

## فرازبان و قابلیت‌های تعاملی آن در روایت‌های کودکانه‌ی فرهاد حسن‌زاده

شتاو زندکریمی\*      پارسا یعقوبی جنبه‌سرایي\*\*  
دانشگاه کردستان

### چکیده

به اذعان بسیاری از محققان و حتی پدیدآورندگان روایت‌های کودکانه، ادبیات کودک اغلب یک‌سویه و دیکته‌ای است. کودکان نه تنها نقشی در تولید آثار کودکانه ندارند، بلکه جایگاه آنان در مقام مخاطب نیز گاه نادیده گرفته می‌شود. در این روایت‌ها همیشه سایه‌ای بلند و بزرگ در مقام «نویسنده/راوی» وجود دارد که مدام تجویز می‌کند. دامنه‌ی این سایه، گاه در قالب شخصیت قدرتمند و زورگوی قصه نیز تداوم می‌یابد و در مقابل شخصیت کوچک و ضعیف قصه که مخاطب خردسال می‌تواند با او همذات‌پنداری کند، خودنمایی می‌کند. بخشی چشمگیر از این اقتدارگرایی، حاصل به‌کارگیری فرازبان و تولید انواع حاشیه‌های آشکار و پنهان است که مؤلف در پناه آن با شنونده/خواننده تعاملی یک‌سویه و عمودی برقرار می‌کند. به‌رغم این ویژگی اقتدارگرایانه که در به‌کارگیری فرازبان به چشم می‌خورد، قابلیت دیگری و حتی متباین در آن نهفته است که می‌تواند به تعاملی افقی و برابر بینجامد. این تعامل را می‌توان در برخی روایت‌های کودکانه‌ی فرهاد حسن‌زاده یافت. در این تحقیق شیوه‌های تعامل افقی و فرازبان‌محور نویسنده/راوی با مخاطب در چهار داستان دیو دیگ به سر، آقارنگی و گربه‌ی ناقلا، همان لنگه کفش بنفش و «دو لقمه‌ی چرب و نرم» از فرهاد حسن‌زاده با روش توصیفی تحلیلی طبقه‌بندی و تبیین شده است. نتایج نشان می‌دهد که نویسنده با گرایش به فرازبان و خلق انواع حاشیه، سعی می‌کند با سهم‌دهی به شنونده/خواننده یا یکی از شخصیت‌های قصه که کودک با او همذات‌پنداری می‌کند، نوعی تعامل افقی میان نویسنده/راوی با شنونده/خواننده برقرار می‌کند؛

\* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی zand-karimi@malfa.com

\*\* دانشیار زبان و ادبیات فارسی p.yaghoobi@uok.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۰/۲۰      تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۲/۲۷

گویی خود کودک، قصه‌ای را که باید بشنود یا به گوش هم‌سنخ خود برساند، نوشته است.

واژه‌های کلیدی: تعامل افقی، دیکته‌گریزی، روایت کودکانه، سهم مخاطب، فرازبان، فرهاد حسن‌زاده.

### ۱. مقدمه

ذات زبان به قاعده‌ی اجتماعی بودن، تعاملی است. زبان، همیشه به سوی کسی شکل می‌گیرد؛ خواه آن شخص حاضر و خواه غایب باشد. در هر صورت، وجود مخاطب برای کاربر زبان مفروض است (نک: تودورف، ۱۳۷۷: ۹۰)؛ اما با وجود ضرورت وجودی طرفین گفت‌وگو در شکل‌گیری تعامل زبانی یا تولید روایت‌ها، این ضرورت، سهم هر کدام از مشارکان گفت‌وگو را در تولید روایت به یک اندازه تضمین نمی‌کند. در بسیاری از نمونه‌ها، مؤلف در لباس نویسنده یا هر اسم دیگری به شکل یک‌سویه دنیای خود را به مخاطب تحمیل می‌کند. به‌رغم تلقی‌هایی همچون «مرگ مؤلف» بارت (نک: آلن، ۱۳۸۵: ۱۰۲) یا «مؤلف چیست؟» (نک: فوکو، ۱۳۷۴)، سایه‌ی مؤلف و دیکته‌ی برآمده از او، زایل‌شدنی نیست؛ بلکه فقط با شیوه‌هایی می‌توان آن را تعدیل کرد.

در میان انواع ادبی، سایه‌ی مؤلف در ژانر کودکانه بسیار چشمگیر است. وجود این سایه‌ی فراگیر و حالت تملیکی موجود در آن سبب شده است تا برخی بر این باور باشند که اصلاً چیزی به نام «ادبیات کودکان وجود ندارد» (نک: زاپس، ۱۳۸۷)؛ کودک نه می‌تواند قصه‌ی خود را بنویسد و نه فرصت دارد آن را نقد کند (نک: خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۳۰). صدای غالبی که در مقام «بزرگ‌سال پنهان» (نودلن، ۲۰۰۸: ۲۰۶) یا در تعبیری دیگر چونان «ویروس بزرگ‌سالی» (قاسم‌نیا، ۱۳۸۷) از شکل‌گیری ادبیات کودک به معنای اصیل آن ممانعت می‌کند، سوای محققان خارجی، نظر بسیاری از محققان و نویسندگان ایرانی ادبیات کودک را نیز به خود جلب کرده و موضوع برخی پژوهش‌ها و نوشته‌های آن‌ها قرار گرفته است (نک: قاسم‌نیا، ۱۳۸۷؛ کیانوش، ۱۳۷۹؛ خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۳۰؛ غفاری، ۱۳۸۴: ۲۱؛ حجوانی، ۱۳۸۴؛ سیدآبادی، ۱۳۸۵: ۱۴۸).

ادبیات کودک بنا بر رسالت تعلیمی‌ای که عمدتاً برای آن متصور است، در بسیاری موارد یک‌سویه می‌شود. این امر را با نگاهی به توضیحات فرازبانی اعم از تجویز مفاهیم یا صورت‌بندی‌های قطعی که در شروع و میانه و پایان داستان‌ها وجود دارد،

می‌توان دید. صورت‌بندی‌هایی که گاه آشکارا و گاه غیرمستقیم است. فرازبان به‌کاربردن زبان برای توصیف خود زبان و یکی از کارکردهای زبان است که در آن گفتار حول رمزگان تمرکز می‌یابد (نک: یاکوبسن، ۱۳۸۱) و کاربر زبان، زبانی دیگر را ابژه یا موضوع بحث خود قرار می‌دهد (نک: وو، ۱۳۹۰: ۱۱). در نگاهی کارکردگرایانه، فرازبان همان حاشیه‌سازی است که در مقام مکمل معمولاً منجر به انسجام متن و سامان‌دهی خوانش می‌شود؛ البته در مواردی هم زمینه‌های بدخوانی را فراهم می‌آورد (نک: پرینس، ۱۳۹۱: ۱۳۲). افزون بر این‌ها، فرازبان از ظرفیتی دوگانه برخوردار است، به‌طوری‌که هم می‌تواند به رابطه‌ای یک‌سویه میان کارگزاران برون‌متنی یا درون‌متنی بینجامد و هم می‌تواند در خدمت تعاملی افقی و نسبتاً برابر قرار بگیرد.

در اغلب نمونه‌ها، به‌ویژه ادبیات کودکانی کلاسیک و حتی معاصر، فرازبان در خدمت هدایت مخاطب و کنترل اوست؛ درحالی‌که در الگوهای نوشتار جدید که به شکلی برآمده از سنت روایتگری پسامدرن غرب است، اقتدار مؤلف و راوی با انواع افشای خودآگاهانه‌ی فرازبانی متزلزل می‌شود و تعاملی افقی میان کارگزاران برون‌متنی با درون‌متنی و کارگزاران درون‌متنی با هم شکل می‌گیرد. به‌طوری‌که نه‌تنها نویسنده/راوی در خلق روایت، مخاطب را به همکاری می‌طلبد، بلکه به خواسته‌های شخصیت‌های داستانی خود هم احترام می‌گذارد.

در این رویه، مؤلف تا حدّ زیادی به نفع خواننده کنار می‌رود و سهم مخاطب را در مقام دیگری در تولید و تداوم روایت ادا می‌کند؛ به عبارت دیگر، راوی به‌مثابه دامنه‌گذار سخن مؤلف، مؤلف پنهان و نمادی از «دیگری بزرگ»<sup>(۱)</sup> (نک: اونز، ۱۳۸۶: ۲۳۶) مخاطب کودک را که قد و توانش به او نمی‌رسد، در حاشیه قرار نمی‌دهد. حتی شخصیت قوی داستان، که به صورت نمادین تداوم مؤلف یا دیگری بزرگ است، کنترل‌کردنی می‌شود.

در این مقاله سعی شده است قابلیت‌های تعاملی کاربرد فرازبان در ایجاد رابطه‌ای افقی میان نویسنده/راوی با مخاطب در چهار داستان کودکانی فرهاد حسن‌زاده یعنی دیو دیگ به سر، آقارنگی و گربه ناقلا، همان لنگه کفش بنفش و «دو لقمه‌ی چرب و نرم» از مجموعه‌ی پی‌تی‌کو، پی‌تی‌کو و دو داستان دیگر نشان داده شود. مبنای تحلیل سخنان فرازبانی مشارکین گفت‌وگو یعنی نویسنده/راوی با مخاطب، میزان سهم‌دهی اولی به دومی در تولید و تداوم روایت‌هاست<sup>(۲)</sup>؛ البته درباره‌ی آثار حسن‌زاده تاکنون مهدی‌پور عمرانی (۱۳۸۳)، هجری (۱۳۸۳)، صاحبان زند (۱۳۸۳)، پاشایی (۱۳۸۸)،

پارسایی (۱۳۸۹) و زند کریمی (۱۳۹۲) سخن گفته‌اند که از میان آن‌ها، مقاله‌های مهدی‌پور عمرانی و پاشایی به‌صورت غیرمستقیم و تحقیق زندکریمی به‌صورت مستقیم، پیشینه‌ی بحث حاضر است. مهدی‌پور عمرانی (۱۳۸۳) با نگاهی به چند داستان حسن‌زاده، سعی کرده آن بخش از ساختار داستان‌ها و نوآوری‌های نویسنده را که به ارتباطی بهتر با خواننده منجر شده است، نشان دهد. پاشایی (۱۳۸۸) با تکیه بر بحث فراداستان که در معنای اصطلاحی خود از ویژگی‌های ادبیات پسامدرن است، نشان می‌دهد که حسن‌زاده با گرایش به فراداستان سعی کرده است در خواننده‌ی کودک انگیزش و تفکر ایجاد کند؛ به‌طوری‌که از قطعیت بپرهیزد و به جهانی چندصدایی بیندیشد؛ البته الگوی دلالت‌یابی نویسنده‌ی مذکور از انسجام برخوردار نیست. زند کریمی (۱۳۹۲) نیز با جست‌وجوی انواع فرازبان، گفت‌وگوی راوی با مخاطب را در چند سطح ژانری رسانه‌ای بررسی کرده است.

## ۲. فرازبان و کارکردهای تعاملی آن

فرازبان، موضع‌گیری راوی یا راوی‌کنشگر نسبت به رمزگان و کارگزاران متن در حال تولید است. این موضع‌گیری که از نظر زبان‌شناختی ارتباطی، عامل انسجام متن به شمار می‌آید، می‌تواند در قالب سه دسته از توضیحات حاشیه‌ای نمود یابد. دسته‌ی اول صرفاً برای پیشبرد متن و برطرف کردن ابهام ارتباطی مندرج در آن به‌کار می‌رود؛ البته این نوع حاشیه‌گرایی خنثی نیست و رگه‌هایی خفیف از کنترل مخاطب را نیز به همراه دارد؛ ولی هدف اصلی آن نه کنترل مخاطب بلکه ایجاد ارتباطی روشن و رساست. دسته‌ی دوم علاوه بر ایجاد ارتباطی صریح، سعی می‌کند مخاطب را نیز کنترل کند. در چنین شرایطی تمام سعی راوی یا راوی‌کنشگر این است که مخاطب را به سوی معنای واحد و دلخواه خود سوق دهد. در اغلب متون تعلیمی کلاسیک، راوی با انواع صورت‌بندی در قالب مقدمه، ارسال‌المثل، تمثیل، تفسیر نمادها، صدور دستورالعمل، نتیجه‌گیری و غیره، مخاطب یا خواننده را به سوی معنایی قطعی و خاص سوق می‌دهد. دسته‌ی سوم حاشیه‌ها، با رسالتی متفاوت، برای برهم‌زدن انواع اقتدار و مرکزگرایی موجود یا ممکن در متن به‌کار می‌روند.

در هر متن چند شکل از اقتدارگرایی را می‌توان یافت: اقتدار مؤلف/راوی، اقتدار متن مقابل حاشیه، اقتدار یک رسانه- یعنی جنبه‌ی مادی پیام- نسبت به سایر رسانه‌ها، اقتدار یک ژانر نسبت به بقیه‌ی ژانرها و غیره.

اولین و برجسته‌ترین شکل اقتدار همان صدای غالبی است که از مؤلف یا مؤلف پنهان برمی‌آید و با راوی یا یکی از شخصیت‌ها تداوم می‌یابد. فرازبان می‌تواند اقتدار این صدای غالب را که در مقام مرکز جلوه می‌کند، متزلزل یا کمرنگ کند. شکل‌های بنیان‌فکنی و اقتدارستیزی از مفهوم مرکز، متنوع و مختلف است. یکی از اشکال آن، به اقتضای نوشتار حاضر، سهم‌دهی نویسنده/راوی به مخاطب در تولید و تداوم روایت است که سبب می‌شود تا حدّ ممکن از اقتدار صدای غالب کاسته شود و تعاملی افقی شکل بگیرد.

در داستان‌های فرهاد حسن‌زاده، می‌توان سهم مخاطب را در تولید و تداوم روایت، در دو دسته با فروعاً متمایز تقسیم‌بندی کرد: الف) داستان‌هایی که در آن‌ها نویسنده/راوی در خلق و تداوم روایت هم به شنونده/خواننده‌ی داستان توجه دارد و هم به برخی از شخصیت‌های داستانی؛ ب) داستان‌هایی که نویسنده/راوی بیشتر از آنکه شنونده/خواننده‌ی تاریخی را به ساختن روایت در آن‌ها دعوت کند، به نماینده‌ی درون‌متنی او، یعنی یکی از شخصیت‌های داستانی که کودک با او همذات‌پنداری می‌کند، سهمی بزرگ در تولید و تداوم روایت می‌دهد.<sup>(۳)</sup>

## ۲-۱. تعامل افقی نویسنده/راوی با شنونده/خواننده یا شخصیت داستانی

از میان چهار داستان موضوع تحقیق، در دو داستان دیو دیگ به سر و آقارنگی و گربه‌ی ناقلا، نویسنده/راوی در سطح فراداستانی با مخاطب در قالب شنونده/خواننده‌ی تاریخی گفت‌وگویی برقرار می‌کند و با روش‌هایی که بدان اشاره خواهد شد، در ساختن قصه سهمی برای او فراهم می‌آورد؛ افزون‌براین، در سطح زیرداستانی قصه نیز با توجه‌کردن به خواسته‌های شخصیت، عمدتاً شخصیت ضعیف قصه که مخاطب خردسال با آن همذات‌پنداری می‌کند، سهمی هم برای او در تولید و تداوم روایت در نظر می‌گیرد؛ البته مخاطبی که با آن شخصیت همذات‌پنداری می‌کند نیز در این تولید و تداوم سهیم است.

### ۲-۱-۱. داستان دیو دیگ به سر

#### ۲-۱-۱-۱. سهم شنونده/خواننده در تولید و تداوم داستان

اولین نمونه‌ی کاربرد فرازبان در این داستان، فقط برای جلب توجه شنونده/خواننده است و در آن، مخاطب، سهمی در تولید روایت ندارد: «آن بالا را می‌بینی؟ بالای آن تپه‌ی سبز را می‌گوییم...» (حسن‌زاده، ۱۳۸۸ب: ۷)؛ اما در صفحه‌ی نهم چنین آمده

است: «این دیگر چیست؟ دیو چهارپا؟ شاید. دیو کله‌گنده؟ شاید. لولو خورخوره؟ نمی‌دانم. چطور است داستانش را بگویم تا با آن آشنا شوی» (همان: ۹). طرح پرسش، دعوت شنونده/خواننده به صحنِ متن است. پرسش حاوی نوعی نادانی است که منجر به گفت‌وگو یا «منطق گفتگویی»، تعامل افقی، می‌شود؛ البته وقتی راوی تعبیر «نمی‌دانم» را مطرح می‌کند، پرسش به شکل واقعی خود می‌رسد؛ چراکه نشانه‌ی پرسش واقعی، وجه دستوری آن نیست، بلکه اساس پرسش برساننده‌ی منطق گفتگویی یا تعامل افقی، پیش‌نهادن نوعی نادانی است (نک: یعقوبی جنبه‌سرای و احمدپناه، ۱۳۹۰). همان‌طور که «گادامر»، یکی از نظریه‌پردازان ارتباط گفتگویی، نیز بر این باور است که در تعامل گفتگویی به معنای اصطلاحی، طرفین تعامل پیش از پایان گفت‌وگو، از نتیجه آگاه نیستند (نک: گادامر، ۱۳۷۹: ۲۰۲). افزون‌براین، نویسنده/راوی با تعبیر «چطور است داستانش را بگویم...» نوعی پیشنهاد مطرح می‌کند که نقطه‌ی مقابل نگرش دیکته‌ای است؛ سپس در همان صفحه با رویکردی پیشنهادمحور می‌گوید: «اگر می‌ترسی جلو نیا چون داستان درباره‌ی یک موجود ترسناک است که اگر مثل من شجاعی ورق بزن و دنبال بیا» (حسن‌زاده، ۱۳۸۸: ۹). اینجا هم شنونده/خواننده، مختار است.

در صفحه‌ی دهم، نویسنده/راوی به سؤال مقدری که امکان دارد در باب وجه تسمیه‌ی بزبک، برای شنونده/خواننده مطرح شود، پاسخ می‌دهد: «اسم این بز چی بود؟ بز اسم نداشت ولی ما صدایش می‌زدیم بزبک» (همان: ۱۰). پاسخ به سؤال مقدر را باید به مثابه درک حضور دیگری دانست؛ به بیان دیگر، راوی با در میان گذاشتن متن با مخاطب، بار دیگر به او احترام می‌گذارد. در صفحات بعد نیز نویسنده/راوی مجدداً با تعبیر «داستانش را تعریف کنم، حاضری؟» (همان: ۱۲) نظر مخاطب قصه را جویا می‌شود؛ سپس ادامه می‌دهد تا نوبت به سؤال دیگری می‌رسد: «ای وای این کلم است یا کاهو؟ یا دیو دیگ به سر پارچه به تن؟» (همان: ۲۰ و ۲۱). طبیعتاً، نویسنده/راوی که خود، قصه را می‌نویسد یا می‌گوید، از ماجرا مطلع است؛ ولی با نوعی تجاهل‌العارف سعی می‌کند دانایی خود را که از مخاطب بیشتر و جلوتر است، بیشتر نشان ندهد و تعامل به دلیل دانایی بیشتر او، از سطح افقی به سطح عمودی یا یک‌سویه نلغزد.

علاوه بر نمونه‌های بالا، در صفحه‌های بعدی، نویسنده/راوی با تیتیر «هوش و سرگرمی» سعی می‌کند مخاطب را به خیاطی، بقالی، آهنگری و پایان داستان یعنی جاهایی که بزبک دچار مشکل می‌شود، ببرد و با دعوت او به انجام کارهایی مبتنی بر حل مشکل، سعی می‌کند به شکلی نمادین به مخاطب بفهماند اگر او به جای بزبک

بود چه کار می‌کرد؟ (نک: همان: ۲۲، ۳۱، ۳۸، ۴۹) این نیز شکلی از سهم‌دهی به مخاطب در فرایند تولید قصه است.

آخرین تعامل افقی یا گفت‌وگوی نویسنده/راوی با شنونده/خواننده در پایان قصه جای گرفته است. وقتی که مردم متوجه می‌شوند که ترس آن‌ها بیجا بوده و موجودی که دیو پنداشته‌اند، همان بزبک است همگی به خنده می‌افتند و این مسئله بزبک را ناراحت می‌کند. نویسنده/راوی پیشنهاد می‌کند که «از خواننده‌های کتاب پرسیم؟ راستی مردم روستا به چه می‌خندیدند؟» (همان: ۵۲) صیغهی جمع در پرسش اول، تلاش نویسنده/راوی را برای یکسان‌نمایی دانایی خود با شخصیت درون‌داستانی نشان می‌دهد؛ پرسش دوم نیز حاکی از آن است که نویسنده/راوی حتی در لحظه‌ی آخر هم خود را از شنونده/خواننده، جلوتر فرض نمی‌کند. از طرفی دیگر وقتی جواب به خوانندگان واگذار می‌شود، نویسنده/راوی کاملاً خود را فرو می‌گذارد و متن باز می‌ماند و هر خواننده‌ی بالقوه‌ای در پایان‌بندی سهم می‌شود. با این وصف، کودک در مقام شنونده/خواننده از تیررس دیکته در امان می‌ماند و سهم بیشتری در ساختن روایت به دست می‌آورد.

#### ۲-۱-۱-۲. سهم شخصیت داستانی در تولید و تداوم داستان

کودک در مقام مخاطب، شنونده/خواننده‌ی داستان، با برخی از شخصیت‌ها به‌ویژه شخصیت ضعیف قصه همذات‌پنداری می‌کند؛ چرا که هویت هرکس در تمایز و تقابل با دیگری یا دیگران مشخص می‌شود (نک: لوسی، ۱۳۹۳: ۲۳۷؛ موفه، ۱۳۹۱: ۲۵). دیگری می‌تواند کوچک‌تر و ضعیف‌تر از کودک، برابر با او یا قوی‌تر از او باشد. در روایت‌ها از اینکه او، پدیدآور قصه نیست، دیگری مذکور، معمولاً از او بزرگ‌تر و قوی‌تر است. در قصه‌های مبتنی بر تقابل قوی و ضعیف مثل گربه و موش یا گرگ و گوسفند، طبیعی است که کودک با موش یا گوسفند همذات‌پنداری کند؛ مگر آنکه دچار اختلال شخصیتی یا مشکلاتی شبیه به این باشد. در قصه‌هایی هم که تقابل آشکار نیست باز با کسی همذات‌پنداری می‌کند که شبیه او یا نزدیک به تجربه‌ی زیسته‌شده‌ی او باشد؛ مثل بزبک. با این وصف، هرگونه فرصت‌دهی از جانب نویسنده/راوی به شخصیت ضعیف یا کوچک قصه، به صورت غیرمستقیم، نوعی سهم‌دهی به مخاطب همذات‌پنداری‌کننده و ایجاد تعامل افقی با اوست. در این داستان وقتی بزبک تنها می‌شود، نویسنده/راوی درباره‌ی او چنین می‌نویسد: «بزبک وقتی خودش را تنها دید حسابی ترسید» (حسن‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۳). بزبک در مقابل این تعبیر از خود دفاع

می‌کند: «ترس؟ من ترسیدم؟» [راوی:] «بله دیگه!» [ببیزک:] «نخیر داشتم فکر می‌کردم که از کدوم طرف برگردم خونه» [راوی:] «آره جون خودت» (همان: ۱۳).

با توجه به روایت‌های کلاسیک تعبیر «ببیزک حسابی ترسید» به مثابه عامل شناسایی و هویت ببیزک تلقی می‌شود؛ اما در داستان، ببیزک با رویکرد فرازبانی، با پاسخ‌دادن به آن توصیف، از خود دفاع می‌کند و فردیت خود را نشان می‌دهد. این نوع مواجهه‌ی شخصیت با نویسنده/راوی را باید فرصت یا سهمی دانست که شخصیت در شکل‌گیری قصه‌ی خودش بدان دست می‌یابد. افزون‌براین، زبان خودمانی راوی در جمله‌ی «آره جون خودت» نمود صمیمیت و یکسانی فضای تعاملی بین آن‌هاست. در ادامه‌ی داستان هم پس از گم‌شدن ببیزک، وقتی راوی از ببیزک می‌پرسد «کجا رفتی؟» و ببیزک می‌گوید: «نمی‌دانم. جایی بود که بوهای خوبی می‌داد...»، راوی در جواب او، تعبیر «ای شکمو...» را به کار می‌برد (همان: ۲۶). این گفت‌وگو حاکی از تداوم فضای تعامل افقی است.

در صفحات بعد نیز، ببیزک ادامه‌ی ماجرابی را که برای خودش اتفاق افتاده، از راوی جویا می‌شود. راوی می‌گوید: «یعنی خودت نمی‌دونی؟» ببیزک پاسخ می‌دهد: «می‌دونم... می‌خوام از زبان شما بشنوم» (همان: ۴۲). این نکته نیز نشان می‌دهد دانایی راوی که می‌تواند چونان عامل سلطه باشد، از شخصیت داستانی بیشتر نیست؛ به عبارت دیگر، سهم نویسنده/راوی و شخصیت در دانایی برساننده‌ی روایت و نیز منتشر در قصه، برابر است.

در صفحه‌ی آخر، وقتی راوی از احساس ببیزک پس از یافتن صاحبش می‌پرسد، ببیزک می‌گوید: «من داشتم به یه چیز فکر می‌کردم به چیزی که بشه با اون نیش آدم‌ها را بست» (همان: ۵۲). ببیزک در مقام نماینده‌ی درون‌متنی مخاطب، با این تعبیر نه‌تنها توانسته نقش خود را در ساختن قصه‌ی خود، از نویسنده/راوی به مثابه دیگری بزرگ روایت بگیرد، بلکه در مقابل دیگری‌های بزرگ برون‌متنی یا تاریخی نیز ایستاده است. بزرگ‌سالان می‌توانند به کودک بخندند ولی او نمی‌تواند. این امتیاز بزرگ‌ترها در دنیای واقعی که دیکته‌ای و یک‌سویه است، در آخرین سخنان شخصیت/مخاطب خدشه‌دار می‌شود. در نهایت، نویسنده/راوی برای استغناء تعامل گفتگویی و افقی، با بازگذاشتن پایان متن و واگذارکردن پاسخ سؤال به خوانندگان، حق مخاطب را در تولید و تداوم روایت، به صورت مکفی ادا می‌کند.



## ۲-۲-۱. داستان آقارنگی و گربه‌ی ناقلا

## ۲-۲-۱-۱. سهم شنونده/خواننده در تولید و تداوم داستان

در صفحات اول و دوم این داستان، سه نکته‌ی فرازبانی به چشم می‌خورد: اولی، فرارکردن گربه‌ای را از نقاشی یک نقاش اخطار می‌دهد. سومی شروع قصه را اعلام می‌کند و دومی با تعبیر هشدار، پرسشی پیشنهادمحور با مخاطب تاریخی در میان می‌گذارد: «آهای با تو هستم. با تو که این کتاب را ورق می‌زنی و می‌خوانی. شاید... کسی چه می‌داند شاید همان گربه از صفحه‌ی این کتاب بیرون آمد و در یک چشم‌برهم‌زدن تو را خورد؛ البته اگر موش باشی! هستی؟» (حسن‌زاده، ۱۳۸۸ الف: ۲).

در دو نمونه‌ی فرازبانی اول و سوم، شنونده/خواننده فقط مخاطب خبر است؛ ولی در نمونه‌ی دوم، نویسنده/راوی امکان مواجهه‌ی شخصیت داستان (گربه) با مخاطب را به او گوشزد می‌کند و با تعبیر «اگر موش باشی» اعلام می‌کند که به همذات‌پنداری مخاطب با شخصیت داستانی (موش) توجه کرده است؛ سپس در آخر عبارت با تعبیر پرسشی «هستی؟» مخاطب را به درون داستان می‌کشاند. این تعبیر فرازبانی چون به‌سوی مخاطب تاریخی نشانه رفته است، برای همیشه زمان حال را در خود حفظ می‌کند و هر شنونده/خواننده‌ای را در تولید و تداوم این داستان شریک می‌سازد.

دومین محل تعامل افقی نویسنده/راوی با مخاطب در صفحات نهم و دهم با تیتیر «هوش‌آزمایی» است. راوی می‌گوید: «موش‌ها توی نقاشی هستند می‌تونی آن‌ها را پیدا کنی؟» سپس می‌افزاید: «اگر هم پیدا نکردی اشکال ندارد برو صفحه‌ی بعد. چون بعدها فرصت این کار را داری» (همان: ۹). این سخنان صرفاً سرگرم‌کننده که در ظاهر، مخاطب را چندان در تولید داستان سهیم نمی‌کند، دامنه‌ی تعامل را به صفحه‌های بعدی و به‌ویژه پایانی می‌کشاند و با بیشتر سهیم‌کردن مخاطب در پایان‌بندی داستان، سبب می‌شود مخاطب از داستان فاصله نگیرد.

در صفحات هجدهم و نوزدهم کتاب هم بار دیگر نویسنده/راوی با تیتیر «هوش‌آزمایی» از مخاطب می‌خواهد راه رسیدن به موش‌ها را بکشد. دلالت‌سازی این مورد نیز، مانند هوش‌آزمایی قبلی است. چهارمین نوبت سهم‌دهی به مخاطب، با تیتیر «همکاری» در صفحه‌ی ۲۷ آمده است. در این بخش از داستان نویسنده/راوی، مخاطب را به دوستی با گربه‌ای دعوت می‌کند که به دلیل نداشتن قلب، از نقاشی نقاش بیرون آمده و به موش‌هایی که دوست نقاش هستند حمله کرده و در نهایت در پی همفکری موش قصه با نقاش، صاحب قلب شده است. این سهم‌دهی براساس تیتیر همکاری از

این لحاظ مهم است که آن کس که در قصه تغییر ایجاد کرده، بچه‌موش است؛ همان کسی که کودک به دلیل غلبه‌ی او بر دیگری بزرگ درون‌داستانی، یعنی گربه، با او همذات‌پنداری می‌کند. به این ترتیب دخالت موش در تغییر قصه به مثابه دخالت مخاطب خردسال در روند تولید و تداوم قصه است.

آخرین نمونه‌ی سهم‌دهی به شنونده/خواننده در پایان‌بندی قصه به چشم می‌خورد. نویسنده/راوی می‌گوید: «هنوز قصه‌ی ما به سر نرسیده بود و هنوز کلاغه به خانه‌اش نرسیده بود که یک شب نقاش خواب عجیبی دید...» (همان: ۲۶) و ادامه‌ی سخن به جای زبان، به تصویری واگذار می‌شود که نقش سگی را نشان می‌دهد. این نوع بازنمایی که حاکی از ناتمامی قصه است، فرصتی برای مخاطب فراهم می‌آورد تا این بار خود با مصداقی دیگر از دیگری بزرگ درون‌داستانی، یعنی سگ، به‌طور مستقیم مواجه شود و نقشی را که در نمونه‌ی قبلی بر دوش موش بود و مخاطب با وی همذات‌پنداری کرده بود، این بار بر عهده‌ی خود مخاطب است. حالا او باید با ادامه‌دادن قصه، با سگی مواجه شود که موضوع نقاشی نقاش خواهد شد: آیا او هم از نقاشی بیرون خواهد پرید؟ آیا او هم در درس‌ساز خواهد شد؟ چگونه باید او را کنترل کرد یا هدایت نمود؟ پاسخ به همه‌ی این امکان‌ها بر عهده‌ی مخاطب است و برگزیدن هر یک از این حالت‌ها به مثابه شرکت در تولید و تداوم قصه.

#### ۲-۱-۲-۲. سهم شخصیت داستانی در تولید و تداوم داستان

این داستان سه سطح دارد: اول، سطح راوی که درباره‌ی آقارنگی سخن می‌گوید؛ دوم، سطح آقارنگی و نقاشی‌های او و سطح سوم حاوی ماجرای است که در نقاشی اتفاق می‌افتد. برای بررسی نقش شخصیت داستانی در تولید و تداوم روایت باید به سطوح زیرداستانی دوم و سوم رجوع کرد. این نقش در سطح دوم بر عهده‌ی بچه‌موش و در سطح سوم بر عهده‌ی گربه است؛ بنابراین ابتدا باید دید موش در سطح دوم چگونه در تولید روایت سهم می‌شود. در سطح دوم، زمانی که نویسنده/راوی درباره‌ی آقارنگی سخن می‌گوید، موش در قالب راوی دوم و فضول به افشاگری می‌پردازد. سخنان او در متن با رنگ نارنجی و خطوط اریب یا قوس‌دار نوشته شده است. سخنان موش همچون حاشیه‌ای برای سخن راوی است که البته به صورت نمادین، حاشیه دیگر به معنای اضافی نیست؛ بلکه همسو با تلقی ژاک دریدا باید آن را «مکمل» خواند (نک: لوسی، ۱۳۹۳: ۲۰۴). سخنان بچه‌موش قصه به شرح زیر است:

- وقتی راوی آقارنگی را تنهای تنها معرفی می‌کند، موش می‌گوید: «پس ما اینجا چه کاره‌ایم؟» (حسن‌زاده، ۱۳۸۸ الف: ۳).
- [راوی:] «... هر بار آقارنگی نان و پنیر می‌خورد به آن‌ها هم می‌داد.» [موش:] «بعضی وقت‌ها گردو هم می‌داد.» [راوی:] «بله بله درست است بعضی وقت‌ها به موش‌ها گردو و بادام و پسته هم می‌داد.» [موش:] «خیلی مهربان بود. همیشه مواظب بود پا روی دم ما نگذارد» [راوی:] «تا اینکه روزی تصمیم گرفت یک گربه بکشد.» [موش:] «راستی چی شد به سرش زد گربه بکشد؟» (همان: ۴).
- [راوی:] «این بچه‌موش خیلی سؤال می‌کند. نه اینکه فضول باشد، کنجکاو است. راستی چی شد که آقارنگی تصمیم گرفت گربه بکشد؟» در کنار این گفت‌وگو، عکس آقارنگی مشاهده می‌شود که خوابیده است و در خواب یک گربه را می‌بیند. موش می‌گوید: «عجب خوابی!» (همان: ۵).
- پس از آنکه آقارنگی خواب شب قبل خود را نقاشی می‌کند و گربه از نقاشی بیرون می‌پرد، موش می‌گوید: «و دردسر از همین جا شروع شد» (همان: ۷).
- [راوی:] «آقارنگی گفت: بین سوژه!» [موش:] «اسمش سوژه نبود، گربه بود» (همان: ۸).
- راوی می‌گوید گربه موش‌ها را دنبال کرد... سپس موش می‌گوید: «و جنگ از همین جا شروع شد» (همان).
- گربه که با هزار زحمت به نقاشی برگردانده می‌شود، موش به او می‌گوید: «وحشی!» (همان: ۱۳).
- راوی از زبان آقارنگی، با پدر و مادر موش و خودِ بچه‌موش درباره‌ی گربه صحبت می‌کند و موش می‌گوید: «به او گفتم اگر تله موش گذاشته بودی بهتر از کشیدن این جانور بود» (همان: ۱۴).
- راوی مخاطب را به هوش‌آزمایی دعوت می‌کند و موش می‌گوید: «نه، این کار را نکنید!» (همان: ۱۷).
- هنگامی که گربه به دست نقاش در قفس زندانی می‌شود، موش می‌گوید: «هه‌هه! اگر جای تو بودم بعب می‌کردم» (همان: ۱۹).
- در قسمت بعدی که باز گربه از نقاشی فرار می‌کند و همه‌ی موش‌ها در می‌روند، موش می‌گوید: «ما در صفحه‌ی بعد هستیم لطفاً ورق بزنید» (همان: ۲۰).

- موش در خطاب به راوی پس از فرار دوم گربه می‌گوید: «به او گفتم اینجا یا جای ماست یا آن گربه‌ی شکموی سنگدل!» (همان: ۲۱).

- وقتی راوی از زبان آقارنگی به موش‌ها می‌گوید: «این سوژه یک چیزی کم دارد اگر گفتید چی؟»، پدر و مادر موش هر کدام نظری دارند اما بچه‌موش می‌گوید: «این گربه قلب ندارد». نویسنده/راوی او را تحسین می‌کند و بچه‌موش می‌گوید: «بعضی‌ها ما بچه‌ها را دست کم می‌گیرند» (همان: ۲۲).

- در نهایت، وقتی آقارنگی مشغول کشیدن قلب برای گربه است، نویسنده/راوی، مخاطب را به همکاری دعوت می‌کند؛ موش نیز خطاب به مخاطب می‌گوید: «چرا بیکار نشسته‌ای؟ تو هم دست به کار شو!» (همان: ۲۳).

از میان گفت‌وگوی بالا، شانزده نمونه مداخله‌جویی موش در تولید روایت است که دو مورد از آن‌ها خطاب به گربه است. در مقابل مداخله‌جویی دوم موش، نویسنده/راوی با «بله بله درست است»، سخن موش را تأیید می‌کند و پس از مداخله‌ی سوم به صورت ضمنی مجدداً به تأیید او می‌پردازد. از میان اظهارنظرهای سه موش در باب گربه هم، سخن بچه‌موش پذیرفته می‌شود؛ اما درباره‌ی «هوش‌آزمایی» برخلاف نظر نویسنده/راوی، بچه‌موش به مخاطب پیشنهاد می‌کند که هوش‌آزمایی را انجام ندهد! در جایی دیگر به نویسنده/راوی تذکر می‌دهد که «اینجا یا جای ماست یا گربه...» و در جایی دیگر به جای نویسنده/راوی مخاطب را به صفحه‌ی بعد ارجاع می‌دهد. در پایان نیز، وقتی نویسنده/راوی با او هم‌رأی می‌شود، موش هم سخن او را تأیید می‌کند.

همه‌ی نکات پیش‌گفته نشان می‌دهد که بچه‌موش نه تنها در ساختن روایت مشارکت دارد، بلکه مکمل آن است؛ افزون‌براین‌ها، در مقابل دیگری بزرگ درون‌داستانی (گربه) نیز می‌ایستد. بنابراین موش کوچک که همان قهرمان مخاطب است نه تنها با دیگری بزرگ در لباس نویسنده/راوی، رابطه‌ای افقی دارد، دیگری بزرگی را که در پوشش شخصیت زورگوی داستانی قرار گرفته است، پس می‌زند و دیکته‌ی مألوف و موجود در فضای روایی کودخانه را به رابطه‌ای دوسویه و برابر تبدیل می‌کند.

## ۲-۲. تعامل افقی نویسنده/راوی با شخصیت داستانی

در میان داستان‌های حسن‌زاده نمونه‌هایی هم وجود دارد که تعامل افقی براساس گفت‌وگوی دو کارگزار درون‌متنی یعنی راوی و شخصیت داستانی شکل گرفته است؛ البته این بدان معنا نیست که راوی خطاب به شنونده/خواننده سخن نمی‌گوید، بلکه

نویسنده/راوی همچون سابق با مخاطب سخن می‌گوید ولی این سخنان، یا شنونده/خواننده را در ساختن متن شریک نمی‌کند و تعاملی افقی نمی‌سازد یا آنکه اگر چیزی هست بسیار ناچیز است.

برای مثال نویسنده/راوی فقط در پایان‌بندی داستان، خواننده/شنونده را به کمک می‌طلبد. در چنین داستان‌هایی تعامل افقی میان نویسنده/راوی یا نویسنده/نقاش و شخصیت داستانی شکل می‌گیرد. مخاطب تاریخی، یعنی کودک، با شخصیت داستانی که راوی با او گفت‌وگو کرده و شریک خلق و تداوم داستان شده است، همذات‌پنداری می‌کند و گفت‌وگوی راوی با شخصیت داستانی به تعاملی ضمنی میان راوی و کودکی که مخاطب اوست، مبدل می‌شود؛ به طوری که گویی کودک در مقام مخاطب تاریخی در روایت‌پردازی شریک شده و خواسته‌اش برآورده می‌شود.

#### ۲-۲-۱. داستان همان لنگه کفش بنفش

#### ۲-۲-۱-۱. سهم شخصیت داستانی در تولید و تداوم داستان

پیش از تبیین سهم شخصیت در تولید و تداوم این داستان، باید گفت در اول این داستان مؤلف تاریخی در بیانی فرازبانی سعی می‌کند ماجرای این داستان را برای شنونده/خواننده افشا کند. از آنجا که در این سخن‌نشانه‌ای از دعوت مخاطب به شرکت در تولید متن، از جانب راوی دیده نمی‌شود، نمی‌توان آن تعبیر را دلالتی مبنی بر تعامل افقی دانست. افزون‌براین، تنها نشانه‌ی به شراکت طلبیدن شنونده/خواننده فقط در پایان باز داستان دیده می‌شود که در آن نویسنده/راوی، از شنونده/خواننده می‌خواهد تا در انتخاب پایان قطعی به او کمک کند.

البته این امر نسبت به سهم شخصیت داستانی یعنی لنگه کفش بنفش در تولید و تداوم داستان، بسیار کم است. در این داستان شخصیت اصلی قصه، یعنی لنگه کفش بنفش، در خطابی مهرآمیز از سوی نویسنده/راوی به گفت‌وگوی با او می‌نشیند. مفاد این گفت‌وگو، تلاش نویسنده/راوی برای نوشتن قصه‌ی لنگه کفش و البته تغییر دنیای اوست که البته مایل است این قصه را طوری بنویسد که مورد پسند لنگه کفش هم باشد. بر همین اساس قرار می‌گذارند اگر پایان نوشته شده، نظر لنگه کفش بنفش را جلب نکرد، نویسنده/راوی پایان دیگری برای قصه‌ی او بنویسد. همین تقلای نویسنده/راوی که سعی می‌کند قصه‌ی لنگه کفش را به دلخواه او بنویسد، تکاپو برای برقراری تعاملی افقی و نوعی سهم‌دهی به مخاطب است. با این وصف، شخصیت داستانی در تولید و تداوم قصه سهم می‌شود؛ کسی که مخاطب خردسال، با او همذات‌پنداری می‌کند. رفتار

مذکور به صورت غیرمستقیم چنان می‌نماید که گویی کودک، خود، قصه‌ی خود را نوشته است.

اولین گفت‌وگو به این شرح است: «[نویسنده/راوی]: دلت می‌خواهد داستان تو را بنویسم؟» با خوشحالی گفت: «مگر می‌توانی؟» گفتم: «امیدوارم» گفت: «خیلی خوب است.» گفتم: «ولی باید ساکت باشی و حواسم را پرت نکنی.» گفت: «با این دهان باز چه کنم؟» فکری به خاطر رسید، از گلدان چند شاخه گل سرخ برداشتم و در دهان باز او گذاشتم. خوشحال شد و من کارم را شروع کردم. آنچه را که تعریف کرده بود به صورت داستان نوشتم...» (حسن‌زاده، ۱۳۸۲: ۶).

این گفت‌وگو به صورت پیشنهاد است و تعبیر «با خوشحالی گفت...» «خیلی خوب است» و... از توافق و رضایت حکایت دارد. دیگر آنکه وقتی لنگه‌کفش، نگران «دهان باز» خود است و به آن اشاره می‌کند، اشارت او به صورت رمزی حاکی از این نکته می‌تواند باشد که کودکان همیشه حرف‌هایی برای گفتن دارند. در مقابل این اشارت، نویسنده/راوی به‌رغم راویان دیکته‌گرا، به جای خاموش کردن او، با رفتاری نمادین چند شاخه گل سرخ در دهان کفش قرار می‌دهد. در آخر گفت‌وگو هم نویسنده/راوی سعی می‌کند آنچه را که شخصیت داستانی بر او انشاد (روخوانی) کرده است، بنویسد و چیزی به او تحمیل نمی‌کند. در تمام موارد فوق نویسنده/راوی، اقتدار سنتی و مألوف خود را کنار می‌گذارد و در تمام مسیر تولید روایت، سهم شخصیت داستانی به صورتی چشمگیر محفوظ است.

گفت‌وگوی دوم زمانی است که نویسنده/راوی قصه‌ی اصلی لنگه‌کفش را که خود لنگه‌کفش گفته بود نوشته و در حال به پایان رساندن آن است ولی دلش می‌خواهد نتیجه را طور دیگری رقم بزند. بر همین اساس می‌گوید: «دلم می‌خواهد این داستان جور دیگری تمام بشود. لنگه‌کفش بنفش گفت: «مگر می‌شود؟» گفتم: «اگر من بخواهم می‌شود!» با دلخوری پرسید: «پس من چی؟» گفتم: «ببخشید نظر شما هم شرط است.» گفت: «بنویس تا من نظرم را بگویم.» (همان: ۱۲).

در گفت‌وگوی دوم مقداری از نشانه‌های اقتدار در سخنان نویسنده/راوی با تعبیر «اگر من بخواهم» نمایان می‌شود که شخصیت داستانی سهم خود را به او متذکر می‌شود: «پس من چی؟» (همان). نویسنده/راوی ضمن عذرخواهی، به حضور و سهم او احترام می‌گذارد و باز بر این قرار می‌گذارند که نویسنده، قصه را بنویسد ولی تثبیت

آن مشروط به تأیید لنگه‌کفش باشد. با این وصف، تعامل که اندکی به سوی یک‌سوئی لغزیده بود باز به تعادل و دوسویی برمی‌گردد.

گفت‌وگوی سوم، پس از اولین قصه‌ای است که نویسنده/راوی در آن سعی دارد سرنوشت لنگه‌کفش بنفش را تغییر دهد. در این قصه، موشی را جفت لنگه‌کفش قرار می‌دهد؛ وقتی قصه تمام می‌شود نویسنده/راوی با رویکردی تعاملی و دموکراتیک از لنگه‌کفش نظرخواهی می‌کند: «چطور بود؟» گفت: «تو مطمئنی یک نویسنده‌ی خوب هستی؟» خیلی جاخوردم. گفتم: «مگر بد بود؟» گفت: «خوب بود؛ ولی من که به جفتم نرسیدم.» گفتم: «بله؛ اما یک جفت شدی برای موشی که جفت ندارد و تنهای تنهاست.» فکری کرد و گفت: «حق با شماست؛ ولی من دوست دارم کفش باشم برای پا. نه تخت برای خواب. حالا می‌شود یک خواهش بکنم؟» گفتم: «در خدمتم.» گفت: «یک پایان دیگر بنویس. یک جور دیگر تمامش کن. این کار سختی است؟» گفتم: «برای یک نویسنده‌ی حرفه‌ای سخت نیست.» گفت: «پس دست به کار شو. من را هم بگذار پایین تا گشتی این دور و برها بزنی» (همان: ۱۹).

در این سخنان نیز نظرخواهی نویسنده/راوی از لنگه‌کفش مبنی بر تأیید یا رد قصه، نشانه‌ای از تداوم روحیه‌ی تعامل افقی است. وقتی لنگه‌کفش بنفش، پایان‌بندی جدید را مطابق میل خود نمی‌یابد سخنانی مطرح می‌کند که گویی تعامل آن دو افقی نیست. برای درک این نکته شرح چند نکته ضروری است: در هر روایت با استناد به سخن ژرار ژنت باید دو منبع خبر را از هم تشخیص داد و میان «چه کسی می‌گوید؟» و «چه کسی می‌بیند؟» فرق گذاشت. اولی همان راوی یا صدا و دومی «کانونی‌گر» یا نگاه است. در بسیاری از روایت‌ها دو منصب مذکور بر دوش یک نفر است ولی در مواردی هم از هم جدا هستند (نک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۹۹). در نمونه‌ی اخیر نقش محوری با کانونی‌گر است. طبق قرار نویسنده/راوی با لنگه‌کفش بنفش قرار بر این است که اولی در نقش راوی و دومی در نقش کانونی‌ساز باشد. همین امر نیز سبب ایجاد تعامل افقی شده است؛ ولی در مواردی همانند گفت‌وگوی سوم، وقتی لنگه‌کفش بنفش، پایان نوشته‌شده را مطابق با نگاه خود نمی‌یابد، با تردید در رفتار نویسنده/راوی، چنین می‌پندارد یا می‌نماید که نویسنده/راوی علاوه بر جایگاه روایتگری خود، جایگاه کانون‌سازی را که از آن لنگه‌کفش است، اشغال نموده است؛ بنابراین برای اعاده‌ی آن جایگاه به خود، به نویسنده/راوی پیشنهاد می‌کند پایانی دیگر بنویسد. نویسنده/راوی با پذیرفتن سخن شخصیت داستانی به او نشان می‌دهد که نه تنها سهم او را در روایتگری،

کانون‌سازی، از او نرباییده است، بلکه از این پس هم با احترام به نگاه او، این جایگاه را برای او محفوظ نگه می‌دارد.

گفت‌وگوی چهارم بعد از دومین پایان‌بندی آمده است که نویسنده/راوی با آن سعی می‌کند قصه‌ی لنگه‌کفش را با نگاه او تغییر دهد. در این روایت، کفش به کمک شاگرد نانوايي به دست شخصی به نام تیمور می‌رسد که یک پا دارد و یک عصای چوبی. راوی با رساندن لنگه‌کفش به تیمور، رو به لنگه‌کفش می‌گوید: «این یکی را پسندیدی؟» لنگه‌کفش گفت: «شما نویسنده‌ی ماهری هستید.» [نویسنده/راوی:] «ممنون.» ولی لنگه‌کفش با ناله گفت: «شاید آدم‌ها از پایان این داستان خوششان بیاید ولی من...» [راوی:] «خب این قصه هم برای آدم‌هاست.» باز لنگه‌کفش گفت: «پس من چی؟ یعنی حق دخالت ندارم؟» گفتم: «حق دخالت؟ تا حدودی. ولی من که این دفعه کاری کردم از تو استفاده شود نه به شکل تختخواب، بلکه به‌عنوان یک کفش.» گفت: «زیبا بود. خیلی زیبا. ولی من باز هم تنهام. دلم برایش سوخت.» گفتم: «غصه نخور یکی دیگر می‌نویسم.» خوشحال شد...» (همان: ۲۵).

همانند گفت‌وگوهای قبلی اینجا هم لنگه‌کفش سهم خود را می‌خواهد: «پس من چی؟ یعنی حق دخالت ندارم؟» در نتیجه، نویسنده/راوی را مجاب می‌کند به او حق دخالت مشروط، با تعبیر «تا حدودی»، بدهد که البته به اقتضای ذات تعلیمی ادبیات کودکانه، نویسنده/راوی برای شخصیت داستانی که قرار است کودک با آن همذات‌پنداری کند، آزادی مشروط قایل می‌شود. اساس آزادی هم مشروط است: من مشروط، آزاد هستم تا به آزادی دیگران لطمه نزنم. دیگران نیز به همین قاعده آزادی دارند. این ذات آزادی دموکراتیک و تعامل افقی است. با این وصف در آخر گفت‌وگو نیز نویسنده/راوی به خواسته‌ی شخصیت داستانی احترام می‌گذارد و به تعامل دوسویه‌ی خود با او ادامه می‌دهد.

گفت‌وگوی پنجم پس از پایان‌بندی سوم است؛ در ماجرای که به پایان‌بندی سوم منتهی می‌شود، لنگه‌کفش به دست یک کفاش می‌افتد و کفاش با بنفش کردن یک لنگه‌کفش سفید، آن را با لنگه‌کفش قصه جفت و برای فروش آماده می‌کند: «لنگه‌کفش این پایان را که شنید چیزی نگفت. از سکوتش خسته شدم. او را برداشتم و مقابل صورتم گرفتم: نظرت را بگو. این اولین باری است که قهرمان داستان، داستانم را نقد می‌کند.» گفت: «این هم قشنگ بود ولی...» گفتم: «ولی به دلت نشست آره؟ اشکالش چه بود؟ هم تو یک جفت پیدا کردی، هم آن بیچاره.» گفت: «راستش را بگو. چرا



نمی‌خواهی من را به جفت اصلی‌ام برسانی؟» از سؤالش وحشت کردم. گفتم: «به این خاطر که دوست دارم داستان‌هایم با داستان‌های دیگران فرق داشته باشد. اگر تو را خیلی راحت به جفت برسانم، آن وقت همه می‌گویند: این داستان تکراری است. نوآوری ندارد.» صدایش از غصه لرزید و گفت: «خب نداشته باشد. در عوض من که به آرزویم رسیده‌ام.» دلم برایش سوخت. اصلاً حق با او بود. نوازشش کردم و گفتم: «ناراحت نباش، حاضر یک پایان دیگر برای این داستان بنویسم.» آهسته گفتم: «متشکرم» (همان: ۳۱).

در گفت‌وگوی پنجم، راوی مجدداً برای تداوم تعامل افقی، نظرخواهی می‌کند ولی در ادامه‌ی سخنان اذعان می‌دارد که برای تمایز از دیگران سعی می‌کند داستانش را طور دیگری به پایان برساند. این اعتراف که حاکی از بازگشت به رگه‌های اقتدار مؤلف‌محورانه است، سبب می‌شود بار دیگر خواسته‌ی شخصیت داستانی به تعویق بیفتد؛ اما اعتراض شخصیت داستانی مبنی بر اینکه باید به آرزوی خود، برآوردن آرزوی مخاطب همذات‌پنداری‌کننده، برسد سبب می‌شود نویسنده/راوی اقتدارگرایی را کنار بگذارد و باز پایانی دیگر برای داستان لنگه‌کفش بنویسد.

گفت‌وگوی ششم هنگام پایان‌بندی چهارم شکل گرفته است؛ در این ماجرا نویسنده/راوی لنگه‌کفش را به جفتش می‌رساند. پس از نوشته‌شدن قصه‌ی پایان چهارم، پسر نویسنده/راوی در اتاق را به صدا درمی‌آورد و می‌گوید: «پدر، ناهار آماده است.» گفتم: «الان می‌آیم. برو این کفش را از حیاط بیاور باید این تکه را برایش بخوانم.» (همان: ۳۳) سپس نویسنده/راوی می‌افزاید: «پسرم با نگاهی پر از سؤال گفت: کفش، همان لنگه‌کفش بنفش؟» گفتم: «بله همان لنگه‌کفش بنفش.» گفت: «او که رفت.» جا خوردم. درست مثل کسی که هول کند و از خواب بپرد. پرسیدم: «کجا رفت؟» گفت: «به من که گفت، می‌روم دنبال جفتم بگردم.» آن روز من و بچه‌ها و همسرم خیلی دنبال لنگه‌کفش بنفش گشتیم ولی او را پیدا نکردیم. چند روز بعد پسر خبر آورد که یکی از همکلاسی‌هایش لنگه‌کفش بنفش خود را بعد از مدت‌ها پیدا کرده است. آن کفش همان لنگه‌کفش بنفش بود. حال من مانده‌ام با داستانی که چهارجور پایان متفاوت دارد. نمی‌دانم کدام را برای چاپ انتخاب کنم. کاش یک نفر به من کمک می‌کرد! کاش آن یک نفر تو بودی!» (همان: ۳۵).

در گفت‌وگوی ششم، لنگه‌کفش بنفش حاضر نیست. شاید چنین به نظر برسد که در این بخش تعامل، جنبه‌ی افقی خود را از دست داده است، ولی چنین نیست. در منطق

گفتگویی در معنای اصطلاحی آن، حضور و غیاب ظاهری یا فیزیکی نقش مهمی در نوع تعامل ایفا نمی‌کند. مهم آن است که مشارکین گفت‌وگو حضور دیگری را به رسمیت بشناسند. نویسنده/راوی هم در انتهای قصه همین کار را کرده است. با اینکه لنگه‌کفش جفت خود را پیدا کرده و پایان‌بندی چهارم با زندگی اصلی لنگه‌کفش سنخیت دارد، باز نویسنده/راوی به احترام او حتی این پایان را هم برای او برنمی‌گزیند و همچنان به توافق قبلی مبنای بر اینکه، مشروعیت پایان‌بندی ترسیم‌شده به دست نویسنده/راوی، در گرو تأیید لنگه‌کفش است، پایبند می‌ماند و با پایان باز یا نوعی ناتمامی قصه، حضور لنگه‌کفش را در مقام طرف گفت‌وگو هم پاس می‌دارد. علاوه‌براین، نویسنده/راوی گوشه‌چشمی هم به مخاطب دارد و با استمداد از مخاطب راه چاره می‌جوید، یعنی هر آنچه خودت می‌خواهی.

با این وصف تعاملی افقی میان نویسنده/راوی و شخصیت، نماینده‌ی مخاطب، شکل می‌گیرد و مخاطب با همذات‌پنداری با شخصیت لنگه‌کفش بنفش، دیگری بزرگ خوفناک را چونان طرف گفت‌وگو در سطحی برابر و خواهان شنیدن سخن خود می‌یابد.

## ۲-۲-۲. داستان «دو لقمه‌ی چرب و نرم»

### ۲-۲-۲-۱. سهم شخصیت داستانی در تولید و تداوم داستان

اولین نشانه‌ی تعامل افقی در این داستان، جایی است که دو گوسفند با نام‌های اولی و دومی به هر دری می‌زنند تا همتایان بی‌خبر خود را در آسمان از خطر گرگی که در کمینشان است، باخبر کنند اما نمی‌توانند. تا اینکه دومی می‌گوید: «اصلاً من این داستان را قبول ندارم.» بعد رو به نویسنده می‌گوید: «آقای نویسنده شما یک کاری بکنید. یک جوری به آن بیچاره‌ها کمک کنید.» نویسنده می‌گوید: «این مشکل شماست. وظیفه‌ی من نوشتن داستان است» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۲). درست است که در این گفت‌وگوی اولیه، ظاهراً نویسنده از کمک به شخصیت داستانی امتناع می‌کند، ولی همین که نقش به جدال نقاش می‌رود و شخصیت داستانی می‌تواند چنین نظر بدهد که: «اصلاً من این داستان را قبول ندارم» تعامل افقی به شکلی شروع شده است.

سپس «اولی» رو به نقاش کرده، او را به پرسش می‌کشاند: «خانم نقاش! چرا شما فکری به حال آن زبان‌بسته‌ها نمی‌کنید؟» [نقاش جواب می‌دهد: «مثلاً چه کار؟»] [اولی ادامه می‌دهد: «مثلاً بین آن‌ها یک دیوار بکشید یا یک سگ گله بکشید که دوان‌دوان بیاید و گرگ را فراری دهد.»] [نقاش: «عجب حرفی! این‌ها که توی داستان نیست.

وظیفه‌ی من، نقاشی کردن آن چیزی است که نویسنده می‌نویسد... مگر نمی‌بینید نویسنده اینجا نشسته. در داستان‌های کودکان رسم بر این است که قهرمان‌های داستان، خودشان بدون دخالت دیگران، مشکلشان را حل کنند.<sup>۱</sup> [دومی:] 'ما سعی خودمان را کردیم. صدای ما به آسمان نمی‌رسد. تازه مگر چه عیبی دارد که همه به همدیگر کمک کنند. حیف است که این قصه پایان بد و غم‌انگیزی داشته باشد. دست کم... دست کم... یک کمک کوچولو به ما بکنید. یک پرنده برایمان بکشید. کشیدن پرنده که عیبی ندارد.'<sup>۲</sup> نقاش می‌پذیرد...» (همان: ۲۲ و ۲۳).

با توجه به گفت‌وگوی آمده در این بخش متن، ذکر این نکته ضروری می‌نماید که وجود و حضور دو نفر در مقام مؤلف، یعنی نویسنده و نقاش، خود به خود اقتدار مؤلف را که براساس فردیت او شکل می‌گیرد، متزلزل کرده است؛ چراکه کمترین ضرورت به هنگام وجود دو نفر در تولید یک فکر، همسویی و مشورت آنان با هم است. همین امر مبنای اقتدار هر یک را به نظر و نگاه دیگری گره می‌زند. برای درک این نکته کافی است به ژانرهای چندرسانه‌ای مانند فیلم رجوع شود. فیلم به این دلیل که در ساخت آن چندین نفر از جمله کارگردان، نویسنده، آهنگساز، فیلم‌بردار، طراح صحنه و لباس مشارکت دارند، به صورت طبیعی بحث مؤلف را در باب خود متفی می‌کند. کارگردان در مقام یکی از این سازندگان می‌تواند نقشی محوری در تولید فیلم داشته باشد، ولی مؤلف نیست (نک: کوری، ۱۳۹۱: ۸۳). هم‌ریشه‌بودن واژه‌ی مؤلف<sup>۱</sup> با واژه‌ی اقتدار<sup>۲</sup> در فرهنگ غرب (نک: سنت، ۱۳۹۱: ۲۵) نیز می‌تواند به درک ضرورت فردیت در مقام مؤلف کمک کند. در داستان «دو لقمه‌ی چرب و نرم»، دو نفر در مقام سازنده‌ی متن حضور دارند. در اول قصه، نقاش سعی می‌کند نویسنده را مؤلف بنمایاند: «عجب حرفی! این‌ها که توی داستان نیست. وظیفه‌ی من، نقاشی کردن آن چیزی است که نویسنده می‌نویسد... مگر نمی‌بینید نویسنده اینجا نشسته» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۲)؛ ولی حضور نقاش در کنار نویسنده سبب می‌شود اقتدار او ترک بردارد. این نکته مخصوصاً وقتی مشخص می‌شود که نقاش به درخواست گوسفند دومی، برخلاف میل نویسنده، گنجشکی را نقاشی می‌کند و گنجشک، گوسفندهای آسمانی را از خطر گرگ می‌رهاند (نک: همان: ۲۳). جالب اینکه خانم نقاش برخلاف اظهارنظر خودش درباره‌ی اینکه شخصیت‌های داستانی خودشان باید مشکلشان را حل کنند، به کمک

<sup>۱</sup>. Author

<sup>۲</sup>. Authority

آن‌ها می‌شتابد. همه‌ی این‌ها از پس زدن اقتدار برآمده از فردیت مؤلف و سوق دادن کنش تولید روایی به سوی تعاملی افقی حکایت می‌کند.

دومین نوبت تعاملی افقی نویسنده/نقاش با شخصیت‌ها، جایی است که به ظاهر، گوسفندهای آسمانی ابری نجات یافته‌اند؛ نویسنده می‌خواهد قصه را به پایان برساند که یک‌باره گنجشک فریاد خطر سر می‌دهد. این بار گرگ سیاه واقعی، به گوسفندها یعنی اولی و دومی نزدیک می‌شود: «گنجشک رو کرد به نقاش و نویسنده و فریاد زد: 'خانم نقاش! آقای نویسنده کمک!'» [خانم نقاش جواب می‌دهد: 'من عقلم به جایی نمی‌رسد!'] [نویسنده می‌گوید: 'من می‌توانم به آن‌ها کمک کنم؛ اما چرا خودت فکری به حالشان نمی‌کنی؟'] [گنجشک: 'چه طوری؟ من که زوری ندارم.'] [نویسنده: 'مگر آن دفعه که به گوسفندهای ابری کمک کردی از زورت استفاده کردی؟'] [گنجشک: 'خواهش می‌کنم با من بحث نکن. بگو چه کار کنم'] (همان: ۲۷). نویسنده با انگشتش آسمان توفانی را نشان می‌دهد و سپس گنجشک از ابرها کمک می‌گیرد. رعد و برق ایجاد می‌شود و گرگ از ترس دو لقمه‌ی چرب و نرم را رها می‌کند. قصه تمام می‌شود و «نقاش و نویسنده از پایان خوشحال شدند. نقاش یک رنگین‌کمان کشید. نویسنده هم نوشت: پایان» (همان: ۲۸).

در نوبت اول تعامل، اولی و دومی با کمک گرفتن از نقاش و به یاری گنجشک، قصه را به دلخواه تغییر می‌دهند. در این نوبت، گنجشک به کمک دو گوسفند می‌شتابد. این‌بار یکی دیگر از آفرینندگان سطح زیرداستانی قصه، یعنی نویسنده، با اجابت کردن خواسته‌ی شخصیت داستانی، جریان قصه را عوض می‌کند؛ شاید چنین به نظر برسد که نویسنده برای گنجشک در باب نجات گوسفندان کاری نکرد ولی او بود که با اشاره به آسمان توفانی، گنجشک را راهنمایی نمود تا بر مشکل فایق بیاید. اگر این بار هم نویسنده جریان را عوض می‌کرد، شاید تعامل آنان افقی نمی‌نمود؛ زیرا عملاً شخصیت قصه کاری نکرده بود. نویسنده به گنجشک فرصت می‌دهد که خود از پس مشکل برآید. گنجشک را درگیر چالش می‌کند و گنجشک بر مشکل غلبه می‌کند. وقتی گنجشک خودش دست به کار می‌شود نه تنها در خلق روایت، بلکه در تغییر وضعیت هم مؤثر است. شخصیت قصه در مقام قهرمان مخاطب تاریخی یا خود داستانی او، در مقابل نویسنده/نقاش احساس کهنتری نمی‌کند؛ حتی در برابر شخصیت داستانی مقابل گوسفندان، یعنی گرگ هم که می‌تواند چونان دیگری بزرگ جلوه کند، در سایه قرار نمی‌گیرد. شخصیت‌های ضعیف قصه اعم از گوسفندان و گنجشک، نه تنها از دیکته‌ی

نویسنده/نقاش در امان هستند، بلکه در تولید و تداوم روایت نیز با آنان همکاری می‌کنند. به طوری که گویی قصه‌ای را که باید بشنوند یا به گوش همانندان خود برسانند، خود می‌نویسند.

### ۳. نتیجه‌گیری

فرازبان در مقام حاشیه یکی از عناصر اصلی انسجام در متن است که می‌تواند قابلیت و کارکردی دوگانه و حتی متباین داشته باشد. از یک سو نویسنده/راوی می‌تواند به کمک فرازبان در لابه‌لای متن، حاشیه‌ای فراهم کند و به کمک آن با برقرارکردن تعاملی یک‌سویه با شنونده/خواننده، او را به سمت معنای دلخواه خود سوق دهد؛ همچنین از سوی دیگر به کارگیری فرازبان فرصتی است که نویسنده/راوی با آن مخاطب را به درون متن فرامی‌خواند و او را در خلق و تداوم روایت‌پردازی سهیم می‌کند. به اذعان بسیاری از محققان، ادبیات کودک مملو از صدایی غالب و پنهان است که به وسیله‌ی مؤلف یا مؤلف پنهان تولید می‌شود و با کمک راوی یا برخی از شخصیت‌های داستانی در درون متن تداوم می‌یابد و منجر به روایتی یک‌سویه و اقتدارگرا می‌شود. یکی از اصلی‌ترین شگردهای نویسندگان/راویان چنین متن‌هایی به کارگیری فرازبان و حاشیه‌پردازی سلطه‌ورزانه است. در مقابل مؤلفان مذکور، برخی نیز با به کارگیری فرازبان راهی دیگرگونه در پیش گرفته‌اند.

فرهاد حسن‌زاده یکی از نویسندگان/راویان دسته‌ی اخیر است که با گرایش به فرازبان و خلق انواع حاشیه در روایت‌ها، به تعاملی دوسویه با مخاطب دست یافته است. تعامل مذکور حاصل سهم‌دهی نویسنده/راوی به شنونده/خواننده یا یکی از شخصیت‌های داستانی است که شنونده/خواننده با او همذات‌پنداری می‌کند. در داستان‌های دیو‌دیگ به سر و آقارنگی و گربه‌ی ناقلا نویسنده/راوی، هم به شنونده/خواننده فرصت می‌دهد تا در خلق و تداوم روایت شرکت بجوید و هم برای شخصیت داستانی شرایطی فراهم می‌آورد تا در داستانی که درباره‌ی او در حال شکل‌گیری است دخالت کند و مسیر داستان را به دلخواه تغییر دهد. در داستان‌های همان‌لنگه‌کش بنفش و «دو لقمه‌ی چرب و نرم» هم بیشتر تعامل افقی در سطح زیرداستانی، میان نویسنده‌ی داستان و مخلوق داستانی او (یکی از شخصیت‌ها) شکل گرفته است. در این داستان‌ها نویسنده/راوی یا نویسنده/نقاش سعی می‌کند خواسته‌های شخصیت داستانی را برآورده

کند و قصه را به میل او به انجام برساند. شخصیتی که مخاطب خردسال، اغلب با او همذات‌پنداری می‌کند و این نیز به صورت غیرمستقیم، ادای سهم مخاطب است. در این داستان‌ها، سهم‌دهی نویسنده/راوی به شنونده/خواننده در قالب «پیشنهاد و دعوت به شنیدن قصه»، «اظهار نادانی از پایان قصه»، «دعوت به هوش‌آزمایی و همکاری»، «طرح پایان باز و درخواست کمک از او برای انتخاب پایان نهایی» نمایان شده است. سهم شخصیت داستانی هم با «دادن فرصت فضولی در روایت یا اجازه‌ی مداخله در نقل قصه»، «خودمانی سخن گفتن و احساس همدردی با او» و «اجابت خواسته‌ی شخصیت داستانی و تغییر جهت قصه به دلخواه او» از جانب نویسنده/راوی یا نویسنده/نقاش ادا می‌شود.

در این قصه‌ها، مهم‌ترین کارکرد سهم‌دهی نویسنده/راوی به مخاطب، فراهم‌آوردن فرصتی است که کودک خردسال در مقام مخاطب می‌تواند به‌وسیله‌ی آن با دیگری بزرگ خود، مواجهه‌ای افقی داشته باشد؛ به‌طوری‌که نه تنها همچون گذشته، دیگری بزرگ به او دیکته نمی‌کند، بلکه خود نیز می‌تواند در تولید و تداوم قصه‌ای که قرار است بشنود، شرکت جوید. با این وصف، وقتی که شنونده/خواننده طرف مشورت نویسنده/راوی است، دیگر چیزی به او تحمیل نمی‌شود یا زمانی که شخصیت یا قهرمانی که کودک در مقام مخاطب با او همذات‌پنداری می‌کند، می‌تواند از نویسنده بخواهد قصه را به دلخواه او بنویسد، چنین مخاطبی در مقابل نویسنده/راوی احساس غریبگی یا کهنتری نخواهد کرد یا دست کم به قصه‌های کودکانه، بی‌رغبتی نشان نخواهد داد.

### یادداشت‌ها

(۱). در تلقی لکان هم، هویت هر کس در گرو دیگری‌ست. لکان از دو نوع دیگری کوچک و بزرگ سخن می‌گوید؛ در نظر او دیگری بزرگ در مقام غیریتی بنیادین پیش از هر چیز باید یک جایگاه تلقی شود. جایگاهی که منشأ گفتار است. با این تلقی، منشأ گفتار هر فرد، نه در من سوژه، بلکه در دیگری بزرگ است. همچنین مادر اولین کسی است که جایگاه دیگری بزرگ را برای کودک اشغال می‌کند؛ زیرا این اوست که اولین گریه‌های کودک را می‌شنود و معنای آن‌ها را به گونه‌ای واپس‌نگرانه به منزله‌ی پیامی ویژه تصدیق می‌کند (نک: اونز، ۱۳۸۶: ۲۳۶). در نوشتار حاضر، دیگری بزرگ با اندکی تغییر در معنای اصطلاحی آن در نزد لکان، به‌کار گرفته شده است. بدین صورت که اگر هویت در تقابل و تفاوت با دیگری شکل می‌گیرد، این دیگری می‌تواند کوچک‌تر از شخص یا هم‌سطح با او یا قوی‌تر از او و مسلط بر

او باشد. این تحقیق، دیگری بزرگ را در معنای اخیر به کار گرفته است تا نه صرفاً هویت فرد، بلکه هویت «در سایه مانده»ی او را در مقابل دیگری بزرگ نشان دهد. با این وصف، نویسنده/راوی یا شخصیت قوی قصه‌ی کودکانه می‌تواند دیگری بزرگ مخاطب این روایت‌ها باشد.

(۲). ایدن چمبرز اصطلاح «خواننده‌ی پنهان» را که خوانشی دیگر از بحث ولفانگ آیزر است، در قالب چند زیرمجموعه‌ی سبک، دیدگاه، جانبداری و شکاف‌های گویا طبقه‌بندی و تحلیل کرده است. این تلقی خودبه‌خود بحث سهم مخاطب از روایت را مطرح می‌کند (نک: چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۱۵-۱۵۲). با این وصف می‌تواند با مبانی تحلیلی این تحقیق همپوشانی مختصری داشته باشد ولی چند تفاوت اساسی میان این دو نگاه وجود دارد: اول آنکه تأکید چمبرز بر فرازبان و حاشیه نیست؛ اگرچه برخی از بحث‌های او همچون «جانبداری» در دل فرازبان اتفاق می‌افتد؛ درحالی‌که نوشتار حاضر درصدد نشان‌دادن قابلیت‌های دوگانه و متباین فرازبان و حاشیه‌های درون‌متنی است. دوم آنکه اساس الگوی چمبرز بحث خوانش متن است که در ذیل آن می‌توان به نوع تعامل مؤلف با مخاطب از منظر افقی یا عمودی هم دست یافت؛ ولی در تحقیق حاضر تأکید بر شیوه‌های تولید و تداوم روایت و صد البته تبیین نوع تعامل است. سوم آنکه آنچه چمبرز در زیر‌عناوینی مثل سبک، دیدگاه و... جست‌وجو می‌کند اگرچه به خوانش متن از جانب مخاطب کمک می‌کند و همین امر در مواردی می‌تواند رنگ‌وبویی گفتگویی در معنای اصطلاحی آن داشته باشد، ولی بنا به موضع‌گیری نهفته در آن‌ها، تعامل مذکور لزوماً افقی و غیردیگته‌ای نیست؛ اما در تعامل فرازبان‌محوری که شنونده/خواننده در تولید و تداوم روایت سهم می‌شود رابطه‌ی مذکور افقی است. چهارم آنکه معیارهای دلالت‌یابی در دو نگاه کاملاً متفاوت است؛ برای مثال در تلقی چمبرز شخصیت‌های داستانی در مقام نماینده‌ی درون‌متنی شنونده/خواننده حضور ندارند؛ ولی در تحلیل حاضر برخی از شخصیت‌های داستانی در مقام نماینده‌ی درون‌متنی مخاطب تاریخی، در مقابل خالق خود می‌ایستند و سهمی از تولید و تداوم روایت را به عهده می‌گیرند.

(۳). لازم به ذکر است که دونا و ساندررا نورتون (۱۳۸۲) در کتاب *شناخت ادبیات کودکان*: گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک، بحثی با عنوان «سهم کردن کودک در عناصر ادبی» مطرح می‌کنند که بیشتر برای جذب کودک به داستان‌خوانی و نیز ایجاد تناسب میان خواننده و کتاب است. بحث سهم‌دهی مدنظر این مقاله از نظر روش، الگوی دلالت‌یابی و هدف پژوهش با کتاب مذکور تفاوت دارد.

### منابع

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

- اونز، دیلن. (۱۳۸۶). فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لکان. ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران: گام نو.
- تودورف، تزوتان. (۱۳۷۷). منطق گفتگویی میخاییل باختین. ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- پاشایی، روشنگر. (۱۳۸۸). «فراداستان، زبان انگیزش و تفکر در ادبیات کودکان ایران». نقد زبان و ادبیات خارجی، ش ۲، صص ۱-۱۷.
- پارسایی، حسن. (۱۳۸۹). «خرده‌روایت‌ها در چنبره‌ی زبان؛ نقد و بررسی عقرب‌های کشتی بمبک». کتاب ماه کودک و نوجوان، ش ۱۵۳، صص ۱۱-۱۵.
- پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت. ترجمه‌ی محمد شهباء، تهران: مینوی خرد.
- حجوانی، مهدی. (۱۳۸۴). «اگر کودک درون آن‌لاین باشد؛ بحثی در حد و مرز مخاطب‌شناسی». کتاب ماه کودک و نوجوان، ش ۹۶، صص ۱۵۳ و ۱۵۴.
- حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۸۲). همان لنگه‌کفش بنفش. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۸ الف). آقارنگی و گربه‌ی ناقلا یا این‌جوری بود که اون‌جوری شد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۸ ب). دیو دیگ به سر یا این‌جوری بود که اون‌جوری شد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۰). پی‌تی‌کو، پی‌تی‌کو و دو داستان دیگر. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- چمبرز، ایدن. (۱۳۸۷). «خواننده‌ی درون کتاب»، در دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک. به‌کوشش مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۱۱۵-۱۵۲.
- خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۹). معصومیت و تجربه؛ درآمدی بر فلسفه‌ی ادبیات کودکان. تهران: مرکز.
- ریمون‌کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). روایت داستانی؛ بوپتیقای معاصر. ترجمه‌ی ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.



- زایپس، جک. (۱۳۸۷). «چرا ادبیات کودک وجود ندارد»، در *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک*. به کوشش مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۲۶۱-۲۸۸.
- زند کریمی، شتاو. (۱۳۹۲). *کاربرد فرازبان در روایت‌پردازی کودکانی فرهاد حسن‌زاده*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه کردستان.
- سنت، ریچارد. (۱۳۹۱). *اقتدار*. ترجمه‌ی باقر پرهام، تهران: پردیس دانش.
- سیدآبادی، علی اصغر. (۱۳۸۵). *عبور از مخاطب‌شناسی سنتی*. تهران: فرهنگ‌ها.
- صاحبان زند، سجاد. (۱۳۸۳). «سفر ادیسه‌وار یک لنگه‌کفش؛ نگاهی به چند اثر از فرهاد حسن‌زاده». *پژوهشنامه‌ی ادبیات کودکان و نوجوانان*، ش ۳۷، صص ۲۰۰-۲۲۳.
- غفاری، سعید. (۱۳۸۴). *ادبیات کودکان و نوجوانان*. تهران: سپهر دانش.
- فوکو، میشل. (۱۳۷۴). «مولف چیست؟»، در *سرگستگی نشانه‌ها*. ترجمه‌ی افشین جهان‌دیده، تهران: مرکز، صص ۱۹۰-۲۱۴.
- قاسم‌نیا، شکوه. (۱۳۸۷). «ویروس بزرگ‌سالی». *پژوهشنامه‌ی ادبیات کودکان و نوجوانان*، ش ۲، صص ۳۰-۳۶.
- کیانوش، محمود. (۱۳۷۹). «شعر، زبان کودکی انسان»، در *کتاب جشنواره؛ نشریه‌ی نهمین جشنواره کتاب کودک و نوجوان*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۱۲-۲۵.
- کوری، گریگوری. (۱۳۹۱). *روایت‌ها و راوی‌ها*. ترجمه‌ی محمد شهبان، تهران: مینوی خرد.
- گادامر، هانس گئورک. (۱۳۷۹). «زبان به مثابه میانجی تجربه‌ی هرمنوتیکی»، در *هرمنوتیک مدرن: گزینه‌ی جستارها*. ترجمه‌ی بابک احمدی و همکاران، تهران: مرکز، صص ۲۰۱-۲۳۶.
- مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله. (۱۳۸۳). «آهسته و پیوسته با گام‌هایی استوار: نگاهی به داستان‌های حسن‌زاده». *پژوهشنامه‌ی ادبیات کودکان و نوجوانان*، ش ۳۷، صص ۱۷۶-۱۹۹.
- لوسی، نیل. (۱۳۹۳). *فرهنگ واژگان دریدا*. ترجمه‌ی جمعی از مترجمان، سرویراستار ترجمه مهدی پارسا، تهران: رخ‌داد نو.
- موفه، شانتال. (۱۳۹۱). *درباره‌ی امر سیاسی*. ترجمه‌ی منصور انصاری، تهران: رخ‌داد نو.

- نورتون، دونا و ساندررا نورتون. (۱۳۸۲). *شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک*. ترجمه‌ی منصوره راعی و همکاران، تهران: قلمرو.
- و، پاتریشیا. (۱۳۹۰). *فرد/دستان*. ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.
- هجری، محسن. (۱۳۸۳). «نمونه‌ای از حس نوستالوژیک در ادبیات کودک و نوجوان: نقد و بررسی دوره‌ی نخست فعالیت‌های فرهاد حسن‌زاده». *پژوهشنامه‌ی ادبیات کودکان و نوجوانان*، ش ۳۷، صص ۱۶۲-۱۷۵.
- یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۱). «زبان‌شناسی و شعرشناسی». *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمه‌ی مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نی، صص ۷۱-۸۰.
- یعقوبی جنبه‌سرایبی، پارسا و فاتح احمدپناه. (۱۳۹۰). «ساختار روایی کلیله‌و‌دمنه براساس گفتمان‌کاوی تعامل رای و برهن». *ادب‌پژوهی*، ش ۱۸، صص ۹-۳۰.
- Nodelman, Perry. (2008). *The Hidden Adult: Defining Childrens Literature*. The John Hopkins University Press, Baltimore.

Archive of SID