مقاله

گذر از مرز
(۸)

دوگانه‌نویسی و نویسندگان دوزبانه یا دوفرهنگه

O نویسنده: ماریا نیکولا ایوا
مترجم: شهناز صاعلی

اصطلاح «ادبیات جهانی» را گوته جعل کرد. اگرچه این مفهوم پیوسته به کار برده می‌شود، معنای دقیق آن مشخص نیست. منظور از ادبیات جهانی، احتمالاً متونی از دوره‌ها، کشورها و ملیت‌های گوناگون و متفاوت است که در برابر زمان دوام آورده و باقی مانده‌اند و عمیقاً در ذهن خوانندگان نسل‌های بسیاری نقش بسته‌اند.

مفهوم ادبیات جهانی در حوزهٔ ادبیات کودک، پیچیده‌تر است. تاریخ آن تاکنون نوشته نشده است و شاید هرگز نیز نوشته نشود. زیرا دانشمندان و محققان متبحر و مطلع ادبیات، در کشورهای مختلف وجود ندارد. نیازی به نام بردن بسیاری از آثار مرجع در زمینهٔ ادبیات کودک، در کشورهای خاص و یا ادبیات کودک به طور کلی نیست؛ آثاری که به عنوان منابع مرجع ادبیات کودک مطرحند، اما به نویسندگان کودک در کشور خود حق تقدم و اهمیت بیشتری داده‌اند تا نویسندگان کودک دیگر کشورها. بسیاری از منابع آمریکایی، از ادبیات جهانی (کودک) یا نامی نمی‌برند ـ گویی اصلاً وجود ندارد ـ و یا آن‌ها را خلاصه‌گونه‌ای بسیار مختصر یا در پرانتز، هم‌چون چیزی کم‌اهمیت و فرعی، مطرح می‌کنند. ادبیات کودک در آمریکا، ادبیات انگلوساکسون و مشخصاً آمریکای شمالی است. از سوی دیگر، در منابع سوئدی، نروژی، دانمارکی و هلندی، نویسندگان این کشورها هم‌چون مرکز جهان ادبیات کودک نشان داده می‌شوند و سنت ادبی انگلوساکسون، به طریقی بی‌ارزش انگاشته می‌شود.

یکی از مهم‌ترین منابع آثار کودک آمریکایی قرن بیستم (charlotte's web)، در سوئد، عموماً به عنوان گونه‌ای از نقاشی متحرک معروف شد و هیچ جا به عنوان یک معیار نامی از آن برده نشده است.

در اتحاد جماهیر شوروی سابق که ترجمهٔ ادبیات خارجی کودک، به نظارت و دستورالعمل‌های بسیار ویژه و کاملاً فراادبی مشروط بود، تصاویر ادبیات خارجی کودک نیز بیشتر اوقات به شدت تحریف می‌شد. در کتاب برجسته و استانداردی که موسسات آموزشی از آن استفاده می‌کنند، نویسندگان کودک معاصر آمریکایی (قرن بیستم) این‌ها هستند: کارل سندبرگ، ال فرانک بوهم، اُپتون سینکلر، دکتر سوس، جان کاردی، لینکن استفانز، اِرسکین کالدول، جان اشتاین بک، مارجری کینان، ویلیام سائورن، کارسون مک‌کولر، هاروی سوئدوس و رابرت مک‌کلوسکی.

هیچ جا تلاشی برای تلقی ادبیات کودک، به عنوان یک سیستم و نظام کامل در ارزش‌گذاری ادبی جهانی صورت نگرفته است. طبیعتاً چنین امری اگر غیرممکن نباشد، بسیار دشوار است؛ زیرا نیازمند پیکرهٔ عظیمی از حقایق مسلم و مشخص و نیز ابزاری کاملاً متفاوت از ابزاری است که برای شرح و توضیح ادبیات کودک در یک کشور خاص به کار می‌رود.

تنها راه عملی این است که بکوشیم خطوط اصلی داستان‌ها و منظومه‌های تاریخی ادبیات کودک را طرح و به معنای دقیق کلمه از جزئیات، آثار و نویسندگان معین چشم‌پوشی کنیم و درعوض، در جست‌وجوی گرایش‌ها، پدیده‌های مکرر، شباهت‌های نوع شناسی و مسیر احتمالی تحول، برآییم. در ارتباط با این موضوع به عقیدهٔ من، بزرگ‌ترین خطای مورخان ادبیات کودک، آغاز این تاریخ با قصه‌های عامیانه است. قصه‌های عامیانه مدت‌ها پیش از آن که مفهوم کودکی، به عنوان یک مقوله به صحنه بیاید، وجود داشته‌اند. قصه‌های عامیانه، اسطوره‌ها و افسانه‌ها، هرگز برای مخاطبانی چون کودکان خلق نشده‌اندو درواقع قصه‌های عامیانه، افسانه‌ها و حکایات اخلاقی که اغلب حاوی رگه‌های مذهبی بودند، در زمانی که هنوز ادبیات کودکان وجود نداشت، در مقام جانشین و راهکاری موقت به کار می‌رفتند.

این حقیقت که قصه‌های عامیانه، بخشی از این راهکار بوده‌اند، به معنای آن نیست که آن‌ها را ادبیات کودک بدانیم. بسیاری از قصه‌های شفاهی عامیانه، به جهت داشتن خشونت و بدآموزی، برای کودکان مناسب نیستند. به علاوه، در اغلب آن‌ها سخنان زننده و غیراخلاقی به چشم می‌خورد که مغایر با تربیت ایده‌آل برای کودکان است. امروزه می‌دانیم برادران گریم، پس از اولین چاپ مجموعهٔ خود، تصمیم گرفتند حکایات خود را مناسب کودکان، پالایش کنند. نیز می‌دانیم برادران گریم، برای جمع‌آوری مواد مجموعهٔ خود ـ چنان که بیش از این پنداشته می‌شد ـ در میان مردم به گشت و گذار و پرس و جو نپرداختند، بلکه بیشتر آن‌ها را در آشپزخانه‌های خانواده‌های محترم اشرافی یافته‌اند و این یعنی به احتمال قریب به یقین، پیش از نوشتن روایات و نقل‌ها، آن‌ها را از بسیاری از جزئیات زشت و زننده پالوده‌اند.

قصه‌های عامیانه، از لحاظ ارتباط و انتقال پیام نیز از ادبیات کودکان متفاوت است. اساساً به فرهنگ متفاوتی، یعنی فرهنگ شفاهی تعلق دارند. هنگام گوش دادن به نقل یک قصهٔ عامیانه، فرآیند ارتباط یا گفت‌وگو کاملاً متفاوت از زمانی است که [شخص خودش] آن را می‌خواند. در خواندن، ما به جای یک نویسنده ـ یعنی فرستندهٔ اطلاعات به شکلی ساده ـ یک میانجی یا واسطه داریم (کسی که داستان را شفاهی تعریف کرده)، یک گردآورنده داریم (کسی که متن شفاهی را به صورت نوشته درآورده) و یک ویرایشگر یا ناشر داریم (کسی که مسئول چاپ برداشت از آن متن است).

دیدگاه حاکم در چاپ این‌گونه متون برای کودکان، تطبیق این متون مناسب حال ایشان به منظور اهداف آموزش و اخلاقی است. تصویر دنیایی که کودکان از طریق ارتباط یا مکالمه از این متون دریافت می‌کنند کاملاً گمراه‌کننده و دور از متن است و هیچ ربطی به جهان‌بینی اصلی قصه‌های عامیانه ندارد. اگرچه معمولاً کتاب‌های کودک نیز از سوی ناشران یا ویرایشگران در معرض پالایش قرار دارند، در کتاب‌های مدرن غیراقتباسی کودکان، اطلاعات کم و بیش مستقیمی از فرستنده به مخاطب می‌رسد. البته، منظور این نیست که قصه‌های عامیانه برای مطالعه کودکان مناسب نیستند.

طریقی که کتاب‌های کودکان مرزهای دو منطقه فرهنگی را زیر پا می‌گذارد، تنها به مسئله ترجمه و جمعیت در زبان جدید منحصر نمی‌شود؛ هرچند این مسئله به خودی خود، توجهٔ جدی و مطلوبی را می‌طلبد

بسیاری از تحقیقات هیجان‌انگیز، از راه‌های استفاده از قصه‌های عامیانه در آموزش دوران کودکی، خبر می‌دهند. برونو بتلهایم و جک زایپس، دو تلقی کاملاً متفاوت، یکی با رویکردی روان‌کاوانه و دیگری جامعه‌شناختی، از قصه‌های عامیانه دارند. موضوع درخور توجه این است که امروزه کشورهایی در آفریقا و آسیا به سبب نبود ادبیات خاص کودک، می‌کوشند از اسطوره‌ها و قصه‌های عامیانه برای تأمین مطالب خواندنی موردنیاز کودکان و نوجوانان خود، بهره گیرند، اگرچه قصه‌های عامیانه اساساً ادبیات کودک نیست، برای رشد و بالندگی آنها، با ارزش و مهم است. زیرا بسیاری از کتاب‌های کودکان، نه تنها مستقیماً در محتوا و مضمون یا کنش، بلکه با توجه به روایت، شخصیت‌پردازی و استفاده از نمادها، به طریقی براساس اسطوره‌ها یا قصه‌های عامیانه بنا شده‌اند و این چیزی است که محققان ادبیات کودک باید آن را مدنظر داشته باشند.

درواقع برخی از تحقیقات جذاب، بحث دربارهٔ صورت ازلی در ادبیات کودکان و مقایسه ادبیات کودک و اسطوره و قصهٔ عامیانه را به عنوان مقدمهٔ بحث خود مطرح می‌کنند. برخلاف قصه‌های عامیانه، ادبیات کودک، کارکرد اجتماعی و تعلیم و تربیتی آشکاری دارد. اما ادبیات کودک کنونی، هنوز با مسئله دیگری مواجه است و آن، این که جزء معدود متونی است که فرستنده و گیرنده، همیشه به دو مجموعهٔ انسانی متفاوت تعلق دارند؛ هر یک با تجربیات، دانش قبلی و نگرش‌های خاص خود. گذشته از بعضی استثناها، ادبیات کودک هرگز به وسیلهٔ گروهی که مخاطب آن هستند، یعنی کودکان پدید نمی‌آید. این یعنی ادبیات کودک به عنوان یک گونه خاص، نسبت به ادبیات بزرگسال جنبهٔ پیچیده‌تری دارد. به این معنا که همیشه دو نظام از کدها را دارد؛ یکی کودکان را مخاطب قرار می‌دهد و دیگری ناآگاهانه (یا آگاهانه)، بزرگسالان را در کنار کودک یا در پشت او مخاطب قرار می‌دهد.

این ویژگی ادبیات کودک، محققان را برانگیخت تا مفهوم متون دوگانه را ارایه دهند؛ یعنی متونی که دو نظام ادبی متفاوت در آن دخیلند. ضعف این دیدگاه و دیدگاه دیگری به نام داستان دوگانه که از سوی دونتا زادورنا فیلستد ارایه شده، این است که به جای پذیرفتن ارزش‌های ذاتی این متون، کدهای کودک را در آن‌ها ناچیز شمرده و می‌کوشند کتاب‌های خاص کودکان را به سطح داستان بزرگسالان ارتقا دهند.

یک بخش جداکنندهٔ دیگر در خواندنی‌های کودکان، در بیشتر کشورها، آثار کلاسیک معروف است. غالباً منظور ما از آثار کلاسیک، گروه نامتجانسی از متون است که در اصل برای کودکان نوشته نشده‌اند. موضوع قابل توجه این که وقتی این متون در اصل بزرگسالانه، برای رفع نیاز کودکان بازنویسی، تلخیص یا اقتباس شدند، هزاران متن آموزشی، تربیتی و اخلاقی مستقیم برای کودکان به‌وجود آمد.

برعکس آثار کلاسیک جهانی، چنین کتاب‌هایی در سطح محلی باقی ماندند و به ندرت به زبان‌های دیگر ترجمه شدند. امروزه این کتاب‌ها متاسفانه، منسوخ و مهجور شده‌اند. این متون به وسیلهٔ نویسندگان درجهٔ دو نوشته می‌شدند؛ نویسندگانی که تغییر پرشتاب قراردادها و دیدگاه‌های کهن دربارهٔ آموزش کودکان را با دقت دنبال می‌کردند. در مقابل، آثار کلاسیک معروف کودکان که هرگز در اصل برای کودکان نبوده‌اند، جاودانه و جهانی شده‌اند. یکی از آن‌ها رابینسون کروزوئه، اثر دانیل دفو (۱۷۱۹) است که به طور طبیعی، نسل بعد از نسل، در بین کودکان کشورهای مختلف محبوب و معروف شده است. وقتی در قرن هجدهم، روسو در کتاب خود امیل، رابینسون کروزوئه را به عنوان کتابی مناسب برای امیل نام می‌برد، به احتمال زیاد، به علت نبود کتاب‌های بهتر بوده است. اگر او به کتاب‌های امروزی کودکان دسترسی داشت، احتمالاً کتاب پی پی جوراب بلند را انتخاب نمی‌کرد؛ زیرا این کتاب از ایده‌های آموزشی او بسیار دور است. اما امروزه کودکان آثار مختلفی را می‌خوانند، از افسانه‌های لافونتن و ازوپ گرفته تا حکایات به دقت انتخاب شدهٔ

«شب‌های عربی» [هزار و یک شب]. کودکان انگلیسی، شاه آرتور یا رابین هود را می‌خوانند.

هیچ یک از این کتاب‌ها در اصل برای کودکان به وجودنیامده و به عنوان چارهٔ موقت بوده‌اند. حکایات پریان شارل پرو، پیش از این که برای کودکان پیش دبستانی نوشته شود، به تمام و کمال، پالوده و تصفیه شده بود. این که رابینسون کروزوئه مناسب کودکان تشخیص داده شد، تا حدی به علت ارزش‌های اخلاقی آن است و تا حدی به علت اطلاعات مفیدی که دربارهٔ چیزهایی چون طبیعت و فعالیت‌های انسان دربردارد. مضمون مرکزی آن، کشمکش جوانان برای رهایی از وابستگی به والدین، بلوغ و استقلال است. این عناصر، انعکاس‌دهندهٔ دورهٔ روشنگری، یعنی زمانی است که کتاب نوشته شده. از طرفی، این عناصر از مولفه‌های اصلی ادبیات کودکان نیز هست. اگرچه رابینسون کروزوئه برای کودکان نوشته نشده، دربردارندهٔ اصلی‌ترین الگوهای داستانی ادبیات کودکان، یعنی ساختار خانه، عزیمت، سفر و بازگشت به خانه است. روایت اصلی داستان، طولانی‌تر و سخت‌تر از آن است که برای کودکان باشد، اما این طولانی بودن، زمینه را برای هرگونه اقتباس و بازنویسی، هموار کرده است. از زمان اقتباس زواشیم هنریش کامپ، در سال ۱۷۸۰-۱۷۷۹ از رابینسون کروزوئه، برداشت‌های بسیاری از متون بزرگسالان برای کودکان و نوجوانان، بازنویسی و اقتباس شده است. غالباً دو معیار برای گزینش یک رمان برای بازنویسی مناسب کودکان، در نظر گرفته می‌شد: مفید بودن و خوشایندی و لذت‌بخشی. اغلب کتاب‌های ماجرایی با عناصری از دلهره که عموماً از دورهٔ روشنگری و رمانتی‌سیسم باقی مانده بود، به معیار خوشایندی و لذت می‌پرداختند. وجوب سودمندی، به وسیلهٔ دانش عملی موجود در کتاب‌ها یا به‌وسیله ارزش‌های اخلاقی و دینی که از ابتدا در متن وجود داشته یا بازگوکننده به آن افزوده بود، برآورده می‌شد. این ارزش‌ها به نظر خوانندهٔ مدرن، اغلب ناخوشایند است. نُرم‌های اخلاقی، زودتر از اطلاعات کاربردی، منسوخ و کهنه می‌شوند. اما حتی حقایق نیز می‌تواند مهجور و مغشوش شوند. متن بزرگ دیگری که چون رابینسون کروزوئه در برخی کشورها محبوب بچه‌ها شد، سفرهای گالیور (۱۷۲۶)، اثر جاناتان سویفت است. در حالی که بازنویسی‌های مختلف از کتاب رابینسون، کم و بیش اندیشهٔ مرکزی داستان را حفظ کردند، در داستان گالیور، بیشتر عناصر هجوآمیز، کنایات او به اشخاص و حوادث همزمان خود و نیز تأملات فلسفی‌اش، از چاپ مخصوص کودکان رخت بربسته است. آن‌چه باقی مانده، یک بازی تمسخرآمیز و ماجراجویی با اندازه (قد و هیکل) است؛ گالیور غول‌پیکر میان اهالی کوچولوی لی‌لی پوت و گالیور کوچولو میان غول‌ها. هم‌چنین بخش‌های سوم و چهارم از سفرهای گالیور، غالباً حذف شده است.

چگونه می‌توان واکنش دو فرهنگ را در سطح درک دوجانبه، به لحاظ ذهنی، اندیشه‌ها، ارزش‌ها و عقاید بررسی کرد؟ بهترین وضعیت برای واکنش فرهنگی پربار، وجود یک ناحیهٔ مرزی پویا یا همان محل تقاطع فرهنگ‌هاست

رابینسون کروزوئه و سفرهای گالیور، در بیشتر تاریخ‌های ادبیات کودکان یافت می‌شود و به عبارتی، به عقیدهٔ من، نه تاریخ ادبیات کودکان که تاریخ خواندنی‌های کودکان، متون بزرگسال دیگری نیز وجود دارد که در برخی کشورها جزو متون کلاسیک ادبیات کودک قرار گرفته‌اند، اما در کشورهای دیگر کاملاً ناشناخته‌اند؛ مانند «شکمو»، اثر فرانسوا رابله (۱۵۳۵)، دون کیشوت از سروانتس (۱۸۶۷). این دو کتاب نیز همان مختصاتی را دارند که موجب موفقیت رابینسون و گالیور در میان بچه‌ها شده است: همان نگارش مبتنی بر ماجرا، خانه، گردش، بازگشت به خانه، دلهره و زنجیره‌ای از اجزای کم و بیش نامرتبط. آن‌ها طنزآلود نیز هستند شخصیت‌های مبالغه‌آمیز مخصوصاً «شکمو»، حالت مضحک و مسخره دارد. «تیل اولنس پیگل» رمانتیک و خنده‌دار است. دوست صمیمی و نوچهٔ اولنس پیگل «لامن گو الزاگ» در کشورهایی که بچه‌ها با این متن آشنایند، مورد ستایش آن‌هاست و بچه‌هایی که شانس آشنایی با دون کیشوت، شوالیه سرگردان اسپانیایی و سانچو، دلقک لوده را می‌یابند، اغلب عاشق این شخصیت‌ها می‌شوند. اما این دو رمان، در بسیاری از کشورها به کلی خارج از ردهٔ خواندنی‌های کودکان قرار می‌گیرند.

موارد نادر و عجیبی نیز وجود دارد که یک متن بزرگسالان، در کشور دیگری [غیر از کشور خود] جزو متون کلاسیک کودکان قرار می‌گیرد. در روسیه یکی از دوست‌داشتنی‌ترین آثار کلاسیک بین بچه‌ها، کتابی است به نام تاریخ حقیقی یک راگاموفین کوچک، اثر جیمز گرین وود معروف. این داستان، داستانی عاطفی است که در محله‌های فقیرنشین لندن اتفاق می‌افتد ؛ چیزی مانند الیورتویست، درحالی که این کتاب، در هیچ منبع مرجع انگلیسی ادبیات کودک، به عنوان کتاب کودک نام برده نشده است این کتاب که در سال ۱۸۶۶ چاپ شد، هرگز با هدف خواندن کودکان چاپ نشد. در چاپ مجدد نیز هرگز به عنوان کتاب کودک قلمداد نشده است. حتی بسیاری از استادان فن نیز در انگلستان قرن نوزده، اسمی از آن نشنیده بودند. اما در روسیه، کتاب تنها چند سالی پس از چاپ اولیه، برای کودکان بازآفرینی شد. در دهه ۱۹۲۰، نویسنده و محقق بزرگ ادبیات روسیه، کرنی چوکفسکی برداشت جدیدی از کتاب نوشت که جایگاه برجسته‌ای برای آن در بین خواندنی‌های کودکان روسیه فراهم آورد. کتاب بیش از چهل بار، مجموعاً در ۱۲ میلیون نسخه، چاپ شد. یک متن دست سومی بزرگسال ادبیات انگلستان، یک اثر کلاسیک کودکان و رقیب خواندنی‌های کودک روسی گردید. امروزه گاه به نظر می‌رسد برای آثار کلاسیک در خواندنی‌های کودکان،

اهمیتِ بیش از حدی قایل شده‌ایم. معیار چاپ و ارزش‌گذاری آثار کلاسیک، از نسل پیشین باقی مانده است؛ کسانی که رابینسون کروزوئه، ژول ورن، فنیمور کوپر و بارونس اورسز را هنگام کودکی خوانده‌اند و به همین علت، معتقدند این متون، بهترین متون برای کودک معاصر است. اما نسل قدیمی داستان‌های وینی، دپو یا مومین ترول را نداشتند. آن‌ها با موریس سنداک، رولددال یا ای. لی. وایت آشنا نبودند. پدربزرگ‌های امروزی که برای خرید هدیه کریسمس برای نوهٔ بزرگ خود به کتاب‌فروشی می‌روند، با تأسف و حسرت نسبت به گذشته، داستان‌های قدیمی را خوب و مناسب تشخیص می‌دهند و با اعتقاد به این که ادبیات با کیفیتی تهیه کرده‌اند، آن را می‌خرند. فروشندگان این آثار نیز این توهم را به‌وجود می‌آورند که این آثار هنوز مورد تقاضا هستند و ناشران به چاپ آن‌ها ادامه می‌دهند. برای مثال، جنبه‌های جالب کتاب‌های ژول‌ورن، افکار فنی و علمی گوناگون موجود در آن‌ها بود. اما داستان از زمین تا ماه (۱۸۶۵)، مخصوصاً بچه‌های کاپیتان گرانت (۱۸۶۸) و بیست هزار فرسنگ زیر دریا (۱۸۷۰)، موضوعات اخلاقی مهمی را نیز دربر دارند. در میان معروف‌ترین کتاب‌های او، این کتاب‌ها، در بسیاری از کتاب‌های درسی، به عنوان خواندنی‌های دوران کودکی معین شده‌اند. آن‌چه کتاب‌های او را برای کودکان جذاب و خواندنی کرده، پرحادثه و پرماجرا بودن، پویایی و تحرک و طرح نسبتاً معمایی و اسرارآمیز آن‌هاست. هر چند ژول‌ورن، تعداد متنابهی کتاب نیز نوشت که بسیاری از آن‌ها سفرنامه‌ای بیش نیستند که با طرحی سطحی پوشانده شده‌اند تا به رمان شباهت یابند و برخی از آن‌ها به علت شخصیت زندهٔ خود، به خاطر مانده‌اند؛ مانند خدمتکار بذله‌گو «پاسپارتو» در «دور دنیا در هشتاد روز» (۱۸۷۲). شخصیت مرکزی رمان، یک اشرافزادهٔ انگلیسی به نام فیلیس فاک، برای بردن یک شرط، به دور دنیا سفر می‌کند. او به شخصه کاملاً به این سفر بی‌علاقه است و هر شرح و توصیفی از کشورهای خارجی در داستان داده می‌شود، از دیدگاه عوامانهٔ پاسپارتو است. بسیاری از کتاب‌ها چون «یلک غول‌پیکر» حتی فاقد این عناصر هستند و شخصیت ساده و کلی است و جزییات شرح داده نمی‌شود. شرورها کاملاً بد و قهرمانان کاملاً خوب، برجسته و ممتازند، البته شیوهٔ نوشتن رمان در زمان ژول‌ورن، همین‌گونه بود. اما چرا باید این کتاب‌ها، به بچه‌های کنونی عرضه شود.

خوانندگان کشورهای دیگر (که بزرگسالان هستند!)، آثار ژول‌ورن را آشنا، مسحورکننده و اسرارآمیز توصیف می‌کنند. اگر چه بخشی از حقایق جغرافیایی و تاریخی هنوز هم در آثار ژول‌ورن معتبرند، رسانه‌های جمعی، بچه‌های امروزی را بسیار بیشتر از آن‌چه بزرگسالان معاصر ژول‌ورن می‌دانستند، با کشورهای خارجی آشنا می‌کنند. کودکان امروزی ترجیح می‌دهند اطلاعات علمی خود را از کتاب‌های غیرداستانی به دست آورند. خوانندگان ژول‌ورن، به صدها اطلاعات در دسترس کودک امروزی، دسترسی نداشتند. بسیاری از اطلاعاتی که او فراروی خوانندهٔ خود می‌نهد، مانند طول و عرض جغرافیایی، متر مکعب، میل دریایی، توصیف‌های بی‌پایان مکان‌ها و محیط‌های اجتماعی، امروزه در یک اثر داستانی زائد به نظر می‌آیند.

از سوی دیگر، اگر این اطلاعات حذف شوند، چیزی از داستان باقی نمی‌ماند. چاپ مکرر چنین رمان‌هایی، مانند انتخاب نان بیات برای کودکان است. در حالی که غذاهای خوشمزه بسیار دیگری برای گزینش وجود دارد. به عبارت دیگر، این حقیقت ساده که یک کتاب به عنوان اثری کلاسیک محسوب شود، به این علت که به وسیله یک نویسندهٔ معتبر نوشته شده و مهم جلوه دادن آن در کتاب‌های درسی و چاپ مستمر آن، به خودی خود، ضامنی بر کیفیت یا تناسب آن، به عنوان خواندنی کودکان امروزی نمی‌شود. به عقیدهٔ من، آثار کلاسیک بیش از آن‌چه باید، برای کودک امروزی ارزش‌گذاری می‌شود. اگر چه اعتبار و ارزش این آثار در بسیاری از کشورها، نقش اساسی در چاپ و آموزش دارد (بسیاری از ناشران سری مجموعه آثار کلاسیک را مرتباً چاپ می‌کنند)، بسیاری از آن‌ها کاملاً از صحنه خارج شده‌اند و دربردارندهٔ چیزهای بسیار کمی برای کودک امروزی‌اند و بنابراین، برای او تجربهٔ مطالعاتی ارزشمندی محسوب نمی‌شوند. با وجود این از آن جا که این آثار سال‌های طولانی به عنوان جایگزین‌هایی برای کتاب‌های واقعی کودکان بوده‌اند، در مقام پدیده‌هایی اجتماعی و ادبی برای کسانی که با تاریخ ادبیات کودکان سرو کار دارند، بسیار جالب توجه‌اند.

این آثار هم‌چنین، در تثبیت ادبیات کودک به عنوان یک نظام، سهم داشته‌اند و موجد تصورات و مفاهیم ما از انواع و شگردهای ادبی هستند.

بیش از آن چه در مورد ادبیات بزرگسال صادق است، ترجمه ادبیات کودک، تنها انتقال معنی نیست، بلکه قابلیت برانگیختن اندیشه و تداعی‌هایی است که خوانندهٔ متن اصلی تجربه می‌کند

هنگامی که به جست‌وجو برای کتاب‌هایی که مستقیماً برای کودکان نوشته شده‌اند، می‌پردازیم وضعیت بلادرنگ بسیار پیچیده می‌شود؛ زیرا نقطه عطف‌های آشکار، در کشورها و فرهنگ‌های دیگر، به وسیلهٔ بیشتر متون برجسته، در خفا مانده است. سفرهای پرماجرای بنبل، اثر نویسندهٔ سوئدی برندهٔ جایزهٔ نوبل، سلما لاگرلف، متنی است که در بسیاری از کشورها به عنوان نقطهٔ اوج مسلم ادبیات کودک قلمداد می‌شود. عجیب آن که بسیاری از منتقدان سوئدی با این نظر موافق نیستند. حکایات پریان هانس کریستین آندرسن نیز از آثاری است که برای نامگذاری یک نوع ادبی متفاوت، در نظر گرفته می‌شود.

اهمیت آن به سبب جایزه معتبر جهانی به نام مدال آندرسن و روز تولد اوست که به عنوان روز جهانی کودک جشن گرفته می‌شود. هر چه به دورهٔ معاصر نزدیک می‌شویم، با نگاهی دقیق‌تر به آثار کنونی، به نحو تناقض‌آمیزی شاهد انواع سبک‌ها در ادبیات کودک کشورهای مختلف هستیم.

نه تنها ادبیات کودک، ملی و منزوی گشته، بلکه تمیز و تشخیص الگوهای عمومی تحول نیز بسیار دشوار شده است. به هر حال، تعیین ادبیات ملی هنوز بسیار دشوارتر از ادبیات جهانی است و عوامل بسیاری در این باب، باید مدنظر قرار گیرد. ادبیات ملی کودک را می‌توان هم با روش مبتنی بر آیندهٔ پیش رو تعیین کرد و هم با روش تکیه بر گذشتهٔ بازاندیشی و بازنگری شده. نمونه‌های تاریخی و معاصر از رویکرد آینده‌نگر هنگامی به کار گرفته می‌شود که ملتی، نبود ادبیات کودک خویش را درمی‌یابد و دست به آفرینش آن می‌زند. این در صورتی امکان‌پذیر است که ادبیات کودک معتبری در کشورهای دیگر وجود داشته باشد. با روش تکیه بر گذشته بازاندیشی شده ـ که بیشتر شایع است ـ مورخان ادبی براساس معیار خاصی، متون خاصی از گذشته را متعلق به ادبیات کودک کشور مفروض، در نظر می‌گیرند. این معیارها نمی‌تواند محتوا، موضوع، ایدئولوژی و یا سبک آن باشد؛ زیرا این معیارها به سرعت تغییر می‌کند. در عوض اصول اخلاقی، معیارهای زبانی و فرهنگی از مقدمات بحث تعیین اثر است. از طریق زبان، سنت و ارزش‌های فرهنگی، نویسندگان با معیار فرهنگی همذات‌پنداری دارند و خوانندگان، از طریق زبان،ذهنیت ملی (مذهبی) و توصیف‌های قابل قبول و موثق، متون را آن خودشان می‌پندارند.

موضوع درخور توجه این است که امروزه کشورهایی در آفریقا و آسیا به سبب نبود ادبیات خاص کودک، می‌کوشند از اسطوره‌ها و قصه‌های عامیانه برای تأمین مطالب خواندنی موردنیاز کودکان و نوجوانان خود، بهره گیرند، اگرچه قصه‌های عامیانه اساساً ادبیات کودک نیست، برای رشد و بالندگی آنها، با ارزش و مهم است

اما متأسفانه، واقعیت به این سادگی نیست و مرزهای بین ادبیات ملی، دقیقاً قابل تشخیص و تعمیق نیست؛ زیرا پیوسته تحت تأثیر عوامل گوناگون تغییر می‌کند.

در وهله اول، مرزهای بین ادبیات، بسته به تقابل انتخاب شده به طرق گوناگون قابل ترسیم است. خصوصیتی که ارزش مداقه دارد، این است که مرزها، وابسته به مرزهای جغرافیایی نیستند، بلکه به مرزهای زبانی وابسته‌اند. با درنظر گرفتن افق اسکاندیناویایی، ادبیات کودک انگلیسی زبان، بیشترین موفقیت را در عبور از مرزها داشته است. اگر چه منابع مرجع، اغلب ملیت اصلی نویسنده را ذکر می‌کنند اما در قلمرو انگلیسی زبان، توجه‌ای به این موضوع نشده که آیا نویسنده انگلیسی، اسکاتلندی، ایرلندی، آمریکایی، کانادایی، استرالیایی یا اهل نیوزیلند است. به دلایل فرا ادبی، کتاب‌هایی از کشورهای خاصی در آسیا و آفریقا به ندرت به درون جوامع انگلیسی زبان راه می‌یابند. ساکنان هر یک از کشورهای انگلیسی زبان، اغلب به نویسندگان کشور خود می‌بالند، حتی اگر اثر آن نویسنده به اندازهٔ سرسوزنی خصلت ادبیات ملی آنان را نداشته باشد.

بین ادبیات کودک آمریکا و ادبیات کودک انگلیس، تمایز آشکاری وجود دارد. جان روتان سند، در پژوهش خود به نام «نوشتن برای کودکان»، فصولی دارد با عنوان «رئالیسم سبک انگلیسی و رئالیسم سبک آمریکایی» او می‌گوید، نویسندگان و محققان ادبیات کودک در آمریکا، ابتدا ادبیات تخیلی را به عنوان واقعیت‌گریزی طرح می‌کردند. کتاب‌های کودک آمریکایی در کل، دربارهٔ عالم واقعیت، واقع‌گرایی و بر حول موضوعات مادی، طراحی شده بود. نویسندگان تخیلی‌نویس آمریکایی، مانند «ال لوید الکساندر» یا «مادلین لانگل» که این دستورالعمل را اجرا نمی‌کردند، اغلب منبع الهام خود را در دنیای قدیمی می‌یافتند. امروزه بسیاری از بهترین رمان‌های آمریکایی، در انگلستان به فروش نمی‌رود و برعکس. اتفاق افتاده که نویسندگان انگلیسی زبان، در منطقهٔ انگلیسی زبان تغییر مکان داده‌اند. سوزان کوپر، نوشتن برای کودکان را در انگلیس آغاز کرد، اما اکنون در آمریکا اقامت دارد. تا آن جا که من متوجه شده‌ام، این تغییر محل تأثیری در شیوه نوشتن او نگذاشته است و او هنوز به دنیای ادبیات کودک انگلیسی تعلق دارد. استرالیا تا مدتی قبل، بخشی از مجمع ادبیات کودک انگلیسی زبان محسوب می‌شد تا این که اخیراً چند نویسنده، مضمون خاص استرالیایی را در آثار خود پدید آوردند.

یک نمونه پاتریشیا رابینسون است که کتاب‌هایش را با بهره‌گیری از میراث بومی استرالیایی نگاشت. برخی از تحقیقات اخیر استرالیایی، بر ویژگی خاص استرالیایی ادبیات کودک این منطقه تأکید دارند. [آثار] برجسته‌ترین نویسندهٔ کودک کانادایی، ال.ام. مونتگمری، جزئی از ادبیات آمریکای شمالی محسوب می‌شود. بسیاری از خوانندگان آثار او در خارج از کانادا، از ملیت او آگاه نیستند. سری مجموعهٔ Anne of Green Gobles، ویژگی‌های اندک کانادایی دارد؛ به طوری که می‌توان آن‌ها را آمریکایی یا انگلیسی نیز محسوب کرد.

کانادا نمونه‌ای از وضعیت ادبی خاص و غیرعادی است؛ جایی که مرزهای درون کشور آن را به دو منطقه زبانی یا دو ادبیات جداگانه برای کودکان تقسیم کرده است. این دو ظاهراً مستقل از یکدیگر، اما سعادتمندانه در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند و وجود یکدیگر را نادیده می‌گیرند. ترجمه‌های مشترک یا دو طرفه، نادر است. مؤسسات ادبی کودکان، در هر دو منطقه وجود دارند. مجلهٔ دو زبانهٔ ادبیات کودکان کانادایی، نتوانسته خلأ بین دو نظام ادبی را پر سازد. برخلاف ادبیات کانادایی انگلیسی زبان که با کتاب Anne of Green Gobles معروف شده، ادبیات

کانادایی فرانسوی زبان، هنوز نتوانسته در ادبیات جهانی کودک، به چنان جایگاهی دست یابد. کشور مشابهی با این موقعیت، کشور دو زبانهٔ بلژیک است که ادبیات کودک آن، آشکارا به دو بخش فرانسوی و فلاندری زبان تقسیم شده است. ادبیات بلژیکی فرانسوی زبان، آثاری پدید آورده که تقریباً برای هر کسی آشناست، اما افراد اندکی می‌دانند که آن‌ها بلژیکی هستند؛ آثاری چون کمدی معروف «آستریکس»، تن‌تن و غیره .

ادبیات کودک فلاندری، هنوز نتوانسته با مباهات خود را وارد نقشهٔ جهانی ادبیات کودک کند. به علاوه مجبور است با ادبیات کشور همسایه، یعنی هلند که آن نیز ادبیات جهانی ندارد، رقابت کند. هر چند هلند، در سال ۱۹۸۸، با بردن جایزهٔ اندرسن به وسیلهٔ آنی. جی.ام. اسچمیت، کسب افتخار کرد.

مثالی دیگر از کشور دو زبانه، در فرهنگ اسکاندیناویایی، کشور فنلاند است. اقلیت سوئدی زبان، موجب پدید آمدن «تو و جانسون» شده است؛ برندهٔ مدال اندرسن (اگر ما برنده شدن مدال اندرسن را موقتاً معیار کیفیت اثر ادبی و یا حداقل به رسمیت شناخته شدن یک فرهنگ بدانیم).

تو و جانسون و تعدادی از همگنان برجسته جهانی او کم‌تر شناخته شده‌اند؛ مانند ایر ملین سندمن و بوکارپیلن که در منابع مرجع سوئدی، به عنوان نویسندگان سوئدی قلمداد می‌شوند. در حالی که منابع فنلاندی، این اسامی را جزو ادبیات کودک فنلاند ذکر می‌کنند. ادبیات کودک سوئدی زبان، به فلاندری ترجمه می‌شود، اما برعکس آن به ندرت اتفاق می‌افتد.

هیچ جا تلاشی برای تلقی ادبیات کودک، به عنوان یک سیستم و نظام کامل در ارزش‌گذاری ادبی جهانی صورت نگرفته است. طبیعتاً چنین امری اگر غیرممکن نباشد، بسیار دشوار است؛ زیرا نیازمند پیکرهٔ عظیمی از حقایق مسلم و مشخص و نیز ابزاری کاملاً متفاوت از ابزاری است که برای شرح و توضیح ادبیات کودک در یک کشور خاص به کار می‌رود

در سطح جهانی، آگاهی بسیار اندکی دربارهٔ مرزهای بین سوئدی، نروژی، دانمارکی و فنلاندی وجود دارد. همهٔ این‌ها در جمع، ادبیات کودک اسکاندیناویایی یا اروپای شمالی قلمداد می‌شوند. کسانی که بر حسب اتفاق می‌دانند تو و جانسون فنلاندی است، معمولاً نمی‌دانند او به زبان سوئدی می‌نویسد. بسیاری از منابع مرجع کنونی، نویسندگان نروژی را به عنوان Thorbarn Egner (اهالی شهر نغمه‌سرا) می‌شناسند و Alf Praysen (خانم پی‌پرپات پیر کوچولو) را در صف نویسندگان سوئدی می‌گنجانند.

خوانندگان و محققان هیچ تمایزی بین خارجی و بومی نمی‌گذارند و نقشی در خلق مرزهای بین ادبیات بومی و جهانی ندارند. در سوئد، کشورهای مختلف انگلیسی زبان، به ندرت در متن ادبیات کودک قابل تشخیص و تمایز هستند.

اما مثال‌هایی نیز وجود دارد که [نشان می‌دهد] مرزهای بین ادبیات، از زبان در می‌گذرد. نمونهٔ آن، ادبیات کودک آلمان است که ناگهان خود را در سمت‌های مختلف دیوار برلین یافت. طی ۴۰ سال، کشور به دو قسمت تقسیم شده بود. ادبیات کودک آلمان غربی، در جمهوری دمکراتیک آلمان معروف و محبوب بوده، درحالی که ادبیات کودک آلمان شرقی، نه تنها در آلمان شرقی، بلکه به لحاظ جهانی ـ احتمالاً به جز درمابقی اروپای شرقی کاملاً ناشناخته بود. پس از اتحاد دو آلمان، ادبیات کودک آلمان شرقی، بی‌رحمانه به زباله‌دانی افکنده شد.

از سوی دیگر، ادبیات کودک اتریشی که به زبان آلمانی نوشته می‌شود، گاه با ادبیات آلمانی یکی قلمداد می‌شود. محققان آگاهی خود را از ادبیات کودک اتریش، مرهون کریستین نوستلینگر هستند. او نمونه بسیار خوبی است که چه‌طور فقط یک نویسنده، به‌ویژه که برندهٔ مدال آندرسن نیز هست می‌تواند تصور ما را از ادبیات کودک در کشور خاصی تغییر دهد. هم‌چنین ادبیات کودک سوئیس، کشور دیگری از کشورهای آلمانی زبان در اروپا، کاملاً ناشناخته است. اگر چه برخی از نویسندگان چون اریش کستنر، اُتفرید پروسلر، یا جیمز کرس، بیش از این معروف بودند، ادبیات آلمانی به خودی خود، هیچ کنجکاوی بدون مرزی را در دنیای انگلوساکسون برنینگیخته بود تا وقتی که میشل انده، با داستان مومو (۱۹۷۳) و به‌خصوص «داستان بی‌پایان» (۱۹۷۹)، شهرت جهانی یافت.

گاه کشورهایی با یک زبان مشترک، اصلاً ادبیات کودک یکسانی ندارند. این موقعیت در آمریکای لاتین وجود دارد که با موقعیت کشورهای اسپانیا یا برزیل یا پرتغال، هیچ وجه شباهتی ندارد. کشورهای عربی نیز گویا کاملاً از این جهت، از هم جدا هستند و کتاب‌های کودک در یک کشور عربی، هرگز به کشورهای دیگر عربی نمی‌رسد. توضیح محتمل این مسئله، آن است که ادبیات کودک در این کشورها، در آخرین مرحله پدیدار شده (یا در برخی موارد در حال پدیدار شدن است) و این هنگامی است که هویت ملی، بسیار مهم‌تر از زبان است.

در اتحاد جماهیر شوروی سابق، بیش از بیست ملیت، بالاجبار زیر برچسب اتحاد جماهیر شوروی چند ملیتی گردآوری شده بودند و عملاً هرگونه ویژگی فردی ملیتی سرکوب می‌شد.

امروزه ادبیات بسیاری از این ملیت‌ها به‌خصوص ادبیات استونی، لیتونی و لیتوانی، در تقلای تجدید بنای هویت ملی خود هستند.

یک نویسندهٔ کودک، به دلایل گوناگون در خارج از کشور خود اقامت و با آن کشور قطع ارتباط می‌کند. یکی از دلایل می‌تواند سیاسی باشد. یکی از معروف‌ترین نویسندگان کودک چک، یان پروچازخا، کتاب‌های کودک خود را در تبعید نوشت و این موضوع، در هیچ یک از تاریخ‌های رسمی ادبیات کودک چک ذکر نشده است.

ادبیات کودک مهاجران سوئدی در ایالات متحده، یک پدیدهٔ شگفت‌انگیز است، اما تحقیقات اندکی روی آن انجام شده است. این ادبیات، عامدانه و آگاهانه، از نظر محتوا و سبک، متفاوت از ادبیات کودک در سوئد خلق می‌گردد، اما عموماً به زبان سوئدی نوشته می‌شود و به هیچ‌وجه به ادبیات آمریکایی وابسته نبوده و نیست. پدیدهٔ آوارگی، عموماً در تعیین ملیت ادبیات مهم است، خصوصاً در زمانهٔ ما که بگیر و ببند سیاسی در سراسر جهان وجود دارد.

البته این پدیده، در ادبیات کودک، کم‌تر از جریان عمده ادبی رخ نشان می‌دهد. در سوئد ادبیات کودک استونی در تبعید، قابل مشاهده است. هر چند یک مهاجر استونیایی توانسته در ادبیات کودک سوئد، جایگاه ممتازی برای خود کسب کند؛ آسترید لیند گرین.

در سوئد امروز، تعداد اندکی از نویسندگان کودک تبعیدی هستند که به زبان مادری خود می‌نویسند. یکی از آن‌ها «محمود باکسی» از ترکیه است که به کردی می‌نویسد و خود کتاب‌هایش را به انگلیسی ترجمه می‌کند. در حالی که کتاب‌های او به سوئدی هم ترجمه می‌شوند. او به کدام فرهنگ متعلق است؟ نویسندگان دو زبانهٔ بسیاری در آسیا و افریقا هستند که کتاب‌های خود را به دو زبان ترجمه می‌کنند. نویسندگانی نیز هستند که زمانی در طول زندگی خود، فقط به یک زبان دیگر می‌نویسند. انتخاب یک زبان، عملی آگاهانه برای تشخص یافتن در یک فرهنگ خاص است، اما دلیل این که بسیاری از نویسندگان کودک آفریقایی، به زبان انگلیسی می‌نویسند، می‌تواند انتخابی فرهنگی، سیاسی یا اقتصادی باشد. تصویر یک نویسندهٔ دو زبانه/ دو فرهنگه، از آن‌چه در بادی امر به نظر می‌رسد، پیچیده‌تر است.

علم معناشناسی (سمیوتیک) به ما می‌گوید، هر نظامی یک حد و مرز است که نوارها، مناطق فعالیت آن هستند. سوئد در بسیاری از جنبه‌ها، تا آن جا که به کتاب کودکان مربوط است، یک کشور منطقه‌ای یا مرزی است. امروزه شاهد گسترش سریع ادبیات کودک در فرهنگ‌های مختلف، مانند فلاندری که پیش از این دربارهٔ آن سخن رفت، هستیم. فرهنگ‌هایی که معمولاً سنت ادبی قومی در زمینهٔ ادبیات کودک ندارند. تحت چنین شرایطی، به نظر می‌رسد که ادبیات کودک، تحول متراکمی را متحمل می‌شود. کشورهایی که در پایه‌گذاری ادبیات کودکِ مخصوص خود دیر جنبیده‌اند، ممکن است به زودی از کشورهایی که ادبیات کودک پیشرفته‌ای دارند، پیشی گیرند. چه می‌دانیم؟ شاید سرانجام، اثری بسیار خارق‌العاده پدید آورند. به عنوان مثال، امروزه بسیاری از نویسندگان داستان‌های تخیلی، از کشورهایی هستند که معمولاً با سنت ادبی قوی فانتزی‌نویسی مرتبط نبوده‌اند، لی‌جیا بوجونگا نونز (برندهٔ مدال اندرسن ۱۹۸۲) و آناماریا ماچادو از برزیل، مارجری لیتا میخولا، لیناکرون از فنلاند و بنیوپلودرا و کریستینا خوسزیک از آلمان شرقی سابق، از کسانی هستند که کتاب‌هایشان از سنت فانتزی آنگلو ساکسون متفاوت است و بنابراین، باید به عنوان مبدع نوعی فانتزی [خاص] در درون سنت ادبی فانتزی، مورد تقدیر قرار گیرند، نه کسانی که [فقط] سنت پیشین فانتزی را ارایه کرده‌اند.

من با تنی چند از نویسندگان کودک برجسته ایتالیایی، چون رنه رجیانی و جیانی روداری، آشنا هستم. جیانی روداری، یک محقق و نظریه‌پرداز ادبیات کودک نیز هست. اما ادبیات کودک ایتالیا، پس از پینوکیو، قلمروی ناشناخته برای بیشتر محققان جهانی است. اگرچه آثار دو نویسنده مذکور به انگلیسی ترجمه شده است، آگاهی جهانی دربارهٔ نویسندگان کودک فرانسوی، بعد از کتاب‌های «یابرِ»، «شازده کوچولو» و «تیتوی سبزانگشتی» چه قدر است؟ کدام یک از نویسندگان کودک اسپانیایی، یونانی، لهستانی و مجارستانی یا بلغاری برای ما آشنایند؟ بگو هیچ. ادبیات کودک اسکاندیناوی، در دیگر کشورها، به عنوان موجودیتی یگانه قلمداد می‌شود، اما حتی در درون اسکاندیناوی نیز تأیید همه سویه متعادلی وجود ندارد. ادبیات کودک سوئد در نروژ معروف‌تر است تا ادبیات کودک نروژ در سوئد.

این وضعیت، از وقتی که تو رمُد هوگنِ نروژی، برنده مدال اندرسن در ۱۹۹۰ شد، شاید نسبتاً تغییر کرده باشد. نمی‌توان تأثیر جوایز را در پذیرش پدیده‌های ادبی، توسط فرهنگ‌های دیگر دست کم گرفت، اما آن. کاس، مادربزرگ ادبیات کودک نروژی، با این که کتاب‌های او به زبان سوئدی ترجمه می‌شود، در سوئد ناشناخته است (شاید به نظر خارجیان مضحک آید که کتاب‌هایی که با زبان اسکاندیناوی خویشی نزدیکی دارند، باید ترجمه شوند، اما چنین است) شاید یک دلیل این باشد که کتاب‌هایی که او در دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در نروژ نوشت، داستان‌های ساده، سهل و عادی او چون سلام سپیده‌دم (۱۹۶۶) و سری مجموعه‌های او، جزو اولین کتاب‌هایی بودند که از بیخ و بن، گونه‌های کلیشه‌ای را زیر سؤال می‌برد. هنگامی که کتاب‌های او وارد سوئد شد، مجبور بود با داستان‌های کودک آسترید لیندگرین «بچه‌های دهکدهٔ شلوغ ۱۹۴۷» و بعد با ماریا گریپ گوتل لیند و رئالیسم پیش پا افتاده‌ای که از ۱۹۶۰ تا اوایل دهه ۱۹۷۰ بر ادبیات کودک سوئد حاکم بود، رقابت کند.

این موضوع، سؤال‌های جالب توجهی را پیش می‌آورد. چه طور ادبیات یک کشور، به کشور دیگری منتقل می‌شود؟ چگونه یک فرهنگ، در فرهنگ دیگری

موضوعات عادی [مثل] غذا، لباس، نظم و ترتیب و اوقات فراغت در کتاب‌های کودکان، نشانه‌های معناشناختی یا نمادهایی است که در ذهن خواننده، نظامی چندلایه می‌آفریند که بر تجربیات قبلی زندگی و نیز کتاب‌های قبلی مبتنی است

پذیرفته می‌شود؟ چه مکانیسمی بر این فرآیند حاکم است؟ من فعلاً تسلط سیاسی را نادیده می‌گیرم؛ تسلطی که توجیهی بر ترجمه کتاب در اتحاد شوروی سابق است که در درجه اول، از کشورهای اروپای شرقی و بعد از جهان سوم و در درجه سوم، مجموعه‌ای از غرب که با کمال دقت، از سوی نویسندگان کمونیست یا عوامل فراادبی دیگر، انتخاب و ترجمه می‌شد. چاپ کتاب به لحاظ مضمون، محدود بود. ادبیات تخیلی و غیرواقعی مورد قبول نبود. در واقع، کودکان روسی با ویتی ـ د ـ پو (ای.ای. میلفه ۱۹۲۵) در سال ۱۹۶۰ آشنا شدند و با پیتر پن (۱۹۱۱)، و مری پاپین (۱۹۴۳) در سال ۱۹۶۸ و با جی.آر.آر. تالکین و سی. اس. لوئیس در دهۀ ۱۹۸۰.

اگرچه رابینسون کروزو برای کودکان نوشته نشده، دربردارندۀ اصلی‌ترین الگوهای داستانی ادبیات کودکان، یعنی ساختار خانه، عزیمت، سفر و بازگشت به خانه است. روایت اصلی داستان، طولانی‌تر و سخت‌تر از آن است که برای کودکان باشد، اما این طولانی بودن، زمینه را برای هرگونه اقتباس و بازنویسی، هموار کرده است

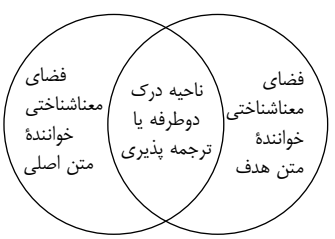
در عین حال، ادیت نسبیت و ای. جی روایت یا ال لوید الکساندر، ناشناخته بودند. یکی از اثرات این انزوا، آن شد که داستان تخیلی معاصر روسی، به طرز ناامیدکننده‌ای از مد افتاده به نظر می‌آید. زیرا نویسندگان نتوانسته‌اند تحولات این نوع ادبی را در جهان دنبال نمایند.

طریقی که کتاب‌های کودکان مرزهای دو منطقه فرهنگی را زیر پا می‌گذارد، تنها به مسئله ترجمه و جمعیت در زبان جدید منحصر نمی‌شود؛ هرچند این مسئله به خودی خود، توجه جدی و مطلوبی را می‌طلبد. از نظر علم معناشناسی، این مسئله به طیف خوانندگانِ کودک و نوجوان در کشور جدید و قابلیت آن برای پذیرش و بهره‌برداری از آن متن بازمی‌گردد. به عبارت دیگر، این مسئله، مسئله پذیرش است.

نویسنده کودک معروف روسی، بوریس زاخهودر، در مقدمه ترجمه خود از ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب، چنین آورده است: «سال‌ها دوستانم از من می‌پرسیدند: چرا آلیس را ترجمه نمی‌کنی؟ و من جواب می‌دادم انتقال انگلستان به این جا (روسیه)، راحت‌تر از ترجمه آلیس است.» با وجود این، وقتی سرانجام زاخهودر به این کار غیرممکن اقدام کرد، احتمالاً بیش از مترجمان دیگر برای این کار آماده بود. زیرا او از ترجمه‌ناپذیری این داستان ظاهراً سادۀ کودکان، کاملاً آگاه بود. به عقیدۀ من، بهترین ترجمه از کتاب کودکان، لزوماً ترجمۀ کاملاً دقیق و تنگاتنگ با متن اصلی نیست. بیش از آن چه در مورد ادبیات بزرگسال صادق است، ترجمه ادبیات کودک، تنها انتقال معنی نیست، بلکه قابلیت برانگیختن اندیشه و تداعی‌هایی است که خوانندۀ متن اصلی تجربه می‌کند. ریتا اوتانین، این ترجمه را طبق تحلیل تئوری میخائیل باختین، متد مکالمه‌ای می‌نامد. اگر عکس‌العمل خواننده، خواستار انحراف یا دور شدن از متن اصلی باشد، این نه تنها مجاز، بلکه مطلوب و پسندیده است. بوریس زاخهودر، در ترجمه آلیس، از این رویکرد استفاده کرده است و اشعار انگلیسی را به صورت هجویه به زبان روسی ترجمه می‌کند و بدین ترتیب، متن برای خواننده روسی، به همان‌گونه که خواننده انگلیسی به زبان انگلیسی می‌فهمد، قابل درک و فهم می‌شود.

قابل توجه است که Ake Runnqvist نیز چنین شیوه‌ای را در ترجمه آلیس به زبان سوئدی به کار گرفته است. در ترجمه یک اثر ادبی، به صورت بازگویی یا اقتباس، خطا نیست. اگر خواننده کودک، پیام‌های آگاهی‌دهنده و زیبایی‌شناسانه آن را به همان صورتی دریافت کند که خوانندۀ متن اصلی دریافت می‌کند. فرآیند ترجمه، مستلزم یافتن معادل‌های کیفی و نیز دلالتی برای نشانه‌های موجود در متن اصلی است. بهترین ملاک برای این حقیقت که این فرآیند (ترجمه) برگشت‌ناپذیر است، پدیدآمدن یک متن کاملاً جدید، هنگام ترجمۀ دوبارۀ متن به زبان اصلی است. به علاوه، تناقض این فرآیند آن است که علی‌رغم این که ظاهراً متن (اصلی) از دست می‌رود، نه تنها مقدار اطلاعات متن مورد نظر کم نمی‌شود، بلکه برعکس، گاه می‌تواند افزایش یابد (با این فرض که ترجمه کم و بیش درست باشد). از نظر معناشناسی، هر تعبیری از نشانه، مقدار آگاهی منتقل شده را افزایش می‌دهد. در این باره، یوری لوتمن، در مقدمۀ بحث از جنبه‌های متن فرهنگی، فضای معناشناختی «و نیمه دامنه» را مطرح می‌کند. لوتمن «نیمه دامنه» را به عنوان فضای معناشناسی ضروری برای حیات و عملکرد زبان، تعیین می‌کند. البته منظور از زبان، زبان خاص و ویژه‌ای چون انگلیسی، روسی یا فرانسوی نیست، بلکه زبان در معنای وسیع‌تر،یعنی زبان‌های فرهنگی است.

فراتر از «نیمه دامنه»، نه زبانی تواند باشد و نه ارتباطی. اقتباسی از مدل معناشناختی ارتباطی لوتمن که طرح تأثیر متقابل (تعامل) متون را در ترجمه پدید می‌آورد، در شکل نشان داده شده است. در این مدل، ما تفاوت بین فضای معناشناختی نویسنده (بزرگسال) و خواننده (کودک) را نادیده گرفته‌ایم.



برای نشان دادن این که ناحیه غیرقابل ترجمه در متن اصلی، اساساً بسته به انتخاب «نیمه دامنه» از زبان هدف است، مثال‌هایی از تقابل واقعی یا فرضی سه متن (سه زبان) را طرح می‌کنیم. شاید چنین فرض شود که متون سوئدی و آمریکایی (غربی، دمکراتیک)، به طور کلی ارتباط زیادی با هم دارند و نیز چنین فرض شود که این دو از روسی متفاوت هستند، اما مسئله همیشه این نیست و مثال‌های زیر نشان می‌دهد که برای فراهم کردن یک تجربه ادبی مستوفی برای خواننده هدف، ضرورت دارد که ناحیهٔ ترجمه‌پذیری را رها کنیم و وارد ناحیه ترجمه‌ناپذیری و غیرقابل فهم شویم. اگر به دلایلی (اکثراً دلایل فرامتنی نظیر سیاسی یا مذهبی) چنین چیزی غیرممکن باشد، متن اصلی به راحتی از سوی گیرندهٔ متن طرد خواهد شد. برای وضوح بیشتر، مثال‌های خود را فقط به چند سطح ابتدایی فضای معناشناختی محدود می‌کنم که با ساده‌ترین بخش ساختاری آن، زندگی عادی، شروع می‌شود.

موضوعات عادی [مثل] غذا، لباس، نظم و ترتیب و اوقات فراغت در کتاب‌های کودکان، نشانه‌های معناشناختی یا نمادهایی است که در ذهن خواننده، نظامی چندلایه می‌آفرینند که بر تجربیات قبلی زندگی و نیز کتاب‌های قبلی مبتنی است.

براساس علم اصطلاح‌شناسی (از نظریه جدیدگیرنده) که ولفگانگ ایر آن را بسط داده، این نشانه‌ها به کودک کمک می‌کند تا خلأهای گفتاری را پر سازد؛ یعنی جزییات را به نظام کل موجود در خارج از متن ارتباط دهد. هنگامی که این نشانه‌ها وارد حیطهٔ متن فرهنگی دیگری می‌شوند، از نظام اصلی منقطع می‌شوند و دیگر نمی‌توانند خلأهای روایت (نقل) را پر کنند. به علاوه، وقتی خوانندهٔ متنِ هدف، این نشانه‌ها را در فضای معناشناسی جدید جای می‌دهد، این نشانه‌ها به طریقهٔ جدیدی تعبیر می‌شوند که از دیدگاه متن اصلی، عموماً نادرست است.

براساس علم اصطلاح‌شناسی (از نظریه جدیدگیرنده) که ولفگانگ ایر آن را بسط داده، این نشانه‌ها به کودک کمک می‌کند تا خلأهای گفتاری را پر سازد؛ یعنی جزییات را به نظام کل موجود در خارج از متن ارتباط دهد. هنگامی که این نشانه‌ها وارد حیطهٔ متن فرهنگی دیگری می‌شوند، از نظام اصلی منقطع می‌شوند و دیگر نمی‌توانند خلأهای روایت (نقل) را پر کنند. به علاوه، وقتی خوانندهٔ متنِ هدف، این نشانه‌ها را در فضای معناشناسی جدید جای می‌دهد، این نشانه‌ها به طریقهٔ جدیدی تعبیر می‌شوند که از دیدگاه متن اصلی، عموماً نادرست است

برای مثال در آماندا، آماندا، اثر آنامنکا هولم (۱۹۸۹)، شخصیت [داستان]، برای پیک‌نیک ساندویچ خاویار با خود می‌برد. یک کودک روسی که این کتاب را می‌خواند، فرض می‌کند این شخصیت متعلق به طبقه ممتاز است. زیرا تعبیر درست خاویار چنین پیش فرضی را در متن روسی می‌طلبد. درحالی که او نمی‌داند که مادهٔ غذایی مورد بحث، خاویار معروف روسی نیست، بلکه پورهٔ نوعی ماهی ارزان قیمت است که از قدیم‌الایام مورد علاقهٔ بسیار کودکان سوئدی بوده است. در متن سوئدی، نشانه، تغذیه‌ای است. در حقیقت، اصلاً نشانه‌ای برای چیز خاصی نیست؛ زیرا معنای ضمنی آن هیچ فرقی با ساندویچ پنیر، همبرگر یا سوسیس ندارد.

هنگامی که یک کودک روسی داستانی می‌خواند که در آن پسربچه مدرسه‌ای را والدین او با اتومبیل خود به مدرسه می‌برند، پیام پشت این نشانه آن است که بچه‌ای مرفه، لوس و نُنر و احتمالاً شخصیت منفی داستان است. یک خواننده سوئدی به راحتی از جزییات صرف نظر می‌کند. زیرا در متن سوئدی، این موضوع یک نشانه علامت‌دار نیست؛ چرا که بسیاری از کودکان سوئدی را والدین به مدرسه می‌برند. خوانندهٔ کودک آمریکایی نیز حساسیت نشان می‌دهد، اما نه مانند خوانندهٔ روسی. او ممکن است از خود بپرسد، مگر سرویس مدرسه آن روز دنبال کودک نرفته بود؟ او نمی‌داند که در روسیه یا سوئد، سرویس رفت و آمد مدرسه وجود ندارد.

در ترجمه از سوئدی یا انگلیسی، وقتی خوانندهٔ روسی نشانه‌هایی چون لباس جین، کفش ژیمناستیک، واکمن یا دیگر ابزاری را می‌بیند که در یک متن غربی، [حضور آن‌ها] معمولی است، موجب سوءتعبیر نسبت به موقعیت اجتماعی شخصیت داستان یا برداشت غلط او می‌شود. در داستان کودک آمریکایی یا سوئدی، این بسیار طبیعی است که هر کودک اتاق مخصوص خود داشته باشد که اغلب پوستری روی در آن نصب شده که ورود ممنوع، خواننده کودک روسی، احتمالاً بسیار تعبیر نادرستی از چنین جزییاتی خواهد کرد. برای یک کودک سوئدی، تصور این که نمرهٔ درسی، یعنی محروم شدن از سینما یا کیک یا دیگر تنبیهاتی که والدین در نظر می‌گیرند، غیرقابل تصور و درک است. در حالی که چنین چیزی نزد کودک روسی و آمریکایی، امری عادی است. این‌گونه مثال‌ها نشان می‌دهد که اولاً ترجمه ساده از یک متن، اطلاعات فرهنگی مستوفی متن را برای خواننده متن هدف فراهم نمی‌کند و ثانیاً ناحیه غیرقابل ترجمه‌پذیری را عمدتاً زبان هدف تعیین می‌کند تا زبان اصلی، و به نظر من، از آن جا که کودکان از تجربه تحلیل نشانه محرومند، متون کودکان اساساً غیرقابل ترجمه است و منظور از غیرقابل ترجمه بودن، ترجمه کلمه به کلمه نیست؛ بلکه منظور این است که ترجمه در صورتی امکان‌پذیر است که مترجم به برخی از مهارت‌ها دست یابد. لوتمن معتقد است که ناحیه مرزی یا حاشیه‌ای، بسیار پویا و پربار است و از طریق تقابل در منطقه مرزی، پدیده‌ای هیجان‌انگیز رخ خواهد داد. از سوی دیگر، چاپ و انتشار ترجمه یک کتاب، به معنای پذیرش آن نیست.

چگونه می‌توان واکنش دو فرهنگ را در سطح درک دوجانبه، به لحاظ ذهنی، اندیشه‌ها، ارزش‌ها و عقاید بررسی کرد؟ بهترین وضعیت برای واکنش فرهنگی پربار، وجود یک ناحیهٔ مرزی پویا یا همان محل تقاطع فرهنگ‌هاست.