جویس و ادبیات کودک

O سید مهدی یوسفی

جیمز جویس نویسنده، در سال ۱۸۸۲ میلادی، در «دوبلین» متولد می‌شود و در ۱۹۴۱، در «زوریخ» می‌میرد. او را با اولیس (ulysses) می‌شناسیم؛ کتابی که در غالب نظر سنجی‌ها، به عنوان بهترین رمان قرن بیستم شناخته می‌شود. بیداری فینه‌گان‌ها (Finegans Wake)، رمان دیگر جویس نیز کتابی است که علی رغم تند روی‌های ساختاری و زبانی ـ که مخالفت بسیاری از منتقدین و نویسندگان بزرگ جهان را برانگیخت ـ بیش از حد معمول ستایش شده است. از جویس، دو کتاب مطرح دیگر نیز باقی مانده: دوبلینی‌ها (Dubliness) و چهرهٔ مرد هنر آفرین در جوانی (of the artist as a young man Portrait). علاوه بر این‌ها تجربه‌های او در شعر و نمایش‌نامه نویسی نیز تا حدی شناخته شده‌اند.

در ایران، تا کنون چهار کتاب از این نویسنده نیمه مهاجر دوبلینی ترجمه شده است: چهره مرد...، دوبلینی‌ها، نمایش‌نامه تبعیدی‌ها و کتاب «پیشی و شیطانک». پیشی و شیطانک، در میان آثار جویس جایگاهی ندارد و قصد ما از بررسی این کتاب، بیش از هر چیز، تلاش برای دریافتن رویکرد جویس به ادبیات کودک است. نکته مهم این که وقتی از اصطلاح ادبیات کودک استفاده می‌کنیم، منظور ما کتاب‌هایی است که در فرمی ادبی برای مخاطب کودک نگاشته می‌شود. پس آثاری که راوی یا شخصیت اصلی آن‌ها کودک است، جزء این دسته به حساب نخواهند آمد.

اهمیت جویس، همان طور که گفتیم، به دلیل نگارش دو رمان آخر او است: اولیس و بیداری فینه‌گان‌ها. گر چه این دو کتاب در ایران منتشر نشده‌اند، حتی ادبیات ایران نیز نتوانسته است جز در سایه این رمان‌ها، به هستی خود ادامه دهد. همه ما، این دو کتاب را خوانده باشیم یا نه، تحت تأثیر آن‌ها هستیم. زیرا این دو رمان، بیش از آن که بر شیوه‌های نگارشی تأثیر بگذارند، بر تصور و رویکرد نویسندگان، منتقدان و خوانندگان مؤثر بوده‌اند؛ به صورتی که امروزه دیگر تصوری که از آفرینش و یا قرائت داستان وجود دارد، مطابق با تصور پیش از چاپ کتب جویس نیست. به همین دلیل، روبه رو شدن با اصطلاحاتی چون ادبیات پسا جویسی (Post-Joyce) و پیشا جویسی (Pre-joyce) در نقدهای سال‌های پس از جنگ جهانی، دور از انتظار نیست. (تقسیم بندی ای که صادق هدایت نیز به آن معتقد و معترف بود). به صورتی که رمان نو در فرانسه، رمان‌های پست‌مدرنیستی و آثار تجربه گرایانه سال‌های اخیر، همه به نوعی تحت تأثیر و در ادامه آثار جویس بررسی می‌شوند (البته، گاه عامل این تغییر

رویکـرد را عـلاوه بـر جـویـس، ویرجینیاوولف نیز دانسته‌اند). این تغییر که می‌توان آن را چرخش نگاه عـمومی از سویه‌های مدرن به شیوه‌های پست‌مدرن در ادبیات نامید و یا به صورتی ساده گیرانه‌تر، آن را زایش ادبیات پست‌مدرن خواند در ادامه، محور اصلی بحث و زاویه دید ما به شخصیت ادبی جیمز جویس خواهد بود. اما پیش از آن، توضیحی درباره هدف این مقاله ضروری است.

برای بررسی جایگاه ادبیات کودک، شناخت جایگاه این حوزه نزد ادیبـان بـزرگ معـاصـر، بسـیـار کمک‌کننده خواهد بود. در میان این ادبا، گروهی که خود رویکردی خاص به ادبیات داشته یا به رویکردی دامن زده‌اند، شاید بهترین گروه برای بررسی جایگاه‌های محتمل ادبیات کودک باشند. همان طور که گفتیم، جیمزجویس بزرگ‌ترین تحول را در نگرش نسبت به ادبیات به بار نشاند. حال نوع داوری وی درباره ادبیات کودک، بی‌شک خواهد توانست بخشی از جایگاه ادبیات کودک را در گفتمان ادبی روشن سازد.

پیش از هر چیز، باید ماهیت این تغییر رویکرد را روشن کنیم و سپس بکوشیم رویکرد خاص جویس به ادبیات را در کتاب پیشی و شیطانک، ردیابی کنیم.

شاید دقیق‌ترین توضیح درباره این تغییر، تعریفی است که ژان فرانسوا لیوتار (lyotard J.F) در مقاله معروفش، «پسا مدرنیسم چیست»، به دست می‌دهد. او با طرح این مسئله که هنر مدرن (البته با تعریف خاص خود لیوتار که می‌توان آن را هنر ناب آوانگارد خواند)، اشاره به اموری دارد که وجود دارند، اما ارائه نشدنی‌اند، دو گونه از هنر مدرن را باز می‌شناسد: در یک سو جویس را می‌بیند و در سوی دیگر پروست را:

«آثار پروست و جویس، هر دو اشاره به شیء‌ای دارند که به خود اجازه ارائه شدن نمی‌دهد. اشاره که اخیراً پائولو فابری توجه مرا به آن جلب کرد، شکلی از بیان است که برای آثاری که به زیبایی‌شناسی امر والا تعلق دارند، ضروری است. در کار پروست، چیزی که از آن ـ به عنوان بهایی که باید برای این اشاره پرداخت شود ـ پرهیز می‌شود، هویت خود آگاهی است که قربانی افزونه زمان می‌شود، ولی در کار جویس، این هویت نوشتن است که قربانی افزونه کتاب یا ادبیات می‌شود.

برای بررسی جایگاه ادبیات کودک، شناخت جایگاه این حوزه نزد ادیبان بزرگ معاصر، بسیار کمک‌کننده خواهد بود

جویس نویسنده‌ای است که از اسطوره‌شناسی و نمادپردازی، استفاده‌ای مفهومی می‌کند و با ارجاعات متعدد و چند لایه خود، نظام مفهومی اضافه‌ای را بر اثر بار می‌کند

جویس از عناصر اصلی شیوه و رویکرد خود به ادبیات در این اثر استفاده کرده و ابتدا به نظر می‌رسد که ادبیات کودک برای جویس، هم‌پایه و هم معنی ادبیات بزرگسال است

پروست شیء ارائه نشدنی را به وسیله زبانی فرامی‌خواند که نحو و واژگانش تغییر داده نشده و به وسیله نوشتاری که به واسطه بسیاری از عواملش هنوز متعلق به سبک روایت داستانی است... جویس به شیء ارائه نشدنی اجازه می‌دهد که در خود نوشتار، محسوس باشد. تمامی گستره عوامل روایتی و سبکی، بدون توجه به یگانگی کل اثر، وارد بازی می‌شود و عوامل نو آزمایش می‌شوند و دستور زبان و واژگان زبان ادبی، به عنوان پذیرفته‌های واضح، قبول نمی‌شوند. در عوض، آن‌ها به عنوان اشکال فرهنگستانی نمودار می‌شوند؛ به عنوان مناسکی که از پارسایی سرچشمه می‌گیرند و (همان طور که نیچه گفت) مانع پدیدار شدن شیء ارائه نشدنی می‌شوند.

تفـاوت بـه ایـن تـرتیـب، ایـن جاسـت: زیبایی‌شناسی مدرن، با وجود دلتنگ بودنش، یک زیبایی‌شناسی والاست. این زیبایی‌شناسی، شیء ارائه نشدنی را تنها به عنوان محتویات گم شده نمودار می‌کند...، پسامدرن آن چیزی خواهد بود که در گستره مدرن، شیء ارائه نشدنی را در خود امر ارائه کردن نمودار می‌کند. به این ترتیب، نویسنده و هنرمند، بدون قانون کار می‌کنند.»[1]

تفاوتی که لیوتار بین زیبایی‌شناسی مدرن و پسامدرن قائل می‌شود، تعریفی از پسامدرن می‌سازد که در واقع، همان راه اشاره به امر ارائه نشدنی در نوشتار است؛ سیاقی که اگر چه پیش از جویس تجربه شده بود، مشروعیت خود را از آثار جویس گرفته است. در واقع، پس از جویس این تجلی در اجرای اثر، خود آگاه شده و هویت نوشتن، جای خود را به «هویت کتاب» داده است. قبول نکردن دستور زبان به عوامل روایتی و سبکی و واژگان ادبی توسط جویس، نوعی پارودی و بازسازی در پی آورد که به عقیده اومبرتو اکو، آغاز حرکت‌های پست‌مدرنیستی است.[2] بی‌اعتباری امور ساختاری و وحدت بخش، ادبیات را به تناقضی آشکار کشاند؛ تناقضی که در آن، همه بازی‌های فرمی مشروع شناخته شد و قصد ادبیات از لذت هم‌ذات‌پنداری، به لذت مکاشفه، آگاهی از ذات بازیگوشانه اثر و نیهیلیسم شبه نیچه‌ای بدل شد. اما در کنار همه این‌ها، کد گذاری‌های مضاعف جویس معنی پیدا می‌کنند. اگر چه همان طور که گفتیم، جویس نقطه آغاز شیوه‌هایی شناخته شده است که دال (نشانه) را به جای مدلول (معنا) قرار می‌دهند و لذت ادبی را در دال پنهان می‌کنند و تجلی امر هنری در نشانه را معتبر می‌شناسند. از سوی دیگر، نقطه اوج مدرنیسم (در معنای گسترده‌ای که شامل دوره کلاسیک نیز می‌شود[3] و شاید در تعریف آن، بتوان خوش بینی نسبت به تکامل، اصلاح، تاریخ و ارتباط را عنصر اصلی معرفی کرد) نیز هست. جویس نویسنده‌ای است که از اسطوره‌شناسی و نمادپردازی، استفاده‌ای مفهومی می‌کند و با ارجاعات متعدد و چند لایه خود، نظام مفهومی اضافه‌ای را بر اثر بار می‌کند. درواقع اسطوره، نمادهای کلاسیک و آثار مختلف نویسندگان دیگر، برای جویس به نوعی مرجع بدل می‌شوند تا او بتواند اثر خود را با استفاده از کدهای برگرفته از این قبیل مجموعه‌ها چند لایه کند؛ چیزی که در این مقاله، آن را با تقلید ناقصی از چارلز جنکز[4]، کدگذاری مضاعف خواهیم نامید بدین ترتیب، شیوه‌های پرداخت جویس را می‌توان به صورت زیر مرتب کرد:

۱ ـ محسوس بودن مدلول در دال (اجرا در نوشتار)

۲ ـ نپذیرفتن قواعد (دستور زبانی، روایی، سبکی و...)

۳ ـ ساختن نوعی پارودی و استفاده متناقض (و طنزآمیز) از قواعد پیشین ساخت اثر ادبی

۴ ـ مشروعیت همه بازی‌های فرمی در سایه پوچگرایی بازی گوشانهٔ اثر

۵ ـ بدل کردن لذت همذات‌پنداری به لذت مکاشفه

۶ ـ کد گذاری مضاعف اثر با نظام‌های نشانه‌شناسیک شناخته شده

این شش مورد، نه آن قدر به هم شبیه‌اند که بتوان همه را تحت یک عنوان جمع کرد و نه به قدری از هم دورند که بتوان آن‌ها را در چند دسته مختلف جا داد. به هر ترتیب، ترکیب این شش رویکرد، سازنده ادبیات پسا جویسی است: ذهنیتی که علی رغم قبول از دست رفتن پایه‌های مشروعیت اخلاق گرایی و حقیقت‌جوییِ عصر روشنگری، از بی‌تفاوتی کانستراکتیویستی (Constructivistic) نیز می‌گریزد.

در این نوع از ادبیات، تمامی شیوه‌های بیانی، مشروعیت حضور در اثر را می‌یابند و هر گونه نشانه‌ای اجازه پیدا می‌کند تا به اثر راه یابد و این گوناگونی نشانه‌ها، علاوه بر این که مستلزم نپذیرفتن قواعد داستانی و بوطیقای ادبی است، سرانجام شکلی طنزآمیز و پارودیک به اثر می‌بخشد واز آن جا که نشانه‌ها در راستای فهم مفهومی یکه و تأثیر احساسی تک لایه‌ای بر خواننده نیستند (اصولاً چنین اثری نمی‌تواند تک لایه‌ای باشد)، اثر از فرم رسانه‌ای خارج و به نظامی بدل می‌شود که به سبب گستردگی و ناهمگونی دامنه نشانه‌های آن، غیرقابل فهم است و در عین حال، به سبب این گستردگی و ناهمگونی، جهانی قابل کشف، تغییرپذیر و شخصی برای خواننده می‌سازد، این رویکرد در رمان نو، ادبیات پسامدرن ـ علی‌الخصوص ادیبان انگلیسی زبان ـ و ادبیات تجربه‌گرای معاصر، به خوبی قابل تشخیص است.

«پیشی و شیطانک» و «ادبیات جویس»

در ابتدای مقاله گفتیم که قصد ما، بررسی جایگاه ادبیات کودک نزد جویس است و گفتیم برای این بررسی، ابتدا رویکرد جویس به ادبیات را بررسی خواهیم کرد و بعد نشانه‌های آن را در «پیشی و شیطانک» ردیابی خواهیم کرد. اگر شش شیوه پیش‌گفته را به عنوان مظاهر ادبیات جویس قبول کنیم، خواهیم توانست با بررسی این شش مورد در کتاب «پیشی و شیطانک»، به رابطه ادبیات کودک و ادبیات بزرگسال نزد جویس نزدیک شویم.

در مورد محسوس بودن مدلول در دال، به دلیل در دست نبودن متن انگلیسی، نمی‌توان نظر قاطعی صادر کرد، اما ریتم جمله‌ها و لحن جمله‌هایی که در فرودهای داستان جا گرفته‌اند، به ترتیب فضای فانتزیک و راز آلود اثر را تقویت می‌کنند. به هرحال، به دومین شیوه نگاه خواهیم کرد. این داستان بدون شک از نظر روایی، در فرم‌های معمول ادبیات عامه و ادبیات کودک

نوشته نشده است. اگر چه ابتدا لحن و طنز اثر، علی الخصوص شیوه‌های بیان راوی (پرسش‌های راوی، خلاصه کردن گفت و گوها ـ برای نمونه گفت و گوی شیطانک و شهردار (ص ۱۰ و ۱۱) و مخاطب قرار دادن خواننده توسط راوی) می‌تواند ما را به اشتباه بیندازد، اما در واقع روایت‌پردازی جویس، تفاوت‌های عمده‌ای با روایت‌پردازی فانتزیک، کودکانه و یا عامیانه دارد. دراین شکل‌های روایی، آن چه بیش از همه اهمیت دارد، سلسله اتفاقات است و شیوه خطیِ گره افکنی و گره گشایی و نیز استفاده از موتیف‌های آشنای قصه‌های عامیانه و از همه مهم‌تر قابل حدس بودن اجزای روایت. در قصه عامیانه، هیچ عنصری خارج از فضای قصه، برای پیشبرد آن به کار گرفته نمی‌شود. در پیشی و شیطانک اما روزنامه خواندنِ شیطانک و یا جمله پایانی قصه «وسائط نقلیه از روی آن می‌آیند و می‌روند»، از اجزایی ناهمخوان استفاده کرده‌اند. در هر صورت، نگاهی به خط روایی ساده و بی تحرک پیشی و شیطانک، تعلیق کم‌رنگ و گره‌گشایی دور از انتظار و از همه مهم‌تر، عکس‌العمل نهایی شیطانک، به سادگی فرار جویس از قواعد سبکی و روایی را نشان می‌دهد.

در این کتاب، شیوه نامه نگاری و قصه‌گویی، به نوعی با هم ترکیب شده‌اند، اما آن چه بیش از هرچیز نشانگر نپذیرفتن قواعد «به عنوان پذیرفته‌های واضح» است، شیوه بیان پارودیک اثر است؛ شیوه بیانی که «اشکال فرهنگستانی» را تقلید می‌کند، اما نه تقلیدی مطیعانه که تقلیدی هجوآمیز. شیوه ورود و ریتم فرود متن جویس، به تنهایی برای درک این نکته کافی است، اما کل متن نیز از این شیوه اشباع شده است. شیوه خبردار شدن شیطانک از مشکل مردم شهر بوژانسی،

توصیف خوابیدن شهردار، نواختن شیپور پیش از ورود شهردار و... همه به نوعی تقلیدی واضح از اشکال مرسوم ادبی است و در واقع، نشان دادن آگاهی از بزنگاه‌های روایتگری و در عین حال، بی‌توجهی طنزآمیز به آن‌ها (آن چه شکل مشخص پارودی معاصر است).

عنصر بعدی، مشروعیت بازی‌های فرمی در اثر است که باز نحوه آغاز متن و آن چه به شکل عجیبی بعد از پایان متن آمده است و می‌تواند پاورقی متن به حساب آید، به هیچ وجه از اشکال عادی فرم قصه کودک نیستند. این‌ها بازی‌های فرمی نامربوطی هستند که با توجه به پوچگرایی یا درواقع عدم مطلق نگری فرمی، اجازه ورود به متن را پیدا کرده‌اند. پیش از این نیز گفته‌ایم که این اثر، تعلیقی نه چندان قوی دارد و علاوه بر آن در «پیشی و شیطانک»، خلاف قصه‌های عامیانه، علی رغم تقابل جبهه انسانی و شیطانیِ شخصیت‌ها، بارگذاری مثبت و منفی انجام نشده است و در واقع، حتی در این اثر، بزنگاه روایی، گره‌افکنی یا گره‌گشایی شخصی نیز وجود ندارد. البته، تمامی این‌ها را باید در سایه شیوه تفکر جویس درباره روایت توجیه کرد ـ آن چه بعدها به آن خواهیم پرداخت. اما در هر صورت، همین عوامل باعث شده‌اند که همذات‌پنداری به حداقل خود برسد و روایتِ تخت، واقع نما و کد گذاری شده جویس، بی‌شک بیش از همذات‌پنداری، حس مکاشفه را در خواننده زنده خواهد کرد.

آخرین شیوه جویس، کدگذاری مضاعف است. نشان دادن کدگذاری‌های مضاعف جویس نیز در این اثر، چندان سخت نیست. البته، ما در پی یافتن تاویلی تاریخی از اثر نیستیم. اگر بخواهیم چنین کاری انجام بدهیم، شاید با توجه به تاریخ نگارش کتاب، بتوانیم آن را بررسی کنیم و با توجه به اتفاقات بزرگی که در حیطه روابط بین‌الملل، در سال ۱۹۳۴ رخ داده است، اثر را به نوعی توجیه کنیم. اتفاقاتی که در حوزه مبارزات مردم ایرلند (انشعاب ایرا و قوت گرفتن فیانافیل)، در حوزه روابط انگلیس و فرانسه (کمک اقتصادی و همکاری فرانسه با انگلیس در زمان بحران که ضربات سختی به ایرلند و جنبش‌های آن وارد کرد) و دیگر روابط فرانسه (دخالت در امور بالکان و جلوگیری از توسعه‌طلبی هیتلر در اتریش) رخ داد و همه را می‌توان به نوعی بر این اثر تحمیل کرد. آن چه اهمیت دارد، این است که جویس با برجسته کردن بعضی عناصر، به دلایل غیر روایی و غیر فنی، بدون شک قصد ساختن نوعی تأویل کدگذارانه را داشته است. اهمیتی که جویس به نشان طلای شهردار و یا عنصر دیگری می‌دهد که بی دلیل آنها را برجسته کرده، بی‌شک از فرمی کدگذارانه برخوردار است.

بدین ترتیب، جویس از عناصر اصلی شیوه و رویکرد خود به ادبیات، در این اثر استفاده کرده و ابتدا به نظر می‌رسد که ادبیات کودک برای جویس، هم‌پایه و هم معنی ادبیات بزرگسال است و در نتیجه، با نوشتن این کتاب، ارادت خود را به مخاطبان کودک نشان داده و به قول مترجم «جویس از کودکان غافل نبوده است»، اما حقیقت، دقیقاً خلاف این است.

جویس و مخاطب کودک

بحث از این که هم پایه دانستن ذاتی کودکان و بزرگسالان در ادبیات، لطفی در حق کودکان نیست، قدیمی است. ما شیوه‌های جویس را برشمردیم و حال با نگاهی دوباره به آن‌ها، خواهیم دید که رویکرد جویس، عمیقاً برخواسته از تجربه اولی است؛ رویکردی که برای مخاطب کودک معنی ندارد. بار دیگر به همان شش شیوه باز می‌گردیم.

حتی اگر بحث‌های لاکان درباره درک کودک از جهان خارج را به عنوان شاهد مطرح نکنیم، شکی نیست که گسست نشانه و معنا در ذهن کودک، آن‌قدر قطعی نیست که کودک بتواند با دریافت قواعد ساختاری نشانه‌های زبانی، نشانه‌های جدیدی را با ترکیب نشانه‌های قدیمی بسازد.

به این ترتیب، نمی‌توان انتظار داشت که تغییر در این نظام‌ها، بتواند کودک را در درک اثر موفق کند. در نتیجه، شکی نیست که تبدیل دال به مدلول، نیازمند هنجار شکنی در حیطه دال‌هاست؛ چیزی که به علت عدم درک هنجارها و ساختارهای دال، برای کودک غیر قابل فهم خواهد بود.

نپذیرفتن قواعد روایی و سبکی نیز مؤید بحث قبلی خواهد بود. شکستن قواعد روایی، در دو خط مختلف امکان‌پذیر است. اول شکستن قواعد برای گریز از کلیشه‌های ادبی و نشان دادن توانایی هنرمند در بیان اثر در فرمی خلاقانه. در این مسیر، آن چه به اثر ارزش می‌بخشد، فرار از قاعده‌های به نظر جبری ادبی است و آن چه باعث لذت خواننده می‌شود، درک قواعد پیشین و بعد درک ارزش خلاقیت هنرمند. در این شیوه، شناخت تاریخ ادبیات ضروری است. پس بدیهی است که این عمل، حسنی برای کتابی با مخاطبان کودک محسوب نمی‌شود.

مسیر دوم، تجربهٔ راه‌های دور از ذهن و غیرعادیِ روایی است. یعنی آن چه به کلی از معیارهای کلاسیک ادبیات دور باشد. برای مثال، شکستن زمان، برش موازی، تداعی و... در صورتی کلی، می‌توان این راه‌ها را فرار از ذات ادبیات کلاسیک دانست؛ فرار از «وحدت» به عنوان مشخصه بارز آثار کلاسیک. این فرار از وحدت (زمان، مکان، موضوع، لحن و...) و حرکت به سمت فرم‌های دینامیک، به خودی خود برای کودک دشوار است و حتی می‌توان آن را برای کودک غیر قابل فهم خواند.

در شکلی دیگر، جویس می‌کوشد تا با تقلید و هجو همزمان، به شکلی پارودیک دست پیدا کند. اما باز بدیهی است که برای کودک ـ که علاوه بر عدم درک تقلید، از توانایی به یادآوردن شکل‌های مرسوم ادبی نیز برخوردار نیست ـ چنین بازی تاریخ محوری، غیر قابل فهم است. آن چه آن را مشروعیت بازی‌های فرمی مختلف خواندیم و هم‌چنین، بدل کردن لذت همذات‌پنداری به لذت مکاشفه، هر دو در جهت خارج کردن اثر از فرم رسانه‌ای است و استفاده از نظام‌های نشانه‌شناسیک ناآشنا که فهم آن‌ها به درک نشانه شناسیک قدرتمندی نیاز دارد. علاوه بر آن، بازی‌های فرمی مشروعیت خود را از تاریخی گرفته‌اند که جویس در نقطه پایانی آن قرار دارد و این مشروعیت، بدون درک حرکت‌های تاریخی پیشین، غیر قابل فهم است.

آخرین نکته ـ کدگذاری مضاعف ـ علاوه بر نیازمند بودن به شناخت مخاطب از نظام‌های نشانه‌شناسیک دیگر، با مشکل دیگری نیز روبه‌روست: به نظر نمی‌رسد بتوان کودک را دارای قابلیت درک دوگانه از یک نظام دانست؛ لااقل از یک نظام ادبی. البته این ادعا، بحث‌های بیشتری می‌طلبد که در صورت قبول این نکته، عدم تلقی رسانه‌ای از اثر ادبی، خود به نوعی با نوشتن کتابی برای کودکان متضاد خواهد بود.[۵]

بدین ترتیب، جویس کتابی نوشته است که آن را متعلق به حیطه ادبیات کودک می‌دانیم، اما مخاطب کودک از درک آن عاجز است. آیا این اتفاق، به دلیل درک نادرست نویسنده از مخاطب است؟ به نظر نمی‌رسد که جیمز جویس، چنین اشتباهی مرتکب شده باشد. حدس دیگری باقی می‌ماند: اشتباه درواقع تلقی ما از عمل جویس است. شاید بتوانیم اثبات کنیم که جویس این کتاب را برای مخاطب کودک ننوشته است و یا درواقع، شاید بتوانیم بگوییم که پیشی و شیطانک، به حوزه ادبیات کودک تعلق ندارد. اما آیا می‌توان این کتاب را کتابی دانست که برای مخاطب بزرگسال نوشته شده است؟ این سئوال، شاید برای ما چهره‌ای آشنا داشته باشد، برای ما که هر بار که «پیشی و شیطانک» را به کودکی داده‌ایم تا آن را بخواند، بعد از دیدن بهت کودک، به وضوح دیده‌ایم که او به طرز عجیبی با این متن برخورد کرده است. همه آن چه به نظر ما نقطه قوت و تکیه گاه جویس است، برای کودک بی معنی است. بیشتر آن‌ها (حتی آن‌هایی که در سنین پایان دبستان بوده‌اند) به کل به امضاها و شیوه‌های خاص

اگر شش شیوه پیش گفته را به عنوان مظاهر ادبیات جویس قبول کنیم، خواهیم توانست با بررسی این شش مورد در کتاب «پیشی و شیطانک»، به رابطه ادبیات کودک و ادبیات بزرگسال نزد جویس نزدیک شویم

جیمز بزرگ‌ترین استاد جویس در درک روایی بود. او با اعتقاد کامل به رئالیسم، شیوه‌ای را در ادبیات انگلیسی زبان بنیان گذاشت که می‌توان آن را همزاد ناتورالیسم فرانسه دانست

جویس توجهی نشان نداده‌اند و غالباً بعد از پایان کتاب، همه چیز جز خط روایی آن را از یاد برده‌اند: خط روایی بی‌افت و خیزی که به نظر همه آن‌ها بی‌مایه رسیده است. و بعد از خودمان پرسیده‌ایم: واقعاً جویس این کتاب را برای کودکان نوشته است؟ شاید اشکال از همان خط روایی است؛ خط روایی بی‌افت و خیز.

جویس و روایت

ذهنیت جویس، مولود مهم‌ترین نقطه در تاریخ تئوریهای روایی است. با پایان گرفتن دوگانگی رمانتیک ـ کلاسیک و برتری رئالیسم و همزمان با آن، اوج گرفتن اندیشه‌های تکامل گرا و تجربه‌گرایانه در علوم انسانی، اتفاقی در ذهنیت منتقدین ادبی افتاد که امروزه آن را نقطه عطفی برای مدرنیسم می‌دانیم (امپرسیونیسم در هنرهای تجسمی و ناتورالیسم در ادبیات، هر دو از همین اتفاق نشأت می‌گیرند). با پیروزی رئالیسم، مشخصه اصلی این سبک (واقع گرایی)، به عنوان بزرگ‌ترین ارزش هنری شناخته شد و پیروزی این سبک، در راستای اندیشه‌های تکامل گرا تأویل شد و به این ترتیب، غایت ادبیات در ذهن هنرمندانِ پیش از آغاز قرن بیستم، چیزی جز نشان دادن واقعیت نبود؛ آن چه سازنده ناتورالیسم ادبی وامپرسیونیسم بود. در ادامه این حرکت، با گسترش شیوه‌های علمی در بررسی تاریخ و علوم انسانی، معنای بسیاری از واژه‌های گفتمان ادبی تغییر یافت. آن چه امروزه از آن به عنوان رمان نام می‌بریم، اسم گذاری اشتباهی است برخاسته از همین دوران.

تعریف ما از رُمان، این گونه است: اثری ادبی و روایی، دارای حجمی بیشتر از داستان بلند با پیچیدگی و درهم تنیدگی روایت‌ها. در عین حال، ما نقطه آغاز رمان را دون کیشوت می‌دانیم.[۶] این دوگفته کاملاً با هم تناقض دارند. در تعریف امروزی از رمان، بسیاری از رمانس‌های پیش از دون کیشوت و حتی تجربه‌های روایی دیگری چون زندگی نامه‌ها، سفرنامه‌ها، قصه‌های شرقی و... باید رمان به حساب آیند. نکته در این جاست که در همان نقطه مذکور (پایان قرن ۱۹)، با قوت گرفتن اندیشه‌های رئالیستی، نظریه‌پردازان آغاز رمان را دون کیشوت معرفی کردند؛ زیرا اولین اثر منسجم روایی در ضدیت با رمانس بود و جنبه‌های واقع‌گرایانه آن، مستقیماً غیر واقع گرایی رمانس را هدف قرار می‌داد. علی‌رغم این که بعدها و علی‌الخصوص در نیمه دوم قرن بیستم، این گرایش‌های قوی رئالیستی کم رنگ شد و رئالیسم از تعریف رمان حذف گردید، هنوز دون کیشوت لقب اولین رمان تاریخ را بر خود دارد.

به هر حال و در چنین وضعیتی، نویسنده و منتقد انگلیسی زبان، هنری جیمز، وارد عرصه ادبی شد. جیمز بزرگ‌ترین استاد جویس در درک روایی بود. او با اعتقاد کامل به رئالیسم، شیوه‌ای را در ادبیات انگلیسی زبان بنیان گذاشت که می‌توان آن را همزاد ناتورالیسم فرانسه دانست (البته شیوه هنری جیمز، قدرت بیشتری یافت و به طور کامل ادبیات قرن بیستم را فتح کرد). جیمز معتقد بود که روایت بیش از هر چیز، باید به سوی واقعیت حرکت کند و ذکر جزئیات واقع گرایانه بسیار مهم‌تر از چرخش‌های عظیم روایی است. بدین ترتیب، حافظه بزرگ‌ترین عامل موفقیت یک نویسنده است و کار ادبیات روایی، گفتن خلاصه روایتی از زندگی افراد نیست، بلکه بازگویی روایی گوشه‌ای از یک روایت است. به‌صورتی موشکافانه که ذهنیت‌ها و عوامل مؤثر بر شخصیت‌ها را بررسی کند. تمامی این آموزه‌های جیمز، در آثار جویس قابل ملاحظه و ردیابی است. از همه مهم‌تر این که اهمیتی که جیمز به روایتگری در برابر روایت می‌دهد، شکل دهنده ذهنیت «پرداخت محور» جویس است.

پیشی و شیطانک نیز کتابی است که جویس در آن، به همین سیاق عمل کرده است و آن چه روایت را به نظر بسیاری بی مایه می‌رساند، تکیه جویس بر عدم چرخش‌های روایی و گره گشایی کلاسیک است. در حالی که این روایت، به هیچ وجه روایت ساده‌ای نیست و حتی شاید بتوانیم روایت آن را بسیار پیچیده‌تر از روایت‌های موجود در دوبلینی‌ها بدانیم. این روایت با چرخش‌های مکرر همذات‌پنداری، به خوبی نشان دهنده طرز تفکر جویس است. شیطانک ابتدا می‌خواهد به مردم کلک بزند، اما شهردار سر او را کلاه می‌گذارد. شیطانک گربه را می‌پذیرد، اما نکته این‌جاست که نه به عنوان یک شکست، بلکه با

اشاره به بد ذاتی مردم بوژانسی و پس از آن، با گربه رفاقت می‌کند؛ انگار ناگهان محور قصه از تقابل شیطانک ـ شهردار، به تقابل گربه ـ شهردار تغییر می‌یابد.

به هر حال، بحث درباره قوت‌های این قصه، بسیار طولانی خواهد بود. فقط به این نکته اشاره خواهیم کرد که برای درک ارزشهای این قصه، نباید انتظار کنش روایی عظیمی را داشت. ارزش این قصه، در ظرافت‌های روایی و چرخش‌های ظریف روایی است؛ چرخش‌های ظریفی که اتکای آن بیش از طرح، بر شخصیت‌پردازی است و آن هم شخصیت‌پردازی خاص جویس که در آن، آن‌چه بیش از همه اهمیت دارد، کنش غیر عادی، اما منطقی است. در هر صورت، شاید توجه به مفهوم اپی فنی[۷] بتواند راه‌های زیادی در درک روایی مخاطبان از جویس باز کند.

گفتیم که به هر حال، همین شکل روایتگری، بزرگ‌ترین عامل شکست اثر جویس نزد کودکان است، اما به نظر می‌رسد که این اثر برای مخاطب کودک نوشته نشده باشد. زیرا تصور جویس از ادبیات، نخبه‌گرا، تاریخی و با تعریف جیمز واقع‌گراست. به این ترتیب جویس نباید اعتقادی به اهمیت ادبیات غیر هنری داشته باشد؛ اعم از ادبیات کودک، تبلیغی و... حتی می‌توان با توجه به گرایش‌های سیاسی جویس، او را مخالف چنین شاخه‌هایی دانست.

به هر ترتیب، اگر هم این اثر را اثری در حیطه ادبیات کودک بدانیم، باید آن را کاملاً ناموفق ارزیابی کنیم؛ زیرا نه درک و نه لذت ادبی قابل تصوری به مخاطبان خود می‌دهد. اما آیا این اثر، اثری است که جویس آن را برای بزرگسال نوشته باشد؟

عدم پرداخت اثر، چه از لحاظ فنی و چه از نظر روایی، اثبات این امر است؛ زیرا علی‌رغم نکاتی که گفتیم و علی‌رغم تمام مشابهت‌های پیشی و شیطانک با دیگر آثار جویس، به نظر می‌رسد که نوعی سهل انگاری در پرداخت اثر وجود دارد. اگر چه خط روایی به شیوه روایت‌پردازی جویس است، ظرافت‌های روان‌شناسانه جویس و نیز دیگر ظرافت‌های پرداخت محور جویس، در این اثر دیده نمی‌شود.

چند کلمه درباره جیمز جویس

معروف است که جویس می‌تواند از هر تکنیکی در آثار خود، به بهترین شکل استفاده کند، اما در این اثر، هیچ کار خاصی انجام نداده است. این حرف را نشنیده بگیرید، اما به نظر می‌رسد که این اثرِ سهل‌انگارانه که کدگذاریهای آن واضح، اما غیر تاویل است، یک شوخی باشد؛ شوخی جویس با یکی از دوستانش و کدگذاریها و حتی برداشت نمادین محتمل از آن، شاید تنها بین جمع رفقای جویس معنا می‌داده است!

همان طور که گفتیم، این اثر از لحاظ فنی روایی، شباهت‌های غیر قابل انکاری با آثار معروف جویس و به عبارتی بهتر، با «آثار جویسی» دارد. تفاوت‌هایی که میان این اثر و آثار مطرح جویس وجود دارد، در ایده‌های روایی و فرمی نیست، بلکه در پرداخت‌های جزئی است. روایت پیشی و شیطانک، در همان نوع روایت‌پردازی جیمز می‌گنجد، اما موشکافی و جزئیات واقع گرایانه‌ای در آن دیده نمی‌شود. بدین ترتیب، قصه فاقد چرخشی عظیم است، اما از ظرافتی واقع نما نیز برخوردار نیست. چنین اثری بی شک نمی‌تواند برای جویس، هم‌رده آثار «پرداخت محور»ش باشد. بدین ترتیب، می‌توان سه راءی ممکن درباره «پیشی و شیطانک» صادر کرد: دو راءی اول (این که کتاب یک نامه، یک شوخی یا یک نوشته خصوصی باشد و یا این که کار، نوعی کار سردستی و تمرینی است) به بحث ما مربوط نخواهند شد، اما سهل‌انگاری در نگارش کتاب، غیرقابل انکار است. راءی پایانی این است: جویس این کتاب را برای مخاطب کودک نوشته است. در نتیجه، در نظر جویس ادبیات کودک می‌تواند حاصل سهل انگاری باشد. (امری که با تعریف جویس از ادبیات «پرداخت محور» تعارض دارد). پس...

حرکت به سمت فرم‌های دینامیک، به خودی خود برای کودک دشوار است و حتی می‌توان آن را برای کودک غیر قابل فهم خواند

جویس کتابی نوشته است که آن را متعلق به حیطه ادبیات کودک می‌دانیم، اما مخاطب کودک از درک آن عاجز است

پی نوشت:

۱ ـ لیوتار، ژان فرانسوا: پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست، ترجمهٔ مانی حقیقی، برگرفته از کتاب سرگشتگی نشانه‌ها، نشر مرکز، چاپ دوم ۱۳۷۸، صفحه ۴۹-۴۷.

۲ ـ اکو، اومبرتو: پسامدرنیسم، طنز، اثر لذت بخش، ترجمه پیام یزدانجو، برگرفته از کتاب ادبیات پسامدرن، نشر مرکز، چاپ اول، اسفند ۱۳۷۹، صفحه ۹۰.

البته در این جا تفاوتی میان گفته‌های لیوتار و اکو نیست. برای فهم همخوان بودن این دو ادعا، یادآوری می‌کنیم که اکو از هنر پست‌مدرن، به معنای ژورنالیستی آن سخن می‌گوید؛ هنری که پس از جنگ جهانی شکل گرفت. در حالی که لیوتار از پست‌مدرن، به معنای خاستگاه هنری سخن می‌گوید. طبیعی است که کار جویس، طبق اصطلاحات آکادمیک و ژورنالیستی، پست‌مدرن نیست، اما خاستگاه آن، همان شیوه‌ای است که لیوتار به آن نام پست مدرن می‌دهد.

۳ ـ ر.ک به: بودریار، ژان، مدرنیته، ترجمه ترانه یلدا، برگرفته از کتاب سرگشتگی نشانه‌ها، نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۷۸.

۴ ـ چارلز جنکز (Charles Jencks)، معمار و نظریه‌پرداز هنر، بحث‌های او در دهه هفتاد میلادی، بنیان نظری معماری پست‌مدرن بود. کدگذاری مضاعف، استفاده از دو نظام موازی نشانه‌شناسیک، در یک اثر هنری است.

۵ ـ این نکته را بعدها در بحث‌هایی نظری، در همین مجله بیشتر توضیح خواهیم داد.

۶ ـ در نظر همه تاریخ نگاران هنر، آغاز رمان، نگارش دون کیشوت است. برای نمونه و بحث بیشتر، می‌توان به «هنر رمان» کوندرا نظری انداخت.

۷ ـ Epiphany، مفهومی که جویس در نقد ادبی مطرح کرد و می‌توان آن را لغزش ناگهانی شخصیت نامید که در ادامه نوعی درک ذهنی رخ می‌دهد. این درک می‌تواند در اثر یک حرکت کوچک در خارج و یا یک کنش و تجلی ناگهانی ذهنی رخ دهد. اپی‌فنی همان چیزی است که برای جویس، روایت را می‌سازد و می‌تواند توجیه‌کننده حرکات غیرعادی و در واقع منطقی، برای این حرکات باشد. در این جا چرخش ذهنی شیطانک می‌تواند با توجه به این مفهوم ارزیابی شود.