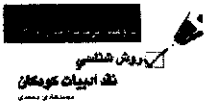
فقدان روش‌مندی

تأملی بر «روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان»

مهدی حجوانی



روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان

نویسنده: محمدهادی محمدی

ناشر: سروش

چاپ اول: ۱۳۷۸

بها: ۱۲۵۰ تومان

در سال‌های اخیر، به مقولهٔ پژوهش در ادبیات کودکان، بیش از گذشته توجه شده است و کسانی همّ خود را مصروف این کار کرده‌اند. از میان این کسان، بی‌تردید محمدهادی محمدی، چهره‌ای شاخص به شمار می‌رود. به نظر می‌رسد که تمرکز محمدی بر پژوهش و تحقیق در سال‌های اخیر، از اعتبار او به عنوان داستان‌نویس که پیشتر تنها با آن شناسایی می‌شد، پیشی گرفته باشد.

نخستین تلاش تحقیقی محمدی که از سوی وزارت ارشاد، به عنوان پژوهش برگزیدهٔ سال ۱۳۷۷ معرفی شد و سپس در قالب کتاب به طبع رسید، «روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان» نام دارد. هدف این یادداشت، مروری بر این کتاب است و البته، نگارنده از نظر دور نمی‌دارد که نخستین گام هر پژوهشگر، دشواری‌ها و کاستی‌هایی دارد که مسلّماً در گام‌های بعدی، شکل منسجم‌تری به خود می‌گیرد. از این رو، آن چه در سطور بعدی خواهد آمد، به یقین تصویری تمام‌نما از تلاش‌های محمدی نیست؛ زیرا آثار بعدی او به پختگی و انسجام بیشتری رسیده و شایسته است در مجال دیگری به آن‌ها پرداخته شود.

امّا همین اثر نیز بی‌شک پاسخی به یک نیاز اساسی، آن هم در سطحی بالا و با طرح مباحثی جدید است که به کار علاقه‌مندان و دست اندرکاران این رشته می‌آید. مؤلف در این اثر، بحث‌های جدیدی را که پیشتر در حوزهٔ ادبیات بزرگسالان مطرح بود، وارد این حوزه کرده که به ارتقای سطح بحث‌ها انجامیده است. به عنوان نمونه، می‌توان از بحث‌های فصول چهارم تا هفتم دربارهٔ «ساختار» نام برد که بر نظریهٔ ساختارگرایی استوار است. ممکن است در نگاه اول، به نظر برسد که مؤلّف از رویکرد ادبی ساختارگرایی پیشتر نرفته، اما پیداست که تمرکز او بر این رویکرد، به دلیل گرایش بیشتری است که او به این نظریه دارد. در واقع، قصد او بیان سیر تاریخی رویکردهای ادبی معاصر و شرح تأثیر آن‌ها بر حوزهٔ ادبیات کودک

نبوده، بلکه بحث در موضوع نقد ادبیات کودک، با رویکرد به نظریه‌ای خاص بوده است. با چنین رویکردی، طبیعی است که بعضی از دیدگاه‌های مؤلف در تعارض با دیگر رویکردها باشد. مثلاً به اعتقاد او «ساختار داستان یک سیستم بسته و ثابت است. بر خلاف سیستم‌های طبیعی و جاندار که در ارتباط دائم با محیط هستند.» (ص ۱۶) پیداست که چنین برداشتی، با اعتقاد به باز بودن سیستم داستان و مبتنی بودن آن بر میزان درک و پیش فرض‌های مخاطب که در نظریهٔ هرمنوتیک مطرح است، مغایرت دارد.

من در تحلیل و بررسی کتاب «روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان»، به دو محور اصلی خواهم پرداخت: نخست فقدان روش‌مندی در این اثر و سپس نقد پاره‌ای از برداشت‌ها و دیدگاه‌های مؤلف.

مشکلات روشی

به رغم زحمات مؤلف در تدوین اثری تحقیقی، باید بگویم که روش‌شناسی محمدی، خود مشکل روشی دارد. چنین مشکلی در چند محور مشهود است.

الف. فقدان تمرکز بر نقد:

این اثر، به خلاف عنوانش، بیش از هر چیز در پی آشنا ساختن خواننده با ساختار داستان و در مرحلهٔ بعد، آموزش زیبایی‌شناسی و طرح بحث‌های ادبی است و البته در مواردی، به نقد هم می‌پردازد. تردیدی نیست که منتقد داستان، پیش از نقد داستان، باید ساختار داستان را بشناسد، اما وقتی عنوان تحقیق، «روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان» انتخاب می‌شود، قاعدتاً این اصل، مفروض شمرده شده که خواننده، هم داستان زیاد خوانده و هم فنون و شگردهای داستان‌نویسی را مطالعه و یا تجربه کرده است. حال چنین خواننده‌ای، با این توانایی‌ها، می‌خواهد قدم به میدان نقدِ کتاب کودک بگذارد. بدیهی است که پرسش‌های او در این مرحله، پرسش‌هایی جدید است.

بله، البته مؤلف می‌توانست عنوان اثرش را تغییر دهد و نامی کلّی، هم چون «داستان کودک چیست؟» را برای آن برگزیند. در آن صورت، کتابش نه تنها به عنوان متنی پایه و مقدماتی به کار علاقه‌مندان نقدنویسی می‌آمد، بلکه به درد علاقه‌مندان به داستان‌نویسی هم می‌خورد. اما از نام تخصصی «روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان»، این طور برمی‌آید که در پی بحث در خصوص تاریخچه، رویکردها، اصول و مبانی، شیوه‌ها، انواع، آسیب‌ها و نمونه‌های نقد ادبیات کودک است.

در این اثر، به جز مورد اخیر، یعنی نمونه‌های نقد ادبیات کودکان، به موارد دیگر، به شکل مبسوط و متناسب با حجم ۳۵۰ صفحه‌ای کتاب پرداخته نشده است. گویی مؤلف محترم، اصل را بر این گرفته که خوانندگان او، آن دسته از علاقه‌مندان به نقدنویسی هستند که اطلاعی از داستان ندارند و ناگهان تصمیم گرفته‌اند که نقد بنویسند. بهتر می‌دانیم که علاقه به داستان و مأنوس بودن با این قالب ادبی، مقدم بر علاقه به نقد نوشتن دربارهٔ آن است. البته برای پرهیز از یک سونگری، باید تاکید کنیم که در این اثر، کم و بیش ـ گرچه پراکنده و ناقص ـ به اصول و مبانی نقد اشاره شده است، اما با این همه، اکثر حجم مطالب کتاب، به آموزش ساختار داستان‌نویسی اختصاص دارد. نگاهی به عناوین فصل‌های کتاب، روشن کننده است:

بخش اول، مشتمل بر یک پیش درآمد و هجده فصل است که تنها پیش درآمد و دو فصل اول کتاب (۳۰ صفحه از ۲۶۰ صفحه)، به بحث نقد پرداخته است (با عناوین روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، ارزش و ارزش‌گذاری در ادبیات کودکان و شیوه‌های نقد در ادبیات کودکان) و چنان چه خواهم گفت، حق مطلب ادا نشده است. بخش دوم

نیز که مشتمل بر ۳ نقد نمونه از خود مؤلف است (۵۳ صفحه)، به بحث نقد مربوط می‌شود. در حالی که ۲۴۰ صفحه از کتاب، به مباحث زیبایی‌شناسی و شناخت داستان، از قبیل زیبایی و مفهوم زیبایی در ادبیات کودکان، نگرش به ساختار، تعریف ساختار، ساختار متن، اصول مناسبات در ساختار متن، طرح‌شناسی، طرح ریزی و انواع طرح در ادبیات داستانی کودکان، کنش‌شناسی، انواع کنش، نشانه‌شناسی، شخصیت‌شناسی، رفتارشناسی شخصیت، موضوع‌شناسی، درونمایه‌شناسی، راوی‌شناسی و نام‌شناسی اختصاص یافته است.

البته نویسنده، در جاهایی به مبحث نقد گریز زده و مثلاً توجه منتقدان را به دو نکته جلب کرده است. (ص ۲۴۶) با وجود این، باز هم جای بسیاری از مباحث اساسی نقد ادبیات کودک خالی است. در واقع، خواننده بیشتر انتظار دارد که به مشکلات و پیچیدگی‌های ذهنی او در هنگام خواندن و یا نوشتن نقد توجه شود و به معنای واقعی کلمه، به او یاری رسانده شود تا نقد روش‌مند را بشناسد و نیز بتواند نقد روش‌مند بنویسد. مثلاً از میان پرسش‌ها و دشواری‌های بسیار یک نقدنویس، می‌توانم به چند محور اشاره کنم:

ـ رویکردهای ادبی جدید کدامند و آیا در حوزه ادبیات کودک نیز همان نقش را بازی می‌کنند که در ادبیات بزرگسال؟

ـ اصول و مبانی نقد از نظر این مؤلف چیست؟

ـ آیا زیبایی‌شناسی و ادبیات کودک، با زیبایی‌شناسی و ادبیات بزرگسال تفاوت دارد؟ آیا این تفاوت، تنها در حد تفاوت مخاطب‌هاست و یا دامنه‌اش گسترده‌تر است؟

ـ آیا در عمل می‌توان نقد ساختاری و نقد محتوایی را از هم جدا کرد؟

ـ آیا می‌توان بدون پیش‌داوری نقد کرد؟

ـ آیا ممکن است احساس را در نقد دخالت ندهیم؟ در آن صورت، آیا متهم نخواهیم شد که به سبب کنار گذاشتن احساس، نتوانسته‌ایم لطافت و حس برانگیزی اثر را دریابیم و نقدمان خشک و «چکشی» از کار درآمده است؟ از طرفی، اگر احساس را دخالت دهیم، آیا متهم نخواهیم شد که نقد ما ارزش استدلالی ندارد؟ اصولاً این تضاد را چگونه می‌توان حل کرد؟

ـ آیا همان طور که مقاله را با ساختاری کم و بیش روشن و معین می‌نویسند، می‌توان برای بهتر بهره بردن خوانندگان نقد، ساختاری روشن و معین برای آن پیشنهاد کرد؟

ـ آیا نقد، متنی مستقل از اثر ادبی است؟

ـ آیا نقد در حوزهٔ ادبیات‌کودک، نسبت به‌نقد در حوزهٔ ادبیات بزرگسال، اهمیتی‌مضاعف‌دارد؟ چرا؟

ـ آیا خلط دو حوزهٔ نقد و ادبیات، به نقد آسیب می‌رساند؟ به عبارت دیگر آیا می‌توان در نگارش نقد، از شگردهای ادبی بهره گرفت؟ در آن صورت، آیا به جای عقلی کردن مباحث، از احساس خواننده سوء استفاده نکرده‌ایم؟

ـ آیا برای دقت بیشتر، می‌توان اثر ادبی را به اجزای کوچک‌تر تفکیک کرد؟ در این حال، آیا از نگرش سیستمی و جامع، باز نخواهیم ماند؟

ـ آسیب‌های نقد را چگونه و در کجا می‌توان جست؟

ـ موانع نقد در جامعهٔ ما چیست؟

ـ انواع نقد کدام است؟

ـ ...؟

محمدی، در کتاب مفصل خود، به رغم طرح مطالب با ارزش، به چنین مواردی یا مطلقاً نپرداخته، یا حق مطلب را ادا نکرده و یا چنان که خواهم گفت، مطالب را به شکل منظم و روش‌مندی ارائه نکرده است. هر چند نمی‌توان از کنار مباحث سودمندی که محمدی مطرح کرده و به کار منتقدان نیز می‌آید، به آسانی گذشت؛ مباحثی هم چون ساختار، روش‌مندی و یا بحث علّیت سیستمی در مقابل علیت خطّی، اما افسوس که این گل‌ها بهار نیاورده‌اند.

ب. طرح فورانی و بی‌نظم مطالب:

دومین محوری که فقدان روش‌مندی را در تدوین این اثر به ذهن می‌آورد، این است که مؤلف گاه بسیاری از دانسته‌های ـ البته ارزشمند ـ خود را به شکل فورانی، متداخل و بدون گزینش و عنوان‌بندی‌های جداکننده، روی کاغذ ریخته است. از همین رو، اثر حاضر، کمی پرگوشت شده است. گرچه برای اثبات صحّتِ مدعای من، لازم است که خوانندهٔ این سطور، کتاب را مطالعه کند، با این همه می‌کوشم یکی از فصول کتاب را نمونه بیاورم.

در فصل دوم (شیوه‌های نقد در ادبیات کودکان)، بدون عنوان‌بندی مباحث جزیی‌تر و با نثری که گویی از نوار پیاده شده است، ابتدا مفهوم نقد و تفاوت نقد روش‌مند با نقد غیر روش‌مند مطرح می‌شود و نقد سلیقه‌ای، به عنوان یکی از مصادیقِ نقد غیر روش‌مند معرفی می‌گردد. (ص ۲۲ و ۲۳) سپس بدون عنوان جدید و مقدمه چینی لازم، از نقد حضوری، به عنوان بهترین کارگاه برای مبتدیان نام برده می‌شود. (ص ۲۳) آن گاه، بلافاصله چند اصل پایه در نقد و بررسی ادبیات کودکان بر شمرده می‌شود. پیداست که این اصول، بر اساس اولویت و اهمیت ردیف نمی‌شود. مثلاً اصل پایه‌ای اول «زبان گویا و مشخص نقد» است و اصل دوم «رعایت اخلاق نقد». اصل سوم «پرهیز از نقد مؤلف به جای نقد متن» است که در دل همان اصل دوم می‌گنجد و قاعدتاً نباید به عنوان اصلی مستقل از اصل پیشین شمرده شود. اصل چهارم «نسبی بودن ارزش‌گذاری‌ها در دنیای نقد» است.

آن گاه محمدی، بحث اصول پایه را رها می‌کند و بی‌مقدمه، به تاریخچهٔ نقد ادبیات کودک گریز می‌زند: «با نگاهی به تاریخ نقد ادبیات کودکان، این موضوع آشکار می‌شود که نقد ادبیات کودکان به شکل امروزی، بعد از جنگ جهانی دوم پدید آمد...» (ص ۲۴) و سپس بدون بازگشت به بحث اصول پایه که وعدهٔ محمدی در سطور پیشین بوده است، یکی دیگر از مصادیق نقد غیر روش‌مند که پیشتر در نقد سلیقه‌ای پی گرفته شده بود، با عنوان نقد سنتی مطرح می‌گردد: «رایج‌ترین و مرسوم‌ترین شیوهٔ نقد در این حوزه تا به امروز نقد سنتی یا صوری بوده است...» (ص ۲۴ و ۲۵) آن گاه، مؤلف به بیان تفاوت‌های نقد صوری و نقد محتوایی می‌پردازد. سپس وارد بحث اجتماعی می‌شود و تأکید می‌کند که خاستگاه نقد سنتی، عمدتاً مطبوعات است و «علت رابطهٔ نزدیک مطبوعات با نقد سنتی» را بیان می‌کند. بعد هم نمونه‌ای از یک نقد سنتی را عیناً نقل می‌کند. در ادامه، اصول پایهٔ نقد، باز هم مغفول می‌مانند و محمدی به «نوع دیگری از نقد در حوزهٔ ادبیات کودکان [که] نقد ایدئولوژیک است»، می‌پردازد. بگذریم که او مرز چندان مشخصی بین نقد سلیقه‌ای، نقد اخلاقی، نقد سنتی و نقد ایدئولوژیک ترسیم نمی‌کند تا «انواع» بودن آن‌ها تفسیر شود. در ادامه، می‌خوانیم: «از شیوه‌های معتبر نقد که قدمت هم دارد، نقد تفسیری و تاویلی یا هرمنوتیک است...» (ص ۲۷). قرار بود محمدی اصول پایهٔ نقد را بشمارد، حال آن که نقد تفسیری و تأویلی، از اصول نقد نیست، بلکه یکی از انواع یا شیوه‌های نقد است و سپس بلافاصله می‌نویسد: «در ادبیات کودکان، شیوهٔ دیگری از نقد که متأثر از نقد اخلاقی است، وجود دارد. این شیوه از نقد اصطلاحاً نقد اصول تربیتی خوانده می‌شود.» (همان صفحه) پیداست که این نقد را آن گونه که محمدی می‌گوید «شیوهٔ دیگر» نمی‌توان نامید، بلکه در دل همان انواع قبل (سلیقه‌ای، سنتی و یا ایدئولوژیک) می‌گنجد. در ادامه می‌خوانیم: «نقد روان‌شناختی شیوه‌ای از نقد است که...» (همان صفحه) می‌بینیم که اصول رها شده است و انواع نقد بر شمرده می‌شود. بعد هم به ترتیب نقد جامعه‌شناختی، نقد تطبیقی، نقد ساختارگرا و نقد پساساختارگرا با شتاب و به طور فشرده مطرح می‌شود. (ص ۲۸ تا ۳۰)

مطالعهٔ فصل دوم، نشان می‌دهد که متن کتاب ـ گرچه نه در همه موارد ـ در مجموع از حالت واگویه، سخنرانی، فوران اطلاعات، عدم تفکیک و طبقه‌بندی مباحث رنج می‌برد.

از نمونه‌های دیگر می‌توان به فصل چهارم (نگرش به ساختار) اشاره کرد که در گرماگرم بحث وحدت و یگانگی ساختار، ناگهان از قانونمندی داستان صحبت می‌شود: «آفرینش داستان قانونمند است. هر نویسنده‌ای در جریان آفرینش داستان، از این قانونمندی‌ها سود می‌برد و خود ممکن است واضع قانونمندی‌های جدید باشد...» (ص ۴۵) و سپس در پارا گرافی جدید، دوباره به بحث تازه‌ای می‌پردازد که همانا علت توسعهٔ تئوری‌های ادبی و نقد ساختارگراست: «توسعهٔ تئوری‌های ادبی و نقد ساختارگرا حاصل بحران در شناخت علمی بود...» (ص ۴۵ و ۴۶)

همین پراکندگی، گاه در تقدم و تأخر عناوین مشاهده می‌شود. مثلاً «تعریف ساختار» (فصل پنجم) قاعدتاً باید مقدم بر «نگرش به ساختار» (فصل چهارم) مطرح می‌شد. (ص ۵۹)

ج. روشن نبودن مخاطب کتاب:

محور دیگری که روشن‌مند نبودن این تحقیق را تأیید می‌کند، این است که مخاطب اثر، چندان مشخص نیست. در مواردی مطالب، بسیار ساده و بدیهی به نظر می‌رسد و در مواردی، به نسبت پیچیده می‌شود. این عارضه، با مشکل بند ب (فورانی بودن ارائه مطالب) نسبت دارد. در واقع، مؤلف از بین اطلاعات و یافته‌هایش، دسته‌ای را که با هدف مشخصی مرتبط باشد و با مخاطب نسبتاً معیّنی حرف بزند، انتخاب و گلچین نکرده است. مثلاً نمونه‌ای از طرح مطالب ساده و توضیح واضحات، آن جایی است که به طور مبسوط، تفاوت بین «زیبایی‌های طبیعت» و «زیبایی‌های هنر» با چندین شاهد مثال بیان می‌شود. برای پرهیز از اطالهٔ کلام، تنها به نقل چند عبارت بسنده می‌کنم: «زیبایی هنری با زیبایی طبیعی تفاوت‌هایی دارد. انسان در آفرینش زیبایی‌های طبیعی هیچ نقشی ندارد... اما زیبایی هنری توسط خود انسان آفریده می‌شود... زیبایی‌های طبیعی ناشی از ترکیب چند عنصر است که عبارتند از: رنگ، شکل، بافت، صدا و هماهنگی و ترکیب عناصر در یک چشم‌انداز خاص. مثلاً چشم‌انداز دریا و ساحل، تضادهای رنگی ساحل و دریا، آسمان و خورشید، شکل و موقعیت دریا و ساحل و... در ترکیب و هماهنگی با هم، زیبایی طبیعی را خلق می‌کنند. زیبایی‌های طبیعی از راه حواسی چون بینایی، شنوایی و لامسه درک می‌شود. هوای ملایم و مطبوع در درک این زیبایی‌ها تأثیرگذار است. اما زیبایی‌های هنری چون از گونه‌ای دیگر است، با زیبایی‌های طبیعی تفاوت‌هایی دارد... زیبایی هنری شدت و ضعف دارد. هر چه اثر هنری کامل‌تر و به کمال هنری نزدیک‌تر باشد، زیبایی آن بیشتر است. هر چه اثر هنری از کمال هنری دورتر باشد، زیبایی آن کم‌تر است...» (ص ۳۳ تا ۳۵) و یا در بحث انواع شخصیت‌های داستانی، وقتی به شخصیت‌های جانوری می‌رسد، توضیحات بسیاری می‌دهد که به نظر ساده و بدیهی می‌رسد. از جمله تقسیم‌بندی‌های مفصل شخصیت‌های جانوری که بیشتر مناسب کتاب‌های جانورشناسی است: «شخصیت‌های جانوری به سه گروه خاکزیست، آبزیست و دوزیست تقسیم می‌شوند. خاکزیست‌ها به پستانداران وحشی و اهلی، خزندگان و بندپایان و پرندگان تقسیم می‌شوند و همین خاکزیست‌ها بر اساس اقلیم جغرافیایی به چهار طبقه بخش می‌شوند... (ص ۱۸۱ تا ۱۸۳) و بعد در توضیح میسوطی دربارهٔ شخصیت‌های گیاهی می‌نویسند: «شخصیت‌های گیاهی به تمام شخصیت‌هایی گفته می‌شود که از جنس گیاه باشند... شخصیت‌های گیاهی به زیر

گروه‌های زیر تقسیم می‌شوند:

آ ـ شخصیت‌های گیاهی ریشه‌دار مثل درخت، بوته...

ب ـ شخصیت‌های گیاهی دانه‌ای و میوه‌ای مثل تمام دانه‌داران از قبیل گندم، لوبیا... و شخصیت‌های گیاهی میوه‌ای مثل سیب، طالبی، هندوانه، کدو و...

پ ـ شخصیت‌های گیاهی گل مانند، مثل قاصدک و...» (ص ۱۸۴ و ۱۸۵) پیداست که چنین مباحث و تقسیم بندی‌هایی، چندان برای داستان‌نویس یا منتقد اولویت ندارد. و اما همین سادگی را مقایسه کنید با بحث‌های نسبتاً پیچیده‌ای که در صفحات دیگری از همین کتاب مطرح شده است؛ مانند: «یکی از نظریه‌پردازانی که به جنبهٔ معنایی شخصیت توجه کرده است، رولان بارت است. او که پیش از این به نظریهٔ شخصیت به عنوان کنشگر باور داشت، نظرش را تغییر داد و به مشخصه‌های معنایی شخصیت توجه کرد.» (ص ۲۱۴)

محمدی دربارهٔ نظریهٔ شخصیت به عنوان کنشگر، توضیحی نمی‌دهد و آگاهی خواننده نسبت به آن را مفروض می‌پندارد.

همچنین بهتر بود کمی دقیق‌تر مشخص می‌شد که کدام بخش از مطالب کتاب، نقل قول از منابع دیگر است و کدام بخش، برداشت‌ها و نظرهای شخصی اوست. در مواردی، نوع نقل قول‌های غیرمستقیم محمدی، به نحوی است که چنین تداخل تفکیک‌ناپذیری را به ذهن متبادر می‌کند.

د. انحصار ادبیات در داستان:

ایراد کوچکی که البته قابل چشم‌پوشی است، اما از متنی تحقیقی انتظار نمی‌رود، تعبیر «ادبیات کودکان» در نام کتاب است. تمرکز بحث‌های کتاب، بر قالب داستان است. البته می‌دانیم که بعضی از مباحث، به ویژه مباحث مربوط به زیبایی‌شناسی، فراتر از قالب خاصی مانند داستان یا شعر است، اما حتی با در نظر گرفتن چنین اشتراکی، باید گفت که گرایش مباحث کتاب به سوی «داستان»، یعنی تخصص و دلمشغولی اصلی محمدی است. نگاهی گذرا به فهرست کتاب، شاهد این مدعاست. سهم شعر آن قدر اندک است که می‌توان گفت وجود ندارد. از این رو، بهتر بود در نام کتاب، تعبیر «نقد داستان کودکان» گنجانده می‌شد و نه «نقد ادبیات کودکان».

۲. نقد برداشت‌ها و دیدگاه‌های محمدی

در بخش اول، قصدم این بود که در باب میزان روش‌مندی اثر بنویسم. در این بخش، می‌خواهم به آن دسته از برداشت‌ها و دیدگاه‌های محمدی بپردازم که با آن‌ها موافق نیستم. شاید لازم نباشد دوباره تأکید کنم که یاد نکردن از مباحث مفید و هرازهای با ارزش کتاب، به معنای نادیده گرفتن آن‌ها نیست. در واقع، صحه نهادن بر آن دسته از حرف‌ها و دیدگاه‌های مؤلف که با آن‌ها موافقم، چندان موضوعیتی ندارد و شرح آن دیدگاه‌ها، حجم مطلب مرا از حد بیرون می‌برد و به علاوه، خواننده نیز در پی آگاهی از چنین موافقتی نیست. از این رو، پیشنهادهایم را برای بهتر شدن مطالب کتاب، در چند محور مطرح می‌کنم:

الف. دیدگاه‌های مؤلف دربارهٔ نقد

می‌نویسد: «هیچ منتقدی نمی‌تواند خود را به جای کودک بگذارد و دربارهٔ عواطف کودک نسبت به متن و تصویر قضاوت کند. در همین حال، استناد گسترده به نظرات کودکان دربارهٔ ارزش‌های ساختاری، فاقد پشتوانهٔ منطقی است.» (ص ۱۳)

این عبارت، پرسشی را در پی می‌آورد و آن این که سرانجام، چاره چیست؟ بله، نه تنها هیچ منتقد، بلکه هیچ داستان‌نویس و شاعری هم که برای

بچه‌ها می‌نویسد، نمی‌تواند کاملاً خود را به جای کودکان بگذارد، اما این کار را دست کم به طور نسبی می‌تواند بهتر از آدم‌هایی معمولی و غیراندیشمند که دربارهٔ ادبیات و کودک مطالعه و تجربه ندارند، انجام دهد و نتیجه هم در هر حال نسبی است. با چنین نسبیتی باید کنار آمد، وگرنه هیچ آدم بزرگسالی نمی‌تواند در عرصه ادبیات کودک و نوجوان، اثر خلاق بیافریند و یا نقد بنویسد.

از این گذشته، این طور نیست که استناد به نظر کودکان، یکسره بی‌اعتبار باشد. مسلم است که چنین استنادی، هر قدر از نظرخواهی معمولی از یک یا دو کودک فراتر رود و به تحقیقات میدانی، علمی و با جامعهٔ آماری بزرگ، در حدی که بتوان برای آن ارزش علمی و تجربی قایل شد، نزدیک شود، اعتبارش بیشتر خواهد بود. هر چه هست، نقد «خواننده محور» نیز به ویژه در عرصه ادبیات کودک، برای خود جایگاه و رتبه‌ای دارد؛ اگر چه باز هم از سیطرهٔ نسبیت رها نیست.

● مؤلف در جایی از کتاب، بخشی از یک نقد را نمونه می‌آورد و آن را نقد ایدئولوژیک معرفی می‌کند: «برای نمونه بخشی از یک نقد ایدئولوژیک، چنین شروع می‌شود: راست می‌گویند که طرز فکر هر شخصی ناشی از منافع طبقاتی او و شرایط اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند. این نکته در مورد خانم قدسی قاضی‌نور نیز صدق می‌کند. کتاب‌های ایشان تمام ویژگی‌های فکری یک شخص نسبتاً مرفه و یا اگر کلمات زیبا را می‌پسندید، خرده بورژوازی روشنفکر را در بردارد...» (ص ۲۶)

به نظر می‌رسد این نقد، بیش از آن که ایدئولوژیک باشد، نقد صاحب اثر است که جای نقد خود اثر را گرفته است. البته از زاویه‌ای دیگر، می‌توان گفت که مرز روشنی بین نقد ایدئولوژیک و نقد صاحب اثر وجود ندارد و این دو تقریباً یکی هستند یا بگوییم نقد صاحب اثر، نوعی نقد ایدئولوژیک است. اما از آن‌جا که در تقسیم‌بندی‌های محمدی، نقد ایدئولوژیک از نقد صاحب اثر جدا شده است، چنین پرسشی پیش می‌آید.

● محمدی نقد ایدئولوژیک، نقد به اصطلاح اصول تربیتی و نقد صوری را به عنوان نمونه‌هایی از نقد سنتی و غیرفنی، مردود می‌شمارد: «در نقد صوری، شکل اثر بیشتر از محتوا یا موضوع ارزش‌گذاری می‌شود. در حالی که برخلاف آن، در نقد اخلاقی، محتوا و موضوع ارزش‌گذاری می‌شود. البته نقد صوری که امروزه بیشتر نقد سنتی خوانده می‌شود، اصول متنوعی دارد که به شکل الگوهای از پیش تعیین شده، تعریف می‌شود.» (ص ۲۵)

در این خصوص، چند نکته قابل تأمل است:

نخست این که از یک طرف نقد صوری، نقطه مقابل نقد اخلاقی معرفی می‌شود؛ زیرا شکل اثر را بررسی می‌کند و از طرف دیگر، همین نقد صوری، به عنوان یکی از مصادیق نقد سنتی معرفی می‌شود و فاقد اعتبار تلقی می‌گردد. به عبارت دیگر، هم نقد صوری (که شکل اثر را بررسی می‌کند) و هم نقد اخلاقی (که به محتوا می‌پردازد) هر دو از درجه اعتبار ساقط است که در این صورت، دیگر چیزی باقی نمی‌ماند!

● مؤلف به طور کلی، نقد اخلاقی و نقد اصول تربیتی را رد می‌کند (ص ۲۲ و ۲۷)، اما خود در جای دیگری از فصل بعدی کتابش، از دیدگاه نقد اخلاقی یا به اصطلاح نقد اصول تربیتی دفاع می‌کند: «در ادبیات بزرگسالان، گاهی زیبایی در بستری از بدبینی فلسفی، خشونت اجتماعی و پریشانی روانی ساخته می‌شود. اما کودکان، چون به دنیایی سرشار از شادی و صلح و خوش‌بینی و امنیت نیاز دارند، نمی‌توان برای آن‌ها زیبایی را در قلمروهایی تیره و جهنمی آفرید.» (ص ۳۶)

در همین موضوع می‌توانم اضافه کنم که مؤلف

در فصل هفتم، نوزده اصل مربوط به مناسبات در ساختار متن را بیان می‌کند. اصل چهاردهم «اصل حرکت ساختار، از منفی به مثبت» است:

«این اصل که خاص ادبیات داستانی کودکان است، از ارزش‌های رشدی ـ تربیتی سرچشمه می‌گیرد. حرکت در بعضی از داستان‌های کودکان، به گونه‌ای است که موقعیت داستان، ابتدا منفی و ضد نیکی است. سپس با حرکت داستان و تقابل نیروها، نیروهای مثبت، بر نیروهای منفی پیروز می‌شوند. این پیروزی به کودکان امید می‌دهد و به آن‌ها می‌آموزاند که از درگیر شدن با واقعیت‌ها نهراسند. پیروزی بر مشکلات، با درگیر شدن مستقیم در آن‌ها میسر است...» (ص ۹۹ و ۱۰۰)

نکته اول این‌که چنین اصلی را نمی‌توان یکی از اصول مناسبات در ساختار متن نامید؛ زیرا اصلی محتوایی است که به تعبیر خود محمدی «از ارزش‌های رشدی ـ تربیتی سرچشمه می‌گیرد.»

دوم این‌که چنین گفته‌ای از محمدی، دلیل دیگری بر وجود نوعی دوگانگی در دیدگاه اوست. وی از یک سو، هنگام بحث‌های ادبی و مدرن، نقد محتوایی را مذموم و فاقد اعتبار معرفی می‌کند و از سوی دیگر، وقتی از سکوی تئوری‌های بزرگسالانه و روشنفکری پایین می‌آید و به مخاطب خاص ادبیات کودک می‌نگرد، به ارزش‌های رشدی ـ تربیتی اذعان می‌کند و احترام می‌گذارد. پیداست که وقتی محمدی، اتکا بر الگوهای از پیش تعیین شده را نفی می‌کند (ص ۲۵)، شاید از پیامدهای چنین سخنی غفلت می‌ورزد؛ زیرا «نفی تمام الگوهای از پیش تعیین شده» در عمل به این‌جا می‌انجامد که گوینده باید لب از سخن فروبندد؛ زیرا تمام الگوهای از پیش ساختهٔ ذهن خود را نفی کرده است. دست کم بهتر است بگوییم که هر اندیشمندی حق دارد الگوهای از پیش تعیین شده داشته باشد. در واقع، کلی‌ترین و یا جزیی‌ترین اعتقاد و نظر ما همین که در ذهن‌مان جایگیر شد و آن را پذیرفتیم، خود به خود به الگویی از پیش تعیین شده بدل می‌شود. مهم این است که ما در مقام بحث، اجازه بدهیم که این الگوها مورد تردید و نقد قرار گیرد و تعصب به خرج ندهیم.

ب. دیدگاه‌های مؤلّف دربارهٔ ساختار داستان

پیشتر گفتم که مؤلف در عنوان کتابش، نام ادبیات کودکان را آورده، اما در عمل، بر داستان متمرکز شده و یا به جای پرداختن به نقد داستان، به آموزش عناصر و ساختار داستان متمایل شده است. در عین حال، بحث‌های او دربارهٔ عناصر و ساختار داستان نیز جای بحث دارد؛ از جمله:

● مرز میان مدار داستان و طرح داستان ترسیم نشده و گویی نوعی تداخل بین این دو مفهوم رخ داده است. در تعریف مدار می‌خوانیم: «هر داستانی به هر شکل و سبک، یک نقطهٔ آغازین و یک نقطه فرجامین دارد. مدار هر داستان، از نقطهٔ آغازین شروع می‌شود و تا نقطهٔ فرجامین امتداد می‌یابد... مدار ساختار، اصلی‌ترین رشتهٔ داستان، از پارهٔ نخستین تا پارهٔ فرجامین است. عمده‌ترین کنش‌های داستان، مدار ساختار را می‌سازند. گاهی به مدار ساختار، خط اصلی داستان هم گفته می‌شود.» (ص ۷۵ و ۷۶)

سپس در فصل هشتم (طرح‌شناسی) مؤلّف، طرح را تعریف می‌کند. البته پیداست که منظور او از طرح، plot است و نه sketch این از مواردی است که جا داشت مؤلف، منازل خارجی واژه را ذکر می‌کرد. در حالی که کتاب از این نظر یکدست نیست؛ یعنی گاه معادل‌ها آمده و گاه نیامده است. گذشته از این ایراد جزیی، حرف اصلی این جاست که تعریفی که محمدی از طرح به دست می‌دهد، خیلی به تعریفش از مدار (که نقل شد) نزدیک است:

«طرح داستان، بیش از هر چیز کرانه‌های آغاز و فرجام برش زمانی است... واقعیت در جنبش دائمی است. برآیند این وضعیت وقوع پیاپی

رخدادهای کوچک و بزرگ است. رعایت اصل زیبایی‌شناسی، به نویسنده اجازه نمی‌دهد که تمام این رخدادها را چه کوچک و چه بزرگ، روایت کند. نویسنده موظف است که در حد بین دو کرانهٔ آغاز و فرجام، رویدادها را برگزیند، بعضی از آن‌ها را برجسته و بعضی را حذف کند. این سازماندهی ممکن نمی‌شوند مگر با طرح مشخص... این وظیفهٔ طرح است که تقدم و تاخر کنش‌ها را تعیین کند.» (ص ۱۰۳ و ۱۰۴)

پیداست که محمدی، در مفهوم اصلی plot (پیرنگ یا طرح) که در منابع معتبر فن داستان‌نویسی به آن پرداخته شده، تأمل نکرده است. به طور فشرده پیرنگ، شبکه استدلالی و الگوی حوادث و سیستم علّی و معلولی داستان است که شرح بیشتر آن، از موضوع این مطلب خارج است. غرض تأکید بر تداخل مفهوم مدار و طرح، در تعاریف محمدی است. عنوان چند کتاب مربوط به فن داستان‌نویسی، در انتهای مقاله آمده است.

● در جایی می‌خوانیم: «آفرینش شکل‌های نو، از آفرینش طرح‌های نو آغاز می‌شود. شکلی که نو است، قطعاً طرحی نو دارد.» (ص ۱۰۶)

اگر منظور مؤلف این باشد که نو بودن شکل، تنها بستگی به نو بودن طرح دارد، چنین استنباطی جای بحث دارد؛ زیرا نو بودن مایه داستان (سوژه) و نیز نو بودن نثر و پرداخت داستان نیز می‌تواند در نو شدن شکل داستان مؤثر باشد و چنین حالتی، منحصر در نو بودن طرح نیست.

● در فصل یازدهم (انواع کنش)، آن‌جا که بحث از انواع کشمکش داستانی پیش می‌آید، به «کشمکش جامعه با جامعه» و نیز «کشمکش فرد با سرنوشت» اشاره نشده است. البته ممکن است کشمکش دومی، موضوعیت چندانی در ادبیات کودک و نوجوان نداشته باشد، اما قطعاً کشمکش جامعه با جامعه (و درست‌تر گروه با گروه)، در ادبیات کودک بسیار مصداق دارد.

● در فصل سیزدهم (شخصیت‌شناسی)، به بعضی از مسایل اساسی این مبحث پرداخته نشده است؛ از جمله: تعریف شخصیت (تعریف از دیدگاه روان‌شناسی و تعریف از دیدگاه ادبیات داستانی)، نمود شخصیت، عوامل تشکیل دهندهٔ شخصیت، شگردهای شخصیت‌پردازی (که در حد محدود به آن پرداخته شده است) و تفاوت شخصیت‌سازی و شخصیت‌پردازی.

● در فصل شانزدهم (درونمایه‌شناسی) می‌خوانیم: «در هر داستان، درونمایه در کل اجزای ساختار تنیده شده است. بنابراین، نمی‌شود درونمایه را جدای از بافت ساختار سنجید. به این معنی که داوری دربارهٔ درونمایهٔ داستان، محدود به یک یا دو جمله از داستان نمی‌شود. درونمایه تمام سطح زبانی ساختار را پوشش می‌دهد. با توجه به این موضوع، هیچ منتقدی نمی‌تواند ارزیابی خود را محدود به این یا آن جمله از داستان کند.» (ص ۲۴۶)

به نظر می‌رسد که حکم محمدی، بیش از حد قاطع است. در بعضی داستان‌ها (و اتفاقاً بیشتر در داستان‌های کودکانه)، گاهی درونمایه قصه، از زبان یکی از اشخاص داستان و یا خود نویسنده بیان می‌شود. در واقع گاهی، یک جمله، قابلیت آن را دارد که نقش نمایندگی را به عهده بگیرد و چکیده‌ای از روح مسلط بر داستان باشد. البته نباید از یاد برد که معمولاً چنین حالتی، داستان را در خطر شعارزدگی قرار می‌دهد و به اصطلاح، درونمایه از کار بیرون می‌زند. این مطلب به جای خود درست است، اما در عمل می‌بینیم که در بعضی از داستان‌ها محتوای یک یا دو جملهٔ خاص را می‌توان درونمایهٔ اثر دانست. این‌جا بحث از داستان‌قوی یا متوسط نیست؛ کما این‌که محمدی هم می‌نویسد «در هر داستان» و نه داستان‌های قوی و برخوردار

از مایه‌های ادبی غنی‌تر. ممکن است گفته شود که اصولاً باید از تعیین درونمایه‌ای قطعی و واحد برای داستان پرهیز کرد و چنین تعیّنی را به عهدهٔ انواع متنوع خوانندگانی نهاد که معنا در ذهن آنان شکل می‌گیرد و کامل می‌شود. اما پیداست که محمدی، چنین دیدگاهی ندارد و اصل را بر این گرفته است که هر داستان، یک درونمایه دارد و آن درونمایه نیز قطعاً نمی‌تواند در یک یا دو جمله از داستان نمود پیدا کند.

● در فصل هفدهم (راوی‌شناسی)، آن‌جا که بحث از انواع شیوه‌های روایت یا انواع زاویهٔ دید است، در توصیف شیوهٔ روایت از زبان اول شخص (من راوی) می‌نویسد: «امکان روایت به زبان اول شخص جمع وجود دارد، اما کمتر دیده شده است که نویسنده‌ای از این شیوه استفاده کند. در این شیوه چند صدا و یا بهتر است گفته شود چند زبان یکی می‌شوند و داستانی را که برآیند، رخدادی مشترک است، روایت می‌کنند. مثل: ما در جنگل زندگی می‌کردیم، خانه‌مان بزرگ بود، روزی که به عمق جنگل رفتیم، پاییز بود. آذرخش جنگل را به آتش کشید. ما در محاصرهٔ آتش بودیم» که در واقع این نمونه هم، همان اول شخص (من راوی) است، منتهی راوی وضعیت جمع را تعریف می‌کند.»

در هیچ یک از منابع قدیم و جدید داستان‌نویسی، روایت به شیوه اول شخص را چنین تعریف نکرده‌اند که راوی فقط از خودش، درونیات؛ علائق و افکار خودش و یا حوادثی که بر خودش گذشته است، روایت کند.

● در همین فصل، شیوهٔ روایت از زبان سوم شخص، چنین تعریف می‌شود: «حضور نویسنده در این شیوه، بسیار برجسته است. در این گونه داستان‌ها ما با پدیدهٔ استقلال راوی و حضور مستقل او در داستان رو به رو هستیم. نویسنده داستان را از زبان خود روایت می‌کند.» (ص ۲۵۲ و ۲۵۳)

پیداست که این تعریف، هم بر زاویهٔ دید سوم شخص و هم بر زاویهٔ دید دانای کل منطبق است؛ یعنی تعریف جامعی است، اما تعریف مانعی نیست. پیش از نشان دادن چنین تداخلی، یادآور می‌شوم که نام چنین شیوه‌ای را نمی‌توان «شیوهٔ روایت از زبان سوم شخص» نهاد؛ زیرا ما از زبان سوم شخص، چیزی را روایت نمی‌کنیم که در آن صورت، روایت ما همان اول شخص یا «من راوی» می‌شد. در این‌جا آن که روایت می‌کند، خود نویسنده است و نه یکی از آدم‌های داستانش (که همان سوم شخص باشد). البته، روایت کردنِ خود نویسنده، دو شکل کلّی دارد:

الف ـ زاویه دید یا دیدگاه دانای کل: در این شیوه، نویسنده هم چون خدایی که جهان و آدم‌های داستان را آفریده است، می‌تواند از همهٔ وجوه بیرونی و درونی طبیعت، اشیا و آدم‌ها خبر دهد. یک لحظه نیّت پنهان این آدم را توصیف می‌کند و در سطر بعد، نیّت پنهان آن دیگری را؛ در یک بخش، جریانی را در این کشور نشان می‌دهد و در بخش بعدی، نشان می‌دهد که در همان لحظهٔ خاص، در کشوری دیگر چه می‌گذرد. دوربین او همه‌کاره است. همه جا می‌رود و از خصوصیات همهٔ حواس پنج‌گانه برخوردار است.

ب ـ زاویهٔ دید یا دیدگاه دانای کل محدود یا سوم شخص: در این شیوه، گر چه باز هم نویسنده داستان را روایت می‌کند، او تنها محدود به یکی از آدم‌های داستان است (و اغلب شخص محوری و اصلی داستان). نویسنده تنها از درونیات، نیّات، افکار و تمایلات همان شخص خاص آگاه است. چشم نویسنده تا جایی می‌بیند که چشم آن شخص می‌بیند و گوشش تنها اصواتی را می‌شنود که گوش آن شخص می‌شنود و خلاصه حواسش محدود به حواس اوست. اگر سوم شخص در زندان اسیر باشد، نویسنده هم در زندان اسیر است. حال اگر نویسنده، آزادانه از زندان بیرون برود و ما

(خوانندگان) را در جریان ـ مثلاً ـ نگرانی‌ها و دلشوره‌های همسر زندانی نیز بگذارد، شیوهٔ روایت، دانای کل (یا دانای کل نامحدود) خواهد شد.

البته محمدی، در جای دیگری، تلویحاً به شیوهٔ دانای کل نیز اشاره می‌کند، اما آن را در تقسیم‌بندی‌هایش از انواع شیوهٔ روایت، به عنوان شیوه‌ای مستقل ـ با تیتر و شماره ـ مطرح نمی‌سازد.

● در همین فصل، شیوه‌های دیگری مورد غفلت قرار گرفته است. از جمله شیوهٔ روایت (یا زاویه دید یا دیدگاه) نمایشی و شیوه روایت تک گویی درونی (سیّال ذهن). البته تک‌گویی درونی هم یکی از انواع اول شخص (من راوی) است، اما به دلیل ویژگی‌های جدا کننده‌اش، خود نوعی زاویه دید مستقل قلمداد می‌شود.

به طور کلی، در تعاریف محمدی، نوعی درهم ریختگی مشهود است؛ به این معنی که عناوین جا به جا می‌شوند و مفاهیم تداخل پیدا می‌کنند. مثلاً می‌نویسد: «اگر راوی به اندازهٔ شخصیت‌ها از کنش‌ها و رخدادها آگاه باشد و در ضمن، آن‌ها را تفسیر هم نکند، با دانای کل محدود رو به روییم.» (ص ۲۵) در حالی که این تعریف، به شیوهٔ نمایشی مربوط است. در تمام کتاب‌های پایهٔ فن داستان‌نویسی، زاویه دید دانای کل محدود، نام دیگر زاویه دید سوم شخص است و با زاویهٔ دید نمایشی، یعنی همین تعریفی که از مؤلف نقل شد، تفاوت دارد. محمدی، زاویهٔ دید دانای کل محدود را با زاویهٔ دید نمایشی خلط می‌کند.

● در فصل هجدهم (نام‌شناسی) بحث خوبی مطرح شده است. اصولاً نام داستان. شاید به این دلیل که مبحث پیش‌پا افتاده‌ای تلقی شده، کم‌تر مورد بحث قرار گرفته است و طرحش در این فصل را باید غنیمت شمرد. با این همه، یکی دو نکته را یادآور می‌شوم.

محمدی، در بخشی از این فصل، نام‌هایی از کتاب‌های کودک و نوجوان را نمونه می‌آورد و به ارزش‌گذاری آن‌ها می‌پردازد: «نخستین موضوع در انتخاب نام، پیوند درونی نام با عناصر اصلی ساختار است... در این‌جا چند نام داستان کودکان را از نظر می‌گذرانیم که در پیوند با عناصر اصلی ساختارند:

ـ مهمان‌های ناخوانده
ـ زیباترین آواز
ـ من معذرت نمی‌خواهم
ـ شاخ‌های ملموس [ملوس؟]
ـ درخت بخشنده
ـ قصه دوستی ابر و دختر کوچولو
ـ مار شکمو
ـ قورباغهٔ چاه‌نشین»

صرف نظر از نمونه‌هایی که محمدی می‌آورد، به نظرم پیوند نام با عناصر اصلی، گرچه شرط لازم است، شرط کافی نیست. در این میان، زیبایی (آن‌چه کودکان زیبا می‌پندارند)، صمیمیت، وجود نوعی دینامیزم و حرکت، وجود نوعی معما و رمزآلودگی و سرانجام، نوعی بامزگی کودکانه نیز در انتخاب نام مناسب، تعیین کننده است. به نظر می‌رسد اگر پیوند نام با ساختار داستان، به زبان ریاضی ۵۰٪ باشد، اما شرایط دیگری که برشمردم، فراهم گردد، تأثیر و ارزش نام بیشتر است تا این که پیوندش با ساختار داستان ۱۰۰٪ اما فاقد ویژگی‌های دیگر باشد.

نکتهٔ دیگر، این‌جاست که محمدی، بلند بودن نام داستان را به طور مطلق عیب می‌شمارد و نمونه‌هایی از نام‌های بلند را نیز ارائه می‌کند. می‌نویسد: «نام‌های کوتاه، به سادگی در حافظه می‌مانند و هنگام بیان هم سخنگو را با مشکل مواجه نمی‌کنند. نام‌های بلند زیر که از میان کتاب‌های کودکان و نوجوانان انتخاب شده‌اند، همگی با دو مشکل حافظه‌سپاری و بیان در هنگام گفت و گو، رو به رو هستند:

ـ خرسی که می‌خواست خرس باقی بماند
ـ درختی که پرنده‌ها را دوست نداشت
ـ اگر این چوب مال من بود
ـ وقتی که آقای مدیر کاراگاه می‌شود
ـ چکمه‌های جادویی آقای فرازیان»

بی این‌که بخواهم سلیقهٔ شخصی‌ام را ملاک قرار دهم، اعتقاد دارم که اتفاقاً اغلب اسم‌های بلندی که محمدی نمونه می‌آورد، از اغلب اسم‌هایی که پیشتر زیر عنوان نام‌های مناسب نمونه آورد، مؤثرتر هستند. دربارهٔ بلندی نام داستان، گفتنی است که طولانی بودن اسم (عامل کمّی) تنها عامل تعیین کننده در قابلیت حفظ شدن آن‌ها در ذهن کودک نیست. به نظر من، عوامل دیگری هم که در سطور پیشین برشمردم، در این امر دخیل هستند (عامل کیفی). ممکن است اسمی، یک کلمه‌ای باشد و در ذهن کودک نماند و به عکس، یک جمله باشد، اما پس از مدتی، حتی به نوعی کد و رمز بین بچه‌ها تبدیل شود. مثلاً نام «وقتی که آقای مدیر کارآگاه می‌شود»، از نظر محمدی، به سبب بلند بودن، نامناسب است، در حالی که تصور می‌کنم بهتر در ذهن بچه‌های دانش‌آموز باقی می‌ماند تا نام «شاخ‌های ملموس» [یا ملوس] که در هر حال ملموس نیست و یا «زیباترین آواز» که قدری احساساتی و رمانتیک است. و اما حتی اگر کمیت را ملاک بگیریم، باز هم در نام‌های دستهٔ اول، نامی مانند «قصهٔ دوستی ابر و دختر کوچولو»، هم اندازهٔ نام «چکمه‌های جادویی آقای فرازیان»، از ردیف دستهٔ دوم است.

نکتهٔ آخر، این‌که محمدی در ملاک‌های نام خوب برای داستان، عامل سن و جنس مخاطب را به شمار نیاورده است. در حالی که تناسب نام با سن و جنس هم عاملی مهمی است. حتی توانایی حفظ کردن نام داستان هم تا حدی از این مؤلفه تبعیت می‌کند.

● در همین فصل می‌خوانیم: «اصرار به این‌که در نام داستان، محتوای داستان را به‌طور کامل افشا کنیم، کار چندان عاقلانه‌ای نیست. درختی که پرنده‌ها را دوست نداشت، محتوای داستان را فاش می‌کند، در حالی که «درخت نامهربان» داستان را مرموزتر و برانگیزنده‌تر عرضه می‌کند.» (ص ۲۶۲)

باز هم با احتیاط از درغلتیدن در بحث‌های سلیقه‌ای، می‌خواهم بگویم که نام «درختی که پرنده‌ها را دوست نداشت»، تنها بخشی از محتوای داستان را فاش می‌کند، اما پایان داستان و فرجام این رابطهٔ غیردوستانه را لو نمی‌دهد؛ یعنی بگوییم نوعی حالت بیم و امید و یا به تعبیر حافظ:

دیدار می‌نمایی و پرهیز می‌کنی
بازار خویش و آتش ما تیز می‌کنی

ج. دیدگاه‌های مؤلف دربارهٔ ادب و هنر و زیبایی:

در چنین کتابی که هدف عمده‌اش، بحث دربارهٔ تئوری ادبیات، هنر و زیبایی نیست، انتظار نمی‌رود که بحث‌های مبسوط و مشبعی مطرح شود. در عین حال، باید به ناهمخوانی‌ها اشاره کرد.

● در فصل اول (ارزش و ارزش‌گذاری در ادبیات کودکان) می‌نویسد: «در بیان گزاره‌های عاطفی، هیچ قانون و اصولی وجود ندارد. برای مثال، وقتی کسی اذعان می‌کند فلان داستان یا شعر زیباست، از احوال درون خود خبر می‌دهد و این شخص نمی‌تواند با طرح زنجیره‌ای اصول و قانون، دیگران را به وجود زیبایی در اثر وادارد یا قانع کند. اما هنگامی که گفته می‌شود، رفتار شخصیت داستان متناقض است، این گزارهٔ منطقی، به راحتی قابل اثبات است.» (۲۰) در این‌که گزاره‌های عاطفی، قانون گریزتر از گزاره‌های منطقی هستند، بحثی نیست، اما ظاهراً درونی یا بیرونی بودن گزاره، تنها یکی از عوامل است و نوع تبیین و تحلیل آن گزاره نیز نقش مهمی دارد. اولاً

آیا با قطعیت می‌توان گفت که در بیان گزاره‌های عاطفی، هیچ قانون و اصولی وجود ندارد (حتی نسبی)؟ البته مسلم است که اگر کسی اذعان کند که فلان داستان یا شعر زیباست و بدون هیچ توضیح و تفسیر و تحلیلی، انتظار داشته باشد که شنونده حرف او را بپذیرد، انتظارش بیهوده خواهد بود، اما همین حکم درباره گزاره‌های منطقی هم ـ گیریم باشدت کم‌تر ـ مصداق دارد. یعنی اگر کسی ادعا کند که رفتار شخصیت داستان متناقض است و بعد هیچ دلیلی اقامه نکند، سخنش راه به جایی نخواهد برد. وانگهی ما گاهی دریافت عاطفی خود را ـ بالنسبه ـ به دیگران منتقل می‌کنیم. مثلا نشان می‌دهیم که فلان داستان زیباست؛ زیرا یک علقهٔ مهم انسانی، یعنی کنجکاوی و علاقه به کشف مجهول، در آن یافت می‌شود که علاقه خواننده را به پیگیری داستان بر می‌انگیزد.

اگر فلان قطعه شعر را بچه‌ها دوست دارند، دلیلش این است که از عنصر تخیل و بازی (علقه‌ای کودکانه) سرشار است. گاه خواننده، اثری را خوانده و آن را زیبا یافته، اما دقیقاً نمی‌داند که چرا چنین حسی به او دست داده است. سپس نقد داستان را می‌خواند و به سبب تفسیر فنی و دقیق منتقد از داستان، پی به علت لذت بردنش می‌برد.

● در فصل سوم (زیبایی و مفهوم زیبایی در ادبیات کودکان) می‌خوانیم: «ویژگی اندیشهٔ تصویری، عاطفی بودن آن است» (ص ۳۹) که بهتر بود به جای عاطفی، گفته می‌شد: «عاطفه برانگیزی». دیگر این‌که ویژگی اندیشهٔ تصویری، عاطفه برانگیزی نیست. صحنهٔ تصویری می‌تواند هولناک و یا هیجان‌انگیز هم باشد. مثال‌هایی که محمدی از اندیشهٔ تصویری می‌آورد، گویای منحصر کردن این نوع اندیشه در لحظه‌های لطیف و دوست داشتنی است: «اندیشه تصویری، اندیشهٔ لحظه‌ها و حالات خاص و مشخص است. چشم‌انداز دهکده‌ای در آغاز صبح با آواز پرندگان، سر زدن خورشید از پشت کوه، بع‌بع گوسفندانی که از آغل‌های‌شان بیرون می‌زنند، جنبش برگ درختان در نسیم خنک صبحگاهی، ترکیبی از تصاویر مشخص است که بیشتر آدم‌ها تجربهٔ حسی آن را داشته‌اند.» (همان صفحه)

پرسش این جاست که آیا بع‌بع گوسفندانی که از آغل بیرون می‌زنند، مصداق اندیشهٔ تصویری است، اما ـ مثلاً ـ کمین کردن گرگی که نقشهٔ ربودن گوسفند را دارد، اندیشهٔ تصویری نیست؟ ممکن است تصور شود که محمدی، به سبب رعایت روح لطیف بچه‌ها، اندیشهٔ تصویری را به موارد عاطفه برانگیز منحصر کرده است، در حالی که می‌دانیم صرفاً با اندیشه‌های تصویریِ زیبا و عاطفه برانگیز، نمی‌توان داستان نوشت؛ زیرا در چنین داستانی، دیگر خبری از کشمکش و تضاد و تلاش برای از میان برداشتن آن نخواهد بود.

● در فصل چهارم، گفته می‌شود که: «هر داستان در یک نوع (genre) ادبی می‌گنجد»، در حالی که داستان، خود یک نوع ادبی است، نه این‌که در یک نوع ادبی بگنجد.

● در بخش دو (نقد عملی)، مؤلف چند نقد از خودش را به عنوان نقدهای نمونه ارائه می‌کند. نقد اول که «تحلیل تاویلی ـ زیبایی شناختی شازده کوچولو» نام گرفته است، بیش از آن که رمزها و نشانه‌های شازده کوچولو را بگشاید، آن را با اثر فلسفی فیلسوف و خاورشناس فرانسوی «رنه گنون» انطباق می‌دهد. (ص ۲۷۰ تا ۳۰۱) به نظر من، این نقد بیشتر نقدی محتوایی به شمار می‌رود تا تاویلی ـ زیبایی‌شناختی؛ زیرا بیش از هر چیز، در پی نشان دادن و اثبات دیدگاه رنه گنون، در کتابش با نام «سیطرهٔ کمیت» است. تحلیل محمدی از شازده کوچولو، فاقد بازگشایی بسیاری از رمزهای شازده کوچولوست که پیشتر، در دیگر نقدهایی که بر شازده کوچولو نوشته‌اند، مطرح شده است.

سخن آخر

محمدهادی محمدی را از چهره‌های برجستهٔ ادبیات کودک و نوجوان می‌شناسیم. او نزدیک به دو دهه، همّ و غم خود را مصروف ادبیات کودک و نوجوان کرده است. ویژگی بارز محمدی، این است که هم در عرصهٔ داستان‌نویسی و هم در میدان تئوری ادبیات کودک، آثار مهمی آفریده است. کمتر کسی را سراغ داریم که در هر دو زمینه درخشیده باشد.

شاید بهتر بود که به جای بررسی نخستین اثر تحقیقی محمدی، آثار متاخر او را بررسی می‌کردم، اما به چند دلیل، روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان را برگزیدم. یکی این که این موضوع را بنیانی‌تر از موضوع تحقیقات دیگر او مانند فانتزی در ادبیات کودکان و تاریخ ادبیات کودکان می‌دانم، دوم این‌که خودم دراین زمینه بیشتر کار کرده‌ام و سوم این‌که دیگران به دو تحقیق اخیر، کم و بیش پرداخته‌اند، اما جای تحلیل و بررسی تحقیق اول، خالی بود.

محمدی بی‌مجامله، آدمی با سواد و هدفدار و سخت کوش است که چنین خصلت‌هایی را می‌توان با مطالعهٔ اجمالی آثار تحقیقی‌اش دریافت. او و خوانندگان ارجمند، عذر نگارنده را که به جنبه‌های مثبت این اثر کم‌تر اشاره کرد، می‌پذیرند.

پیشنهاد می‌کنم که این اثر مفید، مورد بازنگری و ویرایش قرار گیرد و مخاطبان اثر و اهداف نگارش آن دقیق‌تر تعیین شود و مطالب کتاب، متناسب با آن هدف معین، به شکلی سازمان یافته‌تر تدوین گردد.

با همتی که در محمدی سراغ دارم، امیدوارم این اثر مورد بازنگری دوبارهٔ او و یا دوستان و همکاران فاضل و فرهنگ دوستش قرار گیرد و گام بلندتری در عرصهٔ تأمین پشتوانه‌های نظری برای ادبیات کودک برداشته شود.

چنین باد و توفیق از خداست

۲۴ دی ۸۰

منابع

۱ـ احمدی، بابک: ساختار و تاویل متن، تهران، مرکز.

۲ـ اُ. اِس. آلن: روان‌شناسی شخصیت (نظریه‌ها و فرآیندها)، ترجمه سیاوش جمال فر، تهران، روان، ۱۳۷۵.

۳ـ اس. کارور. چارلز [و] اف. سی‌یر. مایکل: نظریه‌های شخصیت، ترجمه احمد رضوانی، مشهد، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۵.

۴. امامی، مجید: شخصیت‌پردازی در سینما، تهران، برگ، ۱۳۷۳.

۵ـ بنتون، مایکل: مقاله نقد ادبی خواننده محور، ترجمهٔ شهرام اقبال‌زاده (رارآور)، تهران، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، سال هفتم، شمارهٔ ۲۵، ص ۲۱ـ۴۸.

۶ـ پرین، لارنس: تأملی دیگر در باب داستان، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران، حوزه هنری، ۱۳۶۶.

۷ـ سلیمانی، محسن: واژگان ادبیات داستانی، تهران، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۲.

۸ـ سیاسی، علی‌اکبر: نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۱.

۹ـ شمیسا، سیروس: انواع ادبی، تهران، باغ آینه، ۱۳۷۰.

۱۰ـ میرصادقی، جمال: عناصر داستان، تهران، شفا، ۱۳۶۴.

۱۱ـ ویل، یوجین: فن سناریونویسی، ترجمهٔ پرویز دوایی (پیام)، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۵.