هری پاتر
ادبیاتی معطوف به مخاطب

مهدی حجوانی ـ محمدرضا پورجعفر
دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه

نقد نوشتن بر «هری پاتر»، در این مقطع زمانی، کاری است از یک طرف طنزآمیز و از طرف دیگر ترسناک. طنزآمیز است؛ به این دلیل که کل رمان هنوز منتشر نشده! و ترسناک است؛ زیرا در تاریخ ادبیات کودک، هیچ «متنی» تا این حد با حرف‌ها و حدیث‌های «فرامتنی» محصور نشده است. کسی که نقد می‌نویسد بیم دارد که مبادا او را با وردها و طلسم‌هایی فریفته باشند که ربطی به ارزش ادبی اثر ندارند، امّا ممکن است ناخواسته از سوی منتقد، به عنوان جنبه‌های ادبی معرفی شوند. منتقدان غیرادبی، چنین بیمی ندارند. آن‌ها به دنبال عناصر فرامتنی و فراادبی در اثر هستند: میزان فروش هری پاتر، تأثیرات اجتماعی آن، استقبال بچه‌ها از آن، مخالفت گروه‌هایی از بزرگسالان، مضامینی مانند جادو، نهاد مدرسه و از این قبیل.

دربارهٔ این نقد نیز باید گفته شود که یکی از عوامل نگارش آن، انعکاس بیرونی هری پاتر و استقبال بی‌سابقه از آن است. با این همه، می‌کوشم آن‌چه می‌نویسم، بیشتر نگاهی به درون اثر و از زاویهٔ تحلیل محتوای درونی آن باشد. البته، در زمانه ما و به ویژه با اعتباری که بحث‌های مخاطب‌محورانه و هرمنوتیک به هم زده، حق و وظیفهٔ منتقد است که تأثیرات بیرونی اثر را هم در استنادهایش، مورد توجه و لحاظ قرار دهد.

هدف از نگارش این نقد، ترسیم جنبه‌های ساختاری و مضمونی هری پاتر و هم‌چنین، نشان دادن این واقعیت است که اگر برای ادبیات فقط معیارها و مصداق‌هایی محدود و متعین قایل شویم، هری پاتر از نظر ادبی، می‌تواند اثری نازل به شمار آید. اما اگر به تنوع مصداق‌های ادبیات داستانی واقف باشیم، آن‌گاه در کنار جنبه‌های نازل هری پاتر، به وجوهی نیز برمی‌خوریم که از حیث ادبی، درخشان و تأثیرگذارند. نکتهٔ دیگر این که اگر هری پاتر از چشم بزرگسالان کتابخوان، مورد ارزیابی قرار گیرد، احتمالاً از نظر ادبی نمرهٔ زیادی نخواهد گرفت، اما اگر بررسی چنین اثری،

معطوف به رویکرد «مخاطب‌محور» باشد، آن‌گاه جایگاه برتری‌خواهد یافت. البته، منظور جایگاهی برتر در «نوع خود» است. به‌این معنی‌که هری پاتر را نمی‌توان با آثاری هم‌چون «شازده کوچولو»ی اگزوپری قیاس کرد؛ زیرا شازده کوچولو گرچه اثری ویژه است در «نوع خود» ویژه است. هری پاتر، مخاطب‌محوری را بر وجه ادبی ترجیح داده، اما شازده کوچولو، جوهره ادبی‌را بر توجه به مخاطبانی ویژه (مثلاً کودکان یا نوجوانان) مقدم شمرده است. نکته‌ای که در این مقاله بر آن پای فشرده خواهد شد، این است که آثاری هم‌چون هری‌پاتر و شازده کوچولو، هر یک در نوع خود و با نظر به کارکرد ویژهٔ خود، ارزش دارند و به عبارتی، در جهان متکثر ادبیات جای دیگری را تنگ نکرده‌اند.

کارکرد شازده کوچولو، بیشتر تعمیق مخاطب است و کارکرد هری پاتر، بیشتر گسترش مخاطب و ایجاد علاقه در اوست. ادبیات کودک را نمی‌توان تنها به یکی از این دو رویکرد منحصر ساخت.

در محور اندیشه و محتوا نیز تلاش نگارنده این است که نشان دهد هری پاتر، اخلاقی و عامه‌پسند است و تعارضی جدی با نظام‌های دینی و نظام‌های اجتماعی در جهان معاصر ندارد.

آخرین بحث نیز تأکید بر این نکته است که علت موفقیت هری پاتر را باید هم در عوامل فرامتنی و هم در عوامل متنی جست‌وجو کرد. این‌طور نیست که رسانه‌ها بتوانند داستانی را که مایه‌هایی درخشان و جنبه‌هایی نوآورانه ندارد، صرفاً با تبلیغات، به توفیق جهانی برسانند.

دو محور اصلی در متن

در ادامه، برای مستدل‌سازی حرف‌ها، می‌کوشم که یافته‌هایم را دربارهٔ هری پاتر، با آوردن دلیل و نمونه ارائه کنم. به‌طور کلی، بازتاب هری پاتر که موافقت‌ها و مخالفت‌هایی را نیز در برداشته است، در دو محور، ساختاری و ادبی و اندیشه و محتوا خلاصه می‌شود.

اول: محور ساختاری و ادبی

در این محور، می‌خواهم این واقعیت را نشان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دهم که هری پاتر، نماینده‌ای ممتاز از نوعی نوشته داستانی است که هم به ارزش ادبی و هم به مخاطب توجه دارد. اعتقاد دارم کسانی که پرچم مخالفت ساختاری با هری پاتر را برافراشته‌اند، تنها به ضعف‌های ادبی آن توجه کرده و از ارزش‌های مخاطب‌محورانه آن غافل شده‌اند و به عکس، آنان که یکسره به مدح و ستایش این اثر پرداخته‌اند، فقط به وجه مخاطب‌محورانه آن توجه کرده و چشم بر لغزش‌های تکنیکی و ساختاری آن بسته‌اند. تلاش من این است که برای پرهیز از خطا و یکسونگری، به هر دو وجه اثر توجه کنم. جنبه‌های ساختاری هری پاتر را که بحث برانگیز و قابل طرح هستند، در موارد زیر دسته‌بندی کرده‌ام:

● کسانی که پرچم مخالفت ساختاری با هری پاتر را برافراشته‌اند، تنها به ضعف‌های ادبی آن توجه کرده و از ارزش‌های مخاطب‌محورانه آن غافل شده‌اند و به عکس، آنان که یکسره به مدح و ستایش این اثر پرداخته‌اند، فقط به وجه مخاطب‌محورانه آن توجه کرده و چشم بر لغزش‌های تکنیکی و ساختاری آن بسته‌اند.

الف. پیرنگ داستانی

در کتاب‌های فن داستان‌نویسی، به این نکته اشاره شده است که داستان‌ها به‌طور کلی یا طرح (پیرنگ) محور یا شخصیت محور و یا حادثه محور هستند (یونسی، ۱۳۶۵).

بر این اساس، به نظر می‌رسد که هری پاتر، به دلایلی که خواهم آورد، نه از نظر پیرنگ داستانی قوی است و نه از زاویه شخصیت‌پردازی، بلکه اثری کاملاً حادثه‌محور به شمار می‌رود.

آن‌چه پیرنگ (plot) داستان را بیشتر از هر چیز قوت می‌بخشد، استحکام روابط علّی و معلولی است که اصطلاحاً به آن، منطق داستانی می‌گوییم. آشکار است که ماجراها و حوادث در این رمان، چنان بی‌وقفه و پی در پی رخ می‌دهند که خواننده بزرگسال و حرفه‌ای، نمی‌تواند این حوادث را محتمل الوقوع و قابل انطباق با واقعیت بداند. از این رو، ماجراها شکلی غیرطبیعی و مصنوع می‌یابند و وقوع آن‌ها، بیش از آن که از منطق داستانی و سیر طبیعی زندگی ریشه گرفته باشد، به ارادهٔ نویسنده نسبت داده می‌شود؛ اراده نویسنده‌ای که از بین سه شکل مهم‌تر ادبیات داستانی، شکل اول و دوم را فدای شکل سوم کرده است. با این همه، رولینگ، چنان که در ادامه نشان خواهیم داد، چنین کاری را با گرایش به میل و خواست مخاطب کودک به حرکت، جنب وجوش، ماجرا و بازی صورت داده است. ضرباهنگ هری پاتر، به ویژه در ۳ جلد نخست، آن قدر تند و غافلگیرکننده است و حوادث چنان پی در پی رخ می‌دهند که کم‌تر مجالی برای توصیف آرام و عاطفی صحنه‌ها وجود دارد. از این

جهت، می‌توان گفت که صحنه‌های رمان، نه تنها از نظر متافیزیکی و خارق‌عادت بودن، متفاوت و فراواقعی هستند که حتی صحنه‌های به ظاهر طبیعی و رئال آن هم از نظر باورپذیری ضعف دارند و ماجراهایی «مصنوع» به شمار می‌آیند.

هری و دوستانش، مدام در هر کاری دخالت می‌کنند (گرچه با حسن نیت) و اغلب گرفتار می‌شوند و همیشه در آخرین لحظه، کسی به دادشان می‌رسد. مثلاً در جنگل اسیر عنکبوت‌های غول پیکر می‌شوند و درست قبل از خورده شدن، ماشین آقای ویزلی (پدر رون) به داد آن‌ها می‌رسد (هری پاتر و حفره اسرارآمیز، ۱۳۸۱، ص ۳۲۰).

آن‌ها هر جا سرنخ و نشانه‌ای می‌یابند، بدون درایت و تأمل در آن موقعیت ویژه و بی‌این‌که برای ورود به آن محیط جدید و خطرناک و ناشناخته خود را مجهز به ابزار لازم کنند، وارد معرکه می‌شوند. مثلاً پی برده‌اند که مار افعی غول پیکری به نام باسیلیک، در حفرهٔ اسرارآمیز وجود دارد. در برهه‌ای از داستان، درِ حفره باز شده و افعی، چند نفر را خشک کرده است. بچه‌ها حفره را پیدا می‌کنند و بی‌درنگ به درون آن می‌پرند و کیلومترها پایین می‌روند و در عین حال، بدون هیچ آسیبی فرود می‌آیند (همان، صص ۳۴۶ـ۳۴۱). بعد هم بدون هیچ سلاحی به جز چوبدستی‌های‌شان، در تونلی تاریک، با افعی مواجه می‌شوند (همان، ص ۳۴۶). صحنهٔ نبرد هری با باسیلیک (افعی) و ریدل، نمونهٔ روشن کمک‌های بی‌حساب و کتاب غیبی است (همان، اواخر فصل ۱۷).

در تآتر یونان باستان، هرگاه در کار آدم‌های نمایش، گره کوری ایجاد می‌شد که حتی نویسندهٔ نمایش هم از باز کردن آن عاجز می‌ماند، یکی از خدایان یونان، از بالای صحنه نمایش، سوار برکجاوه‌ای پایین می‌آمد و مشکل قهرمان داستان را حل می‌کرد! و از آن زمان، تعبیر "God From Machine" در تآتر، به مواردی اطلاق می‌شود که مشکل داستان، با دخالت عناصر بیرون از جریان طبیعی و عادی حل می‌شود. در هری پاتر، خدا یا عناصر غیبی، بی‌این‌که اسمی از آن‌ها برده شود، جابه‌جا وارد صحنه می‌شوند و به داد هری پاتر و دوستانش می‌رسند. چنین روندی آن قدر مکرر می‌شود به قراردادی مابین خواننده و نویسنده بدل می‌گردد؛ یعنی خواننده (به ویژه خواننده حرفه‌ای‌تر)، رفته رفته درمی‌یابد که نباید خطرها و حوادث ناگوار رمان را خیلی جدی بگیرد. بی‌دلیل نیست که رمان از جلد سوم به بعد، بخشی از جاذبه‌های خود را از دست می‌دهد. گویی شگردهای «رولینگ» در شعبده بازی، لو می‌رود و سحر او تا اندازه‌ای باطل می‌شود و جنبه‌های لطیفه‌وار (Anectodal) داستانش رنگ می‌بازد.

در جایی هاگرید به داد هری می‌رسد و او را از جزیره نجات می‌دهد و برای پسر خانواده دورسلی، دُم خوک می‌گذارد. بعد دیگر هیچ اطلاعی از خانوادهٔ دورسلی داده نمی‌شود ـ (ج ۱، ابتدای فصل ۵ ص ۷۳ به بعد) ـ و سپس در جلد دوم، باز همان آش است و همان کاسه! یعنی خانوادهٔ دورسلی با این که به قدرت هری و هاگرید پی برده‌اند، باز هم اذیت و تحقیر هری را از سر می‌گیرند. البته، آن‌ها کمی ترسیده‌اند و به همین دلیل، از حبس کردن هری خودداری می‌کنند (هری پاتر و حفره اسرارآمیز؛ ۱۳۸۱، ص ۱۳)، اما این کافی نیست.

در جایی دیگر، سیریوس بلک، از راه لوله

بخاری، نزد هری می‌آید و کلی با او حرف می‌زند، اما مهم‌ترین حرفش را که مربوط به حفظ جان هری است، برای آخر حرف‌هایش می‌گذارد! هری قرار است ناخواسته در مسابقهٔ سه جادوگر شرکت کند و با اژدها روبه‌رو شود. درست پیش از آن که سیریوس بلک، راه غلبه بر اژدها را به هری بگوید، صدای پایی می‌آید (صدای پای رون) و بلک غیب می‌شود (هری پاتر و جام آتش، ۱۳۸۰، ص ۳۸۴). عجیب‌تر این که بلک می‌تواند بقیهٔ حرفش را از طریق جغد نامه‌رسان به هری بگوید، اما چنین نمی‌کند! سرانجام، هری به کمک هرمیون، راه حلی پیدا می‌کند. او با زحمت بسیار و در فصل بیستم کتاب، به این راه‌حل می‌رسد که به کمک چوب جارویش، از بالای سر اژدها رد شود و بگریزد (همان، ص ۳۸۷ به بعد).

گرچه در بخش‌های بعدی درمی‌یابیم که جان شرکت‌کنندگان در مسابقه، آن قدرها هم در خطر نیست؛ زیرا بزرگ‌ترهای مدرسه، چند جادوگر ماهر را برای حفاظت از جان بچه‌ها گمارده‌اند (همان، ص ۳۹۹). با این همه، پیداست که معطل‌کردن بلک در ارائه راه حل و غیب شدن او و خبر ندادنش از طریق جغد نامه بر، دستور نویسنده است تا به بهای غیرمنطقی شدن داستان، هیجان آن را بیشتر کند.

در ادامه، هری پیش از روبه‌رو شدن با اژدهای مجارستانی در مسابقه، مضطرب است و حال تهوع دارد. با این همه، وقتی آقای «لودو بگمن» او را بیرون می‌برد و می‌خواهد به خاطر سن کم هری او را راهنمایی کند، هری راهنمایی او را نمی‌پذیرد. خودداری هری در این برههٔ خطرناک، باور کردنی نیست (همان، ص ۵۲۱).

یکی دیگر از بخش‌هایی که منطقی سست دارد، آن جاست که ناگهان با انفجار اطلاعات رو به رو می‌شویم؛ گویی رولینگ به این نتیجه

می‌رسد که حجم بالایی از اطلاعات را بدون در نظر گرفتن فضای داستان، به‌طور مسلسل‌وار و با مونولوگ‌هایی بلند و شبیه سخنرانی، وارد ذهن خواننده کند. اطلاعات در شرایطی منتقل می‌شود که آدم‌ها روی همدیگر اسلحه کشیده‌اند (چوب جادوگری) و هر لحظه ممکن است کسی یا کسانی به قتل برسند. در کتاب «هری پاتر و زندانی آزکابان»، آن جا که پای رون شکسته، پروفسور اسنیپ بیهوش و آسیب دیده روی زمین افتاده است، هری چوب دستی‌اش را به طرف سیریوس بلک نشانه رفته تا او را بکشد، پروفسور لوپین وارد معرکه شده و اعتراف کرده که یک گرگینه است و حالا دارد از سیریوس بلک دفاع می‌کند و از هری می‌خواهد که او را نکشد. در جایی که معلوم شده است موش رون، همان پتی گرو و پتی گرو عامل قتل پدر و مادر هری بوده است... درست در چنین فضای بحرانی و نامتعادلی، آدم ها گوشه‌ای ایستاده‌اند و به‌طور مبسوط سخنرانی می‌کنند و به شیوهٔ کاراگاه پووارو، در پایان فیلم‌هایی که براساس داستان‌های خانم آگاتا کریستی ساخته شده (کریستی، ۱۳۷۵)، با حرف (و نه طی فرآیندی داستانی)، تمام ابهامات داستان را یکباره بازمی‌گشایند (هری پاتر و زندانی آزکابان، ۱۳۸۰، صص ۴۳۸ـ۴۰۲).

نتیجه‌ای که می‌گیرم، این است که هری پاتر، رمانی پیرنگ‌محور نیست. ممکن است عده‌ای پیچیدگی و تودرتویی ماجراهای داستان را دلیل قوت و استحکام پیرنگ تلقی کنند، در حالی که پیچیدگی و تودرتویی، اگر هم شرط لازم برای قوت پیرنگ باشد، قطعاً شرط کافی نیست. برخورداری از شبکه استدلالی و استحکام در روابط علی و معلولی شرط استحکام پیرنگ است. پیچیدگی، تودرتویی و از پی هم آمدن و تسلسل ماجراها، به تنهایی فقط می‌تواند دلیل ماجرامحوری و حادثه‌محوری داستان باشد. حال ببینیم و بررسی کنیم که آیا هری پاتر، رمانی شخصیت‌محور است یا خیر؟

● رمان هری پاتر، نه تنها به دلایل پیش گفته، رمانی پیرنگ‌محور و یا رمانی شخصیت‌محور نیست، بلکه باید آن را بیش از هر چیز، رمانی «حادثه‌محور» نامید. در عین حال اصرار دارم که همین خصلت حادثه‌محوری، موجب شده است تا بچه‌ها داستان‌های هری پاتر را بیشتر از بزرگ‌ترها بپسندند.

ب. شخصیت‌پردازی

با تعاریفی که در روان‌شناسی و در متون فن داستان‌نویسی، از مفهوم شخصیت (Character) و تیپ (Type) به دست داده‌اند، هری پاتر از نظر شخصیت‌پردازی ضعیف است و به این دلیل، رمانی شخصیت‌محور نیز شمرده نمی‌شود. همین جا یادآور می‌شوم که کسانی مانند لیلا نصیری‌ها و شهره کائدی، در حرف‌ها و یا نوشته‌های‌شان، شخصیت‌پردازی رمان هری پاتر را برخوردار از قوت و صلابت قلمداد کرده‌اند (نصیری‌ها، ۸۰ـ۱۳۷۹، صص ۵۴ و ۵۵) (کائدی، ۱۳۷۹، صص ۳۵ـ۲۹)، اما به نظرم، منظور آن‌هاقوت در شخصیت‌سازی است و نه شخصیت‌

پردازی. زیرا آن‌گونه که در رسالهٔ دانشگاهی خود توضیح داده‌ام، این دو عنوان با یکدیگر تفاوت دارند (حجوانی، ۱۳۷۷). اگر منظور آن‌ها شخصیت‌سازی قوی باشد (که از نمونه‌هایی که می‌آورند، چنین برداشت می‌شود)، با آنان موافقم؛ به ویژه شخصیت‌سازی ویژه‌ای که امروزه بیشتر در قبول و پسند بچه‌ها می‌افتد تا بزرگ‌ترها. اما به دلایلی که خواهم آورد، رمان هری پاتر از نظر شخصیت‌پردازی، قوی نیست.

از جمله مواردی که ضعف شخصیت‌پردازی در هری پاتر را آشکار می‌سازد، سیاه یا سفید بودن اغلب شخصیت‌هاست. خانواده دورسلی‌ها که هری پاتر تا ده سالگی در آن بزرگ شده است، شامل عمو ورنون، خاله پتونیا و تنها پسرشان دادلی، هر سه به بی‌هیچ انعطافی، مطلقاً عوضی، بی‌شعور و حیوان صفت‌اند. دوستان دادلی هم مثل خودش هستند:

«هری از تعطیلی مدارس خوشحال بود، اما به هیچ وسیله‌ای نمی‌توانست از شر دادلی و دار و دسته‌اش خلاص شود.اعضای این گروه را پیرس، دنیس (Dennis)، مالکوم (Malcom) و گوردون (Gordon) تشکیل می‌دادند که همگی مثل خود دادلی درشت‌هیکل و احمق بودند. ولی از آن جایی که دادلی از همه گنده‌تر و احمق‌تر بود، سردستهٔ آن‌ها محسوب می‌شد. همه اعضای گروه، به ورزش محبوب دادلی، یعنی شکار هری علاقه‌مند بودند و در آن شرکت می‌کردند» (هری پاتر و سنگ جادو، ۱۳۸۰، ص ۴۱ و ۴۲).

همین‌مطلق‌نگری، در ساختن شخصیت‌هایی که در گروه‌های مدرسه هاگوارتز حضور دارند نیز مشهود است. مثلاً بچه‌های گروه اسلایترین و در رأس آن‌ها «دراکو مالفوی» و دو همراه همیشگی‌اش، مطلقاً بد هستند و بچه‌های گروه گریفندور و در رأس آن‌ها هری و دو همراه همیشگی‌اش مطلقاً خوب. نکتهٔ قابل اهمیت این است که دست کم، بد بودنِ مطلق بچه‌های اسلایترین، در مواردی با روش غیرمستقیم نشان داده نشده، بلکه بدیِ آن‌ها با صراحت بیان گردیده و به اطلاع خواننده رسیده است. نمونه‌ای که نقل شد، بیان مستقیم رولینگ را نشان می‌دهد. در داستان، کم‌تر به نمونه‌های "Round" بر می‌خوریم و اغلب آدم‌ها شخصیتی سطحی (Flat) دارند. البته، آن‌چه دربارهٔ مطلقاً خوب یا مطلقاً بد بودن آدم‌های داستان و یا نزدیکی آن‌ها به تیپ (نمونهٔ نوعی) گفته شد، عمومیت ندارد و با استثناهایی نیز مواجه

● در هری پاتر، خدا یا عناصر غیبی، بی‌این‌که اسمی از آن‌ها برده شود، جابه‌جا وارد صحنه می‌شوند و به داد هری پاتر و دوستانش می‌رسند. چنین روندی آن قدر مکرر می‌شود به قراردادی مابین خواننده و نویسنده بدل می‌گردد؛ یعنی خواننده (به ویژه خواننده حرفه‌ای‌تر)، رفته رفته درمی‌یابد که نباید خطرها و حوادث ناگوار رمان را خیلی جدی بگیرد.

می‌شویم. مثلاً در کتاب هری پاتر و جام آتش، دوست نزدیک هری، یعنی رون، در مقطعی، با او قهر می‌کند که علت این قهر، حسادت رون به هری است (هری پاتر و جام آتش، ۱۳۸۰، صص). با این همه، حسادت رون چنان نیست که او را از شخصیتی خوب و سفید، به شخصیتی چندوجهی و خاکستری بدل کند. از دیگر تمهیداتی که باعث شده است تا نوعی تنوع شخصیتی در رمان ایجاد شود، تفاوت‌هایی است که بین سه شخصیت مثبت و اصلی رمان مشاهده می‌شود. هری رئیس، عمل کننده و شجاع است، هرمیون مغز متفکر و مظهر هوش است و رون مظهر قدرت. این سه دوست، با داشتن این خصلت‌های مکمل و متفاوت، هم از تکراری شدن فاصله گرفته‌اند و هم نیازشان به یکدیگر توجیه می‌شود. موارد دیگری هم هست که نوعی تنش و بگومگو بین این سه ایجاد می‌شود، اما این اختلاف‌ها جدی نیست و از حد قهر و آشتی‌های معمولی بین یاران مدرسه‌ای فراتر نمی‌رود.

نکته مهم در ساخت و پرداخت شخصیت‌های این رمان، توانایی آن‌ها در یادگیری جادو و استفاده از قدرت جادویی است که رمان را تا این حد در چشم و دل خوانندگان و به ویژه خوانندگان کودک و نوجوان، روشن ساخته است. اما اگر از این خصلت ـ که تازه و بدیع هم نیست ـ بگذریم، شخصیت‌های هری پاتر وقتی وارد فضای جادویی می‌شوند و رفته‌رفته خواننده به خصلت جادوگری آن‌ها عادت می‌کند، معمولی می‌شوند و از این جا به بعد، آن‌چه داستان را جاذبه می‌بخشد و به پیش می‌برد، حوادثی است که پی در پی رخ می‌دهند. معمولی بودن شخصیت‌ها، گاه با تأثیرپذیری آن‌ها از شخصیت‌هایی که در داستان‌های دیگر خوانده‌ایم، توأم می‌شود. مثلاً پروفسور اسنیپ، مرا به یاد شخصیت «بازرس ژاور»، در بینوایان هوگو می‌اندازد. ژاور آن قدر قانون‌مدار است که وقتی به دلیلی انسانی و خارج از چار چوب قانون، از دستگیری ژان والژان صرف نظر می‌کند، آن چنان دچار احساس گناه می‌شود که خودکشی می‌کند. اسنیپ هم غیر از این که از نظر صلابت و خشکی شبیه ژاور است، سرگذشتی شبیه به او نیز دارد. پدر هری پاتر، زمانی جان اسنیپ را نجات داده و اسنیپ که نمی‌خواسته زیر دین و منت بماند، جان هری پاتر را نجات داده و یا به عبارتی، از جان او محافظت کرده است. چنین حفاظتی در حالی صورت پذیرفته که اسنیپ، از هری متنفر است. در هر دو موقعیت، شاهد نوعی چالش بین ضابطه و عاطفه هستیم. با این همه تلقی من این است که شخصیت اسنیپ نسبت به شخصیت‌های دیگر رمان، بیشتر به مفهوم شخصیت نزدیک شده و بیشتر از آن‌ها از تیپ فاصله گرفته است. مورد دیگر، «سرکادوگان»، شوالیه‌ای دست و پا چلفتی است که درون تابلوی دیوار زندگی می‌کند و به قول خودش، بازوهایی پولادین و قلبی پاک دارد و ما را به یاد «دون کیشوت» سروانتس می‌اندازد. هم‌چنین است تکرار شخصیت‌های انواع جن‌ها و موجودات ماورایی که از افسانه‌های قدیمی اسکاتلند و دیگر سرزمین‌ها گرفته شده‌اند.

نتیجه‌ای که از این بخش می‌گیرم، این است که رمان هری پاتر، نه تنها به دلایل پیش گفته، رمانی پیرنگ‌محور و یا رمانی شخصیت‌محور نیست، بلکه باید آن را بیش از هر چیز، رمانی «حادثه‌محور» نامید. در عین حال اصرار دارم که همین خصلت حادثه‌محوری، موجب شده است تا بچه‌ها داستان‌های هری پاتر را بیشتر از بزرگ‌ترها بپسندند؛ زیرا عموم بچه‌ها (صرف‌نظر از بچه‌هایی که نوعی عمق و فرهیختگی بیش از حد متعارف در فکر و اعمال‌شان مشهود است) موجوداتی فعال، کم‌صبر و بیرونی هستند. حتی اگر خصلت حادثه‌محوری، در بین بزرگ‌ترهای

روشنفکر و کتابخوان، باعث کاسته شدن از ارزش ادبی اثر شود، اما با نگاهی مخاطب‌محورانه، می‌توان گفت که چنین اثری را عموم بچه‌ها می‌پسندند و کم‌تر از ما بزرگ‌ترها ایرادهای منطقی و شخصیت‌محورانه از هری پاتر می‌گیرند.

ج. تأثیرپذیری رمان از آثار دیگر

گفتیم که یکی از وجوه تأثیرپذیری، تکرار شخصیت‌های داستانی است که از قصه‌ها و داستان‌ها و افسانه‌های دیگر وام گرفته شده و به آن‌ها اشاره‌ای رفت. اما وجه دیگر، تأثیرپذیری ساختار و حوادث داستان، از آثار دیگر است. پیش از هری پاتر، قصه‌هایی خوانده‌ایم که در آن‌ها کودکی یتیم و تنها از طرف همسالان خود، در محیط خانواده و یا اجتماع مورد آزار و اذیت قرار می‌گیرد و سپس رفته‌رفته در سایه تلاش خود و نیز کمک‌های غیبی، موقعیت شایسته‌ای می‌یابد. «جوجه اردک زشت» چنین سرنوشتی دارد و نیز «سیندرلا» که به شباهت هری پاتر با آن، در نقدهای متعددی اشاره شده است. هم‌چنین تأثیر هری پاتر از «قصر افسون شده»، اثر ادیث نسبیت (نسبیت، ۱۳۸۳)، کاملاً مشهود است.

پیتر هانت (Peter Hunt) در مقاله‌ای به تکراری بودن بعضی از بخش‌های داستانی هری پاتر اشاره می‌کند؛ از جمله داستان‌های زنجیره‌ای «بدترین جادوگر» (Worst Witch)، اثر جیل مورفی (Jill Morphy) که از سال ۱۹۷۴ به بعد نگاشته شده و موضوعش دربارهٔ دانش‌آموزان آکادمی ویژه جادوگرانِ خانم ککل (Miss Cacklés Academi for Witches) است. هانت هم‌چنین، از وندی دانیجر نقل می‌کند که: «رولینگ خودش در زمینه جادوی هنری بریکلاژ [قطعه‌بندی در ادبیات bricolage] ساحره‌ای است. او با استادی و مهارت، در داستان‌های نوی خویش، به باز یافت قطعات داستان‌های قدیمی دست یازیده است؛ به عنوان مثال، قطعاتی از «تی. اچ. وایت» (T.H.White)، مری پاپینز (Mary Popins)، پیتر پن (Peter pan) و سفید برفی (Snow White). با وجود این، او هر کاری را با ابتکار فردی خود انجام می‌دهد» (هانت و زایپز).

اگر بخواهم از نقدهای ایرانی نمونه بیاورم، شیدا رنجبر، در جایی اظهار می‌دارد که رولینگ، همیشه نسبیت و سی. اس. لوییس را ستوده، اما در عمل متأثر از رولد دال و انید بلیتون بوده است: «رولینگ بارها در مصاحبه‌هایش، به نویسندگان مورد علاقه‌اش اشاره کرده است. او همیشه «نسبیت» و «سی. اس. لوییس» را ستوده و در عوض، ابراز علاقه‌ای به «رولد دال» و «انید بلیتون» نکرده است. حال آن که شاید ناخودآگاه، هم دال و هم بلیتون را سرمشق قرار داده و در مقابل، تا آن‌جا که توانسته، از لوییس و نسبیت دوری کرده است... ولی متأسفانه بر خلاف دال، در جوابگویی به امیال واخوردهٔ کودکان ناتوان می‌ماند. گرچه چنین انتظاری، با طرحی که او [رولینگ] برای کتابش برگزیده، چندان منطقی هم نیست. در کتاب‌های دال، کودکان بی جهت دست به یاغی‌گری نمی‌زنند. آن‌ها در پی برانداختن بنیادی نو و روابطی نو با بزرگ‌ترها هستند؛ روابطی که آن‌ها را از زیر سلطهٔ بزرگ‌ترها برهاند. اما مبارزهٔ کودکان رولینگ، در مورد دوستان هری، کمک به او (که در واقع آن را نوعی بازی می‌دانند) و در مورد خود هری پاتر هم در حد به ارث بردن مبارزه‌ای است که خواسته یا ناخواسته، باید به آن تن دهد» (رنجبر، ۱۳۷۹، ص ۳۷).

هم‌چنین، محمد قصاع، یکی از مترجمان هری پاتر در ایران، در میزگردی براین نکته تأکید می‌کند که بعضی عناصر داستانی هری پاتر، آشنا و مسبوق به سابقه است. مثلاً یتیم بودن هری پاتر

در «اولیور تویست»، آزار هری پاتر در «سیندرلا» و «جوجه اردک زشت» سابقه دارد. در قصهٔ «آرتور شاه»، شمشیری در دل سنگ فرو رفته که فقط آرتور شاه می‌تواند آن را در بیاورد. هری پاتر هم تنها کسی است که می‌تواند از شمشیر خاصی استفاده کند و فقط اوست که می‌تواند شمشیر را از کلاه بیرون بکشد. شکلات‌هایی با مزه‌های گوناگون، داروهایی با مزه‌های گوناگون، رمان «مری پاپینز» را به یاد می‌آورد. شباهت هری پاتر به «پیتر پن» که در آن، مسئله پرواز مطرح می‌شود و «آینه جادویی» که در قصهٔ «سفید برفی» سابقه دارد، از این شمارند (قصاع، ۱۳۸۰، ص ۱۶).

اثر معروف دیگری که به نظر من شباهت بخش‌هایی از هری پاتر با آن محرز است و احتمال دارد که رولینگ از آن تأثیر گرفته باشد، رمان‌های سه گانه جان کریستوفر، با نام‌های «شهریار آینده»، «آن سوی سرزمین‌های شعله‌ور» و «شمشیر ارواح» است. در این رمان‌ها، سرگذشت پسر نوجوانی به نام لوک را می‌خوانیم که پدرش شهریار و مادرش شهربانوست. پدر و مادر لوک، مظلومانه کشته می‌شوند و او بیش از گذشته محبوب می‌شود. در بخشی از رمان، مسابقه‌ای (شبیه مسابقه کوییدیچ در هری پاتر) بین چهار گروه برگزار می‌شود که بازیکنان، سوار بر اسب و با شمشیرهایی چوبی مبارزه می‌کنند. هدف هر گروه، سرنگون ساختن کاپیتان تیم حریف است. کاپیتان توسط دو بازیکن دیگر محافظت می‌شود. با این که سن لوک، یک سال از حدنصاب سنی لازم برای ورود به این مسابقه کم‌تر است، (مانند هری) در مسابقه شرکت داده می‌شود و ناگهان استعداد شگرف خود را در مسابقه بروز می‌دهد و کاپیتان حریف را زمین می‌زند و گروهش را به پیروزی می‌رساند.

لوک، هم‌چون هری پاتر، دشمنانی از میان همسالانش (مالفوی) و دشمنانی از میان بزرگ‌ترها دارد (اسنیپ) و نیز دوستانی (مانند رون

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و هـرمیون) او را حـمایت مـی‌کنند. آن جـا هـم شخصیت‌ها سیاه و سفید هستند و دو فضای سنتی و مدرن به چشم می‌خورد؛ آدم‌هایی با تکنولوژی مدرن در فضای داستان حضور دارنـد کـه مـردم، آن‌ها را راهبه می‌دانند و خـواننده هـم تـا اواخـر داستان تصور می‌کند که پای ارواح در میان است، در حالی که برتری‌ها ناشی از تکـنولوژی مـدرن است. (کریستوفر، ۱۳۷۰)

همین شباهت‌ها، کم و بیش با بعضی از آثار رولد دال نیز به چشم مـی‌خورد؛ از جـمله دو اثـر برجسته دال، با نام‌های «ماتیلدا» و «جادوگرها». مـاتیلدا، دخـتری است کـه خـانواده‌اش بـه او بی‌مهری می‌کنند و پسر خانواده را که لوس و ناز پرورده است، به او ترجیح می‌دهند (مانند خانواده دورسلی در هری پاتر). پدر ماتیلدا، ماشین‌فروشی کلک‌باز است و پسرش را هم با تعالیم خود بزرگ می‌کند. مـادر مـاتیلدا هـم دایـم بـه سـرگرمی و تلویزیون مشغول است. ماتیلدا بـا هـوش و اهـل مطالعه است. روزی یک طوطی را در شومینه خانه قرار می‌دهد و وقتی صدای طوطی اهـل خـانه را می‌ترساند، مـاتیلدا مـی‌گوید کـه ایـن خـانه روح دارد... (دال، نجف‌خانی، ۱۳۷۷)

«جـادوگرها»ی رولد دال هـم مـاجرای پسـر نوجوانی است که پدر و مادرش می‌میرند و او نزد مادر بزرگش که جادوگرشناسی بـازنشسته است، می‌رود و با او زنـدگی مـی‌کند. آن‌جـا هـم مـانند داستان هری پاتر، با دو دنیای مـتفاوت مـواجـه هسـتیم (دنـیای واقـعیت و دنـیای جـادوگران). شباهت جادوگر اصلی به جادوگر منفی در هـری پاتر، زیاد است. جادوگر اصلی در رمان جادوگرها نیز مانند ولد مورت، هر سال جـادوگران سـرتاسر دنـیا را جـمع و نکـات لازم را بـه آنـان یـادآوری می‌کند. (دال، طهماسبی، ۱۳۷۷)

بـا هـمه آن‌چـه دربـارهٔ نـو نـبودن سـوژه یـا سوژه‌های هری پاتر و شباهت‌هایش با طرح‌ها و سوژه‌های دیگر گفته شد، باید گفت که اظهار نظر قاطع جک زایپز که می‌نویسد: «به نظر من، آن‌ها داستان‌هایی کلیشه‌ای هستند» (هـانت و زایـپز)، قدری یک طرفه و مطلق است و آن‌چه از ونـدی دانیجر دربارهٔ هنر رولینگ، در بریکلاژ [قطعه‌بندی در ادبیات] نـقل کـردیم، بـه حـقیقت نـزدیک‌تر می‌نماید. هم‌چنین، گفته پیتر هانت در این باره، راهگشاست. هانت، ضمن اعتراف به شباهت‌های هری پاتر به دیگر آثار ادبی، هنر تـرکیب‌بندی و سازمان‌دهی تکه‌های پراکنده را که هنر رولینگ است، از نظر دور نمی‌دارد:

«می‌توان گـفت کـه کـتاب‌های هـری پـاتر، ساخته شده از ساز و بـرگ‌های ذهـنی است کـه گلچینی از بـرش‌های خـوانـدنی خـوب کـودک و نوجوان را جذب کـرده است... و البـته، نـمی‌توان گفت که این کتاب‌ها، تقلید یا اقتباس [صـرف] هستند (یا با توجه به متون مـوجود روز، از حـیث بینامتنی غنی و پربار به شمار می‌آیند). به معنایی دیگر، توهین آشکـاری است اگـر اسـتعداد بـارز رولینگ را نـادیده گـرفته و بگـوییم هـمهٔ ایـن‌ها اتفاقی بوده است.» (هانت و زایپز)

نکته‌دیگری‌که تا حدی‌شباهت‌های‌هری پاتر با آثار دیگر را توجیه مـی‌کند، حـجم زیـاد اثـر و بخش‌های متعدد داستانی آن است. به‌این معنا که در عین‌شباهت‌برخی‌شخصیت‌ها و حوادث‌داستان به آثار دیگر، موارد متعددی نیز در اثر سراغ داریم که از ابداع و خلاقیت رولینگ مایه گرفته‌اند.

د. یکسانی پیرنگ‌ها و تکرار خود

چه در عـرصهٔ ادبـیات و چـه در عـرصه‌های دیگری مانند سینما، کم‌تر شاهکاری سراغ داریم که در جلدهای متعدد و یا قسمت‌های متعدد، ارائه شده‌باشد. معمولاً تأثیرگذاری و شگفت‌انگیزی اثر، در جلدهای بعدی، جای خود را به نوعی یکنواختی خسته‌کننده می‌دهد.[۱] هری پاتر نیز از این حالت

مستثنی نیست. دست کم برای نگارنده، این یکنواختی و تکرار، در جلد چهارم کاملاً آشکار شد.

تأثیرات جادویی و فضاهای جادویی، رفته‌رفته رنگ می‌بازند و دست جادوگر اصلی، یعنی رولینگ برای خواننده ـ خاصه خوانندگان حرفه‌ای ـ رو می‌شود. شاید آن‌چه به بسیاری از منتقدان ـ مثل نگارنده ـ این جسارت را بخشیده است که پیش از منتشر شدن تمام جلدهای هفت‌گانهٔ هری پاتر، نقدی برآن بنویسند، همین است که حس می‌کنند گویی با خواندن یک جلد از هری پاتر، کم و بیش جلدهای دیگر را هم خوانده‌اند و به عبارتی، در جلدهای دیگر، چیز تازه‌ای «بنیان» گذاشته نمی‌شود، بلکه به مثل، با ساختمانی روبه‌رو هستیم که روی طبقه اولش که البته با مهارت و زیبایی و نوآوری ساخته شده، طبقات دوم و سوم و... با همان نقشه ساخته‌شده و بالا رفته است. جک زایپز، پیرنگ هر چهار رمان را یکسان می‌داند و آن‌ها را به ساختار افسانه‌های شناخته‌شدهٔ پریان شبیه می‌داند. او به عنوان نمونه، پیرنگ ثابت و مکرر همه جلدها را به‌طور فشرده، چنین ترسیم می‌کند:

ـ قهرمانی (مرد) به استعداد خود واقف نیست.
ـ به او مأموریتی ناخواسته می‌دهند.
ـ قهرمان وارد خطه‌ای اسرارآمیز و خطرناک می‌شود.
ـ از عهدهٔ کارهای سخت برمی‌آید.
ـ دوستان و حیواناتی می‌یابد که یاری‌اش می‌کنند.
ـ گاهی با پیری فرزانه ملاقات می‌کند.
ـ با ضد قهرمانی روبه‌رو و بر او چیره می‌شود.
ـ به کاشانه و سرزمین خود باز می‌گردد.

البته زایپز، این نکته را اضافه می‌کند که رمان‌های هری پاتر پیچیده‌تر از قصه‌های پریان هستند و مهر تمام ژانرهای عامه‌پسند تجاری شاخص را برخود دارند. (همان)

● علت موفقیت هری پاتر را باید هم در عوامل فرامتنی (قدرت رسانه‌ای) و هم در عوامل متنی (ارزش‌های خود متن) دانست. در واقع، رسانه‌ها نمی‌توانند داستانی را که مایه‌های درخشان و جنبه‌هایی نوآورانه ندارد، صرفاً با تبلیغات برمسند توفیق بنشانند.

هـ. توزیع نادرست اطلاعات

به نظر من،[۴] خسته‌کنندگی در جلد چهارم، معلول شیوهٔ نادرست رولینگ در ایجاد تعلیق است که به نوبهٔ خود از توزیع غلط اطلاعات ناشی می‌شود؛ یعنی علاوه بر آن‌چه در بند «د»، در خصوص یکسان بودن پیرنگ رمان‌ها و تکرار شدن شگردها گفته شده، عامل دیگری نیز به این یکنواختی و خسته‌کنندگی دامن می‌زند که اشتباه عجیب رولینگ، در پیاده کردن شگرد گره‌افکنی (Complication) است.

جلد چهارم هری پاتر (با ترجمه فارسی ویدا اسلامیه) ۷۳۴ صفحه حجم دارد. بزنگاه و نقطه مهمی که داستان در آن از تعادل اولیه خود خارج و وارد مرحلهٔ بحران داستانی (Crisis) می‌شود، آن جاست که قرار شده سه دانش‌آموز جادوگر، از سه

مـدرسه، مسابقهٔ جـادوگری بـدهند. قـرار است داوطلبان شرکت در این مسابقه، نام خود را روی برگه‌ای بنویسند و درون جام آتش بیندازند. بحران اصلی از نقطه‌ای آغاز می‌شود که نام هری، بدون خـواست و اطـلاع او، از درون جـام آتش بـیرون می‌آید و او ناخواسته، مجبور به شرکت در مسابقه می‌شود. آن‌چه جـاذبهٔ چـنین «عـدم تـعادلی» را بیشتر مـی‌کند، ایـن است کـه اولاً ایـن مسـابقه خطرناک است و دوم این که هیچ یک از شاگردان مدرسهٔ هاگوارتز، حتی دوستان نزدیک هری، باور نـــمی‌کنند کـــه او خودش اسمش را در جام نینداخته بـاشد. البـته هـرمیون بـاور مـی‌کند، امـا دوست نـــزدیک دیگـرش، یـــعنی رون بـــاور نمی‌کند. رون حـتی به این علت، بـه‌طور جدی با هـری قـهر می‌کند و از او کینه به دل می‌گیرد. منتهی نکتهٔ بسیار عـجیب ایـن جـاست کـه رولینگ، چنین گره و بحرانی را در صفحه ۲۹۵ مـطرح مـی‌کند! یـعنی تقریباً سی‌صد صـفحهٔ اول کـتاب را بـاید نـوعی مـقدمه بـه شـمار آورد؛ مـقدمه‌ای کسالت‌بار و خسته‌کننده. البته از این صـفحه تـا پـایان جـلد چهارم نیز به ویژه در بین مراحل ۳ گانهٔ مسابقه، اطلاعات بسیاری خارج از روند و عمل داستانی، به خواننده منتقل می‌شود و در مواردی می‌توان گفت که به اطلاع او می‌رسد ویا برایش گزارش می‌شود. پـیداست کـه ایـن روش، جـاذبه داسـتان‌گویی را کاهش می‌دهد (هری پاتر و جام آتش، ۱۳۸۰).

● بـا هـمه آن‌چـه دربـارهٔ نـو نبودن سـوژه یـا سـوژه‌های هری پاتر و شباهت‌هایش بـا طرح‌ها و سوژه‌های دیگر گفته شد، باید گفت کـه اظـهار نـظر قاطع جک زایپز که می‌نویسد: «به نظر من، آن‌ها داستان‌هایی کـلیشه‌ای هسـتند» (هـانت و زایپز)، قدری یک طرفه و مطلق است.

در بند «الف»، در بحث ضعف منطق داستانی، به انفجار اطلاعات داستانی بین صفحات ۴۰۲ تا ۴۳۸ از جلد چهارم (هری پاتر و جام آتش) اشاره کردم و گفتم که آدم‌ها در بحرانـی‌ترین وضـعیت فیزیکی و روانی، به‌طور مبسوط سخنرانی‌می‌کنند و اطلاعات انباشته شده را یکباره به خواننده انتقال می‌دهند. در واقع، آن جا هم با نوعی توزیع نادرست اطلاعات روبه‌رو هستیم، با این تفاوت که در مورد قبلی، اطلاعات فشرده و یکباره منتقل می‌شوند و در دومی، با تأخیر ارائه می‌گردند. آخرین نکته در بـحث تـوزیع غـلط اطلاعات، ایـن است که چنین اشتباهی در روند روایت داسـتان، هـرگونه مـخاطبی را خسته مـی‌کند و نـه فقط بزرگ‌ترها را. به عـبارت دیگـر، ایـن ایـــراد از آن دست ایرادهایی نیست کـه در مـورد گـروهی از مخاطبان وارد باشد و در مورد گروهی دیگر وارد نـــباشد. هـر مـخاطبی از کش‌دار بودن مقدمه داستان خسته مـی‌شود. در حـالی‌که ایرادهایی مانند ضعف منطق داستانی و یا ضعف در شخصیت‌پردازی، بیشتر مخاطبان بزرگسال را می‌آزارد، اما اگر حادثه‌محوری در داسـتان قـوی باشد، مخاطبان کودک، ضعف مـنطق داسـتانی و ضعف در شـخصیت‌پردازی را بـهتر بـرمی‌تابند و ارتباط خود را با اثر نمی‌گسلند.

و. قضاوت مستقیم

در مواردی، رولینگ اختیار از کـف مـی‌دهد و

احساساتی می‌شود. در این حالت، او خودش به میدان در می‌آید و قضاوت مستقیم می‌کند:

«هری از تعطیلی مدارس خوشحال بود، اما به هیچ وسیله‌ای نمی‌توانست از شر دادلی و دارودسته‌اش خلاص شود. اعضای این گروه را پیرس، دنیس، مالکوم و گوردون تشکیل می‌دادند که همگی مثل دادلی درشت هیکل و احمق بودند. ولی از آن جایی که دادلی از همه گنده‌تر و احمق‌تر بود، سردستهٔ آن‌ها محسوب می‌شد. همه اعضای گروه به ورزش محبوب دادلی، یعنی شکار هری علاقه‌مند بودند و در آن شرکت می‌کردند.» (هری پاتر و سنگ جادو، ۱۳۸۰، صص ۴۱ و ۴۲)

می‌دانیم که اصولاً در داستان‌نویسی، قرار براین است که حوادث، خود به جای نویسنده حرف بزنند و خشم، ترحم و یا همدردی خواننده را برانگیزند.

ز. مایه‌های اسطوره‌ای

هری پاتر اسطوره نیست، بلکه قصه‌ای است که منطق اسطوره‌ای دارد و از اسطوره‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای مدد گرفته است. اگر به چنین ساختاری معتقد شویم، آن‌گاه بخشی از شگفتی ما نسبت به استقبال بی‌سابقه از هری پاتر برطرف می‌شود؛ زیرا منطق و ساخت و پرداخت اسطوره‌ای، اولاً جهانی است و در ثانی از سوی بچه‌ها بهتر درک و دریافت می‌شود. بسیار گفته‌اند که چون افسانه و اسطوره متعلق به دوران کودکی بشر است، از این رو، در زمان حاضر نیز بیشتر در قبول و پسند بچه‌ها می‌افتد. بچه‌های همه دنیا شباهت‌های بیشتری نسبت به یکدیگر دارند تا بزرگ‌ترهای دنیا؛ زیرا دنیای بچه‌ها هنوز شاخه‌شاخه نشده، در حالی که دنیای بزرگ‌ترها، زیر تأثیر عوامل تغییردهندهٔ اقتصادی، اعتقادی،

سیاسی و جغرافیایی، خاص و متفاوت شده است. برخی مسایل، از جمله مطلق و سیاه و سفید بودن شخصیت‌های رمان هری پاتر، ضعف منطق داستانی و ساده‌اندیشانه و خوشبینانه بودن فضای داستان که تمام فجایع و خطرها را به پایان خوش (گرچه گاهی با تلفات) می‌رساند، همه در سایهٔ اعتقاد به ساختار اسطوره‌ای قصه هری پاتر تفسیر می‌شود و از همه مهم‌تر این که به علت اشتراک نوع بشر در منطق اسطوره‌ای، تا اندازه‌ای (گرچه نه به‌طور کامل)، اقبال جهانی به هری پاتر ریشه‌یابی می‌شود. کسانی هم‌چون شکوه حاجی‌نصرالله (حاجی‌نصرالله، ۱۳۷۹، صص ۴۰-۳۸)، حسین شیخ‌الاسلامی و دیگران، به جنبه‌های اسطوره‌ای در هری پاتر پرداخته‌اند. شیخ‌الاسلامی نشان می‌دهد که روایت هری پاتر از مجموع ۳۱ مورد خویشکاری یا کارکرد (Function) قصه‌های پریان ۲۹ مورد را داراست. او نتیجه می‌گیرد که بر اساس دیدگاه «ساختار مشترک» ولادیمیر پراپ، ساختار روایت هری پاتر «اسطوره‌ای» است و از این رو، جهانی به شمار می‌رود. وی هم‌چنین، برای تأکید بر جهانی بودن روایت‌های اسطوره‌ای، گفته‌ای از «لوی استراوس» نقل می‌کند که اسطوره را جهان شمول‌ترین نوع روایت می‌داند و عقیده دارد که در نقل اسطوره، خلاف ترجمه، بیشترین امانت‌داری صورت می‌گیرد (شیخ‌الاسلامی، ۱۳۸۲، صص ۱۴۶-۱۳۶).

از تطبیق هری پاتر با اسطوره‌ها، به تشابهاتی رسیده‌اند؛ از جمله :

هری: قهرمان (Hero) و منجی موعود

ولدمورت: سایه (Shadow)

مادر هری پاتر: مام زمینی (Earth mother)

آلبوس دامبلدور: پیر خردمند (Old wise man)

نیروهای ماورای طبیعی: جن‌ها، جادوگران و...

هم‌چنین است جامه عمل پوشیدن به آرزوی دیرینهٔ پرواز و غلبه بر محدودیت مکان و زمان (پرواز با جارو).

نمونهٔ دیگر، آموزش کودک و آزمون‌های ورود او به اجتماع است که ریشه اسطوره‌ای دارد و یونگ، در کتاب «انسان و سمبول‌هایش»، به آن‌ها می‌پردازد (یونگ، ؟). دورهٔ آموزش در مدرسه جادوگری هاگوارتز، هفت سال است و هری باید این هفت پله و هفت مرحله و هفت وادی را پشت سر بگذارد. در رمان هری پاتر، به آزمون‌های دشوار و گوناگونی برمی‌خوریم که هری باید برای رسیدن به نوعی بلوغ و یافتن اجازه ورود به جمع تازه، آن‌ها را از سر بگذراند. اولین آزمون، در مدرسه هاگوارتز، توسط کلاهی جادویی صورت می‌گیرد که آن را بر سر بچه‌ها می‌گذارند وکلاه، گروهی را که کودک باید به آن بپیوندد، تعیین می‌کند (بگذریم که مدرسه، خودبه‌خود مظهر آزمون است).

ح. مجاورت سنت و مدرنیته

آن‌چه درباب روایت اسطوره‌ای هری پاتر گفته شد، بدون شک به این معنا نیست که رمان هری پاتر یک اسطوره است، بلکه می‌توان گفت داستانی امروزی و مطابق ذوق بچه‌ها و بازار امروز است که از حوادث و شخصیت‌های اسطوره‌ای و قدیمی تأثیر گرفته و معجون و مخلوطی از گذشته و حال پدید آورده است. هری پاتر را می‌توان «افسانهٔ نو» نامید. شهناز صاعلی، در نقدی به این نکته اشاره می‌کند که علت موفقیت هری پاتر، این است که مایه‌های قدیمی و اسطوره‌ای را در قالب قصه‌ای ریخته است که نقش‌آفرینان اصلی آن بچه‌ها هستند و نه بزرگ‌ترها (صاعلی، ۱۳۸۲).

همین که دو فضای نامتجانس با یکدیگر تلفیق شوند، خودبه‌خود برای مخاطبان کودک و

نوجوان دل‌انگیز است. مثلاً می‌توان به این که مدرسهٔ هاگوارتز (مدرسه جادوگری)، زیر متروی لندن است و جاروی پرندهٔ مدل 2000 به بازار آمده و از جاروهای قبلی تندتر می‌رود و موارد بسیار متعدد و متنوعی که با تلفیق سنت و مدرنیسم پدید آمده است، اشاره کرد. رولینگ در واقع، از ظرفیت جادوگری بهرهٔ بسیاری برده است. می‌توان چنین گفت که فضاهای سنتی، بیشتر سوررئال و فضاهای مدرن، بیشتر رئال هستند.

ممکن است برای عده‌ای از محققان، شیوهٔ تلفیق رئال و سوررئال اهمیت داشته باشد، کما این که حسین شیخ‌الاسلامی، شیوهٔ تلفیق فضاهای رئال و سوررئال را در هری پاتر، از جنس رئالیسم جادویی می‌داند و نه شیوهٔ فانتزی؛ هم‌چنین، نه آن‌چه در ادبیات پست‌مدرن خوانده‌ایم (شیخ‌الاسلامی، ۱۳۸۲).

اما آن چه برای نگارنده بیشتر قابل توجه است، به شگردهایی مربوط می‌شود که طرح فضاهای سوررئال را برای مخاطبان کودک دلپذیرتر ساخته که شامل دو عنصر طنز و جان‌دارپنداری (Animism) است. موارد متعددی مانند: درخت بیدی که کتک می‌زند، کتاب‌هایی که اگر بخواهی از آن‌ها کتک نخوری، باید آن‌ها را با طناب‌ببندی و فقط با نوازش باز می‌شوند، نامه‌هایی که بر سر خواننده جیغ می‌کشند، زیرا فرستنده از دست خواننده دلخور است، عکس‌ها و تابلوهایی که آدم‌های داخل آن جان دارند، حرکت می‌کنند و از تابلویی به تابلوی دیگر می‌روند، آینه نفاق‌انگیز که آرزوهای یک فرد را به او نشان می‌دهد، دفترچه خاطراتی که می‌شود با صاحب خاطرات صحبت کرد، بازی شطرنجی که مهره‌هایش جان‌دارند و خطای بازیکن را به او گوشزد می‌کنند. شنل نامرئی کننده، بمب‌های کود حیوانی و... هر دو عنصر را برای خوانندگان کودک فراهم می‌آورند. البته، از یاد نبریم که طنز کودکانه با طنز بزرگسالانه یکسان نیست.

آن‌چه درباره تلفیق دو فضای سنتی و مدرن و یا سوررئال و رئال گفته شد، از منظر دیگری هم قابل بحث است و آن، رفت و برگشت‌های مکرری است که رولینگ بین این دو فضا انجام می‌دهد. شکوه حاجی نصرالله، در مقاله‌اش این رفت و برگشت‌های مکرر را عامل مهمی در موفقیت اثر می‌داند (حاجی‌نصرالله، ۱۳۷۹، صص ۴۰-۳۸).

همین رفت و برگشت، در نگاه نقد روان‌کاوانهٔ جعفر پایور، هویتی روان‌شناسانه به خود می‌گیرد که عبارت است از ترسیم هری پاتر به عنوان کودکی یتیم، رنج‌دیده و تحقیرشده که با رفت و برگشت بین دنیای خیال و واقعیت (ناخودآگاه و خودآگاه)، در واقع روان خود را بازسازی می‌کند (پایور، ۱۳۸۰، ص ۷۴).

می‌توانم اضافه کنم که بازسازی روان و پالایش روح، فقط با رفت و برگشت‌ها تضمین نمی‌شود، بلکه نکته این‌جاست که رفتن هری به دنیای خیال، رفتنی ذهنی و سیری خیالبافانه ندارد، بلکه او دست به عمل می‌زند و با مخاطراتی جدی دست و پنجه نرم می‌کند. از این گذشته، گرچه نقطهٔ اصلی رنج‌ها و تحقیرهای هری، خانوادهٔ دورسلی است، همت هری معطوف به انتقام از خانوادهٔ دورسلی نیست (در واقع او کینه‌ای از این خانواده به دل نگرفته است)، بلکه مسئله اصلی او نبرد با مظهر بدی‌ها، یعنی ولدمورت یا جادوگر سیاه است. در عین حال، دشوار بتوانم ضعفی را که پیش‌تر هم به آن اشاره کردم، نادیده بگیرم و آن، این که ورود هری پاتر به ماجراهایی که به درگیری او با زشتی‌ها و سیاهی‌ها می‌انجامد، اغلب ورودی از سر کنجکاوی و بازیگوشی است و دیگر این که کمک نیروهای غیبی به او، بی‌حد و حساب است و گاه تلاش و تدبیر شخصی او را که لازمهٔ پالایش روح و رشد شخصیتی است، در سایه قرار می‌دهد.

آخرین نکته‌ای که در خصوص مجاورت دو دنیای نامتجانس (واقعیت و خیال، سنتی و مدرن، اسطوره‌ای و علمی) به نظر می‌رسد، این است که رابطه حسن همجواری و احترام متقابلی که بین آدم‌های این دو دنیا مشاهده می‌شود، به شکلی تمثیلی، این اندیشه را مطرح می‌سازد که این دو دنیا به یکدیگر وابسته و نیازمندند و دست کم این که با همدیگر منافاتی ندارند. تصور نگارنده، این است که پایان گرفتن دورهٔ علم و قطعیت علمی در غرب که موجب شده است تا انسان امروز، با احترام بیشتری به اسطوره‌ها و آن‌چه پیشترها خرافه تلقی می‌شده است، نگاه کند، آرزوی جدیدی برای بشر به همراه آورده که همانا تلفیق دنیاهایی است که روزگاری جنگی میان آن‌ها برقرار بوده است.

● هری پاتر اسطوره نیست، بلکه قصه‌ای است که منطق اسطوره‌ای دارد و از اسطوره‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای مدد گرفته است. اگر به چنین ساختاری معتقد شویم، آن‌گاه بخشی از شگفتی ما نسبت به استقبال بی‌سابقه از هری‌پاتر برطرف می‌شود.

در دنیایی که نه دینِ بدون علم و نه علمِ بدون دین، راهی از پیش نبرده‌اند، شاید داستان‌هایی مانند هری پاتر که از آشتی میان این دو دنیا و یا دست کم گفت‌وگو میان آن‌ها سخن می‌گویند، با استقبال مواجه می‌شوند؛ زیرا ناخواسته به سرخوردگی‌هایی اشاره می‌کنند که از غرق شدن در یکی از دو دنیا و ترک دنیای دیگر ناشی شده‌اند.

در ابتدای بحث، قرار بر این شد که رمان هری پاتر را در دو محور، اول ساختاری ـ ادبی و دوم اندیشه و محتوا بررسی کنیم. اکنون در پایان محور اول، با آن‌چه دربارهٔ جنبه‌های ساختاری اثر گفته شد، بهتر می‌توان جایگاه و عیار هری پاتر را به ویژه در مقایسه با آثار بزرگ و جهانی ادبیات کودک، شناسایی کرد. جک زایپز، هری پاتر را یک پدیده اجتماعی می‌نامد، اما از نظر ارزش ادبی ،آن را ادبیاتی کلیشه‌ای می‌نامد (هانت و زایپز). هرگاه صحبت از جایگاه هری پاتر به میان می‌آید، کسانی آن را با آثار ادبی مطرح در ادبیات کودک مقایسه می‌کنند. حسین شیخ‌الاسلامی می‌نویسد: «توجه خوانندگان را به تصویری که افرادی مانند اگزوپری و یا حتی لیندگرن، از کودکان ارائه می‌دهند، جلب می‌کنم و آنان را به مقایسه کودک رولینگ و کودک اگزوپری و لیندگرن فرا می‌خوانم» و سپس این طور داوری می‌کند که: «علی‌رغم تمام ویژگی‌های برجسته، منحصربه‌فرد و غیرقابل انکار این داستان‌ها [هری پاتر]، کودک در آخرین کتاب پر فروش قرن بیستم، عمیقاً تهی، مصرف‌گرا، معمولی و ساده است. بدین ترتیب، مفهوم کودک که همیشه در ادبیات کودک و نوجوان، مفهومی عمیق و مترادف با زلالی، سادگی و معنویت بود، به کودکی مصرف‌گرا تبدیل می‌شود که از ارزش‌های عمومی تبعیت می‌کند و خلاف شازده کوچولو، پی‌پی جوراب بلند و آلیس، هیچ‌گاه در پی وارونه کردن ارزش‌های مقبول جامعه نیست. این که آیا این امر، نشان‌دهندهٔ نفوذ قدرت در پنهانی‌ترین لایه‌های افکار عمومی است یا نه و این که استقبال شگفت‌آور و غیرقابل پیش‌بینی از کتاب‌های هری پاتر، در مقابل استقبالی که حدود

چهار دهه پیش از کتابی هم‌چون شازده کوچولو شد، از چه تغییرات اجتماعی در سطح جامعهٔ جهانی خبر می‌دهند، سؤالاتی است که باید در فرصتی دیگر و توسط کارشناسان علوم اجتماعی به دقت بررسی شود.» (شیخ‌الاسلامی، ۱۳۸۱، ص ۱۴۶)

فکر می‌کنم با شرح مبسوطی که دربارهٔ ضعف‌های منطقی و ضعف شخصیت‌پردازی و ایرادهای دیگر رمان هری پاتر آوردم، کاملاً محق باشم که هم‌صدا با منتقدان مخالف و با شمشیر تیز نقد، زخم کلیشه‌ای بودن را بر پیشانی هری پاتر به جا بگذارم؛ به ویژه آن که کوشیدم حرف‌هایم مستدل و همراه با آوردن نمونه و شاهد مثال باشد. با این همه، چنین اعتقادی ندارم که هری پاتر از دایره ادبیات بیرون است؛ به دلایل زیر:

اول این‌که ادبیات، حیطه‌ای گسترده است و مصادیق بی‌شماری دارد. اگر خوانندگان حرفه‌ای‌تر، ادبیات داستانیِ شخصیت‌مدار و یا پیرنگ‌مدار را بیشتر ترجیح بدهند، معنایش این نیست که ادبیات داستانیِ حادثه‌محور را ادبیات ندانیم. فکر نمی‌کنم بتوان نمونه‌هایی از ادبیات استخراج کرد و همهٔ نوشته‌های دیگر را با آن‌ها سنجید. معمول این است که آثار ادبی (حتی آثار جاودان ادبی)، همه‌جانبه و همه‌فن‌حریف نیستند، بلکه مثل خود آدم‌ها، از جهاتی قوت‌هایی دارند و از جهاتی دیگر نه. البته، من خود نیز در شمار خوانندگانی هستم که ادبیات شخصیت‌محور و پیرنگ‌محور را بر ادبیات حادثه‌محور ترجیح می‌دهند، اما باورم این است که در ساختار رمان هری پاتر، قوت‌هایی مشهود است که در بسیاری از آثار موفق شخصیت‌محور دیده نمی‌شود.

دوم این‌که امروزه در میان انواع رویکردهای ادبی و نقد ادبی، رویکرد مخاطب‌محور، اوج و اعتبار ویژه‌ای یافته است. با نقش ویژه‌ای که مشارکت فعال مخاطب در شکل دادن به معنای اثر کسب کرده است، جایگاه تعیین‌کننده مخاطب را بیش از پیش مطرح می‌کنند. حال، نکته مهم این‌جاست که رویکرد مخاطب‌محور در حوزه ادبیات کودک، معنایی خاص‌تر می‌یابد؛ زیرا ادبیات کودک در مفهوم نابش، اگرچه در مرحله خلق، بدون در نظر گرفتن مخاطب آفریده می‌شود، در مرحلهٔ خوانش، بسیار به مخاطب وابسته است. این مقدمه، برای گفتن این حرف بود که بسیاری از ما منتقدان، آثاری هم‌چون هری پاتر را با نگاهی بزرگسالانه و بدون در نظر گرفتن وجه مخاطب‌محورانهٔ آن ارزیابی می‌کنیم. شاید بتوان تصور کرد که رولینگ، به علت ضعف ادبی، ناخودآگاه رمانی نوشته است که از ارزش‌های ادبی مورد علاقه بزرگ‌ترها دور شده، اما مهم این است که فاصله گرفتن از بزرگ‌ترها، خواه ناخواه موجب نزدیکی به بچه‌ها شده است. آیا حق داریم بگوییم که حتی با فرض عقب‌نشینی ادبی خانم رولینگ، این عقب‌نشینی، حالت تاکتیکی داشته و رولینگ به نفع بچه‌ها عقب‌نشینی کرده است؟ اگرچه بعید نیست که خوش‌بینی من در داوری‌ام تأثیر گذاشته باشد، با این همه، مایلم به جای آن‌که بگویم ارزش ادبی هری پاتر نازل است، اعلام کنم که ارزش ادبی هری پاتر، معطوف به مخاطب است. به‌عبارتی، صرف‌نظر از بچه‌های خیلی کتابخوان و فرهیخته که در واقع نوعی بزرگسال به‌شمار می‌روند، عموم بچه‌ها، حادثه‌محوری را بیش از شخصیت‌پردازی و پیرنگ قوی می‌پسندند. فضای فانتزی و جادویی هری پاتر، آن‌چنان بچه‌ها را مسحور و شیفته می‌کند که بسیاری از عیوب تکنیکی (و بیشتر عیوبی که بزرگسالان درمی‌یابند) را یا درنمی‌یابند و یا آن‌قدر برای‌شان مهم نیست که از ادامهٔ مطالعه چشم‌پوشی کنند. البته، پاره‌ای از عیب‌ها و کاستی‌های ساختاری هری پاتر، حتی با فرض کودکانه بودن اثر نیز ایرادهایی جدی به شمار

می‌آیند، اما چنین کاستی‌هایی در ادبیات بزرگسال هم به‌طور طبیعی وجود دارد. خلاصه این‌که هری پاتر در مثل، علفی است که به دهان بُزی شیرین آمده و این هم وجهی از ادبیات است. البته، شازده کوچولو هم اثری برجسته است، اما در نوع خود، چنان که هری پاتر هم اثری برجسته در نوع خود است. اما فرق این دو نوع چیست؟ در شازده کوچولو، ارزش ادبی (به ویژه از نوع بزرگسالانه‌اش) غلظت و عیار بیشتری دارد. سال‌ها پیش، در مطلبی دربارهٔ شازده کوچولو، ضمن برشمردن ارزش‌های برجسته آن، این‌طور داوری کرده بودم که شازده کوچولو، بیشتر اثری بزرگسالانه است تا کودکانه و ستایش‌هایی که از این اثر جهانی شنیده‌ایم، بیش از آن که متکی بر پژوهش‌های میدانی و نظرخواهی از خود بچه‌ها بوده باشد، از زبان بزرگ‌ترها شنیده و از قلم آن‌ها جاری شده است. (حجوانی، ۱۳۶۸، صص ۶۶-۴۶)

امروز، پس از گذشت چهارده سال از آن نقد، می‌توانم بگویم که رشد مخاطب‌های کودک و نوجوان در سراسر دنیا، احتمالاً مخاطبان کودک و نوجوان شازده کوچولو را افزایش داده است، اما هنوز بر این عقیده‌ام که شازده کوچولو (آگاهانه یا ناآگاهانه)، برای مخاطب ویژه‌ای خلق نشده و بیشتر می‌توان آن را حادثه‌ای ادبی نامید که گروه‌های فرهیخته‌تر بچه‌ها هم با آن ارتباط برقرار می‌کنند، اما خالق هری پاتر، بیشتر چشم در چشم بچه‌ها دوخته و برای آن‌ها قصه گفته است. شازده کوچولو را نمی‌توان با هری پاتر مقایسه کرد؛ زیرا به نظر من هر یک در میدانی متفاوت تاخته و هر دو موفق شده‌اند. ادبیات کودک، به هر دو نوع نیاز دارد و شازده کوچولو و هری پاتر، هیچ‌یک جای دیگری را تنگ نکرده‌اند. هر گُلی بویی دارد. شازده کوچولو، خواننده‌ها را به عمق می‌برد و هری پاتر، خواننده‌ها را گسترش می‌دهد. این‌که خیال کنیم، یکی از این دو نوع باید به نفع دیگری از میدان بیرون برود، هم غیرمنطقی است و هم غیرممکن. غیرمنطقی است؛ زیرا نافی تنوع و تکثری است که میدان ادبیات به آن نیاز دارد و غیرممکن است؛ به این دلیل که هر دو جریان در ادبیات کودک حضور دارند و خوانده می‌شوند و بنابراین، قابل حذف نیستند. حتی اشتباه است که تصور کنیم کتاب‌های گروه شازده کوچولو، در جبههٔ مقابل کتاب‌های هری پاتر ایستاده‌اند. من فکر می‌کنم هر دو گروه، در عین تفاوت‌هایی که با یکدیگر دارند، در یک جناح بر علیه ابتذال می‌جنگند. البته، این واژه‌ها و این جبهه‌بندی‌ها در حوزهٔ ادبیات، چندان معنی ندارد. این که می‌گویم هر دو گروه در کنار هم قرار دارند، مکمل یکدیگر به‌شمار می‌روند و به نیازهایی متفاوت پاسخ می‌دهند، یکی به این علت است که خلق هر دو نوع، به‌راستی دشوار است. دشوار است خلق آثاری هم‌چون شازده کوچولو؛ زیرا توجهش به نیاز مخاطب و عمق اندیشه در آن، باعث نشده که به ورطهٔ تفلسف بیفتد و خواننده را فراری دهد. هم‌چنین، دشوار است خلق آثاری هم‌چون هری پاتر؛ زیرا در عین بها دادن به خواسته مخاطب، به اثری نازل و مبتذل از نظر ادبی، تبدیل نشده است.

از این رو، می‌توان گفت که هم شازده و هم هری، روی طناب راه رفته و از این سوی پرتگاه، به آن سو گذر کرده‌اند. شازده کوچولو، بیشتر کتابی ماندگار است و هری پاتر، بیشتر اثری مطبوعاتی. شازده کوچولو، بیشتر به درختی بارآور شباهت دارد و هری پاتر، به چمنزاری فرح‌بخش. یکی بیشتر عمق می‌دهد و یکی بیشتر لذت می‌بخشد. یکی ادبیات کودک را از ورطهٔ سطحی شدن نجات می‌دهد و دیگری آن را از خطر عبوس شدن می‌رهاند. اولی کشتی سنگینی است که بار بیشتر دارد، اما با طمأنینه حرکت می‌کند و آن دیگری قایقی تندروست که بار کم‌تری دارد، ولی سریع‌تر به مقصد می‌رسد. یکی غذایی را می‌ماند که

خوشمزگی‌اش متوسط، اما ویتامین و ارزش غذایی‌اش بالاست و دیگری غذایی است که ارزش غذایی‌اش متوسط، اما خودش بسیار خوشمزه است.

نه می‌توان ادبیات کودک را به آثاری محدود کرد که قصد انتقاد و تغییر بنیادین نظام اجتماعی را دارند و نه می‌توان آن را در آثاری خلاصه کرد که فقط کودک را در عالم خیال و بازی و کودکی رها می‌کنند و به رشد اجتماعی‌اش اهمیت نمی‌دهند. رشد همه‌جانبه کودک، نیازمند آثار متفاوت ادبی است که در کنار هم، نگاهی همه‌جانبه و همه‌سونگر را به کودک ارائه کند. وقتی صحبت از همه سونگری پیش می‌آید، نمی‌توان ادبیات کودک را به همین دو گروه نیز محدود کرد. مثلاً می‌توان به انواع دیگری هم رسمیت داد؛ چنان که رسمیت دارند و مثلاً یکی از آن‌ها، عبارت از آثاری است که مشخصاً و حتی با نیت قبلی و طراحی پیشین نویسنده، برای مخاطب بزرگسال نوشته شده (و یا دست کم برای بچه‌ها خلق نشده‌اند)، اما پس از انتشار، با اقبال مخاطبان کودک روبه‌رو شده و در این حوزه، به رسمیت شناخته شده‌اند. هم‌چنین، می‌توان به ادبیاتی اندیشید که به قلم خود بچه‌ها آفریده شده و در قبول و پسند مخاطبان کودک هم افتاده است. نتیجه این‌که تعبیر «کلیشه»‌ای بودن هری پاتر را از زبان زاپیز نمی‌پذیرم، بلکه همان‌طور که پیشتر نقل قول کردم، حتی اگر فرض کنیم که رولینگ تمام قطعات رمانش را از آثار دیگر وام گرفته باشد، باز هم استادی او در تکه‌چسبانی و ترکیب هنرمندانه قطعات ادبی (بریکلاژ) که می‌توان آن را نوعی بازآفرینی نامید، هری پاتر را در زمرهٔ آثار موفق ادبیات کودک قرار می‌دهد. هم‌چنین، این گفته شیخ‌الاسلامی که شخصیت هری پاتر را «عمیقاً تهی، مصرف‌گرا، معمولی و ساده» می‌انگارد، نوعی نگاه یکسویه تلقی می‌کنم. از این گذشته، سخن

بلند پروازانهٔ شیخ‌الاسلامی که مفهوم کودک در ادبیات کودک و نوجوان را مفهومی عمیق و مترادف با زلالی، سادگی و معنویت قلمداد می‌کند، دیدگاهی تک‌قطبی می‌دانم. شازده کوچولو، به‌همین دلیل، کودکی طبیعی از نوعی که بچه‌ها با او احساس یگانگی و همذات پنداری کنند، نیست. او یک فرشتهٔ دانا و یا خدای کوچک است که نقشی نمادین و اسطوره‌ای به عهده دارد و از وضعی حقیقت‌جویانه و عارفانه، به نقد و نفی دنیای بزرگ‌ترها می‌پردازد. این‌که شیخ‌الاسلامی، شازده کوچولو را متعلق به مقطعی زمانی و هری پاتر را متعلق به مقطعی از زمانی دیگر می‌پندارد، برای من قابل درک نیست، بلکه عقیده دارم که هر دو نوع اثر، در هر مقطعی می‌تواند خلق شود. گرچه از نظر دور نمی‌دارم که هر اثری در یک مقطع و شرایط زمانی، با اقبال بیشتری روبه‌رو می‌شود و همان اثر در مقطعی دیگر، با اقبالی کم‌تر، اما اقبال و استقبال خوانندگان، امری جدا از خلق ادبیات است که تا حدی به حال و احوال نویسنده بستگی دارد.

دوم: محور اندیشه و محتوا

آن‌چه تا این جا آمد، مواردی قابل بحث در محور ساختاری ـ ادبی بود. در محور دوم نیز که شامل اندیشه و محتوا می‌شود، مواردی قابل طرح است.

الف. ترس‌آوری

ترس‌آوری، عاملی است که وقتی در داستانی کودکانه یا نوجوانانه چهره می‌نماید، عده‌ای از بزرگ‌ترها را می‌ترساند؛ ترس از این که ترس‌آوری در داستان، روح آرام و دنیای ساده بچه‌ها را تهدید کند و سلامت روانی آن‌ها را به مخاطره اندازد. هنگامی که رمان «جادوگرها»ی رولد دال در ایران ترجمه و منتشر شد، نقدهایی را در موافقت و مخالفت با این اثر برانگیخت. از جمله منتقدانی که با این اثر مخالفت کردند (البته مخالفت فقط از جنبهٔ ترس‌آوری)، سیدعلی کاشفی خوانساری بود که نوشت: «دیدگاهی سنتی در تعلیم و تربیت وجود داشته و دارد که ما را از ترساندن بچه‌ها و بر هم زدن امنیت ذهنی آن‌ها باز می‌دارد... درونمایه اصلی این کتاب، ترس است... شاید اگر بخواهیم کتابی ترسناک و اضطراب‌آور برای کودکان مثال بزنیم، این کتاب از بهترین‌ها باشد.» (کاشفی خوانساری، ۱۳۷۷، ص ۱۱۸ـ۱۱۶)

به نظر من، اصل دغدغه کاشفی، به جا و درست است، یعنی ترساندن بچه‌ها و تهدید امنیت ذهنی آن‌ها، هیچ اثر و حتی شاهکار بزرگ ادبی را توجیه و مبرا نمی‌کند، اما در عین حال، به‌نظر می‌رسد که اختلاف نظر ما در مصادیق است.

ترس‌ها به دو دسته کلی تقسیم می‌شوند: اول، ترس‌های ناخواسته و خارج از ارادهٔ فرد و دوم، ترس‌هایی که از اراده فرد و میل او به هیجان و بازی ناشی می‌شوند.

برداشت من این است که ترس‌های نوع دوم، نه تنها بی‌خطرند که حتی می‌توانند بخشی از نیازهای روانی بچه‌ها (و حتی بزرگ‌ترها) را برآورده کنند. ترس از نوع دوم، ترس قابل کنترل و دقیقاً به همین دلیل، بیشتر به نوعی بازی هیجان‌انگیز شبیه است. مردم حتی گاهی برای چنین ترس‌هایی هزینه می‌کنند. مثلاً ما همه «تونل وحشت» را در بسیاری از شهر بازی‌ها و تفریح‌گاه‌های بچه‌ها دیده و یا تجربه کرده‌ایم. ترس ناشی از تونل وحشت یا سقوط کنترل شده روی ریل و مانند آن، ترسی هیجان‌انگیز فرح‌بخش است. فیلم‌ها و داستان‌های ترسناک (Horrific stories) هم از همین دسته به شمار می‌روند. به اعتقاد من، یکی از مهم‌ترین عوامل جذابیت هری پاتر، جوهرهٔ ترس‌آور آن است که چون در فضایی تمثیلی و بازی‌گونه مطرح می‌شود، ترسی آسیب‌رسان نیست. از طرف دیگر، شاید آن‌چه هری پاتر را در چشم بچه‌ها بیشتر جذبه بخشیده است، این باشد که ترس‌آوری داستان‌های هری پاتر، رقیق و سست نیست.

دار زدن گربه و خشک کردن او (هری پاتر و حفره اسرارآمیز)، صحنه ارواح سر بریده و حتی تهوع‌آور در هری پاتر، خیلی جدی است و در واقع، بچه‌ها جدی گرفته شده‌اند. از موارد تهوع‌آور، روح دخترکی است که درون کاسه توالت زندگی می‌کند و در صحنه‌ای از داستان، به درون کاسهٔ توالت شیرجه می‌رود و آب را به سر و روی هری، رون و هرمیون می‌پاشد (همان، ص ۱۸۲) یا این که فلان خوراکی، مزه استفراغ می‌دهد (هری پاتر و سنگ جادو) که احساس می‌کنیم بچه‌ها را به این نقطه می‌رساند که نویسنده داستان، گویی با کسی شوخی ندارد. بگذریم که رفته‌رفته از تأثیرات چنین ترسی کاسته می‌شود؛ زیرا همان طور که گفته شد، حجم زیاد رمان هری پاتر و تکرار فضاها و حوادث مشابه، از تأثیر آن می‌کاهد.

ب. نسبت اثر با نظام دینی

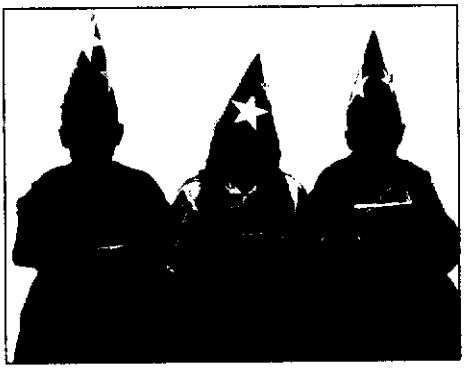
یکی از جنبه‌های بحث برانگیز هری پاتر، مخالفت‌هایی است که با محتوای آن شده است، از جمله آموزش جادوگری که عده‌ای آن را مغایر با آموزه‌های دینی قلمداد کرده‌اند.

هری پاتر، پس از ورود به آمریکا، سانسور شد؛ زیرا تمایز بارزی با کتاب‌های جادوگری نداشت. در سال ۱۹۹۹، این کتاب‌ها در آمریکا به عنوان هواخواه آموزش جادوگری معرفی شدند (هانت و زایپز). هم‌چنین در ۸ ایالت آمریکا، علیه هری پاتر شکایت شد (قصاع، ۱۳۸۰، ص ۱۷). کلیسا نیز ابتدا با هری پاتر مخالفت کرد و سپس دست از مخالفت برداشت. مایلم از میان موج موافقت‌ها و مخالفت‌های دینی با هری پاتر، به دو مقاله (یکی در مخالفت‌نسبی و یکی‌در موافقت) اشاره و دیدگاه شخصی‌ام را نیز ارایه کنم. مقالهٔ اول، نوشتهٔ کیمبرا ویلدرگیش (Kimbra Wildergish)، از مجله هورن بوک (Horn book) است که شهرهٔ کائدی، در مقاله‌ای مهم‌ترین بخش‌های آن را ترجمه و نقد می‌کند. ویلدرگیش، هم کتابدار و آشنا با آثار کودکان و هم عضو «یکی از مؤسسه‌های کلیسای خداوند»[۲] است. بخش‌هایی از اصلی‌ترین حرف‌های او این است که: «بسیاری از کتابداران، معلمان و والدین، دنیای ادبیات کودک را با دنیایی که کتاب مقدس ارائه می‌دهد، در دو قلمروی متفاوت می‌یابند... براساس باور دینی من، برخورد و تماس اتفاقی با اسرار و رموز جادویی، از طریق وسایل ارتباط جمعی مانند تلویزیون، فیلم، بازی و کتاب می‌تواند یک مسیحی را به حد طبع گناه‌آلودِ چنین اعمال و عقایدی تنزل دهد. هر تماسی کلاً ممنوع شده است و این اصل، مطالعهٔ کتبی را هم که جادوگری را با دیدی مثبت به تصویر می‌کشد، دربرمی‌گیرد... بیشترین انتقادات به سحر و جادو در داستان‌های تخیلی، براساس سفر تثنیه، باب ۱۸، آیه ۹ تا ۱۲ است... که در آن، ذکر می‌شود که جادوگران و ساحران، خداوند را آزار می‌دهند و باید نابود شوند. مطالب ممنوعهٔ زیادی در کتاب‌های هری پاتر وجود دارد. یکی از آن‌ها نقش فالگیری در کتاب سوم (هری پاتر و زندانی آزکابان) است... [مدرسه] هاگوارتز رشته فالگیری تدریس می‌کند... مراجعه به ساحران مصری و ارزش تحصیلی بالقوه‌ای که در دیدار از مصر وجود دارد (در کتاب سوم)... با عقاید مسیحیت مخالف است... من به عنوان یک کتابدار و یک خواننده، معتقدم که ما آزادیم هر چه دوست داریم بخوانیم و نباید این را دست کم بگیریم. به عنوان یک مسیحی سنت‌گرا، معتقدم که مرزهایی مشخص وجود دارد که نباید از آن‌ها بگذریم و یکی از آن‌ها باز کردن دری به دنیایی است که جادوگری در آن رسم است... من مطمئن نیستم که راه حل، در دور نگه داشتن کودکان از مطالعهٔ هری پاتر باشد... قرار نیست هری پاتر و کتاب‌های مشابه محو شود. پس آیا بگذاریم به صورت خطری ناشناخته باقی بمانند و یا در عوض، آن‌ها را به صورت خطری پیش‌بینی شده به فرزندان‌مان بیاموزیم؟ عقاید خود را با فرزندان‌تان در میان بگذارید، به جای این که بگویید: حق نداری این‌ها را بخوانی، همین و بس!... جادوی واقعی هری پاتر، جادویی نیست که در «هاگوارتز» یاد داده می‌شود؛ جادویی است که کتاب در ذهن و زندگی خواننده ایجاد می‌کند.» (کائدی، ۱۳۷۹، ص ۳۵ـ۲۹)

کائدی در نقد خود، از برخورد دوگانه و غیرقابل جمع ویلدرگیش انتقاد می‌کند و آن را معلول دوگانگی فضای کاری و تعلقات او می‌داند؛ یعنی کتابداری از یک طرف و مشارکت در برنامه‌های کلیسا از طرف دیگر. با این همه، کائدی در پاسخ به ویلدرگیش، فقط به همین گفته اکتفا می‌کند که: «آن‌چه بیش از همه در این مقاله نادیده گرفته شده، قاعده‌ای ابتدایی و مهم است و آن، این‌که به

واقع، اگر جادوگری در کتابی مقبول است، این ربطی به جادوگری در عالم واقع ندارد. پس استناد به کتاب مقدس و دلایل تربیتی که والدین بر علیه جادو اقامه می‌کنند، عنصری متمایز از جادوی این فانتزی است». سپس جمله‌هایی از کتاب «فانتزی در ادبیات کودکان» (ص ۱۱۹)، نوشتهٔ محمد محمدی نقل می‌کند که: «فانتزی، روایتی از دنیای ناممکن‌هاست... از آن‌جا که کنش‌های فانتاستیک در دنیای واقعی، نه وجود دارد و نه می‌تواند محقق شود... کنش‌های فانتزی را نمی‌توان با معیارهای عقلی سنجید و اعتبار آن‌ها را تأیید و تکذیب کرد» و می‌افزاید: «دنیای فانتزی بیرون از جهان واقع است. در نتیجه، جادوی رولینگ، قابل مقایسه با جادوی مندرج در کتاب مقدس که منع شده (و به حقایقی تاریخی اشاره دارد)، نیست» (کائدی، ۱۳۷۹، ص ۳۲). به رغم این که نقد کائدی، موشکافانه است، اما به نظرم می‌توان پاسخ‌های بهتری به ایراد ویلدرگیش داد. آن‌چه کائدی می‌گوید و نیز استنادش به کتاب ارزشمند فانتزی در ادبیات کودکان، قدری مطلق گرایانه است و پاسخی قانع‌کننده به‌شمار نمی‌آید. واقعیت این است که هیچ‌یک از انواع فانتزی، کاملاً جدا از دنیای واقعیت نیست. این‌طور نیست که یک اثر فانتزی، تمام وجوهش، تمام حوادث و شخصیت‌ها و تمام فضاهای داستانی‌اش، فانتزی باشد. لطف فانتزی به همین است که بخشی از آن با دنیای واقعی انطباق دارد و بخشی از آن ندارد. مثلاً هری پاتر، دو دست و دو پا و یک سر دارد و از نظر فیزیکی قابل‌انطباق با بچه‌های عالم واقع است، اما گذشته او، سرنوشت او، توانایی‌های ذاتی و بالقوهٔ او برای جادوگر شدن و هم‌چنین بسیاری از وقایعی که بر او می‌گذرد، با عالم واقع و حداقل آن‌چه در عالم واقعیتی که ما آدم ها هر روز با آن مواجهیم، انطباق ندارد. به عقیدهٔ من، هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند اثری فانتزی خلق کند که تمام اجزای آن غیرواقعی باشد و اساساً لزومی به این کار نیست و حتی اگر چنین اتفاقی بیفتد با استقبال خواننده روبه‌رو نخواهد شد. کافی است فانتزی‌نویس بگوید: «روزی و روزگاری» و یا «پیرزنی بود» و یا «جنگلی بود» و بعد حتی اگر هزار و یک ویژگی غیرواقعی را در قصه‌اش وارد کند، باز هم فانتزی او بر بخشی از واقعیت سوار شده است. من این ویژگی دوگانه را نه تنها تضادی نمی‌دانم که مانع ادراک و پسند خواننده می‌شود، بلکه آن را لطف و مزهٔ فانتزی تلقی می‌کنم. بنابراین، فانتزی در عین برخورداری از حوادث و شخصیت‌های خارق‌عادت و غیر-واقعی، مناسبت‌هایی با دنیای واقعی دارد. نتیجه

● شازده کوچولو، بیشتر کتابی ماندگار است و هری پاتر، بیشتر اثری مطبوعاتی. شازده کوچولو، بیشتر به درختی بارآور شباهت دارد و هری پاتر، به چمنزاری فرح‌بخش. یکی بیشتر عمق می‌دهد و یکی بیشتر لذت می‌بخشد. یکی ادبیات کودک را از ورطهٔ سطحی شدن نجات می‌دهد و دیگری آن را از خطر عبوس شدن می‌رهاند.



این که اگر پاسخ ما به شبههٔ ویلدرگیش، براساس جدایی مطلق فانتزی از واقعیت بنا شود، پاسخی مشبع و قانع‌کننده نیست. از این رو، پاسخ‌های من، از زوایای دیگری است.

اول این که فکر می‌کنم آن‌چه منتقدانی مثل ویلدرگیش و کائدی را دچار حسی دوگانه ساخته که هم می‌خواهند به ادیان احترام بگذارند و هم هری پاتر را اثری مفید و خواندنی برای بچه‌ها معرفی کنند، نگاه «پاکدینانه» (purism) هر دو گروه است. من قویاً اعتقاد دارم که نه تنها هری پاتر، بلکه تقریباً همهٔ کتاب‌های کودک و نوجوان، ضررهایی دارند که نمی‌توان با فرضیات و استدلال‌هایی سست، منکر آن‌ها شد. اما در عین حال، عقیده دارم که وقتی فواید مطالعه کتابی بیش از مضرات آن است، ما باید هزینه‌های ناشی از ضرر را بپردازیم و در عین حال، بچه‌ها را از مطالعهٔ اثر و فایده‌هایش محروم نکنیم. بچه‌های ما و خود ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که پدیده‌های مضر از هر سو ما را در بر گرفته‌اند. دقیق‌تر این‌که ما اگر هر لحظه ضرر نکنیم، دست کم هر لحظه در معرض آسیب و زیان هستیم. ما و کودک ما و همهٔ مردم، همین که پایمان را از خانه بیرون می‌گذاریم، خود را در معرض آسیب قرار داده‌ایم: هوای آلوده، احتمال تصادف در خیابان، احتمال مواجه شدن با سارقان قاپ‌زن، احتمال مشاهدهٔ نزاعی در خیابان که بر اعصاب ما تأثیر می‌گذارد و ده‌ها احتمال دیگر. با این همه، آشکار است که هیچ پدر و مادری، نه خودش و نه فرزندش را در چاردیواری خانه حبس می‌کند. معنای آن‌چه گفتم، این نیست که هری پاتر لزوماً اثری مضر و آن چنان که عده‌ای گفته‌اند، مخالف ادیان آسمانی است که سحر و جادو را تحریم کرده‌اند، بلکه در این مرحله، فقط «فرض» را بر این می‌گیرم که هری پاتر چالش‌هایی نیز با نظام دینی دارد. داوری من این است که حتی با چنین فرضی، اگر ما بچه‌ها را از مطالعهٔ هری پاتر و آسیب دیدن از وجوه زیان‌بار آن مصون بداریم، در عوض، او را از فایده‌های بسیاری که بر مطالعهٔ اثر مترتب است نیز محروم ساخته‌ایم. اگر این نگاه پیوریستی که می‌خواهد همه چیز را خالص و منزه سازد، در فضای ادبیات باب شود، خود به آسیبی جدید و جدی بدل خواهد شد.

نکتهٔ دیگر، به اختیاری نبودن امر جادوگری برمی‌گردد که آن را محدود و مقید می‌سازد. وقتی چنین نکته‌ای به ذهن من رسید، احساس کردم که به کشف جدیدی رسیده‌ام و شاید اولین کسی باشم که چنین پاسخی به ذهنش رسیده است، اما بعد که مقاله‌ای از «پیتر. اچ. دنتون» (Peter H. Denton) خواندم، پی بردم که چنین نکته‌ای پیشتر هم به ذهن دیگری یا دیگرانی رسیده است. بنابراین، به نقل گفتهٔ دنتون بسنده می‌کنم: «ارائه کردن مطالبی دربارهٔ افراد جادوگر، به معنای تشویق به این کار نیست؛ زیرا در دنیای هری پاتر، اگر کسی جادوگر متولد نشود، این شانس را ندارد که بعداً جادوگر بشود. مثلاً در قسمتی از کتاب هری پاتر و سنگ جادو، آمده که سازندهٔ عصای جادوگری، آقای اولیواندر، به هری می‌گوید: «عصای جادویی خود جادوگرش را پیدا می‌کند.» این بدین معناست که اگر کسی توانایی جادوگری نداشته باشد، به این وادی راه پیدا نخواهد کرد. هر

کودکی که به اندازهٔ کافی بزرگ شده که بتواند این کتاب‌ها را بخواند، باید به اندازهٔ کافی بزرگ باشد که متوجه شود انسان‌ها همه مشنگ (غیر جادوگر) هستند و این مطالب همه جنبهٔ سمبلیک دارند.» (دنتون، ۱۳۸۲)

البته، چنین حرفی به معنای وجود «جبر و بی‌ارادگی» در اندیشه‌ها و اعمال آدم‌های داستان نیست. وقتی کلاه جادو را برای انتخاب گروه برسر هری پاتر می‌گذارند، کلاه، گروه اسلایترین را به عنوان گروه هری اعلام می‌کند، اما هری پاتر جبر را می‌شکند و خودش گروه گریفندور را انتخاب می‌کند. مورد دیگر به قسمتی مربوط می‌شود که در دنیای جادوگری مقدر شده است که هری پاتر به دست جادوگر همهٔ اعصار بمیرد، اما عشق مادری و فداکاری یک مشنگ (مادر هری)، سحر را باطل می‌کند. جادوگر همه اعصار می‌گوید: عشق مهم‌ترین افسون است.

عقیدهٔ من این است که جادوگری در این داستان ضد دین نیست؛ حتی اگر در دین از آن منع شده باشد. حد قدرت جادوگران، شامل تغییر قوانین اساسی طبیعت و جهان نیست. دنیای آن‌ها نفی دنیای مشنگ‌ها نیست. آن‌ها با مشنگ‌ها جنگ ندارند، بلکه سفرهٔ خود را جدا کرده‌اند. جادوگرها فقط کمی بیشتر از آدم‌ها قدرت دارند که این هم می‌تواند نوعی بیان تمثیلی به قدرت تکنولوژیک عده‌ای از آدم‌ها نسبت به عده‌ای دیگر از همان آدم‌ها باشد. صرف‌نظر از توان جادوییِ برتر، جادوگران تمام مسایل و روش‌های زندگی‌شان همانند آدم‌هاست. آن‌ها قادر مطلق نیستند و حتی در مواردی دعا می‌کنند. مثلاً هرمیون، دخترک باهوش و یاور هری پاتر، در حین مسابقهٔ کوییدیچ بین تیم گریفندور و تیم هافلپاف، مدام در حال دعا کردن است (هری پاتر و سنگ جادو، ص ۲۵۳). همین جادوگران، در بین خود، خوب و بد دارند (مثل جن مسلمان و جن کافر در باور برخی مسلمانان) و کم و بیش اخلاقیات زندگی آدم‌ها، در زندگی جادوگران جاری است. حتی جادوگری و جادوگر بودن، برای آن‌ها ملاک اصالت و درستی نیست (هری پاتر و جام آتش، ص ۸۱۰).

اگر بخواهیم از سطح و ظاهر داستان بگذریم و به عمق آن برسیم، می‌توانیم بگوییم که معرفی خیر و شر، به عنوان دو نیروی متضاد که هر یک هویت خاص خود را دارند و با یکدیگر در ستیزی دائمی به سر می‌برند، بینشی دینی است و از دیدگاه ادیان، خیر و شر دو امر جداگانه است که هیچ‌گاه نمی‌توان منکر آن‌ها و یا منکر یکی بودن آن‌ها شد. یکسان دانستن خیر و شر، به نوعی همان منکر شدن این دو مقوله است. در متون دینی و حتی متونی ادبی، مانند «مکبث»، اثر شکسپیر، از زبان شیاطین و یا جادوگران خبیثی که در ابتدای نمایش بر مکبث ظاهر می‌شوند، می‌شنویم که: «پاک، پلیدست و پلید، پاک» (Fair is foul and foul is fair) (شکسپیر، ۱۳۶۷، ص ۲ و ۳).

نتیجه این‌که از نگاه ادیان، خیرو شر یکی نیستند و یکی دانستن این دو، فکری شیطانی است. در جایی از رمان هری پاتر، مردی به نام «کوییرل» که یکی از عمّال جادوگر سیاه و منفی یعنی ولدمورت است، جهان را برای هری این‌طور توصیف می‌کند: «خیر و شری وجود ندارد. فقط قدرت است و آن‌هایی که خیلی ضعیف هستند، باید به جست‌وجوی آن بروند.» و این تأکیدی است برتعبیر «ارادهٔ معطوف به قدرت» که نیچه آن را مطرح می‌کند و انسان مدرن را به این دلیل که فقط به دنبال قدرت است، مورد انتقاد قرار می‌دهد.

خیر و شر در رمان هری پاتر، براساس بینش دینی، دو قطب مخالف هستند و نه آن‌گونه که برتراند راسل تعریف می‌کند: «خیر چیزی است که ما می‌خواهیم برای‌مان اتفاق بیفتد و شر چیزی

است که می‌خواهیم از آن اجتناب کنیم.» اما باید از راسل پرسید که وقتی خواستهٔ دو نفر برای رسیدن به چیزی، با هم در تضاد قرار گیرد، کدام یک به خیر خواهد رسید؟ بی‌شک آن که قدرت دارد. نتیجه این‌که در این دنیا هر کس برای خود، خیر و شر را تعریف خواهد کرد و با تمام توانش برای رسیدن به آن‌چه "خیر" قلمدادش می‌کند، تقلا خواهد کرد.

در هر حال، جادوگرانِ مثبت و حقیقت‌جو در هری پاتر، این طور نیست که بخواهند قدرت خود را برتر از قدرت خداوند نشان دهند. این‌ها با جادوگرانی که در قصه موسی(ع) با او چالش دارند و می‌خواهند بر خداوند غلبه کنند، تفاوت دارند. آن چه در سفر خروج، باب هفتم، آیات ۸ تا ۱۳ و نیز در قرآن کریم، سوره طه، آیات ۵۷ تا ۷۳، دربارهٔ مقابله موسی با ساحران فرعون آمده، حکایتی دیگر و فضایی دیگر است. آن‌جا فرعون، منکر پروردگار و دشمن موسی(ع) است. صحنهٔ چالش موسی با ساحران فرعون که در حضور مردم شکل می‌گیرد، مبارزه‌ای است برای نشان دادن حقانیت یکی از دو طرف: «ساحران گفتند: «ای موسی! آیا تو اول (عصای خود را) می‌افکنی یا ما کسانی باشیم که اول بیفکنیم!؟» (آیه ۶۵) گفت: «شما اول بیفکنید!» در این هنگام، طناب‌ها و عصاهای آنان (ساحران)، براثر سحرشان چنان به نظر می‌رسید که حرکت می‌کند!(۶۶) موسی ترس خفیفی در دل احساس کرد (مبادا مردم گمراه شوند). (۶۷) گفتیم: «نترس! تو مسلماً (پیروز) برتری. (۶۸) و آن‌چه را در دست راست داری بیفکن، تمام آن‌چه را که ساخته‌اند، می‌بلعد. آن‌چه ساخته‌اند، تنها مکر ساحر است و ساحر هر جا رود، رستگار نخواهد شد.» (۶۹) (موسی عصای خود را افکند و عصا آن‌چه را که آن‌ها ساخته بودند، بلعید.) ساحران همگی به سجده افتادند و گفتند: «ما به پروردگار هارون و موسی ایمان آوردیم.» (۷۰) (فرعون) گفت: «آیا پیش از آن که به شما اذن دهم، به او ایمان آوردید؟! مسلماً او بزرگ شماست که به شما سحر آموخته است؛ به یقین دست‌ها و پاهای‌تان را به‌طور مخالف قطع می‌کنم و شما را از تنه‌های نخل به دار می‌آویزم و خواهید دانست مجازات کدام یک از ما دردناک‌تر و پایدارتر است!» (۷۱) (ساحران) گفتند: «سوگند به آن کسی که ما را آفریده، هرگز تو را بر دلایل روشنی که برای ما آمده، مقدم نخواهیم داشت. هر حکمی می‌خواهی بکن. تو تنها در این زندگی می‌توانی حکم کنی.» (۷۲) (قرآن کریم، ترجمه ناصر مکارم شیرازی، صص ۳۱۵ و ۳۱۶)

پیداست که صحبت بر سر حقانیت موسی و فرعون است که در قالب مبارزه‌ای جدی و تعیین کننده صورت می‌پذیرد.

نتیجه می‌گیریم که اولاً اگر ضرر و آسیبی از ناحیهٔ هری پاتر متوجه بچه‌ها باشد، فواید آن کاملاً غلبه دارد و بنابراین، نباید بچه‌ها را از مطالعهٔ چنین آثاری منع کرد (اگر چنین منعی ممکن باشد) و دوم این که منطق هری پاتر و فضای داستانی آن، گرچه به طرح مسئله جادوگری و سحر پرداخته (که از ناحیه دین ممنوع است)، در عین حال، جادوگری و جادوگران را علیه خداوند نشورانده است.

ج. نسبت اثر با نظام اجتماعی و تمدن امروز

رمان هری پاتر، رمانی اخلاقی است. اخلاقی بودن هری پاتر را از جهتی حسن شمرده‌اند و از طرفی عیب. هری پاتر در چارچوب‌های اخلاقی جوامع امروز و تمدن امروز قرار دارد. به همین دلیل، حسن‌ها و عیب‌های تمدن امروزی (هرچه که به آن معتقد باشیم)، اخلاقی بودن هری پاتر، یعنی سازگاری‌اش با نظام اخلاقی جوامع امروز را متصف به صفت حسن و قبح می‌سازد.

در رمان هری پاتر، شخصیت‌های مثبت، به

نهاد خانواده پایبند هستند و به بزرگ‌ترها احترام می‌گذارند. همین پایبندی را نسبت به نهاد مدرسه می‌توان مشاهده کرد. عشق به جنس مخالف و بروز آن نیز در چارچوب و هنجارهایی که جامعه، مدرسه و بزرگ‌ترها تعیین کرده‌اند، صورت می‌گیرد. دربارهٔ هر یک این موارد، بیشتر توضیح می‌دهم و می‌کوشم نمونه بیاورم:

I پایبندی به نظام خانواده

هری پاتر و دو دوست نزدیکش و هم‌چنین همهٔ دانش‌آموزان مدرسه هاگوارتز را یا می‌توان در خانواده یافت و یا در مدرسه. در واقع، فضای سومی وجود ندارد. اگر هم بچه‌ها از قافله دور می‌افتند، مانند هری و رون که به قطار مدرسه نمی‌رسند و مجبور می‌شوند با ماشین سحرآمیز پرندهٔ پدر رون، خود رابه مدرسه برسانند (هری پاتر و سنگ جادو، ۱۳۸۰، ص ۸۱ به بعد)، خارج از دایرهٔ تعلق آن‌ها به مدرسه نیست. هری حتی از چارچوب خانواده عمویش (دورسلی) بیرون نمی‌رود و به رغم آزار و اذیت‌های عمو ورنون، خاله پتونیا و پسرشان دادلی، باز هم زندگی در آن محیط را پذیرفته است و آن را تحمل می‌کند. حتی وقتی که در جست‌وجوی مفرّی برای دور شدن از خانوادهٔ دورسلی است، زندگی در خانوادهٔ ویزلی را گرچه در حد تعطیلات تابستان، انتخاب می‌کند. البته هری و دوستانش، با همهٔ احترام و انقیادی که نسبت به بزرگ‌ترها دارند، با بزرگ‌ترهایی که شخصیت‌های منفی هستند و یا بچه‌ها خیال می‌کنند که منفی هستند، درگیری‌هایی پیدا می‌کنند.

II پایبندی به نظام مدرسه

هری و دوستانش، بارها قوانین مدرسه را زیر پا می‌گذارند، اما نیت آن‌ها خیرخواهانه و یا دست‌بالا کنجکاوانه است و آن هم کنجکاوی‌هایی که طبیعت بچه‌هاست. اما هر چه هست، در محدودهٔ مدرسه و با پذیرش نظام آن صورت می‌پذیرد که تمثیلی از نظام اجتماعی نیز به شمار می‌رود: هری در غیبت معلم، بدون اجازه سوار بر جاروی پرنده می‌شود و با رقیبش مالفوی می‌جنگند (هری پاتر و سنگ جادو، ص ۱۷۲-۱۷۰). هم‌چنین، پیشنهاد دوئل جادوگری (شبانه) را از طرف مالفوی می‌پذیرد (همان، ص ۷۶) و برای در افتادن با استادش اسنیپ، جست‌وجو می‌کند تا بداند که سگ سه‌سر (پشمالو) از چه چیز مراقبت می‌کند (همان، ص ۲۲۵). به علاوه، برای یافتن نام نیکلاس فلامل، به سراغ کتاب‌های ممنوعهٔ کتابخانه مدرسه می‌رود (همان، ص ۲۲۶)، بی‌اجازه خود را در آینهٔ نفاق‌انگیز تماشا می‌کند (همان صص ۲۴۱ و ۲۴۲)، در تعقیب اسنیپ وارد جنگل ممنوعه می‌شود (همان ص ۲۵۶)، بی‌اجازه روی بلندترین برج ستاره‌شناسی می‌رود تا نوربرت (بچه اژدها) را تحویل بدهد (همان، فصل ۱۴) و موارد دیگر. با وجود این، باز هم می‌توان تأکید کرد که نیت او، گذشته از کنجکاوی طبیعی بچه‌ها، کمک به مظلوم و درافتادن با ظالم است.

III عشق

در کتاب‌های هری پاتر، به‌طور کلی دو نوع عشق مطرح می‌شود: اول، عشق مادری است. آن چه در کل رمان، هم‌چون نقطه عطفی به آن تأکید می‌شود، عشق مادر هری به اوست که جان هری را نجات می‌دهد و سحر بزرگ را باطل می‌کند و مانع از آن می‌شود که ولدمورت بتواند هری را از بین ببرد.

اما عشق از نوع دیگری هم در کار است و آن، تمایلات و علایقی است که بین پسرها و دخترهای مدرسه‌ای برقرار می‌شود و با موضوع ما یعنی نسبت اثر با نظام اجتماعی ارتباط دارد. البته،

چنین ابراز علاقه‌هایی در محیط مدارس کشورهای غربی، معمول و مجاز است، اما به رغم آزادی نوجوانان و جوانان در این زمینه، باز هم ابراز علاقهٔ بچه‌ها به یکدیگر، کاملاً در چارچوب نظام اجتماعی و نظام مدرسه و با حضور و نظارت غیرمستقیم بزرگ‌ترها انجام می‌گیرد (هری پاتر و جام آتش، ۱۳۸۰). به طور کلی پسرها اجازه ندارند که وارد خوابگاه دخترها شوند و اگر به این کار اصرار کنند، آبرویشان می‌رود. در یک کلام، می‌توان گفت که هری پاتر، رمانی اخلاقی است که در چارچوب نظام غالب اجتماعی در غرب اتفاق می‌افتد. در عین حال، همین تابعیت از چارچوب اخلاقیِ غالب، موجب شده است که رمان هری پاتر، اثری عامه‌پسند و متعلق به نظام رسانه‌های توده‌ای تلقی شود. جک زایپز عقیده دارد که هری پاتر، در شرایطی شکل گرفته که شرایط بازار [ادبی و هنری] بسیار وابسته به جنبهٔ صنعتی فرهنگ (Culture Industry) است. او بر این باور است که شرایط موجود آموزش و پرورش و خانواده‌ها، زیر کنترل فعالیت یکپارچه و هماهنگ، اما چند شاخه و گستردهٔ رسانه‌های توده‌ای (Mass Media) و دست آخر تقاضای بازار است. در چنین شرایطی، کتاب‌های هری پاتر، خود به عنوان یک کالا، براساس نیازهای مصرفی شکل می‌گیرد که نوع آن را نیاز و ضوابط خوانش و ذوق زیبایی‌شناختی [روزمره بازار فرهنگی] تعیین می‌کند. زایپز می‌افزاید که هر پدیده‌ای برای مصرفی شدن، باید در عین حال عادی باشد. پس باید با رسانه‌های توده‌ای همخوان، با صنعت فرهنگی سازگار و از مؤلفه‌هایی مانند از پیش تعیین شدگی، شگفت‌انگیزی، یکسان سازی، نفع اقتصادی، عوام‌گرایی و عادت‌زدگی برخوردار باشد. زایپز، متن هری پاتر را متعارف، پیش‌بینی‌پذیر و برخوردار از پایانی خوش می‌داند که روان و لذت‌بخش خوانده می‌شود. گرچه زایپز اعتراف می‌کند که در کتاب‌های هری پاتر، نوآوری بر عرفی‌گری می‌چربد، با این همه تأکید می‌کند که همنوایی مطلق این داستان‌ها با توقعات مخاطبان عام، سبب شگفت‌انگیزی و پدیده شدن آن‌هاست. وی عقیده دارد که داستان‌های هری پاتر، بیانگر تبعیض جنسی هستند: «دو دختر، یعنی هرمیون گرنجر و جینی ویزلی، همراه با خواهر کوچک‌تر رون، فقط هوراکش هری هستند و بس... دختران همیشه برای این حضور دارند که بهت زده و حیران، عملیات محیرالعقول و متهورانه هری را برّ و برّ نگاه کنند و بر سر جای خویش میخکوب شوند.» (هانت و زایپز)

دیدگاه زایپز برای من، یادآور مقاله‌ای از محمد ابراهیم اقلیدی است که در آن، با همین صلابت و پاک‌باختگی، وجه غالب ادبیات کودک دنیا را تبعیت از نظام اجتماعی سلطه‌گر می‌داند؛ نظامی که به دنبال تربیت و در واقع تولید شهروندانی سازگار و سربه‌راه است که مهره‌هایی کارآمد، برای افزایش تولید در جهان سرمایه‌داری هستند (اقلیدی، ۱۳۷۵، صص ۱۳ـ۵). هم‌چنین، حسین

شیخ‌الاسلامی دربارهٔ هری پاتر، به این نکته اشاره می‌کند که هری پاتر محصول جامعهٔ مصرفی است: «بودریار، جامعهٔ توده‌ای و فرهنگ توده‌ای را جامعه‌ای تحت تسلط رسانه‌ها می‌داند که در آن معنا و همبسته آن حقیقت، مفهوم و ارزش خود را از دست می‌دهد و مفاهیم و ارزش‌های جامعه، به رونوشتی تا سرحد ممکن مشابه اصل که توسط رسانه‌ها تولید می‌گردد، تبدیل می‌شود. از سویی، متفکران مکتب فرانکفورت عمیقاً از سلطهٔ رسانه گریزانند و از صنعت فرهنگ و فرهنگ توده‌ای، به عنوان آفات مدرنیته یاد می‌کنند. به هر حال، فارغ از هرگونه مناقشه ارزشی، آن‌چه همه بر سر آن توافق دارند، این نکته است که برخی عناصر فرهنگی ـ هنری، در هر برهه خاصی از زمان وجود دارند که هم سیستم‌های قدرت از آن‌ها حمایت می‌کنند، هم در میان مردم محبوبیت بسیار دارند و هم در این مورد خاص، با تمایلات خاص مخاطبان خود، کاملاً متناسب هستند... علی‌رغم تمام ویژگی‌های برجسته، منحصربه‌فرد و غیرقابل انکار این داستان‌ها، کودک در آخرین کتاب پرفروش قرن بیستم، عمیقاً تهی، مصرف‌گرا، معمولی و ساده است.» (شیخ‌الاسلامی، ۱۳۸۱، صص ۱۴۶ـ۱۳۶)

به بخش‌هایی از دیدگاه‌های منتقدان که با آن‌ها موافق نبودم، در محور ساختاری ـ ادبی اشاره کردم و این جا تکرارشان نمی‌کنم؛ اگر چه دلیل تکرار بعضی از بخش‌ها این است که نمی‌توان مرزبندی قاطعی بین دو محور ساختاری و محتوایی ترسیم کرد و بعضی موارد، «میان‌محوری» هستند.

اما آن‌چه در این‌جا به آن می‌پردازم، بحث تبعیض جنسی است که زایپز اعتقاد دارد در رمان هری پاتر القا شده است. در این باره، «میشل فرای» نظری کاملاً متفاوت ابراز می‌کند و هری پاتر را از شبههٔ تبعیض جنسی مبرّا می‌داند (فرای، ۱۳۸۲). نگارنده هم ادعای تبعیض جنسی در هری پاتر را درک نمی‌کند و گرچه نقش اساسی را در هری پاتر، دو پسر و یک دختر بازی می‌کنند و به زبان ریاضی تساوی برقرار نشده است، اما براساس این ظواهر، نمی‌توان حکم به تبعیض جنسی کرد. به‌طور طبیعی و در اکثر قریب به اتفاق جوامع بشری، حضور اجتماعی مردان بیشتر از زنان است و اگر در داستانی، چنین واقعیتی نشان داده شود، به تنهایی دلیل بر تأیید یا رد این وضعیت نیست. تبعیض جنسی آن جا چهره می‌نماید که کیفیت حضور زنان مخدوش شود.

این که زایپز، دختران رمان را فقط «هوراکش» هری می‌داند که «برای این حضور دارند که بهت‌زده و حیران، عملیات محیرالعقول و متهورانهٔ هری را برّ و برّ نگاه می‌کنند و سر جای خود میخکوب شوند»، فقط می‌تواند نشانه خوب خوانده نشدن اثر باشد. خیال نمی‌کنم برای کسانی که هری پاتر را خوانده‌اند، نیازی به آوردن نمونه از متن باشد تا ثابت شود که «هرمیون گرنجر»، مغز متفکر و در مواردی یاری‌گر و نجات‌دهنده هری پاتر است. البته، مسلم است که دخترها و پسرها از نظر فیزیکی و روانی تفاوت‌هایی دارند. ریشهٔ تفاوت‌ها هرچه که باشد، یعنی چه از خلقت زن و مرد و چه در اثر عوامل بیرونی و محیطی مانند اعمال قدرت مردان ناشی شده باشد، در هر حال ما فعلاً با این تفاوت‌ها مواجهیم و در زندگی، اگر هم کامل تسلیم این شرایط نمی‌شویم، دست‌کم وجود و واقعیت آن‌ها را می‌پذیریم. این که فکر و تدبیر و اندیشه را به یک دختر نسبت دهیم و تهور و شجاعت و سرعت عمل و بعضی مهارت‌های فیزیکی را به پسران، خود به خود از القای تبعیض جنسی نشان ندارد. بعید است منظور گوینده این باشد که نحوهٔ زندگی و عمل و اندیشه پسر و دختر باید صددرصد شبیه هم باشد و ظرافت

و زیبایی و عاطفی بودن یک دختر، جای خود را به تهور و جنگ‌آوری و سرعت عمل بدهد.

علل «گرفتن» هری پاتر و استقبال بی‌سابقه از آن

زایپز، در باب علل استقبال از هری پاتر، به این موارد اشاره می‌کند:

- پدیدار شدن اسطوره رولینگ؛ نویسنده‌ای فقیر که در کافه‌ها می‌نشسته و می‌نوشته است. او مادری مطلقه با چهار فرزند بوده که باید دخترش را بزرگ می‌کرده است.
- ابتدا کارهای رولینگ، توسط ناشران رد شده است.
- ظهور هری پاتر در قالب یک اسطوره.
- مناقشاتی که درباره هری پاتر، توسط محافظه‌کاران به آن دامن زده می‌شود [و موجب مطرح شدن اثر در سطح جامعه و حساسیت خوانندگان نسبت به آن می‌گردد].
- عرضه شدن کتاب‌ها هم‌چون کالایی مصرفی و همخوانی اثر با رسانه‌های توده‌ای و صنعت فرهنگی.
- متعارف بودن متن، پیش‌بینی‌پذیری، پایان‌های خوش، روان و لذت‌بخش‌بودن نثر داستان‌ها، شگفت‌انگیزی، عامی‌گری، عادت‌زدگی و... (همان).

پیتر هانت، در این‌باره با زایپز موافق نیست و عقیده دارد که تیراژ میلیونی و انعکاس ناباورانه اثر در میان مخاطبان را نمی‌توان با فرضیات بی‌پایه توجیه کرد (همان).

به‌نظر نگارنده، گرچه نمی‌توان از کنار نکته‌سنجی‌های ظریف زایپز به آسانی عبور کرد، در عین حال باید گفت که نگاه او صرفاً معطوف به عوامل فرامتنی و اجتماعی است و کم‌تر به عوامل متنی و ساختاری توجه می‌کند. از گفته‌های زایپز پیداست که از بین سه رویکرد مربوط به تأثیر رسانه‌های ارتباط جمعی (ویندوال، ۱۳۷۶، ص ۲۳۶) به رویکرد تأثیرات پرقدرت معتقد است.

دشوار بتوان رسانه‌ها را در تبلیغ و شیوهٔ عرضه هری پاتر نادیده گرفت، اما بسنده کردن به تبلیغ و عرضهٔ رسانه‌ای هم نوعی نادیده گرفتن از نوع دیگر است. می‌توان پرسید که آیا رسانه‌ها و دستگاه‌هایی از این قبیل، خوش نمی‌دارند که هر از چندی کتابی را مانند چراغی در چشم و دل جهانیان روشن کنند؟ در این صورت، چرا این اتفاق به ندرت رخ می‌دهد؟ چرا از میان این همه اثر که آن‌ها هم زیر تأثیر رسانه‌های توده‌ای و صنعت فرهنگی قرار دارند، فقط هری پاتر با چنین استقبالی روبه‌رو شده است؟ آیا حق نداریم تأثیر رسانه‌ای را فقط بخشی از عوامل موفقیت هری پاتر قلمداد کنیم و مایه‌ها و قابلیت‌های خود اثر را هم مدنظر قرار دهیم؟ باید پرسید که موفقیت هری پاتر، در کشوری مثل ایران که دست‌کم دانش‌آموزانش، آن قدرها زیر تأثیر رسانه‌ها قرار ندارند، چگونه قابل توجیه است؟ از یاد نبریم که سطح مطالعه و رغبت به کتابخوانی در ایران، بسیار پایین است. بی‌میلی به کتاب، موفقیت هری پاتر در ایران را (که بی‌تردید در تاریخ ترجمه در ایران بی‌سابقه است) بیشتر با شگفتی مواجه می‌سازد و ما را به این نقطه می‌رساند که در کنار عوامل رسانه‌ای (فرامتنی)، قطعاً عوامل متنی هم در این موفقیت دخیل بوده‌اند.

جمع‌بندی

هری پاتر را در دو محور ساختاری ـ ادبی و اندیشه و محتوا بررسی کردیم. در محور اول، به این نقطه رسیدیم که اگر ادبیات را در محدوده‌ای تنگ اسیر کنیم، می‌توان هری پاتر را از نظر ادبی، اثری نازل به شمار آورد، اما اگر به تنوع مصداق‌های ادبیات داستانی واقف باشیم، آن‌گاه در کنار ضعف‌ها و جنبه‌های نازل هری پاتر، به

وجوهی نیز برمی‌خوریم که از حیث ادبی، درخشان و تأثیر گذارند. بدون تردید، قرار نیست اثر درخشان ادبی، اثری از هر نظر موفق و همه‌فن‌حریف باشد. دیگر این که اگر هری پاتر را با چشم بزرگ‌ترهای کتابخوان ارزیابی کنیم، احتمالاً از نظر ادبی، نمرهٔ زیادی نخواهد گرفت، اما اگر بررسی چنین کاری با رویکرد مخاطب‌محور صورت بگیرد، آن‌گاه جایگاه برتری خواهد یافت. مخاطب‌محوری اثر را می‌توان در توجه به علایق کودکان، هم‌چون حادثه‌مداری (به جای شخصیت‌پردازی و طرح‌محوری)، شگفت‌انگیزی، سرعت عمل، بیرونی بودن حوادث، استفاده از ظرفیت‌های فانتزی و در این‌جا جادوگری و موارد بسیاری دانست که به آن‌ها اشاره شد. آن‌چه در باب جایگاه برتر هری پاتر گفته شد، به این معناست که هری پاتر، اثری برجسته «در نوع خود» است. به عبارتی، نمی‌توان آن را با آثاری هم‌چون «شازده کوچولو»ی اگزوپری مقایسه کرد؛ زیرا شازده کوچولو نیز اثری است ممتاز «در نوع خود». هری پاتر، وجه مخاطب‌محوری را بر وجه ادبی ترجیح داده، اما شازده کوچولو، جوهره ادبی را بر توجه به مخاطبانی ویژه مقدم دانسته است. ادبیات کودک، هم به شازده کوچولوها نیاز دارد و هم به هری پاترها و این دوگونه کودک، اگر ما بزرگ‌ترها دخالت نکنیم، با هم دعوایی ندارند! کارکرد شازده کوچولو، بیشتر تعمیق مخاطبان و توجه به نیاز آن‌هاست و کارکرد هری پاتر، بیشتر گسترش تعداد مخاطبان و توجه به علایق آنان است. در محور دوم (اندیشه و محتوا) نیز تلاش نگارنده این بود که نشان دهد هری پاتر، اثری اخلاقی و عامه‌پسند است که تعارضی جدی با نظام‌های اجتماعی در جهان معاصر ندارد.

از آخرین بحث، چنین نتیجه‌گیری شد که علت موفقیت هری پاتر را باید هم در عوامل فرامتنی (قدرت رسانه‌ای) و هم در عوامل متنی (ارزش‌های خود متن) دانست. در واقع، رسانه‌ها نمی‌توانند داستانی را که مایه‌های درخشان و جنبه‌هایی نوآورانه ندارد، صرفاً با تبلیغات بر مسند توفیق بنشانند.

منابع

۱. اچ. دنتون. پیتر، ترجمه فاطمه زمانی: **ماهنامه کتاب ماه کودک و نوجوان**، سال هفتم، ش ۷۶، تهران، ۲ بهمن ۱۳۸۲.

۲. اقلیدی. محمد ابراهیم: **فصلنامه پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان**، سال دوم، ش ۶ تهران، پاییز ۱۳۷۵، صص ۱۳ـ۵.

۳. پایور. جعفر: ماهنامه **کتاب ماه کودک و نوجوان**، سال چهارم، ش ۴۵، تهران، تیر ۱۳۸۰ صص ۷۶ـ۷۴.

۴. حاجی‌نصرالله. شکوه: **ماهنامه کتاب ماه کودک ونوجوان**، سال چهارم، ش ۳۹، تهران، دی‌ماه ۱۳۷۹، صص ۴۰ـ۳۸.

۵. حجوانی. مهدی: **شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، نیمسال دوم ۷۷ـ۱۳۷۶.

۶. حجوانی. مهدی: **قلمرو ادبیات کودکان**، تهران، دفتر هنر و ادب کودک و نوجوان، بهار ۱۳۶۸ صص ۶۶ـ۴۶.

۷. دال. رولد: **جادوگرها**، ترجمه شهلا طهماسبی، تهران مرکز (کتاب مریم) چ اول، ۱۳۷۷.

۸. دال. رولد: **ماتیلدا**، ترجمه محبوبه نجف‌خانی، تهران، چشمه، چ دوم ،۱۳۷۷.

۹. رنجبر. شیدا: **ماهنامه کتاب ماه کودک و نوجوان**، سال چهارم، ش ۳۹، تهران دی ۱۳۷۹، ص ۳۶ و ۳۷.

۱۰. رولینگ. جی. کی: **هری پاتر و سنگ جادو**، ترجمهٔ سعید کبریایی، تهران، کتاب‌سرای تندیس، چ چهارم، ۱۳۸۰.

۱۱. رولینگ. جی. کی: **هری پاتر و حفرهٔ اسرارآمیز**، ترجمهٔ ویدا اسلامیه، تهران، کتاب‌سرای تندیس، چ اول، ۱۳۸۱.
۱۲. رولینگ. جی. کی: **هری پاتر و زندانی آزکابان**، ترجمه ویدا اسلامیه، تهران، کتاب‌سرای تندیس، چ چهارم، ۱۳۸۰.
۱۳. رولینگ. جی. کی: **هری پاتر و جام آتش**، ترجمه ویدا اسلامیه، تهران، کتاب‌سرای تندیس، چ سوم، ۱۳۸۰.
۱۴. سلدن. رامان [و] ویدوسون. پیتر: **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمه عباس مخبر، تهران، طرح نو، چ دوم، ۱۳۷۷.
۱۵. شکسپیر. ویلیام: **تراژدی مکبث**، ترجمه فرنگیس شادمان (نمازی) تهران، شرکت انتشارات علمی ـ فرهنگی، چ سوم ۱۳۷۶.
۱۶. شیخ‌الاسلامی. حسین: **فصلنامه پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان**، سال هشتم، ش ۳۱، تهران، بهار ۱۳۸۲، صص ۱۴۶ـ۱۳۶.
۱۷. صاعلی. شهناز: **ماهنامه کتاب ماه کودک و نوجوان**، سال هفتم، ش ۷۴، آذر ۱۳۸۲.
۱۸. فرای. میشل، ترجمه مینا اخباری آزاد: **فصلنامه پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان**، سال نهم، ش ۳۴، تهران، بهار ۱۳۸۳.
۱۹. کائدی. شهره: **ماهنامه کتاب ماه کودک و نوجوان**، سال چهارم، ش ۳۹، تهران، دی ۱۳۷۹، صص ۳۵ـ۲۹.
۲۰. کاشفی خوانساری. سید علی: **فصلنامه پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان**، سال چهارم، ش ۱۴، تهران، پاییز ۱۳۷۷، صص ۱۱۸ـ۱۱۶.
۲۱. کریستوفر. جان: **رمان‌های سه‌گانه جان کریستوفر**، ترجمه حسین ابراهیمی (الوند)، تهران، قدیانی، چ اول، ۱۳۷۰.
۲۲. کریستی. آگاتا: **معمای صندوق بغداد**، ترجمه محسن سلیمانی، تهران، افق، چ دوم، ۱۳۷۵.
۲۳. کریستی. آگاتا: **ماجرای مقبرهٔ مصری**، ترجمه پیمان اسماعیلیان، تهران، افق، چ اول، ۱۳۷۵.
۲۴. میرصادقی. جمال: **عناصر داستان**، تهران، شفا، ۱۳۶۴.
۲۵. میزگرد هری پاتر: **ماهنامه کتاب ماه کودک و نوجوان**، سال چهارم، ش ۴۴، تهران، خرداد ۱۳۸۰، صص ۲۳ـ۱۴.
۲۶. نسبیت. ادیث: **قصر افسون شده**، ترجمه محبوبه نجف‌خانی، تهران، افق، ۱۳۸۳.
۲۷. نصیری‌ها. لیلا: **ماهنامه کتاب ماه کودک و نوجوان**، سال چهارم، ش ۴۲ـ۴۱، تهران، اسفند ۱۳۷۹ و فروردین ۱۳۸۰، صص ۵۴ و ۵۵.
۲۸. ویندال. سون [و] سیکنا. یرزنبو [و] اولسون. جین: **کاربرد نظریه‌های ارتباطات** (مقدمه‌ای بر ارتباطات برنامه‌ریزی شده)، ترجمه علیرضا دهقان، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۶.
۲۹. هانت. پیتر [و] زایپز. جک [و] دیگران: **نقدها و نظرها**، ترجمه و تألیف شهرام اقبال‌زاده، تهران، (در دست انتشار).
۳۰. یونسی. ابراهیم: **هنر داستان‌نویسی**، تهران، سهروردی، ۱۳۶۵.
۳۱. یونگ. کارل گوستاو [و] دیگران: **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران، امیرکبیر.

پی‌نوشت

۱. در عرصهٔ سینما، مثال روشن، فیلم مهم «پدرخوانده»، ساخته «کاپولا» ست که پدرخواندهٔ ۲، تاثیر و جلوهٔ پدرخواندهٔ ۱ را ندارد. هم‌چنین، جلد دوم «بابا لنگ‌دراز»، با نام دشمن عزیز (Dear Enemy)، لطف جلد اول را فاقد است.

2. an Assemblies of God church