ما در کجای جهان ایستاده‌ایم؟

زری نعیمی

تشخیص جنسیت ادبیات کودک و نوجوان ایران، اولین گام برای برداشتن قدم‌های بعدی است. باید در آغاز به این پرسش پاسخ داد که ما در کجای ادبیات ایستاده‌ایم؟ تا در مراحل بعدی و پس از کشف و تشخیص جنس یا هویت این ادبیات، به مقایسه آن با ادبیات کودک و نوجوان جهان بپردازیم. با مطالعه و بررسی ۹۰ درصد از آثار کودک و نوجوان ایران (حداقل در زمینه داستان)، به این نتیجه می‌رسیم که جنس این ادبیات، قصه و حکایت و تمثیل است و هنوز وارد عرصه‌ای به نام ادبیات داستانی نشده است. به دو دلیل:

دلیل اول تاریخی است. طبق گزاره‌های مبتنی بر پژوهش‌های تاریخی، پژوهشگران مختلف با دیدگاه‌های کاملاً متفاوت، به این اصل مشترک رسیده‌اند که ادبیات ایران در مرحله قصه‌نویسی، مسیری کاملاً معکوس با ادبیات جهان را طی می‌کند. هرچه در بررسی این ادبیات به قصه‌های کهن و قدیمی‌تر نزدیک می‌شویم، می‌بینیم که از ساخت و درون‌مایه‌هایی قدرتمندتر برخوردارند؛ هم‌چون سمک عیار که از ساخت و پی‌رنگی قوی بهره‌مند است، اما هرچه رو به جلو می‌آییم، قصه‌نویسی ما به جای تکامل درونی و بیرونی، سیر انحطاطی و نزولی می‌گیرد و می‌رسد به قصه امیرارسلان و حسین کردشبستری. برخی از پژوهشگران، علت این انحطاط را در اوضاع و احوال تاریخی جست‌وجو کرده و چنین گفته‌اند:

«این وضع بیش‌تر در دوران صفوی اتفاق افتاد؛ زیرا سیاست صفویان، سیاست مذهبی بود. شاهان صفوی از تمام عواملی که در اختیار داشتند، برای تعمیم و توسعه این سیاست استفاده کردند و طبیعی بود که قصه‌خوانان و نقالان برای جلب عامه مردم و تبدیل آنان به شیعیان مؤمن و فداکار، سلاحی مؤثر به شمار می‌آمدند.»

(دکتر محمدجعفر محجوب، مطالعه در داستان‌های عامیانه فارسی، کتاب هفته، شماره ۷۷، ۱۳۴۲)

یا در جایی دیگر گفته می‌شود:

«در قصه‌های بلند قدیمی نظیر سمک‌عیار، داراب‌نامه، فیروزنامه، اسکندرنامه و ... گزارنده و فراهم آورنده قصه‌ها،

خود ادیب و فاضل و تا حدودی به علوم و معارف زمان خود آشناست... این قصه‌ها در عین حال، اغلب از نظر ادبی و توصیفات قصه‌پردازی، غنی و گیرا و از نظر حوادث متنوع و رنگارنگ است. هنوز هم بعد از سال‌ها می‌توان لااقل یک سوم آن‌ها را با اشتیاق خواند... اما در قصه‌هایی که از دوره صفویه به این طرف برجا مانده، مثل قصه‌های بلند ابومسلم‌نامه، اسکندرنامه هفت جلدی، امیرارسلان و حسین کردشبستری و... آن قدرت و دقت‌نظر در پرداخت قصه‌ها و آن استحکام در نثر و توصیف صحنه‌ها و آن تنوع در حوادث کم‌تر به چشم می‌خورد و قصه‌ها هرچه به ما نزدیک‌تر می‌شود، استخوان‌بندی ابتدایی‌تر و فقیرانه‌تری پیدا می‌کند.» **(جمال میرصادقی، ادبیات داستانی، ص ۵۳،۵۴ چاپ چهارم ۱۳۸۲، انتشارات علمی)**

همین سخن را به گونه‌ای دیگر و در جایگاهی دیگر، از زبان پیشروترین داستان‌نویسان ایران هم می‌شنویم:

«هنگام بررسی تاریخ ادبیات ایران، به آسانی متوجه می‌شویم که روند رشد و تحول ادبیات داستانی این سرزمین تا مقطعی خاص، به طور کلی، همپای تحول و گونه به گونگی ادبیات داستانی غرب و بلکه جهان بوده است... اما تقریباً همزمان با آغاز روند عقب‌افتادگی ایران از لحاظ اقتصادی، نظامی و اجتماعی، دوره سکون و سترونیِ ادبیات شکوهمند ایران هم آغاز می‌شود... دوران رکود نثر فارسی از زمان تیموریان رشد گرفته و در زمان صفویه به اوج خود رسیده است... ادبیات و به خصوص نثر (در زمان صفویه) دچار انحطاط شده‌اند.»

(شهریار مندنی‌پور، ارواح شهرزاد، ص ۲۴۴)

با توجه به این گزیده‌های متفاوت از افرادی با دیدگاه‌های مختلف، این خط مشترک را در همه آن‌ها مشاهده می‌کنیم که اولاً چرخه حرکت ادبیات در ایران، از زمانی خاص با ادبیات جهان معکوس می‌شود و از حرکت موازی و پایاپای (که در مواردی حتی پیشرفته‌تر از غربی‌هاست[۱])، روی برمی‌گرداند و هرچه ادبیات داستانی در غرب حرکتی رو به پیش و تکاملی دارد، ادبیات داستانی ایران مدام درجا می‌زند و به عقب باز می‌گردد. یعنی نه تنها در همان ساخت تمثیل و حکایت و قصه و نقالی می‌ماند که پیوسته از تمام دستاوردهای پیشین ادبی خود عقب‌نشینی نیز می‌کند. اکنون با در نظر داشتن این پیشینه، به تاریخ معاصر باز می‌گردیم.

ادبیات کودک و نوجوان دوران مدرن ما که با تحولات مشروطه پدید آمد و پدیدآورنده چهره‌های جدیدی هم شد (هم‌چون جبار باغچه‌بان، عباس یمینی‌شریف)، در تغییر و تحول تدریجی خود، رسید به قصه‌پرداز کودک و نوجوان ایرانی، صمد بهرنگی. اما گویا در تقدیر تاریخی ایران، حرکت تدریجی و تحولات گام به گام رو به آینده جایی ندارد و با سایز و قد و قواره او (ما) جور و هماهنگ نیست. بعد از صمد بهرنگی، ادبیات کودک و نوجوان باید خود را وارد عرصه‌ها و تجربه‌های جدیدی می‌کرد که با عبور از صمد بهرنگی حاصل می‌شد. در حالی که پس از چندی، طبق منطق (یا بی‌منطقی) دور باطل‌گرایانهٔ گسست و بازگشت قهقرایی ـ که در ساخت ذهنی و عینی ایرانیان نهادینه شده ـ بار دیگر، منحنیِ حرکت ادبی ما به جای تکامل و پیشروی، به عقب باز می‌گردد و ادبیات، باز هم چون زمان صوفیه، به ابزاری بدل می‌شود در جهت رشد و گسترش تبلیغات و اهداف سیاست‌های مذهبی.

به همین دلیل است که بهترین قصه‌های کوتاه و بلند ما و حتی آثاری که این روزها به نام «رمان» نوشته می‌شود،[۲] در مقایسه‌ای دقیق و منصفانه با مبدأ و پدر قصه‌نویسی مدرن ادبیات کودک جهان، عقب‌ماندگی‌هایش آشکار می‌شود و فاصله بعید ادبیات کودک و نوجوان ایران با جهان، مایه شرمساری ما می‌گردد. همان طور که در مقاله **آندرسن** اشاره کردم، مسیر ادبیات کودک و نوجوان در جهان، از مبدأ خود **آندرسن** آغاز شده و تحولات گوناگونی را پشت سر گذاشته و توانسته است

همراه با تکامل اجتماعی غربی‌ها، از قصه به داستان برسد و قدرتمندترین و جهانی‌ترین داستان‌نویسان کودک و نوجوان را به دنیای معاصر عرضه کند. مثلاً پیشرفته‌ترین نویسنده کودک ما یکی از قوی‌ترین و مشهورترین داستان‌هایش «سایه» نام دارد که در جهانِ بی‌اطلاعی و عقب‌ماندگی ذهنی نویسندگان کودک، هم‌چون یک کار بدیع و خلاق و نوآورانه می‌درخشد و همه گمان می‌برند این اولین بار است که کسی در داستان خود، به گفت‌وگو با سایه‌اش می‌پردازد.

● ادبیات ایران در مرحله قصه‌نویسی، مسیری کاملاً معکوس با ادبیات جهان را طی می‌کند. هرچه در بررسی این ادبیات به قصه‌های کهن و قدیمی‌تر نزدیک می‌شویم، می‌بینیم که از ساخت و درون‌مایه‌هایی قدرتمندتر برخوردارند

وقتی این داستان در کنار داستان سایه آندرسن قرار می‌گیرد، پرده از چهره خود برمی‌اندازد و نشان می‌دهد که تنها یک تقلید ماهرانه است که اصلاً قابل مقایسه با شاهکاری هم‌چون اصل خود نیست. و باز در همان مقاله ذکر شده که با بازگشت دوباره در شرایط کنونی، به خوانش دوباره قصه‌های آندرسن (به مناسبت جشن دویستمین سال تولد او) و مقایسه آن با قصه‌هایی که مشهورترین نویسندگان ایران نوشته‌اند، نشان می‌دهد که بهترین «داستان»های ما هنوز به «مرحله آندرسنِ قصه» نرسیده‌اند و از ضعف‌های به شدت آشکار و نهان رنج می‌برند. این بی‌تردید، فارغ از توانمندی‌های فردی، به آن پیشینه تاریخی و پسینه معاصر اجتماعی‌مان باز می‌گردد.

دلیل دوم، اما دیگر تاریخی نیست و عقب‌ماندگی‌های اجتماعی ما وضعیت آن را رقم نمی‌زند. مسئله و معضلی صرفاً ایرانی هم نیست؛ وضعیتی است که هم ادبیات ایران و هم غرب را تحت تأثیر خود قرار داده است و می‌دهد و باعث می‌شود جنس غالب ادبیات کودک و نوجوان، هم چنان در قالب و کیفیت قصه بماند و وارد عرصه ادبیات داستانی، به مفهوم کلی و مدرن آن نشود. و این دلیل چیزی نیست جز قید کلان «مخاطبی» که به دنبال ادبیات می‌آید: کودک و نوجوان. تا پای این مخاطب خاص به میان می‌آید، بلافاصله مقولاتی هم‌چون رشد، پرورش، اعتلا، ضرر و زیان، آسیب و ... ردیف می‌شوند. همین حالا کتاب «شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها»، اثر دونا نورتون را باز کنید و نگاهی سرسری به صفحه فهرست بیندازید: ارتقای رشد و پرورش کودک به کمک ادبیات / رشد و پرورش زبانی / رشد و پرورش شناختی / رشد و پرورش شخصیت / رشد و پرورش اجتماعی / چالش‌هایی با نظریه مربوط به رشد و پرورش انسان / آیا محتوای ترسناک کتاب‌ها بر رشد و پرورش کودکان اثر خوب دارند یا نه (عناوین از فهرست جلد اول). این فهرست و دغدغه‌هایی که بر مقالات ذیل آن‌ها حاکم است، نشانه‌هایی هستند که دلالت می‌کنند وقتی ادبیات به این نوع خاص از مخاطب می‌رسد و برای او خلق می‌شود، بلافاصله از هویت مستقل خود به ابزاری در جهت رشد و اعتلای شخصیت کودک و پرورش او تغییر ماهیت می‌دهد.[۳] برای همین

است که برخی شدیداً بر این اعتقاد خود استوارند که در آثاری که برای کودک و نوجوان نوشته می‌شود، حادثه‌ای به نام «ادبیات» رخ نمی‌دهد؛ چون ادبیات امری خودبسنده است و مقید به مخاطب نیست که چه چیز بنویسد تا او را در ابعاد گوناگون رشد بدهد و برایش خوب و مفید باشد. ادبیات در ارتباط با این مخاطب خاص، به شدت تنزل می‌یابد و به ابتذال میل می‌کند وبه قول ناتالی هایبت تبدیل می‌شود به اسفناج:

«خطر کتاب‌های پیام‌دار و پیام‌مدار آن است که کتاب کودکان هم با خواص سبزیجات طبقه‌بندی می‌شوند و به پوره سیب‌زمینی و تلویزیون می‌انجامند.»

(مرنا تورتون، شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها، از روزن چشم کودک، ج ۱، ص ۱۲۶)

اما حضور اندیشه پیام‌گذار و تسلط آن بر ادبیات کودک و نوجوان در جهان با ایران تفاوت‌هایی بعید به خود گرفته است. غلبه این طرز فکر در ادبیات غرب و جهان، به ماندن در مرحله قصه و نرسیدن به نوع ادبی داستان منجر نشد. با انتشار افسانه و قصه‌ها و داستان‌های نیرومند آندرسن، به مثابه انقلابی بنیادین، به علاوه پیشینه تحول تاریخی غرب، شکل‌گیری پدیده ادبی شگرفی به نام داستان و رمان در جهان مدرن و تکامل پیوسته آن، ادبیات کودک را هم به طور کامل در برگرفت. حتی کسی مثل آندرسن، در گفت‌وگو و نامه‌نگاری خود اصرار می‌ورزد که نوشته‌هایش «داستان» است و نه قصه. حضور اندیشهٔ رشد و پرورش و پیام در ادبیات کودک و نوجوان غرب، آن را در ساخت قصه متوقف نساخت، بلکه به علت ایجاد ارتباط با مخاطب خود که در جهانی جدید و متحول و مدرن زندگی می‌کرد، ناچار شد برای رسیدن به همان اهداف، به پیشرفته‌ترین نوع ادبی زمان، یعنی داستان متوسل بشود.

از طرف دیگر، ادبیات کودک و نوجوان در آن‌جا در انحصار و تولیت کسانی قرار نگرفت که به ادبیات هم‌چون ابزاری ایدئولوژیک در جهت رشد و ارتقای سوسیالیستی یا اسلامی کودک و نوجوان می‌نگرند، بلکه گروه زبده‌ای از نویسندگان و شاعران و هنرمندان آوانگاردِ آزاداندیش، از آندرسن به بعد شکل گرفتند که ادبیات را از منظر ادبیات نگاه کردند. آن‌ها دریافته بودند که ادبیات عرصه‌ای مستقل و متکی به خود و قائم به ذات است: عرصه آزادی محض انسان و تخیل و خلاقیتش. جایی که می‌تواند آزادانه و بدون هیچ قید و بند اجتماعی، تاریخی و فردی و اخلاقیات و سنن رایج، جولان بدهد. آن‌ها دریافتند که ادبیات ربطی به اخلاق متعارف و موجود کلیسا و خانواده و افکار عمومی ندارد. ادبیات اخلاقیات خاص خودش را می‌آفریند. لذت ادبی، خودش یک ارزش والای اخلاقی است. برای همین، نمی‌تواند و نباید وسیله‌ای باشد در جهت آموزش و رشد و ارتقا و پرورش کودکان. این مقولات و تحقق عملی آن‌ها در جامعه، بر دوش نهادهایی چون مذهب، قانون، مدرسه، خانواده، وزارت آموزش و پرورش و امثال اینان قرار گرفته است. ادبیات تنها جایی است که انسان پدید آورده تا در آن از همه قوانین سر باز زند؛ بهشتی است که تمام میوه‌هایش ممنوع است. او تنها در این سرزمین می‌تواند هر میوه ممنوعی را بخورد و لذت ببرد. در همه عرصه‌های زندگی، انسان باید ریاضت بکشد و زنجیر و افسار بزند بر تمام شرهای نامحدود درونی خود. ادبیات اما محل بروز و ظهور آزادانهٔ این شرهاست تا جایی باشد که انسان در آزادی ناب، خود را از

خودش تخلیه کند و هیچ باید و نبایدی در کار نباشد تا نویسنده و خواننده اثر ادبی را در سیطره جباریت‌های بی‌پایان منکوب کند.

به هر حال، این حرکت موازی و رو به پیش در ادبیات کودک و نوجوان هم شکل گرفت، اما گویا حکایت جدال میان پیام و لذت، هم‌چنان باقی است:

«"این را بخوان برایت خوب است"، سرفصلِ معیارهای ارزیابی کتاب‌هاست. بسیاری از کتاب‌ها داستان ندارند و تنها دربردارنده پیامی هستند و درباره راه‌هایی که زندگی باید به آن سو هدایت شود...» **(منبع قبلی، ص ۱۲۶)**

و ناتالی هایت در تقابل لذت و پیام می‌گوید:

«کودکان به جای کتاب‌هایی که آماج بنیادی‌شان، دادن پیام است، کتاب‌هایی داشته باشند که از راه آن‌ها خواندن را دوست بدارند... خواندن داستان‌های خوب، به خودی خود یک لذت است.» **(همان، ص ۱۲۶)**

خوشبختانه تقابل لذت / پیام در ادبیات کودک و نوجوان جهان، به تولید هر دوگونه آن منجر شده است؛ هم نویسندگانی که به ادبیات داستانی می‌اندیشند و ادبیات را عرصه لذت و ناخودآگاه تلقی می‌کنند و هم کسانی که به پیام می‌اندیشند و تنها به خودآگاه انسان اجازه بروز و شکل‌گیری می‌دهند. این در حالی است که بزرگ‌ترین تعریفی که ادبیات از خود، بعد از **فروید** و **نیچه** داده، «کشف ناخودآگاه» است. ناخودآگاه تنها در یک آزادی افسارگسیخته و نامحدود است که می‌تواند از خود بیرون آید و شکوفا گردد و فقط ادبیات است که بی‌آسیب‌رسانی به انسان‌ها، این موقعیت و موفقیت درخشان را به او می‌دهد.

نویسندگان پیام‌مدار، به شدت با ناخودآگاه در ادبیات کودک و نوجوان می‌ستیزند و تنها به خودآگاه مجال بروز و ظهور می‌دهند، اما در لیبرال دموکراسی غربی، کسی جای آن دیگری را تنگ نکرده است. هر دو این دو نحله یا دو طیف فکری، توانسته‌اند به موازات هم آثارشان را تولید کنند و جدال آن‌ها و حضور نیرومندشان، باعث پدیدارشدگی رقابت و پیشرفت‌های شگرف شده است و رقابت در عرضه و تقاضای بازار آزاد فرهنگ (مبتنی بر اقتصاد و سیاست دموکراتیک) و نیاز به ارتباط با مخاطب، نویسندگان پیام‌مدار را بر آن داشته که اگر می‌خواهند در این تنازع برای بقا پیروز شوند، آن‌چه را می‌خواهند در ذهن خواننده‌شان جایگزین کنند، در صورتی دیگر بپوشانند تا در وهله اول، مخاطبِ اثرشان را در لذت متن درگیر سازند. بنابراین، ناچار شده‌اند پیام را از سطح و لایه اثر به اعماق آن برانند و در عقب‌ترین قشرهای داستان بگنجانند و همین ضرورت، سبب شده تا آثار پیام‌مدار هم در ظاهر از ساخت قصه‌گو فاصله بگیرند و به هیأت داستان درآیند.

اما در ایران و در شاخه ادبیات کودک و نوجوان، هنوز این حرکت موازی شکل نگرفته و صحنه خالی از رقابت است. تحولی که همین امروز آن را در ادبیات بزرگسال مشاهده می‌کنیم که چگونه ادبیات پیام‌مدار و نویسنده‌های اخلاق‌گرا را در گردونه رقابت، واداشته تا برای این‌که اثرشان (از سوی خوانندگان و منتقدان) تحویل گرفته شود، اول و بیش از هر چیز ادبیات باشد و هنر و بعد، هر چه می‌خواهند در لابه‌لای آن بگنجانند. وجود رقابت باعث شده تا نویسنده‌هایی که تا چند سال پیش پیام مورد نظر خود را لخت و عور به صحنه فرهنگ و اجتماع پرتاب می‌کردند، حالا به خلق داستان‌هایی پیشرفته‌تر مجبور باشند[۴]، اما ادبیات کودک و نوجوان، چه در شاخه شعر و چه

داستان، هم‌چنان صحنه‌ای کاملاً بی‌رقیب است. البته تک آثار درخشان وبدیع ـ آذرخش‌وار ـ پا به عرصه می‌گذارد، اما هنوز به هیأت و هویت یک جریان مستقل و نیرومند روشنفکری ـ حتی در اقلیت ـ در نیامده‌اند. این تک ستاره‌ها نیز معمولاً در مواجهه با جریان غالب ادبیات پیام‌مدار، یا به کلی بایکوت می‌شوند یا پس رانده به انزوا یا محکوم به آجر شدن نان و یا طاقت نمی‌آورند و به ساز و کار بازار ابتذال تن می‌دهند و به شیوه بساز و بنداز، به بنجل کاری و بنجل فروشی رو می‌آورند. پس می‌کوشند «تخلف‌های» ادبی و هنری خود را جبران کنند و به شکل همگان درآیند و هم‌رنگ جماعت شوند.(۵)

به هر حال، آن وضعیت و پیشینه تاریخی از صفویه تا امروز و موقعیت و ویژگی مخاطب خاص، آثار کودک و نوجوان را در شاخه ادبیات داستانی، در ساخت قصه متوقف ساخته است؛ چنان که هم اکنون نیز بینش اکثر نویسندگان کودک و نوجوان ما بینش قصه‌ای است:

«در انتهای قصه‌ها و حکایت‌ها و تمثیل‌ها، معمولاً نتیجه‌گیری هم هست. حکمتی، پندی و یا نصیحتی اخلاقی؛ چرا که اصلاً آن حکایت یا قصه به قصد همین‌ها و به قصد آموزش اخلاق و ارزش‌های زمانه نوشته شده‌اند.»

(شهریار مندنی‌پور، ارواح شهرزاد، ص ۳۰۲)

به همین دلایل است که ناچاریم از تکرار مکرر این گفته که چندان خوشایند نیست، اما از سر شناخت است که جنس و هویت ادبیات کودک و نوجوان ایران، از جنس قصه است و متأسفانه هنوز به ماهیت ادبی داستان نرسیده است.(۶) «نرسیده است»، به مفهوم این نیست که نخواهیم رسید. ادبیات بزرگسال ما توانسته خود را از این عقب نگه داشته شدگی خلاص کند و وارد عرصه‌های پیشرفته گوناگونی در این شاخه بشود. این یعنی که می‌شود و می‌توان خلاف نظر برخی از نظریه‌پردازان و هنرمندانِ یائسه‌ای که می‌گویند چون ما هنوز در دروه پیشامدرن کشاورزی و فئودالیته هستیم و وارد عصر مدرنیته و صنعتی نشده‌ایم و هنوز از لحاظ اجتماعی و سیاسی در جدال و تنازع برای به دست آوردن حداقل‌هایی از دموکراسیِ طبقاتی شده هستیم و نه حتی دموکراسی عام، نمی‌توانیم خالق داستان و رمان باشیم. حتی در ادبیات کودک و نوجوان ما شخصیت‌هایی چون محمدهادی محمدی، با

● بعد از صمد بهرنگی، ادبیات کودک و نوجوان باید خود را وارد عرصه‌ها و تجربه‌های جدیدی می‌کرد که با عبور از صمد بهرنگی حاصل می‌شد. در حالی که پس از چندی، طبق منطق (یا بی‌منطقی) دور باطل‌گرایانهٔ گسست و بازگشت قهقرایی ـ که در ساخت ذهنی و عینی ایرانیان نهادینه شده ـ بار دیگر، منحنیِ حرکت ادبی ما به جای تکامل و پیشروی، به عقب باز می‌گردد و ادبیات، باز هم‌چون زمان صوفیه، به ابزاری بدل می‌شود در جهت رشد و گسترش تبلیغات

احاطه و شناختی که از تاریخ استبداد و تاریخ و پژوهش ادبیات کودک دارد، به همراه آثار درخشان داستانی خود و نیز تک و توک آثاری از نویسندگانی چون محمدرضا شمس، احمد اکبرپور، فرهاد حسن‌زاده، سولماز دریانیان، فاطمه محفوظ‌بالله، احمدرضا احمدی، جمشید خانیان و نمونه‌هایی از این دست، نشانه‌هایی از این توانایی هستند که می‌شود خود را از آن تقدیر تاریخی و این جبر مخاطب فارغ ساخت و به جوهره ادبیات نزدیک و نزدیک‌تر شد. اما برای تبدیل این نشانه‌های

● یک تفاوت برجسته نویسندگان شاخص جهان با نویسندگان کودک و نوجوان ایرانی، در همین بی‌ریشگی و بی‌پشتوانگی ماست. ادبیات کودک و نوجوان برای نویسنده ایرانی، به امری دم دستی و پیش پا افتاده و مبتذل و منبع رزق و روزی بدل شده است که احتمالاً یکی از سبب‌هایش می‌تواند ریشه در شناخت کاذب و وارونه طیف مخاطبان داشته باشد

حداقلی به جریان نیرومند اقلیتی و سپس جریان خلاق حداکثری، به تغییر بنیادی در ساخت ذهن تاریخی و ذهن فردی خود نیاز داریم. برای رسیدن به این تحول ساختاری، نمی‌توان منتظر بود و امید داشت تا کهن‌سالان و پیام‌سالارانِ ادبیات کودک و نوجوان متحول شوند. آن‌هانیز در صورتی تغییر می‌کنند، یا مجبور به تغییر می‌شوند که جریان رقیب شکل بگیرد و پر و بال بگشاید.

در این‌جا می‌توان پرانتزی گشود و به یک علت مهم «اقتصادی / نفتیِ» ظاهراً بی‌ربط و حاشیه‌ای، اما عمیقاً تعیین کننده و تأثیرگذار در عدم شکل‌گیری این جریان نو و خلاق اشاره کرد و آن، عدم اتکا و عدم احتیاج جریان دولتیِ قصه‌نویس، به ارتباط با مخاطب است. نویسنده دولتی ابداً نگرانی مخاطب ندارد. او مثل یک کارمند رسمی دولت عمل می‌کند: خدمات ادبی برای ارباب رجوع انجام می‌دهد و حقوق ماهانه می‌گیرد (نگاه کنید به شاعران و نویسندگان تاجیکستان، قبل و بعد از فروپاشی شوروی). آثار او پیشاپیش به وسیله سفارش‌دهندگان دولتی ابتیاع می‌شود و به رایگان توزیع می‌گردد. در حالی که نویسنده خلاق از این پشتوانه دولتی بهره‌مند نیست و از تیراژ کاذب مخاطبان آنان محروم است و طبعاً در این رقابت، سرش به سنگ می‌خورد. او با مخاطب‌های حداقلی روبه‌رو و ناچار می‌شود جوری بنویسد تا اثرش را شمار بیش‌تری از مشتریان بخرند، نه آن جوری که خودش دلش می‌خواهد. چرا که شغل و پیشه‌اش همین است و منبع درآمد و ارتزاق دیگری ندارد (عین همین وضعیتِ پر تبعیض را در کل سینما و هنر و فرهنگ و ادبیات دولتی ـ حمایتی و هدایتی در جهت خاص سیاست‌گذاران ـ مشاهده می‌کنیم).

حضور نویسندگان سرسخت و توانمندی هم‌چون محمدهادی محمدی که به راحتی میدان را خالی نمی‌کنند و از پشتوانه تاریخی و دانش مدرن عصر جدید هم بهره‌مند هستند، از یک طرف و حضور تک آثار درخشان نویسندگانی که

یک گام به جلو و دو گام به عقب برمی‌دارند و کتاب‌هایی می‌نویسند هم‌چون دیوانه و چاه و عروسی و خاله لک‌لک و هم‌چنین حضور نویسندگان روشنفکری که داستان را با همه چم و خم‌های مدرن و پسامدرن می‌شناسند و بر تاریخ فرهنگ و ادب ایران احاطه و اشراف کامل دارند، با تک آثاری که برای کودک و نوجوان می‌نویسند، هم‌چون مدیا کاشیگر، محمود دولت‌آبادی، فرشته ساری، شهریار مندنی‌پور، گلی ترقی و حضور کسانی که آرام و آهسته در پی ایجاد، خلق و استمرار ادبیات مدرن کودکان و نوجوانان هستند (هم‌چون پدیدآورندگان ماهنامه مستقلی نظیر «عروسک سخنگو» یا نشریات نیمه مستقلی چون «دوچرخه»، «چلچراغ» که فرهنگ عمومی روشنفکری را گسترش می‌بخشند)، خود را بر ساخت ادبیات کودک تحمیل کرده و یک جریان جدید ساخته است که نگاه بسیاری را به خود جلب کرده و برخی را واداشته تا جور دیگری به آثار خود بیندیشند و نگران چگونه نوشتن‌شان باشند. این‌ها همه نشانه‌ها و خبرهای خوشی هستند که نوید تولد تازه‌ای را می‌دهند؛ یعنی جلوه‌هایی از شکستن ساختار قصه و رسیدن به مفهوم ناب ادبیات و داستان و لذت متن.

پس از عبور از این شناساییِ جنسیت ادبیات کودک و نوجوان در ایران و تشخیص این مسئله که در کجای ادبیات جهان ایستاده‌ایم، می‌رسیم به پاسخ این پرسش که آیا می‌توانیم خالق ادبیاتی باشیم که جهانی باشد؟ طرح چنین پرسشی، با علم و آگاهی بر این‌که کجا هستیم، شاید به نظر نوعی تمسخر و ریشخند بیاید. چگونه می‌توان این همه دور بود از آن‌چه در جهان سال‌هاست رخ داده و اشکال تکاملی خود را با سرعت طی می‌کند و در عین حال در پی پاسخ به این سؤال بود که آیا ما می‌توانیم خالق ادبیاتی باشیم که جهانی بشود؟ آری. می‌توان پاسخ داد، تحلیل کرد و حتی به راه حل رسید.

نشانه‌هایی عینی از دیگر کشورها و ادبیات‌شان، می‌تواند سطح اتکا محکمی فراهم آورد که می‌شود به آثاری دست یافت که از توانایی جهانی شدن برخوردارند که دریابند آن‌چه اثری را قابلیت جهانی شدن می‌بخشد، تشابه با بهترین آثار غربی و جهانی نیست. آن‌چه قدرت جهانی شدن را برای یک اثر فراهم می‌آورد، تفاوت‌هاست. هر چه‌قدر اثری بتواند در همه عناصر، خطوط تشابه را پاک کند و عرضه کننده زاویه دید، زبان و ساختی متفاوت از آن‌چه تاکنون ارائه شده باشد، استعداد جهانی شدن بیش‌تری دارد. **هانس کریستیان آندرسن** نمونه مورد توافق همگان است. آن‌چه او را جهانی کرده، تشابهات او با ادبیات پیش از خود و معاصر با خود نیست؛ میزان فاصله و تفاوتی است که با آن‌ها ایجاد می‌کند. متفاوت بودن، ادا و اطوار بیرونی نیست؛ چنان که برخی از نویسندگان ایرانی تصور می‌کنند، بلکه نوعی بینش و نگرش است. یکی از مولدهای تفاوت، در اتصال فرد با فرهنگ و پیشینه ادبی و تاریخی خود است؛ ارتباط با متون کلاسیک ادبی و شناخت جزء به جزء و دقیق آن. همین عنصری که **آندرسن** در بیوگرافی خود بر آن تکیه و اصرار دارد؛ یعنی ارتباط دائمی او از کودکی با اسطوره‌ها و افسانه‌های ملت خود و ملل شرق. این پشتوانه عظیم تاریخی، در داستان‌های او به «منبع» تغذیه و انرژی تبدیل می‌شود، نه «الگو»ی تکرار و تقلید و تقلب. او می‌شناسد و می‌خواند و می‌گذرد و می‌کوشد راهی منحصر و خاص برای خود خلق کند.

یک تفاوت برجسته نویسندگان شاخص جهان با نویسندگان کودک و نوجوان ایرانی، در همین بی‌ریشگی و بی‌پشتوانگی ماست. ادبیات کودک و نوجوان برای نویسنده ایرانی، به امری دم دستی و پیش پا افتاده و مبتذل و منبع رزق و روزی بدل شده است که احتمالاً یکی از سبب‌هایش می‌تواند ریشه در شناخت کاذب و وارونه طیف مخاطبان داشته باشد. اینان ناخودآگاه دچار توهمِ بی‌شعوری و عدم تشخیص مخاطب هستند. دلهره و وسواسی از جانب مخاطب خود و میزان درک او ندارند. خود را هم‌چون ادبیات بزرگسال، در زیر نگاه ذره‌بینیِ مخاطب با شعور و خردمند و فرهنگ‌مدار نمی‌بینند. به بیانی دیگر، یک آفت مهم نویسندگان کودک و نوجوان ما، نگاه بیرونی آن‌هاست. **آندرسن** و کسانی نظیر او، نگاهی درونی به خود و آثارشان دارند. آن‌چه می‌نویسند، باید نخست قدرت ارضای خودشان را داشته باشد. تحلیل این آسیب‌شناسی درونی / بیرونی، به تحلیل مستقل در جایگاهی دیگر نیاز دارد.

در این‌جا بحث بر سر چگونه جهانی شدن است که یکی از مقدمات آن، ریشه داشتن در فرهنگ خودی است و در همان حال، کسب و جذب فرهنگ غربی؛ به تعبیر **نجیب محفوظ** «بومی بودن و جهانی اندیشیدن». ادبیات کودک و نوجوان ایران، از این لحاظ ابتر است. به همین دلایل و با همین وضع موجود، هیچ غولی از این ادبیات برنخواهد خاست که ریشه در اعماق داشته باشد و شاخه‌هایش همه جا را فرا بگیرد؛ یعنی همان خط داستانیِ که غرب از **آندرسن** تا **رولینگ**، به طور پیوسته طی کرده است.

پی‌نوشت

۱. هم‌چون مورد مقایسه‌ای میان افسانه آشیل و سیاوش در شاهنامه که رویین‌تنی آشیل و اسفندیار، اگرچه مشابه است، نقطه ضعف این دو فاصله‌ای از پای تا سر دارد. دو قوزک پای آشیل را می‌گیرند و او با پا در آن مایع اساطیری فرو برده می‌شود تا رویین‌تن شود. به همین دلیل، قوزک‌های پای وی با آن مایع تماس نمی‌یابد و رویین نمی‌شود. اما گویا، در روایت گم‌گشته اوستایی، اسفندیار خود در چنان مایعی فرو می‌رود که رویین‌تن شود و از ترس ناخودآگاه، گزند (از غریزه صیانت جان) هنگام غوطه خوردن، چشم‌ها را می‌بندد و به همین دلیل هم این نقطه از تنش دروازه مرگش می‌شود. این‌گونه نقطه مرگ آشیل، یعنی پاشنه‌هایش، حاصل یک تصادف و اهمال و بی‌منطقی است، اما نقطه مرگ اسفندیار، یعنی چشمانش، حاصل یک اصل تراژیک و منطقی و انسانی است که در مقایسه با نمونه غربی‌اش، دلالتی بسیار عمیق‌تر و زیباتر دارد.

۲. برای این‌که بنده متهم به غرب‌زدگی نشوم، لطفاً مراجعه کنید به سخنان داوران جایزه پکا، در بخش رمان نوجوان سال ۸۴؛ به خصوص به سخنان صریح خانم پروین سلاجقه در کتاب هفته.

۳. در گفت‌وگویی خصوصی با برخی از نویسندگان و شاعران و روشنفکران ایرانی که در ارتباط با نشریه تحت مسئولیتم (عروسک سخنگو) داشتم، دیدم پدیدآورندگان ادبیات مدرن بزرگسال ما نیز به مخاطب کودک و نوجوان که می‌رسند، دست و دل‌شان می‌لرزد و دغدغه «پیام»، وجدان‌شان را می‌آزارد.

۴. نمونه‌هایش مصطفی مستور و حرکت رو به پیش او در کتاب‌هایش: روی ماه خداوند را ببوس، من دانای کل هستم، چند روایت معتبر، استخوان خوک و دست‌های جذامی. هم‌چنین حسن بنی‌عامری با دلقک به دلقک نمی‌خندد و نفس نکش، بخند، بگو سلام! احمد دهقان در من قاتل پسرتان هستم و...

۵. نمونه‌اش نویسنده با استعداد درخشان، احمد اکبرپور و فاصله‌ای که از رمان قطار آن شب طی کرده و قبل از آن داستان بلند تاجی از حروف یا امپراتور کلمات در سال ۸۲ و رسیدن به من نوکر بابا نیستم. یک گام به پیش، ده گام به پس. یا محمدرضا شمس ... یا شاعران خوبی مثل مزینانی و کشاورز و...

۶. توضیح واضحات: منظور جریان غالب ادبیات است، نه تک آثار بدیع و نویسندگان خاص و تک در این عرصه.