دوفصلنامه پژوهش در ادبیات کودک و نوجوان

شماره ۷، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

ISSN: ۲۳۸۴-۲۷۸۳

- برخی از ویژگی‌های شعر کلاسیک کودک و نوجوان ایران
- بررسی اغراض ثانویه در پنج اثر حمیدرضا شاه آبادی
- بررسی تطبیقی افسانه «ماه‌پیشونی» و افسانه «خاکسترنشین»
- تاثیر اقلیم در بازتولید ادبیات بومی با تمرکز بر بازخوردهای تربیتی و پرورشی کودکان و نوجوانان
- تحقیقی بر اقتباس از بوستان و گلستان سعدی برای کودک و نوجوان در آثار مژگان شیخی (گروه سنی ج ـ د ۱۳۸۱-۱۳۹۱)
- جایگاه ادبیات کودکان در کتاب‌های فارسی اول تا سوم دبستان
- حرکت از ساختار به سمت معنا و دوقطبی‌های ضمنی تا مشخصه‌های ادبیات کودک جهانی
- شناسایی ابعاد تجربه بازدیدکننده موزه متناسب با ابزار تفسیری کمیک و مانگا برای مخاطب کودک و نوجوان
- کنشگران زن درحکایت‌های مرزبان‌نامه براساس الگوی کنشی گریماس و مناسب سازی آن‌ها برای کودکان
- متن‌شناسی دو داستان «ماشو در مه» و «هستی» فرهاد حسن‌زاده بر اساس نظریه کنش گفتار سرل
- مقایسه درون‌مایه‌های داستان کودکان در ایران و مصر با تأکید بر آثار هوشنگ مرادی کرمانی و یعقوب الشاروني
- مهارت‌پروری در دانش‌آموزان: ضرورت عصر انقلاب صنعتی چهارم

دوفصلنامه پژوهش در ادبیات کودک و نوجوان
شماره ۷، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
ISSN: 2783-2384

Journal of Research in Children's Literature in Iran

Number 7, Autumn & Winter 2022

ISSN: 2783-2384

- Some of the specifications of children and adolescents' classic poetry of Iran
- Scrutinizing the secondary purposes of "Question" in Hamid Reza Shahabadi's five books
- A compraration analysis of the legend of "Mahpishuni" and the legend of "Khakestarneshin"
- Evaluating the effect of climate on the reproduction of native literature focusing on educating and cultivating impacts of children and adolescents
- Analyzing the works of Mozhgan Sheikhi in adaptation from Bustan and Golestan for children and adolescents (age group of ten to twelve from 2002 to 2012)
- The position of children's literature in the Persian books from the first to the third grades
- Movement from structure toward meaning and implicit dipoles to the global specifications of children's literature
- Analyzing the dimensions of the museum visitor's experience according to the interpretation tools of comics and manga for children and teenagers
- Female Protagonists in the Tales of " Marzbān-nāma," According to Greimas's Action Model and their Suitability for Children
- Transcription of two stories "Mashu dar meh" and "Hasti" by Farhad Hasanzadeh based on Searle's theory of speech action
- Comparing the themes of children's stories in Iran and Egypt underlining the works of Hushang Moradi Kermani and Yaghub Alsharuni

دوفصلنامه پژوهش در ادبیات کودک و نوجوان، صفحات ۶۹-۸۴

حرکت از ساختار به سمت معنا و دوقطبی‌های ضمنی تا مشخصه‌های ادبیات کودک جهانی

مرتضی شمس‌آبادی[۱]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

چکیده

داســـتان، پیش از آنکه به عنوان یک داستان تلقی شـــود، یک روایت است. به همین دلیل در نظر آوردن اصول روایت‌شناسی برای هر نویسنده و منتقدی ضرورتی انکارناپذیر است. از دیگر سو مهمترین و حساس‌ترین مخاطبان داســـتان و به شـــکل عام‌تر، ادبیات، کودکان هستند، لذا رعایت و بررســـی اصول روایت‌شناسی در داستان‌ها و ادبیات کودک از اهمیت بالایی برخوردار اســـت. در این پژوهش، با اســـتفاده از ابزارهایی که ساختارگرایان برای بررسی روایت ارائه کرده‌اند و روش تقلیل‌گرا، ویژگی‌ها و کیفیت ساختاری و روایت‌شناسانه کتاب خرگوش گوش داد، که از جمله آثار پرمخاطب کودک اســـت، بررســـی و تحلیل شده است و این نتیجه حاصل گشت که این اثر دارای روایتـــی کامل با مختصاتی مطلـــوب برای طرح به عنوان یکی از نمونه‌های ادبیات جهانی کودک اســـت. همچنین به بررســـی چگونگی زایش معنا از دل ســـاختار در این اثر پرداخته شـــد و با استفاده از روش تحلیلی-توصیفـــی و با ارائه دوقطبی‌های ضمنی، امکان وجـــود چند مربع معنایی و دوقطبی بنیادین در یک روایت واحد مورد بحث قرار گرفته است.

واژه‌های کلیدی: داستان کودک، دوقطبی ضمنی، روایت‌شناسی، ادبیات کودک و نوجوان.

مقدمه

با آغاز عصر جدید، با شکل‌گیری ادبیات کودک به مفهوم نوین آن مواجه می‌شویم که در ادامه روند رشد این گونه ادبی، ادبیات کودک بدل به یکی از اصلی‌ترین شاخه‌های ادبیات و یکی از پرمخاطب‌ترین شاخه‌های آن می‌شود. به سبب حساسیت گروه مخاطبان این گونه ادبی که کودکان و نوجوانان هستند، این نوع از ادبیات در ابتدا برای متخصصان تعلیم و تربیت برجسته می‌شود. در نگاه ایشـــان «داستان چنان اهمیتی در شکل‌گیری شـــخصیت و اعتقادات و نظام فکری کودک دارد که می‌توان آن را در شمار بهترین ابزار تعلیم و تربیت به حســـاب آورد». (محمدی، آزاده و باب الحوائجی، ۱۳۸۹: ۱۰۵) و «وسیله دیگری برای بیان و آموزش معارف دینی شـــمرده می‌شود و می‌توان بســـیاری از ارزش‌های دینی را در قالب آن برای دانش‌آموزان مطرح کرد که خود درسی عملی در جهت بیان اعتقادها و ارزش‌های اخلاقی خواهد بود». (باهنر، ۱۴۰۰: ۱۵۳) همچنین کتاب‌ها، مجلات و داســـتان‌های متناسب با خصیصه‌های کودکان از جمله بسترهای مناسب برای انتقال مفاهیم دینی قلمداد می‌شود. (کریمیان پور و احمدی، ۱۳۹۳: ۱۶) از منظر روانشناختی نیز با پذیرفتن این پیش‌فرض که «با روش قصه‌گویی می‌توان در روح کودک نفوذ کرد و با بیان قصه‌های آموزنده و جذاب، کودکان را با شخصیت‌های قصه‌ها همانند ساخت» (خلجی، ۱۳۹۰: ۱۵۱) روانشناسان اعتنای بیشتری به ادبیات کودک کردند. متخصصان آموزشی، آن را ابزاری آموزشی دانستند. «ادبیات کودک در ماهیت خویش، آموزشی است». (خسرونژاد، ۱۳۸۲

:۳۲) که حتی به نوعی آن دسته آثاری را هم که ادعایشان بر این است که غرض آموزشی ندارند نمی‌توان تماماً از این زمره خارج کرد چراکه ذات ادبیات چنان است که همراه با تلذذ حرف، نگاه و پنجره تازه‌ای بر مخاطب خود باز می‌کند.

ادبیات کودک شامل تمام آثار ادبی و غیرادبی (سید آبادی، ۱۳۸۵ :۶) در همه حوزه‌های دانش بشری است که ماهیتی خلاقانه نیز داشته باشد و برای مخاطب کودک و نوجوان تهیه شده باشد (هاشمی نسب، ۱۳۷۱: ۵) یا تلاشی هنرمندانه در قالب کلام برای رشد و هدایت کودکان، متناسب با ویژگی‌های زبانی و ادراکی ایشان. (رهگذر، ۱۳۶۹: معیارهای انتخاب و ارزیابی کتاب‌های خردسالان، به‌نقل‌از کاشفی خوانساری، ۱۴۰۰: ۳۲۸) با این حال، ادبیات کودک از بدنه اصلی خود که ادبیات است جدا نیست. از میان انواع گونه‌های ادبی، بیشترین گونه‌ای که در ادبیات کودک کاربرد دارد گونه داستان است. پیش از صنعتی شدن کشورها و قرن نوزدهم نیز که به شکل سنتی کودکان و نوجوانان را از آبشخورهای ادبی سیراب می‌کردند، بازهم اگرچه شعرهای کوتاه، بلند و... مورد استفاده قرار می‌گرفته لکن مهمترین و پربسامدترین قالب، قصه‌ها هستند. «موضوع ادبیات کودکان تا پنجاه سال پیش فقط در داستان و داستانگویی خلاصه می‌شد». (شعاری نژاد، ۱۴۰۰: ۷۹) این بسامد و محوریت داشتن قصه‌ها برای کودکان، از شکل سنتی آن به شکل مدرن امروزی منتقل می‌شود که باز در ادبیات کودک و نوجوان، در تعریف نوین آن، داستان‌ها پربسامدترین و محوری‌ترین قالب ادبی در میان قوالب ادبی برای ادبیات کودک هستند. کودکان هم همیشه عاشق داستان‌ها بوده‌اند. (باهنر، ۱۴۰۰: ۱۵۵) پیش از تغییر مفهوم کودکی به معنای امروزین نیز کودکان تا جایی که اجازه و امکان داشته‌اند از داستان‌هایی که بزرگسالان روایت می‌کرده‌اند استفاده کرده‌اند.

داستان‌ها هرگز خالی از اصول، روابط و اساس روایی نبوده‌اند. «روایتی بودن اولین شرط و اساسی‌ترین ویژگی برای هر متن داستانی» (حکیمی و کاموس، ۱۳۹۶: ۴۲) است. آغاز روایت‌شناسی با پژوهش‌های ولادیمیر پراپ (۱۸۹۵-۱۹۲۸ م.) (سعیدفر و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۵۷) است. او اظهار داشت «ساختار همهٔ قصه‌های پریان از یک نوع است.» (پراپ، ۱۳۹۲: ۵۶) این ساختارها، کنش‌های روایی، کارکردهای سی‌ویک‌گانه، نقش‌ها و ساختار روایی در پیرنگ اصلی روایت‌ها، از میان نظریات گوناگون بدست آمد. کشف و حاصل شدن روابط مشخص در روایت سبب شد که نویسندگان از آن به بعد بتوانند آثار خود را در نسبت با اصول روایی بسنجند و بهتر بنویسند. از دیگر سو منتقدان نیز با بررسی ساختار متون قوت و ضعف‌های آن را تشخیص دهند و به تحلیل دقیق‌تری از آثار برسند.

همان قدر که زبان برای ادبیات ابزاری برای بیان و رساندن آن تصویر ادبی و آن پیام متصور در ذهن خالق اثر است. در داستان‌ها نیز، ساختار روایی به مثابه زبان برای ادبیات عمل می‌کند. «علم روایت شناسی گونه‌ای تحلیل زبان شناختیِ عمل روایت است». (عباسی، ۱۳۹۵: ۵) بنابراین ساختار روایی، دستور زبانِ داستان است. معنا، مفاهیم داستانی جز از راه تعریف آن در ساختار روایی و به وسیله چارچوب‌های روایت امکان پذیر نیست. «روایت شالودهٔ تفکر و همه شکل‌های نوشتار و شناخت را تشکیل می‌دهد و یا به آن سامان می‌بخشد». (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۱) این ساختار روایی کامل و درست است که به یک داستان امکان تولید معنا می‌دهد. بر این اساس ساختار روایت ذاتا معناساز است و بستر انتقال پیام و مفهوم، لذا با تحلیل روایی اثر ادبی و هر گونه متنی، فارغ از کشف ساختار روایی آن متن، احتمالا می‌توانیم به کلیدها و راه‌های نقدهای محتوایی، شناختی، روانشناختی و دیگر گونه‌های نقد که از شکل ساختاری روایت خارج اند دست پیدا کنیم. از این رو می‌توان به اهمیت در نظر آوردن اصول روایت و ساختار روایی در داستان‌های کودک پی برد.

یکی از مولفه‌های مهمی که در ادبیات کودک و نوجوان باید در نظر آورد، وجه جهانی بودن آن است. «از آغاز قرن بیستم، جریان ملی ادبیات کودک به یک جریان جهانی تبدیل شد». (ذبیح‌نیا عمران و یگانه‌مهر، ۱۳۹۲: ۲۳۸) اگرچه این ویژگی را می‌توان برای تمام گونه‌ها و انواع ادبی و به‌طور کلی برای ادبیات قائل شد، اما با این حال مشخصه‌های ادبیات کودک سبب می‌شود که این جهانی بودن به شکل گسترده‌تری برایش صدق کند. اگرچه تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی در فکر و آموزه‌های مخاطبان متفاوت است و در

انتقال این گونه ادبی از یک زیست‌بوم به زیست‌بوم دیگر باید به این مسائل توجه ویژه داشت و در ترجمه‌ها و بازنشرها در نظر آورد، لکن ادبیات کودک محدود به هیچ اقلیم و زبانی نیست، چراکه بیش از سایر گونه‌های ادبی و انواع آن، به اصلی‌ترین و بنیادی‌ترین ویژگی‌های و پرسش‌های انسان می‌پردازد. «داستان‌های کودکان، خصوصاً در قسمت ترجمه، بیشتر به نیت استفاده بزرگترها نوشته می‌شود و معمولا از فرهنگ اجتماعی بچه‌ها به دور هستند». (حکیمی و کاموس، ۱۳۹۶: ۳۷) به همین خاطر است که اغلب آثار تولیدی در این شـــاخه ادبی، فارغ از مخاطب اصلیِ کودک و نوجوانشان، برای بزرگسالان هم قابل استفاده است. این مسئله البته بدین معنا نیســـت که در ادبیات کودک، محدودیتی برای ترجمه آثار از دیگر زبان‌ها و مغفول ماندن آثار تالیفی وجود ندارد. «یک ترجمه خوب با انتقال تجربیات کودکان و نوجوانانِ ســـرزمین‌های دیگر به کودکان و نوجوانانِ ایرانی می‌تواند عواطف انسانی وی را برانگیخته، و پایه‌ای باشد برای همدلی و تفاهم نسل جوان جهان در آینده». (محمودی، ۱۳۹۲: ۳۶) بدین معناست که در مواجهه با هر اثر از فرهنگ دیگر، ازآن‌جایی‌که با گونه‌ای جهانی مواجهیم و ترجمه آن خوراک روحی و فکری کودکان و نوجوانان ماســـت، می‌بایست اثر را از وجوه گوناگون تحلیل کنیم. شاید مهم‌ترین گام در تحلیل یک اثر ادبی داستانی، خاصه برای کودکان، فهم منطق روایی و ساختار پیرنگ و کارکرد روایی اثر مدنظر برای ترجمه است.

در مقاله پیش رو می‌خواهیم داستان خرگوش گوش داد، اثر کوری دورِفلد را از حیث ساختاری و روایت‌شناختی بررسی کرده و مولفه‌های ساختاری آن را استخراج و مورد بحث قرار دهیم، هم از این جهت که استقبال خوبی از نسخه زبان اصلی این کتاب شده و این را می‌توان از نتیجه آراء کاربران سایت‌های تخصصی کتاب (گودریدز، آمازون، وردکت)[1] متوجه شد. همچنین نسخه برگردان شده به زبان فارسی توسط رضی هیرمندی، انتشار یافته در نشر پرتقال، چاپ‌های متعدد داشته و که اقبال مخاطب ایرانی را نشان می‌دهد. لذا بررسی این اثر هم از حیث ادبیات کودک از وجه جهانی و هم از حیث اثری که به زبان فارسی ترجمه شده شایان توجه است.

پرسش‌های پژوهش

۱-۲- آیا در این کتاب با یک روایت کامل مواجه هستیم؟ کارکردهای روایی و پیرنگ این اثر به چه شکل است؟

۲-۲- دوقطبی محتوایی-ساختاری اصلی این داستان کدام است؟ آیا می‌توان دوقطبی‌های دیگری نیز برای آن در نظر آورد؟

۳-۲- آیا گزاره «معناساز بودن ساختار روایی برای روایت» در این اثر صادق است و می‌توان آن را نشان داد؟

فرضیه‌ها

فرضیه اول: ازآن‌جایی‌که مخاطب توانسته ارتباط خوبی با این اثر بگیرد و این اتفاق نمی‌افتد مگر آنکه روایت حداقلی از کیفیت لازم و در داستان، ساختاری روایی را داشته باشد، فرض بر این است که خرگوش گوش داد احتمالا یک روایت کامل است و می‌توان بخش‌های مختلف پیرنگ یک روایت کامل را از آن استخراج کرد.

فرضیه دوم: به نظر می‌رســـد با توجه به تعاریف موجود از دوقطبی‌های مضمونی در مربع معنایی یک داستان، تنها بتوان یک دوقطبی را به عنوان دوقطبی اصلی در نظر آورد.

فرضیه سوم: این انتظار می‌رود که از شاهراه تحلیل ساختاری روایت بتوانیم به وجوهی از معانی لایه‌های عمیق‌تر اثر برسیم که البته اینکه بررسی هرکدام از ابزارهای تحلیل ساختاری کدام یک از وجوه معنایی روایت را روشن می‌کنند مبهم است.

روش پژوهش

در این مقاله با ابزارهایی که نظریه روایت‌شناســـی به ما می‌دهد، اعم از ســـاختار ســـطوح روایی، نظام معنایی، مربع معنایی و ساختار پیرنگ، ساختار روایی داستان خرگوش گوش داد را استخراج کرده و با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و روش تقلیل‌گرا که

---

۱. هر سه از سایت‌های معتبر و تخصصی در زمینه کتاب هستند.

ریشه در روش‌شناسی سوسور و زبان‌شناسی ساختارگرا دارد (عباسی، ۱۳۹۵: ۷۳) به بررسی و تحلیل نظام معنایی آن می‌پردازیم.

بحث

چکیده داستان

پیش از آنکه وارد مراحل اســـتخراج ســـاختار و نحوه کارکرد روایی متن شویم لازم است که به‌طور خلاصه داستان فوق را مرور کنیم تا پیش‌زمینه ذهنی برای ورود به بحث داشته باشیم.

یک روز تیلور تصمیم گرفت یک چیز تازه بســـازد. از این که آن را ساخت خوش‌حال بود که ناگهان کلاغ‌ها آن را خراب کردند. تیلور از این وضعیت ناراحت و عصبانی بود. حیوانات یکی‌یکی سرمی‌رسند و با دیدن وضعیت پیش رو و ناراحتی تیلور، هریک پیشنهاد به انجام کاری می‌دهند. تیلور اما حوصله هیچ‌کدام از حیوانات و راهکارهایشـــان را ندارد. تا اینکه خرگوش آمد، کنار تیلور ماند تا تیلور شـــروع به حرف زدن کرد. خرگوش به او گوش کرد؛ آن‌قدر که تیلور تصمیم به از نو ساختن همه‌چیز گرفت؛ یک چیز محشر! (دورفلد، ۱۴۰۰)

سنجش ابتدا و انتهای داستان

اولین گام برای بررسی اجمالی یک اثر داستانی بررسی دو-سه صفحه ابتدا و انتهای داستان و سنجش شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها است. «اگر بین پاره ابتدایی و انتهایی تمایزی حاصل نشده باشد، معنایی هم در سطح کلان رخ نداده است». (عباسی، ۱۳۹۵: ۸۰) لذا معنا از تفاوت حاصل می‌شود. با توجه به سنجش اولیه می‌توان پیش زمینه‌ای از چیستی معنا داشت و همین‌طور کامل یا حداقل بود روایت را حدس زد.

جدول ۱. مقایسه پاره ابتدایی و پایانی داستان

ردیف	ابتدای داستان	انتهای داستان
۱	تیلور تنها است.	تیلور با یک خرگوش دوست است و خرگوش همراه اوست.
۲	تیلور می‌خواهد یک چیز معرکه بسازد.	تیلور می‌خواهد یک چیز محشر بسازد. (محشر، صفتی عالی‌تر از معرکه)
۲-۲	«یک روز تیلور تصمیم گرفت یک چیزی بسازد. یک چیز تازه... مخصوص... و معرکه.»	«تیلور گفت:"باید دست به کار بشوم." "وای که چه چیزِ محشری می‌شود!"»
۳	تیلور می‌خواهد یک چیز خوب بسازد. (شناسه فعل سوم شخص مفرد)	تیلور می‌خواهد یک چیز خوب بسازد. (شناسه فعل سوم شخص مفرد)
۴	بعد از اتمام ساخت ایده‌اش خوش‌حال است و به خودش افتخار می‌کند.	علاوه بر این که خوش‌حال است به نوعی در حال پایکوبی هم هست.
۵	هیچ بنای چوبی قبل از این وجود نداشت و تیلور آن بنا را ساخت و خراب شد.	بقایای بنای قبلی روی زمین است و تیلور از نو یک بنای چوبی می‌سازد.

۱. حضور خرگوش در کنار تیلور در انتهای داســـتان یک تغییر اســـت. با توجه به خرابی بنای چوبی در ابتدای داســـتان به نظر می‌رسد خرگوش در ساختن بنای دوم نقش کمک‌کننده داشته باشد.

۲. هم بر اساس واژگان و هم بر اساس تصویر می‌توان فهمید که بنای چوبی تیلور در انتهای داستان بزرگتر، زیباتر و بهتر از بنای اولی است که ساخته و ویران می‌شود. محشر و معرکه، هر دو از لحاظ واژگانی، معانی نزدیک به هم و مشابهی دارند اما به

نظر می‌رسد که مترجم، اینجا در ترجمه این دو جمله اشتباه کرده. در نسخه زبان اصلی در ابتدای داستان گفته می‌شود:
«One day Taylor decided to build something. Something new. Something special. Something amazing». (Doerrfeld، 2018)

و آنچه در انتهای کتاب می‌خوانیم:

«I can't wait," Taylor said. "It's going to be amazing»" (همان)

همان‌طور که در زبان اصلی می‌توان به وضوح مشاهده کرد، صفت به کار رفته هم در ابتدا و هم در انتهای اثر amazing است. تفاوت ترجمه این واژه در ابتدا و انتها سبب می‌شود که توجه ما در مقایسه کردن بیش از نحو جمله‌های آغاز و انتها به تفاوت و شباهت صفت‌های به کار رفته جلب شود درحالی‌که تفاوت ابتدا و انتهای داستان از این وجه، در نحوِ جملاتِ به کار رفته است نه صرف صفتی که برای سازه تیلور انتخاب شده. تفاوت در اینجاست که در ابتدای داستان معرکه بودن سازه تیلور بیش‌تر از سر خوش‌شانسی و برآمده از دل شک است و در انتها با تیلوری مواجه هستیم که سازه‌اش را با یقین می‌سازد و سازه پایانی برنامه‌ریزی شده است که معرکه باشد. این را در نحو زبان اصلی هم می‌توان رصد کرد که از going to استفاده می‌کند که بیشتر برای وقتی به کار برده می‌شود که از پیش، برنامه‌ریزی‌ای صورت گرفته باشد و نشان‌دهنده تجربه پیشین و اعتمادبه‌نفس رشد یافته تیلور است. همسان بودن صفت amazing در ابتدا و انتهای داستان علاوه بر آنکه تکرار پاره آغازین در پاره پایانی را نشان می‌دهد و شباهتشان را، نگاه مخاطب و منتقد را به تفاوت این دوپاره از این وجه متوجه می‌کند که در تفاوت wants to و going to برای ساخت یک سازه معرکه است. در این گام مشاهده می‌کنیم که چطور بررسی ساختاری داستان، نحو دستور زبانی و روایی می‌تواند به تولید معنا، فهم معنا و انتقال پیام داستان کمک کند و کارکرد آن چگونه است.

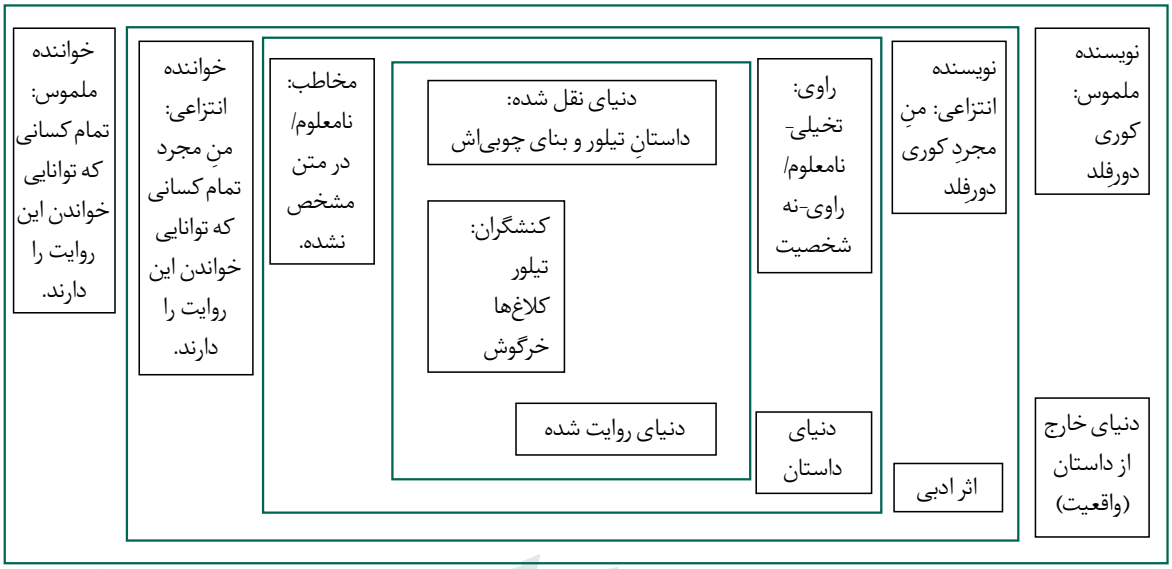
۳. به نظر می‌رسد که خرگوش در نقش یاری‌رسان حاضر می‌شود اما به این معنا نیست که خودش هم دست به عمل می‌زند برای ساخت آن سازه، فعلی که در جمله انتهایی داستان ذکر شده برای «ساخت یک چیز خوب»، همانند ابتدای داستان، شناسه سوم شخص مفرد دارد و تیلور صرفاً به خودش اشاره می‌کند و می‌گوید باید دست‌به‌کار شوم، نه اینکه باید دست‌به‌کار شویم. پس تیلور باید خودش بنای چوبی‌اش را بسازد. جنس کمک رساندن خرگوش در اینجا از نوع دیگری غیر از مشارکت مستقیم در انجام فعلِ ساختن است. از نحوه بیان تیلور و واکنشش مشخص است که او حتی از خرگوش انتظار کمک هم ندارد. نمی‌خواهد که خرگوش به او در ساختن سازه کمک کند. تیلور می‌گوید «باید دست به کار بشوم». (دورفلد، ۱۴۰۰: ۳۳) این را در حالی می‌گوید که با خوش‌حالی به خرگوش نگاه می‌کند. این بدان معنی است که تیلور به‌طور کامل خرگوش را نادیده نگرفته است و خرگوش به مثابهٔ یک الهام و روحِ یاری‌رسانِ صرف نیست، اما قرار هم نیست که به شکل مستقیم در ساخت سازه نقش داشته باشد.

۴. در پایان داستان یک پای تیلور در هوا و یک قطعه چوبی در دست دارد و سرخوش است و دیگر از محافظه‌کاری و احتیاط‌های آغاز داستان خبری نیست.

۵. در ابتدای داستان تیلور برای نخستین‌بار بنای چوبی و ایده‌اش را می‌سازد اما در انتها آن را از نو می‌سازد و بهتر و بزرگترش می‌کند. به نظر می‌رسد داستان درباره همین از نو ساختن و دوباره ساختن چیزی باشد که خراب شده است.

الگوی موقعیت‌های متن روایی، چهار سطح داستان

هر روایت چهار سطح یا موقعیت دارد. (عباسی، ۱۳۹۵: ۳۹) بررسی الگوی موقعیت‌های متن روایی، لایه‌ها و سطوح روایت در داستان به ما کمک می‌کند تا علاوه بر شناخت بهترِ نسبت خودمان با جهان روایت شده، وضعیت و کجاییِ قرارگیری جهانِ داستانی و موقعیت کنشگران داستان را شناسایی کنیم.



شکل ۱. موقعیت‌های روایی روایت

سطح اول

سطح اول روایت جهانِ خارج از داستان و جهانِ واقعیِ زیستی و ملموس ماست، نویسنده ملموس، کوری دورفِلد است و خواننده ملموس: تمام کسانی هستند که توانایی خواندن این روایت را دارند.

سطح دوم

سطح دوم اثر ادبی است که در جهان فکری و انتزاعی نویسنده و خوانندگان شکل می‌گیرد. در این جهان، نویسنده مجازی، منِ مجازیِ کوری دورفلد است و خواننده مجازی هم منِ مجازیِ تمام کسانی که این روایت را می‌خوانند.

سطح سوم

سطح سومِ روایت دنیای داستان است. در سطح سوم است که راوی و مخاطب، ویژگی‌های هر کدام و نوع هر کدام را مورد بحث قرار می‌دهیم.

راوی، یک راوی تخیلی، نامعلوم است، یکی از شخصیت‌های داستان نیست. در این داستان راویِ نه-شخصیت داریم. این نوع راوی که شخصیت یا کنشگر نیست نوع داستان ما را نیز تعیین می‌کند. ازآن‌جایی‌که راوی ناهمسان است، در نتیجه خرگوش گوش داد یک «داستان ناهمسان» (ژنت، ۱۹۷۲: ۲۵۶) است. گونه روایی ناهمسان و پیرنگ خطی بهترین نوع روایت برای کودک زیر پنج سال است، به واسطه عدم توان ادراک پیرنگ سیال توسط کودک است. (عباسی، ۱۳۹۵: ۲۴۹)

زاویه دید راوی این داستان، دانای کل نامحدود است و اگرچه صفت نامحدود بودن را دارد و در بعضی قسمت‌های داستان، راوی از حالات درونیِ تیلور هم خبر می‌دهد اما شیوه روایت او ایجاد قضاوت نمی‌کند و مخاطب در عین حال که در طول داستان با همه شخصیت‌ها همراه می‌شود، با شخصیت اصلی به راحتی همزادپنداری می‌کند.

مخاطب این داستان نامعلوم است. در متن اشاره‌ای به آنکه مخاطب داستان دقیقا چه کسی است نمی‌شود. اینکه راوی مخاطب خاصی را مورد خطاب قرار نمی‌دهد به مخاطب قرار گرفتن هرکسی که در حال خواندن داستان است به‌طور مستقیم اثر می‌گذارد.

سطح چهارم

لایه چهارم است دنیای روایت شده (دنیای نقل شده و کنشگران) را شکل می‌دهد؛ «تلفیقی است از دنیای روایت شده و دنیای نقل شده». (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۲۵) «ژرار ژنت و ژپ لینت ولت بر این باورند که راوی و مخاطب در فضا و زمان «اینجا» و «اکنون» قرار دارند.... راوی با برشی زمان و مکانی این اتصال را به انفصال تبدیل می‌کند... در این صورت کنشگران در «آنجا» و «آن روز» (نسبت به راوی و مخاطب) قرار می‌گیرند.» (همان: ۴۲) دنیای نقل شده عنوان و شرح ماجرای اصلی اثر است که از پس آن، «آن وقت، آن جای روایت» و «الان، اینجای روایت» طرح می‌گردد. و در بررسی بخش کنشگران به شناسایی شخصیت‌های اصلی و فرعی، نقش کنشگرانه ایشان و تعیین نوع شیوه نقل‌قول کنشگران پرداخته می‌شود.

دنیای نقل شده در این اثر، داستانِ تیلور و سازه چوبی اوست. آن وقت آن جای روایت با «یک روز تیلور تصمیم گرفت...» شروع می‌شود. نویسنده زمان و مکان دقیقی برای آن وقت آن جای روایت مشخص نمی‌کند. این «یک روز» به صورت بالقوه می‌تواند یک روزِ مخاطب، خواننده مجازی و خواننده حقیقی باشد. حال یک روزِ او در گذشته یا یک روزِ او در آینده. امکان تجربه آنچه تیلور در این داستان تجربه می‌کند برای خواننده اثر نیز هست و با مشخص نکردن زمان و مکان، نویسنده این احتمال را برجسته‌تر می‌کند. این روایت الان اینجای روایت را هم تعیین نمی‌کند. راوی نمی‌گوید خودش کجاست، کیست و در چه زمانی است که دارد این داستان را برای ما روایت می‌کند. گویی الان-اینجای راوی، هر وقت-همه جا است. وقتی راوی زمان و مکان استقرار خود را معرفی نمی‌کند گویی کاری می‌کند که داستانش هروقت و هرجا که روایت شود و به گوش دیگران برسد حس تازگی داشته باشد.

در دنیای روایت شده، تیلور شخصیت اصلی و کلاغ‌ها و خرگوش شخصیت‌های فرعی هستند. نوع سخن کنشگران در داستان با توجه به شیوه نگارش متن به صورت نقل‌قول مستقیم آورده شده. انتخاب این شیوه به انضمام استفاده از نام‌آواهای مخصوص هر حیوان در بیانی که هرکدام دارند، حس جان‌بخشی نسبت به آن‌ها را در خواننده تقویت می‌کند. راوی با انتخاب شیوه نقل‌قول مستقیم، به شخصیت‌ها اجازه داده که خودشان به جای خودشان صحبت کنند که سبب می‌شود مخاطب با هر شخصیت به شکل بی‌واسطه‌تر و با کیفیت بیشتری ارتباط برقرار کند.

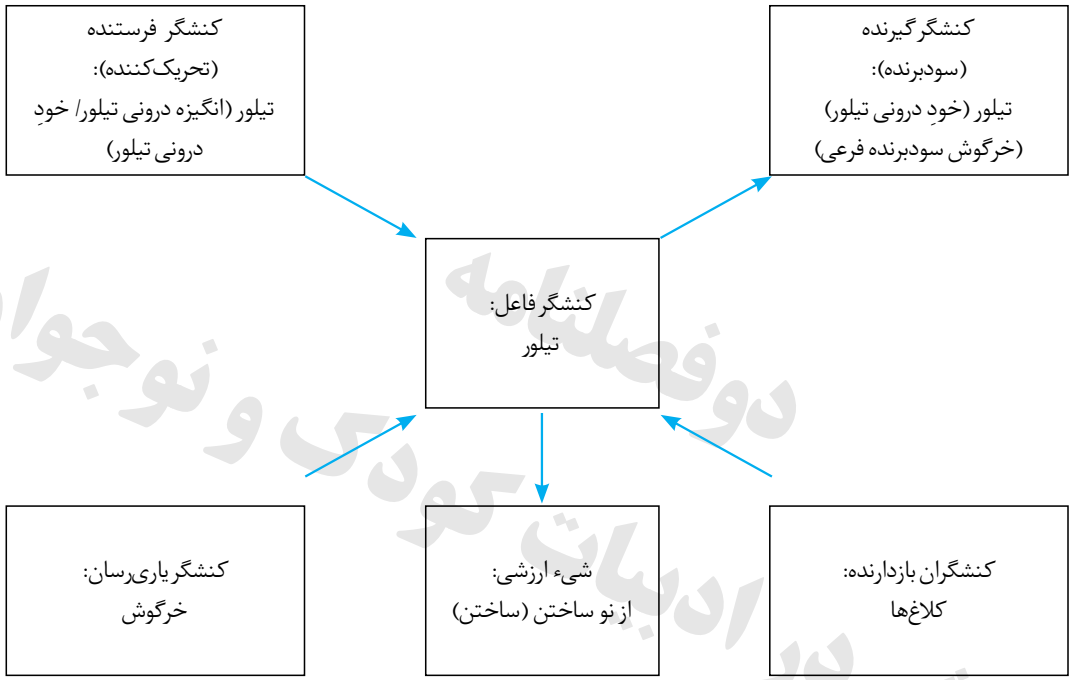
نظام روایی

«دستاورد مهم پژوهش‌های پروپ و در ادامه آن گرمس: ساختارهای مختلف روایت همچون، ساختار کنشگران، ساختار ارزشی نمودی، روایی، عینی، ضمنی و حسی و ادراکی. این ساختارها را می‌توان به ساختارهای انتزاعی و عینی تقسیم کرد و برای تجزیه و تحلیل متن یا کلام از ژرف ساخت که جایگاه داده‌های انتزاعی است شروع کرد و به سوی روساخت که جایگاه داده‌های عینی است و معنا در آنجا ظاهر می‌شود پیش رفت». (عباسی، ۱۳۹۵: ۶۸) کاری که ساختارگرایان از جمله پروپ، گرمس و هم‌اکنون ما در این پژوهش انجام می‌دهیم، استخراج این داده‌های انتزاعی و عینیت بخشیدن به آن‌ها در چارچوب‌های روایی است. در مدل کنشگران، این داده‌های انتزاعی از ژرف‌ساخت به روساخت آورده می‌شود و برای تحلیل‌گر عینیت می‌یابد تا بدین ابزار بتوانیم نحو و کارکرد روایی اثر را بدست آوریم. گرمس پیشنهاد می‌کند که فقط شش نقش (کنشگر) به منزله مقولات کلی در زیربنای همه روایات وجود دارد (محمدی، ۱۳۷۸: ۶۵) که عبارتند از کنشگر گیرنده، فرستنده، فاعل، یاری‌رسان، بازدارنده و شیء ارزشی.

کنشگر فرستنده (تحریک‌کننده)

در ابتدای داستان، تحریک‌کننده تیلور برای ساختن یک سازه چوبی خود اوست. «یک روز تیلور تصمیم گرفت یک چیزی بسازد. یک چیز تازه... مخصوص... و معرکه.» (دورفلد، ۱۴۰۰: ۴) از اینجا متوجه می‌شویم که لااقل تا اینجای داستان شیء ارزشی ما یک سازه چوبی که تیلور می‌خواهد آن را بسازد. تحریک‌کننده و فرستنده تیلور، به عنوان کنشگر فاعل، خود او یا نیرو، شوق و انگیزهٔ درونی تیلور است. بعد از آنکه سازه اول خراب می‌شود و تیلور در سکوت و غم به سر می‌برد، و پس از آمدن خرگوش و دلگرم شدن

تیلور، با هم این خود تیلور اســت که خود را برای ســاختن یک سازه جدید تحریک می‌کند. خرگوش هرگز فشار، ترغیب و تحریکی برای بازسازی سازه قدیمی یا از نو ساختن سازه‌ای جدید ایجاد نمی‌کند و باز این خود تیلور است که پس از برون‌ریزی درونیات خود، شوق و انگیزه‌اش برای ساختن یک سازه معرکه را بازمی‌یابد و به سمت آن ترغیب می‌شود. نکته جالب این است که در مقایسه میان قصه و داســتان، «قصه بیشــتر به کلیات ماجرا و صفات بیرونی اشخاص می‌پردازد؛ در حالی که داستان از جزئیات ماجرا و حالات درونی و ذهنی قهرمانان می‌گوید». (محمودی، ۱۳۹۲: ۹۹) از این منظر، محتوای درونی این روایت با ویژگی‌های ذاتی داستان که بیانگر درونیات قهرمان است، منطبق است.



شکل ۲. مدل کنشگران (نظام روایی)

دوفصلنامه پژوهش در ادبیات کودک و نوجوان

شیء ارزشی

با شناخت کنشگر فرستنده و بررسی آن در طول داستان، متوجه می‌شویم شیء ارزشی این داستان، از نو ساختن یا ساختن باید باشد. چراکه اگر شیء ارزشی صرفا ساخت سازه چوبی باشد، در همان ابتدا این خواسته به دست می‌آید و در همان آغاز داستان به پایان می‌رسد. اگر باز برفرض اینکه شیء ارزشی با ورود کلاغ‌ها از بین می‌رود و حال تیلور دوباره در پی به‌دست‌آوردن آن است، باید در انتهای داستان تیلور در تلاش برای بازسازی همان سازهٔ آغازین باشد و مشابه آن را بسازد، اما تیلور را می‌بینیم که می‌خواهد یک چیز جدید بسازد، یک چیز معرکه، که بزرگتر و زیباتر از سازهٔ قبلی است. پس مسئله در اینجا سازه چوبی نیست، بلکه ساختن، از نو ساختن و هر بار بهتر و زیباتر ساختن است.

کنشگر فاعل

کنشگر فاعل در اینجا تیلور است. غیر از او هم کنشگر فاعل دیگری در داستان وجود ندارد. اگرچه رسیدن به شیء ارزشی هم برای تیلور و هم احتمالا برای خرگوش مطلوب باشــد، اما خرگوش فاعلیتی در این ســاختن دوباره ندارد؛ حداقل در طول داستانِ روایت شده فعلی از او برای حصول شیء ارزشی سر نمی‌زند. خرگوش صرفا یاری‌رسان است و از این نقش خارج نمی‌شود.

کنشگر گیرنده (سودبرنده)

این کنشگر نیز تیلور است. در درجه دوم، خرگوش با حضورش در نیمه دوم داستان از خلق دوباره بنا شاد می‌شود و می‌توانیم او را هم به عنوان گیرنده فرعی در نظر بیاوریم، بدین معنی که سود و نفع خرگوش در ساخت سازه جدید ناشی از خوشحالی دوست تازه‌اش تیلور است. حال این پرسش بوجود می‌آید که دقیقا سود حاصل از به دست آوردن شیء ارزشی چه چیزی است؟ کشف سودِ حاصل از بدست آمدن شیء ارزشی در انگیزه‌های کنشگر فرستنده نهفته است. در خرگوش گوش داد، کنشگر فرستنده تیلور (انگیزه درونی تیلور) است. این نیروی درونی است که تیلور را برای ساختن ترغیب می‌کند، همین شوق درونی است که بعد از ویرانی اولین سازه افول می‌کند و بعد از طی فراز و فرودهای روحی، با آمدن خرگوش، دوباره شدت می‌گیرد و بار دیگر تیلور را به سمت کنش ساختن می‌فرستد. بنابراین کنشگر سودبرنده از حصول این شیء ارزشی نیز تیلور یا به عبارت بهتر درونیات و اشتیاق اوست. لذا آنچه حاصل می‌شود خودانگیختگی، رشد و توسعه فردی تیلور است.

کنشگر بازدارنده

کنشگر بازدارنده کلاغ‌هایی هستند که می‌آیند و همه چیز را زیرورو می‌کنند. سازه تیلور و حاصل ساختنش را خراب می‌کنند و می‌روند و تیلور را با شوقی سرکوب شده رها می‌کنند. یکی از دوقطبی‌های نهفته در این داستان فرهنگ-طبیعت است. «نزدیکی به طبیعت مساوی است با نزدیکی به ذهن کودک و دنیای پاک کودکی». (سیدرضایی و حسنی، ۱۳۹۰: ۱۶۲) لذا حضور طبیعت در ادبیات و داستان کودک حضوری ریشه‌دار است. با درنظر گرفتن این دوقطبی می‌توانیم حدس بزنیم که کنش کلاغ‌ها به نوعی مقاومت و مقابله طبیعت در برابر تمدنی است که بر شانه‌های طبیعت بنا می‌شود و آن را به ویرانی می‌کشد. از طرفی پیشنهادهای حیوانات را داریم که همان افکار و واگویه‌های ذهنی تیلور هستند که او را از دوباره ساختن بازمی‌دارند و جلوی او را از رسیدن به شیء ارزشی خلق کردن می‌گیرند و این همان کشمکش ذهنی و درونی هر فرد خلاق و هنرمند است. بر این اساس که افعالی مانند بایستن، خواستن، دانستن، توانستن و باور داشتن فی نفسه فاقد کنش بوده و بسترساز تحقق و تغییر کنش‌های دیگرند. (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۴۷) حضور و گفت‌وگوهای حیوانات در میانه داستان به منزله تبیین علت سرخوردگی و سکون تیلور و در ادامه زمینه‌ساز کنش پایانی او و تغییر وضعیت به پاره پایانی داستان است. هرکدام از این حیوانات به شکلی نمادین، نماد یکی از واگویه‌های فکری تیلور هستند. مرغ: نماد گلایه کردن‌ها و تمایل به حرف‌زدن به جای انجام کار، خرس: نماد عصبانیت و خشم از اوضاع و وضعیتی که تیلور در آن قرار دارد، فیل: نماد تمایل برای به یادآوردن، کفتار: نماد تمسخر، شترمرغ نماد پنهان شدن و فرار کردن، کانگورو: نماد دورریختن و بی‌خیالی و مار: نماد شیطنت و بدخواهی برای دیگران. «معنای مبتنی بر احساس، یعنی آن معنای حس و ادراک شده تنها در برخورد و تماسی حاصل می‌شود که در آن، سوژه از یک سو، حضور حسیّ زندهٔ دیگر، جهان و یا ابژه را زندگی کند و از سوی دیگر، حضور خود و تن خود را تجربه نماید». (بابک معین، ۱۳۹۴: ۲۹) نویسنده با عینیت بخشیدن به احساسات درونی تیلور به کمک نمادین‌سازی حضور حیوانات، ادراک احساسات درونی تیلور را هم برای خودش و هم برای مخاطب هموار کرده است.

کنشگر یاری‌رسان

خرگوش از راه می‌رسد و با نوع واکنش نشان دادنش، برعکس دیگران در ابتدای امر سخن نگفتن و واکنش‌های هیجانی نشان ندادنش و جلب اعتماد تیلور، به او کمک می‌کند تا واگویه‌های ذهنی‌اش را به زبان بیاورد، تخلیه کند، بررسی کند و اطمینان خاطر یابد که درهرحال دوستی برای تکیه‌دادن، گوشی برای شنیدن حرف‌ها و حمایت کردنش هست، بدون آنکه او را و احساسات او را پس از شنیدن رها کند.

پیرنگ

پیرنگ «اصطلاح ادبی [است] که برای ساختار روایت به کار می‌رود» (والاس، ۱۳۸۲: ۵۷) این پیرنگ متشکل از سه وضعیت است. «وضعیت ابتدایی، میانی و انتهایی» (روتر،۱۹۹۱: ۴۶ و ریفاود، ۲۰۰۲: ۶۵) و پراپ تغییر وضعیت از هر پاره به پاره دیگر را به عنوان تعریف روایت در نظر می‌گیرد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۸)

باتوجه به تعریف شدن تمام کنشگران و قرارگیری صحیح پاره‌های روایی در پیرنگ، خرگوش گوش داد یک روایت کامل است. «روایت حداقل یعنی گذر از یک وضعیت به وضعیتی دیگر یا گذر از حالتی به حالت دیگر». (عباســی، ۱۳۹۵: ۶۵) روایتِ حداقل، دال بر ضعفِ یک اثر داستانی است؛ اما با توجه به بررسی ساختاری روایت این اثر، تمام بخش‌های پیرنگ این داستان کامل است.

شکل ۳. پیرنگ داستان خرگوش گوش داد

وضعیت ابتدایی

در وضعیت ابتدایی تیلور بدون هیچ تنشی مشغول کار خویش است و در تنهایی، به سبب انگیزه و میل درونی‌اش برای ساخت چیزی که در ســر دارد شــروع به کار می‌کند و اثر چوبی‌اش را می‌ســازد. «یک روز تیلور تصمیم گرفت یک چیزی بسازد. یک چیز تازه... مخصوص... و معرکه». (دورفلد، ۱۴۰۰: ۴) هنگامی که سازه تیلور ساخته می‌شود از آن احساس رضایت می‌کند و خشنود است. «حالا تیلور به کار خودش افتخار می‌کرد». (همان: ۷) اما این رضایت و خوشحالی چندان به طول نمی‌انجامد و کنشگران تخریب‌کننده از راه می‌رسند.

نیروی تخریب‌کننده

بعد از اینکه بنای چوبی تیلور ساخته شد. ناگهان کلاغ‌ها وارد داستان شده، با عبور و پرواز از میان و بر بنای چوبی تیلور، آن را فرو می‌ریزند و ویران می‌کنند. «اما یکهو... همه چیز زیرورو شد!» (همان: ۸-۱۱) با ورود کلاغ‌ها به دایره امن بروز خلاقیت تیلور،

وضعیت داستان از پاره ابتدایی به پاره میانی روایت منتقل می‌شود.

وضعیت میانی

دیگر خبری از آن چیز معرکه‌ای که تیلور ساخته بود نیست. بنای چوبی‌اش ویران شده. تیلور ناراحت از این اتفاق در تنهایی خود نشسته است. حیوانات مختلف وارد می‌شوند. هرکدام به تیلور پیشنهادی می‌دهند. مرغ: شکایت کردن و حرف زدن، خرس: ابراز خشونت و عصبانیت، فیل: یادآوری سازه ویران شده و ناکامی از سرگذشته، کفتار: تمسخر و تحقیر، شترمرغ: فراموشی، کانگورو: پاک‌کردن صورت مسئله و مار: بدخواهی و آزاررساندن به دیگران. (همان: ۱۳-۲۳) اما تیلور حوصله هیچ‌کدام از این حیوانات و چیزهایی که می‌گویند را ندارد. تا اینکه خرگوش خودش را به او می‌رساند.

نیروی سامان‌دهنده

خرگوش بدون آنکه چیزی بگوید در کنار تیلور می‌ماند و منتظر می‌شود تا تیلور خودش حرف بزند. بالاخره تیلور از ناراحتی‌ها، فکرهایش، کارهایی که می‌خواسته در مقابل این اتفاق انجام دهد و تمام کشمکش‌های ذهنی‌اش برای خرگوش می‌گوید و خرگوش در تمام مدت به حرف‌های او گوش می‌دهد و کنارش می‌ماند. خرگوش با کنش گوش دادن و همراهی کردن صادقانه به تیلور کمک می‌کند تا افکار و نیروهای مثبت و منفی درونی خودش را بازبینی کند، بتواند از اتفاقی که در گذشته برای او و اثرش افتاده بگذرد، آن‌ها را بپذیرد و انگیزه و امید کافی خویش را برای از نو ساختن بازیابی کند.

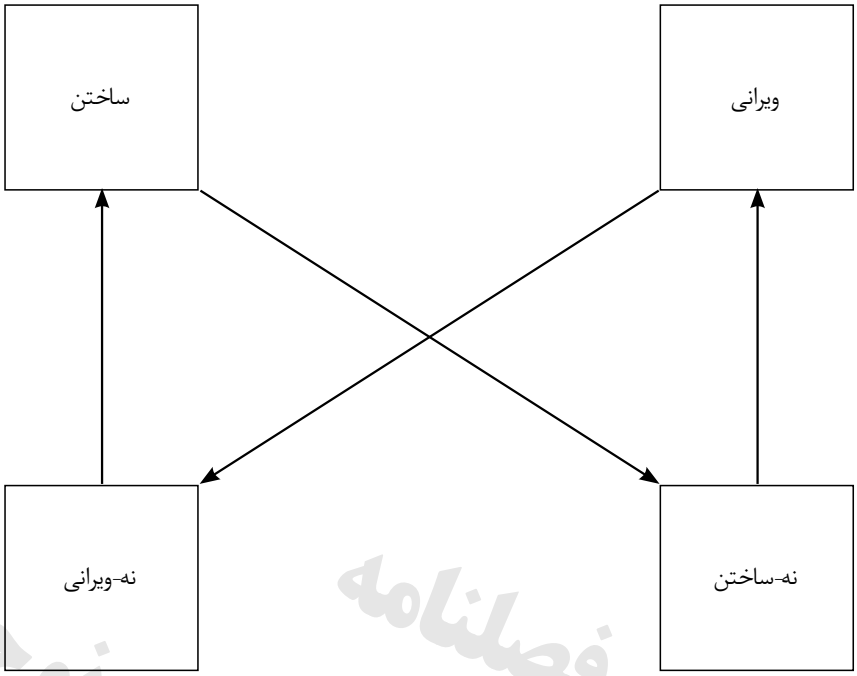
وضعیت پایانی

نویسنده داستان را با این جمله از تیلور به اتمام می‌رساند. «تیلور گفت: باید دست‌به‌کار بشوم. وای که چه چیزِ محشری می‌شود!» در تصویر نیز به شکلی نمادین سازه‌ای را می‌بینیم که تیلور در ذهن دارد و می‌خواهد آن را بسازد، البته سازه هنوز ساخته نشده؛ هم فعل جمله مربوط به آینده است و هم قطعه‌های چوب هنوز روی زمین هستند و رنگ کمرنگ سازه به نمایش گذاشته شده در تصویر، خیالی بودن و ذهنی بودن آن را می‌رساند. با این حال نویسنده با این جمله و تصویر ما را به وضعیت پایانی می‌رساند و تیلور بنای محشر خود را از نو و این بار بهتر، زیباتر و بزرگتر از بنایی که در وضعیت ابتدایی ساخته بود، خواهد ساخت. لذا پایان داستان از نوع پایان بسته است. پیرنگ این روایت یک پیرنگ خطی با نظم و ترتیب مشخص و خالی از ابهام است که این این نوع پیرنگ، مناسب‌ترین نوع پیرنگ برای داستان‌های کودک است. (محمودی، ۱۳۹۲: ۱۷)

مربع معنایی

«گرمس مربع معناشناسی را به عنوان ابزار تحلیل مفاهیم دوگانه متقابل معرفی کرد. این مربع بر ارتباط مقوله‌ای استوار است. در معناشناسی، دو واژه که با یکدیگر در تضاد باشند، مقوله خوانده می‌شوند.» (آذر و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۶-۲۷) هم در نظام زیستی دنیای حقیقی و هم در نظام و ساختار داستانی، ما همواره در حال حرکت بین دو قطب بنیادی هستیم. این قطب‌ها و مقوله‌های بنیادی نظام معنایی حرکت ما و داستان ما را می‌سازد؛ لذا مربع معنایی به مثابه موتور و سازنده روایت عمل می‌کند. (عباسی، ۱۳۹۵: ۳۳۴) در این بخش به مقوله‌های بنیادی این روایت و طرح مربع معنایی ویژه آن می‌پردازیم.

اما با این حال با توجه به مدل کنشگران طرح شده و پیرنگ ترسیم شده داستان و بحث‌های پیشین، و از آنجایی که شیء ارزشی روایت از نو ساختن-ساختن در نظر گرفته شد، دوقطبیِ ویرانی-ساختن مقوله‌های اصلیِ دو قطبی این روایت است.



شکل ۴. مربع معنایی خرگوش گوش داد

۱-۶-۵- تیلور در پاره ابتدایی داستان با استفاده از قطعه چوب‌هایی که دارد و با توجه به ایده ساخت یک چیز معرکه در ذهنش، یک بنای چوبی می‌سازد. در این پاره روایت در قطب ساختن قرار دارد.

۲-۶-۵- با ورود نیروی تخریب‌کننده سازه تیلور و عمل ساخت به سمت «نه-ساختن» پیش می‌رود.

۳-۶-۵- وقتی سازه کاملا ویران می‌شود داستان در قطب ویرانی است و درست در همین قطب است که روایت در پاره میانی قرار دارد.

۴-۶-۵- خرگوش، با گوش دادن به تیلور، به او کمک می‌کند تا به سمت «نه-ویرانی» حرکت کند. «نه-ویرانی» حالتی شعارگونه دارد و بیش از آنکه شکل کنشی داشته باشد، شکل و فرم انگیزه‌ای و تهییج کننده دارد. این دقیقا همان اتفاقی است که برای تیلور در این مرحله می‌افتد. تیلور با کمک کنشگر یاری‌رسان، انگیزه و شوق خود را دوباره زنده می‌کند و بدین سبب از پاره میانی پیرنگ به سمت پاره پایانی به حرکت در می‌آید.

۵-۶-۵- در پایان با زنده شدن انگیزه ساخت دوباره یک بنای چوبی محشر، داستان در قطب ساختن قرار می‌گیرد. روایت در پاره پایانی خود است و مربع معنایی روایت، همگام با پاره‌ها و بخش‌های پیرنگ، تکمیل می‌شود.

یکی از راه‌های پی بردن به حداقل بودن روایت یا داشتن یک روایت کامل، بررسی سیر حرکت مربع معنایی است. هرگونه بی‌نظمی و اختلال در مربع معنایی به معنای وجود اشکال در فرآیند معناسازی است. (همان: ۶۶) اما در داستان خرگوش گوش کرد، حرکت در مربع معنایی از ساختن آغاز و به ساختن ختم می‌شود که نشانی از وجود یک روایت و پیرنگ کامل در داستان است.

دوقطبی‌های ضمنی

اگرچه تنها یک مربع معنایی را می‌توان برای هر داستان عنوان کرد و ما نیز دوقطبیِ ساختن-ویرانی را به عنوان اصل در نظر گرفته‌ایم، با توجه به ظرفیت این داستان، مقوله‌های دیگری را نیز می‌توان طرح کرد که داستان در حال گردش بین آن‌ها است. دو قطبی‌های زیر در حکم دوقطبی‌های ضمنیِ روایت و بیانِ دومی برای دوقطبیِ اصلی هستند که حتی با در نظر گرفتن و اعمال آن‌ها

در نظام کنشگران و پیرنگ، تغییر بنیادینی در این دو ساختار ایجاد نمی‌شود. طرح دوقطبی‌های ضمنی، سبب می‌شود که داستان عمق معنایی بیشتری پیدا کند، بستر تحلیل و تفسیر اثر گسترده‌تر شود، دایره همزادپنداری‌ها، اثرگذاری، برقراری ارتباط و تعامل فکری-احساسی در نسبت مخاطب با اثر بیشتر شود و این مسئله زمینه‌های فرازمانی-فرامکانی شدن اثر و دستیابی به یک نمونه از ادبیات کودک جهانی را فراهم می‌کند.

دوقطبی عدم-وجود

جنس کاری که تیلور می‌کند از نوع ساخت یک اثر هنری و خلق کردن است. اثر هنری تا پیش از آنکه خلق شود در عدم به سر می‌برد و وقتی خلق آن تمام می‌شـــود موجودیت می‌یابد. در این جا هم تیلور در ابتدای داستان از قطب عدم به نه-عدم و به قطب وجود حرکت می‌کند تا اولین بنای خود را بســـازد. با ورود نیروی تخریب‌کننده حرکت به ســـمت نه-وجود و عدم می‌رود و به کمک نیروی یاری‌رسان، تیلور دوباره قدرت این را پیدا می‌کند که از «عدم» به سمت «نه-عدم» و به احتمال زیاد «وجود» حرکت کند.

دوقطبی مرگ-زندگی

شکل جعبه قطعات چوبی را می‌توان به عنوان نماد یک تابوت در نظر آورد که تیلور بقایای این چوب‌ها را از دل آن بیرون می‌کشد و اثری را خلق می‌کند (تصویر اول کتاب). بعد از نابودی اثر، احوال، روحیات، امیال و خلقیات تیلور درســـت شبیه کسی است که عزیزی را از دســـت داده. از طرف دیگر پیشـــنهادهای حیوانات شبیه نحوه حضور اطرافیان در این شرایط در برابر فرد عزادار است. حضور خرگوش، نماد دقیق چیزی است که تیلور در این وضعیت به آن نیاز دارد. در پایان تیلور بعد از اینکه می‌تواند مرگ اثر قبلی خود را بپذیرد به سمت نه-مرگ حرکت می‌کند و به آن زندگی دوباره‌ای می‌بخشد.

دوقطبی طبیعت-فرهنگ

تیلور از قطعاتی برای ساختن اثر و بنای خود می‌خواهد استفاده کند که چوبی‌اند (چوب؛ نماد طبیعت). وقتی داستان شروع می‌شـــود او از طبیعت به نه-طبیعت و با ایجاد بنای اولیه، نمادی از تمدن می‌ســـازد (ساختمان-اثر هنری) و در قطب فرهنگ قرار می‌گیرد. کلاغ‌ها (نمادی از طبیعت) به جنگ این ساختمان آمده و آن را نابود می‌کنند و از قطب فرهنگ به نه-فرهنگ و طبیعت داستان را پیش می‌برند. اینجاست که حضور پررنگ‌تر حیوانات (نمادهای طبیعت) را داریم. تیلور با کمک و همراه خرگوش به سمت نه-طبیعت حرکت کرده و با انگیزه یافتن و ساخت دوبارهٔ یک اثر جدید به قطب فرهنگ بازمی‌گردد.

دوقطبی امید-ناامیدی

مفهوم امید و ناامیدی را می‌توان با توجه به مجموع احساسات منتقل شده بر اثر واژگانِ «اما تیلور حوصله انجام هیچ‌کدام از آن‌ها را نداشت» و همین‌طور تصاویری که در آن اندوه‌های تیلور و لحظه‌های خوش او را در طول روایت تصویر می‌کند، دریافت کرد. تیلور در ابتدا با یک امید و انگیزه‌ای شروع به کار و خلق اثر می‌کند. با ورود تخریب‌گر به سمت نه-امید حرکت می‌کند تا جایی که وقتی اثر کاملا ویران می‌شـــود. می‌توان تیلور را در وضعیت میانیِ ناامیدی مشاهده کرد. با گوش دادن خرگوش به حرف‌های تیلور به سمت نه-ناامیدی سوق پیدا می‌کند و تیلور که دوباره امید خود را بازیافته است انگیزه خلق یک اثر جدید و بهتر از قبل را دارد و به قطب امید بازمی‌گردد.

نتیجه‌گیری

اولین پرسش و قصدی که از انجام این پژوهش داشتیم بررسی وجوه روایی و کارکرد روایی این اثر و کیفیت پیرنگ آن بود. داستان خرگوش گوش داد یک روایت کامل است و فرضیه نخست ما در باب این پرسش صحیح بود. در مرحله ترسیم مدل کنشگران، کنشگر فاعل تیلور، کنشگر فرستنده: تیلور (درونیات و انگیزه و شوق درونی تیلور)، کنشگر یاری‌رسان: خرگوش، کنشگران تخریب‌کننده:

کلاغ‌ها و شیء ارزشی: از نو ساختن-ساختن معرفی شد و بر همین اساس پیرنگ آن ترسیم گشت. همچنین در بررسی سطوح روایت ویژگی‌های راوی و مخاطب را درنظر آوردیم. راوی این داستان دانای کل نامحدود و بدون آنکه اشاره‌ای مستقیم در متن برای تعیین محدوده مخاطبان باشد، مخاطبان این اثر را کودکان و سایر گروه‌های سنی پس از ایشان در بر می‌گیرد و این امکان وسیع در بر گرفتن مخاطبان به سبب عمق و شمولیت عام پیام و معنایی است که نویسنده در روایت در پی انتقال آن است.

ازآن‌جایی‌که مربع معنایی و دوقطبی هر اثر، خلاصه و بیانگر حرکت کنشگران در پیرنگ آن اثر است، به‌طور معمول نمی‌توان بیش از یک مربع معنایی را برای هر اثر در نظر آورد، با این حال، بر خلاف فرضیه مطرح شده برای پرسش دوم و در طول پژوهش در باب ساختار و معنای روایت پیش رو، دوقطبی‌های امید-ناامیدی، طبیعت-فرهنگ، مرگ-زندگی و عدم-وجود به عنوان دوقطبی‌های ضمنی و بیانِ دومِ دوقطبی اصلی: ویرانی-ساختن طرح شدند و با توجه به تحلیل صورت گرفته، نه تنها طرح و در نظر آوردن این دوقطبی سبب آشفتگی و به‌هم‌ریختگی پیرنگ اصلی اثر نمی‌شود که به برقراری ارتباطی عمیق‌تر با اثر و به نمایش گذاشتن ظرفیت بیشتری که این روایت در بیان معانی و مفاهیم دارد منجر می‌شود.

در تلاش برای بررسی صحت این گزاره که ساختار روایت برای آن معناسازی می‌کند و معانی، پیام‌ها و مفاهیم روایت از دل ساختار آن بیرون می‌آیند، به این نتیجه رسیدیم که بررسی ساختاری روایت اثر، می‌تواند وجوه و لایه‌های متفاوت، ریشه‌دار و عمیق‌تری از آنچه اثر به واقع در حال انتقال به مخاطب است حاصل کند و این گزاره معناساز بودن ساختار در روایت صحت دارد. در نگارش این پژوهش تلاش بر این بود که در هر مرحله از بررسی ساختاری، سیر حرکت از تحلیل ساختاری به دریافت معنایی و محتوایی اثر بیان گردد. بررسی تفاوت‌های آغاز و پایان روایت سبب شد تا به پیام و بیان تغییر و تحولی که نویسنده در نظر داشته برای قهرمان رخ دهد و آن را در طول اثر نمایش دهد، پی بردیم و از این راه یکی از اشکالات و ضعف‌های ترجمه در در بخش پایانی اثر تشریح شد. همچنین فهم این مسئله که کنشگر یاری‌رسان در فعل کنشگر فاعل به‌طور مستقیم یاری‌رسانی ندارد، سبب شد تا به نقش او در تحول درونی، روحی و انگیزشی قهرمان داستان پی ببریم. در بخش بررسی موقعیت‌های روایی، دانای کل نامحدود، در کنار بیان و روایت غالبا بیرونیِ راوی و همچنین نقل‌قول‌های مستقیم شخصیت‌ها نشان داد که اثر چگونه پیام و بیان کنشگران داستان را بی‌واسطه به مخاطب می‌رساند و از آنجایی که اکثر شخصیت‌های داستان در پاره میانی روایت وجهی نمادین از درونیات قهرمان دارند و سیر آغاز و انجام روایت و تغییر و تحول در روایت نیز متوجهِ درونیات قهرمان است، با همزادپنداری‌ای که اثر میان مخاطب و قهرمان ایجاد می‌کند، کارکرد داستان به جایی می‌رسد که مخاطبان با خوانش اثر در حال مرور و خوانش درونیات خویش قرار می‌گیرد، پیام و معانی مطرح شده در طول داستان برای وی درونی می‌شوند، گویی این خود مخاطب است که دارد آن حرف‌ها، کنش‌ها و واکنش‌ها را بروز می‌دهد و نه کنشگران روایت. همچنین نحو ساختاری و بیانی آن وقت-آنجا و الان-اینجای روایت در سطوح روایی اثر، آن را به اثری فرامکانی-فرازمانی تبدیل کرده است که در نتیجه پیام و آنچه در اثر طرح می‌شود خاصیتی عام و گستره‌ای وسیع‌تر پیدا می‌کند. از نظام روایی-مدل کنشگران، با تعیین شخصیت‌ها و نقش ایشان به نمادین بودن حضور حیوانات در پاره میانی راه بردیم. از طرفی یکسان بودن کنشگر فاعل، کنشگر فرستنده و کنشگر سودبرنده در کنار آنکه کنشگر یاری‌رسان به‌طور مستقیم در رسیدنِ کنشگر فاعل به شیء ارزشی فعلی را انجام نمی‌دهد و فعل او متوجه خصیصه‌های فاعل است که به رسیدنش به شیء ارزشی منجر می‌شود ما را به این نتیجه رساند که اثر پیش رو در جرگه آثار توسعه فردی و رشد درونی قرار می‌گیرد و محوریت و کانون توجه مقصود و پیام نویسنده متوجه احوال درونی قهرمان داستان است. بررسی پیرنگ این مسئله را روشن می‌کند که وضیت میانیِ اثر، بیانگر جان مایه اثر، تغییر مدنظر نویسنده و دربردارنده مفاهیم و اغراضی است که نویسنده به سبب آن به نگارش داستان اقدام کرده است و وضعیت‌های آغازین، پایانی، نیروی تخریب‌کننده و یاری‌رسان، همگی عواملی برای بیان وضعیت میانی است که نشانگر دغدغه نویسنده است. تحلیل مربع معنای روایت و امکان طرح دوقطبی‌ها و مقوله‌های بنیادین ثانوی، ظرفیت طرح دوقطبی‌های ضمنی از دل مربع معنایی اصلی را نشان داد که بدین وسیله می‌توان خوانش‌های متفاوتی از اثر حاصل کرد که در هر

خوانش، پیام و دریافت محتوایی متفاوتی از اثر حاصل می‌شود. بنابراین صدق گزاره «معناساز بودن ساختار روایی برای روایت» در این پژوهش به اثبات رسید و همچنین ابهامی که در فرضیه مطرح شده برای این پرسش در باب اینکه هرکدام از ابزارهای تحلیل ساختار روایت در چه حوزه‌هایی از روایت می‌توانند معناساز باشند نیز با تشریح‌ها و تحلیل‌های صورت گرفته برطرف گردید.

منابع

- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. تهران: نشر فردا.
- آذر، اسماعیل؛ عباسی، علی و آزاد، ویدا. (۱۳۹۳). «بررسی کارکرد روایی دو حکایت از الهی‌نامه عطار بر اساس نظریه گرمس و ژنت». *دوماهنامه جستارهای زبانی*. د ۵، ش ۴ (پیاپی۲۰)، آذر و دی.
- بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۴). *معنا به مثابهٔ تجربه زیسته*. تهران: انتشارات سخن.
- باهنر، ناصر. (۱۴۰۰)، *آموزش مفاهیم دینی همگام با روانشناسی رشد*، تهران: شرکت چاپ و نشر بین الملل.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۹۲). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای.تهران: انتشارات توس.
- حکیمی، محمود و کاموس، مهدی. (۱۳۹۶)، *مبانی ادبیات کودک و نوجوان-ویرایش دینی*، چاپ پنجم، تهران: نشر آرون.
- خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۲). *معصومیت و تجربه*، چاپ اول. تهران: مرکز.
- خلجی، حسن. (۱۳۹۰). «شیوه‌های موثر نهادینه کردن حجاب در کودکان و نوجوانان». نشریه *پژوهش‌نامه اسلامی زنان و خانواده*. بهار. شماره ۸. صص ۱۴۹-۱۷۶.
- دورفلد، کوری. (۱۴۰۰). *خرگوش گوش داد*. ترجمه: رضی هیرمندی. چاپ نهم. تهران: نشر پرتقال.
- سعید فر، فاطمه؛ علامی، ذوالفقار؛ عباسی، علی. (۱۳۹۹). «کنشگران زن در داستان‌های برگزیدهٔ چهار طنزپرداز ادبیات نوجوان بر اساس الگوی گرمس». *فصل‌نامه متن پژوهی ادبی*، سال ۲۴، شماره ۸۴، تابستان.
- سید آبادی، علی اصغر. (۱۳۸۵). *عبور از مخاطب‌شناسی سنتی*. تهران: نشر فرهنگ‌ها.
- سید رضایی، طاهره؛ حسنی، طاهره. (۱۳۹۰). «تاملی در سطح فکری شعر کودک و نوجوان». نشریه *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادبی)*. زمستان. شماره ۱۴. صص ۱۵۵-۱۷۱.
- شعاری نژاد، علی اکبر. (۱۴۰۰). *ادبیات کودکان*. چاپ سی‌وسوم. تهران: انتشارات اطلاعات.
- شعیری، محمدرضا. (۱۳۹۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: انتشارات سمت.
- عباسی، علی. (۱۳۸۹). «تحلیل گفتمانی شازده کوچولو (نظام معنایی منسجم تشکیل شده از ساختارهای تودرتو تسلسلی و تکراری)». *فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. دوره ۱. بهار. شماره ۱.
- عباسی، علی. (۱۳۹۵). روایت‌شناسی کاربردی (تحلیل کاربردی بر موقعیت روایی عنصر پیرنگ و نحو روایی در روایت‌ها). چاپ دوم. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- کاشفی خوانساری، سید علی. (۱۴۰۰). *پابه‌پای نقد (مروری بر مباحث نظری و نقد ادبیات کودک و نوجوان در ایران ۱۳۵۸ تا ۱۳۷۷)*، تهران: انتشارات ثالث.
- کریمیان پور، غفار؛ احمدی، حمیرا. (۱۳۹۳). «تربیت دینی کودکان پیش‌دبستانی». نشریه *رشد آموزش پیش‌دبستانی*. سال پنجم. شماره ۳. صص ۱۴-۱۷.
- لینت ولت، ژپ. (۱۳۹۰). *رساله‌هایی در باب گونه‌شناسی روایت*. ترجمه نصرت حجازی و علی عباسی. تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- محمودی، صوفیا. (۱۳۹۲)، *ادبستان-فرهنگ ادبیات کودک و نوجوان*، تهران: انتشارات فرهنگ نشر نو.
- محمدی، محمدهادی. (۱۳۷۸). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*. تهران: انتشارات سروش.
- محمدی، مهدی؛ آزاده، فریدون؛ باب الحوائجی، فهیمه. (۱۳۸۹). «نقش ادبیات در شکل‌گیری شخصیت کودکان و نوجوانان با تاکید بر گرایش‌های دینی و اخلاقی». نشریه *تربیت اسلامی. بهار و تابستان*. شماره ۱۰. صص ۱۰۱-۱۲۰.
- والاس، مارتین. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه: محمد شهبا. تهران: نشر هرمس.

پژوهش در ادبیات کودک و نوجوان

- وبستر، راجر. (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعات نظریه ادبی*. ترجمه الهه دهنوی. چاپ اول. تهران: انتشارات روزنگار.
- هاشمی نسب، صدیقه. (۱۳۷۱). *کودک و نوجوان و ادبیات رسمی ایران*. تهران: انتشارات سروش.
- Amazon. Retrieval (20/5/2023). https://www.amazon.com/Rabbit-Listened-Cori-Doerrfeld/dp/073522935X
- Doerrfeld، Cori. (2018). The Rabbit Listened. USA. New York. Publisher: Dial Books for Children (Dial Books for young readers).
- Genett، Gerard. (1972). Figures III. Editions du Seuil. Paris.
- Goodreads. Retrieval (20/5/2023). https://www.goodreads.com/book/show/35248504-the-rabbit-listened
- Reuter، Yves. (1991). Introduction à l'analyse du Roman. Paris. Bordas.
- Riffaud، Alain. (2002). Le Texte littéraire au collège. Les élèves à l'œuvre CNDP.
- Worldcat. Retrieval (20/5/2023). https://www.worldcat.org/title/1151881598

دوفصلنامه پژوهش در ادبیات کودک و نوجوان