نقد و بررسی

در پایان همیشه تنهایی پیروز می‌شود

نگاهی به زیست فرهنگی فریدون عموزاده خلیلی و مجموعه‌ی «کلاغ‌های بلوار ساعت»

سیدنوید سیدعلی‌اکبر

نقد مجموعه کتاب‌های کلاغ‌های بلوار ساعت.
۱. کلاغ‌ها آنفولانزای مرغی نمی‌گیرند.
۲. تخم این هیولا مال کدوم کلاغه؟
۳. کی گفته «نینا» اسم یک کلاغه؟
۴. تاریخ تمدن کلاغ‌ها
۵. یک دایره با چهارتا خط وسطش
نویسنده: فریدون عموزاده‌خلیلی.
تصویرگر: ندا عظیمی.
ناشر: افق،کتاب‌های فندق.
چاپ اول: ۱۳۸۸. تعداد: ۳۰۰۰ نسخه

روزنه‌های کوچکی از نور

همیشه و هر بار فکر می‌کردم به نقدی از جنس شعر، متنی که بیشتر از آن که با ذهن کلنجار برود به پوست نزدیک شود، نوشته‌ای از جنس رؤیا. در این قطعه‌های پراکنده که درباره‌ی کلاغ‌های بلوار ساعت، فریدون عموزاده‌خلیلی و ادبیات کودک در شکل کلی‌اش می‌نویسم؛ بیشتر از آن‌که در هیأت یک منتقد آکادمیک ظاهر شوم؛ در پوست نویسنده‌ام

فرو می‌روم. این نوشته‌ها بیشتر شبیه یادداشت‌های کوتاهی است که در حاشیه‌ی کتاب‌ها می‌نویسیم و گاه از هر متنی خواندنی‌تر، تازه‌تر و دلنشین‌تر به چشم می‌آیند. بیشتر از آن‌که به واگشایی معناهای پنهان بپردازیم؛ ابهام تولید می‌کنیم. بیشتر از آن‌که به چیزی پاسخ بگوییم؛ سؤال می‌پرسیم. بیشتر از آن‌که معمای ساختارها و فرم‌ها را تجزیه و تحلیل کنیم؛ به رؤیا فرو می‌رویم. می‌خواهیم حرف بزنیم. کمی درباره‌ی ادبیات کودک صحبت کنیم. در جایگاه یک نویسنده‌ی مستقل تنهای آشنا و آگاه به ادبیات کودک بنویسیم. هیچ ترسی نیست که متن‌مان به نوشته‌ای خصوصی تبدیل شود. یا بگویند از ویژگی‌های پیشین نقد و بررسی کتاب پیروی نمی‌کند. یا بپرسند: «اسم این نوشته را چه می‌توان گذاشت؟ داستان؟ شعر؟ مقاله؟ یادداشت‌های پراکنده؟ نقد ادبی؟ هذیان؟» حتی از دور انداختن، سوزاندن یا چاپ نشدنش هم هیچ ترسی نداریم. همواره از کلیشه‌ها و چارچوب‌ها فرار خواهیم کرد و تنها و تنها با نوشتن، با فرو رفتن در رؤیاست که به کشف معمای متن و ساختار و معنایش دست می‌یابیم. بیشتر در تاریکی قدم خواهیم زد و گاهی به روزنه‌های کوچکی از نور خیره خواهیم شد.

زیست‌فرهنگی نویسنده‌ی کلاغ‌های بلوار ساعت

فریدون عموزاده‌خلیلی چگونه نویسنده‌ای است؟ چرا بعد از غیبتی طولانی در عرصه‌ی نوشتن برای کودک و نوجوان دوباره بازگشته است؟ و به چه شکلی برگشته است؟

نمی‌توانیم نوشته‌های عموزاده را از زیست‌فرهنگیش جدا کنیم. دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی او همواره بر ادبیاتی که نوشته است تأثیرگذار بوده و جدایی این دو از یکدیگر غیر ممکن است. نوشتن درباره‌ی کلاغ‌های بلوار ساعت وادارم کرد که به جستجوی زیست‌فرهنگی نویسنده‌اش بپردازم. خوشبختانه علی کاشفی‌خوانساری در مجموعه کتاب‌های چهره‌های ادبیات کودک و نوجوان ایران پیش از من این کار را انجام داده بود و حرکت من را بر متن عموزاده به عنوان یکی از چهره‌های اصلی ادبیات کودک بعد از انقلاب پنجاه و هفت آسان‌تر کرد. کلاغ‌های بلوار ساعت، آغاز چهارمین مرحله‌ی زیست‌فرهنگی عموزاده را بعد از غیبتی طولانی (دوازده سال) در عرصه‌ی نوشتن برای کودکان نوید می‌دهد. وقتی که این ادعا را داریم و این جمله را می‌نویسیم؛ مجبوریم که از سه مرحله‌ی پیشین به‌طور فشرده سخن بگوئیم.

دوره‌ی اول: تغزل‌گرایی انقلابی

تغزل‌گرایی واکنشی حسی به پدیده‌هاست. غزل‌ها همواره با عشق پیوند داشته‌اند و عشق با کوری حرکت می‌کند. یک عاشق همیشه سینه‌چاک معشوقش است و هیچ چیزی جز او را نمی‌بیند. معشوق حقیقت محض است و عاشق برای رسیدن به او در حالتی از وجد و شور قدم می‌زند؛ مستانه می‌رود.

از اوایل دهه‌ی ۶۰ ، این شکل از تغزل‌گرایی انقلابی تا سال‌ها رواج داشت. بزرگ‌ترین و اصلی‌ترین پایگاه تولید آن حوزه‌ی هنری بود. عموزاده‌خلیلی پُرکارترین دوره‌ی نوشتاری‌اش مربوط به سال‌هایی است که عضو حوزه‌ی هنری است. او در این دوره، ادبیات انقلابی را تبلیغ می‌کند. او در این دوره به عنوان یک نویسنده‌ی مستقل مطرح نیست و فردیت ویژه‌ای ندارد. از نگاه من یک نویسنده زمانی متولد می‌شود که شبیه به انسانی تنها و فردی ویژه در جهان زیست می‌کند. زیست‌فرهنگی عموزاده دراین دوره نه برای خود که برای دیگری، برای جریان و اندیشه‌ی حاکم است. او در این دوره شش کتاب داستانی نوشته که همگی توسط سازمان تبلیغات اسلامی حوزه‌ی هنری چاپ شده‌اند. داستان‌های این دوره از جنبه‌های انقلابی، کارگری و مذهبی برخوردار است و کاملاً رنگ و بوی شعار دارد. (برادرا، ما باید ... نشان بدهیم که مسلمانیم.[۱])

در این دوره، شخصیت نویسنده و منتقد خلیلی، آرام آرام بر شخصیت انقلابی تندروی او چیره می‌شود؛ تا جایی که در کتاب ششم، دوچرخه‌ی آقاجان نویسنده به نابرابری‌های اجتماعی معترض می‌شود. عموزاده با جدایی کامل از حوزه‌ی هنری اولین دوره‌ی زیست هنری و ادبی‌اش را به پایان می‌رساند و به شکلی مستقل فعالیت‌های ادبیش را ادامه می‌دهد.

دوره‌ی دوم: رمانتی‌سیسم عاشقانه

محور اصلی و درون‌مایه‌ی اکثر نوشته‌های این دوره‌ی عموزاده عشق است؛ تا جایی که بسیاری او را اولین نویسنده‌ای می‌دانند که عشق زمینی- رابطه‌ی عاشقانه‌ی دختر و پسر- را به ادبیات کودک و نوجوان وارد می‌کند. عموزاده در این دوره، علاوه بر نوشتن داستان، فعالیت‌های اجتماعی سیاسیش را گسترش می‌دهد و نیمی از انرژی خود را صرف کارهای اجرایی و مطبوعاتی می‌کند. عموزاده در داستان‌های این دوره از زندگی ادبیش به‌طور مشخص به نقد سنت‌های [به زعم او] ناصحیح می‌پردازد و از نوجویی تمجید می‌کند. فضای داستان‌ها عموماً تلخ و سیاه و تأثیرگذار است. او در این دوره چهار کتاب «سفر به شهر سلیمان»، «آن سوی صنوبرها»، «آن شب که بی‌بی مهمان ما بود» و «دو خرمای نارس» را می‌نویسد.

عموزاده در سال ۱۳۶۷ پس از خروج از حوزه‌ی هنری به همراه قیصر امین‌پور و بیوک ملکی ماهنامه‌ی سروش نوجوان را بنیان نهاد و به مدت ده سال عضو شورای سردبیری آن بود... در سال ۱۳۷۱ پس از تأسیس روزنامه‌ی همشهری وابسته به شهرداری تهران ضمیمه‌ای را برای کودکان و نوجوانان با نام آفتابگردان منتشرکرد و به این ترتیب اولین نشریه‌ی روزانه برای کودکان و نوجوانان ایرانی در طول تاریخ مطبوعات ایران منتشر می‌شود. انتشار نشریه‌ی روزانه‌ی کودک و نوجوان در میان کشورهای منطقه بی‌سابقه بود و در سطح جهان نیز نمونه‌های اندکی مشابه آن یافت می‌شد. با بُریدن و سکوت کامل عموزاده از داستان‌نویسی، دومین مرحله از زیست ادبی او نیز به پایان می‌رسد.

دوره‌ی سوم: سکوت ادبی

عموزاده بعد از چاپ کتاب «دو خرمای نارس» در سال هفتاد و چهار، به‌طور کامل از نوشتن و چاپ داستان دست کشید و به تمامی زمان خود را به فعالیت‌های اجتماعی و روزنامه‌نگاری اختصاص داد. شاید بتوان سکوت ادبی عموزاده را به طور مشخص بین سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴ بسته‌بندی کرد. علی کاشفی‌خوانساری در کتاب چهره‌های ادبیات کودک و نوجوان درباره‌ی این دوره از زیست‌فرهنگی عموزاده می‌نویسد:

«هرچه که به سال‌های ۱۳۷۶ نزدیک‌تر می‌شویم، غلظت موضع‌گیری‌های سیاسی روزنامه‌ی آفتابگردان بیش‌تر می‌شود که در همان زمان مخالفت برخی از کارشناسان ادبیات کودک را که مخالف وارد ساختن و درگیر کردن کودکان به درگیری‌های سیاسی و اجتماعی بودند، به همراه داشت. موضع‌گیری‌های تند سیاسی آفتابگردان در آستانه‌ی انتخابات هفتم به اوج خود رسید و باعث شد هیأت نظارت بر مطبوعات، به دلیل یکی از یادداشت‌های آن ، امتیاز این روزنامه را لغو کند.[۲]»

فعالیت‌های اجتماعی عموزاده هر روز بیش‌تر و بیش‌تر شده و اتاق تنهایی نویسندگیش را از آن خود می‌کند. نویسنده‌ی درونی خلیلی در این سال‌ها آرام آرام عقب می‌نشیند و جایی در پشت رؤیاها و کابوس‌هایش پنهان می‌شود. عموزاده در خرداد ۷۷ هفته‌نامه‌ای با نام «آفتاب امروز» را منتشر می‌کند و در همان سال با جمعی دیگر از نویسندگان و شاعران ادبیات کودک، انجمن نویسندگان کودک و نوجوان را تأسیس می‌کند و به عنوان رئیس هیئت مدیره‌ی این انجمن برگزیده می‌شود.

مشاور معاون سیاسی وزیر کشور در امور جوانان، مسئول بخش کودک و نوجوان مرکز ملی گفتگوی تمدن‌ها، مسئول

برگزاری همایش بین‌المللی با نام «بچه‌های زمین سلام» در مرکز گفتگوی تمدن‌ها و... از دیگر فعالیت‌های اجرایی اوست. او هم‌چنین از فعالان گروه‌های طرفدار محیط زیست می‌باشد. کاشفی‌خوانساری در همان کتاب می‌نویسد:

«عموزاده‌خلیلی به عنوان سیاسی‌ترین چهره‌ی ادبیات کودک و یکی از طرفداران اصلی ورود نوجوانان به مسائل سیاسی مطرح است[۳]».

دوره‌ی چهارم: فروپاشی ساخته‌ها

کلاغ‌های بلوار ساعت، آغاز سومین مرحله از زیست ادبی عموزاده است. در آن‌ها نه از اندیشه‌های انقلابی خبری هست و نه رمانتی‌سیسم عاشقانه‌ی تلخ آخرین نوشته‌های او به چشم می‌خورد و نه حتی از بنیان‌های ایدئولوژیک اصلاح‌طلبانه‌ی فعالیت‌های اجرایی و مطبوعاتی خلیلی تغذیه می شود. در این نوشته‌ها خلیلی به طنز روی آورده است. طنز و تمسخر کل جریان حاکم بر ادبیات کودک، فروپاشی و شورش علیه همه‌ی فرم‌های پیشین ادبیات کودک و حتی خودش. نوعی خستگی در آن‌ها موج می زند. خستگی و دلزدگی از همه‌ی فعالیت‌های سیاسیش و بیهودگی و بی‌سرانجامی آن‌ها؛ در آن‌ها تلخی و یأسی آشکار وجود دارد که عموزاده برای مبارزه با این وضعیت یأس، تنها راه چاره را در انتقاد طنزآمیز از وضع موجود می‌بیند. احساس خطری هم هست از جنگ، از بمب و غیره که در لایه‌های زیرین داستان پنهان شده است. هنوز هم در کلاغ های بلوار ساعت عموزاده یک نویسنده‌ی سیاسی است. ولی دیگر از اعتقاد و قطعیت پیشینش خبری نیست. او ترس خورده از وضع موجود است و شکاک به همه چیز و بُریده از همه جا، طنز و تمسخر، تنها راه فرار او از وضعیت پیشین خودش و حضورش در ادبیات کودک (در همه‌ی اشکالش) است و درست به همین دلیل است که اهمیت دارد.

کلاغ‌ها، حضوری مرموز در متن

کلاغ‌ها در همه جا هستند. کنار صخره‌ها و لابه‌لای شاخه‌های چنار، روی سیم‌های برق و کنار بوته‌های پُر از برف. این پرنده‌ی سیاهِ تنهای شگفت‌انگیز، همیشه با آدمیزاد بوده و هست. از ابتدای تاریخ با ورود به داستان هابیل و قابیل تا حالا که کلاغ‌های بلوار ساعت است. کلاغ چه ویژگی‌ای داشت که توانست این‌گونه قدرتمند و همیشگی در متن داستانی آدم‌ها باقی بماند؟ با چه ترفندی همه‌ی پایان‌بندی قصه‌های کهن را از آن خودش ساخت؟ (قصه‌ی ما به سررسید / کلاغه به خونه‌اش نرسید.)

پاسخ روشنی برای سؤال‌مان نداریم. تازه می‌فهمیم که هیچ‌چیز از کلاغ نمی‌دانیم با این که این همه درباره‌اش نوشته‌ایم. کلاغ هیأت مرموزش را برای همیشه حفظ خواهد کرد و شاید اساساً شباهت کلاغ با راز است که آن را این چنین دائمی حفظ کرده است. شاید این پنهان ماندن همیشگی در عین حضور مداوم است. شاید تنهایی سیاه رنگش و نگاه خیره و سردرگمی که دارد. شاید صدای ترسناک و خشک و هشداردهنده و بلندش باشد. شاید این‌ها باشد که بیش از همه‌ی حیوانات به نویسنده شبیه می‌شود. کلاغ‌ها نوشتن می‌دانند؟ نمی‌دانیم.

روباه همواره در شکلی حیله‌گرانه و چرب‌زبان در داستان‌ها آمده است.
و الاغ: نماینده‌ی همیشگی بلاهت
و گرگ: درنده‌خویی مادرزاد و بی‌رحم
و مار: مرموز و خزنده چون مرگ
و شیر: خمیازه‌ی آرام و مطمئن قدرت
و کلاغ: ...

کلاغ چگونه است؟ دزد صابون و جواهرات؟ قاتل (داستان هابیل و قابیل)؟ یک ابله (وقتی گول روباه را می خورد)؟ معلم و مادر (در داستان الدوز و کلاغ‌ها)؟ بی‌خانمانی تنها (داستان راز شهریار مندنی‌پور)؟ کلاغ چگونه است؟ چرا هیچ‌گاه شکلی مشخص با ویژگی‌های تکرار شده پیدا نمی‌کند؟

کلاغ برای هر نویسنده به گونه‌ای خاص و ویژه‌ی خودِ آن نویسنده حضور پیدا کرده است. شاید به دلیل همین ویژگی منحصربه‌فردش باشد که هنوز که هنوز است در متن‌های امروزی‌مان حضوری حتی پُررنگ‌تر از پیش پیدا می کند.

جامعه‌ی سردرگم کلاغ‌ها در بلوار ساعت

«کلاغ‌های بلوار ساعت، دو دسته بودند: قشنگ‌ها و مَشنگ‌ها. این قشنگ‌ها و مَشنگ‌ها چشم دیدن همدیگر را نداشتند. مشنگ‌ها روی درخت بید مجنون لانه داشتند و قشنگ‌ها روی تیر چراغ برق و آنتن‌های تلویزیون.[۴]»

در بلوار ساعت با یک کلاغ روبه‌رو نیستیم و نه حتی با ۴۰ کلاغ. جامعه‌ای از کلاغ‌ها هستند. جامعه‌ی دو دسته‌ای که همواره بر سر مسائل پیش پا افتاده و بیهوده با هم سر جنگ دارند.

کلاغ‌های مشنگ بلوار ساعت نماینده‌ی آشکار و بی‌بُرو برگرد سنت و کلاغ‌های قشنگ نماینده‌ی بی‌چون و چرای

تجددخواهان مدرن هستند که به شکل قبیله‌ای در کنار هم زندگی می‌کنند. ویژگی اصلی زندگی قبیلگی «تعصب» است. تعصب به خون قبیله، تعصب به قانون قبیله، تعصب به اندیشه‌ی حاکم بر قبیله، تعصب به ...

تنها چیزی که در یک قبیله معنا ندارد «فرد» است. فردیت مدرنِ آزادِ مستقل و متکی به خود، در یک قبیله حذف می‌شود. یک فرد تکه‌ی کوچکی از بدنه‌ی قبیله است که نمی‌تواند تنها و برای خود و جدای از دیگران تصمیم بگیرد. هیچ چیز، از شیوع آنفولانزای همه‌گیر گرفته تا جنگ، از بمب ساعتی گرفته تا انفجار کوه، از جنگ جهانی گرفته تا انقلاب کبیر فرانسه، از عشق گرفته تا زبان تا صلح، تا تاریخ، از قورباغه گرفته تا آدمیزاد تا کلاغ‌های دریایی، هیچ چیز و هیچ چیز برای کلاغ‌های بلوار ساعت اهمیتی ندارد. تنها چیزی که برای آن‌ها مهم است، قبیله‌ی خودشان است.

و (فقط باید حال رقیب را گرفت)[۵] یگانه شعارشان. بنیان اصلی شکل‌گیری کلاغ‌های بلوار ساعت همین است؛ «دعوای سنت و مدرنیته»؛ درگیری دائمی و همیشگی تاریخ معاصر ایران که از مشروطه تا امروز ادامه داشته است.

داش‌قارکل: عشق و تنهایی در فانوس دریایی

داش‌قارکل تنها کلاغی است که علیه نظام قبیله‌ای کلاغ‌ها می‌شورد و قارون‌های ۱۳گانه‌ی کلاغی را زیر پا می‌گذارد. قارون‌های مسخره و متعصبانه و خشک جامعه‌ی کلاغی که از دوره‌ی کلاغوش تا به امروز هیچ تغییری نکرده است. قارون‌هایی از این دست:

«کلاغ است و هم‌لانه‌اش. کلاغی که هم‌لانه‌اش کلاغ نباشد، لابد قورباغه است و خاک بر سر کلاغی که با یک قورباغه‌ی بوگندو هم‌لانه بشود.[۶]»

داش‌قارکل کلاغ‌ها همانند همزاد پیشینش داش‌آکل تنها کلاغی است که علیه وضع موجود جامعه‌ی کلاغی‌اش می‌شورد. در کتاب سوم «کی گفته نینا اسم یک کلاغه؟» دسته‌ای از کلاغ‌های دریایی به بلوار ساعت آمده‌اند که به جای قارقار (صدای مشنگ‌ها) یا غارغار (صدای قشنگ‌ها) قیج قیج قیجاهه می‌گویند و جای صابون، کرم و ماهی می‌خورند. مشنگ‌ها و قشنگ‌ها آن‌ها را کلاغ نمی‌دانند؛ ولی یک شب داش‌قارکل بالاخواه نینا یکی از کلاغ‌های دریایی درمی‌آید و یک کرکسِ نامرد را می‌زند.

داش‌قارکل زنده‌ترین و ملموس‌ترین شخصیت بلوار ساعت است. دیالوگ‌های طنزآمیز او، زبان ویژه‌ی یک لوتی پیشین و شخصیت او را به خوبی نشان می‌دهند. در شخصیت‌پردازی داش‌قارکل، نه تنها از توصیف ظاهری (منقار کلفت) یا توصیف

حالت‌های رفتاری، که از زبان نیز استفاده شده است.

«آبجی! یادت باشه هیچ رقمه تنهایی تو آسمون برای خودت بال‌بال نزنی. خوبیت نداره آبجی. اون هم ساعت سی و سه‌ی شب! یادت باشه این‌جا کرکس نامرد فراوونه آبجی![۷]»

عشق داش‌قارکل به نینا انگیزه‌ی اصلی خروج و زیر پا گذاشتن قارون‌های کلاغی می‌شود و داش‌قارکل تنها کلاغی است که در بین همه‌ی کلاغ‌های موجود در بلوار ساعت، «تنهایی» را تجربه می‌کند. او و نینا در پایانی امیدوارکننده، بچه‌هایی ترکیبی، بچه‌هایی که قارغارغاراهه می‌گویند به دنیا می‌آورند.

کناره‌گیری از دعوای همیشگی تاریخ معاصر

عموزاده در کلاغ‌های بلوار ساعت در هیئت قهرمان رمانس افسانه‌های دور برای کشتن این اژدها بیدار نشده است. او خسته‌تر و ترس‌خورده‌تر از آن است که بخواهد به شیوه‌ی قهرمان اسطوره‌های رمانتیک مبارزه کند. یأس، هول و ترس است که در لایه‌های زیرین «کلاغ‌های بلوار ساعت» موج می‌زند. پس‌زمینه‌ی همه‌ی دعوای مشنگ‌ها و قشنگ‌ها «هول» است. یک‌جور بمب ساعتی است. بمبی که هر لحظه به انفجارش نزدیک‌تر می‌شود. خلیلی نگاهی آمیخته به طنز تلخ و گزنده به این بحث‌های بی‌انجام بعد از شکست دارد. او همه چیز را دست می‌اندازد. حتی قشنگ‌ها را که روزی خودش یکی از فعال‌ترین اعضای‌شان بوده است. بینش عموزاده در این مجموعه کتاب‌ها بینشی کمدی‌وار به جامعه‌ی ایرانی است. قهرمان کمدی در اضطرابی دائمی از اژدهای هول به سر می‌برد. وحشت او از پوچی و بیهودگی همه‌ی جنگ و جدل‌ها و تمسخر این وضعیت بیهوده است که شیوه‌ی مبارزه کردنش را شکل می‌دهد.

«در اسطوره‌ی قهرمان پُست‌مدرنیستی، وظیفه‌ی قهرمان کشتن اژدها نیست، بلکه مواجهه با وحشت و پوچی کامل پیکار است. بدون این‌که خود را به تمامی تسلیم نوعی نظم فرضی کند.[۸]»

زیستن در وضعیت سرسام دائمی

عموزاده همواره به جامعه و تاریخ هم‌چون قلمرویی منحصراً جدی نگاه کرده است؛ ولی در کلاغ‌های بلوار ساعت جنبه‌ی کمیک ناشناخته‌ی تاریخ را آشکار می‌کند.

حجم اصلی داستان‌ها را درگیری‌های کلامی و فیزیکی بین مشنگ‌ها و قشنگ‌ها شامل می‌شود. درگیری‌های دائم با جملاتی تکرارشونده، تا بتواند سرسام وضعیت پوچ و مسخره‌ی کلاغ‌ها را به خواننده منتقل کند. سرسامی دائمی از جنس مطبوعات. سرسامی که عموزاده دوره‌ی طولانی‌ای از زیست‌فرهنگیش را در آن گذرانده است. حالا او، در کلاغ‌های بلوار ساعت از این وضعیت خارج شده و از بیرون به این وضعیت می‌نگرد و چیزی جز سرسام و درگیری‌های بیهوده نمی‌بیند؛ چیزی جز هرج و مرج و آشفتگی. تنها صدای یک چیز را خوب می‌شنود؛ صدای تیک تاک ساعت. صدای زمان و صدای بمب ساعتی.

تیک‌تاک نحس زمان

زمان در بلوار ساعت به شکل مسخره و منحوسی کشدار است. یک شبانه‌روز کلاغی ۳۹ ساعت است. عددها در بلوار ساعت همگی مضرب ۱۳ هستند؛ مضربی از نحس.

پیش پا افتاده‌ترین و بی‌ارزش‌ترین چیز در بلوار ساعت زمان است.

«داشت جنگ شروع می‌شد. سیزده ساعت و سیزده دقیقه و سیزده ثانیه بود که مشنگ‌ها و قشنگ‌ها نشسته بودند و داشتند توی سر و کله هم می‌زدند که اول کلاغ بوده یا تخم کلاغ؟ سه ساعت و سه دقیقه و سه ثانیه اولِ دعوای‌شان سر این بود که جلسه‌ی مهم کلاغی‌شان را کجا برگزار کنند.[۹]»

«زمان»: تنها چیزی که گذرش برای انسان ایرانی اهمیتی ندارد.

حتی ساعت بزرگ بلوار که کلاغ‌ها دائم جلوی روی‌شان است؛ باعث نمی‌شود که اضطراب و دلشوره‌ی تیک‌تاک جلو رونده‌ی زمان را درک کنند. چون کلاغ‌ها هیچ درکی از نابودی، هیچ درکی از پایان، هیچ درکی از مرگ ندارند و به شیوه‌ی هجوآمیزی از هرگونه هراس تهی شده‌اند.

در کتاب دوم «تخم این هیولا مال کدوم کلاغه؟» یک بمب ساعتی توی بلوار افتاده است و کلاغ‌ها کنار بمب نشسته‌اند و درباره‌ی این بحث می‌کنند که اول تخم کلاغ بوده یا خود کلاغ؟ اساساً بنیان این سؤال بر یک لودگی و بلاهتِ گروهی استوار است. طنز گزنده‌ی خلیلی در پوچی معنای این سؤال شکل می‌گیرد؛ انتقادی هجوآمیز از تفکر ضد فلسفی. با حرکت بر روی فلسفیدن بر یک چیز بیهوده که هیچ جوابی ندارد و اگر هم جوابی برایش باشد فایده‌ای ندارد. در این داستان خنده‌ی تلخ بر اساس شکل کله، بر اساس شیوه‌ی اندیشیدن است که شکل می‌گیرد. عموزاده به شیوه‌ی یک نویسنده‌ی خارج شده از این وضعیت، فضاحت باری و مسخرگی این شکل کله، این روش اندیشیدن را نشان می‌داده و نقد می‌کند.

بنابراین هیچ انتظاری از کلاغ‌های بلوار ساعت نمی‌رود که درکی از تیک‌تاک نحس ساعت داشته باشند. آن‌ها روی یک بمب ساعتی که هر لحظه به انفجارش نزدیک می‌شود نشسته‌اند و چرت و پرت می‌بافند. حال آن‌که ساعت بمب هر لحظه به نابودی و به مرگ نزدیک می‌شود.

آجرچین‌ها و چکش به دست‌ها

«دعوت به شکستن سد» و رفتن به «دیگر سو» (دیگر سو به عنوان ضد فرهنگ) با مدرنیسم اصیل در تضاد است. چون شکل‌های دیگر وحدت و انسجام را اعمال و سازماندهی می‌کند و ویرانگر است.[۱۰]»

برخورد مدرن و ادبیات محور داشتن با مجموعه‌ی کلاغ‌های بلوار ساعت اشتباه به نظر می‌رسد. برای نویسندگان مدرن می‌توان از اصطلاح «آجرچین‌ها» استفاده کرد. نیروی اصلی نویسنده‌ی مدرن، صرف ساختن شیوه و منشِ ادبی جدید، ساختی محکم و استوار می‌شود؛ ولی کلاغ‌های بلوار ساعت متنی ویرانگر است. انسجام و سازماندهیش بر ویرانگری و آشفتگی بنا شده است. صحبت از خوبی یا بدی ویرانگری و آشفتگی نیست. صحبت از منش ادبی عموزاده در کلاغ‌های بلوار ساعت است. او جزءِ دسته‌ی «چکش به دست‌ها» قرار می‌گیرد. چکشی بر پیکره‌ی ادبیات کودک، چکشی بر پیکره‌ی اصلاحات و چکشی بر پیکره‌ی خودش. چکشی بر پیکره‌ی ادبیات پیشین خودش. باید به کلاغ‌های بلوار ساعت به عنوان نمونه‌ای از ادبیات کودک پسامُدرنیستی نگاه کنیم تا در ارزش‌های ادبی و ساختاری متن‌ها به خطا نرویم. در ادبیات پُست‌مدرن نیروی اصلی نویسنده صرف شکستن تمام ساخته‌های پیشین می‌شود. منش ادبی از ساختن به فرو ریختن تغییر جهت پیدا می کند. هنر پسامدرن در محدودیت‌ها نیست که شکل می‌گیرد، در یک بی‌توجهی به چارچوب‌ها است که امکان بروز پیدا می‌کند و به همین دلیل است که رویه‌ی ظاهری متن آشفته می‌نماید و گیجی تولید می‌کند.

نویسنده‌ی پُست‌مدرن این بی‌نظمی ابتدایی را می پذیرد.

چرا چنین اتفاقی می‌افتد؟

آیا هنرمند پسامُدرن یک بیمار، یک عیاش، یک راحت‌طلب است؟ آیا از زیر بار ساختن شانه خالی می‌کند؟

من فکر می‌کنم او در جستجوی شکل‌های دیگر وحدت و انسجام است. یعنی بیشتر یک جستجوگر است. جستجوی شکل‌های تازه‌ای از نظم در ویرانه‌های آشفته، جستجوی شکل‌های تازه‌ای از نور در تاریکی کُشنده و این جستجو به هیچ‌وجه کاری از سر آسان‌طلبی، تن‌آسایی و عیاشی نیست. به همان اندازه که هنرمند مُدرن نیروهایش صرف ساختن

می‌شوند، نیروهای هنرمند پسامُدرن صرف تخریب و جستجو می‌گردد. اگر نگوییم انرژی ذهنی و فشردگی و آسیب بیشتری را متحمل نمی‌شود، مطمئناً کمتر از آن هم نیست. اضطرابی که این جستجو برای یافتن وضعیت تازه و شکلی نو و بکر تولید می‌کند؛ و زیست تنها و هراس‌انگیزی که نویسنده در لابه‌لای خرابه‌هایی که خودش تولید کرده دارد، چیزهای ساده‌ای نیست که بتوان بی‌توجه از کنارشان گذشت و او را متهم به عیاشی و فرار از زیر بار مسئولیت متهم کرد.

«هر شکلی به هر صورت، فقط به این علت که وجود دارد و تداوم می‌یابد، سرانجام نیروی خود را از دست می‌دهد و می‌پوسد؛ و برای این‌که دوباره نیرو بگیرد باید، ولو برای لحظه‌ای، در بی‌شکلی ذوب شود؛ باید به وحدت ازلی‌ای که از آن پدید آمده است بازگردد؛ به عبارت دیگر باید به «بی‌نظمی» (در عرصه‌ی کیهانی) بازگردد، به «عیاشی» (در عرصه‌ی اجتماعی)، به «تاریکی» (برای بذر)، به «آب» (تعمید در عرصه‌ی بشری، آتلانتیس در عرصه‌ی تاریخ و الی آخر. میرچا الیاده[۱۱])

شاید در بازخوانی اولیه‌ی کلاغ‌های بلوار ساعت آن را متنی آشفته، سرسام‌آور، نامنسجم، یا یک‌جور ادا و اطوار کودکانه بدانیم؛ ولی در خوانش‌های دوباره درمی‌یابیم که از وحدت و انسجامی آگاهانه و تحسین‌برانگیز پیروی می‌کنند. شکل‌های مختلف وحدت در دل گوناگونی آشفته‌ی متن را بررسی می‌کنیم:

کلاغ‌ها چگونه صحبت می‌کنند؟ (وحدت زبانی)

همیشه یکی از دغدغه‌های اصلی نویسندگیم رسیدن به راوی دانای کلی بوده و هست که از جنس شخصیت اصلی داستان باشد و شبیه به او حرف بزند. فکر می‌کنم با این شیوه بتوانیم گسست دائمی و همیشگی تاریخی راوی سوم شخص قصه‌گو و شخصیت داستان را از بین ببریم و به بافتی یکپارچه و هم شکل برسیم.

راوی عموزاده در داستان کلاغ‌های بلوار ساعت قصه‌گو است. به شیوه‌ی کهن و شیرین قصه‌گویی پیشین وابسته است.

«دو تا بالون بودند، یکی زرد، یکی بنفش، کلاغ‌ها آن‌قدر سرشان به قارقار خودشان گرم بود که تا وقتی کاغذهای رنگی پولوم پولوم‌کنان نیامده بودند جلوی چشم‌های هاج و واج مانده‌شان، کسی بالون‌ها را ندید. یعنی نه این‌که ندیدند، قارقارشان آن‌قدر درباره‌ی این‌که «کدوم رنگ، رنگه عشقه» بالا گرفته بود که اگر بالون‌ها جلوی چشم‌شان پایین هم می‌آمدند، آن‌ها را نمی‌دیدند.[۱۲]»

ولی عموزاده از طریق بازآفرینی زبان کلاغی نه تنها در دیالوگ کلاغ‌ها، که در توصیف و تعبیرهای راوی، وحدت و یکپارچگی زبانی ویژه‌ای به داستان بخشیده است.

برای مثال:

پیش‌قار ← پیش‌گفتار

قارون ← قانون

منقار کلفت ← سبیل کلفت

قارینگ قارینگ تلفن ← دیرینگ دیرینگ تلفن

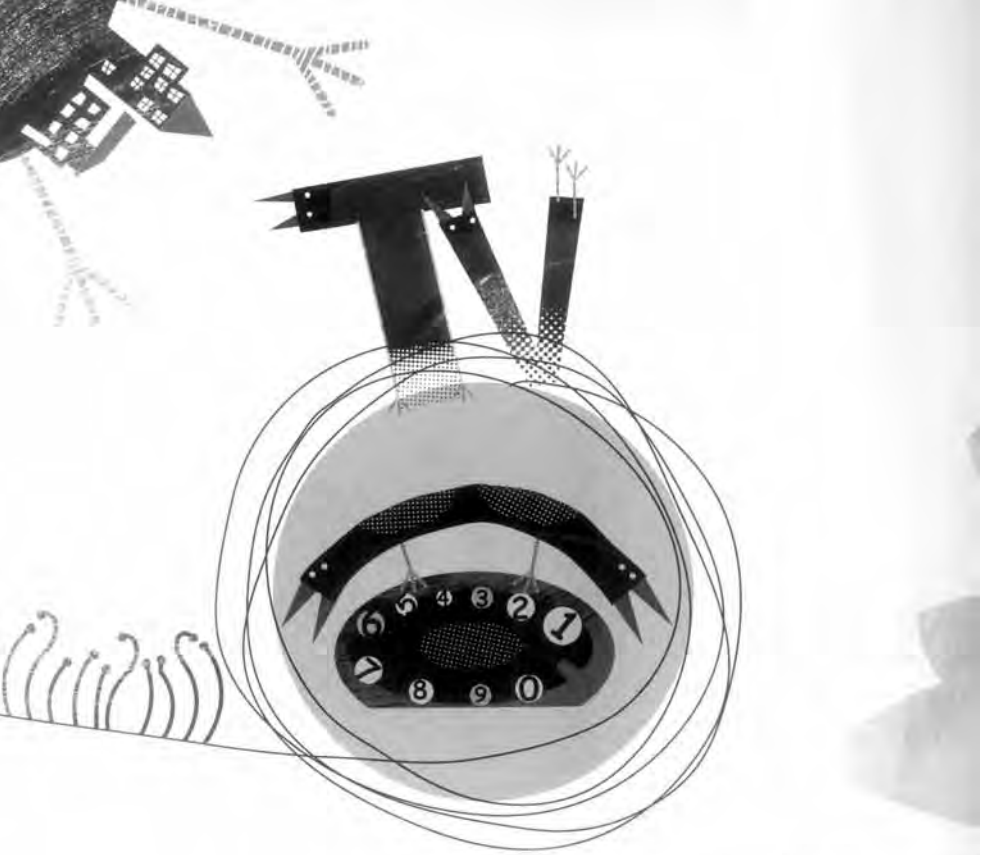
کلاغ تو کلاغ شدن ← شیر تو شیر شدن

راوی قصه‌گو در قصه‌ی کلاسیک مجاز نبود شبیه به زبان شخصیت‌هایش صحبت کند؛ ولی گرایش به شبیه‌سازی و گسترش عمومی زبان تغییریافته در متن پُست‌مدرنیستی، به‌طور گسترده‌ای استفاده می‌شود و هدف از آن شکل دادن وحدت از بین‌رفته‌ی سلسله حوادث زنجیروار متن کلاسیک به‌گونه‌ای دیگر است.

نشانه‌های مشابه (وحدت شکلی)

در متن پُست‌مدرنیستی، اگرچه عناصر تشکیل دهنده از شبکه‌های گوناگون و واگرا انتخاب می‌شوند؛ ولی سعی می‌شود در ویژگی‌های ظاهری و شکلی هم‌گرا باشند. وحدت در فرم ظاهری برای تولید و نشان دادن شبکه‌های تودرتو و مشابه جامعه‌ی جهانی به کار می‌روند. حتی گاه دیده می‌شود که اسم فردهای گوناگون انسان‌ها یکی است و لباس‌ها یک شکل است. یا بوها و رنگ‌ها یکی است. این رفتار در ادبیات پسامُدرن اعتراضی است به زندگی صنعتی مدرن جامعه‌ی سرمایه‌داری که سعی در شبیه‌سازی انسان‌ها به یکدیگر دارد. عموزاده برای ایجاد وحدت از جنسی دیگرگونه در ویرانه‌ی آشفته‌ی متن از این ترفند شکلی سود می‌برد.

در کتاب پنجم، بالون‌ها پخش‌کننده‌ی علامت صلح هستند. علامتی به این شکل: ☮. شبیه شدن این علامت به جای پای کلاغ‌ها، درخت و آنتن تلویزیون که همگی به شکلی با کلاغ‌ها در ارتباط‌اند پیوستگی محکم و نظام‌مندی برای طرح قصه به وجود می‌آورد.



حرکت در جهت تولید معنا در شبکه‌ی کلاژی (وحدت معنایی)

تکنیک اصلی روایت در کلاغ‌های بلوار ساعت تکنیک کلاژ است. در تابلوهایی که با تکنیک کلاژ کشیده می‌شوند می‌توانیم سر جرج دبلیو بوش را بر پیکری سنگی از کورش کبیر ببینیم که روی چمنزاری از بُریده‌های روزنامه نشسته و تار می‌زند و به دختربچه‌ای عراقی که در یک چاه نفت غرق شده خیره شده است. چیدمان این عناصر ناهمخوان آگاهانه اتفاق می‌افتد. معمولاً تابلوهای موفق کلاژ بر منطق درونی خلق معنای تازه و یا تحلیلی تازه از یک معنای کهنه استوار می‌شوند. در خلق آن‌ها یک نوع آگاهی نسبت به پیرامون و جهان وجود دارد. صحبت از یک منطق هردمبیل آزاد و عیاش نیست.

برای نمونه در کتاب پنجم: یک دایره با چهار خط وسطش.

از علامت‌های جهانی صلح، هواپیمای شناسایی آلفا (که در قصه‌های علمی تخیلی با آن‌ها روبه‌رو هستیم) ماجراهای تن‌تن و پیدا کردن گنج (لایه‌ای جذاب، مربوط به داستان‌های مخاطب‌پسند) و کلاغ‌های بلوار ساعت روبه‌روییم. این عناصر تشکیل‌دهنده‌ی به ظاهر ناهمخوان در بافتی قصه‌گون و لذت‌بخش در جهت تولید معنایی مشخص و منسجم گام برمی‌دارند.

بالون‌ها می‌آیند و علامت صلح را در بلوار ساعت پخش می‌کنند. هر جا که این علامت وجود داشته باشد هواپیماها حق انداختن بمب را ندارند. آدم‌ها و کلاغ‌های بلوار ساعت فکر می‌کنند این علامت گنج است و هر جا که این علامت وجود دارد را می‌کَنند. تن‌تن هم که وارد داستان می‌شود این علامت را پیدا کرده و دنبال گنج است. او و دوستانش ساکنان جدید بلوار ساعت هستند. هواپیما چون همه‌ی بلوار ساعت پُر از علامت صلح است بمب‌هایش را در دریا می‌اندازد. آدم‌ها و کلاغ‌ها همه جای بلوار ساعت را می‌کَنند. چون همه‌جا علامت گنج (صلح) پراکنده شده است و چون هیچ گنجی پیدا نمی‌کنند روی بلندی به بلوار خیره می‌شوند. همه‌جا سوراخ سوراخ است. جابه‌جا زمین کَنده شده و همه‌ی ساختمان‌ها خراب است. بلوار ساعت شبیه به شهری است که زیر آوار بمب ویران شده است. با این که هیچ هواپیمایی بمبش را آن‌جا نیانداخته است. بلاهت کلاغ‌ها که انگار نمی‌توانند هیچ‌گاه در صلح، آرامش و آبادانی زندگی کنند بار دیگر آشکار می‌شود. این‌بار نابودی به دست خودشان اتفاق می‌افتد؛ یک‌جور نابودی تحمیل شده از بیرون نیست. نیرویی خارجی شبیه به یک بمب هیچ‌جا را خراب نکرده است؛ کلاغ‌ها خودشان دست به تخریب زده‌اند.

داستان حتی دردناک‌تر از این پایان می‌گیرد؛ کلاغ‌ها چون روی زمین گنج پیدا نمی‌کنند می‌پندارند که گنج زیر آب‌هاست. بالای آب‌ها پرواز می‌کنند و عکس پای خودشان را در آب می‌بینند. عکس پای خودشان که شبیه به علامت گنج (صلح) است. خوشحال می‌شوند و همگی در آب فرو می‌روند و یک نابودی دسته‌جمعی که از یک بلاهت کامل تولید

می‌شود اتفاق می‌افتد.

بینش کمدی‌وار در وضعیت هول

طنز جزءِ جدایی‌ناپذیر ادبیات پُست‌مدرنیستی است. چیزی که در طنز عموزاده بیش از همه من را به شگفتی وا می‌دارد، پس‌زمینه‌ی هول است؛ رویه‌ای طناز و لذت‌بخش و آسان فهم و هسته‌ای هراس‌انگیز و مأیوس. تمسخر و لوده‌گی بر لبه‌ی پرتگاهی نابودکننده است.

در کتاب چهارم، کلاغ‌های بلوار ساعت سعی دارند تاریخ تمدن کلاغ‌ها را بنویسند. به شکلی مسخره و زورکی و بامزه خود را وارد تمام وقایع تاریخی می‌کنند غافل از این‌که آتشفشان هر آن در حال انفجار است و نابودی دسته‌جمعی دیگری را برای کلاغ‌ها هدیه می‌آورد.

این وضعیت درونی هول، لایه‌ای ترسناک و تکان‌دهنده را نیز به پوسته‌ی لذت‌بخش متن اضافه می‌کند. اضطراب دائمی خواننده از نابودی دسته‌جمعی کلاغ‌ها بر سر بلاهت و بی‌بُرو برگرد بودن اتفاق هولناک، همیشه خنده‌ی مخاطب را در حالت عصبی و نگران نگه می‌دارد و بافتی پیچیده‌تر به داستان‌ها می‌بخشد. بیشتر شبیه به تماشای کمدینی است که بالای یک برج بزرگ، لبه‌ی یک نردبان در ارتفاع پنج هزار پایی حرکات بامزه می‌کند. این بامزگی بیشتر از این‌که خنده تولید کند، هراس می‌سازد؛ هراس از نابودی عنصر لذت‌بخش. اکثر طنزهای موفق این هول را به دنبال خود می‌کشند. طنزپرداز وضعیت یک آکروبات را دارد. طنز راه رفتن بر روی طناب، حرکت بر لبه‌ی تیغ است. اندکی لغزش می‌تواند انسان را به مرز لودگی و خیط شدن بکشاند و بی‌حوصلگی تماشاچی (خواننده) را به دنبال داشته باشد. طنز به ظرافت و هوشمندی فوق‌العاده‌ای نیاز دارد و این سقوط همیشگی، انسان طنزپرداز را تا پایان همراهی می‌کند.

خندیدن، محرومیت از یقین‌ها

عموزاده‌خلیلی در متن کلاغ‌های بلوار ساعت نویسنده‌ای خسته است. تمام قطعیت‌های پیشینش فروپاشیده است. از حوزه‌ی هنری، فعالیت‌های اجتماعی، و از رمانتی‌سیسم جریان حاکم بر ادبیات کودک خسته است و همه‌ی این قطعیت‌ها و یقین‌های ادبی، اعتقادی و اجتماعی را تمسخر می‌کند. شاید این لبه‌ی برنده‌ی طنز به مذاق جریان مسلط ادبیات کودک و دوستان چندین و چند ساله‌ی ادبی و سیاسی عموزاده خوش نیاید و آن‌ها را برآشفته سازد. این بی‌معنایی و بیهودگی همه‌چیز و فروپاشی همه‌ی ارزش‌های تحمیل شده از سوی وضع مسلط موجود، شاید برای دیگران آزاردهنده باشد؛ ولی خوشایندی بینش کمدی‌وار و بنیاد شکل‌گیریش بر همین آشکارسازی خشن و ویرانگرانه استوار است.

«عنصر کمدی بی‌رحم است. از این‌رو که بی‌معنایی و بی‌ارزشی همه چیز را با خشونت برای ما آشکار می‌کند. طنز، آدمی را برآشفته می‌سازد؛ نه از آن‌رو که آدمی را تمسخر کرده و بر او می تازد، بلکه از آن روی که با آشکار ساختن جهان هم‌چون پدیده‌ای دو گونه ما را از داشتن یقین‌ها محروم می‌کند.[۱۳]»

دهن‌کجی به پایان‌بندی تکان‌دهنده

در قصه‌های هیجان‌انگیز و جذاب، این جذابیت از جنس سلسله حوادث زنجیروار هزار و یک شبی است. از این جنس که خواننده را همواره در این حالت نگه دارد که بعدش چه می‌شود؟ بعدش که شد، بعدتر چه می‌شود؟ و نویسنده‌ای موفق در کشاندن مخاطب تا پایان داستان است که همواره مشتی پر و پنهان شده برای خودش نگه دارد. نویسنده در ادامه است که با باز کردن و رمزگشایی از این رازهای پنهان، شگفتی را در مخاطب تولید کرده و تعلیق و کششی پیوسته را در سرتاسر داستان حفظ می‌کند. پشت پا زدن ادبیات پسامدرن به همه‌ی این وضعیت‌ها است. نویسنده‌ی پُست‌مدرن هیچ مشت پری برای خودش نگه نمی‌دارد. او در جهت تولید لذت و شگفتی از طریق اتفاق‌های عجیب و ناهمگون و انرژی تکان‌دهنده‌ی فرم‌های پیچیده و ساختارهای عجیب است. به همین دلیل ممکن است گاهی پایان داستانش را در همان میانه‌ی متن بازگو کند.

در کتاب اول «کلاغ‌ها آنفولانزای مرغی نمی‌گیرند» به کلاغ‌های بلوار ساعت خبر می‌رسد که آدم‌ها می‌خواهند آن‌ها را به علت شیوع آنفولانزای مرغی بکشند. در همان ابتدای داستان راوی پایان داستان را به ما می‌گوید. کلاغ‌ها همگی نابود می‌شوند. خواننده بعد از دانستن پایان داستان، جریان چگونگی نابود شدن کلاغ‌ها را می‌شنود. ترکیب سلسله حوادث خطی داستان به هم می‌ریزد و شگفتی در همان ابتدای داستان اتفاق می افتد.

تعلیق در داستان پسامُدرن با جمله‌ی «بعدش چه می‌شود؟» شکل نمی‌گیرد. تعلیق در این داستان‌ها سؤالی دیگر دارد: «چرا این اتفاق افتاد؟» یعنی یک اتفاقی می‌افتد (نابودی و ناپدید شدن دسته‌جمعی کلاغ‌ها) و خواننده دنبال این است که چرا چنین اتفاقی افتاد؟ چرا کلاغ‌ها نابود شدند؟ در ادامه‌ی داستان، خواننده آرام آرام پاسخ پرسش‌هایش را می‌یابد.

کلاغ‌ها بعد از این‌که می‌فهمند ناقل ویروس آنفولانزای مرغی هستند و جان‌شان در خطر است، به شکل قورباغه، گربه،

گوشی تلفن، و رادیو و تلویزیون درمی‌آیند. جالب این‌جاست که در این تغییر هویت، کلاغ بودن‌شان را حفظ می‌کنند- گوشی تلفن به جای دیرینگ دیرینگ، قارینگ قارینگ می‌کند- آدم‌ها که جان‌شان از این همه وسایل و اشیاء عجیب به لب می‌رسد؛ همه‌ی آن‌ها را نیست و نابود می‌کنند و کلاغ‌ها به این شیوه در پایانی تلخ و همیشگی غرق می‌شوند؛ نابودی دسته‌جمعی کلاغ‌های بلوار ساعت؛ هلاکت.

پایان‌بندی‌های رها شده

کلاغ‌های بلوار ساعت پایان‌بندی‌های رها شده و شُل دارند؛ پایان‌بندی‌هایی از جنس متن طنز. پایان‌بندی‌های اکثر فیلم‌ها و کارتون‌های طنز هم آبکی و وِل است. آن‌ها شبیه به متن‌های جدی پایان‌بندی‌های تکان‌دهنده ندارند. نیروی یک طنزپرداز در تمام طول حرکت یک داستان، صرف بازیگوشی و به لذت رساندن مخاطب می‌شود. دیگر نیرویی در او نیست و جانی ندارد که در پایان ضربه‌ای به مخاطبش وارد کند. اگر ضربه‌ای ناگهانی هم باشد آن‌قدر آرام و ضعیف است که دیده نمی‌شود. درست به همین دلیل است که در فیلم‌های کمدی از الگوی رفتن استفاده می‌شود.

چارلی چاپلین همیشه در پایان می‌رود.

پلنگ صورتی دور می‌شود.

لوک خوش‌شانس در بیابان‌ها خودش را گم می‌کند...

همگی آن‌ها با حالتی خسته و مأیوس دور می‌شوند. این الگوی دائم بازیگر و نویسنده‌ی طنز است. این رهایی و ول‌شدگی زاییده‌ی متن طنز است. زاییده‌ی به لذت رساندن دیگری است و این غم درونی همیشه در عمق وجود طنزپرداز باقی می‌ماند. «چه کسی قرار است او را شاد کند؟» او که همه را شاد کرده است، شادی کوچکی هم برایش نیست؛ برای او که دیگران را می‌خنداند و به لذت می‌رساند. پایان‌بندی‌های قصه‌های طنز، وضعیت دوگانه‌ای دارد؛ درد و لذت، ترس و شادی، تنهایی و با هم بودن، اشک و لبخند به‌گونه‌ای ترکیبی در این قصه‌ها وجود دارد و در پایان، این تنهایی، درد، ترس، و اشک است که بر دیگری چیره می‌شود.

پانوشت:

۱. فریاد کوهستان. فریدون عموزاده‌خلیلی. مجموعه داستان. سازمان تبلیغات اسلامی حوزه‌ی هنری، ص ۱۰

۲. چهره‌های ادبیات کودک. علی کاشفی‌خوانساری، ص۸۰

۳. همان، ص۵۵ و ۵۶

۴. کلاغ‌ها آنفولانزای مرغی نمی‌گیرند. فریدون عموزاده‌خلیلی. افق، ۱۳۸۷

۵ – برگرفته از پشت جلد کلاغ‌ها آنفولانزای مرغی نمی‌گیرند

۶ – کی گفته «نینا» اسم یک کلاغه؟. فریدون عموزاده‌خلیلی. افق.۱۳۸۷

۷ – کی گفته «نینا» اسم یک کلاغه؟. فریدون عموزاده‌خلیلی. افق.۱۳۸۷

۸ – اسطوره. لارنس کوپ. مترجم: محمد دهقانی. انتشارات علمی و فرهنگی. ص۶۵

۹ – تخم این هیولا مال کدوم کلاغه؟. فریدون عموزاده‌خلیلی. افق.۱۳۸۷

۱۰ – اسطوره. لارنس کوپ. مترجم: محمد دهقانی. انتشارات علمی و فرهنگی. ص۵۹

۱۱ – اسطوره. لارنس کوپ. مترجم: محمد دهقانی. انتشارات علمی و فرهنگی. ص ۶۳

۱۲ – یک دایره با چهر خط وسطش. فریدون عموزاده‌خلیلی. افق. ۱۳۸۷.

۱۳ – هنر رمان. میلان کوندرا