

بررسی شگردهای جلوه‌گری مقوله‌های «اقتدار و آزادی» در داستان‌های فارسی کودک

علی شیروانی شیرینی *

حسنعلی بختیار نصرآبادی **، محمدحسین حیدری ***

چکیده

به نظر می‌رسد که بحث درباره‌ی روشن‌سازی و کوشش در حل پارادوکس اقتدار و آزادی یکی از مهمترین مسئله‌های فلسفه‌ی ادبیات کودک است. هدف این مقاله آن است که شگردهای جلوه‌گری مقوله‌های «اقتدار و آزادی» در داستان‌های فارسی کودک کشف و بررسی شود. این پژوهش با روش تحلیل تأملی به بررسی شش کتاب داستانی تصویری منتخب فارسی «حقیقت و مرد دانا»، «ماهی سیاه کوچولو»، «توکایی در قفس»، «خاله سوسکه با کی ازدواج کرد؟»، «فسانه‌ی سیمرغ» و «کفش‌های هیپا و شیپا» از مجموعه ده داستان برگزیده‌ی فارسی خواهد پرداخت. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از، شگردهای کتاب داستانی تصویری فارسی در تحقق بخشیدن به مقوله‌های «اقتدار و آزادی» کدام‌اند؟ آیا نوع شگردهای یادشده و شیوه‌ی استفاده از آنها در شش اثر فارسی متفاوت است؟ همچنین کدام شگردها تقویت‌کننده‌ی قدرت تفکر و خلاقیت کودک است؟ نتایج نشان می‌دهد که شگردها و عناصر داستانی چون درونمایه‌ی پنهان، پیام با ماهیت آزادی‌بخشی، پی‌رنگ باز، زاویه‌ی دید عینی یا نمایشی، چندصدایی در متن و تصویر، شخصیت‌پردازی پیچیده و پویا و غیرمستقیم، غلبه‌ی تصویر بر متن و استفاده‌ی هرچه بیشتر از شگردهای تمرکززا در جهت تقویت قدرت تفکر، تصمیم‌گیری، خلاقیت و انتخاب کودک است.

* دانشجوی دکتری فلسفه‌ی تعلیم و تربیت، دانشگاه اصفهان (نویسنده‌ی مسئول) ali_shiravani@yahoo.com

** دانشیار بخش علوم تربیتی، دانشکده‌ی علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه اصفهان h.nasrabadi89@gmail.com

*** استادیار بخش علوم تربیتی، دانشکده‌ی علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه اصفهان

mhheidari1353@gmail.com

تاریخ دریافت: 1392/3/1، تاریخ پذیرش: 1392/4/15

کلیدواژه‌ها: پارادوکس اقتدار و آزادی، کتاب‌های داستانی تصویری فارسی، کودک، تفکر، شگرد، عناصر داستانی.

1. مقدمه

بحث آزادی کودک و اقتدار بزرگ‌ترها از جمله بحث‌های مبنایی است که مورد توجه حوزه‌های مختلف فلسفی، تربیتی، ادبی، هنری، سیاسی، و جامعه‌شناختی و غیره قرار گرفته است. در ادبیات کودک نیز که معمولاً توسط بزرگسال تولید می‌شود و کودک در تولید آثار یا نقشی ندارد یا ممکن است نقش اندکی داشته‌باشد، بحث یادشده به طور ویژه مطرح است. همچنین تصور بر این است که «چون جنبه‌هایی همچون کودکی و داستانی‌بودن در تمام جهان رایج است، ادبیات کودک بیشتر پدیده‌ای بین‌المللی و بین‌فرهنگی» (Hunt, 2006: 1-5) است. به‌جز این با وجود تجلی تفاوت‌های فرهنگی ملل و اقوام مختلف در ادبیات کودک، نقطه مشترک ادبیات کودک در جهان فاصله سنی آفرینندگان و تولیدکنندگان این آثار با مخاطبان است، یعنی چیزی که مبنای حضور اقتدار بزرگسالان در ادبیات کودک است.

سخن از ادبیات کودک به عنوان قلمرویی از اندیشه و اخیراً نیز به عنوان رشته‌ای علمی و دانشگاهی، همواره با چالش‌هایی مواجه بوده است. چالش نخست، با توجه به اینکه آثار کودک و نوجوان اغلب توسط بزرگسال تألیف می‌شود، این است که آیا ادبیات کودک وجود دارد. ژاکلین رز (1984) بر این باور است که ادبیات کودک، ادبیاتی جعلی و تصنعی است، چون بزرگسالان آن را می‌آفرینند. او همچنین داستان کودک را به سبب عدم امکان ارتباط بین بزرگسالان و کودک ناممکن می‌داند (خسرونژاد، 1388: 31). لس‌نیک - ابر اشتاین نیز معتقد است که تعریف ادبیات کودک در بطن کوششی که این ادبیات بدان معطوف است، قرار دارد. از نظر وی، ادبیات کودک به گروهی از کتاب‌ها گفته می‌شود که هستی آن‌ها کاملاً به روابط فرضی‌شان با مخاطبی ویژه، یعنی کودک، وابسته است. بنابراین، زیربنای تعریف ادبیات کودک با هدف مشخص می‌شود. به اعتقاد وی این ادبیات می‌خواهد چیز ویژه‌ای باشد، زیرا همین ویژگی است که آن را با مخاطب خویش، یعنی کودک، ارتباط می‌دهد، یعنی با کسی که این ادبیات آشکارا و هدفمندانه دل‌مشغول او است (خسرونژاد، 1387، 293). مگیلیس (2008) معتقد است که در ورای ادبیات کودکان و جنبه‌های مختلف آن از جمله تولید و توزیع، بزرگسالان حضور دارند. بزرگسالان،

ادبیات کودک را نوشته، ویرایش کرده سپس آن را معرفی و به فروش می‌رسانند. آن‌ها همچنین در خواندن، گزینش و فراهم کردن آثار برای کودکان نقش داشته، خواسته‌هایشان به حد زیادی حاکم بر حوزه ادبیات کودکان است (McGillis, 2008: 258-259). چالش دوم بحث آموزشی بودن (یا ارتباطی بودن) و زیبا بودن ادبیات کودکان است که اغلب به یکی از دو قطب بیشتر توجه شده است و همین مسئله باعث شده تا طرفداران هر یک از دو رویکرد یادشده، از امکان نزدیکی و هم‌نهادی دو قطب باز بمانند. چالش سوم که هم علت و هم نتیجه دو چالش پیشین است و به عنوان یک مسئله اساسی مورد توجه ویژه پژوهشگر قرار گرفته است، بحث اقتدار بزرگسال و آزادی کودک در ادبیات کودک است.

«ادبیات کودک از آن‌جا که متکی به دو کس است (بزرگسال و کودک) ماهیتاً و هویتاً برخاسته از چالش‌ها، کشش‌ها و گرایش‌های دوگانه است. در یک سو، بزرگسال و انگیزه‌ها و تمایلات او قرار دارد، و در سوی دیگر، کودک و نیازها و خواسته‌هایش. از همین رو یکی از ویژگی‌های آن، آموزشی بودن است و برای این ویژگی آموزشی، محوری‌ترین بحث نظری توجه به نوع نگاهی است که مؤلفان این آثار به مقوله‌های اقتدار و آزادی دارند» (خسرونژاد، 1388: 38). تجلی مقوله‌های «اقتدار و آزادی» در ادبیات کودک و نوجوان از دو جنبه می‌تواند مورد بحث قرار گیرد: اول کشف و بررسی شگردهایی که این آثار برای اعمال نوع نگاه خاص به رابطه «اقتدار و آزادی» به کار می‌برند، دوم اینکه کدام شگردها تقویت‌کننده قدرت تفکر و خلاقیت کودک است؟

از سویی عیان کردن شگردهایی که نویسندگان در آثار به کار گرفته‌اند، می‌تواند برای نویسندگان اهمیت داشته باشد؛ از این لحاظ که به نظر می‌رسد نویسندگان گاه ناخودآگاه از این شگردها استفاده می‌کنند و از سویی دیگر، این عیان‌سازی شگردها می‌تواند مورد توجه منتقدان، والدین و حتی کودکان قرار گیرد. محقق در این پژوهش می‌کوشد تا با استفاده از روش تحلیل محتوای قیاسی، شگردهایی را که مؤلفان آثار کودک فارسی در تحقق بخشیدن به مقوله‌های «اقتدار و آزادی» به کار برده‌اند، شناسایی کند. سپس با مقایسه نتایج بررسی‌ها و تحلیل‌های مجزای آثار داستانی تصویری فارسی، شگردهای تقویت‌کننده قدرت تفکر و خلاقیت کودک موجود در داستان‌های فارسی را شناسایی کند.

بررسی‌های انتقادی ادبیات کودک نشان می‌دهد که ادبیات کودک محلی است که در آن جنگ قدرت میان کودکان و بزرگسالان را می‌توان به‌وضوح دید. پژوهشگرانی چون تاتار

(1992)، هانت (2004)، هالیندیل (1997)، نودلمن (2003) و لاکنز (2007) با تأکید بر این واقعیت که ادبیات کودکان توسط بزرگسالان برای کودکان نوشته شده است و کتاب‌های کودکان از هنجارمندی‌های مورد توجه بزرگسالان پیروی می‌کند، ادبیات کودکان را مسئله‌برانگیز می‌دانند (Wilson, 2009). از نظر تاتار (1992)، قدرت نامتعادل بین نویسنده بزرگسال و خواننده کودک نهفته به حدی زیاد است که نمی‌توان بر آن چیره شد. هانت (2004) نیز ادبیات کودک را به این دلیل که توسط بزرگسال برای کودکان فراهم می‌شود، مسئله‌برانگیز می‌داند. او همچنین ادبیات کودک را تلاش بزرگسالان در ساخت یک کودک ایدئال، کودکی که ممکن است هرگز وجود نداشته باشد، می‌داند (ibid: 45). نیکولایوا (2010)، معتقد است که بزرگسالان به طور چشم‌گیری کتاب‌های کودکان را می‌نویسند، و منتقدان بزرگسال با تجربه بیشتر، دامنه واژگانی بالاتر، توان شناختی فزون‌تر و واقعیت‌های زیستی و روانشناسانه‌ای که انکارناپذیرند، آن‌ها را ارزیابی می‌کنند (Nikolajeva, 2010: 5)، بنابراین، ما در کتاب‌های کودکان با مسائلی چون عدم تساوی، عدم توازن، و عدم تقارن بزرگسالان و کودکان مواجه هستیم (ibid: 8).

تحقیق حاضر، از میان انواع گوناگون ادبیات کودک که شامل کتاب‌های داستانی تصویری، رمان‌ها، و شعر کودک است، تنها به بررسی کتاب‌های داستانی تصویری می‌پردازد. در حالی که واژه‌ها و تصویرها در کتاب‌های داستانی تصویری، دو رسانه متفاوت هستند و چیزهای متفاوتی را به شیوه‌های گوناگون بیان می‌کنند، هر دو، نوعی سیستم نشانه‌ای هستند و در داشتن ویژگی‌های اساسی سیستم‌های نشانه‌ای مشترک‌اند. تفاوت آنها در این است که تصویرها کمتر از علائم نوشتاری، قراردادی‌اند و بیننده نهفته یک کتاب تصویری به دانش ویژه‌ای برای فهمیدن آن نیاز دارد (Nodelman, 2000).

دیوید لوئیس (2000)، معتقد است که کتاب‌های تصویری در سال‌های آخر سده بیست به طور جدی به عنوان موضوع مناسب مطالعات دانشگاهی مورد توجه قرار گرفت. او متن کتاب تصویری را ترکیبی می‌داند که حاصل درهم‌تنیدگی واژه‌ها و تصویرهاست و به روابط مختلف ممکن بین متن و تصویر از دیدگاه جوان گلدن (1990)، این گونه می‌پردازد:

1- تصویرها و متن تقویت معنا و مفهوم واحدی را موجب می‌شوند.

2- تصویرها و متن برای روشن‌سازی به یکدیگر وابسته‌اند و خواننده نمی‌تواند معنای یکی را بدون خواندن یا دیدن دیگری دریابد.

3- متن به جزئیات می‌پردازد و تصویر وظیفه روشن‌سازی را بر عهده دارد.

4- متن روایت اصلی و انتقال بیشتر مفهوما را برعهده دارد و تصویرها تنها بخشی از متن را انتخاب و به نمایش می‌گذارند.

5- تصویرها روایت‌گر اصلی داستان و مفهومی‌های موجود در آن است و متن تنها بیان‌گر بخش‌هایی از تصویر یا مفهومی‌هایی است که در تصویرها نشان داده می‌شود (Lewis, 2000: 304).

در رابطه‌های شماره یک، دو و سه، بسته به میزان استفاده مؤلف از هر یک از ابزار روایی متن یا تصویر، می‌توان نسبت‌های متفاوتی از حضور آزادی یا اقتدار را داشت. در رابطه چهارم به علت غلبه متن نوشتاری بر تصویر، آزادی کودک مخاطب به نفع اقتدار نویسنده کاهش می‌یابد. در رابطه شماره پنجم برعکس مورد پیشین، به علت غلبه تصویر بر متن نوشتاری، آزادی کودک تقویت شده و اقتدار نویسنده کاهش یافته است.

هانت (1984) می‌گوید «در کتاب‌های داستانی تصویری، کودک در برابر واژگان (که نشانه همان فرهنگ جنون‌آور و خودپسند بزرگسالانه است) احساس برتری می‌کند» (خسرونژاد، 1387: 648). نیکلایوا نیز هم‌صدا با هانت، بیان می‌دارد که کتاب‌های تصویری قابلیت خوبی برای واژگونی قدرت بزرگسال و زیر سؤال بردن نظم و ترتیب موجود را دارد. دو سطح روایی کلامی و دیداری، باعث ایجاد تقابل و تضاد بین ساختارهای قدرتی است که از طریق واژه‌ها و تصویرها عرضه می‌شود (Nikolajeva, 2010: 169).

بنابراین، کتاب‌های تصویری براساس دو نظام نشانه‌ای واژگان و تصویرها که هرکدام کارکردهای خاص خود را دارد تهیه شده است. همان‌طور که صاحب‌نظران ادبیات کودک و از جمله آنها هانت و نیکلایوا تأکید دارند، در یک کتاب داستانی تصویری واژه‌ها نماینده اقتدار بزرگسال و تصویر نماینده آزادی کودک است. انتخاب کتاب‌های داستانی تصویری در این تحقیق به‌عنوان متن تحلیل نیز به دلیل حضور آشکارتر مقوله‌های اقتدار و آزادی در آن است.

2. روش تحقیق

روش این پژوهش کیفی است. به همین دلیل پژوهشگر خود در مقام ابزار، فعالیت خواهد کرد. همچنین روش گردآوری داده‌ها از نوع اسنادی است. این پژوهش از روش تحلیل محتوای قیاسی برای یافتن شگردهای موجود در شش کتاب از مجموعه ده کتاب منتخب داستانی تصویری کودک که توسط سه تن از متخصصان برجسته ادبیات کودک ایران

انتخاب شده، بهره می‌گیرد. در عین حال راه بر تحلیل فکری یا تأملی نیز بسته نیست. «تحلیل فکری فرایندی است که در آن پژوهشگر بر توانایی شهودی و قوه تشخیص خود برای به تصویر کشیدن یا ارزیابی پدیده‌های مورد پژوهش تکیه می‌کند. واژه‌های دیگری که به غیر از توانایی شهودی و قوه تشخیص برای توصیف این فرایند به کار برده شده عبارت‌اند از تفکر درونی، معرفت نهفته، قوه تخیل حساسیت هنری و بررسی همراه با تأمل و کنکاش» (گال و همکاران 1389: 991). پژوهشگر در این روش، با ژرفاندیشی و استفاده از روش‌های منطقی که هم می‌تواند از نوع قیاسی یا استقرایی یا ترکیبی از هر دو باشد، به ارزیابی پدیده‌های مورد مطالعه می‌پردازد.

جهت دسته‌بندی شگردها و عناصر داستانی از جدول شماره 1 استفاده می‌شود. در ستون اول جدول، عناصر و عوامل داستان قرار دارند که شامل درونمایه، پی‌رنگ، زاویه دید، صدا، شخصیت‌پردازی، رابطه متن و تصویر و شگرد تمرکززدایی است (Barnard & Winn, 2006: 22). میرصادقی (1380) نیز پی‌رنگ، شخصیت‌پردازی، حقیقت‌مانندی، درونمایه یا مضمون، موضوع، زاویه دید یا زاویه روایت، صحنه‌پردازی، گفت‌وگو، سبک یا شیوه نگارش، لحن‌پردازی، فضاسازی و نمادگرایی را از جمله عناصر داستان معرفی می‌کند که در زیر به برخی از این عناصر اشاره می‌شود.

1. درونمایه:

درونمایه به عنوان یکی از عناصر اصلی هر داستان، فکر و اندیشه حاکمی است که نویسنده اعمال می‌کند. نحوه ارائه درونمایه می‌تواند به صورت آشکار و یا پنهان باشد. نویسندگان از درونمایه پنهان به عنوان شگردی تأثیرگذار بر خواننده استفاده می‌کنند، زیرا در این صورت خواننده از طریق تفسیر افکار، عواطف و تخیلات شخصیت‌ها و برآیند موضوع داستان به درونمایه پی می‌برد.

2. پی‌رنگ:

«پی‌رنگ کالبد و استخوان‌بندی وقایع است» (میرصادقی، 1380: 66). پی‌رنگ اغلب بر «واژگونی» وضعیت و موقعیت‌های داستان بنا می‌شود. «گره‌افکنی»، وضعیت و موقعیت دشواری است که خط اصلی پی‌رنگ را دگرگون می‌کند و شخصیت اصلی را در برابر نیروهای دیگر قرار می‌دهد و عامل «کشمکش» را به وجود می‌آورد. انواع پی‌رنگ عبارت است از «پی‌رنگ بسته» و «پی‌رنگ باز». «پی‌رنگ بسته» دارای ویژگی‌هایی گره‌گشایی و

نتیجه‌گیری قطعی است، اما در «پی‌رنگ باز» اغلب گره‌گشایی وجود ندارد و نتیجه‌گیری نیز قطعی نیست (میرصادقی، 1380). بنابراین، در «پی‌رنگ باز»، نویسنده به مسائل طرح‌شده پاسخ نمی‌دهد و به خواننده اجازه می‌دهد تا خود راه‌حل را بیابد.

3. زاویه دید:

زاویه دید یکی از عناصر داستان است که نحوه جلوه‌گری آن می‌تواند یک شگرد باشد. با توجه به اینکه چه کسی داستان را نقل می‌کند و یا داستان چگونه بیان می‌شود، شکل‌های مختلف و ترکیب‌های متنوعی از چهار نوع اصلی زاویه دید امکان‌پذیر است؛ 1- اول شخص، 2- دانای کل، 3- دانای کل محدود و 4- زاویه دید عینی یا نمایشی (Perrine, 2001: 174).

4. شخصیت‌پردازی:

شخصیت‌پردازی نیز از جمله عناصر اصلی یک داستان است که نحوه جلوه‌گری آن می‌تواند یک شگرد باشد. نویسنده می‌تواند شخصیت مورد نظر را به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم به عرصه داستان وارد کند. در تقسیم‌بندی دیگر شخصیت می‌تواند ساده یا پیچیده باشد (Perrine, 2001: 68).

5. تمرکززدایی:

شگردهای تمرکززدایی شامل مداخله‌ی راوی، اغراق، پایان خوش، وارونه‌سازی، خودنمایی - یا خودفاش‌سازی - افسانه و سپیدنویسی است (خسرونژاد، 1388: 173). خسرونژاد (1390: 19-20) تمرکزگرایی را زیرساخت سه ویژگی اندیشه فلسفی، یعنی جامعیت، ژرفا و انعطاف‌پذیری دانسته و بیان می‌دارد که:

تمرکززدایی در برابر تمرکزگرایی قرار دارد و این هر دو، توانایی‌های مکمل ذهن انسان را تشکیل می‌دهند. ذهن ما از سویی گرایش دارد که با تمرکز در یک پدیده یا یک بعد یا یک سطح از پدیده آن را بشناسد و جذب کند و از سوی دیگر این توانایی را دارد که از پدیده‌ای که آن را جذب کرده و یا خود مجذوب آن شده جدا شود، فاصله بگیرد و به پدیده‌ای دیگر یا بعد و سطحی دیگر برود و از این راه به شناختی گسترده‌تر و ژرف‌تر دست‌یابد. تمام آگاهی‌های ما حاصل انجام این دو فرایند مکمل‌اند... منظور از اندیشه فلسفی گونه‌ای از اندیشه است که دربرگیرنده سه ویژگی جامعیت، ژرفا و انعطاف‌پذیری است و چون هر سه این ویژگی‌ها نیز برخاسته از

توانایی ذهنی تمرکززدایی‌اند، برای تقویت اندیشه فلسفی کودکان باید بکوشیم این توانایی، یعنی تمرکززدایی را در آنان پرورش دهیم.

ستون دوم جدول نوع جلوه‌گری یا نحوه ارائه عناصر داستان را نشان می‌دهد و در ستون سوم، میزان رهایی بخشی یا اقتدارگرایی شگردها به صورت کیفی و با در نظر داشتن طیفی از حالت‌های گوناگون (اقتدارگرا، بیشتر اقتدارگرا، حالت تعادل، بیشتر رهایی بخش و رهایی بخش) نشان داده می‌شود. در شگردهایی که دیدگاه و گرایش بزرگسال مورد توجه است، نویسنده با حفظ قدرت کنترل و اقتدار خود به عنوان بزرگسال، به خواننده کودک اجازه مداخله، تفکر و انتخاب نمی‌دهد. در شگردهایی که آزادی کودک و رهایی او از بند کنترل و اقتدار بزرگسال مورد توجه است، نویسنده تلاش می‌کند تا قدرت انتخاب و تفکر خواننده را بالا ببرد.

جدول 1. دسته‌بندی عناصر داستان و شگردها

عناصر و عوامل داستان	نوع جلوه‌گری	میزان رهایی بخشی / اقتدارگرایی
درونمایه	از نظر آشکار و نهان	
	از نظر ماهیت پیام	
پی‌رنگ	باز (واژگونی وضعیت و موقعیت‌های داستان، کشمکش و پایان‌بندی باز)	
	بسته (پایان‌بندی بسته)	
زاویه دید	عینی و نمایشی	
	دانای کل محدود	
	دانای کل	
	اول شخص	
صدا	تک صدایی / چندصدایی	
	تک صدایی / چندصدایی	
	تک صدایی / چندصدایی	
شخصیت‌پردازی	ساده/پیچیده، برون‌گرا/درون‌گرا، غیرتوانمند/توانمند و مستقیم/غیرمستقیم	
رابطه متن و تصویر	غلبه تصویر بر متن	
	غلبه متن بر تصویر	
	تعادل بین متن و تصویر	
شگرد تمرکززدایی	سپیدنویسی، پایان خوش / پایان غیرمترقبه، شگرد رفت و برگشت، بینامتنیت، فراداستان (مداخله راوی، خودفاش‌سازی)	

3. تحلیل و بررسی داستان‌ها

1. حقیقت و مرد دانا

نوشته بهرام بیضائی و با تصویرگری مرتضی ممیز

خلاصه داستان: پسرک به دنبال حقیقت بود. جوانی او را به سوی کلبه پیرمرد دانا بر روی تپه کنار دهکده راهنمایی کرد. پیرمرد برای او توضیح داد که حقیقت چیزی بیرون از بشر نیست. حقیقت فهم درست دنیای واقعی است، اینکه هر لحظه شکلی دارد، هم یکی است و هم بسیار. پسرک توضیح بیشتر خواست. پیرمرد گفت: باید به دنبال کسی بود که می‌داند با نوشتن چگونه می‌توان جنگید، و در جنگ چگونه می‌توان آواز خواند، و با آواز چه چیزها می‌توان نوشت. چنین کسی همیشه راه می‌رود و یک جا نمی‌ماند و تو که جویای حقیقت هستی با نشستن، تنها فاصله خود را از او بیشتر می‌کنی. پسرک با خود اندیشید که با مرد دانا فاصله کمی دارد. به این ترتیب، جست‌وجوی طولانی پسرک به دنبال مرد دانا و حقیقت ادامه یافت. جست‌وجوی طولانی او و دیدن افراد و فرهنگ‌ها و دیدگاه‌های مختلف که هر کدام تفسیری متناسب با خود از حقیقت داشت تا بازگشت دوباره پسرک به دهکده خود ادامه یافت. اکنون او مرد کاملی بود که سپیدی موهای او گواه بر آن بود و دیگران از او سراغ حقیقت و مرد دانا را می‌گرفتند. او در پاسخ پسری که در مورد حقیقت از وی پرسیده بود گفت: اگر انسان نبود این سؤال هم نبود. پرسش و پاسخ هر دو در انسان است. من برای فهم زندگی آمده‌ام. پاسخ، شاید، در دست‌های زندگیست.

تحلیل داستان:

از آنجا که درونمایه به طور مستقیم در داستان بیان شده است، از نوع آشکار است و مخاطب نیازی به یافتن آن ندارد. پیام داستان که عبارت است از اینکه حقیقت نسبی است و هر چیزی یا هر کسی جزئی از آن را دارد. حقیقت نزد افراد و فرهنگ‌های مختلف ممکن است معانی متفاوتی داشته باشد، همان‌گونه که می‌توان گیاه نی را برای دست‌یابی به هدف‌های متفاوت و گاهی متضاد برای مثال نوشتن کتاب، ابزار موسیقی و برای جنگیدن متناسب با نیاز و موقعیت به کار گرفت، آزادی‌بخش است.

قهرمان اصلی داستان پسرکی است که با مرد سنگ‌کوب، معلم و پدر در تقابل ایده‌ای است. کشمکش‌های دیگری بین پسرک و قرقی، پسرک و چخماق خان و پسرک با خودش در هنگام دیدن عروس زیبا و بر سر دوراهی ماندن وجود دارد.

در این داستان تصویر مواردی را می‌توان یافت که در آن از شگرد واژگونی وضعیت و موقعیت‌های داستان استفاده شده است. شخصیت اصلی داستان در مواجهه با چخماق خان به طور غیرمنتظره وارد میدان مبارزه می‌شود و با تدبیر او را شکست می‌دهد. پایان‌بندی داستان از نوع باز است، چون راوی نتیجه‌گیری قطعی نمی‌کند و خواننده یا بیننده فرصت برداشت شخصی پیدا می‌کند. بنابراین پی‌رنگ به طور کلی از نوع باز است. داستان از زاویه دید سوم شخص و از نوع عینی و نمایشی است، زیرا روایت‌کننده تنها رفتارها و کنش‌های قابل مشاهده را گزارش داده است.

صدا در متن، چندصدایی است، زیرا علاوه بر صدای راوی می‌توان صدای پسرک و سایر شخصیت‌ها را در گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها در متن نوشتاری شنید؛ گفت‌وگوی پسرک با دوستانش و مرد سنگ‌کوب (صفحه 2-5)، گفت‌وگوی پسرک با پدرش (صفحه 5)، گفت‌وگوی پسرک با معلم (صفحه 6)، گفت‌وگوی پسرک با پیرمرد (صفحه 9-11) و در تصویر علاوه بر پسرک و هم‌بازی‌هایش (صفحه 3)، مرد جوان و عصابه‌دستی که او را به کلبه پیرمرد در بالای تپه راهنمایی کرد (صفحه 7) و پیرمرد (صفحه 11) و بچه‌های دو آبادی که در حال نزاع بودند (صفحه 17-19)، چخماق خان و اسبش (صفحه 28-29)، مرد ماهی‌گیر (صفحه 35)، مردمی که پل می‌ساختند (صفحه 37)، و حتی سایه شخصیت اصلی (صفحه 44) نیز صدا دارند. بنابراین در تصویرها نیز چندصدایی وجود دارد.

با وجود آن که متن گسترش‌دهنده مفهوم‌های موجود در تصویرهاست، با خواندن متن یا دیدن تصویرها تقریباً یک داستان در دو سطح متفاوت بر خواننده پدیدار می‌شود، بنابراین می‌توان گفت که در متن و تصویر در ارتباط با هم تک‌صدایی وجود دارد.

شخصیت اصلی داستان (پسرک) به صورت پیچیده، بیشتر غیرمستقیم، توانمند و پویا شخصیت‌پردازی شده است. پسرک که در آغاز داستان درکی از مفهوم حقیقت نداشت در خلال داستان و طی فرایندی زمانی، مرجعی مستقل و توانمند برای پاسخ‌گویی به این پرسش که «حقیقت چیست؟» تبدیل می‌شود.

در این داستان تصویر به جز تعداد کمی از رخدادهای اصلی، بقیه رخدادهای موجود در متن نوشتاری تصویرسازی نشده است، به همین دلیل متن دربردارنده مطالب بسیار بیشتری نسبت به تصویرهاست. بنابراین متن گسترش‌دهنده و افزایش‌دهنده تصویر و غالب بر آن است.

حرکت پسرک از دهکده به سمت کلبه پیرمرد در بالای تپه کنار دهکده آغاز می‌شود و پس از گذشتن از دهکده‌ها و شهرهای دیگر و تجربه رخدادهای بسیار دوباره به همان

دهکده اول یعنی زادگاهش ختم می‌شود. بنابراین از شگرد رفت و برگشت که شگردی تمرکزداست، استفاده شده است.

پایان خوش هم به دلیل آن که مخاطب می‌داند که داستان با سرانجامی خوش به پایان خواهد رسید و بر چگونگی پایان یافتن تمرکز نمی‌کند، بلکه به چگونگی رخ دادن اتفاق‌ها توجه می‌کند، از جمله شگردهای تمرکززدایی است که در این داستان مورد استفاده قرار گرفته است.

راوی در چند مورد از شگرد مداخله راوی استفاده می‌کند، از جمله آشکارترین آن می‌توان به صفحه 22 اشاره کرد؛ «اینک سال‌ها از روزی که پسرکی به قصد یافتن معنای حقیقت از خانه بیرون رفته بود می‌گذشت. او دیگر پسرک نبود...».

شیوه گفت‌وگوی پسرک در آغاز داستان با سایر کودکان و گفت‌وگوی تأمل‌برانگیز او با مرد سنگ‌کوب و تصویرسازی او در یک طرف صفحه و دیگران در صفحه بعد، در مخاطب این پیش‌آگاهی را ایجاد می‌کند که داستان در مورد پسرک است نه دیگران و بدین ترتیب، مؤلف داستان خود را فاش می‌کند. بنابراین از شگرد خودفاش‌سازی که تمرکزداست نیز استفاده شده است.

جدول 2. تحلیل داستانی تصویری «حقیقت و مرد دانا»

میزان رهایی بخشی / اقتدارگرایی	نوع جلوه‌گری		
اقتدارگرا	آشکار	درونمایه	
رهایی بخش	از نظر ماهیت پیام	بی‌رنگ	
بیشتر رهایی بخش	باز: از نظر واژگونی وضعیت و موقعیت‌های داستان و کشمکش	زاویه دید	
رهایی بخش	باز: از نظر پایان‌بندی	در متن	
رهایی بخش	عینی و نمایشی	در تصویر	
رهایی بخش	چندصدایی	در متن و تصویر	
رهایی بخش	چندصدایی	شخصیت اصلی (پسرک)	
اقتدارگرا	تک‌صدایی		
رهایی بخش	پیچیده، درونگرا، بیشتر غیرمستقیم، توانمند و پویا	رابطه تصویر و متن	
اقتدارگرا	غلبه متن بر تصویر	شگرد تمرکززدایی	
رهایی بخش	شگرد رفت‌و برگشت، شگرد پایان خوش و شگرد خودفاش‌سازی و مداخله راوی		

2. ماهی سیاه کوچولو

نوشته صمد بهرنگی و با تصویرگری فرشید مثقالی

خلاصه داستان: ماهی سیاه کوچولو تنها بچه مادرش بود که با هم در جویباری زندگی می‌کردند. یک روز صبح زود، ماهی کوچولو مادرش را بیدار کرد و به او گفت که دیگر نمی‌خواهد در آن جویبار بماند و تصمیم دارد برود و آخر جویبار را پیدا کند. بگو و نگو میان آن دو بالا گرفت تا اینکه ماهی‌های دیگر متوجه شدند و دور آنها گرد آمدند. حرف‌های ماهی کوچولو، همه را عصبانی کرد و همینکه خواستند او را بگیرند و تنبیه کنند، دوستانش او را از معرکه نجات دادند و او را تا آبشار همراهی کردند و از آنجا برگشتند. ماهی کوچولو پس از گذر از برکه و گفت‌وگو با قورباغه، خرچنگ و مارمولک و پرسیدن مسیر پیش‌رو از مارمولک به رودخانه رسید. در رودخانه با دوستان تازه‌ای که پیدا کرده بود طعمه مرغ سقا شدند و در کیسه او گیر افتادند. مرغ سقا با نیرنگ خواست ماهی‌ها را به جان هم اندازد، اما ماهی کوچولو نیرنگ او را نقش بر آب کرد و با خنجری که از مارمولک گرفته بود دیواره کیسه را شکافت و در رفت و رفت تا رسید به دریا. ماهی کوچولو از اینکه به دریا رسیده بود خوشحال بود و از گردش در دریا لذت می‌برد تا اینکه آنی خود را لای منقار دراز ماهیخوار دید. او در ابتدا توانست ماهیخوار را فریب دهد و از چنگش فرار کند، اما باز طعمه او شد. در شکم ماهیخوار صدای گریه‌ای شنید و لحظه‌ای بعد متوجه شد که ماهی بسیار ریزه‌ای مادرش را می‌خواهد. ماهی سیاه کوچولو او را تشویق به چاره‌اندیشی می‌کند و پس از نجات ماهی ریزه، با خنجرش شکم ماهیخوار را پاره کرد، اما دیگر خبری از خود او نشد که نشد.

تحلیل داستان:

درونمایه به طور آشکار برای مخاطب قابل درک است و در صفحه 40 در گفت‌وگویی که ماهی سیاه کوچولو با خود دارد هم به آن اشاره شده است؛ «مرگ خیلی آسان می‌تواند الان به سراغ من بیاید، اما من تا می‌توانم زندگی کنم نباید به پیشواز مرگ بروم. البته اگر یک وقتی ناچار با مرگ روبه‌رو شدم - که می‌شوم - مهم نیست؛ مهم این است که زندگی یا مرگ من، چه اثری در زندگی دیگران داشته باشد...». (صمد بهرنگی، 1390: 40). بنابراین درونمایه از نوع آشکار است. آشکار بودن درونمایه مجال برداشت شخصی و آزادی اندیشه را از مخاطب می‌گیرد و به همین دلیل اقتدارگراست، اما پیام موجود در درونمایه آزادی بخش است.

داستان از نوع فانتزی یا خیالی است. از انواع کشمکش در این داستان تصویر استفاده شده است، از جمله کشمکش بین ماهی سیاه کوچولو و مادرش که از نوع کشمکش فکری است، بین ماهی سیاه کوچولو و شخصیت‌های فرعی دیگر چون ماهی‌های همسایه، کفچه ماهی‌ها، قورباغه، مرغ سقا، ماهیخوار. کشمکش بین ماهی سیاه کوچولو و مادرش و ماهی‌های همسایه از نوع فکری و اعتقادی است و به دلیل آنکه پیچیده است، تأمل برانگیزتر است. غلبه ماهی سیاه کوچولو بر مرغ سقا و ماهی خوار نمونه‌ای از استفاده از شگرد واژگونی وضعیت است. پایان‌بندی داستان از نوع باز است، چون راوی نتیجه‌گیری قطعی نمی‌کند و خواننده یا بیننده فرصت برداشت شخصی پیدا می‌کند. بنابراین پی‌رنگ به طور کلی از نوع باز است.

داستان از زاویه دید سوم شخص روایت شده است. چون راوی به جز در چند مورد کوتاه که از فکر شخصیت اصلی نیز پرده برمی‌دارد (صفحه 25، 40)، تنها گفته‌ها و کرده‌ها را گزارش می‌دهد. زاویه دید بیشتر از نوع عینی یا نمایشی است.

صدای ماهی سیاه کوچولو، مادر، ماهی‌های همسایه، کفچه‌ماهی‌ها، قورباغه و سایر شخصیت‌ها را می‌توان در نوشته‌ها شنید. بنابراین صدا در متن، چندصدایی است. در تصویر نیز صدای تک‌تک شخصیت‌های فرعی و اصلی را می‌توان به طور جداگانه تشخیص داد، و به همین دلیل صدا در تصویر نیز چندصدایی است. با وجود آنکه متن نکات بسیار بیشتری را نسبت به تصویر بیان می‌کند، اما چون متن و تصویر بیان‌کننده معنا و مفهوم واحدی هستند، در متن و تصویر، تک‌صدایی وجود دارد.

شخصیت اصلی داستان (ماهی سیاه کوچولو) به صورت پیچیده، غیرمستقیم، توانمند و پویا شخصیت‌پردازی شده است. سایر شخصیت‌ها بیشتر ساده، مستقیم و غیر پویا شخصیت‌پردازی شده‌اند.

از فراداستان و خودفاش‌سازی و مداخله راوی به عنوان شگردهای تمرکززایی در این داستان استفاده شده است. جمله «یکی بود، یکی نبود» در صفحه 4 نمونه‌ای از شگرد فراداستان و خودفاش‌سازی است. جمله «چه دردسرتان بدهم!» در صفحه 13 نمونه‌ای از شگرد مداخله راوی است. از شگرد رفت و برگشت نیز که شگردی تمرکززاد است استفاده نشده است. پایان خوش هم از جمله شگردهای تمرکززایی است که در این داستان مورد استفاده قرار نگرفته است.

از آنجا که متن نکات بیشتری را نسبت به تصویر بیان می‌کند، متن بر تصویر غالب است.

جدول 3. تحلیل داستانی تصویری «ماهی سیاه کوچولو»

عناصر داستان	نوع جلوه‌گری	میزان رهایی بخشی / اقتدارگرایی
درونمایه	آشکار	اقتدارگرا
	از نظر ماهیت پیام	رهایی بخش
پی‌رنگ	باز: از نظر واژگونی وضعیت و موقعیت‌های داستان و کشمکش	رهایی بخش
	باز: از نظر پایان‌بندی	رهایی بخش
زاویه دید	سوم شخص و بیشتر از نوع عینی یا نمایشی	بیشتر رهایی بخش
صدا	چندصدایی	بیشتر رهایی بخش
	چندصدایی	رهایی بخش
	تک‌صدایی	اقتدارگرا
شخصیت‌پردازی	شخصیت اصلی	رهایی بخش
	رابطه تصویر و متن	اقتدارگرا
شگرد تمرکززدایی	فراداستان (مداخله راوی، خودفاش‌سازی).	بیشتر رهایی بخش

3. توکایی در قفس

نوشته نیما یوشیج و با تصویرگری بهرام دادخواه

خلاصه داستان: مدتی بود که توکا در قفس گرفتار بود و صاحب قفس از دانه‌های برنج ناهارش به او می‌داد و توکا نیز برای او آواز می‌خواند. با وجود آب و دانه فراوان، توکا دلگیر بود و روز به روز ناتوان‌تر می‌شد، اما در عوض میل به آزادی در او بیشتر نیرو می‌گرفت. یک توکا روز از صاحب قفس خواست که او را آزاد کند، اما او توکا را تهدید به خوردن کرد و رفت. توکا از غاز، شوکا، گاو و مارمولک برای رها شدن کمک خواست، اما آن‌ها به او کمک نکردند و رها شدن را به دست خودش دانستند و پی کار خود رفتند. او که از کمک دیگران ناامید شده بود لحظه‌ای به خود آمد و فکر کرد که چگونه می‌تواند

خود را از بند آزاد کند. او احساس توانمندی را در خود تقویت کرد و تمام نیرو و وجودش را به فرمان خود در آورد و تلاش کرد تا از بین میله‌های قفس بیرون برود. اگرچه کار دشواری بود، اما هدف بلند توکا که همان آزادی بود، رنج و درد را بر او گوارا کرد. وقتی که صاحب قفس سر رسید، او بیرون از قفس در بالای درختی نشسته بود. صاحب قفس گفت که از این پس سعی کند خودش بخواند تا محتاج خواندن توکا نباشد.

تحلیل داستان:

از آنجا که درونمایه به طور مستقیم در داستان بیان شده است، از نوع آشکار است. پیام داستان که عبارت است از اینکه زندگی بدون آزادی معنایی ندارد و این زندگی آزادانه تنها با فکر و تلاش خود انسان ساخته می‌شود و انتظار کمک از دیگران اشتباه است، آزادی بخش است.

قهرمان‌های اصلی داستان، توکا است که از سویی با خودش و از دیگر سو با صاحب قفس و میله‌های قفس در نبرد است. بنابر این دو نوع کشمکش بیرونی و درونی وجود دارد. پایان‌بندی داستان از نوع باز است، چون راوی نتیجه‌گیری نمی‌کند و خواننده یا بیننده در داشتن برداشت شخصی، آزاد است.

داستان از زاویه دید دانای کل محدود روایت می‌شود، چون کنش، احساس و فکر یک شخصیت (توکا) را روایت می‌کند.

صدا در متن، چندصدایی است، زیرا علاوه بر راوی، توکا، صاحب قفس، غاز، شوکا، گاو و مارمولک نیز صدا دارند.

در تصویر علاوه بر توکا، صاحب قفس، غاز، شوکا، گاو، مارمولک و حتی قفس نیز صدا دارند. بنابراین در تصویرها نیز چندصدایی وجود دارد.

هرچند متن گسترش‌دهنده و افزاینده مفهوم تصویرهاست، اما بیننده با دیدن تصویرها به تنهایی و خواندن متن تقریباً متوجه یک داستان می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که در متن و تصویر در ارتباط با هم تک‌صدایی وجود دارد.

توکا که شخصیت اصلی داستان است به صورت پیچیده، غیرمستقیم، توانمند و پویا شخصیت‌پردازی شده است. خواننده با خواندن متن متوجه ویژگی‌های دیگری چون امید، باور به خود و احساس توانمندی در توکا می‌شود که راوی به طور مستقیم به آن اشاره نکرده است. توکا که در ابتدا در حل مشکل ناتوان بود، در پایان با فکر توانست مشکل خود را حل کند.

در این داستان‌تصویر متن دربردارنده مطالب بسیار بیشتری نسبت به تصویرهاست. بنابراین متن گسترش‌دهنده و افزایش‌دهنده تصویر و غالب بر آن است. پایان خوش هم به دلیل آن که مخاطب می‌داند که داستان با سرانجامی خوش به پایان خواهد رسید و بر چگونگی پایان یافتن تمرکز نمی‌کند، بلکه به چگونگی رخ‌دادن اتفاق‌ها توجه می‌کند، از جمله شگردهای تمرکززدایی است که در این داستان مورد استفاده قرار گرفته است.

تصویرپردازی توکا روی جلد و دو صفحه اول داستان نشان می‌دهد که شخصیت داستان‌ساز اوست، و داستان بدین ترتیب فاش می‌شود. بنابراین از شگرد خودفاش‌سازی که تمرکزداست نیز استفاده شده است.

ممکن است این داستان با داستان طوطی و بازرگان ارتباط بینامتنی ایجاد کند. همچنین جمله «به من می‌گویند عروس توکا، من از توکاهای کوهی هستم نه از این توکاهای باغ که تا زمستان آمد دسته‌جمعی کنار خانه‌های آدم‌ها می‌روند و پا به تله می‌دهند» با بیت‌های زیر شعر حافظ، ارتباط بینامتنی ایجاد نماید:

«حجاب چهره جان می‌شود غبار تنم خوشا دمی که از آن چهره پرده فکنم
چنین قفس نه سزای چو من خوش الحانیست روم بگلشن رضوان که مرغ آن چمنم»

جدول 4. تحلیل داستانی تصویری «توکایی در قفس»

عناصر داستان	نوع جلوه‌گری	میزان رهایی بخشی / اقتدارگرایی
درونمایه	آشکار	اقتدارگرا
	از نظر ماهیت پیام	رهایی بخش
بی‌رنگ	باز: از نظر کشمکش	بیشتر رهایی بخش
	باز: از نظر پایان‌بندی	رهایی بخش
زاویه دید	دانای کل محدود	بیشتر اقتدارگرا
سبک	چندصدایی	رهایی بخش
	چندصدایی	رهایی بخش
	تک‌صدایی	اقتدارگرا
شخصیت اصلی (توکا)	پیچیده، غیرمستقیم، توانمند و پویا	رهایی بخش
	رابطه تصویر و متن	اقتدارگرا
شگرد تمرکززدایی	شگرد پایان خوش و شگرد خودفاش‌سازی و بینامتنیت	بیشتر رهایی بخش

4. خاله سوسکه با کی ازدواج کرد؟

نوشته علی اصغر سیدآبادی و با تصویرگری علیرضا گلدوزیان

خلاصه داستان: خاله سوسکه آلبوم خانوادگی را ورق می‌زد و قصه تکراری ازدواج خاله سوسکه‌ها با موش را مرور می‌کرد. او تصمیم گرفت عکس عروسی‌اش در آن آلبوم با بقیه متفاوت باشد و آن قصه تکراری را تغییر دهد و همسری مناسب پیدا کند. او در خیال خود حدس زد که ممکن است همسر آینده او مش رمضان باشد. ممکن بود باز آقا موشه بتواند دلربایی کند و همسرش شود. حدس سوم خاله سوسکه ازدواج با آقا معلم بود.

تحلیل داستان:

از آنجا که درونمایه به طور ضمنی برای مخاطب قابل درک است و در هیچ جای داستان، به طور مستقیم به آن اشاره نشده است، بلکه از مخاطب دعوت شده تا در مورد آن بیندیشد، از نوع پنهان است. پیام داستان که ممکن است عبارت باشد از اینکه باورهای سنتی چنانچه سد راه آزادی انسان باشد، برای گذشتن از وی یا تغییر آن، لازم است تمام راه‌های ممکن را کنار هم گذاشت و مناسب‌ترین را انتخاب کرد و این حق انتخاب را به دیگران نیز داد، آزادی‌بخش است.

در این داستان تصویر، خاله سوسکه با باورهای سنتی در نبرد است. نقد سنت و تلاش برای تغییر آن نمونه‌ای از استفاده از شگرد واژگونی وضعیت است. پایان‌بندی داستان از نوع باز است، چون راوی نتیجه‌گیری قطعی نمی‌کند و خواننده یا بیننده فرصت برداشت شخصی پیدا می‌کند. بنابراین پی‌رنگ به طور کلی از نوع باز است. داستان از زاویه دید دانای کل محدود روایت شده است.

راوی، خاله سوسکه، موش، مش رمضان، بقال، قصاب، آقا معلم در متن نوشتاری هر کدام صدای خود را دارد، بنابراین صدا در متن، چندصدایی است. در تصویر نیز صدای تک تک شخصیت‌های فرعی و اصلی را می‌توان به طور جداگانه تشخیص داد، و به همین دلیل صدا در تصویر نیز چندصدایی است. متن و تصویرها قرینه یکدیگر و بیان‌کننده یک داستان هستند. بنابراین، در متن و تصویر در ارتباط با هم تک‌صدایی وجود دارد. شخصیت اصلی داستان (خاله سوسکه) به صورت پیچیده، درونگرا، غیرمستقیم، توانمند و پویا شخصیت‌پردازی شده است.

از آنجا که متن نکات بیشتری را نسبت به تصویر ارائه می‌دهد، متن بر تصویر غالب است.

از شگردهای تمرکززدای مداخله‌ راوی و خودفاش‌سازی در این داستان‌تصویر استفاده شده است. راوی می‌نویسد: «حتماً خیال می‌کنید خاله سوسکه با خوشی به همدان رسید و بعد هم به مبارکی مش رمضان را پیدا کرد و با هم ازدواج کردند، اما نه، قصه این طوری پیش نرفت».

جدول 5. تحلیل داستانی تصویری «خاله سوسکه با کی ازدواج کرد؟»

عناصر داستان	نوع جلوه‌گری	میزان رهایی بخشی / اقتدارگرایی
درونمایه	نهان	رهايي بخش
	از نظر ماهیت پیام	رهايي بخش
بهر رنگ	باز: از نظر واژگونی وضعیت و موقعیت‌های داستان و کشمکش	رهايي بخش
	باز: از نظر پایان‌بندی	رهايي بخش
زاویه دید	دانای کل محدود	بیشتر اقتدارگرا
سبک	چندصدایی	بیشتر رهایی بخشی
	چندصدایی	رهايي بخش
	تک‌صدایی	اقتدارگرا
شخصیت اصلی	پیچیده، درونگرا، غیرمستقیم، توانمند و پویا	رهايي بخش
	رابطه تصویر و متن	اقتدارگرا
شگرد تمرکززدایی	شگرد بینامتنیت، (مداخله‌ راوی، خودفاش‌سازی)	بیشتر رهایی بخشی

در متن نوشتاری ارجاع بینامتنی به ضرب‌المثل عامیانه «انگار عقدشون رو توی آسمون بستند» شده است، که به دلیل آنکه از تمرکزگرایی بر این داستان جلوگیری می‌کند، به نوعی تمرکززداست.

5. افسانه سیمرخ

اقتباسی از منطق الطیر عطار

با بازنویسی زهرا خانلری و با تصویرگری نورالدین زرین کلک خلاصه داستان: یک روز همه پرنده‌گان جمع شدند و چون از ستمی که به آن‌ها می‌رفت گله‌مند بودند، تصمیم گرفتند سیمرخ را که بر سر کوه قاف زندگی می‌کرد فرمانروای خود

کنند تا ستم و آشوب به پایان برسد. هدهد که از همه داناتر بود، راهنمای پرندگان برای رفتن به کوه قاف شد. او به همه پرندگان در مورد دوری و سختی راه سخن گفت، تعدادی از پرندگان بهانه آوردند و هدهد را همراهی نکردند، تعدادی نیز نیمه راه خسته شدند یا در دریا غرق شدند، عده‌ای از تشنگی جان دادند، برخی از گرمی آفتاب سوختند و عده‌ای تبلی کردند و میان راه به خوشگذرانی سرگرم شدند. وقتی که به جایگاه سیمرغ رسیدند، از آن همه مرغ، سی تن بیش نمانده بودند و در حقیقت خودشان سی مرغ بودند.

تحلیل داستان:

از آنجا که درونمایه به طور مستقیم در داستان بیان شده است و کودک برای درک آن نیازی به تفکر و تأمل ندارد، از نوع آشکار است. پیام داستان که عبارت است از اینکه برای رسیدن به کمال انسانی و چشیدن طعم آزادی لازم است تعلق خود را از بند خواهش‌ها، خوشی‌ها و سرگرمی‌های کوچک و کم ارزش رها کرده و خطرهای سختی‌های راه را به جان خرید، آزادی بخش است.

قهرمان‌های اصلی داستان، سی مرغ هستند که از سویی با سختی‌ها و مشکلاتی چون عبور از بیابان، تحمل تشنگی، گرسنگی، سرما و گرمای طاقت‌فرسا و عبور از دریا و از دیگر سو با خواسته‌ها و خواهش‌های نفسانی خود در نبرد هستند. بنابراین دو نوع کشمکش بیرونی و درونی وجود دارد.

پایان‌بندی داستان از نوع بسته است، چون راوی نتیجه‌گیری می‌کند و خواننده یا بیننده در داشتن برداشت شخصی، آزاد نیست.

داستان از زاویه دید سوم شخص و از نوع عینی و نمایشی است زیرا روایت‌کننده تنها رفتارها و کنش‌های قابل مشاهده را گزارش داده است.

صدا در متن، چندصدایی است، زیرا علاوه بر راوی سایر پرندگان و از جمله هدهد، بلبل، طوطی، طاووس، بط، هما، باز شکاری و جغد نیز در نوشته‌ها صدا دارند.

در تصویر علاوه بر هدهد، بلبل، طوطی، طاووس، بط، هما، باز شکاری و جغد نیز صدا دارند. بنابراین در تصویرها نیز چندصدایی وجود دارد.

با وجود آن که متن گسترش‌دهنده تصویرهاست، اما بیننده با دیدن تصویرها به تنهایی قادر به درک جزئیات داستان نمی‌شود. برای نمونه به جز در تصویر صفحه 7 که در آن طوطی پشت به بیننده به تصویر در آمده است و بیننده متوجه همراه نبودن او با داستان می‌شود، در بقیه موارد یعنی تصویر بلبل، طاووس، بط، هما، باز شکاری و جغد بیننده

ممکن است تصور کند که این پرندگان از جمله پرندگان موافق روند داستان و حرکت به سوی قلّه قاف هستند. بنابراین می‌توان گفت که در متن و تصویر در ارتباط با هم چندصدایی وجود دارد.

هدهد که یکی از شخصیت‌های اصلی داستان است به صورت پیچیده، مستقیم و بیشتر غیرمستقیم، توانمند و پویا شخصیت‌پردازی شده‌است. راوی او را در صفحه‌های 2 و 17 به طور مستقیم توصیف می‌کند (هدهد که پرندۀ دانایی بود و تاجی بر سر داشت...) و (اما هدهد که از همه داناتر بود...). خواننده با خواندن متن متوجه ویژگی‌های دیگری چون صبر و شکیبایی، شجاعت، اعتماد به نفس، استقلال و آزادگی، امید، باوربه‌خود و احساس توانمندی در هدهد می‌شود که راوی به طور مستقیم به آن اشاره نکرده است. سی مرغ داستان که در ابتدا درکی کامل از سیمرغ نداشتند، در پایان داستان متوجه شدند که سیمرغ حقیقی خودشان هستند.

در این داستان تصویر، متن دربردارنده مطالب بسیار بیشتری نسبت به تصویرهاست. بنابراین متن گسترش‌دهنده و افزایش‌دهنده تصویر و غالب بر آن است.

پایان خوش هم به دلیل آن که مخاطب می‌داند که داستان با سرانجامی خوش به پایان خواهد رسید و بر چگونگی پایان یافتن تمرکز نمی‌کند، بلکه به چگونگی رخ‌دادن اتفاق‌ها توجه می‌کند، از جمله شگردهای تمرکززدایی است که در این داستان مورد استفاده قرار گرفته است.

راوی در چند مورد از شگرد مداخله راوی استفاده می‌کند، از جمله آشکارترین آن می‌توان به صفحه آخر اشاره کرد که نتیجه‌گیری می‌کند.

توصیف هدهد در صفحه و تصویرپردازی او روی جلد و دو صفحه قبل از شروع داستان، نشان می‌دهد که شخصیت داستان‌ساز اوست، و داستان بدین ترتیب فاش می‌شود. بنابراین از شگرد خودفاش‌سازی که تمرکززدایی نیز استفاده شده است.

جدول 6. تحلیل داستانی تصویری «فسانه سیمرغ»

عناصر داستان	نوع جلوه‌گری	میزان رهایی بخشی / اقتدارگرایی
درونمایه	آشکار	اقتدارگرا
	از نظر ماهیت پیام	رهایی بخش
پی‌رنگ	باز: از نظر کشمکش	بیشتر رهایی بخش
	بسته: از نظر پایان‌بندی	اقتدارگرا

رهایمی بخش	عینی و نمایشی	زاویه دید	
رهایمی بخش	چندصدایی	در متن	صدا
رهایمی بخش	چندصدایی	در تصویر	
رهایمی بخش	چندصدایی	در متن و تصویر	
رهایمی بخش	پیچیده، مستقیم و بیشتر غیرمستقیم، توانمند و پویا	شخصیت‌های اصلی (سیمرغ)	شخصیت‌پردازی
اقتدارگرا	غلبه متن بر تصویر	رابطه تصویر و متن	
رهایمی بخش	شگرد پایان خوش و شگرد خودفاش‌سازی، فراداستان و مداخله راوی	شگرد تمرکززدایی	

6. کفش‌های هیپا و شیپا

نوشته مرتضی خسرونژاد و با تصویرگری علی خدایی

خلاصه داستان: هیپا و شیپا دو بچه هشتپای دوقلو هستند که در دریا زندگی می‌کنند. این برادر و خواهر ظاهر و رفتاری شبیه به هم دارند. آن‌ها زندگی خوب و خوشی را در کنار مادرشان می‌گذرانند. تا این که یک روز سرشان را از آب بیرون می‌آورند و بچه‌هایی را در ساحل می‌بینند که کفش به پا دارند و با کفش زیباتر هستند. بنابراین با پافشاری، از مادرشان می‌خواهند تا برایشان کفش بخرد.

هیپا و شیپا، به همراه مادرشان به ساحل می‌روند، کفش می‌خرند و پس از آن به دریا بازمی‌گردند. در دریا مادرشان سریع‌تر حرکت می‌کند و از آن‌ها دور می‌شود. ولی ناگهان، موجودی بزرگ و ترسناک، هیپا و شیپا را دنبال می‌کند. آن‌ها پا به فرار می‌گذاشتند، اما «مگر با کفش، آن هم با هشت تا کفش، به آسانی می‌شد پا به فرار گذاشت؟!» (خسرونژاد، 1389: 9)؛ بنابراین آن‌ها کفش‌های خود را درمی‌آورند تا بتوانند سریع‌تر حرکت کنند و سپس با حرکت از لابه‌لای علف‌های دریایی، صخره‌ها و جاهای شلوغ خود را به مادرشان می‌رسانند. پس از این ماجرا، «هیپا و شیپا کفش‌ها را به دیوار خانه‌شان آویزان کرده‌اند و هر وقت به آن‌ها نگاه می‌کنند، یاد داستان آن روز می‌افتند... . حالا این خواهر و برادر، گاهی در زیر آب با کفش‌هایشان بازی می‌کنند و گاهی آن‌ها را برمی‌دارند، به ساحل می‌برند و با بچه‌های دیگر بازی می‌کنند» (همان: 11).

تحلیل داستان: به درونمایه داستان که به طور ضمنی برای خواننده یا بیننده قابل درک است در هیچ جای داستان، به طور مستقیم اشاره نشده است و کودک مخاطب وادار به تفکر می‌شود، بنابراین درونمایه از نوع پنهان است. پیام داستان (ماجراجویی و سرپیچی از فرمان بزرگ‌ترها، اگرچه ممکن است با خطرهایی همراه باشد، برای کودک تجربه‌ای تازه و لذت‌بخش است)، از نظر ماهیت، رهایی‌بخش است.

از آن‌جا که وقوع چنین داستانی تنها در عالم خیال امکان‌پذیر است، داستان از نوع فانتزی یا خیالی است. تخیلی بودن داستان از سویی به راوی اجازه می‌دهد تا نکات بسیار مهمی را خلاقانه و به شکلی درک‌پذیر توسط کودکان، ارائه نماید و از دیگر سو، کودک را از دنیای واقعی به قلمرو تخیل که در آن تصور هر ناممکنی، ممکن می‌شود، برده و بدین ترتیب قدرت خلاقیت، نوآوری و همچنین جرئت و جسارت کودک را بیشتر می‌کند.

پی‌رنگ که همان ترتیب رخدادهاست، هم در متن و هم در تصویر آشکارا قابل تشخیص است. گره‌افکنی اصلی داستان جایی است که دوقلوها آزادانه و با وجود منع مادر، سر از آب بیرون می‌آورند، و کشمکش بین دوقلوها و مادر در پی همین گره‌افکنی رخ می‌دهد. گره‌افکنی دیگر پوشیدن کفش‌ها و سنگین شدن آنها و سر رسیدن هیولا و کشمکش بین آنهاست. پایان‌بندی داستان از نوع باز است، چون راوی نتیجه‌گیری قطعی نمی‌کند و خواننده یا بیننده فرصت برداشت شخصی پیدا می‌کند.

داستان از زاویه دید سوم شخص روایت شده است. چون راوی تنها گفته‌ها و کرده‌ها را گزارش می‌دهد و اندیشه شخصیت‌ها از طریق گفت‌وگو بیان می‌شود، زاویه دید بیشتر از نوع عینی یا نمایشی است. چنین زاویه دیدی بیشتر مایل به سمت آزادی‌بخشی است، به‌کارگیری نقل قول مستقیم سبب شده تا مخاطب خود را در فضای داستان آزادتر احساس کند.

هیپا و شیپا و مادر و همچنین راوی در متن نوشتاری هر کدام صدای خود را دارد، بنابراین صدا در متن، چندصدایی است. در تصویر صدای هیپا و شیپا و مادر و هیولا را می‌توان به طور جداگانه تشخیص داد، و به همین دلیل صدا در تصویر نیز چندصدایی است. چون متن و تصویر بیان‌کننده معنا و مفهوم واحدی هستند، در متن و تصویر، تک‌صدایی وجود دارد.

در این داستان تصویر، دوقلوها که شخصیت‌های اصلی داستان هستند به صورت پویا شخصیت‌پردازی شده‌اند؛ دوقلوها در خلال داستان، وضعیت جدیدی را تجربه کرده و در

نتیجه آن به درکی تازه از زندگی و به درجه‌ای بالاتر از پختگی رسیده‌اند. مادر دوقلوها در نگاه اول ممکن است چنین به نظر برسد که دچار تغییر محسوسی نشده باشد، اما با اندکی تأمل می‌توان متوجه تغییر در نگرش او شد؛ مادر که در ابتدا نگاهی اقتدارگرایانه دارد و دوقلوها را از تجربه تازه باز می‌دارد، در انتهای داستان، از اینکه بچه‌هایش تجربه تازه‌ای را با موفقیت به دست آورده‌اند ابراز خوشحالی می‌کند. نویسنده در قالب چند جمله «مادر خندید و گفت»، «مادر باز هم خندید و گفت» و «... عزیزم» (صفحه 20) و تصویرگر با تصویرپردازی دوقلوها در آغوش مادر و پذیرش گرم مادر (صفحه 21)، تغییر ایجاد شده را نشان داده‌اند.

از شگردهای تمرکززدایی نیز به شکلی مناسب در این داستان استفاده شده‌است. بیرون آمدن هشت‌پاها از آب و قدم‌زدن آنها در خشکی به همراه آدم‌ها، نمونه‌هایی از کاربرد شگرد وارونه‌سازی است، زیرا انتظار می‌رود که هشت‌پا در اعماق آب زندگی کند. حضور ناگهانی هیولا بازی، خنده، شادی و لذت پوشیدن و شناکردن با کفش را در دوقلوها به وحشت و فرار و رها کردن کفش‌ها، تبدیل کرد. تعداد، نوع، اندازه و رنگ‌های گوناگون کفش‌ها نیز سبب تمرکززدایی در خواننده و بیننده می‌شود. نمونه دیگر تمرکززدایی، دخالت نویسنده در صفحه 11 «بچه‌های آدم دو تا پایشان را می‌کنند توی یک کفش، این همه لجباز می‌شوند؛ حالا ببینید اگر بچه‌ای، هشت تا پایش را توی یک کفش بکند چقدر لجباز می‌شود»، است.

دوقلوهای خام و ناتوان با گذر از تجربه‌ای جدید، پخته‌تر و توانمندتر می‌شوند. اکنون آنها گاهی کفش‌های خود را می‌پوشند، «گاهی در زیر آب با کفش‌هایشان بازی می‌کنند. گاهی آنها را برمی‌دارند، به ساحل می‌برند و با بچه‌های دیگر بازی می‌کنند» (صفحه 22) و این نشان از جذب آن تجربه و فرارفتن از آن و رسیدن به درجه‌ای از پختگی است.

نویسنده با به‌کارگیری شگرد فراداستان توانسته است خواننده را متوجه جنبه‌های دیگری از واقعیت نماید. بیرون آمدن دوقلوها از آب و تجربه محیط متفاوت، ممکن است خواننده را متوجه وجود و حضور جامعه‌ها، فرهنگ‌ها، ایده‌ها و سنت‌های متفاوت و امکان ارتباط و گفت‌وگو با آنها کند. نویسنده در جاهایی مداخله می‌کند (صفحه 6 و 11) و در جایی به داستانی بودن (صفحه 22) داستان اشاره می‌کند.

از شگرد رفت‌وبرگشت نیز در این داستان تصویر استفاده شده‌است. هیپا و شیپا به همراه مادر مسیر خانه (اعماق دریا) به ساحل و خشکی را می‌روند و برمی‌گردند.

در گفت‌وگوی هیپا و شیپا با یکدیگر و در گفت‌وگوی هیپا و شیپا با مادرشان در کتاب، صداهای مختلف شنیده می‌شود و گفت‌وگوکننده‌ها هر کدام صدا و نظر خود را دارند؛ «شیپا گفت: می‌بینی آدم وقتی کفش بپوشد چقدر خوشگل می‌شود!» و «هیپا جواب داد: بله! اما ما که آدم نیستیم» (صفحه 8 تا 9) و «دوقلوها گفتند: ما کفش می‌خواهیم!»، «مادر با تعجب گفت: چی؟!» و «مادر آهی کشید و گفت: آه! بالاخره سرتان را از آب درآوردید؟ مگر نگفته بودم...» و «دوقلوها باز هم حرف خودشان را زدند: ما کفش می‌خواهیم!» (صفحه 11). بنابراین، داستان دارای ویژگی چندآوایی که شگردی بینامتنی است، می‌باشد. درونمایه داستان نیز بر مبنای پیش‌متن توصیه همیشگی و تکراری والدین به بچه‌ها برای پرهیز از خطر کردن، است.

از آن‌جا که متن و تصویر تقریباً یک مطلب را بیان می‌کنند، بین متن و تصویر در این داستان تصویر، تعادل نسبی برقرار است. در صفحه سوم کتاب، ویژگی‌های هیپا و شیپا در متن و تصویر دقیقاً یکی است. هماهنگی دوقلوها در گفتار (متن) و رفتار (تصویر)، در تمامی صفحه‌های کتاب هماهنگ است. جزئیات مربوط به متن که شامل نوع کفش (بنددار یا بدون بند و گل‌دار بودن یا پروانه داشتن)، تعداد، اندازه، رنگ و چگونگی انتخاب کفش‌ها توسط هیپا به عنوان پسر و شیپا به عنوان دختر، در صفحه 12 تا 19 به شکل یکسان در تصویر بازتاب یافته است. با وجود آن‌که دو راوی مختلف نویسنده و تصویرگر داستان را روایت می‌کنند، اما هر دو یک داستان را بیان می‌کنند. اوج این هماهنگی و هم‌صدایی در صفحه‌های 18 و 19 است که متن و تصویر، موقعیت خطرناک و احساس ترس و وحشت را به زیبایی و به شکلی واحد بازتاب می‌دهند. بنابراین، تصویرها و متن تقویت معنا و مفهوم واحدی را موجب می‌شوند. این ویژگی، آزادی مخاطب در داشتن برداشت‌های مختلف از تصویر و متن را کمتر می‌کند و از جایی که برداشتی یکسان را در مخاطب سبب می‌شوند، متمایل به اقتدار هستند.

جدول 7. تحلیل داستانی تصویری «هیپا و شیپا»

عناصر داستان	نوع جلوه‌گری	میزان رهایی بخشی / اقتدار‌گرایی
درونمایه	نهان	رهایی بخش
	از نظر ماهیت پیام	رهایی بخش
پی‌رنگ	باز: از نظر واژگونی وضعیت و موقعیت‌های داستان و کشمکش	رهایی بخش
	باز: از نظر پایان‌بندی	رهایی بخش
زاویه دید	سوم شخص از نوع عینی یا نمایشی	بیشتر رهایی بخش

بیشتر رهایی بخش	چندصدایی	در متن	صدا
رهایی بخش	چندصدایی	در تصویر	
اقتدارگرا	تک صدایی	در متن و تصویر	
بیشتر رهایی بخش	پویا بیشتر غیر مستقیم	شخصیت پردازی	
اقتدارگرا	تبادل بین متن و تصویر: تصویرها و متن تقویت معنا و مفهوم واحدی را موجب می شوند	رابطه تصویر و متن	
رهایی بخش	بینامتنیت، فراداستان (مداخلهٔ راوی، خودفاش سازی)، رفت و برگشت	شگرد تمرکززدایی	

4. نتیجه گیری

محقق با بررسی شش داستان از مجموعه ده داستان منتخب فارسی به نتایج زیر دست یافت: در پاسخ به پرسش نخست تحقیق، محقق با بهره گیری از روش تحلیل قیاسی به تحلیل متن داستان های فارسی منتخب پرداخت و نتایج تحلیل را به صورت جدول های جداگانه برای هر داستان نشان داد. در ستون سوم جدول ها به هر میزان که رهایی بخشی بیشتر باشد، قدرت تفکر و انتخاب کودک نیز بیشتر خواهد بود و به هر میزان که شگردهای اعمال شده به سمت اقتدارگرایی پیش روند، به همان میزان از قدرت تفکر و انتخاب کودک به نفع اعمال دیدگاه و اندیشه بزرگسال کاسته می شود.

در پاسخ به پرسش دوم تحقیق، با مقایسه نتایج به دست آمده می توان گفت اگرچه در هر شش داستان، درونمایه از نظر ماهیت رهایی بخش است و در نتیجه باعث تقویت قدرت خلاقیت و تفکر کودک است، اما همین پیام رهایی بخش در چهار داستان به صورت آشکار و در دو داستان «خاله سوسکه با کی ازدواج کرد؟» و «کفش های هیپا و شیپا»، به صورت پنهان جلوه گر شده است. پی رنگ در سه داستان «ماهی سیاه کوچولو»، «خاله سوسکه با کی ازدواج کرد؟» و «کفش های هیپا و شیپا»، رهایی بخش است، اما در سه داستان دیگر به صورت بیشتر رهایی بخش است. پی رنگ از نظر پایان بندی، تنها در داستان «افسانه سیمرغ» به صورت اقتدارگرا و در پنج داستان دیگر به صورت رهایی بخش است برای نمونه در داستان «کفش های هیپا و شیپا»، نویسنده با تشویق قهرمان های داستان خود به عبور خلاقانه از سنت و پشت سر نهادن آن، آن ها را از آن تجربه تازه و البته پرمخاطره، موفق بیرون می آورد و سرانجام قضاوت را به خواننده وامی گذارد.

بنابراین از آنجایی که اغلب شگردهای ادبی مورد استفاده نویسندگان هر شش داستان‌تصویر فارسی کودک به سمت رهایی‌بخشی متوجه است، می‌توان نتیجه گرفت که مؤلفان داستان‌های کودکان فارسی، توجه بیشتری به آزادی، انتخاب و تفکر کودک داشته‌اند. برای مثال در داستانی که از زاویه دید نمایشی استفاده شده است، نویسنده همچون یک گزارشگر عمل می‌کند یعنی از خواست‌ها و گرایش‌ها، و بیان دیدگاه خود صرف نظر می‌کند، بنابراین خواننده آن گزارش با واقعیت آن گونه که بوده و نه آن طور که به خواست گزارشگر بوده، مواجه است. در چنین حالتی خواننده می‌تواند از قید اقتدار نویسنده رها شود و خود آزادانه در مورد پدیده مورد نظر بیندیشد و به تعبیر و تفسیر آن پردازد. بنابراین شگردهای رهایی‌بخش از این جهت که کودک را از پیروی بدون چون و چرای کودک از خواست و نظر بزرگسال باز می‌دارد و او را به چالش فرامی‌خواند و وادار به حرکت می‌کند، باعث تقویت قدرت تصمیم‌گیری، تفکر و انتخاب کودک می‌شود.

از نظر مفهومی نیز در داستان‌های «حقیقت و مرد دانا» و «ماهی سیاه کوچولو»، «خاله سوسکه با کی ازدواج کرد؟» و «توکایی در قفس» مؤلف‌ها در پی نقد اقتدار و کنترل نسنجیده بزرگسالان و دفاع از آزادی کودک هستند، در حالی که در داستان «افسانه سیمرغ» مؤلف علاوه بر دفاع از آزادی کودک با توجه به پایان‌بندی بسته داستان، به اقتدار بزرگسال نیز احترام می‌گذارد. در داستان «کفش‌های هیبا و شیپا»، مؤلف کشاکش بین اقتدار بزرگسال و آزادی کودک را از ابتدا تا سرانجام داستان به صورت فرایندی دنبال می‌کند و در نهایت تعادل منطقی و قابل قبولی بین آن‌ها با برکشیدن سطح فهم دو طرف از مفهوم اقتدار و آزادی برقرار می‌نماید.

در پاسخ به پرسش سوم نیز می‌توان گفت شگردها و عناصر داستانی چون درونمایه پنهان، پیام با ماهیت آزادی‌بخشی، پی‌رنگ باز، زاویه دید عینی یا نمایشی، چندصدایی در متن و تصویر، شخصیت‌پردازی پیچیده و پویا و غیرمستقیم، غلبه تصویر بر متن و استفاده هرچه بیشتر از شگردهای تمرکززا در جهت تقویت قدرت تفکر، تصمیم‌گیری، خلاقیت و انتخاب کودک است. نحوه ارائه این نوع شگردها و عناصر به گونه‌ای است که نویسنده به عنوان یک بزرگسال، از گرایش‌ها، تمایلات و خواسته‌های خود به نفع نیازها و خواسته‌های کودک صرف نظر می‌کند و بدین ترتیب، به کودک اجازه می‌دهد تا خود آزادانه در ساخت داستان مطابق با دنیای خود بیندیشد و برداشتی شخصی از داستان داشته باشد.

منابع

- بهرنگی، صمد (1390). ماهی سیاه کوچولو، چاپ دوم، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- بیضائی، بهرام (1353). حقیقت و مرد دانا، چاپ دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- خانلری، زهرا (1382). افسانه سیمرغ، اقتباس از منطق الطیر عطار، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- خسرونژاد، م. (1388). دیگرخوانی‌های ناگزیر، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- خسرونژاد، م. (1388). معصومیت و تجربه درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک، تهران: نشر مرکز.
- خسرونژاد، م. (1389). «کفش‌های هیپا و شیپا»، از مجموعه داستان‌های فکری 2، چاپ دوم، مشهد: به نشر.
- سیدآبادی، علی اصغر (1388). خاله سوسکه با کی ازدواج کرد؟، تهران: نشر افق.
- گال، م. و دیگران (1389). روش‌های تحقیق کمی و کیفی در علوم تربیتی و روان‌شناسی، جلد دوم (ترجمه احمدرضا نصر و همکاران)، تهران: سمت و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- لسنیک‌سابر اشتاین، ک. (1387). «تأملی در چیستی ادبیات کودک و کودکی»، ترجمه طاهره آدینه‌پور، در دیگرخوانی‌های ناگزیر، رویکردهای نقد و نظریه ادبیات کودک، صص 291-322.
- میرصادقی، جمال. (1380). عناصر داستان، ویرایش سوم، تهران: سخن.
- نودلمن، پری. (1997). «لذت و گونه ادبی: ژرف‌اندیشی‌هایی درباره ویژگی‌های ادبیات داستانی کودکان»، ترجمه داود خزایی، در دیگرخوانی‌های ناگزیر، رویکردهای نقد و نظریه ادبیات کودک، صص 419-444.
- هانت، پیترو. (1984). «نقد ادبی کودک‌گرا: خرده‌فرهنگ کودک، کتاب و منتقد»، ترجمه عبدالحسین پارسا، در دیگرخوانی‌های ناگزیر، رویکردهای نقد و نظریه ادبیات کودک، صص 621-648.
- یوشیج، نیما (1357). توکایی در قفس، چاپ یازدهم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- Barnard, B., & Winn, D. (۲۰۰۶). Access Literature: An Introduction to Fiction, Poetry, and Drama, Michael Rosenberg.
- Hunt, P. (۲۰۰۶). "Introduction", In Peter Hunt (Ed.), Children's Literature: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, I (۱-۷), London: Routledge.
- Lewis, D. (۲۰۰۰). "The Interaction of Word and Image in Picturebooks: A Critical Survey", In Peter Hunt (Ed.), Children's Literature: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, I (۲۹۴-۳۰۹), London: Routledge.
- McGillis, R. (۲۰۰۸). What Is Children's Literature? The Hidden Adult: Defining Children's Literature, Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Nikolajeva, M. (۲۰۱۰). Power, Voice and Subjectivity for Young Readers, London: Routledge.
- Nodelman, P. (۲۰۰۰). "The Implied Viewer: Some Speculations about What Children's Picture Books Invite Readers to Do and Be", In International Journal of the Center for

Research and Education in the Arts at University of Technology, Sydney (CREArTA ۱).
(June ۲۰۰۰): ۲۳-۴۳.

Perrine, L. (۲۰۰۱). Literature: Structure, Sound, and Sense, ۲th ed., United State of America:
Harcourt Brace Jovanovich, INC

Wilson Melissa B. (۲۰۰۹). “Condructions of Childhood Found in Award-winning Children’s
Literature”. A Dissertation Submitted to the Faculty of the Deoartment of Language,
Reading, and Culture In Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of Doctor of
Philosophy In the Graduate College, The University of Arizona.

