

بینامتنیت در فراداستان نوجوان قلب زیبای بایور نوشته‌ی جمشید خانیان

نرگس باقری*

دانشگاه ولی عصر^(عج) رفسنجان

چکیده

قلب زیبای بایور، نوشته‌ی جمشید خانیان، یک فراداستان است که در پی به‌کارگرفتن شیوه‌ای تازه در روایت و گریز از شیوه‌های سنتی است. در فراداستان راوی به شیوه‌های داستان‌گویی می‌اندیشد؛ همچنین، یکی از ویژگی‌های فراداستان مهارت در به‌کارگیری بینامتنیت است. هدف این پژوهش، بررسی مقایسه‌ای و یافتن ردپای عناصر بینامتنی، دریافت مناسبات آن با متن و نقش مخاطب نوجوان در درک این شیوه از داستان‌نویسی است. روش مقاله توصیفی تحلیلی و برمبنای آراء مخاطبان است. اصلی‌ترین شگرد خانیان در این داستان، به‌کارگیری عناصر بینامتنی و ایجاد مکالمه با داستان‌های نام‌آشنا برای کودکان و نوجوانان، به‌ویژه سازده کوچولو اثر آگزوپری، است. فراخواندن متون شناخته‌شده، به این داستان، برای پیشبرد فرایند روایت، شکل‌گیری عناصر داستان، باورپذیری و القای معانی انجام گرفته است؛ همچنین، نظر مخاطبان نشان می‌دهد که نوجوانان می‌توانند به‌شکل‌های گوناگون با عناصر بینامتنی رابطه برقرار کنند.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، جمشید خانیان، رمان نوجوان، روایت، فراداستان، قلب زیبای بایور.

۱. درآمد

قلب زیبای بایور یک فراداستان است؛ یعنی داستانی درباره‌ی داستان‌نویسی. «فراداستان معمولاً راوی‌ای دارد که دائماً به روش‌های داستان‌گویی‌اش می‌اندیشد. گاه ممکن است این راوی، خود نویسنده باشد که می‌کوشد اثری داستانی خلق کند و پیوسته به

* استادیار زبان و ادبیات فارسی nargesbagheri@ut.ac.ir

مشکلات این کار فکر می‌کند» (لاج^۱ و همکاران، ۱۳۸۹: ۲۱۶). نخستین بار، اصطلاح «فراداستان» را در ۱۹۷۳ ریموند فدرمن^۲ نویسنده‌ی تجربی آمریکایی در اشاره به نوعی جدید از داستان که امروزه بیشتر پست‌مدرنیستی نامیده می‌شود، به کار برد (نک: کادن^۳، ۱۳۸۰: ۴۳۶). پاتریشیا وو^۴ فراداستان را در کتابی به همین نام چنین تعریف می‌کند: «فراداستان به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را در مورد رابطه‌ی میان داستان و واقعیت مطرح سازد» (وو، ۱۳۹۰: ۹ و ۸). از جمله ویژگی‌هایی که وو برای فراداستان بیان می‌کند، تصاویر انعکاسی، مباحث انتقادی درباره‌ی قصه، تحلیل‌بردن پیوسته‌ی برخی قراردادهای داستانی، استفاده از ژانرهای عامه‌پسند، مهارت در بینامتنیت و... است (همان: ۳۴ و ۳۵). از میان این ویژگی‌ها در قلب *زیبای بایور* می‌توان مباحث انتقادی درباره‌ی قصه و مهارت در بینامتنیت را پررنگ‌تر یافت.

نسبت هر متن با متن یا متن‌های دیگر را «بینامتنیت»^۵ می‌خوانیم. این اصطلاح را درباره‌ی هرگونه نسبت درونی متون به کار می‌بریم: ترجمه، اقتباس، دزدی ادبی و هنری، نقل قول و... . گاه هر دو متن در نظام‌های نشانه‌شناسیک یکسان شکل گرفته‌اند؛ مانند نقل قول آوردن از متنی نوشتاری در متن نوشتاری دیگر، یا هرگونه اشاره‌ی مستقیم یا غیرمستقیم به متنی نوشتاری در مقاله یا کتابی (نک: احمدی، ۱۳۸۸: ۲۲۳). اصطلاح بینامتنیت ریشه در آراء فردینان دوسوسور^۶ دارد. سوسور، نخستین بار، روابط دلالتی در زبان را مطرح کرد و از اعتبار استقلال معنا در متن کاست؛ چراکه از نظر او هیچ نشانه‌ای معنایی خاص خود ندارد؛ بلکه نشانه‌ها در چارچوب یک نظام موجودیت دارند و از رهگذر شباهت و تفاوت خود با دیگر نشانه‌ها معناسازی می‌کنند (نک: آلن، ۱۳۸۹: ۲۴). سوسور معتقد بود هیچ نشانه‌ای به خودی خود دریافت نمی‌شود؛ هم دال و هم مدلول صرفاً به‌طور نسبی و در ارتباط با یکدیگر وجود دارند (نک: سوسور، ۱۹۸۳: ۱۱۸). این نگرش به دستگاه نشانه‌شناسی، بر همه‌ی عرصه‌های علوم انسانی و به‌ویژه نقد ادبی اثر گذاشت و به‌همراه مجموعه‌ی آراء باختین^۷، نظریه‌پرداز ادبی روس، وارد

1. David Lodge

2. Raymond Federman

3. J.A. Cudden

4. Patricia Waugh

5. Intrtextuality

6. Ferdinand de Saussure

7. Mikhail Bakhtin

جریانی شد که از آن به بررسی روابط نشانه‌ها در روابط اجتماعی تعبیر می‌شود (نک: سلدن^۱ و همکاران، ۱۳۸۴: ۵۸)؛ اما برای نخستین بار اصطلاح بینامتنیت را ژولیا کریستوا^۲، در اواخر دهه‌ی شصت، به کار گرفت. به عقیده‌ی او مؤلفان، متون خود را به یاری ذهن‌های اصیل خویش نمی‌آفرینند؛ بلکه آن‌ها را با استفاده از متون از پیش موجود تدوین می‌کنند. یک متن جایگشت متون و بینامتنیتی در فضای یک متن مفروض است که در آن گفته‌های متعدد برگرفته از دیگر متون، با هم مصادف شده و یکدیگر را خنثی می‌کنند. در نظر کریستوا جایگشت «نیروی مؤلف در گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر است. اهمیت جایگشت در این است که نظام نشانه‌ای متون پیشین را نفی کرده، یک نظام نشانه‌ای جدید تأسیس می‌کند» (آلن، ۱۳۸۹: ۵۸). از نظر او گذر به یک نظام نشانه‌ای دیگر از طریق وساطت غریزی مشترک در آن دو نظام و تبیین این نظام تازه به همراه بازنمایی‌پذیری تازه‌ی آن است (نک: کریستوا، ۱۹۸۴: ۶۰). کریستوا با آوردن امر مکالمه‌ای (۲-۰) در مقابل امر تک‌گویانه (۱-۰) زبانی را در کانون توجه قرار می‌دهد که دو سویه است و در مقابل منطق و علم قرار دارد. این زبان همان زبان شاعرانه است که معناهای متکثر را برمی‌تابد. بینامتنیت از نظر او آن جنبه از متن است که به وحدت معنا باور ندارد. کریستوا بینامتنیت را گفتگویی میان متن‌ها و فصل مشترک سطح‌های مربوط به آن تلقی می‌کند. هر متنی معرق‌کاری‌شده‌ی نقل‌قول‌هاست، هر متنی صورت دگرگون‌شده‌ی متنی دیگر است (نک: ویکلی^۳، ۱۳۸۴: ۴). رولان بارت^۴ نیز نظریه‌پردازی است که مفهوم خاص خود را از بینامتنیت دارد. او معنای اراده‌ی نویسنده در ایجاد معنای متن را بی‌اثر می‌داند و معتقد است که یک متن از نوشته‌های متعدد ساخته شده، از بسیاری فرهنگ‌ها نشات گرفته و وارد روابط متقابل مکالمه و هجو و مجادله می‌شود؛ اما جایگاهی وجود دارد که گرانیگاه این چندگانگی است و این جایگاه، خواننده است، نه چنان که تاکنون گفته شده مؤلف (نک: آلن، ۱۳۸۹: ۱۲۲).

رویکرد بینامتنی همچنین در آثار نظریه‌پردازان ساختارگرایی مانند ژرار ژنت^۵ و ریفاتر^۶ استفاده شده است. ژنت در کتاب *الواح بازنوشتنی*^۷ پنج دسته از مناسبات و

1. Raman Selden

2. Julia Kristeva

3. Christine Wiklie

4. Roland Barthes

5. Gerard Genette

6. Michael Riffaterre

7. Palimpsestes

عواملی را که در پذیرش و دریافت متون نقش دارند، از هم جدا کرده و هر یک را شکلی از مناسبات «تعالی‌دهنده‌ی متن» خوانده است (نک: احمدی، ۱۳۷۵: ۳۲۰). او نخستین نوع از فرامتنیت^۱ را بینامتنیت می‌نامد؛ «حضور همزمان دو متن یا چندین متن» و «حضور بالفعل متنی در متن دیگر» که با فرآیندهای نشانه‌شناختی دلالت فرهنگی و متنی، ارتباط ندارد (نک: آلن، ۱۳۸۹: ۱۴۸). ژنت دسته‌ی دوم از مناسبات تعالی‌دهنده‌ی متن را پیرامتنی^۲، یعنی شکل ارائه‌ی متن ادبی در پیکر کتاب با ویژگی‌هایش، دسته‌ی سوم را فرامتنی^۳، دسته‌ی چهارم را فزون‌متن^۴ که در پیوند با گونه‌های ادبی است و پنجمین دسته را رابطه‌ی متنی پیش‌متن^۵ با متن متقدم (پس‌متن) می‌نامد (نک: احمدی، ۱۳۷۵: ۳۲۱).

تاکنون پژوهش‌های گوناگون در پیوند با بینامتنیت شکل گرفته است. کتاب *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها* (نامورمطلق، ۱۳۹۰) و مقاله‌های «بینامتنیت در شرق بنفشه اثر شهریار مندنی‌پور» (حیدری و دارابی، ۱۳۹۲) و «خوانش بینامتنی بوف کور و پیکر فرهاد» (حیدری و همکاران، ۱۳۹۲) نمونه‌هایی از این پژوهش‌ها هستند. در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان نیز مطالب پراکنده‌ای منتشر شده است؛ اما مقاله‌ای علمی پژوهشی با این عنوان نوشته نشده که به‌ویژه رابطه‌ی این شگرد را با نحوه‌ی ارتباط مخاطبان اثر ادبی بررسی کند.

داستان *قلب زیبای بابور* به‌تناسب استفاده از روابط بینامتنی از خطیت فاصله گرفته است. لزوم خوانش این داستان کشف روابط میان‌متنی آن و حرکت در میان متون است که سبب برون‌رفت از متن و ورود به شبکه‌ای از مناسبات متنی شده است؛ از این‌رو، متونی از پیش‌نوشته‌شده مرجعی برای دریافت نشانه‌ها و معنا می‌شوند. در این مقاله، به‌دلیل وجود عناصر پیرامتنی در داستان *قلب زیبای بابور*، پیش‌از بررسی مناسبات بینامتنی، این عناصر را نیز به‌عنوان نوعی بینامتنیت بررسی کرده‌ایم.

این مقاله در پی پاسخ‌دادن به پرسش‌های زیر است:

۱. عناصر بینامتنی این داستان کدامند و بیشترین مکالمه با کدام اثر انجام گرفته

است؟

۲. چگونه نویسنده از بینامتنیت برای پیشبرد روایت استفاده کرده است؟

1. Metatextuality
2. Paratextuality
3. Metatextuality
4. Architextuality
5. Hypertextuality

۳. آیا بینامتنیت برای عنصر روایت در رمان نوجوان شگردی مناسب است؟

۲. عناصر پیرامتنی داستان

پیرامتن یکی از انواع بینامتنیت است و چنان که ژنت شرح می‌دهد، نشان‌دهنده‌ی عناصری است که در آستانه‌ی متن قرار گرفته اند و دریافت متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند. این آستانه شامل درون‌متن و برون‌متن است؛ درون‌متن عناصری همچون: عنوان‌های اصلی، عنوان فصل‌ها، درآمدها و پی‌نوشت‌ها را دربر می‌گیرد و برون‌متن عناصر «بیرون» از متن، مانند مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقد و نظرهای منتقدان و جوابیه‌های خطاب به آنان، نامه‌های خصوصی و دیگر موضوعات مربوط به مؤلف یا مدون‌کننده‌ی اثر را شامل می‌شود. پیرامتن حاصل جمع درون‌متن و برون‌متن است (نک: آلن، ۱۳۸۹: ۱۵۰). پیرامتن از نظر ژنت، شامل همه‌ی عناصری است که هرگز به گونه‌ای آشکار به متن یک اثر اختصاص ندارند؛ اما در غراخواندن متن از راه شکل دادن آن در قالب یک کتاب سهیم هستند (نک: ژنت، ۱۹۸۸: ۶۳). یکی از اصلی‌ترین حوزه‌های پیرامتنیت حوزه‌ای است که پیشکش‌نامه‌ها، سرنویس‌ها، سرلوحه‌ها و مقدمه‌ها را دربر می‌گیرد؛ حوزه‌ای که چنان‌که ژنت نشان می‌دهد می‌تواند نقشی اساسی در تأویل متن داشته باشد. بدیهی است به‌سادگی نمی‌توان از کنار این نکته رد شد که یک متن فرضاً به ملکه پیشکش شده است یا به عموم مردم. به‌همین ترتیب، نقل قول‌های خاص که به‌عنوان سرنویس یا سرلوحه به کار می‌روند هم می‌توانند پیش‌از آنکه خواننده به سراغ متن مورد نظر برود، اهمیت برخی ایده‌ها را برجسته و تشدید کنند (همان: ۱۵۳).

۲-۱. عنوان اصلی

کتاب، قلب زیبای بایور نام دارد و ماجرای آن شرح سفر راوی به جنوب ایران و شنیدن داستانی رازآمیز است. در روند شکل‌گیری داستان، به موضوع عشق و بن‌مایه‌هایی مانند محبت و صلح پرداخته شده است؛ اما نام داستان نیز، به‌خودی‌خود، بیانگر این موضوعات و تأکیدی بر آن‌هاست. درون‌مایه‌ی عشق در داستان سازده‌کوچولو چنان پررنگ و عمیق است که خواننده در صورت فراخواندن آن به قلب زیبای بایور درکی عمیق‌تر از این عنوان خواهد داشت.

۲-۲. آستر بدرقه

آستر بدرقه صفحه‌ای جداگانه در ابتدا و انتهای کتاب است که متن نوشته‌شده‌ی روی آن همه‌ی فضای پشت جلد را هم پر کرده است و ورودی داستان به شمار می‌آید. کلمات با فونت درشت نوشته شده‌اند. جمله‌ها همان جمله‌های اولیه‌ی شروع داستان هستند که برای جلب توجه بیشتر و تأکید و برجسته‌سازی به کار گرفته شده‌اند: «شما هم حتماً مثل من کتاب شازده کوچولو را خوانده‌اید. من یکی دو سال پیش، وقتی سیزده یا چهارده سال بیشتر نداشتم، آن را خواندم. حالا هم تصمیم دارم دوباره آن را بخوانم؛ چون فکر می‌کنم داستان شازده کوچولو از آن داستان‌هایی است که آدم باید هرچندوقت یک‌بار آن را بخواند...» (خانیا، ۱۳۸۲: ۹).

در برجسته‌سازی این جمله‌ها چند نکته وجود دارد: ۱. جملات نشان می‌دهد که راوی پانزده یا شانزده سال بیشتر ندارد. اشاره به این موضوع به مخاطب شناسی اثر کمک می‌کند؛ ۲. راوی یکی دو سال پیش داستان شازده کوچولو را خوانده است. با بیان این نکته، هم کتاب شازده کوچولو معرفی می‌شود و هم خواننده به خواندن آن تشویق می‌گردد. افزون‌براین به گونه‌ی ضمنی این مطلب که مخاطب هم قاعدتاً باید کتاب را خوانده باشد، بیان می‌شود؛ چراکه ممکن است مخاطب با راوی هم‌ذات‌پنداری کند و بیندیشد که در این سن، او نیز باید این کتاب را بخواند؛ ۳. اگر شازده کوچولو کتابی است که باید دوباره آن را خواند، این داستان هم ممکن است به دوباره‌خواندن نیاز داشته باشد یا حتی خود نوعی بازخوانی داستان شازده کوچولو باشد.

همچنین با بیان جملات «همه‌ی داستان‌ها دو پا دارند؛ یک پای خیالی و یک پای واقعی. پای خیالی را نویسنده می‌سازد و پای واقعی را زندگی. جالب است، نه!» راوی مخاطبش را آماده می‌کند تا منتظر خواندن یک داستان واقعی نباشد؛ بلکه وجه خیالی آن را نیز در نظر بگیرد. نویسنده در این داستان قصد ایجاد توهم واقعیت را ندارد. جف ماس^۱ درباره‌ی نوع داستان واقع‌گرا و فراداستان از اصطلاح «شفافیت» استفاده می‌کند. شفافیت زمانی حاصل می‌شود که نویسنده‌ی واقع‌گرا تلاش کند برای باورپذیر ساختن و ایجاد توهم واقعیت در خواننده شگردهای نگارشی خویش و فرایند داستان را از نظر خواننده پنهان نگاه دارد؛ مثل شیشه‌ی پنجره‌ای که در صورت پاکیزگی قابل مشاهده نیست و ممکن است این توهم را به وجود بیاورد که دراصل شیشه‌ای وجود ندارد و

^۱. Goef Moss

بیننده به آنچه که پشت شیشه وجود دارد دسترسی بدون واسطه دارد؛ حال آنکه، در فراداستان نویسنده سنگی بر شیشه‌ی پاکیزه می‌زند تا ترک‌ها و شکستگی‌های موجود در شیشه همواره یادآور این نکته باشد که آنچه در پیش روی خواننده است، داستانی بیش نیست (نک: پاشایی، ۱۳۸۸: ۵) در این داستان نیز نویسنده نه تنها در جملات آغازین مرز میان خیال و واقعیت را مشخص کرده، بلکه همواره با ایجاد آگاهی در خواننده درباره‌ی رابطه‌ی رابط‌های میان نشانگان و موارد ارجاع و آشکارساختن فرایند خلق داستان بر این مرز تأکید کرده است. این مسئله از تفاوت‌های اصلی داستان واقع‌گرا و فراداستان یا داستان به‌شیوه‌ی پست‌مدرن است.

۲-۳. تقدیم‌نامه

«برای دخترم «آناهیتا» که راوی داستان، برگرفته از شخصیت اوست» (خانبان، ۱۳۸۲: ۶). نویسنده با این تقدیم‌نامه راوی داستان را معرفی می‌کند و نشان می‌دهد که چنین شخصیتی می‌تواند وجود داشته باشد و به این شکل راوی داستان را برای مخاطب باورپذیرتر می‌کند. او شخصیتی پرسش‌گر و دقیق و اهل مطالعه است که به نوشتن و کشف دنیای درون و بیرون علاقه دارد. درعین حال، چنین شخصیتی بیشتر می‌تواند دختر یک نویسنده‌ی کودک و نوجوان باشد که با کتاب‌ها و فرایند نوشتن آشناست و به‌طور حتم بارها با پدر خود به بحث و گفتگو نشسته و میان دنیای آن دو تعاملی همیشگی برقرار است.

۲-۴. سرنویس

«شکوه‌مندی کتاب‌ها در واقعیت جهان آن‌ها نیست؛ بلکه در افسون ذهن است. در تمام چیزهایی است که کمیاب و سحرآمیز هستند. از متن پیام کالین تیل استرالیایی برای روز جهانی کودک سال ۱۳۵۷» (همان: ۷). در این نقل‌قول که در آغاز متن آمده است نیز نویسنده بر وجه خیالی و اسرارآمیز داستان تأکید می‌کند و چنانکه می‌بینم داستان نیز تلاش دارد با همان رازورزی در دنیای سحرآمیز زیر آب‌ها، قصه‌اش را مانند معمایی پایان دهد: «به نظر من راز داستان بابر در همین نهفته است و همین راز است که ماجرای زندگی بابر را در دنیای قصه باقی نگه می‌دارد» (همان: ۶۹).

۲-۵. عنوان‌ها

«درخشید و ناپدید شد... همین» (همان: ۹). این عنوان بر شباهت پایان‌بندی داستان *سازده کوچولو* و *قلب زیبای بابور* تأکید می‌کند.

«پس ما اینجا با یک معمای بزرگ روبه‌رو هستیم» (همان: ۴). این عنوان ذهن خواننده را برای پذیرش یک راز آماده می‌کند؛ رازی که قرار نیست فاش شود. «او به خواهرش گفت: 'چه خواب عجیبی دیدم!'» (همان: ۷۰). واژه‌ی کلیدی این عنوان «خواب» است که در متن داستان درباره‌ی آن بحث می‌شود و با داستان *آلیس در سرزمین عجایب* و *فندق‌شکن و شاه موشان* مقایسه می‌گردد. در داستان *آلیس در سرزمین عجایب*، آلیس به خواب می‌رود و قهرمان قصه‌ای می‌شود که در خواب اتفاق افتاده است. بابور نیز در خوابی که دیده و برای خواهرش تعریف می‌کند، قهرمان ماجراست؛ با این تفاوت که قصه‌ی آلیس در خواب به پایان می‌رسد؛ اما داستان بابور پس از بیداری نیز ادامه می‌یابد؛ همانند ماجرای *فندق‌شکن و شاه موشان* که ماری، قهرمان داستان، خوابی می‌بیند که ادامه‌ی آن در بیداری اتفاق می‌افتد.

۲-۶. تصاویر

مک کالوم^۱ معتقد است از تعامل واژگان و تصاویر معنا ساخته می‌شود (یا به تعویق می‌افتد). اجزاء تصویری کتاب‌های تصویری به صورت تلویحی، به‌منزله‌ی مکالمه‌ای میان متن و تصویر و خواننده می‌توانند باشند. از نظر کالوم، ترکیب دو نظام نشانه‌ای راهی است برای طرح پرسش درباره‌ی عملکرد بازنمایی نشانگان تصویری و کلامی و پیرنگ ساختن روش‌های ساختاربندی روابط میان نشانگان و اشیاء، به‌واسطه‌ی رمزگان بازنمایی و دلالت که نشان فرهنگ با خود دارند (نک: کالوم، ۲۰۰۴: ۵۹۰). متأسفانه، در این داستان، تصویرگر قصه‌ی خود را به تصویر نکشیده؛ بلکه در تکمیل معناها و نشانه‌های متن، پایه‌پای نویسنده آمده است؛ به‌عنوان مثال، آنجا که نویسنده در سرمتمن، نقل‌قولی از پیام کالین تیل آورده و از افسون ذهن و چیزهای کمیاب و سحرآمیز سخن گفته است، تصویرگر دستی را که در آن مروارید حزبا مانند خورشید می‌درخشد به تصویر کشیده است که در بازنمایی دلالت‌ها مخاطب را یاری می‌کند؛ درحالی‌که، در بسیاری از داستان‌های مدرن که با روابط بینامتنی از روایت خطی فاصله گرفته‌اند،

^۱ Mac Callum

تصویرگر در خلق تصاویر، دنیای ذهنی و خلاقیت خود را نیز دخالت می‌دهد؛ تاجایی که، گاه حتی تصاویر او با نوشتار همخوانی ندارند.

۳. پیوندهای بینامتنی داستان

نویسندگان ممکن است به شیوه‌های گوناگون به آثار پیشین توجه نشان دهند. «کار مؤلفان آثار ادبی صرفاً گزینش واژه‌ها از میان یک نظام زبانی نبوده، آنان پی‌رنگ‌ها، وجوه ژانری، جنبه‌های شخصیتی، تصویرپردازی‌ها، شیوه‌های روایتگری و حتی عبارات و جملاتی را هم از میان متون ادبی پیشین و از سنت ادبی برمی‌گزینند» (آلن، ۱۳۸۹: ۲۵). در اینجا به نظر می‌رسد که ارتباط بینامتنی بین دو داستان، فراخواندن ساختار روایی شازده‌کوچولو به روایت قلب زیبای بایور است؛ همچنین، گاهی برای گسترش معانی، القای معنای مطلب و باورپذیری داستان از عناصر بینامتنی کمک گرفته شده است. در قلب زیبای بایور داستان‌هایی مانند شازده‌کوچولو، فندق‌شکن و شاه موشان، جوجه‌اردک زشت، آلیس در سرزمین عجایب، پینوکیو، سفرهای شگفت‌آور اولیس، اولیور توئیست و ماهی سیاه کوچولو حضور دارند؛ چراکه راوی مدام از این داستان‌ها نام می‌برد و به تناسب مفاهیم و موضوعات گوناگون به یاد آن‌ها می‌افتد؛ برای نمونه، «کهور» سیاه‌پوست و خدمتکار است، این جدافتادگی و تفاوت، راوی را به یاد داستان جوجه‌اردک زشت می‌اندازد؛ اما از میان این داستان‌ها ساختار داستان شازده‌کوچولو و معانی ضمنی آن پیوند بینامتنی بیشتری با قلب زیبای بایور دارد:

– داستان شازده‌کوچولو نیز تقدیم‌نامه‌ای دارد که کاملاً با معنای متن هماهنگ است: «بزرگ‌ترها اگر به خودشان باشد، هیچ‌وقت نمی‌توانند از چیزی سر درآرند» (اگزوپری، ۱۳۸۰: ۲). با این حال، این کتاب با پوزش از بچه‌ها، به یک بزرگ‌سال تقدیم شده است؛ با این توضیح که «این بزرگ‌تر همه‌چیز را می‌تواند بفهمد، حتی کتاب‌هایی را که برای بچه‌ها نوشته شده باشد» (همان: ۶).

– در شروع داستان شازده‌کوچولو نویسنده یا راوی با معرفی خود و استفاده از شگرد فاصله‌گذاری، مرز میان واقعیت و خیال را مشخص می‌کند و می‌گوید که در حال تعریف کردن داستان است. در قلب زیبای بایور نیز راوی با به‌کارگیری همین شگرد، ضمن معرفی خود، مشخص می‌کند که می‌خواهد داستانی بنویسد و از همان آغاز روایت، متن خود را با استفاده از متن ازپیش موجود داستان شازده‌کوچولو تدوین

می‌کند. نمونه‌هایی دیگر نیز می‌توان از فراخواندن فرم روایی *شازده کوچولو* به داستان خانیان عنوان کرد که در ادامه بیان می‌شوند:

- داستان *شازده کوچولو* هنگام سفر و درکمال حیرت اتفاق می‌افتد: «تا اینکه زد و شش سال پیش در کویر صحرا حادثه‌ای برایم اتفاق افتاد» (همان: ۹). «پس لابد می‌توانید حدس بزنید چه جور هاج و واج ماندم وقتی کله‌ی آفتاب به شنیدن صدای ظریف عجیبی که گفت: 'بی‌زحمت یک بره برام بکش' از خواب پریدم» (همانجا).
در *قلب زیبای بابور* نیز ماجرا در سفر و با ملاقات بابور شکل می‌گیرد: «این عجیب‌ترین سفری بود که تا به حال رفته بود. ... آنجا بود که بابور قهرمان داستان را دیدم. خدای من! نمی‌دانید چه حالی پیدا کرده بودم. به این خاطر است که می‌نویسم عجیب... درست مثل یک رؤیای باورنکردنی» (همان: ۱۲).

هم در *شازده کوچولو* و هم در *سفرهای شگفت‌آور اولیس*، نوشته‌ی جرال د گاتلیب^۱، که راوی به آن‌ها اشاره می‌کند، انتخاب سفر شیوه‌ای برای پیشبرد روایت است.
- در *شازده کوچولو* نویسنده برای چگونه شروع کردن روایت دغدغه دارد: «چیزی که من دلم می‌خواست این بود که این ماجرا را مثل قصه‌ی پریا نقل کنم. دلم می‌خواست بگویم: 'یکی بود یکی نبود. روزی روزگاری به شهریار کوچولو بود که...'. آن‌هایی که مفهوم حقیقی زندگی را درک کرده‌اند، واقعیت قضیه را با این لحن بیشتر حس می‌کنند؛ آخر من دوست ندارم کسی کتابم را سرسری بخواند» (همان: ۱۷).

در *قلب زیبای بابور* نیز راوی می‌خواهد داستان را به شیوه‌ی خودش آغاز کند. او می‌داند که همه‌ی داستان‌ها از یک جا شروع نمی‌شوند؛ بنابراین، به شروع داستان‌های *شازده کوچولو* و *پینوکیو* اشاره می‌کند و چنین نتیجه می‌گیرد که هر داستانی شروع خودش را دارد. گریززدن به این داستان‌ها افزون بر اینکه شگردی برای شروع روایت است، به گونه‌ی ضمنی به خواننده اعلام می‌کند که این داستان هم شروع خودش را دارد و با داستان‌های دیگر فرق می‌کند: «اگر هر داستانی شروع خودش را داشته باشد، پس من باید شروع خودم را پیدا کنم» (همان: ۱۱).

- راوی *شازده کوچولو* با نقاشی و تصاویر برخی مفاهیم را برجسته می‌کند و راوی *قلب زیبای بابور* با نوشتن جمله‌هایی بر کاغذهای رنگی و نصب کردن آن‌ها روی تابلو؛

¹. Gerald Gottlieb

برای نمونه، راوی وقتی از مادرش می‌شنود که شازده کوچولو از داستان‌هایی است که باید هرچند وقت یکبار آن را خواند، این جمله را می‌نویسد و بر تابلو می‌چسباند.

- یکی از مفاهیم برجسته‌ی داستان شازده کوچولو مفهوم فردیت و خاص و کمیاب بودن است که به صورت گل تجلی یافته است: «تو اخترک شهریار کوچولو همیشه یک مشت گل‌های خیلی ساده درمی‌آمده؛ گل‌هایی با یک ردیف گلبرگ که جای چندانی نمی‌گرفته، دست‌وپاگیر کسی نمی‌شده؛ اما این یکی یک روز از دانه‌ای جوانه زده بود که خدا می‌دانست از کجا آمده بود و شهریار کوچولو با جان و دل از این شاخک نازکی که به هیچ‌کدام از شاخک‌های دیگر نمی‌رفت، مواظبت کرده بود» (اگزوپری، ۱۳۸۰: ۲۶).

در داستان قلب زیبای بابور هم مروارید حزبا شیئی منحصر به فرد است: «آقای خوری گفت که حزبا نام یک مروارید کمیاب است. و گفت حزبا مرواریدی است که خیلی از غواص‌ها آرزوی صید آن را داشتند و خیلی از ناخداها و تاجرها دلشان می‌خواست بالاخره یک روز این مروارید را روی کف دست خود می‌غلطانند» (خانیان، ۱۳۸۲: ۲۱).

- یکی از پرسش‌های شازده کوچولو درباره‌ی عشق و محبت است: «شهریار کوچولو گفت: 'اهلی کردن یعنی چه؟' روباه گفت: 'یک چیزی است که پاک فراموش شده. معنی‌اش ایجاد علاقه کردن است.' 'ایجاد علاقه کردن؟' 'روباه گفت: اگر من و اهلی کردی هر دو تامون به هم احتیاج پیدا می‌کنیم. تو واسه من میان همه‌ی عالم موجود یگانه‌ای می‌شوی، من واسه تو'» (اگزوپری، ۱۳۸۰: ۵۶).

این موضوع در قلب زیبای بابور چنین نمود یافته است: «از مامان پرسیدم: 'مهر یعنی چی؟' مامان گفت: 'مهر یعنی محبتی که خداوند در دل همه‌ی آدم‌ها نهاده تا همدیگر را دوست داشته باشند'» (خانیان، ۱۳۸۲: ۲۵).

- در شازده کوچولو شیوه‌ی اهلی کردن چنین آمده است: «باید خیلی خیلی حوصله کنی. اولش یک خرده دورتر از من می‌گیری این‌جوری میان علف‌ها می‌نشینی. من زیرچشمی نگاهت می‌کنم و تو لام‌تاکام هیچی نمی‌گویی؛ چون تقصیر همه‌ی سوءتفاهم‌ها زیر سر زبان است. عوضش می‌توانی هر روز یک خرده نزدیک‌تر بنشینی» (اگزوپری، ۱۳۸۰: ۵۶).

و در قلب زیبای بابور این‌گونه: «پدرم می‌گفت شنیده که کنیزی از خانه‌ی حاجی‌بندو برای دختری از اهالی روستای بندر شناس تعریف کرده که حزبا از همان

روز اول کهور را پای تک‌تک پنجره‌ها دیده که مثل سنگ می‌نشسته و چشم می‌دوخته به بالا» (خانیان، ۱۳۸۲: ۲۵).

- یکی دیگر از مفاهیم موجود در داستان *شازده کوچولو* این است که عشق و علاقه را تنها با دل می‌توان فهمید: «روباه گفت: 'و اما رازی که گفتم خیلی ساده است: جز با دل هیچی را چنان‌که باید نمی‌شود دید. نهاد و گوهر را چشم سر نمی‌بیند'» (اگزوپری، ۱۳۸۰: ۵۸).

وقتی راوی شهریار کوچولوی خوابیده را در آغوش دارد می‌گوید: «آنچه می‌بینم ظاهری بیش‌تر نیست. مهم‌ترش را با چشم نمی‌شود دید» (همان: ۶۲).

یکی از پرسش‌هایی که راوی داستان *قلب زیبای بایور* در قاب می‌گذارد تا جوابش را پیدا کند، چگونه دیدن قلب زیباست: «و این اولین سؤال عجیب و غریبی بود که من آن را روی یک تکه کاغذ کوچک قرمز رنگ نوشتم و چسباندم توی قاب. هنوز هم توی قاب است؛ چون هنوز آن جوابی را که دلم می‌خواهد پیدا نکرده‌ام. حتی با دیدن قلب زیبای بایور در آن بعدازظهری که مثل یک رؤیای باورنکردنی بود. با این همه، یک چیز را به خوبی می‌دانم: قلب زیبا را نمی‌شود توی آینه دید!» (خانیان، ۱۳۸۲: ۲۹)

- در *شازده کوچولو* به حالت‌های چهره برای درک افکار شخص اشاره شده است: «او هیچ‌وقت به سؤال‌هایی که ازش می‌شد جواب نمی‌داد؛ اما وقتی کسی سرخ می‌شود، معنی‌اش این است که بله» (اگزوپری، ۱۳۸۰: ۶۴).

در *قلب زیبای بایور* این مسئله چنین بیان شده است: «اگر قرار بود بدانم، یعنی اگر لازم بود بدانم، بابا خودش می‌گفت یا مردمک چشم‌هایش طوری دودو می‌زد توی چشم‌هایم که یعنی اگر سؤال کنم، جوابم را خواهم داد.» (خانیان، ۱۳۸۲: ۱۴).

درواقع، راوی وقتی می‌خواهد حالتی یا موقعیتی را توصیف کند، همان موقعیت یا حالت را از متنی دیگر فرامی‌خواند. معمولاً هم توصیف این موقعیت‌ها برای او سخت است؛ برای نمونه، صحنه‌ی حیرت‌راوی به صحنه‌ای در داستان *فندق‌شکن* و شاه موشان شبیه می‌شود: «شاید ده بار چشم‌هایم را مالیدم؛ نکنند خواب باشم. نمی‌دانم چطور بنویسم. فکر می‌کنم قهرمان داستان *فندق‌شکن* و شاه موشان، مثل من وقتی برای اولین بار در خواب، *فندق‌شکن* دوست‌داشتنی‌اش را در محاصره‌ی موش‌ها دید و لنگه‌کفشش را به طرف آن‌ها پرتاب کرد، همین احساس را داشت» (همان: ۱۳).

- پایان‌بندی دو داستان نیز به یکدیگر شبیه است؛ کهور به دلیل احساس مسئولیت در برابر عشق به حزبا و فرزندان و مردم روستایش، می‌رود تا مروراید حزبا را به دست

بیاورد. شازده کوچولو نیز به سبب احساس مسئولیتش به گل سرخ تصمیم به بازگشت می‌گیرد؛ اما بازگشت از زمین آسان نیست؛ امیر کوچولو از مار می‌خواهد که با زهرش به او کمک کند تا با روحی سبک به ملاقات ستاره و گلش برود و این دو صحنه از هر دو داستان یکسان‌اند و در *قلب زیبای بابر* به آن اشاره شده است: «حزبا، بابر و جیون آن‌قدر در ساحل می‌ایستند تا قایق کهور مماس با تصویر خورشید در آب، می‌درخشد و برای همیشه ناپدید می‌شود. می‌درخشد و ناپدید می‌شود؛ درست مثل همان جرقه‌ی زردرنگی که کنار مچ پای شازده کوچولو درخشد» (همان: ۴۸).

- در *شازده کوچولو* به رازی سربه‌مهر اشاره شده است؛ در واقع این راز بخشی از ساختار داستان و پایان‌بندی آن را تشکیل می‌دهد. راوی *شازده کوچولو* همه‌ی ماجرا را در دل خودش نگه داشته است: «شش سال گذشته است و من هنوز بابت این قضیه جایی لب‌تر نکرده‌ام» (اگزوپری، ۱۳۸۰: ۷۲). در *قلب زیبای بابر* نیز قهرمان داستان پرده از راز چگونه به دست آوردن حزبا و دنیای زیر دریا بر نمی‌دارد: «بابور چگونه مروارید را به دست آورد؟ او بعد از اینکه با مروارید حزبا به روستای بندر ملو برگشت، دیگر هیچ‌وقت نتوانست حرف بزند، هیچ‌وقت» (خانبان، ۱۳۸۲: ۶۹).

همچنین هر دو داستان با رازوارگی و معما تمام می‌شوند: «اما موضوع خیلی مهمی که هست، من پاک یادم رفت به پوزه‌بندی که برای شهریار کوچولو کشیدم تسمه‌ای چرمی اضافه کنم و او ممکن نیست بتواند آن را به پوزه‌ی بره ببندد. این است که از خودم می‌پرسم: یعنی تو اخترکش چه اتفاقی افتاده؟ نکند بره گل را چربیده باشد؟» گاه به خودم می‌گویم: «حتماً نه، شهریار کوچولو هر شب گلش را زیر حباب شیشه‌ای می‌گذارد و هوای بره‌اش را هم دارد» (اگزوپری، ۱۳۸۰: ۷۲).

پایان *قلب زیبای بابر* نیز این‌گونه است. راوی نیز شباهت این بخش را با *شازده کوچولو* آشکارا یادآوری می‌کند: «به نظر من راز داستان بابر در همین نهفته است. و همین راز است که ماجرای زندگی بابر را در دنیای قصه باقی نگه می‌دارد. درست مثل معمای بزرگ داستان *شازده کوچولو*» (خانبان، ۱۳۸۲: ۷۲).

به نظر می‌رسد راز بزرگ هر دو داستان مرگ باشد؛ *شازده کوچولو* با نیش مار به جهانی که از آن آمده بود بازمی‌گردد و کهور در دریا غرق می‌شود. آنچه می‌درخشد و ناپدید می‌شود مدت زمان عمر است. این راز باز نمی‌شود؛ زیرا مرگ و بازگشت به جهانی که قهرمانان هر دو داستان از آن آمده‌اند، فقط به صورت خیالی توصیف‌شدنی

است. اینجا واقعیت بازگوکردنی نیست. راز بابور نیز این‌گونه است و باز نمی‌شود؛ از این رو، خواننده نمی‌داند چگونه مروارید را به دست آورده است.

بررسی و مطالعه‌ی مقایسه‌ای قلب زیبای بابور با متنی دیگر و یافتن ردپای همه‌ی عناصر بینامتنی، نشان می‌دهد که این داستان در پرتو ارتباط با دیگر داستان‌ها خوانش و دریافت می‌شود. بینامتنیت موجود در این فراداستان، بازخوانی، گسترش معنی، روابط متقابل مکالمه، مجادله یا دیگر وجوه بینامتنیت نیست؛ بلکه نویسنده، به شکلی آگاهانه و مشخص، این شگرد را برای تأکید بر معناها و مفاهیم متن و پیشبرد روایت به کار گرفته است.

۴. بینامتنیت و مخاطب نوجوان

در میان آراء گوناگون در زمینه‌ی بینامتنیت، به چگونگی دریافت‌های مخاطب از متن نیز توجه شده است. در واقع، اینکه بالاخره عناصر بینامتنی جدای از متن هستند یا همراه با متن، کلی واحد را تشکیل می‌دهند، بر ذهن خواننده اثری متفاوت دارد. لوران ژنی^۱، نظریه‌پرداز فرانسوی عناصر بینامتنی را بیشتر در کانون توجه تحلیل‌گران می‌داند تا خوانندگان و می‌گوید: «هر ارجاع بینامتنی مجاللی برای حضور یک بدیل است؛ خواننده یا به خوانش خود ادامه داده یا آن ارجاع را تنها به‌عنوان جزئی نظیر دیگر اجزاء در نظر می‌گیرد و یا اینکه به متن مأخذ مراجعه کرده، درگیر گونه‌ای یادکرد فکری می‌شود که در ارجاع بینامتنی همچون عنصری جایگزینانه نمود می‌یابد که از ساختاری فراموش‌شده اخذ و جانشین شده؛ اما در واقع این بدیل تنها برای تحلیل‌گر مطرح است» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۶۵). ژنی، همچنین، جوهره‌ی بینامتنیت را در پریشانی ساختارهای صوری و مضمونی می‌داند و معتقد است بینامتنیت خطیت متن را از بین می‌برد (نک: همان). این دیدگاه برخلاف نظر ژنت است که عناصر بینامتنی را جزیی از ساختار متن می‌داند و می‌گوید: «مسئله‌ی بینامتنیت مسئله‌ی هم‌آوردن چندین متن در قالب یک متن به‌گونه‌ای است که این متون یکدیگر را از بین نبرده و آن متن... به‌عنوان یک کل ساختاری دچار شکاف نشود» (همان). آلن در تأیید نظر ژنت در *الواح بازنوشتنی* می‌گوید: «گفتن اینکه خواننده حق‌گزینش میان خوانش متن به‌طور مستقل یا براساس روابط بینامتنی آن را دارد، نوعی بدباوری است. چنین رویکردی آنچه را که در اثر، تفکیک‌ناپذیر بوده، یعنی ساختار متن و روابط بینامتنی آن را از هم تفکیک می‌کند.

^۱ Laurent Jenny

این تفکیکی است که تنها خواننده‌ای که نوعی فراموشی منفی نسبت به بعد بینامتنی دارد می‌تواند به آن دست یازد» (همان: ۱۶۴).

اهمیت این موضوع در رویارویی با متنی که برای مخاطب نوجوان نوشته شده است، دوچندان است و باید با دقتی بیشتر بررسی شود. اگر چنان‌که کریستوا می‌گوید معنای متن همان آرایش بی‌ثبات مؤلفه‌های آن در کنار معانی ازپیش‌موجود اجتماعی باشد و معنا همواره و هم‌زمان در درون و بیرون متن باشد (نک: همان: ۶۱)، آیا پرت‌شدن مداوم ذهن نوجوان از متن به بیرون آن در فرایند خواندن او اثر نخواهد داشت؟ آیا مخاطب نوجوان عناصر بینامتنی را به فرض آنکه دریابد، از متن جدا می‌کند یا متن را به صورت یک کل می‌بیند؟ در درک رمزگان متن چه اتفاقی می‌افتد؟ در پاسخ به این سؤالات تعدادی از نظریه‌پردازان کودک و نوجوان درباره‌ی فراداستان و شگردهای داستانی که پیش از این گفتیم و بینامتنیت یکی از آنهاست، به بحث و نظر پرداخته‌اند. دیوید لاج این پرسش را مطرح می‌کند که «آیا زیاده‌روی در تردید ورزیدن راجع به ماهیت واقعیت و داستان، ناقض هدف ادبیات داستانی نیست؟ اگر داستان فقط راجع به خودش است و دیگر در پی محاکات نیست، چگونه می‌تواند دنیای بیرونی را به طرز چشم‌گیری بنمایاند یا آن عده از ما را که خود نویسنده نیستند علاقه‌مند کند؟» (لاج، ۱۳۸۹: ۲۲۰) از سویی دیگر فاولز^۱ در نوشته‌ای متذکر می‌شود که «نمی‌توان واقعیت را توصیف کرد، صرفاً می‌توان استعاره‌هایی به وجود آورد که حاکی از واقعیت‌اند. همه‌ی شیوه‌هایی که انسان برای توصیف به کار می‌برد... ماهیتی استعاری دارند. حتی دقیق‌ترین توصیف علمی از یک شیء یا حرکت، در واقع، مجموعه‌ای از استعاره است» (فاولز، ۱۹۹۸: ۱۶). این دیدگاه معتقد است که رمان‌های فراداستان از راه بدعت‌گذاری در روش‌های داستان‌نویسی درباره‌ی خود داستان، شالوده‌ی واقعیت‌هایی را که ما انسان‌ها برمی‌سازیم نیز بررسی می‌کنند. نویسندگان پسامدرن به این نتیجه رسیده بودند که واقعیت محصول ذهن آدمی است؛ هیچ واقعیتی وجود ندارد، مگر اینکه حالات ذهنی ما نخست آن را در چارچوب معینی قرار دهند، پردازش کنند و به شکل داستان درآورند. وارونه‌سازی رابطه‌ی ذهن انسان با واقعیت، به هیچ‌وجه قدرت ادبیات داستانی را تضعیف نمی‌کند؛ بلکه جایگاه و اهمیت داستان را ارتقا می‌دهد و امکاناتی بسیار بیشتر را فراهم می‌آورد (نک: لاج، ۱۳۸۹: ۲۲۱). پیتر هانت^۲ نیز در تأیید سخن

^۱ John Fowles

^۲ Peter Hunt

لاج شگردهای داستان‌نویسی و رمزگان متن را برای کودکان و نوجوانان مناسب می‌داند و معتقد است: «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 که به‌طور بالقوه دارای رمزگان غنی است، کافی به نظر می‌رسد؟» (هانت، ۱۹۹۶: ۳۴ تا ۲۹؛ به‌نقل از کالوم، ۲۰۰۴: ۵۸۸) به نظر جف ماس نیز در «فرداستان» و «فن ادبیات کودک» برخلاف باور عموم، کودکان به این نوع از ادبیات علاقه‌مندند و فرداستان کودک زمینه‌ی مناسب را برای نقد یا حتی جایگزینی گونه‌های سنتی‌تر ادبی فراهم می‌آورد. انگیزش کودک به همان میزان اهمیت دارد که ایجاد رضایت در او (نک: ماس، ۱۹۹۲: ۵۱)؛ همچنین، کاترین برگاس^۱ در تقلید و فرداستان می‌گوید: «ممکن است فرداستان پسامدرن، شکل نوینی از واقعیت باشد؛ به‌عبارت دیگر، به نظر او پس از آنکه خواننده‌ی فرداستان با شگردهای فرداستان آشنا شد و خو گرفت، خوانش او از متن فرداستان خوانشی واقع‌گرا از متنی ضدواقع‌گرا خواهد بود» (برگاس، ۱۹۹۹: ۲۵؛ به‌نقل از پشایی، ۱۳۸۸: ۹).

برای بررسی فرداستان قلب زیبای بابور امکانی ویژه وجود دارد و آن دسترسی به نظر مخاطبان نوجوان است. در یک جلسه‌ی پرسش و پاسخ که به‌همت همکاران کتاب ماه، با حضور نویسنده و بسیاری از دانش‌آموزان انجام گرفته است، چهل دانش‌آموز نظر خود را درباره‌ی این داستان مطرح کرده‌اند و مجموع نظرهای آن‌ها در قالب گزارش ثبت شده است. در این مقاله همه‌ی نظرها بررسی شده‌اند که در ادامه بیان می‌شوند.

۴-۱. توجه به عناصر پیرامنتی

جدول شماره‌ی ۱ بیانگر چگونگی توجه دانش‌آموزان به عناصر پیرامنتی است:

جدول شماره‌ی ۱: میزان توجه دانش‌آموزان به عناصر پیرامنتی داستان

تعداد نظر مثبت (+)	توجه به اسم و طرح جلد	خلاصه‌نویسی پشت جلد	تصاویر	آستر بدرقه، سرنویس و عناوین
۳	۰	۲	۱	۱
۲	۲	۱	۰	۰
۰	۰	۱	۰	۰
۵	۲	۴	۱	۱

^۱ Catherine Burgass

همان‌گونه که در این جدول دیده می‌شود، دوازده نفر از چهل دانش‌آموز شرکت‌کننده در جلسه‌ی نقد، به عناصر پیرامنتی توجه کرده‌اند. بیشترین توجه آن‌ها، به ترتیب، به اسم، طرح روی جلد، تصاویر کتاب و خلاصه‌نویسی پشت‌جلد بوده است.

۲-۴. توجه به پیوندهای بینامتنی

جدول شماره‌ی ۲ به تعداد افرادی که به عناصر بینامتنی توجه کرده‌اند و چگونگی نظر آن‌ها اشاره دارد. از چهل دانش‌آموز حاضر در جلسه‌ی نقد، بیست نفر درباره‌ی عناصر بینامتنی صحبت کرده‌اند.

جدول شماره‌ی ۲: تعداد دانش‌آموزانی که به عناصر بینامتنی داستان توجه کرده‌اند و نظر آن‌ها در این باره.

نتیجه	هدف از به‌کارگیری	توجه به عناصر بینامتنی
زیاده‌گویی	افزودن به ارزش کتاب	بیشتر سعی کرده بودید از کتاب <i>شازده کوچولو</i> برای ارزش‌دارکردن کتابتان استفاده کنید؛ درحالی‌که اصلاً احتیاجی به این کار نبود. اگر به متن اصلی‌تان می‌پرداختید می‌توانستید هم به هدفتان بیشتر کمک کنید و هم دچار زیاده‌گویی نشوید.
...	جمع‌آوری داستان‌های معروف در یک کتاب و یادآوری آن‌ها	کتاب شما می‌خواست داستان‌های معروف جهانی را در قالب یک داستان نشان بدهد و به نوعی یادآوری کند.
جالب	گرفتن مطلب از کتابی دیگر	مطلبی که از کتاب <i>شازده کوچولو</i> گرفته بودی برایم خیلی جالب بود.
خوب نبود	مقایسه	مقایسه‌هایی که با داستان‌های دیگر داشتید، مثلاً با داستان <i>فندق‌شکن و شاه موشان</i> ، به نظرم مقایسه‌ی خوبی نبود.
جالب بود.	استفاده از کتاب‌ها برای تصدیق گفته‌ها به‌دلیل مضامین مشترک در همه‌ی آن‌ها	استفاده از کتاب‌های معروف، مثل <i>شازده کوچولو</i> ، خیلی جالب بود. به این ترتیب، راوی گفته‌های خودش را تصدیق می‌کرد. پیوند شخصیت‌های مختلف داستانی و حس مشترک آن‌ها هم خیلی جالب بود؛ مثلاً حس بایور با حس <i>فندق‌شکن و شاه موشان</i> پیوند داده [شده] بود. یکی از دوستان گفت که از داستان‌های دیگر مایه گرفته برای ارزشمندترکردن داستان

		خود. فکر کنم این طوری نیست. به نظرم نویسنده خواسته بگوید که اکثر کتاب‌ها در این زمینه نوشته شده‌اند؛ در زمینه‌ی دردی که طبقات مختلف جامعه می‌کشند یا در زمینه‌ی انسان‌دوستی.
۶	اگر خواننده‌ی داستان یکی از این داستان‌های معروف را نخوانده باشد، سر درگم می‌شود و اصلاً متوجه شباهت این داستان با آن داستان‌ها نمی‌شود. درواقع برای خواندن کتاب پیش‌نیاز تعیین می‌کرد. بعضی جاها از موضوع اصلی دور می‌شد.	پیش‌نیاز برای فهم کتاب سر درگم شدن
۷	فکر می‌کنم با استفاده از داستان شازده کوچولو می‌خواستید قابل باور بودن جمله‌ها را بیشتر کنید؛ البته لزوماً همه‌چیز نباید قابل باور باشد.	باورمند کردن نیازی نبوده است.
۸	اینکه یک داستان با داستان دیگر مقایسه شود ایجاد سبک می‌کند؛ البته فکر کنم مقایسه‌ها زیاد بود و باعث سردرگمی می‌شد.	مقایسه و ایجاد سبک تازه سر درگم شدن
۹	نویسنده نباید از کتاب‌های دیگر کمک بگیرد برای نوشته‌ی خودش	کمک برای داستان نباید کمک بگیرد.
۱۰	قسمت‌هایی که از داستان‌های دیگر نقل می‌شد، باعث می‌شد فضای داستان برای مخاطب ملموس نباشد.	نقل از داستان‌های دیگر غیرملموس شدن فضا
۱۱	بهرتر بود قسمت‌هایی را که از کتاب‌های دیگر است با گیومه یا فاصله مشخص می‌کردید.	نقل از داستان‌های دیگر عدم فاصله‌گذاری با داستان اصلی
۱۲	در این داستان شیوه‌های داستان‌نویسی کاملاً آموزش داده می‌شود؛ مثلاً درباره شروع داستان صحبت می‌کند و بعد که به گره می‌رسد درباره‌ی گره شازده کوچولو صحبت می‌کند و یا درباره‌ی شخصیت‌ها. سؤال من این است که راوی چرا این قدر از اسم داستان‌ها یاد می‌کند؟ البته چند برداشت خودم داشتم: اول اینکه می‌خواهد بگوید راوی زیاد کتاب می‌خواند؛ اما مهم‌تر از این نویسنده باز می‌خواهد راه و روش نویسندگی را یاد بدهد. حتی معتقدم که داستان باور هم برای مثال آورده شده.	یادآوری و طرح داستان‌های دیگر برای تشویق به خواندن و آموزش داستان‌نویسی پرسش برانگیز بودن
۱۳	من هیچ‌کدام از این کتاب‌هایی که شما نام بردید نخوانده‌ام؛ ولی به هیچ‌عنوان مشکلی در خواندن	علاقه‌مندی و در نتیجه نام بردن مشکلی برای خواندن پیش نیامد.

		کتاب برایم پیش نیامد. در مورد اینکه از کتاب‌های دیگر صحبت شده بود، بدیهی است که هر کسی از چیزی که به آن علاقه‌مند است صحبت کند.
کنجکاوای برای خواندن کتاب‌ها	استفاده از داستان‌های مشهور	۱۴ استفاده از داستان‌های مشهور به نظر من اگر هیچ فایده‌ای نداشته باشد، حداقل حسنش این است که خواندگانی را که آن کتاب‌ها را نخوانده‌اند کنجکاو می‌کند آن کتاب‌ها را بخوانند.
تبلیغ برای آن کتاب‌ها	نقل از کتاب‌های دیگر	۱۵ آن قسمت‌هایی که از کتاب‌های دیگر آورده بود تبلیغ می‌شد برای آن کتاب‌ها.
کار خوبی است.	الهام‌گرفتن	۱۶ اینکه اسم داستان‌هایی را که از آن‌ها الهام گرفته‌اید آورده‌اید، کار خوبی است.
انحراف از خط اصلی داستان	فهم بهتر داستان	۱۷ من فکر می‌کنم شما با تشبیهاتی [منظور همان مثال‌ها از داستان‌های دیگر است] که به کار بردید می‌خواستید ما بهتر داستان را بفهمیم؛ اما باعث شد که ذهن ما از خط اصلی داستان منحرف شود.
خوشم آمد.	تشبیه و مقایسه	۱۸ من از تشبیه‌ها خیلی خوشم آمد.
نکته‌ی مثبتی است.	جمع‌آوری چند کتاب در یک کتاب	۱۹ کتاب تنها یک کتاب کوچولو نیست؛ بلکه یک صندوقچه‌ی کتاب است. قسمت‌هایی از چندین کتاب را با ذکر نام نویسنده در یک کتاب جمع کرده بودید و این نکته‌ی مثبتی بود.
دورشدن از قصه‌ی اصلی و ایجاد قصه‌های موازی و این اشکال دارد.	به‌کارگیری فرم جدید	۲۰ این قصه دغدغه‌ی فرم دارد؛ یعنی نویسنده رفته دنبال فرم جدید؛ برای همین هم خیلی از اشکال‌ها به آن وارد می‌شود. این قصه یک قصه نیست؛ بلکه ۹ قصه است که موازی هم پیش می‌رود.

نگاهی به نظرهای دانش‌آموزان نشان می‌دهد که آن‌ها عناصر بینامتنی را از متن جدا کرده‌اند و متن را یک کل واحد که این عناصر در آن هضم شده باشند به شمار نیاورده‌اند. از میان این بیست نفر تنها دو نفر این عناصر را پیش‌نیازی برای درک کتاب می‌دانند که البته مشکلی نیز در خواندن نداشته‌اند. بیشتر دانش‌آموزان معتقدند نویسنده برای افزودن به ارزش کتاب خود، باورمندکردن داستان، کمک به روند داستان، مقایسه و تشبیه، الهام‌گرفتن و استفاده از داستان‌های مشهور، مطالبی را از دیگر کتاب‌ها آورده است. سه نفر از این دانش‌آموزان بینامتنیت را با واژه‌ی «نقل» شرح می‌دهند و معتقدند

نویسنده از داستان‌های دیگر نقل قول آورده است. دو تن از آن‌ها بر این باورند که نویسنده، کتاب‌های مشهور را در یک کتاب جمع‌آوری کرده است. دو نفر نیز این کار نویسنده را شگردی برای ایجاد فرم و آموزش داستان می‌دانند.

در مجموع، هفده نفر نظر مثبت یا منفی خود را درباره‌ی کاربرد عناصر بینامتنی آشکارا اعلام کرده‌اند. در این میان، نه نفر با این شیوه موافق نبوده‌اند؛ آن‌ها این شیوه را پرسش‌برانگیز، زیاده‌گویی و موجب سردرگمی و دورشدن از خط اصلی داستان و غیرملموس شدن فضا دانسته‌اند. هشت نفر نیز با استفاده از شگرد بینامتنیت موافق بوده‌اند و آن را برای تشویق کردن مخاطب به خواندن متون دیگر سودمند دانسته‌اند و تبلیغی برای آن کتاب‌ها به شمار آورده‌اند. جمع این آراء نشان می‌دهد که همه‌ی دانش‌آموزان حاضر در جلسه‌ی نقد با نحوه‌ی روایت، ارتباط برقرار کرده‌اند؛ چه آنان که با این شیوه‌ی روایت مخالف بوده‌اند و چه آنان که موافق بودند؛ زیرا نحوه‌ی مخالفت، نشان‌دهنده‌ی درک کردن چگونگی روایت داستان است؛ همچنین، این آراء نشان می‌دهند همان‌گونه که نویسنده این عناصر را برای پیشبرد روایت به کار برده است، دانش‌آموزان نیز میان داستان اصلی و دیگر متون و نقل‌قول‌ها فاصله ایجاد کرده‌اند؛ از این رو، درک و تأویل معانی و ایجاد مناسبات گوناگون و مکالمه‌ی میان متون شکل نگرفته است. نکته‌ی شایسته‌ی توجه دیگر آن است که فرم فراداستانی و اینکه راوی شیوه‌ی نوشتنش را به شکل یک فرایند از آغاز تا انتها شرح می‌دهد، سبب شده است تا بیشتر نظرها به سمت عناصر داستان و چگونگی آن گرایش پیدا کند. مجموع این آراء را در جدول شماره‌ی ۳ می‌توان دید.

جدول شماره‌ی ۳: تعداد دانش‌آموزانی که به ساختار داستان توجه کرده‌اند و نظر آن‌ها در این باره

تعداد نظر (+)	طرح داستان	شروع داستان	پایان داستان	شخصیت پردازی	درون‌مایه و مفاهیم	فضا سازی	راوی	توصیف	تکرار
۴	۲	۵	۲	۶	۱	۰	۳	۱	
۴	۴	۱	۶	۲	۱	۷	۲	۰	
۵	۱	۰	۱	۰	۰	۰	۰	۱	
۱۳	۷	۶	۹	۹	۹	۲	۷	۵	۲

۴-۳. توجه به ساختار داستان

نگاهی به جدول شماره‌ی ۳ نشان می‌دهد همان‌طور که نویسنده عناصر بینامتنی را برای پیشبرد روایت به کار گرفته و برای شروع، پایان، حادثه، شخصیت‌ها و دیگر عناصر داستان نمونه‌هایی از متون دیگر آورده است و یا احیاناً مفهومی را با توجه به متنی دیگر شرح داده، دانش‌آموزان نیز در همین راستا بیشتر متوجه چگونگی روایت داستان بوده‌اند؛ تاجایی که، داستان اصلی زیر تأثیر آن قرار گرفته است.

بینامتنیت موجود در این فراداستان، بینامتنیتی که کریستوا شرح می‌دهد نیست؛ در این اثر نه با جایگشت‌ها و زبان متکثر شاعرانه روبه‌رو هستیم و نه در هیچ‌جایی از متن، بازخوانی، گسترش معنی، روابط متقابل مکالمه، مجادله یا دیگر وجوه بینامتنیت شکل گرفته است. به همین دلیل است که تأکید بر معناها سبب اعتراض تعدادی از دانش‌آموزان شده است:

«باوجود اینکه من از خواندن این کتاب خیلی لذت بردم؛ اما به این نکته هم اعتراض می‌کنم که شما آزادی‌ای را که خودتان هم خیلی به آن معتقد هستید و از روند داستان پیداست، از خواننده‌تان سلب کرده‌اید و مطالب ذهنی‌تان را خیلی جاها به خواننده تحمیل کرده‌اید.»

«نویسنده نباید روی جملات زیبا و پر معنی که حرفی برای گفتن دارند، خیلی تأکید کند. باید این امکان را به خواننده خودش بدهد و بگذارد که اگر زیبایی‌ای هست خود خواننده درک کند. کار شما نتیجه‌ی کاملاً سوء داشت. شما آزادی را از خواننده کتاب گرفته‌اید؛ مثلاً هر جا مشکلی برای شخصیت اول داستان از لحاظ فهم مطالب پیش می‌آمد، خودش نتیجه‌گیری می‌کرد.»

«آیا منظور شما از تکرار بعضی جاها تأکید بوده یا می‌خواستید زیبایی این جمله‌ها را به خواننده القا کنید؟ اصلاً احتیاجی به تأکید نبود که جمله‌ی 'انگار ماه روی دست‌های حزبا نشسته بود' تکرار شود.»

«داستان شروع خودش را برتری داده بود به شروع داستان‌های دیگر. راوی می‌گوید: 'شروعی که من برای داستانم انتخاب کردم شروع خیلی جالب‌تری نسبت به داستان شازده کوچولو و بقیه‌ی داستان‌هاست'. به نظر من این قضاوت را خواننده باید بکند.»

«برایم تعجب‌انگیز بود مثلاً کسی که ماهی سیاه کوچولوی صمد بهرنگی را خوانده، نداند معنی مهر یعنی چه.»

اگر نظر لسینگ- ابرشتاین^۱ را بپذیریم که ادبیات کودکان هرگز نمی‌تواند از انگیزه‌ی تعلیمی نجات یابد، انگیزه‌ی تعلیمی نیز نمی‌تواند در این رابطه، از چندگانگی و زیاده‌روی و بازی دال‌ها فرار کند؛ از این رو، مسائل اضافه و سرگرم‌کننده همیشه وجود دارند (نک: لسینگ- ابرشتاین، ۱۹۹۴: ۳۸؛ به‌نقل از راد^۲، ۱۳۸۶: ۳۶). در بازخوانی قلب زیبای بابور و بررسی نظر مخاطبان متوجه می‌شویم که با آنکه نویسنده فرمی جدید از داستان را ارائه می‌کند و عناصر بینامتنی سبب پرش ذهن و تفکیک عناصر از متن اصلی می‌شوند، باز هم مخاطب نوجوان نمی‌خواهد که از بازی دال‌ها محروم شود و القای مستقیم معانی او را آزوده می‌کند؛ پس، فراداستان قلب زیبای بابور می‌توانست با ظرافت بیشتر و پنهان‌کردن پیوندهای بینامتنی، در این فرم فراروی بیشتری هم داشته باشد و به بازخوانی، گسترش معنی، روابط متقابل مکالمه، مجادله یا دیگر وجوه بینامتنیت پردازد.

و شاید این گفته درباره‌ی مخاطب کتاب‌خوانی که به این شیوه‌ها عادت می‌کند و ذهن پویاتری دارد، درست باشد که کوشش در حفظ زبان تک‌صدایی و تحمل‌نکردن هیچ نوع بازی در مرزهایش، می‌تواند محکوم به شکست باشد (نک: باختین، ۱۹۸۹: ۳۴۳؛ به‌نقل از راد، ۱۳۸۹: ۲۹ تا ۴۳).

۵. نتیجه‌گیری

قلب زیبای بابور فراداستانی برای نوجوانان است که پررنگ‌ترین شگردش استفاده از روابط بینامتنی است. بیشترین مکالمه‌ی این اثر با داستان سازده کوچولو، اثر سنت اگزوپری، انجام گرفته است. نویسنده با ایجاد ارتباط با این داستان، آن را همچون تکنیکی برای پیشبرد روایت خود به کار برده است. مناسبات بینامتنی در قلب زیبای بابور، برای فرم روایت، شروع و بسط داستان، پایان‌بندی و همچنین گسترش مفاهیم و معناها استفاده شده‌اند.

از میان چهل نوجوانی که در جلسه‌ی نقد کتاب و گفتگو درباره‌ی آن شرکت کرده‌اند، دوازده نفر به عناصر پیرامنی همچون: عنوان، جلد، سرمتن، عنوان‌های فرعی، تقدیم‌نامه و... توجه داشته‌اند. بیست نفر نیز آشکارا درباره‌ی پیوندهای بینامتنی صحبت کرده‌اند. این مسئله بیانگر آن است که نیمی از مخاطبان با مناسبات بینامتنی ارتباط

^۱ Lessing-Ebrestein

^۲ Rudd

برقرار می‌کنند. در این میان، دو نکته اهمیت بسیار دارد: نخست آن‌که درک این مناسبات متناسب با نوع استفاده‌ی نویسنده از این شیوه است؛ یعنی همان‌گونه که نویسنده میان داستان و واقعیت فاصله‌گذاری کرده و عناصر را در جهت پیشبرد داستان به کار برده است، مخاطبان نیز این عناصر را از متن اصلی تفکیک کرده و به چگونگی کارکرد آن‌ها، یعنی شرح و بسط عناصر داستانی، توجه داشته‌اند؛ دیگر آنکه در میان این تعداد، افرادی محدود هم وجود دارند که کشف لایه‌های پنهان متن برای آن‌ها لذت‌بخش است؛ از این رو، القای مستقیم معانی سبب اعتراض آن‌ها شده است.

فهرست منابع

- اثنی‌عشری، مژگان. (۱۳۸۳). «چل‌تکه‌دوزی داستان: گزارش بیست‌ویکمین نشست نقد مخاطبان». کتاب ماه کودک و نوجوان، ش ۸۸، صص ۹۸ تا ۱۰۶.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۸۸). از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: مرکز.
- اگزوپری، آنتوان سنت. (۱۳۸۰). شازده کوچولو. ترجمه‌ی احمد شاملو، تهران: نگاه.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۹). بینامتنیت. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- پاشایی، روشنگر. (۱۳۸۸). «فراداستان؛ زبان انگیزش تفکر در ادبیات کودک ایران: بررسی سه اثر از فرهاد حسن‌زاده». فصلنامه‌ی نقد زبان و ادبیات خارجی، ش ۲، صص ۱ تا ۱۸.
- حیدری، فاطمه و بیتا دارابی. (۱۳۹۲). «بینامتنیت در شرق بنفشه اثر شهریار مندنی‌پور». فصلنامه‌ی پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ش ۲، صص ۷۴ تا ۵۵.
- _____ و همکاران. (۱۳۹۲). «خوانش بینامتنی بوف کور و پیکر فرهاد». فصلنامه‌ی نقد ادبی، ش ۲۲، صص ۶۷ تا ۸۸.
- خانبان، جمشید. (۱۳۸۲). قلب زیبای بایور. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- راد، دیوید. (۱۳۸۶). «نظریه‌پردازی و نظریه‌ها؛ شرایط امکان وجود ادبیات کودکان». ترجمه‌ی فریده پورگیو، پژوهشنامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان، ش ۴۸، صص ۲۴ تا ۳۹.

- سلدن، رامان و همکاران. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- کادن، جی. ای. (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- لاج، دیوید و همکاران. (۱۳۸۹). *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پستامدرنیسم*. ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
- وو، پاتریشیا. (۱۳۹۰). *فراادستان*. ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.
- ویکلی، کریستین. (۱۳۸۴). «وابستگی متون، تعامل متون». ترجمه‌ی طاهر آدینه‌پور، *پژوهشنامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان*، ش ۲۸، صص ۱۱ تا ۴.
- Burgass, Catherine. (1999). *Challenging Theory: Discipline after Deconstruction*. London.
- Fowles, John. (1998). "Notes on an unfinished novel," In *Wormholes* New York: Henry Holt, PP. 16.
- Genette, Gerard. (1988). "The Proustian Paratext," In *SubStance: a review of Theory and Literary Criticism*. 17 (2), PP. 63-77.
- Kristeva, Julia. (1984). *Revolution in Poetic Language*. Translated by Margaret Waller, New York: Columbia University Press.
- McCallum, Robyn. (2004). "Metafiction and Experimental work," In *International Companion Encyclopedia of children's literature*. Edited by Peter Hunt, London: Routledge, PP. 587-599.
- Moss, Goef. (1992). "Metafiction, Illustration and Poetics of Children's literature," In *literature for children Contemporary Criticism*. Edited by Peter Hunt, London: Routledge, PP. 44-66.
- Rudd, David. (2004). "Theorising and Theories: The Condition of Possibility of Children's Literature," In *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Edited by Peter Hunt, Second edition, Vol. 1, London: Routledge, PP. 29-43.
- Saussure, Ferdinand de. (1983). *Course in General Linguistics*. Translated by Roy Harris. London: Duckworth.