پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله

بازشناسی هویت و اندیشه‌های آن

چُپق، کلاه و هویت

این جناب آقای «میشل فوکو» (۱۹۲۶– ۱۹۸۴) فیلسوف و مورخِ فرانسوی و خالق یکی از مهم‌ترین کتاب‌های فلسفی یعنی کتابِ **واژگان و چیزها** و نیز طراحِ اصلی نظریه‌های «مرگِ سوژه» و «مرگِ پدیدآورنده» را همه ماها یک جورهایی می‌شناسیم؛ فوکو کتابی دارد با عنوانِ **این یک چپق نیست** . این کتاب که به بررسیِ – شاید – ساختارگرایانه یکی از تابلوهای نقاشی «رنه مگریت» (۱۸۹۸– ۱۹۶۷) نقاش سوررئالیست بلژیکی می‌پردازد، ابتدا در سالِ ۱۹۶۸ – یعنی یک سال بعد از مرگِ مگریت – نسخه اول آن نوشته می‌شود و سپس نسخه کامل‌تر در سال ۱۹۷۳ به پایان می‌رسد. این کتاب را مانی حقیقی در سال ۱۳۷۵ ترجمه کرد و نشر مرکز آن را وارد بازار کتاب نمود.

اینکه من گفتم: «بررسی – شاید ساختارگرایانه»، چند دلیل دارد: اول، این کتاب از جمله آثار اولیه فوکو به حساب می‌آید.

دوم، این کتاب کوچک در اوج جنبش ساختارگرایی نوشته شده است؛ جنبشی که به رغم آنکه فوکو با آن پیوند و پیوستگی داشت، اما میل چندانی در خود به آن نمی‌دید و سوم اینکه ساختمان روایتی این کتاب به طور شگفت‌انگیزی به این می‌ماند که راوی آن انگار جوان پر شر و شوری است که با طنز و طعن و خیال‌پردازی کودکانه و به قولی با «قهقهه فوکویی» به تفسیر دو تابلوی نقاشی پرداخته است. به حق که بازی او با کلمه و ایجاد لایه‌های متعدد در تکثرِ معنا، شگفت‌انگیز است.

رنه مگریتِ نقاش ، ابتدا در سالِ ۱۹۲۶ – یعنی سال تولد فوکو – یک تابلو از یک چپق به تصویر می کشد و درست زیر آن می نویسد: «این یک چپق نیست»؛ و سپس در سال ۱۹۶۶ تابلوی دیگری را خلق می کند که در آن ضمن آنکه یک چپق بزرگ دیده می‌شود ، تصویر همان تابلوی قبلی با همان جمله نیز در پس زمینه به چشم می‌خورد . نام تابلوی دوم – ظاهراً – «دو راز» است .

فوکو درباره تابلوی اول می‌نویسد: «سادگی محضش است که حیران‌مان می کند»؛ و درباره تابلوی دوم این طور اظهار نظر می کند: «ابهام‌هایی عمدی را در برابر چشمانمان چند چندان می کند .»

حالا من هم – البته بِلا تشبیه – می‌خواهم به مطلبی در این باره اشاره کنم: تابلوی اول با آن زیرنویس ، و تابلوی دوم نیز ، هنوز که هنوز است بی‌درنگ در ذهنِ من نقاشی‌های «شماره یک» و «شماره دو» از کودکی‌های آقای خلبان در شاهکارِ «سنت اگزوپری» (۱۹۴۴–۱۹۰۰) یعنی **شازده کوچولو** را تداعی می کند .

در نقاشی «شماره یک» ، تصویر بسیار ساده‌ای را می‌بینیم که بزرگ‌ترها آن را «کلاه» شناسایی می کنند؛ اما نقاش معتقد است که مار بوآیی را به تصویر کشیده که فیلی را بلعیده است . در نقاشی «شماره دو» ، نقاش برای اثبات هدفی که از کشیدنِ نقاشیِ «شماره یک» داشته ، به وضوح درون شکم مار بوآ را نشان می‌دهد که فیلی در آن جای گرفته است . به نظر می‌رسد اگر – مثلاً – زیر نقاشی «شماره یک» نوشته

می‌شد: «این یک کلاه نیست» یا نه نوشته می‌شد؛ «این یک کلاه است» و یا حتی نوشته می‌شد: «این کلاه در واقع مار بوآیی است که فیلی را بلعیده» شاید قضیه کمی فرق می‌کرد؛ و شاید اصلاً **شازده کوچولو** خلق نمی‌شد. منظورم این است که اگر جناب آقای رنه مگریت زیر تصویر چپق خود نمی‌نوشت: «این یک چپق نیست» همان بزرگ‌ترهای دوران کودکی آقای خلبان همانی را به او می‌گفتند که به کودکی آقای خلبان گفته بودند. بنابراین تصویر با زیرنویس آن است که معجزه معناهای متعدد را ایجاد می‌کند؛ و مهم‌تر از همه «جابه‌جایی» و «جایگزینی» ذهنی ماست. چپقی را می‌بینی که چپق نیست. پس چیست؟ کلاهی را می‌بینی که کلاه نیست. پس چیست؟ شباهت بین نقاشی «چپق» و «کلاه» در خود ماهیت نقاشی‌ها نیست؛ بلکه در اتفاق بعد از آن است که گزاره‌های متعدد را ایجاد می‌کند؛ یعنی همان جایگزینی ذهنی. هرچند که ما در نقاشی «کلاه»، خیلی زود به یک تفسیر می‌رسیم، اما اگر خوب دقت کنیم آن تفسیر فقط یک امکان از امکان‌های بی‌شمار است، چندان که مقاله فوکو نیز.

بنابراین فرض جا به جایی به واسطه تخیل، حرکت نخست مخاطب به سمت مشارکت در خلق اثر هنری است؛ اما هنوز تا هنر ناب فاصله بسیار است. تابلوی دوم رنه مگریت و خلق شاهکار **شازده کوچولو** همان هنر نابی است که از آن سخن می‌گوییم. فعال کردن و بهره‌گیری از تخیل، به واسطه چیزی که امکان آن را برای ذهن ما فراهم می‌کند؛ و این نکته‌ای است که من ناخواسته از دوران کودکی آموختم و سمت و سوی مرا مشخص کرد. حالا می‌خواهم نوع اول از تجربه بزرگسالی خودم را که از خوانش کتاب فوکو برایتان نقل کردم، در دوران کودکی با یک خاطره دیگر برایتان تعریف کنم. این شاید - و فقط شاید - به‌نوعی همان مقوله «هویت» در دیدگاه جناب فوکو باشد که اعتقاد دارد: «هویتی که بتوان در مسیر زمان، بازش شناخت و دوباره به آن اشاره کرد، پیامد کارکرد مقید کننده و سرکوب‌گر اقتدار است.»

دوست من و برشت و استانسیلاوسکی

اخیراً کار بر روی یک پژوهش تئاتری را با عنوان «وضعیت‌های نمایشی جنگ» به پایان بردم. این پژوهش که در دایره نمایشنامه‌نویسی جنگ و چگونگی بهره‌گیری از نمونه‌های موضوعی دوران جنگ و دوران پس از جنگ شکل می‌گیرد، از تجربه‌های شخصی خود من شروع می‌شود تا می‌رسد به برخی ملاحظات نظری و بعد هم ارائه یک طبقه‌بندی پیشنهادی و البته جزئیاتی دیگر، که بخش عمده آن را خاطره‌ها به عنوان الگوهای اولیه شامل می‌شود. در فصل تجربه‌های شخصی خود من، خاطره‌ای را آورده‌ام که مسیر زندگی من را تا به امروز - و بی شک تا بعد از این نیز - مشخص و معلوم کرد.

آن روزها - که فکر می‌کنم به آغاز دهه پنجاه برمی‌گردد - من ده سال داشتم و دوستِ من که سه سال از من بزرگ‌تر بود، سیزده سال داشت و اگر سال تأسیس «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» ۱۳۴۵ باشد، این مؤسسه آن روزها پنج‌ساله بوده است.

این دوست من آدم جالبی بود. همیشه برای گرفتن دو ریال پول، کتک سفت و سختی از مادرش می‌خورد و به قول خودش «عرّه‌ای» راه می‌انداخت که «آسمان غرنبه» می‌شد. دو ریال را که می‌گرفت انگار نه انگار که این همان آدمی بوده که آن طور کتک خورده است.

وقتی می‌آمد دنبال من هنوز اشک‌هایش روی گونه‌ها خشک نشده بود که با لبخند می‌گفت: «برویم کتابخانه؟» - می‌رفتیم. توی راه، همان دو ریال را می‌داد و دو تا فالوده شیرازی می‌خوردیم و کلی می‌خندیدیم. بعدها فهمیدم که او اگر یک ریال از مادرش درخواست می‌کرد، هیچ وقت آن طور کتک نمی‌خورد که آسمان غرنبه بشود. فکر می‌کنم همان روز بود یا روز دیگر البته مرا ببخشید که درست به یاد نمی‌آورم، چون همه روزهای ما همین طوری شروع می‌شد: کتک، فالوده، خنده و کتابخانه که این دوست من کتاب کوچک کم حجمی را آورد و همان جا توی کتابخانه طوری که کتابدار هم شاهد بود، با اشتیاق عجیب و غریبی برایم خواند.

در این کتاب دو خاطره از دو نویسنده و کارگردان مشهور تئاتر آمده بود که دنیای کوچک مرا دگرگون کرد. اولی مربوط به «کنستانتین سرگیویچ استانسیلاوسکی» بود؛ و دومی مربوط می‌شد به «برتولت برشت».

من، سال‌ها بعد در دو کتاب جدا، به این دو مطلب برخورد کردم. اولی در کتاب **کار هنر پیشه روی خود در جریان تأثر** با ترجمه مهین اسکویی، از انتشارات سروش در سال ۱۳۶۹؛ و دیگری در کتاب **هنر نمایش نویسی جنگ** نوشته داوید لسکو، با ترجمه نادعلی همدانی و از انتشارات قطره در سال ۱۳۸۲.

من حالا این دو خاطره کوتاه را از این دو کتاب برای شما نقل می‌کنم. خاطره اول از استانسیلاوسکی: «من اکنون برایتان یک نوع بازی را که مورد علاقه برادرزاده شش ساله من است تعریف می‌کنم. این بازی «اگر این طور نبود و طور دیگری بود چه می‌کردی» نام دارد. بازی بدین قرار است، دختری از من سؤال می‌کند: «چکار می‌کنی؟» من جواب می‌دهم: «چای می‌خورم» او می‌گوید: «اگر به جای چای روغن کرچک بود چطور می‌خوردی؟» من مجبور می‌شوم فوراً مزه روغن کرچک را به خاطر بیاورم. زمانی که موفق می‌شوم مزه روغن کرچک را خوب مجسم کنم، قیافه‌ام عوض می‌شود و دخترک از خنده رود بُر می‌شود. بعد سؤال دیگری می‌کند: «کجا نشسته‌ای؟» «روی صندلی» - «اگر این صندلی نبود و اجاق داغ بود چکار می‌کردی؟» من مجبور می‌شوم فکر خود را روی یک اجاق داغ متمرکز کنم و با کوشش غیرقابل وصفی خود را از سوختن رهایی بخشم. آری، شما نیز برای خود تمرین‌هایی در نظر بگیرید که اعمال مؤثری را برانگیزد.»

و خاطره دوم: برشت در ۱۹۴۳، در بحبوحه جنگ جهانی، در یادداشت کار جدید خود دیدار یک بازیگر «چینی» را گزارش می‌کند. «شیانگ - Tsiang» به خانه برشت آمده تا به «بنیانگذار تئاتر حماسی» سلام کند. او در برابر برشت و «هلن وایگل» چند چشمه از هنر خود را نمایش می‌دهد. [برشت می‌نویسد] : «او نشان می‌دهد که چینی‌ها چگونه با به دست گرفتن یک چوبدستی، مثل یک تفنگ، به سادگی چوبدستی را نماد تفنگ فرض می‌کنند. او با تأکید بر وزن، شکلِ منظم و انحنای چوبدستی، با آن مثل یک تفنگ رفتار می‌کند. تا اینجا تکنیک او توهم‌انگیز و به سبک استانسیلاوسکی است. ولی سپس او به خوبی می‌فهمد که هنر وقتی شروع می‌شود که با خود تفنگ هم مثل چوبدستی‌ای رفتار شود که تفنگ فرض شده است. یعنی زمانی که خود

تفنگ هم فاصله گذاری شده است . . .»

این دو خاطره ، گذشته از فرضیه‌های نمایشی آن در باب «تخیل» و «تکنیک فاصله گذاری» که آن روزها نه برایم قابل درک بود و نه خیلی هم مهم ، من را چنان به هیجان آورد که انگار بال پرواز پیدا کرده بودم . جالب اما پاسخ دوستم بود در برابر این پرسش من که چطور شد این دو مطلب نظر تو را جلب کرد؟ او گفت من وقتی برای دو ریال پول کتک می‌خورم ، و سوزش درد راه می‌افتد توی تمام تنم ، همان موقع پیش خودم فرض می‌کنم دردی ندارم و چون باید حتماً دو ریال را بگیرم ، با همان فرضی که دردی ندارم ، سعی می‌کنم درد را نشان بدهم .

این طوری هم تحمل درد کمتر می‌شود و هم خُب دو ریال را گرفته‌ام .

این همان نکته‌ای است که در این دو مطلب آمده و پُر شباهت به رفتار من است .

تأکیدِ ساده و صمیمی استانسیلاوسکی بر روی مقوله پیچیده‌ای به نام «تخیل» ، تنها و تنها ، فرض جایگزینی را در محدوده انتقال احساس - و البته تقویت ذهن - و باورپذیری آن توسط مخاطب شامل می‌شود؛ درست مثل همان تصویر چپق که در حالی که پافشاری در قطعیت یک شی دارد؛ زیرنویس آن با ایجاد یک تناقض ابهام برانگیز ، شدیداً همه چیز را در هم می‌ریزد و همانی را می‌گوید که استانسیلاوسکی می‌گوید: «اگر این صندلی نبود و اجاق داغ بود ، چه می‌کردی؟» - و البته نقاشی کلاه در **شازده کوچولو** با این جمله که: «آیا از دیدن نقاشی من ترسی

به [دلتان] می‌افتد یا نه؟» تداعی همین فرض جایگزینی ذهنی است .

در کتاب **اتاق روشن** اثر رولان بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰) خواندم که گوستاو یانوش نویسنده چک به کافکا (۱۸۸۳ - ۱۹۲۴) می‌گوید «شرط لازم برای یک تصویر ، بینایی است» و کافکا ضمن آنکه لبخند می‌زند ، می‌گوید: «ما چیزها را عکاسی می‌کنیم تا آنها را از ذهن‌مان برانیم . داستان‌های من طریقی هستند برای بستن چشم‌هایم» .

بی‌تردید وقتی کافکا از حذف آنچه می‌بیند سخن می‌گوید، به نوعی بر امر دیدن گوستاو یانوش تأکید می‌کند . اما می‌داند برای رسیدن به هنر ناب ، ندیدن شرط دوم است تا چیز دیگری را جایگزین کند . سوژه می‌میرد ، اما در خود تولد دوباره‌ای را نوید می‌دهد . چیزی تبدیل به چیز دیگری می‌شود و آن چیز در امکان‌های بی‌شمار خود ، هنر ناب را شکل می‌دهد ، و برشت این ظرفیت را در خلاقیت چینی‌ها و فوکو در نقاشی‌های مگریت پیدا کرده بودند .

این کشف و البته درک نصف و نیمه ما در دوران کودکی ، از یک مقوله کاملاً فلسفی و لذت غریبی که از آن می‌بردیم و کیفور می‌شدیم ، ما را به سمتِ خواندن و دانستن هدایت کرد .

پنهان شدن امرِ مرئی

حالا که سال‌ها از ده سالگی من می‌گذرد ، می‌توانم بگویم ما - یعنی من و دوستم - در تلاش پیدایی روشنی بودیم که دنیای پیرامون‌مان را که زشت و سخت و رنج آور بود ، نبینیم .

استانسیلاوسکی این شوق یافتن را در ما ایجاد کرد . او به ما آموخت که ابتدا باید با حواس پنجگانه چیزها را تجربه کنیم و سپس به جایگزینی ذهنی برسیم؛ منتها هنوز درک برشت سخت بود؛ چون او از هنر ناب صحبت می‌کرد؛ و ما هنوز نه به آن اندیشیده بودیم و نه اصلاً می‌شناختیمش .

رنه مگریت نقاش در نامه‌ای به فوکو می‌نویسد: «مدت‌هاست که به سبب نوشته‌هایی سردرگم ، تقدم غریبی برای «امر نامرئی» قائل بوده‌اند؛ اما اگر به یاد آوریم که امر مرئی می‌تواند پنهان باشد ، ولی امر نامرئی هیچ چیزی را پنهان نمی‌کند ، جذابیت امر نامرئی به سرعت از میان خواهد رفت . امر نامرئی تنها می‌تواند شناخته شود یا نشود ، همین . هیچ دلیلی برای ارزانی اهمیتی بیشتر به امر نامرئی ، یا برعکس ، وجود ندارد .»

آیا امر مرئی مگریت همان واقعیت تلخی بود که ما - یعنی من و دوستم - می‌خواستیم پنهانش کنیم ، و نمی‌دانستیم چگونه؟ آیا با دیدن آنها بود که می‌توانستیم چگونه ندیدن آنها را بیاموزیم؟

در همان سال بود که کتابدار کتابخانه ، کتابی را خارج از قراردادهای وضع شده و از سر دوستی ، و اینکه ما چقدر مشتاق خواندن و دانستن هستیم به ما داد و با لبخند و لحنی بسیار دوستانه گفت: «این کتاب را انسان بزرگی نوشته است که حق زیادی بر گردن ما دارد . بخوانید و نظرتان را به من بگویید» این کتاب که نه مُهر و نه کارت کتابخانه داشت ، **درخت مروارید** نوشته جبار باغچه‌بان بود .

دنیای داستان به جای دنیای واقع

درخت مروارید ، داستان خانواده فقیری است که به واسطه عمل دخترشان - که از سر ترحم ماهی کوچکی را که توی خشکی افتاده بوده به آب برمی‌گرداند و شاه ماهی‌ها به پاس این عمل دخترک ، تخم مرواریدی را به او هدیه می‌دهد - زندگی آنها دگرگون - و البته - دستخوش حوادث می‌گردد . این کتاب که سیزده سال بعد از تاریخ نشر آن - یعنی سال ۱۳۳۷ - و پنج سال بعد از مرگ نویسنده آن یعنی سال ۱۳۴۵ - به دست ما رسیده بود ، داستان بلندی بود متأثر از افسانه‌های عامیانه ، که به همین دلیل می‌توان آن را در نوعِ ادبی «فانتزی» قرار داد . درواقع **درخت مروارید** به عنوان کتابی که به دلیل ویژگی‌هایش نام «فانتزی» بر خود می‌گیرد ، بیش از یکصد سال بعد از نگارش اولین فانتزی‌ها در غرب ، نوشته می‌شود . **درخت مروارید** را من و دوستم با صدای بلند و روی پشت بام ، برای هم می‌خواندیم؛ پنج صفحه من می‌خواندم و ده صفحه دوستم . به پایان هر فصل که می‌رسیدیم ، نگاهی به هم می‌انداختیم ، صحبتی با هم می‌کردیم و سپس مشتاقانه می‌رفتیم سراغ فصل بعد . در لابه‌لای صحبت‌های پایان هر فصل بود که من نظرم را کوتاه و مبهم در یکی دو جمله ، درباره کتاب به دوستم و بعد درآخر هم به کتابدار گفتم .

واقعیت این بود که **درخت مروارید** با همه شگفتی که به عنوان اولین کتاب داستانی در ذهن من ایجاد کرده بود و من توانسته بودم خودم را گاه به گاه به جای آدم‌های قصه و در موقعیت آنها قرار بدهم، با این همه برایم نه خیلی باورپذیر بود و نه خیلی به این سادگی می‌توانستم زیر بار آموزش اخلاقیات مستقیم آن بروم. به نظر من شاید جذاب‌ترین شخصیت این داستان شخصیت «غیب‌گو» بود. این شخصیت و تبدیل او به چندین شخصیت دیگر، یکی ازماندگارترین شخصیت‌های نوع ادبی فانتزی ما با معیارهای قابل باور است که به دلیل نوع انتخاب کاراکتر، از انسجام درونی نیز برخوردار است.

اینها، البته بخشی از دیدگاه امروز من از کتابی است که همین اواخر، یک بار دیگر آن را خواندم.

درباره این کتاب، و جایگاه زمانی ارزشمند آن در ادبیات امروزی کودک و حتی بحث درباره طراحی قصه، زبان و ساختار داستانی آن، گفتنی‌ها بسیار است.

آن روز آن سال فقط یک نظر متناقض – و البته کمی گیج – در یکی دو جمله نسبت به کتاب داشتم: «کتاب عجیبی بود. هم خوشم آمد، هم خوشم نیامد.»

مؤثرترین آموزش **درخت مروارید** به من این بود که دنیای داستان می‌تواند جایگزین بسیاری از چیزها بشود. «اگر این طور نبود و طور دیگری بود».

لذتِ کاشف بودن

دومین کتابی که کتابدار پیشنهاد خواندن آن رابه ما کرد، **پینوکیو - آدمک چوبی** نوشته کارلو کولودی با ترجمه صادق چوبک بود. روش خواندن، همانی که بود؛ منتها با این تفاوت که چون فصل‌های کتاب کوتاه بود، و گاه جذابیت‌های کتاب به طور شگفت انگیزی ما را در خود غوطه‌ور می‌کرد، یا دل به صحبت‌های اضافی نمی‌دادیم، یا به دلیل همان کوتاهی فصل‌ها، پنج – شش فصل را یک نفس می‌خواندیم. **پینوکیو، آدمک چوبی**، داستان تکه چوبی است که به دست یک عروسک ساز تبدیل به یک آدمک چوبی می‌شود.

این آدمک چوبی حرف می‌زند، راه می‌رود و وقتی دروغ می‌گوید دماغش دراز می‌شود. او به خالق خود قول می‌دهد درس بخواند، اما کتاب درسی‌اش را می‌فروشد تا به دیدن یک نمایش عروسکی برود.

صاحب عروسک‌های نمایشی او را می‌دزدد و ماجراهای عجیب و غریبش از همین جا شروع می‌شود. در پایان وقتی پینوکیو موفق می‌شود خالق خود را نجات بدهد، پری مهربان او را تبدیل به یک انسان تمام عیار می‌کند. این کتاب در سال ۱۸۸۱ تکه‌تکه نوشته و چاپ می‌شود. یعنی در قرنی که گام‌های جدی برای گسترش ادبیات کودک برداشته شده است. توجه به تعلیم و تربیت و آموزش‌های غیرمستقیم در آثار اندیشمندانی همچون پُل هازارد فرانسوی و ژان ژاک روسو باعث می‌شود تا نگرش‌های تازه‌ای در تئوری آموزش و روابط خانواده و محیط آموزشی با کودک ایجاد شود. از طرفی نیز رمان نویس در شکل ساختاری خود، کمی دورتر با «دون کیشوت» و کمی نزدیک‌تر با «رابینسون کروزوئه» دچار دگرگونی اساسی شده است. به همین دلیل است که وقتی به تجزیه ساختار داستانی پینوکیو می‌پردازیم آن را بیش از یک ارتباط ساده وقایع پیاپی می‌بینیم؛ و چقدر این ساختار با تعریف تودروف از داستان که تکمیل کننده نظریه بارت در مقاله‌ای با نام «مقدمه‌ای بر تجزیه ساختاری داستان» است، مطابقت دارد.

تودروف می‌نویسد: «یک داستان با یک وضعیت پایدار شروع می‌شود که نیرویی آن را بر هم می‌زند. در نتیجه حالتی ناپایدار به وجود می‌آید. با انجام فعالیت در جهت عکس، یک حالت پایدار، مجدداً برقرار می‌شود. حالت پایدار دوم مشابه حالت پایدار اول است اما آن دو هرگز همسان نیستند.»

پینوکیو وقتی به دست «پدر ژپتو» شکل می‌گیرد، هنوز هیچ تجربه و شناخت درستی از دنیای پیرامون خود ندارد؛ اما ویژگی‌های انسانی او، همزمان با ساخت قطعات اعضای بدنش، هم برای ژپتو و هم برای خواننده برملا می‌شود. بینی‌اش شروع می‌کند به دراز شدن؛ دهنش هنوز کاملاً ساخته نشده، که بی‌محابا می‌خندد؛ دست‌ها بعد از تراشیده شدن، کلاه گیسِ ژپتو را از روی سرش قاپ می‌زند؛ و وقتی وارد دنیای بیرون ازکارگاهِ پیرمرد می‌شود ماجراهای گوناگونی را پشت سر می‌گذارد که در نهایت قابلیت این را پیدا می‌کند که انسان بشود. این طراحی بسیار هوشمندانه از سوی نویسنده، درواقع همان شکل پذیری ساختار داستان امروز است؛ ضمن آنکه در استفاده از عناصر ادبی و دادن ویژگی‌های نوع ادبی فانتزی به آنها نیز چیزی را کم نمی‌گذارد.

آن روز همان سال، دوبار این کتاب را خواندیم و هفته بعد نیز دوبار دیگر. دو کشف بزرگ، شادی آور و لذت بخش من بعد از چهار بار خواندن این کتاب، تطبیق ناخواسته و ناگهانی آن با یادداشت برشت بود: پینوکیو در واقع تکه چوبی بود که یکباره متحرک می‌شود و حادثه می‌آفریند و سپس انسان می‌شود؛ درست مثل تکه چوبی که تفنگ می‌شود و سپس تکه چوبی می‌شود که می‌تواند تفنگ بشود. و کشف دوم این بود که کولودی آموزش‌های اخلاق‌گرایی خود را به شدت در ساختار داستان تنیده بود، طوری که امکان جدایی آنها وجود نداشت. ویژگی فانتزی «بینی» به تنهایی کافی بود تا تأکیدی باشد بر اخلاق‌گرایی کتاب و محوری کردن آن برای طرح کلی داستان. دونا نورتون در مطلبی با عنوان «کودک به ادبیات واکنش نشان می‌دهد» می‌نویسد: «ادبیات، وسوسه‌انگیز، برانگیزاننده و آگاهی بخش است. درهای اکتشاف را می‌گشاید و اوقاتی جادویی و پایان‌ناپذیر از ماجراجویی و لذت فراهم می‌آورد.» و اضافه می‌کند: «تجربه‌های گوناگونی که در پیوند با ادبیات به دست می‌آید، نه تنها به رشد فردی، بلکه به احساس شادی و لذت نیز منتهی می‌شود.» و من، کیفور از آنچه به دست آورده بودم.

مدت‌ها بعد دریافتم، چیزی که به قول مگریت «امری مرئی» محسوب می‌شد و از دید ما – یعنی من و دوستم – و البته بسیاری دیگر، حضوری آشکار و لمس شدنی نداشت، جایگاه ادبیات نوین ما در حوزه کودک بود. ما برای همه خوش آمدن هایمان و خوش نیامدن هایمان می‌بایست نگاهمان را گسترده‌تر می‌کردیم. واقعیت این بود که در دهه پنجاه عمر ادبیات امروزی ما، یک دوره کوتاه – شاید – پنجاه ساله بوده است؛ و در غرب سه برابر این عمر بود که روند ادبیات آنها داشت دوران اعتدال و استواری را پشت سر می‌گذاشت. ما با یک فاصله زمانی صدساله، و به همت روشنفکرانی نظیر صادق هدایت، کوهی کرمانی، صبحی، انجوی شیرازی، احسان یارشاطر و مهدی آذریزدی و نام‌های

دیگر – تا یک دهه بعد که صمد بهرنگی و دیگرانی مثل آل‌احمد و امین فقیری می‌آیند – توجه خاصی به ادبیات عامیانه ، افسانه‌ها و بازنویسی آنها پیدا می کنیم . گرایش‌های جدید ادبی با صنعتی زاده کرمانی و موسی نثری همدانی؛ و دقت در بازنویسی واقعیت با آثار جمالزاده و سعید نفیسی آغاز شده بود .

اما در غرب چه خبر بود؟ آنها نویسندگانی مثلِ شارل پرو را که چاپِ آثارِ خود را بیش از دویست سال قبل از ما با ادبیات عامیانه و کهن آغاز کرده بود ، پشت سر داشتند . فراموش نکنیم هنوز که هنوز است «قصه‌های ننه غازه» شارل پرو – مثلِ سیندرلا ، شنل قرمزی ، زیبای خفته و . . . – در کودکان ، سراسرِ دنیا شیفتگی ایجاد می کند . یا مثلاً سری کتاب‌های جان نیوبری نویسنده و ناشر؛ یا برادران گریم در آلمان با افسانه‌هایشان؛ تا هانس کریستین آندرسن و جاناتان سویفت با **سفرهای گالیور** ، لوئیس کارول با عجایبِ آلیس‌اش ، تا مارک تواین و سنت اگزوپری؛ و البته – مهم‌تر از همه – همان طور که می‌دانیم همه این اتفاقاتِ ادبی در غرب بستر و زمینه بروز دارد . به قول آلکیداماس

فیلسوف سوفیست سده پنجم ، که درباره **ادیسه** اظهار نظر می کند ، می‌گوید: «ادیسه آینه زیبای زندگی ماست» . این بستر و زمینه از قرن هفده با اهمیت‌بخشی به هویت کودک شروع می‌شود تا می‌رسد به «دوران نوزایی» یعنی «رنسانس»؛ و «جنبش روشنگری»؛ و «انقلاب صنعتی» که روابط و مناسبات آدم‌ها یکباره دگرگون می‌شود و هنر و ادبیات نیز متأثر از آن خیز بلندی به جلو برمی‌دارد . جالب اینجاست که حتی پدیده‌ای مثل استعمار و زیر سلطه در آوردن سرزمین‌های دیگر در رشد ادبیات غرب به ویژه ادبیات کودک نقش به سزایی داشته است . ذهن قصه‌پرداز نویسنده‌ای مثل رودیارد کیپلینگ زمانی فعال می‌شود که انگلیسی‌ها به شبه قاره هند حمله می‌برند و آنجا مستقر می‌شوند و کیپلینگ داستان‌های جنگلی خودش را متأثر از افسانه‌های جنگل‌های هند خلق می کند .

به نظر می‌رسد بسیار طبیعی است که ادبیات کودک ما – و حتی بزرگسال – به ویژه در نخستین گام‌ها متأثر از ادبیات نوین غرب شکل بگیرد و سعی کند گام‌هایی در این زمینه بردارد که آنها برداشته‌اند . این گام‌ها هر چند در بسیاری مواقع ناقص و پر اشتباه است ، اما در خود نوعی جُست‌وجوگری را نیز به همراه دارد . دهه‌های چهل و پنجاه دورانِ چشم روشنی ماست؛ چرا که ادبیات کودک ماده درسی می‌شود؛ شورای کتاب کودک تشکیل می‌شود و بعد هم کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان . حتماً متوجه هستید که من از پیشینه گنجینه‌های فرهنگی این سرزمین که جای پای ادبیات کودک هم در آن دیده می‌شود ، صحبت نمی کنم .

و بالاخره یک عبورِ تراژیک

تا از سدِ معبر کارلو کولودی و **پینوکیو - آدمک چوبی**اش و جبار باغچه‌بان دل سوخته و **درخت مرواریدش** بگذرم ، یازده – دوازده ساله شده بودم و شده بودم «ژان پُلِ» هشت ساله ژان پُل سارتر در کتابِ **کلمات** که در کتابخانه پدربزرگش ، همه چیزدانِ ادبیاتِ جهانی می‌شود؛ و البته من همین احساس را با دو کتاب داشتم . شور وحالی که در اطرافم مثل جرقه‌های آتش هی به هوا می‌پرید ، مرا متوجه آثار نویسندگان ایرانی کرد . می‌توانم نام‌های بسیاری را ببرم ، اما از آن میان شاید بیشترین تأثیر را رسول پرویزی با مجموعه داستان **شلوارهای وصله‌دار** و به‌ویژه داستان «پالتو حنایی‌ام» و «قصه عینکم» بر روی من گذاشتند . با خواندن این دو داستان بود که انگار چشم به دنیای واقعی پیرامونم باز کردم و یک جورهایی انگار از خواب پریده بودم . همان از خواب پریدنی که لوکاچ (۱۸۸۵ – ۱۹۷۱) آن را برای رسیدن به «آگاهی و کوشش اجتماعیِ آگاهانه» لازم می‌داند . داستانِ «پالتو حنایی‌ام» و «قصه عینکم» مرا به دیدن و دقت در اشیاء وادار کردند و از من خواستند تا آنچه را به دقت دیده‌ام ، کنار بگذارم ، تا آنچه را که می‌خواهم ببینم .

با آنکه این داستان‌ها و داستان‌های دیگری از این دست ، مرا به سرعت به سمتِ نوشتن سوق دادند ، اما این خصوصیت را هم داشتند که توانستند مرا به سرعت و البته بسیار بسیار تراژیک به دنیای بزرگترها پرتاب کنند . جایی خواندم که تداومِ این ادبیات متأسفانه خیلی زود عینک روشنفکری بر چشمان ما زد . من بزرگ شده بودم و مثل بزرگ‌ترها می‌اندیشیدم و کتاب آنها را می‌خواندم .

آن وقت‌ها پسر بچه سیزده ساله‌ای بودم که پا توی کفش بزرگ‌ترها کردم و حالا از چهل گذشته‌ام که پا توی کفشِ بچه‌ها می کنم .

منابع:

۱ – فوکو ، میشل: این **یک چپق نیست** ، ترجمه: مانی حقیقی ، نشر مرکز ، ۱۳۷۵ .

۲ – بارت ، رولان: **اتاق روشن** ، ترجمه: فرشید آذرنگ ، نشر ماه ریز ، ۱۳۷۹ .

۳ – ایمن ، لیلی: **گذری در ادبیات کودکان** ، شورای کتاب کودک ، به همراهی: توران میرهادی و مهدخت دولت‌آبادی .

۴ – نورتون ، دونا: **شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها** ، ترجمه منصوره راعی ، مطلبِ کودک به ادبیات واکنش نشان می‌دهد .

۵ – سنت اگزوپری ، آنتوان: **شازده کوچولو** ، ترجمه: اصغر رستگار ، نشر نقش خورشید ، ۱۳۷۷ .

۶ – کولودی ، کارلو: **پینوکیو آدمک چوبی** ، ترجمه صادق چوبک ، نشر امیرکبیر ، شکوفه ، ۱۳۸۰ .

۷ – باغچه‌بان ، جبار: **درخت مروارید** ، مؤسسه مطبوعاتی علی اکبر علمی ، ۱۳۳۷ .

۸ – احمدی ، بابک: **حقیقت و زیبایی** ، درس‌های فلسفه هنر ، نشر مرکز ، ۱۳۷۵ .

۹ – کوپی پرس ، میشل: **تعریف داستان** ، به نقل از مجله مفید شماره ۵ شهریور ۱۳۶۶ ، ترجمه احمد کریمی حکاک – مندرج در کتاب **خوابگرد و داستان‌های دیگر** .