

شکسته‌نویسی در ادبیات کودک

مهدی حجوانی*

دانشگاه آزاد اسلامی ایران، واحد اسلامشهر

چکیده

در ادبیات کودک اگر از کودک انتظار برود که علاوه بر یادگیری زبان معیار با گویش محاوره‌ای و واژگان شکسته هم روبه‌رو شود، دچار نوعی دوگانگی خواهد شد. پیشنهادهای مقاله برای حل این دوگانگی عبارتند از: اول: تاکید بر راه‌حل محمود کیانوش یعنی استفاده از «نحو شکسته» به جای «واژه‌های شکسته». دوم: انتخاب واژه‌ها از میان مترادف‌ها نه فقط متناسب با فهم مخاطب بلکه متناسب با لذت آن‌ها از خواندن داستان. سوم: توجه به جغرافیا و عرف زبانی منطقه‌ی خاصی که متن در آن جریان دارد. چهارم: توجه به این نکته که واژه‌های سالم بدون نیاز به شکسته‌شدن، خود در موقعیت و فضای داستانی در ذهن مخاطب می‌شکنند. پنجم: گزینش واژه‌هایی که در عین سالم بودن، در گفت‌وگوهای اغلب مردم به کار می‌روند. ششم: توجه به واژه‌هایی که در ادبیات رسمی و حتی کهن وجود دارند اما در عین حال در محاورات مردم جاری‌اند. هفتم: بهره‌گیری از ضمائر ملکی متصل و حذف واژه‌هایی دست‌وپاگیر مانند «است» که کمک می‌کنند تا داستان به گویش مردم نزدیک شود. هشتم: توجه به این نکته که در داستان‌های تاریخی شکستن واژه‌ها ممکن است فضای گفت‌وگو را لوث کند. نهم: اگر به هر علتی تصمیم به شکستن واژه گرفتیم، بهتر است در این کار زیاده‌روی نکنیم. دهم: توجه به استثناهاست. در مواردی که سالم‌نویسی تصنعی جلوه می‌کند بهتر است واژه به شکل شکسته آورده شود. در پایان مدل «کاهش تعداد هجا»ی علی صلح‌جو نقد و

* استادیار پژوهش هنر mehdihejvani@gmail.com

مدل «نثر طبیعی» پیشنهاد شده است. بر اساس این مدل، تعیین چستی و چندوچون محاوره با قاعده میسر نیست. برای تعیین محاوره «خود نویسنده و منطق داستانش» ملاک اصلی هستند. پارادایم پژوهش کیفی با رویکرد تفسیری و شیوه‌ی داده‌کاوی قیاسی استقرایی و روش گردآوری منابع کتابخانه‌ای است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کودک، داستان کودک، شکسته‌نویسی، محاوره، گویش، زبان معیار

۱. مقدمه

اگر معتقد باشیم که ادبیات کودک، با نگاهی مخاطب‌محورانه نوعی از ادبیات به مفهوم عام است که در عین برخورداری از مخاطبانی کم‌سال از جوهره‌ی ادبی یا به تعبیری ادبیت^۱ نیز برخوردار است، کاربرد محاوره در آن اهمیت و موضوعیت پیدا می‌کند. حتی با نگاهی جزئی‌تر، می‌توان گفت که به‌کارگیری گونه‌ی محاوره در داستان‌های کودکان، مخاطرات بیشتری دارد؛ علت این است که کودکان در سن سوادآموزی به سر می‌برند. کودک در حال یادگیری زبان است و اصلی‌ترین زبانی که باید فراگیرد، زبان معیار است. از سوی دیگر به‌درستی اصرار می‌کنیم برای آموزش بهتر زبان معیار، بهتر است از قالب داستان استفاده شود. زبان داستان زبانی غیرآموزشی، عاطفی، صمیمی و گاه از جنس محاوره است. اگر زبان معیار از عوامل حفظ وحدت ملی است، گویش‌های محلی هم ضامن هویت اقوام گوناگونی هستند که در کنار هم زندگی کرده‌اند و تنوع و رنگارنگی میان آن‌ها، نوعی امتیاز است. اهمیت دیگر محاوره این است که به شخصیت‌پردازی و تمایز میان آدم‌های داستان کمک می‌کند. نوع انتخاب واژه‌ها و لحن سخن گفتن آدم‌ها در موقعیت‌های مختلف، خوانندگان را با احوال درونی آن‌ها آشنا می‌سازد.

اگر بنا باشد کودک در کنار یادگیری زبان معیار، گونه‌ی محاوره را نیز بیاموزد، ممکن است دچار نوعی دوگانگی شود. گاه این دوگانگی به چندگانگی می‌انجامد؛ زیرا بعضی از خوانندگان کودک شهرستانی علاوه بر زبان فارسی معیار و گویش تهرانی (که ذاتاً غنی‌تر از دیگر گویش‌ها نیست، اما به‌دلیل رواج رسانه‌های صوتی و تصویری، خواه‌ناخواه

¹ Literariness

بیشتر رایج شده است)، گویش محلی هم دارند. اگر به بحث دوگانگی و چندگانگی برگردیم، باید برای این مشکل در ادبیات فکری کنیم. می‌توان تصور کرد که کودک در سطح گفت‌و شنود، هر سه را درک کند و به کار برد، اما وقتی قرار باشد این سه را در سطح خواندن، درک و تجربه کند، کار دشوار خواهد شد. برای برطرف‌ساختن این تناقض، ممکن است در نگاه نخست یکی از این دو راه منطقی به نظر برسند:

۱. از قالب داستان و شعر چشم‌پوشیم و به همان زبان آموزشی و معیار بسنده کنیم که در این صورت فرصت «لذت‌بردن از متن ادبی» را از کودکان خواهیم گرفت؛
۲. با واردکردن قالب داستان و شعر به خواندنی‌های کودکان، از محاوره نیز استفاده کنیم. این راه نیز دشواری‌های پیش‌گفته را دارد که از همه مهم‌تر اخلال در «زبان‌آموزی» کودکانی است که نمی‌دانند «می‌روم» درست است یا «می‌رم».

اینجا است که اهمیت بحث آشکار می‌شود. حال آیا می‌توان به راه سومی رسید که این تناقض را برطرف سازد؟ پاسخ ما این است که با در نظر گرفتن شرایط لازم، چنین راهی وجود دارد. حال ببینیم چه تدابیر و تمهیداتی می‌توانیم برای رسیدن به گویش گفتاری به کار بریم که هم به اغتشاش زبانی دامن‌نزنیم و هم صمیمیت را حفظ کنیم. نکته‌ی دیگری که اهمیت بحث را بازمی‌نمایاند این است که زبان در ادبیات (و از همه رایج‌تر در داستان و شعر) بر خلاف متون دیگر، فقط ابزاری برای القای منظور نیست، بلکه خود، نقش معنا را به عهده می‌گیرد. در واقع به مصداق «تا مرد سخن نگفته باشد/ عیب و هنرش نهفته باشد»، در انتقال حس و حال داستان و شخصیت‌پردازی^۱، محاوره‌ای یا کتابی بودن نثر، انتخاب نوع واژه‌ها و لحن^۲ بسیار مؤثر است. نتیجه اینکه نثر داستانی (به‌طور اعم) و نثر محاوره‌ای (به‌طور اخص) اهمیتی ویژه دارند.

آخرین نکته در بخش مقدمه این است که شکسته‌نویسی با شکسته‌گویی تفاوت دارد. مردم به‌هرحال در گفت‌وگوهای روزانه‌ی خود بعضی از واژه‌ها را می‌شکنند؛ البته نه قرار است و نه ممکن است شکسته‌گویی تغییر پیدا کند؛ بحث بر سر شکسته‌نویسی در مفهوم عام و نیز شکسته‌نویسی در داستان‌های کودکان است که موافقان و مخالفانی دارد.

¹ Characterization

² Tone

۲. پیشینه‌ی پژوهش

در حین نگارش این مقاله، کتاب یا مقاله‌ی مستقلی در موضوع محاوره یا شکسته‌نویسی در داستان‌های کودکانه یافت نشد، به جز سه کتاب که در حد چند صفحه به نثر کودکانه بسنده کرده‌اند. اولین کتاب که به نظر می‌رسد مفصل‌ترین و شاید تنها کتاب مستقل با موضوع شکسته‌نویسی باشد، *اصول شکسته‌نویسی؛ راهنمای شکستن واژه‌ها در گفت‌وگوهای داستان* از علی صلح‌جو (۱۳۹۱) است. در این کتاب ۶۴ صفحه‌ای، تنها یک صفحه به شکسته‌نویسی برای کودکان اختصاص یافته است. البته نباید از نظر دور داشت که بسیاری از مباحث کتاب را می‌توان به حوزه‌ی ادبیات کودک هم تعمیم داد، کما اینکه نگارنده در مقاله‌ی حاضر، چه در موافقت و چه در مخالفت، بیش از هر کتابی به این اثر استناد و ارجاع داده است. نگارنده با دیدگاه صلح‌جو در خصوص پرهیز از شکسته‌نویسی موافق است؛ درعین‌حال، به هسته‌ی اصلی و جان کلام کتاب صلح‌جو که پیشنهاد «قاعدگی کاهش هجا» است، نقد جدی دارد. طبق اطلاعاتی که ایشان در اختیارمان می‌گذارد، درباره‌ی رسم‌الخط افراد که تاریخچه‌ی آن به حدود ۱۳۰ سال قبل بازمی‌گردد، نسبتاً زیاد سخن گفته‌اند، اما درباره‌ی شکسته‌نویسی بسیار کم نوشته‌اند. تا جایی که اطلاع دارم، اولین بار محمود کیانوش در اوایل سال‌های چهل در مصاحبه‌ای با یکی از مجله‌های آن زمان، در خصوص این موضوع نظری بنیادی داد که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. دو کتاب درخور ذکر دیگر مرتبط با این موضوع، یکی کتاب *فارسی‌نویسی برای کودکان* نوشته‌ی نادر ابراهیمی (۱۳۵۶) و دیگری کتاب *و اما بعد... چند و چونی در ادبیات کودکان و نوجوانان* نوشته‌ی رضا رهگذر (۱۳۶۸) است. می‌توان گفت که هر دو اثر به‌ویژه با توجه به زمان انتشارشان که یکی مربوط به دهه‌ی پنجاه و دیگری شصت (یعنی سال‌های کمبود منابع نظری) است، کارهای شایان توجهی هستند؛ باین‌همه، درنهایت سه یا چهار صفحه به بحث شکسته‌نویسی اختصاص داده شده و هیچ‌یک به‌طور مستقل بر موضوع محاوره‌نویسی تمرکز نکرده‌اند، بلکه در میان مباحث گوناگون خود، تنها یکی از عنوان‌ها را به نثر کودکانه اختصاص داده و ذیل آن بحثی فرعی را با عنوان محاوره‌ای بودن، به‌طور مختصر مطرح کرده‌اند. وجه مشترک هر دو نویسنده این است که با محاوره‌نویسی مخالفت کرده‌اند، اما به این موضوع که چگونه می‌توان جای خالی تنوع زبانی

و صمیمیت گفتاری در داستان و شعر را پر کرد، نپرداخته یا کمتر پرداخته‌اند. منبع دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، نقد و بررسی بر رمان نوجوانان *نان و گل سرخ* نوشته‌ی کاترین پاترسون (۱۳۹۷) با ترجمه‌ی زنده‌یاد حسین ابراهیمی (الوند) است که نثر رمان از زاویه‌ی محاوره‌ای بودن بررسی شده است. در این نقد و بررسی، پاره‌ای از آشفتگی‌ها و دوگانگی‌های رمان در به‌کارگیری محاوره نمایانده شده است (رک. حجوانی، ۱۳۸۸: ۹۴-۹۷).

۳. شگردهایی برای کاربرد صحیح محاوره در ادبیات کودک

نخست ببینیم محاوره‌نویسی یعنی چه؟ به نظر می‌رسد اگر در مفهوم محاوره دقت کنیم، مشکلات بسیاری از سر راه محاوره‌نویسی برداشته می‌شود. شناخت مفهوم محاوره‌نویسی با دقت در واژه‌سازی و جمله‌سازی حاصل می‌شود. محمود کیانوش ضمن اشاره به این نکته که نویسنده یا مترجم هنگام نوشتن داستان و نمایشنامه باید «نحو شکسته» به کار ببرد و نه «واژه‌ی شکسته»، در مصاحبه‌ای می‌گوید: «نمایشنامه‌ی سیر روز در شب را من در سال ۱۳۴۱ به درخواست بیژن مفید (کارگردان) ترجمه کردم و در تهران به روی صحنه آمد. گفت‌وگوها هرچند با املای درست آورده شده، نظم کلمات در جمله‌ها «گفتاری» است، به طوری که اگر هنرپیشگان جمله‌ها را با تلفظ محاوره‌ای بر زبان آورند، اصلاً نیازی نیست کلمه‌ای را تغییر دهند یا جای کلمه‌ای را در جمله تغییر دهند» (کیانوش، ۱۳۷۵: ۲۳). منظور کیانوش این است که استفاده از محاوره در داستان به معنای شکستن ساختار واژه‌ها نیست، بلکه شکستن ساختار جمله‌ها و چینش واژه‌ها بر اساس گفتار و محاوره است؛ به عبارت دیگر، واژه را نباید به تلفظ محاوره‌ای آن نزدیک کرد، بلکه باید با جمله چین کرد. منظور این است که نوع هم‌نشینی و ترکیب واژه‌ها و در یک کلام جمله‌سازی به گونه‌ای باشد که زبان به محاوره نزدیک شود. در واقع، «صرف» داریم و «نحو». در صرف وضعیت خود کلمه را بدون در نظر گرفتن جمله بررسی می‌کنیم؛ مثلاً تعیین می‌کنیم که فلان کلمه‌ی خاص، فعل، اسم، صفت، موصوف، قید، صفت فاعلی و اسم مفعول است یا از این قبیل؛ اما نحو، نقش واژه در جمله را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، صرف، بررسی واژه و نحو بررسی جمله است. برای رسیدن به بیان

مجاوره، بهتر است در محور صرف، سلامت و اصالت واژه را حفظ کنیم (مگر در نمونه‌هایی خاص که خواهیم گفت) و در محور نحو، چینش و ترکیب واژه‌ها را به گونه‌ای انجام دهیم تا خواننده هرچه بیشتر احساس کند که با گفت‌وگوی طبیعی آدم‌های داستان یا شعر روبه‌رو است. پیش از آنکه در این مقاله هر دو محور واژه و جمله را بیشتر تشریح کنیم، لازم است اشاره شود که نگارنده با بخشی از دیدگاه محمود کیانوش موافق نیست. تا جایی که او نمایشنامه را با رعایت نحو گفتار ترجمه می‌کند، کار موجه و درستی است (همان بحث لزوم پرهیز از شکسته‌نویسی)، اما آنجا که از بازیگران نمایش هم انتظار دارد روی صحنه، واژه‌های نوشتاری و کتابی به کار ببرند (هرچند نحو گفتاری را رعایت کنند)، به نظر درست نمی‌رسد و هنگام اجرا، تصنعی جلوه خواهد کرد؛ به عبارت دیگر، می‌توان و باید دیالوگ‌ها را با نحو گفتاری نوشت، اما نمی‌توان جلوی «شکسته‌گویی» بازیگر را گرفت. برای نشان دادن شگردهای مجاوره‌نویسی، مقاله را در دو محور واژه و جمله ادامه می‌دهیم:

۳. ۱. انتخاب واژه‌ی مناسب با ساختار داستان، به‌جای شکستن واژه

واژه را همان‌گونه بیان نکنیم که مردم در مکالمات روزمره بیان می‌کنند؛ یعنی آن را نشکنیم: «خانه» را «خونه»، «داماد» را «دوماد»، «ایرانی» را «ایرونی»، «مثل» را «مث»، «من» را «منو»، «می‌رویم» را «میریم» ننویسیم. احتمالاً علت اینکه عده‌ای تصور می‌کنند برای مجاوره‌ای شدن باید واژه‌ها را شکست، غفلت از این نکته است که واژه‌های شکسته به گوش و زبان ما نزدیک هستند، نه به چشمان ما؛ یعنی ما به همان راحتی که می‌گوییم: «میریم» و با گوشمان می‌شنویم: «میریم» و معنی آن را درک می‌کنیم، چشمان به این واژه عادت و آشنایی ندارد. نادر ابراهیمی می‌نویسد: «مغز دارای یک دستگاه گیرنده و ضبط‌کننده است. برای گرفتن و ضبط کردن، زمان لازم است... وقتی ما پیامی را در دایره‌ی عملکرد گیرنده‌ی مغز قرار بدهیم، مغز آن را قبول می‌کند و اگر از پی این عمل، پیامی مغایر با پیام نخستین به مغز بفرستیم و بخواهیم که یکی از دو پیام را بپذیرد و دیگری را رد کند... مغز ناگزیر، دو عمل انجام می‌دهد و زمانی را می‌سوزاند که ارسال یک پیام صحیح و دقیق، در همان مرحله‌ی اول، می‌توانست مانع این سوخت بی‌نتیجه شود...

[کودک] را وادار می‌کنیم که فی‌المثل شکل نوشتنی «میشینه» را یاد بگیرد و سپس شکل نوشتنی «می‌نشیند» را، یا برعکس. اگر کودک از همان ابتدا یک شکل ثابت و مشخص نوشتنی را در ذهن جای بدهد، در عمل قادر خواهد بود تعداد بیشتری از واژه‌ها و ترکیبات و اصطلاحات را قبول کند» (ابراهیمی، ۱۳۵۶: ۳۷-۳۸).

همین سخن با تعبیر دیگری چنین مطرح می‌شود: «ما علاوه بر حافظه‌ی صوتی، حافظه‌ی بصری نیز از کلمات داریم. حافظه‌ی بصری (تصویری) در بازیابی واژه‌ها به ما کمک می‌کند و اگر این تصویر، به هر دلیل مخدوش شود، در مسیر ارتباط اختلال (نویز) ایجاد می‌شود... به احتمال قوی فارسی‌زبانان در برخورد دیداری با کلمه‌ی «اشتماع»، حس اختلال ارتباطی دارند، هرچند همه‌ی ما هیچ مشکلی در شنیدن این کلمه نداریم و برعکس اگر کسی آن را دقیقاً «اجتماع» تلفظ کند، تعجب می‌کنیم یا به بومی‌نبودن او پی می‌بریم» (صلح‌جو، ۱۳۹۱: ۱-۲). در اینجا باید به چند نکته توجه کرد:

۲.۳. فهمیدن متن، شرط لازم است و نه کافی

در حوزه‌ی ادبیات کودک، بحثی مطرح است با این مضمون که فهم کودک شرط لازم است، اما کافی نیست. لذت‌بردن او هم شرط است. یعنی کودک به‌هرحال ممکن است با واژه‌ی غریب «مث» که همان شکل شکسته‌ی «مثل» است، کلنجار برود و معنایش را بفهمد، اما اگر متن کودکانه مملو از این واژه‌های شکسته باشد، در روند لذت‌بردن او از متن خلل ایجاد می‌شود؛ زیرا او دائم میان دو حوزه‌ی احساس و عقل در نوسان خواهد بود. پس فهمیدن کودک فقط یک مرحله از کار است، درحالی‌که متن ادبی باید لذت‌بخش هم باشد. در اینجا تفاوتی معنادار میان خواننده‌ی بزرگ‌سال و خواننده‌ی کودک وجود دارد که باید بدان توجه کرد. خواننده‌ی بزرگ‌سال حوصله و تمرکز بیشتری دارد و با دشواری‌های متن بهتر کنار می‌آید. او به‌علت تجربه‌اش در خواندن یا مثلاً اعتمادی که به نویسنده دارد، می‌داند باید صبوری پیشه کند تا به لذت متن برسد؛ نوعی فرج بعد از شدت، بنابراین نثر ناهموار را تحمل می‌کند. اما بچه‌ها چنان حوصله و تمرکز و چنین صبوری و تجربه‌ای ندارند. نتیجه اینکه حساسیت‌ها در ادبیات کودک و دنیای کودکی بیشتر است.

۳.۳. توجه به تفاوت محاوره‌ای شدن با تهرانی شدن

مهم است که توجه کنیم با شکستن واژه، لزوماً بیان محاوره‌ای نمی‌شود، بلکه گاه تهرانی می‌شود؛ زیرا گویش تهرانی یا گویش پایتخت‌نشین‌ها گویش مسلط در ایران است. به‌هرحال، چه مردم مقیم این شهر را تهرانی اصیل بدانیم و چه تهرانی‌های مهاجر، به‌عبارت‌دیگر چه از تعبیر تهرانی استفاده کنیم و چه از تعبیر پایتخت‌نشین، این واقعیت به‌جای خود باقی است که گویش تهرانی به علل اجتماعی، سیاسی، فرهنگی (که جای بحثشان اینجا نیست) و نیز به‌علت حضور پررنگش در رسانه‌هایی مانند صداوسیما و سینما گویش غالب در سراسر ایران شده است. در روزگار قدیم، شهرستانی‌ها با گویش تهرانی بیشتر غریبه بودند، زیرا سطح سواد پایین‌تر بود و وسایل ارتباط جمعی نیز مانند امروز گسترده نبود، همچنین سفر از این شهر به آن شهر کمتر بود، اما امروزه رادیو، تلویزیون، سینما، روزنامه، تلفن و شبکه‌های اجتماعی چنان توسعه یافته‌اند که شهرستانی‌ها به‌خصوص باسوادها راحت‌تر گویش تهرانی را می‌شناسند، خاصه آنکه اصولاً مرادوه میان شهرها بیشتر شده است. البته گویش تهرانی‌های قدیم و اصیل، تفاوت‌هایی با گویش تهرانی‌های امروزی دارد. در مجموع می‌توان گفت که «دوماد»، «ایرون»، «تهرون»، «خراسون» و «می‌ریم» نمونه‌هایی از گویش تهرانی هستند که در آن‌ها «الف» به «او» تبدیل شده است، درحالی‌که هدف، محاوره‌ای شدن مونولوگ‌ها (تک‌گویی‌ها) و دیالوگ‌ها (گفت‌وگوها)ی داستانی است و نه تهرانی شدن آن‌ها.

ضرورت نشکستن واژه‌ها هنگامی در ذهن جا می‌افتد که توجه کنیم در بعضی از مناطق ایران، مردم تقریباً گویش و گاه زبانی متفاوت دارند؛ برای نمونه، کودکی همدانی، زبانش فارسی است و حتی گویشش به زبان معیار نزدیک است، چنان‌که همدانی‌ها در گویش محلی خود، واژه‌ی «خانه» را همان «خانه» تلفظ می‌کنند؛ اما اگر سری به مناطق آذربایجان و کردستان بزنیم، وضعیت متفاوت است. ترکی و کردی فقط گویش‌هایی متفاوت نیستند، بلکه هرکدام تقریباً زبان‌هایی متفاوت محسوب می‌شوند، بنابراین می‌توان درک کرد که کودک ترک و کرد، هنگام یادگیری زبان فارسی خودبه‌خود مشکلات خاص خود را دارد و اگر ما در هنگام نوشتن گفت‌وگوهای داستانی، واژه‌ها را هم بشکنیم، دشواری‌های او را بیشتر می‌کنیم.

۳.۴. شکستن خودبه‌خودی واژه‌ها در ذهن مخاطب

از سالم‌نویسی واژه نگران نباشیم. نکته‌ی بسیار مهم این است که واژه‌ی سالمی مانند «می‌روم» هنگامی که در بافت و زمینه‌ای محاوره‌ای قرار گیرد و در دل دیالوگی ساده و از جنس زندگی میان یک خواهر و برادر استفاده شود، در ذهن مخاطب، ناخودآگاه شکسته می‌شود، گیریم که در ذهن خواننده‌ی تهرانی «می‌رَم» (به فتح ر) و در ذهن خواننده‌ی جنوبی «می‌رُم» (به ضم ر) و در ذهن خواننده‌ی خراسانی «مُرُم» خوانده می‌شود. برای پرسش چرا واژه‌ها در ذهن مخاطب می‌شکنند و محاوره‌ای می‌شوند، چند پاسخ را می‌توان بیان کرد:

اول اینکه در متن‌های داستانی، خواننده در تکوین داستان مشارکت کرده و خودش هم دنیای خاص خود را خلق می‌کند که ممکن است با تصویر دیگر خواننده‌ها متفاوت باشد. در تصویر خاصی که خواننده خلق می‌کند، طبیعی است که گویش هم، گویشی از جنس زندگی او باشد. اصولاً فضای داستان و زنده و طبیعی بودن شخصیت‌های داستان کمک می‌کنند که واژه‌ها را راحت‌تر بشکنیم؛ پس می‌توان گفت که بار محاوره‌ای شدن نثر داستان فقط به دوش گفت‌وگوها نیست و قوت و تأثیرگذاری فضا و مکان، شخصیت‌ها نیز در آن نقش دارند. در اینجا هم، چنین بحثی که درباره‌ی حافظه‌ی صوتی و حافظه‌ی بصری مطرح کردیم کاربرد دارد؛ یعنی خواننده واژه را با حافظه‌ی بصری خود دریافت می‌کند اما با حافظه‌ی صوتی خود می‌خواند.

دوم اینکه «دو گونه خواندن داریم: بلندخوانی و خاموش‌خوانی. در نوسوادی نوشته‌ها و حتی تابلوها را با صدای بلند می‌خوانیم، اما بعدها معمولاً در سال‌های دبیرستان به خاموش‌خوانی تمایل پیدا می‌کنیم. یک علت این موضوع مؤثرتر بودن مطالعه در سکوت است. نه فقط صدای دیگری، بلکه صدای خود ما نیز در مطالعه‌ی ما تأثیر منفی دارد و شنیدن صدای خودمان نیز هنگامی که مطلبی عمیق و پیچیده را مطالعه می‌کنیم مخل و آزاردهنده است. علت دیگر به میزان سرعت خواندن برمی‌گردد. [...] در خاموش‌خوانی چشم ما از روی واژه‌ها به سرعت رد می‌شود، زیرا قرار نیست واژه‌ها را تک‌تک به صدا درآوریم. ... نکته‌ی مهم درباره‌ی ... [ماست، راست، ساخت، بافت، سوخت و گفت] این

است که صامت آخر آن‌ها بسیار ضعیف تلفظ می‌شود. به همین دلیل، هیچ لزومی به شکسته‌نویسی آن‌ها نیست» (صلح‌جو، ۱۳۹۱: ۸-۶). می‌توان به گفته‌ی صلح‌جو اضافه کرد که در نمونه‌هایی حتی اگر مجاز به شکستن واژه‌ای باشیم، باز هم نمی‌توان واژه را شکست؛ برای نمونه، در داستان‌های تاریخی شکستن واژه‌ها ممکن است فضای گفت‌وگو را لوث کند و خواننده را به خنده وادارد. در این‌گونه نثرها نه تنها شکستن واژه درست نیست، بلکه در انتخاب واژه‌های سالم هم باید توجه کرد که چندان امروزی نباشند. توصیه‌ی کاربردی این است که «یکی از مطمئن‌ترین روش‌ها برای نویسندگانی که می‌خواهند در بخش‌های گفت‌وگویی نوشته‌شان، بدون شکستن کلمات، نحو گفتاری به کار ببرند، آن است که ابتدا گفت‌وگوها را شکسته، عیناً همان‌گونه که تلفظ می‌شوند، بنویسند و سپس کلمات آن را از شکسته به ناشکسته تبدیل کنند» (صلح‌جو، ۱۳۹۱: ۱۰).

۳.۵. انتخاب واژه‌های رایج در گویش مردم

یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های نثر داستانی، وجود صمیمیت و تعلقات انسانی در آن است. در نثر علمی (مثلاً مقاله‌ای با موضوع فیزیک) چنین حالتی وجود ندارد. مقاله‌ی علمی از حس و عاطفه و خیال اهل علم نمی‌جوشد تا بر حس و عاطفه و خیال طالب علم تأثیر بگذارد، اما حس، خیال، عاطفه و تعلقات انسانی لازمی نثر داستانی‌اند. تا اینجا تأکید کردیم که واژه را نباید شکست، اما اینجا اضافه می‌کنیم که سالم‌آوردن واژه برای نزدیک‌شدن به نثر صمیمی و محاوره‌ای شرط لازم است و نه شرط کافی. آنچه تاکنون آورده شد، دلایلی را بیان می‌کند که نشان می‌دهد می‌توان با وجود نشکستن واژه‌ها باز هم نثری صمیمی نگاشت. اما شرایط دیگری هم وجود دارند؛ از جمله زمانی که با دو واژه‌ی مترادف روبه‌رویم که هر دو سالم‌اند. در این نمونه‌ها هم باید از بین دو واژه، آنی را برگزید که در محاوره‌های مردم کاربرد بیشتری دارد؛ برای نمونه می‌توان به دو واژه‌ی «نیز» و «هم» اشاره کرد که هم مترادف‌اند و هم سالم. در هیچ‌یک از فرهنگ‌نامه‌های فارسی تفاوتی میان این دو واژه قائل نشده‌اند؛ با این‌همه، اگر روزی کسی در محاوره‌ی روزمره به شما بگوید: «تو نیز امشب به مهمانی می‌آیی؟» شما بی‌شک از

کاربرد واژه‌ی «نیز» در جمله‌ی گوینده تعجب خواهد کرد و اگر او را نشناسید ممکن است این‌طور داوری کنید که او به زبان فارسی مسلط نیست و شاید مدتی دور از ایران بوده یا زبان فارسی را از طریق واژه‌نامه آموخته است. مثال دیگر، دو واژه‌ی «خوب» و «نیک» است. اگر کسی بگوید: «چه دختر خوبی!» یا «چه دختر نیکی!» تقریباً دو جمله‌ی هم‌معنی به کار برده است، اما اگر به جای «چه قورمه‌سبزی خوبی!» بگوید: «چه قورمه‌سبزی نیکی!» فارسی را ناشیانه به کار برده است (مگر اینکه قصدش شوخی بوده باشد). نتیجه اینکه نشکستن واژه کافی نیست، بلکه باید از میان مترادف‌های گاه متعدد و سالم، محاوره‌ای‌ترین را انتخاب کرد.

مثال دیگر این است که از میان مترادف‌هایی مانند «سرانجام، عاقبت، بالاخره، آخرش، دست آخر» آن را انتخاب کنیم که محاوره‌ای‌تر است. پیدا است که ما در گفت‌وگو نمی‌گوییم: «سرانجام خونه خریدی؟» بلکه می‌پرسیم: «بالاخره خونه خریدی؟» یا «آخرش خونه خریدی؟»

۳.۶. استفاده از توافرها میان ادبیات رسمی و محاوره‌ای

گاه در ادبیات قدیم ایران واژه‌هایی به کار رفته است که اتفاقاً با زبان فارسی‌زبانان امروزی سازگاری بیشتری دارد. در این مواقع می‌توان آن واژه‌ها را به کار بریم تا از طرفی به محاوره نزدیک شده باشیم و از طرف دیگر اصالت فارسی را رعایت کرده باشیم؛ برای مثال، در فارسی ادبی و رسمی، گاه «یای» تزیین را حذف کرده‌اند. مولوی در کلیات شمس تبریزی قصیده‌ی ۱۹۵۵۴ می‌فرماید:

عیش‌هاتان نوش بادا هر زمان ای عاشقان

وز شما کان شکر باد این جهان ای عاشقان

(مولانا، ۱۳۸۷: ۷۰۹)

واژه‌ی «عیش‌هاتان» همان «عیش‌هایتان» است. در ادبیات معاصر نیز این نمونه‌ها وجود دارد، چنان‌که سهراب سپهری در شعر «ورق روشن وقت» می‌سراید: «دوستان من کجا هستند؟ روزهاشان پرتقالی باد» (سپهری، ۱۳۶۹: ۳۸۱). که «روزهاشان» در واقع

«روزهایشان» است. نکته اینجا است که محاوره‌ی امروزی ما با حذف «یای» تزیین هم‌خوانی و توافق بیشتری دارد؛ زیرا در محاوره می‌گوییم روزها تون، دوست‌هاشون، معلم‌هاش، کتاب‌هامون و نه روزهایتون، دوست‌هایشون معلم‌هایش و کتاب‌هایمون. در این نمونه‌ها با یک تیر دو نشان زده‌ایم یعنی واژه‌ای مانند «روزهاتان» را به کار برده‌ایم که هم ادبی است و هم به واسطه‌ی حذف «ی» با روزها تون تناسب دارد و از جنس زندگی امروزمان است.

۳.۷. استفاده از ضمائر ملکی متصل

ضمائر ملکی متصل در گفت‌وگوهای روزمره‌ی ما نقش مهمی دارند بنابراین استفاده از آن‌ها راهگشا است؛ برای مثال هنگام محاوره بهتر است به جای «پول او را پس دادم» بنویسیم: «پولش را پس دادم» و به جای «جان ما را نجات داد» بنویسیم «جانمان را نجات داد»، همچنین «خانه‌ات» به جای «خانه‌ی تو» و مانند آن.

۳.۸. حذف «است»

در جایی که «است» در حال کامل (یا ماضی نقلی) به کار می‌رود، بهتر است آن را در محاوره حذف کرد؛ برای مثال، به جای «فرزاد آمده است» می‌توانیم بنویسیم: «فرزاد آمده»؛ این حذف کمک خوبی به محاوره‌ای شدن گفت‌وگو (بدون شکستن واژه) می‌کند. باید به یاد داشته باشیم که در محاوره می‌توانیم «است» را حذف می‌کنیم، اما در نمونه‌های دیگر مجاز به حذف این واژه نیستیم، از جمله در جایی که «است» در سوم شخص مصدر «استیدن» به کار می‌رود؛ برای نمونه، در جمله‌ی «نوزاد، دختر است.» چنین حذفی جایز نیست، چون جمله را ناقص می‌کند و مناسبتی هم با محاوره ندارد.

۳.۹. استفاده از «توی» و «تو»

در سال‌های اخیر، رفته‌رفته واژه‌ی «توی» یا «تو» در نثر فارسی محاوره‌ای جای واژه‌هایی مانند «داخل» و «درون» و «در» را گرفته است. البته در نمونه‌های دیگر این جایگزینی ممکن نیست.

۳. ۱۰. پرهیز از افراط در شکستن واژه‌ها

اگر به هر علتی تصمیم به شکستن واژه گرفتیم، بهتر است در این کار زیاده‌روی نکنیم؛ برای نمونه «من را» اگر به صورت «من رو» نوشته شود بهتر است تا «منو» یا «دوست‌هایم» اگر به شکل «دوست‌هام» نوشته شود خوش‌تر می‌نشیند تا «دوستام» یا از آن تغییر شکل یافته‌تر «دوسام». همچنین در نمونه‌هایی که مردم در محاوره‌های روزانه‌ی خود هر دو شکل یک واژه را به کار می‌گیرند، بهتر است واژه‌ی سالم‌تر به کار رود؛ برای نمونه، مردم در محاوره هم «مثل این» را به کار می‌برند و هم «مث این». طبیعی است که در محاوره، اولی خوش‌آهنگ‌تر است؛ با این همه، در ادبیات نمی‌توان حکم کلی صادر کرد. ممکن است داستان‌نویس بخواهد روی گویش خاص فردی تأکید کند و این را القا کند که او خیلی محاوره‌ای حرف می‌زند یا در حال نیمه‌بیداری و نیمه‌هشیاری سخن می‌گوید.

۳. ۱۱. استثناها

گرچه اصل را بر سالم‌نویسی واژه‌ها قرار داده‌ایم، با این همه در شرایطی خاص اگر نگوئیم باید واژه را شکست، دست‌کم می‌توانیم بگوئیم شکستن واژه موجه است؛ مثلاً وقتی در داستانی امروزی و رئال، زنگ در خانه به صدا درمی‌آید، نویسنده نمی‌تواند از زبان یکی از اهل خانه بپرسد: «کیست؟» یا کودک داستان نمی‌تواند با دیدن قطعه‌ای از موتور یخچال در دست پدرش از او بپرسد: «باباجان این چیست؟» بنابراین واژه‌هایی مانند: «کیه؟ چیه؟ آخه، دیگه، اگه، مگه و خب» را می‌توانیم به همین شکل شکسته ادا کنیم تا فضای محاوره‌ای در ذهن مخاطب بهتر مجسم شود.

استثنای دیگر در اصطلاحات است: «دیگ به دیگ می‌گه روت سیاس» نمی‌تواند به این شکل آورده شود که «دیگ به دیگ می‌گوید روت سیاه است»؛ در این نمونه‌ها به این علت که اصطلاح، بسیار در شکل محاوره‌ای به کار رفته، نمی‌توان شکل دیگری برایش قائل شد. اگر هم فکر می‌کنیم چنین ضرب‌المثلی را بچه‌های کم‌سال متوجه نمی‌شوند، یا آن را به کار نبریم یا بدون استفاده از پانویس، که حس خواننده را قطع می‌کند، ضرب‌المثل را در لابه‌لای جمله‌های داستان به‌طور غیرمستقیم توضیح دهیم.

با این همه، بهتر است نویسنده از آوردن ضرب‌المثلی که متعلق به یک منطقه‌ی خاص است و مفهومی پیچیده دارد، خودداری کند.

۳.۱۲. کاهش تعداد هجا

علی‌صلح‌جو برای نظام‌مندشدن شکسته‌نویسی پیشنهادی مطرح می‌کند که جای بحث دارد. چون ایشان قیدی برای مخاطب به کار نبرده است، می‌توان آن را در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان هم نقد و بررسی کرد. ایشان می‌نویسد «مدلی که نگارنده برای شکسته‌نویسی در این نوشته ارائه می‌کند، مدل معتدلی است که موضوع تفاوت‌های لهجه‌ای را نیز در نظر داشته است. در این مدل، صرفاً کلماتی در نوشته می‌شکنند که تعداد هجاهای آن‌ها در گفتار در مقایسه با نوشتار، کمتر باشد. با این ملاک، واژه‌هایی چون نان، جان، میدان، کدام، کرمان و همدان در نوشتار به همین صورت، نه به شکل شکسته‌ی نون و جون، نوشته خواهند شد... مبنای نظری مدل نگارنده این است که چنانچه تعداد هجاهای واژه‌ها، در نوشتار و گفتار، یکسان باشد، آن‌ها را باید کامل نوشت و برحسب گویش، شکسته خواند. در این مدل واژه‌ی نان به همین صورت، اما واژه‌ی می‌آیم به صورت می‌آم نوشته می‌شود. مزیت این مدل این است که تکلیف همه‌ی کلمات از نظر شکسته‌نویسی در آن روشن است... از طرف دیگر، فاصله‌ی بین گویش تهرانی و سایر گویش‌ها در این مدل رعایت شده است. برای مثال، تهرانی می‌تواند در خواندن گفت‌وگوها نان را نون بخواند اما خراسانی، رشتی یا قزوینی آن را نان بخواند» (صلح‌جو، ۱۳۹۱: ۱۲-۱۳).

نکته‌ی مثبت پیشنهاد صلح‌جو همان‌گونه که خودش هم اشاره کرده، این است که تکلیف همه‌ی کلمات را روشن می‌کند. با این همه، لازم به یادآوری چند نکته است:

۱. این پیشنهاد، گرچه کار نویسندگان را آسان می‌کند و آن‌ها بعد از چندی به این شیوه عادت خواهند کرد، اما خوانندگان را با نوعی دوگانگی مواجه می‌سازد. خواننده نمی‌داند که هجا چیست و یکسانی و یا نبود یکسانی میان تعداد هجا در کتابت و گفتار یعنی چه. او هنگام خواندن متن داستان قرار است لذت ببرد و در فضایی خیال‌انگیز رها و مستغرق

شود. بنابراین چیزی که حس می‌کند نوعی دوگانگی در متن است که اگر توجیه عقلانی هم داشته باشد، به لحاظ حسی توجیه‌پذیر نیست. مثلاً براساس پیشنهاد او باید نوشت: «اگر می‌ری میدان میام» این جمله نه کتابی است و نه گفتاری. یا باید نوشته شود: «اگر می‌روی میدان می‌آیم» (کتابی) و یا «اگه می‌ری میدون می‌آم» (گفتاری). البته بعضی از واژه‌ها حتی در گویش تهرانی هم نمی‌شکنند، مانند ایران و تهران و کاشان (مگر گویش تهران قدیم که از قضا در مقایسه با تهرانی رایج، در اقلیت است). نتیجه اینکه پیشنهاد ایشان بیشتر نویسنده‌محور است تا خواننده‌محور.

۲. این پیشنهاد کمی مکانیکی و دستوری به نظر می‌رسد و جوابگوی تنوع ادبیات داستانی و هم‌چنین گوناگونی شخصیت‌ها، دیالوگ‌ها و لحن‌ها نیست. استثنای نسبتاً زیادی متوجه این شیوه است که صلح‌جو خود به آن‌ها اشاره می‌کند، اما به نظر می‌رسد استنهاها بیش از این‌ها باشند. مثلاً تنوع شخصیت‌ها یک بحث است (کودک، نوجوان، جوان، بزرگسال، شهری، روستایی، خارجی تازه زبان‌آموخته، ایرانی خارج کشور، باسواد، بی‌سواد، فقیر، غنی، مذکر، مؤنث، سنتی، غرب‌گرا، مذهبی، باادب و بی‌ادب، صریح‌اللهجه و خویشتن‌دار، اهل طنز و جدی و...) و شرایط خاصی که شخصیت‌ها در آن قرار دارند، بحثی دیگر. مثلاً محاوره‌ی یک معلم زمانی که درس می‌دهد، یک‌جور است و زمانی که با فرزند خردسالش حرف می‌زند، جور دیگر. وقتی از دست کسی عصبانی است، واژه‌های خاصی به کار می‌برد و وقتی در حال شوخی است، واژه‌هایی دیگر. تازه این معلم با آن معلم، تفاوت‌های شخصیتی، اخلاقی، اعتقادی و فرهنگی بسیار دارد. به عبارت دیگر، بحث فقط این نیست که شخصیت، مثلاً کارگر با معلم و تاجر فرق دارد، بلکه بحث این است که کارگر با کارگر هم فرق دارد و از آن بالاتر، اینکه یک کارگر هم گاهی با خودش فرق دارد. یعنی در شرایط گوناگون (خوشحالی، خشم، اندوه و...) یک‌جور حرف نمی‌زند. بعد همین کارگر اگر کم‌سواد باشد و اتفاقاً در شرایطی بخواهد با به‌کاربردن کلمات پرطمطراق و فاضلانیه، تظاهر به باسوادی کند، داستان‌نویس باید طوری او را در داستان به حرف‌زدن وادارد که خواننده دچار این توهم نشود که این کارگر واقعاً باسواد است، بلکه متوجه شود که او می‌کوشد به باسوادی تظاهر کند. اینجا است که طرز حرف‌زدن آدم‌ها فقط وسیله‌ای زبانی و ارتباطی برای انتقال مفهوم نیست،

بلکه نقش شخصیت‌پردازی را هم به عهده دارد. داستان‌نویس با شخصیت‌پردازی (به خلاف تیپ‌سازی)، خاص و متفاوت بودن اشخاص داستان یا یکی از شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. گویش و طرز حرف‌زدن آدم‌ها در این کار نقش مهمی دارد. هم‌چنین باید به شخصیت‌های متفاوت در شرایط روحی و روانی متفاوت، عامل دیگری را هم افزود و آن «دوره‌های تاریخی متفاوت» است. اشخاص در دوره‌ی هخامنشی، در دوره‌ی قاجار، در روزگار امروز یا در فضایی تخیلی در آینده با هم متفاوت حرف می‌زنند. شاید بتوان این تنوع شگفت‌انگیز را تا جایی پیش برد که بگوییم همان قاعده‌ی «یکی نبودن اثر انگشت در انسان‌ها» در محاوره‌های آن‌ها نیز مشهود است. اصولاً یکی از ویژگی‌های داستان‌ها این است که پایان‌ناپذیری و تمایز محاوره‌ها و موقعیت‌های انسانی را نشان می‌دهند. حال باید پرسید آیا می‌توان با چنین فرمولی این تنوع بی‌پایان را حل کرد؟ و اصولاً یکسان‌سازی گویش‌ها حتی اگر شدنی باشد، مطلوب ما است؟ آیا این فرمول دستوری به نوعی سوسیالیسم خشک ادبی منجر نخواهد شد؟ آیا کافی است بگوییم هر جا که تعداد هجای شکل نوشتاری و گفتاری یکسان بود، واژه را نشکنیم و هر جا تعداد هجاهای شکل گفتاری کمتر از شکل نوشتاری بود، واژه را به همان شکل شکسته بنویسیم؟

همین استثناها هم، در نمونه‌هایی جای بحث دارند. برای مثال، براساس مدل صلح‌جو باید واژه‌ای مانند «می‌گویند» را در محاوره به صورت «می‌گن» شکست، زیرا تعداد هجاهای در «میگن» کمتر از «می‌گویند» است. باین‌همه، ایشان اصرار دارند که حرف «دال» از پایان «می‌گن» حذف نشود و واژه به صورت «می‌گند» نوشته شود، زیرا خواننده خودبه‌خود دال را تلفظ نمی‌کند. به نظر می‌رسد می‌گند و می‌رند و می‌شند شکل‌های خوبی برای شکستن نیستند.

به نظر من اینجا هم باید میان ادبیات داستانی و شعر کودک و بزرگسال تفاوت قائل شد. نکته‌ی مهم در حوزه‌ی داستان و شعر بزرگسال، به‌ویژه در ادبیات داستانی، القای طبیعی بودن و راحت خوانده‌شدن و رعایت هنجارهای نوشتاری و گفتاری است و نه فقط هنجارهای نوشتاری، زیرا امروزه هنجارهای گفتاری هم اعتبار دارند. درضمن به نظر نمی‌رسد خواننده‌ی امروز مشکلی با واژه‌های شکسته داشته باشد (البته با رعایت نکات یازده‌گانه‌ای که ذکر شد). در عرصه‌ی ادبیات کودک به‌علت حساسیت‌های زبانی،

شرایط متفاوت است. هر قدر سن کودک کمتر باشد، باید از واژه‌های شکسته بیشتر پرهیز شود و از نحو گفتاری هم با احتیاط استفاده کرد. اما با نزدیک شدن به سن نوجوانی، هنجارهای گفتاری و نوشتاری می‌توانند به فراخور شرایط استفاده شوند. تا اینجا، درباره‌ی نقش واژه نوشتیم. در پایان این مقاله، مدل مدنظر خود را ارائه خواهیم کرد. اینک برای نزدیک شدن به محاوره، سراغ جمله می‌روم تا بینم چگونه می‌توان ترکیب جمله را به محاوره نزدیک کرد.

۳.۱۳. نزدیک کردن ترکیب جمله به محاوره

همان‌طور که محاوره‌نویسی لزوماً به معنای شکستن واژه‌ها نیست، در هنگام جمله‌نویسی هم محاوره‌نویسی به معنای تبعیت تام و تمام از دستور زبان فارسی و هنجارهای زبانی نیست. برای نمونه، هنجارهای زبانی به ما آموخته‌اند که بنویسیم: «به حیاط رفتم و به درخت تکیه دادم». این جمله بی‌اینکه بحث شکستن واژه مطرح باشد، وقتی به شکل جمله‌ای داستانی از زبان یکی از اشخاص داستان ادا می‌شود، می‌تواند به این شکل بیان شود: «رفتم تو حیاط و تکیه دادم به درخت.» پیداست که این جمله بیش از جمله‌ی پیشین صمیمیت دارد و از جنس زندگی است.

۴. نکات پایانی

۱. شکسته‌نویسی با گویش محلی و لهجه تفاوت دارد: آیا شکسته‌نویسی منافاتی با القای لهجه‌ای خاص دارد؟ صلح‌جو می‌نویسد: «شکسته‌نویسی هیچ ربطی به نشان‌دادن لهجه در نوشتار ندارد... اگر یکی از شخصیت‌های داستان، مثلاً خراسانی باشد و نویسنده در نشان‌دادن لهجه‌ی او در گفت‌وگوها اصرار داشته باشد... کلمه‌ی می‌دانم را باید به‌صورت مودونوم بنویسد که ربطی به شکستن و نشکستن کلمات ندارد» (صلح‌جو، ۱۳۹۱: ۳۰).

یکی از نمونه‌های رمان نوجوان که نویسنده‌اش هم گویش و هم لهجه‌ی آبادانی را به شکلی معتدل و فهمیدنی در آن به کار گرفته، کتاب هستی نوشته‌ی فرهاد حسن زاده است:

دایی جمشید گفت: «یه تیکه‌اش ئی جوریه. با قایق می‌رین اون طرف شط، بعدش از راه‌های فرعی و خاکی خودتونه می‌رسونین ماهشهر».

مامان انگاری گیج بود، گفت: «یعنی با قایق بریم ماهشهر؟»

دایی گفت: «نه فریبا، مو که چنین حرفی نمی‌زنم. می‌گم با موتور می‌رین ماهشهر... بعد او دست آب سوار موتور بشین و برین به امید خدا» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۸۷).
گرچه اساس را بر پرهیز از شکسته‌نویسی قرار دادیم، اما می‌توان به نمونه‌هایی هم استناد کرد که نویسنده این کار را با مهارت و تعادل انجام داده است.

۲. در کنار لهجه‌های جغرافیایی، لهجه‌های اجتماعی هم داریم: در این میان باید به گویش‌های خاص گروه‌های اجتماعی هم توجه کرد. «واژه‌ی مودونوم نمونه‌ای از لهجه‌ی جغرافیایی است... اما علاوه‌بر لهجه‌های جغرافیایی، لهجه‌های اجتماعی هم وجود دارند. برای مثال حرف‌زدن مکانیک‌ها، راننده‌ها و قصاب‌ها با حرف‌زدن استادان دانشگاه، روحانیان و مدیران سازمان‌های فرهنگی متفاوت است. این موضوع نیز ربطی به شکسته‌نویسی ندارد. واژه‌ها و عبارت‌هایی چون چخلصیم، بزَن تو رگ و کرتیم، مقوله‌ای غیر از شکستگی است... علاوه‌بر اصطلاحات تیپ‌نما، اصطلاحات جنسیت‌نما (جوون‌مرگ‌شده و الاهی جز جیگر بزنی، در مورد زنان و زکی و ایول و زرشک، در مورد مردان) را نیز در گفتار زنان و مردان باید در نظر گرفت» (صلح‌جو، ۱۳۹۱: ۳۰-۳۱).

آنچه صلح‌جو مطرح کرده و البته بهتر بود به جای واژه‌ی لهجه از واژه‌ی گویش بهره می‌گرفت، در حوزه‌ی ادبیات کودک و به‌طور کلی دنیای کودکی و نوجوانی قدری متفاوت و پیچیده‌تر است. مسئله اینجا است که مکانیک‌ها و استادان اگر واژه‌ها و تعبیرهای خاص خود را دارند، قصدشان مخفی کردن واقعیت نیست و لزوماً به آنان در مواجهه با دیگران نوعی برتری نمی‌بخشد. اما در دنیای امروز نوجوانان، بحث کمی متفاوت است؛ برخی از واژه‌هایی که میان نوجوانان و جوانان ابداع شده‌اند، با انگیزه‌ی روی آوردن به زبان مخفی‌اند. دکتر مهدی سمایی (۱۳۸۲) در کتاب *فرهنگ لغات زبان مخفی* شماری از واژه‌ها و تکیه‌کلام‌های نوجوانان امروز شهر تهران را گرد آورده است. البته این کتاب، برای رعایت برخی خط قرمزها، ناچار شده ملاحظاتی را در نظر بگیرد؛

ضمن اینکه پژوهشی دامنه‌دار با جامعه‌ی آماری گسترده نیست. با این همه، زبان مخفی میان نسل جدید شهری را تا حدودی ترسیم می‌کند.

۳. **وحدت رویه اهمیت دارد:** می‌دانیم که خواننده هنگام خواندن داستان، قراردادهایی را که نویسنده وضع کرده، می‌پذیرد. مثلاً قبول می‌کند که فضای داستان خیالی است و مثلاً حکایت پسری است که یک روز صبح به یک طفل بدل می‌شود. خواننده می‌تواند داستان را کنار بگذارد و نخواند، اما اگر آن را بخواند، قواعد بازی نویسنده را می‌پذیرد. مهم این نیست که وقایع داستان محتمل‌الوقوع باشند یا نه، مهم این است که خواننده با وحدت فضا و مکان روبه‌رو باشد. در استفاده از گونه‌ی محاوره هم اگر یکدستی و وحدت رویه حاکم باشد، خواننده در همان ابتدای داستان خود را با رویه و منطق خاصی که نویسنده بنا نهاده است، همراه می‌کند. در واقع اگر نویسنده شیوه‌ی غریبی را انتخاب کند، اما آن را در کل متن رعایت کند، خواننده در ابتدای کار به شیوه‌ی او خو می‌گیرد. اما اگر وحدت رویه در بین نباشد، خواننده در دست‌انداذهایی خواهد افتاد که لذت او را از خواندن کاهش می‌دهند. البته واضح است که کودکان توان آن را ندارند که به‌آسانی خود را با یک رویه‌ی جدید هماهنگ کنند، به‌ویژه آنکه متن‌های کودکانه معمولاً کوتاه‌تر از متن‌های بزرگ‌سالانه‌اند و در آن‌ها برای خواننده مجال اندکی برای انطباق با نظم درونی نوشته وجود دارد.

۴. **نقش ویراستار:** ویراستاران هم می‌توانند در این میان نقشی به عهده بگیرند. معمولاً داستان‌نویسان در هنگام نوشتن غرق در فضای داستان‌اند و باید بر جنبه‌های گوناگون داستان‌شان متمرکز باشند. اگر از آن‌ها خواسته شود که در حین نوشتن متوجه محاوره‌نویسی درست و دقیق باشند، ممکن است کارشان از حالت حسی و خون‌دار خارج شود و بیش از حد عقلی و سرد شود. کار، بعد از نوشته‌شدن می‌تواند با ویرایش درست و البته مقبول نویسنده، چکش‌کاری شود.

۵. نتیجه‌گیری

هنگام نوشتن گفت‌وگوهای داستانی تناقضی پیش می‌آید و آن اینکه اگر کاملاً زبان معیار و کتابی را آن‌گونه که در متون درسی آمده است رعایت کنیم، وجه صمیمیت داستان مخدوش می‌شود و اگر واژه‌ها را اصطلاحاً بشکنیم، زیان معیار را نادیده گرفته‌ایم. در این مقاله کوشیدیم راه‌هایی برای برون‌رفت از این مشکل پیشنهاد کنیم. این راه‌ها به اختصار عبارت بودند از: توجه به اینکه استفاده از محاوره در داستان به معنای شکستن ساختار واژه‌ها نیست، بلکه شکستن ساختار جمله‌ها و چینش واژه‌ها براساس گفتار و محاوره است. به عبارت دیگر بهتر است بر سالم‌نویسی واژه‌ها (در محور صرف) و بر شکسته‌نویسی جمله‌ها (در محور نحو) تمرکز کنیم. واژه‌ها را مناسب با نه فقط فهم کودکان، بلکه هم‌خوان با لذت آنان برگزینیم. گاه نویسندگان به جای محاوره‌ای کردن گفت‌وگوهای داستان، آن‌ها را تهرانی می‌کنند، درحالی‌که محاوره باید با جغرافیا و عرف منطقه‌ی خاصی که داستان در آن جریان دارد تناسب داشته باشد. لزومی ندارد واژه‌ها را بشکنیم، زیرا واژه‌های سالم هنگامی که در موقعیت محاوره قرار می‌گیرند، خود در ذهن مخاطب می‌شکنند. نکته‌ی دیگر این است که از بین چند واژه‌ی سالم و نشکسته هم باید واژه‌ای را انتخاب کرد که در گفت‌وگوهای اغلب مردم به کار می‌روند و لازمه‌ی چنین انتخابی تسلط و آشنایی داستان‌نویس کودک با گویش مردم است. همچنین می‌توان واژه‌هایی را یافت که در ادبیات رسمی وجود دارند، اما درعین‌حال در محاوره‌های مردم جاری‌اند. نکته‌ی دیگر بهره‌گیری از ضمیرهای ملکی متصل و حذف واژه‌هایی دست‌وپاگیر مانند «است» در محاوره‌نویسی است.

براساس آنچه آمد، در مقابل مدل «کاهش تعداد هجا»ی علی صلح‌جو، مدل «نثر طبیعی» پیشنهاد شد. ممکن است پرسیده شود: ملاک طبیعی بودن چیست؟ پاسخ این است که تعیین چستی و چندوچون محاوره با قاعده و قانون میسر نیست. نمی‌توان سندی ملی تنظیم و مشخص کرد که چستی و حدود مرز محاوره این است و آن نیست. بخشی از این تعیین‌نشدگی، ریشه در تنوع سرسام‌آور محاوره‌ها دارد و بخشی دیگر شاید معلول دخالت سلیقه و ذوق باشد. برای تعیین محاوره «خود نویسنده و منطق داستان» ملاک اصلی هستند. اگر به هم‌خوانی اجزای داستان معتقد باشیم، نثر داستان و

ویژگی‌هایش نمی‌تواند و نباید سازی جدا از دیگر عناصر داستان بزند. بنابراین منطق درونی اثر، نوع توصیف‌ها و دیالوگ‌ها را معین خواهد کرد. البته منظور این نیست که نثر ابزاری در دست دیگر عناصر است، بلکه می‌توان گفت همه‌ی عناصر بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. طبق این قاعده، داستان‌نویس بهتر است بیش و پیش از هر چیز به طبیعت محاوره، صمیمیت فضا، عرف نوشتن و البته منطق داستانی تکیه کند. گرچه نوشتن داستان در بسیاری مواقع ناخودآگاه و جوششی است، اما آن مقداری که بر اراده و نقشه‌ی اولیه‌ی نویسنده متکی است، بهتر است او پیش از نوشتن داستان، فضا و جنس و استراتژی داستان خود را تعیین کند، مخاطب داستانش را به‌طور کلی مشخص و برای هر یک از شخصیت‌های داستان نوعی شناسنامه‌ی روحی، روانی و فکری تهیه کند. این نقشه قرار نیست براساس فرمول خاصی طراحی شود، بلکه ملاکش تنها حس و حال آزادانه‌ی خود نویسنده و البته تا حدی تکیه بر منطق داستانی است. جایی که نویسنده، دانای کل است و خودش از حوادث داستان برکنار است و با خونسردی و بدون طرفداری داستان را نقل می‌کند، ممکن است از واژه‌های سالم و زبان معیار استفاده کند، اما گفت‌وگوهای داستان را شکسته بیان کند، کما اینکه اغلب چنین کرده‌اند. اما اگر زاویه‌ی دید داستان‌نویس، «من‌راوی» و یا به تعبیر دیگر «اول شخص» است، یعنی نویسنده از زبان یکی از اشخاص داستانش (شخص اصلی و یا فرعی) داستان را روایت می‌کند، بهتر است بسته به نوع ساختار شخصیتی راوی، به بیان مناسب محاوره‌ای (چه در توصیف و چه در گفت‌وگوها) رو بیاورد. در هر صورت نویسنده هر جا احساس کرد کاربرد سالم یک واژه، صمیمیت و طبیعت زبان را مخدوش می‌کند، می‌تواند یا ساختار خود کلمه و یا شیوه‌ی چینش واژه‌ها (یا هر دو) را به شکل محاوره درآورد. به‌عنوان کلام آخر تکرار و تأکید می‌کنم در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان هر چه سن کودک کمتر باشد، اهمیت زبان‌آموزی و زبان معیار بیشتر می‌شود.

آنچه آمد مختصری بود درباره‌ی اهمیت و شگردهای محاوره‌نویسی، اما این مقاله را باید مطلبی گشوده دانست که نقطه‌چین‌هایش را باید دیگران پر کنند.

منابع

- ابراهیمی، نادر. (۱۳۵۶). *فارسی‌نویسی برای کودکان*. تهران: آگاه.
- پاترسون، کترین. (۱۳۹۷). *نان و گل سرخ*. ترجمه‌ی حسین ابراهیمی (الوند)، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- حجوانی، مهدی. (۱۳۸۸). «سوسیالیسم گل سرخی (نقدی بر کتاب *نان و گل سرخ*)». در *یادی از گل سرخ (یادنامه‌ی زنده‌یاد حسین ابراهیمی)*، تهران: انجمن نویسندگان کودک و نوجوان [و] مؤسسه‌ی خانه‌ی کتاب، صص ۹۴-۹۷.
- حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۸۹). *هستی*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- رهگذر، رضا. (۱۳۶۸). *و اما بعد... چندوچونی در ادبیات کودکان و نوجوانان*. تهران: حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- سپهری سهراب. (۱۳۶۹). *هشت کتاب*. تهران: کتابخانه‌ی طهوری.
- سمایی، مهدی. (۱۳۸۲). *فرهنگ لغات زبان مخفی*. تهران: مرکز.
- صلح‌جو، علی. (۱۳۹۱). *اصول شکسته‌نویسی، راهنمای شکستن واژه‌ها در گفت‌وگوهای داستان*. تهران: مرکز.
- مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۸۷). *کلیات شمس تبریزی*. جلد اول، تهران: کتاب آبان.

Informal Writing in Children's Literature

Mehdi Hejvani

Assistant Professor in Islamic Azad University,

Islamshahr Branch

Introduction

Children are in the process of learning language, and the main language that they must learn is the standard language. On the other hand, it is obvious that using the form of stories is an effective way for learning the standard language. The language used in a story is non-teaching, emotional, friendly and at times full of dialogues. The standard language is one of the factors for preserving national unity; meanwhile, local dialects guarantee the identity of various ethnic groups that have lived alongside one another and their diversity is considered a privilege. Dialogues are significant because they contribute to the characterization and help the distinction of different people in a story. The selection of words and tone of the people speaking in different situations familiarizes the readers with the inner states of the characters. But if a child is expected to learn dialogues and the informal language in addition to the standard language, he/she might face duality of some sort. Sometimes this duality can lead to multiplicity because some child readers who come from cities other than Tehran know a local dialect as well; therefore, in addition to the standard Persian language and the dialect of Tehran (which is not essentially richer than other dialects but has become more widespread as a result of the prevalence of audio and

visual media) these children are learning three types of language at the same time. We need to think about solving this issue in literature. It can be imagined that a child perceives all three on a communicative level and uses them, but once he/she is going to experience and understand these three on the reading level, he/she might face difficulties.

Methodology, Review of Literature and Purpose

The present research uses the paradigm of qualitative research, with an interpretative approach and by data analysis through the comparative inductive methodology. All the resources are gathered from libraries.

Regarding the background of this discussion, the researcher did not find any independent book or article in Persian on the topic of dialogue or informal writing in children's stories. The subject is very briefly discussed in three books.

The researcher's purpose is to offer a strategy for solving the inconsistency between informal writing and formal standard writing in story-writing for children. This is not an issue in academic and teaching texts because they use the standard language and do not enter the literary field which is closer to the variety of peoples' lives; however, informal writing is indeed an issue in story writing.

Discussion

We are facing a major paradox: if we adhere to the standard language completely, we would distort intimacy and naturalness of the characters in the story; on the other hand, if we use broken syntax, we have ignored the standard language. The present article suggests the following for solving such paradox: firstly, emphasizing Mahmood Kianoosh's

suggestion, which is “changing the order of words in the sentence” instead of using “informal words”, and focusing on proper writing of the words and breaking the order of words (on a syntactic level) with the aim of making the sentences similar to everyday discourse and dialogue; secondly, selecting words from the set of synonyms which are not only suitable for the audience’s level of understanding, but also consistent with the pleasure they experience by reading a story, in such a way that they feel and experience the diverse circumstances of the characters of the story; thirdly, paying attention to the geography and the linguistic conventions of the certain region in which the story is happening; fourthly, paying attention to the fact that formal words become informal in the audience’s mind in a fictional situation and atmosphere without the need to write them in an informal way because they have been placed in a fictional context and situation. Basically, readers of fictional texts participate in the formation of the story and create their own exclusive world which might be different from other readers’ imaginations. It is normal for the readers to create a particular image that belongs to their own lives. The atmosphere and the setting of the story, and the vitality and the spontaneity of the characters help us read the words as informal very easier. In addition, the readers receive a term through their visual memories, though they read it with their auditory memories. Fifthly, those formal words should be selected that are used by the majority of people in their everyday conversations. Sixthly, there are words that are present both in classic literature and in peoples’ conversations. By using such words, the audience gets acquainted with classic literature, while making the work closer to everyday conversation. Actually, the author utilizes the concordance

between the ancient literature and peoples' daily dialogues. Seventhly, using attached possessive pronouns and excluding extra words can help the authors write sentences closer to the peoples' conversation. Eighthly, the authors should pay attention to the fact that in historical stories, changing the words into informal ones could invalidate the authenticity of the dialogue atmosphere and even make the reader laugh. In these texts, it is inappropriate to make the words informal, and it should be kept in mind that the selected formal words are not modern, though the modern reader can understand them easily. Ninthly, even if the author decides to use informal words, he/she had better not exaggerate in doing so. Furthermore, in certain cases in which people use both formal and informal forms of a word in their daily conversations, it is more recommendable to use the formal term. And lastly, attention should be paid to exceptions. Wherever formal writing appears artificial, using the informal word is preferred. This is also true about popular proverbs which are common among people in an informal expression; where using the formal words might seem artificial and rather absurd.

Conclusion

Generally, it seems that there should be a clear distinction between the literature written for children and that which is written for adults. Modern adult readers do not have any problem with informal words. However, in the field of children's literature, due to linguistic subtlety, the situation is different. For the younger children, informal words must be avoided and colloquial sentences should be used quite cautiously and carefully.

The researcher has evaluated and criticized the model of “reducing the syllables” suggested by Ali Solhjou and has offered “spontaneous prose” as an alternative. Based on this model, it is impossible to determine and delimit the essence and details of dialogue-writing by a set of rules and principles. For determining how to write dialogues, the author and the logic of his/her story are the major criteria. If we believe in the unity of the elements of the story, then the prose and its features cannot and should not have any incoherence with the other elements.

Keywords: Children’s literature, children’s story, informal writing, dialogue, dialect, standard language

References:

- Ebrahimi, N. (1977). *Writing in Persian for Children*. Agah.
- Hassanzadeh, F. (2010). *Hasti*. Institute for the Intellectual Development of Children and Adolescents.
- Hejvani, M. (2009). Socialism in Red Rose: A criticism on ‘Bread and Roses’, written by Paterson, translated by Hossein Ebrahimi. In *Remembrance of Red Rose: A memorial for the late Hossein Ebrahimi*. Association of Writers for Children & Young Adults & Book House Institute, pp. 94-97.
- Moulana, J. (2008). *Divan Shams Tabrizi*. Ketab Aban.
- Rahgozar, R. (1989). *But then later on: Discussions on children’s and young adults’ literature*. Houzeh Honari.
- Samayi, M. (2003). *Dictionary of slangs*. Markaz.
- Sepehri, S. (1990). *Eight books*. Tahouri Books.

Solhjou, A. (2012). *Principles of informal writing: Guide for informal vocabulary in story dialogues*. Markaz.