مقاله

گذر از مرز

۷

متون دوگانه و تاثیر آن در نوشتن برای کودکان

منبع

Transcending Boudaries Edited by Sandra L. Beckett.

ترجمهٔ شهناز صاعلی

مهم‌ترین ویژگی شاخص ادبیات کودک، اسنادِ دوگانه آن است. بنا به تعریف، مخاطب ادبیات کودک، کودکان هستند، اما همیشه و بدون استثنا، ادبیات کودک مخاطبی اضافی دارد؛ بزرگسالانی که مخاطب مجهول (منفعل) یا معلوم (فعال) متونی هستند که برای کودکان نوشته می‌شود. دلیل این امر، آن است که با پذیرش فراگیر مفهوم کودکی در جوامع غربی، فرهنگ کودک به تدریج، به صورت حوزه‌ای مستقل در آمده که در آن نیازهای کودک و خوشبختی و سعادت او، تحت نظارت جدی بزرگسال، به دقت مورد بررسی قرار گرفته است. با نزدیک شدن به سال‌های پایانی قرن بیستم زمانِ [نوشتن این متن . م] ظاهراً این نظارت، سخت‌گیرانه‌تر و جدی‌تر شده است.

تقابل بین بزرگسالان و کودکان، از مشهودترین تقابل‌های اجتماعی دورهٔ معاصر است. از اولین چیزهایی که کودک می‌آموزد، ارج گذاشتن و گردن نهادن به روند اجتماعی شدن است. این تقابل، هم چنین به یکی از مؤلفه‌های فرهنگی اصلی بزرگسالان و سازمان دهندهٔ زندگی آن‌ها تبدیل شده است. با وجود این، تقابل بین بزرگسالان و کودکان، موجب به وجود آمدن مرزی غیر قابل جابه جایی و ثابت بین این دو گروه نشده است. بر عکس، هر یک از این دو نظام اجتماعی، نه تنها مرزهای دیگری را تبیین کرده، بلکه الگوی رفتاری و ارزش‌های اجتماعی خود را از حیات دیگری کسب می‌کند.

طی چند دههٔ گذشته، مشارکت (دخالت) بزرگسالان در فرهنگ کودک، پیوسته افزایش یافته است. در نتیجهٔ ادبیات کودک نیاز دارد مورد تایید دو گروه خواننده قرار بگیرد که بنا به تعریف یکدیگر را حذف می‌کنند. این اسناد دوگانه در نوشتن برای کودکان، در ارتباط با جایگاه نویسندگان کودک ونیز متونی که برای کودکان تولید می‌شود، متضمن اشارات ضمنی بسیاری است. ادبیات کودک برای تضمین بقای خود، حتی بقای فیزیکی باید نظر مساعد و تایید بزرگسالان را به دست آورد. هر کتاب کودک، ابتدا به وسیله بزرگسالان خوانده می‌شود. اگر بزرگسالان متن خاصی را تایید نکنند، دست یابی نویسنده به خوانندگان، بسیار دشوار خواهد بود. چه برسد به این که بخواهد راهی برای چاپ آن بیابد. این بزرگسالان هستند که مسئولیت تهیهٔ کتاب برای کودکان را به عهده دارند و نیز این بزرگسالان هستند که در چارچوب این مسئولیت، کتاب‌هایی برای کودکان تولید می‌کنند.

بزرگسالان نه تنها برای کودکان کتاب می‌نویسند، بلکه آن را چاپ، ارزش گذاری، تفسیر و پخش می‌کنند. هم‌چنین، بزرگسالان تنها کسانی هستند که در موقعیتی قرار دارند که می‌توانند تصمیم بگیرند آیا یک کتاب به چاپ برسد یا نه؟ چگونه چاپ شود و چگونه بین گروه خواننده کودک انتشار یابد. اما مسئله اصلی این نیست؛ زیرا همهٔ ما با درک اجتماعی نو از کودکی و وجود فراگیرِ کتاب‌های کودک، خو گرفته‌ایم و ترجیح می‌دهیم فراموش کنیم مفهوم کودکی و نیز کتابهای کودکان، پدیده‌هایی تقریباً نو هستند و ارتباط بین این دو ناگسستنی است. این موضوع، بارها از سوی تعدادی چند از دانشمندان اظهار شده است که مفهوم کودکی، پیش شرطی حتمی برای تولید کتاب‌های کودک و به نسبت وسیعی تعیین کنندهٔ مسیر تحول و امکان گزینش دقیق در چارچوب تکوین ادبیات کودک است.

قبل از آغاز تحول ادبیات کودک، اصلاحات همه جانبه‌ای در مفهوم کودکی پیش آمده بود. این اصلاحات در تحقیق معروف «فیلیپ آریه» که در این امر پیشاهنگ بود، نشان داده شده است. ادبیات کودک، بدون آن که ما پیش‌نیازهای کودکان را به عنوان امری جدا از نیازهای بزرگسالان، به طور رسمی نپذیریم، نمی‌توان حیات یابد. به گفتهٔ جان روتان سند، بیش از آن که کتاب‌های کودک بتواند حیات پیدا کند، باید کودکان را به عنوان موجوداتی با نیازها و علایق خاص خویش و نه هم چنان زنان و مردانی کوچک، بپذیریم.

فیلیپ آریه و پیروان او به ما آموختند که تا قرن هفدهم، به نیازهای کودکان، جدا از نیازهای بزرگسالان توجهی نمی‌شد. به تبع آن، چیزی به عنوان ادبیات کودک وجود نداشت. به عبارتی، اگر ما ادبیات کودک را به عنوان یک جریان مستمر و پایدار و نه یک فعالیت پراکنده در نظر

بگیریم، کتاب‌های مخصوص کودکان تا قرن هجدهم، به ندرت چاپ می‌شد و صنعت واقعی کتاب‌های کودکان، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم رو به گسترش نهاد. در قرن هجدهم، ادبیات کودک به عنوان حوزه‌ای فرهنگی شناخته شد و بنیان چاپ کتاب‌های کودک، در اواسط همین قرن، پایه‌گذاری شد. خواندن چند کتاب کودک که در قرن شانزده و هفده به چاپ رسیده بود، نه جزء برنامه اوقات فراغت محسوب می‌شود و نه جزو اهداف برنامه تحصیلی کودکان بود. از آن گذشته، این کتاب‌ها به عنوان بخشی از یک فضای فرهنگی فکری شناخته نمی‌شدند: شناختی که کتاب‌های مورد نیاز کودکان را از کتاب‌های بزرگسالان متمایز کند. ایدهٔ اصلی در قرن هجدهم، در زمینه کتاب‌های کودک، استفاده از آن‌ها در راستای اهداف آموزشی و تربیت دینی کودکان بود. برای اولین بار، تحصیلات و آموزش موجب غرور فردی بود. به علاوه، این کتاب‌ها ابزار ضروری برای تحقق بخشیدن به روند آموزش تلقی می‌شد. تقاضای فراوان برای کتاب‌های کودکان، موجب تشویق نویسندگانِ کتاب کودک شد و زمینه مساعد را برای‌شان فراهم آورد. بعدها همه بر این امر متفق شدند که این کتاب‌ها در روند تحصیل کودکان، ضروری هستند؛ کتاب هایی اساساً متفاوت و متمایز از کتاب‌های بزرگسالان که پیوست ضروری سیستم آموزشی باشند.

بنابراین، در چارچوب مفهوم نوظهور کودکی که به تدریج از قرن هفدهم در جوامع غربی شکل گرفت. شکوفایی ادبیات کودک نیز شروع شد و این مفهوم جدید از کودکی بود که شرایط و زمینه حیات ادبیات کودک را مهیا ساخت. شاید این مفهوم، به نسبتِ شکل‌گیری اولیه آن، دچار تغییر و تحول شده باشد، اما ارتباط بین ادبیات کودکان، مفهوم کودکی و آموزش کودکان هم‌چنان به عنوان عوامل حیاتی در تعیین سرشت ادبیات کودک باقی ماند. در حقیقت، این معنا که ادبیات کودک، حاصل مفهوم ویژه‌ای از حاکمیت کودکی در زمانِ بنای آن است، می‌توانست به صورت فرمولی جهانی در آید. مفهوم کودکی، هیچ گاه چون امروز، حاکمیت نداشته و کودک در فرهنگ غربی، هرگز مثل اکنون چنین اعلام حضور نکرده است. این نظر من در مغایرت با نظر **تیل پُستَمن**، در کتاب «ناپدید شدن کودکی» است.

به عقیدهٔ من، خطای پُستمن در این نظر که کودکی از جوامع غربی مدرن ناپدید شده، عمدتاً به علت خلط تغییر سرشت کودکی با حیات کودکی، به عنوان یک نهاد فرهنگی است. هر چند در این مورد که می‌گوید در چارچوب تغییرات مرزی بین ادبیات کودک و ادبیات بزرگسال، مفهوم کودکی تغییر یافته، حق با اوست.

در این روند، به واقع مفهوم کودکی، برخی از ویژگی‌های قدیمی خود را از دست داده و ویژگی‌های جدیدی گرفته، اما خود مفهوم کودکی، به عنوان یکی از اصولِ خاص ارگانیکی در جامعه غربی، هم چنان باقی است. طی چند دههٔ گذشته، تاکید روزافزون بر مفهوم کودکی، به عنوان یک اصل مرکزی در حوزهٔ خصوصی و عمومی، جایگزین (فقط) تامین رفاهِ کودک و حتی تعیین کنندهٔ برنامه کاری بزرگسالان و مشخص کنندهٔ مرز و حد فاصل کوشش‌ها شده

بزرگسالان نه تنها برای کودکان کتاب می‌نویسند، بلکه آن را چاپ، ارزش گذاری، تفسیر و پخش می‌کنند. هم‌چنین، بزرگسالان تنها کسانی هستند که در موقعیتی قرار دارند که می‌توانند تصمیم بگیرند آیا یک کتاب به چاپ برسد یا نه؟ چگونه چاپ شود و چگونه بین گروه خواننده کودک انتشار یابد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است. در درون این چارچوب که کوشش‌ها و مسئولیت‌ها مشترک است، ادبیات کودک جایگاه خاصی در فرهنگ کسب کرده است. این چارچوب بر ادبیات کودک مسلط است و به آن مشروعیت می‌دهد و حتی اختیارات و احکام اجتماعی آن را تعیین می‌کند. در این حوزه تحت اختیار اجتماعی، از ادبیات کودک انتظار می‌رود به عنوان یکی از چندین ابزار در تعامل با نهادهای اجتماعی که همه در جست و جوی برآوردن نیازهای کودک هستند، عمل کند.

نویسندگان کتاب کودک، سهم روزافزونی در ارزیابی و رعایت این حوزه اجتماعیِ تفویض شده به آن‌ها دارند و به همین دلیل، ادبیات کودک باید پاسخگوی نیازهای کودکان باشد. در جایی که قبلاً نویسندگان کودک، در آرزوی پذیرش وظیفه سودمند خود بودند، در چند دههٔ اخیر، خواهان چالش دربارهٔ اِسنادِ ایشان به عنوان نویسنده کودک و نیز ایدهٔ آموزشی استفاده از ادبیات کودک، در تعلیم و تربیت کودکان هستند.

جیل پیتون والس، معترضانه، خطاب به نویسندگان بسیاری می‌گوید:

«بسیاری از معلمان، نویسندگان کودک را هم چون پزشک، روان‌شناس کودکان، معلم کودکان، سرپناه کودکان و به عنوان بخشی از تجهیزات اجتماعی برای رفتار با کودکان و کمک به آن‌ها و به عنوان نوعی مستخدم اجتماعیِ فعالیت‌های فوق‌برنامه و روان‌پزشک می‌دانند.»

نتیجهٔ در نظر گرفتن ادبیات کودک به عنوان مباشر سیستم‌های دیگر: این است که کتاب کودک باید برآورندهٔ انتظارات اجتماعی‌ای باشد که به وسیلهٔ گروهی از بزرگسالان تعیین شده است؛ بزرگسالانی که حوزهٔ اختیارات آن‌ها، تایید یا عدم تایید کتاب‌های کودکان است. بر اساس این پیش فرض که نیازهای کودکان و نوجوانان، به عنوان یک گروه اجتماعی متمایز، با نیازهای بزرگسالان متفاوت است، اعضای جامعهٔ مدرن غربی معتقدند که نیازهای کودکان باید به وسیلهٔ بزرگسالان تعیین و مشخص شود: زیرا آن‌ها همیشه بهتر می‌دانند چه چیز برای کودکان مناسب‌تر است. بزرگسالان تظاهر می‌کنند می‌دانند و می‌فهمند کودکان چه دوست دارند و چه چیزی برای‌شان بهتر است. ارزش‌گذاری کتاب‌های کودک، نه تنها ارزش و اعتباری ندارد، بلکه می‌تواند بی‌ثمر و حتی مُخرب باشد. اگر کودکان کتاب خاصی را جذاب، خوب یا جالب بدانند، ارزیابی آن‌ها، ارزش کمی به آن کتاب می‌دهد و یا اصلاً نمی‌دهد و حتی ممکن است موجب ارزیابی منفی آن از سوی بزرگسالان شود. این امر ناشی از آن است که درک و دریافت کودکان و ذوق و سلیقهٔ آن‌ها را در مقایسه با آنِ بزرگسالان، دارای ارزش کم‌تری می‌دانند. تا وقتی کتابی به وسیلهٔ بزرگسالان تایید و تصدیق نشود، به نظام رسمی کودک ارایه نخواهد شد. اگر کتابی را فقط کودکان دوست بدارند یا آن را کتابِ خوبی بیابند، شانس این که بزرگسالان نیز آن را به عنوان کتابی خوب و مناسب، ارزش‌گذاری کنند، نخواهد داشت. سرانجام این که حاکمیت بزرگسالان، همیشه ضروری است. این امر به فرمول‌بندی‌های رایج دربارهٔ ادبیات خوب کودک، منجر شده است. برای مثال، این نظر عمومیت دارد که ادبیات

تقابل بین بزرگسالان و کودکان، از مشهودترین تقابل‌های اجتماعی دورهٔ معاصر است. از اولین چیزهایی که کودک می‌آموزد، ارج گذاشتن و گردن نهادن به روند اجتماعی شدن است. این تقابل، هم چنین به یکی از مؤلفه‌های فرهنگی اصلی بزرگسالان و سازمان دهندهٔ زندگی آن‌ها تبدیل شده است

خوب، ادبیاتِ مناسبی است که هم کودکان و هم منتقدان را راضی کند. برای مثال، **ریکا لوکنز** چنین نظری دارد.

اما من در این باره تردید دارم. تردید دارم که ادبیات خوب و مناسب، اصلاً وجود داشته باشد. بدین معنی که ادبیات خوب، یک نهاد فرهنگی نیست، بلکه یک موجود واقعی است. ادبیاتی که یک نسل خوب تلقی می‌کند، ممکن است از سوی نسل بعدی، ادبیات بد یا بی ارزش تلقی شود.

بزرگسالان در تایید و پذیرش نظر نویسندهٔ معروف، **سی. اس. لوئیس** دچار شتاب‌زدگی شده‌اند. سخن مکرر نقل شده لوئیس چنین است: «من مایلم این امر به عنوان یک اصل و قانون نصب العین قرار گیرد: داستانی که فقط کودکان از آن لذت ببرند، داستان خوبی نیست.»

اما مفهوم ضمنی چنین جمله‌ای چیست؟ آیا شبیه این نیست که بگویی بازی کودکانه‌ای که فقط بچه‌ها از آن لذت می‌برند، بازی کودکانهٔ بدی است یا حتی لباس کودکانه‌ای که بچه‌ها می‌پوشند، لباس زشت و بدی است؟ اظهارات لوئیس، نه تنها از ادبیات کودک حمایت نمی‌کند، بلکه هر گونه حقی را برای کودکان در پرورشِ ذوق و سلیقه‌شان انکار می‌کند. بزرگسالان به واقع، چه چیزی دربارهٔ فرهنگ کودکان و آن چه برای‌شان لذت‌بخش است، می‌دانند؟ جایی که فقط کودکان از چیزی لذت ببرند، بزرگسالان احتمالاً آن را تایید و تصدیق نمی‌کنند. من معتقدم حداقل کاری که بزرگسالان باید انجام دهند، آگاه شدن از تفاوت‌های ذوقی و سرچشمه‌های لذت و شادی کودکان و بزرگسالان است. امروزه در جوامع غربی، بزرگسالان نه تنها حق انحصاری دارند که تعیین کنند چه چیزی مورد علاقه کودکان است، بلکه آگاهی آن‌ها از آن چه کودکان واقعاً بدان علاقه دارند، بسیار اندک است. فکر می‌کنم نه تغییر این شرایط بر عهده ماست و نه این اختلاف فیصله خواهد یافت.

به علاوه، این امر در تضاد فرهنگی بین کودکان و بزرگسالان نقش اساسی دارد. من واقعاً معتقدم که بزرگسالان باید متواضع‌تر باشند و در عقاید و آرای خود دربارهٔ آن چه مورد علاقه و ترجیح کودکان، تردید کنند. با افزایش روزافزون استقلال ادبیات کودک، نویسندگان کودک، پایگاه نازل خود را با اکراه کمتری می‌پذیرند. هر حوزهٔ فرهنگی که آزادی و استقلال آن متزلزل و سست باشد، در نظر نظام فرهنگی عمومی، ارج و قدری ندارد (یا بسیار کم دارد). ضرورت ارزش‌گذاری ادبیات کودک به وسیله گروه‌های مختلف خوانندگان و نه فقط مخاطبان رسمی آن یعنی کودکان سرانجام به پایین آمدن جایگاه ادبیات کودک، در مقایسه با ادبیات بزرگسال می‌انجامد.

ایزاک بشویتس سینگر، در خطابه خود به مناسبت دریافت جایزهٔ نوبل، ده دلیل برای نوشتن برای کودکان ذکر می‌کند. این که چرا سینگر در چنان موقعیت معتبری، ادبیات کودک را موضوع سخن خود قرار می‌دهد، به راستی روشن نیست. آیا قصد او از این کار، تایید و تثبیت پایگاه ادبیات کودک بوده است؟ چنین چیزی بعید به نظر می‌رسند. شاید ما ادبیات کودک را به سادگی و به آسانی، به منزلهٔ اظهار نظری دربارهٔ ادبیات کودک به کار می‌بریم و این چنین، بر کبکبه و دبدبهٔ چیزی که جایزهٔ نوبل بدان اعطا شده، می‌افزاییم. در هر صورت بشویتس سینگر، خوانندهٔ کودک را با ده ویژگی مشخص می‌کند که چون به بحث ما مربوط می‌شود، هر ده ویژگی را ذکر می‌کنم:

۱ ـ کودکان کتاب هایی را می‌خوانند که منتقدان به آن‌ها اعتنایی ندارند.

۲ ـ کودکان نمی‌خوانند تا هویت خویش را بیابند.

۳ ـ کودکان با خواندن کتاب نمی‌خواهند خود را از گناه بیالایند، عطش خود را برای تمرد فرونشانند یا از بیگانه شدگی رها شوند.

۴ ـ آن‌ها از روان‌شناسی و روان‌کاوی وی خوش‌شان نمی‌آید.

۵ ـ از جامعه‌شناسی بیزارند.

۶ ـ درصد فهم کافکا یا «بیداری فینگن‌ها» (اثر جویس) بر نمی‌آیند.

۷ ـ هنوز به خداوند، به خانواده، فرشتگان، دیوها، جادوگران، پرهیزگاری، دینداری، عقل و منطق، موضوع (متن)، نقطه گذاری (در متن) و این جور بند و بساط‌ها (در نوشتن) اعتقاد دارند.

۸ ـ آن‌ها داستان‌های جالب و سرگرم کننده را دوست دارد، نه [داستان‌های] گزارشی، ارشادی یا یادداشت گونه را.

۹ ـ اگر کتابی خسته کننده باشد، بدون خجالت یا ترس از اولیای امور، خمیازه می‌کشند.

۱۰ ـ آن‌ها انتظار ندارند نویسندهٔ محبوب آن‌ها، موجب رستگاری انسان شود. بنا به مقتضای سن‌شان، می‌دانند که او چنین توانی ندارد و چنین «توهماتِ کودکانه‌ای» (!) از آن بزرگسالان است.

خب، شاید کسی بتواند بگوید که کودکان، کتاب‌ها را می‌خوانند (نه نقد و بررسی آن‌ها را)، اما نویسندگان کتاب کودک، مانند همه نویسندگان، نقد و بررسی‌ها رامی‌خوانند. به علاوه اگر کودکان به منتقدان اعتنایی نداشته باشند، بدون شک نویسندگان کودک، به آن‌ها توجه دارند. مانند همه نویسندگان، نویسندگان کودک نیز خواهان این هستند که آن‌ها را درک و پس از بررسی کارشان، از ایشان تشکر و سپاس‌گذاری کنیم. هم چنین، آرزو دارند به وسیلهٔ نخبگان ادبی، به عنوان نویسنده‌ای معتبر و با ارج شناخته شوند. هر چند اگر آن‌ها فقط به عنوان نویسندهٔ کودک شناخته شوند، شانس اندکی برای کسب چنین تاییدیه‌ای دارند. نوشتن برای کودکان، در پایین‌ترین مراتب فرهنگی قرار دارد. در حدی که نویسندگان کودک، فقط مشتاق بالا کشیدن خود هستند؛ چنان که پاتریشیا رایتسون، آشکارا اعتراف می‌کند:

«من با نوشتن رمان برای کودکان، دست به خطر زدم و کاملاً آگاهانه کار خود را به کلاسِ درسی تبدیل کردم ؛ به جای این که در هر کتاب دست به ابتکار جدیدی بزنم و امیدوار باشم روزی به ردهٔ رمان‌نویس‌های بزرگسال ارتقا یابم.»

اما نویسندگان کودک اغلب در قلمرو خود محدود و محبوس می‌شوند و به راحتی اجازهٔ ترک آن را نمی‌یابند؛ چنان که **موریس سنداک**، در سال ۱۹۸۵، در مصاحبه‌ای می‌گوید.

«ما که در حوزهٔ ادبیات کودک کار می‌کنیم، به نوعی مَسکنِ ادبی خو گرفته‌ایم. وقتی من برای کتابِ اشیای وحشی جایزه بردم، پدرم با منتقدان بسیاری صحبت کرد که آیا من اکنون دیگر اجازه دارم روی کتاب‌های واقعی کار کنم. نتیجهٔ این حس «مَسکن داشتن»، خود را به این شکل نشان می‌دهد که بعضی از نویسندگان کودک، تعلق خود را به این حوزه ادبی انکار

می‌کنند. شاید مضحک به نظر آید، اما من به ندرت مصاحبه‌ای با یک نویسندهٔ کودک خوانده‌ام که در آن، جایگاه وی به عنوان نویسندهٔ کودک یا منزلتِ مخاطبانش، نفی نشده باشد.

مادلین لانجل، در پاسخ به این سئوالی که چرا برای کودکان می‌نویسید، می‌گوید: «من برای کودکان نمی‌نویسم.» **رزماری سات کلیف،** مدعی است: «من هرگز برای هیچ گروه سنی‌ای ننوشته‌ام.» این در حالی است که **جین گاردن** می‌گوید: «هر کتابی نوشته‌ام، از فرط استیصال برای نوشتن بوده است و به ذهن من نرسیده که آیا این کتاب‌ها ربطی به کودکان دارد یا نه. من هرگز به کتاب‌های کودکان علاقه‌ای نداشته‌ام. من زیاد کتاب نمی‌خوانم.» **ال. ام. بوستون** نیز به سهم خود ادعا می‌کند: «هر صفحه‌ای از هر یک از کتاب‌هایم را بخوانید، نخواهید توانست بگویید چه گروه سنی‌ای را مخاطب قرار داده است» و **پاملاتراورس،** ما را مطمئن می‌سازد که کتاب‌های او هیچ ربطی به برچسب ادبیات کودک ندارد. **اسکات اودل،** ظاهراً حتی معترض است که: «کتاب‌هایی از من که رسماً جزو کتاب‌های کودک قرار گرفته، برای کودکان نوشته نشده است.»

باید اعتراف کرد که این امر، نشان دهندهٔ نوعی خلع ید عجیب است. در بیشتر موارد، نویسندگانی که موقعیت بالای اجتماعی آن‌ها حاصلِ نوشتنِ آن‌ها برای کودکان است و به شدت تایید می‌شوند و مورد تمجید و ستایش قرار می‌گیرند، در معرض خطر هستند. آن‌ها نه تنها برچسب نویسنده کودک، بلکه تقابل بین ادبیات کودک و بزرگسالان را نیز منکر می‌شوند. این انکار در کل ربطی به آشنایی یا عدم آشنایی به حوزه ادبی مزبور ندارد. نویسندگان کودک، به عنوان اشخاص فرهنگی، می‌دانند که ادبیات کودک و نوشتن برای کودکان، نیروهای اجتماعی قدرتمندی هستند. تلاش آن‌ها برای انکار وجود تقابل یا تفاوت بین ادبیات کودک و بزرگسال، در واقع اعتراض به منزلت، نازل نویسندگان کودک و نیز به اشارات ضمنیِ متنی این تضاد روشمند است.

یک نویسنده با اعتراف به نوشتن فقط برای کودکان، به طور خودکار، پایگاه نازل خود را اعلام می‌کند. با پذیرش سخن **سی. اس. لوئیس** دربارهٔ ادبیات خوب، نویسندگان کودک واهمه دارند که اگر کتاب آن‌ها فقط مورد پذیرش کودکان قرار گیرد، در «زاغه‌نشین‌های فرهنگی» محبوس و محدود شوند و مسئولیت‌هایی اجتماعی بر ذمه آن‌ها نهاده شود که جداً مانع حق انتخابِ نوشتن آن‌ها شود و نیز این قبول مسئولیت یا تعهد، آن‌ها را متهم به همکاری یا نظامی کند که نمی‌خواهد قالب‌های جدید را بپذیرد و ترجیح می‌دهد قالب‌های پیچیده را به نوع ساده‌تر تنزل دهد و درک و فهم محدودی از متون دارد.

اشارات ضمنیِ متنیِ اِسناد دوگانهٔ ادبیات کودک، بر این حقیقت استوار است که حوزهٔ تحت قیمومت یک نویسندهٔ کودک، کم‌تر از حوزهٔ یک نویسندهٔ بزرگسال است. این نویسندگان با انکار پایگاه خود به عنوان نویسندهٔ کودک، در واقع قلمرو تحت قیمومت خود را انکار می‌کنند.

اکنون به بررسی متون می‌پردازم و اشارات ضمنیِ متنیِ محدودیت‌های ذکر شده را شرح خواهم داد. در بحث از متون، به طور خلاصه به سه مورد مشهور از متن‌های کودکان اشاره می‌کنم. ابتدا به **لوئیس کارول** و سه برداشت از ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب و شیوه‌های راهبردی نویسنده برای جذبِ یا بزرگسالان یا فقط کودکان اشاره می‌کنم. در دو مورد دیگر، به آثاری از موریس سنداک و **شل سیلوراستاین** می‌پردازم. [در واقع] به نوع جدیدی از نوشتن برای کودکان اشاره خواهم کرد که اغلب، والدین را به بهای نادیده گرفتن کودکان، خطاب قرار می‌دهد یا چنان که آسترید لیندگرین می‌گوید:

«بسیاری از کسانی که برای کودکان می‌نویسند، از بالای سر خوانندگان کودکِ خود، موذبانه به یک خوانندهٔ خیالی چشمک می‌زنند. آن‌ها همدلانه به بزرگسالان چشمک می‌زنند و کودک را نادیده می‌گیرند.»

از برداشت‌های لوئیس کارول از «ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب»

تا داستان «هیگ لِتی پیگ لِتی پوپ»، اثر موریس سنداک

کارول سه برداشت متفاوت از داستانِ ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب نوشت. بعد از موفقیت بی‌نظیر و ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب که ماجراهای آلیس در زیرزمین را در پی داست و در اصل، بزرگسالان مخاطب آن بودند، کارول برداشت سومی از داستان چاپ کرد. به نام آلیس کودکانه که فقط کودکان و تنها کودکان مخاطب آن بودند. کارول تمام عناصری را که در داستان ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب طول و تفضیل داده بود تا مطمئن شود این متن برای بزرگسالان نیز جذاب خواهد بود، در این برداشت حذف کرد او لحن متن را کاملاً تغییر داد، تمام هجویه‌ها و هزلیات آن را حذف کرد. هم چنین، کوشش قبلی خود را برای درهم شکستن مرز بین واقعیت و خیال کنار گذاشت و داستان آلیس کودکانه را به یک داستانِ سادهٔ تخیلی، بر اساس الگوهای قراردادی داستانِ تخیلی آن زمان، تبدیل کرد. عنصر خیال در «آلیس کودکانه»، هم چون چیزی که در خواب اتفاق می‌افتد، موجه جلوه داده می‌شود: یک توضیحِ منطقی موجود برای هر حادثه در برداشت آلیس کودکانه، کارول تمایز دقیق و مشخصی بین واقعیت و خیال به وجود می‌آورد و امکان هیچ نوع آشفتگی بین آن دو را نمی‌دهد.

پیچیدگی ارتباط بین فضا و زمان و نیز خیال و واقعیت، از نوع ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب، در برداشت «آلیس کودکانه» که فقط برای کودکان نوشته شده بود، غیر قابل قبول بود. کارول در ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب، عامدانه [مرز] دو دنیا را در نقاط تعیین کنندهٔ داستان، یعنی در ابتدا و در پایان داستان، مبهم و نامشخص می‌کند. مثلاً آلیس که هنوز ورق‌ها را در دست دارد، به اندازهٔ معمول خود باز می‌گردد و به عبارت دیگر، در حالی که هنوز در دنیای خیال است، به دنیای واقعی باز می‌گردد. این ابهام و در آمیختن دو دنیا، در روندی طولانی و جزء به جزء شرح داده می‌شود و همزیستی دو دنیا برای مدتی طولانی، بسط و گسترش می‌یابد. برای آشفتن و ابهام هر چه بیشتر قضایا، کارول داستان را با بیدار شدن آلیس پایان نمی‌دهد، بلکه جای این سئوال را باز می‌گذارد که آیا این یک خواب بوده یا نه و حتی خواهر آلیس را وا می‌دارد تمام داستان را دوباره خواب ببیند. این چنین، او با طرح یک داستان در داستان دیگر، پایان آن را باز نگه می‌دارد و از خواب خواهرش، برای بازپرداخت تمام متن به صورت رویا در رویا، بهره می‌برد:

«اما خواهرش، همان طور که آلیس او را

ترک کرده بود، بر جا نشست و سرش را روی دستش تکیه داد. او محو تماشای غروبِ خورشید، به آلیس کوچک و تمام ماجراهای عجیب او فکر می‌کرد تا این که او هم به نوعی شروع به خواب دیدن کرد و این خواب او بود.»

این تکنیک پیچیده، ارتباط بین دو دنیا را کاملاً مغشوش می‌کند؛ خواب‌های خواهر آلیس دربارهٔ ماجراهای آلیس، چنان است که گویی آن ماجراها، دارای جوهره‌ای واقعی و متعلق به همین نظام هستی‌شناسی واقعی است.بدین طریق، کارول مرز بین دو قلمرو (واقعی ـ خیالی) را زیر سئوال می‌برد. اگر بتوان رویا و خواب را به گونه‌ای که انگار واقعیت دارد، خواب دید، واقعیت هم می‌تواند طوری توصیف و ترسیم شود که گویی خواب است. دو بُعد به طور یک‌سان موجودیت و به یک اندازه واقعیت دارند. شاهد مدعای این موضوع، خواب دیدنِ خواهر آلیس دربارهٔ خواب‌های آلیس و ماجراهای او به شکلی است که اصلاًبین آن‌ها تمایز گذاشته نمی‌شود.

از طرف دیگر، در داستان «آلیس کودکانه، وقتی آلیس از خواب بیدار می‌شود، پی می‌برد که ورق‌ها همان برگ‌های فرو افتادهٔ درختان بوده‌اند که باد آن‌ها را به صورت او زده است. به علاوه، کارول با تاکید بر این نکته که تمام داستان یک خواب بوده، ما را مطمئن می‌سازد که دیدن یک خواب غیر عادی، مثل خواب آلیس، چیز شیرینی خواهد بود مگر نه؟

کارول لحن آمرانهٔ روایت را که لحن داستان آموزش مرسوم آن زمان و مخاطب آن نه فقط کودکان، بلکه بزرگسالان نیز بوده، تغییر می‌دهد. تفاوت بین دو برداشت را می‌توان در تغییر لحن روایت و نبود هجو و مطایبه و طنز در داستانِ «آلیس کودکانه» یافت. تفاوت جا به جایی فضا و زمان و ارتباط بین واقعیت و خیال، همه حاکی از این است که در داستانِ «آلیس کودکانه»، کارول آگاهانه فقط کودک را مخاطب قرار داده است.

بسیاری از نویسندگان پیرو کارول، ترجیح می‌دهند از داستانِ «ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب» تقلید کنند تا «آلیس کودکانه» که کارول آن را فقط برای کودکان نوشته است. آن چه نویسندگانی چون موریس سنداک، در داستانِ «هیگ لتی پیگ لتی پوپ» یا شل سیلور استاین، در داستانِ درخت بخشنده، در صدد انجام آن بودند، مکالمه با خوانندهٔ بزرگسال در متونِ مصورِ پیش دبستانی‌شان بود. فرآیند مطالعه این متون، اغلب پای یک بزرگسال را نیز به عنوان یک «خوانندهٔ فعال» به بیان می‌کشد. این تمایل برای حفظ مکالمه با یک بزرگسال، ظاهراً در چند دههٔ گذشته، افزایش یافته است.

در چارچوب مفهوم نوظهور کودکی که به تدریج از قرن هفدهم در جوامع غربی شکل گرفت. شکوفایی ادبیات کودک نیز شروع شد و این مفهوم جدید از کودکی بود که شرایط و زمینه حیات ادبیات کودک را مهیا ساخت. شاید این مفهوم، به نسبتِ شکل گیری اولیه آن، دچار تغییر و تحول شده باشد، اما ارتباط بین ادبیات کودکان، مفهوم کودکی و آموزش کودکان هم چنان به عنوان عوامل حیاتی در تعیین سرشت ادبیات کودک باقی ماند

کتاب موریس سنداک «هیگ لتی» کتاب محبوب کودکان، به موفقیت بالایی دست یافت و سال‌ها جزو پرفروش‌ترین کتاب‌ها بود. نام شخصیت اصلی داستان، از یک شعر بی معنی کودکانهٔ معروف که بسیاری از بومیان باسواد انگلیسی زبان در دنیایِ انگلیسی ـ آمریکایی، آن را حفظ بودند، گرفته شده است. این شعر بی معنی، چنان که گهگاه می‌پندارند، ابتدا در مجموعهٔ غازِ مادر، آورده شده بود. آن چه موجب شد این شعر بی معنی در این مجموعهٔ شعر آورده شود، نوشتن نظیرهٔ هجوآمیزی به نام «غاز مادر شعری احمقانه»، نه وسیله **ساموئل کُلریج**، نویسندهٔ جدی و آموزش گرای آمریکایی، به عنوان بخشی از اقدامات او بر علیه نوشتن بی معنی برای کودکان بود تا خاطر نشان کند این نوع شعر عملاً چه قدر بیهوده و بی ثمر است. از قضای روزگار، علی‌رغم میل و خواست او که مدافع نوشتن عقلانی برای کودکان بود، این شعر را که بعداً در مجموعهٔ «غاز مادر» آورده شد، برای نسل بعد خود به ارث گذاشت.

سنداک که به خوبی از تاریخچهٔ شعر آگاه بود و می‌دانست تمام خوانندگانِ منورالفکر او نیز از تاریخچهٔ آن آگاهند، از تاریخ آن کمک گرفت و آن را به عنوان پایه‌ای از مجموعهٔ فرهنگی خوانندهٔ بزرگسالِ منور الفکر در آورد. برجسته‌ترین جنبه‌های این مجموعه جنبهٔ ادبی، تاریخی و روان‌کاوی آن است.

هیگ لتی پیگ لتی پوپ، ماجراهای «جنی» را بازگو می‌کند؛ سگی که خانهٔ گرم و نرم و دنج و راحت خود را که در آن به خوبی از او مراقبت می‌شود، ترک می‌کند و به گردشی آموزنده می‌رود که تلویحاً به آداب و رسوم Erbaaungsliteratur اشاره دارد.

حتی آرزو دارد یک ستاره و هنرپیشهٔ اصلی در تآتر غاز مادر شود. او با درگیر شدن در ماجراهای عجیب و غریب و شگفت آور، بلافاصله در تآتر زندگی، صحنهٔ تآتر و تآتر پوچی الگو می‌شود. او فقط به این علت خانه را ترک می‌کند که معتقد است: «زندگی کردن، بیش از همه چیز داشتن است.»

به عبارت دیگر، پول و ثروت و سکنت در زندگی، همه چیز نیست. بین این که سگی باشد که همه چیز دارد و سگی که هیچ چیز ندارد، او هر آن چه دارد از دست می‌دهد تا سرانجام به این می‌رسد که: «زندگی کردن، بیش از نداشتن هیچ چیز است.»

او زندگی خود و تقریباً همه چیزش را از دست می‌دهد و به درجهٔ یک پرستار بچه نزول می‌کند. با وجود این، سرانجام به آن چه می‌خواهد، می‌رسد؛ یعنی یکی از هنرپیشه‌های اصلی در نمایش‌نامه‌ای می‌شود و پنج سطر از هیگ لتی پیگ لتی پوپ را روی صحنه اجرا می‌کند!

ماجراهای طولانی و پیچیدهٔ او، به ویژه تغییر و تفسیر این ماجراها از طریق کلمات قصار جنی، مجال بسیاری به خوانندهٔ بزرگسال، به ویژه منتقد می‌دهد تا عمیقاً درون متن غور کند و با ابیاتی پربار از سواد، برای تغییر و تفسیر سر بر آورد. آن چه هیگ لتی و درخت بخشنده ارایه می‌دهند، داستانی فلسفی دربارهٔ ارزش زندگی و آن چه زندگی را ارزشمند می‌سازد، است. مانند کتاب‌های دیگری از این نوع، این کتاب مصور که علی الظاهر برای کودکان پیش دبستانی است، مملو از کلیشه‌های متداولِ روان‌شناسی و فلسفی است که در هر روایت معمولی روشنفکرانه‌ای یافت می‌شود.

داستان درخت بخشندهٔ استاین، متضمن همان پیام داستانِ سنداک است، اما داستانِ ماجراجویانه نیست و پیام استاین ساده‌تر از پیام داستان سنداک است. سنداک عمداً این سئوال را که چه چیزی به زندگی ارزش می‌دهد، بی‌پاسخ می‌گذارد و معتقد است، جواب مبهم و در به روی

هر گونه تغییری باز است. به علاوه هیگ لتی، انباشته از استعاره‌هایی دربارهٔ مرگ، زندگی و اشارات و کنایاتی دربارهٔ ضایعات روحی روان شناسی فرویدی، همچون ترس از طرد و ترس از مرگ است. سنداک برای درگیر کردن خوانندهٔ منورالفکر در داستان خود، حتی به تلمیح، به زندگی خصوصی خود اشاره می‌کند؛ تصویر بچه روی جلد، بر اساس عکس بچگی او از آلبوم خانوادگی سنداک است و خود او سگی به نام جنی داشت که شیفتهٔ او بود.

نتیجهٔ ترکیب تجربیات دنیای مادی و معنوی، موجب پدید آمدن داستانی ماجراجویانه ـ تخیلی با چاشنی فلسفه شده که بزرگسالان و کودکان را مخاطب قرار می‌دهد. گویی فرمول سی. اس لوئیس که این گونه متون را مناسب کتاب کودک بودن می‌داند، به وسیلهٔ استاین و سنداک، به عنوان الگویی در نوع مخصوص به خودشان در آمده است.

در حال حاضر، متون بسیاری برای کودکان، مانند قبل، از روی شانه‌های مخاطب کودک خود، بزرگسالان را مخاطب قرار می‌دهند. آن‌ها آکنده از جملات شبه فلسفی و شبه روان‌شناختی هستند که علی الظاهر، بزرگسالان دوست دارند در کتاب‌های کودکان یافت می‌شود. اما این که آیا این جملات در کتاب‌های مخصوص بزرگسالان، اصلاً مورد پذیرش واقع می‌شود یا نه، محل تردید بسیار برای من است و استنباط نیرومندی دارم که آن‌ها وجود این جملات را در کتاب‌های مخصوص خود نمی‌پذیرند. این جملات جزو حوزهٔ کتاب کودک شده‌اند. نویسندگان کودک تصور می‌کنند با این جملات، باید والدین یا دیگر بزرگسالان را که کتاب می‌خوانند، مخاطب قرار دهند.

شخصاً معتقدم این ژانر که در پوشش لباس مبدل کتاب کودک، در واقع بزرگسالان را مخاطب قرار می‌دهد، کاملاً مزاحم و کسالت‌آور است. ظاهراً این نوع نوشتن، کانالی برای انتقام پیام‌های ساده و بیش از حد ساده شدهٔ عقاید و آرای عمیق‌تری است که موجب لذت و فرح بزرگسالان از متون می‌شود، اما نمی‌توان آن‌ها را در کتاب بزرگسالان آورد.

این گرایش، به دورهٔ ویکتوریایی بازمی‌گردد. در دورهٔ ویکتوریا بود که جادوی کودکی، هر چند در معنای انتزاعی آن، کشف و شناخته شد: مانند یک نجیب‌زادهٔ انگلیسی که هویت جعلی دارد. این جنبه با تاکید بر زیبایی و صداقت کودکی، آن را هم چون بهشت گم شده‌ای تصویر می‌کند که بزرگسالان مدت‌ها پیش آن را از دست داده‌اند و هرگز دوباره به آن دست نخواهد یافت. از زمانی که بزرگسالان، وجود کودکی و آستانهٔ مهر و موم شدهٔ آن را شناختند، متوجهٔ نیاز به داشتن عذر موجهی برای ورود به حصار بستهٔ فرهنگ کودکی شدند. متون قرن نوزده، چون آلیس و قرن بیست، چون «هیگ لتی پیگ لتی پوپ» و «درخت بخشنده»، هم چون کلیدی برای نظر انداختن به این دوران کودکیِ از دست رفته است. کتاب‌های کودکی که فقط در صدد مکالمه با بزرگسالان هستند، تامین کنندهٔ مواد این موهبت از دست رفته‌اند. اسناد دوگانه ذاتی این متون، بزرگسالان را قادر می‌سازد تا به گونه‌ای مجمل، جنبه هایی از این کودکی از دست رفته را دوباره تجربه کنند. هر چند این دوباره تجربه کردن، تجربه‌ای مطلق و خالص نیست «مثل نجیب‌زاده‌ی با هویت جعلی»، تصویری از کودکی به دست می‌دهد که بزرگسالان، خواهان بازسازی آن هستند. متونی که کودکان و بزرگسالان را مخاطب قرار می‌دهد، امکان ورود به یک کودکی جعلی را که هرگز واقعاً وجود نداشته، فراهم می‌سازند. با وجود این، چنین تظاهر می‌کند که کودکیِ خاطره‌انگیز بزرگسالان است که همیشه مشتاق یادآوری آن هستند. متونی که فقط مخصوص کودکان هستند، نمی‌توانند این نیاز را کاملاً برآورده سازند. فقط متونی که برای کودک‌اند، اما از این نیز مطمئن هستند که برای بزرگسالان جذابند، مکرر می‌کوشند تا توهم تجربهٔ دوران کودکی و تجربهٔ دوبارهٔ زمان را یادآوری کنند.

اسنادِ دوگانهٔ ادبیات کودکِ به کار رفته در این نوعِ ادبی، وسیله‌ای برای نوشتن برای کودکان، نه از راه اصلی که از راهی کنار گذر است تا مرتکب ریسک طرد از سوی بزرگسالان نشوند. بدین سان، یک نویسندهٔ کودک هنوز می‌تواند در چارچوب ادبیات کودک بنویسد؛ بدون این که مجبور شود بهای ارتباط داشتن با پایگاه نازل اجتماعی آن را بپردازد و محدودیت‌های سختگیرانه‌ای را در نوشتهٔ خود اعمال کند. ترکیب آرزوی کودکی از دست رفته با تلاش برای جلب رضایت خوانندهٔ بزرگسال، به پدید آمدن این نوع جدیدِ کتاب کودک، منجر شده است. در نتیجه، امروزه هر چه بیشتر و بیشتر این گونه متون کم‌تر مورد توجه و خوشایند کودکان قرار می‌گیرد. در واقع (این گونه متون) گویی فراموش می‌کنند مخاطب اصلی و رسمی آن‌ها کودکان هستند. در عوض، بزرگسالانی که از این نوع ادبیات لذت می‌برند، باید از خود بپرسند آیا ادبیات کودک به نقطه‌ای نرسیده که خوانندهٔ کودک به نفع والدین او، مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد. شاید زمان آن فرا رسیده تا به تفاوت فرهنگی بین کودک و بزرگسال که نباید به ملاحظات به وسیلهٔ نویسندگان، خوانندگان و منتقدانِ ادبیات کودک به کار گرفته می‌شود، توجه بیشتری نشان دهیم. به نحو تناقض‌آمیزی، روندی که طی آن ادبیات کودک، به صورت یک نظام مستقل در می‌آید و با مخاطب قرار دادن کودکان مشخص می‌شود، نویسندگان را به سمت تعیین مرزهای بین کودک و بزرگسالی سوق می‌دهد تا بدین ترتیب، حمایت و پشتیبانی آن‌ها را به دست آورند. بزرگسالان همیشه در نوشتن برای کودکان دخیل خواهند بود، اما باید به خاطر داشته باشند که ادبیات کودک نه برای آن‌ها بلکه برای کودکان است. مانند عمل پدری که خود را با یک قطار الکتریکی سرگرم می‌کند تا رویای دوران کودکی خود را که هرگز محقق نشده، جامهٔ عمل بپوشاند. جدیدترین کتاب‌هایی که برای کودکان نوشته شده، انگار در پی ارضای آرزوهای بزرگسالان است و در این معنی، اغلب رضایت بزرگسالان به قیمت نادیده گرفتن خوانندهٔ کودک تمام می‌شود.

به نظر می‌رسد برای بزرگسالان، قبول این نکته که دوران کودکی آن‌ها برای همیشه به پایان رسیده، دشوار باشد. متاسفانه کودکی از دست رفته، برگشت‌ناپذیر است.

دوران کودکی هرگز دوباره به دست نمی‌آید؛ حتی در کتاب‌های کودکان.