مقاله

زیبایی‌شناسی متغیر شخصیت در ادبیات کودک*

Maria Nikolajeva

O آیدا میرشاهی

شخصیت و شخصیت‌پردازی، از ارکان بدیهی داستان است و به همین علت، در مقالات نقد ادبی، به ندرت بدان پرداخته می‌شود. اما شخصیت‌ها، به رغم ناچیز شمرده شدن از سوی مکاتب مدرن و پست مدرن، هم چنان از مسائل عمده در ادبیات داستانی هستند. در حقیقت، ما داستان می‌خوانیم؛ زیرا شیفته ذات و روابط انسانی‌ای هستیم که از طریق شخصیت‌های داستان نموده می‌شود.

در این مقاله، به دو جنبه از حوزه گسترده‌ای که می‌تواند تئوری شخصیت نامیده شود، می‌پردازیم: ۱ـ تغییراتی که در شخصیت‌های داستانی ادبیات کودک در این دو سده به وجود آمده ۲ـ تغییر شیوه‌های شخصیت‌پردازی، یا همان شیوه‌های هنری که نویسنده به کار می‌گیرد تا شخصیت‌ها را به خواننده معرفی کند.

۱)

نورتروپ فرای که ادبیات را جانشینی برای اسطوره می‌داند، پنج مرحله برای این جانشینی فرض می‌کند: اسطوره که شخصیت‌ها در آن به عنوان خدایانی مافوق همه انسان‌ها و قوانین طبیعت ظاهر می‌شوند؛ رمانس که شخصیت‌های آن، انسان‌های ایده‌آلی هستند که از سایر انسان‌ها برترند، اما در درجه‌ای پایین‌تر از خدایان قرار می‌گیرند؛ داستان‌های تقلیدی درجه یک که شخصیت‌ها در آن بر سایر انسان‌ها تفوق دارند، اما در برابر قوانین طبیعت ناتوانند؛ داستان‌های تقلیدی درجه دو که انسان‌هایی را تصویر می‌کند که ازدیگران نه بهترند و نه بدتر و بالاخره، داستان‌های آیرونیک که شخصیت‌ها در آن، از همه دوروبری‌های‌شان پایین‌ترند، مثل کودکان، عقب مانده‌های ذهنی، حیوانات و مانند آن‌ها (فرای ۳۴-۳۳). با این تعریف، همه شخصیت‌های ادبیات کودک که طبیعتاً فاقد تجربه و دانایی هستند و به همین دلیل، تحت سلطه بزرگسالان قرار دارند، می‌بایست در مرتبه آیرونیک جای گیرند. ولیکن با نگاهی مختصر به تعدادی از داستان‌های کلاسیک یا معاصر برای کودکان، درمی‌یابیم که این امر حقیقت ندارد. شخصیت‌ها در داستان‌های کودکان، دارای درجات مختلفی از توانایی هستند و همه مواردی که برشمردیم، در موردشان مصداق دارد.

طبق تئوری فرای، ادبیات غرب در حال حاضر، به مرحله آیرونیک رسیده است و بیشتر شخصیت‌هایی که در داستان‌ها می‌بینیم، زنان و مردانی ضعیف و ناامیدند. اما این نکته تنها در تعریف صادق است و ادبیات در کل، هم چنان در سبک رمانتیک نوشته می‌شود (که شامل رمانس، فانتزی و حادثه است) به علاوه، هنوز درصدی از داستان‌های بزرگسال نیز یافت می‌شوند که در آن‌ها از روش‌های سبک تقلیدی استفاده شده است. از جهت تاریخی، ادبیات کودک گونه‌ای از ادبیات است به درآمد. از دل داستان و پیدایش آن، مقارن است باتثبیت رئالیسم (شیوه‌های تقلیدی) در سطح گسترده. بنابراین، مراتب پنجگانه فرای، بیش از همه دوره‌های ادبی، با ادبیات کودک قرابت دارد و در داستان‌های کودک معاصر در غرب، شخصیت‌هایی از هر پنج مرتبه فرای می‌یابیم.

به هر صورت، قهرمان اسطوره‌ای چهره‌ای معمول در ادبیات کودک نیست؛ اسطوره در معنای خاص خود، در تاریخ ادبیات کودک غرب غایب است. ادبیات کودک مدتی پس از آن که فرهنگ غربی باورهای اسطوره‌ای باستانی‌اش را از دست داده بود، پا به عرصه وجود گذاشت و از همین رو، مرتبه اسطوره در داستان‌های کودکان جایی ندارد.

مهم‌ترین چهره در اسطوره، قهرمان فرهنگی است که از طریق قصه‌ها، استفاده از آتش، شکار و آباد کردن زمین را به مردم می‌آموزد. چنین قصه‌هایی در زمانی که ادبیات کودک در حال تبدیل به یک فرم مستقل هنری بود، نمی‌توانست هم‌چون روایتی زنده که دانستنش برای بقا ضروری می‌نماید، برای خوانندگان کم سال جذاب باشد. بدون تردید، چنان چه باورهای یهودی ـ مسیحی را اسطوره بدانیم، آن وقت می‌توان گفت داستان‌های انجیل

که برای کودکان بازنویسی شده‌اند، داستان‌های اساطیری کودکانه هستند.

از این نظر، آن‌ها مشابه قصه‌های اسطوره‌ای در مورد مردمان باستان هستند که در گذشته‌ها برای بزرگسالان و کودکان، به عنوان قصه تعریف می‌شد. اگر چه در برخی فرهنگ‌ها، هنوز اسطوره را داستانی برای آموزش کودکان می‌دانند، در غرب امروزی، اسطوره‌های کلاسیک مثل اسطوره‌های یونانی، سلتی، امریکای بومی یا آفریقایی، برای کودکانی بازگو می‌شود که به آن‌ها اعتقادی ندارند. در حقیقت، اسطوره جابه‌جا شده و کارکردهای رمانس را پذیرفته است.

جوزف کمبل در کتاب خود با عنوان «قهرمانی با هزار چهره»، تحلیلی از تک اسطوره[1] که الگوی جهانی برای اسطوره است و در بسیاری از داستان‌ها با آن برخورد می‌کنیم، ارائه می‌دهد. نقطه آغاز تک اسطوره، تفکیک، ابتکار و رجعت (کمبل ۳۰) همگی با «طرح بنیانی» در داستان‌های کودکان که با عنوان در خانه بودن، دور شدن و سپس بازگشت به خانه می‌شناسیم، مطابقت دارند (ای. جی. نودلمن). در الگویی که کمبل ارائه می‌کند، قهرمان، جوانی است که مناسک گذر را پشت سر می‌گذارد. از این منظر، الگوی تمام آثار ادبی کودکان، مشابه تک اسطوره است و تمامی شخصیت‌های حاضر در ادبیات کودک، شکل تکمیل شده‌ای از همان قهرمان اسطوره‌ای هستند.

قهرمان خردسال نیز مجبور است همانند قهرمان اسطوره‌ای، از شرایط عادی زندگی‌اش برکنده شود تا طرح داستان شکل بگیرد.

از شیوه‌های معمول در ادبیات کودک برای ایجاد این برآشفتگی در امور، دور کردن شخصیت‌ها از خانه است. برای تعطیلات تابستان («پنج بچه و او» از ادیت نسبیت) یا به سبب بروز بیماری («باغ نیمه شب تام»، از فیلیپ پیرس) یا خطر (حمله هوایی در «شیر، جادوگر و کمد» از سی. اس. لوئیس). سپس شخصیت داستان پیامی دریافت می‌کند و وظیفه‌ای به او ابلاغ می‌شود. برای انجام وظیفه، شخصیت محتاج به دریافت کمک است که بنا بر ژانر داستان، این کمک می‌تواند طبیعی یا مافوق‌طبیعی باشد. در قدم بعدی، به عنوان یکی از عناصر طرح که در همه فرم‌های داستان موجود است، قهرمان باید از یک دو راهی بگذرد.

در داستان‌های فانتزی، این دو راهی عینی است و قهرمان به دنیایی متفاوت منتقل می‌شود. در داستان‌های کودکانه، مواجهه قهرمان اسطوره‌ای با این دوراهی که معمولاً دردناک و تمثیلی از مثله شدن اوست، به ندرت

در حوزه وسیع ادبیات کودک پیش از قرن بیستم، شخصیت‌های کودک همواره به عنوان الگو برای خوانندگان کم سال به کار می‌رفته‌اند. آن‌ها بیش از اندازه درستکار، خوب و مهربان، با ایمان، فرمانبردار و متواضع تصویر می‌شدند و امروزه که این متن‌ها را می‌خوانیم، این شخصیت‌ها ساده لوح و به طرزی نومیدکننده احساساتی به نظر می‌رسند

بازگو می‌شود یا به کل از آن صرف نظر می‌گردد و یا در چرخشی، به شخصیت دومی منتقل می‌شود تا خوانندگان کم سال، از هراسی که به دلیل همذات پنداری با قهرمان در آن‌ها پدید می‌آید، محافظت شوند.

شخصیت داستان کودک، هم‌چون قهرمان اسطوره‌ای، با یک رشته حادثه آزموده می‌شود. این آزمایش‌ها و وظایف در سبک‌های رمانتیک (فانتزی، حادثه) بیشتر به چشم می‌خورند و در فرم‌های واقع‌گرا، شکل نمادین به خود می‌گیرند که جست‌وجو برای یافتن هویت، نمونه‌ای از آن است. ممکن است برخی در اعتراض، چنین عنوان کنند که برخی از قسمت‌های اساسی الگوی کمبل، از جمله ملاقات قهرمان با خدابانو، از آن جا که غایت آن ازدواج است و آغاز ادراک جنسیت، در داستان کودک نمی‌آید.

اما باید توجه داشت که شکل اصیل اسطوره، در داستان دچار تغییر می‌شود و یک سری فیلتر سانسورکننده، بر داستان‌های کودکان تأثیر می‌گذارند. در عوض، شخصیت در داستان کودک با دوست یا هماوردی از جنس مخالف مواجه می‌شود واو دریچه جدیدی بر زندگی قهرمان می‌گشاید (لسلی، در «پلی به سوی تریبیاتا»، از کاترین پاترسون). کمبل به چهره‌ای با عنوان خدابانو ـ بدکاره نیز اشاره می‌کند که عنصری شریر است و قهرمان را اغوا می‌کند؛ ملکه برفی در داستان‌های پریان اندرسون، یا جادوگر سفید در داستان شیر، جادوگر و کمد، مثالی از همین چهره است.

به گفته کمبل، خدابانو در اسطوره، در جایگاه مادر قهرمان ظاهر می‌شود و قهرمان با ازدواج با او که شکل دیگر غلبه بر اوست، در سلسله مراتب این جهانی، به جای پدر خود قرار می‌گیرد. اگر چه این تفسیر در مورد ادبیات کودک نفرت‌انگیز می‌نماید، شکل تغییر یافته آن را می‌توان در بسیاری از داستان‌ها یافت.

مرحله بعدی الگوی کمبل که پوزش خواهی از روان پدر است نیز در داستان‌های کودکان، اگر چه به ندرت، به چشم می‌خورد (آشتی جس با پدرش، در «پلی به سوی تریبیاتا»). پیروزی قهرمان در داستان، هم‌چون پاداشی که پس از آن می‌آید، ناگزیر است. به علاوه، شخصیت در داستان کودک، مانند قهرمان اسطوره‌ای و خلاف اکثر شخصیت‌ها در داستان‌های بزرگسال، همواره به نقطه عزیمت بازمی‌گردد که گاهی صورت فرار دارد و دو راهی را به سمت بازگشت به زندگی عادی طی می‌کند.

البته، همواره امیدی برای بازگشت به این حادثه‌جویی وجود دارد و آن قاعده‌ای است که اجازه می‌دهد بچه‌ها تا بزرگ نشده‌اند، بتوانند دوباره از مرز میان دنیای جادویی با جهان معمول گذر کنند (مثل وندی در داستان «پیتر پن». «باری» که تا وقتی بزرگ نشده، می‌تواند به نورلند برگردد و یا لوسی در نارنیا، می‌تواند هر زمانی به آن جا بازگردد؛ مگر وقتی که دیگر خیلی بزرگ شده است). این مقایسه مختصر میان تعریف کمبل از اسطوره و تعدادی از الگوهای بنیادی در داستان‌های کودکان، نشان می‌دهد که اگر چه اسطوره به معنای خاص خود نمی‌تواند بخشی از داستان کودک باشد، قهرمان اسطوره‌ای مرجع عمده الهام برای نویسندگان کودک بوده است (استفنز و مک کالم).

قهرمان داستان‌های رمانتیک که در درجه‌ای بالاتر از انسان‌های معمولی قرار می‌گیرد، یکی از معمول‌ترین انواع شخصیت در داستان کودک است. با این نوع بیشتر در

هر چند ما خوانندگان بزرگسال، می‌توانیم اشتباهات و خطاهای قهرمان داستان را درک کنیم، خواننده کم سال با عدم آگاهی از اشتباه بودن‌شان، ممکن است خود مرتکب این اعمال شود. نویسندگان معاصر برای رفع این مشکل، شیوه‌هایی از قبیل بیگانه‌سازی و فاصله‌گذاری را برای توجه دادن مخاطب به موقعیت آیرونیک شخصیت، ابداع کرده‌اند

داستان‌های پریان برخورد می‌کنیم که در آن، کودک از توانایی پرواز در فضا و تسخیر اشیای جادویی و کمک یاری دهنده جادویی برخوردار می‌شود.

شخصیت‌ها در داستان‌های پریان که برای کودکان بازنویسی شده‌اند، قدرت ویژه‌ای به دست می‌آورند که آن‌ها را از سایر انسان‌ها متمایز می‌کند؛ قدرتی که از سوی عوامل جادویی اعطا می‌شود و آن‌ها را قادر می‌کند به فضا سفر کنند یا به حیوانات یا چیزهای دیگر و احتمالاً به انسانی بهتر تبدیل شود. (تبدیل شدن خاکستر سیندرلا به الماس). در هر صورت، قهرمان‌ها در داستان‌های پریان، یاورانی دارند که قدرت‌شان فراتر از نیروی ایشان است و بی‌کمک آن‌ها، قهرمانان نمی‌توانند به خواسته‌های‌شان برسند. اگر قهرمان‌ها در داستان‌های پریان نیمه خدا هستند، یاوران‌شان در مقام خدایی قرار دارند و در نهایت این اختلاف در برابری، بیان‌کننده روابط قدرت میان کودکان و بزرگسالان در اجتماع است.

جز چند مورد استثنایی، داستان‌های پریان برای کودکان، همواره مناسب تشخیص داده شده‌اند. ظاهراً به این دلیل که قهرمانان در این ژانر، درست مثل کودکان از موقعیت پایین و تحت ستم، ترقی می‌کنند و قوی و مستقل می‌شوند. ویژگی اساسی دیگر در قهرمان‌های داستان‌های پریان، پیچیده نبودن آن‌هاست که از دیدگاه آموزشی برای خوانندهٔ کم سال، مناسب تشخیص داده شده است.

قهرمان‌های داستان‌های پریان، تفاوت‌های چندانی با هم ندارند. آن‌ها صد در صد قهرمانند و هیچ گاه دچار ترس یا نومیدی نمی‌شوند و در حقیقت، کم‌تر به صفات فردی و انسانی‌شان پرداخته می‌شود. اگر بنا باشد تعریفی کلی از قهرمان داستان پریان ارائه شود، می‌توان به یک سری از صفات که در همه آن‌ها مشترک است، اشاره کرد: شجاعت، تیزهوشی، مهربانی و زیبایی.

مفهوم دقیق این صفات، امکان دارد به واسطه زمان یا در فرهنگ‌های مختلف دگرگون شود. مثلاً حقه‌های رایج در داستان‌های پریان از قبیل تقلب کردن، دزدی یا قتل در جامعه امروز غرب، به شدت مذموم است. با این حال قهرمان مذکر یامونث داستان‌های پریان یا همان برادر یا خواهر کوچک ستم دیده که به طرزی جادویی قدرتمند می‌شود، بی‌گمان منشأ شخصیت در داستان‌های کودک معاصر، چه در فانتزی و چه در سایر ژانرها است.

قهرمان رمانتیک در داستان کودک، همانند قهرمان داستان پریان، دارای یک سری صفات همیشگی است؛ مانند قدرت، شجاعت، وفاداری و از خودگذشتگی. اگر چه منشأ این نوع، بدون تردید قهرمان کلاسیک حماسی است، سرآغاز قهرمان رمانتیک کودک را باید در آرمانی شدن مفهوم کودکی که در دوره رمانتیسیسم شروع شد، جست‌وجو کرد. این ایده، کودک را موجودی معصوم می‌پندارد که در نتیجه این امر، قادر است شر را مغلوب سازد. اگر چه این مفهوم بعدها از سوی بسیاری منتقدان زیر سؤال رفت (سری مقالات مک گاوران)، بر شیوه‌های پرداخت قهرمان در ادبیات کودک که هنوز هم معتبر هستند، تأثیر گذاشت.

تا این جا نشان داده‌ام که چگونه سبک رمانتیک، جایگزین الگوهای اسطوره‌ای شد. باز هم تکرار می‌کنیم که مهم‌ترین تفاوت میان این دو نوع، بازگشت به وضع پیشین یا همان خلع قدرت از قهرمان و تسلط دوباره اقتدار بزرگسالانه بر اوست و اقدام قهرمان برای کشتن پدر و غصب کردن جای او در داستان‌های کودک، به شدت نکوهیده می‌شود. قهرمان کودک که از سفر جادویی‌اش به دنیاها یا زمان‌های دوگانه، به جهان معمول بازگشته است، آشکارا از جلوه‌های قدرت پیشین عاری می‌شود. (این امر به روشنی در داستان «شیر، جادوگر و کمد» آن جا که شاه‌ها و ملکه‌های نارینا در پایان داستان، به چند کودک تبدیل می‌شوند، آمده است). شیء جادویی داستان، قدرت خود را برای همیشه از دست می‌دهد. (مثل داستان «آمولت» از ادیت نسبیت)، یاور جادویی می‌رود «مری پاپینز» از پاملا تراورس) و بار دیگر شخصیت بدون یار و یاور می‌ماند. در حالی که دیگر قهرمان به حساب نمی‌آید. بدین سان، در بسیاری از فانتزی‌های کودکانه، شخصیت‌ها کم کم از اسطوره جدا و به شخصیت‌های واقعی درجه دو و آیرونی نزدیک می‌شوند.

این جابه‌جایی در فانتزی محض رخ نمی‌دهد. از قبیل «وقایع نامه پرایدین» از لوید الکساندر که در نگاه اول، معلوم است دقیقاً از مدل کمبل برای اسطوره پیروی می‌کند. در پایان دوره پنج جلدی داستان، یاورهای جادویی تاران را ترک می‌کنند؛ هم چنان که جادوی پرایدین از بین می‌رود و به بریتانیای واقعی تبدیل می‌شود.

اگر چه نویسندگان معاصر علاقه زیادی به اسطوره دارند، ناگزیر در کار ویران کردن آن هستند (هوریهان). قهرمان‌های رمانتیک امروزه فقط در داستان‌های نمونه، به شکل خالص یافت می‌شوند. جالب آن که همزمان با شروع تأثیر

قهرمان اسطوره‌ای چهره‌ای معمول در ادبیات کودک نیست؛ زیرا اسطوره در معنای خاص خود، در تاریخ ادبیات کودک غرب غایب است. ادبیات کودک مدتی پس از آن که فرهنگ غربی باورهای اسطوره‌ای باستانی‌اش رااز دست داده بود، پا به عرصه وجود گذاشت و از همین رو، مرتبه اسطوره در داستان‌های کودکان جایی ندارد

قهرمان مذکر رمانتیک در داستان‌های کودکان، قهرمان مونث که هدف آمال او بوده.

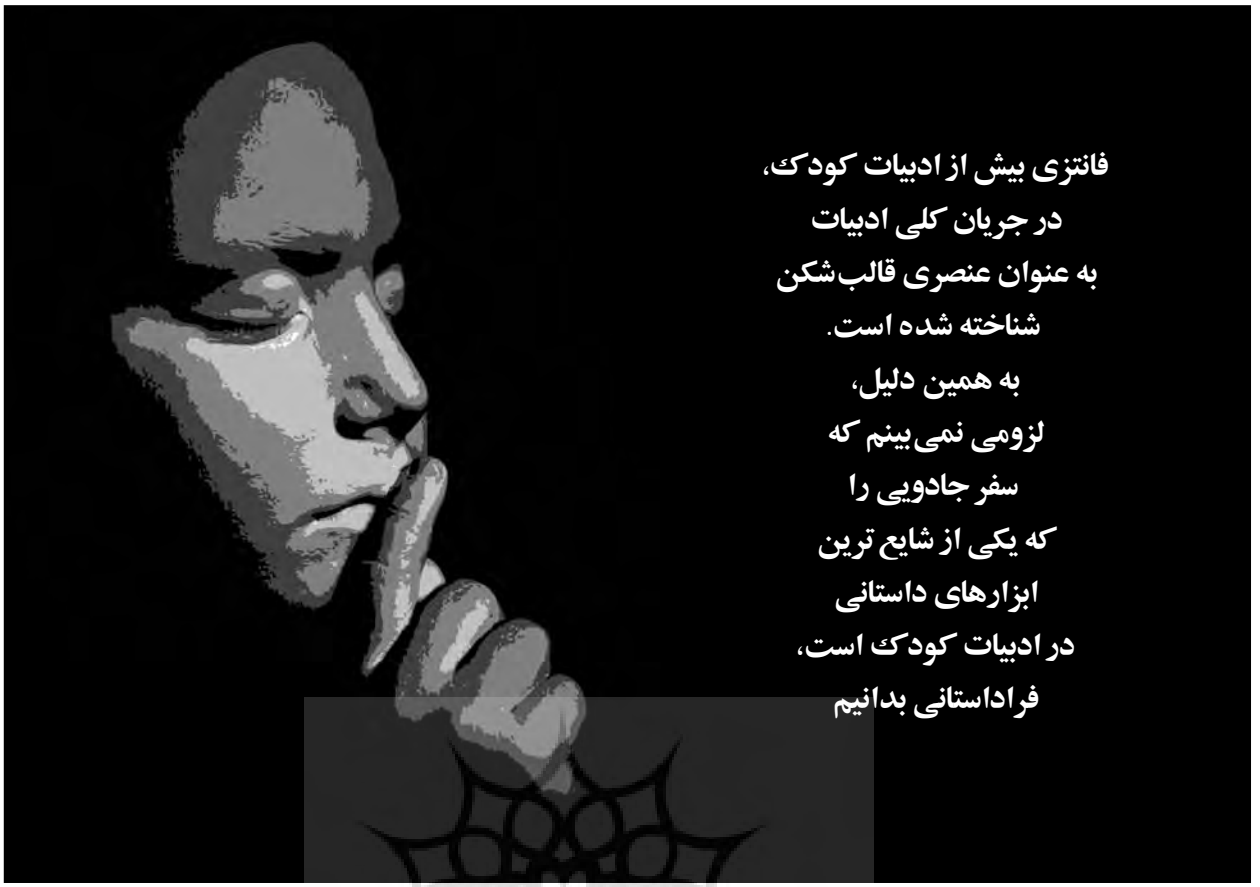
(رابین) به کلی از صحنه ادبیات حذف گردیده است. شاید این روابط خاص میان این دوایت که آن‌ها را برای اجرا در داستان‌های کودک نامناسب ساخته است. اگر چه برخی از داستان‌های کودکان، شکلی از دوستی رمانتیک را تصویر می‌کنند و نویسنده‌هایی مثل مارک تواین، به خلق شخصیت‌هایی هم‌چون بکی تاچر، در «ماجراهای تام سایر» دست می‌زنند، با این حال هیچ ارتباطی میان این داستان‌ها و قهرمان برجسته مونث وجود ندارد.

شخصیت‌ها در سبک تقلیدی درجه اول، انسان‌هایی هستند که در صفاتی چون شجاعت، خرد یا وطن پرستی از سایر افراد برترند. داستان‌های تقلیدی درجه اول برای کودکان تقریباً هم زمان با اولین بازنویسی‌ها از داستان‌های پریان به وجود آمدند و در دو دسته قرار می‌گیرند: مدح نامه‌ها (شرح زندگی قدیسان) و زندگی نامه‌ها (شرح حال چهره‌های برجسته تاریخی یا سیاسی). قهرمان در داستان تقلیدی درجه اول که نسبت به سایر انسان‌ها، از جمله خود خواننده برتری دارد و الگویی برای دیگر شخصیت‌های داستان و هم‌چنین مخاطبان است. در داستان‌های کودک، چنین شخصیت‌هایی به مصرف اهداف تربیتی می‌رسند.

یکی از سبک‌هایی که شخصیت‌های تقلیدی درجه اول می‌تواند در آن به کار گرفته شود، تمثیل است؛ مانند «پیشروی زائر» از جان بانیان که به عنوان داستان کودک شناخته شده است. امروزه داستان‌های کودک، خیلی به ندرت به نیت تمثیل نگاشته می‌شوند و به نظر می‌رسد شخصیت‌های تمثیلی، به دوران گذشته تعلق داشته باشند. (استثناهایی هم وجود دارد، آثار بدی مثل «تمثیل هولوکاست»، از ایو بانتینگ). از آن جایی که تمثیل به عنوان یک فرم تربیتی شناخته شده است، نویسندگان معاصر که می‌کوشند از تعلیم و تربیت اجتناب کنند، به ندرت شخصیت‌های تمثیلی را برای ارائه در آثارشان برمی‌گزینند. به علاوه، خوانندگان کودک نیز وجه تمثیلی نهفته در برخی از داستان‌ها، مانند «شیر، جادوگر و کمد» را نمی‌فهمند؛ مگر این که برای‌شان توضیح داده شود. چنین رویکردی به تمثیل، تا حدودی به معنای آن است که خوانندگان امروزی برای فهم تمثیل آموزش ندیده‌اند.

در حوزه وسیع ادبیات کودک پیش از قرن بیستم، شخصیت‌های کودک همواره به عنوان الگو برای خوانندگان کم سال به کار می‌رفته‌اند. آن‌ها بیش از اندازه درستکار، خوب و مهربان، باایمان، فرمانبردار و متواضع تصویر می‌شدند و امروزه که این متن‌ها را می‌خوانیم، این شخصیت‌ها ساده لوح و به طرزی نومیدکننده احساساتی به نظر می‌رسند. (مثل «اولین دعای جسیکا» از هزبا استرتون). طبیعتاً استثناهایی هم در این میان وجود دارند؛ مثل «الماسی بر تارک باد شمال»، از جورج مک دونالد. هدف همه این شخصیت‌ها ارائه نمونه‌ای خوب برای خواننده است و از همین رو، رفتارهای مثبت آن‌ها فراتر از حد طبیعی نمایانده می‌شده است؛ داستان «استراول پیتر» (پیتر شلخته) از هاینریش هافمن که این جریان را به صورت معکوس به کار می‌برد، نیز دقیقاً چنین‌کاربردی دارد.

نمونه‌های مدرن به کار گرفتن شخصیت‌ها به عنوان الگو، به خوبی در ادبیات کودک شوروی



فانتزی بیش از ادبیات کودک،
در جریان کلی ادبیات
به عنوان عنصری قالب‌شکن
شناخته شده است.
به همین دلیل،
لزومی نمی‌بینم که
سفر جادویی را
که یکی از شایع‌ترین
ابزارهای داستانی
در ادبیات کودک است،
فراداستانی بدانیم

انواع گوناگون روش‌های آیرونیک در شخصیت‌پردازی، در مورد شخصیت‌های مؤنث محسوس‌تر است. جای شگفتی نیست که اسطوره‌ها و الگوهای داستانی مردانه، بیشتر در ادبیات سنتی کودک تأثیرگذار بوده‌اند. می‌توان به راحتی چهره‌هایی هم چون اودیسه، هرکول یا شاه آرتور را در پس بسیاری از قهرمان‌ها در داستان‌های کودک تشخیص داد

سابق یافت می‌شود: از قبیل قهرمانان و انقلابی‌های جوان، پیشاهنگ‌های هوشیار که نقشه‌های جاسوس‌ها و خرابکارها را برملا می‌کنند، پسرهایی که کودکان یا بزرگ‌ترها را از غرق شدن یا حریق نجات می‌دهند، یا بچه‌هایی که با جمع‌آوری مواد قابل بازیافت، به کشورشان کمک می‌کنند. خلاصه این قهرمان‌ها جز این‌که قهرمان باشند، کار دیگری انجام نمی‌دهند. همین طور در چین امروزی، سرگذشت انقلابیون و قهرمانان جنگ، قسمت اعظم ادبیات کودک را تشکیل می‌دهد. در آمریکا انتشار زندگی نامه رؤسای جمهور بسیار معمول است و در فرانسه نیز یک یا دو جین کتاب می‌توان یافت که همگی درباره ژاندارک نوشته شده‌اند.

نوع دیگر استفاده تربیتی از شخصیت‌ها، این است که آن‌ها را به سخنگویی برای عقاید و اندیشه‌های نویسنده تبدیل کنند. در این جا می‌توان به تفاوت جالب توجهی میان داستان کودک و این نوع اشاره کرد؛ قرار است که خوانندگان کم سال، با شخصیت‌های داستان احساس یگانگی کنند و در کنار یکدیگر چیزهایی بیاموزند. اما این حالت مستلزم آن است که از قهرمانان داستان، به عنوان سخنگوی تبلیغاتی نویسنده استفاده نشده باشد و خرد مفروض از سوی شخصیت دومی در داستان، چه کودک و چه بزرگسال، اجرا شود. در عوض ما در ادبیات کودک، با چهره‌های جورواجوری برخورد می‌کنیم که به یک سخنگوی صرف تبدیل شده و مدام در حال توضیح چیزی، نصیحت کردن و بیم دادن‌اند و به ندرت جایی برای تعمق باقی می‌گذارند. اگر چه ممکن است چنین به نظر آید که این گونه داستان‌ها به گذشته تعلق دارند، یک نمونه جدید از همین نوع می‌شناسیم که در سطح بین‌المللی هم فروش خیلی خوبی داشته و به طرزی معجزه‌آسا، از یک کتاب کودک، به داستانی همه‌گیر تبدیل شده و آن «دنیای سوفی»، از نویسنده نروژی یوستین گاردر است که یک شخصیت بزرگسال را در داستان، به عنوان سخنگوی صرف خویش به کار می‌گیرد.

داستان‌های تقلیدی درجه دو از قبیل داستان‌های خانوادگی، داستان‌های مدرسه‌ای و متن‌های مشابه، کودکانی معمولی را در موقعیت‌هایی معمولی به تصویر می‌کشند. اگرچه به نظر می‌رسد شخصیت‌های معمولی در ادبیات کودک، از آغاز وجود داشته‌اند. به نظر من شخصیت‌هایی را که در داستان‌های تقلیدی درجه دو ظاهر می‌شوند، می‌توان صورت جدیدی از این نوع دانست.

با بررسی قهرمان‌های داستان‌های کلاسیک، درمی‌یابیم که آن‌ها به هیچ وجه معمولی نبوده‌اند؛ چهار خواهر در حال قدم رو در «زنان کوچک» فوق‌العاده درستکارند و هم‌چنان که به سیر انفس در خود ادامه می‌دهند، این درستکاری افزایش هم می‌یابد.

تام سایر گنجی می‌یابد که زندگی آسوده‌ای را در آینده نوید می‌دهد و آن‌شرلی در «گرین گیبل» به دانش‌آموزی درخشان تبدیل می‌شود و عاقبت همه او را به عنوان دختری زیبا می‌شناسند.

سدریک ارول در «لرد فانتلروی کوچک» علاوه بر ثروت فراوانی که به ارث می‌برد، به طرزی آزارنده بی‌گناه نمایانده می‌شود.

شاید بتوان لورا در «خانه کوچک» را که در نظر اول معمولی به نظر می‌رسد، فرمی آغازین برای شخصیت تقلیدی درجه دو به حساب آورد. شخصیت‌های مدرن تقلیدی از نوع درجه دو، پس از جنگ جهانی دوم به عنوان پیامد تغییرهای کلان در جامعه، توسعه سریع شهری و تغییر در ساختار خانواده و هم‌چنین متأثر از روان‌شناسی نوپای کودک، به صورت انبوه در ادبیات کودک غرب ظاهر شدند. شخصیت‌های تقلیدی درجه دو، خود را در شخصی‌ترین و طبیعی‌ترین موقعیت ممکن به خوانندگان کم‌سال معاصر عرضه کردند: آن‌ها نیز مجبور بودند تا فرا رسیدن تعطیلات تابستان به مدرسه بروند، و این قدر خوش‌شانس نموده نمی‌شدند تا در موقعیت مناسب و در جای مناسب قرار گیرند و حادثه‌های سرگرم‌کننده بیافرینند. به علاوه، آن‌ها از دیگران باهوش‌تر، شجاع‌تر یا زیباتر نبودند و بنا نبود با شاهزادگان یا میلیونرها ازدواج کنند و در آخر داستان گنجی نمی‌یافتند تا آن‌ها را تا ابد خوشبخت کند.

زمان زیادی بر ادبیات کودک گذشته تا خطر وارد شدن به مرتبه آیرونیک را بپذیرد و شخصیت‌هایی ارائه کند که علاوه بر قرار گرفتن تحت سلطه والدین خود و دیگر بزرگسالان، از همسالان خویش نیز چه از جهت ظاهر و چه از جهت معنوی پایین‌تر باشند. خلاف داستان‌های پریان، این شخصیت‌ها در پایان داستان قدرتمند نمی‌شوند و در بهترین حالت، همانی که بودند، باقی می‌مانند (مثل «سیاره جونیور براون» از ویرجینیا هامیلتون و «فراموشی از روی تنبلی» از فلیس هولمان)، اما در بدترین حالت، از آن‌جا که نمی‌توانند خود را با واقعیت وفق دهند، مثل بسیاری از شخصیت‌های داستان‌های رابرت کورمیه، جان خود را از دست می‌دهند.

از زمانی که نویسنده مقتدر داستان که در پی تعلیم و تربیت بود، توجه خود را بر خود شخصیت

شخصیت داستان کودک، هم‌چون قهرمان اسطوره‌ای، با یک رشته حادثه آزموده می‌شود. این آزمایش‌ها و وظایف در سبک‌های رمانتیک (فانتزی، حادثه) بیشتر به چشم می‌خورند و در فرم‌های واقع‌گرا، شکل نمادین به خود می‌گیرند که جست‌وجو برای یافتن هویت، نمونه‌ای از آن است

متمرکز کرده است، شاهد تغییری بنیادی در ادبیات کودک بوده‌ایم. این جایگزینی، به بسیاری از نویسندگان معاصر فرصت داده که دنیا را از چشم کودکی ساده و بی‌تجربه تصویر کنند. نویسندگان کودک در این مورد، از همتایان خود که در زمینه بزرگسال می‌نویسند، دست‌شان بازتر است؛ زیرا آن‌ها برای ایجاد چنین تأثیری ناچارند به خلق شخصیت‌های روان پریش دست بزنند. در حالی که روایت شناسان، برای ذکر مثال از زاویه دید یک راوی ساده‌لوح که موضوع بحث ماست، ناچارند به شخصیت بنجی در «خشم و هیاهو» بسنده کنند، پژوهشگران ادبیات کودک می‌توانند نمونه‌های فراوانی از داستان‌های کودک که این زاویه دید را به کار گرفته‌اند، بیاورند.

نمونه خوب آن «رامونا» در مجموعه بورلی کلیرلی است. در اولین روز مدرسه‌اش به او سرودی دشوار درباره «داونزر لی لایت» یاد می‌دهند که رامونا نمی‌تواند بفهمد؛ چون نمی‌داند «داونزر» چه می‌تواند باشد. دوشیزه بینی می‌خواند:

«بگو، می‌توانی با داونزر لی‌لایت ببینی» و رامونا به این نتیجه می‌رسد که داونزر همان چراغ است (کلیرلی ۲۱). طبعاً این برآشفتگی به دلیل ساده‌لوحی و نادانی اوست و همین امر، به خوانندگان که به احتمال زیاد معنای لغت را می‌فهمند، امکان می‌دهد که خود را بالاتر از شخصیت داستان بدانند و اگر به دلیلی این کار انجام نشود، آن‌ها نیز مثل رامونا گیج و منگ بر جای می‌مانند.

ابتدا شخصیت‌های سبک تقلیدی درجه دو و پس از آن شخصیت‌های آیرونیک بودند که برای نخستین بار و بنا بر ویژگی‌های تیپیک خود، زندگی شخصی را با تمام ویژگی‌هایش تصویر کردند. به همین دلیل است که امروزه با چنین شخصیت‌هایی در رمان‌های روان‌شناسی که مخصوص کودکان نوشته شده‌اند، برخورد می‌کنیم. در این صورت، همانند عنوانی که هارولد بلوم برای اثر خود برگزیده، یعنی «خلق نوع بشر» و پدید آمدن انسان دارای روح و روان را مدیون شکسپیر فرض می‌کند، ما نیز می‌توانیم بگوییم خلق این امر در ادبیات کودک، کار جمعی کسانی چون کاترین پاترسون، پاتریشیا مک لاکلان، بورلی کلیرلی، ماریا گریپ، نینا باودن و میشل مگوریان بوده است.

امکان ندارد بتوان میان شخصیت‌های تقلیدی از نوع دوم و شخصیت‌های آیرونیک مرزی مشخص کرد و فایده‌ای هم ندارد. هم‌چنان که گفته شد، تمامی شخصیت‌های خردسال با توجه به تعاریف، از آن جا که از همه عوامل اطراف خود و هم‌چنین از مخاطبین داستان ضعیف‌تر هستند، در رده آیرونی جای می‌گیرند. اگر چه در مورد ادبیات کودک، خود مخاطبان نیز به اندازه شخصیت آیرونیک، بی‌تجربه و ناتوان هستند.

به بیان دیگر، خوانندگان خردسال خود را در سطحی یکسان با شخصیت داستان می‌یابند؛ مثل مورد رامونا که در بالا گفته شد. هر چند ما خوانندگان بزرگسال، می‌توانیم اشتباهات و خطاهای قهرمان داستان را درک کنیم، خواننده کم سال با عدم آگاهی از اشتباه بودن‌شان، ممکن است خود مرتکب این اعمال شود. نویسندگان معاصر برای رفع این مشکل، شیوه‌هایی از قبیل بیگانه‌سازی و فاصله‌گذاری را برای توجه دادن مخاطب به موقعیت آیرونیک شخصیت، ابداع

کرده‌اند.

در فرم کلاسیک داستان، چه برای کودکان و چه برای بزرگسالان، خواننده می‌بایست حداقل با یکی از شخصیت‌ها احساس یگانگی و همدلی و از موقعیت احساسی او تبعیت کند. در حالی که یکی از پیش فرض‌های زیبایی‌شناسی پست‌مدرن، از میان بردن این تبعیت است که عمدتاً از طریق نفرت‌انگیز نمایاندن قهرمان، اجرا می‌شود. شخصیت‌ها در داستان‌های امروزی نازیبا، نامطبوع، دچار انحراف اخلاقی، جنایتکار یا حتی به صورت هیولایی غیرانسانی نشان داده می‌شوند تا بدین ترتیب، برتری ذهنی او از میان برود. با این حال در «باغ مخفی» مری لینوکس که بارها و بارها با صفت بدعنق وصف شده، به‌راحتی همدردی خواننده را برمی‌انگیزد؛ زیرا یتیم است و در معرض آزار بزرگ‌ترها قرار دارد. او شخصیتی است که تا پایان داستان ناخوشایند است و توجه خواننده را به خود معطوف می‌کند و در پایان داستان، مأیوس وامی‌گذاردشان. در داستان «دختر الاکلنگی» از کاترین پاترسون، پدر وینی مرده است و چون این برادر کوچک اوست که بیشترین ضربه را از مرگ پدر دیده، همه وینی را فراموش کرده‌اند. موقعیت او بسیار شبیه مری لینوکس است؛ با این تفاوت که مری از این وضعیت کمال استفاده را کرده و از جنبه‌های ظاهری و اخلاقی و ذهنی بهبود می‌یابد، در حالی که وینی را اگر هم ویرانگر نباشد، بیش از پیش رذل می‌شود. در این‌جا، ابزار داستانی که برای انحراف توجه خواننده از زاویه دید شخصیت به کار رفته، خواننده را قادر می‌سازد تا از یکی شدن با او اجتناب کند.

نتایج به کارگیری شخصیت‌ها در داستان کودک، مسئله‌ساز است و از همین جهت، تمامی نویسندگان در به کار گرفتن آن هماهنگ عمل نمی‌کنند. استنلی در داستان «مخمصه» از لوئیس ساچر، طلیعه نوعی شخصیت آیرونیک است: او چاق است و بسیار ناخوشایند و حتی زمانی که می‌فهمیم در جنایتی که او به دلیل آن مجازات شده، تقصیری نداشته است و این امر بیش از آن که برانگیزنده همدلی باشد، موجب بیگانگی شخصیت از خواننده می‌شود. او مورد ستم قرار گرفته است:

در یک اردوگاه کار اجباری به سر می‌برد و در حالی که آزادی‌اش را از او گرفته‌اند، تحقیر می‌شود و مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد. هم‌چنان که داستان از نیمه می‌گذرد، استنلی به قهرمانی از نوع شخصیت‌های تقلیدی درجه یک شبیه می‌شود.

برای مثال، او جان خود را برای نجات یک دوست به خطر می‌اندازد و در پایان داستان،

جز چند مورد استثنایی، داستان‌های پریان برای کودکان، همواره مناسب تشخیص داده شده‌اند. ظاهراً به این دلیل که قهرمانان در این ژانر، درست مثل کودکان از موقعیت پایین و تحت ستم، ترقی می‌کنند و قوی و مستقل می‌شوند. ویژگی اساسی دیگر در قهرمان‌های داستان‌های پریان، پیچیده نبودن آن‌هاست که از دیدگاه آموزشی برای خوانندهٔ کم سال، مناسب تشخیص داده شده است

گنجی می‌یابد که زندگی آسوده‌ای را برای او و خانواده‌اش تا آخر عمر تضمین می‌کند. این صعود ناگهانی شخصیت به سبک رمانتیک، نه تنها غیرقابل توجیه است که با شروع آیرونیک داستان نیز ناهماهنگ می‌نماید و احتمالاً نتیجه تسلیم نویسنده به قواعد داستان کودک است که پایانی خوش را می‌طلبد. شیوه امکان‌پذیر دیگری برای جداسازی، «فراداستانیت» است.

پیشوند «فرا» در اصطلاح‌شناسی پست‌مدرن، به نوعی قاب‌بندی دلالت دارد که به ساختی سنجیده برای ارائه داستان، در بیش از یک سطح است. پاتریشیا ووف فانتزی را یکی از ابزارهای فراداستانیت می‌داند (ووف ۱۴ ـ ۱۰۸)

از این منظر، تمامی شخصیت‌هایی را که از جهان واقع به جهان خیالی و بالعکس سفر می‌کنند یا در صحنه‌هایی، در طول زمان جابه‌جا می‌شوند، بایست فراداستانی به حساب آورد.

فانتزی بیش از ادبیات کودک، در جریان کلی ادبیات به عنوان عنصری قالب‌شکن شناخته شده است. به همین دلیل، لزومی نمی‌بینم که سفر جادویی را که یکی از شایع‌ترین ابزارهای داستانی در ادبیات کودک است، فراداستانی بدانیم.

در عوض، من عقیده به وجود شخصیت فراداستانی را در مواردی که به نحوی، از جمله با ظاهر شدن در درجات گوناگون عینی یا حتی آگاه بودن به وجود مراتب دیگر، حدود تعیین شده برای داستان را زیر پا می‌گذارد، به تعویق می‌اندازم. حقیقت این است که فانتزی با ارائه صریح آرمان شهر دوگانه خود، نمونه‌ای از اختیارات بی‌پایان فراداستانیت است. باستین در «داستان بی‌پایان» از میشل انده، به دنیایی وارد می‌شود که قبلاً داستانش را خوانده و یکی از شخصیت‌ها در داستان «کوله‌باری از دروغ» جرالدین مک کورین، درون و نیز بیرون از داستان خود حاضر است. توتیکی در مجموعه «مومین» از تاو یاسن، گویی در سطحی دیگر از داستان قرار دارد و حوادث را از آن جا می‌بیند، در حالی که اسنافکین از حضور خود در درون یک داستان ماجراجویانه با اطلاع است. کریستوفر رابین نیز از آن جا که در دو مرتبه عینی حضور پیدا می‌کند، شخصیتی فراداستانی است. اگر چه ما واقعاً گذر او را از مرتبه‌ای به مرتبه دیگر نمی‌بینیم، در وجود گذرگاه که همان پناه فراداستانیت است، هیچ تردیدی نمی‌توان روا داشت. هیچ یک از شخصیت‌ها خواننده را گیج نمی‌کنند؛ زیرا توانایی شخصیت برای شکستن قالب‌های عینی، بخشی از خلاقیت داستانی به شمار می‌رود.

در داستانی که به شیوه تقلیدی نگاشته شده، شخصیت‌های فراداستانی، مایه تشویش می‌شوند؛ زیرا خواننده از خواستگاه هستی‌شناسانه آن‌ها نامطمئن است. هال در «بر گورم برقص» از آیدن چمبرز می‌گوید: «من به شخصیت خود تبدیل شده‌ام» (۲۲۱).

دتیو در «زنگ تفریح» از همین نویسنده، در دو مرتبه «دایجتیک» حضور دارد: داستان پایه و روایت اول شخص از زبان خود او. در پایان داستان، نه تنها اعتبار روایت دتیو که حضور صرف چنین شخصیتی نیز مورد تردید قرار می‌گیرد. مورد دتیو احتمالاً نخستین بار در تاریخ داستان کودک است که به مفهوم «شخصیت حذفی» دست یافته؛ شخصیتی که فاقد هرگونه مشخصه ذهنی است و تنها به صورت یک ساخته متنی حیات دارد و از کلمات ساخته شده است. امکان ندارد بتوان شخصیت‌های حذفی را

با معیارهای شخصیتی‌شان سنجید. برخی از منتقدان یادآوری کرده‌اند که سارا در «زن ستوران فرانسوی» از جان فاولز کارکرد تقلیدی در داستان ندارد؛ زیرا هیچ چیز را نمی‌نمایاند. با معرفی چنین شخصیتی، نویسنده توهم تقلید را درهم می‌شکند. این امر در مورد جانی در «جانی، دوست من» از پیتر پل سوئدی نیز صادق است. جانی مرموز اسباب ایجاد تغییر در قهرمان داستان می‌شود؛ بی‌آن که خود تأثیر بپذیرد. چنین شخصیت‌هایی در داستان‌های کودکان نامعمولند؛ زیرا نویسندگان کودک، بیشتر در پی دستیابی به اهداف تربیتی هستند تا به خوانندگان خود، موضوعی قابل قبول از نظر ذهنی، برای هویت‌یابی ارائه کنند.

انواع گوناگون روش‌های آیرونیک در شخصیت‌پردازی، در مورد شخصیت‌های مؤنث محسوس‌تر است. جای شگفتی نیست که اسطوره‌ها و الگوهای داستانی مردانه، بیشتر در ادبیات سنتی کودک تأثیرگذار بوده‌اند. می‌توان به راحتی چهره‌هایی هم چون اودیسه، هرکول یا شاه آرتور را در پس بسیاری از قهرمان‌ها در داستان‌های کودک تشخیص داد و اگر بخواهیم نمونه‌هایی از اسطوره‌های بزرگ غرب را که الهام‌بخش شخصیت‌های مؤنث بوده‌اند، برشماریم، احتمالاً ژاندارک، الگویی برای دخترانی در لباس مبدل در داستان‌های امروزی، محسوب خواهد شد. با این حال، منابع ما در این مورد بسیار محدود است. خود من شخصاً به زور جا کردن شخصیت‌های مؤنث را در مدل کمبل قانع‌کننده نمی‌یابم (پیرسون و پوپ). قرار دادن یک شخصیت مؤنث در داستانی اسطوره‌ای یا رمانتیک، از جهت نظری امکان‌پذیر است، اما نوعی جابه‌جایی مصنوعی در جنسیت پدید می‌آورد و «قهرمانی در لباس زنانه» خلق خواهد کرد (پل، نیکلایوا «از اسطوره» ۴۹ ـ ۱۴۷).

الگوهای آنیس پرات در داستان‌های زنان، می‌تواند پاسخی فمینیستی به تحلیل صددرصد مردانه کمبل از قهرمان داستان باشد. اگر چه الگوهای پرات، به روشنی به تمایلات جنسی و اروتیسم مربوط است، می‌توان مشترکاتی میان آن و داستان کودک یافت. برای نمونه، کهن‌الگوی سبزه‌زار، دختری که در دامن طبیعت زندگی می‌کند، شایع‌ترین قهرمان زن در ادبیات کودک است. وندی در «پیتر پن» یکی از همین قهرمان‌هاست که توسعه شهری و ظلم پدر و مادرش، او را از طبیعت دور می‌کنند و او در خیال خود، به آن‌جا بازمی‌گردد. قهرمان داستان جوانا اسپایری، هایدی، «باغ مخفی» از بارنت و رونیای آستر یدلینگرن، نمونه‌هایی از قهرمان‌های طبیعت هستند.

قهرمان رمانتیک در داستان کودک، همانند قهرمان داستان پریان، دارای یک سری صفات همیشگی است؛ مانند قدرت، شجاعت، وفاداری و از خودگذشتگی. اگر چه منشأ این نوع، بدون تردید قهرمان کلاسیک حماسی است، سرآغاز قهرمان رمانتیک کودک را باید در آرمانی شدن مفهوم کودکی که در دوره رمانتیسیسم شروع شد، جست‌وجو کرد. این ایده، کودک را موجودی معصوم می‌پندارد که در نتیجه این امر، قادر است شر را مغلوب سازد

کهن الگوهای دوست‌نداشتنی که در سن رشد هستند، ناچارند ناسازگاری بین آزادی فردی و نیازهای اجتماعی را که به افسردگی و انزوا منجر می‌شود، تجربه کنند. هم‌چنان که پرات عنوان می‌کند، پسرها در داستان‌ها رشد می‌کنند، اما دخترها آب می‌روند(۳۰).

این آب رفتن، هم‌چنین از طریق حقیر شمردن که همان حس انزجار دختر نسبت به بدن خود، تا زمانی که به یک زن تبدیل شود نیز مطرح شده است. کهن الگوی دختری که اداهای مردانه دارد، مثالی خوب برای این تحقیر است. در مسئله پذیرش زنانگی، قهرمانانی مثل جو مارچ و آن‌شرلی، این حس را با بروز دادن رفتارهای غیرزنانه سرکوب می‌کنند. هر دو شخصیت ناچارند بر خلق و خوی آتشین خود که با معیارهای زنانه ناسازگار است، غلبه کنند؛ مثل زمانی که «آن» زبان خلاق و شاعرانه‌اش را رها می‌کند و دچار سکوت محض می‌شود. پوشیدن لباس‌های جنس مخالف و بروز دادن رفتارهای دو جنسیتی، دو شیوه برای انکار بدن فرد و جنسیت اوست. در داستان‌های امروزی، کهن‌الگوی ناخواستنی می‌تواند آزادی عمل بسیار داشته باشد؛ زیرا امروزه رفتارهای غیر زنانه که از زنان جوان سر می‌زند، بیش از زمان جو مارچ روا داشته می‌شود. لوئیس در «جاکوبی که دوست می‌داشتم» از کاترین پاترسون، زنانگی خود را سرکوب می‌کند تا هر چه بیشتر از خواهر زیبا و با استعداد خود فاصله بگیرد.

به علاوه، او می‌کوشد تا آرزوی ناگفته پدر برای داشتن یک پسر را عملی سازد. لوئیس در لباس پوشیدن سهل‌انگار است، خود را به کارهای مردانه‌ای مثل ماهی‌گیری سرگرم می‌کند و به نظر می‌رسد هیچ میلی برای بزرگ شدن و تبدیل شدن به یک زن عادی ندارد. نویسنده با تشریح این تلاش غم‌انگیز برای بقا، صراحتاً او را نازیبا توصیف می‌کند (از جمله بارها به زخمی بر چهره او که اثر آبله‌مرغان است، می‌پردازد)؛ یعنی همان شکلی که خود لوئیس خودش را می‌بیند. قهرمان کم‌سال‌تر پاترسون، گیلی هاپکینز، همین شیوه را با ولگردی آگاهانه و رفتار شلخته به کار می‌برد.

در داستان‌های کودکان، دخترها دو بار مورد ستم و سرکوب قرار می‌گیرند: یک بار به عنوان زن و بار دیگر به عنوان کودک.

این سرکوبی مستلزم آن است که در یک داستان کودک، تحول شخصیت زنانه، بیش از سایر داستان‌ها که زنانگی را به نحوی آشکار و بی‌پرده تصویر می‌کنند، مطلق انگاشته شود. این هم چیز کمی نیست؛ چون داستان‌هایی در مورد دختران، از نظر تاریخی، یک ژانر جدید الظهور است و الگوهای مردانه در ادبیات، مانند بسیاری زمینه‌های دیگر، «ارزش پیشین» بوده است. به طرزی تناقض‌آمیز، شخصیت آیرونیک امروزی در ادبیات کودک، ویژگی‌هایش را بیش از قهرمان هزار چهره کمبل، از کهن الگوهایی که در نوشته‌های پرات موجودند، اخذ کرده است.

پی‌نوشت:

*The Changing aesthetics of character in children's fiction

1- High mimetic narrative

2- Low mimetic narrative

3- monomyth