

فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هشتم، دورهٔ جدید، شماره بیست و ششم، زمستان ۱۳۹۵، ص ۴۵ - ۷۱

بررسی خوانندهٔ نهفته در داستان‌های کودکان زکریا تامر بر اساس نظریهٔ ایدن چمبرز*

پیمان صالحی، استادیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه ایلام

کلثوم باقری، کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عرب دانشگاه ایلام

چکیده

ادبیات کودک مانند انواع دیگر ادبی، نیازمند نقد و بررسی است؛ نقدی که کودک را در مقام خواننده، به درک بهتر داستان یاری می‌رساند. در این میان، روش ایدن چمبرز که کودک را در مقام خواننده به حساب می‌آورد و او را در درون متن جای می‌دهد (خواننده مستتر) رویکردی کاربردی است. مطابق این نظر، نویسنده یا مؤلف به منظور کشف معنای متن، در متن خود روابطی با خواننده ایجاد می‌کند و آگاهانه و گاه، ناآگاهانه تصویری از خویش و خواننده‌اش می‌آفریند. پژوهش حاضر بر آن است تا با رویکرد توصیفی-تحلیلی، به بررسی مؤلفه‌های خوانندهٔ نهفته درون‌متن؛ یعنی سبک، زاویه دید، طرفداری و شکاف‌های گویا در چند داستان کوتاه از مجموعه‌های «لماذا سکت النهر» و «قالت الوردة للسنونو» از زکریا تامر، نویسنده معاصر سوری بپردازد. نتایج نشان از آن دارد که تامر با در نظر گرفتن مؤلفه‌های خواننده نهفته، در انتخاب واژه‌های ساده و جملات کوتاه متناسب با کودک، دقت زیادی داشته است. انتخاب زاویه دید مناسب و طرفداری از کودکان و تعامل درست با آنان، از دیگر خصوصیات داستان‌های مذکور است؛ علاوه بر این، تامر با تمرکز بر روی لحظه ایجاد تغییر در زندگی شخصیت‌های داستان و به‌کارگیری تصاویر متناسب با آن، سعی می‌کند پیام داستان‌ها؛ یعنی دوستی و کمک به هم‌نوع، قناعت، مسئولیت‌پذیری، دفاع از حریم و... را ابلاغ نماید.

کلید واژه‌ها: زکریا تامر، ایدن چمبرز، خوانندهٔ نهفته، داستان‌های کوتاه، ادبیات کودک

* - تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۷/۱۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۲/۲۳

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤول: salehi @ ilam.ac.ir

۱. مقدمه

۱-۱ بیان مسأله

نوشتن برای کودکان از ضرورت‌هایی است که بزرگسالان به آن اندیشیده‌اند؛ نوشته‌هایی که آرام آرام هویت یافته و به نام ادبیات کودک و نوجوان شناخته شده‌اند. مقوله‌ای که اکنون به بحثی جدی در حوزه نظری و دانشگاهی تبدیل شده است؛ زیرا «کودک معاصر نه تنها در مقام عضوی از جامعه خود، به عنوان فردی از کلّ جهان، رشد می‌یابد. تضادهای این جهان مثل تیغ‌های تیز، زمین پاک ذهن کودک را شخم می‌زند و اطلاعاتی که این ذهن آماده، دریافت می‌کند؛ همانند سیلاب بهاری است که دانه‌های گوناگونی را برای باروری در این زمینه به همراه می‌آورد.» (سهراب، ۱۳۷۲ش: ۴۲) بنابراین، داستانی که برای کودکان نوشته می‌شود نقشی مهم در تکوین شخصیت کودک دارد. با وجود اهمیت حضور این نوع ادبی در زندگی کودک، این ادبیات آن-گونه که باید راه پیشرفت را نپیموده است. نبود نقدی روشمند، یکی از علل عمده در این زمینه است؛ با این حال، از میان خیل انبوه آرای نظریه‌پردازان در پیوند با خواننده، «الگوی ارتباطی»، واین بوث (Wayne Booth)، جایگاهی ویژه دارد. مبحثی که والاس مارتین (Wallace Martin) با جمع‌بندی از دیدگاه افراد مختلف درباره الگوی ارتباطی ایراد می‌کند: «نویسنده، مؤلف تاریخی، مؤلف درون‌متن، راوی درون‌متن، روایت، روایت‌شنو، خواننده نمونه، خواننده درون‌متن، خواننده واقعی. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، از جمله مفاهیمی کلیدی که در این فرایند مطرح شده، خواننده درون‌متن است؛ البته این مفهوم را رابینو ویتز (Rabbinoo Witthe)، «مخاطب درون‌متن»، گیس (Giyse)، «خواننده تقلیدی» و لنسر (Lanser)، «خواننده فراداستانی» نامیده‌اند.» (مارتین، ۱۳۸۲ش: ۱۱۶) ویژگی مهم این خواننده، آگاهی او نسبت به داستان بودن داستان است و داستان را در پرتو این آگاهی می‌خواند. «بر پایه این دیدگاه، نگارنده واقعی هنگامی که شروع به نقل روایت می‌کند، برای خود «خواننده/شنونده» ای تصور می‌کند که به قول امبرتو اکو (Umberto Eco) می‌توان او را «الگومند» نامید. خواننده الگومند چیزی نیست مگر تصویری که سازنده داستان، هنگام آفرینش داستان در ذهن خود، خلق می‌کند تا حرف‌های خود را به کمک وی سامان دهد.» (آدام و رواز، ۱۳۸۳ش: ۱۲۴) به دیگر سخن، در این دیدگاه، شخصیت خواننده باید دوگانه باشد: یکی

خوانندهٔ خیالی (الگو‌مند) و دیگری خوانندهٔ واقعی. بوث در این باره می‌گوید: «مؤلف هم تصویری از خودش می‌آفریند و هم تصویری از خواننده‌اش؛ نویسنده، خواننده‌اش را خود می‌سازد. همان‌گونه که خود دومش را می‌سازد و موفق‌ترین خواندن آن است که این خودهای آفریده شده؛ یعنی مؤلف و خواننده در توافق کامل باشند.» (مارتین، ۱۳۸۲ش: ۱۱۸)

طرح چنین مباحثی باعث شد که ایدن چمبرز (Aiden Chambers)، با دست‌مایه قرار دادن اثر مهم کنت بورک (Kenneth Burke) به نام فلسفهٔ شکل ادبی، دو مقالهٔ مهم و تأثیرگذار «راهکارهای ارتباط» (۱۹۴۱م) و «خواننده درون‌کتاب» (۱۹۸۵م) را بنویسد و در متن اخیر کوشید تا به این پرسش پاسخ دهد که «خواننده کودک نهفته در متن کیست؟» (چمبرز، ۱۳۸۸ش: ۱۱۵-۱۵۷؛ خسرو‌نژاد، ۱۳۸۲ش: ۲۲)

پژوهش حاضر با استناد به منابع کتابخانه‌ای و با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با هدف شناساندن خوانندهٔ نهفتهٔ درون متن و واکاوی ابعاد آن در داستان‌های کودکان زکریا تامر نویسندهٔ سوری، نگارش یافته و نویسندگان در این پژوهش در پی پاسخ به سؤال‌های زیر هستند:

- مؤلفه‌های «خوانندهٔ نهفته» چگونه در داستان‌های کودکان زکریا تامر ظهور و بروز دارد؟

- چه تفاوتی میان خوانندهٔ حقیقی و خوانندهٔ نهفته در داستان‌های کودکان زکریا تامر وجود دارد؟

۲-۱ پیشینه تحقیق

در ادبیات فارسی، پژوهش‌هایی درخصوص خوانندهٔ نهفته در متن، صورت گرفته است؛ از جمله مقالهٔ «بررسی خوانندهٔ نهفته در داستان‌های احمد اکبرپور» (حسام‌پور، ۱۳۸۹ش) یا «خواننده نهفته در دو داستان کودک از احمدرضا احمدی» (حسام‌پور و دیگران، ۱۳۹۲ش) و نیز مقالهٔ «خواننده نهفته در شمارهٔ تلفن بهشت» (حسام‌پور و سادات شریفی، ۱۳۹۳ش). در مقالات مذکور، براساس نظریهٔ ایدن چمبرز به واکاوی مؤلفه‌های خوانندهٔ نهفته؛ یعنی سبک، زاویه دید، طرفداری و شکاف‌های گویای متن در داستان‌های مذکور پرداخته شده است.

علاوه بر این، یک پایان‌نامه با عنوان «بررسی خوانندهٔ نهفته در داستان‌های لینا کیلانی» (میرقادری، ۱۳۹۰) نوشته شده است. نویسنده در این پژوهش، با طرح این سؤال که خوانندهٔ نهفتهٔ داستان‌های لینا کیلانی کیست؟ پایان‌نامه خود را به پنج فصل تقسیم کرده است که در فصل چهارم به نقد و بررسی داستان‌های نویسنده مذکور بر اساس نظریهٔ «خوانندهٔ نهفته» پرداخته است.

اما در برخی منابع عربی نیز درباب مبحث خواننده‌نَهفته به اختصار، مطالبی آورده شده است که به بعضی از این پژوهش‌ها اشاره می‌شود:

«مکونات القراءة المنهجية» (محمد حمود، ۱۹۸۸م)، «القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)» (حبيب مونس، ۲۰۰۰م)، «المعنى خارج النص (اثر السياق في تحديد دلالات الخطاب)» (الشيدي، ۲۰۱۱م)، «اشكاليات القراءة وآليات التأويل» (نصر حامد أبوزيد، ۲۰۰۵م)، «نظرية الأدب، والقراءة، والفهم، والتأويل» (احمد بوحسن، ۲۰۰۴م)، «القراءة و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي) (حميد لحمداني، ۲۰۰۳م)، «هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل» (شعيب حليفي، ۲۰۰۴م) و «من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة» (عبدالکریم شرفی، ۲۰۰۷م).

آنچه ضرورت انجام این پژوهش را موجّه می‌سازد و درحقیقت وجه تمایز تحقیق حاضر با تحقیقات مشابه به شمار می‌رود، آن است که اولاً پژوهش‌های فارسی پیشین که به برخی از آن‌ها اشاره شد، هریک راجع به تعدادی محدود داستان کودکانه فارسی است و به داستان‌های کودکانه حوزه ادبیات عرب -جز داستان‌های لینا کیلانی- پرداخته نشده است. ثانیاً در آثار نگاشته شده در حوزه مطالعات داستانی اشاراتی به این نظریه شده است؛ این در حالی است که زکریا تامر، نویسنده معاصر سوری، بیش از سه دهه از عمر خویش را صرف نوشتن برای کودکان کرده است، با وجود این، در عرصه نقد آثار ادبی برای کودکان، نقدی روشمند بر آثار وی دیده نمی‌شود. غفلت از این‌گونه نقادی کودکانه‌های تامر از یک سو و اهمیت نقد و نظریه خواننده‌نَهفته در تبیین کیفی ادبیات کودک از سوی دیگر، این پژوهش را بر آن داشت تا به نقد و بررسی خواننده‌نَهفته در برخی داستان‌های کوتاه زکریا تامر از دو مجموعه «لماذا سكت النهر» و «قالت الوردة للسنونو» براساس چارچوب‌های تعریف شده بپردازد. مزیت پژوهش حاضر در آن است که جلوه‌های خواننده‌نَهفته درون متن و معیارهای آن را مشخص نموده و به روشنی به تفاوت میان خواننده واقعی و خواننده‌نَهفته دست یازیده است.

۳-۱ چارچوب نظریه

برای کشف خواننده‌درون (نَهفته) داستان بر پایهٔ نظریهٔ چمبرز باید عواملی؛ مانند سبک، زاویه دید، طرفداری و شکاف‌های گویا را بررسی کرد. از دیدگاه چمبرز، «سبک» آن‌گونه که غالباً در نگاه نخست تداعی می‌شود، به ساختار جمله و گزینش واژگان منحصر نمی‌شود، بلکه شیوهٔ نویسنده در آفرینش خودِ ثانوی و خواننده‌نَهفته اثر است و موارد زیر را دربرمی‌گیرد: واژگان

(میزان سادگی و دشواری واژگان و محدودیت یا وسعت دایرهٔ آن‌ها)، نوع افعال (غلبهٔ افعال محسوس و توصیفی یا ذهنی و انتزاعی)، ساختار جملات (کوتاه و ساده یا ترکیبی و پیچیده)، تصاویر (پیچیدگی و انتزاعی و دیریاب یا محسوس و ساده) درکنار نوع استفاده نویسنده از تصویرهای عینی و ذهنی که به ما نشان می‌دهد، تصاویر متن، درگیر کننده و جذابند یا تکراری، پس‌زننده و بیش از حد ساده). توصیفات (کارکرد ادبی و اطلاع‌رسانی‌شان در داستان)، باورها (در بردارندهٔ نگرش نویسنده به باورها، رسم‌ها، شخصیت‌های روایت است) و پیرنگ (شیوهٔ چینش و ارائه اجزاء، اتفاقات و تصاویر داستان و نظام علت و معلولی حاکم بر روایت). (چمبرز، ۱۳۸۸ش: ۱۲۰-۱۲۵)

از دیدگاه چمبرز، زاویه دید نه تنها ابزار شکل‌دهی رابطه نویسنده با خواننده است بلکه دقیقاً مانند یک حلال، می‌تواند نگرش غیر ادبی کودک را به خواندن، تغییر دهد و او را به سمت و سوی خواننده‌ای که کتاب در پی آن است، بکشاند. به سخن روشن‌تر در کتاب‌هایی که خواننده پنهان آن کودک است، نویسندگان تمایل دارند که این رابطه را با گزینش زاویه دیدی به شدت متمرکز در خود ثانوی خویش (در کتاب) تحکیم بخشند؛ از همین‌رو، آنان کودک را در مرکز داستان، قرار می‌دهند (همان: ۱۲۶-۱۲۷) به این ترتیب، کودک با فراتر رفتن از دنیای خود، هر اتفاقی که در داستان رخ می‌دهد، احساس می‌کند و به تصویر می‌کشد.

طرفداری در دیدگاه خوانندهٔ نهفته به چه معناست؟ «همراهی کودک و مشارکت او در آفرینش داستان و درک همدلانهٔ او لزوماً نباید بگونه‌ای باشد که در همدستی و همراهی با او اغراق صورت گیرد. همچنین در نظر داشتن توانایی، هوش و مهارت مخاطب به معنای آفرینش داستان‌هایی نیست که هر کودک یا نوجوانی نتواند با آثار پدید آمده ارتباط مؤثر و سازنده برقرار کند. طرفداری ممکن است به شکل بسیار ناپخته و ابتدایی رخ دهد و نویسنده خود را آشکارا پشتیبان صرف کودک نشان دهد. آرام آرام این پشتیبانی به همدستی او با کودک تبدیل می‌شود.» (همان: ۲۰۲) نویسنده با این شگرد، کودک را در مرکز داستان قرار می‌دهد و او می‌تواند با فرارفتن از دنیای واقعی خود، حوادث داستان را برای خویش مجسم و به تصویر بکشد.

شکاف‌های گویا، بخشی دیگر از نظریهٔ خوانندهٔ نهفته چمبرز است. سفیدخوانی در نقدهای امروزی جایگاهی ویژه پیدا کرده است و متن باید بگونه‌ای شکل گرفته باشد که نقطه‌چین‌هایی در آن وجود داشته باشد تا خواننده آن‌ها را پر کند و از خوانش آن لذت ببرد. چمبرز بر این

باور است که این نقطه‌چین‌ها اغلب به دو شکل، مطرح می‌شوند: «گونهٔ نخست، شکاف‌های صوری و سطحی هستند و به فرض‌هایی مربوط می‌شوند که نویسنده از خواننده در ذهن خود دارد؛ فرض‌هایی که ممکن است با آگاهی یا ناآگاهی شکل بگیرند... این شکاف‌ها و فرضیه‌ها که به مشترکات افراد برمی‌گردد، نسبتاً بی‌اهمیت‌اند؛ مگر آنکه آن‌قدر در متن، غالب شوند که افرادی که همان فرضیه‌ها را ندارند به هنگام خواندن، احساس بیگانگی و انزوا کنند. دسته دوم، شکاف‌های گویا که بیشتر اهمیت دارند، شکاف‌هایی هستند که خواننده را در ساختن معنا به مشارکت خوانند.» (چمبرز، ۱۳۸۸ش: ۲۰۶)

چمبرز در تأکید بر روش‌های اثرگذاری نویسنده بر کودک و ایجاد تغییر در وی می‌گوید: «ما باید به دقت بکوشیم خوانندهٔ مستتر را در یک کتاب آشکار سازیم؛ اما پیش از آن، مفید خواهد بود، اگر فنون اصلی-که به وسیله آن‌ها مؤلف، لحن رابطه با خوانندهٔ مطلوب خود را بنا می‌نهد- بررسی کنیم؛ فونونی که مؤلف می‌تواند با توجه به اهمیت ویژه‌شان در ادبیات کودک، به وسیله آن‌ها خواننده را بگونه‌ای به درون متن بکشاند که نقش پیشنهادی نویسنده را بپذیرد و به الزامات متن وارد شود.» (چمبرز، ۱۳۷۲ش: ۹۴)

۲. بحث اصلی

۱-۲ خلاصه‌ای از داستان‌های مورد بحث

در داستان «الحصان الخشبی الصغیر» ماهر و خواهرش سعاد با هم مشاجره کردند و تصمیم گرفتند با هم حرف نزنند. در این هنگام، با ناراحتی به وسایلشان نگاه کردند. ناگهان قطار با صدای بلندی به حرکت درآمد و به اسب چوبی کوچک نزدیک شد و نزدیک بود او را له کند که خرس و زرافه به کمک اسب چوبی رفتند و او را از ریل قطار دور کردند. اسب از آن‌ها بسیار تشکر کرد و آن‌ها گفتند: دوست باید به دوستش کمک کند و ما باید با هم همکاری کنیم؛ چراکه با هم دوستیم و در اتاقی واحد زندگی می‌کنیم. دیدن این منظره، ماهر و سعاد را بسیار متأثر کرد.

در داستان «رندا تَلَعَبُ» رندا دختر کوچکی بود که بر روی دیوار با گچ‌های رنگی، پسری کوچک کشید؛ اما وقتی پسرک را نگاه کرد، متوجه شد که او غمگین است. علت ناراحتی‌اش را پرسید. پسرک که اسمش وضّاح بود گفت به سبب توپ‌اش ناراحت است. رندا به سرعت یک توپ رنگی کشید و وضّاح با خوشحالی شروع به بازی کرد. رندا از وضّاح خواست که با هم

بازی کنند؛ اما وضّاح قبول نکرد و رندا با عصبانیت نهر پرآبی کشید و وضّاح توپ را بالا برد و در آب انداخت و آب آن را برد. وضّاح گریست و این بار رندا بر روی دیوار یک دوچرخه کشید؛ اما وضّاح همچنان ناراحت بود. رندا پرسید که چرا ناراحتی؟ وضّاح پاسخ داد که گرسنه-ام؛ اما نه خانه‌ای دارم نه پولی برای خرید غذا. رندا گفت من نیز مانند تو، پولی ندارم. رندا اندکی فکر کرد و از جیبش دستمالی در آورد و با آب نهر آن را خیس کرد و هر چه روی دیوار کشیده بود، پاک کرد. پس از آن رندا بسیار ناراحت شد و سرش را پایین انداخت؛ چرا که وضّاح پسری کوچک بود که چیزی برای خوردن پیدا نمی‌کرد.

داستان «حصان الأجداد» در مورد یک خواهر و برادر است که بیگانگان خانهٔ آن‌ها را اشغال کرده‌اند. دختر و پسر که از این وضع به گریه افتاده بودند، ناگهان صدایی شنیدند که پرسید: چرا گریه می‌کنید؟ آن‌ها در مقابل خود اسبی سیاه دیدند و از او پرسیدند تو کیستی؟ اسب گفت: من اسب اجداد شما هستم و در هزاران جنگ همراه آن‌ها بوده‌ام. پسر گفت: اجداد ما مرده‌اند پس چرا تو زنده‌ای؟ اسب پاسخی نداد و گفت علت گریه شما چیست؟ دختر گفت بیگانگان خانه ما را اشغال کرده‌اند و ما هیچ سلاحی نداریم تا آن‌ها را بیرون کنیم. اسب گفت: نترسید من شما را به جایی راهنمایی می‌کنم که سلاح‌های اجدادتان در آن مخفی است. پسر و دختر خوشحال شدند و از اسب خواستند همراه آن‌ها بماند؛ اما اسب گفت من باید در اطراف زمین بگردم و مظلومان را به سلاح، راهنمایی کنم تا ستمگران را شکست دهند و این دلیل زنده ماندن من است.

و در داستان «النجوم لأتکم الملوك» چنین آمده است که در زمان‌های گذشته پادشاهی بود که ستارگان را برای شباهت‌شان به مرواریدهای خزانه‌اش دوست داشت؛ اما لیلی دختر کوچک پادشاه ستارگان را دوست داشت چون آن‌ها هر شب برای او حکایت‌های زیبا می‌گفتند. در شبی از شب‌ها لیلی به یک ستاره گفت: برایم حکایتی بگو. ستاره گفت من خسته‌ام، ابتدا تو حکایتی بگو اگر مرا به وجد آوردی من نیز حکایتی که هرگز نشنیده‌ای برایت تعریف می‌کنم. لیلی شروع به گفتن حکایتی می‌کند و چون ستاره به وجد می‌آید او نیز حکایتی را تعریف می‌کند. لیلی از ستاره پرسید: چرا ستاره‌ها با پادشاهان صحبت نمی‌کنند. ستاره گفت: ستاره‌ها فقط با کودکان هم‌سخن می‌شوند و در این حال لیلی خوابش برد و در خواب دید مردانی آمده‌اند و از

او می‌خواهند ملکه شود. لیلی نپذیرفت؛ زیرا او می‌خواست دختر کوچکی بماند تا ستاره‌ها زیباترین حکایت‌ها را برایش تعریف کنند.

۲-۲ مؤلفه‌های خواننده نهفته چمبرز و داستان‌های کودکانه تامر

همانطور که اشاره شد در زمینه بررسی خواننده نهفته در متن آیدن چمبرز بررسی مواردی چون سبک، زاویه دید و طرفداری و شکاف‌های گویا را بیان می‌کند که در اینجا، ضمن ارائه تعریفی از این موارد، به بررسی داستان‌های کودکانه تامر بر اساس آن‌ها می‌پردازیم:

۲-۲-۱ سبک

چمبرز دربارهٔ سبک می‌گوید: «ساده‌اندیشی است اگر تصور کنیم سبک، به ساختار جمله و گزینش واژگان منحصر می‌شود. سبک، عبارت است از نوع استفادهٔ نویسنده از تصویرهای ذهنی، ارجاع‌های آگاهانهٔ وی و نیز فرضیه‌هایی که نویسنده از ادراک بی‌واسطه‌ی خواننده در ذهن خویش می‌سازد. به جز این، سبک، نگرش نویسنده به باورها، به رسم‌ها و شخصیت‌های روایت را نیز در بر می‌گیرد و همهٔ این‌ها به کمک شیوه‌ای که نویسنده درباره‌شان می‌نویسد، آشکار می‌شوند.» (چمبرز، ۱۳۸۸ش: ۲۰۵)

هرچند عناصر داستان در داستان‌هایی مشترک اند که برای گروه‌های سنی مختلف نوشته می‌شود، نحوهٔ بکارگیری و عرضهٔ این عناصر با توجه به سن مخاطب متفاوت است. انتخاب واژگان ساده و روان و به دور از تکلف و بکارگیری جملات قابل فهم و متناسب درک مخاطب (کودک) و گزینش افعال محسوس و استخدام تصاویر عینی و ایجاد صحنه‌های واقعی از ویژگی‌های سبک نویسندگی برای کودکان است که این امر با سبک داستان‌هایی تفاوت دارد که مخاطب آن نوجوانان و بزرگسالان‌اند. یکی از مؤلفه‌های متمایزکنندهٔ سبک نویسندگی داستان‌های کودک از بزرگسال، طرح است که عنصر بسیار مهمی در داستان است و در مورد داستان‌های بزرگسالان نقش تعیین‌کننده‌ای دارد؛ چرا که بزرگسالان هر حادثه‌ای را به راحتی و بدون علتی قانع‌کننده نمی‌پذیرند؛ اما در داستان‌های کودک به سبب فقدان شناخت کامل نسبت به جهان و علاقه به دنیایی تخیلی، عدول از روابط علی و معلولی پذیرفته می‌شود.

از موارد دیگر، شخصیت است. شخصیت‌ها در داستان‌های کودکان معمولاً شخصیت‌هایی مأنوس از حیوانات، گیاهان و یا شخصیت‌های بشری مأنوس مانند پدر و مادر و کودکان هستند و سرنوشت همه شخصیت‌ها اغلب در پایان روشن می‌شود و هیچ ابهامی باقی نمی‌ماند، آغاز و

پایان داستان‌های کودکان نیز با جملات و عباراتی است که به وسیله آن‌ها نویسنده، کودک را از آغاز و پایان داستان آگاه می‌کند و پایان معمولاً متناسب با انتظاراتهای مخاطب (کودک) است. «هر چه سن مخاطب افزایش می‌یابد، واقعیات زندگی و ناکامی‌های آن بیشتر در داستان جلوه‌گر می‌شود و پایان داستان واقع‌نماتر می‌شود بطوری که وقتی مخاطب به سن بزرگسالی می‌رسد دیگر کمتر انتظار خواندن داستان‌هایی با پایان خوش را دارد؛ زیرا داستان، زندگی یا بخشی از زندگی بشر است که همیشه با خوشی به پایان نمی‌رسد» (خلیلی جهان‌تیغ و رحیمی، ۱۳۹۰ش: ۱۳۶)

ابتدای داستان «الحصان الخشبی الصغیر» نمایی منحصر به فرد را در برابر چشمان ما ترسیم می‌کند. کنش‌ها، رخدادها و حوادث، همگی بگونه‌ای همزمان ارائه شده است. تمامی مطالب داستان، زمینه‌ای است برای توصیف صحنه پر جنب و جوشی که توسط اسباب‌بازی‌ها اجرا می‌شود. بدین ترتیب در یک موقعیت مکانی مشخص (اتاق دو کودک) عده‌ای در حال نمایش هستند و حکم بازیگر را دارند (قطار، اسب چوبی کوچک، زرافه، خرس و...). همچنین در داستان «رندا تلعب» صحنه ابتدایی با فعل ترسیم کردن آغاز می‌شود؛ یعنی شروع داستان با فعل شخصیت اصلی است که کنش و حوادث دیگر را در داستان رقم می‌زند. تامر در این داستان نیز به مانند دیگر داستان‌هایش به گزینش واژگان و الفاظ ساده و روشن روی می‌آورد. واژگانی که علی‌رغم اینکه معادل‌هایی متفاوت برای آن‌ها وجود دارد؛ اما تامر آشناترین آن‌ها را برای کودک برمی‌گزیند تا فهم آن راحت‌تر باشد. در داستان «حصان الأجداد» نویسنده در پی توصیف حادثه‌ای مهم از زندگی شخصیت‌هاست که در برهه‌ای از زمان برای آن‌ها روی داده است و داستان حکایت‌گونه «النجوم لانکلم الملوك» که خود متشکل از دو حکایت دیگر است، در پی توصیف رخدادهایی است که ممکن است در هر زمان و مکانی رخ دهد.

در داستان‌های مورد بحث، تامر از واژگان بسیار ساده و قابل فهم برای کودکان بهره جسته است. ما در تمام این داستان‌ها با واژه‌ای برخورد نمی‌کنیم که درک آن برای کودک دشوار یا غیرقابل فهم باشد. حتی نویسنده برای نشان دادن صدای قطار از واژه «صفیرالقطار» استفاده می‌کند؛ چراکه برای یک واژه مدلول‌هایی متفاوت در ذهن وجود دارد. تامر در این داستان‌ها بیشتر از فعل ماضی ساده بهره برده است. «برخی نظریه‌پردازان که نسبت به کاربرد ماضی ساده حساسیت به خرج می‌دهند، به قول رولان بارت، ماضی ساده، سنگ بنای داستان است. به این-

گونه توصیف به دیدهٔ داستان یا دستکم به دیدهٔ توصیف روایت‌گونه می‌نگرند. در اکثر این موارد این مطلب صحیح است که ماضی ساده، واژه‌ها و عبارت‌های حرکتی را به محور اصلی زنجیرهٔ حوادث بدل می‌کند. در اینجا کاربرد ماضی ساده، نشان‌دهندهٔ روند تاریخی و تصاعدی وقایع در طول زمان است. کاربرد ماضی ساده تحت هیچ عنوانی نمی‌تواند این گونه توصیف حرکات، کنش‌ها و رخدادها را به صحنه‌ای روایی تبدیل کند.» (آدام و رواز، ۱۳۸۳ش: ۶۵)

همچنین تامر با انتخاب افعال محسوس، مضمون داستان‌ها را برای کودک ملموس‌تر می‌کند. در داستان «الحصان الخشبی الصغیر» با انتخاب افعالی؛ چون «تشاجر»، «أعلن»، «جلسا» و بسیاری افعال دیگر، حرکات و سکنت‌های شخصیت‌ها را برای مخاطب عینی و ملموس می‌سازد:

« تَشَاجَرَ مَاهِرٌ وَأَخْتُهُ سَعَادٌ وَأَعْلَنَ كُلُّ مَنِهَا إِلَّا يُكَلِّمَ الْآخِرَ وَجَلَسَا عَابِسِينَ حَزِينِينَ. » (تامر، ۲۰۰۱م: ۳)

ترجمه: ماهر و خواهرش سعاد با هم مشاجره کردند و هر کدام از آن‌ها اعلام کردند که با دیگری صحبت نکند و هر دو خشمگین و ناراحت نشستند.

در داستان «رندا تَلَعَبُ» تامر آنجا که می‌خواهد اتِّفاقات داستان را بیان کند، از افعال ساده بهره می‌گیرد تا هم حادثه را ملموس جلوه دهد و هم مخاطب را با احساس پدید آمده در شخصیت همراه سازد. وی داستان را این‌گونه آغاز می‌کند:

رَسَمَتْ رَندَا بِطَبَاشِيرِهَا الْمُلَوَّنَةِ عَلَى الْحَابِطِ وَلَدًا صَغِيرًا. وَلَمَّا تَأَمَّلَتْهُ أَلْفَتْهُ عَابِسَ الْوَجْهِ. (همان: ۲۸)

ترجمه: رندا با گچ‌های رنگی بر روی دیوار پسرکی کشید و هنگامی که به آن نگاه کرد او را گرفته و غمگین یافت.

در داستان «حصان الأجداد» مخاطب با صحنه‌ای روبرو می‌شود که شخصیت‌ها به سبب مسأله‌ای در رنج هستند. همان ابتدای داستان، حس کنجکاوی را خواننده برای یافتن علت ناراحتی دو کودک برمی‌انگیزد. وجود حیوانات در داستان برای کودکان، جالب و دوست‌داشتنی و در روند داستان بسیار مؤثر است. در جمله سوم به بعد ورود شخصیت حیوانی به خواننده اطمینان می‌دهد که حضور این شخصیت حیوانی در کنار دیگر شخصیت‌ها، منفعت یا ضرری به همراه دارد که در جملات و بندهای بعدی و با جلو رفتن روند داستان، منفعت وجود اسب در کنار دو کودک محرز می‌شود. تامر در این داستان از آرایهٔ ادبی تمثیل و انسان‌گونگی که برای

کودک جالب و دوست‌داشتنی و قابل درک و تخیل است و با سن او تناسب دارد، بهره گرفته است؛ زیرا کودک دوست دارد همه موجودات محیطش؛ مانند حیوانات، گیاهان و موجودات بی‌جان و... به سخن آیند. دادن صفات حرکت و تکلم و رنگ به شخصیت‌های داستان میل کودک را به کنجکاوی ارضا می‌کند. در این داستان، شادی دو کودک پس از کمک اسب سیاه به آن‌ها به گونه‌ای بیان شده که برای کودک قابل لمس کرده است:

فَرَحَ الصَّبِيُّ وَالْبَيْتُ وَلِكِهُمَا اِكْتَابًا لِحِظَّةِ تَاهِبِ الْحِصَانِ لِلرَّحِيلِ، فَصَاحَا بِهِ مُتَوَسِّلِينَ لَا تَرَحَلَ اِيقَ مَعَنَا. (تامر، ۲۰۰۳م: ۳۶)

ترجمه: پسر و دختر خوشحال شدند اما آن‌ها ناگهان دلشان شکست از این که اسب آماده‌ی رفتن شد، پس آن دو با التماس صدا زدند که با ما بمان.
از دیگر نمونه‌های بهره‌گیری تامر از افعال ساده و محسوس در داستان‌هایش می‌توان به داستان «النجوم لا تكلم الملوک» اشاره کرد:

فِي قَدِيمِ الزَّمَانِ كَانَ أَحَدُ الْمُلُوكِ يُحِبُّ النُّجُومَ لِأَنَّهَا تُشْبِهُ اللَّيْلَةَ الْمُحَبَّبَةَ فِي خَزَائِنِهِ وَلَكِنْ لِيَلَى الْبَيْتِ الصَّغِيرَةِ كَانَتْ مُخْتَلِفَةً عَنْهُ وَ هِيَ تُحِبُّ النُّجُومَ لِأَنَّهَا تَرَوِي لَهَا كُلَّ لَيْلَةٍ أَجْمَلَ الْحِكَايَاتِ. (تامر، ۲۰۰۱م: ۵۹)

ترجمه: در زمان‌های قدیم پادشاهی بود که ستارگان را دوست می‌داشت؛ چرا که آن‌ها شبیه مرواریدهای پنهان در خزانه‌اش بودند؛ اما لیلی دختر کوچک با او فرق داشت و او ستارگان را دوست داشت؛ زیرا آن‌ها هر شب زیباترین حکایت‌ها را برای او روایت می‌کردند.
کوتاهی جملات، از دیگر ویژگی‌های سبک تامر در خلق داستان‌هایش است. وی هیچ‌گاه از جملات طولانی و پیچیده برای رساندن مقصود جمله بهره نمی‌برد؛ بلکه ماهرانه با بکارگیری جملات ساده و کوتاه و قابل فهم بر رونق اثر خود می‌افزاید:

«فَجَاءَ تَحَوَّكَ الْقَطَارُ وَسَارَ مُطْلَقًا صَفِيرًا طَوِيلًا. فَفَرَحَ الدَّبُّ وَصَفَقَ مُعْجَبًا وَنَظَرَتْ الزَّرَافَةُ بِدَهْشَةٍ إِلَى الْقَطَارِ.» (تامر، ۲۰۰۱م: ۳)

ترجمه: ناگهان قطار حرکت کرد و با سوت بلند شروع به حرکت کرد. پس خرس شاد شد و با شگفتی دست زد و زرافه با تعجب به قطار نگاه کرد.
تامر در داستان «رندا تلعب» برای توصیف صحنهٔ خشم و ناراحتی رندا، از جملات کوتاه و حرکت‌گذاری‌های مناسب بهره می‌گیرد. در ابتدای داستان، رندا با دیدن ناراحتی و ضاح، ناراحت

شده و برای رفع ناراحتی او، ابتدا توپی رنگارنگ و سپس دوچرخه‌ای می‌کشد. وضّاح با دیدن توپ بسیار خوشحال می‌شود؛ اما با دیدن دوچرخه ناراحتی‌اش زایل نمی‌شود و ادامه می‌یابد؛ زیرا وضّاح حسی دیگر را تجربه می‌کند و آن گرسنگی است. تامر هیچ‌گاه از جملات پیچیده و مبهم استفاده نمی‌کند و برای بیان مقصودش خواننده را با ابهام و سردرگمی روبرو نمی‌سازد:

فَضَحِكْتَ رَنَدَا وَبَادَرْتَ إِلَى رَسْمِ طَابَةِ كَبِيرَةٍ ذَاتِ أَلْوَانِ حُمْرٍ وَزُرْقٍ وَبَيْضٍ. فَفَرِحَ وَضَّاحٌ وَسَارَعَ إِلَى اللَّعِبِ بِهَا. (همان: ۲۸)

ترجمه: رندا خندید و شروع کرد به کشیدن یک تاب رنگی بزرگ با رنگ‌های قرمز و آبی و سفید. پس وضّاح شاد شد و سریع با آن بازی کرد.

تامر در داستان «حصان الأجداد» با انتخاب جملات روان و موجز و ادای لحن جملات و نشان-دادن گفت‌وگو، استفاده از پرسش و نقطه در پایان جملات و... هم کودک را برای فهم داستان یاری می‌رساند و هم خواننده را با شیوهٔ صحیح خواندن داستان برای دریافت حرکات و سکانات و احساس و افعال شخصیت‌ها آشنا می‌کند.

رَفَعَا رَأْسَيْهِمَا فَأَبْصَرَا أُمَامَهُمَا حِصَانًا أَسْوَدَ اللَّوْنِ. فَخَافَا وَسَأَلَا بِصَوْتٍ مُرْتَجِفٍ: مَنْ أَنْتَ؟! (تامر، ۲۰۰۳م: ۳۵)

ترجمه: سرشان را بالا گرفتند و در مقابل خود اسبی سیاه رنگ دیدند؛ پس ترسیدند و با صدای لرزان پرسیدند: تو کیستی؟

خلق تصاویر انتزاعی و صحنه‌سازی، از دیگر شگردهای تامر در این داستان‌هاست. در داستان «الحصان الخشبي الصغير» عروسک‌هایی؛ چون زرافه، خرس، اسب چوبی و قطار با نمایش خود، صحنه‌ای را ایجاد می‌کنند تا به کودک، ارزش دوستی را بفهمانند. تامر با به تصویر کشیدن حرکات اسباب‌بازی‌ها در این داستان، خواننده را به پیام اصلی رهنمون می‌سازد. تصویرهایی که نویسنده در این داستان به کار برده، هم نشان‌دهندهٔ تخیل قوی او و هم محرک خیال کودک است و ضمن استفاده از عبارات و جملات کوتاه و قابل فهم، تصاویری بوجود آورده که ذهن را از محدوده‌ی دنیای عینی به سمت درک نادیدنی‌ها می‌برد و قدرت تصور و تجسم را افزایش دهد. در داستان «رندا تلعب» در ابتدای داستان و در همان بند نخست، خواننده با شخصیتی روبروست که در حال کشیدن نقاشی روی دیوار است؛ یعنی کودک با عملیات ترسیم که برای او جذابیت دارد، روبرو می‌شود. خلق تصاویر و صحنه‌هایی که فضای داستان را تشکیل می‌دهند

توسط شخصیت‌های داستان، علاوه بر اینکه نشان از غیبت راوی یا نویسنده دارد، کودک را نیز به درون متن می‌کشاند و او را با ماجرابی همراه می‌سازد که برای شخصیت اصلی شکل می‌گیرد؛ بگونه‌ای که کودک خود را به شخصیت نزدیک می‌بیند و حتی خودش را در جایگاه او متصور می‌کند. تامر در داستان «رندا تلعب» با جان بخشیدن به نقاشی‌های ترسیم شده بر روی دیوار، صحنه‌ای جذاب برای مخاطب آفریده است.

رَسَمَت رَنداً يَطْبَاشِيرِهَا الْمُلَوَّنَةَ عَلَى الْحَائِطِ وَكَلدًا صَغِيرًا. وَلَمَّا تَأَمَّلْتَهُ أَلْقَتْهُ عَائِيسَ الْوَجْهِ. فَسَأَلْتُهُ:
مَا اسْمُكَ يَا وَكَلْدٌ؟ (تامر، ۲۰۰۱م: ۲۸)

ترجمه: رندا با گچ‌های رنگی بر روی دیوار پسرکی کشید و هنگامی که به آن نگاه کرد او را گرفته و غمگین یافت پس از او پرسید: ای پسر! اسمت چیست؟
همچنین وجود اسب در داستان «حصان الأجداد» باعث می‌شود در ذهن کودک برای اسب شخصیتی با صفات اخلاقی؛ چون مهربانی، نیرومندی، یاری‌گری و فداکاری شکل گیرد و کودک، اسب را به عنوان شخصیتی مستقل در ذهن بپذیرد.

قال الحصان: سَأَرَشِدُكُمْ إِلَى مَكَانٍ خُبِنَتْ فِيهِ أَسْلِحَةُ أَجْدَادِكُمْ (تامر، ۲۰۰۳م: ۳۵)

ترجمه: اسب گفت: شما را به جایی، راهنمایی خواهم کرد که سلاح اجدادتان در آن پنهان است.

در داستان «التَّجُومُ لَا تَكَلِّمُ الْمَلُوكَ» نیز تامر با خلق حکایات متفاوت و پشت سر هم در پی تأکید بر پیام داستان است که به کودکان می‌آموزد به آنچه دارند قانع و راضی باشند و از طمع دوری کنند و قدر دوستی‌هایشان را بدانند.

« فِي قَدِيمِ الزَّمَانِ كَانَ هُنَاكَ مَلِكٌ عَجُوزٌ نَظَرَ يَوْمًا إِلَى الْمِرَاةِ فَأَبْصَرَ رَجُلًا مَقْوَسَ الظَّهْرِ، مُتَجَعَّدَ الْوَجْهِ، فَارْتَعَبَ وَسَارَعَ إِلَى اسْتِدْعَاءِ أَشْهَرِ الْأَطْبَاءِ وَطَلَبَ مِنْهُمْ أَنْ يَخْتَرِعُوا دَوَاءً يُعِيدُهُ طِفْلًا صَغِيرًا فَقَالَ لَهُ الْعُلَمَاءُ إِنَّهُ يَطْلُبُ مَا لَا يُنَالُ فَحَزَنَ الْمَلِكُ وَمَرَضَ وَلَكِنَّهُ لَمْ يَشْفَ مِنْ مَرَضِهِ. » (تامر، ۲۰۰۱م: ۶۰)

ترجمه: در زمان‌های قدیم پادشاه پیری بود که روزی به آینه نگاه کرد و مردی گوژپشت و صورت چروکیده را دید پس ترسید و مشهورترین پزشکان را فراخواند و از آن‌ها خواست که دارویی را اختراع کنند که او را کودکی کوچک گرداند. دانشمندان گفتند که او چیز دست‌نیافتنی را می‌طلبد، پادشاه غمگین و مریض شد؛ اما از بیماریش هم شفا نیافت.

در تمامی این داستان‌ها، لحظه‌ای که تجسم می‌یابد با مقطعی حساس از زندگی شخصیت‌ها در تناسب است؛ مقطعی از قبیل بحران‌های روحی کشف یا افشای مطلبی و...؛ بنابراین آنچه بیشتر مطمح نظر است نوع رفتاری است که در این لحظه مشخص، از شخصیت‌ها سر می‌زند. در مورد ساختار و پیرنگ داستان‌ها باید اشاره کرد، این‌گونه داستان‌ها که جزء داستان‌های مینی‌مالیستی محسوب می‌شوند، از خرده پیرنگ برخوردارند. «خرده پیرنگ، طرح داستانی است که در آن مقداری از عناصر پیرنگ حفظ می‌شوند؛ به بیان دیگر عناصر طرح، در آن تقلیل داده می‌شوند.» (مک‌کی، ۱۳۸۷ش: ۳۲)

تمامی تراژدی‌ها از دو بخش گره و گره‌گشایی تشکیل شده است. گره، شامل حوادثی است که خارج قصه رخ می‌دهد و گاه نیز ممکن است حوادث درونی را نیز شامل شود. «گره آن چیزی است که از ابتدای داستان تا بخش قبل از دگرگونی و از خوشبختی به بدبختی امتداد می‌یابد و گره‌گشایی آنچه از لحظه خوشبختی یا بدبختی تا انتهای داستان واقع می‌شود.» (آدام و رواز، ۱۳۸۳ش: ۱۰۸) آغاز داستان «الحصان الخشبی الصغیر» با گره اصلی است؛ یعنی کشمکش میان دو شخصیت اصلی داستان. نوع کشمکش در این داستان لفظی است و به مشاجره ماهر و سعاد محدود می‌شود. بحران اصلی زمانی شکل می‌گیرد که قطار برای له‌کردن اسب چوبی نزدیک می‌شود و همه برای کمک به او می‌شتابند.

داستان «رندا تلعب» با ترسیم پسرک توسط رندا آغاز می‌گردد. تامر از همان ابتدا سعی دارد تا حد ممکن به مخاطب کودکش نزدیک شود؛ به گونه‌ای که مخاطب به این احساس برسد که در بطن داستان است و خود یکی از شخصیت‌های داستان است. در این داستان نیز کشمکش وجود دارد؛ آنجا که رندا از وضّاح می‌خواهد با او بازی کند و وضّاح نمی‌پذیرد، رندا عصبانی می‌شود و با کشیدن نه‌ری پر آب، توپ را از بین می‌برد. گره داستان، گرسنگی وضّاح است، کودکی دست‌ساز توسط رندا که گرسنه است و نه خانه‌ای دارد که برود غذا بخورد و نه پولی که با آن غذا بخرد. تامر در پایان داستان، خواننده را با شگفتی مواجه می‌کند؛ چرا که خواننده در پایان منتظر است رندا پول یا خوراکی از جیبش درآورد و به وضّاح بدهد یا راه‌حلی مناسب ارائه دهد؛ اما می‌بینیم که او با دستمالی، تمام نقاشی‌های روی دیوار را پاک می‌کند. این امر نه تنها مشکل را حل نمی‌کند، بلکه تنهایی رندا را به همراه دارد. در داستان «حصان الأجداد» گره داستان، نداشتن سلاح و احساس ضعف دو کودک برای دفاع از خانه‌ای است که مورد تهاجم

بیگانگان قرار گرفته است که با ورود اسب و کمک به آن‌ها این گره، حل می‌شود و فرجامی نیک برای داستان رقم می‌خورد. در این داستان، پسر از اسب می‌پرسد: چرا اسب زنده است در حالی که همه اجداد او مرده‌اند؟ وقتی اسب خود را به ندانستن می‌زند، همین سؤال در واقعیت و در ذهن مخاطب نیز شکل می‌گیرد و تشویق او را برای دنبال کردن داستان برمی‌انگیزد. در واقع این سؤال، قوه تخیل کودک را به هیجان می‌آورد تا به پاسخ آن دست یابد. داستان با این پرسش در ذهن کودک پیش می‌رود که در پایان از زبان اسب پاسخ داده می‌شود و پرسش ذهن مخاطب نیز پاسخ داده می‌شود؛ اما در داستان «النجوم لاتکلم الملوك» هر سه حکایت از ساختاری ساده و ضعیف برخوردارند؛ ولی سادگی ساختار، مانع از انتقال پیام متن، نشده است و تامل ماهرانه پیام اخلاقی و ارزشی خود را در متن گنجانده و به مخاطب منتقل می‌کند.

کوتاهی جملات، یکی از ویژگی‌های داستان‌های تامل است. وی اغلب می‌کوشد جمله‌های کوتاه (گاه با یک فعل) روان و قابل فهم بیافریند. این نوع کاربرد جمله، زیبایی و طراوت خاصی به آثار وی می‌دهد.

فِي لَيْلَةٍ مِنَ اللَّيَالِي قَالَتْ لَيْلَى لِلعَجْمَةِ اِحْكِي لِي حِكَايَةَ قَالَتِ العَجْمَةُ اَنَا مُتَعَبَةٌ فَعَلَيْكَ اللَّيْلَةَ اَنْ تَحْكِي لِي حِكَايَةَ فَاِذَا اَعَجَبَتْنِي رَوَيْتُ لَكَ حِكَايَةَ عَجِيْبَةً لَمْ تَسْمَعِي مِثْلَهَا. (تامل، ۲۰۰۱: ۵۸)

ترجمه: در شبی از شب‌ها لیلی به ستاره گفت: برای من حکایتی بگو. ستاره گفت من خسته‌ام، امشب تو برای من داستانی بگو اگر خوشم آمد من نیز برایت حکایتی تعریف می‌کنم که مانند آن را هرگز نشنیده‌ای.

نویسنده با تشخیص انسانی به شخصیت‌هایی چون اسب در داستان «حصان الأجداد» و خرس و زرافه و اسب چوبی در داستان «حصان الخشبي الصغير» و وضّاح که توسط رندا بر روی دیوار ترسیم شده است، کودک را با خود همراه می‌سازد؛ چرا که کودکان از طریق همذات‌پنداری با شخصیت‌های داستان به ادبیات علاقه‌مند می‌شوند. استفاده از تشبیهات بسیط و استعاره نیز بر جذابیت داستان تامل افزوده است:

فِي قَدِيمِ الزَّوْمَانِ كَانَ أَحَدُ الْمُلُوكِ يُحِبُّ النُّجُومَ لِأَنَّهَا تُشَبِّهُ اللَّائِلَةَ الْمُحَبَّبَةَ فِي خَزَائِنِهِ. (همان: ۵۹)

ترجمه: در زمان‌های قدیم پادشاهی بود که ستارگان را دوست می‌داشت؛ زیرا آن‌ها شبیه مرواریدهای پنهان در خزانه‌اش بودند.

فَرَحَ الدُّبُّ وَصَفَقَ مُعْجَبًا وَنَظَرَتْ الزَّرَافَةُ بِدَهْشَةٍ إِلَى الْقَطَارِ (همان: ۳)

خرس خوشحال شد و با تعجب دست زد و زرافه شگفت‌زده به قطار نگاه کرد.

بسامد نوع افعال به کار رفته در داستان، توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. با اندکی دقت در نوع افعال درمی‌یابیم که بسامد استفاده از فعل ماضی بیشتر از فعل مضارع، امر و نهی است. بدین صورت که از میان ۱۹۸ فعل موجود در داستان‌های مذکور، ۱۲۳ فعل ماضی، ۶۷ فعل مضارع، ۵ فعل امر و ۳ فعل نهی بکار رفته است. همانطور که می‌دانیم فعل ماضی دلالت بر گذشته دارد، این میزان استفاده از فعل ماضی، بیان‌کنندهٔ تمایل نویسنده به گذشته و حوادث آن و توجه به وضع جهان عرب را دارد و بکارگیری فعل‌های مضارع دلالت بر میل نویسنده به نوشتن و لزوم ایجاد تحوّل و تحرک در جامعه را دارد.

۲-۲-۲ زاویه دید

از مهم‌ترین مسائلی که در زاویه دید بررسی می‌شود، می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: «راوی داستان (کودک است یا بزرگسال)؛ طرز نگرش راوی به هستی، (نگرش کودکانه یا بزرگسالانه)؛ تخطی راوی از طرز نگرش خویش (با وجود اینکه راوی، کودکانه به جهان می‌نگرد، آیا مواقعی را می‌توان یافت که نگاه بزرگسالانه یا دید خود شخص نویسنده به جای راوی درون-متن باشد؟)؛ کانون توجه روایت (کودک یا بزرگسال بودن وی)؛ فاصله راوی با حوادث و شخصیت‌ها چه قدر است؟ آیا او خود یکی از شخصیت‌هاست و از درون داستان به حوادث و ماجراها می‌نگرد (من راوی یا دانای کل محدود) و در نتیجه فاصله‌ای میان او و ماجراها نیست یا از بیرون و با فاصله به داستان می‌نگرد؟ تأثیر شیوهٔ روایت‌گری و ارائه اطلاعات بر خواننده (آیا زاویه دید بگونه‌ای هست که به کودک مخاطب، اجازه «دیدن» بدهد؟ آیا راوی، مخاطب را در دیده‌های خود شریک می‌سازد و اجازه می‌دهد که او نیز «تجربه» کند و نکته‌های تازه را دریابد و در نتیجه از مشاهده و کشف خود، به لذت ناشی از فرآیند خوانش فعّالانه متن ادبی برسد؟ یا راوی ابهامی برای او باقی نمی‌گذارد و همه تاریکی‌ها را روشن می‌کند تا جایی برای مشارکت مخاطب در عمل روایت باقی نماند و وی تنها به موجودی منفعل و ناظر بدل شود که نویسنده/راوی از وی، تنها انتظار گوش سپردن به صدای مسلط خویش را دارد؟ (محور اخیر درحقیقت، حکم نوعی جمع‌بندی و تکمیل عناوین پیشین را دارد و هدف و پرسش اصلی مطرح در بررسی زاویه دید را باز می‌گوید: بطور کلی زاویه‌دید اثر در پی خواننده‌ای منفعل و بی‌تأثیر است یا خواننده‌ای فعّال، پرسشگر و منتقد؟) (حسام‌پور، ۱۳۸۹ش: ۱۱۲)

اولین و بنیادی‌ترین واقعیت که می‌تواند مبنای هر نظریه‌پردازی در حیطهٔ ادبیات کودک قرار گیرد این است که ادبیات کودک را، کودک نمی‌آفریند. در ادبیات، آفریننده و مخاطب بسیار به هم نزدیک‌اند. تشخیص سلیقه‌های کودکان، درک کودکی خاص و پاسخ‌های وی و یا شناخت وجه همگانی و جهانی شخصیت کودک یا بر مبنای تجارب شخصی مؤلف باید صورت گیرد، یا براساس یافته‌های علمی؛ همچون روان‌شناسی یا فلسفه و یا آمیخته‌ای از این همه. به هر صورت این بزرگسال است که مفهوم کودک و کودکی را بنا می‌نهد؛ اما در مورد زاویه دید می‌توان با پاسخ‌گویی به سؤالات مطرح شده نشانه‌های خواننده نهفته را آشکار ساخت. راوی این داستان‌ها با اینکه بزرگسال است؛ اما به جهان هستی، کودکانه می‌نگرد و در داستان‌ها هیچ‌گاه حضور شخص نویسنده و دیدگاه بزرگسالانه وی را نمی‌بینیم. در واقع کودک در کانون روایت داستان جای دارد و نویسنده بگونه‌ای به بیان مطلب می‌پردازد که به کودک اجازه می‌دهد در دریافت مضمون و درون‌مایه داستان مشارکت کند. فاصله بین شخصیت‌ها و راوی زیاد است و وی از بیرون، ماجرا را روایت می‌کند. این داستان‌ها که همه از زاویه دید سوّم شخص، روایت شده‌اند در پی خواننده‌ای پرسشگر و فعال هستند که با ایجاد پرسش‌هایی در ذهن خواننده، در وی شور و شوق لازم را برای پیگیری ادامه داستان فراهم نماید. نگرش معمول دربارهٔ ویژگی راوی سوّم شخص این است که این شیوه روایتی در مقایسه با شیوه راوی اوّل شخص، فاصله میان راوی و روایت را بیشتر می‌کند و در نتیجه، از همدلی و همراهی مخاطب با روایت و کانون آن می‌کاهد؛ اما نکته درخور درنگ دربارهٔ زاویه دید و نوع روایت داستان‌ها این است که انتخاب این نوع زاویه دید به همراه بهره‌گیری راوی از فعل‌های ماضی ساده و بعید- هنگامی که در کنار ویژگی‌هایی مانند تمرکز راوی بر دنیای کودکانه داستان- این تصور را پیش می‌آورد که گویی راوی با کودکان ارتباط عاطفی شدیدی داشته و با آن‌ها همراه و هم‌قدم شده است. این ویژگی تا اندازه‌ای از فاصله میان راوی و روایت کاسته و بر صمیمیت و باورپذیری بیشتر فضای داستان افزوده است.

داستان‌های مذکور که بر حادثه تمرکز دارند، نویسنده در ابتدای داستان با آوردن جملاتی کوتاه و محدود و از زاویه دید سوّم شخص، روایت داستان را آغاز می‌کند؛ اما بعد از چند جمله کوتاه، اجازه می‌دهد گفت‌وگوی شخصیت‌ها حوادث داستان را رقم بزنند؛ مثلاً داستان «رندا تلعب» اینگونه آغاز و ادامه می‌یابد:

رَسَمَتْ رَندَا يَطْبَاشِيرَهَا الْمِلُونَةَ عَلَى الْحَايِطِ وَلَدًا صَغِيرًا. وَلَمَّا تَأَمَّلَتْهُ أُلْقَتْهُ عَائِسُ الْوَجْهِ.
قَالَ الْوَلَدُ الْعَائِسُ: اسْمِي وَضَاحٌ، لِمَاذَا تَسْأَلِينَ عَن اسْمِي؟
قَالَتْ رَندَا: أَنَا أَبْغِي مُسَاعَدَتَكَ، لِمَاذَا أَنْتَ حَزِينٌ؟
قَالَ وَضَاحٌ: ضَاعَتْ مِنِّي طَابَتِي...
قَالَ الْوَضَاحُ: أَنَا جَائِعٌ!
قَالَتْ رَندَا: إِذْهَبْ إِلَى بَيْتِكَ وَكُلْ!
قَالَ الْوَضَاحُ: لَا بَيْتَ لِي.
قَالَتْ رَندَا: إِذْنِ إِذْهَبْ إِلَى مَطْعَمٍ!
قَالَ الْوَضَاحُ: لَا نُقُودَ فِي جُيُوبِي...
(تامر، ۲۰۰۱م: ۲۸-۲۹)

ترجمه: رندا با گچ‌های رنگی بر روی دیوار پسرکی کشید و هنگامی که به آن نگاه کرد او را گرفته و غمگین یافت.

پسر ناراحت گفت: اسم من وضاح است چرا اسم مرا می‌پرسی؟
رندا گفت: من می‌خواهم به تو کمک کنم، چرا ناراحتی؟
وضاح گفت: توپم را گم کرده‌ام.
وضاح گفت: من گرسنه‌ام.
رندا گفت: به خانه‌ات برو و غذا بخور!
وضاح گفت: من خانه‌ای ندارم.
رندا گفت: به غذاخوری برو!
وضاح گفت: هیچ پولی توی جیب‌هایم ندارم...

۳-۲-۲ طرفداری

برای روشن شدن محورهای عنصر طرفداری در یک اثر داستانی، پرسش‌های زیر مطرح می‌شود:

نگاه نویسنده به شیئنت‌های کودکانه و دنیای کودکی چگونه است؟ آیا نویسنده ماهیت متفاوت کودکی را پذیرفته است و رفتارهای او را بر ضد قوانین بزرگسالان نمی‌داند؟ آیا نویسنده با مخاطب کودک خود دوست است و بزرگسالان را دست می‌اندازد؟ آیا نویسنده برای نشان دادن

همدستی‌اش با خواننده‌ی نهفته و احترام به توانایی ارزیابی و انتقاد در وجود مخاطب، اجازه می‌دهد برخی از مطالب متن را کودکان، خود آشکار کنند؟ آیا مخاطب حق دارد دیدگاه‌هایی متفاوت با نویسنده داشته باشد یا فقط باید پذیرندهٔ افکار و اندیشه‌های او باشد؟ نویسنده هنگام آفرینش اثر به کدام یک از جنبه‌های طرفداری در متن بیشتر توجه کرده است؟ (جنبه‌های عاطفی، عقلانی، حقوق اجتماعی و...) (حسام‌پور و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۲۴)

نویسنده در داستان «الحصان الخشبی الصغیر» شیطنت و مشاجره را برای کودکان و سن آن‌ها امری عادی دانسته است و هیچگاه آن را رفتاری ناهنجار و ضد قوانین معرفی نمی‌کند. مشاجره و قهرکردن بعد از آن امری است که برای تمامی کودکان در دنیای کودکی‌شان رخ می‌دهد و تامر در بطن داستان به عنوان مسأله‌ای کودکانه به آن می‌نگرد. همچنین در داستان «رندا تلعب» نویسنده هیچ دخالتی در اثر ندارد و شخصیت بدون هیچ نیروی بازدارنده‌ای به کار خود می‌پردازد. رندا یک بار نقاشی می‌کشد و شخصیت دست‌ساز خودش را خوشحال می‌کند و بار دیگر همه چیز را پاک می‌کند و خودش نیز ناراحت می‌شود. کشیدن نقاشی و خطوط بر روی دیوار و یا هر صفحه دیگری از ویژگی‌های سنین کودکی است که تامر به صورت مسأله‌ای عادی با آن برخورد می‌کند؛ لذا در این داستان ما کسی را نمی‌بینیم که کودک را از کشیدن خطوط روی دیوار باز دارد و با او مخالفت کند و در داستان «حصان الأجداد» وجود دو کودک که با کمک اسب به دفاع از حریم و خانه خود می‌پردازند، زمینه‌ای برای بزرگسالی در کودک ایجاد می‌کند و مخاطب درمی‌یابد که برای دفاع از حریم و زندگی خود کودک یا بزرگسال باید احساس مسئولیت کنند. در واقع این امر، کودک را وادار می‌کند خود را در جایگاه این دختر و پسر ببیند و با کمک یک یاری‌گر به خواسته‌اش برسد. در داستان «النجوم لاتکلم الملوک» نیز تامر در مقابل رؤیای کودکی که دوست دارد همچنان کودک بماند تا ستاره‌ها برایش قصه بگویند در پی توجیه و مخالفت با خواسته کودک نیست. وی این خواسته و اندیشه کودک را امری عادی دانسته؛ چرا که ممکن است برای هر کودکی، مشابه چنین فکر و اندیشه‌ای به وجود آید. نویسنده در این داستان‌ها در صدد دست انداختن بزرگسالان نیست و همیشه با مخاطب خود؛ یعنی کودک همراه است. وی معتقد است کودکان با پذیرش برخی امور به تفسیری از متن دست می‌یابند و برخی مطالب و اندیشه‌ها برای آنها آشکار می‌شود. مثلاً کودک با دیدن صحنه نمایش اسباب‌بازی‌ها ارزش، معنا و مفهوم دوستی را درمی‌یابد. پیامی که احتیاج به بیان نویسنده

ندارد؛ چرا که کودک با مشارکت خود در متن به آن دست می‌یابد. تامر در این موارد تأکید بیشتری به همراهی و دوستی با مخاطبانش دارد و اینکه به کودک اجازه دهد خود به محتوای داستان دسترسی یابد. کودک داستان «رندا تلعب» با پاک کردن تمام تصاویر از روی دیوار به یک احساس و اندیشه می‌رسد و آن را برای خودش تفسیر می‌کند. وی احساس ناراحتی می‌کند از این که وضّاح و دوچرخه و توپ و نهر را پاک کرده است؛ زیرا آن تصویر را پسر کوچکی می‌داند که گرسنه است و حتی پولی برای خرید غذا ندارد، در واقع رندا راه چاره را در پاک کردن و گریز از مسئله می‌داند در حالی که می‌توانست با ترسیم غذا یا خوراکی یا پول برای وضّاح گرسنگی او را برطرف و با او بازی کند. در داستان «حصان الأجداد» نیز روند داستان، مسئولیت‌پذیری را به کودک می‌آموزد و کودک را برای پذیرش نقش‌های بزرگسالی آماده می‌کند و «النجوم لا تکلم الملوک» حکایت اصلی و در پی آن دو حکایت دیگر که از زبان شخصیت‌ها بیان می‌شوند به کودک می‌آموزند به هر آنچه دارد قانع باشد و از طمع دوری کند و قدر دوستی‌اش را بداند.

۴-۲-۲ شکاف‌های گویا

خوانندهٔ درون‌متن، به بخشی از فعالیت ممکن و مطلوب؛ یعنی پرسشگری محدود و فعالیتی در حد کنار هم چیدن اجزای داستان و نتیجه‌گیری درباره آن می‌رسد؛ اما هیچ‌گاه به مرحله نهایی فعال بودن؛ یعنی آفرینندگی دست نمی‌یابد. (حسام‌پور و سادات شریفی، ۱۳۹۳ش: ۲۶۴) برای تحلیل و بررسی شکاف‌های گویا می‌توان پرسش‌هایی از این دست را در نظر گرفت:

آیا در متن واژه‌ها، اصطلاحات خاص علمی- فرهنگی و اسطوره‌ای یا آداب و رسومی ویژه دیده می‌شود که نویسنده معنای آن را به زمینه‌های ذهنی خواننده واگذار کرده باشد؟ آیا در متن، ابهام‌هایی بر جای مانده که کشف آن‌ها بر عهده خواننده باشد؟ آیا ساختار روایت به شکلی هست که به خواننده اجازه دهد برداشت‌های گوناگون از متن داشته باشد؟ شروع داستان چگونه است؟ (ناگهانی شروع شده و نیاز به پیش فرض‌هایی از سوی مخاطب دارد یا با مقدمه‌ای رسا و بی‌هیچ ابهامی شروع شده است؟) آیا پایان‌بندی داستان، زمینه پایان‌بندی‌های دیگر را برای مخاطب فراهم می‌آورد؟ (حسام‌پور، ۱۳۸۹ش: ۱۲۰)

حادثه زمانی معنا می‌یابد که قاعده‌ای رسمی شکل گرفته باشد. حادثه، هنجاری استثنایی است مبتنی بر قاعده و از همین‌رو نیز قابل پیش‌بینی نیست. باید قاعده‌ای باشد و انتظاری بر

مبنای آن شکل گرفته باشد تا حادثه خلاف انتظار بتواند رخ دهد و ذهن کودک هنوز قاعده‌ای نیست. شناخت او حسی است و پراکنده. کودک، گرفتار بیش‌تعمیمی است و در واقع با این ویژگی بیش‌تعمیمی، قواعد ساختگی می‌آفریند. قواعدی که همچون فرضیه‌های غیر منطقی چندان نمی‌پاید و دم به دم جای خود را به فرضیه‌های تازه می‌دهد؛ بنابراین همه‌چیز برای او حادثه است و به عبارتی حادثه، برای او قاعده است. استثنا، قاعده است. کودک هرگاه به قاعده برسد، لذتی درونی و ژرف را تجربه می‌کند؛ زیرا در این حالت، فرضیه او - که حاصل نبود تعادل شناختیش است - مورد تأیید قرار گرفته است. (خسرونژاد، ۱۳۸۳ش: ۱۱۶-۱۱۷)

در داستان‌های مورد بحث، کودک هیچ‌گاه با واژه‌های علمی، تخیلی، فراواقعی، فرهنگی، اسطوره‌ای و... که درک آن برایش دشوار باشد، مواجه نمی‌شود. در مورد صدای قطار، تامر این امر را به زمینه ذهن خواننده واگذار کرده است که کودک با ذهنیات خود آن را متصور شود و به معنای آن دست یابد. در موارد دیگر، حس دوستی و کمک به هم‌نوع و قناعت و مسئولیت-پذیری نیز با توجه به متن در ساختار روایات به گونه‌ای بیان شده که خواننده با توجه به مفاهیمی که در ذهن دارد به آن می‌رسد. ساختار این داستان‌ها بگونه‌ای است که خواننده پیام-های گوناگون از آن برداشت کند. همچنین آغاز این داستان‌ها بگونه‌ای است که احتیاجی به مقدمه‌چینی ندارد و کودک مفاهیم اصلی و بنیادین را در ابتدای داستان درک می‌کند؛ اما داستان-های مورد بحث همگی، پایانی بسته دارند. صحنه‌سازی عروسک‌ها در داستان «الحصان الخشبی الصغیر»، شخصیت‌ها و مخاطب را به این نتیجه می‌رساند که عروسک‌ها از ما برتر نیستند و وقتی آن‌ها همدیگر را این گونه یاری می‌کنند ما نیز باید به هم‌نوع خود، کمک کنیم:

« مُنَدُ ذَلِكَ الْيَوْمِ لَمْ يَعُدْ مَاهِرٌ وَسُعَادُ إِلَى التَّشَاجُرِ وَعَاشَا مَعًا حَيَاةً يَسُودُهَا التَّعَاوُنُ وَالْمَرْحُ ». (تامر، ۲۰۰۱م: ۴)

ترجمه: از آن روز ماهر و سعاد دیگر با هم دعوا نکردند و با هم زندگی‌ای داشتند که بر آن همکاری و شادی حاکمیت داشت.

تامر در داستان «رندا تلعب» به کودک می‌آموزد که برای دوستی ارزش قائل شود و به دیگران کمک کند و در عصبانیت تصمیم نگیرد:

أُخْرِجَتْ مِنْ جِيهَيَا مِندِيلًا وَبَلَيْتَهُ بِمَاءِ النَّهْرِ وَمَسَّحَتْ بِهِ كُلُّ مَا رَسَمْتَهُ عَلَى الْحَايِطِ. فَتَلَّاشَى عِنْدَيْدِ وَضَاحٍ وَالدَّرَاجَةَ وَالنَّهْرَ وَظَلَّتْ رِنْدًا تَقْفُ وَحَدَّهَا مُحَنِيَّةَ الرَّأْسِ حَزِينَةً لِأَنَّ طِفْلًا صَغِيرًا لَمْ يَجِدْ مَا يَأْكُلُ. (همان: ۲۹)

ترجمه: از جیش دستمالی درآورد و با آب رودخانه آن را خیس کرد و همه آنچه بر روی دیوار کشیده بود، پاک کرد. در این زمان وضّاح و دوچرخه و رودخانه از بین رفتند و رندا همچنان که سرش را پایین انداخته بود تنها ایستاد؛ زیرا کودک کوچک چیزی نیافت که بخورد.

و در داستان «حصان الأجداد» دو شخصیت مصمّم و با اراده به سمت خانه‌شان می‌روند که آن را از دست بیگانگان بازپس گیرند. در این داستان، مخاطب به مفاهیمی؛ چون مسئولیت‌پذیری، اتحاد و همکاری، تسلیم نشدن و دفاع از حریم خود دست می‌یابد:

« وَرَحَلَ الْحِصَانُ غَيْرَ أَنْ الضَّيْبِ وَاللِّبِ نَتَ لَمْ يَنْتَجِبَا ثَانِيَةً بَلْ ابْتَسَمَا وَاتَّقَيْنَ بَعْدَهُمَا إِلَى بَيْتِهِمَا الَّذِي يَحْتَلِيهِ الْغُرَبَاءُ. » (همان، ۲۰۰۳م: ۳۶)

ترجمه: اسب رفت در حالی که پسر و دختر بار دیگر غمگین نشدند بلکه خندیدند؛ درحالی‌که با اطمینان به خانه‌های اشغال شده از سوی بیگانگان بازگشتند.

تامر همچنین در داستان «النجوم لا تكلم الملوک» با آوردن سه حکایت به کودک می‌فهماند که به حق خود راضی باشد و هیچ‌گاه در پی تغییر شرایط و اوضاعی نباشد که تغییر آن‌ها غیرممکن است و داشته‌هایش را حفظ کند:

فَاسْتَسَلَّمَتْ لَيْلَى لِلنُّجُومِ يَغْمُرُهَا الْفَرْحُ وَرَأَتْ فِي مَنَامِهَا رِجَالًا يَقُولُونَ لَهَا إِنَّهُمْ يُرِيدُونَ مِنْهَا أَنْ تُصْبِحَ مَلَكَتَهُمْ وَمَلَكَتِ النَّاسِ أَجْمَعِينَ فَرَفُضَّتْ لَيْلَى أَنْ تُصْبِحَ مَلَكَتَةً لِأَنَّهَا تُرِيدُ أَنْ تَقْطَلَ بِنْتًا صَغِيرَةً تَرَوِي لَهَا النُّجُومَ أَجْمَلَ الْحِكَايَاتِ. (همان، ۲۰۰۱م: ۶۰)

ترجمه: لیلی به خواب رفت و شادی او را فراگرفت و در خوابش مردانی دید که به او می‌گفتند آن‌ها می‌خواهند لیلی ملکه آن‌ها و ملکه همه مردم باشد. لیلی نپذیرفت که ملکه شود؛ زیرا او می‌خواست همچنان دختر کوچکی باشد تا ستارگان برای او زیباترین حکایت‌ها را روایت کنند.

اما گاهی با ابهام‌هایی؛ مانند ابهام در شخصیت‌های دو کودک در داستان «حصان الأجداد» و پسرک در داستان «النجوم لا تكلم الملوک» که می‌خواهد پادشاه شود، مواجه می‌شویم. در این

داستان‌ها اشاره‌ای به اسم و سن و محل زندگی کودکان نشده است. این امر ذهن کودک خواننده را به ابهام و چالش در زمینه شخصیت‌ها می‌کشانند.

قبلاً اشاره شد که در داستان «حصان الأجداد» سؤال کودک از اسب که چرا همچنان زنده است؟! ذهن مخاطب را به چالش می‌کشد و یا در داستان «رندا تلعب» ذهن مخاطب برای تشخیص واکنش رندا نسبت به گرسنگی وضاح درگیر افکار گوناگون می‌شود که نویسنده عمل رندا را به جایی می‌کشانند که شاید نقش کمرنگی در ذهن مخاطب داشته و مخاطب، کمتر آن را حدس می‌زده است. همچنین تامر در این داستان‌ها با بکارگیری چند نماد بر گیرایی داستان‌هایش افزوده است. از جمله این نمادها، نماد «اسب» در داستان‌های «حصان الأجداد» و «الحصان الخشبی الصغیر» است. «اسب حیوان نجیبی است که به دو نوع سرکش و راهور تقسیم می‌شود؛ اسب چموش و سرکش نمادی برای به زمین خوردن سوار و به هدف نرسیدن کار است و اسب راهور، نماد آسودگی، آرامش خاطر و نتیجه بخشی است و سوار بر اسب راهور می‌داند که به سلامت و به هنگام به مقصد خویش می‌رسد.» (ربانی‌خواه، ۱۳۹۴ش: ۴۶) استفاده از این نماد برای تفهیم این موضوع است که انسان محتاط با خاطری آسوده به نتیجه شیرین باورها و اعمال نیک می‌رسد. سیاه بودن اسب، دال بر قدرت او و لبخندزدن کودکان بعد از کمک اسب به آن‌ها نماد ایستادگی در برابر ظلم و فشار ظالمان است.

تامر در داستان «النجوم لاتکلم الملوك»، نجم را نشانه انسان آزادی‌خواهی می‌داند که در تاریکی و خفقان ظلم و ستم، پرتوافشانی می‌کند. (السینید، ۱۳۸۸ش: ج ۳: ۵۳۶-۵۳۷)

ظریف‌ترین نکته در اینجا، پنهان بودن امر تربیت است که به تدریج و طی زمانی متوالی و با یک ارتباط قلبی و عاطفی رخ می‌دهد و محقق می‌شود. نویسنده در این داستان‌ها قصد دارد مفاهیم دوستی و قناعت و مسئولیت‌پذیری را به نرمی و زیبایی برای کودکان باز کند؛ مفاهیمی که در ادبیات کودک جایی برای خود باز کرده‌اند. عروسک‌های چوبی، اسب و ستارگان و نقاشی‌ها راهنما و گره‌گشا هستند، بی‌آنکه به شیوه مستقیم در این باره توصیه‌ای شنیده باشند.

نتیجه‌گیری

در داستان‌های مورد بحث، تامر از واژگان بسیار ساده و قابل فهم برای کودکان بهره گرفته است؛ بگونه‌ای که در تمام این داستان‌ها با واژه‌ای برخورد نمی‌کنیم که درک آن برای کودک دشوار یا غیرقابل فهم باشد. تامر در این داستان‌ها بیشتر از فعل ماضی ساده بهره برده است تا هم حادثه

را ملموس جلوه دهد و هم مخاطب را با احساس پدید آمده در شخصیت همراه سازد. کوتاهی جملات، نمونه دیگر از سبک تامر در خلق داستان‌هایش است. وی هیچ‌گاه از جملات طولانی و پیچیده برای رساندن مقصود جمله بهره نمی‌برد؛ بلکه ماهرانه با بکارگیری جملات ساده و کوتاه بر رونق اثر خود می‌افزاید. خلق تصاویر انتزاعی و صحنه‌سازی از دیگر شگردهای تامر در این داستان‌ها است.

راوی این داستان‌ها با اینکه بزرگسال است؛ اما به جهان هستی، کودکانه می‌نگرد و در داستان‌ها هیچ‌گاه حضور شخص نویسنده و دیدگاه بزرگ‌سالانه‌ی وی را نمی‌بینیم. در واقع کودک در کانون روایت داستان جای دارد و نویسنده بگونه‌ای به بیان مطلب می‌پردازد که به کودک اجازه می‌دهد در دریافت مضمون و درون‌مایه داستان مشارکت کند. این داستان‌ها که همه از زاویه‌دید سوّم شخص روایت شده‌اند در پی خواننده‌ای پرسشگر و فعال هستند که با ایجاد پرسش‌هایی در ذهن خواننده، در وی شور و شوق لازم را برای پیگیری ادامه داستان فراهم نماید.

نکته درخور درنگ درباره‌ی زاویه‌دید و نوع روایت داستان‌ها این است که انتخاب این نوع زاویه دید به همراه بهره‌گیری راوی از فعل‌های ماضی ساده و بعید- هنگامی که در کنار ویژگی‌هایی مانند تمرکز راوی بر دنیای کودکانه داستان قرار می‌گیرد- این تصوّر را پیش می‌آورد که گویی راوی با کودکان ارتباط شدید عاطفی داشته و با آن‌ها همراه و هم‌قدم شده است. این ویژگی تا اندازه‌ای از فاصله میان راوی و روایت کاسته و بر صمیمیت و باورپذیری بیشتر فضای داستان افزوده است. طرفداری از کودکان و عادی دانستن رفتارهای آن‌ها از دیگر ویژگی‌های داستان‌های مورد بحث از این نویسنده است.

در داستان‌های مورد بحث، کودک هیچ‌گاه با واژه‌های علمی، تخیلی، فراواقعی، فرهنگی، اسطوره‌ای و... که درک آن برایش دشوار باشد، مواجه نمی‌شود. در برخی موارد؛ مانند صدای قطار، تامر این امر را به زمینه‌ی ذهن خواننده واگذار کرده است که کودک با ذهنیات خود آن را متصوّر شود و به معنای آن دست یابد. در موارد دیگر، ساختار این داستان‌ها بگونه‌ای است که خواننده پیام‌های گوناگون از آن برداشت کند؛ حس دوستی و کمک به هم‌نوع و قناعت و مسئولیت‌پذیری نیز با توجه به متن در ساختار روایات بگونه‌ای بیان شده که خواننده با توجه به مفاهیمی که در ذهن دارد به آن می‌رسد. همچنین آغاز این داستان‌ها بگونه‌ای است که احتیاجی

به مقدمه چینی ندارد و کودک مفاهیم اصلی و بنیادین را در ابتدای داستان درک می‌کند؛ اما داستان‌های مورد بحث همگی، پایانی بسته دارند. همه این موارد و برخورداری داستان‌ها از خرده پیرنگ، نشان از خواننده نهفته در داستان دارد.

منابع و مأخذ

الف) منابع فارسی

- آدام، ژان میشل و فرانسوا رواز. (۱۳۸۳). *تحلیل انواع داستان (رمان، درام، فیلم‌نامه)*؛ ترجمه آذین حسین‌زاده و کتابیون شهپرراد، تهران: نشر قطره.
- چمبرز، ایدن. (۱۳۸۸). *خواننده درون متن: دیگر خوانی‌های ناگزیر*؛ زیر نظر مرتضی خسرو-نژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- چمبرز، دیویی. (۱۳۷۲). *قصه‌گویی و نمایش خلاق*؛ ترجمه ثریا قزل ایاق، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حسام‌پور، سعید. (۱۳۸۹). «*بررسی خواننده نهفته در داستان‌های احمد اکبرپور*»؛ مجله علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک، سال اول، شماره اول، صص ۱۰۱-۱۲۷.
- حسام‌پور، سعید و دیگران. (۱۳۹۲). «*خواننده نهفته در دو داستان کودک از احمدرضا احمدی*»؛ فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادبی، سال ششم، شماره ۲۱، صص ۱۱۱-۱۳۵.
- حسام‌پور، سعید و سید فرشید سادات شریفی. (۱۳۹۳). «*خواننده نهفته در شماره تلفن بهشت*»؛ فصلنامه نقد کتاب کودک و نوجوان، سال اول، شماره ۲، صص ۲۵۹-۲۶۸.
- خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۲). *معصومیت و تجربه درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک*؛ تهران: نشر مرکز.
- خلیلی جهان‌تیغ، مریم و صغری رحیمی. (۱۳۹۰). «*مشابهت‌ها و تفاوت‌های داستان‌های کودک و بزرگسال*»؛ پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، سال سوم، شماره ۹، صص ۱۰۹-۱۳۸.
- ربّانی‌خواه، احمد. (۱۳۹۴). «*تحلیل زبانی نمادهای نهج‌البلاغه*»؛ *دو فصلنامه علمی- تخصصی آموزه‌های نهج‌البلاغه*، سال اول، شماره اول، صص ۴۱-۵۶.
- سهراب، معصومه. (۱۳۷۲). *۱۷ مقاله درباره ادبیات کودکان*، چاپ اول، تهران: شورای کتاب کودک.

- شوالیه، ژان و آلن گبران . (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها؛ ترجمهٔ سودابه فضایی، ج ۱، چاپ اول، تهران: انتشارات جیحون.

- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت؛ ترجمهٔ محمد شهباء، تهران: هرمس.

- مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۷). داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی؛ ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.

- میرقادری، بشری سادات. (۱۳۹۰). «بررسی خواننده نهفته در داستان‌های لینا کیلانی»؛ پایان-نامه کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز، استاد راهنما: حسین کیانی.

ب) منابع عربی:

- بوحسن، احمد. (۲۰۰۴م). نظریهٔ الأدب، والقراءة، والفهم، والتأویل؛ الطبعة الأولى، الرباط: دارالأمان للنشر والتوزيع.

- تامر، زکریا. (۲۰۰۱م). لماذا سکت النهر، لبنان: دارالحدائق للطباعة و النشر و التوزيع.

----- (۲۰۰۳م). قالت الوردة للسنونو، لبنان: دارالحدائق للطباعة و النشر و التوزيع.

- حامد أبوزید، نصر. (۲۰۰۵م). اشکالیات القراءة وآلیات التأویل، الطبعة السابعة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

- حلیفی، شعیب. (۲۰۰۴م). هویة العلامات فی العتبات و بناء التأویل، الطبعة الأولى، بیروت: المجلس الاعلی للثقافة.

- حمود، محمد. (۱۹۸۸م). مكونات القراءة المنهجية، الطبعة الأولى، المغرب: الدار البيضاء، دارالثقافة.

- شرفی، عبدالکریم. (۲۰۰۷م). من فلسفات التأویل إلى نظریات القراءة؛ دراسة تحلیلة فی النظریات الغربية الحديثة، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات الاختلاف.

- الشیدی، فاطمة. (۲۰۱۱م). المعنى خارج النص (اثرالسياق فی تحدید دلالات الخطاب)؛ الطبعة الأولى، سوريا: دارینوی.

- لحدانی، حمید. (۲۰۰۳م). القراءة وتولید الدلالة (تغییر عاداتنا فی قراءة النص الأدبی)؛ الطبعة الأولى، بیروت: المركز الثقافي العربي.

- مونسی، حبیب. (۲۰۰۰م). القراءة والحدائق (مقاربة الكائن والممكن فی القراءة العربية)؛ بیروت: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هشتم، دوره جدید، شماره بیست و ششم، زمستان ۱۳۹۵

دراسة القارئ الضمني في قصص زكريا تامر (حسب وجهة نظر إيدن تشمبرز)^{*}

پیمان صالحی، استاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة ایلام

کلیوم باقری، طالبة ماجستير فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة ایلام

الملخص

أدب الطفل كالأجناس الأخرى من الأدب، يحتاج إلى نقد ودراسة. النقد الذي يعتبر الطفل كقارئ ويساعده في فهم القصة بشكل أفضل. في هذا الأثناء، أبدع إيدن تشمبرز المنهج النقدي الذي يعتبر فيه الطفل كقارئ ويدخله في نص الرواية؛ في الواقع، يخلق الكاتب في كتابته شخصاً آخر ويخاطبه. الشخص الذي نسميه القارئ المستتر. هذا المنهج الفكري يشير إلى أن الكاتب أو المؤلف يخلق علاقات مع القارئ في نصه اكتشافاً لمعناه. وبشكل واضح أو غير واضح يرسم صورة من نفسه ومن قارئه. كرّست الدراسة هذه، جهودها مستفيدة من منهجين: الوصفي-التحليلي والإحصائي، على دراسة أهم عناصر القارئ الضمني ومنها: الأسلوب، وأسلوب العرض (الرؤية)، والإنجاز، والشقوق الناطقة في بعض قصصه القصيرة من مجموعتي «لماذا سكت النهر» و «قالت الوردة للسنونو». تنبنا النتائج أن تامر انتخب الكلمات والجمل القصيرة والساذجة والمناسبة للأطفال انتخاباً مناسباً (مضبوطاً). استخدام أسلوب العرض المناسب وتحيزه للأطفال وتعامله معهم تعاملاً مألوفاً من الخصائص الأخرى لهذه القصص المذكورة. وكذلك تامر بتركيزه على لحظة إيجاد التغيير في حياة شخصيات القصة وباستخدامه الصور المناسبة فيها، يقصد إلقاء الضوء على الرسالة الرئيسية للقصة وهي المودة، ومساعدة الآخرين، وإنجاز المسؤولية، والدفاع عن الوطن، و...

الكلمات الدليّة: زكريا تامر، إيدن تشمبرز، القارئ الضمني، القصص القصيرة، أدب الطفل.

تاريخ القبول: ۹۵/۱۲/۲۳

* تاريخ الوصول: ۹۵/۰۷/۱۷

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني: salehi @ilam.ac.ir