رمان‌های هری پاتر، مصداقی کامل برای ادبیات نوجوان

روبرتا سالینجر ترایتس

آیدا میرشاهی

اولین بار که شروع به خواندن هری پاتر و سنگ جادو (۱۹۹۷)، اثر جی. کی. رولینگ کردم، قسمت عمده جذابیتش را درنیافتم. اثر هوشمندانه و دلنشین بود. با این حال، در فصل‌های جداگانه طرح ریزی شده و تا حدودی قابل حدس بود. به نظر می‌آمد از باوم، لوییس و دال اقتباس شده است و روی هم رفته، بیش از لزوم مبتنی بر تبعیض جنسی بود. اما زمانی که فصل آخر را خواندم، شگردهای مخفی رولینگ را دریافتم: داستان، عشق پدر و مادر را به عنوان قدرت مطلق معرفی می‌کند و حاوی پیامی دلگرم کننده در باب مرگ است که این دو از مهم‌ترین عوامل سازنده ادبیات کودک هستند.[۱] در کل، این مجموعه از قواعد ادبیات نوجوان تبعیت می‌کند. هم چنان که شخصیت‌های داستان بزرگ‌تر می‌شوند، کتاب‌های بعدی به سمت ادبیات نوجوان میل می‌کنند. شخصیت‌ها می‌آموزند تا استقلال‌شان از والدین را به رسمیت بشناسند. در حالی که مرگ ترسناک‌تر می‌شود، ترسناک‌تر از مخاطره‌ای صرف؛ به گونه‌ای که در جلد اول نشان داده شده است. به علاوه، کتاب‌های هری پاتر خصوصیت متمایز کننده دیگری از ادبیات نوجوان را معرفی می‌کنند: کاراکترها شروع به جست و جوی شخصیت خویش می‌کنند.

در سر تا سر مجموعه، نهادهای اجتماعی، هم چون عاملی که جایگاه نوجوان را در جامعه تحدید می‌کنند، تصویر شده‌اند. بنابر این، کتاب‌های هری پاتر، به عنوان یک مجموعه این شانس را برای مان فراهم می‌آورد، که در آن، تمام عوامل تشکیل دهنده ادبیات نوجوان را بازشناسیم.

اگر چه تلاش برای به دست دادن تعریفی از ادبیات نوجوان، بسیاری از صاحب نظران را به خود مشغول داشته است، عمدتاً این تعریف را از راه مقایسه این ژانر با ادبیات بزرگسال و نه ادبیات کودک، به دست آورده‌اند. بدون شک، ادبیات کودک و ادبیات نوجوان، هر دو عمیقاً از رمانتی‌سیسم متاثر بوده‌اند. بدین معنی که نخستین رمان هایی که به دوران گذار از کودکی به بزرگسالی نظر داشته‌اند، در این دوره نوشته شده‌اند و ویلهلم مایستر (۹۶ـ۱۹۷۵)، اثر گوته، طلیعه این نوع رمان به شمار می‌آید. این ژانر تازه به عرصه رسیده که توسط منتقدان ادبی، از جمله سوزان هاو، جی. بی. تئیسون و جروم باکلی، با عنوان «رمان کمال»* نامیده شده، سیر نوجوانی تا بزرگسالی را مورد توجه قرار می‌دهد. برای مثال، باکلی بزرگسال را فردی می‌داندکه از قابلیت لازم برای کار کردن و عشق ورزیدن برخوردار باشد. در حالی که نمونه او، کم و بیش مردگرایانه است (۲۳ ـ ۲۲)، منتقدان فمینیست، از جمله آنیس پرات، ایو کورنفیلد، سوزان جکسون، باربارا وایت، الیزابت آبل، الیزابت لانگلند و ماریان هرش متذکر شده‌اند که الگوی بلوغ، در مورد قهرمانان مذکر و مونث داستان، متفاوت است. در واقع، قهرمانان مونث برآنند که بلوغ را در رشد درونی و بهبود روابط خانوادگی بیابند تا دستیابی به استقلال از والدین (آبل و دیگران ۱۱ـ۸). درهر حال، منتقدین معتقد به رمان کمال، بر آنند تا ساختار روایی اثر را بی‌توجه به جنسیت قهرمان داستان، از طریق تحول روحی وی تشخیص دهند.

اما متخصصان ادبیات نوجوان ـ که من آن را «ادبیات بزرگسالان جوان» می‌نامم ـ بیشتر مایلند تا به مسائل مربوط به مخاطب که به شناخت عملی مراحل تحولی شخصیت نیاز دارد، بپردازند. این منتقدان، از جمله بن. اف. نلمز، شیلا شوارتز، کنت دانلسون و آلن پیس نیلسون، جرالدین دلوشا، رابرت سی. اسمال، مریلین اولسون، میشل استیج، مارس آرونسون و میشل کارت کوشیده‌اند پاسخی برای این پرسش بیابند که «رمان برای چه کسی نوشته می‌شود و هدف آن چیست؟». برای مثال، پیتر هولندیل، عید اپیپانی** را یکی از عوامل اساسی در ادبیات نوجوان بر می‌شمارد که حاوی خاصیت «کاتارسیسی» است. او قویاً معتقد است که نوجوانان، به مفری عاطفی احتیاج دارند و کتاب‌ها این نیاز را بر می‌آورند. (۳۲ـ۱۱۶).

ماریا نیکولایوا و کارولین هانت نیز متدلوژی‌های پساساختارگرا را در بررسی‌شان به کار گرفته‌اند که مشخص می‌کند فرهنگ ماتریالیستی، چگونه در این ژانر نفوذ می‌کند و به این ترتیب آن را تعریف می‌کنند. با این حال، اکثر این منتقدان بر آنند که تصویر شخصیت‌ها در دوره بلوغ، هم چنان عنصر عمده در ساخت این ژانر است.

به هر صورت، از دیدگاه من، نکته اساسی در تعریف ادبیات نوجوان و تفاوت آن با ادبیات کودک، درمسئله قدرت نهفته است. در حالی که در ادبیات کودک، رشد، کارکردِ شناخت کاراکتر از خویش محسوب می‌شود، بلوغ در ادبیات نوجوان، به ناچار نتیجه درک نوجوان از محدودیتی است که جامعه بر قدرت او اعمال می‌کند. نوجوان تا زمانی که سلسله مراتب بهره مندی از قدرت تا از دست دادن آن را تجربه نکرده، به بلوغ نرسیده است. بدین ترتیب، مسئله قدرت در این ژانر، حتی بنیادین‌تر از مسئله رشد است. فرد در دوران نوجوانی، ناگزیر است جایگاه خود را در ساختار قدرت، با از سرگذراندن سه تجربه که با هم مرتبطند، بیابد: باید با نهادهایی که در کار شکل دادن به شخصیت

آینده وی هستند، کنار بیاید، بیاموزد که قدرت و توانایی‌های خود را در برابر قدرت والدینش و در کل، مظاهر اقتدار متعادل سازد و در آخر، بداند که در نتیجه و به رغم ضروریات زیستی از قبیل سکس و مرگ، از چه نوعی از قدرت برخوردار است. نوجوانان از طریق نهادهای اجتماعی و والدین‌شان و نیز آگاهی بر جسم خود، خلع قدرت می‌شوند و این، تازه غیر از زمانی است که نقش خود را وامی‌گذارند و با یادآوری عواقب عمل در ذهن، خود این آزادی نوخاسته را محدود می‌کنند. فوکو می‌گوید، از نتایج ذاتی قدرت این است که درعین حال، هم توانا می‌سازد و هم سرکوبگر است و این، به دلیل فراگیر بودن آن است. قدرت در همه جا موجود است، نه به این دلیل که همه چیز را در بر گرفته، بلکه به این دلیل که از همه سو می‌آید (تاریخ جنسیت ۹۳).

سرکوب نهادی

هری پاتر، پسرک یتیم و بی‌قدرتی که در آغاز داستان با او مواجه می‌شویم، بهترین نمونه برای نوجوانی در حال رشد است که تحت تاثیر قدرتی که از همه سو می‌آید، بدین جا می‌رسد. در اولین مواجهه، هری پاتر را در وضعیتی ترحم‌انگیز می‌یابیم که به طرزی مسخره در آن گرفتار است. او در انباری زیر پله خانه خاله و شوهر خاله‌اش زندگی می‌کند؛ این دو قیم او هستند، زیرا پدر و مادرش مرده‌اند. در سال روز یازده سالگی‌اش هری، به طرزی غیرمنتظره، نامه‌ای دریافت می‌کند که در آن گفته شده هری یک جادوگر است و می‌تواند برای آموختن سحر و جادو، به مدرسه هاگوارتز وارد شود. دریافت پولی که پدر و مادر هری در بانک جادوگرها پس انداز کرده‌اند، تنها بخشی از ارث پدری اوست که متعاقباً به دستش می‌رسد. پسری که هیچ نداشته، ناگهان صاحب همه چیز می‌شود و نیز برخوردار از قدرتی که او را از خانواده‌ای که تاکنون با آنان می‌زیسته، تواناتر می‌سازد؛ خانواده‌ای که جزو توده بی‌اعتبار و غیرجادویی مشنگ‌هاست (که به کسانی همانند ما که از قدرت جادو بی بهره‌ایم، اطلاق می‌شود). عملاً اشتغال ذهنی همه شخصیت‌های این کتاب، قدرت و خصوصاً افزایش قدرت جادویی است. این قدرت‌ها در رمان اول، به دو گونه نیک و بد تعریف می‌شوند. یکی از کاراکترها در رمان اول، همه دنیای هری پاتر را به قدرت، قدرتی مضاعف و دوگانه تقلیل می‌دهد، هنگامی که می‌گوید: «بد و خوبی وجود ندارد، تنها قدرت وجود دارد و این دو چنان پیش پا افتاده‌اند که ارزش فکر کردن ندارند» (سنگ جادو ۲۹۱). اما هم چنان که مجموعه پیش می‌رود، توضیحات بیشتری راجع به

حس قرار گرفتن تحت نظارت نهادی که در اکثر رمان‌های نوجوانان موجود است، در ذهن خواننده نوجوان، چنین القا می‌کند که خودمحوری غیر ممکن است.

پیچیدگی‌های اخلاقی مربوط به قدرت می‌آید و مشروعیت قدرت در برخی شخصیت‌ها زیر سؤال می‌رود. برای مثال، در جلد سوم و چهارم، یکی از معلم‌ها مدرسه‌ی هاگوارتز، سیوروس اسنیپ تصویر می‌شود که رابطه‌ای دو پهلو با لرد ولدمورت، در دنیای جادوگری دارد. کل مجموعه به نیروهای سیاه ولدمورت که پیش از این توسط هری پاتر و والدینش خنثی شده‌اند و تلاش‌شان برای احیای قدرت از دست رفته، اختصاص دارد و در هر یک از این چهار جلد، هری از قدرت کافی برای حفظ جهان از انهدام برخوردار است؛ در حالی که نخستین و مهم‌ترین عامل در ناتوانی او از کشف هویتش، به مثابه عضوی از شاگردان این مدرسه، ریشه دارد.

در رمان هری پاتر، مدرسه در مقام نظام اجتماعی ظاهر می‌شود که به قهرمان داستان، توانایی‌ها و نیز محدودیت‌هایش را نشان می‌دهد. هم چنان که گرگوری مکوایر، در نیویورک تایمز، خاطر نشان می‌کند، اقدام رولینگ در همراه کردن ماجراهای مدرسه‌ای با داستان دوران مدرسه قهرمان داستان، عامل عمده در توفیق این کتاب بوده است. داستان هری پاتر نیز از فرمولی بهره می‌برد که معرف ذهن خوانندگان داستان‌های مدرسه است:

متن داستان که از لحاظ دشواری در درجه متوسط قرار می‌گیرد، از چشم یک کودک به بچه‌ها می‌نگرد و ماجراهای پسر بچه‌ای را در خلال سال‌های تحصیل در مدرسه دنبال می‌کند که عمدتاً از قبیل رقابت‌های ورزشی یا ماجراجویی‌های اخلاقی است (کلارک ۴ ـ ۳). چنان چه غایت یک داستان مدرسه‌ای، در آموزش جایگاه کودکان در نظام اقتصادی بازار، به آنان باشد (کلارک ۵ ـ ۴)، آنگاه باید بگوییم که داستان هری پاتر، حقیقتاً موفق بوده است. هری پاتر در حین اقامت در مدرسه، استفاده‌های گوناگون از پول را در می‌یابد و مسائل مربوط به نظام طبقه بندی اجتماعی را تجربه می‌کند (که تشخیص تفاوت‌های میان جادوگران «اصیل‌زاده» و «گندزاده» را در بر می‌گیرد. گندزاده‌ها جادوگرانی هستند که در رگ‌های‌شان میزانی از خون ناخجستهٔ مشنگی جریان دارد و یا بدتر از همه، خود موجودات مادون دنیای جادویی، یعنی مشنگ‌ها.

او وضعیت نظام جهان مافوق طبیعی را می‌آموزد (مثلا اشباح از روح‌های مزاحم برترند یا اکثر جادوگران از غول‌ها متنفرند) او می‌فهمد که سرانجام، قدرتمندترین‌ها، افرادی نجیب و شریفند و دامبلدور، مدیر مدرسه، قدرتمندترین جادوگر در تمام دنیاست؛ زیرا شریف ترین‌شان است.

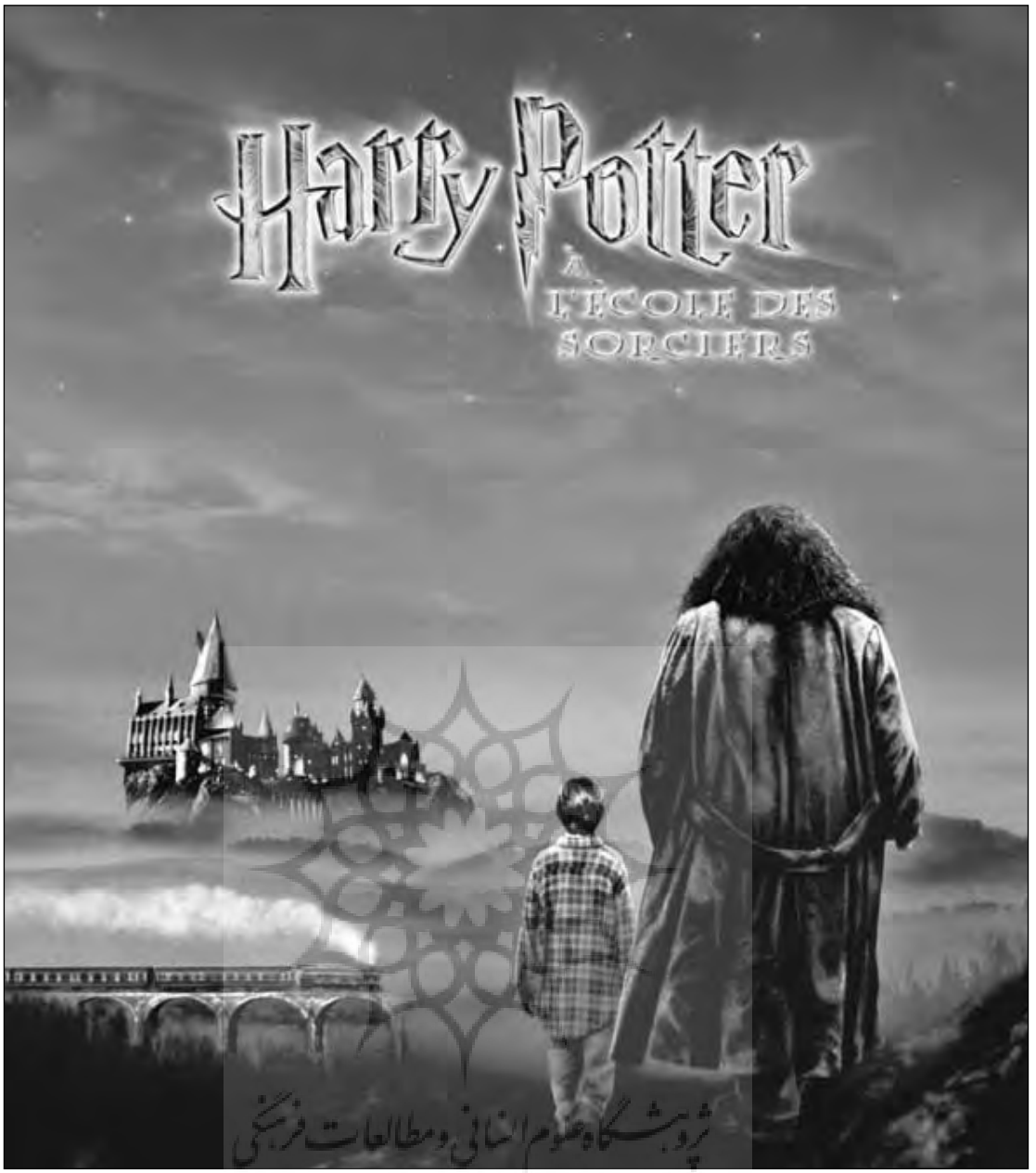
هاگوارتز که به اندازه هر مدرسه دیگری، دچار حساسیت طبقاتی است، نوعی پویایی خاص را آشکار می‌کند که هم چنان که یوشیدا یونکو دریافته، در بطن هر داستان مدرسه‌ای موجود است. برگرفته از مدل جرمی بنتام، برای یک زندان ایده آل، فوکو یک «همه سوبین***» طراحی کرد که زندانی مدور است و توسط یک برج دیده‌بانی مرکزی محافظت می‌شود. از نظر تئوریک، زندانی‌هایی که در محیط این دایره جای داده می‌شوند، با هم به درستی رفتار خواهند کرد؛ زیرا هرگز نخواهند دانست چه وقت در معرض مشاهده‌اند (مراقبت و تنبیه، ۲۰۱). همین مدل، توسط روبرت کورمیه، در جنگ شکلات (۱۹۷۴) به کار گرفته شده است. (یوشیدا ۱۱۱). مسلماً دانش‌آموزان در هاگوارتز، نه تنها تحت نظارت معلم‌های‌شان هستند، بلکه از جانب ارشدها، ارواح و حتی تابلوهای روی دیوار پاییده می‌شوند، تحت نظارتی همیشگی به سر می‌برند که طراحی شده، تا آنان را هم چنان دور از قدرت نگاه دارد. بهترین گواه توانایی‌های پدر هری پاتر و دوستانش که در هری پاتر و زندانی آزکابان تصویر شده (۱۹۹۹)، توانایی آن‌ها در مخفی نگهداشتن قدرت جادویی شان از چشم مدیر مدرسه است که از همه چیز آگاهی دارد. حس قرار گرفتن تحت نظارت نهادی که در اکثر رمان‌های نوجوانان موجود است، در ذهن خواننده نوجوان، چنین القا می‌کند که خودمحوری غیر ممکن است.

در ارتباط با این بحث، بدون شک اگر میخائیل باختین حضور می‌داشت، متذکر می‌شد که بین «همه سوبین» و حال و هوای کارناوالی که در هر مدرسه‌ای وجود دارد، ارتباط مستقیم به چشم می‌خورد.

کارناوال هم چون یک سوپاپ بخار عمل می‌کند که به توده‌ها امکان می‌دهد خود را موقتاً دارای اقتدار فرض کنند تا آن که بعدا مشتاقانه جایگاه اجتماعی خود را که به دور از قدرت است، بپذیرند (۲۰۶ ـ ۱۹۵). در هاگوارتز نیز سفر به هاگزمید و جشن‌های پر سر و صدایی که به مناسبت برگزار می‌شود و توسط امنای مدرسه مجاز تشخیص داده شده، درمانی برای سرپیچی‌های گاه و بی گاه دانش‌آموزان از اقتدار است. با وجود این، سنت کارناوالی، عملکردی محدود کننده دارد؛ زیرا هدف غایی آن حفظ موقعیت موجود است. به این ترتیب، مدرسه فرایند سرکوب را با توسل به انواع وسایل استبدادی از قبیل «همه سو بین» و عوامل غیر استبدادی، هم‌چون کارناوال که ذکر شد، اجرا می‌کند و اما برای دوام این وضعیت، هر نهاد ملزم است تا این سرکوب را به ریخت قابل قبولی به عنوان سرکوبِ نهادی در آورد. هری و دوستانش، در این نظام به سر می‌برند، در حالی که برخورداری از جادو، آنان را حتی از بچه‌های معمولی در مدرسه‌های مشنگی، بی قدرت‌تر ساخته است. این یک حقیقت است: مدرسه به آنان آموزش می‌دهد و دانسته‌ها و در نتیجه قدرت‌شان را بالا می‌برد، در حالی که همزمان این توانایی‌ها را در آنان سرکوب می‌کند. کارکرد این گونه نهادها از قبیل مدرسه، دولت، مذهب، سیاست نژادی و خانواده در این است که به عنوان یک واحد تشکیلاتی ایدئولوژیک عمل کنند که افراد را در مقام موجوداتی پرورش یافته در اجتماع، بازخواست می‌کند (آلتوسر ۱۵۵). مدرسه، نهادی است که هری و دوستانش را در زمینه واحد اجتماعی خاصی که در آن می‌زیند، مورد سنجش قرار می‌دهد. هاگوارتز این عمل را با آزاد گذاشتن و محدود کردنِ همزمان نوجوانانی که در آن جا به سر می‌برند، انجام می‌دهد. در اکثر رمان‌های نوجوانان، نهادهایی وجود دارند که دریافت نوجوان را از قدرت خویش، بالا می‌برند یا می‌کاهند.

اقتدار پدرانه

چنان چه خلع قدرتِ نوجوان، توسط سرکوب نهادی را یکی از ارکان اساسی در ادبیات نوجوان



محسوب کنیم، رکن دیگر آن، پذیرش اقتدار پدرانه از سوی نوجوان، خواهد بود. به گفته ژاک لاکان، نخستین بحران عاطفی کودک که می‌باید در ارتباط با مادر حل شود، زمان انتقال کودک از مرحله تخیلی وحدت با مادر، تا تشخیص اوست که به جدایی از مادر ختم می‌شود (اکریتس ۷ ـ ۱، ۱۷۹ ـ ۹۹، نیز مراجعه شود به ناتوف ۱۶ ـ ۱). از این زمان، کودک به مرحله سمبولیک وارد می‌شود که مشخصه آن، تعارض با نام پدر است (لاکان، اکریتس ۱۹۹). در ادبیات نوجوان، این امر به عقده اودیپ مبدل می‌شود که سوژه‌ای غیر قابل اجتناب، در میان نویسندگان ادبیات نوجوان در غرب است. درنظر منتقدین رمان کمال، از جمله باکلی و تنیسون، توانایی پسر در رد کردن پدر، از نظر انتقادی، عامل اساسی بلوغ است. متخصصان فمینیست و گروهی که تحت تاثیر لاکان هستند، قرائتی دیگر را با تفاوت اندک عرضه می‌کنند که مراحل دستیابی نوجوان به هویت فردی و جدایی نهایی او را از مادر شرح می‌دهد.

در حوادثی که پیش می‌آید، هری پاتر، هر دو روی بحران ناشی از اقتدار پدری را تجربه می‌کند. مثلاً در هری پاتر و سنگ جادو، هری در می‌یابد که مادرش با عشقی که به او داشته، او را از مرگ حتمی نجات داده است. در زمان بچگی هری، خانواده‌اش از سوی جادوگر تبهکاری به نام لرد ولدمورت مورد حمله قرار می‌گیرد (کسی که معمولاً به کلامی مشابهِ پارودیِ لاکان خطاب می‌شود: آن که نباید اسمش را آورد). مادر هری زندگی خود را فدای پسرش کرده است؛ در نتیجه، لرد ولدمورت نه در حمله آن شب و نه در دفعات بعدی، قادر به از بین بردن این پسر نیست. زمانی که هری این واقعیت را در می‌یابد، با مادرش احساس نزدیکی بیشتری می‌کند. او که از طریق عشق نیرومند مادر زنده مانده است، در ذهنش خود را بامادرش یگانه احساس می‌کند و در نتیجه، در برابر عامل مذکر دنیای مرگ، مغلوب نمی‌شود. هری در طول حیاتش، با این عامل مذکر که از سوی نظم سمبولیک می‌آید و قادر است او را از مصونیت زیستن در تخیل، در کنار مادرش دور کند، می‌جنگد. با این حال، مطمئناً احساس یگانگی با مادر، تنها در تخیل می‌تواند وجود داشته باشد؛ زیرا او مرده است. از این رو، این رابطه در برداشت لاکانی و همین طور غیرلاکانی، کاملاً تخیلی است.

پدر هری در جلد سوم رمان، «هری پاتر و زندانی آزکابان» که هری در هراس از دیوانه‌سازهاست، نقشی برجسته دارد. دیوانه سازها نوعی کابوسند که روح انسان را می‌مکند و از بدن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مرگ و جاذبه جنسی در ادبیات نوجوان، از آن رو به هم پیوسته‌اند تا خاکی بودن جسم بشر را یادآوری کنند: درک جنسیت در بلوغ، همان قدر ضروری است که وقوف فرد بر این که انسان میر است، اهمیت دارد.

خارج می‌کنند. هری از طریق بهترین دوست پدرش ـ که برای او در حکم پدر است ـ وردی با نام «پترونوس» را می‌آموزد که پدرش را بر می‌انگیزد تا از او در برابر دیوانه‌سازها دفاع کند. توانایی هری در به کارگیری این ورد، به باورش مبنی بر این که پدر در او می‌زید، وابسته است. به این ترتیب که پسر در جای پدر می‌نشیند و نه پدر خود تبدیل می‌شود، بنابراین قادر است از این پس، از خود در مقابل نیروهای سیاه محافظت کند. تنها از طریق این تلقین است که هری قادر می‌شود به طور کامل وارد مرحله سمبولیک شود؛ گواه آن نیز توفیق هری، در ادا کردن کامل حروف این ورد است که به او قدرت کافی برای غلبه بر دیوانه سازها (که صرفاً مذکرند) می‌بخشد. گویی هری، ورد را از کلماتی خلق می‌کند که پدرش را که در منطق پدرانه لوگوس نهفته، فرا می‌خواند. البته، چنان چه ناهماهنگی وارد در این ترکیب را بر من ببخشایید.[۴] غیبت جسمانی پدر هری، پسر را از خلق جایگزین خیالی ناگزیر می‌سازد تا در مقابل مرگ از او دفاع کند. زمانی که هری با تجسم پدرش در ذهن و از طریق کلمات، خود را از مرگ می‌رهاند، دچار توهمی می‌شود که او را ترغیب می‌کند تا خود را یک من ایده‌آل ببیند؛ منی کامل و بی نقص، توانا و بی‌نیاز از دیگران (مک گیلیس ۴۲). با این عمل، پسر اثبات می‌کند که اودیپ زنده و در مدرسه هاگوارتز به آموزش جادو و سحر مشغول است و نیز ثابت می‌کند که بلوغش از درک او از قدرت، در ارتباط با قدرت پدر خود، جدایی‌ناپذیر است.

از عوامل همیشگی در هر یک از کتاب‌های مجموعه هری پاتر، جدال‌هایی است که همواره، با حداقل یکی از معلم‌هایش دارد. در سرتاسر مجموعه، هری و دوستانش در جنگ و جدال با استاد معجون‌های‌شان، سیوروس اسنیپ هستند. هری در کتاب هری پاتر و حفره اسرارآمیز (۱۹۹۹)، با معلم دیگری به نام گیلدروی لاکهارت نیز درگیر می‌شود؛ زمانی که در می‌یابد این فرد تا چه حد فریبکار است. او در هری پاتر و زندانی آزکابان، صلاحیت روزنامه‌نگاری به نام ریتا اسکیتر را زیر سؤال می‌برد و در هری پاتر و جام آتش (۲۰۰۰)، با وزیر سحر و جادو مشکل پیدا می‌کند. در همه این موارد، هری قدرتش را می‌آزماید، در حالی که مراقب است در برابر هاگوارتز، به مثابه یک نهاد، موضعی معقول و قابل دفاع اتخاذ کند. او در حالی که به مقابله با اقتدار قادر است، هرگز به سرنگونی کامل آن دست نمی‌یازد و به همین دلیل، هرگز عامل آنارشی نمی‌شود. سرانجام، همه اقدامات هری مقاصد آلبوس دامبلدور، مدیر مدرسه را تامین می‌کند. به این ترتیب، هری با وجود شورشی بودن، به چهره‌ای سنت‌شکن تبدیل نمی‌شود. در واقع، عمده قهرمانان رمان‌های نوجوان که در آغاز داستان سنت شکن به نظر می‌آیند، تا پایان این موضع را حفظ نمی‌کنند. در حقیقت، بیشتر آن‌ها روش‌های شورشی را راهی برای عمل در نظام اقتداری و هم چنان عضوی از آن باقی ماندن، برگزیده‌اند و بدین ترتیب، قدرت خود را از همان نظامی می‌گیرند که زمانی ادعای مخالفت با آن را داشته‌اند.

محدودیت‌های جسمانی

در جلد چهارم مجموعه، هری پاتر و جام آتش، هری پاتر و دوستانش جنبه دیگری از قدرت را کشف می‌کنند که مربوط به تمایلات جنسی در حال رشد آن هاست. کشش جنسی میان دونفر از بهترین دوستان هری، روان و هرمیون که تاکنون مخفی بوده، آشکار می‌شود، در حالی که خود هری، دلباخته چوچانگ است. شایعات پر سر و صدایی که پیش از عرضه جلد چهارم جریان داشت، پیشاپیش این وعده را می‌داد که در هری پاتر و جام آتش، هری و دوستانش درگیر جذبه جنسی خواهند بود. این که رولینگ برای پرداختن به این موضوع تا میانه این مجموعه ـ جلد چهارم از هفت جلد احتمالی ـ تعلل کرده، نشانه رغبت عمومی برای اختصاص تمایلات جنسی به دوران بلوغ است.[۵] جای شگفتی نیست که رمان نوجوان، بیش از داستان‌های کودکان، درگیر مسائل جنسی است.

تجربه کردن مسائل جنسی، از ضروریات مرحله‌ای است که نوجوان برای رسیدن به بلوغ تجربه می‌کند. در ضمن، بخش عمده تحریک جنسی، برای بسیاری از نوجوانان، در توانایی آنان برای شورش علیه مظاهر اقتدار، از طریق لذت بردن از یک رابطه جنسیِ نهی شده نهفته است.

جالب‌تر از آن، رابطه میان سکس و مرگ در ادبیات نوجوانان است. در گفتمان غرب، سکس و مرگ، حداقل از زمان ماجرای کهن رابطه جنسی در بشر به هم پیوسته‌اند: داستان هبوط آدم و حوا از بهشت عدن. زمانی که حوا به آگاهی دست می‌یابد، به زاد و ولدو مرگ محکوم می‌شود. بدین ترتیب، در گفتمان غرب، درک لذت جنسی، به طرزی اجتناب‌ناپذیر با قدرت در ارتباط است: لذت جنسی و آگاهی، هر دو حوا را قدرتمند می‌سازند و از قدرت خلع می‌کنند (فوکو، تاریخ جنسیت ۷۳ ـ ۵۳). در هری پاتر و جام آتش، دلدار هری، چوچانگ، مورد توجه سدریک دیگوری، حریف هری در مسابقات قهرمانی سه جادوگر که میان سه مدرسه برگزار می‌شود نیز هست. علاوه بر بهره‌مندی از جذابیت روایی، این مسابقه، مکانیسمی است که در آن، هری و سدریک، درحالی که در پی جذب توجه دختر واحدی هستند، ستیزه‌جویی مردانه‌شان را به نمایش می‌گذارند. در پایان مسابقه، هری و سدریک هر دو به مکانی منتقل می‌شوند و در آن جا با لرد ولدمورت که در طی فرایندی به کالبد جسمانی خود باز گشته است، مبارزه می‌کنند و سدریک شخصیتی که از نظر جاذبه جنسی مورد توجه چوچانگ است، در آن جا می‌میرد.

مرگ و جاذبه جنسی در ادبیات نوجوان، از آن رو به هم پیوسته‌اند تا خاکی بودن جسم بشر را یادآوری کنند: درک جنسیت در بلوغ، همان قدر ضروری است که وقوف فرد بر این که انسان میراست، اهمیت دارد. روبرت کورمیه نیز در اولین فصل جنگ شکلات، سکس و مرگ را پیوسته می‌بیند؛ زمانی که قهرمان داستان، ناگهان مادر درگذشته‌اش را به یاد می‌آورد و این یاد را با «در

شایعات پر سر و صدایی که پیش از عرضه جلد چهارم جریان داشت، پیشاپیش این وعده را می‌داد که در هری پاتر و جام آتش، هری و دوستانش درگیر جذبه جنسی خواهند بود

جست و جوی سرخوشی یک خاطره که اکنون به پایان رسیده حتی اگر برای یک لحظه کوتاه باشد»، مقایسه می‌کند[۱]. قهرمان داستانِ Chambers's Breaktime (۱۹۷۸) از آیدن که می‌کوشد قدرت خود را از پدرش بازشناسد، به آن جا می‌رسد که هم سکس و هم مرگ را بهتر درک می‌کند. در بخشی از کتاب، جفتی وصف می‌شوند که در یک تابوت، مشغول سکس هستند (۳۱ ـ ۱۳۰). در نمونه‌ای دیگر، مادلین لانجلز، قهرمان کتاب A House Like a Lutos (۱۹۸۴) که راه حل خود را در سکس همراه با تجاوز یافته است، زمانی به این نتیجه می‌رسد که در می‌یابد این موضوع، با ترس زنانه از مرگ، در ارتباط است. هاگ و ایرن، قهرمانان داستان آغاز گاه، اثر اورسولا کی. لی گام نیز با ترس از مرگ ـ موجودی که بوی منی می‌دهد ـ مبارزه می‌کنند و پس از کشتن آن، برای اولین بار عاشق می‌شوند. با ملاحظه تکرر این نمونه در ادبیات نوجوان، به نظر می‌رسد که در ادامه مجموعه هری پاتر، تمایلات جنسی هری که بیش از این بدان پرداخته خواهد شد، در ادراک وی از میرایی انسان موثر خواهد بود. پذیرش جنسیت و میرایی از سوی نوجوانان، به آنان توانایی درک بهتر قدرت و محدودیت‌های جسم‌شان را خواهد بخشید.

به علاوه، به گفته رولان بارت، پذیرش مرگ پدر (که آخرین نمود اقتدار است)، برانگیزاننده واپسین اندوه است؛ زیرا از این پس، کودک به میرایی خویش واقف می‌شود. پدر و مادر هری مرده‌اند و در نتیجه، خود او نیز روزی می‌میرد. شاید بزرگ‌ترین اختلاف میان ادبیات کودک و ادبیات نوجوان، در برخورد این دو ژانر با مسئله محدودیت‌های جسمانی باشد. در ادبیات کودک، مرگ عامل جدایی کودک از پدر و مادر است. (کواتس ۲۰ ـ ۱۱۶)، در حالی که در ادبیات نوجوان، مرگ به عنوان خودآگاهی نوجوان عمل می‌کند تا آن که خود را به عنوان موجودی رو به سوی مرگ، ادراک کند؛ مرحله‌ای که بنا به تعریف هایدگر، فرد این حقیقت را به رسمیت می‌شناسد که حیات او، می‌تواند تنها با فرض عدم حیات به تعریف در آید و این به معنای محدودیت‌های جسمانی اوست (۳۰۴ ـ ۰۷).

بارت، عکس را استعاره‌ای می‌داند که صورتی مادی از ذات فرد را در زمان مرگ او به نمایش می‌گذارد. عکس یک فرد که او را همانند شیئی میخکوب شده در زمان، محفوظ می‌دارد، محصولی است که این وجه فاجعه‌آمیز مرگ را به نمایش می‌گذارد (بارت ۹۶). هر تصویری که در یک عکس بیاید، مثلا یک سپاه، فاقد نیرو و عاری از عمل است؛ جز در دنیای هری پاتر که در آن، افراد حاضر در عکس، برای بینندگان‌شان دست تکان می‌دهند. عکس‌های جادوگرها می‌توانند کارهایی انجام بدهند، پس آن‌ها مصنوعاتی هستند که مرگ را نقض می‌کنند. در هری پاتر و سنگ جادو (۳۰۴) و در زندانی آزکابان (۲۱۲)، پدر و مادر هری، از داخل عکس‌های یک آلبوم برایش دست تکان می‌دهند. تکذیب قدرت مرگ، در حقیقت، بر موضع‌گیری مجموعه در برابر مفهوم رهسپاری به سوی مرگ دلالت دارد. به علاوه در کتاب اول، از مرگ با عنوان «مخاطره عظیم آینده» یاد می‌شود (۲۹۷) که به شدت قدرت مرگ را خنثی می‌سازد و اهمیت مفهوم رهسپاری به سوی مرگ را در خودشناسی نوجوان، تکذیب می‌کند. این گرایش به حقیر شمردن مرگ، ممکن است غریب به نظر برسد؛ مگر آن که به یاد داشته باشیم از خصوصیات ذاتی قدرت، این است که موضوعی را در آن واحد بپذیرد و حاشا کند تا به این شکل، از قدرت خلع ید کند و در عین حال، سرکوبگر باشد (فوکو، «Two Lectures» ۹۲ ـ ۸۸). بدین ترتیب، در حالی که مجموعه هری پاتر، در کل به مرگ می‌پردازد، استعاره عکس، هم تداوم مرگ را حاشا می‌کند و هم به اثبات می‌رساند.

بارت خاطر نشان می‌کند که پیدایش عکاسی در قرن نوزدهم بوده است؛ دوره‌ای که در آن، مسئله مرگ، از حیطه خانه خارج و توسط موسساتی از قبیل بیمارستان‌ها، سردخانه‌ها و سازمان‌های کفن و دفن نهادینه می‌شود (حمل ۲). در همین دوره، رمان کمال ـ رمانی که رشد بی‌وقفه شخص را به نزدیک‌تر شدن بی چون و چرای وی به سمت مرگ تعبیر می‌کند ـ تحت لوای قواعد ادبی غرب جایگزین شد. در حالی که فروید به غربی‌ها فهماند که همه امیال درونی‌شان، از سرکوب جنسی ایجاد می‌شود. به عبارت دیگر، هم چنان که فرهنگ متوجه مسئله لذت جنسی است ـ و بیش از پیش به پایان خویش و غایت‌شناسی می‌پردازد ـ عکاسی و همراه با آن رمان کمال، ژانری که به رشد و برخورداری از مسائل جنسی و مرگ می‌پردازد، اقبال عام می‌یابند. پیوند استعاری میان گذر زمان و عکاسی، در رمان‌های نوجوان متعلق به اواخر قرن بیستم انعکاس یافته است و از آن میان می‌توان به رمان‌های

Block's Witch Baby (1991),Chamber's breaktime, cross's , Pictures in the Dark (1996), Johnson's Toning the Sweep (1993), Krisher's spite Fence (1994) Lowery's Summer to Die (1977), & Magorian's Good Night, Mr. Tom (۱۹۸۱).

اشاره کرد.

در این رمان‌ها، نوجوانان در عکس‌ها فرومی‌روند؛ به همان صورتی که هری پاتر در عکس با پدر و مادرش زندگی می‌کند. زمانی که قهرمانان کتاب، به تصویری که از عالم دیگر بازگشته است، چشم می‌دوزند، کم و بیش احساسی شبیه به ظهور دوباره مسیح بر آن‌ها عارض می‌شود که به آن‌ها کمک می‌کند بتواند خود را رهسپار به سوی مرگ تجسم کنند (ترایتس، «قطعنامه روایی» ۴۹ ـ ۱۲۹). مثلا هری تصویر پدرش را با نگاه کردن زیاد به عکس او، در ذهنش ثابت نگاه داشته است. در کتاب هری پاتر و زندانی آزکابان، زمانی که هری در یک لحظه بحرانی و از فاصله دور خودش را می‌بیند، گمان می‌کند پدرش را دیده است؛ در حالی که بعداً در می‌یابد در آن لحظه جادویی، به خودش که در آن

از دیدگاه من، نکته اساسی در تعریف ادبیات نوجوان و تفاوت آن با ادبیات کودک، درمسئله قدرت نهفته است

ادامه حیات رمان نوجوان، به توانایی فرهنگ، برای به چالش کشیدن روابط قدرت که فرد را می‌سازد، بستگی تام دارد

واحد در دو جا می‌زیسته، نگاه کرده است. نقطه روشنگر در این ماجرا، این است که به هر حال به دلیل شباهت هری با پدرش، او می‌تواند این حقیقت را که پدرش در او به حیات خود ادامه می‌دهد، بپذیرد. این ظهور دوباره، به او کمک می‌کند تا اندوه مرگ پدر و شاید رهسپاری خود به سوی مرگ را بر خود هموار کند. با وجود این که ظهوری مخدوش گشته است، زیرا تصویر پدر هری با تغییراتی بر او ظاهر می‌شود، این بار این تصویر متعلق به خود هری است.

پیتر بروکس اظهار می‌دارد که تمامی رمان‌ها، بر مبنای چگونگی به پایان رسیدن‌شان طرح ریزی می‌شوند. به این ترتیب که هر روایتی بر آن است که نقطه اوج خود را که به مثابه مرگ آن است به تعویق بیندازد (۱۰۹ ـ ۹۷). به گفته بروکس، اکثر روایت‌ها برای به تاخیر انداختن این پایان، از شیوه‌های بازگشتی سود می‌جویند. می‌توان گفت که این روایت‌ها، می‌کوشند تا از طریق تکرار حوادث، اقتدار خود را بر خواننده حفظ کنند و این، همان کارکردی است که عکس‌های متعدد از پدر و مادر هری، در داستان دارند. مثال دیگری از این مورد در هری پاتر و حفره اسرارآمیز آمده است؛ زمانی که هری و دوستش جینی، از طریق یک دفتر خاطرات جادویی، با پسری به نام تام ریدل ارتباط برقرار می‌کنند که می‌پندارند اکنون مرده است.

دفتر خاطرات، زمان‌های گذشته را برای هری ظاهر می‌کند که سرنخ‌های متعددی در مورد مکان احتمالی حفره اسرارآمیز به هری می‌دهد. به هر ترتیب، بدون فراخوانی حوادث گذشته به نحوی دیگر که به وسیله این دفترچه امکان‌پذیر گشته، طرح داستان نمی‌توانست به پایان برسد. زمانی که نویسنده این خاطرات، برای هری فاش می‌کند که تام ریدل، اسم زمان بچگی او بوده، پیش از این که خود را لرد ولدمورت بنامد، هری در می‌یابد که حداقل باید این چهره از جادوگر پلید را نابود کند. هری جان خود و دیگران را از مرگ نجات می‌دهد، اما مهم‌تر آن که با مبارزه علیه عامل جهان مرگ، به سنت والدینش عمل می‌کند. هری و نیز خود متن، علیه مفهوم رهسپاری به سوی مرگ، مبارزه می‌کنند. در حالی که درک هری از این قدرت سمبولیک در وجود خویش، داستان را با غنی کردن حس مرگ در آن، به پایان می‌برد.

محدودیت‌های ادبیات نوجوان

تمامی عوامل در ادبیات نوجوان طرح شده‌اند تا نوجوان را به جایگاهش در ساختار قدرت آگاه سازند. برای رسیدن به بلوغ، نوجوان ملزم است دریابد که میل جنسی، ابزاری قدرتمند در این راه است، بداند که میراست و روزی از دنیا می‌رود و این که باید خود را از قید اشکال اقتدار در جامعه آزاد کند و در عین حال آن را بپذیرد و در آخر این که او نیز هم چون سایر مردم، موجودی وابسته به اصول و مبادی خاص است. چنان چه بپذیریم که رجوع به اصول، تمرد نوجوان بر اقتدار پدرانه، پذیرش رهسپاری به سوی مرگ در مورد نوجوان قهرمان داستان و یا دیگران، سبب طرد و پذیرش همزمان قدرت بر جسم بشر می‌شود، آن گاه پیام ایدئولوژیک این رمان، چه می‌تواند باشد؟ می‌توان با قطعیت کامل، این سؤال را پاسخ گفت: فرد قدرت خویش را خواهد شناخت و این قدرت، او را آزاد خواهد کرد و این به معنای آن است که تا فرد شروع به نفی اقتدار نهادی یا پدر سالارانه و یا حتی قدرت مرگ کند، داستان بی اقتداری او را به وی یادآور خواهد شد؛ هم چنان که هری در پایان هر سال تحصیلی، ناچار است به خانه برگردد و سکونت در نزد خویشاوندان مشنگش، او را از قدرت عاری می‌سازد.

خلاصه این که هر رمان نوجوان، حاوی پیامی ایدئولوژیک است و در نوجوان، نیاز به تطبیق با شرایط موجود را بیدار می‌سازد. چنان چه حکم هولیندیل را مبنی بر این که قدرت رمان نوجوان، در خاصیت کاتارسیسی آن برای خواننده نهفته است، بپذیریم انتظار درونی شدن این پیام‌های ایدئولوژیک پی در پی در نوجوان، به مثابه نابود کردن توانایی‌های بالقوه اوست. عموماً رمان‌های نوجوان، موارد ایدئولوژیک را به طور ضمنی مطرح می‌کنند که تصرف در ساختار روایی، نمونه‌ای از آن است. برای مثال، شخصیت بزرگسال در رمان نوجوان، در قالب راوی مداخله‌گر ظاهر می‌گردد که بر ارزش‌های معنوی در داستان تاکید می‌کند. در نتیجه، راوی بزرگسال که نسبت به راوی خردسال درونی‌تر عمل می‌کند، در متن از اقتدار بیشتری برخوردار است (نک، ژنت ۳۷ ـ ۲۲۷). با تشخیص مفاهیم ایدئولوژیک در رمان‌های هری پاتر، درمی‌یابیم که این موارد، با چه دقتی در داستان جاسازی شده‌اند. در هر یک از قسمت‌ها، دامبلدور، یعنی یک شخصیت بزرگسال، مضمون اخلاقی داستان را اعلام می‌کند: «اگر کسی به راستی دوست‌مان بدارد، حتی اگر او دیگر در این جا نباشد، این عشق تا ابد از هر گزندی مصون‌مان خواهد داشت» (سنگ جادو ۲۹۹) یا «هری، این انتخاب‌های ماست که معلوم می‌کند ما چه هستیم، نه توانایی‌های‌مان» «حفره اسرارآمیز ۳۳۳) یا «گمان می‌کنی کسانی که دوست‌شان می‌داریم، تا ابد ترک‌مان کرده‌اند؟» (زندانی آزکابان ۴۲۷) یا «اختلاف در زبان و آداب اهمیتی ندارد تا زمانی که هدف‌های‌مان یکی و دل‌های‌مان به هم نزدیک باشد» (جام آتش ۷۲۳) این‌ها همگی مضامین عامه‌پسندی از روان‌شناسی و فرهنگ هستند که پدرو مادرها مایلند در فرزندان‌شان درونی شود. در این چهار جلد، پیش نمی‌آید که حتی یک بار هم مضمون داستان از زبان یک نوجوان گفته شود، بلکه با خلق شخصیتی بزرگسال در متن که (بیش از یک نوجوان) از خردی مورد تایید پدرها و مادرها برخوردار است، به خواننده یادآوری می‌کند که یک بزرگسال با داشتن اطلاعات بیشتر، از توانایی‌های بیشتری نیز برخوردار است. در ضمن، تنها راه منطقی برای نوجوانان، این است قدرتمند ساختن خویش که هم‌چنان به نوجوانی ادامه دهند. به این ترتیب که بزرگ‌تر شوند و خود را پشت سر بگذارند.

به علاوه، شخصیت منفی در این مجموعه، عنصری است که علیه تحدید قدرت در جامعه برخاسته است. این شخص، لرد ولدمورت است که می‌تواند نشانه‌ای از یک نوجوان لجام گسیخته تلقی

از عوامل همیشگی در هر یک از کتاب‌های مجموعه هری پاتر، جدال‌هایی است که همواره، با حداقل یکی از معلم‌هایش دارد

گردد؛ شخصیتی شورشی که از درونی کردن سرکوب تجویز شده از سوی جامعه، سرباز زده است. او قدرت را برای تفوق بر دیگران می‌خواهد و در این معنی، وجه مقابل دامبلدور است که با وجود در اختیار داشتن قدرت، آن را به کار نمی‌گیرد.

خویشتنداری دامبلدور، نشانه بلوغ اوست و امتناع ولدمورت از تسلیم شدن به کنترل قدرت که از سوی دولت یا نهاد عرضه می‌گردد، او را در مقام نوجوان تثبیت می‌کند که البته و مطمئناً هیچ نوجوانی دوست ندارد چنین باشد. بدین وسیله است که ادبیات نوجوان، متعهد می‌شود به خواننده فرضی بیاموزد که موقعیت فاعلی‌اش فی‌نفسه ناقص است و پس از این نیز خواهد بود تا آن که به بزرگسالی برسد. در این معنی، ادبیات نوجوان، احتمالاً تنها ژانر در جهان است که برای خارج کردن فرد از موقعیت فاعلی‌اش طراحی شده است.

اگر چه به نظر می‌رسد در این مقاله، در کار برشمردن وجوه تمایز مجموعه هری پاتر (که در حقیقت من بسیار از آن لذت می‌برم) به طریقی نامعمول یا در مقام سندی بر ذات معنوی ادبیات نوجوان بوده‌ام، یادآوری می‌کنم که در ابتدای مقاله، از این مجموعه به عنوان یک نمونه یاد کردم. رمان هری پاتر، از زمره رمان‌هایی است که به نوجوان، ارتباط قدرت را با نهادها، اقتدار و محدودیت‌های جسم انسان تلقین می‌کند. آثار نویسندگانی از قبیل فرانسیسکا لیا بلاک، بروس بروکس، آیدن چمبرز، سوزان کوپرز، روبرت کورمیه، گیلیان کراس، کریس کراچر، پیتر دیکنسون، ویرجینیا هامیلتون، اس. ای. هینتون، مولی هانتر، ام. ای. کر، نورماکلین، مادلین لانجل، میشل مگورین، مارگریت میهی، والتر دین مایرز، ویلیام اسلیتر، میلدرد تیلور، سوتانسند، سینتیا ویت، باربارا ورسبا، لارنس یپ و پل زیندل، تمام این خصوصیات را در بر دارند؛ هم چنان که[۳] هر رمان منحصر به بزرگسالان جوان در انگلستان پس از انتشار «در هوای تازه»، به سال ۱۹۶۷، اثر هینتون که زمینه را برای این ژانر مهیا ساخت، از این قواعد پیروی می‌کند.

در حقیقت، ادامه حیات رمان نوجوان، به توانایی فرهنگ، برای به چالش کشیدن روابط قدرت که فرد را می‌سازد، بستگی تام دارد. رمان نوجوان در بطن خود، نوعی پرسشگری پست‌مدرن در باب روابط قدرت است که از سوی نظریه‌پردازانی از قبیل بارت، فوکو و لاکان طرح شده است.[۶] سؤال، در مورد چگونگی خودآگاهی شخصیتی مثل هری پاتر، در جایگاه خویش به مثابه سوژه، از طریق عوامل اجتماعی تاثیرگذار بر وی، از انگیزه‌ای پست مدرن بر می‌خیزد و بی آن ادبیات نوجوان به صورتی‌که ما می‌شناسیم، وجود نخواهد داشت. در تایید سنت شکنی از سوی پست مدرنیسم است که مفهوم تمرد، در ادبیات نوجوان نهادینه می‌شود و در سایه حکم پست مدرن که اطاعت کورکورانه را از اقتداری که وحی منزل تلقی شده، رد می‌کند، ادبیات قادر است نوجوان را در حالی که علیه اقتدار برخاسته، تصویر کند. و بالاخره، چنان چه انگیزه پست مدرن را در پرسش از رابطه فرد و قدرت نهادی، کنار بگذاریم، آن چه می‌ماند، شکل خطی رمان کمال است که مطلوب سنت ویکتوریایی است.

در آخر، فرض کنیم عوامل اساسی در این ژانر که به آن پرداخته شد، همگی صرفاً به منظور تشویق نوجوان، به پشت سر گذاشتن خود و رشد اوتدوین شده‌اند و امکان دارد ادبیات نوجوان، هم چنان که ژاکلین رز توجه می‌دهد، گونه‌ای از ادبیات کودک باشد که نمی‌توان به طور مستقل به آن پرداخت. در حقیقت، ادبیات نوجوان، چنان در پی خنثی کردن قدرت نوجوان است که لرد ولدمورت آرزو می‌کند هری پاتر را از بین ببرد.

پی‌نوشت:

(۱) برای توضیحات بیشتر، در باب روابط والد-فرزند در ادبیات کودک، مراجعه شود به "Coates, Lacan with Runt Pigs" و همچنین، دو مقاله معتبر دیگر در باب مرگ در ادبیات کودک که عبارتند از "Death in Children's Litrature"، اثر باتلر و "Death in Children's literature"، اثر زیدمن و گیبسون.

(۲) البته پدر هری، شنل نامرئی را برایش به ارث گذاشته که به او امکان می‌دهد در مدرسه بگردد بی‌آن‌که کسی او را ببیند و نیز غیر مستقیم، نقشه غارتگر را در اختیارش گذاشته که در آن می‌توان در هر زمان، معلم هایی را که در مدرسه می‌گردند، مشاهده کرد. با این حال این دو شیء، جزو عناصر سنت کارناوالی به حساب می‌آیند که شرحش آمد.

(۳)یکی از دوستانم بر آن است مرا متقاعد کند ولدمورت، نماینده چهره سیاه سرمایه داری است؛ زیرا نامش به روشنی، یادآوری "Walmart" است. شرح جامع و کامل این نام را می‌توان در نسخه فرانسوی "Flight of Death" یافت.

(۴) برای مطالعه بیشتر، در باب مفهوم «منطق پدرانه لوگوس»، رجوع کنید به ترایتس Disturbing the Universe، ۶۹ ـ ۶۱.

(۵) فوکو، سکس را به عنوان یک کنش فیزیولوژیک از جنسیت که در گفتمان نهادینه گشته و از جهت ایدئولوژیک تعریف شده است، متمایز می‌کند.

(۶) تک ترایتس، ۱۹ ـ ۱۶ Disturbing the Universe

روبرتا سالینجر ترایتس (Seeling@ilstu.Edu)، در دانشگاه ایالتی ایلی نویز، به تدریس ادبیات کودک و نوجوان می‌پردازد. در عین حال، وی در مقام ریاست دانشگاه هنر و علوم و استاد زبان انگلیسی اشتغال دارد. ترایتس ویراستار خبرنامه "Children's Literature" و مؤلف کتاب "Disturbing the Univers: Power and Repression in Adolescent Literature" است.

*-Eriehungsroman:Bildungsromane"

این ترکیب، در مقابل دو اصطلاح تقریباً مترادف آلمانی به کار می‌رود و به رمانی اطلاق می‌شود که بر محور رشد و کمال شخصیت اصلی داستان دور می‌زند. به عنوان نمونه، رمان‌های دیوید کاپرفیلد / چارلز دیکنز، کوه سحرآمیز/ توماس مان و درازنای شب/ جمال میرصادقی، رمان‌های کمال به حساب می‌آیند. (برگرفته از فرهنگ اصطلاحات ادبی، تالیف سیما داد، چاپ گلشن، ۱۳۷۵).

** یکی از اعیاد مسیحی که طی آن مغان زردشتی از حضرت عیسی دیدار به عمل می‌آورند.

***. معادلی برای واژه panopticon که هم چنین به «سراسر بین» ترجمه شده است (رجوع شود به کتاب «مراقبت و تنبیه»، از فوکو، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده.)