گذر از مرز (۵)

نویسندگان دوگانه‌نویس
ساختارشکنی ادبیات سنتی کودکان

پالمن - هوگن - هُوگ
نویسنده: ماریا نیکولا جیوا
مترجم: شهناز صاعلی
منبع: Transcending Boundaries

این مقاله، سه رمان از سه نویسنده معتبر که مخاطبان دوگانه دارند، نقد و بررسی می‌شود:

۱- فریادی از جنگل، اثر تورمُد هوگن (Tormod Haugen). نویسنده نروژی برندهٔ مدال آندرسن ۱۹۸۹ که علی‌رغم اظهار شک و تردید بسیاری از منتقدان دربارهٔ مخاطبان کتاب، به عنوان رمان کودک چاپ و عرضه شد. ۲- سپیدهٔ شمالی، اثر فیلیپ پالمن (philip pullman)، نویسندهٔ انگلیسی برندهٔ مدال «کارنگی ۱۹۹۵» و جوایز معتبر کتاب کودک انگلیس. این کتاب در آمریکا و سوئد، به عنوان کتاب بزرگسال عرضه شد.

۳- احساس خانم سمیلا به برف، اثر پیتر هوگ (Peter Hoeg)، نویسنده دانمارکی که از پرفروش‌ترین کتاب‌ها در سطح جهان بود و فقط برای بزرگسالان وارد بازار شد. با وجود این، نوجوانان نیز از این کتاب لذت می‌برند.

هر سه رمان از مضمونی مشترک، یعنی «سوءاستفاده بزرگسالان از کودکان برای دستیابی به اهداف علمی مشکوک و نامعلوم» برخوردارند. چنین مضامینی بنا به عرف رایج، مناسبِ حال کودکان قلمداد نمی‌شود، اما به نظر می‌رسد که انعکاس خشونت بی‌حد در داستان کودکان در

سال‌های اخیر، مضامینِ ممنوعِ گذشته را زیر سؤال برده است. بنابراین، تفاوت بین رمان‌ها - چه کیفیات درونی و چه کارکردهای اجتماعی آنان - در نگاه اولیه به مضمون آن‌ها برنمی‌گردد، بلکه این تفاوت بیشتر در گرو چگونگی طرح مضمون است. تجزیه و تحلیل من، ابتدا با پرسش از نوع مخاطب و نوع ادبی آغاز می‌شود و آن گاه روی جنبه‌های روایی رمان‌ها، طرح، صحنه وقوع شخصیت، زاویه دید و زمان‌بندی آن‌ها، متمرکز خواهم شد.

مخاطب

کلیشه‌های خاصی نسبت به خوانندگان کودک و نوجوان و این که آنان فقط می‌توانند ساختار روایی خاصی را درک کنند، بر بازار کتاب‌هایی حاکم است که هدف آن‌ها مخاطبان کودک و بزرگسال هر دو با هم، اما به شکلی متفاوت است. ادبیات معاصر کودکان، با ارایه پیچیدگی چشمگیر در ساختارِ روایت، مرزهای آفریده شده به وسیله این کلیشه‌ها را زیر سؤال برده است. اولاً فرض بر این است که کتاب کودک، مخاطب مشخص و یک وجهی داشته باشد؛ چنان که به راحتی به عنوان کتابِ کودک تعیین می‌شود. داستان‌های کودکان، اغلب کوتاه‌تر از داستان‌های بزرگسال است، در قطع بزرگ‌تر چاپ می‌شود، معمولاً مصور است و طرح جلد خاصی دارد که قرار است برای کودکان جذاب باشد. عنوان کتاب‌های کودکان یا «حالتِ فاعلی» دارد (دربردارندهٔ نام شخصیت یا قهرمانِ اصلی داستان) یا روایی است (بر حادثهٔ اصلی یا درگیری طرح تأکید دارد).

وجه مشخصه دیگر کتاب‌های کودکان، چاپ و انتشار آن‌ها از سوی متخصصان ادبیات کودک است.

در مورد سه رمان مذکور، هیچ یک از معیارهای صوری مطرح شده، صدق نمی‌کند. هر سه تقریباً به لحاظ حجم و تعداد صفحات هم اندازه‌اند (بین چهارصد تا پانصد صفحه)، دارای قطع چاپی یک اندازه، بیشتر کوچک و هرسه بدون تصویرند و اگرچه جلد برخی از چاپ‌های کتاب «هوگن» و «پالمن» به مخاطب کودک اشاره دارد. بیشتر چاپ‌ها دارای جلدی هستند که با اشارات سمبولیک می‌تواند هم یک بزرگسال و هم یک نوجوان امروزی را مورد خطاب قرار دهد. نام هر سه رمان نیز جزو نام‌هایی نیست که به طور مرسوم و سنتی، برای داستان کودکان برگزیده می‌شده است. هر سه رمان نسبتاً معماگونه و روی یک تصویر مرکزی از رمان (جنگل، غبار، برف) متمرکز است تا شخصیت یا قهرمان اصلی و حوادث داستان. با این همه، آن چه بیشتر از این ویژگی‌های صوری رمان‌ها قابل توجه است، مشخصهٔ بسیار ژرف آن‌ها، یعنی «مخاطبان دوگانهٔ مضمر» است.

داستانِ سنتی کودکان، از مخاطبان یگانه یا دوگانه منتفع می‌شد. (به تعبیری که باربارا وال به این اصطلاح نسبت می‌دهد). به عبارت دقیق‌تر، تظاهر می‌کند که مخاطب آن کودکان هستند و دارودستهٔ خوانندگان بزرگسال را نادیده می‌گیرد و یا به قیمت بی‌اعتبار کردن کودکان، بزرگسالان را مورد خطاب قرار می‌دهد. رمان هوگن، شخصیت کودک و بزرگسال را با دادن نقش‌های اصلی به هر دو، به تساوی توصیف می‌کند و امکان همذات‌پنداری برای هر دو گروه سنی را فراهم می‌سازد. این تعریف، مطابق با تعریف باربارا وال از مخاطبان دوگانه است که در آن، کودک و بزرگسال در سطوح متفاوت، اما به طور متساوی مورد خطاب‌اند. به عبارت ساده‌تر، احتمالاً کودکان و بزرگسالان خوانش و درک متفاوتی از رمان دارند، اما به یک اندازه از آن لذت می‌برند و نیز تعبیر و برداشت هیچ یک از این دو گروه، بر دیگری برتری ندارد.

«سپیده شمالی» نیز چنین وضعیتی دارد. احتمالاً بسیاری از خوانندگان نوجوان، رمان را به عنوان ماجرایی شگفت‌انگیز و سرگرم‌کننده خواهند خواند و [ردپای] شخصیت‌هایی از داستان‌های تالکین، سی. اس. لوئیس یا دیگر نویسندگان پیشین را در آن تشخیص خواهند داد. خوانندگان بزرگسال‌ها، آن را چون داستانی تمثیلی، به عنوان یک اثر بینامتنی نظیر «بهشت گم‌شده» میلتون می‌خوانند. شخصیت اصلیِ «خانم سمیلا...»، یک بزرگسال است، اما این دلیل نمی‌شود که فقط رمان بزرگسال باشد؛ زیرا چنین چیزی در مورد بیشتر داستان‌های کلیشه‌ای ونیز اکثر حکایات پریان که به دلایل مختلف، به عنوان بخشی از متونِ خواندنیِ کودکان پذیرفته شده‌اند، صدق می‌کند.

ژانر (نوع ادبی)

دیگر مختصهٔ مشترک داستان کودکان، ویژگی آشکارِ سبکی آن‌هاست. در اکثر پژوهش‌های مربوط به داستان کودکان، فصل‌هایی به داستان‌هایی از قبیل داستانِ خانوادگی، داستانِ تربیتی آموزشی، داستانِ حیوانات، افسانهٔ پریان، داستان پلیسی، داستان ماجراجویانه و غیره اختصاص داده شده است.

وجود داستانی ویژهٔ کودکان که ترکیبی از چند نوعِ داستانیِ مذکور باشد، به ویژه وقتی پای اهداف تربیتی در میان است، اذعان و تأیید نشده است. از قرارِ معلوم، کودکان میل دارند از همان آغاز بدانند که چه نوع داستانی می‌خوانند. «سبک گزینشی»، به خصوص درهم آمیختن سبک‌های خاص و عام، به برجسته‌ترین ویژگی داستان معاصر بزرگسال تبدیل شده و «خانم سمیلا...»، نمونهٔ بسیار خوبی برای این رویکرد است. رمان او ظاهراً یک داستان جنایی پلیسی یا دلهره‌آور است که دراواخر داستان، خصوصیت بارز داستان علمی تخیلی را نشان می‌دهد. این سبک عامه‌پسند که اغلب سبکی مناسب نوجوانان فرض می‌شود، در قالب داستان کودکان نیز سبکی پذیرفته شده است.

رمان «خانم سمیلا...» مؤلفه‌های اساسیِ رمان جنایی پلیسی یا ماجراجویانه سنتی را در برندارد؛ زیرا به جای رسوا کردن و افشای شخصیت‌های منفی داستان (جنایتکاران)، آن‌ها را به حال خود رها می‌کند و پایان‌بندی بازِ داستان، خواننده را در شک می‌گذارد که آیا قهرمان به واقع، در نزاع و درگیری داستان پیروز شده یا خیر؟ ممکن است قهرمان مرده یا زنده باشد. اگرچه ساختار رمان، طرح تجویز شدهٔ داستان کلیشه‌ای را دنبال می‌کند، شخصیت‌پردازی آن، از آن چه در ادبیاتِ سرگرم‌کننده معمول است، بسیار فراتر می‌رود. بنابراین، این رمان را نمی‌توان صرفاً یک داستان کلیشه‌ای محسوب کرد.

داستان «سپیده شمالی» از نظر زاویه دید، ظاهراً بسیار سنتی است. در اواخر دهه ۱۹۹۰، تصور موفقیت نوعِ جدیدی براساس مضمون درگیری خیر و شر، در دنیایی دیگر که جادو جزیی از زندگی روزمره آن است، تقریباً غیرممکن بود. در نگاهی به خلاصهٔ ساده‌تر شدهٔ طرح، با وجود مؤلفه‌های آشنایی چون «انتخاب یک کودک [به عنوان قهرمان] و یا «مرز بین دو دنیا»، رمان پیش افتاده و یک‌نواخت به نظر می‌آید.

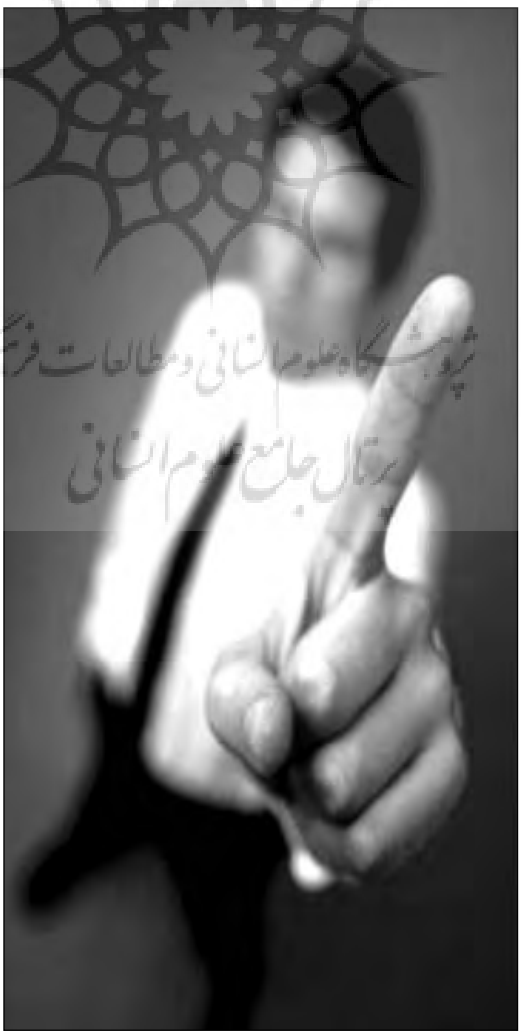
داستانِ «خانم سمیلا...» را جدا از پایان علمی تخیلی آن، می‌توان داستانی واقع‌گرا و «سپیدهٔ شمالی» را بدون تردید، داستانی «تخیلی» دانست. در حالی که داستان «فریادی از جنگل»، به خودی خود این تمایز و نیز دیدگاه مقلدانهٔ سنتی از ادبیات را - به عنوان انعکاس مستقیم واقعیت - مورد تردید

«خانم سمیلا...»، راوی اول شخص دارد. بر ضد استفاده از راوی اول شخص در داستان کودکان، دیدگاه‌های تعصب‌آمیزی وجود دارد (که گذشته از دلایل دیگر، توجیهی است برای این حقیقت که چرا بیشتر اقتباس‌ها از رمان‌های بزرگسال برای کودکان مانند رابینسون کروزئه و سفرهای گالیور، از اول شخص به سوم شخص تغییر یافته است)

قرار می‌دهد. این رمان، در صورتی به درستی قابل درک خواهد بود که خوانشِ مقلدانه را کنار بگذاریم و حوادث و شخصیت‌ها را به گونه‌ای استعاری تعبیر کنیم؛ یعنی مهم‌ترین پیش فرض در رویکردی که به «پست مدرن در داستان» معروف است. اطلاق سبک خاصی به «فریادی از جنگل» تقریباً غیرممکن است. توجه به فرم غیرعادی آن، حتی نوع صفحه‌بندی کتاب، اجتناب‌ناپذیر است؛ چرا که این داستان، قبل از صفحهٔ عنوان آغاز می‌شود. کتاب دارای یک عنوان فرعی است: «فیلم رمان» هم‌چنین، سرآغاز آن برگرفته از شگردی سینمایی است که بعد از سکانس آغازین، عنوان فیلم و اسامی می‌آید. توالی تندِ صحنه‌های نسبتاً کوتاه (مونتاژ)، یادآور نوعی تکنیک سینمایی است که به خصوص در سبک‌های سرگرم‌کننده و تفریحی معاصر، هم‌چون سریال‌های کمدی و آبکی تلویزیون استفاده می‌شود. متن مدعی است که یک متن‌فیلم است، اما علی‌الظاهر اصلاً برای فیلم شدن مناسب نیست و آن هم به این دلیل که «متن تقریباً دیالوگ ندارد.»

عنصر سینماییِ دیگر، در «روایت» به چشم می‌خورد. برای مثال، نشان دادن زمانِ معین، به شکلی که روی پرده سینما می‌بینیم [شخصیت‌ها زمان را در نظر دارند و در نتیجه، بین صحنه‌های جداگانه «ارتباط زمانی» برقرار است.] شخصیت را می‌توان چون «قهرمان زنِ یک فیلم مبتذل» یا چیزی که در یک نمایش دیده می‌شود و یا شبیه فیلم‌های تلویزیونی، حس کرد. این‌ها اصطلاحاتی غیرداستانی است که به خوانندگان خاطرنشان می‌کند که «روایت»، داستان است؛ یک ساختار ادبی. عنوان توصیفیِ فصل‌ها (فصل اول: در صورتی که...)، شاید یادآور رمان‌های با قهرمانان سنتی، مانند «دیوید کاپرفیلد» باشد. اما در بررسی دقیق‌تر، عنوان‌ها بیشتر گیج‌کننده‌اند تا آگاهی‌دهنده و آشکارا هجوآمیزند. این نوعی «نقیصه» سبکی است تا ویژگی سبکی. این رمان، حماسی یا قهرمانی نیست (به تعبیر میخائیل باختین، داستان یک زندگی نیست) و عناوین فصل‌ها، هم‌چون تفسیرهای فراشعری در باب روایت است. با نگاهی دقیق به ویژگی سبکی رمان، عناصری از سبک‌های بسیار متفاوت و عمدتاً داستان کلیشه‌ای، رمان جنایی پلیس، رمان ترس و وحشت و نیز داستان علمی تخیلی را در آن می‌توان تشخیص داد که کمابیش چون سبک به کار رفته در داستان «خانم سمیلا...»، ترکیبی از سبک‌های مختلف است. مهم‌ترین مؤلفه داستان علمی - تخیلی، ابداع شخصیتی شهری است که جهان را به نابودی تهدید می‌کند. او ماشینی ساخته که قادر است رویاها و آرزوهای مردم را از ذهن آنان بیرون کشیده، به صورت انرژی درآورد؛ هم‌چون آزمایش‌هایی علمی که در داستانِ «سپیده شمالی» انجام می‌شود؛ با این تفاوت که داستان «سپیده شمالی» را به سبب ویژگی‌های سبکی کلی، نه داستانی علمی تخیلی، بلکه داستان سحر و جادو می‌دانیم. نشانه‌های تقلید از سبک داستانِ پرهیجان و پلیسی را از شخصیت‌های کلیشه‌ای آن (یک دانشمند دیوانه، یک جاسوس روسی، یک جاسوس آمریکایی و غیره) و نیز سبک نگارش داستان، به خوبی می‌توان دریافت. خواننده هنگام خواندن داستان، با حقایق اسرارآمیز و معماگونه‌ای مواجه می‌شود و نیز هم‌چون داستان‌های هیجان‌آور پلیسی جدید، جنایتکار، خود نقشه‌های شریرانه‌اش را شرح می‌دهد. بسیاری از فصل‌های داستان، به موقعیتی نفس‌گیر و پرتب‌وتاب، ختم می‌شود. طرح جاسوسی نقیصه‌آمیز است؛ زیرا دو سطح آن توسط دو مأمور سریِ واقعی و یک دخترِ کارگاه، به نام ورنیکا پی‌گیری می‌شود (در داستان خانم سمیلا)؛ ارجاع بینامتنی آشکاری به «نانسی درو» به علاوه، نام مأمور آمریکایی «لین کینه» است (کوتاه شده «کارولین کینه»، اسم مستعاری که به وسیله نویسندهٔ رمان‌های نانسی درو، استفاده می‌شده).

آخرین ویژگی زمان‌بندی، ارتباط بین زمان داستانی و زمان کلامی است. چنین فرض می‌شود که داستان کودکان، از روایت مبتنی بر توالی زمانی استفاده می‌کند و حوادث کمابیش با نظمی یکسان، چنان که اتفاق افتاده‌اند، ترسیم می‌شوند



با نگاهی دقیق‌تر به این سه رمان، وجود حداقل شاخص‌های سبکی متمایز، آمیزش سبکی و بهره‌گیری از عجیب و غریب‌ترین (یا شاید تمسخرآمیزترین) ویژگی‌های سبک‌های رایج و کلیشه‌ای، در این آثار به وضوح به چشم می‌خورد.

طرح

از میان شاخص‌های داستان کودکان، می‌توان به درونمایه ملموس و شناخته شده و نیز ترسیم واضح طرح، اشاره کرد. البته داستان «هوگن»، با این گفته چندان مطابقت ندارد. در واقع، به دست‌دادن خلاصه‌ای از طرح این رمان، تقریباً غیرممکن است. دو طرح اصلی موازی، یکی دربردارندهٔ دانشمند دیوانه و دیگری شکل‌گیری یک جنگل در خیابان‌های اُسلو است. با وجود این، چندین طرح فرعی دیگر نیز وجود دارد که تعدادی از آن‌ها، هرگز سرانجامی نمی‌یابد.

طرح «سپیده شمالی» نیز بی‌نهایت پیچیده است و خواننده باید بسیار تیزهوش و دقیق باشد تا بتواند انگاره‌های بغرنج آن را پی بگیرد. (این نکته دربارهٔ جلدهای بعدی این داستان بیشتر صدق می‌کند). فصل مشترک این طرح‌ها، نزاع بر سر یک طرح تحقیقاتی علمی مشکوک است که براساس خصوصیت علمی یک دنیای تخیلی بنا نهاده شده است. در این دنیا، ارواح مردم کاملاً قابل مشاهده و برای مثال، به شکل انواع گوناگون حیوانات است که این امر نشان‌دهندهٔ ذات واقعی آن‌هاست. روحی که «دیمون» نامیده می‌شود، نزدیک‌ترین دوست و دستیارانشان است و عملاً

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدایی از او حتی برای مسافت کوتاهی به اندازهٔ چندقدم غیرممکن است. هنگامی که نیروهای تاریکی، کودکان را اسیر می‌کنند و رشتهٔ نامرئی بین کودک و روحش را از هم می‌گسلند، این نه تنها موضوعی بی‌رحمانه، بلکه ضداخلاقی است که آشکارا با وضعیت دنیای معاصر، مطابقت دارد.

طرح «خانم سمیلا...»، شاید به نسبت ساده و سرراست به نظر آید و نوعاً رمان جنایی محسوب می‌شود؛ زیرا با حادثهٔ جنایی آغاز می‌شود و بعد به حوادث و اوضاع و شرایطی که به وقوع آن جنایت منجر شده، باز می‌گردد. به عبارت دیگر، رمان انباشته از جزئیاتی در مورد شخصیت‌های درجه دو، اسامی و طرح‌های فرعی است که تابع طرح اصلی‌اند. برای خوانندگان حرفه‌ای ماجراهای پلیسی و هیجان‌آور (یا تماشاچیان سینما، تلویزیون یا فیلم‌های ویدیویی) که مخاطبان نوجوان نیز اغلب جزو آنان هستند، دنبال کردن ماجرای داستان دشوار نخواهد بود.

صحنه

در داستان سنتی کودکان، با دو نوع اصلی صحنه یا فضا مواجه هستیم. نوع معروف و آشنا (خانه، مدرسه، اطراف شهر در طول تحصیلات تابستان) در داستان واقع‌گرا و فضای انتزاعی در حکایاتِ تخیلی پریان. فضای سنتی، گونه‌ای از محیط مستقل یا خود سامان روستایی و بی‌غل و غش شبانی به دست می‌دهد.

رمانِ «فریادی از جنگل»، آشکارا مرز بین فانتزی و واقعیت را محو می‌کند. اشارات مکانی، چنان مشخص و دقیق است که حوادث را با کمک نقشه‌ای از شهر «اسلو» می‌توان پی گرفت. بنابراین، فضای داستان، نه فضای روستایی است و نه در حوزه حکایت پریان می‌گنجد.

هنگام بروز حوادث در شهر واقعی احساس تهدید، هم از طرف قدرت‌های مرموز، هم دانشمند دیوانه و هم جنگل مهاجم، بیشتر محسوس می‌شود. درخصوص حوادث توصیف شده، نویسنده آشکارا می‌گوید که آمیزه‌ای از دنیای تخیلی و واقعیت است. رمان «خانم سمیلا...»، در سه مکان اتفاق می‌افتد که هر سه در تضادِ سخت با یکدیگرند: محیط شهری مدرن کپنهاک (شهر واقعی)، مکان پرت و دورافتاده‌ای در عرشهٔ یک قایق که فضایی مناسب برای رمان‌های جنایی است (گونه‌های دیگر، یک قطار، خانه‌ای که بر اثر توفان پرت و غیرمسکونی شده، یا یک جزیره) و فضای نیمه نامتعارف و نیمه مرموز در گرین لند در آخر رمان. غرابت کنجکاوی برانگیز مناطق شمال، به شدت در رمان پالمن انعکاس پیدا کرده است و عمدتاً صحنهٔ حوادث در لاپ لند و روی کشتی می‌گذرد؛ جایی که برای «پالمن» بیش از «هوگ»، اسرارآمیز و شگفت‌انگیز بوده است.

پالمن بر اسطوره‌شناسی اسکاندیناویایی تکیه نمی‌کند. در عوض، عناصری از بودیسم و دیگر مذاهب باستانی را در تاروپود روایتِ خود، به همان شیوه رمان هُویج، می‌تَنَد. البته، من چندان مایل نیستم که بگویم او از رمان «خانم سمیلا...» متأثر بوده؛ اگرچه غیرممکن نیست. زیرا موفقیت «خانم سمیلا...»، در میان دنیای انگلیسی زبان آشکار است. آن چه بیشتر مایلم خاطرنشان کنم، اشتراک دو فرهنگ انگلیس و اسکاندیناوی در احساسِ «وسوسه و جذبه شمال» است. شمال که با زمستان و بنابراین مرگ پیوند دارد، اشاراتِ سمبلیک خاصی در ادبیات این کشورها دارد (برای مثال جورج مک‌دونالد، در داستان «در حمایت باد شمالی»).

رمان پالمن دارای مکان مشخص و متمایزی نیست. فضای رمان او، فقط بیانگر فضایی عجیب و اسرارآمیز برای ماجراجویی نیست. هم‌چنین، صرفاً قلمرو سنتی حکایت پریان را نمی‌آفریند (هیچ کدام از این دو نوع، به تنهایی نیست). مفهوم «آرمان شهر مختلف‌الانواع»، شاید بهترین توصیف برای جهان او باشد. هرچند به کثرتِ جهان‌ها فقط در پایان رمان به گونه‌ای ضمنی اشاره شده، در جلدِ بعدی کاملاً بسط داده می‌شود. فضای ابتدای داستان، آکسفورد است، اما به زودی در دنیایی شبیه به شهرهای فعلی ما، اما نه کاملاً منطبق با آن، حوادث جریان می‌یابد. این موارد به اضافهٔ چیزهای دیگر، به نویسنده فرصت می‌دهد با زبان، جغرافی و تاریخ بازی کند. در این دنیای دیگر، دادگاه تفتیش عقاید، هنوز در قرن بیستم وجود دارد و پاپ، کرسی خود را در ژنو اختیار دارد و تاتارهای وحشی، در روسیه تاخت و تاز می‌کنند و فیزیک کوانتومی، الهیات تجربی نامیده می‌شود. هم‌چنین، آمریکا، دانمارک نوست و سریع‌ترین وسیلهٔ رفت و آمد، کشتی‌های هوایی آلمان، به نام «ژپلین» است.

شخصیت

به ندرت پیش می‌آید که شخصیت اصلی یا قهرمان داستان، تعیین‌کنندهٔ داستانی به عنوان داستان کودکان باشد. به عبارتی ادبیات کودکان دربارهٔ کودکان است و کودک بودن شخصیت اصلی یک داستان، خود به خود موجب نمی‌شود آن را به عنوان کتاب کودک تلقی کنیم. چنان که پیش از این گفتم، «سپیدهٔ شمالی» در برخی کشورها، به عنوان رمان بزرگسال وارد بازار شد؛ اگرچه قهرمان اصلی آشکارا یک کودک است. در داستانِ «خانم سمیلا...»، کودک قبل از آغاز داستان مرده و تمام حوادثی که او در آن‌ها بوده، به صورت فلاش بک (برگشت به عقب) رخ می‌دهد.

در «فریادی از جنگل»، تعیین این که شخصیت اصلی کیست، تقریباً غیرممکن است. این امر، خود دلیل آشکاری بر مورد تردید قرار دادنِ «وجود شخصیت اصلی یا قهرمان»، به عنوان «یک معیار ممکن» برای داستان کودکان است. دیدگاهِ پست‌مدرنیستیِ ادبیات، ضرورت وجود موضوعی یگانه و واحد را در آثار ادبی مردود می‌داند و در عوض، دیدگاه مکالمه‌ای و «بین‌الاذهانی» را پیشنهاد می‌کند. رمان هوگن، نمونهٔ دقیقی از این رویکرد است. البته، تعددِ شخصیت‌ها برای کتاب کودک، زیادی بزرگ است. موضوع مهم‌تر، این حقیقت است که حداقل بیست نفر از این شخصیت‌ها به عنوان «تمرکزدهنده» به کار می‌روند؛ یعنی شخصیت‌هایی که فرض بر این است که خواننده با آن‌ها هم عقیده است و در نتیجه، چون از دیدگاه آن شخصیت‌ها به آن چه می‌گذرد، می‌نگرد، همان اطلاعاتی را دربارهٔ وقایع و اشخاص داستان دارد که آن‌ها دارند، (در همان بخش داستان که آن شخصیت، در کانون ماجرا قرار گرفته است). چهارده تن از این «تمرکزدهنده‌ها» بزرگسال هستند و دیدگاه آن‌ها، دیدگاه بزرگسالان است که اگر بیش از حد نباشد، حداقل چشمگیر و قابل توجه است. این که موجب می‌شود «میکیِ» یازده ساله را شخصیت اصلی داستان محسوب کنیم، در مقدمه داستان است؛ یعنی جایی که فریب این را می‌خوریم که بقیه داستان درباره میکی است - یک شگردِ راهبردی مبتنی بر تجربیات پیشین خواننده - میکی به عنوان شخصیتِ کانونی در چهارده بخش ظاهر می‌شود. در هشت بخش

تمام این‌ها نشان‌دهندهٔ دگرگونی در فن روایت ادبیات معاصر است که اکنون وارد داستان کودکان نیز شده است. اگرچه روایت قهرمانی (حماسی) سنتی که شامل ادبیات سنتی کودکان نیز می‌شود، تعصب خاصی بر وجود موضوعی یگانه و وابسته به جهان (داستان) دارد، در روایت مدرن، این وحدت از بین رفته و جای خود را به چند صدایی، بین الاذهانیت، راویان غیرقابل اعتماد، چند طرحی، چند فرجامی و غیره داده است، همان طور که لیندا هاچسون خاطرنشان می‌کند، ادبیات معاصر از کاربرد راوی دانای کل و همه جا حاضر سوم شخص، خودداری کرده است و در عوض، صدای راوی را در مکالمه با مخاطب مفروض، به گوش می‌رساند

بعدی، کشیشی به نام zhahdine Ibon Arah و بعد ورنیکا (کودک) و پدرِ میکی، در هفت بخش، به عنوان شخصیت‌های کانونی ظاهر می‌شوند. این که از ابتدا به دیدگاه کودک توجه می‌کنیم، به علت درون‌مایه داستان و نیز انتظاراتِ مرسوم ماست که چون با یک کتاب کودک سروکار داریم، طبیعتاً با چنین پیش‌فرض‌هایی به سراغ آن می‌رویم. با وجود این، اگر خود را از پیش‌فرض‌های قبلی درباره داستان کودک رها سازیم، دیگر مسئله شخصیت اصلی داستان، اَظهرُمِن‌الشمس خواهد بود.

محدودیت‌های تجویز شده دربارهٔ شخصیت‌های فرعی در داستان کودک، با ساختار «فریادی از جنگل» و «سپیده شمالی» جور در نمی‌آید. در این رمان‌ها تعداد زیادی شخصیت فرعی معرفی می‌شود، اما فقط تعداد کمی برای پیش‌بردِ طرح داستان، دوباره ظاهر می‌شوند. پیش‌فرض عمومی این است که خوانندگان نوجوان، توانایی به خاطر سپردن تعداد زیادی از شخصیت‌ها را در ذهن ندارند. قاعدهٔ نانوشتهٔ دیگر، این است که شخصیت‌های داستان کودکان، موقعیت و جهت‌گیری صریح و ثابتی دارند. در این میان، می‌توان به تمایز آشکارِ بین خوب و بد اشاره کرد. در رمان‌های «هوگن» و «پالمن»، شخصیت‌ها به مقدار زیادی پیچیدگی دارند و مشخصاً نمی‌توان آن‌ها را خوب یا بد دانست. البته در رمان «هوگن»، یک انسان شرور و تبهکار وجود دارد، اما جنگل که تهدید اصلی به حساب می‌آید، ذووجهین و اسرارآمیز است. شخصیت‌ها نه قهرمان هستند، نه ترسو، بزرگسالان غیرقابل اعتمادند و نمی‌توان به پشتیبانی آن‌ها دلگرم بود. چنین چیزی دربارهٔ «سپیدهٔ شمالی» نیز صادق است. کنش والدین لیرا، علل نسبتاً مشکوکی دارد. هم‌چنین، یاری‌گر حکایت پریان یا «ایورک بارپر»، بدون خواست قلبی خود، به شخصیت اصلی کمک می‌کند. حتی کنش و افعال خود لیرا، کاملاً روشن و واضح نیست. از سوی دیگر، در «خانم سمیلا...»، نقش‌های بالنسبه ساده وجود دارد؛ کارآگاه برجسته، قربانی بی‌گناه، تعداد بی‌شماری از تبهکاران که در حال توطئه و دسیسه‌چینی هستند. هرچند شخصیت خود «سمیلا» بسیار پیچیده‌تر از آن است که فقط یک کارآگاه محسوب شود. تحقیق او برای کشف اسرار قتل، جست‌وجو برای تعیین هویت است و با پسری که به قتل رسیده، به علت داشتن نیای مشترک در گرین‌لند و آوارگی همانند او در حومهٔ شهر مدرن دانمارک، احساس قرابت و پیوستگی می‌کند. اگرچه «سمیلا» سی و هفت ساله است، درواقع فردی تنها، مطرود و کودکی نامشروع است؛ شبیه «لیرا» و «میکی» و نیز دیگر شخصیت‌ها «فریادی از جنگل»؛ چه کودک و چه بزرگسال.

یک فرد رمانتیک اصیل، اعتقاد دارد که کودک، ذاتاً نیک‌سرشت است و بنابراین، برای نبرد بر علیه بدی، بسیار مناسب‌تر است که در کانون همه رمان‌های تخیلی قرار گیرد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زاویهٔ دید

پیچیدگی شخصیت‌ها در هر سه رمان، از طریق «منظر روایت» موکدتر می‌شود. داستان سنتی کودکان نوعی صدای متمایز روایی، اغلب دانای کل تعلیمی (قاعدتاً بزرگسال) را بدیهی و مسلم فرض می‌کند. در نگاه اول به «فریادی از جنگل»، شاید چنین به نظر آید که ما با چنین راوی دانای کل و همه جا حاضری سر و کار داریم، اما ابزار روایی اصلی «چندکانونی» است. در هر بخش، فقط یک شخص، چه از بیرون و چه از درون، مرکزیت می‌یابد که این به معنای آن است که خواننده، خود باید در مورد اتفاقی که در همان زمان و در مکان‌های مختلف روی می‌دهد و یا تغییراتی که در نیات و افکار شخصیت‌های مختلف پدید می‌آید، تصمیم‌گیری کند. غیر از موارد نادر، راوی از شرح و تعبیر مستقیم حوادث یا شخصیت‌ها خودداری می‌کند. زمان زیادی طول می‌کشد تا خواننده دریابد که چگونه شخصیت‌ها و طرح‌های مختلف به یکدیگر می‌پیوندند. (این جا دوباره ما باید بر تجربیات خواندنی پیشین خود برای پی‌گیری

مفهوم کودکی و بی‌گناهی، اغلب برای تمایز بین داستان کودکان و داستان بزرگسالان به کار می‌رود. نه‌تنها ادبیاتی که خاصه کودکان نوشته می‌شود، بلکه ادبیات عامه نیز معمولاً کودک را به عنوان نمادی از خلوص و بی‌گناهی می‌داند

داستان متکی باشیم). در طرح‌های موازی، جاهای خالی آشکاری وجود دارد. گاهی این جاهای خالی تکمیل می‌شوند، اما اغلب یکدیگر را تعبیر می‌کنند. این گسیختگی و انقطاع، حس ناپایداری و بی‌ثباتی می‌آفریند و مرکزیت عمیق و برجستهٔ شخصیت‌ها، به ما به عنوان خواننده، به طور ضمنی می‌فهماند که نمی‌توانیم مطمئن باشیم. آیا حوادث توصیف شده، واقعاً رخ داده یا نه؟ ما بیشتر شاهد تجربیاتی ذهنی هستیم تا گزارش عینی از حوادث. از سوی دیگر، راوی با درج تعدادی گزارش روزنامه‌ای، اشاراتی به دایره‌المعارف‌ها و نقل قطعاتی از آن‌چه متون مقدس باستانی یک قبیلهٔ خیالی به نام «رهاوینه» محسوب می‌شود، تظاهر می‌کند که این‌ها وجود خارجی دارند. طرح‌های دیگر با آغازی مانند «ابتدا جنگل بود...»، حاوی پارادوکسی هجوآمیزند. خواننده در آن واحد، توانایی دریافت تمام اطلاعات را دربارهٔ شخصیت‌ها دارد. مانند تمام داستان‌های پلیسی و مهیج خوب، ما پشت سر شخصیت اصلی در پی حل معما هستیم. ما در جای دقیق و مشخص، خیابان اسکار شماره B۲۵، کلیدی واقعی می‌گیریم که از همان آغاز، آشکار می‌شود که محور روایت است. ما به عنوان خواننده، مافوق شخصیت‌ها در داستان هستیم و می‌توانیم به اهداف شیطانی تبهکاران پی ببریم. تمام طرح‌های موازی، سرانجام در فصل سوم رمان به یکدیگر می‌رسند که فصلی بی‌نهایت پرتحرک و پرکنش است و روایتی بسیار بسیار عینی دارد و به نظر می‌رسد نقطهٔ اوج طرح است که به حالت ثبات یا گره‌گشایی نهایی داستان می‌انجامد: بدکار مجازات می‌شود و کودکان ربوده شده، آزاد می‌شوند. شاید فصل چهار که به وسیلهٔ یک راوی دانای کل، به شکلی عینی نقل می‌شود، به عنوان پایان قطعی تلقی شود، اما درواقع سه فصل نخست که شامل سه چهارم کتاب است، فقط پیش درآمدی بر معرفی شخصیت اصلی و واقعی یعنی جنگل است.

در مقایسه با رویکرد روایتی پیچیدهٔ «فریادی از جنگل»، «سپیدهٔ شمالی»، شاید بالنسبه ساده به نظر آید. و در این رمان نیز از راوی دانای کل خبری نیست. در عوض، شخصیت اصلی داستان کودک از درون مرکزیت می‌یابد. به عبارتی، ما حوادث و دیگر شخصیت‌های داستان را منحصراً از طریق افکار کودکانه، خام و اغلب جانبدارانهٔ او درک و دریافت می‌کنیم. راوی، اطلاعاتی بیش از آن‌چه «لیرا» می‌داند، به ما نمی‌دهد؛ هرچند در رمان «هوگن» شاید یک خوانندهٔ تیزهوش بتواند دریافت‌هایی ورای توانایی شخصیت اصلی داستان داشته باشد. در «سپیدهٔ شمالی» نیز به عنوان خواننده ما باز هم فوق شخصیت اصلی داستان هستیم و می‌توانیم به افکار غلط و گام‌های اشتباهی که او برمی‌دارد، پی‌ببریم. به علاوه، چارچوب تخیلی داستان به نویسنده اجازه می‌دهد تا با زبان بازی کند. برای مثال، الکتریسیته را «نور بی باریم» می‌نامد (بدین‌طریق) خواننده را برمی‌انگیزد تا مفهوم درست را که «لیرا» با آن آشنا نیست، جایگزین کند. قابل ذکر است که در جلد بعدی با عنوان «چاقوی ظریف»، پالمن بهره بیشتری از «چند مرکزی»، به شیوهٔ هوگن می‌گیرد تا به خوانندگان فرصت دهد که اطلاعات خود را از هر یک از شخصیت‌های «کانونی شده» به دست آورد. در جلد بعدی، دنیای کنونی ما، به‌ویژه از دریچهٔ چشم لیرا و با استفاده از شگرد غریبه‌گردانی که چیزهای آشنا را به گونه‌ای نامعمول نشان می‌دهد، توصیف می‌شود.

«خانم سمیلا...»، راوی اول شخص دارد. بر ضد استفاده از راوی اول شخص در داستان کودکان، دیدگاه‌های تعصب‌آمیزی وجود دارد (که گذشته از دلایل دیگر، توجیهی است برای این حقیقت که چرا بیشتر اقتباس‌ها از رمان‌های بزرگسال برای کودکان مانند رابینسون کروزئه و سفرهای گالیور، از اول شخص به سوم شخص تغییر یافته است). دلایل زیادی برای این تعصب‌ورزی وجود دارد که اکثراً به علت ویژگی تعلیمی روان‌شناختی است که فرض می‌کند خوانندهٔ نوجوان، در تعیین هویت «من انتزاعی» داستان دچار مشکل خواهد شد. یک وجه این نظرگاه، به غیرقابل اطمینان بودن توصیفی برمی‌گردد که راوی اول شخص می‌دهد. دیدگاه ما دربارهٔ مفهوم حوادث و استنباطی که از آن‌ها داریم، از دید راوی است. شاید درک «سمیلا» از حوادث و مردم نادرست باشد. شاید او تحت‌تأثیر حوادث تلخ و آسیب‌زنندهٔ دوران کودکی خود باشد. از کجا واقعاً می‌توان مطمئن بود که «سمیلا»ی راوی، با ما همراه و همرأی است؟ در طول رمان، این موضوع کاملاً مشهود است که او از دادن اطلاعات به خواننده امتناع می‌کند. او هرگز دقیقاً به ما نمی‌گوید در بازدید از بایگانی اسناد و اوراق، چه چیزهایی یافته و فهمیده است. گزارش و روایت او از دیدار با مردم، پراکنده و نامربوط است. البته این نوع روایت، شگرد روایی حساب شده و سنجیده‌ای است. بدین‌وسیله، خواننده تحریک می‌شود تا همراه سمیلا و مستقل از او، با تحقیقات ارتباط برقرار کند. از مهم‌ترین آرای ژرار ژانت، در اثرش «کلام روایی»، این است که می‌گوید: «هیچ تفاوت ریشه‌ای بین راوی اول شخص و راوی سوم شخص وجود ندارد. در جایی که راوی سوم شخص کذایی، شخصیت دیگری را در کانون داستان قرار می‌دهد، راوی اول شخص خود در «کانون» است. سمیلای راوی، شخصیت سمیلا را در کانون (داستان) قرار می‌دهد؛ هم‌چنان که روایت متفاوت «سپیدهٔ شمالی»، لیرا را کانون داستان قرار می‌دهد. نتیجه این می‌شود که در هر دو کتاب، ما فقط اطلاعات محدود و تحریف شده‌ای دریافت می‌کنیم. این موضوع، ما را بر آن می‌دارد تا بگوییم که هیچ تفاوت اساسی بین زاویه دید در سه رمان مورد بحث وجود ندارد. هر سه رمان، با کنار گذاشتن راوی دانای کل سنتی و با استفاده از الگوی پیچیده «کانونیت بخشی» به جای شرح و گزارش حوادث، آن‌ها را از نظرخواننده پنهان نگاه می‌دارند. در هر سه رمان، از خواننده توقع بسیار بالایی می‌رود تا جاهای نانوشته و خالی متن را پر کند، آن‌ها را به هم ربط دهد و تفسیری را که نویسنده عامدانه حذف کرده، دریابد.

تمام این‌ها نشان‌دهندهٔ دگرگونی در فن روایت ادبیات معاصر است که اکنون وارد داستان کودکان

نیز شده است. اگرچه روایت قهرمانی (حماسی) سنتی که شامل ادبیات سنتی کودکان نیز می‌شود، تعصب خاصی بر وجود موضوعی یگانه و وابسته به جهان (داستان) دارد، در روایت مدرن، این وحدت از بین رفته و جای خود را به چند صدایی، بین الاذهانیت، راویان غیرقابل اعتماد، چند طرحی، چند فرجامی و غیره داده است، همان طور که لیندا هاچسون خاطرنشان می‌کند، ادبیات معاصر از کاربرد **راوی آگاه به همه چیز و همه جا حاضر** سوم شخص، خودداری کرده است و در عوض، صدای راوی را در مکالمه با مخاطب مفروض، به گوش می‌رساند. این شگرد روایی، چشم‌انداز بی‌نظم و آشفته‌ای از جهان می‌آفریند که با یک‌دستی روایت قاعده‌مند (ساخت‌مند) سنتی که بر اساس فلسفهٔ پوزیتیویسم قرن نوزده بود، در تقابل است.

زمان‌بندی

آخرین ویژگی زمان‌بندی، ارتباط بین زمان داستانی و زمان کلامی است. چنین فرض می‌شود که داستان کودکان، از روایت مبتنی بر توالی زمانی استفاده می‌کند و حوادث کمابیش با نظمی یکسان، چنان که اتفاق افتاده‌اند، ترسیم می‌شوند. امروزه «زمان پریشی»، یعنی گونه‌ای تخطی از نظم و ترتیب زمانی حوادث، اجتناب‌ناپذیر گردیده است. گذشته از این، داستان کودکان به ندرت پرش متنی طولانی دارد؛ زیرا بنا به فرض، کودکان فاقد حس کاملاً پرورش یافته‌ای از زمان هستند. آن‌ها در «این‌جا» و «در حال» زندگی می‌کنند. در رمان «هوگن»، الگوی زمانی نیز چون «زاویه دید»، بسیار پیچیده و نشانه‌های زمان فیزیکی، بیش از آن که روشنگر جریان زمان باشد، گیج‌کننده است. به علاوه در فصل چهار رمان، نوعی ابدیت، زمان اسطوره‌ای یا بی‌زمانی و گونه‌ای از حکایت پریان «(از آن پس با خوشبختی زندگی کردند)» پدید آمده است.

اگرچه نشانه زیادی در متن وجود ندارد، این بخش به‌گونه‌ای روایت شده که ژانت، آن را «بسامد دوباره‌گویی» می‌نامد. حوادث یک بار نقل می‌شود، اما چنین فرض می‌گردد که بارها و بارها تکرار می‌شوند. «سپیدهٔ شمالی»، هنجار گزیری زمانی پیچیده‌ای ندارد. با وجود این، از آن جا که تمام داستان، در یک دنیای دیگر، رخ می‌دهد، برای هرکس حتی اگر با نشانه‌های داستان فانتزی، آشنایی کافی داشته باشد، دربارهٔ زمان (در داستان) بدون تردید سؤال پیش خواهد آمد. هرچند این سؤال آشکارا در جلد بعدی مطرح می‌شود که در آن جا رفت و آمد مکرر بین دنیاهای کنار هم، موجب می‌شود که آشفتگی زمان، به مولفهٔ اصلی روایت تبدیل شود.

سرانجام این که «خانم سمیلا» الگوی درهم پیچیده‌ای از «آنالیز» است؛ یعنی برگشت به عقب و رجوع به خاطرات یا جزئیات حذف شدهٔ قبلی. همان‌گونه که قبلاً ذکر کردم، این یک شگرد روایتی عام درداستان هیجان‌آور و پلیسی جنایی است و شاید چندان پیچیده به نظر نیاید. با وجود این، «فریادی از جنگل»، آشکارا ثابت می‌کند که رمان کودک نیز می‌تواند ساختار روایی پیچیده‌ای داشته باشد.

دوران صفا و سادگی یا ضدآرمان شهری

از بحث‌های مذکور، چنین باید نتیجه گرفت که در ارتباط با این سه متن، تفاوتی اساسی در شیوهٔ روایت داستان‌ها دیده نمی‌شود. به علاوه، باید پذیرفت در ساختار روایت رمان‌هایی که هدف آنان کودکان هستند یا حداقل برای کودکان عرضه می‌شوند، پیچیدگی کم‌تری نسبت به رمانی که آشکارا برای مخاطبان عام نوشته و عرضه می‌شود، وجود ندارد. آیا به ناگزیر باید بپذیریم که در ادبیات معاصر، مرز بین ادبیات کودک و بزرگسال کاملاً محو گردیده است؟

باید پذیرفت در ساختار روایت رمان‌هایی که هدف آنان کودکان هستند یا حداقل برای کودکان عرضه می‌شوند، پیچیدگی کم‌تری نسبت به رمانی که آشکارا برای مخاطبان عام نوشته و عرضه می‌شود، وجود ندارد. آیا به ناگزیر باید بپذیریم که در ادبیات معاصر، مرز بین ادبیات کودک و بزرگسال کاملاً محو گردیده است؟

به جنبه‌های درون‌مایه‌ای می‌پردازیم تا ببینیم طرح، شخصیت‌ها را به کجا می‌برد. معمولاً ادبیات کودکان، به عنوان ادبیاتی مبتنی بر دوران با صفای کودکی توصیف می‌شود. مفهوم کودکی و بی‌گناهی، اغلب برای تمایز بین داستان کودکان و داستان بزرگسالان به کار می‌رود. نه‌تنها ادبیاتی که خاصه کودکان نوشته می‌شود، بلکه ادبیات عامه نیز معمولاً کودک را به عنوان نمادی از خلوص و بی‌گناهی می‌داند. خاطرنشان کردن این موضوع نیز امری پیش‌پا افتاده است که در سنت رمانتی‌سیسم، کودکی مساوی است با دوران صفا و سادگی و رشد و بلوغ مساوی است با از دست دادن بهشت. داستان سنتی کودکان، چیزی را می‌آفریند و حفظ می‌کند که شاید بتوان آن را «ادب شبانی» نامید. درنتیجه، به اسطورهٔ خوشبختی و بی‌گناهی دوران کودکی باوردارد که آشکارا مبتنی بر خاطرات نویسندگان گذشته‌گرا و نوستالژی آنها نسبت به صفا و سادگی بی‌بازگشت دوران کودکی است. داستان کودکان را به جز در موارد نادر، بزرگسالان می‌نویسند. در نتیجه مفهوم کودکی، زندگی و مرگ که در داستان کودکان می‌بینیم، انعکاس نظریات بزرگسالان است که امکان دارد با موقعیت و مقام کودکان و کودکی در هر جامعه‌ای مرتبط باشد یا نباشد. مفهوم مرکزی این است که کودکی، گم‌شده‌ای غیرقابل بازیافت و غیرقابل جبران برای بزرگسالان است و این گم‌شدهٔ بی‌آلایش، تنها در داستان قابل بازیافت و قابل جبران است. با این پیش‌فرض، داستان کودکان چنان‌چه اکنون بدان وجه معین و مشخص می‌شود، ادبیاتی نیست که مخاطبانش کودکان باشند. بلکه‌گونه قصه‌گویی برای روان درمانی بزرگسالان سرخورده و مأیوس است.

رمان «هوگن» هم‌زمان، هم می‌کوشد اسطورهٔ خوشبختی دوران کودکی را واژگون سازد و هم آن را حفظ کند. طرح ماجراجویی سه فصل اول رمان، فقط پیش‌زمینه‌ای برای رویارویی شخصیت‌ها با جنگل است. چه کسی اجازهٔ ورود به جنگل را دارد و چرا؟ جنگل از کجا آمده و نماد چیست؟ بسیار ساده خواهد بود اگر جنگل را فقط به مثابهٔ مؤلفهٔ فرهنگ عمومی درنظر آوریم. این داستانی ترسناک است با انواع و اقسام بیگانگان، دایناسورها، زنبورهای غول‌پیکر و یا گوجه‌فرنگی‌های آدم‌خوار. موضوع رمان را از چند زاویه می‌توان بررسی کرد؛ سیاست، حقوق کودکان یا بوم‌شناسی. هوگن می‌کوشد این تصور را به ما بدهد که جنگل می‌تواند هر چیزی باشد؛ الا یک امر فردی. به تعبیری، یک موضوع جهانی است و می‌تواند تمام عالم را تغییر دهد. به عنوان یک نماد، جنگل می‌تواند نشانگر پدیده‌های مختلفی باشد؛ مانند موادمخدر یا... (که چند سال پس از انتشار رمان، به عامل اجتماعی تبدیل شد). بیشتر منتقدان، جنگل را به گونه‌ای مثبت تعبیر کرده‌اند؛ هم‌چون یک «حَرَم» (مکان مقدس)، «نوعی بازگشت سعادتمندانه به طبیعت»، فراتر از چیزی که روسو (ژان ژاک روسو) می‌توانست تصور کند... شاهدی است از قدرت خلاق اندیشه. به نظر من جنگل بسیار پیچیده‌تر و چندوجهی است. به طوری که آشکارا دیدگاه‌هایی را که نسبت به آن وجود دارد، به صورت شخصیت‌های متفاوت انعکاس می‌دهد. جنگل وحشی و غیرقابل کنترل است، درحالی که طبیعت چنین نیست. آیا این جنگل تهدیدی برای تمدن است یا بیانگر بازگشت

سعادتمندانه به طبیعت؟

«هوگن»، تهاجم جنگل را به شیوه‌ای متناقض تصویر می‌کند. او می‌کوشد با گفتن این که «عجیب‌ترین چیز این بود که آن‌جا هیچ ترس و وحشتی نبود»، حسی از صلح و آرامش به ما بدهد. اما توصیفی که از جنگل در حال پیشروی به سوی اسلو می‌دهد، هم‌چون چیزی که در فیلم‌های ترسناک به چشم می‌خورد، هولناک و کابوس مانند است و تکرار کلمات «بی خانمان» و «آواره»، نه‌تنها حس امنیت به وجود نمی‌آورد، بلکه بیشتر ویژگی‌های جهان واقعی، چون جنگ‌ها، گرسنگی و مصایب طبیعی آن را در ذهن مجسم می‌کند. من به هیچ‌وجه نمی‌توانم جنگل را در وجه مثبت آن بپذیرم. جنگل بدون شک نابودکننده است. «هوگن» هم‌چنین، اختلاف نگرش کودکان و بزرگسالان را در برخورد با جنگل نشان می‌دهد. بزرگسالان دربارهٔ شیوه‌های متفاوت نبرد با جنگل می‌اندیشند و متوقف کردن آن یک برداشت تقریباً معقول و منطقی این است که جنگل از جنگل درونی ما خبر می‌دهد. آن‌ها هم‌چنین، کمیتهٔ جنگلی لایق و کارآمدی به وجود می‌آورند. در حالی که کودکان کنجکاو می‌شوند و از خانه می‌گریزند. در عین حال، جنگل دقیقاً نوعی آزادی و خلاصی است (چنان که موادمخدر یا بازی‌های کامپیوتری می‌تواند چنین باشد) و از طریق تخیل طلب می‌شود. میکی و دیگر کودکان، آوازخوانان به سوی چشم‌انداز جنگل می‌روند که دقیقه به دقیقه واقعی‌تر می‌شود. ابتدا جنگل چون یک سراب توصیف می‌شود. اما به زودی کودکان وارد آن می‌شوند؛ موضوع وارد شدن به یک منظره از طریق تخیلی عینیت یافته که سرچشمهٔ آن افسانهٔ ورود «وو - لافو - تسو»یِ نقاش، به درون تابلوی خود است. اما نقاش یا خلاق کیست؟ می‌توان میکی را خلاق یا هنرمند پنداشت؛ زیرا او را به عنوان شخصیت یا قهرمان اصلی در نظر می‌گیریم. او کسی است که دیگر کودکان را برمی‌انگیزد تا وارد جنگل شوند. اما بعد معلوم می‌شود که جنگل، نوعی آفرینش جمعی «بین‌الاذهانی» است؛ زیرا هرکس گیاهان و جانوران خیالی خاص خودش را در آن تشخیص می‌دهد. بنابراین، می‌توان شخصیت‌های رمان را به مثابهٔ شخصیت اصلی جمعی در نظر گرفت؛ نوعی تعدد شخصیت که آرزومند «یکی شدن» درباره است. چند تن از این تعداد، در جنگل جمع می‌شوند، اما تعداد دیگری بیرون منتظر می‌مانند. رمز عبور به جنگل چیست؟ آیا این بهشت موعود هر کودکی است؟ این موضوع پیچیده‌تر از آن است که به نظر می‌آید. کلمهٔ «خیانت» بیشترین بسامد را در متن دارد (غریب و غربت‌زدگی در مرتبهٔ بعدی است). پدر و مادر میکی، هر یک به شیوه‌ای به میکی خیانت می‌کنند. کودکان نیز «خیانت شده» از سوی بزرگسالان توصیف می‌شوند. خیانت بزرگسالان نسبت به کودکان، در نسخهٔ خطی فاضلانهٔ «زهاه‌دینه» - قبیله‌ای باستانی و افسانی - که نقش مهمی در داستان ایفا می‌کند، با جزئیات تمام شرح داده شده است. یکی از فعالان جنبش فمنیستی، آن را چنین ارزیابی کرده است: «کودکانی که به سبب آن‌چه هستند، دوست داشته نمی‌شوند. کسانی که چونان کودک شناخته نمی‌شوند. کسانی که وظایف و مسئولیت‌هایی بر دوش آن‌ها نهاده می‌شود که نمی‌توانند با آن‌ها دست و پنجه نرم کنند و گلیم خود را از آب بیرون کشند.»

جنگل تاوانی است برای نبود عشق، برای بی‌روحی و پژمردگی، ناامیدی و یأس جهان واقعی. این جنگل هم به روی کودکان و هم به روی بزرگسالان گشوده است. کسانی که به آن‌ها خیانت شده است می‌کوشند تلخی زندگی را فراموش کنند؛ رویایی، مشتاق اما خیانت دیده، غریب و گم شده. گم‌شدگی، به عنوان پیامد مورد خیانت قرار گرفتن، سوژهٔ مکرری در رمان‌های «هوگن» است. آیا جنگل نمادی از ضمیر ناخودآگاه است؟ آیا گوشهٔ تاریک و سرکوب‌شدهٔ روان ماست که درست زمانی که اصلا از همه انتظار آن را داریم، ما را مورد حمله قرار می‌دهد و رویاها و تخیلات ما را تغذیه می‌کند. برای مثال می‌خوانیم: «میکی جنگل را در درون خود حس می‌کرد.» یا «کسی از جنگل عمیق درون من سخن می‌گفت.» به علاوه، حیطه‌ای از درون توصیف می‌شود که شبیه جنگل بیرونی است. بنابراین، جنگل «بخشی از روان» است. آیا «هوگن» می‌خواهد بگوید «برای به یگانگی رسیدن، باید با ضمیر ناخودآگاه خود مواجه گردیم؟ در این صورت باید راهی برای خروج از جنگل وجود داشته باشد. اگر «زهاه‌دینهٔ» پیغام‌دهنده، همان مرددانای کهن است، نه‌تنها باید کودکان را به جنگل هدایت کند، بلکه باید راه خروج از آن را نیز نشان دهد. درعوض، او آن‌ها را ترک می‌کند. هوگن، هرگز نمی‌گوید که هدف نهایی ترک جنگل، با درک بهتری از زندگی و شخصیت خود همراه است. برای کسانی که جنگل را انتخاب می‌کنند، ظاهراً آن جا مقصد نهایی است. بنابراین، جنگل مردم را از پیشرفت بازمی‌دارد. با ورود به جنگل، به راحتی نمی‌توان از آن نجات و رهایی یافت. به جنگل رفتن، سیر قهقرایی کردن است؛ تلاشی ناامیدانه برای بازگشت به دوران بی‌آلایش و بی غم و غصهٔ کودکی. اگر جنگل نماد الهه یا ایزد بانو باشد - مادر نیایی، در این صورت کودکان متولد نشده در رحم او باقی می‌مانند. بر طبق ضرب‌المثلی از افسانه‌های «زهاه‌دینه» یک کودک باید همیشه یادآور تمامیت یک مرد باشد. اما اگر به کودک اجازهٔ رشد داده نشود، او به مردی کامل تبدیل نخواهد شد. در رمان دیگری از «هوگن»، پسر نوجوانی با اقدام به خودکشی، از تن دردادن به مرحلهٔ سرنوشت‌ساز، برای رسیدن به بلوغ خودداری می‌کند. خودکشی یک نوجوان، به طرز قدرتمندی به راهی برای گریختن از مرگ تبدیل می‌شود.

«فریادی از جنگل»، با اولین برخورد میکی و سپس میشل، با مرگ آغاز می‌شود، او می‌آموزد که «مرده بودن، چونان دیگر نبودن است.» در این هنگام، میشل نام خود را تغییر می‌دهد؛ نشانهٔ مرگی سمبلیک طبق آیین و مراسم اجازهٔ عبور از جنگل. هم‌چنین، برای اولین بار فریادی از جنگل می‌شنود. جنگل وعده آزادی می‌دهد، اما تبدیل به تله می‌شود. پس از این اولین فریاد، میکی وارد اولین مرحلهٔ زندگی خود می‌شود؛ مرحله‌ای که در آن از فناپذیری خود، آگاه می‌گردد، پس از این، هیچ‌چیز چون قبل نخواهد بود. جنگل او را فرامی‌خواندو میکی بدون کمک بزرگسالان، توانایی دست و پنجه نرم کردن با آن را ندارد و در نتیجه، به زانو درمی‌آید. پدر میکی نیز نمی‌تواند مرگ را بپذیرد. مادر او (مادربزرگ میکی) مرده و او آماده است تا به

دانشمند دیوانه اجازه دهد که او را از رویاهایش خلاص کند و یا وارد جنگل شود که در آن جا از مرگ خبری نیست. بنابراین ورود به جنگل، ادامه و دنباله خودکشی است. در این وجه، ورنیکای ورزیده که در بیرون جنگل ایستاده، باهوش‌تر و بالغ‌تر است. درعوض، او به سرگردانی دردناکی رو می‌آورد که دوست ندارد بدون آن سر کند؛ «یعنی حرکت به سوی بلوغ».

آیا این یک نمونهٔ مشیت است؟ هرچند، کودکانی که وارد جنگل می‌شوند، چارهٔ دیگری ندارند؛ زیرا شق دوم این است: به خانه بازگرد و مواظب باشد؛ یعنی «اجتماعی شدن» و تطبیق با هنجارهایی که زندگی بزرگسالان تجویز کرده و می‌کند. این دقیقاً همان چیزی است که کودکان از آن می‌گریزند. با ورود به جنگل، آن‌ها انگار به خانه رفته‌اند. آن‌ها مایلند تا ابد در جنگل زندگی کنند. در حالی که زندگی بیرون جنگل با جوانب تاریک و روشن آن ادامه دارد. بنابراین، به نظر من، جنگل به مثابهٔ یک سیر قهقرایی؛ نوعی «ناآرمان شهری»، نه بازگشت سعادتمندانه به آغوش طبیعت است. حس وانهادگی و تسلیم «هوگن» در رویارویی با اسرار بزرگ زندگی، حسی است که او با بسیاری از نویسندگان معاصر کودک، در آن شریک است. تحت فشار قرار دادن و سرکوب کودکان به وسیلهٔ بزرگسالان، امری عادی و پیش افتاده است. پایان زودرس خوشبختی اولیه، در داستان‌های جدی کودکان، موضوعی خاص و شگفت‌انگیز است.

در داستان پالمن، مفهوم کودکی به عنوان بی‌گناهی، پیش‌فرض اصلی است. تمهید نقش لیرا، به عنوان منجی زن، در جلد بعدی شاخ و برگ داده می‌شود، اما در «سپیدهٔ شمالی»، نقش ویژه‌ای برعهدهٔ او گذاشته شده است: «او تنها کسی است که می‌تواند دستگاه حقیقت‌شناس - ماشین جادویی حقیقت - را بخواند و تعبیر کند.»

یک فرد رمانتیک اصیل، اعتقاد دارد که کودک، ذاتاً نیک‌سرشت است و بنابراین، برای نبرد بر علیه بدی، بسیار مناسب‌تر است که در کانون همه رمان‌های تخیلی قرار گیرد. قهرمان زن پالمن، اگرچه بسیار بادقت و ظرافت به تصویر کشیده شده، درواقع مسبب مرگ بهترین دوست خود است. او اخلاقاً مطابق آن‌چه داستان تخیلی سنتی تجویز می‌کند، پاک و بی‌گناه نیست. از سوی دیگر، ادبیات سنتی از رشد اخلاقی قهرمان داستان جانبداری می‌کند و رشد و تکوین «لیرا»، با این معیار مطابقت دارد.

در مورد «خانم سمیلا...»، باید گفت که این رمان، هیچ شکی باقی نمی‌گذارد که یک سیر قهقرایی اخلاقی، فردی و اجتماعی است. یک کودک بی‌گناه، ناگهان به قتل می‌رسد. قهرمان اصلی / راوی، ستمکش و مظلوم است و از نظر معنوی، خود کودک محروم، یک سرخورده و ناامید است و چنان که من پی بردم، از شکست و نابودی کامل رنج می‌برد. حس اصلی رمان، یأس و ناامیدی است. برف، نماد قدرتمندی از سردی سرشت و بی‌تفاوتی اوست. هیچ راهی برای رستگاری بشریت نیست و سعادت بزرگی که به روز رهایی بینجامد، در چشم‌انداز دیده نمی‌شود.

تورمدهوگن، نه فقط به علت دیدگاه بدبینانهٔ خود نسبت به جهان، بلکه بالاتر از آن، به عنوان تنها نویسندهٔ معاصری که می‌کوشد اسطورهٔ سعادت دوران کودکی را براندازد، یگانه‌ست. بسیاری از منتقدان، جایگاه رمان‌های او را به عنوان ادبیات کودکان (احتمالاً به علت این که در چارچوب داستان کودکان به عنوان داستانی از دورهٔ صفا و سادگی محبوس‌اند)، مورد تردید قرار داده‌اند.

«احساس خانم سمیلا به برف»، آشکارا نشان می‌دهد که داستان معاصر، دیگر بهره‌ای از ساختار سنتی طرح یا شخصیت‌های کلیشه‌ای نمی‌برد و در درجهٔ اول با مقوله‌های شسته رفته‌ایی چون خوب و بد که معمولاً «خوب» را در پایان داستان بر «بد» پیروز می‌کند، سر و کار ندارد. به نظر می‌رسد که کتاب پالمن در طرح بی‌گناهی کودک، بی‌آلایش‌تر است و بنابراین، این کودک بی‌گناه، توانایی نبرد بر علیه بدی جهاتی را دارد؛ هرچند جلد بعدی، به از دست دادن این بی‌گناهی گرایش دارد. به علاوه، خود مقولهٔ اضافه، کاملاً مبهم است. بدون شک، همین بی‌اطمینانی است که در برخی کشورها سپیدهٔ شمالی، را به عنوان رمان بزرگسال تثبیت کرده است. تا تکمیل سه‌گانهٔ او، نمی‌توان گفت که پالمن[1] به کجا می‌رود. هرچند آثار او بهترین نمونه از رمان‌های رو به افزایشی است که فاصله بین مخاطبان کودک و بزرگسال را پر می‌کند و تمایز خود را زیرسؤال می‌برد. این که آیا این روند مطلوب و پسندیده است، خود سؤال دیگری است.

پانوشت:

۱ - رمان‌های سه‌گانهٔ پالمن تکمیل شده و مترجم، در حال ترجمه آن‌هاست. ترجمهٔ جلد اول پایان یافته و جلد دوم در دست ترجمه است.