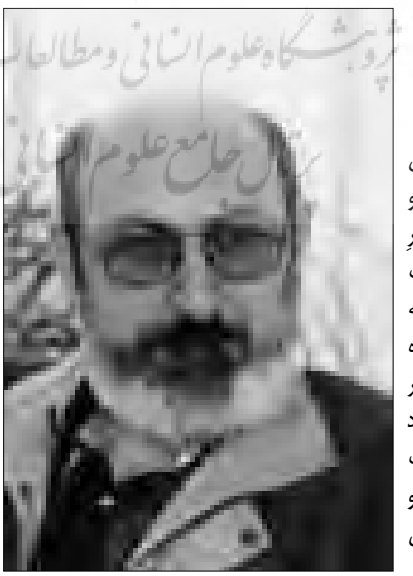
تندروی در اعتدال

نگاهی انتقادی به رویکرد مهدی حجوانی به ادبیات کودک

O حسین شیخ‌الاسلامی



مهدی حجوانی، نویسنده و منتقد نام آشنای ادبیاتِ کودک که همانند محمدرضا سرشار و مصطفی رحماندوست، همیشه دست‌اندرکارِ امورِ اجرایی چاپ و نشرِ ادبیات کودک (و مطبوعات کودکان و نوجوانان) نیز بوده است، اگرچه شاید به علت ساده‌گویی و اعتدالِ مفرطش، کم اهمیت جلوه کند، قطعاً به علتِ سهم شایان توجهی که در جهت‌دهی به ادبیات کودک و نوجوان داشته و دارد (او هم‌اکنون نیز سردبیر نشریه کتاب ماه ادبیات کودک و نوجوان و پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان است)، شایستگی این را دارد که یکی از این مقالات، به وی اختصاص یابد.

نظریه ادبیات کودک حجوانی، چند ویژگی مثبت دارد که کار منتقد وی را راحت‌تر می‌کند. اول این که او برخلاف برخی، کمتر با لحنِ احساسی و انقلابی، به اظهارِ نظر می‌پردازد و تمام تلاشش را می‌کند که در اظهارنظرها لحنِ متین و علمی‌اش را حفظ کند و همین به منتقد او، این امکان را می‌دهد که با خیالی آسوده، با نظریاتش برخورد کند. نکته دوم، عدم پراکنده گویی اوست. حجوانی از معدود قلم به دستان این حوزه است که از پراکنده‌گویی و زیاده‌گویی می‌پرهیزد و در واقع، در مواردیِ صحبت می‌کند که خود را صاحب نظر می‌پندارد. این از یک سو باعثِ قوتِ وی و از سوی دیگر، یکی از نقاط ضعف او محسوب می‌شود. قوت از این جهت که به بهرحال، او می‌تواند دقت و توجه‌اش را به نقاطی خاص معطوف کند و ضعف به این علت که سرانجام، حجوانی از پرداختِ یک نظریه منسجم در باب ادبیات کودک عاجز می‌ماند و نمی‌تواند تصویری کلّی و جامع از ادبیات کودک، به خواننده‌اش انتقال دهد.

با این اوصاف، طبیعی است که بخش معرفی نظریه ادبی وی نمی‌تواند

چندان مفصل باشد و بیشتر تمرکز در این مقاله بر نقدِ نظریه وی معطوف شده و با کاوش در ریشه‌هایی که نظریات حجوانی بر پایه آن‌ها شکل گرفته، تلاش می‌شود رویکرد این چهره ادبیات کودک و نوجوان، به این حیطه مورد بررسی قرار گیرد.

الف) معرفی تئوری:

از میان سه موضوع شعر، داستان و نقد، حجوانی موضوع اول را کاملاً کنار نهاده و تا آن جا که من تحقیق کرده‌ام[1]، وی نوشته مستقلی در بابِ شعر کودک و نوجوان، تاکنون ارائه نداده است و جز اشاره‌هایی مختصر، اظهارنظر دیگری از او در این باب در دست نیست. اما در دو موضوع دیگر، حجوانی نظرهایی دارد که به بررسی اجمالیِ آنها خواهیم پرداخت.

۱) قصه:

پیش از آن که به بیان ویژگی‌های داستان کودک از نظر حجوانی بپردازیم، لازم است کمی در مورد نظریات کلی حجوانی در مورد ادبیات، صحبت کنیم:

«وقتی این زبان را در شکلِ مؤثر و زیبا و مانا ادا کنیم، اسمش دیگر زبان نیست، ادبیات است.»[2]

«وجهی که خبر را از داستان جدا می‌کند، این است که خبر، اندیشه مخاطب را هدف می‌گیرد و داستان، احساس مخاطب را هدف قرار می‌دهد.»[3]

می‌بینید که دیدگاه حجوانی در موردِ ادبیات، کم نظیر و کم سابقه است. در جمله اول، او برای تمایز میان ادبیات (که شامل شعر، قطعه ادبی و داستان می‌شود) سه عامل تعیین می‌کند: تأثیر، زیبایی و مانایی. اگرچه خود او، این امر را با لحنی بیان می‌کند که گویی به تبیین امری بدیهی مشغول است، به جرأت می‌توان گفت این دید، اگر در تاریخ نظریه ادبی بی‌نظیر نباشد، قطعاً کم سابقه است. قرار دادن زیبایی، تأثیر و میزانِ مانایی در تاریخ، به عنوان فصول ممیز ادبیات ـ و نه شعر ـ از دیگر متون، جسارتی می‌طلبد که هرکسی را یارایِ آن نیست. هرچند شاید یک یا دوتا از این عوامل، به عنوان فصولِ ممیز شعر مطرح شده باشند (مثلاً رمانتیکها زیبایی را فصلِ ممیز شعر و کلاسیک‌ها مانایی را دلیلِ قوتِ آن محسوب می‌کرده‌اند)، اما هیچ گاه مؤثر بودن به عنوان فصل ممیز رمان از خبر، محسوب نشده است.

در کل، به نظر می‌رسد که حجوانی، هرگاه از ادبیات سخن می‌گوید، بیشتر به شعر نظر دارد تا داستان:

«ادبیات، «کلام مؤثری» است و می‌کوشد از اهداف مادی روزی فاصله گیرد.»[4]

«کلام ادبی، نوعی ویژه از قالب ارتباط کلامی است که در پی ایجاد لذت روحی و انبساط روانی در مخاطب است.»[5]

اما در مورد ادبیات کودک نیز او نظریاتی دارد:

«البته ادبیاتِ کودک، از این نظر تفاوتی با ادبیات بزرگسال دارد و آن عبارت از «تعیّن در مخاطب» است.»[6]

«واقعیت هم همین است که ادبیات کودکانه، ادبیاتی نیست که تنها باعث شود بچه‌ها در دنیای کودکی‌شان غلت بخورند و رشد کنند.»[7]

پس او قائل به دو تفاوت در ادبیات کودک نسبت به ادبیات به طور اعم است. اول «تعیّن در مخاطب» و دوم «آموزشی بودنِ ادبیات کودک» و این هر دو ریشه در یک پیش فرض دارند: «عدم صداقتِ نویسنده ادبیاتِ کودک» و این هنگامی مشخص می‌شود که بدانیم:

«درک بچه‌ها از واقعیت، اصولاً درکِ خاصی است.»[8]

پس اگر درکِ نویسنده از درک خواننده «اصولاً» متفاوت است و از سویی، هدف آموزش نیز در نوشتن لحاظ شود، بنابراین دیگر نمی‌توان نوشته او را «صادقانه» نامید؛ چرا که او اساساً در موضعی قرار دارد که کاذب است و هر حرف مهمی که می‌زند، نه به عنوان گوینده‌ای آزاد، بلکه به عنوان گوینده‌ای در محذور بررسی خواهد شد.

اماموضع حجوانی در مورد داستان را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

الف) داستان نیز همانند شعر دو نوع دارد: جوششی و کوششی و از نظر حجوانی، نوعِ جوششی، از نوعِ کوششی معمولاً موفق‌تر عمل خواهد کرد، اگرچه گاهی نیز برعکس این اتفاق می‌افتد وا ین حکم قطعی نیست.

«عکس این قضیه هم صادق است، یعنی گاهی یک قصه کوششی هم، شنیدنی و با ارزش از آب در می‌آید. با این همه، این را می‌توانم بگویم که قصه‌های جوششی، اغلب موفق‌تر از قصه‌های کوششی هستند.»[9]

در ضمن، او در مقایسه شعر و داستان از این نظر می‌گوید:

«شعر جوششی است که از نظرِ زمان سرایش، به زمان وقوع حادثه نزدیک‌تر است. اما داستان برای پدید آمدن، به گذشتِ زمان نیاز دارد تا به اصطلاح حادثه، پخته و بیات شود.»[10]

با این اوصاف، به نظر می‌رسد منظور حجوانی از داستان جوششی، داستانی است که حادثه مرکزی و پی‌رفت اصلی آن، رابطه حسی و تنگاتنگی با نویسنده داشته و نویسنده در قبال داستان، موضوع مشخصی اتخاذ کرده باشد و در مقابل، داستانِ کوششی، داستانی است که نویسندهٔ آن، پس از سعی و کوشش و ابداع پی‌رفت‌های مختلف، پی‌رفت برتر را انتخاب کند و در واقع، موضع حسی در برابر آن اتخاذ نکند.

این طبقه‌بندی، حاکی از توجه بسیار حجوانی، به فرایندِ نگارش یک داستان است. به این معنا که اساس طبقه‌بندی او، به مراحل پیشامتنی برمی‌گردد و چندان معطوف به خود متن نیست.

ب) حجوانی به انسجام کامل جهان داستان اعتقاد دارد.

«کسی می‌گفت، نویسنده نباید هیچ یک از عناصر و اشیای صحنه را بی‌مصرف به حال خودشان رها کند.»[۱۱]

و این بدان معناست که تمام آن چه در یک صحنه داستانی توصیف می‌شود، باید از لحاظ پی‌رنگ داستانی، نقشی برعهده داشته باشد. این ایده که پیشینه نیرومندی نیز در نقد ادبی دارد، نویسنده را موظف می‌سازد آن قسمتی از جهانِ داستان خود را روایت کند که در روایت داستانی به کار می‌آید و از توضیحات اضافی بپرهیزد.

داستانی که با این شیوه پرداخت شده باشد، صرفاً به نقلِ آن قسمت از جهانِ متن خواهد پرداخت که به روایت داستان ارتباط می‌یابد و این، هم باعث ایجاد یک نقطه ضعف و هم سبب ساز قوت داستان می‌گردد.

نقطه قوت از آن جهت که داستان از انسجامی قوی برخوردار می‌شود و براساس محوری قوی، ساختاری تک محوری می‌سازد که ذهن خواننده را از انحراف باز می‌دارد و توجه او را به پی‌رفتِ مرکزی و محوریِ داستان جلب می‌کند.

اما این روش، هنگامی باعث ضعفِ داستان می‌شود که ما داستان را نه داستانی تک محوری، بلکه داستانی با خطوط روایی مختلف و موازی فرض کنیم، در این صورت، دیگر نمی‌توان بادقت و جزم، نویسنده را به این کار ملزم ساخت، در کل باید گفت که چنین تجویزی، در نوعی کلاسی‌سیسم و نظم باوری ریشه دارد که امروزه عملاً از میان رفته است. نوعی نظم باوری که از باورهای مدرنیته (نظم کلی جهان، خوانش طبیعت و انسان با الگوهای ریاضی و...) نشأت گرفته است و هر پدیده را از جهتِ کاربرد و سودی که دارد، مورد ارزش قرار می‌دهد و در ادبیات نیز در رئالیسم و ناتورالیسم، به خوبی نمود پیدا می‌کند.

ج) حجوانی در مورد منطقِ داستان می‌گوید:

«مهم این است که به قولی، هر اثر با خودش ـ دقت کنید، با خودش ـ بخواند و خودش به منطقی که از نظر فنی بنا نهاده، در کل اثر وفادار بماند.»[۱۲]

این عقیده و دیدگاه در موردِ منطق داستانی، پیشینه‌ای طولانی دارد و در واقع، می‌توان گفت که امروزه نیز طرفدارانی برای خود دارد. اما این حکم براساس پیش‌فرضی صادر شده که بد نیست مختصری آن را شرح دهیم.

اولین ممیز داستان، اتفاق است و داستان اساساً بر پایه روایت یک حادثه بنا می‌شود، این پیش‌فرضی است که طرفداران این قضیه، در ابتدای امر مفروض می‌گیرند. سپس استدلال می‌کنند که این حادثه پیرنگی را برحول خود شکل می‌دهد. این پیرنگ به این جهت شکل می‌گیرد که جهانی بیافریند با مرکزیتِ این حادثه و حادثه در آن جا روی بدهد.

پس پیش‌فرض دیگری نیز این جا شکل می‌گیرد و آن، این است که هدفِ داستان، سرانجام چیزی جز درک حسیِ واقعه و همذات‌پنداری با قهرمانان داستان نیست.

در این رویکرد، کل داستان با محوریت حادثه و شخصیت‌های به وجود آورنده این حادثه فرض می‌شود و موفقیت منطقی داستانی نیز با همین محک سنجیده می‌شود. یعنی بررسی می‌شود که آیا حادثه‌های فرعی، با حادثه اصلی هماهنگی دارند یا خیر و آیا حادثه‌های موجود در داستان، به خوبی توجیه شده‌اند یا نه و سپس با توجه به نتیجه این بررسی، در مورد منطق داستانیِ آن اثر داوری می‌شود.

البته پیش‌فرض‌هایی که ذکر کردم، گه‌گاه صراحتاً نیز توسط خودِ حجوانی اظهار شده‌اند:

«وجهی که خبر را از داستان جدا می‌کند، این است که خبر، اندیشه مخاطب را هدف می‌گیرد و داستان، احساسِ مخاطب را هدف قرار می‌دهد.»[۱۳]

«یعنی با آدم‌های ساکن و بی‌حرکت و بی‌انگیزه هم نمی‌توانید داستان بسازید.»[۱۴]

د) حجوانی در میان عناصرِ داستان، بیشترین توجه خود را معطوف شخصیت‌پردازی کرده و از آن جا که پایان‌نامه وی نیز با همین موضوع تنظیم شده، وی به خوبی فرصتِ این را داشته است که حول این موضوع تحقیق کند و سرانجام به نتیجه‌ای شگفت‌آور برسد.»

«ممکن است در نگاه اول تصور شود که تعریف شخصیت در ادبیات داستانی، با تعریف روان‌شناسانه آن متفاوت است، در حالی که چنین نیست.»[۱۵]

در واقع، حجوانی هدفِ خود را این‌گونه بیان می‌کند:

«در این مرحله به دنبالِ ایجاد پیوند بین داستان‌نویسی و روان‌شناسی هستیم؛ زیرا منابع نظری داستان‌نویسی، برای تدوین مباحث نظری خود، به قدر کافی از دستاوردهای علوم دیگر و از جمله روان‌شناسی بهره نگرفته‌اند.»[۱۶]

حجوانی معتقد است شخصیت‌هایی که در داستان معرفی می‌شوند، باید با واقعیت‌های روان‌شناسی مطابق باشند و از نظر وی، هر چه شخصیت‌ها، روان‌شناسانه‌تر تبیین شوند، به این معنا که هرچه با استفاده از اصولِ روان‌شناسی شخصیت را شکل دهیم، مطلوب‌تر است.

دیدگاه حجوانی از این نظر، بسیار با دیدگاه ناتورالیست‌هایی چون «امیل زولا» مشابهت دارد. در واقع، این زولا بود که در بحبوحه مدرنیته و در اوج ذوق‌زدگی از دستاوردهای جدید علوم بشری، داستان‌نویس را چون جراحی دانست که باید جامعه را بشکافد و با شیوه‌ای علمی، به بیان دردها و آلامِ جامعه بپردازد.

مقایسه کنید با:

«اگرچه حوزه علم و هنر، دو حوزه متفاوت است، این تفاوت، به آفرینش و خلق اثر هنری مربوط می‌شود و نه به بحث‌های نظری و تئوریک آنها.»[۱۷]

و... «اگر پزشک ناچار از عریان کردن جسم است، نویسنده هم از عریان کردنِ روح ناچار است.»[۱۸]

هـ) و بالاخره، حجوانی در موردِ داستان، نوعی جهت‌گیریِ ایدئولوژیک را نیز لحاظ می‌کند:

«اثری که اندیشه‌ای جدی در خود نداشته باشد،
نمی‌تواند در رده ادبیات قرار بگیرد.»[۱۹]

و در بررسی یک داستان، حجوانی می‌گوید:

«به جز اشکالِ پایان داستان که به آن اشاره کردیم، مجموعاً «جهان‌بینی داستان» و «تعبیر آن از زندگی» واقع‌بینانه و درست است.»[۲۰]

۲) نقد:

دیدگاه‌های حجوانی در مورد نقد ادبیاتِ کودک را می‌توان به موارد زیر خلاصه کرد:

۱) حجوانی به تمامیت اثر توجه ندارد. در واقع، وی هنگام نقد اثر، به نویسنده پیشنهاد نیز می‌دهد: «پس با قبول این که این اثر یک افسانه نو است، چه اشکالی داشت که نویسنده، حشمت خان و دخترک را با رنگ‌هایی غیر از سیاه و سفید می‌ساخت؟ همان‌گونه که شخصیت ننه حلیمه را ساخته و پرداخته است.»[۲۱]

در واقع، این دید، نوعی دید کارگاهی و مبتنی بر نقد شفاهی است. در این دیدگاه، به متن نه به عنوان «پایه» (Base)، بلکه به عنوان موضوع مطالعه و اثر اصلاح‌پذیر نگریسته می‌شود و طبیعتاً پیشنهادهایی مبتنی بر حک و اصلاح متن نیز ارائه می‌گردد.

ب) حجوانی، منتقد را نوعی مفسر متن نیز می‌داند و به این ترتیب در نقد خود، نوعی تفسیر نیز می‌گنجاند.

«قالیبافخانه با دیدی نمادین، هم‌چنین زندان دخترک است.»[۲۲]

«در این داستان، به نماد و علائمی برمی‌خوریم که هرکدام نشان از عناصر دیگر دارد. یافتن نمادهای داستان، در روشن شدن پیام آن نقش مؤثری دارد.»[۲۳]

در واقع، این التقاط سه امر «خوانش»، «تفسیر» و «نقد» مبتنی بر پیش‌فرض‌هایی است که در زیر می‌آید:

۱) منتقد، مقامِ برتری از خواننده دارد. به این معنا که منتقدی که در نقد خود از یک داستان، خوانش خود را از آن متن نیز می‌آورد، طبیعتاً این پیش‌فرض را داردکه او چیزهایی از آن متن می‌فهمد که خوانندگان معمولی نمی‌فهمند و در ضمن، او این وظیفه را حس می‌کند که باید خوانش خود را به دیگر خوانندگان ارائه دهد و این نشان می‌دهد که به برتری خود نسبت به دیگران اعتقاد دارد.

۲) عدم پیام‌رسانی برای داستان عیب نیست. اگر منتقد وظیفه خود بداند که خوانندگان را در بهتر فهمیدن یاری کند، پس معتقد است که خود داستان نتوانسته است پیامش را به خوانندگان برساند و از آن جا که این امر را وظیفه ذاتی منتقد می‌داند، پس عملاً داستان را از پیام رسانیِ کامل و واضح معاف می‌کند و خود این بار را بر دوش می‌گیرد.

ج) حجوانی در تعریف از خود و به عنوان یک حُسن می‌گوید: «در بعضی از نقدهای مفصلِ خود، به آموزشی بودنِ نقد دلبستگی داشته‌ام.»[۲۴]

انگارهٔ نقد آموزشی که پیشینه بسیاری نیزدر نقد ادبی دارد، نقدی معرفی می‌شود که نویسنده را برای بهتر نوشتن یاری کند و به او در زمینه فنون داستان‌نویسی، آموزش دهد. البته بر این انگاره، انتقادهای فراوانی وارد است که در بخش دوم مقاله، مفصلاً به آن خواهیم پرداخت.

د) و بالاخره یک ویژگی مثبت و مهم حجوانی را نیز نباید ناگفته باقی گذاشت و آن این که او از معدود متفکرانی است که در بررسی ادبیات کودک، به مسائل اقتصادی و سیاسی نیز می‌پردازد و کم‌وکاست‌ها را با توجه به این عامل بررسی می‌کند:

«ما آدم‌های فرهنگی، از این که به مسائلِ اقتصادی بپردازیم، کمی ابا می‌کنیم، ولی این را اشاره کنم که نقش مسائل اقتصادی در رونقِ این جور مسائل را نباید نادیده گرفت. خلاصه خیلی خودمانی بگویم، باید خوب پول خرج کرد و در جای خودش هم خرج کرد.»[۲۵]

وی در جواب به این سؤال که چرا رمان جنگ متولد نشده است نیز این امر را سراسر نتیجه عواملِ سیاسی و اقتصادی به شمار می‌آورد.

ب) نقد تئوری

آن چه تا این جا آمد، ترسیم تصویری اجمالی بود از دیدگاه‌های مهدی حجوانی، در مورد ادبیات و نقد ادبیاتِ کودک، به همراه ریشه‌یابی نظری مختصری از آن، اما اکنون می‌توان به نقد رویکرد او پرداخت:

۱) قصه

اولین مشکلی که در رویکرد حجوانی به ادبیات مشاهده می‌شود، تعریفی است که وی از ادبیات به دست می‌دهد. او ادبیات را کلام مانا، زیبا و مؤثر معرفی می‌کند. به جرأت می‌توان گفت که لازم و مکفی بودنِ هر سه این شروط برای تعریفِ ادبیات، محل اشکال است.

آن چه مشخص است، این که مانایی نمی‌تواند شرط کافی برای تحققِ ادبیات باشد، اما می‌توان در مورد لازم بودن شرط مانایی، برای ادبیات بحث کرد.

به نظر می‌رسد حجوانی، دو مفهوم «ادبیات» و «ادبیات مطلوب» را خلط کرده است: زیرا اگر ما ادبیات بودنِ یک متن را به مانایی آن منوط بدانیم، آن گاه انبوه اشعار متوسط دوره‌های مختلف را که اکنون فراموش شده‌اند، باید بیرون از ادبیات قلمداد کرد.

اما قرار دادن شرط زبانی برای ادبیات توسط حجوانی، به نظر می‌رسد ناشی از این همانی شعر با ادبیات باشد؛ زیرا اگر به یاد بیاوریم که بسیاری از داستان‌ها چه کودک و نوجوان (مانند داستان‌های هوشنگ مرادی کرمانی، فریبا کلهر و...) و چه بزرگسال (کارهای براهنی، بعضی کارهای گلشیری و...) از زبان معیار برای حکایت سود برده‌اند، آن گاه دیگر نمی‌توانیم زیبایی در کلام را شرط لازم برای ادبیات شمردن یک متن در نظر آوریم.

و بالاخره، معرف سومی که حجوانی در تعریف ادبیات پیش می‌کشد، تأثیر است. آن چه بدیهی است، این که تأثیر نمی‌تواند عاملی ابژکتیو و در عین حال مستمر و دائمی باشد؛ زیرا باتوجه به تغییر مخاطب و طیف گسترده سلیقه مخاطبانِ یک اثر، نمی‌توان با قطعیت، یک اثر را «مؤثر» نامید. ضمن این که اگر قرار باشد ملاک مؤثر بودن را شرط لازم ادبیات بدانیم، آن گاه مطابق هر سلیقه و متناظر آن، یک جور ادبیات خواهیم داشت و مثلاً شخص من، دیگر نمی‌توانم آثار بالزاک را ادبیات بخوانم؛ چون هیچ تأثیری بر من ندارند.

به دیدگاه حجوانی در مورد داستان، سه اشکالِ اساسی وارد است که در این جا به آن‌ها خواهیم پرداخت.

الف) گفتیم که حجوانی، در بررسی جهان و منطق داستان، قائل به انسجام و خودبسندگی این دو در داستان است. این بدان معنی است که جهانِ داستان، باید منطق کامل و بی‌عیب و ایرادی داشته باشد و اتفاقاتِ داستانی باید براساس منطق درونیِ داستان، قابل توجیه باشند.

از سوی دیگر، می‌دانیم که یکی از مشخص‌ترین انتقادات متفکرانِ پست مدرن به دوران مدرنیته، حذف و به

حاشیه راندن CMarganizationl انواع مختلف بینش به جهان و به نوعی، اصل قرار دادن منطق و نظم مدرن به عنوان بینشِ برتر است و جالب آن که از نظر متفکران، سه گروه بیش از همه در این استبداد مدرن مورد ظلم قرار گرفته‌اند: زنان، اقلیت‌های ملی، مذهبی و قومی و کودکان[۲۶].

دو انگاره‌ای که حجوانی برای جهان مطلوبِ داستانی و منطق مطلوب داستانی برمی‌شمارد، دقیقاً از همین الگو سود می‌برند و در واقع، می‌کوشند نوعی منطق مدرنیتی را به ذهن کودک تحمیل کنند.

شاید در نظر اول، این حرف چندان درست به نظر نرسد؛ چرا که حجوانی خود می‌گوید:

«مهم این است که به قولی، هر اثر با خودش ـ دقت کنید با خودش ـ بخواند و خودش به منطقی که از نظر فنی بنا نهاده، در کل اثر وفادار بماند.»[۲۷]

در نگاهِ اول، به نظر می‌رسد که این عقب نشینی از مواضع مدرن و نوعی آزادسازی داستان از قیدِ منطق مدرن باشد، اما به هیچ وجه چنین نیست.

آن چه باید به آن دقت کرد، ایده همخوانیِ اثر با «یک» منطق است و لازم دانستن منطق برای داستان. این انگاره‌ای است که کاملاً، هم با روحِ کودک و هم با نظریات متفکران جدید متضاد است. در واقع، مدرنیته از درک پدیده بدون منطق و بی‌معیار و یا پدیده‌ای با معیارهای مختلف عاجز است و به همین دلیل، نظریه‌پردازان و نویسندگان مدرن پسین (uodern Late)، اگرچه جزمی بر منطق پوزیویتی و عینی نداشتند، در عین حال، داستان بدون منطق را نیز بر نمی‌تابیدند و به همین علت، قائل به منطق درونی اثر شدند که به نظر آنان، معیاری یگانه برای بررسی منطق داستان ایجاد می‌کرد.

آن چه مدرنیته از فهم آن عاجز و طبیعتاً از آن بیزار است، مفهوم «بازی» است و پست مدرنیسم نیز دقیقاً برگرد همین مفهوم شکل یافته است. در پست مدرنیسم، آن ایده‌آلیسم، فرجام‌شناسی و دید غایت‌نگرانه مدرن وجود ندارد تا قائل به وجود انسجام و منطق در جهان داستان باشیم. شاید در نظر اول، این مباحث با ادبیات کودک بی‌ارتباط به نظر برسد، اما واقعیت چیز دیگری است. در واقع، کودکی که از ابتدا با انگاره‌های مدرنیتی باربیاید و بزرگ شود، در آینده، احتمال کمی وجود دارد که بتواند خود را از این قید و بند برهاند و الگوهای انعطاف‌ناپذیر مدرنیته را فرو بشکند.

اگر الگوهایی که حجوانی، برای داستان‌پردازی پیشنهاد می‌کند، هم‌چنان در ادبیات کودک پیاده شود، سیستم ذهنی و ضدمدرن کودکِ، هم‌چنان سرکوب می‌شود و ادبیات کودک و نیز خود کودکان، هم‌چنان از افق‌های وسیعی محروم می‌مانند.

ب) همانگونه که جایی دیگر ذکر کرده‌ام، ادبیات جهان، امروزه دچار تغییر و تحولات بنیادینی شده است و مفاهیمی چون «شخصیت»، «حادثه داستانی»، «پی‌رنگ» معانی متفاوتی نسبت به نیمه اول قرن پیشین برخود می‌بینند و البته، کسانی که در آن محیط پرورش یافته‌اند، ممکن است نتوانند با داستان‌های امروزین رابطه پیدا کنند. امروزه در جامعه خود ما نیز شاهد چنین اتفاقاتی هستیم. مثلاً رمانی مانند «آزاده خانم و نویسنده‌اش» اثر رضا براهنی که با این تعابیر جدید نگاشته شده، عملاً خوانده نمی‌شود و توسط خوانندگان بی‌معنا تلقی می‌شود و رمان بزرگی مانند «جاده» اثر «کلودسیمون» با تیراژی محدود عرضه می‌شود و در کتابفروشی‌ها خاک می‌خورد.

در چنین فضایی، ادبیات کودکان می‌تواند و باید نقشی مهم برعهده گیرد و آن، آموزش کودکان و نوجوانان و آماده کردنِ آنان برای برخورد با این دنیای جدید ادبیات است. به این معنا که اگر از همان کودکی، به فرد آموزش داده شود که داستان را صرفِ محاکات و روایتگری، بلکه زبانی بداند که می‌توان با آن حرف زد و یا فهماند که می‌توان زبان را به عنوان زبان و نه در قید محتوا نیز دید، در آن صورت، خود در بزرگسالی، به راحتی می‌تواند با آثار جدید نیز درگیر شود و آن‌ها را بخواند.

اما این نقش، در رویکرد مهدی حجوانی به ادبیات کودک، عملاً از آن سلب می‌شود. حجوانی باز هم به علت میانه روی مفرطش، همه جا بر اصول پیشین ـ که برخی از آن‌ها مدت‌هاست منسوخ شده ـ صحه می‌گذارد و غافل از نقش تربیتی است که می‌توان برای ادبیات کودک قائل شد.

ج) اما بحث‌انگیزترین دیدگاه حجوانی در باره داستان، اینهمانی‌ای است که او میان شخصیت از دیدگاه روان‌شناسی و شخصیتِ داستانی برقرار می‌کند و نویسندگان را به استفاده از اصولِ روان‌شناسی در شخصیت‌پردازی فرامی‌خواند.

این دعوت را به دو صورت می‌توان معنا کرد. اول این که این را دعوتی از نویسندگان فرض کنیم تا برای شخصیت‌پردازی، از اصول روان‌شناسی بهره برند و در صورت دوم، دعوتی از منتقدان فرض می‌شود تا با استفاده از روان‌شناسی، شخصیت‌های داستان را تحلیل کنند. هر دو گزینه را می‌توان از متن رساله پایان‌نامه حجوانی استخراج کرد و هر دو هم در ادبیات امروز، طرد شده‌اند.

به نظر می‌رسد اشکالِ حجوانی در این حکم، آن است که وی از یک سو، غایتِ داستان‌نویسی را، «همذات‌پنداری» فرض کرده و از سوی دیگر، عاملِ تخیل و بینش نویسنده را در سایه روایتگری و واقع‌نمایی داستان، از یاد برده است. مقید کردنِ شخصیت‌پردازی در داستان به اصول روان‌شناسی، ناشی از پیش‌فرض‌هایی است که همگی قابل نقد و مشکل زاست.

۱) مشکل اول آن جا رخ می‌نماید که ما روان‌شناسی را علمی بالغ و دارای اصولِ تشکیک‌ناپذیر بدانیم. در حالی که می‌دانیم روان‌شناسی در حیطه علوم نابالغ و در حال رشد تلقی می‌شود و طبیعتاً نمی‌توان چندان به اصولِ آن استدلال کرد.

۲) پیش‌فرض دوم حجوانی، این است که او فرض کرده هرچه شخصیت حقیقی‌تر باشد، برای نویسنده مطلوب‌تر و برای خواننده قابل پذیرش‌تر است، در حالی که ما می‌دانیم که این پیش‌فرض، از اساس زیر سؤال رفته است، نویسنده نمی‌خواهد لزوماً شخصیت‌هایش مطابق با واقعیت باشند، بلکه او بیشتر به دنبال این امر است که دیدِ خود را به خواننده انتقال دهد و خواننده نیز می‌داند که در داستان نبایدبه دنبال شخصیت‌هایی با ما به ازای بیرونی باشد. او باید شخصیت‌ها را هم‌چون کد یا رمزگانی خوانش کند که او را به سمت نیت مؤلف راهنمایی می‌کنند. بنابراین، در شخصیت‌پردازی در داستان‌های امروز، اساساً پایبندی به واقعیت مطرح نیست که روان‌شناسی، به عنوان دستاویزی برای دستیابی به این هدف، موردتوجه قرار گیرد.

در کل، باید گفت موضع حجوانی در باب شخصت‌پردازی در داستان، موضعی کاملاً ناتورالیستی است که به نظر می‌رسد چندان معتبر نباشد.»[۲۸]

د) و بالاخره، طبقه‌بندی حجوانی در باب داستان‌های «جوششی» و «کوششی» نیز کمی غیر علمی به نظر می‌رسد. دست بالا که بگیریم، این تقسیم‌بندی می‌تواند به یک نصیحت پدرانه بینجامد که نویسندگان تازه کار را به نوشتن در مورد موضوعاتی که خود درگیر آن‌ها هستند، تشویق می‌کند. زیرا همان‌گونه که گفتیم، این تقسیم‌بندی معطوف به مراحلِ پیشامتنی است و مسائل این حوزه نیز مدت‌هاست که خارج از حیطه نقد ادبی قلمداد می‌شود.

ب) نقد:

در باب دیدگاه حجوانی، در مورد نقد ادبیات کودک نیز اشکالات زیر وارد به نظر می‌رسد:

۱) نخستین نکته‌ای که به نظر می‌آید، موقعیتی است که حجوانی برای منتقد قائل است، وی با اعتقاد به انگاره نقد آموزشی و تجویز در نقد، عملاً نقش برتری به منتقد، نسبت به نویسنده و خواننده؛ تفویض می‌کند. او اگرچه نیتِ بهتر شدن ادبیات را در سر می‌پروراند، این نیت به تنهایی نمی‌تواند توجیه‌کننده رویکرد او به نقد باشند. او با اتخاذ این رویکرد، عملاً استقلال و بسته بودن متن را زیر سؤال می‌برد و متن را هم‌چون متنی باز تلقی می‌کند.

شاید بهتر باشد این بحث کمی باز شود. متنی که به عنوان یک اثر هنری به بازار عرضه می‌شود، عملاً اعلام می‌کند که این متن یک متن بسته است. به این معنا که دیگر حک و اصلاحی در آن انجام‌پذیر نیست و هرچه باید در متن باشد، به آن اضافه شده و هرچه زائد بوده، از متن حذف شده است. در واقع، پدیدآورنده اثر، این حق را دارد که در مورد محتویات اثرش تصمیم بگیرد و این حق از او گرفتنی نیست.

بنابراین، آن چه در بررسی‌های پسامتنی (خوانش، نقد و...) روی می‌دهد، بر پایه و اساس همین متن فیزیکی و عینی باید بنا شود، امروزه در دنیای نقدِ ادبی، سلسله اتفاقات پیشامتنی، از متن مستقل محسوب می‌شود و در واقع متن، متنی بدون پیشینه تلقی می‌گردد.

اما دو مقوله نقد تجویزی و نقد آموزشی، این اصل را زیر پا می‌گذارد. نقد تجویزی با پیشنهاد حذف و اضافه، عملاً در جهت دست بردن به متن پیش می‌رود. و نقد آموزشی نیز با خطاب قرار دادن نویسنده، اشکالات کار وی را گوشزد می‌کند و اساساً برای کمک به نویسنده متن می‌کوشد و هردوی این اهداف، تضاد مستقیم با اصل ذکر شده دارند.

۲) مفسر تلقی کردن منتقد نیز چندان بی‌اشکال نیست و خصوصاً در حیطه ادبیات کودک و نوجوان، کاملاً مردود به نظر می‌رسد.

برای باز شدن بحث، می‌توان در مورد هدف منتقد از تفسیر متن بحث کرد. حجوانی درجایی می‌گوید:

«در این داستان (نگهبان چشمه) به نمادها و علائمی برمی‌خوریم که هر کدام نشان از عناصر دیگر دارد. یافتن نمادهای داستان در روشن شدن پیامِ آن، نقش موثری دارند.»[۲۹]

در این حالت دو گزینه بیشتر متصور نیست، یا نمادهای داستان برای کودکان غیرقابل دریافت است و این به علت پیچیدگی آن‌هاست که در این صورت، نویسنده مقصر است و یا این امر، به علت کندذهنی خواننده بوده که این هم ربطی به منتقد ندارد.

در واقع، آن چه در یک متن ـ خصوصاً متن کودک ـ به عنوان نماد مطرح می‌شود، باید با درک قشر خاص مخاطب خود متناسب باشد. در غیر این‌صورت، منتقد نباید به تفسیر متن بپردازد تا لایه‌های زیرین را برای خواننده روشن کند، بلکه باید به دلیل این عدم تناسب، به نویسنده ایراد بگیرد.

واقعیت این است که حجوانی، در رویکرد خود به نقد، سه کنش متفاوتِ «خوانش»، «تفسیر» و «نقد» را با هم خلط کرده است.

در کل می‌توان گفت آن چه به حجوانی ضربه می‌زند، محافظه کاری و اعتدال مفرط اوست که او را به سمت التقاط نظریات مختلف می‌کشاند و پایه‌های استدلالی وی را ضعیف جلوه می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. از آن جا که مجموعه آثار آقای حجوانی را از خود ایشان گرفته‌ام، به نظر نمی‌رسد مورد چشمگیری از قلم افتاده باشد.
۲. میزگرد، مجلهٔ سروش
۳. میزگرد: سالنامهٔ ادبیات کودک
۴. کاربرد علم بیان در ادبیات داستانی
۵. همان
۶. سیری در ادبیات کودک و نوجوان ایران پس از انقلاب
۷. همان
۸. میزگرد، سالنامه‌ی ادبیات کودک
۹. نقد کتاب مهاجر کوچک
۱۰. سیری در ادبیات کودک و نوجوان ایران پس از انقلاب
۱۱. رمان‌های از یاد رفته
۱۲. قلمرو، شماره ۸، ص ۳۴
۱۳. میزگرد، سالنامه ادبیات کودک
۱۴. رساله پایان‌نامه آقای حجوانی ص ۱۰
۱۵. همان، ص ۵۷
۱۶. همان، چکیده
۱۷. همان
۱۸. مصاحبه با مجله ادبیات داستانی ش ۴۸
۱۹. مقاله نان و ایدئولوژی
۲۰. بچه‌های مسجد، شماره ۱۱
۲۱. قلمرو، ش ۸، نقد کتاب سفر به شهر سلیمان
۲۲. همان
۲۳. میزگرد، مجله‌ی سروش
۲۴. مصاحبه با ادبیات داستانی شماره ۴۸
۲۵. میزگرد، مجله‌ی سروش
۲۶. علاقه‌مندان را به مباحث فوکو، دریدا، بودریار و خصوصاً لینداهاچن ارجاع می‌دهم.
۲۷. قلمرو. شماره ۸، کتاب سفر به شهر سلیمان
۲۸. علاقه‌مندان را به گزارش نشست منتقدان کتاب ماه، منتشر شده در شماره ۴۹ این مجله ارجاع می‌دهم.
۲۹. بچه‌های مسجد، شماره ۱۱، نقد کتاب نگهبان چشمه