محمد محمدی

# فرایند آفرینش ادبیّت و معنای ادبیات کودکان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات (Literature) به عنوان یک موضوع، گوهری دارد که آن را ادبیّت (Literariness) می‌نامند. آفرینش این گوهر، فرایندی آگاهانه و خلاقه است. برای درک درست از ادبیات به طور عام و ادبیات کودکان به‌طور خاص، ضروری است که با چگونگی آفرینش این فرایند آشنا شویم، زیرا همین گوهر است که متن ادبی را از متن غیرادبی جدا می‌کند. ادبیات، موضوع یا پدیده است، ادبیت مادهٔ سازندهٔ این موضوع یا پدیده است. ادبیت سرشتی پیچیده دارد که از ذهن خلاق هنرمند در قالب متن ادبی، به‌پدیده‌ای ملموس تبدیل می‌شود. فرایندی که در آن ادبیت آفریده می‌شود، فرایندی ذهنی است.

چون اندیشهٔ انسانی، آفریدگار ادبیات است،

ساختار و محتوای فرآوردهٔ هنری، امری الزامی است. تفکر مفهومی، بیانگر ذهن پیچیدهٔ انسان از جنبهٔ انتزاعی است. در تفکر مفهومی، انسان به یاری نشانه‌ها و نمادها و براساس منطق استدلالی، گسترده‌ترین و پیچیده‌ترین عملیات ذهنی را انجام می‌دهد. ذهن انسان انباشته از تصویرهای ذهنی است. بخشی از این تصویرها، کلی و انتزاعی است و بخشی دیگر جزئی و مشخص. پایهٔ تفکر مفهومی، تصویرهای کلی و انتزاعی و پایهٔ تفکر تصویری، تصویرهای جزیی و مشخص است. در ذهن انسان، تصویرهای کلی و انتزاعی به مفهوم و تصویرهای جزیی و مشخص به ایماژ

تبدیل می‌شود. مفهوم، نوعی تصویر ذهنی است که از طریق تجرید و تعمیم داده‌های حسی به‌دست می‌آید و خصوصیات عام و مشترک گروهی از اشیاء یا پدیده‌های جهان هستی را نشان می‌دهد.

«بلدرچین پرنده‌ای از راستهٔ ماکیان است که دارای جثه‌ای نسبتاً کوچک (کمی بزرگتر از سار) و بالهایی متوسط و دُمی کوتاه است. در حدود هفده گونه از این پرنده شناخته شده که همه متعلق به‌مناطق آسیایی، اروپایی و افریقایی‌اند.»(۱)

بنابراین شناخت و توجه به‌چگونگی این اندیشهٔ هنگام آفرینش ادبیت، گام نخست در روشن‌سازی این مفهوم به‌شمار می‌آید. در نخستین گام از فرایند آفرینش ادبیت، تفکر تصویری بر تفکر مفهومی غلبه می‌یابد. حدود این غلبه، به‌نوع و گونهٔ ادبیات بستگی دارد. دامنهٔ این غلبه در شعر بیش از داستان است. چون شعر بیشتر با احساس و تصویر سر و کار دارد. با این همه، حضور تفکر مفهومی در

۱. فرهنگ معین، جلد یک، ص ۵۶۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در مثال بالا، زنجیره‌ای از مفاهیم وجود دارد: بلدرچین، پرنده، ماکیان، کوچک، بزرگ، بال و دُم بعضی از مفاهیم این مثال هستند. زبان این جمله‌ها، زبانی علمی و یا ارجاعی است. با این زبان و با یاری مفاهیم، به تعریف، روشن‌سازی و ارتباط می‌پردازیم. ویژگی این زبان، صریح و روشن بودن آن است. برای تعریف بلدرچین، برجسته‌ترین مشخصه‌های آن در نظر گرفته شده است. بلدرچین خود یک مفهوم است که در این مثال با یاری گرفتن از زنجیرهٔ مفاهیم دیگر تلاش شده که تعریفی علمی از آن ارائه شود. مفهوم، سه خصیصهٔ مهم دارد که به‌آن از جنبهٔ شناختی اعتبار و هویت می‌بخشد. نخست اینکه کلی و عام است، یعنی بر گروهی از اشیاء و پدیده‌ها دلالت می‌کند. دوم اینکه مجرد و نتیجهٔ انتزاع و گزینش جنبه‌های خاصی از پدیده‌هاست و از این رو در عالم خارج وجود ندارد. سوم اینکه خصلت بیرونی دارد، یعنی اشیاء و پدیده‌ها را مستقل از خواست و عواطف انسانی نشان می‌دهد.

در تعریف پرنده‌ای به‌نام بلدرچین، تفکر مفهومی به انتزاع و تعمیم پرداخته است، تا مشخصه‌های مفهومی را روشن کُند. بلدرچین یک مفهوم کلی و عام است: در ثانی مجرد است، یعنی در این تعریف هیچ بلدرچین خاصی موردنظر نیست و فقط جنبه‌ها و ویژگیهای خاص این پرنده بیان شده است و نهایت اینکه در تعریف این مفهوم، احساسات و علایق انسانی در نظر گرفته نشده است.

نوع دیگر از تصویر ذهنی ایماژ است که واقعیت بیرونی را در پرتو بازتاب عاطفی آن منعکس می‌کند. یعنی واقعیت را نه به‌صورتی که در خارج وجود دارد، بلکه به‌آن صورتی که عواطف و اندیشه‌های انسان دریافت می‌کند، نمایان می‌سازد. ایماژ هنگامی آفریده می‌شود که تفکر تصویری، جایگزین تفکر مفهومی یا به‌بیانی دیگر تفکر منطقی شود. ایماژ هم مانند مفهوم، سه ویژگی عمده دارد که هم ماهیت آن و هم تفاوت ایماژ را با مفهوم روشن می‌کند. نخست اینکه ایماژ برخلاف مفهوم، همیشه جزیی است، یعنی بر یک پدیدهٔ خاص دلالت می‌کند و به عام کاری ندارد. حتی یک مفهوم عام وقتی می‌تواند به ایماژ تبدیل شود که خود را به‌صورت خاص نمایش دهد. دوم اینکه ایماژ برخلاف مفهوم، همیشه مشخص است، یعنی خود را به‌صورت یک شیء، پدیده، رابطه، حادثه یا شخصیت معین نمایان می‌سازد. حتی پدیده‌های مجرد نیز در ایماژ به‌صورت مشخص ظاهر می‌شوند. سوم اینکه ایماژ برخلاف مفهوم جنبهٔ درونی دارد، یعنی واقعیت را در ارتباط با انسان تصویر می‌کند. این ویژگی، مهمترین خصلت ماهوی ایماژ است و بدون آن، حتی پدیده‌های جزیی و مشخص نیز نمی‌تواند به‌صورت ایماژ در آید. همچنین این ویژگی مهمترین وجه تمایز ایماژ را با مفهوم نشان می‌دهد. مفهوم، بیشتر بر واقعیت بیرونی و ایماژ، بیشتر بر واقعیت درونی تکیه دارد. آن یک، جهان را جدا از انسان و این یک، جهان را در

**مفهوم، بیشتر بر واقعیت بیرونی و ایماژ، بیشتر بر واقعیت درونی تکیه دارد. آن یک، جهان را جدا از انسان و این یک، جهان را در درون انسان منعکس می‌کند. به‌همین دلیل ایماژ، تصویری انسانی از جهان هستی به‌شمار می‌آید.**

درون انسان منعکس می‌کند. به‌همین دلیل ایماژ، تصویری انسانی از جهان هستی به‌شمار می‌آید.

«کاش در چشمان من، یک پنجره
رو به‌سوی کودکیها باز بود.
کاش بلدرچینی از آن روزها
می‌رسید و بر نوکش آواز بود.»[۲]

این پاره از شعر را با تعریف بلدرچین مقایسه کنید. چه تفاوتهایی در آن مشاهده می‌کنید؟ در هر دوی این نمونه‌ها، بلدرچین حضور دارد. بلدرچین اول، بلدرچینی جدای از دنیای ذهنی ـ تخیلی انسانی است، اما بلدرچین دوم بیان‌کنندهٔ تجربهٔ ذهنی ـ عاطفی انسانی است در حسرت روزهای از دست رفتهٔ کودکی. این پاره از شعر، نمونهٔ مشخصی است از اندیشهٔ تصویری و تفاوت آن با اندیشهٔ مفهومی. شاعر، آرزو و افسوس بازگشت به روزهای کودکی را در چند ایماژ بیان کرده است. این شیوه از بیان با شیوهٔ بیان یک مقاله یا یک موضوع علمی کاملاً متفاوت است. با این شیوه، هنرمند توان اندیشهٔ تصویری خود را که جریانی درونی است، آشکار می‌سازد. هر بیان درونی، نوعی ارزش‌گذاری دنیای بیرونی است. این بیان درونی، همان برداشتها، دریافتها و احساسات هنرمند است نسبت به دنیایی که او را احاطه کرده است. شاعر که افسوس روزهای کودکی‌اش را می‌خورد، این افسوس را در شکل آرزویی بیان کرده است. شاعر برای ساخت ایماژهای شعرش، پنجره را با چشم پیوند می‌دهد. چشم، دریچهٔ ارتباطی انسان و دنیای بیرون است و پنجره نیز دریچهٔ ارتباطی خانه و بناست. موقعیت ارتباط برای شاعر، زمان حال نیست، بلکه او آرزو دارد از این پنجره، دوباره دنیای کودکی‌اش را زنده کند. آرزو می‌کند از چارچوب این پنجره، بلدرچینی پدیدار می‌شد که بر نوکش آواز بود. ایماژ دوم حالت غریبی دارد. چون این حس را در مخاطب بیدار می‌کند که می‌توان آواز را از راه حس بینایی لمس کرد و نقطهٔ قوت و تازگی این ایماژ هم دقیقاً در همین نکته نهفته است.

اما هرگونه تفکر تصویری به‌آفرینش ادبیّت منجر نمی‌شود. اگر غیر از این بود، همهٔ انسانها توانایی آفرینش متون ادبی را داشتند. تنها هنرمندان هستند که از چنین توانایی برخوردارند. همهٔ انسانها قادر به تفکر تصویری هستند، اما تفکر تصویری به‌آفرینش ادبیّت منجر می‌شود که خلاقه باشد. آنچه هنرمندان را از مردم عادی جدا می‌کند، خلاقیت آنهاست. خلاقیت، یک ویژگی ذهنی است که ذاتی وجود است و اکتسابی نیست. خلاقیت یعنی قدرت آفرینش تصویرهای ذهنی بکر. بازتاب دنیای بیرونی در ذهن، به‌شکل تصویرهای ذهنی است؛ یادآوری، بازسازی و تغییر و جابجایی در این تصویرها به‌گونه‌ای که منجر به‌خلق روابط جدیدی شود، تخیّل نام دارد. گاهی تخیل زاینده است. تخیلِ زاینده، عامل اصلی آفرینش فرآورده‌های مادی و معنوی در زندگی انسان است. در عرصهٔ زندگی مادی، تخیل زاینده، در ابزارها و وسایل زیستی متبلور است و در عرصهٔ زندگی معنوی در آثار هنری. کسی تفکر تصویری خلاقه دارد که تخیلش زاینده باشد. هنرمندان از این گروه هستند. تخیلی زاینده است که ایماژهای هنری ناب و بکر بیافریند. ادبیت از درون این ایماژها شکل می‌گیرد. سازماندهی این ایماژها در یک متن ادبی، همزمان نیازمند به‌کارگیری تفکر تصویری و تفکر مفهومی است. تفکر تصویری که در این روند بر تفکر مفهومی غلبه دارد، ایماژ می‌آفریند و تفکر مفهومی، ایماژها را در

۲. پاره شعری ا
جعفر ابراهیمی
(شاهد)، کیهان
بچه‌ها.

ساختار ادبی پیوند می‌دهد.

«زندگی من یکنواخت است. من مرغها را شکار می‌کنم و آدمها مرا. تمام مرغها به هم شبیه‌اند و تمام آدمها یکسان. به‌همین جهت در اینجا اوقات به‌کسالت می‌گذرد. ولی تو اگر مرا اهلی کنی، زندگی من همچون خورشید روشن خواهد شد. من با صدای پایی آشنا خواهم شد که با صدای پاهای دیگر فرق خواهد داشت. صدای پاهای دیگر مرابه سوراخ فرو خواهد برد، ولی صدای پای تو همچون نغمهٔ موسیقی مرا از لانه بیرون خواهد کشید. به‌علاوه، خوب نگاه کن! آن گندمزارها را در آن پایین می‌بینی؟ من نان نمی‌خورم و گندم در نظرم چیز بی‌فایده‌ای است. گندمزارها مرا به‌یاد هیچ چیز نمی‌اندازد و این جای تأسف است! اما تو موهای طلایی داری و چقدر خوب خواهد شد آن وقت که مرا اهلی کرده باشی! چون گندم به‌رنگ طلاست مرا به یاد تو خواهد انداخت. آن وقت من صدای وزیدن باد را در گندمزارها دوست خواهم داشت.»(۳)

**همهٔ انسانها قادر به‌تفکر تصویری هستند، اما تفکر تصویری به‌آفرینش ادبیّت منجر می‌شود که خلاقه باشد.**

در این پاره از داستان «شازده کوچولو»، تخیل زاینده که منجر به‌آفرینش زنجیرهٔ ایماژ داستانی شده، کاملاً مشهود است. روباه، مفهوم عشق و دوست داشتن را که مفهومی مجرد است، با تصویرهایی جزیی و مشخص و در عین حال بکر و زیبا بیان کرده است. این تصویرها برآمده از تخیّل خلّاق نویسنده است.

تخیل خلّاق، همیشه در تصویرهایی که در چارچوب متن موجودیت می‌یابند، تجسم پیدا می‌کند. در این تجسم، عواطف نویسنده حضور دارد. مبنای تفکر تصویری، جزیی‌نگری و تجسم تصویرهای مشخص است. این شیوه از اندیشیدن بیش از هر چیزی احساسات را درگیر می‌کند. نویسندهٔ «شازده کوچولو» برای تفسیر معنای عشق، به فلسفه‌بافی نپرداخته بلکه با تجسم عشق در تصویرهایی کلامی، تلاش کرده است احساسات مخاطبان خود را درگیر کُند. برای او، عشق بیش از آنکه یک مفهوم انتزاعی باشد، یک رابطهٔ مشخص است. این رابطهٔ مشخص برگرفته از تجربه‌های زندگی روزمره است، نه ساخته شده در آزمایشگاه‌های علمی.

ادبیات فقط برداشتی از آنات و هیجانات روحی و یا آنچه اصطلاحاً شهود نامیده می‌شود، نیست، بلکه ترکیب آنات و هیجانات عاطفی و یا ایماژها در ساختاری منطقی است. کلیت یک اثر ادبی، بیانگر این است که تفکر مفهومی یا منطق‌سازی در فرایند آفرینش ادبیت نقش دارد. اگر تفکر منطقی در ساخت داستان یا شعر به‌کار گرفته نشود، ادبیّت معنا و مفهوم پیدا نمی‌کند. آشفتگی و عدم انسجام و تعادل، ناقض زیبایی است. در صورت بروز چنین وضعی ادبیّت که بیانگر زیبایی هنری است، در معرض از دست رفتن قرار می‌گیرد. تفکر منطقی عهده‌دار سازماندهی تمام چیزهایی است که احساسات هنری نامیده می‌شوند. در فرایند آفرینش ادبیّت جریانی که ناشی از تفکر منطقی است، کل حرکت این فرایند را به‌طور دائم از آشفتگی و بی‌نظمی به نظم ساختاری سوق می‌دهد.

زبان، مادهٔ کار هنری ادبیات است، همان‌طور که ابزار موسیقی، مادهٔ کار بیان موسیقی و رنگ و ابزار رنگ، مادهٔ کار نقاشی است. زبانِ عادی و روزمره با زبان ادبی تفاوتهای بسیار دارد. به‌ویژه در مورد شعر این تفاوتها به نهایت خود می‌رسد. زبان، وسیلهٔ ارتباط بین انسانها و همچنین ابزار تفکر منطقی است. بدون زبان نمی‌توانیم با دیگران ارتباط برقرار کنیم و یا بیندیشیم. زبان مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که انسانها در طول تاریخ برای ارتباط با یکدیگر وضع کرده‌اند. نشانه‌های زبانی اکثراً از نوع وضعی است و هیچ ارتباطی با مصداق خود ندارد. برای مثال، فارسی‌زبانها پذیرفته‌اند که به‌گونه‌ای خاص از حیوان، بگویند آهو. نشانه‌ها و اصل زبان ثابت نمی‌ماند و در طول تاریخ پیوسته دستخوش تغییر و تحول می‌شود.

زبان در حالت اصلی، خصلت ارجاعی دارد. یعنی برای ارتباط و بیان خبر به شکل صریح به‌کار می‌رود و از پیرایه و آرایش که ابهام‌زا و گیج‌کننده است، پرهیز دارد. زبان از جنبهٔ ارتباطی سه عنصر اصلی دارد که فرستندهٔ پیام، گیرندهٔ پیام و محتوای پیام را تشکیل می‌دهد. وقتی که پیامی از طرف فرستنده، فرستاده می‌شود، محتوای پیام باید از نظر گیرنده هم دارای معنای یکسان باشد، تا دریافت و درک شود. هنگامی که از زبان برای ارتباطهای عام استفاده می‌کنیم، باید به‌بهترین صورت در خدمت انتقال معنا و مفهوم باشد. هرچه زبان صریحتر و روشنتر باشد، درک آن آسانتر است. در فرایند آفرینش ادبیّت، نقش و کارکرد زبان نیز تغییر می‌کُند. این تغییر نقش و کارکرد بر ماهیت زبان اثر می‌گذارد و بسته به نوع فرآورده‌های ادبی، آن را دگرگون می‌کند. اندازهٔ این دگرگونی در شعر بیشتر از انواع ادبی دیگر است.

«این را نمی‌دانم من از باد
یا از گُلی تنها شنیدم
یا شاید از خورشید، یا ماه
یا از هوا، آن را شنیدم.

وقتی که یک شب، ماه روشن
در رختخواب ابر می‌خفت
این را شنیدم که صدایی
در گوش من آرام می‌گفت

آن سوترک، در پشت آن کوه
در انتظارت مانده است او
در پای یاسی خفته تنها
در درّه‌ای سرسبز و خوشبو»[۴]

...

می‌بینیم که در این پاره شعر، از زبان که مادهٔ کار است، استفاده شده، اما به‌گونه‌ای دیگر. یعنی در آفرینش این شعر، از واژه‌ها و روابط زبانی استفاده شده و شکلی دیگر از ارتباط زبانی پدید آمده که بار ادبی دارد. در ارتباط ادبی، هدف صرفاً انتقال معنا نیست، بلکه انتقال احساسات و عواطف است، با این قصد که حس زیبایی را در مخاطب برانگیزد و

**خلاقیت، یک ویژگی ذهنی است که ذاتی وجود است و اکتسابی نیست. خلاقیت یعنی قدرت آفرینش تصویرهای ذهنی بکر.**

او را به اندیشه وادارد. ساختمان زبان ادبی، به‌ویژه هنگامی که شعر است، سازندهٔ ترکیب خاصی است که در عین انتقال یک مفهوم عاطفی، حس‌انگیز و برانگیزانندهٔ تخیل مخاطب باشد. زبان ادبی، زبانی عاطفی است؛ زبان

۳. شازده کوچولو، آنتوان دوسنت‌اگزوپری، ترجمه محمد قاضی، امیرکبیر، ۱۳۶۶، ص ۸۶.
۴. بوی یاس - بوی گندم، جعفر ابراهیمی، کیهان بچه‌ها، شمارهٔ ۷۸۰، ص ۳ و ۵.

احساسات و تجربه‌های شخصی و خاص است، نه زبان مفاهیم عام. به‌همین دلیل در لحظه لحظهٔ زبان ادبی، عواطف موج می‌زند و سرشار از تجربه‌های شخصی است. زبان ادبی، زبانی است که شور و هیجان دارد و احساسات مخاطب را درگیر می‌کند.

شعر بالا، مصداق روشنی در این زمینه است. شاعر با استفاده از واژه‌هایی به‌ظاهر ساده، تصویرهایی هنرمندانه خلق کرده است که شورانگیز است. تجربه‌های شخصی را دربر دارد و برانگیزانندهٔ حس زیبایی در مخاطب است. پیوند بین ماه و ابر و تشبیه ابر به رختخواب ماه، ایماژ زیبایی است. همهٔ ما تجربهٔ دیدن حرکت ماه را در پس ابرها داریم، اما شاعر در این شعر، این حرکت را به‌شکلی دیگر که تازه و نو است، تصویر کرده است. در این ایماژ، پیوندی بین ماه و انسان برقرار شده است. شاعر، ماه روشن را چون انسانی در نظر گرفته که به خواب نیاز دارد و ابر را رختخواب او فرض کرده است، چون بین ابر و رختخواب از جنبهٔ ظاهری پیوند برقرار است. بنیادهای این ایماژ، انسان، ماه، رختخواب، خواب و ابر

است. شاعر با چه شگردهایی از این واژه‌های ساده استفاده کرده و متنی ادبی آفریده است؟

چند شگرد اساسی که در فرایند آفرینش ادبیت از آنها سود برده می‌شود، یکی شگرد موسیقایی کردن زبان است و دیگری شگرد تصویری کردن زبان. با آهنگین کردن زبان، نه تنها بین زبان ادبی و زبان عادی فاصله‌گذاری می‌شود، بلکه حس خوشایندی در مخاطب بیدار می‌شود؛ حسی که هر آهنگ کلامی یا غیرکلامی روی انسان می‌گذارد. با تصویری کردن زبان، تفاوت بین زبان ادبی و زبان عادی عمیقتر و مشهودتر می‌شود. روندی که زبان ادبی برای فاصله‌گذاری با زبان عادی طی می‌کند، به‌همین جا ختم نمی‌شود. عاطفی کردن زبان، با شیوه‌های شناخته‌شده‌ای چون استفاده‌از زبان محاوره، ضرب‌المثلها، کنایه‌ها و به‌طور کلی استفاده از زبان مردم کوچه و بازار عمق می‌یابد، در حالی که به همین شگردها ختم نمی‌شود و شگردهای متنوع دیگری وجود دارد که در این مقاله بعضاً به‌آنها اشاره می‌شود.

ضرورت وجودی زبان آهنگین در شعر به‌عنوان یکی از شگردهای عاطفی‌ساز زبان ادبی برای همه بدیهی است، اما در ادبیات داستانی کودکان نیز از زبان آهنگین به‌فراوانی استفاده می‌شود.

«معدن زغال‌سنگ کجاست؟ شما می‌دانید؟ من با سفره‌ای نان، نان گرم، با کاسه‌ای آش، آش گندم، می‌روم به‌آنجا که بابام می‌گوید معدن زغال سنگ است. جایی که او کار می‌کند. کاری که سفرهٔ خالی ما را پُر از نان می‌کند.»(۵)

موسیقایی کردن یا آهنگ و ریتم دادن به‌زبان، کاری است که اگر در حوزهٔ زبان عادی

صورت گیرد، فوراً از طرف مخاطبان، پدیده‌ای ناهنجار تلقی می‌شود و ممکن است گفتگو را از جهت اصلی خود خارج کند، اما در شعر و یا نثر ادبی، موسیقایی کردن، پدیده‌ای عادی است. موسیقی شعر و یا نثر، بخشی از عنصر سازندهٔ زیبایی و در عین حال ادبیّت ادبیات به‌شمار می‌آید.

همهٔ شگردها و ابزارهایی که در فرایند آفرینش ادبیّت از آنها سود برده می‌شود، به‌نوعی درگیر با مفهومی است که آن را آشنایی‌زدایی (defamiliarization) می‌نامند. بنابر نظریهٔ روان‌شناسی گشتالت، انسان به‌هر چیزی که عادت کند، آن را آن‌طور که باید و شاید نمی‌بیند. یکی از ویژگیهای ذهن انسان این است که هرچه برایش عادت می‌شود، خودبه‌خود حساسیتش را نسبت به‌آن از دست می‌دهد. وقتی که انسانی برای نخستین بار به مکانی خوش‌منظره می‌رود، بلافاصله مسحور محیط می‌شود و زیباییهای آن را حس و تحسین می‌کند. در حالی که برای اهالی آن مکان خوش‌منظره همه چیز عادی است. محیط و پدیده‌ها خیلی زود برای انسان عادی می‌شود. کار هنرمند این است که از اشیا و محیط، آشنایی‌زدایی کند. یعنی یک بار دیگر آنها را در ذهن ما بیدار کند، اما به شکلی نو و تازه. طوری که ذهن مخاطبان نسبت به این پدیده‌ها و محیطها فعال شود. نویسنده و شاعر از دنیای عادی، تصویرهایی می‌سازند تا حس زیبایی مخاطب را برانگیزد. آشنایی‌زدایی، یعنی گرفتن عادت از اشیا، پدیده‌ها و کنشهای انسانی و حیوانی. در ادبیات کودکان، آشنایی‌زدایی ابعاد گسترده‌ای دارد. برای مثال سخن گفتن و رفتار غریب جانوران، گیاهان و غیره، نوعی آشنایی‌زدایی است. خلق فضاهای عجیب و غریب در داستانهای فانتاستیک نیز نوعی آشنایی‌زدایی است و همین‌طور در هر شعر نوعی آشنایی‌زدایی وجود دارد. آشنایی‌زدایی به متن ادبی انرژی و نیرو می‌بخشد. همین انرژی و نیرو بر عواطف و احساسات مخاطب تأثیر می‌گذارد و حس زیبایی را در او به‌وجود می‌آورد.

«برای آلیس زیاد عجیب نبود، (بعدها که فکرش را می‌کرد، می‌دید باید یکّه می‌خورد، در حالی که در آن هنگام، همهٔ اینها خیلی هم طبیعی می‌نمود.) اما همین که خرگوش، راست راستکی، از توی جیب جلیقه‌اش ساعتی درآورد و به‌آن نگاه کرد و دوباره شتابان شد، آلیس از جا جست، چرا که از خاطرش گذشت که، تاکنون ندیده خرگوشی جیب و جلیقه‌ای داشته باشد که از تویش ساعت هم در بیاورد!»(۶)

**تخیل خلّاق، همیشه در تصویرهایی که در چارچوب متن موجودیت می‌یابند، تجسم پیدا می‌کند. در این تجسم، عواطف نویسنده حضور دارد. مبنای تفکر تصویری، جزیی‌نگری و تجسم تصویرهای مشخص است. این شیوه از اندیشیدن بیش از هر چیزی احساسات را درگیر می‌کند.**

در این پاره از داستان «آلیس در شگفتزار» نمونه‌ای از آشنایی‌زدایی کنشی دیده می‌شود. حتی برای خود آلیس نیز وضعیت خرگوش غیرعادی است. آشنایی‌زدایی نه تنها شدت و ضعف دارد، بلکه انواع مختلفی هم دارد. شدت آشنایی‌زدایی در شعر عموماً بیشتر از داستان است. یک داستان فانتزی یا تمثیلی در مقایسه

۵. معدن زغال سنگ کجاست؟، م ـ محمدی، امیرکبیر، ۱۳۶۹، ص ۴.

۶. آلیس در شگفتزار، لوئیس کرُل، ترجمهٔ مسعود توفان (تژاو توفان)، ناشر مترجم، ۱۳۶۱، ص ۱.

با داستان واقعگرا، از آشنایی‌زدایی بیشتری برخوردار است. «آلیس در شگفتزار» نمونهٔ خوبی از داستان نوجوانان با آشنایی‌زدایی عمیق است. در فرایند آفرینش ادبیّت، آشنایی‌زدایی بر اساس سه محور: ۱. کنشی ـ نشانه‌ای ۲. عاطفی ۳. زبانی صورت می‌گیرد.

در حالت کنشی ـ نشانه‌ای که بیشتر خاص داستان است، فضایی ارائه می‌شود که در این فضا وضعیتی غریب وجود دارد. این وضعیت ممکن است محدود به یک شخصیت غیرعادی باشد.

«کالی یا شاه مار اهریمنی یک مار عادی نبود. پنج سر داشت و چنان بزرگ بود که می‌توانست در دَم انسان را نابود کند. شاه مار اهریمنی در ژرفای تاریکترین گردابهای رودخانهٔ یامونا زندگی می‌کرد و دربارش نیز در آنجا بود. هر وقت دلش می‌خواست، از آب بیرون می‌آمد، بر پهنهٔ مزارع به‌راه می‌افتاد و هر جا می‌رسید، بیرحمانه با دَم آتشین خود همه جا را به آتش می‌کشید و دود سیاه و غلیظی برپا می‌کرد.»(۷)

آنچه در این پارهٔ از افسانه به چشم می‌خورد، نه کنش آتش‌زدن کشتزارهاست که آتش‌سوزی کنشی غریب و شگفت نیست، بلکه وجود شخصیتی غریب و شگفت است که ساختهٔ تخیل انسانی است. گاهی در داستان، شخصیتها غریب نیستند، اما کنشها و فضا (مکان و زمان) غریب است.

«آلیس در را گشود و دریافت که به دالانی باز می‌شود که بزرگتر از سوراخ موش نیست. زانو زد و از درون دالان به باغی نگریست که هرگز کسی فریبنده‌تر از آن به‌چشم ندیده است. چقدر دلش غَنج می‌زد که از این تالار تاریک بیرون رود و به گُلگشت در میان آن گُلزارهای تابناک و آن فوّاره‌های خنک بپردازد! اما سرش را هم نمی‌توانست از آن درگاه بیرون کند و طفلک آلیس اندیشید: تازه، اگر سرم هم برود تو، کلّهٔ بدون شانه به‌هیچ دردی نمی‌خورد!»(۸)

اما در حالت دوم یا حالت آشنایی‌زدایی عاطفی، هدف برانگیختن احساسات و عواطف از راه تصویرهای خلاقه و یا توصیفهای ناب است. زنده کردن و بازآفرینی زیباییها و جلوه‌های طبیعت و زندگی انسانی حاصل آشنایی‌زدایی عاطفی است.

«در یک دِه کوچک، پیرزنی زندگی می‌کرد. این پیرزن یک حیاط داشت، قد یک غربیل که یک درخت داشت، قد یک چوب کبریت. پیرزن خوش‌قلب و مهربان بود، بچه‌ها خیلی دوستش داشتند.

**ادبیات فقط برداشتی از آنات و هیجانات روحی و یا آنچه اصطلاحاً شهود نامیده می‌شود، نیست، بلکه ترکیب آنات و هیجانات عاطفی و یا ایماژها در ساختاری منطقی است.**

**در فرایند آفرینش ادبیّت جریانی که ناشی از تفکر منطقی است، کل حرکت این فرایند را به‌طور دائم از آشفتگی و بی‌نظمی به نظم ساختاری سوق می‌دهد.**

یک روز غروب، وقتی آفتاب از روی دِه پرید و خانه‌ها تاریک شد، پیرزن چراغ را روشن کرد و گذاشت روی تاقچه. چادرش را انداخت سرش، رفت دَم در خانه که هوایی بخورد، آشنایی ببیند، دلش باز شود.
همین‌طور که داشت با بچه‌ها صحبت می‌کرد، نم‌نم باران شروع شد. بوی کاهگل از دیوارها بلند شد.»(۹)

آشنایی‌زدایی عاطفی بیشتر در شعر کاربرد دارد، اما هر داستانی که در آن توصیفهای عاطفی باشد، به‌نوعی در آن از شگرد آشنایی‌زدایی عاطفی استفاده شده است. در نمونهٔ بالا اگرچه آشنایی‌زدایی عمیق نیست، اما توصیفها جاندار است. لازم به‌یادآوری است که شدت و ضعف آشنایی‌زدایی دلیلی بر اصالت ادبی نیست، بلکه تأثیر عاطفی- زیبایی‌شناختی یکی از معیارهای اصالت ادبی به‌شمار می‌آید.

«تو مفهوم آبی
و روشن‌تر از صبح یک باغ
و دستان تو بوسه‌گاه درختان سبز است
تو آن مهربانی
که در پشت تنهایی‌ام
ریشه داری
و من
در قناتی که از پای گهوارهٔ کودکی می‌گذشت
ترا دیده بودم
تو از خستگی آمدی
سایه‌ها مورد احترام تواند
ترا در نگاه تَرم می‌گذارم.»(۱۰)

[روشن‌تر از صبح، مریم یزدانی]

در این شعر، با آشنایی‌زدایی عاطفی عمیق روبه‌رو هستیم. شاعر تلاش کرده است با ارائهٔ یک فضای عاطفی، بر مخاطب خود تأثیر بگذارد. ممکن است این شعر تأثیر گسترده‌ای بر مخاطب خود داشته باشد. در چنین حالتی فقط یک بعد از ادبیّت متن برآورده شده است. حالت دیگر این است که ساختار و قوانین شعری در آن رعایت شده باشد. ادبیّت فرایندی است که به طور همسان حاصل تأثیر زیبایی‌شناختی و قوانین ساختار ادبی است.

حالت سوم از آشنایی‌زدایی، زبانی است. در فرایند آفرینش ادبیّت، شگردی وجود دارد که با استفاده از آن از هنجارهای زبان عادی به درجه‌های متفاوتی منحرف می‌شویم. این انحراف اگر حاصلش تأثیر عاطفی - زیبایی‌شناختی باشد، آشنایی‌زدایی زبانی است. هر شعری می‌تواند ترکیبی از آشنایی‌زدایی زبانی و عاطفی باشد. در نمونهٔ بالا، نه تنها آشنایی‌زدایی عاطفی وجود دارد، بلکه در آن آشنایی‌زدایی زبانی هم صورت گرفته است. آشنایی‌زدایی زبانی جنبه‌های گوناگون دارد: شکل ظاهری نوشتار که عموماً به‌شعر اختصاص دارد، مثل نمونهٔ بالا که آرایش واژه‌ها و جمله‌ها حالت خاصی دارد، تغییر و دگرگونی در ساخت نحوی جمله‌ها و یا انحراف از دستور زبان معیار، جنبهٔ دیگری از آشنایی‌زدایی زبانی است.

«می‌شود یکباره کودک

**در فرایند آفرینش ادبیّت، نقش و کارکرد زبان نیز تغییر می‌کند. این تغییر نقش و کارکرد بر ماهیت زبان اثر می‌گذارد و بسته به نوع فرآورده‌های ادبی، آن را دگرگون می‌کند.**

۷. فصلها و شگفتیها (افسانه‌هایی از سرزمین هند)، مدهور جفری، گیتا گرکانی، چشمه، ۱۳۷۳، ص ۳۷.
۸. آلیس در شگفتزار، ص ۴.
۹. مهمانهای ناخوانده، فریده فرجام، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۶، ص ۴.
۱۰. سروش نوجوان، سال سوم شمارهٔ ۲۹، مرداد ۱۳۶۹.

«می‌شود یکباره کودک
می‌شود یکباره برّه
می‌پرد گاهی لب جو
می‌رود گاهی به درّه

می‌برد یک کاسه شبنم
در خیالش گاهگاهی
می‌کند باغ دلش را
توی شعری آبیاری
...»[۱۱]

در این پاره شعر، تغییر جای عادی افعال، انحرافی از هنجار زبان روزمره است. گاهی آشنایی‌زدایی زبانی در شکل واژه‌ها تغییر ایجاد می‌کند.

«باسلوقها باسلوقها
بر هم سُقُلمه زنید، سُقُلمه قُلمه
قَلَمه زنید قلمها باسُل‌ها رفقا
باسلو ماسلو...»[۱۲]

در فرایند آفرینش ادبیّت، جدای از تصویرهای خلاقه، آهنگین کردن زبان و آشنایی‌زدایی که هر کدام نقش خاصی در عاطفی کردن زبان یا فضای داستان و شعر دارند، عواملی دیگر نیز نقش دارند. این عوامل به‌ترتیب عبارتند از:

- انتقال تجربه‌های درونی در قالب کنشهای داستانی و یا شعری
- استفاده از زبان و گویشهای خاص و محاوره
- به‌کار بردن اندیشه‌ها، سنتها، ضرب‌المثلها، شعرهای عامیانه
- استفاده از طنز زبانی یا به‌کار بردن کنشهای طنزآمیز

آنچه محتوای ادبی نامیده می‌شود، در حقیقت تجربه‌های درونی‌شده‌ای است که توسط نویسنده و یا شاعر در ساختار ادبی سازماندهی می‌شود. محتوای ادبی خود یکی از عناصر سازندهٔ ادبیّت ادبیات به‌شمار می‌آید. هر تجربه‌ای ارزش این را ندارد که به محتوای ادبی تبدیل شود. تجربه‌هایی به ادبیات تبدیل می‌شود که همگانی و انتقال‌پذیر و برآمده از احساسات، شادیها، غمها و به‌طور کلی زندگی انسانی باشد. ادبیات به‌جهت جانبداری از آرمانها و ارزشهای انسانی، اصولاً گرایش به برجسته کردن تجربه‌هایی دارد که در همین زمینه باشد. زندگی انسان طیف گسترده‌ای از تجربه‌های فردی و جمعی است. رابطهٔ انسان با انسان و انسان با طبیعت، دو بخش اساسی از تجربه‌هایی است که خمیرمایهٔ جوهرهٔ ادبی را می‌سازد. هرچه این تجربه‌ها عمیقتر و تأثیربرانگیزتر باشد، محتوای ادبی غنی‌تر شده و به‌همین ترتیب، ادبیّت ادبیات سرشارتر می‌شود.

یکی از وظایف ادبیات، آشنا کردن کودکان و نوجوانان با فرهنگهای متفاوتی است که در سرتاسر زمین وجود دارد. انسانها، بسته به‌موقعیت جغرافیایی زیستگاه خود، شیوه‌ها و تجربه‌های زیستی متفاوتی دارند. مردم صحرانشین با مردمی که در مناطق سردسیر قطبی زندگی می‌کنند، دو شیوهٔ زیستی متفاوت دارند و بنابراین تجربه‌های آنها در زندگی و مبارزه با طبیعت متفاوت است. هنگامی که داستانی دربارهٔ مناطق سردسیر قطبی به‌دست کودکان و نوجوانان سرزمینهای دیگر می‌رسد، چه احساسی به‌آنها دست می‌دهد؟ رمان «گرگها زمستان ندارند»[۱۳] سرشار از تجربه‌هایی است که مردم مناطق سردسیر بین گروئنلند و آلاسکا با آن درگیر هستند. انتقال این تجربه‌ها به‌کودکان و نوجوانان مناطق غیرقطبی، این فرصت را به‌آنها می‌دهد که نه تنها با شیوه‌های زیستی متفاوتی آشنا شوند،

**نماد و نمادپردازی، عالیترین شگرد برای چند لایه کردن و همچنین فشرده معنای متن است.**

بلکه با درگیر کردن عواطف خود از این تجربه‌ها لذت ببرند.

یکی دیگر از عناصر سازندهٔ ادبیّت، استفاده از گویشهای خاص، محاوره و زبان صنفی است. کاربرد این شگردها، متن ادبی را در موقعیتی حقیقی‌تر قرار می‌دهد؛ موقعیتی که عاطفی‌تر و لذت‌برانگیزتر است.

«یدالله دستی به سبیل و ریش نتراشیده‌اش کشید:

ـ اگه شما خدا و پیغمبر، می‌شناسین، چرا یه روز این عبدالله مباشر سرهنگ ره نمی‌آرین اینجه که یادش بدین، خدا و پیغمبری هم هست؟ که اینقدر ظلم نکنه.»(۱۳)

کاربرد باورها، سنتها، ضرب‌المثلها و شعرهای عامیانه نیز در عاطفی کردن زبان داستان و یا هر نوع متن ادبی دیگر نقش دارد.

«رفتم به باغ پسته
مندلی خان نشسته
سنگی زدم به‌گوشش
مروارید ریخت تو گوشش
ئی طرف جو، جکیدم
ئو طرف جو، جکیدم
شاخ نباتی دیدم
ور داشتم و دویدم
گفتم: ننه، ننه، من آش می‌خوام
قاشق نقاش می‌خوام
زن قزلباش می‌خوام
ارسی فرش‌کرده می‌خوام
قلیون چاق‌کرده می‌خوام.»(۱۵)

استفاده از طنز زبانی یا به‌کار بردن کنشهای طنزآمیز نیز یکی دیگر از عناصر سازندهٔ ادبیّت است.

«در آرایشگاه!
موقع اصلاح سر مشتری، وقتی که صدای آخ و اوخ او بلند شد، سلمانی رو به‌او کرد و گفت:

ـ آقا، مگه ماشین من موهای شما رو نمی‌گیره؟

مشتری جواب داد: چرا، می‌گیره، اما ول نمی‌کنه!»(۱۶)

یکی دیگر از عناصر سازندهٔ ادبیّت، فضاهای تخیلی است که برخاسته از تداعیهای هنری است. تداعی، شکلی از فعالیت ذهنی است. پیوند و شباهت بین تصاویر و خاطره‌ها سبب می‌شود که تصویر یا تصاویری یادآور خاطره‌ای شود. در ادبیات، تداعیها به‌گونه‌ای به‌کار گرفته می‌شوند که سبب ایجاد حس زیبایی شوند.

«از دست خاله خاتون ناراحت می‌شوم. به خانه‌مان برمی‌گردم. به بام خانه می‌روم. بام خانه‌مان گنبدی است. روی بام دراز می‌کشم و آسمان را نگاه می‌کنم.

تکه ابری در شمال آسمان پیدا می‌شود. جلو می‌آید. بزرگ می‌شود. از وسط پاره می‌شود. یک تکه‌اش به‌شکل مرغابی است و تکهٔ دیگرش به‌شکل گاو. گاو شاخ دارد. پستانش بزرگ و پُرشیر است. در آسمان می‌چرخد و علف می‌خورد. مرغابی به دنبالش است. هرجا گاو می‌رود، مرغابی هم می‌رود.»(۱۷)

تداعیها در قالب تصویرهای هنری ارائه می‌شوند. هرچه تداعیها، تصویری‌تر و بکرتر باشند، مناسبترند.

در فرایند آفرینش ادبیّت، دو عنصر متمایز وجود دارد که در گسترهٔ معنای متن تحقق می‌یابد. این دو عنصر را می‌توان: ۱. فشردگی معنایی ۲. پوشیدگی معنایی نام

۱۱. یک کاسه شبنم، شعری از رودابه حمزه‌ای، رویش، شمارهٔ ۴، آبان ۷۲.
۱۲. لافکادیو، شل سیلور اشتاین، حمید احمدی، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۷۴، ص ۳۰.
۱۳. گرگها زمستان ندارند، کورت لوتگن، مهدی‌شهشهانی، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۴.
۱۴. بچه‌های قالیبافخانه، مرادی کرمانی، سحاب، ۱۳۶۰، ص۱۲
۱۵. همان، ص ۲۲.
۱۶. لطفاً لبخند بزنید، مرتضی فرجیان، حافظ نوین، ۱۳۷۰، ص ۲۲.
۱۷. باغ وحش آسمان، م. محمدی، واژه، ۱۳۷۰، ص ۳.

نهاد. بخشی از ادبیّت ادبیات، به‌علّت دو عنصر ابهام و ایهام که ناشی از سرشت عاطفی زبان آن است و نیز چند لایگی معنایی که به متن ادبی روساخت و ژرف‌ساخت می‌بخشد، آفریده می‌شود.

فشردگی معنایی، یعنی ارائهٔ حداکثر بار معنایی که واژه‌ها می‌توانند در خود داشته باشند. گاهی یک شعر کوتاه، بار معنایی عظیمی دارد که یک رسالهٔ پرحجم غیرادبی با همهٔ گستردگی خود، فاقد آن است. در حوزهٔ نثر ادبی، موارد متعددی از فشردگی معنایی وجود دارد. برای مثال «شازده کوچولو» داستانی با حجم نسبتاً کوتاه، بار عظیم معنایی دارد. یکی از عناصر محوری سازندهٔ ادبیّت این داستان، فشردگی معنایی آن است. هر پاره و هر جملهٔ این داستان در صورت تفسیر و تأویل، پُر از معناست.

اینکه چطور متن ادبی از فشردگی معنایی برخوردار می‌شود، به رابطه و ساخت زبان و واژه‌ها برمی‌گردد. دانستن این نکته مهم است که هر واژه فقط دارای یک معنا نیست، بلکه هر واژه یک گسترهٔ معنایی یا شبکهٔ معنایی دارد. هر واژه یک معنا و یک مضمون دارد. اگر معنا بیانگر دلالت قراردادی و ارجاعی کلمه است، مضمون دربردارندهٔ آن حوزهٔ معنایی است که علاوه بر معنای اصلی، معانی ضمنی و پنهانی دیگری را نیز در خود حفظ کرده است. مضمون از تداعی و ترکیب واژه‌ها، انگیزه و لحن گوینده و از وضعیت شنونده و نظیر اینها پدید می‌آید.)

**در ارتباط ادبی، هدف صرفاً انتقال معنا نیست، بلکه انتقال احساسات و عواطف است، با این قصد که حس زیبایی را در مخاطب برانگیزد و او را به اندیشه وادارد.**

وجود دو گونه معنای اصلی ( )Denatationو معنای ضمنی (Connotationدر زبان نشان می‌دهد که تفکر کلامی خصلتی متضاد و پیچیده دارد. این توانایی عبور از معنا به مضمون و از مضمون به انگیزه، وجه خاصی از فعالیت ذهنی را تشکیل می‌دهد که ممکن است با توانایی تفکر منطقی همبستگی نداشته باشد. این دو نظام ـ یعنی نظام عملکردهای منطقی در فعالیت شناختی و نظامی که انتقال به‌معنای عاطفی یا مضمون متن را امکان‌پذیر می‌سازد ـ از لحاظ روان‌شناختی کاملاً متفاوت هستند. همین معانی دوگانه است که زبان علمی و زبان ادبی را از هم متمایز می‌کند و به دو گونه تفکر علمی و هنری سازمان می‌دهد(۱۸).

«کودکی در پیاده‌رو نشسته است
دست را دراز کرده سوی عابران
داد می‌زند «کمک کنید
جان بچه‌هایتان!»
از میان عابران
یک درخت زرد پیر،
با تکان شاخه‌هاش می‌دهد
سکه‌ای به‌کودک فقیر»(۱۹)

تأثیر و معنایی که از این پاره شعر برمی‌آید، نشان می‌دهد که با کمترین واژه‌ها چگونه می‌توان دنیایی از احساس و معنا را خلق کرد. همبستگی با کودک فقیر در محدودهٔ احساسی است، اما معناهایی که در این شعر وجود دارد، گسترده است. موقعیت مکانی و زمانی حضور کودک، بخش اوّل گسترهٔ معنایی این شعر است. در این شعر از پاییز سخنی گفته نشده است، اما موقعیت درخت این نکته را به ذهن می‌رساند. وضعیت شهری و عبور عابران و درماندگی کودک و بی‌اعتنایی عابران بخش دیگری از معنای ضمنی این شعر است. فراتر از آن،

**با آهنگین کردن زبان، نه تنها بین زبان ادبی و زبان عادی فاصله‌گذاری می‌شود، بلکه حس خوشایندی در مخاطب بیدار می‌شود؛ حسی که هر آهنگ کلامی یا غیرکلامی روی انسان می‌گذارد.**

موقعیت خود کودک و نیازمندی او، وضعیت خانوادگی و اجتماعی او و اینکه چرا در جامعه‌ای باید کودک نیازمند وجود داشته باشد، بخشی دیگر از این گسترهٔ معنایی است که با فشردگی در متنی ادبی نهاده شده است.

عنصر دیگر در حوزهٔ معنایی، پوشیدگی معنایی است. ابهام و ایهامی که گاهی در متن ادبی وجود دارد، ناشی از به‌کارگیری شگردهایی خاص است که به متن روساخت و ژرف‌ساخت می‌بخشد. چندلایگی معنایی بخشی از ادبیّت و یا زیبایی متن ادبی را می‌آفریند. پوشیدگی معنایی همیشه به‌نوعی در ارتباط با فشردگی معنایی است، زیرا استفاده از شگردهایی که سبب چند لایه شدن معنای متن می‌شود، خود به‌خود فشردگی معنایی را نیز به‌بار می‌آورد. برای مثال استفاده از نمادها که گاهی خودآگاه و گاهی ناخودآگاه صورت می‌گیرد، به متن چندلایگی می‌بخشد، از طرفی نیز به‌سبب خصلت خود نماکه حجم گسترده‌ای از معنا را در خود دارد، فشردگی معنایی حاصل می‌شود. برای ساخت پوشیدگی معنایی، شگردها و ابزارهایی خاص وجود دارد. تشبیه، کنایه، استعاره، تمثیل و نماد بعضی از این شگردها هستند. در این میان، استعاره، تمثیل و نماد از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. در حوزهٔ ادبیات کودکان نیز به‌وفور از این شگردها استفاده می‌شود.

تشبیه که شگردی متداول برای خلق فشردگی معنایی است، آغازی برای حرکت به لایه‌های عمیقتر متن است. تشبیه ادعای مانندگی و قیاس بین دو پدیده یا دو حس است. ایماژهایی که در متن ادبی موجود است، گاهی از راه تشبیه ساخته می‌شود.

«دستهای تو چه خسته است
چهره‌ات
مثل عکس کهنه‌ای، شکسته است.»(۲۰)

در این تشبیه، شاعر چهرهٔ مادر را به عکس کهنه‌ای که بر اثر مرور زمان ترَک برداشته، مانند کرده است. بین چهرهٔ مادر و عکس کهنه، شباهت ظاهری است و نه حقیقی. همین عامل سبب خلق ادبیّت تشبیه شده است، زیرا اگر شباهت این دو از نوع حقیقی بود، فاقد ارزش ادبی می‌شد. در این تشبیه، عنصر فشردگی معنایی کاملاً آشکار است، اما از جنبهٔ پوشیدگی معنایی در لایهٔ سطحی قرار دارد. زیرا همیشه در تشبیه نشانه‌هایی وجود دارد که کشف رابطهٔ بین دو طرف تشبیه را آسان می‌کند. فراتر از تشبیه به استعاره می‌رسیم. استعاره را تشبیه فشرده نیز می‌گویند. فرایند پوشیدگی معنایی با استعاره شروع می‌شود و با نماد به نهایت گسترش خود می‌رسد. تفاوت تشبیه و استعاره در این است که در تشبیه ادعای شباهت وجود دارد، اما در استعاره ادعای یکسانی. در تشبیه یک پدیده با پدیده‌ای دیگر مشابهت می‌شود، اما در استعاره، یک پدیده جایگزین پدیدهٔ دیگر می‌شود. حذف یک طرف از رابطه که در تشبیه وجود داشت، نه تنها استعاره را فشرده‌تر از تشبیه می‌کند، بلکه آن را پوشیده هم می‌کند. در ادبیات کودکان به‌گستردگی از استعاره استفاده می‌شود. داستانهای استعاری، بخش

۱۸. ساختار تفکر هنری، جواد امید، مجلهٔ چیستا، سال نهم شمارهٔ یک، ص ۶۰.
۱۹. شعر در پیاده‌رو از بیوک ملکی، سروش نوجوان، سال دوم، شمارهٔ ۲۱ ص ۱۰.
۲۰. بخشی از شعر بوی سیب سرخ، بیوک ملکی، سروش نوجوان، شمارهٔ ۳۰، شهریور ۱۳۶۹، ص ۸.

قابل توجهی از حجم ادبیات کودکان را تشکیل می‌دهد. در این داستانها عموماً شخصیتی جانوری، گیاهی یا پدیده‌ای طبیعی جایگزین انسان می‌شود. این جایگزینی داستان را استعاری می‌کند. برای نمونه در داستان «خرسی که خودخواهی را فراموش کرد»[۲۱] خرس کوچک جایگزین آدم شده و کنشهایی را انجام می‌دهد که خاص انسان است.

در داستان «ماهی سیاه کوچولو»[۲۲] نیز با همین وضعیت روبه‌رو می‌شویم. هر یک از شخصیتهای این داستان نماینده‌ای از تیپ انسانی هستند. ماهی سیاه کوچولو، نمایندهٔ تیپ انسانهایی است که طالب دگرگونی و تغییر مناسبات اجتماعی هستند. برای کشف رابطهٔ شخصیتهای استعاری و تیپهای انسانی به آشنایی با تفسیر این‌گونه داستانها نیاز است.

استعاره در شعر کودک نیز کاربرد دارد.

«چقدر پنجره تنهاست
و دست باغچه خالی است
درخت شاخه و برگش
دچار بی‌پر و بالی است
دل درختچه‌ها خوش
به برگهای خیالی است
فضای سوختهٔ باغ
پُر از کلاغ زغالی است
و روبه‌روی من اینجا
بهار پرده و قالی است»[۲۳]

تنهایی پنجره، خالی بودن دست باغچه، خوشی دل درختچه‌ها به برگهای خیالی، همه نمونه‌هایی از استعارهٔ کنایی است. این استعاره‌ها جایگزین پاییز هستند. در این استعاره‌ها جاندار پنداری شده و پاییز چون انسان در نظر گرفته شده است. این استعاره‌ها در عین زیبایی، دو لایه هستند. در لایهٔ اول، جایگزین پاییز هستند و در لایهٔ دوم، جایگزین انسان. در عمق این تصویرهای زیبا انسانی دیده می‌شود. «پنجرهٔ تنها» استعاره‌ای از انسان است که در موقعیت پاییز قرار گرفته است.

تمثیل، شگرد دیگری در این حوزه است. با تمثیل یک فکر یا اندیشه از حال مجرد به‌وضعیت مشخص و ملموس تبدیل می‌شود. در داستانهای تمثیلی ممکن است که شخصیت، ظاهری انسانی یا غیرانسانی داشته باشد. در هر دو حالت، فکر نهفته در پشت کنشهای شخصیتها است که زیرساخت اثر را می‌سازد. در داستان «ما بوتهٔ گلسرخ را از خواب بیدار می‌کنیم»[۲۴] بیدار کردن گلسرخ در سرمای زمستان، تمثیلی از پیدایش انقلاب و آزادی در سرمای استبداد است. داستانهای تمثیلی نیز به‌کشف رمز و رابطهٔ بین فکر مجرد و موقعیت شخصی که در داستان ارائه شده است، نیاز دارند. داستان «آب که از چشمه جدا شد، چه کرد؟»[۲۵] نمونه‌ای دیگر از داستانهای تمثیلی برای کودکان است. در این داستان فایده‌بخشی و مفید بودن فکری است که در قالب حرکت آب متجسم شده است. تمثیل خود نوعی استعاره به‌شمار می‌آید، با این تفاوت که اغلب یک طرف قضیه فکر و اندیشهٔ مجرد است و طرف دیگر مجموعه‌ای از کنشها و شخصیتها که استعارهٔ این فکر و اندیشه به‌شمار می‌آید.

نماد و نمادپردازی، عالیترین شگرد برای چند لایه کردن و همچنین فشردن معنای متن است. با نمادپردازی، متن ادبی به نهایت فشردگی و پوشیدگی معنایی می‌رسد. نماد که زبان رؤیاست، گاهی ریشه در خودآگاه و گاهی ریشه در ناخودآگاه انسان دارد. نمادها اکثراً جایگزین واژه‌های حقیقی می‌شوند. نماد ریشه در سنتها و فرهنگ قومی و جهانی دارد و بر همین اساس دارای معنایی مبهم و چندپهلو

زبان ادبی، زبانی عاطفی است؛ زبان احساسات و تجربه‌های شخصی و خاص است، نه زبان مفاهیم عام

است. نماد برعکس نشانه که رابطه‌ای صریح و روشن با مصداق خود دارد، رابطهٔ پیچیده‌ای با مصداق خود دارد.

رابطهٔ نشانه و مصداق آن کاملاً منطقی و عقلانی است، اما نماد با مصداق خود نه تنها رابطه‌ای منطقی که رابطه‌ای عاطفی هم دارد. نمادها عموماً فراتر از حوزهٔ دنیای منطقی و واقعی قرار می‌گیرند. رویا، اسطوره، آیینهای دینی و متون ادبی سرشار از نمادهایی هستند که ارتباطی با عقل محض ندارند. گاهی عناصر چهارگانهٔ آب، باد، خاک، آتش به‌شکل نمادین در متون ادبی حاضر می‌شوند. افسانه‌های پریان! یا روان‌شناختی پُر از این گونه نمادها هستند. گاهی عقده‌ها در داستانها و افسانه‌های کودکان به شکل نمادین ظاهر می‌شود. عقدهٔ گرسنگی به نماد جبرانی دیگ‌ها بخشنده، عقدهٔ هراس به‌نماد دیو و غول، عقدهٔ محرومیت و یا نیاز به جنس مخالف به نماد شاهزاده‌ها و ملکه‌های زیبارو تبدیل می‌شود. گاهی در یک افسانه، حضور دو برادر که سرنوشت متفاوتی پیدا می‌کنند، نماد دو جنبهٔ ناسازگار از شخصیت آدمی است.

به‌این ترتیب، ادبیّت در فرایندی پیچیده و چند سویه شکل می‌گیرد. در این مقاله، فقط به بعضی جنبه‌های بااهمیت این فرایند اشاره شد. فرایند آفرینش ادبیّت، حاصل تلاش ذهنی نویسنده و شاعر است. هنگامی که این تلاش ذهنی به‌پدیده‌ای عینی تبدیل می‌شود، ادبیات زاده می‌شود. درک ادبیّت ادبیات سویه‌ای دیگر از این فرایند است که از طرف مخاطبان صورت می‌گیرد. به‌طور کلی، ادبیات نه در پی بیان حقیقت که در وهلهٔ نخست در پی ایجاد حالتی عاطفی در مخاطب است. ایجاد این حالت عاطفی که به‌آن حس زیبایی گفته می‌شود، فقط خاص گونه‌های هنری است. متون ادبی با متون غیرادبی فرقی مشخص دارد. ایجاد حالت عاطفی یا حس زیبایی در متون ادبی، قطعی و محقق است، اما در متون غیرادبی، غیرقطعی و نامحقق و گاهی شرطی و لحظه‌ای است. هر متنی که در پی ایجاد چنین حالتی با توجه به ابزارها و شگردهای ادبیّت‌ساز باشد، ادبیات نام دارد. در این مورد تفاوتی بین ادبیات بزرگسالان و کودکان وجود ندارد. چرا بعضی از متون به طرف ادبیات می‌روند، اما ادبیات نام نمی‌گیرند؟ به‌کارگیری عوامل و ابزارهای ادبیّت‌ساز، برای ایجاد حس زیبایی، نیازمند

**همهٔ شگردها و ابزارهایی که در فرایند آفرینش ادبیّت از آنها سود برده می‌شود، به‌نوعی درگیر با مفهومی است که آن را آشنایی‌زدایی (defamiliarization) می‌نامند.**

**لازم به‌یادآوری است که شدت و ضعف آشنایی‌زدایی دلیلی بر اصالت ادبی نیست، بلکه تأثیر عاطفی- زیبایی‌شناختی یکی از معیارهای اصالت ادبی به‌شمار می‌آید.**

۲۱. خرسی که خودخواهی را فراموش کرد، لین سانگ پینگ، فاطمه برقعی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۶۸.
۲۲. ماهی سیاه کوچولو، صمد بهرنگی، نشر روستا، بدون سال انتشار.
۲۳. شعر پاییز، بیوک ملکی، سروش نوجوان، شمارهٔ ۵۷، آذر ۱۳۷۰، ص ۲۰.
۲۴. ما بوتهٔ گل سرخ را از خواب بیدار می‌کنیم، شکور لطفی، امیر کبیر، ۱۳۶۲.
۲۵. آب که از چشمه جدا شد، چه کرد؟، نوشته و نقاشی قدسی قاضی‌نور، سازمان همگام با کودکان و نوجوانان و امیرکبیر، ۱۳۵۶.

درک درست از ساختار و معنای ادبیات است. هر متن ادبی، به ساختاری متوازن، متعادل و هماهنگ نیاز دارد که برانگیزانندهٔ حس زیبایی است. در صورتی که شگردهای ادبیّت‌ساز، به‌طور مکانیکی، غیرماهرانه، تصادفی و غیرآگاهانه به‌کار گرفته شوند، ساختار ادبی از توازن و تعادلی که حس زیبایی را برمی‌انگیزد، دور می‌شود.

تبیین معنای ادبیات هیچ‌گاه آسان نبوده است. همیشه متون دیگری هستند که بنابر ویژگیهای ظاهری خود به‌حوزهٔ ادبیات وارد می‌شوند، در حالی که ادبیات نیستند. مرزبندی بین این متون و متون ادبی اگرچه نمی‌تواند قطعی و مسلم باشد، اما ابزارهایی وجود دارد که با استفاده از آن می‌توان به‌طور نسبی بین متن ادبی و متن به‌ظاهر ادبی، تفاوت قائل شد. در شناخت متن ادبی بیش از هر عاملی باید درونهٔ آن در نظر گرفته شود. درونه یا گوهر ادبیات، همان ادبیّتی است که در این مقاله به تبیین آن پرداخته شد، زیرا ممکن است متن ادبی و متن به‌ظاهر ادبی از جنبهٔ صوری، ساختار درستی داشته باشد، اما درونهٔ یکی سرشار از گوهر ادبی باشد و دیگری فاقد چنین گوهری باشد.

هنگامی که یک اثر ادبی خلق می‌شود، خود را با تشخص زبانی و بیانی نشان می‌دهد. هر اثر ادبی ویژگیهای خاصی برای خود دارد. ذات ادبیات در همین فردیت متن ادبی نهفته است. در حالی که در متون به‌اصطلاح خواندنی این فردیت دیده نمی‌شود.

اگرچه ممکن است یک خواندنی ساختاری مشابه با متن ادبی داشته باشد، اما در ذات خود فاقد تشخص زبانی و بیانی ویژه است. ادبیات با دگرگونی در ساختار زبان خلق می‌شود، کاری که در حوزهٔ خواندنی صورت نمی‌گیرد. در متون به‌اصطلاح خواندنی، ارائهٔ پیام یا بیان حقیقت مهمتر از بیان زیبایی و برانگیزاندن عواطف مخاطب است. در حالی که در ادبیات عکس این قضیه صادق است.

ادبیات، شکل خاصی از هنر است که از راه دگرگونی در ساختار زبان عادی پدید می‌آید و مهمترین هدف آن ایجاد تأثیرات عاطفی بر مخاطب است. هر متن ادبی که بتواند این تأثیر را بر کودک بگذارد، آن متن ادبیات کودکان هم به‌شمار می‌آید. چه بسیار آثاری که در ابتدا با این قصد که مربوط به دنیای کودکان است، نوشته نشده‌اند، اما در طول زمان به‌آثار کلاسیک کودکان و نوجوانان تبدیل شده‌اند، زیرا بهترین و بالاترین ارتباط را با کودکان برقرار کرده‌اند.

ادبیات کودکان حقیقتی زنده است. این حقیقت زنده را هنگامی می‌توان شناخت که درک درستی از معنا و کارکردهای آن داشته باشیم. معنای ادبیات کودکان چیزی فراتر از یک شعر زیبا و یا افسانه‌ای کهن نیست که کودک را سحر می‌کند و دروازه‌های دنیای جادویی تخیل را در برابر چشمهای او باز می‌کند و به‌او افقهای تازه‌ای از زندگی و هستی را نمایش می‌دهد.

**یکی دیگر از عناصر سازندهٔ ادبیّت، فضای تخیلی است که برخاسته از تداعیهای هنری است. تداعی، شکلی از فعالیت ذهنی است.**

منابع:
۱. از زبان‌شناسی به‌ادبیات، کورش صفوی، نشر چشمه، ۱۳۷۳.
۲. بیان، دکتر سیروس شمیسا، انتشارات فردوس، ۱۳۷۲.
۳. ساختار تفکر هنری، جواد امید، مجلهٔ چیستا، شماره‌های ۸۱ تا ۸۳.
۴. زیباشناسی سخن پارسی، میرجلال‌الدین کزازی، نشر مرکز، ۱۳۶۸.
۵. موسیقی شعر، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، ۱۳۶۸.