مقاله

گذر از مرز
۶

دوگانه‌نویسی در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی
ادبیات ایزوپی کودکان

O نویسنده: لاریسا خلین تومانوف

O مترجم: شهناز صاعلی

O منبع: Transcending Boundaries Edited by Sandra L.Beckett

یافتن نقل قول هایی که نشان دهنده یک فاجعهٔ تاریخی، به نام «اتحاد جماهیر شوروی» باشد، چندان مشکل نیست. یکی از این نقل قول‌ها از اوژن یونسکوست که می‌گوید: «به زودی پنجاهمین سال انقلاب روسیه را برگزار می‌کنیم. هدف این انقلاب، رسیدن به آزادی و جامعه‌ای بهتر بود. پنجاه سال پر مصیبت، جنگ، جنایت، استبداد و تراژدی، هیچ گاه جنبشی چون این انقلاب که قصد پیوستن و یگانگی انسان را داشته، این چنین به بیگانگی و بریدگی انسان‌ها (ازیکدیگر) منجر نشده است.»

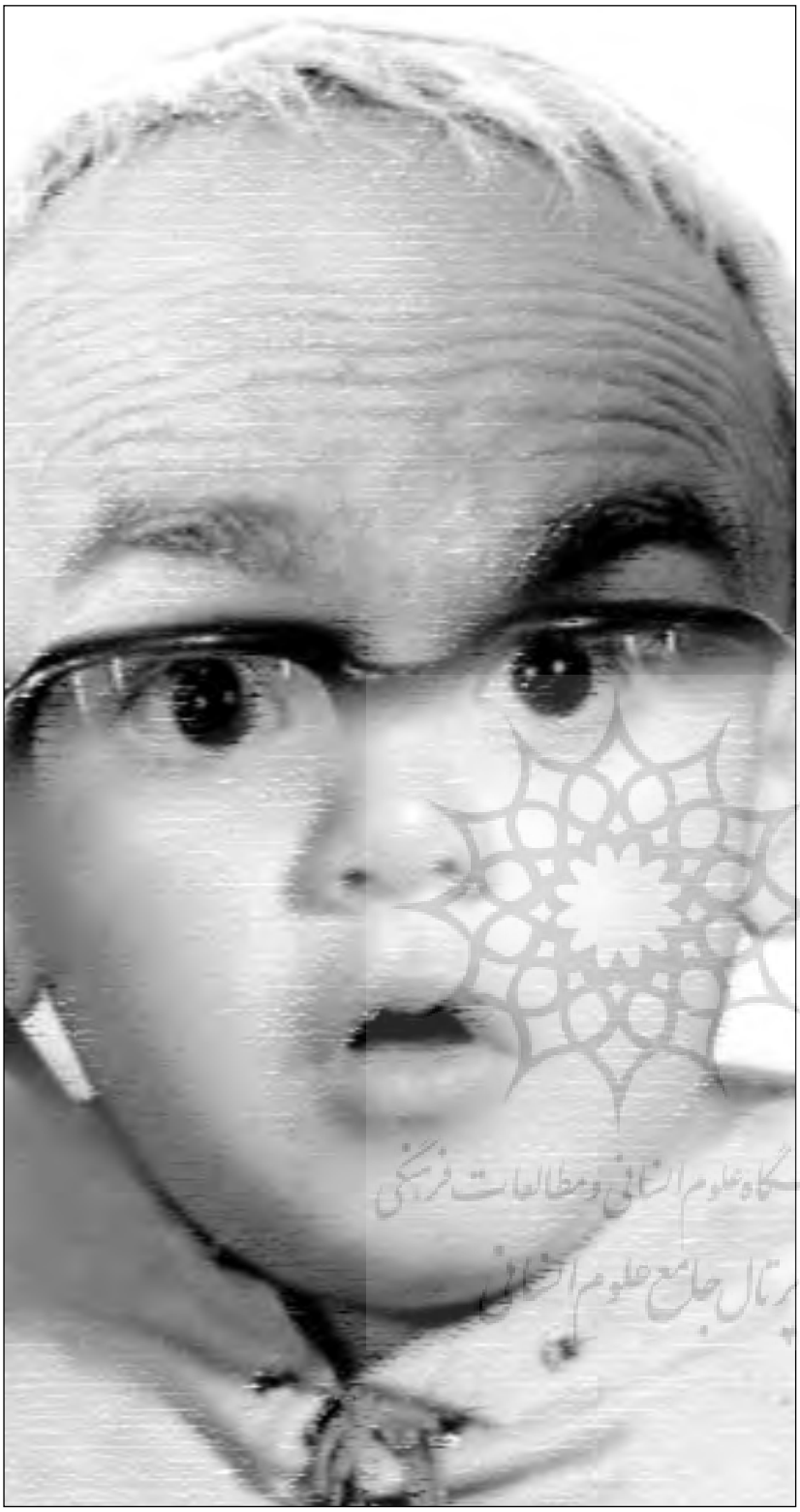
در چنین شرایط و اوضاع اجتماعی، سیاسی و زیر فشار دستگاه سانسور چنان حکومت ایدئولوژی‌زده‌ای بود که نویسندگان مورد نظر ما فعالیت کرده‌اند. این اوضاع واحوال فرا ادبی خاص، بدون شک عامل بسیار مهمی در خلق آثاری برای (یا به اسم) کودکان بوده که مخاطب آن‌ها هم کودکان و هم بزرگسالان بوده‌اند. این آثار در روسیه، با اصطلاح "Ezopv iazyk" (زبان افسانه‌های ایزوپ) شناخته می‌شوند و معنای آن، استفاده از زبانی است که معنایی نهفته و گول زننده داشته و هدف آن، انتقاد از حیات ملی، دولتی و جامعه باشد. نویسندگانی که می‌توان آن‌ها را در نویسندگان ادبیات ایزوپی کودکان نامید، در درجهٔ اول خوانندهٔ خردمند بزرگسال را مد نظر داشتند. انتظار می‌رفت این خواننده با شناختن کنایه، طنز، تلمیح، هجو و تمثیل به کار رفته در متن، از پشت صحنه واقعیات شوروی، مثلاً جو رعب و وحشت استالینی، سردرآورد. به عبارت دیگر، چنین اثری در ارتباط با آنچه جاناتان کولر،آن را در متن مفروض نامیده که به مثابه دنیای واقعی قلمداد می‌شود و نیز در ارتباط با متن فرهنگی عمومی، خوانش می‌شود: (یعنی) دانشی مشترک که به وسیله دو طرف شرکت کننده به عنوان بخشی از فرهنگ شناخته شده است. مخاطب ادبیات ایزوپی، در درجه دوم کودکان بودند که هر اثری به نام اثر کودک را به عنوان ادبیات بی پیرایه و بی آلایش کودکان می‌پذیرند. اما در مرتبه سوم، ادبیات ایزوپی یک خواننده بزرگسال دیگر به نام ممیز یا سانسورچی را مد نظر داشت و امیدوار بود این ممیز، کتاب را چون یک کودک بخواند و به هیچ یک از معناهای نهفتهٔ ایزوپی آن پی نبرد (یاحتی کوششی برای درک آن و سپس سانسور آن نکند) در این مقاله، به بررسی تأثیر متقابل چنین خوانندگان متحملی در آثار سه نویسنده می‌پردازم: کورنی شوکُفسکی (۱۹۶۹-۱۸۸۲)، میخائیل زوشچنکو (۱۹۵۸-۱۸۹۵) و دنیل خارمز (۱۹۴۲-۱۹۰۵). البته، برای بسط و شرح مطلب، به برخی نمونه‌های دیگر نیز نگاهی خواهم داشت و [بررسی خودم را] با موارد مربوط و مناسبی که پیش از این دربارهٔ زبان ایزوپی نوشته شده و دیگران آن را نادیده گرفته‌اند، تلفیق خواهم کرد.

پیش از پرداختن به نویسندگان خاص، بحث بیشتر دربارهٔ سرشت زبان ایزوپی و ویژگی آن در ادبیات کودکان، مفید خواهد بود.

حایل ـ شاخص و چندگانگی

زبان ایزوپی، در روسیه شوروی نیز وجود داشت. لیوٌسف، در پژوهش بلند مدت خود دربارهٔ شاعران ایزوپی، حایل‌ها، شاخص‌ها (که در ارتباط با نویسنده است)، سانسور، خواننده و چندگانگی متن را از ویژگی‌های مهم زبان ایزوپی می‌داند. وی می‌گوید، اگر یک اثر از دریچهٔ محتوای ایزوپی آن بررسی شود، دو دسته شگرد ادبی در رویکردی متضاد با یکدیگر، در آن یافته خواهد شد:

۱) شگردهایی که خواهان پنهان کردن معنای اصلی متن ایزوپی است. درحالی که دسته دوم شگردها خواهان معطوف کردن توجه (خواننده) به همان معنای متن است. دسته اول شگردها، حایل و دسته دوم، شاخص به حساب می‌آیند. وی در ادامه می‌گوید، در حالی که دو دستهٔ شگردهای حایل و شاخص، خود را با مؤلفه‌های متفاوتی در یک متن ادبی می‌شناسانند، بارها پیش آمده که یک مؤلفه، هم دارای مشخصهٔ شگرد حایل و هم مشخصهٔ شگرد شاخص دربارهٔ چیزی باشد که بدان اشاره دارد: «این مؤلفه سرشت دوگانهٔ بیان است» بنابراین، تاکتیک ضدسانسوری، به شدت متکی بر چندگانگی (متن) است. متنی که یک خوانندهٔ بزرگسال روشنفکر، آن را به منزلهٔ یک متن ایزوپی می‌خواند، از سوی دیگران (یعنی یک کودک یا ممیز) هم چون یک متن غیر ایزوپی خوانش می‌شود. (یعنی معنای کتابی و هجوآمیز آن را درک نمی‌کند).



این گفته به معنای این نیست که زبان ایزوپی را فقط در داستان‌های تخیلی می‌توان یافت. برای مثال، کتاب باختین، به نام «آثار فرانسوا رابله و فرهنگ عمومی در قرون وسطی و رنسانس» را می‌توان هم چون یک پژوهش سادهٔ ادبی و فرهنگی دربارهٔ قرون وسطی خواند. معهذا همان گونه که گفته شد، یک حایل، قهرمان می‌تواند یک شاخص هم باشد؛ یعنی عنوانی که اصرار دارد به عنوان یک اثر ادبی متعلق به گذشته در نظر گرفته شود (= حایل)، در حقیقت خوانندهٔ ایزوپی را دعوت می‌کند تا این موضوع را در نظر بگیرد که این متن، ممکن است انعکاس دهندهٔ آرا و نظریاتی دربارهٔ وضع موجود باشد (شاخص).

کتاب باختین که در بدترین سال‌های رعب و وحشت استالینی نوشته شده، در واقع پایان‌نامهٔ دکترای اوست که می‌توان آن را انتقادی زیر آبی از استالینیسم تعیین کرد. پرسشها و تحقیقات باختین در زمینهٔ سبک دو صدایی یا مکالمه‌ای رابله و داستایفسکی، می‌تواند شاخصی بر این موضوع باشد که «چندگانگی معنا را در نوشتهٔ خود باختین نیز می‌توان یافت. مقالات، نوشته‌های ژورنالیستی، انتقادات ادبی، مطالعات تاریخی، ترجمه‌ها و آثار ادبی پدید آمده در آن زمان همه می‌تواند یک حکایت تمثیلی، رمزی و مانند آن دربارهٔ لنین، استالین و به طور کلی زندگی تحت سلطهٔ کمونیسم در اتحاد جماهیر شوروی باشد.

کارکرد آثار ایزوپی ـ چه در دورهٔ تزاری یا شوروی کمونیستی ـ اغلب اوقات، حمله به قدرت دولتی بوده است تا از این طریق، به خواننده ایزوپی فرصتی دهد (به نظر من، به خود نویسنده نیز) تا به شکل پیروزی برقدرت حاکم سرکوبگر (در اثر ایزوپی)، خود را تخلیه و روان پالایی کند. بنابراین، سبک کارناوالی و تخلیه‌ای باختین که آن را در بررسی آثار رابله به کار برده، بدون شک گونه‌ای از زبان ایزوپی است.

لُوسِف، استفاده از ادبیات کودک را برای پنهان کردن عقاید ضد حکومت نویسنده، نوع «به ظاهر ادبیات کودک» می‌نامد. آثار ایزوپی را نباید یک قاعده یا شیوهٔ عمومی، بلکه یک استثنا دانست. عواملی می‌توانند به عنوان حایل، به ویژه در زمینه ادبیات کودک، ویژگی‌های ایزوپی آثار یک نویسنده را مستتر کند. یکی از این عوامل، این است که نویسندهٔ دارای متن (یا متون) ایزوپی، آثار دیگری برای کودکان می‌آفریند که در واقع، جزو متون ایزوپی نیستند. به عبارتی، آثار ایزوپی یک نویسندهٔ ایزوپی‌نویس، خود را در پشت آثار دیگر او که مخاطب آن‌ها فقط کودکان هستند و فقط برای آن‌ها خلق شده، پنهان می‌کند.

بدین ترتیب، آثار کودک نویسندهٔ مزبور، هم چون حایلی در مقابل آثار ایزوپی وی، عمل می‌کند. عامل دیگر که هم چون حایل عمل می‌کند، بیان به کار رفته در یک اثر است؛ یعنی محتوای ایزوپی یک اثر، خود را در پشت بیان خاصی که در آن به کار رفته، پنهان می‌کند. به عنوان مثال، می‌توان به شعر ایزوپی «یک میلیون» ،اثر دنیل خارمز اشاره کرد این شعر، شرح رژهٔ میهن‌پرستانه یک گروه پیشاهنگ است. علی الظاهر، شعر چیزی نیست جز یک تمرین مضحک و بیهودهٔ حساب کودکان. این شعر با یک فیلم همراه بود که تفسیر دیداری آن به حساب می‌آمد و منحصراً بر سطح ایزوپی کودکانهٔ آن تاکید می‌کرد. در واقع، وقتی یک گروه پیشاهنگ نوجوان، درحال طبل زدن و بالابردن پرچم هستند، همیشه از این گونه بیان استفاده می‌کنند. در نگاه اول، سرشت ایزوپی شعر در بسیاری از سرودها و اشعار پیشاهنگی، خود را نشان نمی‌دهد. یک حایل دیگر که موجب پنهان ماندن شگرد ایزوپی یک اثر می‌شود، چاپ آن اثر به صورت کتاب یا مجله است.

النا سوکول می‌نویسد: ویراستاران، شعر یک میلیون در ابتدای سه

مجموعه جدید از آثار خارمز برای کودکان، جای دادند (چاپ شده در سال‌های ۱۹۷۲، ۱۹۶۷ و ۱۹۶۲) و با این کار، سعی کردند از امکانات احتمالی و بالقوهٔ ایدئولوژیکی شعر، بهره گیرند. بدین طریق، پیام ظاهری آن (که به گونهٔ خاصی سانسور شده بود) بیانگر این بود که شعر هیجان میهن پرستانهٔ صادقانه و صمیمانه نویسنده را ترسیم می‌کند و مانند دیگر ادبیات خوب کودکان در قلمرو اتحاد شوروی، هدف آن سهیم بودن در امر مهم پرورش شخصیت کودک است. با این حال، تحلیل لوسف نشان می‌دهد که حتی در چنین موقعیتی، یعنی جایی که اثر چاپ می‌شود و یا شرح و تفسیری کاملاً ایدئولوژیکی از آن می‌شود، یک فرد بزرگسال روس که از فحوای کلام، معانی ضمنی آن را در می‌یابد، طور دیگری آن را درک و فهم می‌کند.

با نگاهی به آثار شوکفسکی، زوشچنکو و خارمز دو مسئله را بررسی خواهم کرد. اول این که چه چیزی متون آن‌ها را متونی ایزوپی ساخته و در نتیجه، یک گروه نخبه بزرگسال متفکر را مخاطب قرار داده است. دوم این که چه چیز موجب شده است تا چنین آثاری که قصد فریفتن دستگاه سانسور را داشته، ادبیات کودک به نظر می‌آید همچنین، جذابیت و کوشش این آثار را نزد مخاطبان کودک مورد بحث قرار خواهم داد. از این رو و به عقیدهٔ من، اصطلاح لوسف برای این نوع ادبی، یعنی «ادبیات به ظاهر برای کودکان» را باید «ادبیات به ظاهر مختص کودکان» نامید.

کورنی شوکُفسکی

کورنی شوکفسکی، به همراه ساموئل مارشاک، جایگاه برجسته و خاصی در تاریخ ادبیات کودک روسیه، در قرن بیستم دارد. این شاعر، روزنامه نگار، وقایع نگار، منتقد، ادیب و مترجم ادبی که خود چهار بچه داشت، نخواسته بود فقط برای کودکان بنویسد. هم چون مارشاک، شوکفسکی نیز در پی بنیاد نهادن پیکرهٔ نوی از آثار با نشاط، شادی‌آور و بازی گوشانه بود تا آن را جایگزین ادبیات «لی لی پوتی» ماقبل انقلاب کند؛ ادبیاتی ملال آور و تعلیمی که اغلب به شدت غم‌انگیز بود و تمایلات و سلایق واقعی کودکان سرزنده و پرشور را نادیده می‌گرفت. لذا مشابه تحولاتی که در ادبیات انگلیس قرن نوزده یا حتی قبل از آن رخ داده بود، در روسیهٔ قرن بیستم، فقط جرقهٔ آن زده شد. شوکفسکی خواهان تغییر حوزه شعر کودکان به گونهٔ‌خاصی بود و محرک او در این امر، مانند مارشاک، اقامت طولانی او در انگلستان و کشف و شناخت اشعار کودکانهٔ انگلیسی و نیز شادمانه‌های لوئیس، لییر و میلند بود.

سنت ادبی انگلیس، درک دقیقی دربارهٔ کودکان و چگونگی ارتباط با آنها، با اصطلاحات خاص خودشان، به وسیلهٔ داستان تخیلی یا نمایش‌نامه به دست می‌داد. شوکفسکی با بررسی و شناخت این سنت ادبی، آن را به همراه تحقیقات و پژوهش‌های وسیع خود، به زبان، تفکر، نمایش نامه، هنر و تخیل کودکان منتقل کرد. نتیجهٔ این تحقیقات که با عنوان «از یک تا پنج» منتشر شد، توجیه‌گر نظریات او دربارهٔ کاملاً نامناسب بودن گونه‌های مختلف ادبیات قدیمی کودکان روسیه بود. نقطهٔ مرکزی استدلال شوکفسکی این بود که کودکان، خود مبدع ادبیات بی‌معنی و نیازمند به آن و نیز ضرباهنگ و ریتمی هستند که در منابع اشعار قومی، به خصوص ریتم‌های عامیانه، یافت می‌شود. لذا شوکفسکی، علاوه بر تأثیری که از ادبیات و فرهنگ عامهٔ انگلیس گرفته بود، فرهنگ عامهٔ روسیه را نیز به عنوان منبع الهام مهمی در نظر گرفت و به شاعران کودک نیز پیشنهاد داد تا چنین کنند.

النا سوکول (۱۹۸۴)، مانند «اندریس بُود» (۱۹۸۹) که سرشت فولکوریک و در اصل کودکانهٔ حکایات شعری شوکفسکی را به گونه‌ای دقیق و جزئی تحلیل کرده، نشان می‌دهد که این حکایات شعری، ادبیاتی کاملاً کودکانه است. گذشته از قافیه، وزن و بی معنایی که با دقت بسیار برای جذب و جلب توجه خوانندگان بچه سال، ساخته و پرداخته شده است و درعین حال، ممیزی را وا می‌داشت که این نوع ادبیات را به عنوان ادبیات کودک بپندارد، راه دیگری که شوکفسکی از آن طریق سعی در جذب کودکان و کسب رضایت آن‌ها می‌کرد، انسان انگارانه کردن حیوانات در حکایات شعری خود بود.

این کار از یک سو، با شخصیت‌های داستانی حیوانی بی‌شماری که در کتاب‌های کودکان سراسر جهان وجود داشت، ارتباط وپیوستگی ایجادمی‌کرد ـ به ویژه حکایات حیوانات و افسانه‌هایی که همیشه جایگاه خاصی در خواندنی‌های کودکان داشته‌اند ـ و از سوی دیگر، حیوانات شوکفسکی که در زمان خود، به طرز چشمگیر و خاصی ابتکارانه و ابداعی بودند، حکایات او را در مقایسه با پس زمینهٔ موجود ادبیات کودکان، تازه‌تر و زنده‌تر به نظر می‌آورد.

«از خیل حیوانات وحشی که شاعر آزادشان کرده یعنی کروکودیل‌ها، شترها، فیل‌ها، میمون‌ها، مارها، زرافه‌ها و اسب‌های آبی که ناراحت کنندهٔ به نظر می‌آیند، بگیر تا برسی به خرگوش‌های لاغر و استخوانی، سنجاب‌ها، روباه‌ها، خرس‌ها و گرگ‌ها، همراه با حیوانات خانگی چون مرغ، گربه و موش در میان صفحات کتاب‌های کودکان روسی، به این طرف و آن طرف می‌دوند.»

شوکفسکی هم چنین، تعدادی حشره انسان نما، چون شخصیت اول داستان «سوسک» و «حشرهٔ حراف» دارد. تحقیقات خود شوکفسکی و آثارش، به خودی خود شواهد کافی بر این امر است که او نویسنده‌ای بود عمیقاً علاقه‌مند به جذب و جلب توجهٔ خوانندگان کودک و در این کار، چنان موفقیت بی نظیری کسب کرد که ماریا نیکولاجوا، تنها کسی نیست که شوکفسکی را بزرگ‌ترین مبدع و راه یاب، در ادبیات کودک روسیه نامیده است. بگذریم که تعدادی از آثار بسیار کودکانهٔ شوکفسکی، به وضوح به یک خوانندهٔ روشنفکر بزرگسال اشارهٔ ضمنی دارد. در مورد شوکفسکی، آن چه را می‌توان حایل فرامتنی زبان ایزوپی متحمل، در متون کودک او تلقی کرد، علاقهٔ شدید و عالمانهٔ او به موضوع (زبان ایزوپی) است. آخرین فصل کتاب «ذوق هنری نکراسف»، کتاب معروف شوکفسکی دربارهٔ نیکولای نکراسف (۱۸۷۸-۱۸۲۱)، دربارهٔ کلام ایزوپی است. اما بارزترین نشانهٔ زبان ایزوپی خود شوکفسکی، موضوع تعدادی از شعرهای اوست. موضوعی که در عین حال، هم چون یک حایل عمل می‌کند. برای مثال، حکایت شعری تاراکانیش را در نظر می‌گیریم. این شعر از یک سو، یک حکایت سادهٔ کودکانه دربارهٔ گروهی از حیوانات شاد و بازی‌گوش است که ابتدا در حال رژه رفتن از نوع رژه‌هایی بی‌معنی شوکفسکیایی، به خواننده معرفی می‌شوند:

«خرس‌ها در حال دوچرخه سواری، یک گربهٔ وارونه، پشه‌ها روی یک بادکنک، شیرها توی یک ماشین، یک وزغ روی یک غنچهٔ گل و همین طور الی آخر. همه آن‌ها درحال خوردن تکه‌های کیک روسی هستند و می‌خندند. ناگهان دراین علف زار پر صلح و صفای روستایی، سرو کلهٔ یک سوسک قدرتمند و دیو مانند پیدا می‌شود که کودک، او را به عنوان شخصیت شرور و بدجنس حکایات پریان و نیز هم سنخ غول دیوانهٔ افسانه‌های روسی، تشخیص خواهد داد. حیوانات، چنان از آن جانور که آن‌ها را تهدید به بلعیدن می‌کند و بچه‌های آن‌ها را برای شام خود می‌خواهد، می‌ترسند که ناامیدانه سلطهٔ او را می‌پذیرند.

تحقیقات خود شوکفسکی و آثارش، به خودی خود شواهد کافی بر این امر است که او نویسنده‌ای بود عمیقاً علاقه‌مند به جذب و جلب توجهٔ خوانندگان کودک

اما یک روز سرو کلهٔ یک کانگورو پیدا می‌شود که مانند پسرک داستان اندرسن، به نام «لباس جدید امپراتور»، ادعا می‌کند که این جانور، نه یک غول مخوف، بلکه یک سوسک معمولی است. گنجشکی که از آسمان آبی، پس از کانگورو از راه می‌رسد، حرف کانگورو را تأیید می‌کند . حشره شیطانی، با حملهٔ پرندگان منقار دار، از بین می‌رود. این چنین، مانند آن چه در داستان کودکان معمول است، توازن دوباره بازمی‌گردد و رقص شادمانه‌ای که به مناسبت جشن گرفتن نابودی حشرهٔ شیطانی برگزار می‌شود، بی‌معنایی شوکفسکیایی را پایه‌گذاری می‌کند که کم‌تر از نقطهٔ آغاز داستان (رژه رفتن حیوانات)، خوشایند خوانندهٔ کودک است. از سوی دیگر، خوانندهٔ روشنفکری که چنین اثری را در دههٔ ۱۹۲۰ می‌خواند، متوجهٔ لایه معنایی دیگری می‌شد. در کتاب تحقیق دربارهٔ نکراسف، شوکفسکی بر اهمیت در نظر گرفتن ارتباط یک اثر ادبی، با زمینهٔ اجتماعی سیاسی آن، تأکید دارد. برای مثال، او شرح می‌دهد که معنای قطعاتی از نکراسف، به وسیلهٔ یک خواننده آزادیخواه دردههٔ ۱۸۶۰ تحت شرایط سرکوبگرانهٔ سانسور تزاری، به همان گونه تعبیر می‌شود که برای آن منظور، خلق شده است. مهم‌ترین چیزی که موجب می‌شود «تارا کانیش» در ارتباط با موقعیت اجتماعی سیاسی خوانش شود، این است که سوسک (زورگو) سبیل دارد. تاراکانیش، برای اولین بار در سال ۱۹۲۳ به چاپ رسید و سبیلو بودن سوسک، بارها و بارها در شعر برجسته شده است.

خوانش بزرگسالان، مطابق با مقولهٔ کولر دربارهٔ «حقیقت نمایی فرهنگی»، به طور خاص در مورد «سوسک سبیلو» تعبیری را ایجاب می‌کند که دربردارندهٔ حقیقی مهم است و آن، این که: در میان القاب رمزی که برای استالین به کار برده می‌شد، یکی لقب «پیر پسر سبیل بلند» بود. سبیل‌های بلندی چون سبیل سوسک، این چنین برای یک خوانندهٔ ایزوپی روسی، شعر سادهٔ شوکفسکی دربارهٔ یکی از اعضای انسان گونهٔ یک خانواده، تصویر نمادینی از موقعیت سیاسی ملتی است که به وسیله دیکتاتوری یک جناح سیاسی اقلیت (ناچیز)، وادار به اطاعت می‌شود و درعین حال، از اکثریت آحاد آن ملت می‌ترسد و مورد تنفر آنان است. چنان که شوکفسکی در شعر می‌نویسد: حیوانات تسلیم یک سبیلو شده بودند که شاید نفس‌های آخر را می‌کشید. موضوعی که بدون شک، بسیاری از همشهری‌های شوکفسکی در این امر با او سهیم بودند. اما (برخلاف داستان)، هیچ ناجی / گنجشکی برای خلاصی آن‌ها از چنگال رهبر سبیلوی مشت آهنین که از سال ۱۹۲۲ تا ۱۹۵۳ قدرت را در دست داشت، نیامد.

سرشت ایزوپی تاراکانیش، به وسیلهٔ یکی دیگر از اشعار شوکفسکی، به نام «حشره حراف» ۱۹۲۴ که طرح آن شبیه «تاراکانیش» است، بیشتر تقویت می‌شود. در این شعر، سروکلهٔ عنکبوتی بدسرشت، ناگهان در خانهٔ مگسی پیدا می‌شود و مگس و تمام دوستانش را در حالی که مشغول لذت بردن از چای دم شده در سماور جدید مگس هستند، اسیر می‌کند و مگس را زخمی و خون آلود، به حال خود رها می‌سازد. البته در لحظه آخر، پشه‌ای برای نجات مگس وزوزو، از راه می‌رسد. پشه، کله عنکبوت را با دندان خنجری خود می‌جود و متعاقب آن، با مگس حق شناس، ازدواج می‌کند.

فلسیتی آن اودل، می‌نویسد: «حشرهٔ حراف نیز مانند داستان تاراکانیش، به طور کلی به عنوان داستانی پذیرفته شده که دارای تفسیری اجتماعی و سیاسی، در سطحی عمیق‌تر است. این داستان دربارهٔ یک مگس معمولی است که یک عنکبوت پیر خبیث، به او حمله می‌کند (که عموماً به عنوان استالین تلقی می‌شود). رفیقان مگس، در تاریکی پنهان شده‌اند و از شدت ترس قادر به کمک خواهی نیستند. این نکته قابل ذکر است که گذشته از جرأت و جسارت شوکفسکی در پرداختن به زبان ایزوپی، خود شوکفسکی کلاً در رویارویی با نظام قدرتمند مرعوب کننده روسیه شوروی، کاملاً بی‌پروا بود. طی دوران رعب و وحشت استالینی و بعد از آن، شوکفسکی کوشید بسیاری از کسانی را که دستگیر شده یا زیر فشار حکومت بودند، با نوشتن نامه‌های بسیار به آشنایان متنفذ خود، یاری کند. البته، خود را در دردسر نمی‌انداخت. اصلی‌ترین مایهٔ دلگرمی او در این راه، زمینهٔ طبقاتی او بود (برای مثال، مادرش یک خوش نشین (مالک) بود) و نیز شیوهٔ کاری او که مناسب مدل روسی بود. این کار (نوشتن) صدمه‌ای متوجه او نمی‌کرد؛ زیرا لنین از کتاب او دربارهٔ نکراسف تمجید کرده بود».

میخائیل زوشچنکو، اگر نگوییم بیشتر از شوکفسکی، به اندازهٔ او بی پروا و نترس بود.

میخائیل زوشچنکو

قوی‌ترین حامیان زوشچنکو، کورنی شوکفسکی، ماکسیم گورکی، ویکتور شکلوفسکی، اوسیپ مندلشتام و الکسی ورنسکی بودند. زوشچنکو در بین مردم محبوبیت فراوانی داشت، اما با نوشتن آثار هجوآمیز که اغلب با مهر ایدئولوژیکی و زبان ایزوپی، نشان‌دار شده بودند، پیوسته وجههٔ خود را در نظر حزب به خطر می‌انداخت. شوکفسکی با نوشتن برای کودکان، در اوایل حرفهٔ خود، فرصت شناخته شدن به عنوان یک نویسندهٔ بزرگسال را از دست داد، اما زوشچنکو، در اواخر حرفهٔ خود، به نوشتن برای خوانندگان کودک روی آورد.

تولیدات کودک زوشچنکو را می‌توان به عنوان تلاشی برای نوشتن در گونه‌ای خاص تلقی کرد؛ گونه‌ای از آثار جدی و مثبت که در دههٔ ۱۹۳۰ مورد تقاضا بود. این آثار، او را در نظر برخی از منتقدان که آثار بزرگسال قبلی او را سطحی، سخیف و حتی مخرب می‌دانستند، تبرئه می‌کرد. یکی از آثار، کودک زوشچکنو، Lio Lia ana Mika است که در لفافه حسب حال نوشته شده و شخصیت اول آن کودک و همراه با تعلیمات اخلاقی آشکار است. اثر دیگر او، دوره‌ای از مجموعه‌های کودکان را در بر می‌گیرد که شامل حکایاتی دربارهٔ لنین است. این حکایات، ابتدا در سال‌های ۱۹۳۹ و ۱۹۴۰ در روزنامهٔ «ستاره» به چاپ رسید؛ جایی که خود زوشچنکو بعدها جزو شورای ویراستاری، در آن مشغول شد. هم چنین، داستان‌ها چندبار در کتابی با عنوان «داستان هایی دربارهٔ لنین» درهمین دوره به چاپ رسید؛ در اواخر سال ۱۹۳۰ / اوایل ۱۹۴۰ به وسیلهٔ انتشارات Detgiz (در ۵۰۰۰۰ نسخه)، در سال ۱۹۴۱ در انتشارات Biblioteka ogoniok (در ۵۰۰۰۰ نسخه) و دوباره در سال ۱۹۴۱، به وسیله Vechpedgiz (در ۲۵۰۰۰ نسخه).

نقطهٔ مرکزی استدلال شوکفسکی این بود که کودکان، خود مبدع ادبیات بی‌معنی و نیازمند به آن و نیز ضرباهنگ و ریتمی هستند که در منابع اشعار قومی، به خصوص ریتم‌های عامیانه، یافت می‌شود

این ارقام بسیار مهم است؛ زیرا روسیهٔ شوروی با برنامهٔ متمرکز اقتصادی و فقدان سوددهی در تقاضای چاپ کلان به خصوص در زمینهٔ کتاب کودک، معروف بود. این بدان معناست که که هرگاه اثر دارای زبان ایزوپی، از سد ممیزی رد می‌شد، شانس دسترسی احتمالی به میلیون‌ها خواننده را داشت؛ به ویژه که انتشار داستان‌های لنین به صورت سری، بدون شک با هدف ادبیات تعلیمی برای خوانندگان کم سن و سال بوده است. چنان که «لیندا هارت اسکاتن» اعتقاد دارد، هدف آشکار زوشچنکو، در داستان‌های لنین، ارائه

تصویری متعالی و قدیس گونه از مردی بود که ابتدا با دیگران هم‌تراز و یک‌سان بود. با خواندن داستان‌های کوتاه لنین که به شیوهٔ ساده و قابل فهمی برای کودکان نوشته شده، یک خوانندهٔ کودک روسی، برای مثال می‌توانست بیاموزد که: لنین قابل اعتماد است (داستان کارافه)، بی باک است (داستان بز کوچک خاکستری)، باهوش و زیرک و از نظر جسمی و روحی کاملاً منضبط است (لنین چگونه مطالعه می‌کند)، قانون‌مدار و بی‌تکلف است (داستان لنین و نگهبان) و نظایر آن. اما زوشچنکو نیز مانند شوکفسکی، معنایی دوگانه به متون خود داده است که به احتمال قریب به یقین، در حد فهم خوانندهٔ کودک روسی نیست و حتی ممیزی نیز آشکارا آن را در نیافته است.

به قول «کیس بوکر» و «جورگا دایرافکا»، روایت‌های مربوط به ولادیمیر آیلیچ را می‌توان به مثابهٔ شمایل شکنی از خداگونگی لنین که قصد رواج ارزش‌های سوسیالیستی را در بین کودکان روسی دارد، خوانش کرد

به قول «کیس بوکر» و «جورگا دایرافکا»، روایت‌های مربوط به ولادیمیر آیلیچ را می‌توان به مثابهٔ شمایل شکنی از خداگونگی لنین که قصد رواج ارزش‌های سوسیالیستی را در بین کودکان روسی دارد، خوانش کرد. از طرفی، داستان‌های لنین را می‌توان هم چون حمله‌ای هجوآمیز و مؤذیانه، به خصوصیت و شخصیت طرفداران روسیه نیز که قصد بت ساختن از رهبرانی چون لنین و استالین را داشتند، خوانش کرد.

خواننده بزرگسال روشنفکر روسی، احتمالاً درخواهد یافت که چگونه درآثار بزرگسال زوشچنکو چندگانگی داستان، معنای آن را گشوده، رها می‌کند. برای مثال، در داستان «برق» ۱۹۲۵، فکر وسواس‌گونهٔ لنین برای برق رسانی به مردم، از دو جنبهٔ منفی و مثبت نشان داده می‌شود. راوی از داشتن روشنایی برق بسیار خرسند است؛ زیرا می‌تواند اتاق کثیف خود را در آپارتمان اشتراکی تمیز کند. از سوی دیگر، مستأجر فقیر و بیچاره از روشنایی متنفر است؛ زیرا نه پولی دارد و نه خواهان مرتب و تمیز کردن محل زندگی خود است. او سیم‌های برق را چنان قطع می‌کند که ساس‌ها هم نمی‌توانند مبلمان پاره پوره او را ببینند (و در تاریکی به او می‌خندند)، فقر و فلاکت که زیر روشنایی برق آشکار می‌شود، اشارات ضمنی کلام دربارهٔ پروژهٔ برق رسانی لنین است که تیشه به ریشهٔ تبلیغات طرفداران او می‌زند.

اگر چه در فضای نسبتاً آزاد دههٔ ۱۹۲۰، برای زوشچنکو چنین امکانی فراهم بود که بدین طریق، آشکارا بگوید که وجه مثبت نما، در حقیقت منفی است و این که زندگی تحت سلطهٔ رژیم جدید در دههٔ ۱۹۴۰-۱۹۳۰، اصلاً رضایت بخش نیست. او به ویژه در داستان‌های کودکان خود، به طعنه ادعای مبلغ بودن یا سرهٔ قدیس نویسی دارد. با وجود این، از زوشچنکو بعید است چنین صریح و رک بوده باشد.

به هرحال، سوالی ضروری در مورد تقابل بین وجه مثبت تصویر لنین و وجه منفی آن وجود دارد. برای مثال، در داستان بز کوچک خاکستری، لنین به واقع، هم چون فردی بی باک تصویر می‌شود. راوی در همان ابتدای داستان می‌گوید: «لنین وقتی بچه بود، از هیچ چیز نمی‌ترسید و با شجاعت وارد اتاق تاریک می‌شد. وقتی داستان‌های ترسناک برایش تعریف می‌کردند، فریاد نمی‌کشید. به طوری کلی او تا به حال جیغ نکشیده است.» در مقابل، گفته شده که برادر کوچک لنین، اغلب با تمام وجود فریاد می‌کشید. به خصوص آن چه برای میتیا (برادر کوچک) دردناک بود، سرود معروفی دربارهٔ یک بز کوچک خاکستری بود که روزی تصمیم می‌گیرد مادربزرگش را که خیلی هم دوستش داشت، ترک کند و برای گردش به جنگل برود. هر بار که سرود به لحظهٔ دردناک خود می‌رسید، میتیا نعره می‌کشید: گرگ‌های خاکستری به بز کوچولو حمله کردند و چیزی جز شاخ و سُم او را برای مادربزرگش باقی نگذاشتند. لنین کوچک اصرار می‌کند که میتیا نعره و فریاد نکشد. میتیا می‌پذیرد و سرود یک بار دیگر به وسیلهٔ او و چند بچهٔ دیگر خوانده می‌شود. این بار میتیا با شجاعت می‌خواند؛ هر چند راوی ما را می‌آگاهاند که میتیا به جای آواز خواندن می‌گرید: «فقط قطره اشکی.»

در پایان داستان، مادربزرگ بیچاره، بدون کسی که او را بسیار دوست داشت، تنها می‌ماند. زمانی که داستان به خوانندهٔ کودک و ممیزی، پیام مستقیمی دربارهٔ شجاعت به طور کلی و شجاعت لنین به طور خاص می‌دهد، اشارهٔ ضمنی به گریه و زاری میتیا و به ویژه تأکید بیشتر بر «قطرهٔ اشک» او در پایان داستان، در حقیقت بر این موضوع تأکید دارد که گریهٔ میتیا نه از سر ترس، بلکه از روی دلسوزی و ترحم است. این چنین یک خوانندهٔ بزرگسال روشنفکر، این داستان را چندگانه خواهد یافت: گریه نکردن خوب است، اما اگر منظور از آن بی‌رحمی و فقدان دلسوزی باشد، بد است.

لنین واقعی، به صدور فرمان‌هایی هم چون فرمان اعدام صدها زارع ثروتمند در ایالت پانزا معروف است؛ به طوری که دهقانان پا به فرار گذاشته یا تسلیم می‌شدند. او به عنوان بخشی از حکومت سرکوبگرانه علیه کلیسای ارتدوکس، دستور کشتن کشیشانی را می‌داد که در برابر مصادرهٔ اموال کلیسا مقاومت می‌کردند؛ هر چه بیشتر، بهتر. خوانندهٔ بزرگسالی که شایعات یا به عبارتی ظن و گمان‌ها را دربارهٔ این وجه تاریک و ظلمانی، عمیقاً مردم ستیز و حتی سفاکی لنین می‌شنیده، آرزو می‌کرده ای کاش به جای این که لنین معلم برادر خود می‌بود، از گریه او یا حداقل قطرهٔ اشک پایانی او، درسی می‌گرفت. به علاوه، خوانندهٔ ایزوپی از کنایات بسیاری که دربارهٔ شیوهٔ ساکت کردن میتیا به وسیلهٔ لنین به کار می‌رود، چیزهای بسیاری درک خواهد کرد:

«او رو به میتیا کرد، چهرهٔ ترسناکی به خود گرفت و با صدای بلند و وحشت‌انگیز، شروع به خواندن کرد: گرگ‌های خاکستری به بز کوچولوی خاکستری حمله کردند.» این، یعنی ریشخند کردن کودکی و بدون شک، با تصویر موردنظر از لنین به عنوان یک مسیحی کمونیست، منافات دارد. بنابراین، داستان بز کوچک خاکستری را هم می‌توان به عنوان تصویر مبالغه‌آمیز و تحریف شده از لنین بزرگ، در نظر گرفت. به علاوه، این حقیقت که این داستان نیز مانند رسالهٔ باختین، در نقطهٔ اوج دورهٔ رعب و ترور نوشته شده ـ دوره‌ای که مادر بزرگ‌های بی‌شماری و دیگر کسان با ناپدید شدن عزیزان خود به دست گرگ‌های استالینی مواجه بودند ـ این امکان را پیش می‌آورد که سرود بز کوچولویی را که بیرون می‌رود و هرگز بازنمی‌گردد، به عنوان یک تمثیل ایزوپی، تعبیر و تفسیر کرد. این سرود اتفاقاً در این جنبه شبیه دنیل خارمز است که پس از این، به آن خواهم پرداخت. علاوه بر این، ماجراهای مربوط به لنین جوان و فاقد ترحم و دلسوزی را می‌توان به عنوان تفسیر سربسته‌ای که با استالین سنگدل نیز مرتبط است، خوانش کرد.

مثال دیگر از تحریف ایزوپی زوشچنکو از لنین، در داستان «یک حمله ـ کوشش برای قتل لنین» یافت می‌شود. این داستان، لنین را به عنوان فردی شجاع، مراقب و دلسوز دیگران معرفی می‌کند. او که در چند جنگ به سختی مجروح شده، وقتی به خانه می‌رسد، برای نگران نکردن همسر و خواهرانش، عامدانه به گونه‌ای ترسیم می‌شود که می‌خواهد به تنهایی از پلکان بالا رود و هر کس در اطراف او بود، از این امر شگفت زده شده بود که چه طور در این لحظات خطرناک، لنین نه به خود، بلکه به دیگران می‌اندیشید. «این چنین، لنین از پلکان تا طبقه سوم، خودش به تنهایی بالا رفت.» این جا و براساس این

گزاره، این عمل او هم چون مسیح که روی آب راه می‌رود، شگفت آور است. گو این که رفتار اعجاب‌آمیز لنین، حداقل و به ویژه با این عبارت تضعیف می‌شود: «این حقیقت دارد که او از هر دو جانب حمایت می‌شد، اما با این وجود خود به تنهایی راه رفت.»

اگر این داستان، به راستی روایتی رو راست از سرهٔ نویسی است، آخرین جملهٔ محدود کننده، چه لزومی داشت؟ خوانندهٔ بزرگسال روسی، شاید از نوع مشابهی از تکنیک تضعیف‌سازی که در اثر دیگر زوشچنکو وجود دارد، آگاه باشد. برای مثال، در «حمام خانه»، راوی مردی ساده و بی آلایش از مردم کوچه و بازار است. او پس از ستایش فراوان از «حمام خانه» آمریکایی می‌گوید: «درست است که حمام خانهٔ ماهم بد نیست، اما بدتر است. اگرچه امکان آن نیز هست که بتوانی خودت را بشویی.» این واقع‌نگری، به ویژه با نظر به سخنان زوشچنکو در سخنرانی‌اش در اولین کنگرهٔ اتحادیه نویسندگان شوروی (۱۹۳۴)، هجوآمیز است. او هنگام صحبت دربارهٔ زندگی کنونی می‌گوید: «هم چون زندگی واقعی، بی دردسر و راحت نیست.... بلکه بیشتر، هم چون واقعیت در تحول انقلابی خودش ـ صداقت و درستی تصویر یک هنرمند باید با وظیفه ایدئولوژیکی او مرتبط باشد.»

آن چه شاید کنایه‌آمیزترین ایزوپی زوشچنکو از لنین باشد، در مقاله او به سال ۱۹۱۳، به نام «ارگان حزبی و ادبیات حزبی» آمده است. او دراین مقاله می‌آورد که خود لنین اظهار می‌کند زبان ایزوپی، متعلق به زبان تزاری در گذشته و از این روی کاملاً غیر ضروری است: «نفرین بر روزهای بیان ایزوپی، انقیاد ادبیات، زبان برده‌وار، نظام ارباب و رعیتی ایدئولوژیکی! پرولتاریا به این تخریب و نابودی که نفس هر انسان زنده و سرحال را در روسیه بند آورده بود، پایان داد.»

بدین گونه، لنین که ادعا می‌کرد به اختناق و خاموشی صدای مردم روسیه پایان داده است، سرانجام در آثار ادبی چون آثار زوشچنکو، به عنوان یک رهبر، ویژگی هایی می‌یابد که از خواننده دعوت می‌شود از فحوای کلام، مقصود نویسنده را دربارهٔ او در یابد.

دنیل خارمز

دنیل خارمز، با نام اصلی دنیل ایوواچیوف، سی اسم مستعار داشت که عاقبت، خارمز، اسم مستعار اصلی او شد. وی به همراه تنی چند از پیشگامان گروه اوبریو (Oberiu)، (اسم اختصاری کانون هنر واقعی) دعوت به نوشتن برای کودکان شد و به همکاری گسترده خود با دو مجله‌ای که سر ویراستار آن ساموئل مارشاک بود، ادامه داد. مجلهٔ «خارپشت» ابتدا برای بچه مدرسه‌ای‌ها، بین سال‌های ۱۹۲۸ و ۱۹۳۵ به چاپ می‌رسید. اسباب کنجکاوی است که خارمز که خود بچه نداشت، حساسیت خاصی نسبت به بچه‌ها داشت. برای مثال، در یادداشتی از او که در آرشیوش در سنت پترزبورگ موجود است، چنین آمده: «من بچه‌ها، پیرمردها، پیرزن‌ها و مردم مسن دانا را دوست ندارم.» و هولناک‌تر از آن: «مسموم کردن بچه‌ها جنایت است، اما سرانجام مجبورید کاری با آن‌ها بکنید.»

باوجود این و صرف نظر از دیدگاه‌هایی که خود نویسنده شاید داشته، او نویسندهٔ کودک بزرگی شد و با فرض این موضوع که زیبایی‌شناسی نوگرایانه و محتوای آثار او برای بزرگسالان، با بینش رسمی ادبیات روسیه، کاملاً مغایرت داشت، (نویسنده کودک شدن او) یک موضوع خوب بود. به علاوه، آثار ادبی خارمز برای بزرگسالان ـ مانند آثار دیگر اعضای اوبریو ـ اغلب با ویژگی‌های نگرش کودک مآبانه و شیطنت مرسوم، مشخص بود. به خصوص به سبب همین ویژگی‌ها بود که مارشاک، هنگامی که سعی داشت به همراه شوکفسکی، گونهٔ جدیدی از ادبیات را در روسیه بنیاد نهد، توجه خاصی معطوف بعضی از نویسندگان به ویژه خارمز کرد. خارمز این کار را با خلق آثار کودک بسیاری، چه شعر و چه نثر، به کمال رساند. آثاری که بی‌اندازه خیال‌انگیز و پر بود از شادی و شیطنت بی‌معنی که خارمز، بخشی از آن را با خواندن آثار لوئیس کارول ولیر، آموخته بود. به طور خلاصه خارمز، در راهی که یادآور شوکفسکی است. با تمام وجود خوانندهٔ کودک (یا کودک مانند) را با آغوش باز پذیرفت.

خوشبختانه، قلمرو ادبیات ایزوپی، ادبیات ایزوپی کودکان و هرچیز مربوط به اتحاد جماهیر شوروی سابق، پایان یافته است. سانسور در سال ۱۹۹۱ به خاک سپرده شد. اکنون چنین رویدادی، فقط یک فصل سخت و دهشتناک در صفحات تاریخ روسیه به حساب می‌آید

به عنوان مثال، چنان که خود عنوان نشان می‌دهد، در شعر «بازی» ۱۹۳۰، یک بازی زبانی، به یک بازی محتوایی ارتقاء داده می‌شود. این شعر شاد و با طراوت، دربارهٔ «یک بازی» است و ساختار حکایت کلاسیک پریان را دارد. سه پسر بچه (در یک بازی) تظاهر می‌کنند یکی ماشین است، یکی کشتی و دیگری هواپیما. شعر سرشار از کنش و پویایی است که خصوصیت بسیار ویژه ادبیات کودک به حساب می‌آید و این سرزندگی وقتی بیشتر می‌شود که هر شخصیت، در پاسخ به دیگری می‌گوید که او چه وسیله‌ای است و صدای خاص آن وسیله را تولید می‌کند. گر، رر ـ دو، دو، دُو، و ـ زهو ـ زهو، زهو. وقتی ناگهان سرو کلهٔ یک گاو وسط بازی پیدا می‌شود و راه آن‌ها را می‌بندد. بازی برای لحظه‌ای متوقف می‌شود. در این لحظه، سه پسر بچه به جای صدای ماشین‌ها، صدای حیوانات را در می‌آورند و این صدای حیوانی، در تقابلی نشاط آور با صداهای ماشین‌ها قرار می‌گیرد.

شعر دیگری که به همین نسبت سرگرم کننده و شادی آور است، «سیرک کالسکهٔ چاپ» است که خارمز در آن به خوانندهٔ کودک خود، سیرک بی همتای تمام عیاری عرضه می‌کند. در این سیرک خارمز، عواملی از طبیعت را برجسته می‌کند (برای مثال یک پشه، پرستوها، ماه) که به طور چشمگیری درست در کنار تیپ‌های همیشگی سیرک‌ها (طوطی، ببر، شیر، یک مرد قوی هیکل) به اجرای برنامه می‌پردازند. اما کودک (که به احتمال زیاد می‌فهمد چنین سیرکی اختراعی است) از این موضوع شگفت زده می‌شود که حتی تیپ‌های همیشگی سیرک نیز برنامه‌هایی اجرا می‌کنند که اصلاً مثل برنامه‌های همیشگی این تیپ‌ها نیست. مثلاً طوطی تربچهٔ خیس شده در آب می‌خورد و مرد قوی هیکل یک فیل را با دندانش بلند می‌کند. بنابراین، مانند شوکفسکی و زوشچنکو، خارمز نیز آشکارا علاقه‌مند به مخاطب قرار دادن خوانندگان بچه سال بود و این کار را به طور تحسین برانگیزی انجام داد. چنان که یک منتقد بیان کرده است: آثار دنیل خارمز برای بچه‌ها پر از تفریح و لذت بود؛ و به گفتهٔ بلینسکی، هر کتاب کوچکی که بچه‌ها مخاطب آن هستند، باید چنین باشد.

اما او نیز در بعضی آثار کودک خود، جایگاه مهمی برای خوانندهٔ بزرگسال فرضیه‌پرداز قایل شده است. اثر ایزوپی خاصی از خارمز که من توجه خود را معطوف آن می‌کنم «مردی که خانه را ترک کرد»، نام دارد؛ شعر کوتاهی که تأثیر عظیمی بر حرفه و زندگی خارمز، باقی گذاشت. زیرا ممیزی، اتفاقاً از پشت حایل، به معنای آن پی برد. برای خوانندهٔ کودک روسی، اثر مورد بررسی شاید فقط یک روایت عجیب و جالب توجه در بارهٔ مردی به نظر آید که شبیه دیگر شخصیت‌های حواس پرت، در آثار دیگر است، مانند آن که در اثر مارشاک به نام «تا چه حد حواس پرت بود» (۱۹۳۰) دیده می‌شود. مرد حواس پرت خارمز یک روز خانه را ترک می‌کند؛ سفری طولانی با پای پیاده و بدون لحظه‌ای

توقف. او به درون جنگل می‌رود و هنگام سپیدهٔ صبح، ناپدید می‌شود:

مردی خانه را ترک کرد تا به دورها برود
بدون نگاهی به پشت سر
به تنهایی رفت و به تنهایی رفت
با چوب دستی بلند و شراب و ساک
او رو به پیش هم چنان می‌رفت
می‌خوابید بدون پلک زدن
نانی نخورد، نانی نخورد
چیزی ننوشید، چیزی ننوشید
روزی سپیدهٔ سحرگاهی
به جنگل پر از درختان بلند رسید
یک راست به درون آن رفت
یک راست به درون آن رفت
و ناپدید شد با ساک و همه چیز
اماگر یک طوری، یک جایی، یک کسی
این غریبه را ببیند
آن گاه بی درنگ، بی درنگ
بیاید و ما را خبرکند لطفاً

خوانندهٔ کودک روسی، شاید در پایان شعر با تفکر دربارهٔ این حقیقت سرگرم کننده رها شود که یک نفر گم شده و از هر کسی برای یافتن او تقاضای کمک شده است. اما یک خوانندهٔ ایزوپی، در پشت صحنه متوجهٔ استالینیسم حاکم در سال ۱۹۳۷ خواهد شد؛ زمانی که شعر نوشته شده است. طرح شعر، از لحظه ناپدید شدن مرد، ظاهری افسانه‌ای دارد اما ماهیت آن، برگرفته از واقعیت است. اکنون می‌توانیم بفهمیم که این طرح، اتفاقاً به دفعات در آثار بزرگسال خارمز انعکاس داشته است. اگرچه خوانندهٔ بزرگسال در سال ۱۹۳۷، نمی‌توانسته متوجهٔاین امر بشود. در این صورت، می‌توان درخواست پایانی شعر را که از خواننده می‌خواهد مرد گمشده را پیدا کند، نه تنها به عنوان بازی فراداستانی از نوع، خارمزی، تلقی کرد. بلکه راهی برای مضمون سازی و درونی کردن فجایع و قساوت غیر قابل تعبیر در روسیه شوروی دانست. اشارهٔ ضمنی این است که پیداکردن یا بازیافتن یکی از قربانیان بی شمار حکومت استالین، به همان اندازه غیرممکن است که پیداکردن ردپا و اثری از یک شخصیت گم شده در یک اثر ادبی.

خطر ادبیات ایزوپی کودکان

متأسفانه، معنای نهفته در شعر «مردی که خانه را ترک کرد»، کاملاً پنهان نبود و پس از چاپ شعر در شمارهٔ سوم مجله چیزه در مارس ۱۹۳۷، اتفاقی که برای خارمز افتاد، طبق یادداشت‌های روزانه او چنین بود: «به یک باره، از تمام اسباب درآمدزایی محروم شدم و با تحمل گرسنگی شدید طی ماه‌های بعد، اغلب از خدا آرزوی مرگی سریع می‌کردم.» اگرچه خارمز به طریقی، از این دورهٔ هولناک جان به در برد، این امر چندان به درازا نکشید و او خانه را ترک کرد و برای همیشه ناپدید شد. او در سال ۱۹۴۱، احتمالاً تا حدی به علت سرشت سئوال برانگیز آثار کودک خود، دستگیر شد و تحت شرایط نامعلومی، چند سال بعد مرد. بدین گونه، شعر «مردی که خانه را ترک کرد»، معنای پیشگویانه قدرتمند و پراندوه خود را نسبت به نویسنده‌اش تعبیر کرد.

طی دوره‌ای که بیش از ۲۵۰۰ نویسنده به قتل رسیدند و یا به زندان و اردوگاه کار اجباری روانه شدند، خارمز نیز نتوانست از تصفیهٔ استالینی جان سالم بدر برد. در حالی که زوشچنکو، به طور معجزه‌آسایی نجات یافت. هر چند او نیز سرانجام، به عنوان یکی از اهداف اصلی اقدامات انضباطی درباب هنر (هنرمندان)، در سال ۱۹۴۶ به مرگ ادبی محکوم شد. با وجود این، چنان چه «ربکادومر» استدلال می‌کند: «آن چه حقیقتاً اتفاق افتاد این بود که محکومیت او به سرشت آثارش به طور کلی مربوط بود، اما ذکر این موضوع جالب است که آن چه ظاهراً موجب این محکومیت شد، زبان ایزوپی زوشچنکو در دو اثر کودک او بود.» خود زوشچنکو عقیده داشت که داستان‌های لنین (داستان لنین و نگهبان)، مستقیماً در محکومیت او نقش داشته. در این داستان، وقتی برای اولین بار چاپ شد، شخصیتی وجود داشت؛ یک عضو رسمی حزبی گستاخ و سبیلو که از قرار معلوم، استالین آن را تصویری از خود پنداشت.

اما داستانی که نقش مهم‌تری در سرنوشت زوشچنکو ایفا کرد، داستان «ماجراهای یک میمون» بود؛ حکایت عجیبی که در آن یک پسربچه موفق به تعلیم و تربیت یک میمون می‌شود و حیوانات را به شیوه‌ای تعلیم می‌دهد که به نظر خود پسر، می‌توانند چون بزرگسالان به کودکان چیز بیاموزند. چنین داستانی از سوی خوانندهٔ کودک روسی، ظاهراً یک روایت ساده شاد دربارهٔ یک پسربچه و حیوان دست‌آموز اوست، اما «زهدانوف»، منشی کمیتهٔ مرکزی حزب کمونیست، عقیده دیگری داشت. او داستان ماجراهای میمون را به عنوان یک هجویهٔ دو پهلو، در خصوص زندگی در روسیه و مردم آن دانست که در آن زوشچنکو متعرضانه، شیوهٔ زندگی در روسیه را چون اراذل و اوباش ترسیم کرده که همراه با جملات ضد روسی است. هر چند زوشچنکو در نامه‌ای به استالین، هرگونه تمایلات ایزوپی را در آثارش انکار کرد، مع‌هذا از اتحادیهٔ نویسندگان روسی رانده و آثارش غیرقانونی اعلام شد. وی سرانجام در سال ۱۹۵۳، دوباره به عضویت اتحادیهٔ نویسندگان روسی پذیرفته شد و طی دورهٔ استالین‌زدایی (در سال ۱۹۵۶) برائت و پشتیبانی عمومی خاصی به دست آورد و این هنگامی بود که تعدادی از داستان‌های او دوباره در دسترس دیگران قرار گرفت. با این وصف، او هرگز محبوبیت و اعتبار پیشین خود را باز نیافت و زیر فشار طولانی مدت حکومت و رنج بیماری، در سال ۱۹۵۸ از پای درآمد.

در مورد شوکفسکی، باید گفت که با توجه به این حقیقت که آثار کودک وی غیرقانونی اعلام و تنها در دورهٔ مابعد استالینی ـ ذوب شدن یخ‌ها ـ دوباره منتشر شد، ظاهراً آن چه موجب دردسر او شد، نه زبان ایزوپی آثارش، بلکه استفاده از بی‌معنایی و دیگر ویژگی‌هایی است که آثار او داشت. این گونه آثار او، از سوی کودک شناس چپ گرایی که مخالف این گونه نوشتن بود آن را پرت و پلا و «شر و ور» حکایات پریان می‌دانست، مورد حمله قرار گرفت. این موضوع به همراه انسان‌انگاری و بازی زبانی در آثار و نیز فشار عمومی برای سیاسی شدن ادبیات در اتحاد جماهیر شوروی و زندگی واقعی، شوکفسکی را واداشت تا علناً آثار خود را به عنوان «از مد افتاده» کنار گذارد و بر لزوم نوشتن به شیوه‌ای جدید دربارهٔ آینده، تأکید کند. به طور کلی، هرچند از آن پس حرفه و زندگی او درحد ایده‌آلی نبود، از میان سه نویسندهٔ مذکور، او سرانجام بهتری داشت. شوکفسکی در سال ۱۹۶۹ درگذشت.

خوشبختانه، قلمرو ادبیات ایزوپی، ادبیات ایزوپی کودکان و هرچیز مربوط به اتحاد جماهیر شوروی سابق، پایان یافته است. سانسور در سال ۱۹۹۱ به خاک سپرده شد. اکنون چنین رویدادی، فقط یک فصل سخت و دهشتناک در صفحات تاریخ روسیه به حساب می‌آید.