DOI: 10.22067/jls.v49i4.64335

تحلیل *امپراتور کلمات* بر پایهٔ نظریهٔ فاصله‌زدایی کارل مانهایم

دکتر عاطفه جمالی[۱]
حسین قربانی[۲]

جستارهای نوین ادبی مجلهٔ علمی-پژوهشی، شمارهٔ ۱۹۵، زمستان ۱۳۹۵

چکیده

به اعتقاد مانهایم، دموکراسی تنها امری سیاسی نیست، بلکه نوعی فرهنگ و دارای خصایص ویژهٔ خویش است. از نظر او فرهنگ دموکراتیک مبین خصیصهٔ ساختاری فاصله‌زدایی است که به معنای حذف فواصل کیفی و به رسمیت شناختن تفاوت‌هاست. این خصیصه در ادبیات نتایج بسیاری دارد که از میان آن‌ها می‌توان به ظهور فردیت، افول نقش نویسنده و روایی شدن زندگی او و کلیشه‌زدایی جنسیتی اشاره کرد. آثار کودک و نوجوان دوران نو را نیز می‌توان بنا بر دلایل مختلف از این چشم‌انداز بررسی کرد. *امپراتور کلمات* اثر احمد اکبرپور-که از داستان‌های برگزیدهٔ نوجوانان است قابلیت تحلیل از این منظر را دارد. بنابراین در این مقاله به بررسی خصایصی می‌پردازیم که سبب ایجاد فاصله‌زدایی در رمان مذکور می‌شود. پژوهش ما سرانجام بدین نتیجه رسید که اکبرپور به عنوان نویسنده‌ای کلیشه‌گریز کوشیده است از گونه‌های مختلف فاصله‌زدایی در رمان استفاده کند. این پژوهش نه تنها مقدمه‌ای برای پژوهش‌های بیشتر در آثار اکبرپور است، بلکه زمینه‌ای است برای بررسی انواع فاصله‌زدایی‌هایی که به ادبیات کودک و نوجوان اختصاص دارد.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ دموکراتیک، فاصله‌زدایی، احمد اکبرپور، امپراتور کلمات.

۱- مقدمه

دموکراسی عموماً در عرصهٔ سیاسی مورد توجه قرار گرفته است. اما آیا نمی‌توان خصایص آن را به فرهنگ تعمیم داد؟ امر سیاسی را می‌توان به عنوان روبنایی در نظر گرفت که بنیاد فرهنگی سازندهٔ آن است. دموکراسی سیاسی برساختهٔ فرهنگی دموکراتیک است که در بستری اجتماعی جریان دارد.

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان (نویسندهٔ مسئول) jamali.atefeh@gmail.com
۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز hossein-ghorbani@hotmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۲/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۸/۳

خصایص فرهنگ دموکراتیک را می‌توان در صور مختلف زندگی عصر نو یافت و ردپای دموکراسی را حتی می‌توان در متون ادبی پی گرفت.

مفهوم کودکی و به تبع آن ادبیات کودک ساختهٔ فرهنگ دموکراتیک است و با ظهور و بسط دموکراسی‌های جدید و در فضای فرهنگی دولت–ملت‌های حامی فرهنگ شکل و رشد یافته است. هر قدر که نظام پیشادموکراتیک ادبیات کودک را در پیوند با ادبیات عامه‌پسند قرار می‌داد و آن را به حاشیه می‌راند و در تقابل با ادبیات فاخر قرار می‌داد، صورت‌بندی‌های دموکراتیک اساساً این تلقی را مورد مناقشه قرار می‌دهد و اعتبار روایت‌های کلانی را که پس از روشنگری بر تولید فرهنگی مسلط شدند به چالش می‌کشد (تکر و وب، ۱۳۹۱: ۱۵۸). امروز خصایص دموکراتیک ادبیات کودک را نه تنها در خاستگاه، که در لایه‌ها و گونه‌های مختلف آن می‌توان شناسایی کرد.

در این مقاله خصایص دموکراتیک ادبیات کودک در یکی از آثار برگزیدهٔ کودک و نوجوان –یعنی امپراتور کلمات اثر احمد اکبرپور– به عنوان نمونه بررسی می‌شود. اساس این پژوهش بر نظریهٔ کارل مانهایم استوار است. مانهایم که به گفتهٔ برخی منتقدان نامش معادل «جامعه شناسی معرفت» است (همیلتون، ۱۳۸۰: ۲۰۲)، معتقد است دموکراسی امری فرهنگی است که در عین پذیرش فواصل کمی موجود، مبین فاصله‌زدایی از اموری است که نسبت به هم دارای فواصل کیفی هستند. او در بحث دموکراتیزه شدن فرهنگ، اصول دموکراسی را معرفی می‌کند و آن را نظامی مبتنی بر حذف فواصل کیفی می شمارد. امکان بازخوانی اصول دموکراتیک تنها بر اساس فاصله‌زدایی میسر است. از دید مانهایم، فاصله‌زدایی «تلاش جهت کاهش فواصل عمودی و به رسمیت شناختن فواصل افقی است» (رک: مانهایم، ۱۳۸۵).

۲– پیشینه

آثار احمد اکبرپور عموماً مورد توجه منتقدان قرار گرفته است. نقدهایی که تاکنون بر آثار او نگاشته شده عبارت است از: «بررسی خوانندهٔ نهفته در داستان‌های احمد اکبرپور (بر پایهٔ نظریهٔ ایدن چمبرز)» به قلم سعید حسام‌پور، «بررسی خوانندهٔ نهفته در متن در سه داستان *ادب پایداری* از احمد اکبرپور» نوشتهٔ سعید حسام‌پور و سید فرشید سادات شریفی، «نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان *سه سوت جادویی* احمد اکبرپور (بر پایهٔ نظریهٔ ماریا نیکولایوا)» نوشتهٔ سعید حسام‌پور و شیدا آرامش‌فرد،

«ایستگاه دوستی (نگاهی به کتاب *قطار آن شب* نوشتهٔ احمد اکبرپور)» به قلم مجید کوهکن، «روایت هستی‌شناسی دو شقه (نقد *قطار آن شب* نوشتهٔ احمد اکبرپور)» اثر علی ربیعی وزیری، «منتقد درون متن: بازخوانی دو داستان نسبتاً متفاوت: «غول و دوچرخهٔ» احمد اکبرپور و «شاهزادهٔ بی تاج و تخت زیرزمین» از علی‌اصغر سیدآبادی» به قلم لیلا مکتبی‌فرد و نقد و بررسی رمان *سه سوت جادویی* اثر احمد اکبرپور با عنوان «سه سوت اضافی» به قلم حسن پارسایی. به‌علاوه رایکا بامداد در نقد رمان من نوکر بابا نیستم، مطلبی با عنوان «یک پله به عقب؟» در *کتاب ماه کودک و نوجوان* به رشتهٔ تحریر درآورده و فاطمه فرنیا و فریده پورگیو، مقاله‌ای با عنوان «بررسی مفهوم توانمند سازی در داستان‌های احمد اکبرپور» نگاشته‌اند.

۳- چارچوب نظری

۳-۱- مانهایم و جامعه‌شناسی معرفت

جامعه‌شناسی معرفت شاخه‌ای از جامعه‌شناسی است که در مورد نسبت معرفت و شناخت با شرایط اجتماعی بحث می‌کند. به تعبیر ماکس شلر از بنیان‌گذاران جامعه شناسی معرفت، موضوع این دانش، بررسی روابط و بستگی‌های بین انواع اشکال (فرم‌های) زندگانی اجتماعی و اقسام گوناگون شناخت است» (آشتیانی، ۱۳۸۳: ٤۲).

تا مدت‌ها در دنیای انگلیسی‌زبان نام مانهایم معادل جامعه‌شناسی معرفت بود (همیلتون، ۱۳۸۰: ۲۰۲). آنچه توجه مانهایم را به خود مشغول می‌داشت نسبت معرفت با شرایط اجتماعی بود. به عقیدهٔ مانهایم، «دیدگاه جامعه شناختی از همان آغاز می‌خواهد فعالیت‌های گوناگون فردی را در زمینهٔ تجربهٔ گروهی مورد تفسیر قرار دهد. تفکر هرگز فعالیت جدابافته و به دور از تأثیر زندگی گروهی نیست. از همین روی، تفکر را باید در چارچوب زمینهٔ اجتماعی‌اش در نظر گرفت» (کوزر، ۱۳۸۰: ٥٦٤). بدین‌ترتیب، مانهایم نسبت دانش با واقعیت را یک گام به پس می‌راند. به عقیدهٔ او، دانش از شرایط زیستگاهی متأثر است و با ساختارهای اجتماعی ارتباط محکمی دارد.

ممکن است این ایدهٔ مانهایم یادآور برخی از دیدگاه‌های نظری متفکران پساساختارگرایی چون فوکو باشد. از نظر فوکو ما درون سامانه‌هایی می‌اندیشیم که او نام گفتمان را بر آن‌ها می‌نهد. فوکو در مقالهٔ «نظم گفتمان» استدلال می‌کند که نباید تصور کرد جهان با چهره‌ای روشن و خوانا به ما رو

می‌کند و کار ما تنها این است که آن را رمزگشایی کنیم. جهان در فرایند شناخت، همدست نیست، هیچ مشیت پیشاگفتمانی‌ای در کار نیست که جهان را به سود ما سامان دهد (میلز، ۱۳۸۹: ۹۳). بدین سان فوکو با رد اسطورهٔ شفافیت – نامی که وایتیمو برای فرض یکسانی زبان با عینیت در نظر گرفت– نسبت دانش با عینیت را یک گام به عقب می‌راند.

۳-۲- نظریهٔ دموکراتیک شدن فرهنگ

مانهایم معتقد است که دموکراسی سیاسی یکی از مظاهر فرهنگ دموکراتیک است. او دموکراسی سیاسی را دارای سه اصل اساسی می‌داند: ۱- انسان‌ها را به شکل ذاتی برابر فرض می‌کند. ۲- استقلال فرد را ایجاد و تثبیت می‌کند ۳- نخبگان سیاسی را با روش‌های نوینِ انتخاب و نظارت برمی‌گزیند (مانهایم، ۱۳۸۵: ۳۷-۲۷). می‌توان نشان داد که سه اصل مذکور بر پایهٔ خصیصهٔ ساختاری فاصله‌زدایی قرار دارد. فاصله‌زدایی به مثابهٔ خصیصهٔ ساختاری فرهنگ دموکراتیک به معنای حذف فواصل عمودی در عین به رسمیت شناختن فواصل افقی است. به تعبیر مانهایم، «گرایش‌های سازنده‌ای وجود دارد که برابری افقی را به جای نابرابری عمودی و سلسله‌مراتبی می‌گذارد ... . این گرایش‌های سازنده را باید در موضع‌گیری هر فرهنگ نسبت به مفهوم فاصله ردیابی کرد. فاصله به مثابهٔ پدیده‌ای اجتماعی، تنها زمانی قابل شکل‌گیری است که کنشگران اجتماعی، به حفظ فاصله‌ی اجتماعی بین خود و دیگران علاقه‌مند باشند؛ به ویژه هنگامی که از نظر فضایی در مجاورت یکدیگر زندگی می‌کنند ... . در حوزهٔ اجتماعی، فاصله‌گزینی به بهترین وجه به صورت «دور شدن از دیگری» فهمیده می‌شود؛ مثل وقتی که ما از یک شخص خطرناک فاصله می‌گیریم» (همان: ٦٣ و ٦٤). در نگاه مانهایم، فاصله دارای دو صورت متفاوت است: فاصلهٔ عمودی که به معنای تفاوت‌های کیفی میان افراد یا اشیاء و مفاهیم است، و فاصلهٔ افقی که مبین تمایزاتی است که کیفی نیستند و به برتری‌های ذاتی نمی‌انجامند. از نظر مانهایم، فاصله تنها در سطح روابط فردی و گروهی ظاهر نمی‌شود، بلکه شامل مفاهیم و اشیایی نیز می‌شود که دارای بار فرهنگی هستند. تأکید مانهایم بر داشتن بار فرهنگی از آن روست که اشیاء به خودی خود دارای فاصلهٔ کیفی یا کمی از هم نیستند، بلکه تنها در بستر تلقی‌های فرهنگی بشری است که می‌توان آن‌ها را طبقه‌بندی و دسته‌بندی کرد. مانهایم موضوع را چنین صورت‌بندی می‌کند: اشیاء و فرآورده‌های فرهنگی نیز از هم فاصله می‌گیرند. می‌توان از فرآورده‌های فرهنگی سطح بالا و سطح

پایین سخن گفت. این تشبیه فضایی را در مورد اشیای مهم و مقدس می‌توان بهتر مشاهده کرد؛ اشیای مقدس را در جایی چنان بالا می‌گذارند که همه برای دیدن آن، سر خود را بالا بگیرند. در سخن گفتن نیز «میان امور سطح بالا و سطح پایین اختلاف وجود دارد. بیان بعضی موضوع‌های سطح بالا، نیازمند کاربرد واژه‌های متین و طرز ادای سنگین و احترام‌آمیز است؛ در حالی که می‌توان از موضوع‌های سطح پایین، راحت و بی‌خیال سخن گفت» (همان: ٦٦-٦٥). از این منظر، فاصله‌زدایی به معنای تبدیل فواصل عمودی به فواصل افقی است و این خصیصهٔ ساختاری دارای نتایج بسیاری در عرصه‌های فرهنگی از قبیل ادبیات است.

۳-۲-۱- دموکراسی در ادبیات

توجه به جزئیات و تفاوت‌های فردی بیانگر ظهور فردیت در ادبیات جدید در مقابل ادبیات کهن است. تکنیک‌های رایج در داستان‌نویسی مدرن از قبیل شخصیت‌پردازی در واقع بیان دیگری از اهمیت ابراز و ظهور فردیت در ادبیات جدید است. اسکار وایلد در انتهای قرن ۱۹ نوشت: «سرلوحهٔ عهد باستان چنین بود: «خود را بشناس!» بر سردر دنیای جدید چنین خواهند نگاشت: «خودت باش!»» (وایلد، ١٣٨٦: ١٩). در واقع او بیانگر اتفاق عظیمی بود که در حال رخ دادن بود: ظهور فردیت.

درک مانهایم از فردیت، از نظریه‌پرداز بزرگ جامعه‌شناسی، امیل دورکیم متأثر است. دورکیم به‌وضوح روشن ساخته بود که دو نوع همبستگی اجتماعی وجود دارد: همبستگی مکانیک و همبستگی ارگانیک. جوامع مختلف در طول تاریخ، هرکدام بر اساس یکی از این دو نوع همبستگی به حیات خویش ادامه داده‌اند. همبستگی مکانیک به معنای همبستگی بر اساس شباهت افراد است؛ در حالی که همبستگی ارگانیک بر تمایز و تفاوت اعضا تکیه دارد (آرون، ١٣٨١: ٣٢٦). از نظر او دنیای جدید دنیای همبستگی ارگانیک بود. مانهایم نیز در همین راستا حرکت ناگزیر به سوی دموکراسی را حرکت در جهت افزایش فردیت می‌داند. گرچه مانهایم نامی از دورکیم نمی‌برد، عملاً اصطلاحات او را به کار می‌گیرد: «جامعهٔ مطلق‌گرا با پارادایم مکانیزم سازگار است و جوامع فقط در عصر دموکراسی وارد مرحلهٔ حیات تن‌وار (ارگانیک) می‌شوند» (مانهایم، ١٣٨٥: ٢٤).

واضح است که خصیصهٔ فاصله‌زدایی مورد نظر مانهایم در فرهنگ مبتنی بر فردیت محقق می‌شود. در واقع دموکراسی فرهنگ گذار از شباهت به تفاوت، گذار از جامعهٔ همگن به جامعهٔ ناهمگن و

درنتیجه فرهنگ مبتنی بر فواصل افقی است. به رسمیت شناختن تفاوت‌ها و بازنمایی آن‌ها تنها ذیل احترام به دیگربودگی و در نتیجه به رسمیت شناختن فواصل افقی است. در غیر این صورت به جای تأکید بر تفاوت‌های فردی، کوشش برای یکسان‌نمایی یا یکدست سازی عناصر اجتماعی وجود خواهد داشت. وجه نخست را می‌توان در ادبیات پیشادموکراتیک مشاهده کرد؛ جایی که امکانی برای بازنمایی تفاوت‌ها نیست و تصاویر کلی تنها صورت بازنمایی ممکن است. در ادامه به این موضوع بازخواهیم گشت. وجه دوم را می‌توان در ادبیات انقلابی و توده‌ای مورد تأیید حاکمیت‌های توتالیتر و ذیل عناوینی چون خلق، مردم، ملت و... مشاهده کرد؛ ادبیاتی که در تلاش برای سرکوب تفاوت‌ها، جایگاه چندانی برای فردیت در نظر نمی‌گیرد.

در ادبیات پیشادموکراتیک وجه چندانی از فردیت قابل ردیابی نیست. شعر کهن مجالی برای ارائهٔ فردیت نداشت. به بیان ضیاء موحد، در هنر پیش از عصر نوزایی عمدتاً نشانی از فردیت وجود نداشت. در شعر سعدی و حافظ و به طور کلی در شعر قدیم ایران، تمام معشوقان و شاهدان، سیاه‌گیسویند و ابروکمان، سرو قد و نقطه‌دهان و اغلب نامهربان، تندخو و عاشق‌کش و رقیب‌نواز. دلبرانی هستند برگزیده، نوعی خاص، نوع مثالی یا اثیری، نوعی که آن را سرحد کمال می‌دانستند (موحد؛ ۱۳۷۷: ۵۱). تاریخ تولید این قوالب به اعصار پیشادموکراتیک بازمی‌گشت و به همین جهت عناصر و خصایص چنان ساختی در آن‌ها لحاظ شده بود.

در مقابل، ادبیات جدید مبین فردیت است و به جزئیات می‌پردازد. بروز افراطی چنین فردیتی در ادبیات آوانگارد قرن بیستم و بالاخص در جنبش‌های سوررئال و دادائیستی در دهه‌های نخستین قرن بیستم نمایان شد. در این قرائت از فردیت تلاش می‌شد تا هرچه بیشتر به تلقی‌های شخصی و ناخودآگاه فرد اهمیت داده شود. در قرائتی دیگر، فردیت دارای چنان اهمیتی شد که اساس داستان بر پایهٔ ارائهٔ آن قرار گرفت. با رواج تکنیک‌هایی چون جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی، این روند به اوج رسید. در *خشم و هیاهوی* ویلیام فاکنر، دنیا از دید بنجامین، یک عقب‌افتادهٔ ذهنی، روایت شد، چیزی که پیشتر اساساً ناممکن بود. دیگر عجیب نبود اگر تمامی یک رمان قطور به زندگی چند ساعتهٔ قهرمانی (اولیس) بپردازد که در حال گفتگو با خویشتن است. به علاوه اهمیت دیگرگونه‌بودن لحن، زبان و نگاه هنرمند که به‌مثابهٔ قاعدهٔ نوظهور میدان ادبی ابراز می‌شد، تنها در چارچوب بروز و ظهور فردیت قابل تبیین بود.

فاصـله‌زدایی دیگری که در عرصـهٔ ادبیات بروز کرد، حذف تلقی رایج برتری واقعیت بر داسـتان بود. در طریق نظری رایج باقی‌مانده از یونانیان دربارهٔ هنر، هنر چیزی نیست جز محاکات. «تمام هنرها چیزها را به وسـیلهٔ ایقاع و لفظ و آهنگ تقلید می‌کنند» (ارسـطو، ۱۳۸۷: ۱۱۳). همچنین در نزد افلاطون، اساس هنر عبارت است از تقلید، اما چون عالم محسوس خود تقلیدی است از جهان معقول (جهان مُثُل)، کار هنرمند تقلیدی از عالم معقولِ مُثُل خواهد بود و پیداست که چنین تقلیدی دیگر چه ارزشی خواهد داشت (همان: ۱۰۱ (مقدمهٔ مترجم)) از این منظر، هنر تصویری است از واقعیت و تصویر واقعیت نسبت به خود آن دارای مرتبهٔ پایین‌تری است. هنر در مقابل واقعیت امری درجه دوم است و تنها لازم است که به جایگاه خویش واقف باشد.

شاید مهم‌ترین منتقد مشهورِ چنین نگاهی نیچه باشد که با زیر سؤال بردن اسطورهٔ شفافیت زبان، بر اهمیت ادبیات تأکید کرد: «عصر ما به هنر نفرت می‌ورزد ... . عصر ما این امر را (شعر و شاعری) بی‌فایده، تفریح و سـرگرمی و از این قبیل تلقی می‌کند ... . ما می‌خواهیم با تصـاویر، جهان را چنان برای شما مرتب سازیم که به لرزه بیفتید ... علم باید اینک سودمندی خود را به اثبات رساند» (نیچه، ۱۳۸۵: ۸۵). از نظر نیچه، از آنجا که زبان نه ابزار، که همهٔ هستی ماست، این ادبیات است که با عنایت به این موضوع ما را از توهمِ به کف آوردن حقیقت می‌رهاند. ادبیات از آن رو که ادعای بیان حقیقت را ندارد، از خطای کسب حقیقت فلسفه اجتناب می‌کند: «اینک فقط هنر صادق است» (همان: ۹۵). از این رو آنچه نیچه پیش رو می‌نهد، فاصله‌زدایی از روایت و واقعیت است. از نظر او هر واقعیتی خود روایتی اسـت که روایت‌بودن آن به فراموشـی سـپرده شـده اسـت: «هیچ گفته یا بیان «واقعی» و هیچ شناخت واقعی‌ای مستقل از استعاره وجود ندارد ... . استعاره‌ها، همان استعاره‌های معمولی به‌عنوان حقایق و به منزلهٔ معیارهایی برای سـنجش اسـتعاره‌های نادرتر ظاهر می‌شـوند. در اینجا یگانه تفاوت ذاتی و ماهوی، تفاوت میان رسم و تازگی، رواج و کمیابی است» (همان: ۱۲۳).

هرگاه غلبهٔ داسـتان بر واقعیت از میان رود، جایی برای ادعای واقع‌نمایی متن ادبی باقی نمی‌ماند. بنابراین فرض سنتی نویسندهٔ خالق و قادر مطلق، جای خود را به نگرش مرگ مؤلف می‌دهد. مؤلف خود در میان متون قرار می‌گیرد و نسـبت به متن دارای هیچ جایگاه برتری نیسـت. زندگی نویسـنده چیزی جز یک روایت نیست و انتقال معنای اثر به روایت مذکور تنها به اندازهٔ انتقال آن به روایت‌های دیگر ارزشمند است. معنا در اختیار نویسنده قرار ندارد: سرگذشت مؤلف نیز صرفاً متن دیگری است

که لزومی ندارد امتیاز خاصی به آن داده شود (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۹۰). روایت‌بودگی زندگی مؤلف، نسبت خالق بودن را به چالش می‌کشد. در تلقی سنتی، نسبت نویسنده با اثر خویش نسبت خالق است با مخلوق و درنتیجه نویسنده در جایگاهی فرادست قرار دارد. او اثر را به هر شکل که بخواهد شکل می‌دهد و آن را بر اساس نظر خویش صورت‌بندی می‌کند. حال آن که از منظر بارت، نویسنده نقطه‌ای در میان متون است و هیچ حضوری خارج از آن‌ها ندارد.

فروکشیدن مؤلف به درون متن، تبدیل او به یک شخصیت روایی (داستانی) است و در عین حال از میان برداشتن فاصلهٔ او با مخاطب (از آن منظر که دیگر معنای اثر را در اختیار ندارد) و نیز فاصلهٔ او با شخصیت‌های داستانی (از آن منظر که تنها وجودی روایی دارد). بدین‌ترتیب دو سطح از فاصله‌زدایی رخ می‌دهد که می‌تواند صورت آثار ادبی را تغییر دهد. وجهی از ادبیات پست‌مدرن که نویسنده را در مقام یک شخصیت داستانی به درون اثر می‌کشد در این راستا قرار دارد.

۳-۳- ادبیات کودک و نوجوان؛ پدیده‌ای دموکراتیک

کودکی مفهومی وابسته به فرهنگ و متکی بر تغییرات اجتماعی است. به گفتهٔ خسرونژاد، کودکی «متکثر است، مقید به جنسیت، طبقه، سن، زمان و مکان است» (خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۸۵). کودک و نیازهای او در غرب تا پیش از عصر رمانتیک و در ایران تا پیش از مشروطه چندان شناخته نبود و تفاوت چندانی میان او و بزرگسالان وجود نداشت. نیکولایوا آغاز توجه به اهمیت دوران کودکی در غرب را آثار وردورث و بلیک می‌داند (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۰۱). در ایران تا پیش از مشروطه با وجود نظام‌های غیررسمی برای آموزش و پرورش کودکان و آثار مختلفی که می‌توانست از نظر ساختاری یا محتوایی مورد توجه کودکان قرار گیرد، نیاز کودکان به آثار ادبی از طریق ادبیات عامیانهٔ شفاهی یا آثار ویژهٔ بزرگسالان برآورده می شد (قزل ایاغ، ۱۳۸٦: ۱۰۷). با ظهور مشروطه رفته‌رفته کودکان، تعلیم و تربیت و نیازهای آنان مورد توجه قرار گرفت و مطالب خواندنی ویژهٔ آن‌ها خلق شد. پس زمانی ضرورت خلق ادبیات کودک و نوجوان احساس شد که پدیدهٔ کودکی ظهور کرده بود. «اکنون کودکی به عنوان یک بعد زمانی در بین تعداد زیادی ابعاد دیگر است که کودکان به وسیلهٔ آن جایگاه خود را پیدا می‌کنند یا به وسیلهٔ آن در موقعیت یک شخص در دنیای اجتماعی قرار داده می‌شوند» (جیمز، ۱۳۸۵: ۱٤۸). ظهور ادبیات کودک در نوع خود مبیّنِ به رسمیت شناختن کودکان و نوجوانان به عنوان

گونه‌ای از مخاطبان متمایز از مخاطبان همیشگی آثار ادبی است. «کودک ادبیات کودک، سازه‌ای ویژه از کودک است که لزوماً از هیچ راهی به کودکان دیگر (برای نمونه آن گونه که در تعلیم و تربیت، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، تاریخ، هنر یا ادبیات مطرح می‌شوند) ارتباط ندارد. همچنین ادبیات ادبیات کودک تصور ویژه‌ای از ادبیات است که الزاماً به هیچ گونه ادبیاتی به‌ویژه ادبیات بزرگسالان ربطی ندارد» (لسنیک – ابرشتاین، ۱۳۸۷: ۲۹۵). به رسمیت شناختن کودکان مبیّن سطحی از فاصله‌زدایی میان کودک/نوجوان و بزرگسال است که امکان ظهور ادبیاتی هم‌ارز با ادبیات بزرگسالان را فراهم می‌کند. بنابراین ظهور چنین ادبیاتی در دنیای مبتنی بر فرهنگ دموکراتیک به هیچ عنوان اتفاقی نیست.

ادبیات کودک همهٔ فرهنگ‌ها از تأثیرگیری از ادبیات بزرگسال آغاز شده و در ادامه به آثار آموزشی–اخلاقی، آثار کانونی و معتبر و نهایتاً آثار مدرن و پست‌مدرن رسیده است (see: Nikolajeva, 1999: 3-11). احمد اکبرپور بنا به نیاز زمانه، در بیشتر آثار خود از جمله امپراتور کلمات از تکنیک‌های مدرن و پست‌مدرن سود جسته است؛ آنچه که در رمان‌های امروز کودک و نوجوان چندان غیرعادی نیست. رمان‌های نو کودکان و نوجوانان اغلب حامل چندصدایی، ذهنیت‌گرایی، راویان اعتمادناپذیر، چندین طرح داستانی و چندین خاتمه هستند (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۳۳). این تکنیک‌ها امکان ظهور بیشتر عناصر فرهنگ دموکراتیک در متن ادبی را فراهم می‌کند.

٤- بررسی رمان *امپراتور کلمات*[1] از منظر خصایص فرهنگ دموکراتیک

٤-١- خلاصهٔ داستان

پسری شروع به خواندن داستانی دربارهٔ دختری چینی به نام سانی‌چونگ می‌کند که روی نقشه، خط مرزی کشورها را پاک کرده است. مدیر مدرسه برای این کار او را به مقامات معرفی می‌کند و آن‌ها او را به نزد امپراتور می‌برند. امپراتور دستور می‌دهد سانی را در یک کتاب حبس کنند. سانی اما از کتاب بیرون می‌آید و با پسر دوست می‌شود. نویسندهٔ کتاب از آن‌ها می‌خواهد برای دیدن یون‌سوک به کره بروند. آن‌ها می‌پذیرند و به راه می‌افتند. در میانهٔ راه، امپراتور و یک قایقران هم به آن‌ها می‌پیوندند. اما آن‌ها هنگامی که به کره می‌رسند، گرفتار سربازهای کره‌ای می شوند. آن‌ها موفق می شوند از دست کره‌ای‌ها بگریزند، اما در چین گرفتار سربازهای چینی می‌شوند که فکر می‌کنند آن‌ها جاسوس هستند

و آن‌ها را حبس می‌کنند. قهرمانان داستان به سراغ نویسنده می‌آیند و از او می‌خواهند به آن‌ها کمک کند. اما او توضیح می‌دهد که کاری از دستش برنمی‌آید و داستان به پایان می‌رسد.

٤-۲- بررسی فاصله‌زدایی در اثر

٤-۲-۱- گذار از نویسنده به شخصیتی داستانی

در این داستان در همان ابتدا با فاصله‌زدایی مواجه می‌شویم. نویسنده از همان آغاز هم‌شأن قهرمانان اثر می شود و به فضای داستان کشانده می شود. این تلاش از مقدمهٔ اثر آغاز می شود. نوشتن مقدمه بر داستان امر چندان رایجی نیست. شاید به آن دلیل که آوردن مقدمه توان واقع‌نمایی اثر را کاهش می‌دهد و به خواننده یادآوری می‌کند که با یک اثر داستانی مواجه است و نه واقعیت. این یکی از ویژگی‌های فرداستانی اثر است. در فرادستان، توجه خواننده به ماهیت و وضعیت داستان به عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می شود تا از این طریق پرسش‌هایی در مورد رابطه میان داستان و واقعیت مطرح شود (وو، ۱۳۹۰: ۸). در این داستان ما با مقدمه‌ای روشن مواجهیم که انگیزهٔ نگارش داستان را توضیح می‌دهد:

وقتی برای اولین بار شعر «نقشهٔ جهان» را خواندم، باور نمی‌کردم که شاعرش یعنی ـــ یون‌سوک جونگ ـ یازده‌ساله باشد (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۵).

بنابراین آرزوی دیدار او انگیزهٔ نگارش داستان «امپراتور کلمات» می‌شود: «من فقط می‌خواستم ردی از یون‌سوک پیدا کنم» (همان: ۹۳). از همین جا نویسنده حضور خود را در داستان اعلام می‌دارد. او چون نویسندگان رئالیست، بیرون از داستان ایستاده است که مدعی ارائهٔ روایتی شسته رفته از واقعیتی عینی باشد، بلکه با حضور در داستان، خود را محدود به منطق درونی آن کرده است. بر این اساس است که در انتهای داستان، وقتی شخصیت‌های داستانی به سراغ نویسنده می‌روند و به او می‌گویند: «اگر می‌توانی کاری بکن که آبروی امپراتور حفظ شود. او بر خلاف ظاهرش خیلی مهربان است» (همان)، پاسخ می‌دهد: «باور کنید هیچ کاری از من ساخته نیست» (همان) و وقتی سانی درخواست می‌کند که نویسنده، داستان را طوری پیش ببرد که مسئولان کشور چین، لااقل قایقران و امپراتور را آزاد کنند، برایشان توضیح می‌دهد که: «متأسفانه این فصل آخر است و برای من امکان ندارد که آن را ادامه بدهم» (همان) و سپس می‌افزاید: آن‌ها «آگاهی نداشتند ... که در دنیای واقعی،

مسـئولان هیچ یک از حکومت‌ها توجهی به نظرات نویسـنده نمی‌کنند و اگر من می‌خواسـتم دخالتی بکنم شاید وضع بدتر از این می شد و حتی ممکن بود در دادگاه فردا صبح همهٔ آن‌ها را به حبس ابد یا اعدام محکوم کنند» (همان). او سپس می‌گوید: «به جان عزیزتان من هم فکر اینجایش را نمی‌کردم» (همان). او حتی در مقابل صاحب‌خانه نیز بسیار ملاحظه‌کار است و به هیچ عنوان نمی‌خواهد او را نارا ضی کند: «از همهٔ آن‌ها محترمانه خواهش می‌کنم که ملاحظهٔ مستأجری مرا بکنند و آرام‌تر حرف بزنند» (همان: ۹۰). این نیز یکی از ویژگی‌های پسـت مدرن اثر اسـت. در رمان‌های پسـت مدرن، مرجعیت نویسنده و سلطهٔ او به عنوان راوی به چالش کشیده می شود. نظریهٔ مرگ مولف با تعمدی شالوده‌شکنانه غیبت نویسنده را به رخ می‌کشد... . شخصیت‌های داستانی از نویسنده اطاعت نمی‌کنند و این امر بیانگر این است که نویسنده می‌خواهد عملاً مرگ خود و زنده بودن متن را به صورت عینی به خواننده‌ای که با متن زندگی می‌کند نشان دهد (رک: بارت، ۱۳۹٤).

بدین نظر با فاصله‌زدایی از رابطهٔ نویسنده و شخصیت‌های داستان، نویسنده خود به شخصیتی بدل می‌گردد که ناگزیر از پذیرش منطق مناسبات داستان است و نمی‌تواند خارج از آن عمل کند. این امر توان او را تا حدی کاهش می‌دهد که نمی‌تواند آیندهٔ داستانش را پیش‌بینی کند یا به شخصیت‌های داستانش کمک کند.

٤-۲-۲- تلاش برای فاصله‌زدایی از واقعیت و داستان

آنچه در این اثر بسیار جلب توجه می‌کند، استفاده از تکنیک‌های فاصله‌گذاری برشتی است که داستان بودن اثر را مدام یادآوری می‌کند. به گفتهٔ برشـت، از کلام می‌توان فاصـله گرفت. برای نمایشـنامه‌نویس(رمان نویس) این امکان هسـت که از طریق زبان ادبی، نسـبت به زبان عادی فاصـله ایجاد کند. زبان منظوم لغت‌ها را ناآشـنا می‌کند... . فاصـله را به این شـکل هم می‌توان ایجاد کرد که بازیگر (نویسـنده) تفریحی را که بیانِ گفته برایش دارد نشـان بدهد، یا گفته‌ها را در یک قالب زبانی راحت که ضرباهنگ دل‌خواه خود او را دارد بریزد (بر شت، ۱۳۷۹: ۲۰۹). این دا ستان در جای‌جای خویش مرزی میان واقعیت و دا ستان ر سم می‌کند و به ما یادآور می‌گردد که آنچه در حال مطالعهٔ آن هستیم داستانی است که حاصل تخیل نویسنده است. با این حال داستان گامی پیش‌تر می‌نهد و مرز میان دنیای واقعی و دنیای داستان را از میان برمی‌دارد. بدین‌سان سطحی از فاصله‌زدایی رخ می‌دهد که

از یک سو داستان‌های درون داستان را هم سطح می‌کند و از سوی دیگر دنیای داستان را با دنیای واقعی برابر می‌سازد.

چنان که گفتیم، در تلقی رایج فاصله‌ای میان داستان و امر واقعی وجود دارد که داستان را در مرتبهٔ دوم قرار می‌دهد. داستان مذکور با از میان بردا شتن فا صله میان دنیای داستان با دنیای واقعی، از هم پاشیدن این فاصله را هدف گرفته است. از این منظر، خروج دخترک (سانی) از کتاب و ورود به اتاق پسر، نوعی فاصله‌زدایی است:

دخترک چینی همچنان که می‌خندید، سطرها را مثل نردبان پیمود و از لابه‌لای صفحات بیرون آمد و گفت: «شما نباید از آن طرف می‌رفتی» (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۱۳).

داستان دخترک به داستان پسر وارد می شود و مرز آن‌ها در هم می شکند. در مقابل، پسر نیز به خواست نویسنده با دختر همراه می‌شود. این بار او به داستان دختر وارد می‌شود و با قهرمانان داستان او مواجه می‌گردد. پس فاصله‌ها از سویی دیگر در هم شکسته می‌شود:

سانی از پسرک خواست تا به‌آرامی وارد کتاب شود و همچنان که دنبالهٔ قصه را می‌خواند به چین بروند ... (همان: ٣٤).

بدین ترتیب دو دنیا، دنیای واقعی پسر و دنیای داستان سانی، هم‌سطح می‌شوند و درهم فرو می‌روند. اما کار به همین‌جا ختم نمی‌شود. این مارپیچ داستانی، واقعیت نویسنده را نیز به درون می‌کشد. دنیای واقعی نویسنده یک‌باره به درون داستان می‌آید و با دنیای داستان هم سطح و هم‌ارز می‌شود:

«در خواب صدای پچ‌پچی می‌شنوم. هیچ‌وقت سابقه نداشته است که تا دیروقت شب بیدار باشم و موقع خواب سر و صدایی اذیتم کند یا خوابی ببینم. در چنین مواقعی مثل مرده‌ها می‌خوابم و تا فردا صبح تکان نمی‌خورم ... وقتی متوجه می‌شوم کسی با دست روی شانه‌هایم می‌زند وحشت‌زده از جا می‌پرم ... بی‌اختیار چراغ مطالعه را روشن می‌کنم. وقتی علاوه بر پسرک، امپراتور و قایقران و یون سوک و سرباز کره‌ای و پشت سر آن‌ها سانی را می‌بینم زبانم بند می‌آید. همگی آرام سلام و احوال‌پرسی می‌کنند ...» (همان: ۹۰–۸۹).

این فاصله‌زدایی چندگانه به خواننده یادآور می شود که مرز میان دنیای او با دنیای داستان تا چه میزان شکننده است. این حاصل نوعی گذار از تکنیک برشت است که درنهایت به مرز واقعیت و

داســـتان پایبند بود. اما این اثر از این مرز می‌گذرد تا به یاد آورد که واقعیت نیز چیزی جز یک روایت نیســت. روایت نویســنده از این رو حتی با ظهور قهرمانان داســتانش از هم نمی‌پاشــد و تا انتها پیش می‌رود.

٤-٢-٣- فردیت قهرمانان

داستان دارای شخصیت‌های متفاوت و متمایزی است و خصایص ویژه‌ای دارند که گاه بر اساس آن رفتار معینی را انجام می‌دهند. حتی آنجا که نویســـنده از آن‌ها خواهش می‌کند آرام ســـخن بگویند: «ظاهراً امپراتور عصبانی شده بود که داد کشید» (همان: ٩٤).

همین طور پسرک دارای خصایص ویژهٔ خویش است. عناصر مرتبط با او نیز با جزئیات چندی شـــرح شـــده‌اند. او با مادرش در خانه‌ای زندگی می‌کند که اتاق او در طبقهٔ دوم آن قرار دارد. در راه‌پله‌هایی که به اتاق او می‌رســـند، گلدان‌هایی قرار دارد (همان: ٧) و در اتاقش یک آکواریوم که ماهی‌ها در آن می‌چرخند (همان: ٨). در اتاقش تخت خوابی اســت که او روی آن می‌نشــیند و کتاب می‌خواند (همان). او اهل کتاب خواندن اســـت و گاه‌گاه دروغ می‌گوید (همان: ٢٦) و... . این‌ها خصایصی است که پسرک را از افراد دیگر متمایز می‌سازد و او را به شخصیتی مستقل و متفاوت بدل می‌کند. از این رو فاصـــله‌ای افقی میان او و تمام دیگر همنوعانش برقرار می‌شـــود که آن‌ها را به هم پیوند می‌زند.

دخترک داستان (سانی) نیز خصایص ویژهٔ خود را دارد. او سنجاق کوچکی در سر دارد (همان: ٢١). چشمانش مثل دو بادام است که زیر ابروان نازکش قرار گرفته است (همان: ١٤) و به گوشش دو گوشوارهٔ کوچک به شکل گل آویخته است (همان: ١٤) که از میان موهای لختش دیده می‌شود.

٤-٢-٤- فاصله‌زدایی جنسیتی

در فرهنگ و ادبیات سنتی عموماً تصویر کلیشه‌ای و تبعیض‌آمیزی از نقش‌های جنسیتی ارائه می‌شود. ادبیات کودک و نوجوان نیز از این قاعده مستثنی نیست. در بررسی‌ها و پژوهش‌های مختلف، وجود این کلیشه‌های تبعیض جنسی در آثار ادبی کودک و نوجوان جهان اثبات می‌شود (رک: میشل، ١٣٧٦؛ گرت، ١٣٨٥: ٤٢؛ جانیتی بلوتی، ١٣٧٧: ١٢٩).

اما در آثار امروز تلاش دامنه‌داری برای زدودن کلیشـــه‌ها و خلق آثار عاری از پیشـــداوری‌های جنسیتی آغاز شده است. در ایران نیز بسیاری از نویسندگان آگاهانه می‌کوشند نابرابری میان دو جنس را از میان بردارند و شخصیت‌هایی کلیشه‌گریز خلق کنند.

در *امپراتور کلمات* نیز اکبرپور با انتخاب شخصیت «سانی» که بسیار جسور و هنجارشکن است، به فاصله‌زدایی جنسیتی پرداخته است. او در نخستین صحنهٔ حضورش خطوط مرزی را پاک می‌کند و سبب خشم مقامات کشوری و امپراتور می‌شود:

«دختر پاک‌کنش را درمی‌آورد و همان طور که زیر چشمی به معلم پیر نگاه می‌کند، همهٔ علامت‌ها و خط‌هایی که کشـــورهای جهان را از هم جدا کرده بود پاک می‌کند. اول از همه خط‌های اطراف کشـور چین را پاک کرده بود. وقتی معلم پیر متوجه بازیگوشـی‌اش می‌شـود و با سـرعت به طرفش می‌آید، او توانسته بود تا نزدیکی‌های مرز یونان را به طور کامل پاک کند» (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۱۱).

سانی پرتحرک، بازیگوش و کنجکاو است و از ماجراجویی و کسب تجربه استقبال می‌کند. در حالی که در طرح‌وارهٔ زنانگی، زنان با صـــفات ملایم، ســـلطه‌پذیر، وابســـته و منفعل توصـــیف شده‌اند (استیونز، ۱۳۸۷: ۹۵).

سانی همچنان که بازیگوشانه روی سطری قدم می‌زد گفت: «زندگی بدون سفر و خطر هیچ لذتی ندارد» (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۳۲).

نویسـنده در روند فاصـله‌زدایی از نقش‌های جنسـیتی به‌صـراحت سـانی را باهوش، با ذکاوت و باتجربه می‌نامد و او را به عنوان راهبر و راهنما با قهرمان پسر داستان همراه می‌کند (همان: ۳۱).

۵- جمع‌بندی

دموکراسی تنها امری سیاسی نیست بلکه نوعی فرهنگ است که ظهورات مختلفی در بسیاری از عرصه‌های زندگی کنونی دارد. فرهنگ دموکراتیک بر پایهٔ خصیصهٔ فاصله‌زدایی استوار است که به معنای حذف فواصل عمودی و تبدیل آن‌ها به فواصل افقی است. با ظهور چنین فرهنگی وجهی از ادبیات بروز می‌کند که می‌توان از آن با عنوان ادبیات دموکراتیک یاد کرد؛ ادبیاتی که دارای خصـــایص ویژه‌ای است که آن را از ادبیات کهن متمایز می‌سازد.

ظهور ادبیات کودک و نوجوان در این راستا قرار دارد. این ادبیات به دلیل پرداختن به مخاطبانی که پیشتر همواره نادیده گرفته می‌شدند، دارای وجهی دموکراتیک است. در این میان برخی از آثار کودک و نوجوان خصایص دموکراتیک بیشتری را به نمایش می‌گذارند. این آثار با سود جستن از تکنیک‌های متنوعی همچون فاصله‌زدایی از خیال و واقعیت، فردیت قهرمان، فاصله‌زدایی از کودکی- بزرگسالی، فاصله‌زدایی از رابطهٔ دوست – دشمن، فاصله‌زدایی از زبان و لهجه‌ها، فاصله‌زدایی از جنس زن – مرد و... تصویر تازه‌ای از ادبیات امروز را به مخاطب خود عرضه کرده‌اند (رک: قربانی، ۱۳۹۳). رمان *امپراتور کلمات* دارای نکات قابل توجهی در این زمینه است.

این رمان با توجه به فردیت قهرمانان اثر تلاش دارد فاصلهٔ افقی میان عناصر انسانی داستان را نمایش دهد. همچنین با فروکشیدن نویسنده به مثابهٔ یکی از قهرمانان اثر، فاصلهٔ میان نویسنده و قهرمانان را از میان برمی‌دارد. این تلاش مبیّن روایی دانستن زندگی نویسنده است که جایگاه برتر او را نسبت به قهرمانان از میان می‌برد. روایی انگاشتن زندگی نویسنده، اقتدار او دربارهٔ معنای اثر را نیز به فراموشی می‌سپارد. از این پس او نیز در کنار مخاطب در انتظار معنای داستانی است که بدون ارادهٔ او پیش می‌رود. اکبرپور فاصله‌زدایی را به حوزهٔ جنسیت نیز می‌کشاند و با ارائهٔ تصویری کلیشه‌گریز از قهرمان دختر داستانش، چرخهٔ فاصله‌زدایی را کامل می‌کند.

یادداشت ها

۱- این اثر برندهٔ دیپلم افتخار iBbY از پکن ۲۰۰۶، برگزیدهٔ شورای کتاب کودک ۱۳۸٤، برگزیدهٔ جشن فرهنگ فارس ۱۳۸٤ و کاندیدای مهرگان ادب ۱۳۸۵ بوده است.

کتابنامه

آرون، ریمون. (۱۳۸۱). *مراحل اساسی سیر اندیشه در جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: علمی و فرهنگی.

آشتیانی، منوچهر. (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی شناخت (مقدمات و کلیات)*. تهران: قطره.

_____ . (۱۳۸٤). *جامعه‌شناسی شناخت کارل مانهایم*. تهران: قطره.

ارسطو. (۱۳۸۷). *ارسطو و فن شعر*. ترجمه و تألیف عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

ا ستیونز، جان. (۱۳۸۷). «جن سیت و نوع ادبی». ترجمهٔ ا سماعیل ح سینی. در *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریهٔ ادبیات کودک*. صص ۱۱۲-۹۱.

اکبرپور. احمد. (۱۳۹۲). *امپراتور کلمات*. تهران: پیدایش.

انصاریان، معصومه. (۱۳۹۳). *ادبیات مذکر*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

بارت، رولان. (۱۳۹٤). *لذت متن*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

بامداد، رایکا. (۱۳۸۳). «یک پله به عقب؟». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. سال ۷. شمارهٔ ۱۰. صص ۱۰۱-۹٦.

برشت، برتولد. (۱۳۷۹). دربارهٔ تئاتر. ترجمهٔ فرامرز بهزاد. تهران: خوارزمی.

پارسایی، حسن. (۱۳۸۹). «سه سوت اضافی: نقد و بررسی رمان سه سوت جادویی اثر احمد اکبرپور». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. شمارهٔ ۱۵۱. صص ۱۸-۱۳.

تکر، دبورا کوگان؛ وب، جین. (۱۳۹۱). *درآمدی بر ادبیات کودک؛ از رمانتیسیسم تا پست‌مدرنیسم*. ترجمهٔ مؤسسهٔ خط ممتد اندیشه. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

جانیتی بلوتی، النا. (۱۳۷۷). *اگر فرزند دختر دارید*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نی.

جیمز، آلیسون و دیگران. (۱۳۸۵). *جامعه‌شناسی دوران کودکی*. ترجمهٔ علیرضا کرمانی و علیرضا ابراهیم‌آبادی. چاپ دوم. تهران: ثالث.

حسام‌پور، سعید. (۱۳۸۹). «بررسی خوانندهٔ نهفته در داستان‌های احمد اکبرپور (بر پایهٔ نظریهٔ ایدن چمبرز)». *مطالعات ادبیات کودک*. ش ۱. صص ۱۲۸-۱۰۱.

_____ ؛ آرامش‌فرد، شیدا. (۱۳۹۱). «نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان *سه سوت جادویی* احمد اکبرپور (بر پایهٔ نظریهٔ ماریا نیکولایوا)». *مطالعات ادبیات کودک*. ش ۵. صص ٤٦-۱۹.

_____ ؛ سادات شریفی، سید فرشید. (۱۳۸۹ و ۱۳۹۰). «بررسی خوانندهٔ نهفته در متن در سه داستان *ادب پایداری* از احمد اکبرپور». *ادب پایداری*. ش ۳ و ٤. صص ۱٤٦-۱۱۳.

ح سین‌زاده، علی‌ح سین؛ دلال رحمانی، محمدح سین. (۱۳۸۹). «برر سی برخی از ویژگی‌های فرهنگ دموکراتیک در شعر عصر مشروطه و تفاوت‌های آن با شعر عصر بازگشت». *مسائل اجتماعی ایران*. سال ۱. شمارهٔ ۱. صص ٦۵-۳۷.

خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۲). *معصومیت و تجربه؛ درآمدی بر فلسفهٔ ادبیات کودک*. چاپ دوم. تهران: مرکز.

ربیعی وزیری، علی. (۱۳۸۵). «روایت هستی‌شناسی دو شقه (نقد قطار آن شب نوشتهٔ احمد اکبرپور)». *پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*. شمارهٔ ٤٤. صص ۱۳۹-۱۳۷.

فرنیا، فاطمه؛ پورگیو، فریده. (۱۳۹۲). «بررسی مفهوم توانمندسازی در داستان‌های احمد اکبرپور». *مطالعات ادبیات کودک*. ش ۷. صص ۱۳٦-۱۱۳.

قربانی، حسین. (۱۳۹۳). *بررسی خصایص دموکراتیک آثار داستانی احمد اکبرپور*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ادبیات کودک و نوجوان.

قزل‌اياغ، ثریا. (۱۳۸٦). *ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن*. چاپ پنجم. تهران: سمت.

کوزر، لوییس. (۱۳۸۰). زندگی و اندیشهٔ بزرگان جامعه‌شناسی. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: علمی.

کوه‌کن، مجید. (۱۳۸۵). «ایستگاه دوستی (نگاهی به کتاب *قطار آن شب* نوشته احمد اکبرپور)». *پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*. شمارهٔ ٤٤. صص ۱۳٦-۱۳۱.

گرت، استفانی. (۱۳۸۵). *جامعه‌شناسی جنسیت*. تهران: دیگر.

لسنیک - ابرشتاین. کارین. (۱۳۸۷). «تأملی در چیستی ادبیات کودک و کودکی». ترجمهٔ طاهره آدینه‌پور. در *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریهٔ ادبیات کودک*. صص ۳۲۲-۲۹۳.

مانهایم، کارل. (۱۳۸۵). دموکراتیک شدن فرهنگ. پرویز اجلالی. تهران: نی.

مکتبی‌فرد، لیلا. (۱۳۸۹). «منتقد درون متن: بازخوانی دو داستان نسبتاً متفاوت: غول و دوچرخهٔ احمد اکبرپور و شاهزادهٔ بی تاج و تخت زیرزمین علی‌اصغر سیدآبادی». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. شمارهٔ ۱۵٦. صص ۲٦-۲۲.

موحد، ضیاء. (۱۳۷۷). *شعر و شناخت*. تهران: مروارید.

میشل، آندره. (۱۳۷٦) *پیکار با تبعیض جنسی*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نگاه.

میلز، سارا. (۱۳۸۹). *میشل فوکو*. ترجمهٔ داریوش نوری. تهران: مرکز.

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۸۷). «دوراهی ادبیات کودک». ترجمهٔ غزال بزرگمهر. در *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریهٔ ادبیات کودک*. صص ٥٤٦-٤۹۷.

نیچه، فردریش. (۱۳۸۵). *فلسفه، معرفت و حقیقت*. ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: هرمس.

همیلتون، پیتر. (۱۳۸۰). *شناخت و ساختار اجتماعی*. ترجمهٔ حسن شمس‌آوری. تهران: مرکز.

واو، پاتریشیا. (۱۳۹۰). *فراداستان*. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: چشمه.

وایلد، اسکار. (۱۳۸٦). *سوسیالیزم و فردگرایی*. ترجمهٔ باوند بهپور. تهران: چشمه.

Nicolajeva, Maria. (1999). Children s Literature Comes of Ages. London & NewYork: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی