مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال هشتم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۹۶ (پیاپی۱۶)

پسامدرنیسم و بوطیقای داستان کودک؛ تحلیلی روایت‌شناسانه از داستان *آقارنگی و گربه‌ی ناقلا* از فرهاد حسن‌زاده

فرامرز خجسته* **عاطفه نیکخو****
دانشگاه هرمزگان

چکیده

ادبیات کودک، خصوصاً ژانر داستان، طی سالیان گذشته از قالب‌ها و باورهای کلاسیک و ازپیش‌تعیین‌شده‌ی خود فاصله گرفته، وجوه روایتمندی این آثار را نیز دستخوش تغییر و تحول ساخته است. در این میان، تلاش نویسندگان کودک برای همراهی با تحولات ساختاری‌محتوایی شکل‌یافته در ادبیات و همگام با تحولات اجتماعی از یک‌سو و تبدیل مخاطب منفعل کودک به خواننده‌ای فعال از سوی دیگر، به خلق داستان‌های پسامدرن انجامیده است. داستان *آقارنگی و گربه‌ی ناقلا*، ازجمله داستان‌های کودک از فرهاد حسن‌زاده است که توانسته باورهای عامیانه درباره‌ی داستان کودک را به چالش بکشد و با استفاده از ویژگی‌های روایی پسامدرن، علاوه بر حفظ باورپذیری متن برای این دسته از مخاطبان، ذهن او را به پرسش در برابر واقعیت‌های پذیرفته‌شده از داستان و جهان فراخواند. بهره‌گیری از ویژگی‌هایی همچون: راوی متکثر و اقتدارشکن، فراداستان، تلفیق سبک‌ها و ژانرها و فرجام متکثر ازجمله ویژگی‌های پسامدرنیستی اثر مورد نظر است که در کنار تصویرگری هماهنگ با متن در پژوهش پیش‌رو بدان پرداخته شده است. بر این اساس برخورداری از صدای راوی کودک در برابر راوی دانای کل بزرگ‌سال و همچنین، استفاده از تکنیک‌هایی چون: هوش‌آزمایی و دعوت به همکاری کودک در جهان متن در کنار پایان‌بندی نامعین و متکثر با هدف تأکید هر چه بیشتر بر داستانی‌بودن، خواننده را به تلاشی خلاقانه و فعال برای پاسخگویی به پرسش‌های ذهنی خود فرامی‌خواند.

واژگان کلیدی: *آقارنگی و گربه‌ی ناقلا*، ادبیات پسامدرن، بوطیقای داستان کودک، فراداستان، فرهاد حسن‌زاده.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی faramarz.khojasteh@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی atefe.nikkhoo@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۹/۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۷/۱۰

۱. مقدمه

پسامدرنیسم، به‌عنوان تفکری تردیدبرانگیز در برابر شالوده‌های فکری عصر روشنگری، ماهیت خویش را در حوزه‌های مختلف علوم انسانی، ازجمله علوم اجتماعی، روانکاوی، فلسفه، هنر و خصوصاً ادبیات، به‌شکلی متفاوت آشکار ساخت. این دیدگاه که آرمان‌گرایی برخاسته از خردورزی در تفکر بنیادین مدرن را به چالش کشید؛ با ناباوری دربرابر نیل به سعادت بشری ازطریق دستاوردهای فناورانه عقل، درپی یافتن باورها و ارزش‌های جدید برآمد. این نگرش «زمانی به وجود آمد که ایمان به این آرمان‌گرایی و سایر شکل‌های آرمان‌گرایی مدرن، جای خود را به ناباوری داد. اصول (اکید و تخطی‌ناپذیر) جای خود را به الگوهایی (متکثر و اختیاری) دادند و نسبی‌گرایی محض جانشین هرگونه قطعیت باقیمانده شد» (لاج[1]، ۱۳۸۶: ۲۰۳و۲۰۴). براساس همین اعتقاد به عدم قطعیت، ناباوری و جایگزینی الگوهای قدرت‌گریز متکثر است که این رویکرد در برابر هرگونه تعریف مقاومت می‌ورزد و هیچ گونه برداشت واحدی از این پدیده را برنمی‌تابد. همچنین، ویژگی‌های فکری و زیبایی‌شناسی هنرپسامدرن بیش از هر چیز برآمده از ریشه‌های فلسفی، علمی و بروز فاجعه‌های بشری همچون: جنگ جهانی اول بود که نظام‌های فکری مدرن را برای دستیابی بشر به آرمان «بهشت زمینی» دستخوش تغییر و تحول ساخت. «جنگ جهانی اول، فاجعه‌ی عالم‌گیری ناشی از قرائن پیش‌بینی ناشده، البته حاصل خصایص جامعه‌ای بود که می‌خواست به ما شرف بخشیده و ما را «متمدن» کند. این امر موجب شد تا هنرمندان به بازاندیشی در اصول اساسی عقل‌گرایانه و اومانیستی‌ای وارد شوند که اساس هنر غربی، از زمان رنسانس به این سو را تشکیل داده بود. یک واکنش قابل پیش‌بینی به این نگرش، روکردن به هنر در قالب نوعی واپس‌نشینی نهایی، به‌عنوان واپسین سرچشمه‌ی خرد، ثبات و هماهنگی بود» (مک‌کافری[2]، ۱۳۸۱: ۲۱).

بنابراین هنر و خصوصاً ادبیات به‌مثابه محملی برای واکنش به تحولات اجتماعی و تغییرات تفکر حاصل از آن به شکل‌دهی و انتشار آثار متفاوتی روآورد. ادبیات و خصوصاً رمان که از منظر بارت در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ «تهی‌شده» می‌نمود، بازنگری در شگردها و اندیشه‌های خویش را در تلفیق دستاوردهای پیشامدرن و مدرن یافت و شگردی نوآورانه در قالب ادبیاتی پسامدرن را در برابر مخاطبان گشود. در این سال‌ها «به موازات نویسندگانی که همچنان به‌دنبال بدعت‌گذاری هستند، دسته‌ای دیگر از رمان‌نویسان هم آثاری خلق

---

1. Lodge
2. McCaffery

می‌کنند که از هرحیث واجد همان ویژگی‌های داستان‌های سنتی است؛ گویی که ایشان از انقلاب مدرنیسم در هنر و ادبیات بی‌خبرند. در چنین شرایطی، لازم بود که نویسندگانی جدید با اندیشه‌های نو آثاری متفاوت خلق کنند؛ آثاری که هم از صناعت‌پردازی تهی‌شده‌ی مدرن فراتر رود و هم از سنت‌های کهن‌شده‌ی رمان پیشامدرن» (پاینده، ۱۳۸۶: ۲۱-۲۳)؛ بنابراین این ژانر مهم و اثرگذار بر ساخت‌مایه‌های فرهنگ بشری بیش از هر چیز به شگردی نوین برای تجدید حیات و باروری خویش در ارتباط با مخاطبان شکست‌خورده از سنت‌های مدرن نیازمند بود. شگردی که نه مدرنیسم را تشدید کند و نه پیشامدرن را به کلی مطرود. «بارت راه مناسب برای نگارش رمان پسامدرن را در تلفیق دو سبک پیشامدرن و مدرن می‌داند» (همان: ۲۵و۲۶).

در این میان، حضور اندیشه‌های پساساختارگرایانه‌ی دریدا در قالب عدم رابطه‌ی عینی میان دال و مدلول از یک‌سو و پیشینه‌ی رمان واقع‌گرا ازسوی دیگر، علاوه بر شکل‌دهی به شگردی تلفیقی در رمان پست‌مدرن، به عدم قطعیت، تشکیک و ناباوری درباره‌ی واقعیت مستقل، در محتوا و زبان این ژانر انجامید. عدم رابطه میان دال با مصداقی واقعی و حقیقی خارج از زبان، از منظر پساساختارگرایان بیش از هر چیز به نگرش تشکیک‌برانگیز، معناگریز و ضدرئالیستی ادبیات پسامدرن منجر شد. از این منظر، نه‌تنها حقیقتی خارج از زبان وجود ندارد، بلکه داستان نیز انعکاس همین ناتوانی بشر در قالب داستانی تمسخرآمیز و بازیگونه است. «از نظر این نوع داستان‌نویسان، ما هیچ دسترسی مستقیم به خود واقعیت نداریم. متنیّت (تصنعی‌بودن زبان به کاررفته در متن) حائلی بین ما در مقام خواننده و دنیای توصیف‌شده در متن است. از این منظر ادعای رئالیست‌ها در خصوص پایبندی به واقعیت و بازنمایی دقیق و وفادارانه‌ی آن ادعایی مناقشه‌پذیر و حتی ردشدنی است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۶). بر این اساس، اعتقاد به نبود واقعیتی خارج از زبان و حائل‌بودن زبان میان ما و واقعیت، درنهایت، رمان‌نویسان را به شیوه‌های متفاوت در روایت داستانی خویش سوق داد. شیوه‌هایی که بیش از هر چیز، تلاش برای بازنمایی واقعیت، به‌عنوان یگانه برداشت از متن را مردود و محکوم به شکست می‌دانست و خواننده را به تردید، توهم و بی‌اعتمادی فرامی‌خواند. «رمان پسامدرنیستی این نکته را بیان می‌کند که رمان تنها یک نوع داستان است، از میان انواع بی شمار داستان و هیچ‌یک از این‌ها نمی‌تواند، به‌اندازه‌ی کافی، پیچیدگی‌های تجربه‌ی زندگی امروز را نشان دهد. مدرنیسم از این منظر، صرفاً یک سبک از مجموعه‌سبک‌هایی است که

نویسنده می‌تواند از میان آن‌ها دست به انتخاب بزند» (وارد[1]، ۱۳۹۳: ۵۱). تشکیک، ابهام، ناباوری و بی‌اعتباری اصل محاکات، درنهایت، رمان مورد نظر را نیز به شکل بی‌نظمی‌های زمانی، نبود پیرنگ، فراروایت، متکثربودن راوی و زاویه‌ی دید، عدم قطعیت، پایان‌بندی متکثر و دیگر ویژگی‌های خاص روایی، دستخوش تغییر و تحول ساخت.

علاوه بر این، شکل‌گیری رمان پسامدرن به‌عنوان پاسخی به نیازهای هستی‌شناختی بشر در ارتباط با تغییر و تحولات اجتماعی، تنها به حوزه‌ی ادبیات بزرگ‌سال محدود نماند و جنبه‌های روایتمندی ادبیات کودک را نیز به چالش کشید. «می‌توان دعوت به درگیرشدن با بازیگوشی واژگون‌ساز و گرایش‌های ساختارشکن برخی کتاب‌های کودک را با بنیادی‌ترین چالش‌های پسامدرن در هنر مقایسه کرد» (تکر و وب[2]، ۱۳۹۱: ۱۵۸). برخلاف باور عادی و عامیانه بسیاری از ادبا و منتقدان، ادبیات کودک نیز در سال‌های اخیر توانسته همگام با تفکرات و باتوجه به ظرفیت‌های نهفته در متن داستان کودک، به این نیاز و علاقه‌مندی در راستای انگیزش تفکر وی پاسخ دهد و او را به گفتمانی مستقیم با داستان، نویسنده و درنهایت، جهان برخاسته از متن فراخواند. «آن دسته از محققانی که داستان‌های کودکان را ساده می‌پندارند، اغلب داستان‌های کلیشه‌ای و محدود به ژانرهای داستان را که از بازگشت الگوی طرح و شخصیت‌های نوعی (تیپیک) برخوردارند، مطالعه کرده‌اند؛ بنابراین داستان‌های کودک را درمجموع، دارای ویژگی‌های ذاتی‌ای می‌دانند که تنها در بخشی از آن‌ها یافت می‌شود» (نیکولایوا[3]، ۲۰۰۴: ۱۶۸و۱۶۹). در این راستا، بسیاری از نویسندگان کودک برای پاسخ به برقراری گفتمانی فعال میان کودک و دنیای ذهنی او از یک‌سو و برانگیختن توان انگیزشی تفکر او ازسوی دیگر، داستان‌های رئالیستی با پیرنگ‌های مقدرانه و پایان‌بندی‌شده، همراه با شخصیت‌های تیپیک و نوعی را پاسخگوی نیاز روانی‌اجتماعی کودک ندانسته؛ جای آن را به داستان‌های قدرت‌گریز و چندصدای پسامدرن داده‌اند؛ بنابراین «این فرض که قابل اعتمادبودن روایت، نظارت مقتدرانه، پایان‌بندی و تعیین معنای متن باید مشخصه‌ی یک تجربه‌ی کمتر سختگیرانه از خواندن داستان کودک باشد، در آثار بسیاری از نویسندگان کودک مورد تردید قرار گرفته است» (تکر و وب، ۱۳۹۱: ۱۶۲).

بنابر آنچه در مورد ظرفیت‌های ادبیات کودک بیان شد، در کنار نیاز به ایجاد نگرشی متفاوت در این زمینه، در این مقاله برآنیم که ویژگی‌های روایت پسامدرنیستی داستان

---

1. Ward
2. Thacker & Web
3. Nikolajeva

آقارنگی وگربه‌ی ناقلا یا این‌جوری بود که اون‌جوری شد، از فرهاد حسن‌زاده، را با توجه به ویژگی‌های روایی متن بررسی کنیم.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی داستان پسامدرن پژوهش‌های گوناگونی انجام گرفته است که از آن جمله می‌توان به پژوهش حسین پاینده با عنوان *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان* (۱۳۸۳) و علی تسلیمی در «پست‌مدرنیسم از نظریه تا داستان» (۱۳۸۴) اشاره کرد؛ همچنین، پژوهشگران دیگری ازجمله منصوره تدینی در کتاب *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی* ایران (۱۳۸۸)، فرزان سجودی و فائزه رودی در مقاله‌ی «بررسی تحول روایت؛ از روایت کلاسیک تا روایت پست‌مدرن» (۱۳۸۹) و حسین پاینده در *داستان کوتاه در ایران* (۱۳۹۰) نیز، علل ویژگی‌ها و تحولات داستانی‌روایی این ژانر را بررسی کرده‌اند؛ اما باوجود پژوهش‌های انجام‌شده باید بیان داشت که داستان‌های کودک در این زمینه همچنان از نگاه منتقدان به دور مانده‌اند و به‌جز پژوهش روشنک پاشایی با عنوان «فراداستان، زبان انگیزش تفکر در ادبیات کودک ایران؛ بررسی سه اثر از فرهاد حسن‌زاده» (۱۳۸۸)، پژوهش مستقل دیگری صورت نگرفته است. شایان ذکر است که پژوهش مورد نظر نیز صرفاً به یکی از ویژگی‌های پست‌مدرن پرداخته است که همان فراداستان یا به‌عبارتی، خودآگاهی یا تأکید داستان به داستان‌بودگی خود است؛ بنابراین، مقاله‌ی حاضر در نوع خود تازگی دارد.

۳. بحث و بررسی

روایت در حکم شیوه‌ی نگرش، گفتمان و استدلال در باب وجوه گوناگون زندگی و جهان، رویکردی مناسب در ارتباط با شالوده‌های فرهنگی‌هنری به دست می‌دهد. روایت، شیوه‌هایی در قالب درک و بازنمایی جهان در اختیار ما می‌گذارد. «اصولاً آنچه نام فرهنگ بر آن نهاده می‌شود، چیزی جز تجربه‌های سازماندهی‌شده برای انتقال به نسل‌های بعدی نیست و روایت، هم ابزار مناسبی برای ساماندهی به تجربه‌های انسانی است و هم، تنها ابزار مناسب برای انتقال آن» (کریمی، ۱۳۹۱: ۲۲). ازسوی دیگر، متن به‌مثابه یکی از برجسته‌ترین زمینه‌های انتقال روایت، ما را به شکل‌دهی گفتمان روایی رهنمون می‌شود. از این منظر، متن و چگونگی ارتباط و ساماندهی عناصر و رویدادهای آن، با بهره‌مندی از شگردها و گشتارها در قالب ابزارهای روایتمندی، شالوده‌ی روایت داستانی را رقم می‌زند. روایت داستانی در بستری از زنجیره‌ی رویدادها در پیکره‌ی یک متن تولید می‌شود؛ اما درنهایت نقش راوی،

ابزارها و چینش خاص روایتمندی او در کنار دیگر عناصر روایی است که متن داستانی را می‌آفریند. براساس دیدگاه تودوروف «ارتباط ساده‌ی حوادث و توالی خطی آن‌ها نمی‌تواند روایتی را به وجود آورد؛ بلکه نویسنده یا (روایتگر) به کمک گشتارهایی که به کار می‌برد، حوادث را آن‌گونه که خود می‌خواهد، جابه‌جا می‌کند و عناصر مشترک را کنار هم می‌گذارد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱).

در این میان ادبیات داستانی کودک نیز، علاوه بر به‌کارگیری وجوه اخلاقی، اجتماعی و تربیتی خویش، از وجوه روایتمندی در برابر نیازهای ذهنی و انگیزشی کودک بر کنار نمانده است. در این راستا، علی‌رغم نظر و عقیده‌ی برخی تحلیلگران، بسیاری از داستان‌های کودک در کنار پاسخگویی به پرسش «چیستی» و «ارزش‌گذارانه» در راستای ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های پذیرفته‌شده‌ی اجتماعی، به پرسش «چگونگی» نیز با بهره‌گیری از وجوه روایتمندی در این نوع داستان‌ها پاسخ داده‌اند که از این میان، داستان‌های پسامدرن واکنشی به چگونگی برانگیختن تفکر و انگیزش ذهنی‌روانی کودک است. اکنون ویژگی‌های روایی داستان *آقارنگی و گربه‌ی ناقلا* را بررسی می‌کنیم:

۳-۱. راوی

ساختمان و شاکله‌ی نهایی روایت داستانی، بیش از هر چیز، ساخته‌وپرداخته‌ی روایتگر و قصه‌گویی است که «جزئی از جهان داستان است؛ او هم در متن داستان است و هم، درعین‌حال، به مؤلف برای برساختن و انتقال آن کمک می‌کند» (لوته[1]، ۱۳۸۶: ۳۲)؛ بنابراین، راوی ازسویی با مؤلف متن به‌عنوان هدایتگر بیرونی در ارتباط است و ازسویی، با ابزارها و کارکردهای روایی برساخته از متن داستان، روایت خلاقه‌ی خویش را می‌آفریند و نقش اساسی حضور خود را برای مخاطب آشکار می‌سازد.

راوی، به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین مؤلفه‌های روایی، در دوره‌ها و سبک‌های گوناگون داستانی، نقش و حضور متفاوتی را به خود گرفته است. در دوره‌ی پیشامدرن و اقتدار ادبیات کلاسیک که نویسنده یا مؤلف در نقش یکسان و هم‌پوشان با راوی داستان، یگانه صدای سرنوشت‌ساز موجود در متن بود، در دوره‌ی سلطه‌ی مدرن جای خود را به راوی بی‌ثبات و غیرقابل اعتماد داد و مخاطب را از صدای مسلم و تحکمی او در متن دور ساخت. این درحالی است که در رمان‌های پسامدرنیستی به‌دلیل تأکید بسیار بر راوی بی‌ثبات و برجسته‌ساختن بی‌اعتمادی به او در جهت «جلب توجه به صناعت روایتگری این احساس

[1]. Lothe

به خواننده منتقل می‌شود که نویسنده، در بهترین حالت، جایگاهی بیش از یک کاتب ندارد» (پاینده، ۱۳۸۶: ۳۹)؛ بنابراین، در این نوع رمان بیش از هر دوره‌ی دیگری مرجعیت نویسنده و سلطه‌ی او، به‌عنوان راوی، به چالش کشیده شده؛ همچنین، در زمینه‌ی داستان‌های کودک نیز در دهه‌های اخیر، اقتدارگریزی روای، ساختمان روایی این آثار را دستخوش تغییر و تحول ساخته است. «مطالعات چشم‌انداز روایت در ادبیات کودک آشکار می‌سازد که نویسندگان چگونه توانسته‌اند به آنچه روایت‌شناسان دستیابی به آن را تقریباً ناممکن دانسته‌اند، دست‌یابند؛ یعنی ارائه‌ی چشم‌انداز معصوم و ساده‌دلانه بی‌آنکه ژرفای روان‌شناسی یا غنای کلامی از دست برود» (نیکولایوا، ۲۰۰۴: ۱۶۷).

حضور راوی درون‌متنی و برخواسته از نگرش و زاویه‌ی دید کودک در داستان‌های اخیر، برخلاف یگانه صدای بی‌چون‌وچرای نویسنده، به‌عنوان راوی داستان‌های کلاسیک کودک، ظرفیت‌های متفاوت روایتمندی در این ژانر را تأیید می‌کند. در این راستا، علی‌رغم دیدگاه کلاسیک مبنی بر متفاوت‌بودن صدا و زاویه‌ی دید، در داستان‌های پسامدرنیستی و خصوصاً اثر مورد بحث، این ویژگی روایی به‌گونه‌ای متفاوت خود را آشکار ساخته است. در پژوهش سبک‌های مختلف داستان‌سرایی، میان صدا و زاویه‌ی دید تفاوت وجود دارد و به‌ندرت در ادبیات کودک، با هم منطبق هستند؛ زیرا درحالی‌که از یک راوی اول‌شخص استفاده می‌شود، صدای راوی ازآنِ یک بزرگ‌سال است. «روایت‌شناسی ما را ترغیب می‌کند تا میان آن‌که سخن می‌گوید (راویَ) و آن‌که می‌بیند (شخصیت کانون‌ساز یا تمرکزدهنده) و آن‌که دیده می‌شود (شخصیت کانونی‌شده یا موردتمرکز) تفاوت بگذاریم» (همان: ۱۷۵). این در حالی است که در داستان مورد نظر، صدا و زاویه‌ی دید داستان در بخش‌هایی از آن، بر هم منطبق شده، درنهایت، به‌جای روایت مقتدرانه‌ی راوی دانای کل، آن را به شخصیت «بچه‌موش» در داستان سپرده است تا بر این اساس، نه‌تنها زاویه‌ی دید داستان ازآنِ او باشد، بلکه صدای حاکم بر اثر را نیز از نویسنده به خود، به‌عنوان راوی، منتقل کند. شخصیت بچه‌موش در این داستان که از همان ابتدا، حضور خود را در راستای اقتدارشکنی راوی تثبیت می‌کند، با اختصاص‌دادن صدای روایت به خود و پیشی‌گرفتن از راوی، مسیر روایت را تغییر داده، نویسنده را تابع روایت خویش ساخته است: «آقارنگی تنهای تنها بود و در این دنیای بزرگ هیچ‌کس را نداشت.

– [بچه‌موش] پس ما اینجا چه کاره‌ایم؟

– آخ ببخشید! آقارنگی سه تا دوست نازنین داشت. سه تا موش‌کوچولوی ریزه‌میزه. آن‌ها در کارگاه نقاشی به‌خوبی و خوشی زندگی می‌کردند. پدرموش، مادرموش و بچه‌موش، یار و همدم او بودند. هربار که آقارنگی نان و پنیر می‌خورد، به آن‌ها هم می‌داد.
– [بچه‌موش] بعضی وقت‌ها گردو هم می‌داد.
– بله‌بله، درست است. بعضی وقت‌ها به موش‌ها گردو و پسته و بادام هم می‌داد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۲: ۴).

برخورداری از این ویژگی در ساختمان روایی مورد نظر، کودک را برخلاف نگرش مورد انتظارش از ذهنیت کهن و تحمیلی سلطه‌ی نویسنده بر داستان، در تعامل با نویسنده و داستان قرار می‌دهد و او را آگاه می‌سازد که دیگر «نویسنده قدرت مطلق نیست؛ بلکه گفتمانی است که در کنار گفتمان‌های دیگر در متن حضور دارد» (پاشایی، ۱۳۸۸: ۴).

«...آقارنگی گفت ببین سوژه!
– [بچه‌موش] اسمش سوژه نبود، گربه بود.»...» (حسن‌زاده، ۱۳۹۲: ۸).
«بالاخره آقارنگی گربه رو گرفت و گفت: 'تو سوژه بدی هستی! همه‌چیز رو به هم ریختی.'
– [بچه‌موش] وحشی! من وحشی نیستم؛ گربه‌ام!» (همان: ۱۳).
«آقارنگی دوید و دم سوژه را گرفت و او را توی قاب نقاشی انداخت. شاید پشیمان شده بود که گفت: 'کاش او را نکشیده بودم!'
– [گربه] حالا می‌بینیم!
– [موش] هه‌هه‌هه! اگر به‌جای تو بودم بع‌بع می‌کردم» (همان: ۲۱).

کاربرد زبان متفاوت و کودکانه‌ی بچه‌موش و گربه، در مقابل زبان یکدست نویسنده، بیش از هر چیز، تغییر صدای روایت را از نویسنده به شخصیت درون داستانی بچه‌موش، آشکار می‌سازد و به مخاطب کودک نشان می‌دهد که نه‌تنها داستان از زاویه‌ی دید او روایت شده، بلکه همو روایت داستان را نیز در اختیار گرفته است: «...بچه‌موش پایین آمد و گفت: 'فکر می‌کنم که دیگر ماندن ما اینجا فایده‌ای ندارد. بهتر است دممان را بگذاریم روی کولمان و برویم'. آقارنگی آن‌ها را بغل کرد و گفت: 'این چه حرفی است؟ اینجا بدون شما صفایی ندارد'.
– [بچه‌موش] به او گفتم: 'اینجا یا جای ماست یا آن گربه‌ی شکموی سنگدل!'» (همان: ۲۳).

چنانکه از نمونه‌ی اخیر آشکار است، دخالت بی‌وقفه‌ی بچه‌موش در روایت داستان، علاوه بر تغییر صدای روایت، مسیر روایتی داستان را نیز به نفع خویش تغییر می‌دهد و

روایت را به جهت دیگری که همان کشیدن قلب برای گربه و ادامه‌یافتن داستان در همین مسیر است، فرامی‌خواند. علاوه بر این، حضور تعمدی بچه‌موش و صدای راوی اقتدارشکن او، برخلاف صدای نویسنده‌ی متن، به کارکرد پسامدرنیستی آن مبنی بر «جلب توجه به این صناعت روایتگری» نیز، پاسخ داده است. نویسنده که پیش‌ازاین بر داستانی‌بودن اثر خود تأکید کرده است (در بخش فراداستان به آن می‌پردازیم)، با سپردن داستان به شخصیت بچه‌موش، علاوه بر تثبیت قدرت‌شکنی خود و تغییر صدای روایت، این نکته را به مخاطب کودک ابراز می‌کند که شخصیتی مطابق باانگیزه‌ها و خواسته‌های او نیز می‌تواند به تولید این اثر دست بزند و این ویژگی به‌عنوان شگردی از داستان می‌تواند بخشی از تولید روایت برای خود او باشد.

«...تا اینکه روزی تصمیم گرفت یک گربه بکشد.

– [بچه‌موش] راستی چی شد به سرش زد گربه بکشد؟

این بچه‌موش خیلی سؤال می‌کند. نه اینکه فضول باشد، کنجکاو است. راستی چی شد که آقارنگی تصمیم گرفت گربه بکشد؟

– [بچه موش] عجب خوابی!» (حسن‌زاده، ۱۳۹۲: ۵)

صدای شخصیت کودکانه‌ی بچه‌موش در روایت و شکل‌دهی به ادامه‌ی روند حاصل از آن بدون دخالت نویسنده (نویسنده مستقیماً به‌دلیل کشیدن گربه اشاره نمی‌کند و آن را به روایت بچه‌موش می‌سپارد)، بیش از هر چیز، بر این نکته تأکید دارد که این شگرد، به‌عنوان نمونه‌ای از صناعت داستان‌نویسی، توانسته میزان همکاری و دخالت کودک را افزایش دهد و داستان را با توجه به همین شگرد به شکلی متفاوت بیافریند:

«...بچه‌موش گفت: 'این گربه قلب ندارد'. آقارنگی گفت: 'آفرین بر تو موش باهوش'.

– [بچه‌موش] بعضی‌ها ما بچه‌ها را دست‌کم می‌گیرند.

بعد چی شد؟ آقارنگی سوژه را آورد و گذاشت روی چارپایه و برایش یک قلب کشید؛ یک قلب مهربان.

– [بچه‌موش] چرا بی‌کار نشسته‌ای؟ تو هم دست به کار شو!

...از آن روز به بعد، گربه دوست باوفای موش‌ها شد و آقارنگی به‌آرامش رسید»(همان: ۲۶)

این ویژگی همان الگوی روایتی تکثر راوی در جهت تأکید بر صناعتگری داستان است که مخاطب کودک را به پرسش‌های متعدد برای تصمیم‌گیری و شکل‌دهی به ذهن نقادانه‌ی او فرامی‌خواند.

۳-۲. فراداستان

فراداستان، به‌عنوان یکی دیگر از شگردهای داستانی پسامدرن، در جهت واکنش‌های انسان به تقلید مدرنیستی از ذهن و بازنمایی واقعیت، شیوه‌ای نوین را در شکل‌دهی به داستان‌نویسی به وجود آورد. «فراداستان پسامدرنیستی، رئالیسم را از درون زیرسؤال می‌برد؛ تظاهر نمی‌کند پنجره‌های روشنی را رو به جهان باز کرده، برش‌هایی از زندگی، تصویری از واقعیت را ارائه می‌دهد؛ بلکه با جلب توجه به جنبه‌ی ساختگی (هنری) بودن خودش اذعان می‌کند که نمی‌تواند هیچ بازنمایی عینی، کامل یا کلاً معتبر ارائه دهد» (وارد، ۱۳۹۳: ۵۰).

این شگرد که باتوجه به عدم قطعیت، واقعیت را نیز بازتولید جهان برساخته‌ی داستانی می‌داند، به شکلی هوشمندانه روایت و نحوه‌ی به‌کارگیری آن در داستان را به سوژه‌ای داستانی تبدیل کرده، درباره آن می‌نویسند تا بدین شیوه به ارتباط فرم داستان و جهان واقعیت پاسخ دهد؛ به‌عبارت دیگر، «فراداستان به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به‌شکلی خودآگاه و نظامند، توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود، به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع، معطوف می‌کند تا ازاین طریق پرسش‌هایی را در مورد رابطه‌ی میان داستان و واقعیت مطرح سازد» (وو، ۱۳۹۰: ۸). ازسوی دیگر، رمان‌نویس پسامدرن می‌کوشد ذهنیت بازنمایی و خلق دنیای مادی در جهان داستان را با تبدیل روایتگری به یکی از مضامین داستان به چالش بکشد؛ بنابراین، علاوه بر تأکید بر ساختگی بودن هنر خویش، مرز میان خلق هنری و نقد را از میان برمی‌دارد، با تبدیل داستان به فراداستان، تفسیر، تحلیل و خلق را در فرایندی هنری در هم آمیزد تا به گفتمانی میان «نقد» و «داستان» دست یابد. بر این اساس، فراداستان با توسل به ابزار نقد در داستان، به‌مثابه‌ی نوعی فن فاصله‌گذاری، نه‌تنها خواننده‌ی بزرگ‌سال را به گفت‌وگو با متن فرامی‌خواند که مخاطب کودک را نیز در ساختن و مشارکت در متن سهیم می‌سازد و او را به تفکر و تصمیم‌گیری درباره‌ی داستان دعوت می‌کند. «کودک در فراداستان در عمل یاد می‌گیرد که فراتر از قالب‌های مطلق‌گرای داستان واقع‌گرا بیندیشد؛ چون چندصدایی‌بودن فراداستان برای او این امکان را به وجود آورده که با نگرشی همه‌جانبه و دیدی پرسشگر به متن و به‌تبع آن، زندگی نزدیک شود. او می‌آموزد که هر نشانه لزوماً یک مورد ارجاع مشخص و معین ندارد» (پاشایی، ۱۳۸۸: ۱۶).

از این منظر، کاربرد این شگرد در ابتدا شگفت می‌نماید و انتظار ما از روایت خطی و کلیشه‌ای پذیرفته‌شده در داستان کودک را بر هم می‌زند؛ اما تجربیات ادبیات داستانی غرب در این ژانر، گواه کاربرد مؤثر این فن است. بر این اساس، نمونه‌هایی از شمایل پارودیک، گسست‌های روایی و شگردهای فراداستانی را که به کیفیات رو به رشد ادبیات اشاره دارند،

در آثار اخیر کودک، مانند *مرد پنیری بوگندو* از جان سیسکا[1] و لین اسمیت[2] (۱۹۹۲)، *ساعت کوکی* اثر فیلیپ پولمن[3] (۱۹۹۷) و *سفیدبرفی* نوشته‌ی بارتلمی[4] (۱۹۶۷) می‌توان مشاهده کرد. چنین ویژگی‌هایی تعابیر مسلط درباره‌ی کودکی را به چالش می‌کشند و به خواننده‌ی مستتر ارجاع دارند» (تکر و وب، ۱۳۹۱: ۱۵۹).

علاوه بر این، اگرچه انتظار مخاطب از داستان کودک، روبه‌روشدن با روایت و بوطیقای خاص خود است، هرگز نمی‌توان داستان‌نویسی نویسنده و ماهیت این ژانر را قلمروی خودمختار و بدون تأثر از ادبیات بزرگ‌سال دانست. این بدین معناست که با وجود اینکه تصور ذهنی از داستان کودک و نوجوان، نوع روایی خاص را می‌طلبد، نمی‌توان نویسنده‌ی کودک و نوجوان را در آفرینش اثر، بی‌بهره از نقد و نظریه‌ی ادبیات بزرگ‌سال و بدون تأثر از شگردها و صناعات مورد توجه جامعه‌ی عمومی نویسندگان دانست. دبوراکوگان تکر در این باره می‌گوید: «من همیشه در شگفت بوده‌ام که چرا نظریه‌پردازان ادبی، هنوز درک نکرده‌اند بهترین نمود همه‌ی آنچه می‌خواهند در مورد پدیدارشناسی یا ساختارگرایی یا ساختارشکنی یا هر رهیافت انتقادی دیگری بگویند، می‌تواند به‌روشنی و سادگی در ادبیات کودک نشان داده شود» (همان: ۱۶۱). درست همین‌جا و در این ژانر داستانی است که نه‌تنها ما با ساختمان روایی کاملاً متفاوت از ذهنیت سنتی و کلیشه‌ای خود روبه‌رو هستیم، که تمهیداتی روایی ازاین‌دست را همچون فراداستان، به‌وفور و به شکل قاعده‌ای عام مشاهده می‌کنیم. تغییر پایان‌بندی به پایانی شاد در داستان‌های فولکلوریک کودک، شخصیت‌پردازی و تغییر الگوهای زمانی همگی از این نمونه‌اند (نک: نیکولایوا، ۲۰۰۳: ۶). «از این منظر، ازآنجایی‌که روایت‌شناسان عمومی، ظاهراً نسبت به ادبیات کودک ناآگاه هستند، در فهم این نکته ناکام می‌مانند که بسیاری از تمهیدات روایی که آن را یگانه و منحصربه‌فرد فرض می‌کنند، پیش از آنکه در کتاب‌های کودکان یک استثنا باشند، یک قاعده هستند. مثال‌هایی چون: الگوهای زمانی تکرارشونده (یک‌بار روایت کردن حوادثی که مرتب روی می‌دهند) که ژرار ژنت آن را به‌مثابه‌ی امری منحصربه‌فرد در آثار پروست تلقی می‌کند، یک تمهید عام و فراگیر در ادبیات داستانی کودکان به نظر می‌رسد» (نیکولایوا، ۲۰۰۴: ۱۶۷).

برخورداری کودک از ذهنیتی چرخه‌ای و مطابق با گسست‌ها و تناقض‌های روایی که ما آن را در ادبیات بزرگ‌سال به‌عنوان شگردی منحصربه‌فرد می شناسیم، در رویکرد روایـــی

---

1. John Scieszka
2. Lain Smith
3. Philip Pullman
4. Barthelme

داستان کودک، بیش از هر چیز، به بهره‌مندی عام و فراگیر از این تمهیدات در جهت ساختمان ذهنی‌اندیشگی او پاسخ مثبت داده است؛ همچنین، بهره‌گیری از شگرد اقتدارشکنی همچون: فراداستان، بیش از آنکه بر ذهن شکل‌یافته و قالب‌بندی‌شده‌ی بزرگ‌سال کارگر باشد، مطلوب کودک و پاسخگوی نیاز انگیزشی‌پرسشگرانه‌ی اوست؛ بنابراین، این شگرد نه‌تنها با ساختمان ذهنی‌روانی کودک مطابق است که بیش از هر چیز، مختص اوست. «در این شیوه خواننده با ساختار روایی درگیر می‌شود که هم شبیه نیروهای مکانیکی جامعه است و هم او را به شیوه‌ای فعالانه و به‌عنوان سازنده‌ی معنا در متن مشارکت می‌دهد» (تکر و وب، ۱۳۹۱: ۱۷۲)؛ بنابراین، برای آشکارترشدن این شگرد به نمونه‌هایی از داستان‌های یادشده می‌پردازیم:

«مشتاقانه منتظر شنیدن شروع داستان هستم، حتی اگر مو بر تنم سیخ کند.

– نام داستان چیست؟

فریتز با نگاهی آکنده از خشم به کارل گفت: 'نام داستان ساعت کودکی است'.

...داستان چنین آغاز می‌شود: در روزگاران قدیم، روزگاری که این داستان رخ داده است» (پولمن، ۱۹۹۷؛ به‌نقل از تکر و وب، ۱۳۹۱: ۱۷۳).

آغاز داستان *ساعت کوکی*، نشان از حضور دو راوی دارد؛ یک راوی دانای کل و صدای متعلق به او و دیگری صدای روایتگری شخصیتی به نام «فیتز». این شگرد علاوه بر بهره‌مندی از چرخش روایی و تغییر کانون روایت که از ویژگی‌های مهم داستان پسامدرن است، بیش از هر چیز، به این نکته‌ی فراداستانی برای خواننده‌ی کودک تأکید دارد که این متنی کاملاً ساختگی و برساخته است؛ جایی برساخته‌ی ذهن راوی و جایی، شخصیت فیتز؛ همچنین، در ادامه با بیان این عبارت که «در روزگاران قدیم، روزگاری که این داستان رخ داده است»، نیز بیش از هر آغاز دیگری، خواننده‌ی کودک را با روبه‌روشدن با این پرسش که درنهایت، داستان واقعی کدام است؟ یا اصلاً داستانی واقعی و روایتگر حقیقی وجود دارد یا؟ به برساختگی و جعلی‌بودن داستان برای او صحه می‌گذارد و ذهن پرسشگر او را به انگیزش و تفکر وامی‌دارد. بر این اساس، روایت در این شیوه، فراداستانی عمل می‌کند. شیوه‌ای که در آن نویسنده آنچه را می‌خواهد در مورد روایت بگوید به اجرا می‌گذارد» (تکر و وب، ۱۳۹۱: ۱۷۲).

در نمونه‌ی دیگر، بارتلمی در داستان *سفیدبرفی* از طرح پرسش‌نامه و بیان سؤالاتی در دل متن داستانی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شگردهای فراداستان بهره گرفته است:

«۱. آیا تا اینجا از داستان خوشتان آمده است؟ بله ☐ خیر ☐

۲. آیا این سفیدبرفی با آن سفیدبرفی که شما در خاطر دارید شباهت دارد؟ بله ☐ خیر☐
۳. جین نقش نامادری بدجنس را دارد؟ بله ☐ خیر☐
۴. آیا تا اینجای داستان فهمیده‌اید که پل نقش شاهزاده را دارد؟ بله ☐ خیر☐
۵. شما در ادامه‌ی داستان، شور و هیجان بیشتر ☐ یا کمتری ☐ دوست دارید؟» (برتنس، ۱۳۹۱: ۱۶۱).

بارتلمی نیز در این شیوه‌ی فراداستانی، با تأکید بر ساختگی‌بودن این داستان در تلاش است با دعوت کودک به مشارکت و شکل‌دهی به روایت داستانی، او را متقاعد سازد که آنچه در متن با آن روبه‌روست، تنها یک خوانش از جهان راوی سازنده‌ی متن است. جهانی که خود کودک نیز به‌عنوان خواننده‌ای فعال در قالب پاسخگویی به سؤالاتی متعدد از آن قادر به ساختن دوباره و دیگرگونه‌ی آن است. این شگرد در ادبیات کودک ایران نیز، به داستان‌نویسی فرهاد حسن‌زاده محدود نمانده است. نویسندگانی چون: احمد اکبرپور در *غول و دوچرخه* (۱۳۸۸) و *امپراطور کلمات* (۱۳۸۱)، محمدرضا شمس در *من و زن بابام و دماغ بابام* (۱۳۸۷) و مرتضی خسرونژاد در مجموعه‌ی ده‌جلدی *قصه، بازی، شادی* (۱۳۸۹) و قصه‌ی *جنگ و صلح* (۱۳۹۲) از شگرد فراداستان بهره برده‌اند. در تمامی این داستان‌ها نویسندگان با تأکید بر برساختگی‌بودن قصه و دخالت در روند آن، تفکر کودک و نوجوان را به چالش و انگیزش انتقادی فرامی‌خوانند. در داستان حسن‌زاده نیز، فراداستان نقش و کارکردی کلیدی یافته است. راوی که حتی در در انتخاب عنوان روایتش (*آقارنگی و گربه‌ی ناقلا یا این‌جوری بود که اون‌جوری شد*) نیز از این شگرد بهره برده است، از همان صفحه‌های آغاز داستان، با مخاطب‌قراردادن خواننده، داستانی‌بودن روایت را به وی گوشزد می‌کند و او را به پرسش، خلاقیت و تصمیم‌گیری در برابر متن پیش‌رو، به‌عنوان یکی از قرائت‌های بی‌شمار از واقعیت فرامی‌خواند: «دوم، هشدار:

آهای با تو هستم. با تو که **این کتاب را ورق می‌زنی و می‌خوانی**. **شاید... کسی چه می‌داند،** شاید همان گربه از **صفحه‌های همین کتاب** بیرون آمد و در یک‌چشم‌به‌هم زدن تو را خورد؛ البته اگر موش باشی! **هستی؟**

"بهتر است برویم سراغ قصه:
سوم، قصّه

مثل همیشه یکی بود یکی نبود، غیر از خدا هیچ‌کس نبود. روزی روزگاری، مردی بود به نام آقارنگی. آقارنگی هیچ کاری نداشت، جز نقاشی‌کردن. او از صبح تا شب، نقاشی می‌کشید و با صدای قشنگش آواز می‌خواند» (حسن‌زاده، ۱۳۹۲: ۱و۲).

کاربرد این شگرد، کودک را در عمل با این ایده همراه می‌سازد که آنچه روایت‌شده، تنها، رویدادی است که در متنی با الگوها و شگردهای داستانی برای او برساخته شده است، نه بازنمایی بی‌چون‌وچرایی از واقعیت؛ به سخن دیگر، به‌هم‌خوردن رابطه میان نشانه (دال) با مورد ارجاع (مدلول) به‌واسطه‌ی تأکید برساختگی‌بودن فرایند داستان از میان می‌رود و بدین‌شکل، به کودک فرصت داده می‌شود که به دور از واقعیات تعیین‌شده، به رابطه‌ای فعال با متن، راوی و جهان بیرون دست یابد.

«...سوژه طناب را پاره کرده بود و از قاب نقاشی بیرون آمده بود. از موش‌ها هم اثری نبود. فریاد زد: 'ای سوژه‌ی سنگدل، با دوستان من چه کار کردی؟ آن‌ها کجا هستند؟' ما در صفحه‌ی بعد هستیم. لطفاً ورق بزنید» (همان: ۲۱و۲۲).

علاوه بر این، اختصاص بخش‌هایی از داستان به پرسش‌نامه، جدول، هوش‌آزمایی و... در متن داستان نیز ازجمله شگردهای فراداستان است که در این اثر به‌شیوه‌ای خاص و با توجه به پیرنگ داستان دیده می‌شود.

«هوش‌آزمایی:
موش‌ها توی این نقاشی‌ها هستند. می‌تونی آن‌ها را پیدا کنی؟
اگرهم پیدا نکردی اشکال ندارد. برو صفحه‌ی بعد، چون بعدها برای این کار فرصت داری» (همان: ۹).

این شگرد علاوه بر تأکید بر غیرواقعی بودن روایت، کودک را به گفت‌وگو و همکاری با متن و شخصیت‌های داستان فرامی‌خواند و ظرفیت‌های انگیزشی تفکر وی را افزایش می‌دهد.

«هوش‌آزمایی:
«راه رسیدن گربه به موش‌ها را بکش!
نه، این کار را نکنید!» (همان: ۱۷)

۳-۳. هم‌نشینی سبک‌ها و ژانرها

برخورداری از سبک‌ها و ژانرهای گوناگون و شکستن قالب‌ها و قواعد ازپیش‌تعیین‌شده در ادبیات داستانی پسامدرن ازجمله شگردهای بارورسازی ادبیات است. «داستان‌نویس

پسامدرن مرزبندی بین عامه و نخبه را مخل آفرینش ادبی می‌داند و درعوض، می‌کوشد تا با درآمیختن ژانرهای عامیانه و متعالی، صورت‌بندی جدیدی از هنر ارائه دهد. هدف این شکل از داستان‌نویسی، وسعت‌بخشیدن به دایره‌ی مخاطبان هنر از طریق ملحوظ‌کردن سلایق مختلف است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۲۶). نویسنده‌ی این ژانر که هیچ‌گونه دسته‌بندی ازپیش‌ساخته را برنمی‌تابد، به‌جای گزینش و انتخاب ژانری خاص و پایه‌ریزی اثرخویش بر آن اساس، به تلفیق و هم‌نشینی ژانرهای گوناگون می‌پردازد تا ازطریق برآشفتن مرزبندی‌های معهود، به اساسی‌ترین دیدگاه خود، یعنی عدم قطعیت و شکستن مرز میان واقعیت و داستان، دست یابد. بر این اساس، هم‌نشینی و تلفیق ژانرها و سبک‌های گوناگون از ویژگی‌های این نوع داستان است که در اثر مورد بحث نیز، مخاطب کودک را در رویارویی با عدم خط‌کشی‌های سبکی، به تفکر خلاق ترغیب می‌کند.

در داستان *آقارنگی وگربه‌ی ناقلا* نیز شاهد لغزش مرزها و خط‌کشی‌های تعیین‌شده در داستان کودک هستیم. این اعتقاد که داستان کودک ازسویی به دلیل رویارویی با مخاطب کودک و ظرفیت تفکر او و ازسویی، به دلیل ارزش‌های تربیتی و اخلاقی ازپیش‌تعیین‌شده، ژانرهای خاصی را برای ارائه‌ی داستان خویش برگزیده بود، در این اثر به‌روشنی مورد تردید و مداقه قرار گرفته است. این داستان ازسویی به دلیل جذب مخاطب گروه سنی «ج» از مهم‌ترین ویژگی‌های داستانی کودک که همان فانتزی است، بهره برده و طرح داستان را بر این اساس شکل داده است. فرارکردن گربه‌ای از قاب نقاشی و شکل‌گیری داستان بر این ایده، بیش از هر چیز، فانتزی‌بودن اثر را تأیید می‌کند: «...دم‌به‌دم نقاشی گربه کامل‌تر می‌شد و آقارنگی از دیدن آن کیف می‌کرد. درحال کشیدن سبیل گربه بود که گربه عطسه‌اش گرفت. هپ‌چی‌ی‌ی! و از نقاشی بیرون پرید. آقارنگی گفت: 'کجا؟ هنوز کشیدن شما تمام نشده!'گربه انگار حرف او را نشنید. بو کشید و گفت: 'به‌به عجب بویی!'» «...بالاخره آقارنگی گربه را گرفت و گفت: 'تو سوژه‌ی بدی هستی! همه‌چیز رو به هم ریختی'. آقارنگی گربه را برگرداند توی نقاشی.

– سرجات بمان تا بعد به حسابت برسم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۳).

این درحالی است که درون‌مایه‌ی دشمنی موش و گربه و رویدادهای حاصل از آن در مسیر داستان، کودک را در مرز سبک رئال و فانتزی به حرکت درآورده، به ارتباطی فعال با متن، راوی و جهان فرامی‌خواند؛ بنابراین، در چنین داستان‌هایی «توهم و واقعیت درمی‌آمیزند و باعث شک و تردید خواننده می‌شوند (شک و تردید درباره‌ی اینکه کدام

بخش از داستان نشان‌دهنده‌ی واقعیت است و کدام بخش از آن نشان‌دهنده‌ی توهم» (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۶).

«آقارنگی دستی به ریش رنگی‌اش کشید و گفت: 'نگران نباشید. ادبش می‌کنم. با او حرف می‌زنم'. بعد رو به گربه کرد و گفت: 'سوژه‌جان، می‌شود کاری به کار آن‌ها نداشته باشی؟'

– یعنی چه؟

– یعنی فکرخوردن آن سه موش را از کله‌ات بیرون کنی؟

– نه، نمی‌شود. حتماً می‌پرسی چرا؟

– بله که می‌پرسم چرا؟ چون‌که آن‌ها موش هستند و من گربه. ما همیشه باهم دشمن بوده‌ایم. بهتر است در کار ما دخالت نکنید» (حسن‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۵).

مکالمه‌ی میان راوی دانای کل و گربه‌ی فرارکرده از بوم نقاشی، از یک طرف و تأکید بر دشمنی دیرینه‌ی موش و گربه، به‌عنوان بازتابی از جهان واقع، از سوی دیگر، مرزبندی میان فانتزی و واقعیت را در ذهن کودک با تردید و سؤال روبه‌رو می‌سازد و او را به هدف اساسی نگارش این نوع داستان که همان ناباوری و تردید در ذهنیت‌های ازپیش‌تعیین‌شده در برابر جهان و واقعیت‌های آن است، نزدیک می‌کند.

«آقارنگی دوید و دم سوژه را گرفت و او را توی قاب نقاشی انداخت. شاید پشیمان شده بود که گفت: 'کاش او را نکشیده بودم!' روز بعد آقارنگی برای خرید بوم و رنگ از کارگاه بیرون رفت. تمام فکرش این بود که چطور بین سوژه و موش‌ها صلح و دوستی برقرارکند. وقتی برگشت از تعجّب و ترس دهانش بازماند. سوژه طناب را پاره کرده بود و از قاب نقاشی بیرون آمده بود. از موش‌ها هم اثری نبود. فریاد زد: 'ای سوژه‌ی سنگدل، با دوستان من چه کار کردی؟ آن‌ها کجا هستند؟'» (همان: ۲۱)

علاوه بر این، بهره‌گیری از گونه‌های شعر و طنز در دل ژانر داستانی کودک، از ویژگی‌های تلفیقی ژانرها در این اثر است: «...گذشته‌ها رو فراموش کن! دلت را به‌جای کینه پر از دوستی کن! گربه، قاه‌قاه خندید و گفت: 'دل؟ کدام دل؟ من که دل ندارم. چرا شعر می‌گویی؟ به‌جای دل، شکمی دارم که از گرسنگی قاروقور می‌کند'. آقارنگی فکری کرد و گفت: 'اگر مشکل تو گرسنگی است، من برات غذا می‌آورم'. و برای سوژه شیر آورد. گربه، شیر را خورد و دور لب‌هایش را لیسید. آقارنگی لبخندی زد و میله‌های قفس را پاک کرد. صدای آوازش در کارگاه پیچید: 'شاخه‌ها پر از شکوفه/ آسمان هم‌رنگ دریاست./ دوستی، یک باغ سرسبز/ زندگی با صلح زیباست'»(همان: ۱۶).

«...او ازصبح تا شب، نقاشی می‌کشید و با صدای قشنگش آواز می‌خواند: 'در دل ابرهای آسمان رازی است/ بر قله‌های بنفش کوه‌ها رازی است/ در نگاه ساده رازی است/ در موج‌های آبی دریاها رازی است/ من عاشق رازم. من عاشق رازم/ در عشق من هم رازی است» (همان: ۲و۳).

بنا بر آنچه بیان شد، این ویژگی همان رویکردی است که رولان بارت برای بارورسازی ادبیات تهی‌شده‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ پیشنهاد می‌کند. برنامه‌ای که نه صرفاً به بسط و تشدید جنبه‌های مدرن بپردازد و نه پیشامدرن و مدرن را به‌کلی مردود شمارد. «به‌بیان دیگر، رمان پسامدرن تلفیقی نو از ویژگی‌های دیرینه و متأخر ادبیات داستانی است که با هدف دمیدن جانی تازه در کالبد این ژانر نوشته می‌شود. این تلفیق به رمان‌نویسان معاصر امکان می‌دهد تا از دو دام و چاله‌ی خطرناک اجتناب کنند؛ یکی پشت‌کردن به مدرنیسم و غرقه‌شدن در شیوه‌های نگارش پیشامدرن و دیگری، ادامه‌ی صناعت‌پردازی‌های شکلی به سبک و سیاق رمان‌های مدرن» (پاینده، ۱۳۸۶: ۲۷).

۳-۴. فرجام نامعین و متکثر

گریز از فرجام قطعی و گرایش به پایان‌های چندگانه، از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌های پسامدرنیستی است. این ویژگی علاوه بر ایجاد حس ناباوری و قطعیت‌ناپذیری در خواننده، میزان مداخله‌ی او را درآفرینش داستان افزایش می‌دهد و نقش منفعل او را به جایگاهی همچون نویسنده‌ی سرنوشت‌ساز داستان تبدیل می‌کند. «نگارش این داستان با این شکل را باید منعکس‌کننده‌ی دیدگاهی دانست که خلق‌شدن دنیای داستان را نتیجه‌ی همکاری خواننده و نویسنده می‌داند. این همکاری حکم نوعی همبازی‌شدن را دارد» (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۶۷). به نظر می‌رسد این ویژگی در داستان‌های کودک، به دلیل نگاه ارزش‌گذارانه به این ژانر و انتظار برخورداری از نتیجه‌ای معین و اخلاقی، از یک سو و تمایل به برداشتی تعلیمی و اخلاقی در راستای اندیشه‌های پذیرفته شده از سوی دیگر، مجالی برای ظهور و بروز نمی‌یابد؛ اما داستان‌های جدید کودک به‌طور چشمگیری از این دیدگاه منفعلانه فاصله گرفته و بدین‌شکل، به ویژگی‌های روایی متفاوت در آثار خویش دست یافته‌اند. «داستان‌های معاصر کودک تا حدی در پیرنگ داستان، ازختم شدن به خیر، که ممکن است رسیدن قهرمان به هدف یا تسلط بر ضدقهرمان باشد، فاصله گرفته‌اند. این‌گونه داستان‌ها با روزنه‌ای به آغاز تمام می‌شود. پس روزنه، گونه‌ای پایان است که امکان بی‌نهایت دوگانگی در تأویل را فراهم می‌آورد» (نیکولایوا، ۲۰۰۴: ۱۷۷).

در داستان حسنزاده نیز، پایانبندی داستان بهگونهای متفاوت، مخاطب کودک را با جهان متن و نقش فعال او در شکلدهی به آن همراه میسازد. در این داستان، خواننده با چندین پایان بهگونهای مشخص، همچون داستانهای پسامدرن بزرگسال، روبهرو نیست؛ اما تمهید روای در صفحات پایانی داستان که بهگونهای کودک را با دو پایان متفاوت روبهرو ساخته است، نمیتوان از نظر دور داشت. بچهموش که با اظهار نظرات خود، سمتوسوی روایت داستان را به کشیدن قلب برای گربه و تبدیل آن به گربهای خوشقلب و باوفا سوق داده بود، درنهایت، داستان را به آنجا رساند که «از آن روز به بعد، گربه دوست باوفای موشها شد و آقارنگی به آرامش رسید» (حسنزاده، ۱۳۹۲: ۲۶). این بخش از داستان، نقطهای است که کودک را متقاعد میسازد که به پایان داستان رسیده، تمام کشمکشهای آن پایان یافته است. این در حالی است که ناگهان راوی دانای کل به میان میآید و باتغییر روند داستان، پایانی دیگر را نیز پیش روی کودک میگذارد و با نقطهچین، (در کنار تصویر خواب نقاش) تصمیمگیری در مورد پایان داستان را از میان حداقل دو پایان موجود به ذهن و اندیشهی کودک میسپارد: «هنوز قصهی ما به سر نرسیده و کلاغه به خانهاش نرسیده که یکشب نقاش خواب عجیبی دید...» (همان: ۲۷).

خواب دوبارهی نقاش اما این بار در قالب سگ و شکلدهی به پایانی دیگر بر این اساس، درواقع، همان گردش به آغاز یا روزنهای است که نیکولایوا بدان اشاره میکند و آن را مانع قطعیت و نگرشی منفعلانه میداند. «با توجه به راهکار و فنی که انتخاب میکنیم، رویدادهای بعدی تحت شعاع و بسیار متفاوت خواهد بود؛ بنابراین، روزنه مانع گرفتن نتیجه میشود. اینگونه پایانبندی، تخیّل خواننده را بهگونهای برمیانگیزد که هرگز در پایانبندی عادی دیده نمیشود» (نیکولایوا، ۲۰۰۴: ۱۷۸)؛ بنابراین، با پیشنهاد کشیدن سگ، بهعنوان پایانی دیگر از داستان، گردشی در مسیر مجدد داستان از آغاز با وقایع و رویدادهایی متفاوت شکل میگیرد و کودک را به روزنهای متفاوت از برداشتها فرامیخواند.

۳-۵. تصویرگری

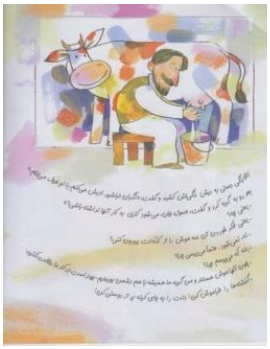
تصویرگری، بهعنوان یکی از ویژگیهای کتاب کودک و نوجوان، از اهمیتی بسزا در آفرینش اثر هنری برخوردار است. این عنصر خلاقه، بهطور مستقیم، جزء ویژگیهای اصلی روایت به شمار نمیآید؛ اما تعامل دوسویهی زبان و تصویر میتواند تأثیری ژرف بر آگاهی و ضمیر کودک بر جای بگذارد؛ بنابراین، پیوند دو سطح ارتباط دیداری و زبانی از عوامل اثربخشی و غنای هرچه بیشتر داستان تصویری به شمار آید. «مشخصهی

منحصربه‌فرد کتاب‌های تصویری، به‌عنوان شکلی هنری، بر پایه‌ی ترکیب دو سطح ارتباط دیداری و زبانی (شفاهی) قرار داد؛ به سخن دیگر، در کتاب‌های تصویری، تصاویر، نشانه‌های شمایلی و کلمات، نشانه‌های قراردادی پیچیده‌ای هستند که رابطه‌ی اصلی در چنین کتاب‌هایی همین ارتباط میان دو سطح ارتباط تصویری و قراردادی است» (نیکولایوا، ۲۰۰۶: ۱). تکمیل فرایند روایت از طریق تصویر به‌منظور به مشارکت‌طلبیدن خواننده در خلق داستان، بیش از هر ژانر دیگری، می‌تواند جایگاه خویش را در داستان پسامدرن بیابد. این ژانر که از سویی، باورپذیری و واقعیت‌مداری مدرن را به چالش کشیده و از سوی دیگر، با کاربست شیوه‌های گوناگون روایی، خواستار مشارکت فعال خواننده در آفرینش اثر است، از تصویر برای خلاقیت هرچه بیشترخواننده در ارتباط با جهان برساخته‌ی متن بهره می‌گیرد. در این میان، کتاب‌های کودک نه‌تنها از این شگرد به دور نیستند، بلکه رویارویی با خواننده‌ای که در پی درک و تجربه‌ی جهان خلق‌شده از طریق متن است، اهمیتی دوچندان نیز می‌یابد؛ چراکه «بدون یک گفتمان مقتدر و کنترل‌کننده‌ی کانونی، معناسازی به کودک، به‌مثابه‌ی خواننده، محول می‌شود و او باید برای خود یک خوانش شخصی اتخاذ کند» (تکر و وب، ۱۳۹۳: ۱۶۳). تصویرگر داستان *آقارنگی و گربه‌ی ناقلا* نیز، به‌خوبی توانسته از تصاویر خود در جهت برجسته‌سازی روایت پسامدرن استفاده کند؛ همچنین، تصویرگری او توانسته به شکل‌دهی رابطه‌ی قدرتمند کودک با متن و تقویت این رابطه یاری رساند. بر این اساس، می‌توان به این ویژگی‌ها و نقش آن در شکل‌دهی به ظرفیت‌های پسامدرن این داستان پرداخت.

۳-۵-۱. تقدم تصویر بر متن. یکی از ویژگی‌های اساسی تصویرگری در این داستان که البته از نقش بسیار مهمی در شکل‌دهی به ظرفیت روایت پسامدرنی اثر نیز برخوردار است، پیشی‌گرفتن تصویر از متن است. متن این نوع روایت که با تأکید بر راوی متکثر، بیش از هر چیز، در تلاش برای حذف یک روایت معین از طریق راوی تثبیت شده است، می‌تواند از ابزارهای گوناگون هنری برای دستیابی به هدف خود بهره بگیرد که در این میان، تصویرگری یکی از مهم‌ترین آن‌هاست. تصویرگر این داستان نیز از همان ابتدا در ارتباطی تنگاتنگ با روایت اثر به‌خوبی توانسته از این شگرد استفاده کند. وی از صفحات آغازین داستان، خصوصاً از طرح روی جلد اثر و پیش از شروع متن، تفکر کودک را به خدمت

گرفته و با کشیدن تصویر گربه‌ای که چشمانش با موش نقاشی شده، تصویری بدون کنترل راوی و معنای پیش‌ساخته‌ی او از متن را برای او به ارمغان می‌آورد.

در راستای اقتدارشکنی راوی، تصویر روبرو نیز به‌خوبی توانسته از متن پیشی بگیرد و قبل از روایت راوی و ادامه‌یافتن داستان از سوی او، ذهن کودک را برای حدس و انتخاب ادامه‌ی داستان به مشارکت فراخواند.



علاوه بر این، گاه تصویرگر با ترسیم صحنه‌هایی که نه‌تنها از متن پیشی گرفته، بلکه نشان از خلق دنیایی دیگر توسط نقاش (که خودساخته‌ی دست راوی است) دارد، از داستان به واقعیت گریز می‌زند. چنین تصاویری علاوه بر جلب توجه کودک به ساخت دو دنیای مختلف، «فرایند دنیاسازی را در پیش‌زمینه قرار می‌دهد و توجه کودک را به ساختگی‌بودن دنیاها و چگونگی تعامل آن‌ها با یکدیگر فرامی‌خواند» (پاشایی، ۱۳۸۸: ۱۱). این درست همان ویژگی تصویرگری است که در تبدیل داستان به فراداستان نقش چشمگیری به عهده دارد.

کودک در ارتباط با این تصویر، خود را در دو جهان متفاوت می‌یابد؛ جهان برساخته‌ی روایت کلامی که ماجرای گربه و موش‌هاست و جهان ساخته‌ی نقاشی نقاش. او با پذیرش تصنعی‌بودن هر دو روایت، در مسیر حرکت از داستان به فراداستان قرار می‌گیرد؛ همچنین، تصویر ابزار نقاشی چون: قلم، قیچی، بروس، در قالب موش و دیگر حیواناتی چون: کلاغ یا تصویر کفش، گل پس‌زمینه‌ی نقاشی در بخش هوش‌آزمایی نیز علاوه بر تلفیق ویژگی‌های فانتزی و واقعیت، به‌گونه‌ای به داستانی‌بودن روایت نیز اشاره دارد. جایی که اشیا می‌تواند در قالب موجودات تصویر شود، پس روایت پیش رو نیز می‌تواند داستانی برساخته از همین موجودات باشد، نه ترسیم واقعیتی از آنان؛ همچنین، این‌گونه تصاویر مقدم بر متن نیز می‌تواند در راستای تصاویر افزایشی[1] از نظر نیکولایوا بررسی شود. در این راستا «تصاویر یا همان روایت دیداری است که روایت شفاهی را حمایت

[1]. Expanding or Enhancing

می‌کند؛ به‌عبارت دیگر، پیشروی روایت نوشتاری، بیش از هر چیز، به چگونگی تصویر یا روایت دیداری بستگی دارد» (نیکولایوا، ۲۰۰۶: ۱۲)؛ یعنی تصویر بر متن می افزاید و با افزایش توان زبانی‌نوشتاری آن ساماندهی گسترده‌تر داستان را بر عهده می‌گیرد؛ بنابراین، تصویرگری افزایشی و مقدم بر متن، در این داستان پسامدرنیستی نیز توانسته با افزایش ظرفیت دیداری متن، بیش از هر چیز، پیشروی روند داستان را به تصاویر بسپارد و با نفی حاکمیت مطلق راوی دانای کل، ویژگی‌های این ژانر را بیش‌ازپیش تأیید کند. تصاویر مقدم یا افزایشی در متن داستان، در بسیاری موارد، علاوه بر اینکه کودک را با تغییر مسیر روایت در جهتی متفاوت با راوی مقتدر دانای کل قرار می‌دهد و اقتدار او را با تردید روبه‌رو می‌سازد، بیش از هر چیز به او ثابت می‌کند که داستان می‌تواند برساخته و بازنمای دنیای تصاویر باشد، نه واقعیتی ازپیش‌تعیین‌شده. این ویژگی با عدم قطعیت بسیار همگام و همسو است.

۳-۵-۲. کمک به پایان‌بندی چندگانه. اختصاص‌دادن دو تصویر مجزا در پایان داستان که هر کدام از آن را می‌توان به یکی از دو پایان مورد نظر داستان مربوط دانست نیز، نشان تأیید ویژگی این نوع داستان از طریق تصویر است. تصویرگر که در این مورد نیز به یاری روایتگر متن آمده است، با تصویرگری دو صحنه در دو صفحه‌ی پشت‌ورو، کودک را در انتخاب یکی از دو پایان روایت‌شده همراهی می‌کند و بدین‌شکل، باور به یک پایان مشخص را با تردید روبرومی‌سازد.

در این میان، وجود تصاویر متفاوت که هر کدام روایتی مجزا از پایان اثر را برای کودک رقم می‌زند نیز، به‌گونه‌ای به کارکرد تصاویر ناهمسان و چندروایتی[1] در کتاب‌های تصویری کودک پاسخ مثبت داده است. این‌گونه از تصاویر که «دو یا چند روایت تصویری غیروابسته به

[1]. Syllabestic

یکدیگر»(نیکولایوا، ۲۰۰۶: ۱۲)است؛ این امکان را برای مخاطب داستان فراهم ساخته است که با شکل‌دهی به دو پایان متفاوت،عدم‌قطعیت، به‌عنوان مشخصه‌ی اساسی پسامدرن، را تأیید کند.

۳-۵-۳. یکدست‌بودن تصویر شخصیت‌ها. در این داستان، تصویر هر سه شخصیت موش پدر، مادر و فرزند، به یک شکل و اندازه ترسیم شده است. این ویژگی تجسمی با تأکید بر بی‌اهمیت‌بودن قید سن و جنس برای شخصیت‌های داستانی، به برساختگی‌بودن هویت آنان، به‌عنوان یکی دیگر از ویژگی‌های این ژانر داستانی اشاره دارد. «پسامدرنیسم به‌شیوه‌های متعدد متذکر می‌شود که هویت، خود چیزی است که در بیرون ساخته می‌شود. هویت شما چیزی ساختگی است که می‌توانید آن را به‌دلخواه کم‌وبیش کنترل کنید. حتی جنسیت شما، در سطح، از کاری که انجام می‌دهید و ظاهری که از خود به نمایش می‌گذارید، ساخته می‌شود» (وارد، ۱۳۹۳: ۱۸۵و۱۸۶). بر این اساس، تصویرگر داستان *آقارنگی* نیز با یکدست ترسیم‌کردن شخصیت هر سه موش داستان، هویت آنان را در گرو اعمال و واکنش‌هایشان در جهان داستان دانسته، مخلوق‌بودن آنان در روایت داستان را گوشزد می‌کند.

۴. نتیجه‌گیری

پسامدرنیسم همچون تفکری برخاسته از تردید در مبانی علمی و تأییدشده‌ی عصر ساختارگرای مدرن، وجوه مختلف اجتماعی و فرهنگی آن را به چالش کشید و با تغییر در شالوده‌های هنر معاصر، در صدد پاسخگویی به تغییرات بنیادین در ارتباط با جهان پیش رو برآمد؛ ازاین‌رو، ادبیات نیز در تلاشی برای برآوردن نیازهای روحی‌انگیزشی مخاطبانش و در راستای واکنش به تحولات بنیادین اجتماعی، تغییرات روایی و محتوایی متفاوتی را تجربه کرد. تجربه‌ی به‌کارگیری ساخت‌ها و رویکردهای پسامدرن، نه‌تنها ادبیات بزرگ‌سال و ژانر داستانی آن را دچار دگرگونی ساخت که داستان کودک نیز، برخلاف تفکر ساده‌انگارانه از آن دستخوش تغییر و تحول شد. تلاش نویسندگان کودک برای مقابله با دیدگاه کهن و پذیرفته‌شده از ساختمان ساده‌ی روایی این ژانر، در کنار فراخواندن این مخاطب کم‌سن‌وسال به تفکر و تردید در برابر شالوده‌های محکم ذهنی‌عقیدتی درباره‌ی متن و جهان، درنهایت، به نگارش داستان‌های پسامدرن انجامید. در این میان، داستان کودک در ایران نیز، همچون نمونه‌های مشابه خارجی خود توانست به این نیاز اجتماعی‌روانی پاسخ دهد و آثاری ازاین‌دست بیافریند که *آقارنگی* و *گربه‌ی ناقلا* ازجمله نمونه‌های موفق آن است.

استفاده از روای کودک و صدای حاصل از او در متن، برخلاف راوی مقتدر بزرگ‌سال در داستان‌های رئالیستی، کودک را با راوی اقتدارشکن و روایت متکثر آن روبه‌رو ساخته

است و تفکر پیشین او را از روایتی واحد و مقتدر، نه‌تنها در جهان متن که در رویارویی با جهان بیرون نیز به چالش کشیده است؛ همچنین، استفاده از شگردهای فراداستان، همچون هوش‌آزمایی و دعوت به همکاری مخاطب کودک از سوی راوی نیز، با تأکید هرچه بیشتر بر داستانی بودن، وی را به رابطه‌ای فعال با متن، راوی و جهان بیرون فراخوانده؛ او را متقاعد می‌سازد که آنچه روایت‌شده، تنها، رویدادی است که در متنی با الگوها و شگردهای داستانی برای او برساخته شده است، نه بازنمایی بی‌چون‌وچرایی از واقعیت. تلفیق سبک‌های فانتزی، رئال و طنز در کنار دو ژانر داستان و شعر و آمیختگی آن‌ها با یکدیگر نیز، از ویژگی‌های پسامدرنیستی در اثر مورد بحث است که کودک را به ناباوری و تردید در برابر جهان و واقعیت‌های آن، به‌عنوان یکی از اهداف اصلی این نوع نگرش، دعوت می‌کند؛ همچنین، شکل‌گیری دو فرجام و گریز از پایان‌بندی واحد و مقتدرانه در پایان داستان نیز کودک را به تفکر و خوانشی فعال از متن و جهان سوق داده، به برداشتی متفاوت از آن رهنمون می‌سازد. علاوه بر ویژگی‌های ذکرشده، تصویرگری هماهنگ با متن نیز از طریق ویژگی‌هایی چون: تقدم تصویر بر متن، کمک به پایان‌بندی چندگانه و یکدست‌بودن تصویر شخصیت‌ها و تناسب آن‌ها با کارکردهای تصاویر افزایشی و چندروایتی در کتاب‌های تصویری کودک، به‌خوبی توانسته بر ویژگی‌ها و اهداف پسامدرنیستی متن تأکید ورزد.

منابع

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

برتنس، هانس. (۱۳۹۱). *مبانی نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

پاشایی، روشنک. (۱۳۸۸). «فراداستان، زبان انگیزش تفکر در ادبیات کودک ایران؛ بررسی سه اثر از فرهاد حسن‌زاده». *مجله‌ی نقد زبان و ادبیات خارجی*، ش۲، صص۱-۱۷.

پاینده، حسین. (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. تهران: روزگار.

ـــــــــــ (۱۳۸۶). «رمان پست‌مدرن چیست؟؛ بررسی شیوه‌های روایت در رمان *آزاده‌خانم و نویسنده‌اش*». *ادب‌پژوهی*، ش۲، صص۱۱-۴۸.

ـــــــــــ (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران*. ج۳، تهران: نیلوفر.

حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۹۲). *آقارنگی و گربه‌ی ناقلا یا این‌جوری بود که اون‌جوری شد*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

سالزبری، مارتین. (۱۳۸۷). *تصویرگری در کتاب کودک (خلق تصویر برای کتاب)*. ترجمه‌ی شقایق قندهاری، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوان.

سجودی، فرزان و فائزه رودی. (۱۳۸۹). «بررسی تحول روایت؛ از روایت کلاسیک تا روایت پست‌مدرن». *جستارهای زبانی*، ش۴، صص۱۵۵-۱۷۱.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران؛ مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی*. تهران: علم.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۴). «مدرنیسم از نظریه تا داستان». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش۴۹، صص۵۶-۶۱.

تکر، دبورا کوگان و جین وب. (۱۳۹۱). *درآمدی بر ادبیات کودک از رمانتیسم تا پست‌مدرنیسم*. ترجمه‌ی مؤسسه‌ی خط ممتد اندیشه، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

کریمی، فرزاد. (۱۳۹۱). *روایتی تازه بر لوح کهن؛ تحلیل روایت در شعر نو ایران*. تهران: قطره.

لاج، دیوید. (۱۳۸۶). *نظریه‌ی رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*. ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

لوته، یاکوب. (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

مک‌کافری، لرد. (۱۳۸۱). «ادبیات داستانی پست‌مدرن». در: *ادبیات پسامدرن*. تدوین و ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

وارد، گلن. (۱۳۹۳). *پست‌مدرنیسم*. ترجمه‌ی قادر فخررنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.

وو، پاتریشیا. (۱۳۹۰). *فراداستان*. ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.

Nikolajeva, Maria. (2003). "Beyond the grammer of story or how can children's literature criticism benefit narrative theory?". *Children's Literature Association Quarterly Journal*, V. 28, N. 1, pp. 5-16.

---------- (2004). "Narrative theory and children's literature". In: *International companion Encyclopedia of children's literature*. New York and Canada: Routledge. PP.166-179.

---------- (2006). *How Picture Books Work*. Great Britain: Routledge.