

فراداستان، زبان انگیزش تفکر در ادبیات کودک ایران:
بررسی سه اثر از فرهاد حسن زاده

روشنک پاشایی^۱

چکیده

به زعم برخی ادبا و منتقدان، ادبیات کودک جایگاه مناسبی برای جلوه های پسامدرن نیست. این افراد معتقدند که ادبیات پسامدرن دشوارتر از آن است که مورد درک و پسند کودک قرار گیرد. گروهی دیگر از منتقدان، در پاسخ به گروه اول، گفته اند که علی‌رغم باور عموم، کودکان به این نوع از ادبیات علاقمندند و فراداستان کودک زمینه‌ی مناسب را برای نقد یا حتی جایگزینی اشکال سنتی تر ادبی فراهم می‌آورد. به علاوه، انگیزش تفکر کودک به همان اهمیت ایجاد رضایت در او است، زیرا به ایجاد توانایی نگرش چند جانبه به مسائل می‌انجامد. در این راستا، منتقدان گروه دوم، ادبیات کودک را به دو دسته‌ی عمده طبقه بندی کرده‌اند: ادبیات سنتی واقع‌گرا و ادبیات فراداستانی. ادبیات فراداستانی به واسطه‌ی شکردهای ویژه‌ی نگارش داستان مانند بینامتنیت؛ ایجاد مکالمه میان کودک، نویسنده، و شخصیت‌های داستان؛ و تقلید تمسخر آمیز، بیش از ادبیات واقع‌گرا قادر به انگیزش تفکر کودک است. مقاله‌ی حاضر تلاشی است برای بررسی مقوله‌ی ادبیات فراداستانی کودک و رابطه‌ی آن با انگیزش تفکر کودک. بدین منظور وجوه تمایز و موارد تعامل فراداستان و ادبیات واقع‌گرا با استفاده از نمونه‌هایی فراداستانی، از ادبیات کودک ایران، به بحث گذاشته شده‌اند. این نمونه‌ها که عبارتند از آقارنگی و گربه‌ی ناقلا، دیو دیگ به سر، و همان‌نگه کفش بنفش، آثار فرهاد حسن زاده هستند.

کلید واژه‌ها: ادبیات کودک، فراداستان، واقع‌گرا، انگیزش تفکر.

دوره اول، شماره ۲، بهار و تابستان ۱۳۸۸

۱. عضو هیات علمی دانشگاه کاشان، دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید بهشتی
rpashace@gmail.com

باور این امر که پسامدرن در حیطه‌ی ادبیات کودک نیز قابل مشاهده است، دشوار به نظر می‌رسد. اما باید در نظر داشت که ادبیات کودک نیز، چون ادبیات بزرگسال، دستخوش تغییر و تحول است و نمی‌توان آن را متفاوت تصور کرد. در ادبیات کودک جهان و همچنین در ادبیات کودک ایران، چنان که خواهیم دید، نمونه‌هایی از ادبیات نوگرایی پسامدرن، به خصوص فراداستان، موجودند که خلاقیت و توانایی‌های ویژه‌ی نویسندگان این آثار را به نمایش می‌گذارند. به نظر برخی از منتقدان که بعداً به آنها اشاره خواهد شد، خلاقیت به کار گرفته شده در نگارش آثار فراداستانی، بیش از ادبیات سنتی واقع‌گرا در انگیزش تفکر کودک موثر است. هدف از نگارش این مقاله بررسی چگونگی تاثیر شگردهای نگارشی فراداستانی این نویسندگان- از قبیل تقلید تمسخر آمیز، بینامتنیت، عبور از دنیای داستان به دنیای واقعیت یا از داستانی به داستان دیگر، و ایجاد مکالمه میان کودک، نویسنده، و شخصیت‌های داستان- بر انگیزش تفکر کودک است. بدین منظور لازم است ابتدا برخی وجوه تمایز و موارد تعامل فراداستان و ادبیات سنتی واقع‌گرا را مورد توجه قرار بدهیم. سپس به بررسی سه فراداستان آقارنگی و گربه‌ی ناقلا (۱۳۸۴)، دیو دیگ به سر (۱۳۸۸)، و همان‌لنگه‌گفش بنفش (۱۳۸۲)، نوشته‌ی فرهاد حسن زاده خواهیم پرداخت.

تقابل یا تعامل؟

اکثر آثار داستانی کودک در گروه ادبیات داستانی واقع‌گرا جای می‌گیرند. در داستان واقع‌گرا، بر خلاف آن چه پساساخت‌گرایان بدان معتقدند، باور بر آن است که معمولاً برای هر نشانه مورد ارجاعی مفرد و معین وجود دارد. به عبارت دیگر اکثر نشانگان معادل یا نسخه‌ای تقلیدی از واقعیاتی مشخص و از پیش تعیین شده در بیرون اثر هستند. به علاوه، بدان دلیل که صدای نویسنده، صدای غالب روایت است (پیتر هانت در مقدمه‌ای که بر «ایدئولوژی و کتاب کودک» هالیندیل نگاشته، ادبیات کودک را صحنه‌ی کشاکش قدرت میان کودک و نویسنده دانسته است (Hollindale 18)). در چهار چوب داستان کمتر به خواننده فرصت داده می‌شود که به غیر از واقعیات از پیش تعیین شده‌ای که نویسنده، یعنی قدرت مطلق، در اختیارش قرار داده است،

واقعياتی ديگر، يا جنبه های ديگری از همان واقعيات را متصور شود. چنين از پيش تعيين شدگی، به خواننده که همان کودک است، نقشی منفعل می دهد و کمتر به انگيزش تفکر او می پردازد. به عنوان مثال در *مارو پله* از مجموعه داستان *مار و پله* (حسن زاده ۱۳۷۵)، راوی داستان که پسری است از خانوادهی مرفه، ناگزير است برای مدت کوتاهی در محلهای فقير نشين زندگی کند. داستان به شرح ماجرای پسر با ديگر کودکان محله می گذرد که به او حمله کرده اند و پولهایش را از او گرفته اند. پسر اضافه وزن دارد و همچنين به خاطر رفتار خصمانهی کودکان ديگر با او، می ترسد که راه خانه را به تنهایی طی کند. در اين داستان چنين به خواننده نمايانده شده که کم جرات بودن پسر و يا حتی اضافه وزن او، نتيجهی بی چون و چرای رفاه مالی خانوادهای است که در آن زندگی می کند. در چنين شرايطی نویسنده، به طور خودآگاه يا ناخودآگاه، جایی برای طرح اين فرضيه نگذاشته که ممکن است کم جرات بودن يا اضافه وزن کودک دليل يا دلایل ديگری داشته باشد، يا اين که کودکان طبقهی کم بضاعت نیز ممکن است دچار مشکلاتی مشابه باشند. دليل اين امر که عمل نویسنده را خودآگاه يا ناخودآگاه خواننده ام آن است که در برخی موارد نویسنده خود نیز نسبت به باورهای خویش آگاه نيست و اين باورها به صورت ناخودآگاه در اثر او بروز می کنند. هاليندیل در «ايدئولوژی و کتاب کودک» به حضور سه وجه از ايدئولوژی در کتاب کودک اشاره کرده است (۲۷). وجه اول آن دسته از آرا و باورهای نویسنده است که او آشکارا سعی در توصيه شان به کودک يا نوجوان دارد. به عنوان مثال در رمان *بچه های خاک*، (يوسفي ۱۳۸۴)، راوی که کودکی خيابانی است و بی هويت، برای گرفتن شناسنامه از زنی کولی در خواست کرده که به جای مادرش به ادارهی ثبت بيايد و برایش شناسنامه بگيرد. اما کارکنان ادارهی ثبت به اين دو نفر می گویند که زنها حق شناسنامه گرفتن برای کودکان را ندارند. زن کولی که فری (مخفف فریبا) ناميده شده می گوید:

يعنی من از يه نامردی مثل حسن لاشخور کمترم؟ واسه اين که اسمم مرد نشده؟ واسه اين که قلدر نيستم حق و حقوق يه مشت بدبخت ننه مرده رو بخورم؟ مثلا حسن لاشخور چه مردونگی، چه معرفت و لوطیگری داره که من ندارم؟ فقط به خاطر اين که اسمم زن شده؟ آخه اين رحم و انصافه؟ اون ورق قانون رو بايد آتیش بزنی که اجازه می ده حسن لاشخور حق داشته باشه بابای اين بدبخت باشه، ولی فری حق نداشته باشه، چرا؟ (۱۱۸)

وجه دوم حضور ایدئولوژی به نظر هالیندیل به آن دسته از باورهای نویسنده باز می‌گردد که خود نیز نسبت به حضورشان آگاه نیست. بدیهی است که یافتن نشانه‌های چنین ایدئولوژی پنهان در کتاب کودک بسیار دشوار تر از یافتن نشانه‌های ایدئولوژی نوع اول است، چرا که ایدئولوژی نوع اول در سطح اثر قرار گرفته و بر همگان آشکار است ولی این امر در مورد باورهای نا خود آگاه نویسنده صادق نیست. پس محتمل است که کودک یا حتی خواننده‌ی بزرگسال این باورها را به طور نا خودآگاه درونی سازد، در صورتی که مطلوب آن است که قبول یا رد این باورها توسط کودک آگاهانه صورت بگیرد. بدین منظور به عقیده‌ی هالیندیل چگونه خواندن باید به کودک آموزش داده شود. در وجه سوم ایدئولوژی، هالیندیل بدین نکته پرداخته است که ایدئولوژی اساساً محصول جامعه و فرهنگی است که نویسنده در آن می‌زید و در اکثر موارد نویسنده را گریزی از آن نیست. پس نکته‌ی حائز اهمیت در این بین بازبینی رابطه‌ی میان نویسنده و خواننده است. ادبیات پسامدرن و فراداستان به طور خاص قدمی است در جهت چنین بازبینی. زیرا کودک در تعامل مستقیم با داستان و نویسنده قرار می‌گیرد و نویسنده دیگر قدرت مطلق نیست. بلکه گفتمانی است که در کنار گفتمان‌های دیگر در متن حضور دارد.

پیشتر اشاره شد که باور بر آن است که در ادبیات سنتی واقع‌گرا معمولاً برای هر نشانه مورد ارجاعی مفرد و معین وجود دارد و اکثر نشانگان معادل یا نسخه‌ای تقلیدی از واقعیاتی از پیش تعیین شده در بیرون اثر هستند. این امر با آن چه جف ماس «شفافیت» نامیده (۵۱) رابطه‌ی مستقیم دارد. شفافیت زمانی حاصل می‌شود که نویسنده‌ی داستان واقع‌گرا تلاش نماید برای باور پذیر نمودن داستان و ایجاد توهم واقعیت در خواننده، شگردهای نگارشی خویش و فرایند خلق داستان را از نظر خواننده پنهان نگاه دارد. برای روشن شدن نکته می‌توان به شیشه‌ی پنجره‌ای اشاره کرد که در صورت پاکیزگی به هیچ وجه قابل مشاهده نیست و ممکن است این توهم را در بیننده به وجود بیاورد که در اصل شیشه‌ای موجود نیست و او به آنچه که پشت شیشه واقع شده است، دسترسی بدون واسطه دارد. حال آن که در فراداستان، نویسنده سنگی بر شیشه‌ی پاکیزه می‌زند تا ترکها و شکستگیهای موجود در شیشه همواره یاد آور این نکته باشد که آن چه در

پیش روی خواننده است، داستانی بیش نیست و هر نوع تغییر در ظاهر و کیفیت شیشه، منظره‌ی متفاوتی را به دست خواهد داد. پس ایجاد آگاهی در خواننده نسبت به رابطه‌ی میان نشانگان و موارد ارجاع و داستان و واقعیت که به واسطه‌ی آشکار ساختن فرایند خلق داستان صورت می‌گیرد، یکی دیگر از موارد مهم تمایز میان فراداستان و داستان واقع گراست.

یکی از شگردهای ایجاد چنین آگاهی، خروج از دنیای قصه به دنیای واقعیت، از دنیای واقعیت به دنیای قصه، و یا از دنیای یک قصه به دنیای قصه‌ای دیگر است. این امر شاید در گذشته امری دشوار به نظر می‌رسیده و یا کمتر اتفاق افتاده است. به مثال زیر که از درخت قصه، قمری‌های قصه (۱۳۶۹) نوشته‌ی نادر ابراهیمی گرفته شده است، توجه کنید:

بی بی خاطره گفت: واه! چه حرفها! کاش می‌شد از توی قصه برویم بیرون، این درخت را بیاندازیم، باز برگردیم توی قصه. مراد علی گفت: نمی‌شود بی بی، نمی‌شود! بیخودی که نمی‌شود هی آمد و رفت - آن هم به خاطر یک درخت خشک. تازه، اگر قصه هم نباشد، لانه‌ی قمری‌ها را نباید خراب کرد. (۱۷)

برخلاف نظر مراد علی، هیزم شکن، که معتقد است عبور و مرور میان دنیای قصه و واقعیت کاری دشوار یا غیر ممکن است، شاهدیم که به خصوص در دهه‌ی اخیر، در ادبیات و به خصوص ادبیات کودک چنین عبور و مروری در قالب فراداستان به دفعات صورت گرفته است. به عنوان نمونه در ابتدای *آقا رنگی و گربه‌ی ناقلا* یا *اینجوری بود که اونجوری شد*، که در پایین مورد بررسی قرار خواهد گرفت، می‌خوانیم که ممکن است گربه به بیرون از داستان بیاید و به کودک حمله کند. البته نویسنده به کودک اطمینان می‌دهد که گربه فقط به موشها حمله می‌کند و نیازی نیست کودک نگران باشد. نمونه‌های دیگری هم از عبور و مرور میان دنیای قصه و واقعیت در ادبیات کودک ایران موجود است اما بیابید برای بهتر روشن شدن موضوع به مثالی از ادبیات کودک جهان نگاه کنیم که به غیر از مورد ذکر شده نمونه‌ی مناسبی از بینامتنیت و تقلید تمسخر آمیز نیز هست. در سه خوک (۲۰۰۱) اثر دیوید ویزنر، که تقلید تمسخر آمیزی از قصه‌ی کهن سه بچه خوک است، خوک اول که در خانه‌ی گاهی زندگی می‌کند با فوت قوی گرگ به بیرون از

داستان پرتاب می‌شود، و سپس به همراه خوکهای دیگر، که آنها نیز با کمک خوک اول از داستان بیرون آمده‌اند، وارد چند شعر و داستان معروف کودکان می‌شوند، و با کمک شخصیت‌های آنها، برای همیشه از دست گرگ‌هایی می‌یابند.

چنان که گفتیم، این شگرد از آن سبب حائز اهمیت است که در کودک نسبت به فرایند خلق داستان ایجاد آگاهی می‌کند. به عبارت دیگر، در مواجهه با دو دنیای متفاوت داستان و واقعیت، کودک فارغ از توهم واقعیت و غرق شدن منفعلانه در دنیای داستان، نقش رهگذری را ایفا می‌کند که از دور به این دو دنیا می‌نگرد و کیفیات آن‌ها را مورد ارزیابی قرار می‌دهد.

به غیر از بهره‌جویی از بینامتنیت و تقلید تمسخر آمیز آثار که در بالا در داستان سه خوک بدان اشاره شد، مکالمه‌ی میان خواننده و نویسنده، نویسنده و یکی از شخصیت‌های داستان، یا یکی از شخصیت‌های داستان با خواننده نیز شگرد فراداستانی دیگری برای ایجاد آگاهی در خواننده نسبت به فرایند خلق داستان است. گاهی یکی از شخصیت‌های داستان کودک را مورد خطاب قرار می‌دهد. به عنوان مثال در همین داستان، خوک به محض آن که از داستان به بیرون پرتاب می‌شود، رو به خواننده می‌گوید: «ببینید. مرا از داستان به بیرون فوت کرد»، و در *آقارنگی و گربه‌ی ناقلا* یا *اینجوری بود که اونجوری شد* گربه‌ی داستان در صفحه‌ی اول به کودک نگاه کرده و لبخند می‌زند. در برخی موارد، نویسنده مستقیماً با کودک سخن می‌گوید و از او می‌خواهد در پیش برد داستان به او کمک کند. به عنوان نمونه در انتهای داستان *همان لنگه کفش بنفش* نویسنده از کودک می‌خواهد در انتخاب یکی از چهار پایانی که برای داستان نوشته است به او کمک کند: «حالا من مانده‌ام با داستانی که چهار جور پایان متفاوت دارد. نمی‌دانم کدام را برای چاپ انتخاب کنم. کاش یک نفر به من کمک می‌کرد! کاش آن یک نفر تو بودی!»

در اینجا شگرد فراداستانی مورد خطاب قرار دادن خواننده، به علاوه‌ی انگیزش تفکر کودک، به او اعتماد به نفس نیز می‌دهد زیرا بزرگسالی که همان نویسنده است برای نظر او ارزش قابل شده و از او در حل مسئله‌ای کمک خواسته است. در مواردی دیگر، نویسنده و یکی از شخصیت‌های داستان وارد مکالمه می‌شوند. مثلاً در *دیو دیگ* به

سر، بزغاله که سرش، از بخت بد، در دیگ گیر کرده و به دیو دیگ به سر تبدیل شده است، با نویسنده وارد گفتگو می‌شود.

- این عکس منه؟

- بله.

- چه وحشتناکه

- بله دیگه.

- داستان جالبیه. بعدش چی شد؟

- یعنی خودت نمی‌دونی؟

- می‌دونم. می‌خوام از زبان شما بشنوم. (۴۲)

نمونه‌های فراداستانی ذکر شده در بالا همگی از کتابهای تصویری هستند. در واقع از میان انواع ادبی موجود، کتاب تصویری به دلیل بهره‌گیری از دو نظام نشانه‌ای یعنی زبان و تصویر در فراداستان از اهمیت بسیاری برخوردار است، زیرا امکانات بیشتری را نسبت به انواع دیگر در اختیار خلاقیت نویسنده‌ی پسامدرن قرار می‌دهد، و در عین حال، به دلیل تعامل میان دو نظام نشانه‌ای، بیش از سایر انواع ادبی، کودک را به عنصری فعال برای پیشبرد داستان بدل می‌کند. به گفته‌ی مک کالوم:

تمایل به به کار گیری تقلید تمسخر آمیز، تفریح، و گشودگی، در بسیاری از کتابهای تصویری اخیر باعث شده است این کتابها به طور بالقوه فراداستان باشند. کتابهای تصویری از دو شیوه‌ی متفاوت بازنمایی- تصویری و کلامی- تشکیل شده‌اند. روابط میان این دو شیوه معمولاً کمابیش مکالمه‌ای است. از تعامل واژگان و تصاویر معنا ساخته می‌شود (یا به تعویق می‌افتد).... اجزاء تصویری و کلامی یک کتاب تصویری تلویرا به منزله‌ی مکالمه‌ای میان متن و تصاویر و خواننده می‌توانند باشند... ترکیب دو نظام نشانه‌ای راهی است برای طرح پرسش در مورد عملکرد بازنمایی‌های نشانگان تصویری و کلامی و پر رنگ ساختن روشهای ساختار بندی روابط میان نشانگان و اشیا به واسطه‌ی رمزگان بازنمایی و دلالت که نشان فرهنگ بر خود دارند. (McCallum 590)

کودک بعضاً با تصاویری مواجه می‌شود که با نوشتار همخوانی ندارند، یا چیزی خلاف آن چه که گفته شده است را بیان می‌کنند. در اینجا نیز چون نمونه‌ی مناسبی از ادبیات کودک ایران یافت نکردم، به همان داستان سه خوک بسنده می‌کنم. به عنوان مثال

در سه خوک تعامل بسیار خلاقانه‌ای میان تصاویر و کلمات وجود دارد. در صحنه‌ی نخست که خوک اول به بیرون از داستان پرتاب شده، می‌خوانیم: «و گرگ خوک را خورد». در عین حال تصویر کتاب گرگ گرسنه‌ای را نشان می‌دهد که با درماندگی و تعجب دستهایش را به هوا برده، زیرا خوک ناپدید شده است. کودک در غیاب قدرت مطلق راوی داستان واقع‌گرا، و در مواجهه با دو گفتمان متناقض، ناگزیر می‌شود به تفکر بپردازد، خلاقیت خویش را به کار گیرد، و به پیشبرد معنا در داستان کمک کند. این مثال نمونه‌ی بارزی است از رویکرد پس‌اساخت‌گرا که به عدم وجود مورد ارجاعی معین و مفرد برای نشانه اعتقاد دارد.

بر خلاف آنچه که در مورد نقش منفعل کودک در داستان واقع‌گرا گفته شد، شگردهای این چینی با شرکت دادن کودک در فرایند خلق داستان، به او نقشی پویا می‌دهند. در نتیجه فراداستان علی‌رغم انتقاداتی که بدان وارد است، به تقویت شگردهای تفکر خلاق در کودک می‌انجامد. انتقادات مطرح شده از آنجا نشات می‌گیرند که برخی معتقدند شگردهای پس‌اساخت‌گرای فراداستانی از قبیل تقلید تمسخر آمیز بسیار دشوار و از حیثه‌ی درک کودک خارج‌اند. چرا که شرط لازم درک تقلید تمسخر آمیز؛ خواندن آثاری که مورد تقلید قرار گرفته‌اند، آشنایی با قراردادهای درک متونی از این دست، و تجربه‌ی کافی است. کودکان کوچکتر و کم‌تجربه‌تر از آن هستند که دامنه‌ی مطالعاتی وسیعی داشته باشند و یا با این قراردادها آشنایی پیدا کرده باشند. در پاسخ به انتقاداتی از این دست پیتز هانت می‌گوید: «ممکن است این مفروض صحت داشته باشد که کودک خواننده نظامی پیچیده و کامل از رمزگان را به متن نمی‌آورد، ولی آیا این دلیل برای محروم کردن کودک از متنی که به طور بالقوه دارای رمزگانی غنی است، کافی به نظر می‌رسد؟» (MacCallum 588) به علاوه به نظر جف ماس در «فراداستان و فن ادبیات کودک» علی‌رغم باور عموم، کودکان به این نوع از ادبیات علاقمندند و فراداستان کودک زمینه‌ی مناسب را برای نقد یا حتی جایگزینی اشکال سنتی‌تر ادبی فراهم می‌آورد. انگیزش کودک به همان اهمیت ایجاد رضایت در او است (Moss 51).

پس باید با توجه به آن چه که تا کنون گفته شد، بدین نتیجه برسیم که فراداستان به مثابه‌ی برجسته‌سازی فرایند داستان نویسی و خوانش داستان، واکنشی است بر ضد

شفافیت داستان واقع گرا که می‌کوشد شگردهای داستان گویی خویش را پنهان نماید، و این دو در تقابل با یکدیگر قرار دارند. اما علی‌رغم نکاتی که مطرح شد، به زعم برخی از منتقدان، فراداستان و ادبیات واقع گرا همواره در تقابل با یکدیگر قرار ندارند. به عنوان مثال کاترین برگاس در «تقلید و فراداستان» بدین نکته اشاره کرده که محتمل است فراداستان پسامدرن شکل نوینی از واقعیت باشد (۲۳). به عبارت دیگر به نظر او پس از آن که خواننده‌ی فراداستان با شگردهای فراداستان آشنا شد و خو گرفت، خوانش او از متن فراداستانی «خوانشی واقع گرا از متنی ضد-واقع‌گرا» (۲۵) خواهد بود.

همچنین باید در نظر داشته باشیم که شگردهای فراداستانی چه در ادبیات کودک و چه در ادبیات بزرگسال تنها منحصر به ادبیات پسامدرن نیستند و نمونه‌های این شگردها را در آثاری از قبیل *دون کیشوت*، *تریسترآم شندی* و حتی ادبیات شفاهی کودک می‌توان مشاهده نمود. به عنوان مثال جمله‌ی معروف «بالا رفتیم ماست بود، قصه‌ی ما راست بود. پایین اومدیم دوغ بود، قصه‌ی ما دروغ بود» که در پایان داستان‌های شفاهی کودک بیان می‌شود، نیز به نظر من یکی از نخستین نمونه‌های شگردهای فراداستانی است. زیرا در این جمله توجه کودک به داستانی بودن آن چه که برایش نقل شده، و وجود عدم قطعیت در صحت و سقم این داستان جلب می‌شود. با توجه به قدمت دیرینه‌ی فراداستان، و نمونه‌های آن که در دل ادبیات واقع گرا موجود است، می‌توان گفت که فراداستان و داستان واقع گرا الزاما در تقابل با یکدیگر نیستند و در برخی موارد در تعامل و لازم و ملزوم یکدیگرند. به گفته‌ی دیوید لاج «سودمندترین کاربرد فراداستان، استفاده از منابع ادبیات واقع گرا ضمن اشاره به قراردادی بودن سنت‌های این ادبیات است (۱۹۵).

بررسی سه اثر

نوگرایی در ادبیات کودک اتفاقی تازه نیست. نمونه‌هایی از آثار نوگرا در ادبیات کشورهای مختلف در تمام دوره‌ها یافت می‌شود. داستان نوگرا از سالها پیش در کارنامه‌ی ادبیات کودک ایران نیز دیده شده است. نوگرایی بیشتر در سه زمینه‌ی صورت، محتوا، و شیوه‌ی نگارش یا ترکیبی از این سه است. به عنوان مثالی از نوگرایی

صورت می توان از من راه خانه ام را بلد نیستم (۱۳۵۳) اثر نادر ابراهیمی یاد کرد. در این کتاب برخی از تصاویر در صفحات تا شده‌ی میان کتاب قرار گرفته اند. از لحاظ محتوایی، زمانی می توان اثر را نوگرا خواند که نویسنده نگرشی نو به موضوعی را در داستان خویش به نمایش بگذارد. مثلا در *لولوی زیبایی* قصه گو (۱۳۷۹) نوشته‌ی فرهاد حسن زاده، لولوی داستان موجودی زیبا و مهربان است که برای کودک گریان قصه می گوید و تعریف می‌کند که لولو در اصل فرشته‌ای بوده که ملکه‌ی فرشته‌ها برای قصه گویی به زمین فرستاده، اما والدین بی حوصله او را به خانه هایشان راه نداده اند، و از او تصویری ترسناک در ذهن کودک ترسیم کرده اند. به نمونه‌ای از مکالمه‌ی لولو با گلنوش توجه کنید:

گلنوش میان حق حق گریه به سلام او جواب داد و پرسید «تو دیگر که هستی؟»
لولو گفت: «این اصلا مهم نیست. مهم اشکهای زلال شماست که مثل مروارید است. گریه تان برای چیست؟»
گلنوش با صدایی لرزان گفت: «مامان به زور می گوید بخواب! ولی من خوابم نمی آید. دلم تاپ تاپ می‌کند.»
لولو گفت: «چرا؟ چه اتفاقی افتاده؟»
گلنوش موهای خرمایی رنگش را از روی پیشانی کنار زد و گفت: «فردا صبح بابا از سفر می آید.»
لولو خنده‌ای کرد و گفت: «ای ناخدا! حتما خیلی خوشحالید و برای همین هم خوابتان نمی آید.»

از نمونه‌های نو گرایی در شیوه‌ی نگارش، که یکی از نمونه‌های آن فراداستان است، در ادبیات کودک ایران می توان از *درخت قصه*، *قمری های قصه*! نوشته‌ی نادر ابراهیمی؛ *دیو دیگ به سر*، *آقا رنگی و گریه‌ی ناخدا*، *دو لقمه‌ی چرب و نرم*، و *همان لنگه کفش بنفش*، هر چهار اثر نوشته‌ی فرهاد حسن زاده، نام برد. هر یک از این آثار یک یا چند ویژگی فراداستان را دارا هستند. در اینجا به بررسی سه اثر از فرهاد حسن زاده خواهیم پرداخت. در صفحه‌ی نخست *آقا رنگی و گریه‌ی ناخدا* یا *اینجوری بود که اونجوری شد*، می خوانیم که گریه‌ای از نقاشی یک نقاش فرار کرده است و سپس:

آهای با تو هستم. با تو که این کتاب را ورق می زنی و می خوانی. شاید... کسی چه می داند، شاید همان گربه از صفحه های همین کتاب بیرون آمد و در یک چشم به هم زدن تو را خورد، البته اگر موش باشی! هستی؟

از همان ابتدا با اطلاع از این امر که گربه ممکن است از دنیای داستان بیرون بیاید و پای به دنیای کودک بگذارد، شاهد دو ویژگی فراداستان یعنی عبور از داستان به واقعیت- ممکن است گربه پای به دنیای کودک بگذارد- و همچنین مکالمه‌ی میان نویسنده و کودک هستیم. به علاوه تصویر نیز به کمک نویسنده آمده، زیرا می بینیم که چنان که پیشتر گفته شد گربه‌ی فراری زل زده به کودک بیرون از کتاب و به او لبخند می زند، که یعنی کودک خویش را مورد خطاب گربه می یابد.

در صحنه‌ای دیگر، شخصیت اصلی داستان، یعنی نقاش، شیر گاو درون نقاشی اش را می دوشد. در اینجا و همچنین در فرار گربه از درون نقاشی به درون داستان، به جای تعامل دو نظام نشانه‌ای کلام و تصویر شاهد تعامل یک نظام نشانه‌ای در دو لایه‌ی متفاوت از داستان هستیم. لایه‌ی اول داستانی است که نویسنده خلق کرده و در آن ماجرای نقاش، موشها و گربه‌ها را روایت می‌کند. لایه‌ی دوم مربوط به اثری است که نقاش که خود مخلوق نویسنده است، خلق کرده است. یعنی داستانی در دل داستان دیگری جای گرفته است. چنین ساختاری به نظر مک هیل به عروسکهای بابوشکای روسی شباهت دارد (McHale 113) که در دل هر عروسک عروسک دیگری جای گرفته است. و از آن جهت می تواند حائز اهمیت باشد که با افزودن لایه های مختلف به داستان که هر کدام دنیایی جداگانه را در بر دارند، توجه خواننده به ساخت هر یک از این دنیاها جلب شده و فرآیند دنیا سازی در پیش زمینه قرار می‌گیرد. حال آن که در داستان واقع گرا ساخت در پس زمینه قرار گرفته و از نظر پنهان است. هشیاری کودک نسبت به ساختگی بودن دنیا‌های پیش رو و توجه او به چگونگی تعامل این دنیاها با یکدیگر عامل دیگری است که در این کتاب به انگیزش تفکر او می انجامد.

داستان را راوی قدرتمند دانای کل روایت می‌کند:

مثل همیشه یکی بود و یکی نبود غیر از خدا هیچ کس نبود. روزی و روزگاری مردی بود به نام آقا رنگی. آقا رنگی هیچ کاری نداشت جز نقاشی کردن. او از صبح تا شب نقاشی می‌کشید و با صدای قشنگش آواز می‌خواند:...

و از این لحاظ اثر به داستان واقع گرا نزدیک می‌شود، اما در عین حال استفاده از عباراتی از قبیل «مثل همیشه» در ابتدای پاراگراف، به اثر رنگ و بوی فراداستان می‌دهد. «مثل همیشه» یعنی مثل همه‌ی داستانهایی که کودک تاکنون خوانده است، و توجه کودک را به ساخت داستانی آن چه پیش روی خود می‌بیند جلب می‌کند. در عین حال به غیر از صدای راوی، صدای موش و گربه نیز به گوش می‌رسد که با قلمی رنگی نشان داده شده: موش: «وحشی»

گربه: «من وحشی نیستم، گربه ام!»

در اینجا شاهدیم که نویسنده اجازه داده است صدای گربه نیز شنیده شود و از خویش دفاع کند. پس کلام قدرتمند راوی تنها صدای داستان نیست و از این لحاظ می‌توان داستان را چند صدایی تلقی کرد. واضح است که چند صدایی بودن به کودک فرصت نگرش چند جانبه به موضوع را می‌دهد. قصه از این قرار است که گربه از نقاشی نقاش فرار کرده و زندگی موشها، که دوستان نقاش اند، به خطر افتاده است. حین خواندن تعقیب و گریز گربه و موش به صفحات تو در تویی به نام هوش آزمایی بر می‌خوریم که نویسنده کار گذاشته است. این صفحات، از لحاظ انگیزش تفکر کودک، زمانی اهمیت می‌یابند که از کودک برای پیشبرد جریان داستان کمک می‌گیرند. به عنوان مثال، در یکی از صفحات هزارتویی قرار دارد که از کودک خواسته شده در آن راه رسیدن به موش را به گربه نشان بدهد. ولی موش مستقیماً با کودک وارد صحبت می‌شود و از او می‌خواهد که این کار را انجام ندهد. بنابراین میان آن چه که طراح هزارتو از کودک خواسته، و خواهش موش تضادی وجود دارد که کودک را ناگزیر از فکر کردن و تصمیم‌گیری می‌سازد.

دیو دیگ به سر، دومین اثر از سری کتابهای حسن زاده است که با نام *این جوری بود که اون جوری شد* به چاپ رسیده‌اند. داستان مربوط به بزی است که سرش درون دیگ گیر می‌کند و مردم خرافاتی روستا گمان می‌کنند که او دیو دیگ به سر است و از او می‌ترسند. دو شگرد فراداستانی غالب در این اثر همان تقلید تمسخر آمیز داستان قدیمی *دیگ به سر* و همچنین مورد خطاب دادن خواننده و شخصیت داستان

توسط نویسنده است، که پیشتر بدان اشاره کردیم. حتی گاهی این مکالمه سه نفره می‌شود و میان نویسنده، قهرمان داستان، و کودک در می‌گیرد:

- تو چه احساسی داشتی بزبک؟

- من؟ من داشتم به یک چیز فکر می‌کردم؛ به چیزی که بشه با او نیش آدمها رو بست.

- چرا؟

- چون اونها داشتند هر هر به من می‌خندیدند. تا اون وقت این همه آدم ندیده بودم.

- از کجا می‌دونی؟ شاید به خودشون می‌خندیدند.

- نمی‌دونم چی بگم. چه طوره از خواننده‌های کتاب بپرسیم؟

راستی، مردم روستا به چه می‌خندیدند؟ (۵۲)

لازم به ذکر است که وجود شگرد های فراداستانی در این اثر بدان معنا نیست که می‌توان آن را فراداستان صرف تلقی کرد. حضور راوی دانای کل و صدای غالب او در بیشتر موارد باعث می‌شود اثر میان داستان واقع‌گرا و فراداستان در نوسان باشد. به عبارت دیگر، بر خلاف اثر پیشین، غلبه‌ی صدای نویسنده بر دیگر صداها در ریو ریگ به سر، در بسیاری از قسمتهای داستان، باعث شده است پیشبرد داستان بیشتر بر روایت نویسنده متکی باشد تا تصویر و شراکت کودک در آن، صفحات تاشوی بازی و معما مانند اثر پیشین در این اثر نیز موجودند، این صفحات در برخی موارد مانند مورد اول، که نویسنده از کودک می‌خواهد به بزبک کمک کند که از خیاطی بیرون بیاید، بسیار موثرند. زیرا بلافاصله در صفحه‌ی بعد می‌خوانیم: «بزبک، بالاخره راهش را پیدا کرد و از دکان خیاطی بیرون آمد.» که به کودک چنین القا می‌کند که نقشی فعال در رهایی بزبک داشته است. در مواردی دیگر، مانند زمانی که از کودک خواسته شده تعداد سیخها و میخهای چسبیده به بدن بز را بشمارد، به نظر می‌رسد این تصاویر نقشی در پیشبرد داستان ندارند. نویسنده در هر صفحه‌ی بازی به کودک توصیه کرده است که می‌تواند معما را بعدا و پس از اتمام داستان حل کند.

آخرین اثری که در این مقاله مورد بررسی قرار داده ام، همان لنگه کفش است که به بررسی خصوصیات فراداستانی آن خواهم پرداخت. حسن زاده در این اثر از ابتدا کودک را در جریان مشکلاتی که برای خلق داستان دارد، قرار داده است:

من یک نویسنده هستم. نویسنده‌ای که تا به حال پنجاه داستان نوشته است. داستانهای کوتاه، داستانهای بلند، داستانهایی که پایان خوب و شاد دارند و داستانهایی که پایانشان غمگین است؛ اما این بار که آدم داستانم را جمع و جور کنم؛ نتوانستم درباره‌ی آخر آن تصمیم بگیرم. بگذارید داستان این داستان را برایتان تعریف کنم. (۵)

داستان از این قرار است که نویسنده لنگه کفش بنفشی را در خیابان پیدا می‌کند و آن را به خانه می‌برد. لنگه کفش ماجرای گم شدنش را برای او تعریف می‌کند و نویسنده تصمیم می‌گیرد داستان زندگی او را بنگارد. هیچ یک از سه پایانی که او برای داستان لنگه کفش می‌نویسد، کفش را راضی نمی‌کند، زیرا او می‌خواهد به جفت واقعی اش برسد. سر انجام، زمانی که نویسنده مشغول نوشتن پایانی خوش برای لنگه کفش است، لنگه کفش خود به دنبال جفتش بیرون می‌رود و آن را می‌یابد.

این اثر به چند دلیل نمونه‌ی مناسبی است از شراکت کودک در تمام مراحل خلق داستان. دلیل نخست آن که نویسنده با شرح مشکلاتی که بر سر پایان داستان دارد، از موضع قدرت، که ویژگی نویسندگان داستان‌های واقع‌گرا است، پایین آمده و در جایگاهی تقریباً برابر با کودک قرار گرفته است. بنابراین کودک در کنار، و نه به عنوان عنصر زیر دست، نویسنده به تفکر در باره‌ی پایانی مناسب برای داستان می‌پردازد. این امر در دو داستان دیگر، که در بالا مورد بررسی قرار دادیم، به خصوص ریبو دیگ به سر، کمتر به چشم می‌خورد. دلیل دیگر آن است که در این اثر مانند دو اثر دیگر، مکالمه‌ی میان نویسنده و خواننده و خواننده و نویسنده و شخصیت اصلی داستان وجود دارد.

«...اما من دلم می‌خواهد این داستان جور دیگری تمام شود.»

گفت: «مگر می‌شود؟»

گفتم: «اگر من بخوام می‌شود.»

با دلخوری پرسید: «پس من چی؟»

گفتم: «ببخشید. نظر شما هم شرط است.» (۱۲)

گفت: «بنویس تا من نظرم را بگویم.»

لازمه‌ی شکل‌گیری مکالمه‌ای موفق آن است که افراد شرکت‌کننده، در حد امکان، به طور یکسان به بحث و تبادل نظر بپردازند. در نمونه‌ی بالا شاهدیم که نویسنده تأکید ورزیده که به غیر از نظر نویسنده نظردیگران نیز شرط است. در اینجا کودک می‌آموزد که برای تغییر شرایط باید نظر خویش را اعلام کند و با دیگران به گفتگو بنشیند. واضح است که برای اظهار نظر، کودک ناگزیر از تفکر است.

علی‌رغم آن که در تصویرگری کتاب خلاقیت از نوع فراداستانی آن دیده نمی‌شود، به عبارت دیگر تعامل میان دو نظام نشانه‌ای که منجر به تفکر خلاق کودک بشود ایجاد نشده است، دلیل سوم و حایز اهمیتی که داستان مورد بحث را به نمونه‌ی خوب فراداستان بدل کرده، عبور و مرور میان دنیای داستان و واقعیت است. لنگه کفش از قالب داستان نویسنده بیرون می‌رود و سعی در شکل دادن سرنوشت خویش به گونه‌ی دلخواه خویش دارد.

پسرم با نگاهی پر از سؤال گفت: «کفش، همان لنگه کفش بنفش؟»

گفتم: «بله، همان لنگه کفش 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 لنگه کفش بنفش گشتیم؛ ولی او را پیدا نکردیم. چند روز بعد پسرم خبر آورد که یکی از همکلاسیهایش لنگه کفش بنفش خود را بعد از مدتها پیدا کرده است. آن کفش، همان لنگه کفش بنفش بود.

در پایان داستان در می‌یابیم که سعی لنگه کفش فرجام خوشی دارد و او به دلخواه خویش می‌رسد. لنگه کفش برای رسیدن به فرجام خوش چندین بار تلاش می‌کند و ناامید نمی‌شود. مخاطب نیز به این نتیجه دست می‌یابد که به علاوه‌ی تفکر برای حل مشکلات، پشتکار نیز لازم است.

کودک در فراداستان در عمل یاد می‌گیرد که می‌تواند در حل مشکلات افراد دیگر، نجات آنها و یا متوقف ساختن حوادث ناخوشایند، مانند خورده شدن موشها توسط

گرچه در آقا رنگی و گریه‌ی ناقلا، نقشی تعیین کننده داشته باشد. همچنین یاد می‌گیرد که فراتر از غالب های مطلق گرای داستان واقع گرا بیاندیشد، چون چند صدایی بودن فراداستان برای او این امکان را به وجود آورده که با نگرشی همه جانبه و دیدی پرسشگر به متن و به تبع آن زندگی نزدیک شود. او می‌آموزد که هر نشانه لزوماً یک مورد ارجاع مشخص و معین ندارد و برای یافتن معنا یا باید تفکر کرد و یا مانند مردم ده داستان دیگر به سر، از ترسی خرافی بر خود لرزید. بزرگترین درس آن است که مانند لنگه کفش بنفش، که داستانی که دیگران برایش نوشته اند رضایتش را جلب نکرده، کودک یاد می‌گیرد از انفعال بیرون بیاید و خود پایان داستان خویش را بنگارد چون راه رهایی از فرجام بد قصه های خویش ننگاشته، پویایی و پرسشگری است. بدین ترتیب شاهدیم که علی‌رغم آن که برخی ادبیات پسامدرن فراداستانی را به دلیل دشواری آن برای کودک مناسب نمی‌دانند، یکی از بهترین شیوه های انگیزش تفکر کودک همان فراداستان است که به واسطه‌ی شگردهای گوناگونی که برای ایجاد آگاهی در خواننده نسبت به فرایند خلق داستان به کار می‌گیرد، به نحوی سرگرم کننده و خلاق کودک را از انفعال به در آورده و به تربیت نسلی پویا و متفکر می‌انجامد.

منابع

- ابراهیمی، نادر. درخت قصه، قمری های قصه. تهران: شرکت همگام با کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۹.
- همان. من راه خانه ام را بلد نیستم. تهران: دفتر انتشارات تلویزیون ملی ایران، ۱۳۵۳.
- حسن زاده، فرهاد. آقا رنگی و گربه‌ی ناقلا یا این جور بود که اون جور شد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۴.
- همان. دو لقمه‌ی چرب و نرم. تهران: ویژه نشر، ۱۳۸۰.
- همان. دیو دیک به سر یا این جور بود که اون جور شد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۸.
- همان. لولوی زیبایی قصه گو. تهران: پیدایش، ۱۳۷۹.
- همان. مارو پله. تهران: سروش، ۱۳۷۳.
- همان. همان لنگه کفش بنفش. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۲.
- یوسفی، محمدرضا. بچه های خاک. تهران: افق، ۱۳۸۴.
- Burgass, Catherine. *Challenging Theory: Discipline after Deconstruction*. London: Ashgate, 1999.
- Hollindale, Peter. "Ideology and the Children's Book." *Literature for Children Contemporary Criticism*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 1992. 18-41.
- Lodge, David. "Mimesis and Diegesis in Modern Fiction." Jencks, Charles. Ed. *The Post Modern Reader*. London: Academy Editions, 1992.
- McCallum, Robyn. "Metafiction and Experimental Work." *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 2004. 587-599.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.
- Moss, Geof. "Metafiction, Illustration, and the Poetics of Children's Literature." *Literature for Children Contemporary Criticism*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 1992. 41-66.
- Wiesner, David. *The Three Pigs*. New York: Clarion Books, 2001.