کودکانه‌نمایی و نوآوری

در شمارهٔ پیش، چکیدهٔ مقاله‌ای که در اولین سمینار ادبیات کودکان و نوجوانان (سال ۱۳۷۰) ارائه شده بود، در این بخش درج شد. در این شماره نیز که همچنان به‌بحث دربارهٔ مفهوم و مرز ادبیات کودکان گرایش دارد چکیدهٔ مقاله‌ای که در دومین سمینار (سال ۱۳۷۱) عرضه شد، درج می‌گردد. امیدواریم که خوانندگان ارجمند، سردبیر پرتقصیر را به‌خاطر طولانی شدن این سرمقاله! که هیچ شباهتی به‌سرمقاله‌های فشرده و فاضلانه و فروتنانه ندارد، مورد عفو قرار دهند.

بحث این مقاله، ادامهٔ بحث مقالهٔ سمینار قبل است که با عنوان «ادبیات کودکانه‌نما» ارائه شد. هدف مقاله، نشان دادن این واقعیت است که خلق بعضی از آثار کودکانه‌نما، ریشه در بعضی از نوآوریهای ناپخته دارد.

اصل نوآوری البته لازم است و حتی اجتناب‌ناپذیر. تکنیکها و شگردهای هنری به‌قول محسن مخملباف، کشف ناتمام هستند. بنابراین نمی‌توان نقطهٔ پایانی برای شیوه‌ها و شگردهای خلق ادبی قائل شد. تغییر زمان، شکلهای داستان‌پردازی را نیز تغییر می‌دهد، امّا این طور نیست که همه چیز تغییر کند وگرنه انسان امروز نباید هیچ وجه اشتراکی با گذشتگان خود داشته باشد، در حالی که ما رشتهٔ ممتدی به نام بشریت داریم که انسانهای همهٔ اعصار را به هم پیوند می‌دهد. آن که در عرصهٔ ادبیات کودکان نوآوری می‌کند، باید جنبه‌های متغیر و ثابت شاکلهٔ کودکان را ـ هر دو را ـ بشناسد. برخی از ویژگیهای کودکان ثابت است، مثلاً: تخیّل، بازی، نشاط و تحرک شاخصه‌های سرشتی و ذاتی همهٔ کودکان عالم در همهٔ دوره‌های بشریت بوده و هست. ویژگیهای سرشتی هرگز بر اثر عوامل جغرافیایی، اقتصادی و سیاسی از میان نرفته است (گرچه ممکن است شدت و ضعف گرفته باشد)، اما بعضی دیگر از تواناییها و مختصات بچه‌ها متغیّر است، مثل: دانش پایه و مخزن واژگانی. بنابراین اگر هدف هنرمندی که برای بچه‌ها کار می‌کند ارتباط با آنان باشد، نوآوری او چنانچه مبتنی بر نادیده گرفتن ویژگیهای ذاتی کودکان باشد، در قبول بچه‌ها نخواهد افتاد. متأسفانه عده‌ای بدون اطلاع از جوهرهٔ نوآوری، دست به‌چنین حرکتی می‌زنند.

نوآوری یا رسیدن به نو؟

تعبیر «به نو رسیدن» درست‌تر از «نوآوری» است. به نو رسیدن یعنی طیّ کردن غیرارادی و عملی و تدریجی به نو (همان‌گونه که میوه‌ای از

مرحلهٔ کالی می‌گذرد و می‌رسد) و نه پرشی عجولانه و مصنوعی از سکّوی خامدستی به قلّهٔ پختگی. عده‌ای، متأسفانه اسیر «نوآوری برای نوآوری» هستند. تجربهٔ اجتماعی نشان می‌دهد که این گونه نوآوریها از سوی کسانی صورت می‌گیرد که به‌مقتضیات مخاطب خود توجه ندارند بلکه نگران عقب ماندن از رقبایی هستند که به‌دریافتهایی نو رسیده‌اند.

خراب کردن یا ساختن؟

نفی تمامی فنون و شگردهای شناخته شده در عرصهٔ ادبیات و هنر، کار مشکلی نیست. مهمّ این است که چه بنایی به‌جای خرابه‌ها ساخته می‌شود. اصولاً برای خراب کردن کهنه‌ها باید کهنه‌ها را شناخت. از این گذشته، این‌طور نیست که هر نویی لزوماً خوب و هر کهنه‌ای مطرود و محکوم به‌شکست باشد. نوآوری کافی نیست بلکه نو ماندن مهمّ است. ملاک هنرمند برای نوآوری نباید این باشد که در غرب به‌فلان شیوهٔ نو رسیده‌اند و یا حتی در جامعهٔ خودمان چنین حالتی پیش آمده است. تنها ملاک هنرمند، می‌تواند رسیدن خودش به نو باشد، یعنی رسیدن به‌مرحله‌ای که خود به‌خود دیگر نتواند راه‌های تجربه‌شدهٔ قبلی را برود و به‌عبارت روشن‌تر، نتواند نوآوری نکند.

ملاک نقد آثار نو چیست؟

نقد آثار متعارف که در بستری شناخته‌شده و کلاسیک خلق می‌شوند آسان‌تر از آثاری است که راه‌های نو را تجربه می‌کنند. دلیل چنین امری قاعده‌مندی آثار کلاسیک است که ناگفته به‌صورت سلسله‌ای از قراردادها درآمده‌اند. نکتهٔ مهم این است که ما در ایران و نیز کشورهایی که گرایش و علاقه به ادبیات غرب در آنها رایج است، تقریباً «نوآوری» نداریم؛ یعنی معمولاً «آفرینش نو» نمی‌کنیم بلکه «تقلید نو» می‌کنیم. یعنی اگر مثلاً پنجاه سال از ادبیات دیگران عقب باشیم، نوآوری عده‌ای از ما به‌این صورت ظاهر می‌شود که همچون نسل گذشتهٔ خود از ادبیات پنجاه سال پیش دیگران تقلید نمی‌کنیم بلکه از ادبیات سی سال پیش آنان تقلید می‌کنیم! در هر حال، چه اسم این کار را نوآوری بگذاریم و چه نگذاریم، نقد این‌گونه آثار دشوارتر از آثار دارای پیشینه است. حتی معلوم نیست که گذشت زمان و تلاشهایی که برای تئوریزه و قانونمند کردن این گونه ادبیات جدید صورت می‌گیرد، نقد این دسته از آثار را آسان کند، زیرا اصولاً روانی و درونی شدن داستان امروزی که برخاسته از شرایط انسان امروزی است، کار منتقد را مشکل می‌سازد. پس چه باید کرد؟ قدر مسلم و دست به نقد، اولین کار منتقد این است که راه جدید را به‌این دلیل که با راه‌های پیموده‌شدهٔ قبل همخوانی ندارد، مردود نشمارد و تحسین هم نکند. یعنی نو بودن را خود به‌خود یک ضدارزش و یا ارزش تلقی نکند. منتقد پیش از هرچیز بهتراست اصل را بر حس ودریافت خود بگذارد و به‌طور موقت شگردها و تکنیکهایی را که فرا گرفته است، به‌فراموشی بسپارد. اگر اثر جدید بی‌هیچ پیشداوری، مطبوع طبع او واقع شد، آن را کاری موفق قلمداد کند و سپس دربارهٔ شگردها و شیوه‌های جدید نویسنده اندیشه کند تا دنیای درونی اثر را با روابط خاص خودش کشف کند. بدیهی است که اگر منتقد پیش از بها دادن به حسّ دریافت خود، به چالشی تکنیکی با اثر بپردازد، یکطرفه به قاضی رفته است و راضی هم برخواهد گشت!

به‌بیانی دیگر، ابتدا باید اثر را «بازیابی» کرد و بعد «ارزیابی»[1]. و باز به‌قولی باید نخست «دنیای خاص نویسنده» را کشف کرد. به‌هر

۱. شبیه به عبارتی که سارتر دربارهٔ منتقد می‌گوید: (ر.ک.) مقالهٔ زمان در نظر فاکنر، ژان پل سارتر، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، به‌نقل از: فاکنر. ویلیام، خشم و هیاهو، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۹، ص ۲۹۹.

حال، توصیهٔ بالا می‌تواند به‌این شکل کامل شود که منتقد بهتر است پس از آنکه از نظر حسّی با اثری نو ارتباط برقرار کرد، دنیای خاص نویسنده و منطق درونی و ارتباط ویژهٔ اجزای داستان را کشف کند وگرنه اگر با مطالعهٔ دقیق اثر هیچ ارزش و برجستگی خاصی در آن نیافت، دیگر نمی‌توان از او انتظار داشت که دنیایی را کشف کند که وجود ندارد! واقعیت هم این است که بعضی از آثار نو، آن‌قدر بی‌مایه و سست‌اند که به‌کار بردن تعبیر «کشف دنیای خاص» در مورد نویسنده‌اش موضوعیتی ندارند. بله، این دُرُست که هیچ اثر نویی نباید راه‌های رفته را برود ـ که در آن صورت دیگر نو نیست ـ اما باید منطق جدیدی را بنیان بگذارد و روشن‌تر اینکه، با خودش بخواند. این، یکی از فطری‌ترین و مقبول‌ترین ملاکهای نقد ادبی است.

سوررئالیسم در ادبیات کودکان

چند سال پیش، کسانی این تعبیر را به‌کار برده و آن را ملاک ارزیابی برخی از آثار ادبی در حیطهٔ ادبیات کودک و نوجوان قرار داده‌اند. به‌نظر می‌رسد کاربرد این تعبیر، توجیه پاره‌ای از نوآوری‌ها باشد. شاید هم مخترع این تعبیر، ناخودآگاه می‌خواسته است بگوید که «آی بزرگترها! ادبیات کودکان را دست کم نگیرید. ما هم برای خودمان سوررئالیسم داریم!» تا از این طریق به نادیده گرفتن ادبیات کودکان از سوی بزرگترهای روشنفکر، اعتراضی کرده باشد (اسمش را بگذارید: نوعی بازتاب روانی). با این همه، در کنار هم قرار دادن غیرعلمی دو واژهٔ ناهمگون، مشکلی را از ادبیات کودکان برطرف نخواهد کرد، مگر اینکه تعریف ما از سوررئالیسم، چیزی متفاوت با تعریف متعارف آن باشد که درواقع آن هم کاری بیهوده است که تنها بر ابهام و پریشانی خواهد افزود.

بهتر بود به جای سوررئالیسم از تعبیرهایی «ادبیات کودکانی» مثل: «فانتزی»، «قصهٔ خیالی» و یا تعبیری مانند «نثر شاعرانه» کمک گرفته می‌شد. برای اینکه ناهمگونی دو واژهٔ سوررئالیسم و ادبیات کودکان روشن‌تر شود، توضیح بیشتری لازم است.

برای ما مصرف‌کنندگان اگرچه مکتبهای ادبی حکم کالاهایی وارداتی را دارند، اما در غرب و از شرایط خاص اجتماعی و نوع تفکر فلسفی رایج در جوامع غربی نتیجه شده‌اند. یعنی نویسنده و خوانندهٔ غربی تنها با یک دگرشکلی و تحول روبنایی روبه‌رو نبوده است بلکه مکتب جدید را حاصل شرایط ویژهٔ خود جامعهٔ خود تلقی می‌کرده است. طبیعی است که سوررئالیسم، ناتورالیسم، سمبولیسم و دیگر مکتبها برای او معنای دیگری غیر از معنایی که «واردکنندگان» از آن می‌فهمیده‌اند، داشته است[۲]. حال بیاییم این ژرفا و عمق را در کودکان کشورهای واردکننده، ارزیابی کنیم. در این صورت تردید نخواهیم کرد که کودکان، فلسفه‌هایی را که مکتب ادبی سوررئالیسم بر آنها متکی است، در نخواهند یافت.

در کتاب منشأ شخصیت در ادبیات داستانی، سخن از فلسفه‌هایی رفته است که سوررئالیسم بر آنها متکی است: «آبشخور فلسفهٔ این سبک [سوررئالیسم] مکاتب فلسفی فردگرایانه، هیچ‌انگارانه (نهیلیستی)، برخی از فرقه‌های وجودگرایی (اگزیستانسیالیسم) و فلسفهٔ پوچی است. نیچه از جمله فیلسوفانی بود که آیینهٔ تمام‌نمای انحطاط جهان‌بینی سوداگران عصر خود به‌شمار می‌رود. انسان در سیستم فکری این فیلسوف آلمانی که جنبه‌های نژادپرستانهٔ آن بعدها به‌یکی از شالوده‌های فلسفی ایدئولوژی فاشیسم

تبدیل شد. تجسم عالی خود را در جانور موبور می‌یابد... نیچه ارزشی برای شناخت منطقی قائل نبود و برترین شکل ادراک را شناخت شهودی می‌دانست. از این رو پیروان او در عرصهٔ ادبیات داستانی، کاری با منطق رویدادها و شخصیتها نداشتند و همه چیز را به‌دست جریان حسّ و شهود می‌سپردند.»(۲)

حال اگر فرض را بر این بگیریم که آشنایی خواننده با فلسفهٔ هر مکتب، نقش مهمی در فهم و درک متون ادبی برخاسته از آن مکتب را به‌عهده دارد، آیا خوانندهٔ کودک و نوجوان ایرانی، بدون آگاهی از این فلسفه‌ها، می‌تواند ارتباطی موفق با آثار سوررئالیستی برقرار کند؟

اکنون بگذارید مسئله را از زاویهٔ دیگری ببینیم، یعنی فرض کنیم که هیچ ضرورتی به آشنایی با ریشه‌های فلسفیِ مکتبهای ادبی نیست و خواننده، ارتباطی حسی و بی‌واسطه با آثار ادبی برقرار می‌کند. حتی با این دیدگاه نیز مشکل ما حلّ نمی‌شود. می‌دانیم که مکتب ادبی سوررئالیسم دو پایهٔ اصلی دارد: اول نویسنده و دوم خواننده. درواقع این دو هر یک وظایفی بر عهده دارند تا متن سوررئالیستی، به‌خوبی خلق و به‌خوبی فهمیده شود. وظیفهٔ نویسنده برای خلق یک اثر سوررئالیستی عبارت است از: «نوشتن خود به‌خود»، «نوشتن بدون طرح قبلی»، «جاری ساختن آزاد و بی‌قید تخیّل ناب» و «درهم ریختن ظاهر زندگی برای رسیدن به واقعیت برتر». حال، با توجه به محدودیت «دانش پایه»، «واژگان پایهٔ» کودک و «خاص بودن دنیای او»، آیا می‌توانیم از نویسندهٔ بزرگسال انتظار داشته باشیم که همچون سوررئالیستها، دیوار بین عقل و جنون را فرو بریزد و رویا، ناخودآگاه و جنون را در اثرش بتاباند؟ آیا در این صورت او می‌تواند در همان حال ناهشیاری و جنون هنری، دانش پایه و واژگان پایه و قواعد و مرزهای دنیای خاص کودک را رعایت کند؟ بسیاری از اهل نظر، به‌این پرسش، پاسخی منفی می‌دهند و می‌گویند که نوشتن برای بچه‌ها کاری هنری ـ فنی است. یعنی نه به‌طور کامل هنری و جوششی و نه به‌طور مطلق، فنی و کوششی.

این از وظایف نویسندهٔ متن سوررئالیستی، اما وظایف خوانندهٔ این متن چیست؟

رضا سیّدحسینی می‌نویسد: «خوانندهٔ اشعار سوررئالیستی باید در نظر اوّل خیال فهمیدن نداشته باشد که به‌جایی نخواهد رسید، بلکه به دستور سوررئالیستها باید ذهن خود را در حالت پذیرایی و انفعال محض، به‌اختیار کلمات بسپارد تا معانی مجازی و صور ذهنی و مفهوم عمیق شعر به‌تدریج «برانگیخته» شوند، و اگر توانست صفحهٔ ضمیرش را از زنگار معلومات مصنوع و عادات ریشه‌دار بزداید آنگاه موج زندگی درونی از سر او خواهد گذشت.»(۴)

می‌بینیم که حتی خواندن آثار سوررئالیستی نیاز به رعایت برخی شیوه‌ها دارد. حال توجه کنیم که ما باید از خوانندهٔ کم‌سن و سال خود بخواهیم که دو راه دشوار را طیّ کند. اول اینکه در بین بی‌شمار کتابها و خواندنی‌هایی که به‌دستش می‌رسد، آثار سوررئالیستی را (عطف به مختصات ویژهٔ این‌گونه آثار) تشخیص دهد. دوم اینکه هنگام مطالعهٔ این دسته از آثار، ذهن خود را در حالت پذیرایی و انفعال محض، به اختیار کلمات بسپارد و صفحهٔ ضمیرش را از زنگار معلومات مصنوع و عادات ریشه‌دار بزداید تا موج زندگی درونی از سر او بگذرد! آیا ما می‌توانیم از کودکان جامعهٔ خود چنین انتظاری داشته باشیم؟ بله، البته شاید نویسندهٔ سوررئالیست بتواند انتظار ما را برآورده کند،

۲. برای آشنایی بیشتر (ر.ک.) سیدحسینی، رضا، مکتبهای ادبی، تهران، نیل، ۱۳۵۸، جلد دوم، ص ۴۱۷ تا ۴۸۸.
۳. دقیقیان، شیرین‌دخت، منشأ شخصیت در ادبیات داستانی، تهران، مؤلف، ۱۳۷۱، ص ۴۵.
۴. مکتبهای ادبی، جلد دوم، ص ۴۵۹.

یعنی با اینکه قلم خود را بر کاغذ می‌گذارد و بدون هیچ فکر و طرح و تلقی قبلی می‌نویسد، در عین حال کودکانه هم بنویسد. شاید بتوان نویسنده‌ای را فرض کرد که هم به وظایفی که مکتب سوررئالیسم بر عهده‌اش نهاده است، عمل کند و هم به‌خاطر اینکه شاکلهٔ شخصیتی‌اش با کودکان انس یافته و قلمش عادت کرده که برای کودکان بنویسد، اثری باب طبع کودکان خلق کند. شاید بتوان از نویسنده خواست که راهی تا این اندازه دشوار را طی کند، اما تکلیف رکن دوم یعنی خواننده چه می‌شود؟ آیا از او هم می‌توان خواست که حواسش را در حین مطالعه تعطیل کند تا به واقعیتی برتر (سوررئال) دست یابد؟

در هر حال حتی اگر بپذیریم که سوررئالیسم می‌تواند در حیطهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان مطرح شود، به‌یقین، این سوررئالیسم با سوررئالیسم آثار بزرگسالان متفاوت خواهد بود و مختصات خاص خود را خواهد داشت، در حالی که مخترعان دلسوز «سوررئالیسم در ادبیات کودکان» مختصات و مرزهای جداکننده و هویت‌بخش این نوع جدید از سوررئالیسم را تبیین و تدوین نکرده‌اند.

تفاوت تخیل کودکانه و بزرگسالانه

یکی از قدمها ـ تنها یکی از قدمها ـ در مسیر قانونمندی فانتزی در ادبیات کودکان، این است که به تفاوت‌های دنیای کودکان و بزرگسالان توجه کنیم. می‌دانیم که یکی از ویژگیهای ادبیات بزرگسالانه «آشنایی‌زدایی»[۵] است. در آشنایی‌زدایی، این اصل پذیرفته شده است که بزرگترها «عادت» کرده‌اند و ادبیات می‌خواهد آنها را از خواب سنگین عادتها بیدار کند.

به‌نظر شکلوفسکی[۶]: «هنر ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به‌ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادتهایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به‌چشم ما بیگانه می‌کند.... شکلوفسکی نوشته است که ساحل‌نشینان، صدای امواج دریا را دیگر نمی‌شنوند و ما هر روز به‌یکدیگر نگاه می‌کنیم، بی‌آنکه دیگری را ببینیم، زیرا درک حسی ما به جهان عادت کرده است.»[۷]

آشنایی‌زدایی، به‌این شکل و با این شدت، در دنیای کودکان مطرح نیست. آشنایی‌زدایی در دنیای کودکان، ضرورت کمتری دارد، زیرا بچه‌ها به‌دلیل سن کم و تجربهٔ اندک، عادتهای ریشه‌دار ندارند و یا کمتر از بزرگترها به عادتها مبتلایند. آنها حرف زدن ابر و بازیگوشی نسیم را خیلی بهتر از بزرگترها باور می‌کنند. پس می‌بینیم که اگر منظور از سوررئالیسم کودکانه، وارد کردن آنیمیسم و جاندارپنداری و تخیّل به دنیای کودکان باشد، چنین کاری زیره بردن به کرمان است و پیشترها به‌این کار اسم «فانتزی» یا «تخیل باز و اندکی افراطی» داده شده است و نیازی به‌خلق واژهٔ جدید و یا خلق مفهومی تازه برای واژه‌ای جاافتاده مانند «سوررئالیسم» نیست، اما اگر منظور از ادبیات سوررئالیستی کودکان، نوعی خیال‌پردازی از جنس بزرگسالانه باشد و در آن به‌شیوهٔ پیشوایان سوررئالیسم، به نویسنده اجازه داده شود که خود به‌خود و بدون طرح قبلی و بدون اندیشه، تخیل ناب و بی‌قیدش را رها کند و هرچه می‌خواهد، بنویسد و نیز از خواننده (کودک) خواسته شود که ذهن خود را در حالت پذیرایی و انفعال محض، به اختیار کلمات بسپارد و صفحهٔ ضمیرش را از زنگار معلومات مصنوع و عادات ریشه‌دار بزداید، آنگاه به مقصد نخواهیم رسید و کودک با این نوآوری‌ها کنار نخواهد آمد.

ریشهٔ این تفکر در کجاست؟

من اعتقاد دارم که این نگاه تفریطی به‌دنیای کودک، نقطهٔ مقابل آن نگاه افراطی است که پیشترها وجود داشته است. روزگاری دنیای کودکان به‌رسمیت شناخته نمی‌شده و بنابراین ادبیات خاص کودکان هم آفریده نمی‌شده است. این نقطهٔ افراط بود که آدمهای بزرگسال را اصل قرار می‌داد (بزرگسالاری)، امّا بعدها دنیای کودک به‌رسمیت شناخته شد و ادبیات خاص خود را نیز یافت. آن افراط اولیه، امروزه از سوی بعضی بزرگترها پا در حیطهٔ تفریط گذاشته است، یعنی نه تنها به‌دنیای کودک احترام گذاشته می‌شود بلکه حتی توانایی ذهنی و حسی کودک در حدّ بزرگسال تلقی می‌شود و از او انتظاری بزرگسالانه می‌رود. البته چنین تفریطی ریشه در کودک‌سالاری عصر ما دارد. به‌نظر من آن افراط و این تفریط هر دو یک نتیجه دارند و به یک فاجعه می‌انجامند: به کودک اجازهٔ «کودکی کردن» داده نمی‌شود.

به‌نظر من، یکی دیگر از ریشه‌های این نوآوری‌ها این است که عده‌ای از نویسندگان جوان، فقط به‌این دلیل به ادبیات کودکان علاقه دارند که تجربه‌شان از زندگی اندک است و خود هنوز فاصلهٔ زیادی با دورهٔ کودکی و نوجوانی نگرفته‌اند. این عدّه، به‌تدریج با قبول مسئولیت شغلی، ازدواج، رفتن به سربازی، پدر یا مادر شدن، تحمل مصائب، افزایش معلومات و در یک کلام گام نهادن به دنیای بزرگسالی، به‌دریافتهای تازه‌ای چه در مضمون و چه در شکل می‌رسند، امّا اینان در جامعه به‌عنوان نویسندهٔ کودک و نوجوان شناخته شده‌اند و بنابراین، انگیزه و یا توان کار کردن و مطرح شدن در حوزهٔ بزرگسالان را ندارند. نتیجه این می‌شود که تحولات و دریافتهای روحی و ذهنی خود در عرصهٔ ادبیات و زندگی را به‌کتابهای کودکان و دنیای بچه‌ها تحمیل می‌کنند و اسمش را هم می‌گذارند نوآوری!

عدّه‌ای به‌هنگام نوآوری، بحثهای فنّی ادبیات داستانیِ بزرگسالان را ندانسته به عرصهٔ ادبیات کودکان تعمیم می‌دهند. حتی اگر فرض کنیم که مثلاً کتابی همچون قصهٔ نو، انسان طراز نو نوشتهٔ «آلن رب‌گری‌یه»[۸] دچار هیچ تناقضی در گفته‌ها و برداشتهایش نیست، مباحثش به‌سادگی قابل تسرّی به حوزهٔ مورد بحث ما نیست. در جایی به‌نقل از شاعر و اندیشمند عرصهٔ ادبیات کودکان، محمود کیانوش خواندم که: نویسندهٔ واقعی کودکان کسی است که حتماً بتواند برای بزرگسالان هم بنویسد. امّا من چنین اعتقادی ندارم. درعوض معتقدم‌که نویسندهٔ واقعی کودکان کسی است که هم در دورهٔ جوانی و هم در دورهٔ بزرگسالی، بخواهد و بتواند که برای بچه‌ها بنویسد (صرف نظر از اینکه برای بزرگسالان نیز بنویسد یا ننویسد).

نتیجه‌ای که در پایان این بحث خواهم گرفت، همان نتیجه‌ای است که از مقالهٔ سمینار سال قبل گرفتم و آن اینکه یک اثر کودکانه (و نه کودکانه‌نما) قبل از هر چیز باید نگاهش کودکانه باشد وگرنه:

* کودک بودنِ شخصِ محوریِ داستان؛
* نثر کودکانه؛
* نقاشی کودکانه؛
* قطع و نوع حروف و آرایش صفحات کودکانه؛
* عرضه شدن کتاب در تریبون کودکانه؛
* پذیرفته شدن و جایزه گرفتن کار در جشنواره‌ای آبرومند؛

هیچ یک به‌تنهایی، یک اثر را کودکانه نمی‌سازد.

سردبیر

۶. Defamiliarization
۷. Shoklovsky
۷. احمدی. بابک. ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز، ۱۳۷۰، جلد اول ص ۴۷ و ۴۸.
۸. رب‌گری‌یه، آلن، قصهٔ نو، انسان طراز نو، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۰.