رئالیسم در ادبیات کودک و نوجوان

پروین سلاجقه

هنوز هم با این که حدود نود درصد از آثار داستانی به‌سبک رئالیستی نوشته می‌شوند، گریز از هنجارهای رئالیسم و طرح دعاوی متعدد علیه آن، به یکی از بحث‌های رایج در دیدگاه‌های ادبی تبدیل شده است. بسیاری از نویسندگان و نظریه‌پردازان با توسل به ترفندهای متفاوت ــ اعم از کارآمد وناکارآمد ــ در پی آن‌اند که از اتهام رئالیست‌نویسی و پرداختن به عنصر ظاهراً از مد افتاده‌ی رئالیسم دامن برچینند. اما پس از تمامی این تلاش‌ها، آنچه که قطعاً از نظر پنهان نمی‌ماند این است که تمامی سبک‌های نوشتاری در عین گریز از رئالیسم، پس از افت‌وخیزهای فراوان سرانجام به آغوش آن بازمی‌گردند تا به‌گونه‌ای در خدمت اهداف آن قرار گیرند. قبل از پرداختن به محورهای این بحث ذکر تاریخچه‌ای مختصر از شکل‌گیری رئالیسم، به‌عنوان یک مکتب ادبیِ مطرح، ضروری به نظر می‌رسد.

«رئالیسم» تعبیر فلسفی دیرپایی است به‌معنای اعتقاد به واقع‌انگاری اندیشه‌ها، که در برابر «نام‌گرایی« (مشرب اصالت وجود اسمی) قرار داشت که پیروانش اندیشه‌ها را چیزی جز نام یا امر انتزاعی تلقی نمی‌کردند. در قرن هیجدهم معنای رئالیسم تقریباً به‌کل معکوس شد. در سال ۱۷۹۵ شلینگ رئالیسم را در برابر ایده‌آلیسم ــ انگارگرایی، مذهب اصالت معنی ــ تعریف می‌کند. ظاهراً شیلر و فریدریش شلگل، نخستین کسانی بودند که این تعبیر را در مورد ادبیات به کار برده‌اند. در ۱۹۹۷، فریدریش شلگل در دفتر یادداشتی که در آن زمان به چاپ نرسید درباره‌ی «رمان» می‌گوید: «این نوع رئالیسم مبتنی بر طبیعت آن است»، و از لودویگ تیک به این سبب انتقاد می‌کند که در

بند مصالح «رئالیسم و فلسفه» نیست. شیلر در ۱۷۹۸ در نامه‌ای خطاب به گوته تأکید می‌کند که رئالیسم نمی‌تواند شاعرساز باشد. [اما] شلگل در ۱۸۰۰ طی گفته‌ای متناقض‌نما اظهار می‌دارد که «رئالیسم واقعی وجود ندارد مگر در شعر ...». در فرانسه این واژه در ۱۸۲۶ ظاهر می‌شود. نویسنده‌ای در مرکور فرانسه تأکید می‌کند که این آموزه‌ی ادبی را که هر روز بیشتر جا می‌افتد و به تقلید صادقانه از اصل پدیده‌هایی می‌انجامد که «طبیعت» به ما عرضه می‌کند و نه شاهکارهای هنر، می‌توان «رئالیسم» نامید. براساس برخی شواهد، ادبیات قرن نوزدهم ادبیات «حقیقت» خواهد بود... در دهه‌ی ۱۸۴۰، این تعبیر به‌معنای توصیف جزئیات آداب و رفتار معاصر به کار رفته است. ایپولیت کاستیل در ۱۸۴۶ بالزاک را به یک مکتب رئالیستی منتسب می‌کند؛ و در همان سال آرسن اوسه در کتابی درباره‌ی تاریخ نقاشی فلاندری و هلندی، آشکارا این واژه را به کار می‌برد اما تثبیت آن در حد تعبیر رایج، منتج از هیاهویی است که نقاشی‌های «گوستاو کوربه» به پا کرد. امروزه این نقاشی‌ها به نظر ما سنتی و کم‌مایه می‌آید ولی در آن زمان نه‌تنها خصومت حامیان هنر سنتی را برانگیخت، بلکه با درون‌مایه‌های ساده‌ی برگرفته از زندگی روستائیان و مردم میانه‌حال زننده و انقلابی می‌نمود. شانفلوریِ رمان‌نویس با حمایت خود از کوربه در مقالاتی که پس از ۱۸۵۰ به چاپ رسید ــ و در ۱۸۵۷ در مجموعه‌ای با عنوان «رئالیسم» منتشر شد ــ فعال‌ترین حامی «کوربه» شناخته شد. او در برابر این اتهام که کوربه در نقاشی‌هایش موضوع را زشت‌تر از واقعیت نشان می‌دهد، از او چنین دفاع می‌کند: «مردم میان‌حال چنین‌اند.»[۱]

تعابیر فوق تاریخچه‌ی رسمی شکل‌گیری رئالیسم را به‌عنوان یک «مکتب ادبی» مطرح می‌کند، که با توجه به این تعابیر و معنای قاموسی واژه‌ی «رئالیسم» می‌توان سه خاستگاه اصلی برای آن در نظر گرفت:

الف) خاستگاه ابتدایی که مترصد «تقلید صادقانه‌ی اصل پدیده‌های طبیعت» است نه آفریدن «شاهکارهای هنر». پیشینه‌ی این خاستگاه از اولین نشانه‌های تأثیر و تأثر مناظر طبیعت بر ذهن انسانِ ابتدایی و غارنشین، و ترسیم ساده و بدوی نقوش طبیعت بر دیوار غارها آغاز شده و تا عصر حاضر (حتی در برابر شمشیرهای آخته در برابر رئالیسم) ادامه یافته است. اگرچه این ویژگی در زمینه‌ی هنر تاحدودی از نقاشی به عکاسی و مستندسازی و در ادبیات به گزارش‌واره نویسی انتقال یافته، هیچ‌گاه کنار گذارده نشده و حتی در مواردی به نظر می‌رسد که با استفاده از تکنیک‌هایی ویژه هم در زمینه‌ی هنر و هم در ادبیات (به‌ویژه رمان) به موقعیت‌های تازه‌ای دست یافته که قابل بحث است.

ب) رئالیسم استحاله یافته که اصل پدیده‌های طبیعت را به‌منظور ایجاد شاهکار هنری به خدمت می‌گیرد و در پی بازنمایی هنری طبیعت است. این نوع رئالیسم به‌طور معمول، از کلیه‌ی سطوح تصویرگرایی (ایماژیسم) و ابزارهای برجسته‌سازی بهره می‌برد و به بیانی استعاری دست می‌یابد.

ج) رئالیسم صریح و ایدئولوژیک که به‌نحوی خودآگانه و هدف‌مند درصدد بازنمایی زندگی روزمره و مناسبات انسان و اجتماع است. این نوع رئالیسم در سامان‌های دانایی قرن حاضر دو خاستگاه قبلی

رئالیسم را به خدمت می‌گیرد تا به چرخه‌ای خاص از تولید معنا بپیوندد و «حقیقت» واقعیات را به‌گونه‌ای دیگر ــ اغلب تراژیک ــ به انسان بنمایاند و درنهایت ادبیات را به قلمرو اندیشه ــ اغلب سیاسی و اجتماعی ــ بکشاند؛ پس بدون واسطه در اولین قدم‌های خود به اعماق رئالیسم اجتماعی پرتاب می‌شود.

همچنین در نگاهی پدیدارشناسانه به ماهیت رئالیسم پرسش‌های متعددی مطرح می‌شوند که بخشی از آنها قابل تأمل است: آیا نگاه رئالیستی تماشای واقع‌بینانه‌ی جهان واقعی است، یا رئالیسم به‌کمک نگاه مستقل خود «جهان» را بازسازی می‌کند؟ آیا هرگونه گزارش از «واقعیت» جهان «ادبیات» است، یا ادبیات رئالیستی معطوف به‌شیوه‌ی بیان است؟ مرزهای وفاداری به واقعیت و حقیقت‌مانندی در هنر رئالیستی تا کجاست؟ و دیگر این که آیا ممکن است روزی رئالیسم به‌تمامی از عرصه‌ی ادبیات رخت بربندد؟ و ... طرح دو دیدگاه متفاوت در رابطه با سه پرسش اول می‌تواند مقدمه‌ی ورود به بحث‌های گسترده‌تری باشد. «راسکین بر این مطلب اصرار می‌ورزد که نقاش منظره باید همواره دو هدف بزرگ و متمایز را پیش رو داشته باشد: اول، وفاداری به مفهوم مناظر طبیعی را از هر نوعی که باشد به ذهن بیننده القاء کند؛ دوم، ذهن بیننده را متوجه مناظری کند که بیش از همه ارزش تأمل‌کردن دارند و اندیشه‌ها و احساسات خود هنرمند نسبت به این موضوعات را به بیننده انتقال دهد. به‌عبارت دیگر هنرمند باید علاوه بر نمایش وفادارانه‌ی مناظر تصویرشده، اندیشه‌ها و احساساتی را که این مناظر در او برانگیخته‌اند بیان کند. از نظر راسکین دست‌یابی به هدف اول هنر ــ یعنی «بازنمایی واقعیات» ــ بدون رسیدن به هدف دوم ــ یعنی بازنمایی «اندیشه‌ها» ــ ممکن است، اما رسیدن به هدف دوم بدون تحقق‌یافتن هدف اول ناممکن است. [هرچند] دقت در تقلید بنیاد همه‌ی هنرهاست، هیچ‌چیز نمی‌تواند با نیاز به حقیقت برابری کند. هیچ هنرمندی نمی‌تواند دلپذیر و برخوردار از قوه‌ی تخیل یا اصیل باشد مگر آن که حقیقت‌گو باشد، [چنان که به خود بگوید] پیش از هرچیز من فقط در جست‌وجوی حقیقت خواهم بود ــ بیان صریح، روشن و ساده‌ی واقعیات، نشان‌دادن حقیقت طبیعت در هر چیز خاص تا آنجا که می‌توانم، و سپس جست‌وجو برای بیان ساده‌ی آن. در نظر راسکین، واقعیات طبیعت در برابر دیدگان همگان است تا آن را ببینند و به‌سادگی بیان کنند؛ [اما] بعضی ذهن‌های بلند و مجرد این واقعیات را عمیق‌تر می‌بینند، و اگر هنرمند باشند آن را با کیفیتی که بر همه‌کس آشکار نیست به تصویر می‌کشند و به‌گونه‌ای متفاوت و نیز دقیق بازنمایی می‌کنند.»[۲]

بدین‌گونه دقت در انعکاسِ صرفِ واقعیات و توصیف جزئیات در آغاز به یکی از اصول مهم مانیفست رئالیسم تبدیل می‌شود و بخش اعظم آثار رئالیستی را در بر می‌گیرد، اما پس از مدتی به‌تدریج در پی چالش آراء نظری به نقد کشیده می‌شود:

«فرای جست‌وجو برای واقع‌گرایی در ادبیات را خوش نمی‌دارد تا جایی که بنا به تعریف، هر کاری را که متضمن نوعی هدف کنترل‌کننده‌ی ناظر بر «دقت توصیفی» باشد، غیر ادبی می‌شمارد. او ادبیات را معادل با ادبیات داستانی می‌داند ... [همچنین] انکار نمی‌کند که متون ادبی معنا دارند

اما اصرار دارد که جهت نهایی معنای آن‌ها بیشتر «درونی» و «مایل به مرکز» است تا گـریز از مرکز. [از نظر او] ادبیات صوری است نه ابزاری؛ و هر سخنی که در وهله‌ی اول درباره‌ی جهان باشد به‌سادگی ادبیات نیست. در ادبیات پرسش‌های مربوط به واقعیت یا حقیقت، تابع هدف‌های اولیه‌ی تولید ساختاری از واژگان است که غایتی جز خود ندارد. ارزش نشانه‌ای نمادها نیز تابع اهمیت این ساختارها به‌مثابه ساختاری از نقش‌مایه‌های متصل به یکدیگر است. چنانچه فـاقد چنین ساختار خودمختاری باشیم با زبان مواجهیم ــ با واژگانی که به‌گونه‌ای ابزاری به کار گرفته شده‌اند تا به آگاهی انسان برای درک چیزی دیگر یا انجام کاری دیگر کمک کنند. [و دیگر این که] معیار واقع‌گرایی قراردادی است و بیشتر به مسئله‌ی آشنا بودن فرم بازنمایی مربوط می‌شود تا محتوای اثر».[۳]

بدون تردید، نظر فرای در ردیف نظریه‌هایی قرار می‌گیرد که ارکان رئالیسم را به لرزه درمی‌آورند. به‌طور کلی، چگونگی فراینـد شکـل‌گیری سـطوح مـختلف رئـالیسم در آثـار ادبـی و تـوجه بـه شگردهای آن تحت عنوان «ترفندهای رئالیسم» خود جستاری جداگانه می‌طلبد و پرداختن به این مسئله با توجه به دوقطبی بازی نویسندگان معاصر و رفتار مـتناقض‌نمای آنـها در گـریز از رئالیسم ــ در عین توجه عمیق به آن ــ قابل تأمل است. این مسئله در ادبیات بـزرگ‌سال در دوره‌ی معاصر (به‌ویژه در محور رمان) از جهات مختلف اهمیت دارد اما برای پرهیز از به درازا کشیدن بحث و نیز وفاداری بیشتر به‌عنوان ایـن مـقاله، از بـحث‌های گسـترده‌تر در ایـن بـاره خودداری، و به‌طور اجمالی به بعضی از محورهای رئالیسم در یکی از شاخه‌های جوان ادبیات ــ ادبیات کودک و نوجوان ــ اشاره می‌شود. ادبیات این گروه سنی در مقایسه با ادبیات عام کم‌تر در معرض هجوم شگردهای گریز از واقعیت قرار گرفته، که به همین علت از جهات زیـادی قـابل بحث است.

برای ورود به بحث «چگونگی به‌کارگیری عنصر رئالیسم در ادبیات کودک و نـوجوان» در ایـن مقاله بنیان‌های نظری آراء راسکین و فرای، که در آغاز مقاله به آن اشاره شد، به‌عنوان زیرساخت تأمل نظری به این مقوله در نظر گرفته می‌شود و برای آسانیِ طبقه‌بندی به‌طور جداگانه به دو بخش «شعر» و «داستان» اشاره می‌شود: کاربرد رئالیسم در شعر کودک عـمدتاً از تـصویرهای توصیفی آغاز می‌شود. تصویرسازی در این توصیف‌ها براساس طرح ایجاد شبکه‌های توصیفی، که مستقیماً و بلاواسطه به شرح جزئیات می‌پردازند، صورت می‌گیرد. هدف اصلی این توصیف‌ها «تقریر و بیان» واقعیت است ــ واقعیتی مبتنی بر «طبیعت» شیء، زندگی و مناسبات آن. بدین ترتیب، رئالیسم در اولین قدم‌های خود، در ادبیات کودک، در خدمت آموزش و تعلیم قرار می‌گیرد. این تصاویر جزئی از سطوح اولیه‌ی رئالیسم خام و استحاله‌نیافته، اما هدف‌دار، به شمار می‌آیند و بخش عظیمی از پیکره‌ی شعر کودک و نوجوان را تشکیل می‌دهند (شاید با اندکی تسامح بتوان این‌گونه کاربرد خام رئالیسم را ویژه‌ی اشعار دوره‌ی آغازین «شعر» به حسـاب آورد کـه در ایـن صـورت شـعر کـودک در مـقوله‌ی «آغـازین‌ها» قـرار مـی‌گیرد). بـه هـر حـال ایـن تـصاویر

«واقعیت‌زی»اند و بسامد کاربرد آن‌ها از سال‌های قبل از دبستان تا پایان آن، با تفاوت‌هایی در سادگی یا پیچیدگی، قابل تغییر است؛ به‌گونه‌ای که هر چه به سنین بالاتر نزدیک‌تر می‌شویم، پیچیده‌تر می‌شوند. این تصاویر در شعر کودک معمولاً زمینه‌ی واقعی محض دارند و درصدد ترسیم تابلوهای وانمودی‌اند، اما در شعر نوجوان با دخالت عنصر «تخیل و مجاز» و دخل و تصرف عوامل واقعیت‌گریز پیچیده‌تر می‌شوند و ترکیبی از عناصر «واقعیت» و «فراواقعیت» را تشکیل می‌دهند. این تصاویر از اولین سطوح شکل‌گیری خود به اصول اولیه‌ی رئالیسمِ مورد نظرِ راسکین در توصیف جزئیات وفادارند و علاوه‌بر آن به‌دقت به برشمردن جزئیات صحنه می‌پردازند و چگونگی قرارگرفتن اجزاء و عناصر را در مجاورت هم از زوایایی خاص به نمایش می‌گذراند. به‌همین دلیل در این توصیف‌ها نه‌تنها ذهن شاعر بر روی ابژه‌ی خاصی توقف نمی‌کند، بلکه به‌طور مداوم در گردش است و هر لحظه به گوشه‌ای از صحنه نظر می‌اندازد و وضعیت خاص عناصر را توصیف می‌کند؛ و به‌تعبیری در کار پرداختن به واقعیت، «تمامیت خواه» است:

در پیش چشمم
یک دشت زیباست
خورشید روشن
بالای این دشت
گرم تماشاست
اسب سفیدی
در سبزه‌زار است
مردی کشاورز
نزدیک آن اسب
مشغول کار است
این دشت و خورشید
سرشار رنگ‌اند
این اسب و دهقان
شعری قشنگ‌اند
یک شعر زیبا
می‌گویم اینک
شعری برای دهقان و اسب و این دشت کوچک»[۴]

چنان که می‌بینیم در شعر بالا، در پرداختن به جزئیات صحنه و وفاداری به قاعده‌ی توصیف، اصول اولیه‌ی رئالیسمِ مورد نظر راسکین کاملاً رعایت شده است. همچنین بعضی از شبکه‌های توصیفی در شعر کودک پیرامون «واقعیت»هایی شکل می‌گیرند که عمدتاً

برگرفته از زمینه‌ی واقعی زندگی روزمره‌اند و بیشتر درصدد بازنمایی چهره‌ی زندگی به کودک و برقراری پیوند عاطفی او با این واقعیت‌ها هستند. اما در بسیاری از این موارد راوی از زمانه‌ی مخاطب فاصله می‌گیرد و کلام با رنگی از نوستالژیای کودکی و عمدتاً روستایی همراه می‌شود. این اشعار در فضایی رمانتیک القاگر نوعی گریز از واقعیت فعلی و بازگشت به واقعیت گذشته‌اند:

«صدای کوزه می‌آید
گل مهتاب می‌آید
دوباره دختر چوپان
برای آب می‌آید
ز صحرا می‌رسد با باد
دوباره بوی شبدرها
دوباره می‌شود چشمه
پر از آواز دخترها
..
..
..
صدای هی هی چوپان
کنار تپه می‌روید
غمش را دختر چوپان
کنار چشمه می‌شوید»۵

عنصر رئالیسم در شعر کودک، از آنجا که معمولاً به‌منظور شناساندن و معرفی اشیاء، مفاهیم و محیط به کار گرفته می‌شود، در روند بازنمایی استحاله‌ی هنری چندانی نمی‌یابد و فقط گاهی تصاویر شکل‌گرفته با بهره‌گیری از عناصر ابتداییِ واقعیت‌گریز مانند تشبیه حسی و یا استعاره‌ی نازل و قراردادی از رئالیسم گزارشی فاصله می‌گیرند. چنان که گاهی در میان این سروده‌ها به اشعاری برمی‌خوریم که در عین بازنمایی گوشه‌هایی از واقعیت، روندی نسبتاً هنری را طی می‌کنند و در فرایند شکل‌گیری، از خاستگاه اولیه‌ی خود ــ توصیف لحظه‌ای از واقعیت زندگی روزمره ــ فاصله می‌گیرند و با استفاده از عنصر «تخیل» نوعی گریز از واقعیت را سامان می‌دهند (هرچند باز هم درصدد ثبت و جاودانه‌سازی واقعیت «لحظه»اند).

اگر بخواهیم طبق آراء راسکین مقایسه‌ای بین این گروه و گروه اول انجام دهیم، می‌توانیم گروه اول را نوعی عکس‌برداری واقعی از مناظر طبیعت (و چه‌بسا در خدمت ارائه‌ی نوعی هنر فراواقعی) بدانیم، و گروه دوم را در خدمت سازه‌های هنر واقعیت‌گریز یا مایل به سوی نوعی فانتزی یا فراواقعیت:

«مادرم فریاد زد
درد او پر زور شد
مثل موجی آمد و
پیچ خورد و دور شد
سیبی افتاد از درخت
ساری از شاخه پرید
عنکبوت روی سقف
توی تار خود خزید
پنجره‌ها خود به خود
با صدایی باز شد
در میان خنده‌ها
گریه‌ای آغاز شد
ناگهان ننوی من
رفت توی آسمان
آه من پر بودم از
رنگ و بوی آسمان»۶

اما بیشترین مورد استفاده از عنصر رئالیسم در ادبیات کودک و نوجوان، در بخش «داستان» است که از جهات زیادی قابل تأمل است. در نگاه اول، می‌توان آثار داستانی این گروه سنی را با توجه به نسبت وفاداری آنها به رئالیسم، به سه گروه کلی تقسیم کرد:

الف) آثاری که به قصد آموزش یا آشناسازی کودک با زندگی واقعی نوشته می‌شود و پایه‌های اصلی آن‌ها بر واقع‌گرایی محض استوار است. معمولاً عنصر رئالیسم در این آثار کارکردی سطحی را می‌طلبد، استحاله‌ی هنری نمی‌یابد و دغدغه‌ی تولید «اندیشه» را ندارد. به‌گفته‌ی فرای این آثار متضمن نوعی هدف کنترل‌کننده‌ی ناظر بر دقت توصیفی هستند. این گروه بخش عظیمی از آثار ظاهراً داستانی کودکان را تشکیل می‌دهند و به‌دلیل ویژگی‌های خاص خود هیچ‌گاه به «ادبیات» نمی‌پیوندند و بیشتر در سطح گزارشی ساده از جهان باقی می‌مانند.

ب) آثاری که به تقلید صادقانه‌ی اصل پدیده‌ها و توصیف جزئیات می‌پردازند و «واقعیت» را آن‌گونه که هست نمایش می‌دهند، اما گاهی به‌کمک شگردهای ویژه، گونه‌ای کارکرد هنری می‌یابند.

ج) آثاری که به‌قصد تولید اندیشه و ایجاد تحول در تفکر انسان، عنصر رئالیسم را به‌طور مبالغه‌آمیز به کار می‌برند و واقعیت را زشت‌تر از آنچه که هست جلوه می‌دهند. این آثار عمدتاً بازتاب‌دهنده‌ی ایدئولوژی و نگاه ویژه‌ی راوی ـ مؤلف نسبت به جهان و مناسبات رایج در آن هستند و برآن‌اند تا تباه جامعه‌ی انسانی را به‌شیوه‌ای دیگر در برابر چشم او به نمایش بگذارند. در این آثار دو مرحله از

روند رئالیسمِ مورد نظرِ راسکین ــ بازنمایی «واقعیات» و بازنمایی «اندیشه‌ها» ــ مد نظر قرار دارد، به‌طوری که معمولاً در این آثار مرحله‌ی اول (بازنمایی واقعیات) به قصد به سامان رساندن مرحله‌ی دوم (بازنمایی اندیشه‌ها) صورت می‌گیرد و از همین رو، ژانری به‌نام رئالیسم ایدئولوژیک یا رئالیسم اجتماعی پدید می‌آورند. نمونه‌ی این آثار در ادبیات کودک کم‌تر یافت می‌شود اما در ادبیات نوجوان که قرار است بیان‌گر نوعی نگرش ایدئولوژیک نسبت به مناسبات موجود در طبقات اجتماعی باشد، فراوان است. عنصر رئالیسم در این آثار بیشتر بر صراحت تکیه دارد تا ابهام؛ مثلاً گزارش صادقانه و کاملاً وفادار به رئالیسمِ صمد بهرنگی از **«۲۴ ساعت در خواب و بیداری»** با عهدنامه‌ای واقعیت‌مدار آغاز می‌شود: «خواننده‌ی عزیز، قصه‌ی خواب و بیداری را به خاطر این ننوشته‌ام که برای تو سرمشقی باشد؛ قصدم این است که بچه‌های هموطن خود را بهتر بشناسی و فکر کنی که چاره‌ی درد آن‌ها چیست.»[۷] سپس به توصیف دقیق جزئیات ماجراهای بیست و چهار ساعت اقامت اجباری خود در تهران می‌پردازد. شاید در آغاز، عنوان کتاب مخاطب را به این فکر وادار کـه بـا اثـری سـوررئال و نگارشی میان «خواب و بیداری» سر و کار دارد، اما واقعیت این است که بخش اعظم ماجراهای این اثر در «واقعیت» بیداری می‌گذرد و تنها بخش اندکی از آن (آن‌جا که راوی واقعاً به خواب می‌رود)، برای لحظه‌ای از واقعیت صریح فـاصله مـی‌گیرد. امـا هـمان بـخش انـدک نـیز در خـدمت تأکـید بی‌چون و چرای حقیقت تلخ ماجراهای «بیداری» است که در آن واقعیت‌های صریح زندگیِ فقرآمیزِ راوی و اطرافیان او در هماهنگی با ایدئولوژی و نگرش ویژه‌ی نویسنده تنظیم شده و ذهنیت اثر را به سمت و سویی هدایت کرده است که بتواند نمایان‌گر «واقعیت» مـوجود و نـابه‌سامان مـناسبات اجتماعیِ زمانه‌ی راوی باشد. به‌همین دلیل شـخصیت‌ها، صـحنه‌ها، فـضا، دیـالوگ‌ها و واژگـان از واقعیتی سخن می‌گویند که درصدد القاء ایدئولوژی طبقه‌ی اجتماعی راوی ـ نـویسنده (و دوسـتان راوی که از طبقه‌ی اجتماعی او هستند)، مانند: کفش نوبراق، ماشین‌های سـواری رنگـارنگ، سگ سفیدپشمالوی پیرزن پولدار، پیرزن بزک‌کرده، پسرک شلوارک به پا و جوراب سفید با کـفش روبـازِ دورنگ و موهای شانه‌خورده همراه با خانواده‌ی تر و تمیز، و .... دلیلی بر این قـصد است.نـمایش همین واقعیت تراژیک در مناسبات اجتماعی و فاصله‌ی عمیق طبقاتی، در فضای تمثیلی ـ فانتزی و اسطوره‌مدار کتاب **یک هلو، هزار هلو**، از همین نویسنده، تکرار می‌شود. هرچند در این اثر با استفاده از تکنیکِ ایجاد تغییر در شیوه‌ی روایت، زبان گزارشی به ادبیات تبدیل شده امـا بـنیان‌های اسـاسی ذهنیت اثر در جهت بازنمایی «واقعیت» ــ آن هم واقعیت دردناکِ زندگی انسانِ اسیر در چنبره‌ی مناسبات ظالمانه‌ی جامعه‌ی طبقاتی ــ است. به‌همین دلیل داستان با استفاده از عنصر «گریز»، از «واقعیت» فاصله می‌گیرد و به ایده‌آلیسم پناه می‌برد و سرانـجام بـه آغـوش تـلخ واقـعیت مـوجود بازمی‌گردد.

واقع‌گرایی ایدئولوژیک در کتاب **بچه‌های قالی‌باف‌خانه**، اثر هوشنگ مرادی کرمانی، با وفاداریِ بی‌قید و شرط به «واقعیت» و توصیف جزئیات، حکـایت دیگـری است از نـابه‌سامانی و تـباهی انسـان و گرفتاری او در دایره‌ی تنگ و ظالمانه‌ی جامعه‌ی طبقاتی. هر دو داستانِ این مجموعه در وحدتی

موضوعی و کمال‌یافته، با استفاده از کانون روایتیِ سوم شخص و تکیه بر مبانی بنیادینِ شکل‌گرفته براساسِ تقابل‌های دوگانه، به بازنمایی صحنه‌هایی از جدال بی‌ثمرِ انسان‌های فرودست و واقعیت‌های تراژیکِ حیات فلاکت‌بار آنها می‌پردازد ــ بدون این‌که دغدغه‌ی بحران مخاطب را (که قرار است نوجوان باشند) داشته باشد. در این اثر، کاربرد مبالغه‌آمیز عنصر رئالیسم و شرح جزئیات برای اثبات صداقت در نمایش واقعیت گاهی به نوعی رمانتیسیسم توصیفی و انشاءپردازی نزدیک شده، ولی در مجموع یکی از صریح‌ترین فضاهای رئالیسم اجتماعی در ادبیات داستانی معاصر ایران را خلق کرده است. همچنین برش‌هایی از زندگی «موشو» ــ شخصیت اصلی داستانِ بلندِ مشت بر پوست، از همین نویسنده ــ به‌منظور مستندسازیِ واقعیتِ زندگی او چنان دقیق عکس‌برداری و توصیف شده که تصور عدم وجود «موشو» به‌عنوان یک شخصیت غیرداستانی برای مخاطب غیرممکن است. بدون تردید طرح واقعیت به این روش، هدفی جز «همدل‌سازی» مخاطب با شخصیت اصلی اثر، تسهیل کار نویسنده در قبولاندن بی‌قید و شرط داستان به مخاطب و در نتیجه جلب حمایتِ او، و همچنین القاء تدریجی ایدئولوژی راوی ـ نویسنده ندارد. استفاده از این ترفند یکی از ظریف‌ترین شگردهایی است که نه‌تنها به یاری رئالیست‌نویسان قرن نوزدهم و وفاداران به‌شیوه‌ی آن‌ها در دوره‌های بعدی شتافته، بلکه امروزه نیز بخشی از منطق ادبیاتِ گریز از واقعیت براساس آن پی‌ریزی می‌شود.

د) آثاری که از نظر بحث در مقوله‌های مربوط به سازوکارهای عناصر «گریز از واقعیت» قابل تأمل‌اند. این آثار عمدتاً در محور فانتزی‌های کودکانه و تمثیلی ــ و با بهره‌گیری از عنصر تخیل ــ از واقعیت فاصله می‌گیرند، آن را پس می‌زنند و با ساخت فضاهای نمادین درصدد بازنمایی نوعی دیگر از واقعیت زندگی‌اند. به‌تعبیری دیگر می‌توان گفت که این آثار ظاهراً، در محور همنشینی کلام، علیه «واقعیت» قیام می‌کنند اما در محور جانشینی، هدفی جز بازنمایی واقعیت زندگی و بزرگداشت آن ندارند. تمثیل‌های حیوانی، بخش زیادی از بار این شیوه‌ی نوشتار در ادبیات کودک و نوجوان، به‌ویژه در گروه سنی «الف» تا «د» (قبل از دبستان تا سال‌های پایان دبستان) را به دوش می‌کشند. بخش دیگری از فانتزی‌های این دسته که به‌لحاظ شیوه‌ی بیان واقعیت‌گریز، و به‌لحاظ تعهد به «واقعیت» در درجه‌ی بالایی از اهمیت قرار دارند، فانتزی‌هایی هستند که براساس تفکر اسطوره‌ای نویسندگان در بهره‌گیری از عنصر جان‌گرایی (آنیمیسم) شکل می‌گیرند و با هوشمند انگاشتن پدیده‌های هستی (جانوران، نباتات، اشیاء) در خدمت بازنمایی جنبه‌هایی دیگر از «واقعیت» قرار می‌گیرند. این آثار با استفاده از انگاره‌ی حضورِ کیفیت‌های جادویی در پدیده‌ها و عناصر طبیعت یا ابزارهای مدرن ساخته‌شده توسط بشر، از راه‌های معجزه‌آسا با بازنمایی وارونه‌ی «واقعیت» زندگی به مردم دوران خود کمک می‌کنند. در جهان کنونی نمونه‌های متعددی از این‌گونه آثار در قالب فانتزی، نقش اصلی ادبیات گریز از واقعیت (اما در خدمت واقعیت) را در ادبیات کودک و نوجوان شکل داده است. اولین نویسنده‌ای که فانتزی مدرن را به حوزه‌ی ادبیات کودک وارد کرد «هانس کریستین آندرسن» بود. «ذهن فوق‌العاده حساس او در هرچیز و هرکس زندگی را کشف می‌کرد؛ هر چیزی که او در تخیل‌اش

با آن مواجه می‌شد، برای او حامل پیام یا نمادی از انتشار شادی و غمی بود که در اطرافش می‌دید و وسیله‌ای بود برای یک پیام جدی برای انسان .... هنوز هم آنچه را که اندرسن در آثارش به آنها جان بخشیده است، مانند ساکنان یک سرزمین عجیب به نظر می‌رسند؛ این اشیاء زنده‌اند و این‌گونه به نظر می‌رسد که به ویژگی‌های انسانی مجهزند. آنها نسبت به حیات خود آگاهی دارند؛ به تجارب خود می‌اندیشند؛ برای انجام این تجارب، عاقلانه عمل می‌کنند و موجوداتی حساس‌اند. آنچه را که اندرسن به‌صورت جان‌گرایی در فانتزی مدرن در ادبیات کودک به کاربرد، به‌منزله‌ی نوعی انقلاب صنعتی بود. در آثار نویسندگان بعد از او، اشیاء جان‌دار شده در تلاش برای بهبود سرنوشت و اهمیت نسبی خود، در «واقعیت» یا «در تخیل» بودند. از داستان‌های اندرسن درباره‌ی اشیاء جان‌دارشده، دو نوع [داستان] در ادبیات کودک پدید آمده است: داستان‌هایی درباره‌ی عروسک‌های جان‌یافته و حیوانات عروسکی، و داستان‌هایی درباره‌ی اشیاء سودمند و در خدمت بشر (مانند ابزار، وسایل و ماشین‌ها).[۸] در **شازده کوچولو**، نوشته‌ی سنت اگزوپری، اگرچه گریز از «واقعیت وانمودی» در فضای فانتزی صورت می‌گیرد اما طرح دست‌چین کردن نمادهای هدف‌دار و چینش منظم آنها برای ایجاد زنجیره‌هایی از دلالت‌های معناییِ هدف‌مند، در وضعیتی متفاوت با آثار اندرسن پیش رفته است. **شازده کوچولو** با گریز از واقعیتِ تباهی دنیای مدرن در اوایل قرن بیستم، از رئالیسم گریزی به کمال دارد ولی در تمامی مراحلِ عروج خود به سمتِ فراواقعیتِ نمادین، برای تنها چیزی که دل می‌سوزاند همان «واقعیت» است؛ واقعیت گم‌شده‌ی «معصومیت» انسان. خوشه‌واره‌های تمثیلی در فضای این اثر ــ با همه‌ی لغزندگی و سیالیت‌اش ــ در تمامی مسیر چرخه‌ی دلالتی، بند ظریف «واقعیت» را بر پای دارند تا آن‌جا که رهایی از دام واقعیت تلخ هیچ‌گاه برای آنها میسر نیست؛ چرا که **شازده کوچولو** در جهان مدرن در حیطه‌ای معرفت‌شناختی، دلالت‌های صریح خود را به سمت «واقعیت» نشانه می‌گیرد. و این‌گونه است که به‌قول میشل فوکو، تاریخ انسان از بازنمایی دوره‌ی کلاسیک عبور می‌کند و به معرفت‌شناسی حضور انسان در دوره‌ی مدرن می‌رسد.[۹] شازده **کوچولو** حکایت مقابله‌ی دو بخش از وجود انسان مدرن است که در آرزوی تعاملی هستی‌مدارانه با سویه‌های متناقض وجود خویش است: سویه‌ای پیدا، خشن و گرفتار که در هیأت راوی جلوه‌گر شده، و سویه‌ای ناپیدا، صمیمی و رها که در هیأت شازده کوچولو تجلی کرده است. این تعامل، اوج فلسفه‌ی درون‌گرا و مبتنی بر ثنویتِ فلاسفه‌ی تاریخ است و عبور از لایه‌های برونی اشیاء و پدیده‌ها به سمت لایه‌های درونی و معنامدار که در آغاز قرن بیستم برای نمایش «واقعیت» زندگی مردم عصر خویش متجلی شده است. هرچند با نفوذ اندیشه‌ی مدرن در آثار ادبی که اولین نمودهای آن (به‌ویژه در شکل) به گریز از واقعیت می‌انجامد، با وفور ژانرهای مختلف ادبی رو به رو هستیم، سایه‌ی مقتدر و سنگین رئالیسم (به‌ویژه در محتوا) بر تمامی این انواع سنگینی می‌کند؛ حتی در هیاهوی دوره‌ی گذار از پسامدرنیسم و در مجاورت واقعیت مجازی نمونه‌های اعجاب‌آوری از ادبیات متعهد به فلسفه‌ی اومانیستی مدرن را به نمایش می‌گذارد. در این میان موفق‌ترین ژانری که هم مدعی گریز از رئالیسم است و هم بار تعهد سنگین بازنمایی آن را به عهده دارد «رئالیسم جادویی» است ــ ادبیاتی که با رنجشی عظیم از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جهانی ــ به‌ویژه رئالیسم نو (رئالیسم هنری قسم اخیر) ــ به سوی تبدیل شدن به‌نوعی پدیده‌ی بی‌مرز و فرامخاطب پیش می‌رود و عرصه را بر طبقه‌بندی‌های شفاف و رسمی روز به روز تنگ‌تر می‌کند. اما نکته‌ی دیگری که با توجه به چند و چون کارکرد عنصر رئالیسم در ادبیات باید مد نظر داشت این است که در روزگار کنونی با شکل‌گیری مکاتب متعدد ادبی و رویکرد نگرش پسامدرنیستی به ادبیات و نیز فرضیه‌ی عدم قطعیت معنایی برای آثار ادبی، ما در راه رئالیسم با نوعی چالش دیگر نیز مواجهیم که خود سبب به چالش کشیدن انگاره‌های شعور متعارف در مورد «خوانش رئالیستی» نیز شده‌اند، زیرا: «رولان بارت مرگ مؤلف را اعلام کرده است؛ ژاک لاکان، لویی آلتوسر، ژاک دریدا [و فوکو] جملگی از مواضع مختلف این فرض انسان‌گرایانه را که ذهنیت، ذهن فردی یا هستی درونی، منشاء معنا و عمل است مورد سؤال قرار داده‌اند. در این نگرش، مفهوم متن به‌منزله‌ی سخنی که حقیقتی خاص یا حقیقتی مطلق را بیان می‌کند ــ حقیقتی که ذهن فردیِ مؤلف آن را درک کرده (مؤلفی که بینش او تنها معنای موثق متن است) ــ نه‌تنها قابل قبول نیست بلکه مطلقاً نمی‌توان به آن فکر کرد؛ زیرا چارچوبی که این مفهوم و متن بر آن استوار بوده، یعنی مفروضات و سخن‌ها و شیوه‌های اندیشیدن و صحبت‌کردن، دیگر جواب‌گو نیست ...»[10] نکته‌ی دیگر این که نوشتار رئالیستی در زمانه‌ی ما در مسیر دیگری نیز مجبور به پوست‌اندازی است و آن، تبدیل پیام‌های حامل اندیشه‌های «اومانیستی نو» به درون‌مایه‌ی آثار ادبی است که هر روز با جلوه‌ی تازه‌ای متجلی می‌شود و نه‌تنها دغدغه‌ی رئالیسم نو در ادبیات بزرگ‌سال است بلکه مجبور به اندیشیدن به مسائل تازه در ادبیات کودک و نوجوان نیز هست.

پی‌نوشت‌ها:

۱. ولک، رنه. تاریخ نقد جدید (ج چهارم، بخش اول)، ترجمه‌ی سعید ارباب‌شیرانی، نشر نیلوفر، تهران، (تاریخ؟) صص ۱۳-۱۲.
۲. بلزی، کاترین. عمل نقد، ترجمه‌ی عباس مخبری، نشر قصه، تهران، (تاریخ؟) صص ۲۳-۲۲.
۳. همان، صص ۳۹-۳۸.
۴. قاسم‌نیا، شکوه. مثل یک گل کوچک، نهاد هنر و ادبیات، تهران، ۱۳۶۶.
۵. ابراهیمی، جعفر. بوی نان تازه، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۷۴.
۶. فرینانی، محمدکاظم. شعرهای ناتمام، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۷۵.
۷. بهرنگی، صمد. ۲۴ ساعت در خواب و بیداری، انتشارات دنیا ـ روزبهان، تهران، (تاریخ؟).
8. Schwarcz, Joseph H. "Machine Animism in Modern children's literature, A crilical approach to children's literature", thirthy-first annual conference of the graduate library school; Edited by sara Innis Fenwick, the University of Shicago Press, Chicago, London, (August 1966) pp. 79-80.
۹. ر.ک.: فوکو، میشل. دانش و قدرت، ترجمه‌ی محمد ضیمران، نشر هرمس، تهران، ۱۳۷۸.
۱۰. بلزی، کاترین. عمل نقد، ترجمه‌ی عباس مخبری، نشر قصه، تهران، (تاریخ؟)، ص ۱۶.