جهانی‌شدن و ادبیات کودک

شهرام اقبال‌زاده (رازآور)

جهانی‌شدن مقوله‌ای چندساحتی و فرانظری

«جهانی‌شدن» به‌عنوان پدیده‌ای پیچیده، چندسویه و مرکب، بی‌گمان کلان‌ترین و فراگیرترین مقوله‌ای است که اکنون صاحب‌نظران ــ چه به‌عنوان موافق و چه مخالف ــ درگیر آن هستند. دو تن از تحلیل‌گران در مقاله‌ای با عنوان «گفتمان‌های جهانی‌شدن» می‌نویسند: «در واقع وضعیت کنونی جهانی‌شدن، نمونه‌ی اعلای شیوه‌ای است که مفاهیم و نظریات را نخست در علوم اجتماعی [دقیق] می‌پرورانند تا بعداً در جهان واقعی به‌گونه‌ای به کار رود که فایده و کارایی تحلیلی و تفسیری آن به مخاطره بیفتد.»[1]

در شرایطی که به‌گفته‌ای «جهانی‌شدن به‌منزله‌ی یک اصطلاح ... به‌سرعت در حال جهانی‌شدن است و به‌تعبیری جهانی‌شدن دارد جهانی می‌شود»[2] واردشدن به چنین بحث پیچیده‌ای برای یک علاقه‌مندِ ادبیات کودک، چون من، خود مخاطره‌ای بزرگ است!

مایلم با این پرسش آغاز کنم که منظور نویسندگان یاد شده از علوم اجتماعی دقیق چیست؟ آن هم در شرایطی که کارل رایموند پوپر، فیلسوف نام‌دار علم معاصر، می‌گوید: «تأکید می‌کنم که من هیچ‌چیز نمی‌دانم. همه‌ی ما هیچ‌چیز نمی‌دانیم. بالاترین بخش معرفت ما مدیون علم و دانش است ... اما خود معرفت علمی هم مشکوک است و به اوضاع و احوال بستگی دارد. به این جهت وقتی مردم می‌گویند «می‌دانم» آن‌قدرها هم در معنایی که در نظر دارند معرفت و شناخت ندارند.»[3]

اما طرفه اینجاست که یکی از استادان اقتصاد دانشگاه‌های ایران بی‌پروا و با شور و شیفتگی و قاطعیت درباره‌ی اقتصاد آزاد چنین اظهار نظر می‌کند: «... عموماً اقتصاددانان فعالیت‌های اقتصادی را به رقابت در

میدان‌های ورزشی تشبیه می‌کنند. تشبیهی است که البته در کتاب آدام اسمیت هم آمده ... باید بپذیریم که عرصه‌ی اقتصاد عرصه‌ی رقابت است، عرصه‌ی تعاون و همکاری نیست. همچون مسابقه‌ای که عده‌ای پیروز می‌شوند و عده‌ای شکست می‌خورند و ورشکسته می‌شوند.

بیرون از منطق آن نباید به آن‌ها کمک کرد، و گرنه سیستم خراب می‌شود. و در ادامه می‌افزاید: «دولت باید این توهم راکه [جامعه] با برنامه‌ریزی توسعه پیدا خواهد کرد، کنار بزند.»[۴]

به‌راستی آن همه شکاکیت پوپر، و این همه قاطعیت اقتصاددان ایرانی ناشی از چیست؟ مگر هر دو نفر از آوازه‌گران نظام لیبرال ـ دموکراسی نیستند؟ مگر لیبرال ـ دموکراسی تنها طرح اقتصاد روا و بایسته را سازوکار بازارْسود نمی‌داند؟ به‌راستی چنین نظامی که پروای پشتیبانی از ورشکستگان به‌تقصیر یا بی‌تقصیر را ندارد، به فرزندان این ورشکستگان اندیشیده است؟ نظامی که آن‌قدر همه را درگیر معیشت کرده، کم‌تر فرصتی برای فراغت باقی گذاشته، فرصتی که باید صرف تفریح و سرگرمی شود تا کودک بتواند با فراغ بال و آسودگی خیال به هنر و ادبیات بپردازد. واقعاً چگونه یک اقتصاددان ایرانی رویکرد دلخواه خود را به عموم اقتصاددانان جهان نسبت می‌دهد؟ آیا جهانی‌شدن تنها یک تعبیر خاص، یا تفسیری قطعی دارد؟

یکی از پیش‌کسوتان و صاحب‌نظران ادبیات کودک ایران در این زمینه می‌گوید: «... تغییراتی در جامعه‌ی کنونی ایران رخ داده و رخ می‌دهد. یکی در واقع دگرگونی بزرگی است که در [ترکیب] جمعیت رخ داده است و آن دگرگونی در جمعیت شهری و روستایی ماست. ما روزی بیشتر روستانشین بودیم و امروز بیشتر شهرنشین هستیم و شهرنشینی مسائل خاص خودش را دارد. ما روزی بیشتر تحت تأثیر فرهنگ خودی بودیم و امروز بیشتر تحت تأثیر فرهنگ غرب هستیم و فرهنگ خودی در خانواده‌ی ما به‌ناچار کم‌رنگ شده است.

در هر دو حالت این فکر در من به وجود آمد که آیا ما نباید با اقتصاد سودْمحور، هیچ‌گونه برخوردی داشته باشیم؟ آیا باید صد در صد تسلیم آن شویم؟ اقتصاد سودْمحور یعنی: پدر کارگر، مادر کارگر، ساعات کار بسیار طولانی زیاد و در نظر نگرفتن نیازها و ارزش‌های رایج در جامعه، و فقط به دنبال سود بودن.[۵] من این مسئله را به بهمنی تشبیه کردم که ما هم به‌ناچار درگیر آن هستیم. آیا تن در دادن به اقتصاد بازار لازم است؟ آیا نمی‌توانیم خردمندانه با آن روبرو شویم؟ آیا نمی‌توانیم زندگی انسانی خود را فدای اقتصاد سودْمحور نکنیم؟

این صاحب‌نظر ضمن نقد بینش ابزاری به انسان و بی‌توجهی به کودک ــ حتی در کشوری چون سوئد ــ و رشد بزه‌کاری و اعتیاد نوجوانان در آن کشور می‌افزاید: «سال‌ها پیش وقتی به مهد کودک‌های سوئد نگاه می‌کردم، پیش‌بینی کردم که روزی این اتفاق خواهدافتاد. ببینید، وقتی مادر و پدر ساعت ۶ صبح کودک را به مهدی بسپارند و شب، ساعت ۷ او را تحویل بگیرند، تنها برای این که به خانه بیاید و بخوابد ... گویی که خانه فقط محل خواب است و مهد کودک محل بازی و تفریح، آن‌وقت محبت و روابط عاطفی را باید در کجا جست‌وجو کرد؟

... در این صورت فرصتی نخواهیم داشت تا به فرزندان رسیدگی کنیم و با آن‌ها صحبت کنیم و مسائل‌شان را درک کنیم. آن‌ها هم به‌ناچار برای حل مسائل خود به برنامه‌های مختلف اینترنت، یا به دوستانی که تجربه‌ی زندگی آن‌ها نیز در حد زندگی فرزندمان است، روی خواهند آورد.

... فکر می‌کنم زمان آن رسیده که با پژوهش و مطالعات گسترده به بسیاری از نکاتی که خانواده را در ایران،

به‌صورت سه نسل در کنار هم قرار داده بپردازیم. ما به این پژوهش احتیاج داریم. باید ببینیم تک تک اعضای خانواده از لحاظ سلامت روحی به چه چیزی احتیاج دارند؟ ارزش‌های انسانی چگونه منتقل می‌شوند؟ نیازهای فرهنگی ما به چه شکلی از نسل اول به سوم می‌رسد؟ و ما این گنجینه را چگونه در مقابل هجمه‌ی اطلاعاتی و فناوری پاس می‌داریم؟»[۶]

در این سخنان، بیم و امیدهای یکی از بنیان‌گذاران قدیمی‌ترین نهاد ادبیات کودک در ایران را نسبت به پیامدهای اقتصادی و فرهنگی جهانی‌شدن و غلبه‌ی اقتصاد بازار ــ و به‌گفته‌ی ایشان اقتصاد سودْمحور ــ درمی‌یابیم. می‌بینیم یکی از کسانی که تمام همّ و غمّ خود را صرف غنابخشی و ژرفابخشی به ادبیات کودک ایران کرده تا چه اندازه به مدخل «جهانی‌شدن» در فرهنگ‌نامه کودکان و نوجوانان اهمیت می‌دهد. به‌راستی که این مفهوم بسیار پیچیده، و توصیف آن در یک فرهنگ امری خطیر است. از همین‌جا می‌توان دریافت که روند سریع و درنگ‌ناپذیر فرایند جهانی‌شدن بندبند اجزای پیکره‌ی جامعه‌ی جهانی را درگیر خود ساخته است. ادبیات کودک نیز نمی‌تواند خود را از این رویارویی در امان بداند.

اگر چه در نگاهی سطحی و گذرا هیچ پیوندی بین سیاست و اقتصاد جهانی با ادبیات کودک نمی‌یابیم، با بینشی ژرف‌تر می‌توان نشان داد هیچ قلمروی نیست که در دورافتاده‌ترین نقاط جهان متأثر از این پدیده ــ چه موافق آن باشیم و چه مخالف ــ نباشد.

اما چگونه می‌توان پیوندی نظری بین دو مقوله‌ی «جهانی‌شدن» و «ادبیات کودک» برقرار کرد؟ آن هم با آن همه پیچیدگی و ابهام در مفهوم جهانی‌شدن که فریدمن از آن چنین یاد می‌کند: «ترکیب درهم و برهمی است از پیمان‌های تجارت آزاد، اینترنت و یک‌پارچه‌سازی بازارهای مالی که در حال امحاء مرزها و متحدکردن جهان در یک بازار منفرد[۷] [واحد] و پرسود و آکنده از رقابتی بی‌رحمانه است.»[۸]

ملاحظه می‌شود آنچه برخی اقتصاددانان ایرانی ــ که هنوز در عالم اندیشه‌های لیبرالیسم کلاسیک آدام اسمیت سیر می‌کنند ــ و نظریه‌پردازان نئولیبرال همچون میلتون فریدمن، راجراسکراتون، ویلیام باکلی و فرانسیس فوکویاما به‌نحوی دیگر مطرح می‌کنند، بیشتر بیان‌گر ظهور موج راست جدید به‌رهبری رونالد ریگان و مارگارت تاچر در دهه‌ی ۱۹۸۰ است که موضوع محوری آنها خصوصی‌سازی و تأکید بر رسالت اقتصاد بازار ــ نظریه‌ی معروف به بنیادگرایی بازار ــ است که در قلمرو اجتماعی نیز بر اصالت فرد یعنی فردگرایی افراطی پافشاری می‌کنند. چیرگی این گرایش به جریان فرهنگی راست جدید دامن زد که افزایش اختلافات اجتماعی و سرگردانی ارزش‌های فرهنگی ــ هر چند با رویکردهایی گوناگون ــ از نشانه‌های بارز آن است.

با پیروزی جرج بوش پسر و جریان نومحافظه‌کاران بنیادگرا ــ که به نظریات جامعه‌شناس محافظه‌کاری چون لوی اشتروس متکی‌اند ــ و رویداد خشن، خون‌بار و تکان‌دهنده‌ی ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۰ در آمریکا، زمینه‌ای عینی و ذهنی برای تک‌تازی آمریکا، با دور زدن متحدان اروپایی و حتی سازمان ملل، فراهم شد. از منظر یک دوست‌دار کودک و ادبیات کودک، هم‌زمانی تهاجم همه‌جانبه‌ی آمریکا به افغانستان با روز جهانی کودک نکته‌ای جالب و مهم بود. در همان زمان نگارنده مقاله‌ای با عنوان «سلام آقای پوپر» نوشت و نشان داد که چنین تهاجمی به‌هیچ وجه خلق‌الساعه نبوده، بلکه براساس راهبردی درازمدت به وقوع پیوسته و پیش‌بینی شد که کشور بعدی عراق صدام خواهد بود. زیرا کارل رایموند پوپر که در زمینه‌ی نظریه‌ی شناخت و فلسفه‌ی علم تا

مرز شکاکیت پیش می‌رود، در یکی از آخرین مصاحبه‌های خویش با مجله‌ی آلمانی اشپیگل با صراحت و قاطعیت اظهار کرده بود: «... در شرایط کنونی ... دیکتاتورهایی مانند صدام‌حسین وجود دارند. ما نباید به آن‌ها اجازه دهیم هر کاری می‌خواهند بکنند؛ ما نباید وحشت کنیم و عقب بنشینیم؛ ما برای صلح باید بجنگیم ... باید این کار را کرد؛ برای نجات دنیا باید بجنگیم؛ تصمیم قطعی در این مورد بسیار مهم است.» و می‌افزاید[۹] «... [آمریکا] نه‌تنها باید بر علیه صدام بجنگد بلکه باید نیروی نظامی همیشه آماده از طرف قدرت‌های بزرگ متمدن برای از میان برداشتن تولیدات اتمی کشورهای غیر متمدن تشکیل شود، امروز صلح‌طلبی علیه جنگ کلمه‌ای مزخرف است ... ما باید به خود زحمت داده و با صلح آمریکایی هماهنگی و همکاری کنیم تا این کار به‌نام صلح متمدن‌ها در دنیا معروف شود.»[۱۰]

از مجموع آنچه گفته شد، دهه‌ی آغازین هزاره‌ی سوم را، باید دوران چیرگی اقتصاد بازار و رقابت بی‌رحمانه، جنگ قاطع برای گسترش صلح و دموکراسی آمریکایی و سر جا نشاندن کشورهای غیر متمدن به‌شمار آورد. آشکار است منظور نگارنده هواخواهی از اقتصاد متمرکز و بسته و یا اتوپیای حذف سود و بازار در چشم‌انداز نزدیک تاریخی نیست. روشن است هیچ‌کس، به‌ویژه نویسندگان ادبیات کودک، نمی‌توانند از سرنگونی طالبان و صدام ناخشنود باشند. اما پیامدهای بعدی هم چندان خوشایند نبوده است، چنان که ژاک شیراک در ملاقات اخیر خود با تونی بلر نخست وزیر انگلستان ــ پس از انتخاب دوباره‌ی بوش ــ اظهار داشت: «جهان پس از سقوط طالبان و صدام چندان امن‌تر نبوده است».

اما اهل فرهنگ و هنر در برابر چنین فرایندی که بیش از جهانی‌شدن بر نوعی راهبرد جهانی‌سازی آمریکایی استوار است، چه باید بکنند؟ آیا می‌توان با بینش انزواطلبی یا ناسیونالیسم افراطی و بنیادگرایی تندروانه، به نفی فرایند جهانی‌شدن پرداخت؟ به‌راستی چه تفاوتی بین جهان‌گرایی و جهانی‌سازی وجود دارد؟

نگارنده ضمن آن که به فرایند جهانی‌شدن به‌عنوان ره‌آورد مدرنیته و پیامد فرایند مدرنیسم و ساختار پویای تاریخی ـ جهانی آن اعتقاد دارد، نقش عاملیت و تحول و دگرگونی دولت - ملت را در روند پیچیده‌ی یکپارچگی و استقلال نمی‌تواند نادیده بگیرد. اکنون در دوران چیرگی دانش و تکنولوژی فرآوری اطلاعات و عصر اینترنت و ارتباطات چندرسانه‌ای، انحصارات بزرگ صنعتی و نظامی و نیز رسانه‌های فراملیتی در سمت‌دهی روند جهانی‌شدن از جمله در زمینه‌ی هنر و ادبیات نقشی ویژه دارند.[۱۱] به‌بیان دیگر اکنون جهانی‌شدن و جهانی‌سازی به‌عنوان دو فرایند عینی و ذهنی ترکیبی است از فرایند و پروژه، و هیچ کشور و ملتی نمی‌تواند به ایفای نقش سزاوار و بایسته بپردازد، مگر آن که بتواند برای مشارکت فعال و آگاهانه در این زمینه برنامه‌ای درخور و راهبردی هدف‌مند و علمی داشته باشد، یعنی برای این امر برنامه، مدیریت و سازمان لازم است. در غیر این صورت، همان‌طور که یکی از صاحب‌نظران نیز خاطرنشان ساخت این بهمن عظیم ما را خرد خواهد کرد. پس راه برون‌رفت، پیروی از نظریه‌ی کهنه و نخ‌نمای معروف به «تئوری توطئه» نیست، بلکه تنها راه درست، به‌ویژه در زمینه‌ی ادبیات کودک، مشارکت گسترده و بیش از پیش در برنامه‌های بین‌المللی است.

اما با توجه به گفتمان‌ها، پارادایم‌ها و نظریه‌های گوناگون ــ و گاه متضاد ــ چگونه می‌توان در قلمرو پیچیده‌ی جهانی‌شدن وارد شد؟ می‌دانیم که جهانی‌شدن فرایندی است مرکب از سیاست، اقتصاد و فرهنگ، و هیچ نظریه‌ای به‌تنهایی نمی‌تواند دربرگیرنده‌ی همه‌ی مسائل جهانی‌شدن باشد. از همین روست که امروزه

مطالعات چندساحتی و یا بینارشته‌ای به ضرورتی گریزناپذیر بدل شده است، چنان که جوموران یکی از پژوهش‌گران مطالعات فرهنگی خاطرنشان می‌کند: «امروزه چنین باوری در زمینه‌ی مطالعات فرهنگی به وجود آمده که آن را خودبه‌خود با ویژگی بینارشته‌ای [یا چندساحتی] مترادف می‌داند. مفروضی که دربرگیرنده‌ی مهارت‌های گوناگون در زمینه‌ی جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، تاریخ، زبان‌شناسی، فلسفه، متن‌پژوهی انتقادی، فرهنگ بصری، فلسفه‌ی علم، جغرافی، سیاست، علم اقتصاد و روان‌شناسی و سایر حوزه‌هاست.»[۱۲]

از این گفته چنین برمی‌آید، که نمی‌توان به‌نحو بایسته به پدیده‌ی جهانی‌شدن و حتی ادبیات کودک پرداخت، مگر با انجام بررسی در حوزه‌های گوناگون. باری، با توجه به شاخه‌های گوناگون علوم اجتماعی و انسانی و نظریه‌های گوناگون موجود در هر رشته، اگرچه وجود نظریه برای تحلیلی نظام‌دار و روش‌مند ضروری است، زیرا به‌گفته‌ی تری ایگلتون «نظریه تأملی منطقی و نظام‌مند برای هدایت انگاره‌های انسان است»، و نظر به این که هیچ نظریه‌ای در این زمینه نمی‌تواند جامع و مانع باشد، بررسی پیوند بین جهانی‌شدن و ادبیات کودک و تأثیر و تأثر آن‌ها بر یکدیگر نیز امری فرانظری است. به هر حال گریزی از تلاش برای دست‌یابی به یک نظریه یا پارادایم وجود ندارد، زیرا به‌گفته‌ی توماس کوهن، فیلسوف نام‌دار علم: «پارادایم‌ها به‌کمک نظریه‌هایی که خود تجسم بخشیده‌اند شرایط اساسی فعالیت پژوهشی را تعیین می‌کنند.» کوهن در جای دیگر نیز می‌گوید: «به نظر من، هر راه مستقل از نظریه‌ای اساساً وهم‌آمیز است». جالب این است که‌تری ایگلتون هم در یکی از نوشته‌هایش با عنوان پسانظریه ضمن آن که معتقد است که در دوران پسانظریه قرار گرفته‌ایم، اما تأکید می‌کند باز هم گریزی از نظریه نیست. از این گذشته کوهن درباره‌ی نظریه‌های علمی معتقد است که «هیچ نظریه‌ای هرگز همه معماهایی را که در یک زمان معین با آن روبه‌رو می‌شود حل نمی‌کند ... و راه حل‌هایی که [ارائه می‌کند] ... اغلب کامل نیستند.» خواه ناخواه تلاش برای نظریه‌پردازی در زمینه‌ی برقراری پیوند میان «جهانی‌شدن» و «ادبیات کودک» کاملاً ضروری است. طرح چنین بحث درازدامنی در یک مقاله‌ی فشرده و شتاب‌زده، نمی‌تواند خالی از ایرادها و کاستی‌های جدی باشد. زیرا نگارنده تاکنون به هیچ پژوهش مستقلی درخصوص تأثیر فرایند جهانی‌شدن بر ادبیات کودک برنخورده است، اگرچه به‌صورت پراکنده و در مقاله‌های گوناگون به برخی پیامدهای آن پرداخته شده، یا پژوهش‌گران رادیکال و عمدتاً چپ‌گرا ــ اعم از مارکسیست‌ها، نئومارکسیست‌ها و فرانکفورتی‌ها ــ بیشتر به بررسی رویکردهای بینش استعماری و امپریالیستی در این خصوص پرداخته‌اند. به هر رو، به‌گفته‌ی کوهن «ترجمه‌ی یک نظریه یا جهان‌بینی به زبان خودی، آن را به نظریه و جهان‌بینی خودی تبدیل نمی‌کند؛ به‌این منظور باید بومی شود. یعنی با زبانی که بتوان با آن اندیشید و کارکرد، نه آن که از زبانی بیگانه، تنها ترجمه کرد.»[۱۳]

از این رو، آنچه در پی خواهد آمد، تأملات شتاب‌زده‌ی مبتنی‌بر دانش ضمنی نگارنده است، آنچه که مایکل پولانی در کتاب **دانش شخصی** درباره‌ی آن چنین می‌گوید: «دانش ضمنی دانشی است که از راه عمل کسب می‌شود و نمی‌توان آن را به صراحت بیان کرد».

گذشته از جنبه‌ی فرانظری جهانی‌شدن و ادبیات کودک، هرگونه تلاش در این زمینه تناقض‌آمیز به نظر می‌رسد، زیرا جهانی‌شدن پدیده‌ای است بزرگ‌سالانه و کلان، و امری است که سیاست‌مداران، اقتصاددانان و شخصیت‌های فرهنگی برجسته‌ی جهانی درگیر آن هستند و اصولاً نه سیاست بین‌المللی کودکانه داریم نه

اقتصاد سیاسی کودکان، نه رسانه‌های فراملی کودکان داریم نه راهبردهای فرهنگی جهانی کودکان، و نه حتی یک نهاد بین‌المللی کاملاً فراگیر! (هرچند IBBY در بسیاری از کشورها شعبه‌ی ملی دارد؛ از این گذشته حتی برنامه‌ریزان و تصمیم‌سازان چنین نهادهایی نیز باز بزرگ‌سال‌اند، که البته این را نمی‌توان پدیده‌ای منفی و زیان‌بار به شمار آورد.) از این رو هر نوع تحلیل در زمینه‌ی ادبیات کودک، نسبت به تحلیل‌های گوناگون جهانی‌شدن ــ که تحلیل‌هایی کلان به شمار می‌آیند ــ بیشتر تحلیلی خرد خواهد بود.

آشکار است که این امر تنها وجه ذهنی و نظری ندارد، زیرا از نظر تاریخی ـ اجتماعی، کودکان به‌صورتی جبری و انضمامی، بیرون از قلمرو سیاست‌گذاری و تصمیم‌گیری‌های کلان قرار دارند و حتی اگر سازمان‌هایی برای دفاع از حقوق و منافع و مصالح آن‌ها به وجود آمده و می‌آید تحت حمایت بزرگ‌سالان قرار دارد.

بیهوده نبوده و نیست که تا چند دهه‌ی پیش ــ حتی در دوران مدرنیته ــ به کودکان فقط به‌عنوان ابژه‌های مورد بررسی و موجودات منفعل و گوش به فرمان ــ در وجه غالب ــ نگریسته می‌شد. نکته این جاست که کودکان، بر خلاف زنان که پس از دوران مدرنیته و به‌ویژه در چند دهه‌ی اخیر، و با اوج گرفتن جنبش زنان، بیش از پیش توانایی دفاع از خویش و منافع‌شان را کسب می‌کنند، به‌طور طبیعی امکان دفاع از خویش و جریان‌سازی و ایجاد جنبش مستقل و پی‌گیر را ندارند.

باید یادآور شوم که از حیث اجتماعی و سیاسی، عدم امکان جریان‌سازی و قدرت دفاع از حقوق خویش به‌منزله‌ی عدم تشخیص مصالح و نشانه‌ی مشکل روانی و واماندگی عقلی و عقب ماندگی ذهنی کودکان نیست، بلکه به‌منزله‌ی عدم توان و امکان سازمان‌دهی است. اگر چه امروز نوجوانان گاه در مدرسه برای دفاع از منافع خویش دست به اعتراض جمعی می‌زنند[۱۴]، دیگر نیازی به یادآوری ایفای نقش روزافزون جدی جوانان و به‌ویژه دانشجویان نیست، و خارج از قلمرو بررسی ما قرار می‌گیرد.

باری، روشن است که راهبردهای سیاسی و اقتصادی ملی و بین‌المللی، بر کودکان و نوجوانان تأثیر مستقیم و غیرمستقیم می‌گذارد؛ مثلاً سیاست‌هایی که به نفع اقلیت ثروت‌مند و قدرت‌مند پیش گرفته می‌شود، همچنین ایجاد تنگناها و محدودیت‌های سیاسی نه‌تنها پیامدهای اجتماعی دارد و طبقات فروتر را تحت فشار قرار می‌دهد، بلکه بر خانواده‌ها و کودکان نیز خواه‌ناخواه تأثیر می‌گذارد. برای مثال محدودکردن بودجه‌ی کتاب‌خانه‌های عمومی، کاهش بودجه‌ی آموزش و پرورش و مسائل بهداشتی، آلودگی محیط زیست و کاهش بودجه‌ی حمل و نقل عمومی و ... نه‌تنها به رفاه عمومی آسیب وارد می‌کند، بلکه امکان عملی دست‌یابی به کتاب را به‌عنوان نماد فیزیکی ادبیات کودک کاهش می‌دهد. از این گذشته بالا رفتن تورم و درجا زدن و فریزشدن دست‌مزدها، قدرت خرید خانواده‌ها و نهایتاً امکان خرید کتاب را می‌کاهد.

از این رو افزایش بودجه‌های نظامی و در پیش گرفتن سیاست‌های میلیتاریستی و جنگ‌طلبانه تأثیر مستقیم اجتماعی داشته و فشار بر کودکان و نوجوانان را افزایش می‌دهد. یکی دیگر از پیامدهای این‌گونه سیاست‌ها، گسترش خشونت و فشارهای روحی ـ روانی بر اقشار مختلف اجتماعی و روحیه‌ی شکننده‌ی کودکان و نوجوانان است.

نتیجه‌ی دیگر تمرکز بر رقابت تسلیحاتی، کاهش بودجه‌های اجتماعی و خدمات رفاهی، گسترش فقر از سویی و افزایش درصد بی‌کاری در جامعه‌های درگیر و در نهایت گسترش فساد و فحشا و دزدی و بزه‌کاری از

جمله تشکیل و گسترش باندهای تبهکار است که به‌انحاء مختلف کودکان و جوانان را به‌عنوان آسیب‌پذیرترین اقشار جامعه، به مخاطره می‌افکند.[۱۵]

اکنون با توجه به کلیات ذکرشده، تأثیر جهانی‌شدن را بر ادبیات، و فرایند خودپویی ادبیات و هنر را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

ادبیات و جهانی‌شدن: ابهام قلمرو و قلمرو ابهام

منظور از «هنر و جهانی‌شدن» چیست؟ آیا «جهانی‌شدن هنر» است که انگار چنین نیست، زیرا «و» عطف گویی بیشتر تأثیر «جهانی‌شدن» را بر هنر، در نظر دارد. اما سالیان سال پیش، حافظ گویی درباره‌ی شعر و هنر خود سروده بود که:

حسنت به‌اتفاق ملاحت جهان گرفت　　آری به‌اتفاق جهان می‌توان گرفت

و پیش‌گویانه بشارت داده بود که:

بر سر تربت حافظ چو رسی همت خواه　　که زیارتگه رندان جهان خواهد شد

به‌راستی چه پیوندی است بین «جهان‌گیری» شعر حافظ، که «حسن» را با «ملاحت» درآمیخت تا سال‌ها پس از مرگش آوازه‌ی جهانی پیدا کند، با مقوله‌ی «جهانی‌شدن»؟ حافظ چگونه پی برده بود که آمیزش زیبایی و گیرایی در هنر می‌تواند هنر را ــ در اینجا شعر را ــ جهانی کند؟ حافظ چگونه دریافته بود که آرامگاهش «زیارتگه رندان جهان» خواهد شد؟

آیا می‌توان با نگاهی ساده‌انگارانه چنین پنداشت که حافظ از جهانی‌شدنِ هنر به‌مفهوم نوین آن سخن گفته؟ آیا اصلاً می‌توان بین جهانی‌شدنِ هنر و «جهانی‌شدن» و «هنر» رابطه‌ای و پیوندی برقرار کرد؟

آیا هنر و ادبیات پدیده‌ای خودپو است که خود راه جهانی‌شدنش را می‌گشاید یا جهانی‌شدن آن به‌تبع جهانی‌شدن قدرت (به‌ویژه جهانی‌شدن بازار) و به‌عبارتی دیگر گسترش روابط بین‌الملل ــ که بیشتر بیانگر روابط اقتصادی و سیاسی است ــ خود راه متمایزی طی می‌کند؟ آیا شعر و زبان فارسی در هندوستان به‌تبع کشورگشایی‌های محمود غزنوی و سپس نادرشاه افشار گسترش یافته یا به‌اعتبار گیرایی و زیبایی ادبیات پربار ایران و توان‌مندی‌های زبان فارسی؟ از سوی دیگر چگونه است که اعراب پس از تسخیر مصر، زبان و فرهنگ مصر و تمدن دیرین آن را یک‌سره از بین می‌برند، اما اکثر ایرانیان ضمن تشرف به دین اسلام، فرهنگ و زبان خویش را سرفرازانه پاس می‌دارند؟ و حتی فراتر از آن، اندک اندک با فرهنگ و هنر خویش فاتحان را ــ از اعراب گرفته تا مغول‌ها و ترک‌ها ــ متأثر می‌سازند! چه پیوندی است بین جهان‌گستری و هنرگستری؟ بی‌گمان قیاسِ آنچه درباره‌ی حافظ و یا نمونه‌های تاریخی گفتیم با موضوع جهانی‌شدنِ شتابان امروزین و تأثیر آن بر هنر و ادبیات قیاس مع‌الفارق است، اما هنوز هم رمز و راز جهانی‌شدن هومر و فردوسی و مولوی پرسشی به‌شدت معاصر است!

چرا جهانی‌شدن هنر شکوه‌مند است و جهانی‌شدن قدرت هراس‌انگیز؟ چه شکوهی در ادبیات هست که در عظمتِ قدرت و قدرت‌های عظیم نیست؟ یکی از کهن‌ترین متن‌های نظری درباره‌ی ادبیات، رساله‌ی **در باب شکوه سخن** لونگینوس است. استاد رضا سیدحسینی در تقریظی ــ بر تارک ترجمه‌ی درخشان خود ــ

به‌نقل از موریس کروازه، نویسنده‌ی تاریخ ادبیات یونان، آورده: «که منظور لونگینوس از «شکوه‌مند» در رساله‌اش، گاهی کلام مجلل است، گاهی فقط اندیشه‌ها و عواطف عالی، و گاهی درخشش تصویرها یا تأثیری که ترکیب کلام بر خواننده می‌گذارد.»[۱۶] لونگینوس خود درباره‌ی رمز این شکوه‌مندی و جاودانگی چنین می‌نویسد: «شکوه عبارت است از نوعی علوّ و کمال برتر در سخن که تنها در سایه‌ی آن بزرگ‌ترین شاعران و نویسندگان مقامی بلند می‌یابند و شهرت و افتخارشان جاودانه می‌شود.»[۱۷]

سپس در فصل ۸ رساله می‌افزاید: «می‌توان گفت پنج منشاء وجود دارد که شکوه سبک از آنها سرچشمه می‌گیرد. نخستین و مهم‌ترین منشاء استعدادِ ادراک اندیشه‌های متعالی است. دومین منشاء شور و هیجان شدیدِ زاییده‌ی الهام است و سه منشاءِ دیگر زاییده‌ی صناعت‌اند. پیش از همه، استعداد ساختن صور بلاغی است که آنها بر دو نوع‌اند: صور اندیشه (یا معنی) و صور بیان که باید تشخیص بیان را نیز به آنها افزود و آن، به‌نوبه‌ی خود، عبارت است از انتخاب کلمات و کاربرد سنجیده‌ی «مجازها». پنجمین منبع شکوه سخن، که همه‌ی شرایط قبلی را دربر می‌گیرد، سبک شایسته و متعالی است.»[۱۸] بی‌گمان این بینش و برداشت در رساله‌ای مربوط به سده‌های پیشین شگفت‌انگیز است و شاید حق با ژاکی پیژو باشد که آن را کتابی طلایی، هیجان‌آور، و شوق‌انگیز بخواند!

هنوز پس از گذشت سده‌ها و «جهانی‌شدن هنر و ادبیات»، در تعریف‌های اجمالی و فرهنگ‌نامه‌ای درباره‌ی ادبیات می‌آورند: «علمی که مربوط به ادب باشد علم ادب است، و ادب نیز قواعدی است برای درست شعر گفتن و خوب چیز نوشتن ...»؛ و بنابه تعریفی امروزی‌تر، ادبیات مجموعه‌ی تظاهرات هنری است که در قالب کلام جای گرفته است.

دو تن از پژوهش‌گران پرتلاش ایرانی در واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی پس از آوردن توصیفی کم‌وبیش همانند آورده‌اند: «اغلب از ادبیات به‌معنای خاص کلمه با عنوان ادبیات تخیلی یاد می‌کنند. بنابراین ادبیات به‌معنای خاص یا همان ادبیات تخیلی دربرگیرنده‌ی همه‌ی انواع آثار خلاقه‌ی شکوه‌مند و عالی است. چه شعر، چه نثر ... و در کل شامل ادبیات نمایشی و ادبیات روایتی می‌شود.»[۱۹]

دیگر فرهنگ‌نگار ادبی ایرانی نیز در تعریف «ادبیات داستانی» نوشته است: «این اصطلاح کلاً به آن دسته از آثار روایتی منشور اطلاق می‌شود که جنبه‌ی خلاقه‌ی آنها بر واقعیت غلبه دارد ...»[۲۰]

ماریو کلیرر در کتاب درآمدی بر مطالعات ادبی می‌نویسد: «در هر کدام از دانش‌نامه‌های معاصر که به‌دنبال اصطلاح «ادبیات» بگردیم، ابهام در کاربرد آن و ناگزیر فقدان جوهری ملموس در تلاش‌های صورت‌گرفته برای تعریف آن تکان‌دهنده است. در بیشتر موارد ادبیات به بیانات مکتوب اطلاق می‌شود، اما محدودیت‌هایی نیز برای آن ذکر شده که به‌مفهوم دقیق کلمه هر نوشته‌ای را نمی‌توان در مقوله‌ی ادبیات گنجاند. از این رو، این تعریف‌ها معمولاً دربرگیرنده‌ی صفاتی الحاقی ــ همچون «زیبایی‌شناسانه» یا «هنرمندانه» ــ برای بازشناسی آثار ادبی از متن‌های روزمره‌اند تا از این طریق میان دفترچه‌ی تلفن، روزنامه، اسناد قانونی، و پژوهش‌های دانشگاهی مرزی تعیین کنند.»[۲۱]

ملاحظه می‌شود که اصطلاحات مبهمی چون «شکوه‌مند و عالی»، «زیبایی‌شناسانه»، «خلاقه» و «هنرمندانه» هیچ‌یک نتوانسته مبنایی دقیق‌تر و مشخص‌تر از سخنان صدها سال پیش لونگینوس تعیین کند. جی.ای. کادن

نیز در فرهنگ انگلیسیِ اصطلاحات ادبی، ادبیات را اصطلاحی گنگ برای گونه‌های ادبیِ اصیلی همچون حماسه، نمایش‌نامه، غزل، داستان کوتاه و چکامه می‌داند و می‌افزاید: «این اصطلاح دارای بارِ معناییِ کیفیِ ویژه‌ای است که متضمن خصیصه‌ی برتر آن نسبت به آثار نوشتاری معمولی است، و دست آخر ویژگی‌های کلی آثار ادبی را کیفیت زیبایی‌شناختی و برتری هنری آنها به‌شمار می‌آورد.»

ام.اچ. آبرامز نیز می‌کوشد تا برای «ادبیات داستانی» تعریفی حصری ارائه دهد و آن را «نثر روایی» می‌خواند. پروفسور پیتر ویدوسن در اثر ارزش‌مند و پرمایه‌ی خویش با عنوان ادبیات به‌نقل از تری ایگلتون نظریه‌پرداز نام‌دار ادبی آورده است: «راست آن است که ادبیات را به‌عنوان تولیدی فرهنگی باید در جایگاه بایسته‌ی آن قرار داد. ادبیات نیازمند دانش نشانه‌شناسی خاص خود است و نمی‌توان آن را به‌طور کلیَ با سایر گفتمان‌های فرهنگی درآمیخت.» و خود در ادامه‌ی بحث می‌نویسد: «به‌طریق اولیٰ نمی‌توان به‌تعریفی دقیق و انعطاف‌ناپذیر از مفهوم ادبیات دست یافت.» او حتی تعریف زیر را که از فرهنگ راهنمای زبان انگلیسی آکسفورد نقل کرده به‌نوعی مخاطره‌آمیز می‌داند: «برداشت ادبی از یک موضوع، نیازمند کاربرد خلاقانه‌ی قوه‌ی تخیل است و بدین‌ترتیب چیزی آفریده می‌شود که ناشی از تجربه‌ی «واقعی» است، واقعیتی که [کاملاً] دگرگون شده است. از این رو، آنچه توسط زبان ساخته شده فقط با زبان قابل شناسایی است؛ تنها راه دست‌یابی به واقعیت توسل به خود متن است».[۲۲]

اما چگونه با «زبان» و با تکیه بر «متن» می‌توان آن را ارزیابی کرد و پی به ویژگی‌های آن برد؟ آیا معیاری واحد و جهانی برای نقد و بررسی اثر هنری و ادبی در دوران جهانی‌شدن وجود دارد؟ یا بنا به پیش‌فرض‌ها و گستره‌ی انتظارات خواننده و منتقد، می‌توان برداشت‌های متفاوت از کیفیت ادبی یا به‌گفته‌ی شکلوفسکی «ادبیت» متن داشت. به‌هر حال هر نوع متنی، از جمله متن ادبی به‌گفته‌ی میشل فوکو، نوعی «گفتمان» است و هر گفتمانی خود در پرتو گفتمان قدرت چیره، قابل تفسیر است؛ اما دست کم یک متن ادبی بنابر رویکرد فرمالیست‌های روس، به‌ویژه شکلوفسکی، باید از عادات دیرپا و از واقعیت‌های روزمره به‌نوعی آشنایی‌زدایی کرده و خواننده را به تأمل و تعمق وادارد ــ چیزی که در یک برداشت سطحی و مکانیکی، و در زبان ترجمه «تأخیر در برداشت» یا «تعویق معنا» پنداشته شده است!

از این رو شاید حق با مولانا باشد که می‌گوید «علم عشق در دفتر نباشد»، اما آنچه که در توصیف و تعریف نمی‌گنجد، در عالم عمل و جهان عینی کم‌وبیش مصادیقی روشن دارد. هرچند گرایش و رویکردهای ذوقی و هنری به‌شدت متفاوت‌اند، از همین رو لارنس پرین در کتاب آموزشی سودمند سه‌جلدی ادبیاتِ خود، ادبیات ــ به‌ویژه ادبیات داستانی ــ را به دو گرایش عمده تقسیم می‌کند: ادبیات گریز (یا ادبیات سرگرم‌کننده و تفریحی) و ادبیات تفسیرگر. سپس خوانندگان را نیز به دو گروه عمده تقسیم می‌کند و می‌نویسد: «باری، همان‌گونه که دو نوع داستان وجود دارد، دو دسته خواننده نیز وجود دارد. خواننده‌ی ناپخته و بی‌تجربه تنها در پی سرگرمی است، حتی هنگامی که به‌خیال خویش به دنبال تفسیر یا تحلیل یا آموزه‌های اخلاقی سودمند است همواره به لذت یا تصورات هیجان‌انگیز از پیرامون خود و یا تصوراتی خوشایند و دل‌فریب از خویش می‌اندیشد. پرین می‌افزاید: «خواننده‌ی خام، نشانه‌های زیادی دارد. انتظار او از داستان همواره یکسان و ثابت است و چنانچه به آن دست نیابد احساس ناکامی و نومیدی می‌کند. بیشتر اوقات به دنبال دغدغه‌های ذهنی

یکسان است و هنگام خواندن داستان در پی دریافتی جدید از انسان برای پی افکندن شرایط انسانی نوین نیست. او یا به دنبال خواندن داستان‌های ورزشی، داستان‌های بکُش‌بکُش (وسترن) یا در پی داستان‌های عشقی و داستان‌های پلیسی ـ جنایی است». آنگاه ویژگی‌های داستان‌های عامه‌پسند را برمی‌شمارد و سپس به‌ویژگی‌های گروه دوم می‌پردازد: «خوانندگان باریک‌بین و نکته‌سنج برخلاف خوانندگان ناپخته، از داستان لذتی ژرف‌تر می‌جویند و داستان‌هایی را برمی‌گزینند که به‌نحوی بامعناتر و عمیق‌تر از داستان‌های قالبیِ سرگرم‌کننده به ژرفای زندگی می‌پردازد ... انسان خردمند، از خواندن داستان هدفی چندگانه دارد و تنها به یک بعد از آن نمی‌نگرد، زیرا زندگی دارای شکل‌های مختلفی است. دغدغه‌ی ما در استفاده‌ی بهینه از زمان محدودی است که زندگی در اختیارمان گذاشته است ...»[۲۳]

با وجود این، گونار یاکوبسن در مقاله‌ی جالب «ادبیات عامه‌پسند برای کودکان» می‌نویسد: «داستان‌های عامه‌پسند هم مثل داستان‌های دیگر انواع مختلف دارد و در آنها تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد.» به‌گفته‌ی یاکوبسن طرح داستان، زبان و شیوه‌ی نگارش در داستان‌های عامه‌پسند به‌گونه‌ای در نظر گرفته شده که گویای هیجان‌ها، احساس‌ها و حالت‌های گوناگون باشد. حتی گاهی از کلمه‌ها و عبارت‌های کلیشه‌ای استفاده می‌شود. وی معتقد است: «بیشتر وقت‌ها هنگام ارزیابی ادبیات عامه‌پسند به اشتباه آن را با ادبیات سرگرم‌کننده مقایسه می‌کنند، در حالی که این کار بسیار گمراه‌کننده است. ادبیات عامه‌پسند به‌عنوان یک سبک ادبی باید با معیارهای ادبی سنجیده شود. این نوع از ادبیات، و در واقع همه‌ی زمینه‌های ادبی، باید با در نظر گرفتن میزان دانش ادبی خواننده‌ی آن ارزیابی شود. با استفاده از این معیار، ادبیات عامه‌پسند به‌شکل مطلوب و خوشایند خود درمی‌آید و خواننده به خواندن آن علاقه‌مند می‌شود و از خواندن آن لذت می‌برد». گونار یاکوبسن تا آنجا پیش می‌رود که می‌نویسد: «هر فردی به‌سلیقه‌ی خود آثار هنری متفاوت و سبک‌های گوناگونی را انتخاب می‌کند و از آن لذت می‌برد. ادبیات عامه‌پسند هم از هنرهایی است که بدون دانش و اطلاعات (مثل بقیه سبک‌های هنری) نمی‌توان آن را ارزیابی کرد. در انتخاب سبک‌های هنری، «سلیقه» نقش اساسی را دارد، این که افراد چه هنری و چه سبکی را انتخاب می‌کنند، خود آن را تجربه می‌کنند و هنر می‌نامند.

انتخاب آثار ادبیِ خوب وظیفه‌ی آموزگار نیست، بلکه به‌عهده‌ی خواننده است. وظیفه‌ی معلم این است که به خواننده بیاموزد تا حد امکان از استعدادها و توانایی‌هایش استفاده کند و با کسب تجربه، خودش بتواند کتاب انتخاب کند. وظیفه‌ی سیستم آموزشی بررسی خوبی یا بدی سبک‌های ادبی نیست، بلکه بررسی شیوه‌های مطالعه و صحیح بودن یا نبودن انتخاب کتاب است.»[۲۴] اینید بلیتون، لارا اینگالز وایلدر، و ... از مشهورترین نویسندگان عامه‌پسند ادبیات کودک‌اند، اما جالب این جاست که برخی از منتقدین، حتی کسانی چون رولد دال و رولینگ را هم جزو نویسندگان عامه‌پسند می‌دانند.

می‌بینیم که گستره‌ی کاملاً ناهمخوانی از نظریات زیبایی‌شناسی وجود دارد، اما به‌راستی «زیبایی» چیست؟ ظاهراً گفته‌اند «فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی از برداشت انسان از زیبایی، ملاک‌های زیبایی و داوری‌های او در این زمینه بحث می‌کند، یعنی شناختن عواملی که باعث می‌شود انسان یک اثر هنری یا ادبی را زیبا بداند».

بنا به‌گفته‌ی شوقی ضیف، پژوهش‌گر ادبی عرب «گویا نخستین کسی که اصطلاح فلسفی زیبایی‌شناسی یا استتیک را به کار برد، باوم‌گارتنِ آلمانی در نیمه‌ی دوم قرن هجدهم بوده است.» گرچه افلاطون نخستین کسی

بوده که از هنر سخن رانده و معتقد بوده که «واقعیت‌ها صورت ظاهری زیبایی مطلق و نمود جهان مثالی‌اند»، اما گویی «ارسطو» اولین فردی است که اصل «لذت در هنر» را مطرح کرده و کوشیده که بوطیقای هنری و ادبی را به‌صورتی تحلیلی ـ تطبیقی در آثار هنری کشف و بازگو کند. شوقی ضیف معتقد است که لونگینوس گرچه اصطلاح زیبایی‌شناسی را به کار نبرده، شاید نخستین کسی باشد که نظریه‌ی زیبایی‌شناسی ناب را مطرح کرده است؛ زیرا وی معتقد بود «شعر هدف تربیتی، اخلاقی، یا روانی ندارد، بلکه هدفش تأثیر زیبایی‌شناختی بر خواننده و شنونده است.» از این رو او را نخستین فیلسوف زیبایی‌شناس می‌دانند.[۲۵]

اما فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی هگل معنامحور است زیرا زیبایی را برآمده از ماده‌ی محسوس و تصور مجرد ذهنی می‌داند. روژه گارودی در کتاب در شناخت اندیشه‌ی هگل، و در توصیف نظریه‌ی زیبایی‌شناسی هگل می‌نویسد: «هنر صوّری می‌آفریند که مردمان معنای عمیق حیات را در آن بیان می‌کنند ... هنر گرچه محتوای محسوس خود را از طبیعت می‌گیرد اما هدفش این است که درباره‌ی چیزهای بشری به بشر آموزش دهد. هنر با ایجادکردن تمام احساس‌های ممکن، امیال خفته‌ی ما را برمی‌انگیزد و نیازهای جدیدی در ما به وجود می‌آورد؛ هنر با برانگیختن حس و تجربه‌ی تمامی دردها و شادی‌ها، تمام هراس‌ها و امیدواری‌ها در ما، تجربه‌ی شخصی ما را چنان حل می‌کند که وجود ما با وجود تمامی بشریت هم‌سامان شود، بشریتی که در همه‌ی شکست‌ها و پیروزی‌های آدمی در وجود او حیّ و حاضر است.»[۲۶] و شاید همین فراروی تجربه‌ی شخصی یعنی گره‌خوردگی اندیشه و عاطفه و سبک فردی یا به‌گفته‌ی هگل تسلط بر تکنیک و زبان به تجربه‌ی عام بشری مهم‌ترین ویژگی هنرهای بزرگ باشد که زمینه‌ی جهانی‌شدن آن را فراهم می‌کند؛ زیرا هنر آفریده‌ی بشر، و بیان‌گر غایات و وسایل بشری است: بیان‌گر غایات بشر است زیرا حتی در تلقی هنریِ نوعی تجربه‌ی بشری وجود دارد که می‌بایست انجام گیرد؛ و بیان‌گر وسایل بشری است زیرا تحقق هنر مستلزم کاربرد مصالحی است که تسلط بر آنها به تکنیک نیاز دارد.» و سپس از زیبایی‌شناسی هگل نقل می‌کند: «انسان از راه اثر هنری در جست‌وجوی بیان آگاهی خویش از وجود خویش است.»[۲۷] اما این نوعی خاص از «خویشتن‌شناسی» است که شناخت خویشتنِ خویش را به شناختِ عامِ بشری گره می‌زند، زیرا از گذرگاه زبان می‌گذرد و زبان ــ همان‌گونه که ویتگنشتاین نیز می‌گوید ــ پدیده‌ای عمومی است. اما از سویی زبان هنری، خاص و حتی خصوصی و کاملاً فردی است ــ چیزی که در ادبیات به آن «سبک» می‌گویند. شاید بهتر باشد با استفاده از نظریات فردینانند دو سوسور موضوع را بیشتر روشن کنیم؛ وی مطلق زبان را «لانگ» (langue) و کاربرد آن را «پارل» یا «گفتار» (parole) می‌خواند و خواه ناخواه کاربرد زبان ــ با وجود قانون‌مندی‌های عام ــ جنبه‌ی فردی و خاص می‌یابد، گرچه در تحلیل گفتمانی نیز، این بیان فردی در نهایت خود به نوعی گفتمان بدل می‌شود. از این رو، زبان‌شناسیِ نوینِ نقش‌گرا ادبیات را «نوعی گفتمان» می‌داند. اگر مانند کانت معتقد باشیم که «غایت اثر هنری در خود آن است و آن چیزی جز انطباق ایده با تصور محسوس عینی‌اش نیست» و بر آن باشیم که «زیبا غایتی در خود دارد که خارج از وجود او نیست» و زیبایی را تطابق صمیمانه‌ی درون و برون و وحدت طبیعت و ذهن بدانیم، هنر و ادبیات به‌ویژه در زمانه‌ی جهانی‌شدن در عین تشخص فردی و هویت بومی ـ ملی، همواره انسان جهانی و جهانی انسانی را به تصویر می‌کشد؛ حتی آنگاه که سیاه‌ترین وجه انسانی و سیاه‌کاری‌های انسان‌ها را به نمایش می‌گذارد! آیا جز این است که هنر سیاه و تلخ، تبهکاری‌های و زشت‌خویی‌ها را برجسته می‌سازد؟ و مگر

برجسته‌سازی و حتی اغراق، بخشی از شگردها و جلوه‌های هنری نیست؟ هنری که بتواند مخاطب خود را از پلیدی‌ها دل‌زده کند، در کار خویش موفق است و امروزه بخشی از هنر مدرن چنین رویکردی دارد! و مگر خود فرایند جهانی‌شدن دو سویه‌ی آمیخته به هم گسترش علم و هنر، دموکراسی و آزادی، توسعه‌ی صنعت و تکنولوژی، بالا رفتن سطح رفاه و بهداشت عمومی از یک سو، و گسترش جنگ و خشونت، خونریزی و تبعیض نژادی، ستم و سرکوب، و شکاف طبقاتی و فقر برای شمار قابل توجهی از افراد بشر را هم‌زمان و توأمان دربر ندارد؟

به‌هرحال چه بحث خود را در قلمرو جهانی‌شدن محدود کنیم، و چه به هنر و جهانی‌شدن بپردازیم، به‌هیچ وجه نمی‌توان به تحلیلی همه‌جانبه و روشن و دقیق دست یافت زیرا همان‌گونه که رابرتسن و خنگر نیز یادآوری کرده‌اند، آنگاه که مفاهیم و نظریات را نخست در [چارچوب] علوم اجتماعی دقیق هم می‌پرورانیم، هنگام تحلیل یا تفسیر جهان واقعی، فایده و کارایی تحلیلی و تفسیری آنها به مخاطره می‌افتد. ازجمله در این زمینه می‌توان به پژوهش پردامنه و ارزش‌مند اچ. مونرو چادویگ و ان. کرشاو چادویگ به‌نام «رشد ادبیات» اشاره کرد. پژوهش‌گران یادشده از سویی می‌نویسند: «... سرزمین‌های دوردست و تک‌افتاده یا جوامع عقب‌مانده‌ی فعلی ... هنوز تحت تأثیر ادبیات جهانی قرار نگرفته‌اند» و از سوی دیگر افزوده‌اند: «اشاره‌ی ما به ادبیات اقوام دورافتاده و مهجور است. ادبیات این اقوام مطابق قاعده نانوشته است، و اینک در برابر امواج پیش‌تازنده‌ی ادبیات جهانی دارد به‌سرعت از میان می‌رود.» گذشته از این، خود یادآوری می‌کنند که بخش‌هایی از فرهنگ بومی و ادبیات شفاهی چنین جوامعی توسط بومیان فرهیخته ... به‌نگارش درآمده و به‌وسیله‌ی این اشخاص حفظ شده است؛ و در ادامه آورده‌اند: «در این گونه موارد، ادبیات نانوشته ممکن نیست که از ادبیات مکتوب مطلقاً تأثیر نپذیرفته باشد، ولی غالباً تاحد زیادی سرزندگی، استقلال و اصالت خود را حفظ می‌کند.»[۲۸] ملاحظه می‌شود که پژوهش‌گران گران‌قدر اگرچه معتقدند که برخی سرزمین‌های دوردست و تک‌افتاده هنوز تحت تأثیر ادبیات جهانی قرار نگرفته‌اند، ناگهان خود اذعان می‌کنند «ادبیات این اقوام ... اینک در برابر امواج پیش‌تازنده‌ی ادبیات جهانی به‌سرعت از بین می‌رود!»

آشکار است که شتاب روزافزون «جهانی‌شدن ادبیات»، با توجه به سرعت سرسام‌آور فرایند جهانی‌شدن و سهولت ارتباطات الکترونیکی و دیجیتالی ــ که به‌گفته‌ی اوکتایوپاز هر اتاقی را به مرکز جهان بدل کرده ــ تأثیرات به‌مراتب بیشتری از زمان پژوهش و نگارش این کتاب (۱۹۴۰ میلادی) بر فرهنگ و ادبیات چنین کشورهایی، که گاه با عنوان «عقب‌مانده» از آنها یاد شده و ادبیات‌شان نیز «مهجور» خوانده شده، باقی می‌گذارد. اما از سویی نمی‌توان به‌سادگی از تأثیر فرهنگ و ادبیات چنین کشورها و ملت‌ها و اقوامی بر هنر غرب چشم پوشید، از تأثیری که هزارویک شب و افسانه‌های آفریقایی و آسیایی بر ادبیات غرب گذاشته، تا تأثیری که پیکاسو در تابلوهای خویش از هنر و فرهنگ آفریقا گرفته است. اما این تأثیر به‌ویژه پس از پژوهش‌های انسان‌شناسان (یا مردم‌شناسان) مشهوری چون لوی اشتراوس، فریزر و روژه باستید، و نیز اسطوره‌پژوهانی چون میرچه الیاده و کمبل و ده‌ها تن دیگر، بیش از پیش از حالت یک‌سویه خارج شد و در نهایت با گسترش نظریه‌های پسامدرنیستی در غرب، به‌ویژه در فرانسه، فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌ها و ادبیات اقلیت‌های حاشیه‌ای و اقوام جهان سومی، افزایش یافت.

اما نکته‌ی ظریف و پراهمیت در این پژوهش اشاره به پیشینه‌ی قدیم ادبیات نوین غرب در تاریخ گذشته است. از این امر چنین سخن رفته است: «هیچ‌یک از انواع ادبیاتی که به نظر ما رسیده است نشان نمی‌دهد که اصل و سرچشمه‌ای متأخر داشته باشد. کم‌تر تردیدی وجود دارد که ادبیات جهانِ متمدن دست کم تاریخی چندهزار ساله دارد.» و در ادامه می‌نویسد: «ما عادت کرده‌ایم که ادبیات را همیشه، به‌نحوی جدایی‌ناپذیر، پیوسته و وابسته به نوشتن تصور کنیم. اما در حقیقت ارتباط و پیوند میان این دو تصادفی و عرضی است، و تنها به مرحله‌ی [بعدی] در تاریخ ادبیات مربوط می‌شود. هنوز اقوامی در جهان هستند که ادبیاتی بس پرورده و تکامل‌یافته دارند، ولی تا روزگار اخیر از نوشتن برای مقاصد ادبی استفاده نکرده‌اند، هرچند با فن کتابت و خط هزاران سال است که آشنایی دارند.[۲۹]» و می‌افزاید: «بیشتر انواع ادبیات که ما با آنها آشناییم، در میان مردمانی یافت می‌شود که نوشتن به‌کلی برای آنها مجهول و ناشناخته است، یا تا دیروز مجهول و ناشناخته بوده است. و هیچ دلیلی وجود ندارد که تردید کنیم این انواع در میان نیاکان خود ما (نژاد آنگلوساکسون) ــ اگر نه در سراسر جهان متمدن ــ قبل از آن که از نوشتن برای ضبط‌شان استفاده شود پدید آمده بوده‌اند. در این دوره‌ی سازندگی، مانند جوامع دورافتاده و عقب‌مانده‌ی امروزی، ادبیات می‌بایست از آثار فعالیت‌های فکری و عقلانی که در گفتار، و نه در نوشتار، ضبط و حفظ می‌شده است تشکیل شده باشد. در این دوره حافظه‌ی هر انسانی کتاب‌خانه‌ی او بود.»[۳۰] و سپس آمده است: «در حقیقت، در ادبیات باستانیِ پیش از قرون وسطای اروپا، ... به‌ندرت به‌طور قطع می‌دانیم اثری که اکنون باقی مانده پیش از زمان ادبیات مکتوب هم وجود داشته است. از سوی دیگر، معمولاً شواهد و مدارک کافی وجود دارد که نوعی ادبیات ــ ظاهراً مشابه و متناظر با ادبیات و انواع موجود ــ پیش از این زمان رواج داشته است. و در همه‌ی این انواع ادبیات، اسنادی وجود دارند که ممکن است مدت‌های مدید پیش از آن که به کتابت سپرده شوند تصنیف شده باشند. البته نه ضرورتاً به‌صورت فعلی‌شان، اما مدرک قطعی برای اثبات این امر اغلب وجود ندارد».[۳۱] سپس از نوعی «تاریخ ادبیات» گزینشی و ویژه یاد می‌کنند «... کسانی که توجه‌شان بر تاریخ یک ادبیات خاص متمرکز است تمایل دارند بر این واقعیت تأکید کنند که چنین روایاتی معمولاً با روایاتی که به‌طور دقیق به مرحله‌ی نوشتاری متعلق است، نکات مشترک بسیار دارند ــ گاهی فقط در سیاق عبارت و وزن، گاهی نیز در موضوع و مضمون. آنان دلیل کافی برای تمایز قائل شدن میان این دو رشته روایات نمی‌بینند و میل دارند همه چیز را به مرحله‌ی نوشتاری نسبت دهند، مگر مواردی که دلیل و شاهد قطعی برای عکس آن وجود دارد. این محققان معمولاً مشابهت‌ها و همانندی‌هایی میان روایات شفاهی می‌بینند. گرایش اینان در مورد ادبیات کشورهای مختلف اروپایی، به‌استثناء یونان، بر این است که عنصر بومی را به حداقل کاهش دهند و نفوذ خارجی (لاتین) را در عرضه‌ی موضوعات، حتی زمانی که موضوعات خود از سنت‌های بومی سرچشمه گرفته‌اند، پی‌گیری کنند. باید یادآور شد که چنین گرایشی در آثار جدیدی که درباره‌ی ادبیات عقب‌مانده‌ی اروپایی نوشته شده نیز به چشم می‌خورد.»[۳۲]

به نظر می‌رسد نویسندگان کتاب رشد ادبیات، خود در نتیجه‌گیری وجود همه‌ی ژانرها یا گونه‌های ادبی در ادبیات ارزش‌مند شفاهی دیرین دچار مبالغه شده باشند. تازگی‌ها نویسنده‌ای ایرانی ادعا کرده است که ما انواع ژانرها و داستان‌های مدرن را در تاریخ خود داشته‌ایم که به‌عنوان نمونه یکی از آنها «داستان‌های پلیسی» است و شاهد مثالی که آورده، داستانی جنایی به‌نقل از فرج بعد از شدت است. با چنین ادعایی، شاید بتوان رگه‌های

مشابهی در آثار ادبی پیشین برای رمان هم یافت، اما هیچ‌گونه شباهت صوری، روایت‌های کهن را به رمان ــ به‌عنوان مهم‌ترین گونه‌ی روایی ادبی دوران مدرنیته و پیدایش شخصیت‌های پروبلماتیک ــ بدل نمی‌کند.

در چند سال اخیر، در ایران نیز تلاش‌هایی ارزنده برای تدوین تاریخ ادبیات کودکان ایران صورت گرفته است که کوششی است درخور ستایش برای هویت‌یابی کودکان و نوجوانان ایرانی و ردیابی چندوچون تحولات ادبی پیشین که کم‌وبیش کودکان را هم در نظر داشته است. اما چه در قلمرو فرهنگ عامه و ادبیات شفاهی، و چه برخی آثار و اسناد مکتوب که بیش از آن که به‌مفهوم نوین «ادبیات کودک» باشند، آثاری مناسبِ کودکان یا «کودکانه»اند ــ اگرچه این آثار، به‌عنوان مثال «لالایی»ها، همواره به کودکان اختصاص داشته و یا استفاده از برخی ترانه‌ها و بهره‌گیری از افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه برای آنها نیز متداول بوده است. زنده‌یاد دکتر امیرحسین آریان‌پور در این زمینه می‌نویسد: «... هنر عوام از جهاتی در دیده‌ی خواص مأنوس و مطلوب جلوه می‌کنند و درنتیجه مورد اعتنای آنان قرار می‌گیرد، چنان که بخش‌هایی از فولکلور مانند افسانه‌های کودکان با همه‌ی سادگی خشن خود، خواص را خوش می‌آیند.»[۳۳]

آنچه از این نوشته ــ که تحقیقی است در قلمرو جامعه‌شناسی هنر به‌طور عام، و نه پژوهشی درباره‌ی ادبیات کودک به‌طور خاص ــ برمی‌آید، نه وجود پدیده‌ای به‌عنوان ادبیات کودک، بلکه وجود «افسانه‌های کودکانه» است که می‌تواند یکی از منشأها و سرچشمه‌های ادبیات کودک باشد، همچنان که هنوز هم بزرگ‌سالان و نیز کودکان از آنها لذت می‌برند. بی‌گمان ادبیات کودک به‌طور ناگهانی و بدون هیچ ریشه و پیشینه‌ای، پس از پیدایش جامعه‌ی صنعتی و ظهور مدرنیته سر برنیاورده، اما آنچه به‌عنوان «ادبیات کودک» در این دوران شکل می‌گیرد، با آنچه در دوران باستان یا قرون وسطی وجود داشته از هر نظر تفاوت کیفی دارد.

اچ. مونرو چادویک درباره‌ی چنین مواردی، نوشته است: «ممکن است بعضی از خوانندگان به امر استفاده‌ی ما از کلمه‌ی «باستانی» ــ که معمولاً در گفت‌وگو از ادبیات و تاریخ روم، یونان، و مشرق زمین به کار می‌رود ــ برای قدیمی‌ترین آثار ادبی جزایر بریتانیا معترض باشند ... اما واژه‌ی مناسب‌تری نیافتیم. اصطلاح «دوره‌ی میانه‌ای» یا «قرون وسطی» که گاهی بر ادبیات این جزایر اطلاق شده گمراه‌کننده است، زیرا این اصطلاح عموماً بر ادبیات کم‌وبیش جهانیِ دوره‌ی بعد اطلاق می‌شود، که اساساً ادبیاتی متفاوت است».[۳۴] بدیهی است این نوع ادبیات جهانی و جهانی‌شدن ادبیات، با مفهوم امروزین که همراه با شکل‌گیری بازار جهانیِ کالاهای فرهنگی و هنری به وجود می‌آید تفاوت کیفی دارد.

از این رو، در بخش آتی، به چگونگی پیدایش مفهوم تاریخی ـ جهانی «ادبیات کودک» می‌پردازیم.

دوران کودکی، ادبیات کودک و جهانی‌شدن

آرام بر جای نشستن چه خوش است
چون باد دویدن، چه خوش است
خلوت‌کردن با خویشتن خویش
چه خوش است
با کودک دیگر بودن،

چه خوش است
چه باک، گر کودک بزرگ شده باشد
یا کودک باشد هنوز
مهم آن است،
کودک مانده باشد هنوز! جویس لنکستر بریسلی[۳۵]

پیش از دوران مدرنیته و پیدایش جامعه‌ی صنعتی و گسترش جامعه‌ی سرمایه‌داری، ادبیات کودک به‌عنوان یک مفهوم مستقل و مدون وجود نداشت. به‌عبارتی پیش از آن، کودک نه به‌عنوان موجودی اجتماعی، بلکه جزیی منفعل از اعضای خانواده به‌شمار می‌آمد و هیچ‌گونه جایگاه اجتماعی برای او در نظر گرفته نمی‌شد.

ادبیات کودک در مفهوم نوین آن پیوند تنگاتنگی با مفهوم دوران کودکی دارد، گرچه دوران کودکی رویدادی جدید نیست. در حقیقت این فیلیپ آریزِ مورخ (۱۹۹۲) بود که با بیانیه‌ی بسیار مهم خود، مبنی بر این که دوران کودکی همیشه یکسان نیست، کار تبارشناسی تصورات ارائه شده درباره‌ی دوران کودکی را آغاز کرد. این کارِ آریز، خود باعث پی‌ریزی مطالعاتی شد که سینت (۱۹۹۳) از آن‌ها به‌عنوان مطالعه‌ی خانواده به‌عنوان یک ساختار تاریخی، نه یک ساختار زیست‌شناختیِ خشک و انعطاف‌ناپذیر، در تاریخ (۱۹۹۹-۱۹۹۲) نام برد».[۳۶] همچنین آرکاد می‌گوید: «از طریق مفهوم دوران کودکی، آریز به هرآنچه که کودکان را از بزرگ‌سالان متمایز می‌سازد پی می‌برد، و در این باره نوعی آگاهیِ به‌ویژه مدرن کسب می‌کند. این موضوع در نحوه‌ی رفتارهای مناسب اخلاقی، عمدتاً در تمایز و جدایی معین دنیاهای کودک و بزرگ‌سالان از یکدیگر نمایان می‌شود».[۳۷] در ادامه در کتاب مهم جامعه‌شناسی دوران کودکی افزوده شده است: «گسست کاملاً پذیرفته‌شده در ساختار خانواده، از یک هویتِ یک‌پارچه به سوی مجموعه‌ای از افراد نیز از جمله‌ی این تغییرات است ... دیگر به کودک به‌عنوان یک عضو و مثالی از یک مقوله نگریسته نمی‌شود، بلکه آنان اشخاص خاص، ویژه و مستقل محسوب می‌شوند».[۳۸] نویسندگان کتاب بر این باورند: «در جامعه‌شناسی، این موضوع به‌عنوان پارادایم جدید (جیمز و پروت، ۱۹۹۰) نام‌گذاری شده است؛ یعنی حرکت و اعلام نیازی مبنی بر این که کودکان به‌عنوان عوامل اجتماعیِ شکل‌دهنده و شکل‌گیرنده از شرایط و محیط اطراف خودشان درک و فهمیده شوند.»[۳۹]

بدین‌ترتیب با رشد و گسترش جامعه‌ی سرمایه‌داری و همگانی‌شدن آموزش و پرورش ــ برای تأمین نیروی کار ماهر ــ اندک اندک کودکان نقشی اجتماعی پیدا کردند و مدرسه‌ها به‌عنوان یک نهاد اجتماعی سراسری در هر کشور پدید آمدند.

با پیدایش و گسترش صنعت چاپ، ادبیات کودک به‌عنوان جریانی مستقل و بالنده و متمایز از فرهنگ شفاهی و قصه‌های عامیانه و افسانه‌ها و ترانه‌ها و لالایی‌ها شکل گرفت. به‌عبارتِ دقیق‌تر ادبیات کودک با تولید انبوه کتاب کودک، به‌عنوان کالایی فرهنگی برای مخاطبی مفروض ــ نه مخاطبانی منفرد و پراکنده، بلکه مخاطبی اجتماعی و قشری از اقشار اجتماعی در بازار کالاهای فرهنگی ــ به‌نام «خواننده‌ی کودک» به وجود آمد. در دوران مدرنیته قصه‌گویان سنتی و راویانِ شکرشکنِ شیرین‌گفتار از مادربزرگ‌ها تا نقالان و ... جای خود را به نویسندگان می‌دهند، و اصولاً ادبیات کودک هنگامی مفهوم مستقلی پیدا می‌کند که چنین پدیده‌ای به جریان غالب بدل می‌شود. هر چند پس از دوران مدرنیته و حتی در دوران جدید و پر شتابِ متأخرِ جهانی‌شدن

نیز اشکال سنتی همچنان به حیات خود ادامه می‌دهند، با کم‌رنگ شدن فزاینده‌ی این جریان تلاش برای حفظ آنها در شکل‌هایی نوین ضروری است؛ اما در دوران مدرن عده‌ای در هیئت نویسنده‌ی کودک، شاعر کودک و تصویرگر کودک به وجود می‌آیند و اندک اندک نویسندگی برای کودکان به یک حرفه بدل می‌شود. پژوهش‌گری ایرانی می‌نویسد: «به‌تدریج ... سنت شفاهی در عصر تجددخواهی [مدرنیته] جای خود را به «حجیت متن» داد. نویسندگان بر مسند سخن‌وران [و نقالان و قصه‌گویان] نشستند ...»[۴۰]

بدین ترتیب اگر تاکنون ادبیات کودک به‌صورت نطفه‌ای و شفاهی وجود داشت، و احیاناً این یا آن نویسنده یا پادشاه یا فیلسوف به‌صورت موردی و به‌قصد تأدیب و تهذیب برای کودکانی خاص دست به قلم می‌بردند و برای آن‌ها نوشتاری بر جای می‌گذاشتند، عرضه‌ی عام نداشت و نسخه‌برداری و رونویسی و دست به دست شدن فرد به فرد و موردی آن را نمی‌توان به‌عنوان ادبیات کودک همچون جریانی مستقل به شمار آورد.

از این رو می‌توان گفت که ادبیات کودک، با حضور نویسندگانی با نام و امضای مشخص، و با هدف ارائه‌ی آثار هنری و ادبی به کودکان و نوجوانان شکل گرفته است. البته این امر بدان معنا نیست که همه‌ی آثار ادبیات نوشتاریِ کودک و نوجوان آگاهانه برای مخاطب مفروضی به‌نام خواننده‌ی کودک پدید آمده‌اند، بلکه برخی از آثار برجسته در جهان همچون «آلیس در سرزمین عجایب»، «رابینسون کروزو»، آثار ژول ورن، چارلز دیکنز و مارک تواین، در آغاز برای کودکان و نوجوانان نوشته نشده‌اند، بلکه برخی از آن‌ها از نظر موضوع و عاطفه‌ی سرشار و ویژگی‌هایی متناسب با روحیه‌ی کودکان، توسط آن‌ها، تصرف شده است.

نکته‌ی جالب این است که دکتر احمد کریمی حکاک، یکی از پژوهش‌گران ایرانی که اکنون استاد دانشگاه‌های آمریکاست، درباره‌ی ادبیات کودک چنین به داوری پرداخته است: «... مقوله‌ای ساختگی، به‌نام ادبیات کودکان یا ادبیات کودکان و نوجوانان ... بیش از دو قرن و نیم کودکان و نوجوانان جهان را مسحور خود ساخته‌اند ...

آنچه کودکان جهان از آغاز تا امروز شنیده، دیده یا خوانده‌اند و از آن لذت برده و تأثیر پذیرفته‌اند، به‌استثناء دو مورد، نمی‌تواند و نباید با دیگر انواع ادبیات ــ که قاعدتاً باید آن‌ها را ادبیات بزرگ‌سالان نامید ــ تفاوتی داشته باشد. نخست آن که گوینده یا نویسنده‌ای که کودکان و نوجوانان را در برابر خود می‌بیند، زبان و لحن داستان خود را در محدوده‌ی توانایی‌های مخاطبان خود تنظیم می‌کند و به کار می‌گیرد. سادگی بیان، تغییر لحن و مکث و تأمل بر کلمات، ادای دراماتیک واژه‌ها و دیگر خصایص داستان‌سرایان باستانی معادل امروزین خود را در استفاده از تصاویر زیبا و گویا، درشت‌نویسی حرف، ساده‌نویسی و دیگر ترفندهایی می‌یابد که ذهن کودک را همراه با داستان‌پرداز چیره‌دست می‌کشاند. دومین ویژگی آنچه کودکان و نوجوانان می‌خوانند این است که تمامی مراحل ساخت و پرداخت یک اثر ادبی که کودکان و نوجوانان مصرف‌کنندگان آن هستند، توسط کسانی صورت می‌گیرد که از نظر فهم و درک مطلب یا مصرف‌کنندگان این کالای فکری فرق دارند. این بزرگ‌سالان هستند که برای کودکان داستان می‌نویسند، برای این داستان‌ها نقاشی می‌کنند، کتاب‌های کودکان را به چاپ می‌رسانند و توزیع می‌کنند و بالاخره برای خردسالان با تشخیص خود کتاب می‌خرند.

اما هیچ‌یک از این دو ویژگی، یعنی تطبیق گفتاری، نوشتاری یا تصویری داستان با ذهن کودک و دخالت بزرگ‌سالان در گزینش، معطوف به محتوای اجتماعی و سیاسی کتاب‌های کودکان نبوده است و در آن

کوچک‌ترین اثری ندارد. تنها در صورتی که اجازه دهیم دخالت بزرگ‌سالان از این حدود بگذرد و به انتخاب فکر ــ که ذاتاً به‌معنای تحدید افکار دیگر است ــ یا ساده کردن خود فکر و نه‌تنها بیان گفتار، تفاوتی بنیادین میان ادبیات کودکان و ادبیات بزرگ‌سالان قائل شده‌ایم. اما حقیقت این است که این‌گونه تفکر درباره‌ی آنچه کودکان می‌خوانند ــ یا بزرگ‌سالان فکر می‌کنند که آن‌ها باید بخوانند ــ آغاز سیر انحطاطی افکار در اذهان تأثیرپذیر کودکان خواهد بود. و این کاری است بس خطرناک که زیان‌های ناشی از آن را ناچار بایستی در بخش دیگر پیش کشید. این‌قدر هست که طرح مقوله یا نوعی از ادبیات به‌نام وزیر عنوان ادبیات کودکان به‌ناچار این فکر را القا می‌کند که در ادبیات کودکان مطالبی باید مطرح شود که با دیگر انواع ادبی تفاوت بنیادین دارد. این فکر نیز به‌نوبه‌ی خود منجر به پیدایش نوشته‌هایی خواهد شد که از سویی قیمومیت فکری ــ به‌مفهوم کلاسیک آن ــ را به رسمیت می‌شناسد و از سوی دیگر کودکان و نوجوانان را به سوی افکاری ساده و ساده‌انگارانه سوق می‌دهد، بی آن که توان شناخت و تفکر را در آنان پرورش دهد.»[۴۱] نویسنده و پژوهش‌گر ارجمند بی‌هیچ‌گونه توجهی به مراحل رشد کودک و نوجوان و چگونگی روند شناخت تکوینی کودک و نیازهای متفاوت روحی-روانی و ذهنی-عقلانی او، با نگاهی مطلق‌گرا، به‌یک‌باره بر موجودیت مستقل ادبیات کودک خط بطلان کشیده‌اند. ضمناً نمی‌توان انکار کرد که ایشان نکاتی درخور توجه و تأمل نسبت به هویت مستقل و اندیشه و تخیل خلاق کودکان نیز بیان کرده‌اند، اما بدون آن که چارچوبی مشخص برای محدوده و گستره‌ی نظریات خویش ارائه کنند. نیک می‌دانیم یکی از مهم‌ترین وظایف پدیده‌ها و نظریه‌های علمی مشخص‌کردن حدود و ثغور آنها و تفکیک مرزهای هر پدیده از پدیده‌ی دیگر، با بیان ویژگی‌های کمّی و کیفی هر پدیده است.

گذشته از این، نویسنده‌ی محترم ضمن برشمردن برخی ویژگی‌های صوری و زبانی ازجمله ساده‌نویسی، تغییر لحن و درشت‌نویسی، چون اعتقادی به استقلال ادبیات کودک نداشته و آن را مقوله‌ای ساختگی می‌داند، با آسودگی خیال ویژگی‌های متمایز ادبیات کودک را نادیده گرفته است، هرچند نگارنده با ایشان موافق است که از حیث زیبایی‌شناختی و ارزش ادبی نمی‌توان تمایزی کیفی بین دو نوع از ادبیات قائل شد و در این زمینه هرگونه مرزی مشروط، قراردادی و اعتباری است. به‌گفته‌ی فیلسوف نئوهگلی، و. الگانوف «تمامی مرزها در جامعه و طبیعت، مشروط، نسبی و متغیرند». اما این امر نباید ما را به مرز شکاکیت افراطی یا جزمیت و جمود دچار کند و ادبیات کودک را پدیده‌ای ساخته‌ی ذهن استعمارگران به قصد قیمومیت بر کودکان و نوجوانان در سراسر جهان بپنداریم.

باری، گذشته از محدودکردن ادبیات کودکان به قلمرو اجتماعی و سیاسی[۴۲] نویسنده، در ادامه نکته‌ی مهمی را خاطرنشان می‌سازد: «حقیقت این است که تنها معیار مناسب‌ترین آثار ادبی برای کودکان این است که لذت بردن از آن و اثر پذیرفتن از آن منحصر به کودکان نباشد. بزرگ‌سالان نیز بایستی آثار کودکان را درخور خواندن، تأمل و تعمق بیابند و از آن درست به‌مثابه اثری که برای خود آنان نوشته شده است تأثیر عاطفی بپذیرند. شادمان یا غمگین شوند، به هیجان آیند یا به فکر فرو روند، احساس شعف یااندوه کنند و در هر حال به فکرکردن واداشته شوند. نگاهی مختصر به بهترین نمونه‌های آثاری که ما در این جا از آن سخن می‌گوییم از **کلیله و دمنه**، **موش و گربه**، **پریا و ماهی سیاه کوچولو** گرفته تا داستان‌های هانس کریستین اندرسن، تام سایر، **هکلبری‌فین**، **آلیس در سرزمین عجایب** و **شازده کوچولو** مؤید این واقعیت خواهد بود که به هیچ روی لذت بردن یا اثر پذیرفتن از

آن‌ها محدود به سن و سال مشخصی نیست.»[۴۳]

به نظر می‌رسد در این جا خلط مبحثی صورت گرفته باشد. به‌گفته‌ی نیومی لیویس «گرچه در طول تاریخ نویسندگان همواره خود به مرزبندی دقیق [سنی] آثارشان آگاه نبودند، دولامار این امر را در تقسیم‌بندی قدیمی منظومه‌هایش برای خردسالان یا بزرگ‌سالان پذیرفت. بهترین و مشهورترین منظومه‌های کودکانه‌ی میلن و فیلمان در اصل برای بزرگ‌سالان سروده شده بودند.»[۴۴] در ادامه افزوده شده است: «بسیاری از بهترین اشعار کودکان و نوجوانان، اشعاری هستند که شاعر هنگام سرودن بچه‌ها را در ذهن نداشته است، اما گاه شاهکاری در زمینه‌ی شعر کودک و نوجوان خلق کرده است». درباره‌ی چنین نویسندگانی دنیز اسکارپیت، تاریخ‌نگار ادبیات کودک اروپا نوشته است: «ویژگی این نویسندگان این است که به سنین کودکی نزدیک‌اند و کودکان را به‌طور طبیعی، با سادگی و غالباً با شوخی و مطایبه در زمینه‌ی مسائل روزمره یا توصیف چیزهای زیبا و خوشایند طرف خطاب قرار می‌دهند».[۴۵] در واقع، آنچه ادبیات کودک را متمایز می‌سازد، نه وجود نویسندگان اتفاقی و نه خوانندگان کودک اتفاقی است. گرچه می‌توان با این نظرِ و.اچ. آئودن موافق بود که: «کتاب‌های خوبی وجود دارند که فقط برای بزرگ‌سالان مناسب‌اند ... اما هیچ کتاب خوبی نیست که فقط برای کودکان مناسب باشد.» سی.اس. لوییس نیز می‌گوید: «... داستانی که فقط کودکان از خواندن آن لذت ببرند داستانی بد است».[۴۶] ایدن چمبرز نیز در مقاله‌ی ارزنده‌ی «خواننده درون کتاب» تنها اثری را شایسته‌ی عنوان «کتاب کودک» می‌داند که خواننده‌ی کودک از آن لذت ببرد.

گذشته از استناد به تاریخ و جامعه‌شناسی، یکی از دستاوردهای مدرنیته و فرایند جهانی‌شدن ــ از جمله جهانی‌شدن دستاوردهای علوم اجتماعی و انسانی ــ به‌وجود آمدن روان‌شناسی کودک به‌عنوان شاخه‌ای مستقل از روان‌شناسی است. بر این پایه «مطالعه‌ی رشد و تکامل کودک با شناختن و پذیرفتن وحدت و فردیت کودک آغاز می‌شود. بدین معنا که هر کودک خود فردی است یگانه، مستقل و بی‌مانند. کودکان مینیاتور یا کوچک‌شده‌ی بزرگ‌سالان نیستند، بلکه افرادی هستند که نیازها، امیال، و استعدادهای خاص خود را دارند.[۴۷] حتی دو کودک همسان نیز عین و کلیشه‌ی یکدیگر نیستند، اگر چه هر دو از یک پدر و مادر باشند».[۴۸] آیا از مجموع آنچه گذشت، مقاومت در برابر یافته‌های معتبر جهانی پژوهش‌گران کودک و نوجوان، به‌عنوان ساخته‌های جعلی استعمارگران از سوی یک پژوهش‌گر ارجمند ایرانی، آن هم در شرایط گریزناپذیر جهانی‌شدن پذیرفتنی است؟

امروز دیگر به انسان تنها به‌عنوان موجودی اجتماعی نمی‌نگرند، بلکه او را موجودی جامعه‌زی می‌دانند، یعنی گذشته از جنبه‌های اجتماعی و وظایف اجتماعی ــ که تکیه‌ی یک‌سویه بر آن به نظام‌های تام‌سالار (توتالیته) می‌انجامد ــ به نیازهای زیستی ـ روانی او و فردیت هر انسان توجه خاص می‌شود و شاید مهم‌ترین ره‌آورد مدرنیته تأکید بر فردیت و آزادی‌های فردی در کنار آزادی‌های اجتماعی باشد و حقوق شهروندی بیانگر پیوند بین حقوق فردی و اجتماعی است. از این رو ژان پیاژه، روان‌شناس برجسته‌ی سوئیسی، تحول شخصیت کودک را از دو جنبه مطرح می‌کند. از نظر او رشد ذهنی کودک از یک سو جنبه‌ی روانی ـ اجتماعی دارد، یعنی هر آنچه که از خانواده، مدرسه و جامعه می‌آموزد، و جنبه‌ی دیگر آن رشد خودبه‌خودی ذهن است که مبتنی بر تلاش ذهنی مستقل کودک و کشف روابط بین پدیده‌های منفرد است. بدین ترتیب همواره بین رشد

روانی ـ اجتماعی کودک و رشد خودبه‌خودی عقلانی کودک پیوندی دیالکتیکی وجود دارد، و شاید بتوان گفت که فرایند جامعه‌پذیری کودک با نوعی جامعه‌شناسی ضمنی همراه است.

فرایند جامعه‌پذیری، نه‌تنها متأثر از اجتماعی است که کودک در آن رشد می‌کند ــ چه در مقیاس ده و شهر و کشور خویش ــ بلکه از جامعه‌ی جهانی تأثیر جدی می‌پذیرد و این یکی از پیامدهای قطعی روند جهانی‌شدن است. اکنون هر شهروندی نه‌تنها شهروند کشور خویش، که شهروند جامعه‌ی جهانی است.

کار به آن جا کشیده است که در گرماگرم انتخابات اخیر آمریکا نه‌تنها اروپایی‌ها، بلکه بسیاری از مردمان کشورهای موسوم به «جهان سوم» روند این انتخابات را پی‌گیری می‌کردند، زیرا نتایج آن به‌طور مستقیم یا غیر مستقیم گریبان‌گیر همه‌ی مردم جهان خواهد بود، به‌طوری که پس از انتخاب دوباره‌ی بوش با توجه به سیاست هژمونیک و مداخله‌جویانه‌ی وی، نشریه‌ی فرانسوی فیگارو نوشت: «امروز بوش کم‌وبیش رئیس جمهور ما هم هست!!» و اومانیته هم انتخاب دوباره‌ی بوش را به‌منزله‌ی گسترش جنگ و خشونت، سلطه‌طلبی و بنیادگرایی مذهبی می‌داند.

آشکار است که سیاست‌های جهانی آمریکا نه‌تنها بر دولت‌ها تأثیر خواهد گذاشت، بلکه زندگی همه‌ی ملت و درنهایت خانواده‌ها ــ ازجمله کودکان و نوجوانان ــ را متأثر خواهد کرد. بیهوده نیست که آنتونیو نگری در کتاب امپراتوری خویش، انسان را موجودی سیاسی‌زی می‌خواند و تری‌ایگلتون نیز بر آن است که «امروزه نوع چاشنی غذای انسان‌ها را نیز سیاست تعیین می‌کند.» میشل فوکو نیز تا آن جا پیش می‌رود که می‌گوید: «قدرت حتی نوع رابطه در اتاق خواب را معین می‌کند».

به‌نظر نگارنده در دوران انتگراسیون و تشدید و تسریع ادغام اقتصادهای مجزا، بدون درک ژرف فرایند جهانی‌شدن بی‌گمان نمی‌توان حتی از ادبیات کودک درک درستی داشت!

جهانی‌شدن، ادبیات کودک و ایدئولوژی

> «گفت‌وگو با کودک و بر سر شوق آوردن او به‌مراتب دشوارتر از پیروزی در یک مبارزه‌ی انتخاباتی است، اما صدچندان شادی‌آورتر است.»[۴۹] کالت

دو تن از استادان زبان‌شناسی دانشگاه‌های انگلستان، مورای نولز و کرستن مامجر، می‌نویسند: «شاید بتوان گفت که ادبیات کودک بیش از هر متن دیگری بازتاب اجتماعی خواست‌ها و آرزوهای نویسندگان غالباً برخاسته از طبقه‌ی متوسط، چنین متونی باشد» و در ادامه می‌افزایند: «ما بر سر آن نیستیم که خود را درگیر مجادلات مربوط به سانسور کنیم، بلکه درصدد ارتقاء آگاهی نسبت به چگونگی کارکرد ایدئولوژی در ادبیات کودک هستیم. دوران کودکی مانند سراسر عمر انسان، مجالی است برای آموختن درباره‌ی جهان بزرگ‌سالان ... پس در داستان‌هایی هم که برای کودکان یا نوجوانان نوشته می‌شود، بزرگ‌سالان می‌توانند جهان بزرگ‌سالی را به‌همان صورت که به بچه‌ها نشان می‌دهند زیر سیطره و هدایت خود داشته باشند».[۵۰]

همچنین یکی از پژوهش‌گران ادبیات کودک به‌نام م. دافنی. کوتزر در کتابی با عنوان امپراتوری کودکان که عنوان فرعی آن امپراتوری و امپریالیسم در کتاب‌های کلاسیک کودکان بریتانیا است، می‌نویسد: «یک داستان،

حتی داستان کودکان، چیزی فراتر از یک داستان است. داستان هرقدر هم که ساده باشد، تفاوتی نمی‌کند. داستان‌ها از درون فرهنگ‌ها و جوامعی خاص سر برمی‌آورند و بازتاب ارزش‌های همان جوامع‌اند. نمایش‌نامه‌های تاریخی شکسپیر، همان‌قدر که بازتاب سیاست‌های ملکه‌ی الیزابت‌اند، بیان‌گر سیاست‌های زمانه‌ی کینگ[۵۱] جان یا کینگ ریچارد هستند. دانیل دفو در رابینسون کروزو همان‌قدر که بازگوکننده‌ی شکستگی کشتی و غرق‌شدن آن است، از طبقه‌ی تجارت‌پیشه‌ی قرن نوزدهم سخن می‌گوید. همان‌گونه که ویلیام سی. داولینگ در کتاب درآمدی بر ناخودآگاه سیاسی می‌نویسد: «فکرکردن به یک داستان ... به‌منزله‌ی فکر کردن به جامعه‌ای است که در آن نگاشته شده است.»[۵۲] ماجراها و تجربه‌های هر فرد، به هر حال بخشی از پیکره‌ی داستان‌اند که روی هم‌رفته نوعی تمثیل یا نماد ملی را می‌سازند ــ تصویری خیال‌انگیز از رؤیاها، آرزوها، و بیم و امیدهای فرهنگی خاص‌اند. منتقدان ادبی اغلب متن‌های ادبی کودکان ــ یعنی آثار سرنوشت‌سازی که خود سازنده‌ی بخشی از نمادهای ملی‌اند ــ را نادیده می‌گیرند. کودکان آینده‌ی هر جامعه را رقم می‌زنند و در ادبیاتی که بزرگ‌سالان برای بچه‌ها خلق می‌کنند، به‌مراتب روشن‌تر و سر راست‌تر آرزوها و رؤیاهای خود را بیان می‌کنند، تا آثاری که برای هم‌سالان بزرگ‌سال خود می‌نویسند. رودریک مک جیلیس در کتاب خوانندگان هوشمند: نظریه‌ی ادبی و ادبیات کودک می‌نویسد: «هم کودکان و هم کتاب‌هایشان سازه‌هایی ایدئولوژیک هستند.» و درباره‌ی ناشرانی که تنها به انتشار آثار کودک می‌پردازند می‌نویسد: «برای استمرار پول‌سازی، برآنند که ارزش‌ها و برداشت‌های گروه‌های حاکم را ابدی کنند».[۵۳]

سپس کوتزر در تحلیل‌های خویش می‌کوشد به ردیابی و کاوش مفاهیمی بپردازد که از اواخر قرن نوزدهم تا آغاز جنگ جهانی دوم، در ادبیات کودک درصدد بوده‌اند تا سلطه‌ی امپریالیسم را هم‌چون پدیده‌ای به‌هنجار و طبیعی جلوه دهند و خوانندگان کودک را ترغیب کنند که ارزش‌های امپریالیسم را بپذیرند».[۵۴]

گذشته از نگاه سنتی، بدبینانه، و کم‌وبیش افراطی این نویسنده، گویی نویسندگان و پژوهش‌گرانی که از آن‌ها نقل‌قول شده کودک را ابژه‌ای منفعل می‌انگارند که تنها پذیرای القائات بزرگ‌سالان‌اند. اما نمی‌توان اهمیت این پدیده را نیز کاملاً ناچیز یا به دور از واقعیت به‌شمار آورد.

به‌تبع چنین نگاهی است که بنیان‌گذاران مکتب فرانکفورت با نظریه‌ی صنعت فرهنگ، توده‌ها را اسیر دست‌وپابسته‌ی فرهنگ و تبلیغات بورژوازی می‌دانستند. اما اخیراً نگارنده یک داستانِ مصور کودکان به‌زبان انگلیسی باعنوان بتسی که داد زد: گرگ!، نوشته‌ی گیل کارمن لومن و به تصویرگری اسکات نش خواند که ناشر پرآوازه‌ای چون اسکولاستیک ــ ناشر هری پاتر ــ آن را چاپ و منتشر کرده است که خود شاهد مثالی است از چنان بینشی که نظریه‌پردازان یادشده ذکر کرده‌اند.

این داستان براساس قصه‌ی کهن و شناخته‌شده‌ی چوپان دروغ‌گو نوشته شده و در واقع افسانه‌ای نو است؛ اما به جای مرد چوپان، دختر هشت‌ساله‌ای به‌نام «بتسی» نقش چوپان را به‌عهده گرفته که چوپانی را به‌صورتی مدرن یعنی در مدرسه‌ی شبانی آموخته است. اما گرگی گرسنه و حیله‌گر به‌نام «زیمو» ــ که گویی قصه‌ی چوپان دروغ‌گو را می‌داند ــ نقشه‌ای زیرکانه می‌کشد تا با بی‌اعتبار کردن بتسی بتواند به گلهٔ حمله کند و گوسفندان را بدرد و بخورد. بتسی نیز می‌کوشد گرگ درنده و وحشی را رام و دست‌آموز کند و سرانجام با ابراز مهر و محبت و دادن غذای خود به زیمو او را اهلی می‌کند و به‌اتفاق هم با خیروخوشی از گله مراقبت می‌کنند. (به‌راستی

مراقبت برای چه؟ گرگ‌ها که دیگر خود چوپان شده‌اند؟!) ظاهراً نویسنده با تردستی از قصه‌ی جذاب کهن، آشنایی‌زدایی کرده و داستانی مدرن و گیرا و بیان‌گر تساهل و تسامح نوشته است. اشاره‌ای به‌شیوه‌ی پایان‌بندی، بازگوکننده‌ی بینش نویسنده است: زیمو که موفق شده با فریب‌کاری بتسی را مانند چوپان دروغ‌گو بدنام کند، با همکاری در کار چوپانی نه‌تنها از بتسی اعاده‌ی حیثیت می‌کند، بلکه اهالی روستا را نیز وامی‌دارد که از او عذرخواهی کنند. به‌دنبال آن، روستاییان از زیمو می‌خواهند که او هم سوگند چوپانی یاد کند، و بتسی هم زوزه‌کشان سوگند چوپانی یاد می‌کند. با هم این عبارات را مرور می‌کنیم[۵۵]:

Next, Zimmo howled the shepherd's oath. Kee ee eep! Shee ee eep! From then on, Betsy and Zimmo herded together and ate Mom's pies together, two shepherd of Bray'

به‌راستی، این داستان به‌ظاهر کودکانه را چگونه باید تفسیر کرد؟ چنانچه در چارچوب تحلیلی شبه علمی و بینش پوزیتیویستی داستان را تفسیر کنیم، چنین برمی‌آید که با تغییر محرک‌ها و انگیزش‌ها رفتار شخص را ــ در این جا گرگ را ــ می‌توان تغییر داد و ثابت کرد که الزاماً «عاقبت گرگ‌زاده، گرگ نمی‌شود» و در نهایت به‌درستی نشان می‌دهد این برداشت سنتی پنداری باطل است که «تربیت نااهل را چون گردکان بر گنبد است». اما نشانه‌های دیگر ازجمله تصویرهای پایانی راه را بر چنین پنداشتی می‌بندند. از این گذشته، حتی در چارچوب نظریه‌ی رفتارگرایی تغییر گرگ باران‌دیده‌ای که دهانش به خون آلوده شده و گوشت لذیذ بره به دهانش مزه کرده، بسیار بسیار دشوار است؛ یعنی چنین گرگ‌زاده‌ای! بعید است ــ اگر غیر ممکن نباشد ــ که دست از درنده‌خویی بکشد!

پس چنین برداشتی، چه از نظر روان‌شناسی تربیتی و چه از نظر جامعه‌شناسی تربیتی، ساده‌انگاری محض است، که اگر آن را فریب‌کاری به شمار نیاوریم و نویسنده صادقانه به آن ایمان داشته باشد، نوعی خودفریبی است! اما اگر پا را فراتر بگذاریم و وارد جامعه‌شناسی طبقات و رقابت‌های سیاسی و جامعه‌شناسی احزاب بشویم، باز هم وجود منافع متفاوت ــ و گاه متضاد ــ نافی چنین مصالحه‌ی ساده‌انگارانه‌ای است.

در چارچوب روابط بین‌الملل و جامعه‌شناسی سیاسی نیز گرچه می‌توان بر سر منافع مشترک توافق حاصل کرد و قرارداد بست، اما کم‌تر پیش می‌آید که منافع گرگ و میش و چوپان همواره همسان و همخوان باشد. به‌راستی آیا منافع تولیدکنندگان نفت و انحصارات نفتی همواره یکسان است؟

آیا منافع کشورهای در حال توسعه و به‌عبارتی جهان سوم، عین منافع کشورهای توسعه‌یافته‌ی صنعتی است؟ به‌راستی در این داستان گرگ نماد کیست و یا چیست؟ و گوسفندان و چوپان چه کسانی هستند؟ آیا گرگ تمثیلی برای کشورهای صنعتی پیشرفته است؟ یا به‌عکس گرگ مثالی از مردمان گرسنه‌ی جهان سوم است؟

آیا این داستان نمادینِ ظاهراً کودکانه بیان‌گر منافع انحصارات بزرگ جوامع پیشرفته‌ی صنعتی نیست که می‌کوشند منافع خود را عین منافع ملت‌های جهان سومی قلمداد کنند؟ هرچند امروز با جهانی‌شدن اقتصاد و تجارت، گریز و گزیری از مشارکت فعال در اقتصاد جهانی و همکاری با همه‌ی کشورهای جهان از جمله کشورهای صنعتی پیشرفته نیست و روند ادغام بازارهای جهانی و تشکیل نهادهای بین‌المللی و منطقه‌ای همگی بیان‌گر عینی آن هستند. اما تصویرهای پایانی داستان و گفته‌هایی که از دهان گوسفندان خارج می‌شود خیلی روشن و آشکار بیان‌گر ایدئولوژی انحصارات غربی است، به‌عنوان مثال گوسفندی چنین می‌گوید:

«گاهی بهترین دوست چوپان گرگ است.» اما جالب‌تر از همه این عبارت است: «جماعتی که فریاد برمی‌آورند گرگ، چنانچه فریب‌کار نباشند، ممکن است فریب‌خورده باشند.» البته چنین نیست که همه‌ی کتاب‌های کودکان در پی القای چنین ایدئولوژی‌هایی باشند، مثلاً خانم فرانسواز متو، مدیر انتشارات سیرس فرانسه، که به‌عنوان نماینده‌ی ناشران کتاب کودک و نوجوان فرانسوی در نمایشگاه بین‌المللی امسال تهران (۱۳۸۳) شرکت کرده بود می‌گوید: «بهترین کتابی که در حال حاضر در فرانسه به فروش می‌رسد، روایت جدیدی است از موضوع گرگ و بره که نشان‌دهنده‌ی وفاق بین گوسفندان است که به‌رهبری بره‌ای کوچک با گرگ مبارزه می‌کنند».[۵۶] نکته‌ای ظریف و خطیر را نباید ناگفته گذاشت: حتی اگر بپذیریم همه‌ی آثار ادبی ــ پنهان یا پیدا ــ از بار ایدئولوژیک برخوردارند، نمی‌توان آن‌ها را با آثار ایدئولوژیک (آثاری که آشکارا درصدد تبلیغ و ترویج عقیده‌ای خاص و به بیان دیگر القای ایدئولوژی نویسنده است) یکسان پنداشت. نمی‌توان و نباید زیبایی‌های یک اثر خلاقه را به‌دلیل گرایشات ایدئولوژیک نویسنده‌اش نادیده انگاشت و کودکان را از خواندن آن محروم کرد. فرانک کلنسی می‌گوید: «داستان‌های خوب استعاری و نمادین، در عین حال به‌همان اندازه حقیقی‌اند. بچه‌ها بنا به تجربه و پیشینه و تخیل بی‌همتای خویش، داستان‌ها را از صافی ذهن خود می‌گذرانند و چنان از آن بهره می‌گیرند که شاید اصلاً در مخیله‌ی ما هم نگنجد. داستان‌ها غذای روح بچه‌ها هستند.»[۵۷]

نتیجه می‌گیریم که حتی اگر بزرگ‌سالان در پی القای ایدئولوژی تحمیلی به کودکان باشند، با توجه به تنوع رویکردها و بینش‌ها، و با وجود منتقدان آگاه نمی‌توان و نباید چندان نگران امر بود. زیرا اکنون با شتاب روزافزون جهانی‌شدن، بازار مبادله‌ی اندیشه، هنر، و ادبیات هم گسترش می‌یابد و این تکثر پدیده‌ای است فرخنده اما باید کوشید با تدوین برنامه‌ای آگاهانه و با مشارکت همه‌ی نهادهای موجودِ ادبیات کودک و با بهره‌گیری از خرد جمعی برای حضور آگاهانه در بازارهای بین‌المللی کتاب کودک و داد و ستدهای فرهنگی با همه‌ی کشورها بیش از پیش بر غنا و ژرفای ادبیات کودک افزود.

باری، چنین کشمکش‌هایی جدا از منافع جریان‌های سیاسی بزرگ‌سالانه، به نوعی بیانگر جدال فکری بین سنت و مدرنیته و تلاش برای حفظ یا تغییر وضع موجود است. در یک داستان کودکانه‌ی نپالی درباره‌ی قورباغه‌ای به نام «باکتر» می‌خوانیم: «باکتر، مدرن بودن خوب است، اما وقتی قورباغه‌ها در یک چشم به هم زدن تمام سنت و فرهنگ خود را از دست می‌دهند، دچار بی‌هویتی و سرگردانی می‌شوند. آن‌وقت قدرت تشخیص خود را از دست می‌دهند و نمی‌دانند چه درست و چه نادرست است. افراط در هیچ چیزی خوب نیست ــ حتی اگر آن چیز تغییر و تحول باشد. این قضیه خیلی گیج‌کننده است».[۵۸]

جک زایپز منتقد نام‌دار ادبیات کودک پیامدهای چرخش سیاست‌های جهانی به سود راست جدید را چنین ارزیابی می‌کند: [چنین چرخشی] ... زمینه را برای چرخشی ایدئولوژیک در قلمرو نقد و ادبیات کودک فراهم آورده است. راه و روشی که، گرچه همه در آن یکسان نمی‌اندیشند، گسستن از بینش محافظه‌کارانه و ساده‌لوحانه‌ی پس از جنگ جهانی (سال‌های ۷۰-۱۹۴۵) را به نمایش می‌گذارد.»[۵۹]

باری، با وجود پارادایم‌های به‌ظاهر متضاد و جدال‌های نظری بی‌پایان، روند تحولات تاریخی به‌صورتی انضمامی و ترکیبی به پیش می‌رود. به‌بیانی دیگر تاریخ پهنه‌ی دیالکتیک گسست‌ها و پیوست‌هاست، چنان که کرک پاتریک هیل، نویسنده‌ای آمریکایی، در رمان نوجوانان اردوی زمستانی نوشته است: «شما شاید بخش‌های

خوب سنتی کهن و بخش‌های خوب شیوه‌های مدرن را برگزینید و خودتان راهی نو را بسازید.»[۶۰] وی در ادامه می‌گوید: «آنان که در عالم نظر بر سنت به شیوه‌ای افراطی پای می‌فشارند، خود همواره عملاً از آخرین دستاوردهای مدرن بهره می‌گیرند و آنان که به‌ظاهر با هرگونه سنتی سر ستیز دارند، در عمل به برخی از سنت‌ها پای‌بندند!»

جهانی‌شدن، ادبیات کودک و صلح جهانی

اگر در قلمرو سیاست و اقتصاد، بازار خشونت و رقابت داغ است و از برخورد تمدن‌ها سخن می‌رود، پهنه‌ی فرهنگ و هنر و ادبیات کم‌وبیش قلمروِ گفت‌وگو و همدلی است.

نویسندگان ادبیات کودک حتی اگر از جنگ هم بنویسند در پی ترویج صلح و دوستی بین ملت‌ها هستند؛ به‌عنوان مثال گودرون پازوانگ، نویسنده‌ی برجسته‌ی آلمانی، در داستان شاخه‌های غان عقیده‌ی جوانانی را که ناگزیرند به جبهه بروند، درباره‌ی جنگ بیان می‌کند. او در این داستان به‌زیبایی توصیف می‌کند که مردم دنیا، به‌خصوص جوانان [و نوجوانان] که تحت استیلای دولت‌های خود ناچارند در جنگ‌های تجاوزکارانه شرکت کنند، هیچ خصومتی با هم ندارند و می‌توانند در صلح و دوستی در کنار هم زندگی کنند.

اورسُولا ولفِل نیز در داستان دی‌یو، نشان می‌دهد که دی‌یو جلوی خانه‌شان با زره‌پوش حلبی بازی می‌کند. آن‌ها را پدربزرگ از شهر برای او آورده است. مادر از دست پدر عصبانی است و دلش می‌خواهد این اسباب بازی‌ها هرچه زودتر خراب شوند. عصر می‌شود و پدر از مزرعه برمی‌گردد و چای می‌خواهد. مادر مخالفت می‌کند و می‌گوید: «همیشه همین موقع هواپیماها می‌آیند. اجاق را روشن نمی‌کنم.» پدر می‌گوید: «آن‌ها از بالای رودخانه پرواز می‌کنند. کاری به دهکده‌ی ما ندارند. چای را حاضر کن.» پدربزرگ هم که خسته است، از پدر حمایت می‌کند و می‌گوید: «دود اندکِ دودکش خانه‌ی ما توجه آن‌ها را جلب نمی‌کند ...»

سُون، برادر بزرگ دی‌یو، از خانه بیرون می‌رود و زیر لب می‌گوید: «همه‌جا جنگ است، حتی در خانه‌ی ما.» ناگهان هواپیماهای دشمن سر می‌رسند، دی‌یو ضربه‌ای در پشت خود احساس می‌کند و بی‌هوش می‌شود. وقتی به هوش می‌آید پدر و پدربزرگ کنارش نشسته‌اند. پدر آرام می‌گوید: «بلند شو دی‌یو، سون مرده! آن‌ها تیراندازی کردند ...» دی‌یو درد وحشتناکی در پشت خود احساس می‌کند. او هرگز نمی‌تواند دوباره بدود.

ولفل به‌زیبایی نشان می‌دهد که جنگ گناه‌کار و بی‌گناه نمی‌شناسد. جنگ کور است و کوچک و بزرگ را قربانی منافع سوداگران و جنگ‌طلبان می‌کند.[۶۱] جنگ مزارع را نابود می‌سازد، خانه‌ها را ویران می‌کند، شهرها را منهدم می‌سازد، و همه‌ی دستاوردهای بشری را از بین می‌برد.[۶۲]

یک نویسنده‌ی زن آلمانی به‌نام آنگلیکا مشتل رمانی نوجوانانه با عنوان فرار از بهشت بیگانه نوشته که شخصیت‌های اصلی آن عبارت‌اند از دو نوجوان ایرانی ــ یک دختر ده‌ساله و برادر سیزده‌ساله‌اش ــ و نیز یک پسر نوجوان عراقی که او هم براثر جنگ آواره شده است. این رمان به‌خوبی بیان‌گر پیامدهای وحشتناک جنگ تجاوزکارانه‌ی صدام به ایران و موشک‌باران شهرهاست، که براثر آن خانواده‌ها درمانده می‌شوند و افرادی بی‌گناه به خاک و خون کشیده می‌شوند. پدر و مادری ایرانی که استاد دانشگاه هستند، از سر ناچاری و درماندگی

دختر و پسرشان را از طریق دُبی به آلمان می‌فرستند تا در آن جا جان‌شان در امان باشد و این سرآغاز آوارگی و پریشانی آن‌هاست. سرانجام یک ایرانی آن‌ها را در منزلی پناه می‌دهد که از قضا پیش از آن پسر نوجوان عراقی را در همان جا پناه داده است. پسر نوجوان ایرانی که از جنایات و صدمات تجاوز صدام به میهن خویش آگاه و بیزار است، نوجوان عراقی را دشمن خویش و کشورش می‌پندارد و با او به خصومت می‌پردازد. اما در شرایطی که نیازمند کمک است، نوجوان عراقی به یاریش می‌شتابد و پس از آن با هم دوست می‌شوند و درمی‌یابند که ملت‌ها، به‌ویژه کودکان، هیچ دشمنی با هم ندارند و این سیاست‌مداران قدرت‌طلب و توسعه‌طلب ــ چون صدام جنایت‌کار ــ هستند که آتش دشمنی و جنگ را روشن می‌کنند.

سرانجام جنگ به پایان می‌رسد و این نوجوانان به کشورهای خویش بازمی‌گردند و به یکدیگر قول می‌دهند که هیچ‌گاه همدیگر را فراموش نکنند و برای هم نامه بنویسند، در عین آن که عشقی پنهان در دل نوجوان عراقی نسبت به دختر ایرانی جوانه زده است! آیا سرنگونی صدام بیانگر بیهودگی و تباهی جنگ تجاوزکارانه نبود؟ گرچه همواره باید بین جنگ‌های تجاوزکارانه و دفاع مشروع تفاوت قائل شد. یک منتقد و مترجم ایرانی ادبیات کودک در این باره می‌نویسد: «داستان‌نویسان واقع‌گرای آلمانی جنگ‌های رهایی‌بخش را در برابر جنگ‌های تجاوزکارانه برای دفاع از آب و خاک و ناموس و شرف و حیثیت انسانی و بیرون‌راندن متجاوزان، مبارزه‌ای مشروع، قانونی، شورانگیز و قابل ستایش تلقی می‌کنند. وانگهی معتقدند که جنگ، آزادی، منابع انسانی و حیاتی ملت‌ها را نابود می‌کنند و در برابر تأمین منافع معدودی کارخانه‌دار و جنگ‌طلب و سیاست‌مدارِ سوداگر زندگی اکثریت مردم به تباهی‌کشیده می‌شود. از دیدگاه آنان، جنگ هیچ‌گونه تقدسی ندارد. زیرا میلیون‌ها نفر را بی‌خانمان و آواره می‌کند و متناسب با وسعت و دامنه‌ی گسترش آن، آدم‌های بی‌شماری را به‌خاک و خون می‌کشد. جنگ زندگی کودکان و نوجوانان را بیش از پیش مورد تهدید قرار می‌دهد. جنگ‌های تجاوزکارانه حقوق بشر را پایمال می‌کنند و آزادی‌های فردی و اجتماعی را از بین می‌برند.[۶۳]

در پی آوارگی و مهاجرت گسترده‌ی مردم کشورهای درگیر در جنگ نوعی داستان تحت عنوان **داستان آوارگی قومی** شکل گرفته که نمونه‌ای از آن در بالا ذکر شد، و به دنبال آن رویکردی در قلمرو نظریه‌ی ادبی به وجود آمد که از آن با عنوان «نقد ادبی آوارگی قومی» یاد می‌شود.[۶۴]

آشکار است ادبیات کودکان با آفریدن چنین داستان‌هایی به گسترش فرهنگ جهانی و تقویت صلح، دموکراسی و حقوق بشر، دفاع از حقوق کودکان[۶۵]، تفاهم و دوستی متقابل بین ملت‌ها، و از همه مهم‌تر شناخت ریشه‌های جنگ به کودکان و نوجوانان یاری می‌رساند؛ زیرا به نظر پیاژه کودکان مفاهیم اجتماعی را بیشتر به‌صورتی عاطفی می‌پذیرند تا به‌صورتی منطقی و عقلانی.

جهانی‌شدن فرهنگ و ادبیات کودک

انسان موجودی جامعه‌زی ــ و حتی به‌گفته‌ی آنتونیو نگری سیاسی‌زی ــ است، اما بی‌گمان دارای نیازهایی متفاوت است. به‌عبارتی سطوح نیازمندی‌های انسان متفاوت است. واکنش‌های غریزی از طریق هدف‌های ذهنی آگاهانه (یعنی براساس ادراک ذهنی) تعیین نمی‌شوند، بلکه عامل آن‌ها انگیزش‌های زیستی-وراثتی

هستند. از همین روست که نزد موجودات طبیعی، هرچند زندگی آن‌ها سازمان‌یافته به نظر برسد (مانند مور و زنبور)، فرهنگ و درنتیجه تمدنی نمی‌یابیم. اما منشاءِ فرهنگ و تمدن کنش غیر غریزی و عواملی است که این نوع کنش را تعیین می‌کنند. بنا به‌گفته‌ای تفاوت بدترین معمار با زنبور عسل که لانه‌اش را براساس طرح‌های هندسی یا مهندسی دقیق می‌سازد این است که معمار به‌عنوان انسان از قوه‌ی تخیل و قدرت تفکر خویش برای طراحی بهره می‌گیرد! و همین قوه‌ی ابتکار یا تفکر و تخیل انسان است که فرهنگ و تمدن می‌سازد. پس فرهنگ است که سلسله‌جنبان تلاش و فعالیت بشر در کار تمدن است و همان است که تمدن‌های بشری را به‌سبب تفاوت معیارهای [فرهنگی] با یکدیگر متفاوت می‌کند و گوناگون می‌سازد.[۶۶]

ملت‌های جهان، با وجود چنین گوناگونی فرهنگی در حال بده ـ بستان فرهنگی‌اند و با وجود تفاوت‌ها، اشتراکات بسیار زیادی دارند. دنیای فرهنگ بر خلاف سیاست و اقتصاد به جای رقابت و درگیری بیشتر قلمرو گفت‌وگو و تعامل است. امروز بیشترِ مردمِ جهان کت و شلوار می‌پوشند، پوشش‌های خانم‌ها نیز در بیشتر کشورها اگر یکسان نباشد، بسیار شبیه هم است. امروزه در بسیاری از کشورها کوکاکولا و مک‌دونالد و پیتزا رواج یافته، بسیاری از جوانان به آهنگ‌های مختلف ... گوش می‌دهند، از رقابت فوتبال بین آ.ث. میلان، یوونتوس و منچستر یونایتد و رئال مادرید و بارسلونا و بایرن‌مونیخ ... همان‌قدر لذت می‌برند که از بازی تیم ملی یا باشگاه محبوب کشور خودشان، و شاید هم بیشتر!، رقابت بین برزیل و آلمان و فرانسه و ایتالیا و انگلستان همان‌قدر برایشان مهم است که مسابقه‌ی فوتبال ایران با عربستان (گرچه در این جا شور و احساساتی ویژه، اهمیت نتیجه را فزونی می‌بخشد!).

گذشته از پذیرش تفاوت‌های فرهنگی قومی و ملی، اکنون نوعی فرهنگ جهانی در حال شکل‌گیری است. به‌گفته‌ی احمد ماهر، استاد دانشگاه و رمان‌نویس عرب، «هنگامی‌که به تماشای مسابقه‌ای مانند فوتبال می‌نشینید در واقع نمونه‌ای از جهانی‌شدن را در بالاترین حد خود می‌بینید: خواه این مسابقه میان تیم ملی عربستان و چین باشد، خواه میان آلمان و برزیل، نه قواعد بازی در آن تفاوتی می‌یابد، نه الگوی لباس بازیکنان و داوران. در مسابقه‌ای که در خاورمیانه برگزار می‌شود همان قواعدی جاری است که در مسابقه در خاور دور یا اروپا و آمریکا. نه هیچ عربی را خواهید دید که با جامه‌ی بلندش توپ بزند، نه هیچ هندی که با دستار در میدان بازی بدود ... جهان بر سر اصول، لباس و قواعد بازی هم‌داستان است ... شما نمی‌توانید بازی فوتبالی [برای خودتان] اختراع کنید و بگویید «برای من آنچه در جای دیگر می‌گذرد اهمیتی ندارد، فوتبال همین است که من آورده‌ام.» و می‌افزاید جهانی‌شدن چیزی نیست جز پدیده‌ی یگانگی (و نه یک‌گونگی) فرهنگی و اقتصادی که امروزه جهان شاهد آن است ...

انقلاب تکنولوژیک اخیر یا همان انقلاب سوم در تاریخ بشر (انقلاب در عرصه‌ی رسانه‌های ارتباطی و اطلاع‌رسانی) جهانی‌شدن را بیش از هر زمان دیگر بر همگان نمایان کرده است. این که مثلاً در آمریکا باشید بدون آن که در آن جا حضور یابید، امری است که از طریق ماهواره و اینترنت و دیگر تکنولوژی‌های نوین ارتباطات ممکن و میسر شده است.»[۶۷]

بازتاب چنین روندی در ادبیات کودک آشکارا به چشم می‌آید. احمد اکبرپور، نویسنده‌ی کودک و نوجوان ایرانی، داستانی دارد با نام *امپراتوری کلمات*، که پیش از حمله‌ی آمریکا به عراق نوشته شده است. شخصیت

نوجوانِ ایرانیِ این داستانِ خیالی پاک‌کن را برمی‌دارد و خطوط مرزی بین کشورها را پاک می‌کند و با شخصیت‌های کتاب قصه‌اش همراه می‌شود و مرزهای کشورهای مختلف را درمی‌نوردد، و با امپراتور مستبد کره رویارو می‌شود تا جان دوست کره‌ای‌اش را نجات دهد! امروزه، خیال هنری در ادبیات کودک هیچ مرزی نمی‌شناسد، **شازده کوچولو** همان‌قدر که ایرانی است فرانسوی هم هست. جالب این جاست که در چند سال اخیر، نویسندگان ایرانی با استقبال از **شازده کوچولو** چند رمان نوشته‌اند. نویسنده‌ای ایرانی به‌نام جمشید خانیان با الهام از قصه‌ای فولکلوریک در جنوب ایران، رمان نوجوانی می‌نویسد با عنوان **قلب زیبای بابور**، که با بسیاری از داستان‌های مشهور ادبیات کودک جهان یا شخصیت‌های نوجوان آن پیوند بینابینی برقرار می‌کند ــ از **جوجه اردک زشتِ** هانس کریستین اندرسن تا **شازده کوچولوی** اگزوپری و داستان‌های چارلز دیکنز و ...

امروزه بین ادبیات کودک ایران و ادبیات کودک جهان ــ چه از نظر درون‌مایه و چه از نظر ساختار و تکنیک ــ پیوند بینامتنی ژرفی به چشم می‌خورد؛ همه‌ی گونه‌های ادبی در ایران خلق می‌شود، از داستان‌های رئالیستی اجتماعی تا خانوادگی و عشقی، از افسانه‌ی نو تا فانتزی مدرن و داستان‌های علمی ـ تخیلی و انواع شگردهای داستانی از سیال ذهن تا فراداستان که سخن درباره‌ی چندوچون آن فرصتی فراخ می‌طلبد.

هری‌پاتر همان‌قدر در نوجوان ایرانی شور می‌آفریند که در نوجوان اروپایی. امروز **هری‌پاتر** نه‌تنها شهروندی جهانی است، بلکه با نوجوان ایرانی نیز پیوندی تنگاتنگ برقرار کرده است، البته این به‌منزله‌ی آن نیست که نگارنده این اثر را شاهکار می‌داند. منتقد برجسته‌ی ادبیات کودک و نوجوان، جک زایپز، در کتاب ارزنده‌ی ***stick and stones*** در مقاله‌ای با عنوان «پدیده‌ی هری‌پاتر» در چارچوب نظریه‌ی «صنعت فرهنگ» این رمان‌ها را نقد و بررسی کرده و آن را محصول صنعت فرهنگ و سوداندوزی انحصارات چاپ و نشر، و نیز در راستای یکسان‌سازی فرهنگی می‌داند. او رمز و راز کام‌یابی **هری‌پاتر** را چنین ارزیابی می‌کند: «... چنین روند موفقیت‌آمیزی، بخشی از فرایند همگن و همگون کردن بچه‌ها به دست خودمان است. یکسان‌سازی همه‌ی بچه‌ها! این است حکایت غم‌بار و پدیده‌ی عصر ما!»[۶۸] برخلاف چنین برداشتی یکی از نویسندگان نام‌دار کودک و نوجوان، یوستاین گاردر ــ نویسنده‌ی رمان مشهور فلسفی دنیای سوفی ــ بر این باور است که **هری‌پاتر** نسلی از نوجوانان غربی را با کتاب آشتی داده است و می‌گوید: «اگر بچه‌ها کتاب‌های جدی کودک و نوجوان را نمی‌خوانند به آن‌ها **هری‌پاتر** بدهید.» به هر حال در دنیای چندرسانه‌ای و سوادهای چندگانه ــ از سواد نوشتاری تا سواد رسانه‌ای و دیجیتالی ــ به گفته‌ی دو پژوهش‌گرِ استاد دانشگاه نیویورک، در عصر جهانی‌شدن فرهنگ: «به نظر می‌رسد همه‌ی ما اغلب در معرض یورشِ با سوادی (سوادهای چندگانه) قرار داریم. [از نشانه‌های آن] افزایش شمار کسانی [است] که خود را درگیر صفحه‌ی کامپیوتر کرده‌اند. بسیاری نیز خواندن را مفرّی خوشایند به شمار می‌آورند، و خودشان را زیر انبوه کتاب‌های خوب دفن کرده‌اند. شاید [زیر آوار] داستانی عاشقانه و سلحشورانه یا یک فانتزی درباره‌ی آینده، و چنانچه جوان باشند، با داستانی خوش‌قوام که با خردمندی و هوشیاری بسیار به بازار ارائه شده ــ یعنی با خواندن **هری پاتر**...»[۶۹]

به هر حال نمی‌توان انکار کرد که با شتاب‌گیری روند جهانی‌شدن و تشدید تلاش برای ادغام تجارت جهانی و تشدید تمرکز برای ایجاد بازاری واحد، اقتصاد و فرهنگ بیش از پیش بر یکدیگر اثر می‌گذارند و به وجود آمدن رشته‌ی اقتصاد فرهنگ خود بیانگر این روند است و ادبیات کودک نیز نمی‌تواند از چنین فرایندی

تأثیر نپذیرد و به سهم خود بر آن تأثیر نگذارد.

قرن بیستم، به‌ویژه دهه‌های اخیر گویای جهانی‌شدن فرهنگ، هنر و ادبیات است. ایجاد مؤسسات بین‌المللی نظیر «شورای بین‌المللی کتاب کودک» (IBBY) و «سازمان حمایت از حقوق کودک»، و سازمان‌یابی نهادهای مدنی مربوط به کودکان در سراسر جهان خود نشانه‌ی گسترش روزافزون فرایند جهانی‌شدن است. اما با این وجود امروز نمی‌توان جهانی بود مگر آن که ملی بود و بالعکس، نمی‌توان ملی بود بی آن که جهانی بود و جهانی اندیشید و منطقه‌ای عمل کرد. اکنون ادبیات کودک جهان بر بستر پیوند دیالکتیکی جهانی ـ بومی بودن، به پیش می‌رود!

در این زمینه، پژوهش گروهی سیزده‌نفره‌ای که در دانشگاه آکسفورد، زیر نظر پروفسور دیوید شفرد و کاتریونا کِلی با عنوان «برساختن فرهنگ روسی» درباره‌ی چندوچون روند شکل‌گیری فرهنگ و ادبیات نوین روسیه در سال‌های ۱۹۴۰-۱۸۸۱ و دیالکتیک هویت ملی و فردی، صورت گرفته، بسیار آموزنده است. این گروه از پژوهش‌گران خاطرنشان می‌کنند که داستان‌نویسان بزرگی چون چخوف، داستایوسکی، تولستوی،... در عین آن که کالبد داستان کوتاه و رمان را از غرب، به‌ویژه انگلستان و فرانسه، وام می‌گیرند چنان از حیث ساختار و درون‌مایه، و به‌طور کلی زیبایی‌شناسی به‌صورتی خلاق دگرگون می‌کنند که خود در جایگاه سرآمدان و پیشوایان ادبیات داستانی جهان قرار می‌گیرند؛ یعنی رمز و راز جهانی شدن از گذرگاه تکیه بر فرهنگ و ادبیات و سنت‌های روسی از سویی، و جذب و هضم فرهنگ و ادبیات مدرن جهان از سوی دیگر، فراچنگ آمده است؛ یعنی ترکیبی متناسب و سازگار از سنت‌های ملی ـ بومی با ره‌آوردهای مدرنیته![۷۰]

امروز شرکت نمایندگان ایران در داوری‌های بین‌المللی کتاب کودک و تصویرگری، حضور در نمایشگاه‌های بین‌المللی، ترجمه‌ی آثار نویسندگان کودک و نوجوان، و شرکت پژوهش‌گران و نظریه‌پردازان ادبیات کودک در سمینارهای بین‌المللی خود بیان‌گر اراده‌ی ایرانیان برای ایفای نقش فعال‌تر در قلمرو ادبیات کودک است.

جمع‌بندی

متأسفانه در این مقال و مجال، فرصت آن دست نداد که به تحولات ادبی در حوزه‌ی ادبیات کودکِ جهان و ایران بپردازیم و بیشتر به جنبه‌های فراادبی و بیرونی پرداخته شد. اما همان‌گونه که پیتر هانت درباره‌ی تاریخ تحول ادبیات کودک یادآور شده است، ادبیات کودک سه مرحله‌ی عمده‌ی ادبیات تعلیمی و تجویزی، ادبیات توصیفی، و ادبیات انتقادی را از سر گذرانده است. از این رو می‌توان خاطرنشان کرد که اکنون روند ادبیات کودک با توجه به چیرگی بینش انتقادی و ویژگی‌های مخاطب آن فرایندی است بیشتر مبتنی بر هم‌گرایی و همدلی، و رویکردی است گفت و شنودی که کم‌تر خشم و خشونت و ستیز بزرگ‌سالان در آن به چشم می‌خورد. در سطح جهانی نیز این روند هم‌گرایی و نزدیکی بیش از پیش مشاهده می‌شود. در سالیان اخیر، در ایران نیز با تشکیل نهادهای جدیدی چون «انجمن نویسندگان کودک و نوجوان» در کنار نهادهای پرسابقه‌ای چون «شورای کتاب کودک و نوجوان» ــ شعبه‌ی ملی IBBY ــ و «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان»، و نیز با افزایش ناشران کودک و نوجوانِ خصوصی و حضور فعال‌تر نویسندگان و مترجمان و پژوهش‌گران و

منتقدان، روزبه‌روز کیفیت و کمیت ادبیات کودک ارتقاء می‌یابد.

پروفسور ربکا جی لیوکنز در کتاب راهنمای انتقادی ادبیات کودک در سرفصل «ادبیات چیست؟» هدف‌های چندگانه‌ی ادبیات را ــ از جمله ادبیات کودک، اعم از رمان یا شعر را ــ در آغاز سرگرمی و خوشایندی... و دست یافتن به لذت شخصی و معنابخشی به زندگی، و سپس درک همدلانه‌ی انسان‌های دیگر که حاصل کاوش در وضعیت انسان است (یعنی کشف سرشت انسان یا به عبارت دیگر، شناخت نوع انسان) می‌شمارد. یعنی وظیفه‌ی ادبیات چه در قلمرو ادبیات کودکان و چه در گستره‌ی ادبیات بزرگسال، کوشش برای اصلاح نوع آدمی یا برای طرح الگوهای رفتاری و رهنمودهای اخلاقی نیست، بلکه رسالت و حوزه‌ی عمل ادبیات، مشاهده‌ی دقیق رفتار فردی و کنش اجتماعی انسان‌ها و تغییر آن‌هاست. ادبیات بر کردار آدمیان پرتو می‌افکند و آن را در معرض دید قرار می‌دهد تا ما بتوانیم به درکی همدلانه با آن‌ها دست یابیم. همواره این نکته را باید به خاطر سپرد که انسان و نوع بشر مترادف‌های دیگری برای واژه‌ی «مردم» هستند. آنگاه می‌افزاید: «ادبیات خوانشی است که با ابزار تخیل و کیفیت هنری خود، احساس لذت و همدلی و همراهی را در انسان برمی‌انگیزد» و سرانجام نتیجه می‌گیرد که «ادبیات در نوع والای خود هم لذت می‌آفریند و هم شناخت می‌بخشد. چنانچه نحوه‌ی بیان عبارات برای کودکان بیش از حد مغلق و مطنطن و یا مجرد و دور از ذهن باشد، باید عبارت را به‌نحوی مناسب برای کودکان بازپردازی کرد» تا بدانند که مردم چگونه‌اند. چرا این یا آن‌گونه‌اند؟ نیازهای آن‌ها چیست؟ چه چیزی آن‌ها را به چنین کارهایی وامی‌دارد؟ پاسخ بدین پرسش‌ها یا دست کم پاسخ اجمالی آن‌ها را می‌توان در شعرها، یا در داستان‌ها در عناصری چون پیرنگ، شخصیت، زاویه‌ی دید، رخدادگاه، لحن و سبک اثر تخیلی و هنری جست‌وجو کرد، که در مجموع ادبیات را می‌سازند. واژگان به‌خودی خود مشتی واژه‌اند اما آنچه از آن‌ها ادبیات برای هر سن و سالی را می‌سازد، چگونگی گزینش ماهرانه و پردازش هنرمندانه‌ی واژگان است که به خوانندگان لذت می‌بخشد و به آنان یاری می‌رساند تا خودشان و دیگران را بهتر درک کنند.[۷۱]

به هرروی، در شرایطی که جهان به دهکده‌ای، و هر دهکده به جهانی بدل شده و سرعت و سهولت ارتباطات، همه‌ی مرزهای موجود یا موهوم را به هم ریخته است، همه‌ی ملت‌ها و فرهنگ‌ها و همه‌ی کودکان می‌توانند بیش از پیش با همه‌ی تفاوت‌های ملی، مذهبی و فرهنگی با هم یگانه (و نه یک‌گونه) شوند. خانم گونیلابودن ــ نویسنده‌ی سوئدی که برخی از کتاب‌هایش به فارسی ترجمه شده است ــ در سخن‌رانی خود در نمایشگاه «کودک را ببینید» در مصر، سخنانش را چنین به پایان برد: «این تجربه که همه‌ی کودکان جهان پرسش‌ها و احساس‌های اساسی مشترکی دارند، تجربه‌ی باارزشی است. این فکر که مردمانی که در سرزمین‌های متفاوت زندگی می‌کنند سنت‌های متفاوت دارند باارزش است. درک این نکته که وقتی درباره‌ی کودکی از سرزمین دیگری می‌خوانی، به همان اندازه در قلب خود احساس نزدیکی و دوستی می‌کنی که وقتی درباره‌ی کودکی از سرزمین خود می‌خوانی، نیز درک با ارزشی است. به نظر من، کتاب‌ها راه‌های شکوه‌مندی برای رسیدن به تفاهم بین‌المللی هستند، راه‌هایی برای رسیدن به صلح جهانی در آینده. آیا شما راه بهتری می‌شناسید؟» اکنون در بسیاری از کشورها گذشته از مبادله‌ی فرهنگی برون‌مرزی، پدیده‌ی فرخنده‌ی ادبیات چندفرهنگی شکل گرفته است و خانواده‌های مهاجر پیک دوستی بین همه‌ی کودکان جهان هستند!

از همین روست که امروزه قصه‌های هزارویک شب ما شرقی‌ها، اگزوپری فرانسوی با **شازده کوچولویش**، استرید لیندگرن سوئدی با **پی پی جوراب بلندش**، کولودی با **پینوکیویش**، کارول با **آلیس‌اش**، شل سیلوراستاین با شعرهایش، رولینگ انگلیسی با **هری پاترش** و بسیاری دیگر از نویسندگان کودک و نوجوان، شهروندان شهر قلب مهربان همه‌ی کودکان جهان هستند. پس بگذارید در دوران جهانی‌شدن به جای گلوله و خمپاره و بمب و موشک، داستان‌ها و شعرها دست به دست بین همه‌ی کودکان جهان مبادله شود!

اما سخن آخر را از زبان شخصیت داستانیِ یک داستان کودک نپالی بشنویم: «... بهترین و بالاترین امتیاز هر موجود متفکری این قابلیت است که هر موضوعی را از دید و نظر دیگران هم بتواند ببیند. اگر تو بتوانی چنین کاری انجام بدهی، فرد عاقل و خوبی هستی، چون بیشتر کشمکش‌ها و درگیری‌ها ــ به‌خصوص میان خود انسان‌ها ــ به این دلیل اتفاق می‌افتد که فردی خودخواهی کرده و آدم بی‌ملاحظه‌ای بوده است.»[۷۲]

پی‌نوشت‌ها

۱. رولند رابرتسن و جیب حق خنکر. «گفتمان‌های جهانی‌شدن /ملاحظات‌مقدماتی»، ترجمه‌ی مسعود مظاهری، ارغنون، شماره‌ی ۲۴، ۱۳۸۳، ص. ۶۰ (ویژه‌نامه‌ی جهانی‌شدن).

۲. همان، ص. ۶۰.

۳. کارل پوپر. **جست‌وجوی‌ناتمام**، ترجمه‌ی ایرج علی‌آبادی، سازمان انتشارات انقلاب اسلامی، ۱۳۶۹، ص. ۵.

۴. روزنامه‌ی همشهری، ۲۷ آبان ۱۳۸۱.

۵. یک گزارش‌گر اجتماعی در مقاله‌ای باعنوان «کم‌تر از دو دلار» می‌نویسد: «در اغلب کشورهای جهان، هنوز بسیاری از کارگران تنها به‌اندازه‌ی پرکردن شکم‌شان درآمد دارند، هنوز بسیاری از کارگران و کارمندان نگران آینده‌ی خود و فرزندان‌شان هستند. با این حال درآمد کارگر و کارفرما هرروز فاصله‌ای دهشتناک‌تر می‌یابد. لوموند در شماره‌ی ژوئن ۲۰۰۳ خود نوشت: ۳۰ سال پیش، درآمد یک کارفرما حدوداً چهل‌برابر میانگین حقوق یک کارگر بود، اما امروز او هزار برابر کارگرش درآمد دارد و می‌تواند با آسایش خاطر منتظر زمان بازنشستگی‌اش باشد ــ امری که ابداً در مورد حقوق‌های عادی صادق نیست.» («گزارشی از وضعیت معیشتی کارگران در ایران»، همشهری، پنج‌شنبه ۲۶ آذر ۱۳۸۳، شماره‌ی ۳۵۸۳).

۶. توران میرهادی. سخن‌رانی «بزرگ‌داشت روز جهانی خانواده»، گزارشی از برگزاری دهمین سالگرد روز جهانی خانواده، کتاب ماه کودک ونوجوان، شماره‌ی ۸۰، خرداد ۱۳۸۳، ص. ۳۴.

۷. احتمالاً مترجم «بازار منفرد» را در برابر «single market» آورده که اشتباه است. زیرا منظور فرایند جهانی‌شدن «اقتصاد بازار» و ایجاد «بازار واحد» است و نه «بازار منفرد».

۸. ارغنون، شماره‌ی ۲۴، ص. ۶۱.

۹. نکوروح، محمود. **بحران ایدئولوژی**، تهران، انتشارات چاپخش، ۱۳۶۵، ص. ۲۵۳. (سال گذشته نیز ترجمه‌ای دیگر از همین مصاحبه در مجله‌ی نگاه نو و شاید هم در گفتگو درج شد.)

۱۰. همان، ص. ۲۵۴.

۱۱. در کتاب پست‌مدرنیسم آمده است: «پیروزی رسانه‌های گروهیِ کاپیتالیسم، این حقیقت را که کاپیتالیسم بیش از پیش شکننده بوده و مورد تهاجمی فاجعه‌آمیز قرار داشته است، کتمان می‌کند. [اکنون] چیزی از مارکسیسم به‌رهبری شوروی تمامیت‌خواه و رقیب آن یعنی بازار آزاد لیبرالی پیشی گرفته است و آن چیز مجموعه‌ای از دگردیسی حاد واقعیت [احتمالاً hypereality] در حیطه‌ی علم، تکنولوژی و اقتصاد است که اندیشه‌ی سنتی دموکراسی را به گورستان شک فرستاده‌اند. مشکل بزرگ پسامدرنیته این است که دو «حال» وجود دارد. یکی حال کابوس‌گونه، شباهت تصنعی که حاصلِ تکنیک رسانه‌هاست، و دیگری واقعیتی کاذب است که حال واقعی را گذرا، فرّار و معلق می‌سازد. مادیت‌زدایی واقعیت همواره در تعقیب ماست و مقاومت ما را در برابر آن بی‌اثر می‌کند. مثال بارز آن نمایش فاجعه و بلاها در رسانه‌های غربی است که مثلاً رهایی اتیوپی از قحطی عظیم را با یک

کنسرت خیریه به نمایش می‌گذارند. و مصیبت مسئله اینجاست که این پردازش واقعیت مجازی گذراست و در عین حال در پسامدرنیته جایز است. برخلاف بشارت پسامدرنیته‌ای که جرأت می‌کند تحقق دموکراسی لیبرال و پایان تاریخ بشر را اعلام کند، دریدا اعتراض خود را چنین بیان می‌کند: «...با وجود ادعاهای بسیار، امروز بیش از هر زمان خشونت، نابرابری، طرد، فشارهای اقتصادی، بر نوع بشر وارد می‌شود ... و هیچ درجه‌ای از پیشرفت نمی‌تواند توجیهی برای فراموشی این واقعیت باشد که هیچ‌گاه در گذشته به این تعداد زنان، مردان و کودکان در کره‌ی زمین مورد تبعیض، قحطی و هلاکت واقع نشده بودند.» (به‌نقل از: «ریچارد آپیگنانزی، کریس گارات. پست‌مـــــدرنیسم، ترجمه‌ی فاطمه جلال‌سادات، نشر شیرازه، چاپ اول، ۱۳۸۰، ص. ۱۷۲). اشکال پسامدرنیست‌ها اینجاست یا همچون دریدا تنها سویه‌ی سیاه سرمایه‌داری انحصاری را می‌بینند، و یا پسامدرنیست‌های راست، سرخوشانه، چشم بر هر واقعیتی هرچند تلخ می‌بندند و همه‌چیز را بازی می‌پندارند و فراروایت! (رازآور)

12. Joe Moran, interdisciplinary, Routlege, 2002, P. 50.

۱۳. کلیه‌ی نقل‌قول‌ها از توماس کوهن، براساس ترجمه‌ی جدید دکتر عباس طاهری از کتاب **ساختار انقلاب‌های علمی** و ویرایش نگارنده است که نشر قصه آن را در دست انتشار دارد.

۱۴. کافی است برای اثبات توانایی‌های نوجوانان، به دستبرد رایانه‌ای یک نوجوان سیزده‌ساله‌ی آمریکایی به اطلاعات محرمانه‌ی پنتاگون در سال ۲۰۰۳ میلادی، یا راه‌پیمایی بیش از ۲۵۰هزار دانش آموز ایتالیایی در ۱۰۰ شهر این کشور، در اعتراض به بخش خصوصی، اشاره کنیم!! (به‌نقل از: دوچرخه، ۲۶ آذر ماه ۸۳، شماره ۲۴۹).

۱۵. می‌دانیم که پیمان‌نامه‌ی حقوق کودک، همه‌ی افراد زیر هجده‌سال را کودک می‌داند. کارول بلامی، مدیر اجرایی یونیسف، در گزارشی تحت عنوان «وضعیت کودکان جهان در ۲۰۰۵» اعلام کرد: «دوران کودکی تهدید می‌شود. فقر، جنگ و ویروس اچ.ای.وی (بیماری ایدز) سه عاملی است که دوران کودکی را به تجربه‌ای تلخ برای نیمی از کودکان جهان تبدیل کرده است.» بنابراین گزارش، بیش از یک میلیارد کودک در جهان از رشد و پرورش سالم و حمایتی که سران جهان در سال ۱۹۸۹م (۱۳۶۷هـ.ش) با تصویب پیمان‌نامه‌ی حقوق کودک (پذیرفته‌شده‌ترین پیمان‌نامه‌ی حقوق بشر) به آن متعهد شده‌اند برخوردار می‌شوند. بلامی گفت تصمیم‌گیری سیاسی به ضرر دوران کودکی تمام می‌شود. (اقبال زاده)

۱۶. رساله‌ی لونگینوس، «درباب شکوه سخن»، ترجمه‌ی رضا سیدحسینی، انتشارات نگاه، چاپ اول، ۱۳۷۹، ص. ۷.

۱۷. همان، ص. ۱۴.

۱۸. همان، ص. ۲۶.

۱۹. جمال میرصادقی، میمنت میرصادقی. «واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی»، کتاب مهناز، چاپ اول، ۱۳۷۷، ص. ۶.

20. Peter Widdoson, *Litrature*, Routledge, p. 12 (1999).

۲۱. سیما داد. فرهنگ اصطلاحات ادبی، انتشارات مروارید، چاپ دوم، ۱۳۷۵، ص. ۲۲.

22. Mario Klarer, An Introduction to Litrary Studies, Routledge, 1999, p. 5.

23. Laurence Perrine, Litrature, Structure, and Sense, vol. 1, 1974, Southern Methodist University, p. 3-7.

۲۴. گونار یاکوبسن. «ادبیات عامه‌پسند برای کودکان»، ترجمه‌ی فاطمه زمانی، ماه‌نامه‌ی کتاب‌خانه‌ی شماره ۲۵، دی‌ماه ۱۳۷۴.

۲۵. شوقی، ضیف. «پژوهش ادبی: سرشت، شیوه‌ها، متن‌ها، منابع»، ترجمه‌ی عبدالله شریفی خجسته، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۶، صص. ۱۴۲-۱۴۰.

۲۶. روژه گارودی. در شناخت اندیشه‌ی هگل، ترجمه‌ی باقر پرهام، انتشارات آگاه، چاپ اول، ۱۳۶۲، صص.۲۰۷-۲۰۶.

۲۷. همان، ص. ۲۰۷.

۲۸. مونرو چادویک، کرشا چادویک. رشد ادبیات: ادبیات باستان اروپا، جلد اول، ترجمه‌ی دکتر فریدون بدره‌ای، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۶، صص. ۱۰-۹ پیشگفتار.

۲۹. همان، ص. یازده (به یاد داشته باشیم این پژوهش به بیش از ۶ دهه‌ی پیش برمی‌گردد.)

۳۰. همان، ص. یازده.

۳۱. همان، ص. ۱۱

۳۲. همان، ص. ۱۲

۳۳. اجمالی از تحقیق امیرحسین آریان‌پور درباره‌ی «جامعه‌شناسی هنر»، انجمن کتاب دانشجویان دانشکده‌ی هنرهای زیبا ــ

دانشگاه تهران، نشر سوم ۱۳۵۴، ص. ۱۵۴.

۳۴. رشد ادبیات، ص. ۲۳.

35. Joyce Lankster Brisley, Milly-Molly-Mandy Storise, A Young Puffin-Penguin Books, First published (1928).

۳۶. آلیسون جیمز، کریس جنکس، آلن پروت. **جامعه‌شناسی دوران کودکی (نظریه‌پردازی درباره‌ی دوران کودکی)**، ترجمه‌ی علیرضا کرمانی و علیرضا ابراهیم‌آبادی، تهران، نشر ثالث، ۱۳۸۳، ص. ۲۰.

۳۷. همان، ص. ۲۱.

۳۸. همان، ص. ۲۳.

۳۹. همان، ص. ۲۴.

۴۰. رجائی، فرهنگ. **پدیده‌ی جهانی‌شدن: وضعیت بشری و تمدن اطلاعاتی**، ترجمه‌ی عبدالحسین آذرنگ، چاپ دوم، تهران، نشر آگاه، ۱۳۸۲، ص. ۱۳۵.

۴۱. کریمی حکاک، احمد. «کروز، جمعه و جهان»، فصلنامه‌ی جوانه‌ی سبز، ۱۳۶۰، ص. ۳۳-۳۲.

۴۲. نگارنده مخالف جانبداری سیاسی و اجتماعی نویسنده نیست، اما بینش‌های تنگ ایدئولوژیک و محدودکردن مسائل به سیاست و نگاه بزرگ‌سالانه به ادبیات کودک، موجب نادیده گرفتن نیازهای گسترده‌ی کودکان و نوجوانان می‌شود که خطر درغلطیدن به ادبیاتی شتاب‌زده و تبلیغی در آن بسیار است ــ چنان که بود!

۴۳. همان، ص. ۳۴.

44. Naomi Lewis, Verse for the Young, "signposts to criticism of children's literature", Library of Congress Cataloging in Publication Data, p. 195 (1983).

۴۵. دنیز اسکارپیت، **ادبیات کودکان و نوجوانان در اروپا**، ترجمه‌ی ابوالحسن سروقد مقدم، ص. ۴۷.

46. Peter Hunt, Criticism, Theory, & Children's Literature, Defining Children's Literature, Basil Blackwell, p. 43 (1991).

۴۷. دختری نوجوان به‌نام «سارا حی» در نامه‌ای خواندنی و پرنکته به پدر و مادرش می‌نویسد: «اختلاف بین بچه‌ها و پدر و مادرها، شاید به‌خاطر نوع خاصِ ارتباطی که بین ما وجود دارد، اجتناب‌ناپذیر است. به‌خصوص درباره‌ی نوجوان‌هایی به سن و سال من. شما آدم بزرگ هستید ... می‌خواهید کسی روی حرف‌تان حرف نزند و مهم‌تر از همه ... خودتان را محق می‌دانید که درباره‌ی ما بچه‌ها هر تصمیمی که می‌خواهید بگیرید ... شما اگر هم که دل‌تان می‌خواهد بچه‌تان جور دیگری باشد، سعی نکنید به‌زور مرا آن‌طور که خودتان می‌خواهید بسازید. خواهش می‌کنم فراموش نکنید که من خودم هستم.» («من خودم هستم»، دوچرخه، ۲۶ آذر ماه ۸۳).

۴۸. شعاری‌نژاد، علی اکبر. **ادبیات کودکان**، انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۴، ص. ۱۵.

49. Nancy Lamb, Crafting Stories for Children, Library of Congress Cataloging-m Publiaction Data, 2001, p. 18.

۵۰. مورای نولز، کرستن مامجر. «ایدئولوژی در ادبیات کودک»، ترجمه‌ی شهرام اقبال‌زاده (رازآور)، کتاب ماه کودک و نوجوان، مهرماه ۱۳۸۱، صص. ۱۲۳-۱۲۲. به‌نقل از کتاب:

Language and Control in Childeren's Literature, Rouledge (1996).

۵۱. آگاهانه از ترجمه‌ی «King» خودداری شد.

۵۲. داولینگ، کتاب خود را براساس نظریات لویی آلتوسرِ فرانسوی و فردریک جیمسونِ آمریکایی نوشته است.

53. Daphne Kutzer, M. Empire's Children & Imperialism in Classic British Children's Books, Brummer-Routlege, p. xiii.

54. *Ibid*.

55. Betsy who cried WOLF!, by: Gail Carson Levine, Illustrated by: scott Nash, Scholastic Inc. (2002).

۵۶. کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره‌ی ۸۰، ص. ۲۰.

57. Nancy Lamb, Crafting Stories for Children, Library of Congress Cataloging-m Publiaction Data, 2001, p. 6.

۵۸. ساندراجی، ویلیامز. «قورباغه‌ای که هویت نپالی‌ها را احیا کرد!» ترجمه‌ی شقایق قندهاری، Book bird 3002، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره‌ی ۸۰ ص. ۲۱۱.

۵۹. جک زایپز، «نظری به نقد ادبی از آمریکا و انگلستان در ادبیات کودک (دهه‌ی ۱۹۸۰)»، ترجمه‌ی شهرام اقبال‌زاده، پژوهش‌نامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان، شماره‌ی ۲۸، بهار ۱۳۸۱، ص. ۱۲.

60. Kirk Patrick Hill, Winter Camp, A Puffin Book, p. 184 (2002).

۶۱. کارول بلامی، مدیر اجرایی یونیسف، در گزارش خود اشاره کرده است که از سال ۱۹۹۰ تا ۲۰۰۲، ۵۹ جنگ در کشورها رخ داده که در نتیجه‌ی آن یک میلیون و ششصد هزار کودک و نوجوان کشته شده‌اند. وی در مصاحبه‌ی چندرسانه‌ای هم‌زمان خود با BBC ــ که کنت کائوندا، و نیز پدر جان فریزر (کشیش اوگاندایی) و برخی دیگر در آن شرکت داشتند ــ برای این موضوع و نیز برای به کار گرفتن نوجوانان در جنگ به‌شدت به دولت‌ها اعتراض کرد. (رازآور)

۶۲. کمال بهروزکیا، «جنگ در داستان‌های آلمانی»، پژوهش‌نامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان، شماره‌ی ۳۸، پاییز ۱۳۸۳، صص. ۷۴-۷۳.

۶۳. همان، ص. ۸۶.

64. "Introducing Criticism at the 21st Century", Edited by: Julian Wolfreys, Edinburgh University Press, (2002).

این کتاب را گروهی از نویسندگان نوشته‌اند و فصل اول آن به رویکرد «نقد ادبی آوارگی قومی» نوشته‌ی Sudesh Mishra اختصاص دارد.

۶۵. کارول بلامی در گزارش خود در سازمان ملل در اعتراض به عدم رعایت پیمان‌نامه‌ی حقوق کودکان، هفت محرومیت عمده‌ی کودکان را چنین اعلام کرد: «نداشتن سرپناه مناسب»، «نداشتن سرویس‌های بهداشتی»، «محرومیت از آب آشامیدنی سالم»، «عدم دسترسی آزادانه به اطلاعات»، «کمبود و نبود امکاناتی نظیر تلویزیون و رادیو و اینترنت»، «محرومیت از خدمات بهداشتی»، «محروم‌بودن دختران از آموزش و پرورش» و «کمبود غذا». (اقبال‌زاده)

۶۶. ترکی، حمد. **فرهنگ بومی و چالش‌های جهانی**، ترجمه‌ی ماهر آموزگار، نشر مرکز، ۱۳۸۲، ص. ۱۵.

۶۷. همان، صص. ۴-۳.

۶۸. جک زایپز. «پدیده‌ی هری‌پاتر: این همه حرف و حدیث برای چیست؟»، ترجمه‌ی شهرام اقبال‌زاده (رازآور)، پژوهش‌نامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان، شماره‌ی ۳۶، بهار ۱۳۸۳، ص. ۱۲۶. (این شماره‌ی پژوهش‌نامه ویژه‌ی هری‌پاتر است و نگارنده مقاله‌ای متفاوت با برداشت جک زایپز از پیتر هانت نیز ترجمه کرده است.)

69. James Collins & Richard Blot, Literacy and Literacies: Text, Power, and Identity, Cambridge University Press, p. 1 (2003).

70. Constructing Russian Culture, ed. Catriona Kelly and David Sheferd, Oxford University Press (1998).

71. Rebeca J. Lukans. A Critical Handbook of Children's Litrature.

به‌نقل از ترجمه‌ی فصل اول «ادبیات چیست؟» ترجمه‌ی شهرام اقبال‌زاده، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۷۷، اسفند ۱۳۸۲، صص. ۱۴۱-۱۳۶.

۷۲. کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره‌ی ۸۰ ص. ۲۱۰.