تصویرگران سوررئالیست در ادبیات کودک

O برگردان: بزرگمهر شرف‌الدین
O نوشتهٔ: فیلیپ نل (Philip Nel)

قرار دادن «تئودور سوس گیزل» (Theodor Seuss Geisel)، در گروه دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها، ممکن است به نظر عده‌ای عجیب بیاید. گیزل (۹۱-۱۹۰۴) را بیشتر به واسطهٔ چهل و هفت کتاب کودکی که نوشته است، می‌شناسند و بیشتر از آن، به سبب نقاشی‌هایی که برای این کتاب‌ها کشیده است (در سال ۱۹۸۴، انجمن پولیتزر، از او به پاس نیم قرن تلاش برای تربیت کودکان، رسماً تجلیل کرد). اما در طرف مقابل، شهرت دادا و سوررئالیسم ، به دلیل نقشی است که هر دو در حرکت‌های فلسفی ـ هنری قرن بیستم، به عنوان پیشروان زمان ایفا کرده‌اند.

اگرچه نهادهای تبلیغاتی، کمی بعد نقاشی‌های دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها را با آغوش باز پذیرفتند، اکثر نقاشان سوررئال، بارها علناً مخالفت خودشان را با این «فرهنگ انبوه» اعلام کردند. اگرچه بسیاری از آنها خودشان را با سوسیالیست‌ها و کمونیست‌ها همدل می‌دانستند. از سوی دیگر را گیزل، یک سرمایه‌دار موفق، با نام مستعار دکتر سوس بود که کارهایش بخشی از فرهنگ انبوه آمریکا به حساب می‌آمد. مؤسسهٔ «دکتر سوس»، در زمان خود او یک کمپانی چند میلیون دلاری به حساب می‌آمد که با «والت‌دیسنی» رقابت می‌کرد. اگرچه گیزل از فرهنگ انبوه، سود فراوانی برد، هرگز تمامی جنبه‌های آن را تصدیق نکرد. به عنوان مثال، بسیاری از کتاب‌های کودک او، در طرفداری از جنبش حفاظت از محیط زیست، مخالفت با نژادپرستی و مبارزه با صنایع اتمی نوشته شده‌اند. نه فقط به این دلیل که کتاب‌هایی با این موضوعات، در زمان خود پرفروش بودند، بلکه تنها به این دلیل که او می‌خواست خوانندگان کم سن و سالش را به بازنگری در باورهای پایدار جامعه‌شان وادارد.

تبیین رابطهٔ دکتر سوس، با پیشروان هنری قرن بیستم، ما را متوجه چهرهٔ دیگر او به عنوان منتقدی فرهنگی هم می‌کند. نقاشی‌های گیزل، به گفتهٔ آندریاس وسن، نمونهٔ «شمایل‌شکنی و حملهٔ واژگون‌کنندهٔ پیشروان زمان است.» حرکتی که در دهه دوم قرن بیستم، با دادائیست‌ها آغاز شد. اصطلاح «پیشرو زمان» در تعریف پیتر برگر، تلاشی است برای «وارد کردن هنر در روند زندگی» تا مخاطب توانایی «ادراک انتقادی واقعیات» را پیدا کند. اگر «حقیقت» را ساخته و پرداختهٔ ایدئولوژی به حساب بیاوریم، پس باید کتر سوس را نمونهٔ موفق هنرمندی بدانیم که به سنت یک پیشروی زمان، می‌کوشد مخاطبش را از عادات فکری‌اش بیرون آورد و او را به بازنگری در تصورات و پایه‌های اندیشه‌اش وا دارد.

امروز دکتر سوس و کارهای او را در طبقهٔ کتاب‌های اخلاقی کودکان قرار می‌دهند، اما ما باید این تصور را مورد بازبینی قرار دهیم. اگرچه داستان‌های سوس، همواره سرشار از مفاهیم اخلاقی بوده‌اند، او همواره این اخلاقیات را با ترغیب خوانندگانش به پرسش و نقد آن، عرضه می‌کند.

اولین کتاب سوس، با عنوان «به فرض این که من او را در خیابان مالبری دیده باشم»، توسط بیست و هفت ناشر، به او برگردانده شد ؛ تنها به این دلیل که همگی آن را کتابی فاقد «پیام اخلاقی» دانستند. در آن کتاب، هیچ مفهومی نبود که «کودک را به شهروندی خوب تبدیل کند». اگرچه شخصیت دکتر سوس، در کتاب‌های بعدی او تا اندازه‌ای تعدیل شد، او تا آخر عمر، به جای سرفرود آوردن به قوانین، همواره آنها را به چالش می‌گرفت.

این مقاله، در مقابل تمامی این برداشت‌های امروزی، شخصیت عصیانگر و انقلابی دکتر سوس را در چهار قالب مورد بازبینی قرار می‌دهد: در قسمت اول، شباهت‌های سبکی و هنری نقاشی‌های کتاب‌های کودک دکتر سوس با آثار پیشروان قرن بیستم و همدلی او با نظریات انتقادی آنها بررسی می‌شود. مقایسه‌ای هم بین کارهای او و آثار سوررئالیست بلژیکی، رنه مگریت به عمل می‌آید. در قسمت دوم، نشان می‌دهیم که چگونه سوس، از عنصر ابهام کمک می‌گیرد تا مخاطب کودکش را به چالش بگیرد و چگونه خالی بودن آثار او از هرگونه نتیجه‌گیری، خوانندگان را به کارکردی فعال و انتقادی در مواجهه با اثر وامی‌دارد و به آن‌ها یاد می‌دهد چگونه در برابر نیت مؤلف یا راوی، عصیان کنند.

در قسمت سوم، سوس، در کنار بعضی سوررئالیست‌های انگلیسی، نظیر هربرت رید [نگارندهٔ بنام «معنی هنر»] قرار می‌گیرد. هر دوی آنها ادوارد لیر و لوئیس کارول را از پیشاهنگان ادبیات کودک می‌دانند. سوس، با به تصویر کشیدن رابطهٔ نزدیک ادبیات بی‌معنا (nonsense) و نهضت پیشروان، دنیای «عاقلانه» بزرگسالان را بی‌معنا می‌داند و خوانندگانش را ترغیب می‌کند که همین دیدگاه را دنبال کنند. قسمت آخر، جنون تجارت را در بازار کتاب امروز، از نظرگاه پست‌مدرنیسم، به تصویر می‌کشد. به عقیدهٔ بسیاری از منتقدان، فرهنگ سرمایه‌داری، بسیاری از هنرمندان پیشرو را در خود حل کرده، اما دکتر سوس، در کارهای خود، نشان می‌دهد که حتی محدودهٔ «پست‌مدرنیته» نیز قابل نقد ایدئولوژیک است.

بخش اول: دوران دادائیستی

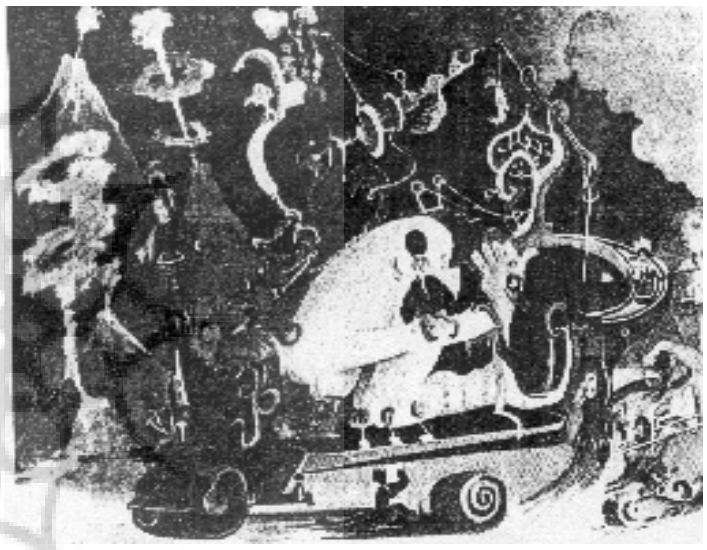
در اواخر سال ۱۹۳۶، قبل از این که دکتر سوس، اولین کتاب کودکش را منتشر کند، موزهٔ هنرهای مدرن آمریکا، بزرگ‌ترین نمایشگاه آثار هنر تخیلی دادا و سوررئالیسم را تشکیل داده بود. این نمایشگاه، بعد از یک سال، به طور سیار در گوشه و کنار کشور نیز به گردش درآمد. رسانه‌ها و تلویزیون آمریکا نیز تمامی اخبار نمایشگاه را به گوش کسانی که فرصت بازدید آن را نداشتند، می‌رساندند. اگرچه بیشتر مردم شیفتهٔ جنبه‌های سرگرم‌کنندهٔ آثار بودند، بسیاری از نهادهای هنری، با جدیت، آثار را بررسی کردند و نمایشگاه هنرهای تخیلی را ابتدای سوررئالیسم آمریکا دانستند.

در دهه‌های سی و چهل قرن بیستم، نیویورک، پایگاه واقعی اروپایی‌هایی شد که از لشکر هیتلر گریخته بودند تا دوران تبعید و دوری از وطن را در آمریکا سپری کنند. بعد از جنگ جهانی دوم، بعضی از آنها به کشورهای‌شان بازگشتند، اما آن عده‌ای که باقی ماندند، با حضور خود، هنرمندان آمریکا را چه از لحاظ سیاسی و چه از لحاظ زیبایی‌شناختی، تحت‌تأثیر قرار دادند.

ممکن است چندان عادلانه نباشد اگر دکتر سوس را تحت‌تأثیر قهرمان‌پروری اروپا بدانیم، اما باید قبول کرد که او به عنوان نقاش و کاریکاتوریستی که در سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۴۲ در نیویورک زندگی کرده، حضور این هنرمندان و تأثیر آنها را به خوبی دریافته است. روزنامهٔ «پی ام» در نیویورک، در کنار صدها کاریکاتور سیاسی به قلم سوس، چندین داستان از پیشروان در تبعید و چندین نقاشی از آندره برتون به چاپ رساند.

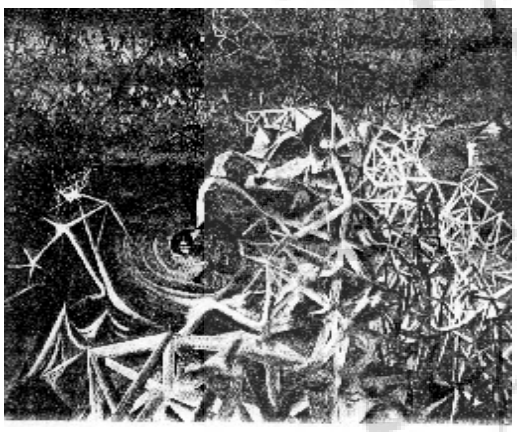
در سال ۱۹۹۵، وقتی نقاشی‌های سوس، در کتابی با عنوان «هنر پنهان دکتر سوس» چاپ شد. بسیاری از بازتاب کوبیسم، سوررئالیسم و دادا در کارهای او جا خوردند. هنگام افتتاح نمایشگاه آثار سوس، در سال ۱۹۷۶ یک گزارشگر تلویزیونی، از او پرسید: «آیا شما با شخصیت‌های داستان‌های‌تان احساس همدلی می‌کنید؟» سوس جواب داد: «البته. مخصوصاً با شخصیت‌های منحرف!» این نشان می‌دهد که سوس، نمایشگاه آثار خود را نوعی هنجارشکنی و پیشروی- چه با مخاطبان کودک و چه بزرگسال- تلقی می‌کرده. عنوان‌های طولانی و عجیب و غریب کتاب‌های سوس، یادآور عناوین دادائیست‌هاست و بسیاری از داستان‌هایش هم به اندازهٔ کارهای سوررئالیست‌ها توی ذوق می‌زند.

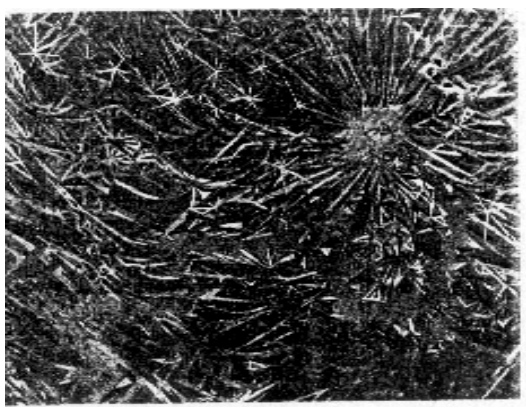
سوس، در یکی از نقاشی‌های خود، با موضوع تأثیرات سادیسم بر زنان، سادیسم را در کنار صنعت و مردان یونیفرم‌پوش نظامی قرار می‌دهد. این نقاشی، هم‌چون بسیاری از آثار سوررئالیستی، دربردارندهٔ یک مقایسه است (نگاه کنید به تصویر ۱)در این نقاشی، صنعت و نظامی‌گری، هم‌چون اهداف انسان‌ها به تصویر کشیده شده‌اند.



تمایل موجودات این نقاشی به مسخ شدن در قالب دیگر چیزها معمولاً به ماشین‌ها ـ یادآور نقاشی «زندگی ادامه دارد» کرت زلیگمان و یا نقاشی «لاشهٔ بی‌نظیر» آندره برتون است (تصاویر ۲ و ۳).

زاویه‌های تند و اشکال هندسی در نقاشی «گربهٔ کوچک در معدن غنی زمرد»، شباهت سبکی قابل‌توجهی با نقاشی «اسکار دومن کوئز»، با عنوان «خاطرات فضا» دارد (تصاویر ۴ و ۵).





گیزل، در کنار شباهت‌های سبکی و عنوان کارهایش با سوررئالیست‌ها، همانند آنها به هنرمندان آموزش ندیده ارج می‌نهاد. آندره برتون و دیگران، به دنبال استعدادهایی بودند که در نظام آموزش رسمی هنر، «زایل» نشده باشند.

آنها ادعا می‌کردند که فقدان آموزش، هنرمند را از تفکرات بنیادین بورژوازی، آزاد می‌کند. «هنرمند خودرو» و خود پرورش یافته، ممکن است تجربه‌های جدید را بهتر دریابد. برتون، در کتاب «سوررئالیسم و نقاشی» (۱۹۲۸)، می‌نویسد: «تجربه، خود مرزهایی را به دنبال می‌آورد و برای هنرمند، قفسی می‌سازد که رهایی از آن، هر لحظه دشوارتر می‌شود.»

گیزل نیز با این عقیدهٔ برتون که آموزش رسمی، مانع پیشرفت هنری می‌شود، موافق است:

«اگر من به مدرسهٔ هنر رفته بودم، هیچ‌وقت موفق نمی‌شدم. طبعاً من کلاس‌های هنر دبیرستان را دیده‌ام. یک بار در یکی از همین کلاس‌ها، من برای تفنن، تابلوی نقاشی‌ام را سر و ته گذاشتم. خوب من دقیقاً نمی‌دانستم دارم چکار می‌کنم. فقط می‌خواستم تعادل اثر را بررسی کنم. اگر نقاشی، در حالت سر و ته، اشتباه باشد، پس در حالت عکسش نیز همین‌طور خواهد بود.

معلم گفت: «تئودور! یک هنرمند واقعی هیچ‌وقت نقاشی‌اش را سر و ته نمی‌گذارد.» این تنها دلیلی بود که من توانستم با آن نشان دهم که معلمم اشتباه می‌کند.

گیزل، صحت این ادعا را در کتاب «هورتون از تخم بیرون می‌آید» (۱۹۴۰)، با پذیرش تجربه‌های نابهنجار نشان داد. خود او در این باره می‌نویسد: «طرح ابتدایی یک فیل... به طور اتفاقی، بالای طرح یک درخت قرار گرفت. وقتی از خودم پرسیدم: «یک فیل روی درخت! این‌جا چکار می‌کند؟» قصهٔ هورتون شروع شد.

در اواسط دههٔ ۱۹۵۰، ادوار لانگ استرس، یکی از دوستان گیزل، شدیداً تحت‌تأثیر یک سخنرانی دربارهٔ هنر مدرن قرار گرفت. گیزل از فرصت استفاده کرد و دوستش را تشویق کرد چند تا از آثار «مدرنیست بزرگ مکزیکی» اسکارباس را بخرد. درواقع، اسکارباس، تنها یک نقاش وهم‌نگار بود که به دعوت گیزل، برای مدتی به آن‌جا آمده بود، گیزل ادعا کرد که پنج تا از نقاشی‌های اسکارباس را در خانه دارد و می‌خواهد آنها را بفروشد تا این هنرمند مکزیکی بتواند قرض‌های عقب‌افتاده‌اش را بپردازد. لانگ استرس، قبول کرد که نقاشی را بخرد. گیزل آن شب بیدار ماند و پنج تابلو کشید. دوستان او بعدها وقتی خاطرات آن شب را در زندگینامهٔ سوس می‌گنجاندند، اظهار کردند: «آن نقاشی‌ها بیشتر شبیه کارهای مدرنی بودند که آن روزها خیلی طرفدار داشتند. گیزل تراشه‌های مدادش را روی کاغذ ریخت. نوک مداد را چند بار در طول کاغذ حرکت داد، چند تکه نان را در لیوان فروبرد و نان‌های خیس را روی کاغذ کشید. بعد میان لکه‌ها، تصویر چند زن را کشید و آن‌قدر آنها را قسمت قسمت کرد که دیگر برهنه به نظر نیایند.» بعد نقاشی را به قیمت پانصد دلار، به لانگ استرس فروخت. لانگ استرس، آن قدر تحت تأثیر قرار گرفته بود که پیشنهاد کرد حاضر است بقیهٔ کارها را هم بخرد. گیزل، سال‌ها بعد به نویسندهٔ نیویورکز، توضیح داد: «این تجربه من را به این گمان انداخت که بیشتر هنرهای مدرن، واقعاً بی‌معنا هستند.»

این حقهٔ گیزل، دو کارکرد داشت: اول این که مدعیان تخصص در هنر مدرن را به سخره می‌گرفت. اما در کارکرد مهم‌تر، نشان می‌داد که معیارهای کیفیت زیبایی‌شناختی آثار، بیش از آن که متکی به ویژگی‌های خود اثر باشد، وابسته به عادت منتقدان است: «یک چیز را چند بار تکرار کن، تبدیل به سلیقه می‌شود... بد و خوب مهم نیست. یک اثر برای عده‌ای خوب است و برای عده‌ای بد. کیفیت مهم نیست آن‌چه اهمیت دارد، سلیقه است.»

بخش دوم: یک ابهام حساب شده (چگونه سوس و مگریت، مخاطب را می‌شورانند)

در اواسط دههٔ پنجاه، سلیقه‌ها تغییر کرده بود و آثار سوررئالیستی و دادائیستی، هنر برتر تلقی می‌شد. اگرچه پذیرش آثار در جریان اصلی فرهنگ، ممکن است از بار انقلابی و هنجارستیزی آنها بکاهد، استقبال از آثار، لزوماً به معنای خنثی شدن نقشه‌های ویران‌کنندهٔ پیشروان نبود. بعد از این که آثار اصلی پیشروان زمان، به موزه‌ها پیوستند، اهداف دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها در به چالش گرفتن هنجارهای سیاسی ـ اجتماعی، توسط هنرمندان نسل بعد پی‌گیری شد.

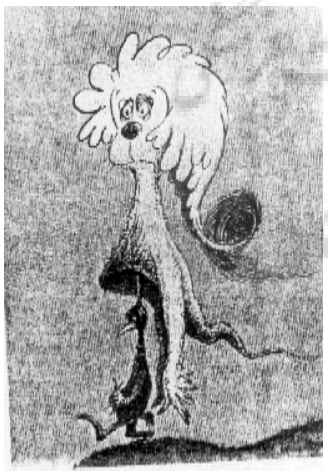
علاوه بر به بازی گرفتن آداب و رسوم و سلیقه‌های رایج، پیشروان، آرزو داشتند که عادت‌های فکری را نیز به چالش بگیرند و مخاطبان خود را به بازنگری پیش‌فرض‌های‌شان نسبت به جهان وادارند. به طبع، این تجربه در ادبیات کودکان، اهمیت بیشتری داشت. یکی از راه‌های این کار، همان‌طور که رنه مگریت می‌گوید، ارایهٔ تصاویر مبهمی است که «هر تفسیری را می‌پذیرند و همزمان، نسبت به هر تفسیری بی‌تفاوت هستند.»

گیزل نیز همانند مگریت، آگاهانه، قدرت ابهام را در نقاشی‌های کودک به کار می‌گیرد تا خوانندگانش را بشوراند و به تفکر وادارد. «من دوست دارم در کتاب‌هایم، موقعیت‌ها در تقابل با هم مطرح شوند؛ طوری که خودم نیز قادر به حل آن نباشم. این طور است که هیچ راهی برای تمام کردن [کتاب] وجود ندارد.»

برای تشریح قابلیت‌های تصاویر مبهم، بگذارید نگاهی به سه نقاشی سوس و یک نقاشی مگریت بیندازیم. کاریکاتور «ما همیشه فریب‌خوردگان کلاه‌های احمقانه‌ایم» (۱۹۴۱)، چندان مبهم نیست (تصویر ۶). این نقاشی، ناظر به محافظه‌کارانی است که

We Always Were Suckers for Ridiculous Hats . . .

بدون توجه به خطر هیتلر، سر خود را در خاک فروکرده‌اند همین مفهوم را ۲۷ سال بعد، در نقاشی «دست نینداختن آدم‌ها» می‌بینیم. اما این بار سلاح‌های هسته‌ای مورد انتقاد قرار گرفته‌اند. این موضوع را از چشم‌های «اتمی» صورتک بالایی و تاریخ کشیده شدن نقاشی (۱۹۶۸)، به خوبی می‌فهمیم (تصویر ۷). بیننده نمی‌تواند به راحتی بگوید کدام یک از



موجودات، از صورتک دروغی دیگری استفاده کرده است؛ چرا که هر دو، هم کلاه بالایی و هم موجود پایینی، موجوداتی هوشیار و جاندار هستند. یعنی این بار مثل کاریکاتور قبل، نمی‌توان به راحتی گفت آدم‌ها صورت خود را با یک ماسک پوشانده‌اند.

این نقاشی سوس، مانند نقاشی‌های مگریت، نوعی تنش تصویری ایجاد می‌کند، اما آن را ناگشوده رها می‌سازد. مثلاً در نقاشی «هنر زندگی»، مگریت (۱۹۶۷) یک «سر»

کروی مانند یک بادکنک، بالای یک کت خالی شناور است. آیا این «سر» یک «فکر» از آن «مرد» پایینی است؟ یا از آن جا که کت خالی است، مرد، خیال و تصور سر شناور است؟ نه نقاشی مگریت و نه نقاشی سوس، به سؤالی که مطرح کرده‌اند، پاسخی نمی‌دهند. نقاشی سوس، از این تقابل استفاده می‌کند تا دغدغه‌های اتمی را بیان کند، اما با این کار، دغدغه‌ها را به جای این که حل کند، بیشتر کش می‌دهد.

اگر موجود بالایی، با چشم‌های اتمی شکلش، تصور خارجی موجود پایینی باشد، پس اتم‌ها ممکن است بیانگر دغدغه‌های هسته‌ای موجود پایینی باشند. در همان حال، ممکن است موجود پایینی، تصور موجود کلاه شکل بالایی باشد. به بیان دیگر، هر دو موجود، کاملاً مرئی هستند و معلوم نیست کدام، تصور کدام یکی است و آیا اصلاً مسئله تصور مطرح است یا نه؟

نقاشی «دست نینداختن آدم‌ها»، میان این دو تصویر، مردد است. سؤالی را مطرح کرده که هیچ قصد ندارد به آن جواب دهد. این نقاشی، سوال بی‌جوابی را به مخاطب القا می‌کند و از بینندگان می‌خواهد که پاسخی برای آن بیابند.

سوس، برای بیان دغدغه‌های هسته‌ای، روش ابهام را در کتاب‌های کودک خود نیز دنبال می‌کند. در «کتاب جنگ کره» هم مثل نقاشی‌های دیگر سوس، نتیجه‌گیری به مخاطب واگذار شده است. مثل جنگ لی‌لی‌پوت‌ها (آنها که تخم‌مرغ را از سر کوچکش می‌خورند) و ته مدارهای بزرگ (آنها که تخم‌مرغ را از ته بزرگش می‌خورند) در سفرهای گالیور، قصه کتاب جنگ کره، بیانگر نبردی است بین یوک‌ها (که روی نان، از پایین به بالا کره می‌مالند) و زوک‌ها (که روی نان، از بالا به پایین کره می‌مالند). یک پدربزرگ یوک، برای نوه‌اش، داستان سلاح پیچیده‌ای را تعریف می‌کند که یوک‌ها و زوک‌ها اختراع کرده‌اند تا همدیگر را از بین ببرند. رقابت بر سر به دست آوردن بمب بزرگی است که می‌تواند همهٔ زوک‌ها را با یک فوت، به سالاماگو بفرستد. اما وقتی پدربزرگ یوک، با بمبش کنار دیوار می‌آید، دشمن قدیمی‌اش و ان ایچ (که یک زوک است)، آن جا پشت دیوار ایستاده و طرح جدید بمب زوک‌ها را در دست دارد. آنها دو طرف دیواری ایستاده‌اند که کشورهای‌شان را از هم جدا می‌کند. هرکدام یک نوع بمب اتمی در دست گرفته، دیگری را تهدید می‌کند.

پایان بی‌جواب این کتاب، شبیه کارهای سوررئالیست‌هایی است که از دادن پاسخ به مخاطب سرباز می‌زدند و به این ترتیب، خواننده را وامی‌داشتند تا با تنش داستان، دست و پنجه نرم کند. کتاب با این جمله‌ها تمام می‌شود:

«من گفتم: بابابزرگ، مواظب باش وای! کی می‌خواد اونو بندازه؟ تو... یا اون؟ بابابزرگ گفت: صبر کن، خواهیم دید، خواهیم دید...» (تصویر ۸).

این‌گونه تنش در خواننده ادامه خواهد یافت؛ مخصوصاً خوانندهٔ سال ۱۹۸۴. اگرچه ما در سال‌های ۱۹۸۹ تا ۱۹۹۱، شاهد به پایان رسیدن جنگ سرد هستیم، اما در نیمهٔ اول دههٔ هشتاد، جنگ سرد هنوز در اوج خود بود و خطر نابودی، به راستی همگان را تهدید می‌کرد. در سال ۱۹۸۴، رئیس‌جمهور آمریکا، رونالد ریگان، روی تسلیحات هسته‌ای سرمایه‌گذاری کرد و طرح دفاع موشکی یا «جنگ ستارگان» را پی ریخت. اگر هدف سوس، از نوشتن این کتاب، برانگیختن افکار عمومی بود، با مرور نقدهایی که بر این کتاب نوشته شد، می‌توانیم بگوییم بسیار موفق بوده است. یک منتقد، در مجله نیویورک تایمز، نوشت: «ما مخالفیم شما حق ندارید ما را این‌طوری پادرهوا نگه دارید!»

بخش سوم: کتاب‌های هنجارشکن در ادبیات کودک (مطابق ایدهٔ فوکو. رولان بارت و هربرت رید)

اگرچه منتقد تایمز حق داشت بگوید که کتاب جنگ کره، خواننده را معلق نگه می‌دارد، بعضی از پدر و مادرها خیلی تند رفتند و کتاب را به تلاش برای «شست و شوی مغزی» کودکان متهم کردند. در صورتی که شیوهٔ آموزشی کتاب، درست عکس شست و شوی مغزی است و به جای این که خواننده‌اش را به طور سیستماتیک و از پیش حساب شده، وارد نظام باورها کند، به طرح چند سؤال بسنده می‌کند.

عده‌ای می‌خواهند سوس را وارد فرم داستان‌هایی با «پایان شاد» کنند. قالبی که به اشتباه، همواره از ادبیات کودک انتظار داشته‌ایم. در حالی که در داستان‌های سوس، این تخیل است که قدرت دارد و کتاب‌ها، اکثراً بدون نتیجه‌گیری مستقیم، پایان می‌گیرند. به نظر من، تأکید سوس بر تخیل در نقاشی و مخالفت محتاطانهٔ او با قدرت راوی، دو دلیل دارد: اول، خواننده را به ایفای نقشی فعال وادارد و دوم، او را برانگیزد تا با استفاده از منبع تخیل خود و با عصیان بر عناصر روایی، هویت‌یابی کند.

سوس و دیگر پیشروان، به کمک دنیای غیرمنطقی خود، با جهان ظاهراً منطقی تقابل ایجاد می‌کنند. درست همان‌طور که آندره برتون، در سال ۱۹۲۵ نوشتند:

«ما مدعی تغییر هنجارها و آداب بشریت نیستیم، اما می‌خواهیم شکنندگی اندیشهٔ بشر را به او نشان دهیم تا ببیند ما خانه‌های لرزان خود را بر کدام پایه‌های نااستوار و در کدام غارها ساخته‌ایم.»

برای به کار بردن این اصطلاح، در ادبیات کودک، باید نگاهی به تحلیل رولان بارت از اسباب‌بازی‌ها، در کتاب «اسطوره‌شناسی‌ها» (۱۹۵۷) بیندازیم.

به عقیدهٔ بارت، اسباب‌بازی‌ها ساختار جهان بزرگسالان را برای کودک، پیش‌سازی می‌کنند و کودک را برای پذیرش ساختارهای اجتماع (نظیر صنایع هسته‌ای) به عنوان هنجارهای طبیعی و عادی، آماده می‌کنند. پس اسباب‌بازی‌های بی‌ساختار، می‌توانند کودک را طوری تربیت کنند که با اتکا به پایه‌های دیگر، بتواند جهان را به چالش بگیرد. گیزل یک بار گفت: «شما اگر هنگام کودکی نتوانید تخیل کنید، هرگز نخواهید توانست... چرا که با بزرگ شدن، درهای تخیل بر شما بسته خواهد شد.» ادبیات بی معنا (nonsense)، دقیقاً نمایندهٔ همین نوع اسباب‌بازی‌هاست.

بی‌معنایی نثر و داستان‌های ادوارد لیر یا لوئیس کارول، به این دلیل دیوانه‌وار و غیرمنطقی جلوه می‌کنند که ما آنها را جدی می‌گیریم. ادبیاتی که هربرت رید، سوررئالیست انگلیسی، همه را دعوت به بازنگری آن کرد.

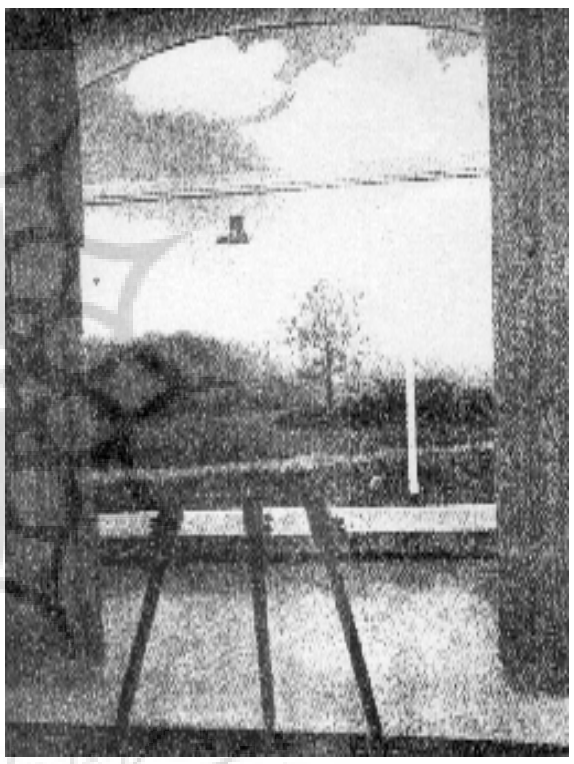
شصت سال پس از هربرت رید، عده‌ای از نویسندگان، به تبع او، در کتابی به نام «داستان‌های بی‌معنا برای کودکان»، ادبیات بی معنا را «مأموریت بدعت‌آمیزی» دانستند که به کودکان یاد می‌دهد دنیای بزرگسالان تنها چیزی مصنوعی است و قانون‌هایی که ما با آن‌ها زندگی می‌کنیم، قانون‌هایی اجتناب‌ناپذیر نیستند.» گیزل، ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب را در کودکی خوانده بود و تصمیم داشت سنت ادبیات بی‌معنا را ادامه دهد. او در مصاحبه‌ای، اظهار کرد: «ادبیات کودک، آن‌طور که من می‌نویسم و آن‌طور که من می‌بینم،... به بازی گرفتن آداب و رسوم جهان است.»

این بازی، با زبان آغاز می‌شود. به عقیدهٔ فوکو کودکان ساختار زبان و قدرت را همزمان فرامی‌گیرند. بنابراین، کودک، در حالی که حرف زدن را یاد می‌گیرد، دانش بنیادین کارکردهای اجتماعش را نیز می‌پذیرد. پس برای به چالش گرفتن دانش ـ قدرت، چه جایی بهتر از اولین تجربه‌های کودک از واژه‌های نوشتار و الفباست؟

سوس، در کتاب «بعد از گورخر (Zebra)»، الفبا را به بازی می‌گیرد راوی این داستان

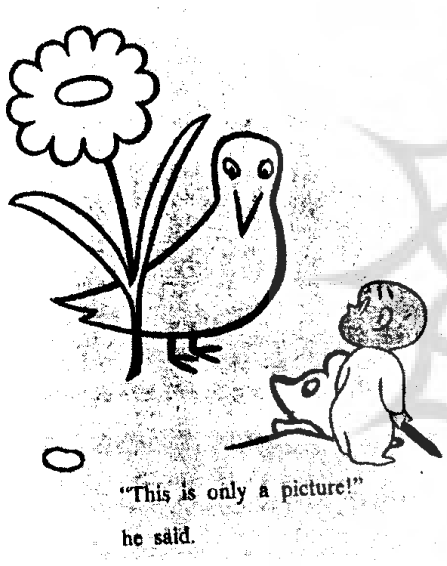
یک حرف بعد از Z اختراع کرده است. به این ترتیب، سوس هم به راوی و هم به خواننده، اجازه می‌دهد که این موجود نامریی بعد از گورخر را پیدا کنند. راوی می‌گوید: «آن‌جا من چیزهایی دیده‌ام که اگر خودم را به حرف Z محدود کنم، نمی‌توانم بگویم.» کتاب، با این حرف بی‌نام پایان می‌پذیرد و راوی می‌پرسد: «فکر می‌کنی اسم این حرف را چی بگذاریم؟» این پایان باز، خوانندهٔ کتاب را وامی‌دارد تا محدوده‌ها را به مبارزه بطلبد.

شاید یکی از مشهورترین پایان‌های باز سوس، در کتاب «گربه زیر کلاه» (۱۹۵۷) باشد این کتاب، مانند نقاشی‌های مگریت، با عنوان «وضعیت بشر»، سؤالی دربارهٔ رابطهٔ «واقعیت» و «تخیل» مطرح می‌کند، اما به آن جوابی نمی‌دهد. مگریت، در «وضعیت بشریک» (۱۹۳۳)، بیننده را وامی‌دارد تا رابطهٔ تجربه و بیان تجربه را در ذهن خود بازنگری کند (تصویر ۹).



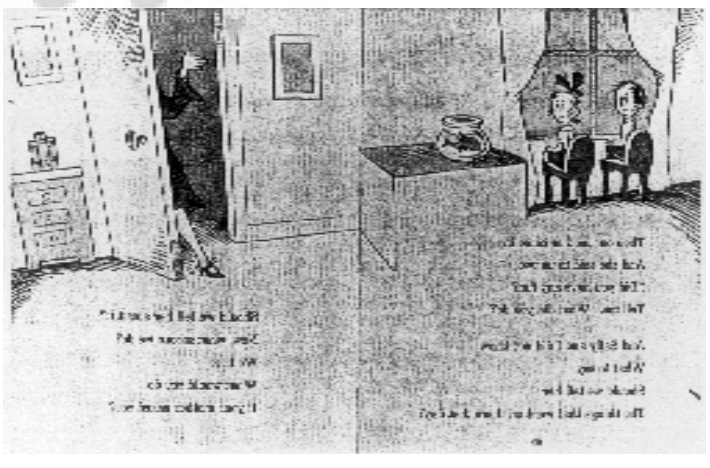
سوس، همین چالش را در کتاب «گربه زیر کلاه»، با خواننده آغاز می‌کند؛ وقتی راوی در پایان می‌پرسد: «اگر تو بودی، به مامانت چی جواب می‌دادی؟» (تصویر ۱۰). آیا بچه‌ها باید تجربهٔ واقعی‌شان را به مادرشان بگویند، در حالی که مادر فکر خواهد کرد اینها همه‌اش فکر و خیالات بچه‌هاست یا باید خیالات‌شان را بگویند که به نظر مادر، واقعی می‌آید؟ به بیان دیگر، آنها باید راست بگویند یا دروغ؟ سوس نیز مانند مگریت، از دادن هرگونه پاسخی سرباز می‌زند تا مخاطبش را به معمای خودش مشغول کند.

بگذارید این نقاشی‌ها را با نقاشی «کراکت جانسون» هم مقایسه کنیم. جانسون در «یک نقاشی برای اتاق هارولد» (۱۹۶۰)، مانند سوس، مرزهای تخیل و واقعیت را به بازی می‌گیرد. اما برعکس کتاب سوس یا نقاشی مگریت، سرانجام، تخیل و واقعیت را با یک «قاب» از هم جدا می‌کند. در این داستان، هارولد یک نقاشی بدون قاب می‌کشد و وارد آن می‌شود. وقتی او در افق (horizon) نقاشی‌اش قرار می‌گیرد، در آن دنیا یک موجود غول‌پیکر به حساب می‌آید. اما او در فرایند نقاشی، همان‌طور که به عقب تصویر می‌رود، بدون توجه به پرسپکتیو، تصاویری می‌کشد که خودش در مقایسه با آنها یک کوتوله است؛ کوچک‌تر از یک موش یا پرنده. او برای حل مشکل خودش، به سادگی می‌گوید: «این فقط یک نقاشیه» و روی آن خط می‌کشد. بعد می‌گوید: «من کوچک یا بزرگ نیستم. من اندازهٔ طبیعی خودم هستم.» در آخر داستان، هارولد روی دیوار اتاقش یک نقاشی قاب‌بندی شده می‌کشد و به این ترتیب، تنش حقیقت و تخیل را حل می‌کند (تصویر ۱۱).



اما این قاب‌بندی، در کتاب سوس وجود ندارد. هم گربه و هم مادر بچه‌ها هر دو از یک در وارد خانه شده‌اند و هر دو جزیی از دنیای «واقعی» به نظر می‌رسند.

همان‌طور که مگریت، در «استراحت هگل» (۱۹۵۴)، یک لیوان آب را روی چتر قرار می‌دهد (تصویر ۱۲)، در داستان «گربه زیر کلاه» (۱۹۵۷) هم گربه همین کار را با یک تنگ ماهی پر از آب می‌کند. از طرف دیگر، چیزی که از زیر کلاه گربه بیرون می‌آید نیز



شباهت زیادی به انرژی اتمی دارد. او همه چیز را پاک می‌کند و دوباره آنها را به زیر کلاه گربه می‌فرستد. اما در این‌جا خصلت نابودگری اتمی، از آن گرفته شده است (تصویر ۱۳).

این کار هم چندان بی‌شباهت به «تعدیل» مگریت نیست که در آن، خصوصیت‌های ذاتی و ملازم یک ابژه، از آن سلب می‌شوند. مثلاً کوه‌ها در نقاشی «جنگ آراگون» با از دست دادن جاذبه، به حالت معلق درمی‌آیند.

کودک، با آموزش زبان، ساختارهای قدرت را نیز فرامی‌گیرد. بنابراین، شالوده‌شکنی زبان می‌تواند تأثیری آزادی‌بخش داشته باشد و کودک را به چالش با ساختارهای قدرت ـ زبان، وادارد. «ماری لیستاد»، درباره کتاب «گربه زیر کلاه» گفت: «پیام کتاب معلوم است. اگر دنیا تیره و تار است، آن را تغییر بده و جهانی دیگر خلق کن.» همان‌طور که «بادمیر»، دربارهٔ «کتاب جنگ کره» گفت: «اگر باید جهان حفظ شود... تنها طریق ممکن، جهش تخیل است.»

بخش چهارم: مدرنیسم، پست‌مدرنیسم و مصرف‌گرایی

یک منتقد دقیق، ممکن است سؤال کند: از آن جا که تخیل، خود ملازم ساختارهای اجتماعی است که برعلیه آن عصیان می‌کند، پس چگونه قدرت تخیلی می‌تواند تأثیرات فرهنگ امروزی سرمایه‌داری را به درستی مورد نقد قرار دهد؟ حتی وقتی که پیشروان سعی کردند منطق جهان را متناقض جلوه دهند، سرانجام ابزار سرگرمی دیگری برای همان جهان شدند. وقتی سیاست ترغیب مخاطب به تفکر، در آثار سوررئالیستی و دادائیستی تبدیل به تفریح شد، پس دیگر دکتر سوس، در نقطهٔ شکست پیشروان، چه امیدی به موفقیت داشت؟

فردریک جیمسون، در کتاب «مارکسیسم و شکل» می‌نویسد: «گسترش انحصار سرمایه‌داری پساصنعتی، موجب استتار ساختارهای طبقاتی شده و در این میان، فنون گمراه‌کننده و بی‌اساس رسانه‌ها بی‌تأثیر نبوده‌اند. ما با خدمت به نظام اقتصادی، از دنیای واقعی تولیدات و کار دور افتاده‌ایم و به جهان رویارویی انگیزه‌های مصنوعی و تجارت تلویزیونی عادت کرده‌ایم.»

در کتاب «لوراکس»، سوس نیز ایدئولوژی مصرف را به انتقاد گرفته؛ ایدئولوژیی که تولیدات مادی را ستایش می‌کند، اما از تأثیرات مادی آن سخنی به میان نمی‌آورد. علاوه بر این، سوس دراین کتاب، رسانه‌ها را هم در سرپوش گذاشتن بر تأثیرات کاپیتالیسم، شریک جرم می‌داند. کتاب‌های سوس، با روزنه‌هایی از امید، به پایان می‌رسند، در حالی که جیمسون هنوز ناامید است. جیمسون، با بحث دربارهٔ نقش پیشروان در نقد سرمایه‌داری، به این نتیجه رسید که سوررئالیسم تنها زمانی کارآمد و موفق بوده که از طبیعت غیرصنعتی تأثیر می‌پذیرفته و بر آن مؤثر بوده است؛ طبیعتی که دیگر وجود نخواهد یافت.

جیمسون، مفهوم سوررئالیسم را بیشتر تجربه‌ای آزادی‌بخش تلقی می‌کند تا متنی واقعی، اما سوس با او مخالف است. نقد او بیشتر متکی به ساختارهای باز روایی است تا بر طبیعت.

با وجود این، جیمسون، هنوز یک برگ برنده دارد؛ آیا فعالیت‌های گستردهٔ تجاری سوس، شمشیر نقد او را کند نمی‌کند و «دکتر سوس» را به یک «والت‌دیسنی» دیگر و یک مشوق فرهنگ مصرفی بدل نمی‌سازد؟

جیمسون، در کتاب «پست‌مدرنیسم»، بار دیگر می‌گوید که سرمایه‌داری پساصنعتی، هر مقاومتی را خنثی می‌کند، اما در مقابل دیدگاه تلخ او، هستند کسانی (نظیر لیند\ هوچون، دیوید هاروی و آندریاس وسن) که هنوز تحقق «پست‌مدرنیسم مبارز» را ممکن می‌دانند؛ پست مدرنی که بتواند یک نقد ارائه کند.

گیزل، برای این بحث، مثال مناسبی است. او نه‌تنها در دورهٔ زندگی‌اش (۱۹۹۱-۱۹۰۴) هر دو مکتب مدرن و پست‌مدرن را درک کرد، بلکه به هرکدام سری هم زد. گیزل، کاریکاتورهایش را با اسم مادریش (سوس) چاپ می‌کرد؛ چون به اسم حقیقی‌اش (گیزل) برای رمانی که می‌خواست بنویسد، احتیاج داشت. شواهد نشان می‌دهد رمانی که او می‌خواست بنویسد، یک اثر فرامدرن و پیچیدگی‌هایش یادآور آثار فاکنر و جویس بوده است. سوس با تأکیدی که بر فرم داشت (حتی در کتاب‌های کودک خود)، ناشرش را که ناشر آثار همینگوی، فاکنر و اُنیل هم بود، مشهور کرد. به عنوان مثال، بازنگری و بازنگاری کتاب «گربه زیر کلاه»، یک سال به طول کشید.

کتاب‌های سوس، بیانگر نا استواری دنیای اخلاقند. به جای بد و خوب یا سفید و سیاه، شخصیت‌های کتاب‌های او بسیار پیچیده‌ترند. آنها در دنیایی زندگی می‌کنند که اگرچه خوب‌تر و بدتر در آن وجود دارد، بیشتر سایه‌ها خاکستری رنگند.

به تازگی، نمایشگاهی با عنوان «سوس!» در موزهٔ کودکان «منهتن» برگزار شد. این نمایشگاه نیز هم‌چون تمامی آثار سوس، سرشار از هنرهای التقاطی بود که کودک را ترغیب به تخیل می‌کرد. «نمایشگاه سوس، بیشتر محرک اندیشه است تا وعظ کننده اخلاقیات» این موزه بااستفاده از شخصیت‌ها و موقعیت‌های مختلف آثار سوس، بازدیدکنندگان را تشویق می‌کند که واکنشی فعال از خود نشان دهند.

در قسمتی از این نمایشگاه، استوانه‌های واژه‌ساز، کودکان را به ساختن جمله‌های جدید و بی‌معنا ترغیب می‌کنند. در قسمت دیگری از نمایشگاه، بعضی از پیش‌نویس‌ها و طرح‌های ابتدایی نقاشی‌های سوس، به نمایش گذاشته شده‌اند. اکرمن، در این باره می‌گوید: «بیشتر بچه‌ها وقتی نمی‌توانند کاری را به درستی انجام دهند، ناامید می‌شوند. پس خوب است بدانند که حتی بزرگ‌ترین نقاش‌ها هم از طرح‌های ابتدایی و پیش‌نویس آثارشان غافل نبوده‌اند.»

همان‌طور که هنرمندان دادا می‌خواستند مرز بین هنر و مخاطب را بشکنند، گیزل هم می‌خواهد مرز بین نمایشگاه و بازدیدکننده را بردارد. اگر در همهٔ موزه‌ها علایم «دست نزنید»، بازدیدکننده را از تعامل مستقیم با اثر بازمی‌دارد در این نمایشگاه، روی همهٔ وسایل نوشته شده: «لطفاً دست بزنید».

سوس، توضیح داد: «من نمایشگاهی می‌خواهم که یک دستگاه چاپ واقعی و قابل استفاده در گوشهٔ طبقات کتابخانه‌اش باشد. چندین تخته و ابزار بُرش چوب تا بچه‌ها بتوانند هم ببینند و هم خودشان وارد عمل شوند.»

نیوزویک، در گزارش خود نوشت: «بچه‌های مدرسه‌ای وقتی خودشان را میان توده‌ای از کلهٔ عروسک‌های باربی، مردمک چشم و دیگر اعضای عروسک‌ها دیدند، واقعاً هیجان‌زده شده بودند. سپس از آنها خواسته شد تا مدل یک شهر آبستره را بسازند.»

... اگر بچه‌ها با یادگیری زبان، ساختارهای قدرت را هم فرامی‌گیرند، پس شالوده‌شکنی زبان، مبارزه‌ای آزادی‌بخش علیه ساختارهای قدرت آغاز می‌کند. نقاشی‌ها و نوشته‌های دکتر سوس، دروازه‌ای است به قلمروی تخیل؛ جایی که به یک نفر اجازه می‌دهد جهان دیگری را تصور کند؛ اگرچه چیزی از آن نفهمد.

مأخذ ترجمه:

"Dr. Seuss, ۱۹۰۴-۹۱" - Children's Literature Review, Vol. ۵۳, ۱۹۹۹.