مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک
سال اول، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۳۸۹

جهان تازه استقلال‌یافته‌ی کودکان: جستاری در انسان‌شناسی ادبیات کودک

شهرام پرستش
استادیار انسان‌شناسی دانشگاه تهران
email: shahramparastesh@gmail.com

چکیده

تمایز مهم‌ترین مؤلفه‌ی مدرنیته است که بزرگان علوم اجتماعی از امیل دورکیم گرفته تا پییر بوردیو بر آن تأکید کرده‌اند. بر مبنای این رویکردهای نظری می‌توان جهان کودکان را با توجه به تأخر تکوین عینی و ذهنی آن به منزله‌ی یک میدان اجتماعی متمایز به شمار آورد. بر این اساس میدان کودکی سرزمین تازه استقلال یافته‌ای است که متأسفانه میدان‌های اجتماعی دیگر، به ویژه سرزمین بزرگ‌سالی به قلمرو آن تعرض می‌کنند و می‌کوشند آن را تحت الحمایه‌ی خود قرار دهند. برای ممانعت از این واقعه باید نسبت به قانون اساسی سرزمین کودکی و قواعد عملکرد این میدان آگاهی یافت. انسان‌شناسی کودکی یکی از مهم‌ترین رشته‌هایی است که می‌تواند به شناخت این قواعد راهنما یاری دهد تا در پرتو آن‌ها منطق متفاوت کنش کودکان بهتر دریافت شود. شاید مهم‌ترین قاعده‌ی این سرزمین، تمایزنایافتگی آن باشد به گونه‌ای که جلوه‌هایش را در تمایزنایافتگی جنسیتی، طبقاتی، قومیتی، ملیتی و حتی زیبایی‌شناختی می‌توان مشاهده کرد. همه‌ی این تمایزات در یک کلام، حاصل اجتماعی شدن کودکان است که با

تاریخ دریافت: ۸۸/۷/۱۵ تاریخ پذیرش: ۸۸/۱۰/۲۰

سرپرستی بزرگسالان و آموزه‌های آن‌ها تحقق می‌یابد و گرنه در بازی آزادانه‌ی کودکان با هم، نشانی از این تمایزات دیده نمی‌شود. ادبیات کودک یکی از شاه‌راه‌های مهم اجتماعی کردن کودکان به شمار می‌رود که متأسفانه به‌دلیل بی‌خبری نویسندگان بزرگسال از قواعد عمل در جهان کودکی، به ابزار نرم سرکوب کودکان تبدیل شده است. در این جستار می‌کوشیم برای نمونه چند متن برگزیده از ادبیات کودک مانند *جوجه اردک زشت*، اثر هانس کریستین آندرسن و *ماهی سیاه کوچولو*، اثر صمد بهرنگی را تحلیل نماییم تا زیرساخت تمایزگرایانه آن‌ها آشکار گردد. این تمایزات به هر روی ریشه در ایدئولوژی روشنگری و مدرنیته دارد. نتیجه این است که کودکان این تمایزات را به شکل دیگری درمی‌یابند و قرائت آن‌ها از داستان‌های کودکان متفاوت از نویسندگان این آثار است و حتی ترجیح زیبایی‌شناختی آن‌ها با اولویت نمایندگان ادبیات کودک هم‌خوانی ندارد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کودک، انسان‌شناسی کودکی، تمایز، جمهوری ادبیات، کودکی، میدان تولید ادبی.

۱. مقدمه و بیان مسأله

تجربه‌ی جهان، سازنده‌ی دنیایی است که ما در آن زندگی می‌کنیم. کیفیت این تجربه، به تعبیر مارشال برمن[۱] حاصل دیالکتیک سوژه و ابژه است (برمن، ۱۳۷۹). به سخن دیگر، ذهن کنشگر اجتماعی، جهان درونی او را شکل می‌دهد. این جهان برآمده از معارف روزگاری است که کنشگر در آن می‌زید. این معارف یا به تعبیر انسان‌شناختی فرهنگ، امری ثابت و لایتغیر نیست، بلکه به شهادت تاریخ دگرگونی بسیار یافته است. بنابراین دایره‌ی معرفتی کنشگران در هر دوره‌ی تاریخی محدوده‌ی معینی دارد، ضمن آن‌که گروه‌های اجتماعی مختلف نیز از معارف یکسان برخوردار نیستند. اما تجربه‌ی جهان، هم‌چنان‌که گفته شد، جنبه‌ی دیگری نیز دارد که همان جهان عینی یا بیرون از سوژه است. این جهان نیز تحولات بسیاری را سپری کرده، چنان‌که از کوچ‌روی و شیوه‌ی معیشت گردآوری خوراک، اکنون به یک‌جانشینی در کلان شهرها و شیوه‌ی تولید صنعتی انبوه رسیده است. بی‌تردید این دوره‌های گوناگون، محیط‌های متفاوتی را

برای تجربه فراهم آورده‌اند. این توضیحات نشان می‌دهد که نوع بشر در یک جهان واحد زندگی نمی‌کند، بلکه متناسب با دوره‌های تاریخی مختلف که هم بیانگر جهان عینی بیرون و هم جهان ذهنی درون است، جهان‌های گوناگونی را تجربه می‌کند. این نکته به ویژه مورد توجه جامعه‌شناسانی نظیر آلفرد شوتز[۲] بوده که اساس دستگاه نظری خود را بر همین جهان‌های متفاوت استوار کرده‌اند. تفسیر درخشان او از شیوه‌ی عمل متفاوت دون کیشوت که با تکیه بر جهان شوالیه‌ای کتابخانه‌اش درمواجهه با جهان واقعی بیرون، نبردی مغلوبه را آغاز کرده بود، بازنمود تولد جهان جدیدی است که کم‌ترین دست‌آوردش برای ما خداحافظی با تصور جهان یگانه برای همگان است (شوتز،۱۳۷۳). این مطالب ما را به سوی سؤالاتی سوق می‌دهند که در باره‌ی کودکان مشروعیت می‌یابند. آیا کودکان در همان جهانی زندگی می‌کنند که ما آن را تجربه می‌کنیم، یا تجربه‌ی آن‌ها از جهان، جدای از تفاوت عینی، با توجه به جهان ذهنی متفاوتشان تکوین می‌یابد؟ دنیای کودکان چه ویژگی‌هایی دارد که آن را از جهان دیگران متمایز می‌سازد؟ آیا دنیای کودکان امری طبیعی است یا پیدایش و شکل‌گیری و تکامل آن جنبه‌ی تاریخی دارد؟ به سخن دیگر ظهور مفهوم کودکی به کدام دوره‌ی تاریخی بازمی‌گردد؟ همه‌ی این پرسش‌ها در نهایت معطوف به این پرسش اساسی است که ادبیات کودک دنیای کودکان را چگونه بازنمایی می‌کند و تصویر آن‌ها از جهان کودکی تا چه اندازه با زیست‌جهان کودکان سازگاری دارد؟

این پرسش‌ها مسبوق به دیدگاه نظری پییر بوردیو در عرصه‌ی علوم اجتماعی است و پاسخگویی به آن‌ها نیز از همین دیدگاه مقبول است. بنابراین در بخش‌های بعدی این نوشتار به مهم‌ترین اثر بوردیو با عنوان *تمایز* می‌پردازیم تا به هنگام استفاده از آن در بازسازی جهان کودکان به منزله‌ی یک دنیای متمایز ریشه‌های نظری بحث بیشتر روشن شده باشد. هم‌چنین نظریه‌ی ادبی بوردیو و مفاهیم اصلی آن نیز به‌صورت مختصر بیان می‌گردند تا از ابهام‌های نظری در پیوند با فهم میدان کودکی تا حد ممکن کاسته شود.

۲. تمایز به منزله‌ی ذات مدرنیته

تمایز مهم‌ترین مؤلفه‌ی مدرنیته است که بزرگان علوم اجتماعی از امیل دورکیم[۳] گرفته

تا پییر بوردیو[۴] بر آن تأکید ورزیده‌اند. نگارش *درباره‌ی تقسیم کار اجتماعی* دورکیم با انگیزه‌ی برجسته ساختن تقسیم کار به منزله وجه ممیزه جوامع مدرن از جوامع سنتی صورت گرفت. اساس همبستگی اجتماعی در جامعه‌ی جدید بر تفاوت استوار بود، حال آن‌که قوام جامعه‌ی قدیم به تشابه اعضایش بازمی‌گشت (دورکیم، ۱۳۶۹). در واقع جوامع سنتی جوامعی تمایز نایافته بودند، به این معنی که نهادهای اجتماعی مختلف در آن‌ها چندان شکل نگرفته و از نظر ساختاری هم‌چنان که اسپنسر[۵] گفته بود تمایزی نداشتند. از همین رو است که این جوامع را بسیط به شمار می‌آورند و آن‌ها را در مقابل جوامع جدیدی قرار می‌دهند که تمایز ساختاری ندارند و نهادهای اجتماعی مختلف با ارزش‌ها و قواعد عمل مربوطه‌اشان در آن‌ها شکل گرفته است.

کتاب **تمایز**[۶] بوردیو بار دیگر اهمیت میدان‌های اجتماعی تمایزیافته در جامعه‌ی نو را نشان داد، تا همچنان این مؤلفه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های جوامع نو قلمداد گردد. **تمایز** به‌عنوان یکی از مشهورترین مطالعات جامعه‌شناختی بوردیو با بهره‌گیری از مفاهیم نوبنیاد منش[۷] و میدان[۸] صورت گرفته است. در این مطالعه مفاهیم منش و میدان در یک دستگاه نظری قدرتمند، توان تبیین‌کنندگی خود را در پیوند با مسأله‌ی ذائقه[۹] نشان می‌دهند. این پژوهش عظیم که با استفاده از داده‌های آماری مختلف و تفسیر این داده‌ها به کمک مشاهدات مردم‌نگارانه و نیز منابع اطلاعاتی نامتعارف مانند عکس، کاتالوگ و تبلیغات فراهم آمده است، بیانگر نوعی مردم‌نگاری[۱۰] از جامعه‌ی معاصر فرانسه است و اصالت رفتار عامه‌ی مردم را تایید می‌کند، به این معنی که رفتار آن‌ها را ناشی از ایدئولوژی ساده‌انگارانه‌ی مارکسیستی نمی‌داند. در حقیقت «تمایز، توصیفی فوق‌العاده از ویژگی‌های مصرف فرهنگی گروه‌هایی است که از نظر فضایی و فراتر از آن در نسبت‌شان با ضرورت‌های مادی زندگی متمایز هستند»(فولر، ۱۹۹۸: ۵۰). به سخن دیگر گروه‌های اجتماعی مختلف متناظر با منش‌هایی هستند که کنشگران را به نوعی از مصرف سوق می‌دهند، چنان‌که کارگران با وجود داشتن توانایی مالی در تهیه‌ی غذاهای باب میل طبقه‌ی بورژوا هم‌چنان غذاهای سنگین، چرب و پرحجم را می‌پسندند، و یا زنان طبقه‌ی کارگر میلی به خرید از فروشگاه‌های منحصر به فرد ندارند و مایحتاج خود را از فروشگاه‌های زنجیره‌ای تهیه

می‌کنند، و هم‌چنین به هماهنگی وسائل منـزل هماننـد زنـان بـورژوا حساسـیتی نشـان نمی‌دهند (بوردیو، ۱۹۸٤: ۳۷۹). همه‌ی این ترجیحات، به معنای این است کـه مصـرف را منش کنترل می‌کند و با وجود حذف همه‌ی موانع در مقابل حرکـت آزادانـه‌ی کـالا، مصرف افسارگسیخته نیست، بلکه به گونه‌ای پنهان ساختار می‌یابد. در حقیقت مصـرف را ذائقه یا سلیقه جهت می‌دهد و با جهت‌گیری مصرف، سبک‌هـای زنـدگی[11] متفـاوت شکل می‌گیرند، زیرا «ذائقه دائماً ضرورت‌ها را به اولویت‌ها تبدیل می‌کند و فارغ از هـر نوع تعین مکانیکی، مجموعه‌ای از انتخاب‌هـا را فـراهم مـی‌آورد کـه [روی هـم رفتـه] سبک‌های زندگی را سامان می‌بخشند» (همان، ۱۷۵). از سوی دیگر همـین سـبک‌هـای زندگی متفاوت به بازتولید ذائقه و به طریق اولی منش می‌انجامـد؛ زیـرا سـبک زنـدگی همان فضایی است که کنشگران در درون آن می‌آموزند که چگونـه زنـدگی کننـد، چـه چیز را ارجح بدانند و سرانجام چه چیز را زیبا بشمارند. بدین ترتیـب **تمـایز** بـه تبیـین رابطه میان ذائقه‌ی زیبایی‌شناختی و زمینه‌ی اجتماعی آن می‌پردازد و مـی‌کوشـد ادعـای کانت، مبنی بر وجود نوعی زیبایی‌شناسی ناب و منتزع از حیات اجتماعی را با توجه به داده‌های فراهم آمده از گروه‌های اجتماعی گوناگون نقـد کنـد؛ زیـرا مطالعـات میـدانی تفاوت‌های عظیم ذائقه‌ها را نشان می‌دهد و این تفاوت‌ها با نگـرش فـرا زمـانی **کانـت** توضیح‌پذیر نیست. بنابراین احساس و قضاوت زیبایی‌شناختی نوعی توانـایی اجتمـاعی است که به تربیت اجتماعی و طبقاتی افراد بستگی دارد. امـا سـاز و کـار ایـن آمـوزش چنان است که گویی قضاوت زیبایی‌شناختی مستلزم نوعی اسـتعداد ذاتـی اسـت، حـال آن‌که نظریه‌ی کانتی زیبایی‌شناسی ناب مرهون جایگاه طبقاتی ممتـاز بـورژوازی اسـت و«فلسفه‌ی زیبایی‌شناختی **کانت** با منش یک استاد، به‌عنوان عضو گروهی کـه از حیـث اقتصادی در نظام حاکم فاقد قدرت است، رابطه‌ی نزدیک دارد» (فـولر، ۱۹۹۸: ٦٤). در واقع وجه تسمیه‌ی تمایز نیز اشاره به خصیصه‌ی رابطه‌ای تفاوت‌هـایی مـی‌کنـد کـه بـه غلط، ذاتی و مادرزاد تصور شده‌اند (بوردیو،۱۳۸۰: ۳۲). در نهایت می‌تـوان ادعـا کـرد که تمایز خاطر نشان می‌سازد که مدرنیته میل به تمایز دارد، میل بـه تکـوین مـنش‌هـای متمایز از یک سو و میل به تکوین میدان‌های متمایز از سوی دیگر. بنابراین با هر گونـه اندیشه‌ی فرا زمانی و فرا مکانی بدرود می‌گوید و با درک و دریافتی نـوآیین نسـبت بـه

واقعیت اجتماعی به تبیین کنش در قالب نظریه‌ی عمل[۱۲] می‌پردازد. نظریه‌ای که نخستین نطفه‌هایش در *الجزایری‌ها*، به عنوان ساکنان جهان سنت، چنان بسته شد که گستره‌ی عمل ساکنان جهان نو در *تمایز* را نیز در بر گرفت.

۳. نظریه‌ی انسان‌شناسی ادبی پییر بوردیو

نقطه‌ی عزیمت پییر بوردیو در مطالعه‌ی پدیده‌ی ادبی نقد رویکردهای موسوم به عین گرایانه[۱۳] و ذهن‌گرایانه[۱۴] در مواجهه با ماده‌ی ادبی است. در حقیقت رهیافت پیشنهادی او با فراروی از این اقطاب دوگانه شکل می‌گیرد و بر رابطه‌ی متقابل موضع و موضع‌گیری استواراست. مطابق این رهیافت بین موضع نویسنده در میدان تولید ادبی و موضع‌گیری‌های بیان شده در جهان متن، نوعی رابطه‌ی تناظری وجود دارد که بوردیو آن را همتایی یا هومولوژی[۱۵] متن و میدان می‌نامد (بوردیو، ۱۹۹۳، ۱۸۲). آشکار است که با این رویکرد نه جهان درونی متن در پای جهان بیرونی میدان تولید ادبی قربانی می‌شود و نه بالعکس، بلکه این دو دنیا به منزله‌ی دو دنیای مکمل به شمار می‌آیند که با هم از نظر ساختاری انطباق دارند. سازوکار این انطباق از رهگذر عمل نویسنده و قهرمان در جهان‌هایشان رؤیت‌پذیر است. عمل نویسنده در میدان تولید ادبی از منطقی تبعیت می‌کند که ویژگی‌های منش نویسنده و قواعد میدان آن را تحمیل می‌کند. منش نویسنده توانایی ادراک دیگرگونه‌ی جهان را به او می‌دهد و نویسنده در سایه‌ی تعلیمات سخت به منش زیبایی‌شناسانه‌ای دست می‌یابد که به او نگاه زیبایی‌شناسانه را ودیعه می‌دهد. نگاه زیبایی‌شناسانه، در تقابل با نگاه ساده‌انگارانه معنی می‌گیرد. به سخن دیگر در ژرفای نگاه زیبایی‌شناسانه استقلال وجودی اثر نهفته است، حال آن‌که نگاه ساده‌انگارانه به ضرورت‌ها و کارکردهای اثر معطوف می‌شود (فولر، ۱۹۹۸: ۴۶). همه‌ی این موارد به خصوصیات تاریخی منش زیبایی‌شناسانه اشاره دارند و همخوانی آن را با روح خود- ارجاع مدرنیته نشان می‌دهند. بدین ترتیب منش و نگرشی زیبایی‌شناسانه، محصول نهادهای تربیتی نو است که جریان ناب‌گرایی را در همه‌ی وجوه زندگی اجتماعی دنبال می‌کنند. هنرمندان و نویسندگان نوآور با استقرار در یک موقعیت متناقض به منشی می‌رسند که جهت‌گیری عملی آن متوجه استراتژی تمایز است.

استراتژی تمایز نشانگر آن است که این دسته از هنرمندان و نویسندگان از جمع جدا شده‌اند و به تنهایی پناه برده‌اند. اما این برج عاج در حقیقت برساخته‌ی روح تمایزطلبی‌ای است که در اعماق ناپیدای جامعه‌ی نو مدرن جریان دارد. به هر روی تمایزطلبی هنرمند مدرن به جایگاه طبقاتی متناقض او در میدان قدرت باز می‌گردد؛ چون به فرودستان این میدان تعلق دارد. این موقعیت موجب می‌شود، هنرمند مدرن به طور کامل از طبقه بورژوا جدا نشود، ضمن آن‌که با عامه‌ی مردم نیز به طور کامل ارتباط برقرار نکند. به تعبیر بوردیو او خویشاوند فقیر یک خانواده‌ی بورژوا باقی می‌ماند. اما همین موقعیت شرایطی را فراهم می‌آورد که هنرمند به سوی هنر ناب گرایش پیدا کند؛ زیرا نفی طبقه‌ی مسلط به اثبات طبقه‌ی زیر سلطه از جانب او نمی‌انجامد. بنابراین هنرمند مدرن در حالتی از تعلیق به سر می‌برد که نگاه او را به سوی هنر ناب سوق می‌دهد. بدین ترتیب شیوه‌ی زندگی هنرمند نوآور، بی شباهت به شیوه‌ی زندگی پیامبرانه نیست؛ زیرا او نیز سنت‌های رایج را گردن نمی‌گذارد و با رفتن به راه خود، در حقیقت، قدم در راه بی برگشت می‌گذارد. همه‌ی این‌ها زمینه‌های نوعی زندگی زاهدانه را برای هنرمند و نویسنده‌ی مدرن فراهم می‌آورند؛ نوعی از زندگی که با مؤلفه‌هایی هم‌چون دگراندیشی، بی قیدی، دودلی و ناکامی مشخص می‌شود (ویلسون، ۲۰۰۳: ۲۶-۲۴). در حقیقت هنرمند و نویسنده‌ی مدرن با رنج کشیدن به جاودانگی می‌رسد.

منش زیبایی‌شناسانه از نظر وجودی قایم باالذات نیست، بلکه مقوم به میدان تولید ادبی است. میدان تولید ادبی یکی از میدان‌هایی است که با پیشرفت تمایز - به منزله‌ی ذات مدرنیته — در جامعه‌ی نو شکل می‌گیرد. این میدان از قواعد عملکردی ویژه‌ی خود پیروی می‌کند، قواعدی که اصل بی‌غرضی[۱۶] در سرلوحه‌ی آن‌ها قرار دارد. قاعده‌ی بی‌غرضی هم‌چون قانون اساسی میدان تولید ادبی عمل می‌کند که به اوضاع و احوال این قلمرو سامان می‌دهد و همه‌ی عاملانی که در این میدان فعالیت دارند، ناگزیر از پذیرش این قانون هستند؛ زیرا با پذیرش قاعده‌ی بی‌غرضی شهروند جمهوری ادبیات شمرده می‌شوند (بوردیو، ۱۳۷۵: ۹۷). نقطه‌ی مقابل این قاعده در اصل منفعت‌طلبی نهفته است که در میدان تولید اقتصادی حاکمیت دارد. بنابراین میدان

تولید ادبی، وارونه‌ی جهان اقتصادی است و عقلانیت حاکم بر آن از نوع عقلانیت کنش‌های اقتصادی نیست (بوردیو، ۱۳۸۰: ۲۶۷). از این قضیه می‌توان به اصول رتبه‌بندی مستقل[۱۷] و وابسته[۱۸] به عنوان اصول سامان‌دهنده‌ی میدان تولید ادبی دست یافت. اصل رتبه‌بندی مستقل بدون توجه به معیارهای بیرونی، آثار ادبی را رتبه‌بندی می‌کند، در حالی‌که اصل رتبه‌بندی وابسته به معیارهایی همچون موفقیت اقتصادی توجه دارد و آثار ادبی را با توجه به فراوانی فروش و یا اموری از این قبیل دسته‌بندی می‌کند. به سخن دیگر اصل رتبه‌بندی مستقل ناظر بر قطب تولید محدود است که در آن آثار ادبی ناب تولید می‌شوند، آثاری که مصرف داخلی دارند. اما اصل رتبه‌بندی وابسته در قطب تولید گسترده تجلی می‌یابد، جایی که جهت‌گیری آثار متوجه بازارهای خارجی است (بوردیو، ۱۹۹۶: ۳۹). منازعه‌ی این دو اصل ساختار دو قطبی میدان تولید ادبی را شکل می‌دهد، ساختاری که بنابر شرایط تاریخی مختلف به چیرگی یکی از این اقطاب می‌انجامد. این ساختار هم‌چنین وضعیت توزیع سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی در میدان تولید ادبی را نشان می‌دهد؛ زیرا قطب مستقل با تمرکز سرمایه‌ی فرهنگی همراه است، در حالی‌که قطب وابسته محل تجمع سرمایه‌ی اقتصادی است (شوارتز، ۱۹۹۷: ۱۳۹). جایگاه عاملان ادبی نیز با توجه به میزان سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی آن‌ها در این میدان تعیین می‌شود. بازنمود این ساختار تقاطعی در منازعات میدان تولید ادبی مشهود است. این منازعات به دو دسته‌ی اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند: منازعه‌ی اصلی بین قطب مستقل و قطب وابسته‌ی میدان تولید ادبی جریان دارد که در قالب منازعه‌ی بین ادبیات ناب و ادبیات متعهد (غیر ناب یا وابسته) تجلی می‌یابد. منازعه‌ی فرعی نیز در هر قطب بین قطب‌های داخلی تحقق پیدا می‌کند، چنان‌که منازعه‌ی بین آوانگاردهای نسل‌های گوناگون در قطب مستقل و منازعه‌ی میان طرفداران ادبیات اشرافی و ادبیات عامه‌پسند در قطب وابسته بازنمود این نوع منارعه در میدان تولید ادبی است (بوردیو، ۱۹۹۳: ۴۳). روشن است که شیوه‌ی درگیری عاملان ادبی در این منازعات بر اساس موقعیت آن‌ها و میزان دستیابی‌شان به سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی در میدان تولید ادبی تعیین می‌شود. ضمن آنکه ساختار دو قطبی این میدان همتای ساختار تقاطعی میدان قدرت است. بدین ترتیب با تعریف منش نویسنده از

سویی و میدان قدرت از سوی دیگر می‌توان به منطق عمل در این میدان دست پیدا کرد و تمایز آن را از منطق‌های عمل در میدان‌های دیگر دریافت. در این رویکرد فعالیت ادبی نه محصول علت‌های بیرونی و نه دلایل درونی است، بلکه دیالکتیک منش زیبایی‌شناسانه و ساختار میدان آن را شکل می‌دهد.

۴. زیرمیدان تولید ادبی کودک

با استفاده از رویکرد نظری پییر بوردیو ـ که ریشه‌های فلسفی‌اش را در آرای توماس کوهن[۱۹] درباره‌ی پارادایم[۲۰]های علمی و اندیشه‌های میشل فوکو[۲۱] درباره‌ی گفتمان[۲۲] می‌توان پی‌جویی کرد ـ مطالعه‌ی ادبیات کودک در قالب نوعی طرح پژوهشی میسر خواهد بود. نخست این‌که میدان تولید ادبی کودک، یک زیر میدان و بخشی از میدان تولید ادبی به شمار آید. بر این اساس باید کوشید، در آغاز جایگاه نویسندگان و شاعران ادبیات کودک دراین حوزه مشخص شود و نسبت آن‌ها با اقطاب مستقل و وابسته نشان داده شود، به گونه‌ای که در نهایت بتوان منازعات درونی این زیرمیدان را شناسایی کرد. با استفاده از این نوع پژوهش، دعواهای مطرح بر سر تعریف ادبیات کودک تا حدود زیادی فهم خواهد شد، چنان‌که با روشن شدن نسبت آفرینندگان ادبیات کودکان با میدان قدرت، راز جانبداری آنان برای نمونه از بعد آموزشی این نوع ادبیات یا بالعکس جنبه‌ی سرگرمی‌بخش و لذت‌گرایانه آن روشن می‌شود. به نظر می‌رسد بیشتر کسانی که از بعد آموزشی ادبیات کودک حمایت می‌کنند، با میدان قدرت نزدیکی بیشتری داشته باشند و در زیر میدان ادبیات کودک نقطه‌ی تمرکزشان در قطب وابسته قرار داشته باشد. این نویسندگان و شاعران با توجه به وامداری خود به قدرت، خواسته یا ناخواسته تحت رهبری فضای ایدئولوژیک حاکم، با تربیت و پرورش نوع خاصی از کودکان موافقند که درآینده گردانندگان سر به زیر سیستم باشند. در این‌جا صرفاً میدان سیاست مورد نظر نیست، بلکه هم‌چنانکه بوردیو می‌گوید، همه‌ی میدان‌های دیگر به ویژه میدان اقتصاد مورد توجه است، چنان‌که بخش عمده‌ای از آفرینندگان قطب وابسته‌ی ادبیات کودک را نویسندگان و شاعرانی تشکیل می‌دهند که به بازار فروش توجه دارند و از بازار سفارش می‌گیرند. آثار پرفروش و بازاری در

حوزه‌ی ادبیات کودک، نماینده‌ی این قطب به شمار می‌آیند. برای این‌که از ساده‌گرایی در فهم عملکرد این قطب در تولید ادبیات کودک ممانعت به عمل آوریم، خوانندگان را به مقاله‌ی معروف رولان بارت[۲۳] با عنوان «اسباب بازی‌ها»[۲۴] ارجاع می‌دهیم. بر پایه‌ی ایده‌ی بارت، اسباب‌بازی‌های موجود در بازار با نفوذ نظام ایدئولوژیک سرمایه‌داری تولید می‌شوند و کودکانی که با این نوع اسباب‌بازی‌ها سرگرم می‌شوند، در آینده به عاملان بی‌آزار نظام سرمایه‌داری تبدیل می‌گردند. در حقیقت کودکانی که اسباب بازی‌هایشان عروسک باربی و ماشین بنز است با ورود به معبد نمونه‌های کوچک شده‌ی کالاهای صنعتی آماده‌ی پرستش کالا و نظام سرمایه‌داری در بزرگسالی خواهند شد. این‌گونه است که سرمایه‌داری کودکان را مسخ می‌کند و آن‌ها به مصرف‌کنندگان کالاهای خود تبدیل می‌کند.

اما در نقطه‌ی مقابل یا قطب مستقل، نویسندگان و شاعرانی قرار دارند که نسبت چندانی با میدان قدرت ندارند، چنان‌که بی‌توجه به منفعت بازاری و بی‌آن‌که از حمایت‌های مالی در هنگام چاپ اثر خود برخوردار باشند به نوشتن داستان و سرودن شعر برای کودکان روی می‌آورند. نکته‌ی مهم در باره‌ی این گروه از آفرینندگان این است که آن‌ها برخلاف آوانگاردهای میدان تولید ادبی نمی‌توانند برای دل خود کار کنند، بلکه آثار ایشان باید معطوف به دل کودکان باشد. این نکته به ظاهر کم‌اهمیت مشکلات فراوانی را در تولید آثار ادبی در زیر میدان ادبیات کودک و هم‌چنین تحلیل آن‌ها در پی دارد، به گونه‌ای که آوانگارد در این‌جا همواره کسی است که کودکان را درمی‌یابد، نه این‌که بخواهد با سنت‌شکنی دیگران را پشت سر بگذارد. در حقیقت آوانگارد بودن در زیر میدان ادبیات کودک معنای دیگری دارد و به میزان راه‌یابی به دنیای کودکی و فهم معنای درونی آن مربوط می شود. هر نویسنده و شاعری که توانسته باشد، باب جدیدی از دنیای کودکان را بگشاید، آوانگارد به شمار می‌آید، حتی اگر باب‌های دیگر را نبسته یا به عبارت بهتر سنت‌های گذشته را پشت سر نگذاشته باشد. گفتنی مهم دیگر این است که معیار آوانگاردیسم در ادبیات کودک خود کودکان هستند و نمی‌توان هم‌چون میدان ادبیات به معیارهایی مانند کم‌اقبالی و فروش اندک اثر تاکید ورزید؛ زیرا کم فروش بودن آثار آوانگارد در ادبیات بزرگسالان به سنت‌شکنی

آن‌ها بازمی‌گردد و اینکه آفرینندگانشان به هیچ وجه سلیقه‌ی دیگران را مد نظر نداشته‌اند. آن‌ها برای دل خود می‌نویسند؛ یعنی به میدان‌های دیگر توجه ندارند، بلکه آثارشان سر سوی خود این میدان دارد، حال آنکه آفرینندگان ادبی کودک برای کودکان می‌نویسند، بنابراین تولیداتشان باید خواننده داشته باشد. از همین‌رو پرفروش بودن اثر و خوانده شدن آن از سوی کودکان یکی از معیارهای آوانگارد بودن اثر در حوزه‌ی ادبیات کودک است. این نکته موجب می‌شود که شاخص‌های اقتصادی توان چندانی برای تبیین وضعیت نویسندگان و شاعران اقطاب مسقل و وابسته در زیر میدان ادبی کودک را نداشته باشند و با توجه به آن‌ها نتوان مرز این دو گروه را مشخص کرد. در این‌جا شاید تنها شاخص معتبر به میزان وفاداری نویسنده یا شاعر به کودکان و شناخت آن‌ها از دنیایشان بازگردد. بنابراین آفرینشگرانی که از میدان‌های دیگر به ویژه میدان قدرت سفارش می‌گیرند و آثار خود را بنابر دستورالعمل بزرگسالان می‌نویسند، نمی‌توانند در شمار تولیدکنندگان آثار ادبی ناب در حوزه‌ی ادبیات کودک قرار بگیرند. این توضیحات ما را بر آن می‌دارد که به منظور ترسیم ساختار تقاطعی[۲۵] زیر میدان ادبی کودک و تعیین جایگاه نویسندگان و شاعران اقطاب مستقل و وابسته در پی شناسایی هر چه بیشتر قانون اساسی و قواعد عمل در دنیای کودکان برآییم. زیرا با پیش رو داشتن این قواعد به شیوه‌ی بهتری می‌توان درباره‌ی دسته‌بندی آثار ادبی و هم‌چنین آفرینندگان‌شان داوری کرد. ضمن آن‌که ساز و کار تولید ادبیات کودک در این حوزه با توجه به قواعد عمل آن روشن خواهد شد.

۵. جهان تازه استقلال یافته‌ی کودکی

زبان امری اجتماعی است. این بدان معنی است که از حیات برخوردار است و نمی‌توان آن را منتزع از جهان اجتماعی در نظر گرفت و دلیل آن، شمار نه چندان اندک زبان‌هایی است که به اعتراف زبان‌شناسان یا نیست و نابود شده‌اند و یا در حال نابودی هستند. دلیل دیگر تحولات زبانی‌ای است که به موازات تحولات اجتماعی صورت می‌گیرد، به گونه‌ای که جوامعی که تحولات بیشتری را پشت سر گذارده‌اند، از نظر زبانی نیز تغییرات بیشتری را پذیرفته‌اند. هم از این روست که زبان مردم امروز انگلستان چندان

با زبان شکسپیر فاصله گرفته است که هم‌میهنان این شاعر بزرگ امروز نمی‌توانند رابطه‌ی چندانی با اشعار او برقرار کنند، حال آنکه در کشور ما که در مقایسه با انگلستان تحولات کمتری داشته است، مردم در مقام مقایسه، از اشعار شاعرانی مانند فردوسی و سعدی و حافظ که فاصله‌ی بسیار بیشتری با آن‌ها دارند، هم‌چنان لذت می‌برند (فلکی، ۱۳۷۳). این قضایا همه نشانگر حیات و ممات زبان به منزله‌ی یک امر اجتماعی هستند. با توجه به مطالب پیش‌گفته، می‌توان چنین نتیجه گرفت که مفاهیم زبانی در تاریخ و جغرافیا ریشه دارند و در اقلیم خود می‌رویند، بنابراین ما به ازای بیرونی داشته و متناظر با شرایط اجتماعی معینی هستند. در این‌جا باید از اشتراک لفظی واژگان در دوره‌های گوناگون تاریخی پرهیز کرد؛ زیرا آن‌چه اهمیت دارد، فضای مفهومی و معنای تاریخی واژگان است که در پشت صورت یکسان کلمات پنهان شده است. مفهوم کودکی یکی از این مفاهیم است که با وجود شکل صوری آن در ادوار تاریخی مختلف، متعلق به یک دوره‌ی معین است. فیلیپ آریس[۲۶] در مطالعه‌ی کلاسیک خود با عنوان *قرون کودکی* تعلق تاریخی این مفهوم را به قرن نوزدهم نشان داده است، هم‌چنان‌که قرن بیستم را قرن سالمندان می‌داند (آریس، ۱۹۶۲: ۳۲). او بر اساس ظهور تدریجی تصاویر کودکان در تابلوهای نقاشی پس از قرون وسطی و تحولات آن در ادوار بعدی استدلالات خود را بنیان می‌گذارد. در واقع این آثار به تعبیر اندیشمندان مکتب انتقادی فرانکفورت خواب‌های جامعه‌ای هستند که در آن پدید آمده‌اند. با این استعاره می‌توان دریافت که آثار هنری و ادبی را با توجه به شرایط اجتماعی‌شان به همان گونه‌ای باید تفسیر کرد که روانکاو خواب‌های مراجعه‌کننده‌ی خود را با توجه به زندگی‌اش در بیداری تعبیر می‌کند. با این اعتبار، پیدایش مفهوم کودکی و توسعه‌ی آن متناظر با دوره‌ی تاریخی نو یا به عبارت دیگر مدرنیته است.

اگر نتوان همه‌ی مؤلفه‌های مدرنیته را به شکل مشخص، معین کرد، اما مؤلفه‌های اندکی وجود دارند که بیشتر اندیشمندان حتی گرونـدگان به سیالیت روح مدرن و تفاوت تجارب امور مدرن در شرایط اجتماعی مختلف به آن باور دارند. با همین رویکرد است که برمن تجربه‌ی مدرنیته را در کشورهای گوناگونی مانند آمریکا، آلمان و روسیه تعقیب و تطبیق می‌کند و آزاد ارمکی از «مدرنیته‌ی ایرانی» با توجه به شرایط

تاریخی ایران نام می‌برد (آزاد ارمکی، ۱۳۸۰: ۲۰). تناقض یکی از این مؤلفه‌هاست که برای نخستین بار در کلام کارل مارکس به این‌گونه منعقد گردید: «هر آن‌چه سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود». او با گفتن این نکته در واقع انگشت نشانه‌ی خود را به سوی موتور تاریخ به حرکت درآورد.

فارغ از این مؤلفه که در این‌جا محل بحث ما نیست، مؤلفه‌ی دیگری زیر عنوان تمایز وجود دارد که قریب به اتفاق دانشمندان علوم اجتماعی آن را روح مدرنیته می‌دانند، به گونه‌ای که آلن تورن از آن به منزله‌ی ذات مدرنیته یاد می‌کند (تورن، ۱۳۸۰). البته این ذات معنی فلسفی ندارد، بلکه با توجه به شرایط تاریخی دوران مدرن تعریف می شود. در حقیقت تمایز ذات تاریخی مدرنیته است. این ایده به ما نشان می‌دهد که جامعه‌ی مدرن جامعه‌ای است که در آن نهادهای اجتماعی مختلف شکل گرفته‌اند و تمایز ساختاری دارند. توصیه‌ی گزنده‌ی ماکیاولی به شهریار مبنی بر تفاوت ساحت اخلاق از ساحت سیاست و مشروعیت دروغ در عالم سیاست از این ناحیه نشأت می‌گیرد. هم‌چنین درس‌های ماکس وبر[۲۷] در پیوند با تفاوت حرفه‌ی دانشمند از حرفه‌ی سیاست‌مدار به این موضوع باز می‌گردد (وبر، ۱۳۶۸). به این ترتیب این اندیشمندان هر یک به نوعی بر تمایز به عنوان روح دوران مدرن تأکید ورزیدند، تا سرانجام نوبت به پییر بوردیو، برجسته‌ترین جامعه‌شناس و انسان‌شناس فرانسوی، رسید. او با پردازش نوعی برنامه‌ی پژوهشی نوآورانه بنیاد نظری مباحث خود را بر همین قضیه استوار کرد. هم‌چنانکه گفتیم پژوهش برجسته‌ی وی درباره‌ی جامعه‌ی معاصر فرانسه بر ایده‌ی تمایز و تجلی‌های آن در سبک‌های زندگی[۲۹] گوناگون بنا شده است. هم‌چنین وضع مفهومی نوین زیر عنوان میدان که در رابطه‌ی دیالکتیکی با منش، منطق عمل در جامعه‌ی جدید را توضیح می‌دهند، به گویاترین بیان، بازتاب روح مدرنیته یعنی تمایز هستند.

در این‌جا ما می‌خواهیم با این رویکرد، از کودکی به منزله یک قلمرو مستقل یا با الهام از بوردیو به عنوان یک جهان تازه استقلال‌یافته یاد کنیم. این اصطلاح هم‌چنین تداعی‌گر جمهوری‌های تازه استقلال‌یافته‌ی اتحاد جماهیر شوروی سابق است که با پیشرفت تاریخ هر چه بیشتر از مادر خود جدا می‌شوند. بنابر مطالب پیشین که استدلال

کردیم، کودکی مفهومی نوپدید است که در شرایط تاریخی مدرنیته ریشه دارد. اکنون باید ویژگی‌های این جمهوری تازه استقلال یافته را برشماریم. مهم‌ترین قاعده‌ی معیار که مشخصه‌ی این سرزمین است، تمایزنایافتگی میدان کودکی است. با توسل به این قاعده است که می‌توان منطق عمل کودکان در این سرزمین را دریافت. به بیان بهتر اگرچه پیدایش وجودی این حوزه و رشد و توسعه‌ی بعدی آن در گرو فرآیند تمایزگرایی مدرنیته قرار دارد، به گونه‌ای که آن را از حوزه‌های دیگر مانند جوانی، سالمندی و یا در مقام مقایسه زنان متمایز می‌کند، ولی قانون اساسی کودکی تمایزنایافتگی است. هم‌چنان‌که می‌دانیم یکی از جریان‌های مهم مدرنیته فرآیند فردگرایی[۳۰] بوده است که به تعبیر دورکیم با افزایش نسبت وجدان فردی نسبت به وجدان جمعی در مقایسه با نسبت معکوس آن‌ها در جوامع سنتی همراه بوده است (دورکیم، ۱۳۶۹). این بدان معنی است که بنیاد همبستگی اجتماعی در جامعه‌ی جدید بر تفاوت استوار است، در حالی‌که همانندی، اساس انسجام اجتماعی در جامعه‌ی قدیم است. پیشرفت هر چه بیشتر این جریان با تکوین خود[۳۱] همراه است، به گونه‌ای که سرشت انسانی معنایی تاریخی پیدا می‌کند. در حقیقت بنیادهای فلسفی این بحث به انتقادهای فیلسوفان پست‌مدرنی مانند میشل فوکو به فیلسوفان مدرنی همچون کانت بازمی‌گردد که به نوعی سوژه‌ی فراتاریخی و سرشت انتزاعی باور داشتند. در حالی‌که فوکو سوژه را در تاریخ مطالعه و بررسی می‌کند و به نوعی سرشت گفتمانی باور دارد (فوکو،۱۳۷۸). این بدان معنی است که هرگفتمان بنابر شرایط و قواعد خود امکان شکل‌گیری سوژه‌های معینی را می‌دهد. با استناد به این مباحث است که می‌توان از دنیای زنان و گفتمان زنانه سخن به میان آورد. این گفتمان به تکوین خود زنانه کمک می‌کند. نتیجه‌ی شکل‌گیری این خود، زیستن در دنیای دیگری است که با دنیای مردانه متفاوت است. تجلی این گفتمان نیز در زبانی است که مفاهیمش فضای معنایی زنانه دارند، به گونه‌ای که ادبیات مدرن زنان با استفاده از این مفاهیم جهان زنان را گزارش می‌دهند.

اکنون به جهان کودکی بازگردیم. پیدایش این جهان و تکوین بعدی آن هم‌چنان‌که گفتیم برآمده از جریان تمایزگرایی مدرنیته است. این جریان از یک‌سو با شرایط امتناع

جهان یک‌پارچه همراه است و از سوی دیگر شرایط امکان شکل‌گیری جهان‌های گوناگون را فراهم می‌آورد. موضوع مهم در پیوند با این تصویر از هستی اجتماعی این است که با وجود استقلال این جهان‌های گوناگون، از آن‌جا که همگی آن‌ها قدرت یکسانی ندارند، روابط سلطه‌آمیز میانشان حاکم است. نمونه‌ی روشن این مسئله روابطی است که میان جهان عاقلان و جهان دیوانگان دیده می‌شود. فوکو تولد تیمارستان را نتیجه‌ی این روابط سلطه‌گرانه می‌داند (فوکو، ۱۳۸۲، ۲۳۷). با تعریف عقل معیار در روشنگری و تأکید بر آن در فضای فکری مدرنیته دیوانگان دیگر نمی‌بایست به حال خود رها می‌شدند، بلکه آسایشگاه‌های روانی آن‌ها را نه تنها از جماعت عاقلان جدا کردند، بلکه با دستورالعمل‌های گوناگون در جهت بازپروری‌شان برآمدند. در حقیقت تیمارستان به نماد جداسازی عقل و جنون تبدیل گردید. در پیوند با کودکان نیز، همانند سالمندان، این جداسازی اتفاق افتاده است، به گونه‌ای که می‌توان از کودکستان و خانه‌ی سالمندان به منزله‌ی زندان‌هایی یاد کرد که این گروه‌های اجتماعی غیر حاکم را در خود جای داده‌اند. نپذیرفتن شهادت کودکان در دادگاه‌ها نشانه‌ی این سلطه است و یادآور این‌که ضرب المثل «حرف حق را باید از زبان کودکان شنید» بازمانده‌ی جهان یک‌دست گذشته است. هم‌چنین دگردیسی «پیر خردمند» به «پیر خرفت» نشانه‌ی دیگری از ترک دنیای قدیم به دنیای جدید است. این تفاسیر افزون بر اینکه تا حد زیادی افشاگر روابط سلطه‌گرانه میان حوزه‌های مختلف اجتماعی هستند، اما به یک موضوع پنهان نیز اشاره دارند و آن این است که مدرنیته دوره‌ی زندگی[۳۲] بسیط و یک‌دست گذشته را به دوره‌های گوناگون بخش کرده است. در واقع دوره‌ی زندگی یگانه متناظر با ساختار اجتماعی بسیط جامعه‌ی سنتی است، در حالی‌که این دوره جای خود را به چندین دوره در جامعه‌ی مدرنی می‌دهد که تمایز ساختاری نداشته است. از همین روست که پیدایش مفهوم کودکی و شکل‌گیری جهان متناظر آن محصول فرآیند تمایزگرایی مدرنیته قلمداد می‌شود، و جست‌وجوی پیشینه‌ی آن در دنیای ما قبل مدرن چنگ در هوا انداختن است.

بر مبنای این رویکردهای نظری می‌توان جهان کودکان را با توجه به تأخر تکوین عینی و ذهنی آن، به منزله‌ی میدان اجتماعی متمایزی به شمار آورد که مهم‌ترین ویژگی

آن در تمایزنایافتگی‌اش خلاصه می‌شود. بر این اساس میدان کودکی سرزمین تازه استقلال‌یافته ای است که متأسفانه میدان‌های اجتماعی دیگر به ویژه مهم‌ترینشان، سرزمین بزرگ‌سالی، به قلمرو آن تعرض می‌کنند و می‌کوشند آن را تحت الحمایه‌ی خود قرار دهند و با سلطه بر این جهان در واقع قیمومیت کوکان را به دست آورند. برای جلوگیری از این واقعه باید نسبت به قانون اساسی سرزمین کودکی و قواعد عملکرد این میدان آگاهی یافت. انسان‌شناسی کودکی یکی از مهم‌ترین رشته‌هایی است که می‌تواند به شناخت این قواعد راهنما یاری دهد، تا در پرتوشان منطق متفاوت کنش کودکان دریافت شود. شاید مهم‌ترین قاعده‌ی این سرزمین تمایز نایافتگی آن باشد، به گونه‌ای که جلوه‌هایش را در تمایزنایافتگی جنسیتی، طبقاتی، قومیتی، ملیتی و حتی زیبایی‌شناختی می‌توان مشاهده کرد. همه‌ی این تمایزات به یک عبارت حاصل اجتماعی‌شدن کودکان است که با سرپرستی بزرگ‌سالان و آموزه‌های آن‌ها صورت می‌گیرد و گرنه در بازی آزادانه‌ی کودکان باهم نشانی از این تمایزات دیده نمی‌شود. ادبیات کودک یکی از شاه‌راه‌های مهم اجتماعی‌کردن کودکان به شمار می‌آید که متأسفانه به دلیل بی‌خبری نویسندگان بزرگسال از قواعد عمل در جهان کودکی به ابزار نرم سرکوب کودکان تبدیل شده است. در فراز بعدی این جستار می‌کوشیم برای نمونه چند متن برگزیده از ادبیات کودک مانند *جوجه اردک زشت*، اثر هانس کریستین آندرسن و *ماهی سیاه کوچولو*، اثر صمد بهرنگی را تحلیل کنیم تا زیرساخت تمایزگرایانه‌ی آن‌ها روشن شود.

۶. بازنمایی ساختار تمایزگرایانه آثار کلاسیک

ساختار ذهنی آفرینندگان آثار ادبی کودک، همانند همه‌ی کنشگران اجتماعی دیگر، متأثر از فضای فکری عصری که در آن می‌زیند و در واقع مسائلی است که برای آن‌ها اهمیت دارد. هم‌چنین شیوه‌ی پاسخ‌گویی به این مسائل با حقیقت زیست جهان این نویسندگان و شاعران تناسب دارد. این قاعده درباره‌ی آندرسن که از او به عنوان بنیان‌گذار ادبیات کودک یاد می‌شود، نیز صادق است. فضایی که او در آن زندگی می‌کرد سرشار از اندیشه‌های روشنگرانه‌ی فیلسوفان منادی خروج از تاریکی‌های قرون

وسطی است که در شعار «آزادی، برابری و برادری» انقلاب کبیر فرانسه تجلی می‌یابد. در این‌جا قصد ما بر آن است تا نشان دهیم چگونه ایده‌ی برابری در پس زمینه‌ی پنهان *جوجه اردک زشت* حضور دارد و آندرسن با توسل به چه تمهیدات مدبرانه‌ای می‌کوشد، این آموزه را به کودکان یاد دهد. هم‌چنان‌که می‌دانیم جوجه اردک زشت قوی کوچکی است که تخمش به اشتباه در لانه‌ی اردک‌ها قرار گرفته و چون با دیگران تفاوت دارد، جوجه اردک‌ها به طعنه زشتی او را به رخش می‌کشند. اما سرانجام زمستان می‌گذرد و جوجه اردک زشت بزرگ می‌شود و سرانجام یک روز تصویر خود را در آب می‌بیند و به یک‌باره از زیبایی خیره کننده‌اش و این‌که او در حقیقت قو بوده است، آگاه می‌شود. فارغ از آگاهی که به مثابه کارگردان اصلی این اثر، مانند بیشتر آثار برگزیده‌ی دوران مدرن، عمل می‌کند و دلالت بر مهم‌ترین آموزه‌ی روشنگری دارد؛ زیرا در رنسانس است که فلاسفه‌ی روشنگری با تاکید بر عقل و شناخت و آگاهی دوباره متولد می‌شوند و می‌توانند دنیای تاریک گذشته را پشت سر بگذارند، جوجه اردک زشت منادی برابری است. این داستان در بردارنده‌ی مفهوم برابری قومی و نژادی است؛ زیرا می‌خواهد با تطور زشتی به زیبایی، مبانی قوم‌گرایانه و در این‌جا گونه‌گرایانه‌ی آن را به کودکان نشان دهد. به این ترتیب کودکان برای نمونه می‌آموزند که رنگ پوست نمی‌تواند نشانه‌ی زیبایی و برتری باشد، بلکه صرفاً به نوعی تفاوت اشاره دارد. بازپروری هوشمندانه‌ی آموزه‌هایی از این دست است که از آندرسن نویسنده‌ای بس بزرگ می‌سازد به گونه‌ای که همه‌ی منتقدان آثار ادبی کودک او را می‌ستایند؛ چون این نویسنده‌ی زبردست توانسته است، آرزوهای منتقدان را که خود از مهم‌ترین پدیده‌های دنیای مدرن هستند، برآورده سازد. اما با همه‌ی احترامی که برای آندرسن قائلیم باید بگوییم که وی نتوانسته، به کمال به دنیای کودکان راه بیابد و بیشتر دنیای بزرگی را گزارش کرده است. در این‌جا همگان را به تجربه‌ی زیسته‌ی خود ارجاع می‌دهیم، آن‌جا که به هنگام کودکی مادر خود را زیباترین مادر روزگار می‌دانستیم، حال آن‌که در سالیان بعد و بزرگ‌سالی با آموزش معیارهای زیبایی قضاوت ما تغییر کرد و چه بسا دانستیم مادر ما نه تنها زنی زیبا نبوده، بلکه تا حدی نیز زشت بوده است. بدین ترتیب نمی‌توان زشتی و زیبایی را به پیروی از فلاسفه‌ی عصر طلایی

یونان باستان ذاتی قلمداد کرد، بلکه علوم اجتماعی ریشه‌های فرهنگی نگاه زیبا را در برابر نگاه زشت به ما نشان می‌دهد و با این کار خود تاریخ زیبایی‌شناسی ناب یا به بیان دیگر زیبایی معطوف به خود را از نو روایت می‌کند (بوردیو، ۱۳۷۹). در واقع زشتی و زیبایی مسئله‌ی کودکان نیست و آنان با آن دنیای خود را متمایز نمی‌کنند. آن‌ها در جهانی زندگی می‌کنند که تمایز نایافته است. منطق عمل آن‌ها در بازی‌هایشان نهفته که ما بزرگسالان آن‌ها را بازی نامیده‌ایم و به هیچ وجه آن‌ها را جدی نمی‌گیریم تا حدی که کودکان خود را سرزنش می‌کنیم که این‌سان همه چیز را در بازی‌های خود جدی می‌انگارند و آن‌ها نیز ما را سرمنشاء عصبانیت خود می‌دانند که بازی‌هایشان را خراب کرده‌ایم یا به بیان فوکو جهان کودکی آن‌ها را ندیده و صدایشان را نشنیده‌ایم. آری، منطق عمل در جهان کودکی همسان با منطق عمل در جهان بزرگسالی نیست و برای آنکه بتوان اعمال کودکان را درک کرد، چاره‌ای نیست، جز این‌که قواعد عمل را در جهانی دریافت که قانون اساسی‌اش تمایزنایافتگی است. حال که کودکان در چنین جهان دیگرگونه‌ای زندگی می‌کنند، بسیار طبیعی است که از داستانی مانند *جوجه اردک زشت* همان دریافتی را نداشته باشند که بزرگسالان دارند و دست کم به همان اندازه از آن لذت نبرند که والدینشان می‌برند؛ چون زشتی و زیبایی و اموری مانند آن، مسئله‌ی آن‌ها نیست. در جهان آن‌ها این مفاهیم وجود دارد، اما مرز میانشان بسیار شکننده است، درست مانند قهر و آشتی کودکان که عمر بسیار کوتاهی دارد. در جهانی که همه می‌توانند زشت باشند و همه می‌توانند زیبا باشند، در واقع زشتی و زیبایی وجود ندارد. بنابراین «جوجه»ی آندرسن برای بزرگسالان زشت است؛ زیرا می‌دانند جوجه اردک نیست و باز برای آن‌ها زیباست؛ زیرا می‌دانند جوجه‌ی قو است.

پس از *جوجه اردک زشت* آندرسن نوبت به *ماهی سیاه کوچولو* بهرنگی می‌رسد که به عنوان پرآوازه‌ترین اثر تاریخ ادبیات داستانی کودک در ایران تحلیل شود. بی‌تردید این داستان معروف‌ترین اثر ادبیات داستانی کودک است که در ایران از زمان انتشارش تا امروز با بیشترین خواننده مواجه بوده است. تعلق جایزه‌ی یونسکو به تصویرگری این کتاب نیز به گونه‌ای دیگر پرده از زیرساخت‌های مدرنیستی این داستان برمی‌گیرد. بهرنگی نیز مانند پیشآهنگ خود آندرسن در فضای فکری مدرنیته نفس می‌کشد.

بنابراین طبیعی است که او نیز ارزش‌های روشنگری را زیربنای آثارش قرار داده باشد. البته او دلباخته‌ی اندیشه‌های چپ و شیوه‌ی رهایی‌بخش جنبش‌های آن نیز هست که آن را به شیوه‌های گوناگون در میان داستان‌هایش می‌آورد. داستان *الدوز و کلاغ‌ها* نشانگر تمایز طبقاتی است که با نبرد طبقاتی برچیده خواهد شد. این تمایز طبقاتی در *ماهی سیاه کوچولو* نیز دیده می‌شود، به گونه‌ای که قهرمان داستان ماهی کوچکی است که سیاهی او می‌تواند نشانه‌ی وابستگی طبقاتی او به اقشار پایین دست جامعه باشد. این ماهی که برخلاف جریان رود شنا می‌کند، با راهنمایی‌های آگاهی بخش مارمولک دانا که به او سلاح مبارزه با مرغ ماهی‌خوار را داده است، نقش نجات‌دهنده‌ی جامعه‌ی گرفتار در چمبره‌ی نادانی و ترس را برعهده دارد و سرانجام در راه آزادی نیز جان خود را از دست می‌دهد. ساختار مارکسیستی این داستان چنان آشکار است که نیازی به رمزگشایی ندارد. اما در این‌جا نیز مانند *جوجه اردک زشت* آندرسن باید از بهرنگی پرسید که آیا او در تجربه‌ی زیسته‌ی دوران کودکی‌اش به یاد ندارد که کودکان از فاصله‌ی طبقاتی آگاه نبودند و در دوستی‌هایشان این ویژگی دخالت نداشت، مگر آن‌که والدینشان از آن‌ها می‌خواستند که با فلان بچه بازی نکنند که آن هم همیشه با تعجب‌شان همراه بود. دنیای کودکی به قاعده‌ی تمایزگریزی فارغ از تمایزات طبقاتی است، بنابراین جای شگفتی ندارد که خوانندگان کودک چندان با آموزه‌های پیدا و پنهان این داستان رابطه برقرار نکنند و هم‌چون بزرگسالان از خواندنش لذت نبرند. درباره‌ی آموزه‌هایی مانند آگاهی و آزادی نیز باید به روشنگری بازگشت و ریشه‌هایشان را در خاک دنیای مدرن بازیافت. اما در این موارد نیز قضیه‌ی تمایزگریزی اجازه نمی‌دهد که این ارزش‌ها ما به ازای یا همتای واقعی خود را در زیست‌جهان کودکان بیابند. آگاهی در مقابل ناآگاهی قرار می‌گیرد که با توجه به این‌که دوگانه‌ی عقل و جنون از تمایزات به گفته‌ی فوکو مدرنیستی است، نمی‌تواند در دنیای یک‌دست کودکان امکان حضور پیدا کند. فهم آزادی به منزله‌ی یک ارزش، در تقابل با اسارت، نیز به گفته‌ی کانت در گرو آموزش قرار دارد. بنابراین کودکان تا زمانی که هنوز اجتماعی نشده‌اند با این موضوع بیگانه‌اند و این فرع آن است که دنیای کودکان از نظر شرایط عینی مانع تمرکز قدرت در نقطه‌ای معین است که صاحبانش با استفاده از آن، دیگران را به اسارت خود

دربیاورند. همه‌ی این نکات دلالت بر آن دارند که *ماهی سیاه کوچولو* در دستان کودکان به ماهی قرمز تنگ بلور سفره‌ی هفت سین تبدیل می‌شود.

۷. بازنویسی بزرگ‌سالانه‌ی یک داستان کودکانه

در بخش پایانی این مقاله برای این‌که نشان دهیم چگونه با سپری شدن سال‌های بسیار از زمان نگارش داستان‌های کلاسیک نخستین هنوز نویسندگان سرشناس ادبیات کودک به همان شیوه‌ی پیشگامان این گونه‌ی ادبی می‌اندیشند و به سبک آن‌ها می‌نویسند، داستان *جورابی که خودکشی می‌کند* اثر لاندا ماریاسون را که نامزد دریافت جایزه‌ی آندرسن در سال ۲۰۰۸ بوده است، برای تحلیل برمی‌گزینیم. قرار گرفتن این داستان در شمار داستان‌های نامزد دریافت جایزه‌ی آندرسن پیشاپیش نشان می‌دهد که دستورالعمل نوشتاری حاکم بر این داستان از همان آموزه‌های راهنمای داستان‌نویسی کلاسیک پیروی می‌کند. داستان از این قرار است که یک لنگه‌ی جوراب مردانه که از یک نواختی زندگی و بوی بد پای صاحب پیرش خسته شده، تصمیم به خودکشی می‌گیرد و یک روز خود را از طبقه‌ی چهارم ساختمان به پایین پرتاب می‌کند، ولی وقتی چشم می‌گشاید می‌بیند که نمرده و روی گلدان‌های شمعدانی بالکن همسایه‌ی طبقه‌ی پایین افتاده است، با اعتراض شمعدانی‌ها خود را به خیابان می‌اندازد و ماجراهای فراوانی برایش پیش می‌آید. یک‌بار یک موش که از دست گربه‌ای فرار می‌کند، به داخل جوراب پناه می‌برد. یک‌بار خانمی فقیر و مهربان که در خیابان تئاتر عروسکی اجرا می‌کند، با دوختن دو دگمه به جای چشم‌هایش، از او به عنوان قهرمان داستانش که یک مار است، استفاده می‌کند. سپس دانش‌آموزی بازی‌گوش و شرور او را از دست خانم دوره‌گرد می‌قاپد و از او برای یک بازی خطرناک در مدرسه استفاده می‌کند. سرانجام با یک جوراب زنانه در ماشین لباس‌شویی آشنا می‌شود و دوست داشتن و عشق را با او تجربه می‌کند.[۳۳] اما زیرساخت این داستان بسیار زیبا و شاعرانه آشکارا تمایزگرایانه است. عشق بن‌مایه‌ی اصلی این داستان به شمار می‌آید و همه می‌دانیم لازمه‌ی عشق وجود زن و مرد یا به عبارت دیگر دو جنس مختلف است. اما انسان‌شناسی فرهنگی به ما می‌گوید که جنسیت آموختنی است و پایه‌های زیستی برای تحققش بسنده نیست. نمونه‌ی آن مارگرت مید[۳۴] است که در پژوهش ماندگار خود در

میان بومیان قبایل جزیره‌ی ساموآ در اقیانوس آرام بر این نکته تأکید می‌ورزد که تمایزات جنسیتی در اثر فرهنگ‌پذیری به کودکان انتقال می‌یابند (مید، ۱۳٦۵). هم‌چنین مؤید دیگر این قضیه عکس‌هایی است که در آلبوم خانوادگی قدیمی همه‌ی ما پیدا می‌شوند، عکس‌هایی که در آن‌ها دست در دست کسانی داریم که امروز به لحاظ جنسیتی در نقطه‌ی مقابل ما قرار دارند و امکان تکرار آن عکس‌ها با مرزهای جنسیتی جدید دیگر وجود ندارد. بنابراین با این شواهد چگونه ممکن است کودکان با این داستان رابطه برقرار کنند، کودکانی که هنوز تمایزات جنسیتی در آن‌ها اتفاق نیفتاده و به زبان شرع به مرز تشخیص نرسیده‌اند. دوباره به تجربه‌ی زیسته‌مان بازگردیم و هنگامی را که به شوخی به فرزندانمان می‌گوییم با این دختر یا آن پسر ازدواج می‌کنی و او به خشم دهان ما را می‌بندد و ما را سرزنش می‌کند. همه‌ی این شواهد دلالت بر آن دارند که این داستان با وجود برخورداری از عشق به منزله‌ی شریف‌ترین رابطه‌ی انسانی در بن‌مایه‌های آن، برای کودکان همان معنایی را ندارد که برای بزرگسالان در تار و پود خود نهفته است. در *حقیقت جورابی که خودکشی می‌کند* بیشتر برای بزرگسالانی نوشته شده است که عشق را در جهان خود به عنوان معجزه‌ای تجربه می‌کنند که آن‌ها را از مرگ می‌رهاند. بنابراین جای هیچ‌گونه شگفتی وجود ندارد که حتی از روایت کودکانه‌اش نیز لذت می‌برند.

۸. نتیجه‌گیری

این نوشتار با پرسش‌های چندگانه‌ای آغاز شد که با محور قرار گرفتن مقایسه‌ی تصویر ارائه شده در ادبیات کودک با زیست‌جهان کودکان همراه بود. در این‌جا ما کوشیدیم با بهره‌گیری از انسان‌شناسی کودکی، ویژگی‌های جهان کودکان را شناسایی کنیم و با ارائه‌ی قانون اساسی آن به منطق عمل کودکانه دست یابیم. تنها در این صورت است که کودکان به دلیل مغایرت عملشان با عقل معیار، دیوانه به شمار نمی‌روند. به هر روی تمایز نایافتگی به منزله‌ی مؤلفه‌ی اصلی جهان کودکان معرفی شد. هم‌چنین با بررسی سه نمونه از داستان‌های ادبیات کودک، تصویر نویسندگان این داستان‌ها از جهان کودکی بازنمایانده شد. در این تصاویر آن‌چه اهمیت داشت، زیرساخت تمایزگرایانه هر سه داستان بود که به شیوه‌های مختلف در آن‌ها بازتولید شده بود. هانس کریستین

آندرسن در *جوجه اردک زشت* به تمایز زیبایی‌شناختی، صمد بهرنگی در *ماهی سیاه کوچولو* به تمایز طبقاتی و لاندا ماریاسون در *جورابی که خودکشی می‌کند* به تمایز جنسیتی پرداخته بودند. در نتیجه تمایزیافتگی به عنوان زیرساخت برجسته‌ترین داستان‌های برگزیده‌ی منتقدان ادبیات کودک شناخته شد. نتیجه‌ی این بررسی‌ها آن بود که بین جهان تمایزنایافته‌ی کودکان از یک‌سوی و جهان تمایزیافته‌ی ادبیات آن‌ها از سوی دیگر انطباق وجود ندارد. بنابراین بدیهی خواهد بود که جهان تمایزنایافته‌ی کودکان امکان قرائت هم‌گرایانه‌ی جهان تمایزیافته مطرح در متون ادبی کودک را فراهم نمی‌آورد و فهم متفاوت آن‌ها از داستان‌های کودکان نسبت به نویسندگان‌شان را در پی دارد. چنان‌که حتی ترجیحات آن‌ها با اولویت نمایندگان ادبیات کودک هم‌خوانی ندارد. سرانجام دور از ذهن نیست که کودکان با بازگویی دیگرگونه‌ی این آثار فرسنگ‌ها با مطلب مورد نظر نویسندگان و بزرگ‌سالان‌شان فاصله بگیرند و هم‌چنان از داستان‌هایی لذت ببرند که با *یکی بود، یکی نبود* آغاز می‌شود و با بالا رفتیم ماست بود، قصه‌ی ما راست بود، پایین آمدیم دوغ بود، قصه‌ی ما دروغ بود پایان می‌یابد. این کلیشه‌های آغازکننده و پایان‌بخش یادآور سرزمین تمایزنایافته‌ای است که مرز میان هستی و نیستی در آن دست‌کم به تصلب مرز این دوگانه درجهان بزرگسالان نیست، هم‌چنان که مرزهای حقیقت در این سرزمین ناپیدا هستند. همه‌ی این موارد خبر از جهان تازه اسقلال‌یافته‌ای می‌دهند که به کودکان تعلق دارد و وظیفه‌ی انسان‌شناسی ایجاب می‌کند که با شناخت هر چه بیشتر مختصات سرزمینی این قلمرو به رسمیت معرفت‌شناختی آن کمک کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Marshall Berman
2. Alfred Shootz
3. Emil Durkheim
4. Pierre Bourdieu
5. Herbert Spenser
6. Distinctions
7. Habitus
8. Field
9. Taste

10. Ethnography
11. Life styles
12. The theory of practice
13. Objectivism
14. Subjectivism
15. Homology
16. Disinterestedness
17. Autonomous
18. Heteronomous
19. Thomas Kuhn
20. Paradigm
21. Michel Foucault
22. Discourse
23. Roland Barthes
24. Toys
25. Chiasmatic structure
26. Philippe Aries
27. Alain Touraine
28. Max Webber
29. Life styles
30. Individualism
31. Self
32. Life course

۳۳. سرکار خانم شهلا شمشایی‌فر، داور بین‌المللی کتاب کودک زحمت ترجمه‌ی این داستان از اسپانیایی را بر عهده داشتند و سخاوتمندانه آن را در اختیار نویسنده دادند. از لطف ایشان سپاسگزاری می‌شود.

34. Margaret Mead

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

الف. فارسی

آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۰). *مدرنیته‌ی ایرانی*. تهران: اجتماع.

برمن، مارشال (۱۳۷۹). *تجربه‌ی مدرنیته*. ترجمه‌ی مراد فرهادپور. تهران: طرح نو.

بوردیو، پییر (۱۳۷۵). «جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر». ترجمه‌ی یوسف اباذری. *فصلنامه فلسفی، ادبی و فرهنگی ارغنون*، سال سوم، شماره‌ی ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۹.

بوردیو، پییر (۱۳۸۰). *نظریه کنش*. ترجمه‌ی مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار.
ـــــــــ (۱۳۷۹). «تکوین تاریخی زیبایی شناسی ناب». ترجمه‌ی مراد فرهادپور. *فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون*، تهران، شماره ۱۷.
دورکیم، امیل (۱۳۶۹). *درباره‌ی تقسیم کار اجتماعی*. ترجمه‌ی باقر پرهام. تهران: کتاب‌سرای بابل.
تورن، آلن (۱۳۸۰). *نقد مدرنیته*. ترجمه‌ی مرتضی مردیها. تهران: گام نو.
شوتز، آلفرد (۱۳۷۳). «دون کیشوت و واقعیت اجتماعی». ترجمه‌ی حسن چاووشیان. *فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی و فرهنگی ارغنون*، شماره ۳.
فلکی، محمود (۱۳۷۳). *نگاهی به شعر نیما*. تهران: مروارید.
فوکو، میشل (۱۳۷۸). *نظم گفتار*. ترجمه‌ی باقر پرهام. تهران: آگه.
ـــــــــ (۱۳۸۲). *تاریخ جنون*. ترجمه‌ی فاطمه ولیانی. تهران: هرمس.
مید، مارگارت (۱۳۶۵). *بلوغ در ساموآ*. ترجمه‌ی مهین میلانی. تهران: ویس.
وبر، ماکس (۱۳۶۸). *دانشمند و سیاستمدار*. ترجمه‌ی احمد نقیب‌زاده. تهران: دانشگاه تهران.

ب. انگلیسی

Aries, P. (1962). *Centuries of childhood: A social history of family life*, New York: Vintage Books.
Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Translated by Richard Nice, Routledge & Keagan Paul.
---------- (1993). *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press.
---------- (1996). *The rules of art: Genesis of structure of the literary field*. Translated by Susan Emanuel, Cambridge: Polity Press.
Fowler, B. (1998). *Pierre Bourdieu & cultural theory*. London: Sage Publications.
Swartz, D. (1997). *Culture & power: The sociology of Pierre Bourdieu,* Chicago: The University of Chicago Press.
Wilson, E. (2003). *Bohemians*. London: Tauris Parke Paperbacks.