

جلوه نظریه در آثار نظریه پرداز: بررسی «خواننده درون متن» در بازی محبت اثر ایدن چمبرز

جعفر میرزایی پرکلی*

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه رازی کرمانشاه

فرزانه غلامی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده

در سال‌های اخیر در ایران، نظریه ایدن چمبرز با عنوان «خواننده درون متن» مورد توجه محققان حوزه ادبیات کودک قرار گرفته است. تلاش پژوهش‌های صورت گرفته معطوف به خوانش متفاوت آثار نویسندگان ایرانی این حوزه از ادبیات براساس نظریه چمبرز بوده است. چمبرز در روش نقد خود برای شناسایی ویژگی‌های خواننده درون متن اثر ادبی بررسی چهار عنصر سبک، زاویه دید، طرف‌داری و شکاف‌های گویا را لازم می‌داند. پرسش اصلی مقاله پیش رو عبارت است از: آیا ویژگی‌ها و شیوه‌های نظری که چمبرز آن‌ها را برای خلق خواننده درون متن ضروری می‌شمارد، در آثار ادبی خود او عملاً نمود پیدا کرده‌اند؟ بررسی داستان «روز بیکاری سیندی» از مجموعه داستان بازی محبت نشان می‌دهد که چمبرز با بهره‌گیری هوشمندانه از شیوه‌های مختلف از جمله تغییر سبک روایتی - توصیفی به سبک نمایشی - عینی، کلمات متنوع اما روان و صمیمی، آرایه‌های ادبی کم و قابل فهم، راوی سوم شخص محدود به کانونگری شخصیت اول داستان، طرف‌داری از طریق تغییر سبک، شکاف‌های صوری و فرهنگی و شکاف در شخصیت‌پرداز و ساختار متن، خواننده کودک فعال و منتقد را در متن خود می‌سازد و طلب می‌کند.

* نویسنده مسئول: jmirzaeep@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۸

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۴/۱۰

واژه‌های کلیدی: ادبیات کودک، ایدن چمبرز، خواننده درون‌متن، بازی محبت، «روز بیکاری سیندی».

۱. مقدمه

به‌راستی در فهم اثر ادبی چه عواملی مؤثرند؟ «نویسنده» که خالق اثر است، «متن» که بدون آن نه نویسنده و نه «خواننده» معنا پیدا نمی‌کند یا خواننده که بودنش به تلاش و هدف دو عنصر قبلی موجودیت می‌بخشد؟ قرن‌ها متفکران به این سه عنصر به‌گونه‌ای مطلق می‌نگریستند و آن‌ها را به‌عنوان «کُل» تصور می‌کردند: نویسنده موجودیتی واحد داشت و متن خود سندی مهر و موم شده و خواننده نیز کلیت واحد انسان بود که در فرایند خلق اثر کمترین سهمی نداشت. قرن‌ها نیاز بود تا درک مطلق از این عناصر شکسته شود و پویایی و تنوع در تصور آن‌ها به‌وجود آید. اولین حرکت عمده در اواسط قرن بیستم با ظهور «نقد نو» صورت گرفت که تسلط بی‌چون‌وچرای «نویسنده» بر اثر ادبی را نادیده انگاشت و با تأکید بر «متن» امکان شناخت و بالندگی خصوصیات و ماهیت متغیر آن را فراهم کرد. با وجود این، خوانندگان همچنان منفعل و مفعول تلقی می‌شدند و موجوداتی «برای سرگرمی، آموزش، [و] تغییر» (Prince, 2009: 398). در دهه هشتاد قرن بیستم، درمورد مفهوم «خواننده» نگرش‌های جدیدی با عنوان «نقد خواننده‌محور» شکل گرفت. منتقدان نقد خواننده‌محور معتقد بودند «تا زمانی که متن توسط خواننده‌ای خوانده نشود، به‌نوعی حتی وجود ندارد. در واقع، خواننده در خلق متن نقش دارد و یا درحقیقت خود متن را خلق می‌کند» (گورین، ۱۳۸۸: ۴۴۶). همراه با دیگر متفکران، نظریه‌پردازان علم روایت‌شناسی نیز درخصوص مفهوم خواننده بسیار نظریه‌پردازی کردند و مفاهیم جدیدی عرضه شد که حاکی از عمق و پیچیدگی ارتباط سه عنصر نویسنده، متن و خواننده بود. والاس مارتین سعی کرد این مفاهیم را به‌گونه‌ای نظام‌مند ارائه کند و فهم این مفاهیم چالش‌برانگیز را سهولت بخشید:

نویسنده - مؤلف تلویحی - مؤلف درون‌متن - راوی درون‌متن - روایت - روایت‌شنو - خواننده نمونه - خواننده درون‌متن - خواننده واقعی^۱ (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۶).

این طرح شاهدهی است مطمئن بر شکسته شدن تصور مطلق منتقدان و متفکران درباره این عناصر. کسی که قرن‌ها خالق بی‌چون و چرای اثر شناخته می‌شد، حال به مفاهیم چندگانه و متغیری همچون نویسنده واقعی، نویسنده تلویحی و نویسنده درون‌متن تقسیم شده بود. متن دیگر تجلی صلابت و ثبات تک‌صدایی مستند نبود و خواننده مفهوم و تصویری پیچیده و متغیر از کسی شد که هم در ذهن نویسنده (واقعی، تلویحی، درون‌متن) و هم در متن سیال و پیچیده نمود پیدا می‌کرد. بدین ترتیب، پاسخ به سؤال «خواننده اثر ادبی کیست؟» برای روایت‌شناسان از اهمیت زیادی برخوردار است. در حوزه ادبیات کودک، به دلیل خصوصیات و روحیه خاص کودکان، شناخت دقیق خواننده کودک و به‌کارگیری فنونی برای جذب این خواننده، وارد کردن او به دنیای روایت و هدایت او برای کشف معانی‌ای که نویسنده جست‌وجو می‌کند، حساسیتی ویژه دارد. در ارتباط با همین موضوع، گاه «با آثاری روبه‌رو می‌شویم که درباره گروه سنی مخاطبانش اختلاف نظر و در توانایی آن‌ها برای ارتباط با کودکان تردید» وجود دارد (حسام‌پور، ۱۳۹۲: ۱۰۰). مایکل بتتون معتقد است: «نقد ادبی خواننده‌محور در پهنه ادبیات کودک دو پرسش بنیادین را امکان‌پذیر کرد: اول، خواننده کودک جای‌گرفته در دل متن کیست؟ دوم، کودک فعال خواننده چگونه به فرایند خوانش پاسخ می‌گوید؟» (۱۳۸۰: ۲۱).

در میان مفاهیم ذکرشده، فقط مفهوم «خواننده درون‌متن» در حوصله این پژوهش می‌گنجد. محققان بسیاری درخصوص این مفهوم قلم‌فرسایی کرده‌اند؛ اما ایدن چمبرز (۱۳۸۷: ۱۱۵) در مقاله «خواننده درون‌متن» با مرکزیت دادن به خواننده کودک و تعامل با او، از فنونی سخن می‌گوید که با به‌کارگیری آن‌ها می‌توان «کودک را- در مقام خواننده- به حساب آورد». در این مقاله، چمبرز از ما می‌خواهد که به مفهوم خواننده کودک که در دل مفهوم کلی «خواننده درون‌متن» است، توجه کنیم. پیتر هانت (۱۹۹۰: ۹۰) در کتاب *ادبیات کودکان: تحول نقد نظریات معطوف به خواننده چمبرز* را در مقاله «خواننده درون‌متن» نقطه عطفی در ادبیات کودک قلمداد می‌کند. به بیان چمبرز، نویسنده تا زمانی که نیاموزد چگونه خواننده درون‌متن را به حساب بیاورد، نمی‌تواند به خواننده کودک و ادبیات کودک توجهی کند. وی مشکل اساسی نقد کتاب کودک را در

گذشته بی‌توجهی کسانی به «مفهوم کودک- خواننده در کتاب» می‌داند «که با حسن نیت به دنبال کسب اعتبار برای نقد ادبی بوده‌اند» (همان، ۱۱۵). چمبرز معتقد است نویسنده موفق ادبیات کودک با استفاده از چهار فن سبک، زاویه دید، طرف‌داری و شکاف‌های گویا، خود دوم خود را (تقریباً نویسنده درون‌متن) هرچه بهتر به دنیای کودک نزدیک می‌کند، «به خویشتن دوم خواننده- خواننده درون کتاب- ویژگی‌ها و شخصیتی معین می‌بخشد» و او را به سمت معنا یا معناهای نهفته کتاب هدایت می‌کند (همان، ۱۱۶). البته، چمبرز در همین مقاله احتمال وجود روش‌ها و فنون دیگر را انکار نمی‌کند. او فقط «آن دسته از کتاب‌های کودک را قابل فهم می‌داند که کودک را آن‌چنان که هست، می‌پذیرد و بعد او را به درون متن می‌کشاند» (همان، ۱۱۶).

مقاله چمبرز در دو بخش نظری و عملی نوشته شده است. در بخش نظری، نظریه خواننده درون‌متن و چگونگی یافتن آن را در متن توضیح داده و در بخش عملی، به تحلیل داستان «بچه‌های گرین نو» نوشته لوسی باستین^۲ پرداخته است. در ایران، متن کامل این مقاله به همراه مقاله دیگری از چمبرز با عنوان «کودکان در مقام منتقد» در سال ۱۳۸۷ در کتاب *دیگرخوانی‌های ناگزیر: رویکردهای نقد و نظریه ادبیات کودک* به چاپ رسید و زمینه‌ساز شکل‌گیری مطالعات دیگر شد. سعید حسام‌پور با تکیه بر مفاهیم مقاله «خواننده درون‌متن»، پژوهش‌های متعددی را درباره آثار نویسندگانی همچون احمد اکبرپور، هوشنگ مرادی کرمانی و احمدرضا احمدی انجام داده است. بشری‌سادات میرقادری (۱۳۹۰) پایان‌نامه خود را به بررسی خواننده درون‌متن در آثار لینا کیلانی، نویسنده سوری، اختصاص داد. ندا اکبری (۱۳۹۴) نیز موضوع پایان‌نامه‌اش را بررسی تطبیقی *روزنامه دیواری مدرسه ما* اثر علی‌اشرف درویشیان و *هدیه قاپان* نوشته ایدن چمبرز قرار داد.

باوجود پژوهش‌های ذکرشده، جای خالی پژوهش در آثار داستانی خود چمبرز به‌عنوان نمونه‌های برجسته ادبیات کودک کاملاً محسوس است. با محوریت چمبرز به‌عنوان نویسنده و نظریه‌پرداز حوزه ادبیات کودک، بی‌تردید بسیاری از محققان و نویسندگان این حوزه این پرسش‌ها را مطرح خواهند کرد: آیا آثار وی تجسم عینی نظریه او هستند؟ آیا چمبرز نویسنده ادبی با چمبرز نظریه‌پرداز در حوزه ادبیات کودک

همخوانی و هماهنگی دارد؟ آیا ویژگی‌ها و شیوه‌های نظری که چمبرز آن‌ها را برای به‌وجود آوردن خواننده درون‌متن ضروری می‌داند، در آثار خود او عملاً مورد استفاده قرار می‌گیرند؟

یکی از آثار برجسته چمبرز در حوزه ادبیات کودک و نوجوان مجموعه داستان *بازی محبت*^۳، شامل شانزده داستان کوتاه و بلند است. داستان‌های این مجموعه بیشتر سبک رئال دارند؛ ولی شیوه روایت‌پردازی آن‌ها متفاوت است: از نامه‌های رسمی و دست‌نوشته‌های شخصی تا داستان‌هایی که در سبک فلش فیکشن^۴ نوشته شده‌اند. شخصیت‌های نوجوان این داستان‌ها در جهان معاصر آکنده از چالش، بدرفتاری و مبارزه زندگی می‌کنند.

در این مقاله، نگارندگان می‌کوشند برپایه نظریه چمبرز، بلندترین داستان این مجموعه با عنوان «روز بیکاری سیندی» (۳۸ صفحه) را نقد و بررسی کنند تا چگونگی برقراری ارتباط بین نویسنده و خواننده درون‌متن آن آشکار شود. این داستان در مقایسه با دیگر داستان‌های مجموعه ساده‌ترین از لحاظ پی‌رنگ، پیچیده‌ترین از نظر درون‌مایه و مؤثرترین به سبب شیوه روایت‌پردازی است؛ بنابراین، برای این مطالعه مناسب‌ترین تشخیص داده شد. گفتنی است که مجموعه داستان *بازی محبت* را نویسندگان این مقاله ترجمه کرده‌اند و درحال حاضر مراحل چاپ را طی می‌کند. نقل‌قول‌های داستان براساس همین ترجمه است؛ اما ارجاع صفحات به نسخه انگلیسی کتاب است.

۲. خلاصه داستان «روز بیکاری سیندی»

این داستان نسبتاً بلند در قالب شش اپیزود، با زاویه دید سوم‌شخص و کانون‌گری اورسلا، شخصیت اصلی، روایت می‌شود. در اپیزود اول آشکار می‌شود که اعضای خانواده به دلیل موضوعی «غیرقابل ذکر» با اورسلا همچون خدمتکار رفتار می‌کنند. او خود را «اورسلا اوراکود» معرفی می‌کند و نام «سیندی» را هویتی ساختگی و تحمیلی از طرف خانواده می‌داند. وی مصمم است برای یک روز هم که شده «سیندی» نباشد و «اورسلا» بودن را تجربه کند. اولین تلاش اورسلا برای این منظور، پوشیدن بدون اجازه لباس‌های خواهرش و ترک خانه با ظاهری متفاوت است.

در اپیزود دوم، اورسلا وارد فروشگاه می‌شود. برخلاف عادت همیشگی، در تلاش برای عوض کردن «سیندی» اجازه می‌دهد آرایشگر فروشگاه او را آرایش کند. در اپیزود سوم، با «صورت و موهای آرایش شده» با نگاه‌های متعجب و گاه بی‌ادبانهٔ ابران مواجه می‌شود، به کافی‌شاپ پناه می‌برد و امیدوار است یک فنجان قهوه حالش را بهتر کند. در آنجا به پیشنهاد دوستی مردی پاسخ منفی می‌دهد. سپس برای امانت گرفتن کتاب به کتابخانه می‌رود. پسرک کتابدار برای اظهار علاقه، نسخه‌ای از رمان جدید نویسندهٔ مورد علاقهٔ اورسلا را خارج از ضوابط کتابخانه به او امانت می‌دهد و او را از حضور نویسنده در هتل کوئینز خبردار می‌کند.

در اپیزود چهارم، اورسلا برای دیدن نویسنده وارد هتل می‌شود و او را تصادفی ملاقات می‌کند. نویسنده او را با یکی از کارکنان اشتباه می‌گیرد و از او می‌خواهد کتش را از اتاقش برایش بیاورد. پس از دادن کت به نویسنده متوجه می‌شود که کلید اتاق را به او نداده است. اورسلا که از رفتار خانم والش ناراحت شده است، تصمیم می‌گیرد تلافی کند. به اتاق نویسنده برمی‌گردد، دوش می‌گیرد، باقی‌ماندهٔ صبحانهٔ نویسنده را می‌خورد. در این لحظه، پسر خدمتکار، پاول، برای بردن سینی صبحانه به اتاق می‌آید. در اپیزود پنجم، پاول بار دیگر در می‌زند و از اورسلا دلیل حضورش در اتاق نویسنده را می‌پرسد. اورسلا دستپاچه می‌شود و واقعیت را می‌گوید. پاول گزارش اورسلا را به مسئولان هتل نمی‌دهد و با هم اتاق را ترک می‌کنند. در اپیزود ششم، اورسلا و پاول برای قدم زدن به پارک می‌روند. پاول از چهرهٔ اورسلا یک طرحی می‌کشد. اورسلا به پاول اعتماد می‌کند و موضوع «غیرقابل ذکر» را به او می‌گوید. تصمیم بر آن می‌شود که فردای آن روز پاول طرحی دیگر از او بکشد. اورسلا مصمم به خانه بازمی‌گردد، برای اولین بار درمقابل خواسته‌ها و دستوره‌های خواهرانش می‌ایستد و اعلام می‌کند که دیگر حق ندارند او را «سیندی» خدمتکار صدا بزنند.

۳. خوانندهٔ درون‌متن در این داستان کیست؟

در ادامه، برای کشف و شناخت ویژگی‌های خوانندهٔ درون‌متن در آثار چمبرز و درک عمیق فنون و شیوه‌های مورد استفادهٔ او در چهار مبحث سبک، زاویهٔ دید، طرف‌داری و شکاف‌های گویا به نقد و بررسی داستان «روز بیکاری سیندی» می‌پردازیم.

۳-۱. سبک

چمبرز سبک را شیوه استفاده از زبان نزد نویسنده می‌داند. نویسنده از طریق سبک «به آفرینش خود ثنوی و خواننده نهفته دست می‌زند و معنای مورد نظر خویش را به مخاطب انتقال می‌دهد» (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۲۰). برای بررسی سبک اثر، ذهن بلافاصله به سطح واژگان، جملات و شبه‌جمله‌ها کشیده می‌شود و تشخیص اینکه واژگان اثر ساده و قابل فهم هستند یا پیچیده و دیرباب، و جملات و شبه‌جمله‌ها کوتاه و ساده‌اند یا بلند، مرکب و پیچیده. همچنین، نوع افعال از اهمیت زیادی برخوردار است. به‌منظور دستگیری و جذب خواننده کودک، نویسنده می‌تواند بیشتر از افعال محسوس و توصیفی استفاده کند تا افعال انتزاعی و ذهنی. البته، سبک مورد نظر چمبرز صرفاً به ساختار جملات و انتخاب واژگان محدود نمی‌شود و گستره‌ای فراتر از این دارد (حسام‌پور، ۱۳۹۲: ۱۰۳). وی معتقد است تمام عناصر روایتی باید در راستای خلق خواننده درون‌متن و همراه کردن او با داستان باشد. چیدمان و پی‌رنگ داستان باید به نحوی باشد که خواننده کودک از همان ابتدا جذب داستان شود و خود را به نویسنده و کتاب بسپارد. از نظر چمبرز، «سبک عبارت است از نوع استفاده نویسنده از تصویرهای ذهنی، ارجاع‌های آگاهانه و ناآگاهانه وی و نیز فرضیه‌هایی که نویسنده از ادراک بی‌واسطه خواننده در ذهن خویش می‌سازد» و همچنین، «نگرش نویسنده به باورها، به رسم‌ها و به شخصیت‌های روایت را نیز دربرمی‌گیرد و همه این‌ها به وسیله شیوه‌ای که نویسنده درباره‌شان می‌نویسد، آشکار می‌شوند» (۱۳۸۷: ۱۲۰). به عقیده او، صدایی که در کتاب‌های کودک شنیده می‌شود، «لحن و صدایی است که روشن، منظم، آرام و از جنبه زبان‌شناسانه کمتر دشوار است و احساس ارتباطی صمیمی اما کنترل‌شده از سوی بزرگسال را میان خود دوم او و خواننده کودک نهفته‌اش بنا می‌نهد» (همان، ۱۲۳).

۳-۱-۱. سبک در «روز بیکاری سیندی»

الف. تغییر سبک روایتی - توصیفی به سبک نمایشی - عینی: در این داستان، ترتیب وقوع اتفاقات و نظم روایت‌پردازی عمدتاً خطی است. فقط در آخر داستان است که

اورسلا و پاول در بیان رازهای زندگی خود از گذشته می‌گویند و با این خُرده‌روایت‌ها نظم خطی روایت را به هم می‌زنند. ساختار این داستان برای خواننده کودک موجب آسودگی و اطمینان خاطر است. پی‌رنگ داستان نیز سرراست، بسیار ساده و قابل فهم است. چیدمان وقایع، نظم زمانی و شخصیت‌پردازی ساده به خواننده آزادی و تمرکز لازم را برای توجه بیشتر به مفاهیم و مضمون‌های اصلی مورد نظر روایت می‌دهد.

شیوه روایتگری در داستان مشارکت و تعامل پویای خواننده کودک را با متن طلب می‌کند. شش اپیزود داستان را به دو بخش می‌توان تقسیم کرد. در نیمه اول داستان (اپیزودهای ۱، ۲، ۳ و ۴)، جنبه‌های توصیفی و توضیحی سبک روایتی پررنگ و غالب است. در این بخش‌ها، شرایط زندگی اورسلا، بدرفتاری دیگران با او، ضعف و تزلزل شخصیتی‌اش و درون آشفته او از طریق راوی به صورت مستقیم توصیف می‌شود: «بین سه خواهر، اورسلا خواهر وسطی بود؛ یکی نوزده‌ساله، دیگری شانزده‌ساله و "او" هفده‌ساله و عجیب‌ترین آن‌ها. نه مثل ایموگن، خواهر بزرگ‌تر، باهوش و سرزنده بود و نه مثل بیاتریس، خواهر کوچک‌تر، زیبا و جذاب و با اعتمادبه‌نفس» (Chambers, 2011: 4). «فقط خواهرهایش نبودند که مثل خدمتکار از او کار می‌کشیدند، درواقع از خدمتکار هم بدتر، مثل برده (خدمتکارها حداقل برای کارشان مزدی دریافت می‌کنند). مادرش هم به همان اندازه بد بود» (همان، ۵). این نمایش و توصیف مستقیم وضعیت اورسلا، خواننده را برای تصور و درک زندگی ناخوشایند او برمی‌انگیزد و به سرعت با خود همراه می‌کند.

در این بخش‌ها می‌خوانیم که اورسلا از وضعیتش خسته شده و به دنبال این است که با فرار از هویت تحمیلی سیندی، تغییری در شرایط خود ایجاد کند. با این حال، اورسلا در چگونگی عملی کردن تصمیم خود چندان مطمئن رفتار نمی‌کند. رهایی از «سیندی» تحمیل شده به او کار ساده‌ای نیست و در این فرایند اورسلا با سردرگمی، تردید و چالش‌های مختلفی روبه‌روست که راوی همه را به صورت مستقیم توصیف می‌کند. اولین راهی که برای فرار از سیندی به ذهن اورسلا می‌رسد، تغییر دادن ظاهرش با پوشیدن بی‌اجازه تاپ قرمز رنگ و شلوار جین خواهرش است که همیشه آرزوی داشتن آن‌ها را داشت؛ اما لباسی که قرار بود به او هویتی جدید بدهد، در او

احساس بی هویتی را تشدید می کند: «وقتی به نتیجه کارش در آینه نگاه کرد و دید تنها قسمتی از بدنش که احساس راحتی می کند پاهایش است کمی عصبی شد. بقیه قسمت ها اصلاً مال اورسلا نبود، مال سیندی هم نبود» (همان، ۷). اورسلا سپس تصمیم می گیرد با آرایش صورت و مو، و تغییر چهره از هویت سیندی بگریزد؛ اما پس از انجام دادن این کار، همان حس سست هویتی از طریق توصیفات مستقیم راوی به خواننده منتقل می شود: «اورسلا متحیر شده بود... واقعاً این همان اورسلا اوراکود بود؟ به خاطر این سؤال ذهن و نگاهش تار شد. هم دوستش داشت و هم نداشت. هم خودش بود و هم خودش نبود» (همان، ۱۱).

خواننده هرچه بیشتر صفحات داستان را ورق می زند، با کم رنگ شدن سبک توصیفی، و پررنگ شدن سبک نمایشی و نقل قول مستقیم شخصیت ها مواجه می شود. در نیمه نخست، توصیفات و توضیحات مستقیم راوی خواننده را به دنیای پرچالش اورسلا می کشاند و مستقیماً با مشکلات و نگرانی های درونی او آشنا می کند. در نیمه دوم داستان یعنی دو اپیزود آخر، به تدریج روایت شیوه نمایشی و عینی درپیش می گیرد و خواننده به جای خواندن توضیحات راوی، با گفت و گوی مستقیم شخصیت ها روبه رو می شود، بی واسطه در معرض تجربیات مربوط به تغییرات هویتی اورسلا قرار می گیرد و عیناً هویت جدید را تجربه می کند. خواننده کودک که در نیمه اول اتفاقات و حتی احساسات و افکار اورسلا را بیشتر با واسطه و از زبان راوی شنیده بود، در نیمه دوم در مقام خواننده ای فعال و پویا قرار می گیرد که باید برای فهم داستان و برقراری ارتباط با رویدادهای مختلف بکوشد، گفت و گوهای مستقیم شخصیت ها را دنبال و تفسیر کند و داستان را با اتکای مضاعف بر قدرت فهم و تحلیل خود پیش ببرد.

اگر ساختار کل داستان همانند بخش نخست فقط روایتی - توصیفی می بود و همه چیز به صورت توصیف و توضیح آورده می شد، خواننده درون متنی منفعل شکل می گرفت و از او انتظار پویایی و کشف معنا نمی رفت؛ همچنین، اگر ساختار داستان به کل نمایشی - عینی می بود و رویدادها همه در قالب گفت و گو ارائه می شد، فقط تصور خواننده بزرگسال امکان پذیر بود. نتیجه اینکه، داستان با ساختار دوبخشی خود نخست با فراهم کردن توضیحات و پیش زمینه لازم، دست خواننده کودک را می گیرد

تا در قسمت دوم با بیان عینی و نمایشی تحول هویتی اورسلا، فرصت لازم برای پویایی در معناسازی و فهم سؤال اصلی داستان را به او بدهد.

ب. نگرش نویسنده به باورها، رسم‌ها و شخصیت‌ها: چمبرز در برخورد با باورها، سنت‌ها و شخصیت‌های روایت از خواننده کودک درون‌متن حمایت می‌کند. اعضای خانواده به دلیل اتفاقی که رخ داده (رابطه نامشروع مادر و تولد ناخواسته اورسلا) اورسلا را گناهکار، ناقص، فاقد احترام و محکوم به رنج و عذاب می‌دانند. این عمده‌ترین باوری است که باعث شده به اورسلا هویت دیگری، «سیندی»، تحمیل شود.

سبک داستان بیانگر نگرش، تجربیات و چالش‌های اورسلا برای رسیدن به هویتی واقعی و مستقل نیز است. نگرش نویسنده و راوی سوم‌شخص به باورها، رسم‌ها و شخصیت‌ها به داستان افزوده نمی‌شود و اورسلا پس از ترک خانه و مشاهده رفتار دیگران، از دستیار آرایشگر و عابرن مزاحم تا مرد داخل کافی‌شاپ و پسرک کتابدار و نویسنده مورد علاقه‌اش در هتل، متوجه می‌شود که همه آن‌ها فقط سیندی را در وجود او می‌بینند. آشنایی با پاول و رفتار صمیمانه و صادقانه او قدرت افشا و حتی استهزای موضوع «غیرقابل ذکر» و باورهای غلط بزرگسالان را به اورسلا می‌دهد. روایت‌پردازی این داستان با تلاش اورسلا برای یافتن هویت حقیقی خود و نگرش او به بزرگ‌ترین مشکل زندگی‌اش همسوست: نخست نگرش انتقادی همراه با تردید و هراس و سپس جسارتی مثال‌زدنی و ویرانگر در برابر باورهای غلط بزرگسالان.

پ. کلمات و اصطلاحات: کلمات و اصطلاحات داستان را با توجه به تغییر سبک از روایتی- توصیفی به نمایشی- عینی می‌توان بررسی کرد. در بخش روایتی-توصیفی، کلمات و اصطلاحات راوی رسمی و نوشتاری هستند؛ درعین حال، صمیمیت و سادگی کلام کانونگر، اورسلا، حفظ می‌شود. برای مثال، راوی قیافه مرد کتابدار را از نگاه اورسلا چنین توصیف می‌کند:

مردی جوان با ریشی کم‌پشت و زبر که از چانه‌اش آویزان بود. همیشه آرزو می‌کرد کاش می‌توانست ریش او را بزند چون فکر می‌کرد مسخره است و بدون

ریش قیافه اش بهتر می شود. حدس می زد به خاطر اینکه بزرگ تر نشان بدهد ریشش را نمی زند (همان، ۱۵).

در سبک روایتی داستان، راوی سوم شخص از نگاه اورسلا به مسائل می نگرد و توضیحات در حد فهم و درک اوست. برای مثال، اورسلا در مقابل فروشنده و آرایشگر مجبور می شود اصطلاحات تخصصی آرایشی را استفاده و وانمود کند مانند دخترهای هم سن و سال خود «به روز» است. با اشارات مستقیم اورسلا، خواننده از تردیدها و شخصیت ساده و بی آرایش او آگاه می شود. راوی سوم شخص همه کلمات و اصطلاحات را از فیلتر ذهن اورسلا می گذراند و آن ها را با میزان آگاهی و شناخت او متناسب می کند.

در بخش نمایشی - عینی، سبک گفتاری با کلمات و اصطلاحات محاوره ای و روان غالب می شود و توضیح یا شرحی برای جهت دهی به فهم خواننده به دست داده نمی شود:

«خواهر برادر داری؟»

«نه، تک بچه ام. تو چی؟»

«دوتا خواهر. یکی بزرگ تر، یکی کوچیک تر.»

«خوبه.»

«واقعاً؟»

«خوب نیست؟ همیشه آرزوم بود یه خواهر داشتم...» (همان، ۳۳).

در داستان، بین خواننده کودک درون متن و خود دوم نویسنده ارتباط صمیمی ایجاد می شود؛ زیرا در هر دو بخش زبان به کاررفته روشن، روان، ساده، صمیمی و مناسب شرایط و شخصیت هاست. در طول روایت، اگر واژه یا اصطلاح تخصصی و ناشناخته ای استفاده شود، توضیح مستقیم و ساده ای برای آن داده می شود و به این شکل ارتباط خواننده کودک با متن قطع نمی شود. برای مثال، در کافی شاپ که مردی قصد دارد با تعریف کردن از ماشین گران قیمتش اورسلا را به خود جذب کند، اسم ماشین می تواند برای خواننده کودک، همانند شخصیت اصلی، اصطلاحی ناشناخته باشد و به همین دلیل، چمبرز در ادامه با توضیحی مفهوم آن را شفاف می کند:

«[حقوقم] اون قدری هست که بشه یه اسال کی ۲۰۰ سوار شم.»

«ببخشید؟»

«یه مرسدس بنز. دوسرنشینه. سقف متحرک. مجهز به کمپرسور و کروزر کنترل. نقره‌ای. خیلی پرسرعت.» (همان، ۱۴).

ت. ساختار جملات، تصاویر و آرایه‌های ادبی: سبک بی‌پیرایه و دل‌نشین داستان از همان ابتدا برای خواننده درون‌متن احساس صمیمیت فزاینده‌ای ایجاد می‌کند و او را با وقایع داستانی همراه می‌سازد. نویسنده به دنبال خلق خواننده‌ای است که دور از پیچیدگی‌های غیرضروری، با سبکی ساده به دنیای روایت کشانده شود، همراه با قهرمان داستان در روایت پیش رود، کم‌کم به خواننده‌ای فعال و فکور تبدیل شود و در پایان همراه با شخصیت اصلی هویت مستقل و قوی او را درک کند. در بخش‌های نخست روایت که دارای سبک راویتی-توصیفی است، جملات و شبه‌جمله‌ها درعین توصیفی و طولانی بودن، ساده و قابل فهم‌اند. بندهای بلند گاهی دوسوم فضای صفحات را اشغال می‌کنند؛ مثلاً توصیف خواهرها و دیگر اعضای خانواده در بند دوم صفحه چهار. هرچه به بخش نمایشی-عینی نزدیک می‌شویم، گفت‌وگوهای کوتاه و غیررسمی شخصیت‌ها بیشتر می‌شود. در این قسمت‌ها، حتی زمانی که راوی سوم‌شخص روایت‌پردازی را برعهده می‌گیرد، همچنان جملات ساده، ملموس و روشن‌اند. برای مثال، زمانی که پاول و اورسلا روی نیمکت پارک نشسته‌اند و پاول مشغول کشیدن طرحی از اورسلاست، احساسات انتزاعی و درونی اورسلا به‌شکلی ساده و ملموس بیان می‌شود: «احساس می‌کرد چشم‌های پاول او را لمس می‌کند، روی صورت و بدنش می‌چرخد و تمام انحنایها و نقش‌ها و عضلات و استخوان‌های او را حس می‌کند» (Chambers, 2011: 33). تصاویر و آرایه‌های ادبی استفاده‌شده در متن بسامد زیادی ندارند و از چند تشبیه و استعاره بسیار ساده فراتر نمی‌روند. برای مثال، زمانی که اورسلا وارد فروشگاه می‌شود، فروشنده را به «سربازی در جنگ فروختن» تشبیه می‌کند (همان، ۸) و در رستوران چهره مرد چنین توصیف می‌شود: «لحن صدایش هم مثل صورتش زمخت بود» (همان، ۱۴). شاید پیچیده‌ترین مقایسه زمانی باشد که هشیاری بیاتریس در خواب بیان می‌شود که البته، همچنان ساده و قابل فهم است:

«اورسلا جایی خوانده بود وقتی می‌بینید پرنده‌ای روی یک پا ایستاده به این معناست که نیمی از بدن پرنده در طرف پای جمع شده خواب است، ولی نیم دیگر که روی یک پا ایستاده بیدار. اورسلا فکر کرد چنین چیزی در مورد بیاتریس هم صدق می‌کند» (همان، ۶).

۳-۲. زاویه دید

در نظریه چمبرز، شیوه دیگر خلق خواننده درون‌متن و کشاندن او به دنیای روایت و برقراری ارتباطش با متن، انتخاب هوشمندانه زاویه دید است. اگر قرار است ادبیات کودک معنادار و عمیق باشد، لازم است «بیش از هر چیز، به ماهیت کودکی بپردازد و نه تنها به ماهیت مشترک کودکان، بلکه به گوناگونی ماهیت کودکی نیز دل‌مشغول باشد» و با گذر از هستی کودک، اتفاقات شنیده، دیده و احساس شوند (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۲۷). با انتخاب زاویه دید کودکانه، علاوه بر آفرینش خواننده کودک نهفته و جذب او، نویسنده می‌تواند «حضور خود دوم خویش را در کتاب، در میان ادراک کودک خواننده حفظ کند» (همان‌جا). اگر خود دوم نویسنده از تبار کودکی باشد و خواننده کودک به راحتی با او دوست شود، خود را به نویسنده و کتاب می‌سپارد و در راستای تجربه آنچه کتاب پیشنهاد می‌دهد قدم برمی‌دارد. به این ترتیب، زاویه دید می‌تواند نگاه ناشیانه کودک به خواننده را از بین ببرد و او را به خواننده‌ای پویا و متفقد تبدیل کند. به نظر چمبرز، یکی از باورهای غلط نویسندگان ادبیات کودک این است که «زاویه دید کودک، آن‌ها را محدود می‌کند و دست‌وپایشان را می‌بندد» (همان، ۱۲۸)؛ به همین دلیل می‌کوشند با استفاده از «شخصیت‌های بزرگسال و زاویه دیدی که بین کودک‌مداری و بزرگسال‌مداری در حرکت است»، تصویر کامل‌تری از بزرگسالی ارائه دهند؛ ولی در عمل «کیفیت کودک‌پسند زاویه دید کودک‌مدار» را از دست می‌دهند (همان‌جا). نباید فراموش کرد که صدا و زاویه دید داستان همواره متعلق به یک فرد نیست؛ همچنین، باید بین راوی و کانونگر^۵ (کسی که اتفاقات را از نگاه او می‌بینیم) تفاوت قائل شد. در مطالعات ادبیات کودک، علاوه بر انتخاب زاویه دیدی که ذهنیتش کودکانه است، وجود کانونگری که این ذهنیت را تشدید کند، از اهمیت زیادی برخوردار است. در نقد

چمبرز، برای بررسی راوی و کانونگر باید نوع نگرش آن‌ها به دنیا و رخدادها را مورد توجه قرار داد، فاصله آن‌ها را با کنش‌ها و شخصیت‌های داستان درک کرد و تأثیرات این فاصله را در جذب خواننده کودک در نظر گرفت. همچنین، باید دید شیوه روایتگری تا چه میزان در برانگیختن و فعال کردن خواننده کودک در فرایند خواندن مؤثر است.

۳-۲-۱. زاویه دید در داستان «روز بیکاری سیندی»

راوی سوم‌شخص بیرونی و محدود به کانونگری اورسلا، شخصیت اصلی هفده‌ساله، است. بی‌نام بودن راوی سوم‌شخص و نامعلوم بودن جنسیت و خصوصیات او خواننده را هرچه بیشتر به ذهنیت و دنیای کودکانه شخصیت اول داستان نزدیک می‌کند. دراصل، هویت نبخشیدن به راوی از آفرینش فردی که بین نویسنده و اورسلا قرار گیرد، جلوگیری می‌کند. راوی از رویدادها و شخصیت‌های داستان فاصله می‌گیرد و هیچ‌گونه قضاوت و اظهارنظری درباره آن‌ها نمی‌کند. در زاویه دید سوم‌شخص معمولاً میان راوی و خواننده فاصله‌ای ایجاد می‌شود که در مقایسه با راوی اول‌شخص صمیمیت و همراهی کمتر خواننده را به همراه دارد؛ اما در این داستان با مرکزیت دادن به اورسلا به‌عنوان کانونگر و ارائه رویدادها از کانال نگاه او، خواننده به‌سادگی با افکار و ذهنیت این دختر نوجوان احساس نزدیکی می‌کند. این تکنیک هنرمندانه در خدمت پرداخت درون‌مایه اصلی داستان که تغییر هویت «سیندی» به «اورسلا» است، قرار دارد. در بخش سبک، به وجود دو سبک روایتی - توصیفی و نمایشی - عینی در داستان اشاره شد. در بخش‌های آغازین روایت، کانونگر «سیندی» بی‌تجربه، سردرگم و مصمم است زندگی تحقیرآمیزش را تغییر دهد. با ادامه داستان و شروع ماجراجویی‌های اورسلا، کانون مشاهده بین «سیندی» و «اورسلا» متغیر می‌شود؛ هر دو شخصیت در وجود اورسلاست و خواننده این سردرگمی هویت را لمس می‌کند. در پایان داستان، پس از افشای موضوع «غیرقابل ذکر»، هویت اورسلا پررنگ می‌شود.

نویسنده خودِ دوم خود را با خلق راوی سوم‌شخص، ناشناس به درون داستان می‌برد؛ اما همانند راوی از همه‌چیز فاصله می‌گیرد و خود را با اورسلا و دنیای او

هماهنگ می‌کند. او نگرش بزرگسالانه‌اش را کنار می‌گذارد و به دنیای آشفته اورسلا محدود می‌کند: «بنابراین اورسلا مظلوم خانواده بود؛ از همان سیزده سالگی که آن موضوع "غیرقابل ذکر" فاش شد با او همین‌طور رفتار می‌شد» (Chambers, 2011: 5). راوی، خود دوم نویسنده و خواننده درون‌متن در آخر داستان به همراه پاول، پای درودل اورسلا می‌نشینند و رازدار او می‌شوند. بزرگسالان این داستان، پدر و مادر و اقوام اورسلا، مرد داخل کافه و حتی پنلوپه والش، هیچ‌کدام دنیای درونی و هویت اورسلا را در نمی‌یابند. هویت اورسلا زمانی شکل می‌گیرد که پاول «سیندی» را نمی‌بیند.

۳-۳. طرف‌داری

ایجاد رابطه با کودکان صرفاً با مرکزیت دادن به آن‌ها در روایت اتفاق نمی‌افتد. چمبرز معتقد است کتاب کودک خوب علاوه‌بر کشاندن کودکان به دنیای قصه، باید به آن‌ها کمک کند از متن فاصله بگیرند و درباره آن بیندیشند. برای احقاق این امر، «کودکان کم‌سن، به احتمال نیاز به پادرمیانی بزرگسالانی دارند که این تجربه ژرف را دوشادوش آنان و تا به آخر ممکن سازند» (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۳۰). البته، طرف‌داری نباید ناشیانه صورت بگیرد. نویسنده نباید خود را کاملاً در وجود کودکان غرق کند و همدست آن‌ها شود؛ زیرا مانع رشد و پویایی آن‌ها می‌شود. نویسنده با طرف‌داری هوشمندانه می‌تواند سبب رشد خواننده درون‌متن و تعامل او با متن شود. به بیان دیگر، «آنچه از کنترل ماهرانه انتظارات خواننده، پشتیبانی‌های گوناگون از او و خواسته‌های هدایت‌شده او از سوی نویسنده به دست می‌آید، رشد بیشتر خواننده نهفته و تبدیل او به خواننده درگیر در متن است» (همان، ۱۳۲-۱۳۳). چنین خواننده‌ای سرانجام با طرف‌داری هنرمندانه نویسنده در آفرینش کتاب سهیم می‌شود. در نقد چمبرز، نویسنده موفق ماهیت متفاوت کودکی را درک می‌کند و او را اسیر بایدها و نبایدهای دنیای بزرگسالان نمی‌کند؛ همچنین، بدون افراط با کودکان صمیمی می‌شود و به آن‌ها مجال پروراندن تخیل و شیطنت را می‌دهد. با اعمال طرف‌داری کنترل‌شده و هوشمندانه، خواننده کودک نیز وفاداری نویسنده را می‌پذیرد و خود را به متن می‌سپارد.

۳-۳-۱. طرف‌داری در «روز بیکاری سیندی»

در این داستان، عمده‌ترین طرف‌داری صورت‌گرفته از خواننده درون‌متن نتیجه استفاده از دو سبک روایتی - توصیفی و نمایشی - عینی در بیان درون‌مایه اصلی داستان است. «سیندی» شخصیتی است که همچون خواننده کودک به حمایت و دستگیری نیاز دارد؛ هرچه هویت اورسلائی مصمم و فهیم بیشتر شکل می‌گیرد، انتظار پویایی و استقلال از خواننده کودک زیادتر می‌شود. طرف‌داری خودِ دوم نویسنده با استفاده از کانون مشاهده و راوی سوم‌شخص متغیر صورت می‌گیرد و به سبب ظلمی که اعضای خانواده در حق اورسلا روا می‌دارند، خواننده به همدردی دعوت می‌شود. در آغاز داستان، راوی سوم‌شخص اورسلا را به دلیل موضوع «غیرقابل ذکر» «عجیب‌ترین» فرزند و «مظلوم خانواده» معرفی می‌کند؛ کسی که اعضای خانواده از او «از خدمتکار هم بدتر، مثل برده» کار می‌کنند، «مهمان‌ها همیشه اسمش را فراموش» می‌کنند و فقط پدر خانواده است که گاهی بی‌نتیجه از او دفاع می‌کند (Chambers, 2011: 4-5).

استفاده از راوی سوم‌شخص فاصله‌ای مطمئن بین ذهنیت بزرگسالانه نویسنده و راوی با دنیای کودکانه اورسلا ایجاد می‌کند و با محدود کردن روایت‌پردازی به کانونگری اورسلا، ذهنیت و دنیای او را بدون افراط و با حفظ فاصله مناسب می‌پذیرد. طرف‌داری از اورسلا و همدلی با او به عنوان کودکی که از بحران هویت رنج می‌برد، به بهترین شکل ممکن اتفاق می‌افتد. راوی افکار اورسلا را بزرگسالانه نقد نمی‌کند و چالش‌ها و تردیدهای شخصیتی و رفتاری کودکانه او را می‌فهمد؛ اگرچه کاملاً بر آن‌ها مهر تأیید نمی‌زند. نویسنده اورسلا را به عنوان کودکی با شرایط خاص خود می‌پذیرد و به او اجازه می‌دهد حتی در مواقع لزوم از قواعد دنیای بزرگسالان دور بماند.

اورسلا همچنین فرصت و اجازه خیال‌پردازی و شیطنت را نیز پیدا می‌کند؛ زیرا «قانون امروز»ش این است که «بقیه برای او کاری انجام دهند نه او برای بقیه» (همان، ۱۳). در آغاز داستان، بدون اجازه لباس ایموگن را می‌پوشد؛ برخلاف عادت معمول آرایش می‌کند؛ در کافی‌شاپ، به مردی اجازه می‌دهد پول قهوه او را حساب کند؛ در کتابخانه، رشوه کتابدار را قبول می‌کند و به خود می‌گوید: «بذار چیزی که می‌خوام بهم بده... ولی اون قرار نیست به چیزی که می‌خواد برسه» (همان، ۱۷)؛ در هتل بدون اجازه

به اتاق نویسنده برمی‌گردد؛ زیرا «خانم والش مثل سیندی با او رفتار کرده بود. حالا استفاده از اتاق نویسنده برای تبدیل سیندی به اورسلا، کاری بود که خانم والش برای اورسلا انجام می‌داد- البته به صورت کاملاً ناخواسته» (همان، ۲۶). تمام این رفتارها و تصمیم‌های شیطنت‌آمیز در جهت مضمون اصلی داستان، تغییر هویت سیندی به اورسلا، قرار می‌گیرد.

در این داستان، خواننده کودک همگام با اورسلا اجازه خیال‌پردازی و شیطنت دارد. لحن صمیمی و ساده داستان نتیجه استفاده از کانون مشاهده و آشنایی با دنیای درونی اورسلاست. خواننده کودک قادر است به جای اورسلا در فضای داستان به شیطنت بپردازد و همراه با اورسلا از سرکشی، تجربه آزادی و کشف دنیاهای دیگر لذت ببرد.

۳-۴. شکاف‌های گویا

در ادبیات، یکی از روش‌های ارزشمند به چالش کشیدن خواننده و فعال کردن او ایجاد شکاف‌ها، سؤالات و ابهاماتی در متن است. از نگاه چمبرز، نویسنده هم می‌تواند معنای اثرش را به آسانی در دسترس خواننده قرار دهد و به او مجالی برای درگیر شدن با متن ندهد و هم برعکس، با ایجاد شکاف‌هایی در متن، خواننده را به خواندن منتقدانه تشویق کند. وجود شکاف‌های گوناگون در متن مشارکت خواننده را در فرایند معناسازی امکان‌پذیر می‌کند (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۳۳). در باور چمبرز، شکاف‌های گویا دو نوع‌اند: دسته اول شکاف‌های صوری و سطحی هستند که مفروضات آگاهانه یا ناآگاهانه نویسنده را شامل می‌شوند. از طریق ارجاعات گوناگون نویسنده می‌توان «فرضیه‌های وی را درباره باورها، سیاست و آداب اجتماعی و هرآنچه مربوط به خواننده نهفته است» دریافت (همان، ۱۳۴). بی‌تردید، افراط در ایجاد شکاف‌های متن موجب انزوا و انزجار خواننده می‌شود. دسته دوم شکاف‌های عمیق هستند که خواننده را در فرایند معناسازی شرکت می‌دهند و در شکل‌دهی به خواننده کودک منتقد و پویا مؤثرند. از نظر چمبرز، «یکی از مسئولیت‌های برجسته نویسندگان کودک [این] است که به شیوه‌ای بنویسند که کودک را به چگونگی خواندن- به اینکه چگونه این چالش را بپذیرد- هدایت کنند»؛ در غیر این صورت، «هیچ رابطه‌ای که در جست‌وجوی کشف

معنا باشد، ایجاد نخواهد شد» (همان، ۱۳۵). در هر اثر ادبی شایسته، شکاف‌های هوشمندانه‌ای وجود دارد که پر کردن آن‌ها برعهده خواننده کودک است. در چنین اثری، همه اطلاعات و دانستنی‌ها از ابتدا در اختیار خواننده قرار نمی‌گیرد تا او مجال اندیشیدن و پرسشگری داشته باشد. به پایان رساندن روایت نیز به معنای روشن شدن تمام ابهامات و پاسخ به سؤالات نیست و این چنین است که شرایط تفکر و مشارکت خواننده درون متن در معناسازی تا پایان روایت حفظ می‌شود. در ادامه، نحوه ایجاد شکاف‌ها و ابهامات و تأثیر آن‌ها را در خلق خواننده درون متن فعال در داستان «روز بیکاری سیندی» نقد می‌کنیم.

۳-۴-۱. شکاف‌های گویا در «روز بیکاری سیندی»

در این داستان، چمبرز به منظور برقراری تعامل بین متن و خواننده کودک شکاف‌های متعددی را در متن قرار داده که از طریق آن‌ها پرداخت درون‌مایه اصلی داستان بسیار اثرگذار انجام شده است:

الف. شکاف‌های سطحی: این نوع شکاف‌ها به دو گروه تفکیک‌پذیرند: شکاف‌های جنسیتی و شکاف‌های فرهنگی خانواده و جامعه. سن و جنس اورسلا اقتضا می‌کند از مارک‌های لباس، لوازم آرایش، ادکلن و اصطلاحات مربوط به آن‌ها آگاهی داشته باشد. آیا خواننده کودک نیز باید با این اصطلاحات آشنا باشد؟ چمبرز هوشمندانه این شکاف‌ها را در قالب درون‌مایه داستان و بی‌آلایشی شخصیت اورسلا قرار می‌دهد. اورسلا خود با این مفاهیم چندان آشنا نیست و خواننده نیز عدم نیاز به این آگاهی را صمیمانه حس می‌کند. خواننده کودک پسر یا دختر برخلاف ظاهرهای ظاهربین اورسلا، دانستن این اصطلاحات را ضروری نمی‌بیند و همچون اورسلا به سادگی از کنار آن‌ها می‌گذرد. شکاف‌های فرهنگی در رابطه با شرایط زندگی اورسلا در خانواده و جامعه مطرح می‌شود. چرا اعضای خانواده با اورسلا همچون برده رفتار می‌کنند؟ چرا به سبب آرایش و لباس‌هایش با او متفاوت و گاه زننده رفتار می‌شود؟ چمبرز پر کردن این شکاف‌ها را به خواننده کودک وامی‌گذارد و او را به سمتی هدایت می‌کند که ضمن تعامل با متن، همراه با اورسلا فاصله او را با دیگر شخصیت‌های ظاهربین

داستان حس کند، دلیل رفتارهای عجیب و غریب با او را بفهمد و کم کم برای پر کردن شکاف اصلی داستان، «موضوع غیرقابل ذکر» و تغییر هویت اورسلا آماده شود. ب. شکاف در شخصیت پردازی: شخصیت‌ها از نظر تشخیص هویت اورسلا به دو گروه قابل تمیزند و شخصیت پردازی در اختیار پرداخت بحران شخصیتی اورسلا قرار گرفته است. اعضای خانواده زندگی را برای اورسلا سخت کرده‌اند، چرا؟ در آغاز، به موضوع «غیرقابل ذکر» اشاره می‌شود؛ ولی تا پایان داستان این شکاف پر نمی‌شود. افراد جامعه نیز فقط ظاهر او را می‌بینند و شخصیت او را نمی‌فهمند. دلیل این رفتارها چیست؟ گروه دوم شخصیت‌ها شامل اورسلا و پاول می‌شوند که با دیگران متفاوت‌اند. چرا اورسلا و پاول دنیا و زندگی خود را متفاوت می‌بینند و تصمیمات و رفتارشان از دیگران متمایز است؟

پایان داستان به گونه‌ای است که نه تنها پویایی از خواننده گرفته نمی‌شود؛ بلکه خواننده برای دریافت معانی مربوط به هویت اورسلا حتی فعال‌تر و فکورتر نیز می‌شود. آشنایی با پاول و توجه مطلق او به اورسلا «مثل یک آهن‌ریا حقیقتی را که تا آن لحظه به هیچ‌کس نگفته بود» بیرون می‌کشد (Chambers, 2011: 38). خواننده درون‌متن که از ابتدا با اورسلا همراهی کرده بود، در این لحظه همچون پاول محرم اورسلا شده است و شکاف اصلی داستان برایش پر می‌شود. اورسلا پس از افشای رازی که سال‌ها هویت و آزادی را از او سلب کرده بود، متوجه می‌شود که این موضوع به هیچ‌وجه خطای او نبوده است و نباید برای آن مجازات شود. این آگاهی روح او را پالایش می‌دهد و سیندی را برای همیشه از وجودش می‌راند. چمبرز در صفحات پایانی داستان به صورت مستقیم به این تغییر هویتی اشاره نمی‌کند و از خواننده کودک خود انتظار دارد هویت جدید را از پاسخ مقتدرانه و متفاوت اورسلا به دستور خواهرانش برداشت کند:

«شام چی داریم؟ می‌تونی سریع برامون یه پیتزا آماده کنی؟»

«نه نمی‌تونم. اگر غذای سریع می‌خوای، چرا خودت برای تنوعم که شده انجامش نمیدی؟ و ضمناً، اسم من اورسلاست، نه سیندی. از همین الان؟ باشه؟» (همان، ۴۰-۴۱).

۴. نتیجه

نتایج این مطالعه نشان می‌دهد روایت‌پردازی برای کودکان و نوجوانان باید بسیار هوشمندانه و دقیق صورت بگیرد تا هم توجه و علاقه‌شان به‌عنوان خواننده جذب شود و هم حمایت‌ها و طرف‌داری‌های لازم برای فعال و پویا نگه داشتن آن‌ها اعمال گردد. در داستان «روز بیکاری سیندی»، چمبرز سبکی ویژه خلق می‌کند که توجه عمیق او را به جایگاه خواننده کودک فعال نشان می‌دهد: تغییر سبک روایتی - توصیفی به سبک نمایشی - عینی، استفاده از کلمات متغیر به‌همراه ایجاد صمیمیتی ملموس، و به‌کارگیری آرایه‌های ادبی جذاب، ساده و قابل فهم با بسامدی متعادل که از سردرگمی خواننده جلوگیری می‌کند. در پرداخت زاویه دید داستان، چمبرز از راوی سوم‌شخص محدود به کانونگری شخصیت اول استفاده می‌کند. با توجه به درون‌مایه تحول هویتی اورسلا، نویسنده تغییر کانون مشاهده را شیوه‌ای کارآمد می‌داند. کانونگری با ذهنیت سردرگم اما مصمم سیندی آغاز می‌شود و به ذهنیت محکم و امیدوار اورسلا می‌انجامد. درخصوص طرف‌داری نیز تغییر سبک در شیوه روایت‌پردازی چمبرز نقش دارد. شکاف‌های صوری و فرهنگی، شکاف در شخصیت‌پردازی و شکاف در ساختار متن همگی در خدمت پرداخت درون‌مایه داستان قرار می‌گیرند و خواننده کودک فعال و منتقد را در متن شکل می‌دهند.

شیوه روایت‌پردازی متناسب با چالش هویتی شخصیت اصلی داستان است: قسمت‌های آغازین خواننده را یاری می‌کند و قسمت‌های پایانی فعالیت و مشارکت چشمگیری را از او طلب می‌کند. نگرش نویسنده به باورها و اعتقادات، همچون نگرش اورسلا، خط بطلان کشیدن بر رفتارها، انتظارات، قضاوت‌ها و باورهای جامعه است. راوی سوم‌شخص و خودی دوم نویسنده با محو شدن در مشاهدات کانونگر عملاً همه‌چیز را از فیلتر ذهن اورسلا می‌گذرانند و با میزان آگاهی و شناخت او متناسب می‌کنند: استفاده از لغات توصیفی و محسوس به‌جای لغات انتزاعی. نویسنده بدون افراط با خواننده کودک صمیمی می‌شود و دور از چشم دیگر بزرگسالان با افشای «موضوع غیرقابل ذکر» نزد پاول آن را برای خواننده نیز فاش می‌کند.

داستان چمبرز بیانگر ذهنیت‌ها، نگرانی‌ها و آرزوهای دختر نوجوانی است که برای یافتن هویت درونی‌اش تلاشی شجاعانه می‌کند. او به ظلم‌های بزرگسالان و اطرافیانش آگاه است، تفکرات و باورهایی به‌حق اما سرکشانه دارد، جسورانه رویکردی انتقادی درپیش می‌گیرد و سرانجام تحولی هویتی را تجربه می‌کند. بررسی این داستان نشان می‌دهد که نویسنده برای دنیای درونی، توانایی‌ها، شیوه تفکر آزاد و پویا و تلاش بنیادین هویت نوجوانان ارزش بسیار قائل است. از نظر او، خوانندگان کودک همچون شخصیت‌های داستانش باید هشیاری، مسئولیت‌پذیری، امیدواری و مقاومت لازم را برای مقابله با قوانین و انتظارات غلط جامعه بزرگسالان در خود به‌وجود آورند و اگر لازم شد هویت خود را متحول کنند.

گفتنی است بررسی دیگر آثار چمبرز و به‌خصوص مجموعه داستان *بازی محبت* که از لحاظ تنوع سبکی، موضوعی و شیوه‌های روایت‌پردازی داستان‌هایش شاهکاری در حوزه ادبیات کودک و نوجوان تلقی می‌شود، می‌تواند به شناخت این شیوه‌ها و فنون منحصربه‌فرد بینجامد و کارگاه مفیدی برای منتقدان و نویسندگان این حوزه باشد. انجام دادن پژوهش‌هایی در این زمینه اهتمام دیگر پژوهشگران را می‌طلبد.

پی‌نوشت‌ها

1. Writer- implied author- dramatized author- dramatized narrator- narrative- narrate- model reader- authorial reader- real reader.
 2. Lucy Boston
 3. *The Kissing Game*
۴. (Flash Fiction) داستانک.
5. Focalizer

منابع

- بتتون، مایکل (۱۳۸۰). «نقد ادبی خواننده‌محور». ترجمه شهرام اقبال‌زاده. *پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان*. ش ۲۵. صص ۲۱-۴۸.
- چمبرز، ایدن (۱۳۸۷). «خواننده درون‌متن» در *دیگرخوانی‌های ناگزیر: رویکردهای نقد و نظریه ادبیات کودک*. ترجمه مرتضی خسرونژاد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. صص ۱۱۳-۱۵۲.

- حسام‌پور، سعید، زهرا پیرصوفی املشی و سمانه اسدی (۱۳۹۲). «بررسی دو داستان کودک از احمدرضا احمدی بر پایه نظریه خواننده درون‌متن». *ادب پژوهی*. ش ۲۳. صص ۹۷-۱۲۱.
- گورین، ویلفرد (۱۳۸۸). *درآمدی بر شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمه علیرضا فرح‌بخش و زینب حیدری مقدم. تهران: رهنما.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبان. تهران: هرمس.
- میرقادری، بشری‌سادات (۱۳۹۰). *دراسة القاری الضمنی فی قصص لینا الکیلانی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب. دانشگاه شیراز.
- Akbari, N. (2016). *The Implied Reader: The Reader in the Book in the Selected Narratives of Aiden Chambers and Ali Ashraf Darvishian*. M.A. Thesis. English Department, Razi University.
- Benton, M. (2002). "Naqd-e Adabi-e Khānandeh Mehvar". Sh. Eqbalzadeh (Trans.). *Pazhuheshnāme-ye Adabiyāt-e Kudak va Noujavān*. No. 25. pp. 21-48. [in Persian]
- Chambers, A. (2009). "Khānandeh-ye Darun-Matn" in *Digarkhāni-ha-ye Nāgozir: Ruykard-hā-ye Naqd va Nazariye-ye Adabiyāt-e Kudak*. M. Khosronezhad. Tehran: Kānun-e Parvaresh-e Fekri-e Kudakān va Noujavānān Publication. pp. 113-52. [in Persian]
- _____ (2011). *Kissing Game*. New York: Random House.
- Guerin, V. (2010). *Darāmedi bar Shiveh-ha-ye Naqd-e Adabi*. A. Farahbakhsh & Z. Heidari Moqadam (Trans.). Tehran: Rahnamā Publication. [in Persian]
- Hesampour, S., Z. Pirsoufi Amlashi & S. Asadi (2014). "Barresi-ye Do Dāstān-e Kudak az Ahmadrezā Ahmadi bar Pāye-ye Nazariye-ye Khānandeh-ye Darunmatn". *Adab Pazhuhi*. No. 23. pp. 97-121. [in Persian]
- Hunt, P. (1990). *Children's Literature: The Development of Criticism*. London: Routledge.
- Martin, W. (1987). *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press.
- _____ (2004). *Nazariye-ha-ye Ravāyat*. M. Shahba (Trans.). Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Mirqaderi, B.S. (2012). *Derāsāt-Al Qāri-Al Zemni fī Qesas Linā-Al Kilāni*. M.A. Thesis. Department of Arabic Language and Literature, Shiraz University. [in Persian]
- Prince, G. (2009). "Reader" in Peter Huhn et al. (Eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter. pp. 398-410.