دوفصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال سوم، شماره سوم، بهار و تابستان ۱۳۹۴، صفحات ۳۸-۲۳

بررسی مجموعهٔ «*قصه، بازی، شادی*» با رویکرد خوانندهٔ درون‌متن

سمیه رضایی*/ سعید حسام‌پور**

دریافت مقاله:
۱۳۹۵/۹/۹
پذیرش:
۱۳۹۵/۱۲/۱

چکیده

هر نویسنده به هنگام آفرینش یک اثر، مخاطبی فرضی دارد که به مقتضای حال و مقام او می‌نویسد. این مخاطب که در اصطلاح نقد ادبی «مخاطب درون‌متن» نامیده می‌شود، بعدها نظر بسیاری از منتقدان را به خود جلب کرد تا اینکه نظریه‌ای با همین عنوان شکل گرفت. پیرو اقبال نظریه‌پردازان به این رویکرد، ایدن چمبر با مقالهٔ تأثیرگذار خود، «مخاطب درون‌متن»، این مقوله را به طور جدی در ادبیات کودک مطرح کرد. در حقیقت، نقد و تفسیر آثار کودکانه با رویکرد مخاطب درون‌متن، می‌تواند میزان کودکانه بودن یک اثر را آشکار کند. از آنجا که مجموعهٔ ده جلدی *قصه، بازی، شادی* مرتضی‌خسرونژاد، از نمونه‌های برجستهٔ ادبیات داستانی کودکانه است، به‌منظور تبیین جایگاه کودک، مخاطب درون آثار با روش تحلیل محتوا مورد بررسی قرار گرفت.

با توجه به بررسی انجام‌شده می‌توان گفت لحن، زبان، ساختار و عناصر طرح شده در اثر و به طور کلی سبک قصه‌ها، حضور کودک خردسالی را در آنها نشان می‌دهد و پس از عنصر سبک، به ترتیب، زاویهٔ دید، طرفداری و سرانجام شکاف‌های گویا در کشاندن کودک به درون متن سهیم هستند.

کلیدواژه‌ها: خوانندهٔ نهفته، قصه، بازی، شادی، مرتضی خسرونژاد، ایدن چمبرز.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز (نویسنده مسئول). somirezae@gmail.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز.

مقدمه

از زمانی که «هنر» به وجود آمده، هدف اصلی‌اش ایجاد تأثیر در مخاطب بوده است و پیوسته آن هنری توانسته به موفقیت‌های بیشتری دست یابد که در راستای تحقق این هدف، توفیق بیشتری حاصل کرده باشد. یکی از مهم‌ترین عوامل این هدف نیز همان به اقتضای حال و مقام مخاطب سخن گفتن است. همان‌گونه که ارسطو، «رتوریک» را هنرِ گفتن به نحو مؤثر می‌دانست.

در حقیقت، سخن فصیح و شیوا، بلیغ و تأثیرگذار خواهد بود و بدون تردید، سخن تأثیرگذار، به مقتضای حال و مقام مخاطب گفته شده است. بدین‌ترتیب فصاحت مربوط به لفظ و بلاغت مربوط به معنی است؛ اما این هردو درهم کنش متقابل دارند... مناسبت کلام با مقتضای حال مخاطب یا خواننده یعنی بلاغت، یکی از مختصات عمده، بلکه اولیهٔ کلام ادبی است». (شمیسا، ۱۳۸۳: ۴۵)

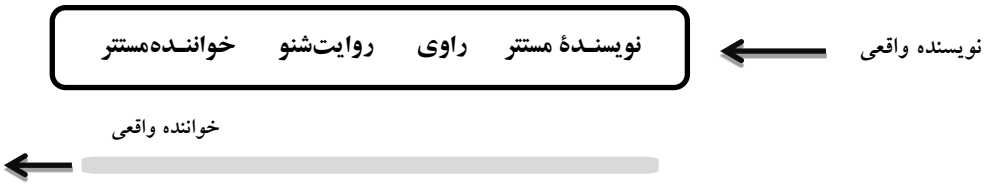
نقد ادبی در روزگاران پیشین، از فراز و فرود لفظ و معنی سخن می‌گفت و در پی بازشناخت سره از ناسره، در تکاپو بود؛ تا اینکه «فرمالیسم»، معنی را از سیطرهٔ نقد کنار زد و تنها به لفظ مجال حضور داد. ایشان اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی یک اثر ادبی تکیه باید بر فرم باشد و نه محتوا و اصولاً مخالف تقسیم متن به صورت و معنی بودند. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۶۲) این روش نقد، بعدها منجر به بروز مکتبی به نام ساختارگرایی شد؛ مکتبی که نام «رومن یاکوبسن» پیش‌کسوت این جریان را با خود به همراه داشت. اگرچه هنوز هم هدف هنر و به‌ویژه ادبیات، تأثیر بر مخاطب بود، اما نقد ادبی رفته رفته رویکرد دیگری به خود می‌گرفت.

هنر از نظر ساختارگرایان، نظامی بود که هرکدام از عناصرش به نحوی در شکل‌گیری آن، سهم به‌سزایی داشتند؛ اجزایی که در کنار یکدیگر پدیدآورندهٔ کل نظام‌یافته‌ای بودند و برای بررسی آن باید به تحلیل اجزاء و چگونگی قرارگرفتن آنها در ساختار کل پرداخته شود. واقعیت این بود که با این وجود، هنوز هم تأثیرگذاری بر مخاطب، هدف اصلی هنرمند بود و هر نویسنده‌ای به هنگام نوشتن، مخاطبی را پیش چشم قرار می‌داد و برای این مخاطب فرضی می‌نوشت. همگام با پیدایش شکل‌گرایی، نظریه‌پردازان ساختار روایی در گوشه و کنار جهان روی نمودند. از نظر تاریخی نظریه‌های شکل‌گرایان روس سهم عمده‌ای در تشکل نظریه‌های روایت‌شناسان به عهده داشته و تأثیر آنها انکارناپذیر است. توجه عمدهٔ آنها تنها به ادبیات معطوف بود و آنچه نوشتن و خلاقیت را ممکن می‌ساخت. (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۵)

هرکدام از نظریه‌پردازان، روایت را از چشم‌اندازی نظاره می‌کردند، تا اینکه «الگوی ارتباط روایی»، برگرفته از نظریه‌های پیشین به اشکال مختلفی عرضه شد. یکی از اولین الگوها متعلق به «فردینان دو سوسور» است. پس از او «شانون» الگوی سوسور را تکمیل کرد و سرانجام یاکوبسن شکل تکامل‌یافتهٔ الگوهای پیش از خود

را عرضه داشت. وجه مشترک همهٔ این الگوها این است که فرستندهٔ پیام، اندیشهٔ ذهنی خود را برای مخاطب یا گیرنده ارسال می‌کند. از دیدگاه نشانه‌شناسی، می‌توان گفت که فرستنده/ نویسنده/ راوی/ گوینده، پیامی را در قالب مکتوب یا شفاهی، برای گیرنده/ خواننده/ روایت‌شنو و شنونده، ارسال می‌کند. این پیام در متن رمزگزاری شده و لازم است در فرآیند خوانش پیام، رمزگشایی شود. (حری، ۱۳۹۱: ۳۱)

از مطرح‌ترین این الگوها الگوی «سیمور چتمن» بود. در الگوی چتمن برای نخستین بار از «نویسنده و راوی مستتر» سخن به میان آمد:



نویسندهٔ پنهان همراه همیشگی متن است و این نویسندهٔ واحد، ممکن است در دو متن متفاوت، دو شخصت متفاوت داشته باشد و خوانندهٔ مستتر که خوانندهٔ آرمانی نیز نامیده می‌شود، همان تصویری است که نویسندهٔ واقعی به هنگام خلق اثر در ذهن خود می‌پروراند. مؤلف مستتر، تصویر و رونوشت نویسندهٔ واقعی در ذهن خواننده و خوانندهٔ مستتر، تصویر خواننده در ذهن نویسنده است. (همان: ۳۲) این خواننده، همان مخاطبی است که نویسنده به مقتضای حال و مقام او دست به قلم برده است. مخاطبی که رابینو ویتز آن را «مخاطب درون‌متن»، گیس «خوانندهٔ تقلیدی» و لنسر «خوانندهٔ فراداستانی» نامیده‌اند. این مورد معمولاً شامل شنوندگان واقعی مؤلف تلویحی است. خوانندهٔ درون‌متن، برخلاف خوانندهٔ نمونه، از داستان بودن داستان آگاه است و داستان را در پرتو این آگاهی می‌خواند. (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۶) هر نویسنده‌ای به هنگام آفرینش اثر، تصویری از خود و خواننده‌اش می‌آفریند. از نظر وین سی. بوت، «موفق‌ترین خواندن آن است که این خودهای آفریده‌شده، یعنی مؤلف و خواننده، در توافق کامل باشند». (همان: ۱۲۱) بنابراین، مخاطب فرضی همان شخصی است که نویسنده برای او می‌نویسد و به‌منظور ایجاد تأثیر بر او، دست به قلم می‌برد. حال اگر این نویسنده، نویسندهٔ کودکان است، مخاطب فرضی او نیز، باید مخاطبی از این دست باشد.

کودکان دلشان کتابی را می‌خواهد که نویسندهٔ آن، آنها را همان‌گونه که هستند، بپذیرد؛ نه اینکه ناچار باشند خودشان را با کتاب هماهنگ کنند. روش نقدی که در جست‌وجوی آنیم، یکی از امکانات با ارزشی که فراهم می‌آورد، این است که هوشمندانه، آن دسته از کتاب‌های کودک را فهم‌پذیر و معقول می‌داند که کودک را آن‌چنان که هست، می‌پذیرند و بعد او

را به درون متن می‌کشانند. کتاب‌هایی که به کودک خواننده یاری می‌رسانند تا با معنا ارتباط برقرار کند، کتاب‌هایی که به او کمک می‌کنند تا به جای آنکه از متن، برای هدف‌های غیرادبی استفاده کند، توانایی خویش را در دریافت متن، همچون یک خوانندهٔ ادبی گسترش دهد. (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۱۹)

نظریهٔ مخاطب درون‌متن بعدها در ادبیات کودک مطمح نظر قرار گرفت و منتقدان بسیاری را به خود جلب کرد. یکی از این منتقدان پیشرو در وادی نظریهٔ کودک «ایدن چمبرز» است که با مقالهٔ تأثیرگذار خود، با عنوان «خوانندهٔ درون کتاب»، به تبیین جایگاه مخاطب حاضر در متن پرداخته است. می‌توان گفت زمانی‌که یک اثر ادبی توجه خوانندگان را به خود جلب می‌کند، در جهت ایجاد ارتباط با خواننده توفیق مطلوبی حاصل کرده است. بنابراین، با بررسی آثار شاخص بر مبنای این نظریه، می‌توان جایگاه مخاطب درون متن را در آنها تبیین کرد.

این گفتار نیز در پی آن است تا پس از بررسی مجموعهٔ ده‌جلدی *قصه، بازی، شادی* مرتضی خسرونژاد که از آثار موفق در زمینهٔ ادبیات کودکانه است، براساس نظریهٔ مخاطب درون متن ایدن چمبرز، به یکی از دلایل توفیق این اثر نزد مخاطبان، دست یابد.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی درخصوص تبیین جایگاه مخاطب درون متن صورت گرفته است؛ اما نظریهٔ خاصی در پژوهش‌هایی از این دست لحاظ نشده است. رویکرد مخاطب درون متن ایدن چمبرز، در ادبیات کودکان نیز چندان مورد توجه نبوده، چنان‌که در چند سال اخیر تنها چند مقاله به این موضوع پرداخته است. حسام‌پور (۱۳۸۹) در مقاله «بررسی خوانندهٔ نهفته در داستان‌های احمداکبرپور»؛ سادات شریفی (۱۳۹۰) در «بررسی خوانندهٔ نهفته در متن در سه داستان ادب پایداری از احمدرضا احمدی» و پیرصوفی (۱۳۹۱) در «خوانندهٔ نهفته در دو داستان کوتاه از احمدرضا احمدی» به تبیین جایگاه مخاطبان در آثار یاد شده پرداخته‌اند. کیانی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «نظریه القارئ الضمنی فی ادب الطفوله دراسه فی قصص لینا کیلانی» نیز این مخاطب را در آثار یکی از نویسندگان کودک عرب بررسی کرده است.

معرفی آثار

مرتضی خسرونژاد، استاد دانشگاه در زمینهٔ تعلیم و تربیت و نویسندهٔ کودکان است. مجموعهٔ ده‌جلدی *قصه، بازی، شادی* او از آثار برگزیدهٔ «شورای کتاب کودک» در سال ۱۳۸۹شمسی است. این قصه‌ها برای «گروه سنی ب» تألیف و اغلب عناصرشان از دنیای کودکی برگرفته شده است. جدول بعد، برخی از مشخصات آثار خسرونژاد را بیان می‌کند:

شماره	نام کتاب	گروه سنی	نقش اصلی	طرح
۱	آی بدو که دوغ آوردم/ قصه دروغ آوردم	الف. ب	پیرزن	پیرزن کمی دوغ می‌خورد. گنجشک، مرغ، گربه و سگ هم از پیرزن طلب دوغ می‌کنند و هرکدام مقداری از آن را می‌خورند؛ اما پشه آنقدر می‌خورد تا می‌ترکد.
۲	دلت می‌خواد ماست بخری/یه قصهٔ راست بخری؟	ب	تنبلک (کودک)	تنبلک دوستانش را با خود می‌برد که در خرید ماست به او کمک کنند؛ اما سرانجام ماست را می‌ریزند.
۳	میای با من دوست بشی؟/ سوار اتوبوس بشی؟	ب. ج	اتوبوس	اتوبوسی که در پی دوست است، در راه پسربچه، مورچه، فیل و فنجانی را سوار می‌کند؛ اما همه دقایقی بعد پیاده می‌شوند. اتوبوس غمگین می‌شود و در راه مردی را سوار می‌کند، اینجاست که خواننده می‌فهمد که آن مرد راننده است و بعد از این، همه سوار اتوبوس می‌شوند.
۴	منو بخوری چاق می‌شی/ شغال توی باغ می‌شی	ب	کلوچه	یک کلوچه از شیرینی‌فروشی فرار می‌کند. در راه مرد چاقی را می‌بیند که تصمیم می‌گیرد کلوچه را بخورد؛ اما کلوچه او را منصرف می‌کند و بعد یک زن میانه اندام... و بعد یک مرد لاغر... آخر هم کلوچه آزاد می‌شود.
۵	با این صدای زنگوله/ گربه پیشی چه شنگوله!	ب	گربه پیشی کوچولو	بچه‌گربه، جوجه‌ها را می‌ترساند. جوجه‌ها تصمیم می‌گیرند با بستن زنگوله به پای بچه گربه از این کار او جلوگیری کنند.
۶	پسرا شیرن، مثل شمشیرن/ دخترا موشن، مثل خرگوشن	ب	احمدک (کودک)	احمدک به همراه پسرها می‌رود و دخترها را با خود نمی‌برند. اما بعد اتفاقی می‌افتد که دخترها آن‌ها را مسخره می‌کنند.
۷	اون شب که بارون اومد/ موشه لب بوم اومد	ب	موش	در یک شب بارانی سقف خانهٔ آقاموشه چکه می‌کند. او به خانهٔ هاجر، نویسنده و مخاطب پناه می‌برد؛ اما در خانهٔ هیچ‌کدام برای او جایی نیست. آقاموشه قهر می‌کند و از قصه بیرون می‌رود و نویسنده برای این‌که دل آقاموشه را به دست بیاورد، یک خانهٔ کبوتر می‌نویسد... .
۸	عروس من از تو/ آواز تو از من	ب	گنجشک کوچولو	گنجشک گرسنه‌ای از پیرزنی طلب کلوچه می‌کند؛ اما پیرزن کلوچه را می‌خورد و گنجشک نان‌های پیرزن را می‌دزدد. چوپان نان‌های گنجشک را می‌خورد و گنجشک گوسفندهای او را می‌دزدد. داماد گوسفندهای گنجشک را می‌خورد و گنجشک عروس او را می‌دزدد. عروس را به نابینای تنهایی می‌دهد و آواز نابینا را می‌گیرد.

۹	من که ماه بلند آسمونم/ چرا باید همش تنها بمونم	ب. ج	ماه آسمون	ماه زیبا در آسمان می‌گوید من با این همه زیبایی چرا تنها هستم. ستاره به او می‌پیوندد. ماه ابر می‌شود و روی ستاره را می‌گیرد. ستاره باران می‌شود و چک‌چک می‌بارد. ابر سبزه می‌شود و سر در می‌آورد. باران گل می‌شود و کنار سبزه می‌نشیند. سبزه بلبل می‌شود. چه‌چه می‌خواند و این‌گونه جهان پر از ترانه می‌شود. گل آینه می‌شود و روبه‌روی بلبل می‌نشیند. بلبل عروس می‌شود و خودش را در آینه می‌بیند. آینه داماد می‌شود تا روی عروس را ببوسد و بعد هیچ اتفاق دیگری نمی‌افتد.
۱۰	منم موش گرسنه/ می‌خورمت درسته	الف. ب	موش گرسنه	موش گرسنه همه را می خورد. وقتی به نویسنده می‌رسد، نویسنده با گذاشتن نقطه‌ای در پایان داستان راه او را سد می‌کند.

بر پایهٔ نظریهٔ چمبرز، به‌منظور دست یافتن به جایگاه خوانندهٔ نهفته در اثر، باید عناصری چون سبک، زاویهٔ دید، طرفداری و شکاف‌های گویا را بررسی کرد:

۱. سبک

یکی از معانی سبک، تجلی شخصیت نویسنده در اثر است، اما چمبرز در نظریهٔ مخاطب درون متن، سبک را به میزان حضور واقعی کودک در دنیای متن و میزان انطباق آن با روحیات کودکانه تعریف کرده است. هدف چمبرز از بررسی سبک، یافتن نوع لحن و زبانی است که نویسندهٔ کودک به کار می‌گیرد و اینکه آیا این لحن و زبان، مخصوص دوران کودکیست، یا نه؟ نویسنده در برقراری ارتباط صمیمی، اما کنترل شده، تا چه میزان موفق بوده است؟ (حسام‌پور، ۱۳۹۲: ۱۰۷) آیا نویسنده در فرآیند نگارش، توانسته کودک را راضی کند و او را تا پایان داستان با خود همراه سازد؟ و از چه تجربه‌هایی برای گسترش اثر خود استفاده کرده است؟ سپس چمبرز برای تبیین نظریهٔ خود داستانی را مثال می‌زند که برای کودکان بازنویسی شده است. در حقیقت، «رولد دال» با بازنویسی این داستان، در پی رسیدن به لحن و صدایی است که روشن، منظم، آرام و از جنبهٔ زیبایی‌شناسانه کمتر دشوار است و احساس ارتباطی صمیمی اما کنترل شده از سوی بزرگسال را میان خود دوم او و خواننده کودک نهفته‌اش بنا می‌نهد... در واقع لحن، لحن صمیمی قصه‌گویی بزرگسال است که می‌داند چگونه کودکان را، در همان حال که در جای خود نگهشان داشته است، سرگرم سازد. در نمونه‌وارترین حالت، سبک در قصه، نشانه‌ای از حضور کودک است. (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۲۴-۱۲۳)

بخش‌های بعد بررسی سبک در قصه‌های یاد شده را در برمی‌گیرد:

۱-۱. بحث و بررسی سبک

سبک سادهٔ این قصه‌ها حاکی از این حقیقت است که کودک مخاطب قصه‌ها، در اوایل کودکی و سنین خردسالی به سرمی‌برد، شاید در سال‌های آغازین دبستان. کودکان در این سنین از خواندن کتاب‌های آسان و نمایش مهارت‌هایی که تازه به‌دست آورده‌اند و از قصه‌سازی‌های خود لذت می‌برند. (نورتون، ۱۳۸۲: ۱۶)

طرح سادهٔ این آثار و فرصتی که نویسنده در اختیار خواننده قرار داده است تا به بازسازی چندبارهٔ داستان‌ها بپردازد، به این معنی است که نویسنده، کودک مخاطب خود را به خوبی شناخته است.

- همهٔ قصه‌ها از لحن و زبانی ساده برخوردارند، لحن و زبانی که کودک به آسانی با آن ارتباط برقرار می‌کند:

«گربه هم یک قورت بزرگ دوغ سرکشید و دلش خنک شد و آرام گرفت و رفت یک گوشه و خوابید. پیرزن هم چشم‌هایش را بست که بخوابد؛ اما آقاسگه با له‌له‌اش او را بیدار کرد». (خسرونژاد، ۱۳۸۸: ۱۳/۱)

- نویسنده در میان نثر داستان از قطعات منظوم و آهنگین استفاده کرده است:

«تنبلک گفت: "می‌خوام برم ماست بخرم. هرچی دلم خواست بخرم، بعدش برم آش بخورم. آشه رو با جاش بخورم!" و بعد باز هم خسته شد و نشست روی زمین و باز هم گفت: «آخ... چقدر کار سخته!» ... و به این ترتیب همه با هم رفتند که به تنبلک کمک کنند. ... نمی‌دانم یک‌دفعه چطور شد که ظرفه از این طرف کج شد. آمدند راستش کنند که نریزد از آن طرف کج شد. باز آمدند راستش کنند که معلوم نشد از کدام طرف کج شد و ناگهان ظرف ماست پرت شد و خورد به دیوار و پاشید». (همان: ۲۲/۲) «و حالا شادی و خنده همه‌جا! اینجا! آنجا! چپ/ راست/ بالا/ پایین/ بالا رفتیم ماست بود/ پایین اومدیم ماست بود/ قصهٔ ما راست بود». (همان: ۲۴)

- او معمولاً در گفت‌وگوها از زبان شعر بهره می‌گیرد:

«بعد ماه دید یک ستاره خیلی خیلی قشنگ دارد دورش می‌گردد. بعد ماه گفت: "تو که ستاره می‌شی دورم می‌گردی/ منم ابر می‌شم رو تو می‌گیرم». (همان: ۱۱/۹)

- در میان سطور این مجموعه، جملات کوتاه و معطوف بسامد بالایی دارد:

«و دانه‌اش را با دندان گرفت و سوار اتوبوس شد و اتوبوس هم شروع کرد به بوق زدن: دو دو دو! خوشحال و خندان راه افتاد...». (همان: ۷/۳)

- واج‌آرایی و تکرار دو آرایهٔ پرکاربرد در این مجموعه است:

«بچه‌گربه‌ای بود که پرنده‌ها را خیلی می‌ترساند. وقتی جوجه‌مرغ و جوجه‌خروس و جوجه‌اردک و جوجه‌کلاغ داشتند بازی می‌کردند، این بچه‌گربه آرام‌آرام می‌آمد پشت سر آنها، صدایش را کلفت می‌کرد و ناگهان می‌گفت: می‌یو!». (همان: ۳/۵)

«گنجشکـه گفـت: "چـاره داغـی دوغه" پیرزنـه گفـت: "نـه بـابـا! این قصه‌ها دروغه!"». (همان: ۷)

«دیـد تابستـان اسـت و دیـد هـوا بدجوری گرم است. پا شد و ایوان را حسابی آب‌پاشی کرد. حیاط را آب‌پاشی کرد. باغچه و گلدان‌ها را آب داد. به در و دیوار آب پاشید...». (همان: ۴/۱)

- نویسنده برای ملموس‌تر کردن زبان، از اصوات حیوانات و اشیاء بسیار بهره برده است:

«گنجشکه گفت: «تو که کلوچه‌ام رو خوردی. مهربونیم رو بردی؟ حالا باهات بد می‌شم، دیب دب و دیب دب می‌شم! پرپرپر می‌پرم. این‌ور اون‌ور می‌پرم. نوناتو ورمی‌دارم. یه جیک برات می‌ذارم...» (همان: ۹/۸)

- لحن نویسنده بسیار ساده و کودکانه است و برای گزینش واژگان، میزان درک کودک مخاطب خود را به خوبی شناخته است:

«"من که ماه بلند آسمونم. چرا باید همه‌اش تنها بمونم؟" و بعد چشم‌هایش را بست و از ته ته دلش گفت: "من که ماه بلند آسمونم. چرا باید همه‌اش تنها بمونم؟"». (همان: ۶/۹)

نویسنده برای برقراری ارتباط با کودکان، از تصاویری که درک آنها نیاز به تلاش ذهنی دارد، استفاده نکرده است. افعالی که در قصه‌ها به کار رفته‌اند، اغلب از نوع حسی هستند و شخصیت‌ها و عناصر آن‌ها، با توجه به جدول، از دنیای کودکانه برگرفته شده است. در حقیقت، زبان نثر قصه‌ها، زبانی ساده و کودک‌پسند است. نویسنده با این زبان به خوبی توانسته است با کودک ارتباط صمیمانه و طبیعی برقرار کند، گویی درعین‌حال که یک بزرگسال است، با آنها دوست است و همراهشان در مسیر قصه حرکت می‌کند. چون بزرگسال است، به صورتی صحیح و به این دلیل که مخاطبش کودک است، کودکانه سخن می‌گوید. در نهایت سبک نویسنده در این مجموعه، حضور یک کودک را در میان سطور اعلام می‌کند، کودکی که سالیان اولیهٔ کودکی خود را آغاز کرده است. از آنجا که ادبیات کودک، مانند همهٔ گونه‌های ادبیات، در بهترین شکل خود به اکتشاف و بازآفرینی و جست‌وجوی معنا در تجربه‌های انسانی گرایش دارد، این تلاش با ارجاع‌های ویژه به کودک و زندگی او صورت می‌گیرد، ارجاع‌هایی که از راه رابطهٔ منحصربه‌فرد میان زبان و شکل آن، امکان‌پذیر است. (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۲۷)

۲- ۱. زاویهٔ دید

مفهوم روایت گسترده‌تر از آن است که در قالب تعریف خاصی بگنجد. روایات، صرفاً در قالب کلمات عرضه نمی‌شوند؛ یک تصویر نیز می‌تواند یک روایت کامل باشد. در هنر عکاسی، راوی، نگاه عکاس است که از زاویه‌ای به تصویر می‌نگرد. خود دوم او مجموعه‌ای از عدسی‌هاست که جهان هستی به‌وسیلهٔ آن نگریسته می‌شود. او خود دومش را براساس حرفی که برای گفتن و مخاطبی که در ذهن دارد، تنظیم می‌کند و بر همین اساس بر سوژه متمرکز شده یا از آن فاصله

می‌گیرد. اگر گاهی نگاه عکاس به جهان هستی در یک شاخهٔ گل خلاصه می‌شود، بر تصویر گل متمرکز شده و زمینهٔ آن را مات می‌کند. مخاطب درون متنش کسی است که نگاهی جزئی، اما عمیق دارد. اگر می‌خواهد منطقهٔ وسیع‌تری را به تصویر بکشد، نوع لنز را تغییر می‌دهد. بنابراین، خود دوم او نیز تغییر کرده است. اینجا مخاطب درون متن او کسی است که نگاهی سطحی، اما وسیع دارد، ضمن اینکه هرچه فاصلهٔ کانونی یا تمرکز بر سوژه کمتر باشد، اعوجاج بیشتر می‌شود.

در روایت کلامی که در قالب واژه‌ها ارائه می‌شود نیز چنین روندی حاکم است. بنابراین، زاویهٔ دید یکی از مهم‌ترین عناصر روایت است که انتخاب شایستهٔ آن می‌تواند به ایجاد خوانندهٔ درون متن یاری رساند. در آثاری که خوانندهٔ نهفتهٔ آن کودک است و نویسنده به خوبی از عهدهٔ ایجاد ارتباط میان خود ثانوی و خوانندهٔ نهفته در اثر برآمده است، معمولاً راوی، خود دوم اوست که جهان را از روزن چشم کودک می‌نگرد. «در کتاب‌هایی که خواننده نهفتهٔ آن کودک است، نویسندگان تمایل دارند این رابطه را با انتخاب زاویه‌دیدی به شدت متمرکز در خود ثانوی خویش تحکیم بخشند. آنها دوست دارند این تمرکز را با قراردادن کودک در مرکز داستان، به دست آورند، کودکی که با گذر از هستی اوست که همه‌چیز دیده و احساس می‌شود». (همان: ۱۲۷)

بنابراین، راوی همان است که سخن می‌گوید؛ اما کسی که می‌بیند، کودکی است که درون متن قرار دارد. صدا و زاویهٔ دید داستان لزوماً یکی نیستند و در واقع، در ادبیات کودک به‌ندرت یکی هستند؛ زیرا صدای راوی از آنِ یک بزرگسال است، ولی زاویهٔ دید به یک کودک تعلق دارد. (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۸) راوی در ادبیات کودک بزرگسالی است که کودکانه می‌نگرد، به راحتی می‌تواند کودکانه بیندیشد و این اندیشهٔ درست را با زبانی پاکیزه، ارائه دهد. «...کودکی که داستان را کمابیش همان‌گونه که به پیش می‌رود، نقل می‌کند، در روایت شخصی همزمان، فاقد مهارت‌های شناختی و کلامی لازم برای بیان حالت‌های عاطفی خود است. درحالی که راوی بزرگسال که بر شخصیت‌های داستانی کم‌سال متمرکز می‌شود، می‌تواند فکرها و احساس‌های آنان را به‌راحتی به کلام درآورد». (همان: ۵۷۲)

براساس دیدگاه چمبرز، نوع انتخاب زاویه‌دید از جانب نویسنده می‌تواند جایگاه مخاطب درون متن را آشکار کند. برای شناختن این مخاطب باید دید راوی کودک است یا بزرگسال، سپس نوع نگرش راوی بزرگسال را به جهان کودکانه تبیین کرد. اگر نگاه او کودکانه است، آیا این نگاه کودکانه در سطح داستان متغیر است؟ یا گاهی هم مانند بزرگسالان می‌اندیشد؟ کانون توجه روایت چه کسی است؟ (حسام‌پور، ۱۳۹۲: ۱۱۲) روایت‌شناسی ما را وامی‌دارد تا میان آنکه سخن می‌گوید (راوی)، آنکه می‌بیند (شخصیت کانون‌ساز یا تمرکزکننده) و آنکه دیده می‌شود (شخصیت کانونی‌شده یا مورد تمرکز) تفاوت بگذاریم. (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۸)

دراین داستان‌ها راوی، شخصیت کانون‌ساز و کانونی‌شده چه کسانی هستند و چه رابطه‌ای میان آنها برقرار است؟ راوی در کدام قسمت داستان قرار گرفته است؟ رابطهٔ بین راوی و کودک درون متن چگونه است؟

۲- ۱- ۱. بحث و بررسی، زاویه دید

در قصه‌های خسرونژاد، زاویهٔ دید از نوع نمایشی یا عینی است. در این نوع زاویهٔ دید، «نویسنده برای تجزیه و تحلیل روانی و خصوصیات خلقی شخصیت‌های داستان اختیار ندارد و نمی‌تواند به تک‌گویی درونی یا تشریح آنچه شخصیت‌ها به آن فکر می‌کنند یا چگونگی آنچه می‌گویند، بپردازد. داستان تقریباً یکپارچه گفت‌وگو و نشان‌دهندهٔ اعمال و رفتار قابل رؤیت و تصویرپذیر شخصیت‌هاست. درست همان‌طور که در صحنهٔ تئاتر از بازیگران می‌بینیم». (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۴۹۹)

- راوی این قصه‌ها دربارهٔ شخصیت‌ها قضاوت نمی‌کند و اگر گاهی قضاوت می‌کند، در پاسخ به پرسش‌های فرضی خوانندهٔ کودک است:

«اما این همه آدم قد و نیم قد و یک ظرف ماست!». (خسرونژاد، ۱۳۸۸: ۲/ ۲۱)

- راوی فرد بزرگسالی است که همان نویسندهٔ داستان است. این راوی گاهی خارج از قصه ایستاده و در حال روایت است و گاهی درون قصه قرار می‌گیرد، گاهی هم با کودک درون متن، شخصیت‌هایی از قصه می‌شوند:

«راهش را گرفت و رفت و رفت تا رسید به... رسید به... اوه! بچه‌ها! رسید به من! موش گفت: "آهای نویسنده!" من گفتم: "ب...بله!"...» (همان: ۱۸/۱۰)، «حالا دیگه نوبت توست! الان تو رو و هر ده تا قصه‌ات رو هم می‌خورم». (همان: ۲۳) و نویسنده با گذاشتن نقطه‌ای راهش را سد می‌کند تا نتواند جلوتر بیاید. «آقا موشه ناراحت شد و راهش را کشید و آمد خانه ما: تق تق تق/ کیه کیه/ منم منم؟...». (همان: ۱۰/۷) و بعد «آقا موشه باز هم ناراحت شد و راهش را کشید و آمد خانه شما...». (همان: ۱۰)

نویسندهٔ واقعی این قصه‌ها بزرگسال عاقل و کاملی است که جهان را کودکانه تماشا می‌کند. در حقیقت، او پس از گذراندن اندیشهٔ خود از صافی ذهن کودکانه، آن را جرح و تعدیل می‌کند، همان‌گونه که «دال» در بازنویسی خود چنین روندی را طی می‌کند.

همان‌گونه که کودکان در زندگی روزمرهٔ خود برای زنده‌ماندن نیازمند کمک بزرگسالانند، وجود راوی بزرگسال برای دست‌کم اندکی راهنمایی کودکان نیز از الزامات بوطیقای داستان‌نویسی برای کودک به شمار می‌آید. زمانی که این قرارداد فراموش شود، آنچه خلق می‌شود، یا دیگر ادبیات کودک به شمار نمی‌آید، یا اگر هم بیاید شکستی هنری خواهد بود. (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۷۲)

بنابر آنچه گفته شد، روایتگر قصه‌های خسرونژاد، یک بزرگسال و خود دوم او همان

بزرگسال است که خود را با دنیای کودکانه وفق داده و به این دلیل کودک را به خود جذب می‌کند و نگاهش با نگاه کودکانهٔ او یکی می‌شود و این‌گونه راوی شخصیت کانون‌ساز و کانونی شده با یکدیگر تعامل خواهند داشت. سرانجام کسی که می‌بیند یک کودک است که در درون متن حضور فعال دارد. «برای خوانندهٔ کودک (یا هر خوانندهٔ کم تجربه‌ای)، رها شدن از ذهنیتی که متن به ایشان تحمیل می‌کند، دشوار است. بنابراین، انتخاب زاویهٔ دید راوی در ادبیات کودک، از بسیاری جهت‌ها، مهم‌تر از گونه‌های دیگر ادبی است». (همان: ۵۶)

۳-۱. طرفداری

زمانی‌که انسان قصد فریب دادن دیگری را دارد، به قصه‌سازی روی می‌آورد. گاهی آفرینندهٔ قصه هیچ‌گونه خلاقیتی هم ندارد و آنچه می‌گوید بیشتر به طنز شباهت دارد! اما یک نویسنده، آن هم نویسندهٔ کودک، آدم حیله‌گری نیست که قصد فریب دادن کودک را داشته باشد، بلکه هنرمندی است که اندیشهٔ خود را در قالب یک اثر هنری به مخاطبانش (طرفداران هنرش) عرضه می‌کند و هرچه ناسرگی هنر بیشتر باشد، ناتوانی هنرمند بیشتر آشکار می‌شود.

نویسنده هرچه مخاطبانش را بیشتر باور داشته باشد، با اخلاص بیشتری دست به قلم می‌برد و این‌گونه است که می‌توان گفت، اثر به مقتضای حال و مقام مخاطب گفته شده و تأثیرگذاری لازم را داراست. بنابراین، یک نویسنده برای شروع باید مخاطبی را فرض کند. مخاطبی که با او همدل، هم‌زبان و هم‌آهنگ باشد.

براساس نظریهٔ چمبرز، نویسنده باید با مخاطب درون‌متن حس همدلی داشته باشد. کودک را باور کند و به دنیای کودکی احترام گزارد، ضمن اینکه این همدلی و هواخواهی نباید تصنعی و اغراق‌آمیز باشد؛ تا آنجا که به منظور هواداری از کودک در مقابل بزرگسالان موضع‌گیری کند.

آنچه در بررسی عنصر طرفداری بر ما آشکار می‌شود، میزان باورپذیری نویسنده از مخاطب درون متن است و اینکه آیا او را همان‌گونه که هست پذیرفته و به عقاید او چنان‌که شایسته است، احترام می‌گذارد. این مسئله به طور کلی برداشت او را از دنیای کودکی شرح و تبیین می‌کند. قبل از بررسی این عنصر، آنچه ضرورت دارد، یادآوری این نکته است که مخاطب این داستان‌ها، با توجه به گروه سنی ثبت شده در شناسنامهٔ اثر «در پی استقلال یافتن، از بزرگسالان فاصله می‌گیرند، اما همچنان از جانب بزرگسالان خواستار مهرورزی و امنیت در زندگی هستند» (نورتون، ۱۳۸۲: ۲۶) «و ممکن است وقتی زیر فشار قرار می‌گیرند از پدر و مادر سرپیچی کنند...». (همان: ۲۵)

۳-۱-۱. بحث و بررسی، عنصر طرفداری

نویسندهٔ این قصه‌ها اگرچه یک بزرگسال است، اما کودک و دنیای کودکی را به خوبی شناخته و

با او بسیار صمیمی است. او بزرگسال و فهمیده و ناظر شیطنت‌های کودک است. در عین حال که بازیگوشی او را موجه می‌داند، مانند یک بزرگسال رفتار می‌کند؛ چراکه باید مراقب کودک باشد: «خب! حالا من مانده‌ام و تو! تو نگران نیستی؟ نمی‌خواهی بدانی چرا جوجه‌خروسه و جوجه‌کلاغه و جوجه‌اردکه و جوجه‌مرغه هنوز برنگشته‌اند؟ نمی‌خواهی بروی دنبالشان؟ حالا دیگر نوبت توست! چی؟! ... نوبت منه؟!... نه! نه! اصلاً! حرفش را نزن! فکرش را هم از سرت بیرون کن! چرا؟! خب معلوم است: من نویسندهٔ کودکان هستم و باید مراقب رفتارم باشم! و مهم‌تر از این من باید همین‌جا بمانم و مواظب باشم تا یک وقت خدای‌نکرده گربه‌ها نگران بچه‌شان نشوند و سراغ جوجه‌ها نروند! آخر می‌دانی؟ بچه‌گربه‌ها قابل اعتمادند اما به خود گربه‌ها نمی‌توان اعتماد کرد...». (خسرونژاد، ۱۳۸۸: ۲۳/۵)

- نویسنده به نظر کودک احترام می‌گذارد. در عین حال که پشتیبان اوست، مطیع فرمان او نیز هست و گاهی داستان را به دلخواه او پایان می‌دهد:

«وقتی این قصه را برای بچه‌ها گفتم بعضی از آنها گفتند: کاش کلوچه خورده نمی‌شد! من برای این بچه‌ها داستان را جور دیگری تمام کردم. حالا این داستان دوجور پایان دارد. ببینید شما کدام را بیشتر دوست دارید: پایان دوم/ (برمی‌گردیم به جایی که مرد لاغر به شکمش زد...) ... مرد لاغر خندید و با یک دست...» (همان: ۲۲/۴)

- حتی با کودک مشورت و از او نظرخواهی می‌کند:

- «خب اگر من و تو هم توی فکر و حال خودمان باشیم و یکی ناگهان از پشت سر بگوید: می‌یو! یا بگوید: فیششششش....! یا: خخخخخخو!، نمی‌ترسیم؟... من که می‌ترسم!» (همان: ۴/۵)

- این همدلی در لحن سخن‌گفتن او نیز آشکار است:

- «یک شب باران آمد. چه بارانی! جرجر! هم روی پشت‌بام ما، هم روی پشت‌بام شما و هم روی پشت‌بام هاجر. روی پشت‌بام آقا موشه هم آمد. پشت‌بام ما سوراخ نداشت. پشت‌بام شما هم سوراخ نداشت. پشت‌بام هاجر هم سوراخ نداشت. اما پشت‌بام آقاموشه سوراخ داشت. نه یکی. نه دوتا. نه سه تا!... پس چند تا؟! من که آنجا نبودم بشمارم!...». (همان: ۳/۷ و۴)

مخاطب این قصه‌ها کودکان خردسال هستند و نویسنده با شناختی که از مخاطبان خود دارد، وارد دنیایی می‌شود که بزرگ‌ترها را به آن راه نمی‌دهند، مگر اینکه با دنیای کودکی آشنا باشد. او از این لحظه متعهد می‌شود، که کودک را همان‌گونه که هست بپذیرد؛ اما باید همچنان یک بزرگسال باقی بماند، تا بتواند از کودک حمایت کند و مواظبش باشد. بنابراین، وجود یک راوی بزرگسال در داستان‌هایی که کودکان در مرکز آن قرار دارند، ضروری است، تا داستان‌هایی برای

ماجراجویی کودک بسازد و کودک بتواند با شخصیت اصلی هم‌ذات‌پنداری کند. نویسنده‌ای که در یک کلام به کودک قهرمان ایمان داشته باشد.

- این بزرگسال که دوست کودک است، فردی عاقل و کامل و در حل مسئله تواناست. در قصهٔ دهم، زمانی که موش می‌آید تا نویسنده را بخورد، او به راحتی مشکل را حل می‌کند، تا پس از این مزاحم دیگران نشود:

«دیگه نوبت توست! الان تو رو و هر ده تا قصه‌ات رو هم می‌خورم» (همان: ۲۳/۱۰) و نویسنده با گذاشتن نقطه‌ای راه موش را سد می‌کند. این همان بزرگسالی است که کودک بر او تکیه می‌کند و به پشتیبانی او نیاز دارد. کودکی که دوست دارد بزرگ شود: «آنچه از کنترل ماهرانه انتظارات خواننده، پشتیبانی‌های گوناگون از او و خواسته‌های هدایت‌شده‌اش از سوی نویسنده به دست می‌آید، رشد بیشتر خواننده نهفته و تبدل او به خوانندهٔ درگیر در متن است؛ خواننده‌ای که اندیشه و احساس او وقف کتاب شده است و نه تنها وقف پیرنگ و شخصیت‌های آن، بلکه تسلیم مذاکرهٔ میان نویسنده و خوانندهٔ معناهای ممکن متنی که اکنون کاملاً در آن درگیر شده است و اینک آخرین چیزی که می‌خواهد، توقف خواندن است و آنچه بیش از همه در پی آن است، گرفتن عصارهٔ همان چیزی است که کتاب پیشنهاد داده. او سرانجام، در آفرینش کتاب سهیم و از شکاف‌های گویای متن آگاه می‌شود». (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۳۳)

۴- ۱. شکاف‌های گویا

داستان جهان نقطه‌چین‌های زیادی دارد. نقطه‌چین‌هایی که انسان‌ها باید آنها را پر کنند، انسان‌هایی که مخاطب درون متن روایت جهان هستی‌اند. درحقیقت، ما انسان‌ها خوانندگان منفعلی هستیم که به نبوغ خود در فهم آنچه دیده نمی‌شود، باور نداریم!

آنچه گفته شد تمثیلی است از رابطهٔ میان نویسنده، متن و خواننده. «برخی از منتقدان این واقعیت را می‌پذیرند و می‌گویند که تأویل هر فرد با دیگری تفاوت دارد. به عقیدهٔ این گروه، نویسندگان، ادبیات داستانی را از معانی معین رها می‌سازند تا امکان درگیری شخصی خواننده را با داستان فراهم آورند. گروهی دیگر بر این باورند که جایگاه خواننده در مقام آفرینندهٔ معنا بیش از آنچه در نگاه نخست می‌نماید، از سوی نویسنده و قواعد ادبی تعیین می‌شود. شاید آفرینش معنا کاری گروهی است که نویسنده و خواننده هر دو در آن سهیم‌اند...». (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۸)

در حقیقت، هنر واقعی هنری است که در آن، نقطه‌چین‌هایی برای پرکردن طرح شده باشد. ادبیات کودک نیز از آنجا که کودکان همان انسان‌های کوچک هستند، ادبیاتی سترگ است، با عناصری کوچک. بنابراین، روش نقدی که بر ادبیات به معنای محض آن منطبق است، ادبیات کودک را نیز شامل می‌شود. طرح شکاف‌های گویا یکی از راه‌های کشاندن مخاطب به درون متن است، به این دلیل که ذهن مخاطب را درگیر کرده، او را به تلاش و تکاپوی ذهنی وامی‌دارد.

چمبرز شکاف‌های گویا را به دو نوع تقسیم کرده است: «گونهٔ اول، شکاف‌های صوری و سطحی هستند و به فرض‌هایی مربوط می‌شوند که نویسنده از خواننده در ذهن خویش دارد... . به این ترتیب، می‌توانیم از راه ارجاع‌های نویسنده به چیزهای گوناگون، فرضیه‌های وی را دربارهٔ باورها، سیاست و آداب اجتماعی و هر آنچه مربوط به خوانندهٔ نهفته است، دریابیم... اما آن دست از شکاف‌های گویا که اهمیت بیشتری دارند، شکاف‌هایی هستند که خواننده را در ساختن معنا مشارکت می‌دهند. معناسازی مفهومی حیاتی در خوانش ادبیات است». (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۳۴) در نهایت رویکرد مخاطب درون متن، منتقد را به اندازه‌گیری میزان ابهام اثر هنری و ظرفیت برداشت‌های متعدد از آن وامی‌دارد، تا با آن میزان حضور مخاطب را در دنیای متن شناسایی و تبیین کند.

اینک به بررسی شکاف‌های گویا در داستان‌های خسرونژاد پرداخته می‌شود:

۴-۱-۱. بررسی شکاف‌های گویا

عنصر سببیت، حوادث داستان‌های خسرونژاد را به یکدیگر پیوند نداده است، اما ساختار به گونه‌ای طرح‌ریزی شده که خواننده می‌تواند آنها را به هم وصل کند و این همه به عهدهٔ تخیل فعال خواننده است. گاهی حوادث داستان‌ها از نوع اتفاقاتی غیرباورپذیر در دنیای عادی‌اند، اما الگوی قصه‌های تخیلی این حوادث را منطقی جلوه می‌دهند. خط داستانی قصه‌های خسرونژاد، گاهی تنها یک خط مستقیم است و هیچ فراز و فرودی در آن دیده نمی‌شود، اما از دل همین اتفاق ساده می‌توان قصه‌های بی‌نهایت بیرون کشید. هدف نویسنده از ارائهٔ این آثار، آموزش به کودکان یا القای پیام خاصی نبوده است. در بیشتر موارد برعهدهٔ کودک می‌گذارد تا هرچه می‌خواهد از قصه بیاموزد؛ چراکه او معلم کودک نیست، بلکه هم‌بازی او در دنیای قصه است. اگر هم بعضی از داستان‌ها، حاوی پیامی بوده باشد، نویسنده آن را به صورت غیرمستقیم در میان قصه طرح کرده است.

- نویسنده در مستقیم‌ترین حالت این‌گونه پیام را مطرح می‌کند:

«چه کار می‌شود کرد؟ بعضی‌ها می‌گویند: «رسم روزگار این است. آدم نمی‌تواند همه چیز را با هم داشته باشد». (خسرونژاد، ۱۳۸۸: ۲۴/۳)

«بله مورچه به لانه‌اش رسیده بود و باید می‌رفت. چاره‌ای نبود. اتوبوس قصه ما کنار زد و نگـه داشـت. دوستی به زور نمی‌شد. مورچه با اتوبوس هیچ‌جوری جور نمی‌شد». (همان: ۷/۴)

- او در این داستان‌ها قضاوت نمی‌کند، بلکه نمره دادن به شخصیت‌ها را به خواننده می‌سپارد.

- به این دلیل که مخاطب این قصه‌ها خردسالان هستند، قصه‌ها پایانی بسته دارند که با شادی و خوشی تمام می‌شوند. شروع قصه‌ها نیز با عبارت آشنای «روزی بود، روزگاری بود»، زمان و مکانی ناشناخته را تداعی می‌کنند.

- گاهی هم قصه با سه نقطه آغاز می‌شود:

«... و ماه خیلی خیلی زیبا بود». (همان: ۳/۹) به‌طورکلی شروع و پایان داستان‌ها، بدون ابهام و با توجه به مخاطب فرضی خردسال، قابل توجیه است.

- گاهی در قصه اعلام می‌کند که رقم زدن پایان آن به اختیار شماست:

- «هرجا که شما بخواهید می‌رود. هرجا که من بخواهم می‌رود. هرجای ایران. هرجای جهان. می‌گویید نه؟ شما هم سوارش شوید و شهر یا کشورتان را انتخاب کنید». (همان: ۲۳/۳)

- سه‌نقطه‌هایی که در پایان بعضی از جمله‌ها قرار گرفته است، این معنی را می‌رساند که داستان همچنان ادامه دارد...

کوتاه سخن آنکه، «خواننده آزاد است که کتاب را نگشاید یا هرگاه بخواهد آن را ببندد. نویسنده، با آگاهی از این نکته، باید توجه خواننده را پیوسته پابرجا نگه دارد، زیرا می‌داند که وی هرگاه بخواهد می‌تواند از خواندن دست بکشد. ولی تا هنگامی که خوانندگان به خواندن ادامه می‌دهند داوطلبانه پیمانی اختیاری با نویسنده می‌بندند، نویسنده‌ای که دیدگاه‌ها و اهداف خودش را بر آنان تحمیل نمی‌کند و از آنان نمی‌خواهد که اهداف عملی‌شان را کنار نهند تا جهانی تخیلی را به هستی درآورند». (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۹)

بحث و نتیجه‌گیری

به‌منظور دستیابی به جایگاه مخاطب درون متن در آثار کودکانه باید به بررسی عناصری چون سبک، زاویه دید، طرفداری و شکاف‌های گویا پرداخته شود.

براساس بررسی انجام‌شده در مجموعهٔ *قصه، بازی، شادی* مرتضی خسرونژاد، همهٔ عناصر طرح‌شده، چون لحن، زبان، ساختار و به‌طور کلی سبک قصه‌ها حضور کودک خردسالی را در درون متن اعلام می‌کند. پس از عنصر سبک، به ترتیب، زاویهٔ دید، طرفداری و سرانجام شکاف‌های گویا در کشاندن کودک به درون متن، نقش دارند.

نویسنده از زبان، لحن و عناصری که کودک به راحتی می‌تواند با آنها ارتباط برقرار کند، استفاده کرده است. استفاده از لحن کودکانه، زبان ساده و عناصری که به دنیای کودک اختصاص دارد، سبکی متناسب با علایق او آفریده است.

راوی این قصه‌ها نیز بزرگسالی است که خود را با دنیای کودکانه وفق داده است و به این دلیل توانایی جذب آنان را دارد. نگاه راوی در این قصه‌ها با نگاه کودکانه یکی می‌شود و بدین‌گونه، راوی، شخصیت کانون‌ساز و کانونی‌شده با یکدیگر تعامل برقرار می‌کنند. سرانجام کسی که می‌بیند یک کودک است که در درون متن حضور فعال دارد. این راوی اگرچه بزرگسال است، اما دنیای کودکانه را نیز به‌خوبی می‌شناسد و با کودک همدل و هماهنگ است. اگرچه دوست کودک در دنیای قصه‌هاست، پشتیبان او نیز هست.

در حقیقت، هدف نویسنده از ارائهٔ این آثار، آموزش یا القای پیام خاصی به مخاطبان خود نیست. او در بیشتر موارد بر عهدهٔ کودک

می‌گذارد، تا هرچه می‌خواهد از قصه بیاموزد؛ چرا که نه معلم کودک، بلکه هم‌بازی او در دنیای قصه است.

منابع

چمبرز، ایدن (۱۳۸۷). *خواننده دورن کتاب: دیگرخوانی‌های ناگزیر*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۲). *روایت‌شناسی: راهنمای درک و تحلیل ادبیات داستانی*. تهران: لقاءالنور.

حسام‌پور، سعید (۱۳۸۹). «بررسی خوانندهٔ نهفته در داستان‌های احمد اکبرپور (بر پایهٔ نظریهٔ ایدن چمبرز)». *مطالعات ادبیات کودک*. سال اول. شماره اول.

خسرونژاد، مرتضی (۱۳۸۸). *آی بدو که دوغ آوردم، قصهٔ دروغ آوردم*. تصویرگر: علی مفاخری. تهران: آستان قدس رضوی.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *اون شب که بارون اومد/ موشه لب بوم اومد*. تصویرگر: علی خدایی. مشهد: آستان قدس رضوی.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *با این صدای زنگوله/ گربه پیشی چه شنگوله*. تصویرگر: اکبر نیکان‌پور. مشهد: آستان قدس رضوی.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *پسرا شیرن، مثل شمشیرن/ دخترا موشن، مثل خرگوشن*. تصویرگر: راشین خیریه. مشهد: آستان قدس رضوی.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *دلت می‌خواد ماست بخری؟ یه قصهٔ راست بخری؟*. تصویرگر: امین حسن‌زاده. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *عروس من از تو/ آواز تو از من*. تصویرگر: راشین خیریه. مشهد: آستان قدس رضوی.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *من که ماه بلند آسمونم/ چرا باید همه اش تنها بمونم*. تصویرگر: علی خدایی. مشهد: آستان قدس رضوی.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *منم موش گرسنه/ می‌خورمت درسته*. تصویرگر: علی مفاخری. مشهد: آستان قدس رضوی.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *منو بخوری چاق می‌شی/ شغال توی باغ می‌شی*. تصویرگر: اکبر نیکان‌پور. مشهد: آستان قدس رضوی.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *میای با من دوست بشی/ سوار اتوبوس بشی؟*. تصویرگر: امین حسن‌زاده. مشهد: آستان قدس رضوی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *معانی*. تهران: میترا.

مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۱). *زاویهٔ دید در داستان*. تهران: سخن.

نورتون، دونا (۱۳۸۲). *شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها، از روزن چشم کودک*. ترجمهٔ منصوره راعی. تهران: خانه ترجمهٔ کودکان و نوجوانان.

نیکولایوا، ماریا (۱۳۸۷). *فراسوی دستور داستان: دیگرخوانی‌های ناگزیر*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

Analysis of a Series of "Story (Qeseh), Game (Bazi), Happiness (Shadi)" with the Text Addressed Theory

S. Rezae[*]/ S. Hessampour[**]

Receipt:
2017/02/19
Acceptance:
2016/12/09

Abstract
Each writer for creating a literary work has a hypothetical addressee in his / her main thta s/he creates a work for that imaginative person. These addressees called the intertext addressees or the text addressed. After times this person become very important for critics as far as formed a theory that named in the text addressed. Following the theorists of this approach, this issue was seriously presented in the literature of children by introducing the effective article of Iden Chamber called Intertext addressees or the text addressed. In fact, analyzing and interpreting the childish works regarding this approach can show that whether a literary work was useful for the children or not? Since Story (Qeseh), Game (Bazi), Happiness (Shadi) in ten series written by Morteza Khosrownejad is one of the best works of children, so the intertext addresses were analysed in order to show the place of children. We want to analyzing them according to in the text addressed theory in order to show their childish level. With due attention to the studied done in this domain, it can be said that tone, language, structure and the elements mentioned in these works as well as the style of these kinds of stories show the small children in these texts. After studying the style, point of view, partiality and the available gaps are important in the stories of children.

Keywords: Latent Readers, Gheseh, Bazi, Shadi, Morteza Khosrownejad, Iden Chamber.

[*] Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Shiraz University. (Corresponding Author)
Email: somirezae@gmail.com
[**] Assosiate Professor of Persian Language and Literature, Shiraz University.