

## شگرد روایی «همانی تراجهرانی» در داستان‌های کودک و نوجوان با رویکرد هستی‌شناختی

امیرحسین زنجانبور\*<sup>۱</sup>

(دریافت: ۱۳۹۸/۳/۸ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۲)

### چکیده

ژرار ژنت با نگاهی زبان‌شناختی هرگونه ارتباط آشکار یا پنهان بین متون را «ترامنتیت» نامید. برایان مک‌هیل با نگاهی فلسفی متن را به‌مثابه جهان‌نگریست و رابطه بین این جهان - متن‌ها را «تراجهرانی» خواند. مک‌هیل اصطلاح «همانی تراجهرانی» را از امبرتو اکو وام گرفت و آن را در معنای «تناسخ سوژه‌ها از یک جهان - متن به جهان - متن دیگر» به‌کار بست. هدف او از این رهیافت تبیین «عامل هستی‌شناختی غالب» در متون پسامدرن بود. پژوهش حاضر در این پیش‌فرض با مک‌هیل هم‌قول است که: نه‌تنها در داستان‌های پسامدرن، بلکه در داستان‌های تخیلی کودک و علمی - تخیلی نوجوان نیز عنصر غالب از مقوله هستی‌شناختی است، نه معرفت‌شناختی. از همین رو رویکرد «هستی‌شناختی» برای بررسی شگرد «همانی تراجهرانی» اختیار شده است. «همانی تراجهرانی» یکی از مهم‌ترین شیوه‌های فانتزی‌ساز در داستان‌های تخیلی کودک و علمی - تخیلی نوجوان به‌شمار می‌آید. هدف تحقیق پیش‌رو این است که با روش تحلیلی - توصیفی داستان‌های قائم بر این شگرد هستی‌شناختی را وفق روابط ساختاری

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان‌شناسی رایانشی، دانشگاه تهران

بینا‌جهانی‌شان مطالعه و رده‌بندی کند. مسئله پژوهش چگونگی تأثیر جهان - متن‌ها بر ایجاد شرایط هم‌مانی تراجهانی در داستان‌های کودک و نوجوان است. در گستره ادبیات داستانی، پژوهش حاضر برای نخستین بار به هم‌مانی تراجهانی و ارتباط جهان - متن‌های زمینه‌ای آن می‌پردازد. پژوهش پیش‌رو از منظر کاربردی، می‌تواند برای آفرینش‌های ادبی - فانتزی ایده‌بخش و برای کارگاه‌های «نویسندگی خلاق» کارآمد باشد. از آنجا که هر رده‌بندی ساختاری متون می‌تواند تمهیدی باشد برای مقایسه و نقد تطبیقی، لذا از منظر نظری نیز لزوم پژوهش انکارناپذیر می‌نماید.

**واژه‌های کلیدی:** هم‌مانی تراجهانی، اتصال کوتاه، بینامتنیت، روایت‌شناسی، حلقه‌های عجیب، هستی‌شناسی، نقد داستان کودک و نوجوان.

#### ۱. مقدمه

پژوهشی که با دید هستی‌شناختی مجموعه‌ای از متون تخیلی را مطالعه کند، ناگزیر به بررسی هستنده<sup>۱</sup>هایی است که از یک هستی (جهان - متن) به هستی دیگر نفوذ می‌کنند و نیز ناگزیر به شناخت رابطه آن هستنده‌هاست با جهان - متن‌های مبدأ و مقصدشان و از همه مهم‌تر ناگزیر به بررسی رابطه ساختاری خود آن جهان - متن‌ها نسبت به هم است. این پژوهش نیز از بررسی سه ناگزیر مزبور مستثنا نخواهد بود. الگوواره‌های وجودشناختی نظری (پارادایم‌های هستی‌شناختی) در این پژوهش با الگوواره‌های نظری<sup>۲</sup> مک‌هیل<sup>۳</sup> و هوفشتاتر<sup>۴</sup> همپوشی دارند؛ اما کاملاً یکسان نیستند. از همین رو در این پژوهش، نام‌گذاری‌ها نزدیک به نام‌گذاری‌های مک‌هیل و هوفشتاتر اختیار شده است، ولی با مفهومی نسبتاً متفاوت؛ مثلاً «جهان جانشین»<sup>۵</sup> یا «جهان موازی» در نظریه مک‌هیل دامنه شمول تنگ‌تری نسبت به «جهان متوازی»<sup>۶</sup> در پژوهش حاضر دارد. جهان جانشین مک‌هیل جهان «اگر چنین بود» است؛ جهانی که می‌توانست جانشین جهان ما باشد (McHale, 2004: 61). پیش‌فرض این پژوهش صدق دعاوی مک‌هیل است مبنی بر اینکه: اولاً، علاوه بر داستان‌های پسامدرن، در داستان‌های تخیلی کودک و علمی - تخیلی نوجوان نیز عنصر غالب<sup>۷</sup> امری هستی‌شناختی است (همان، ۵۹)؛ ثانیاً، «همانی تراجهانی»<sup>۸</sup> شگردی هستی‌شناختی به‌شمار می‌رود (همان، ۱۷). با نظر به اینکه مقایسه

ساختارها مُمدّ نقد تطبیقی برای پژوهشگران است و دسته‌بندی ساختارها تسهیلگر «آموزش داستان‌نویسی خلاق» برای هنرجویان و ایده‌دهنده به نویسندگان برای آفرینش، لذا هدف پژوهش رده‌بندی و مقایسه ساختار جهان - متن‌هایی است که از شگرد روایی «همانی تراجهرانی» بهره می‌برند. در همین راستا، پژوهش جاری به سه پرسش در زمینه داستان‌های کودک و نوجوان پاسخ می‌دهد:

- بسترهای همانی تراجهرانی (جهان - متن‌های مبدأ و مقصد در همانی تراجهرانی) چه نوع روابط ساختاری‌ای نسبت به هم دارند؟
- درون‌مایه‌های پرکاربردی که نقش بستر همانی تراجهرانی را دارند، به چه طبقاتی دسته‌بندی می‌شوند؟
- اختلاط هستی‌شناختی جهان‌ها چه درجه‌ای از پیچیدگی را برای کودک در پی دارد؟

فرضیه‌های پژوهش عبارت‌اند از:

- همانی تراجهرانی به‌لحاظ ساختاری یا در بستر دو جهان متوازی رخ می‌دهد یا در بستر دو جهان متداخل.
- موتیف‌های بسترهای همانی تراجهرانی به هشت گونه آنروپی غالب قابل طبقه‌بندی است که این طبقات لزوماً منفک از هم نیستند: تصویرآشوبی، کلام‌آشوبی، فیلم‌آشوبی، خیال‌آشوبی، زبان‌آشوبی، زمان‌آشوبی، مکان‌آشوبی و شیء‌آشوبی.
- بسترهای همانی تراجهرانی به‌صورت مختلف در درجه پیچیدگی شناختی همانی تراجهرانی دخالت دارند: تعدد بسترها، تنوع ساختاری بسترها، میزان شباهت بسترها، ویژگی ذاتی ماند (اینرسی) هر بستر در برابر آشوب، نسبت تنوع و تعدد بسترها به حجم کمی متن، دیده‌فریبی (واقعی‌پنداری) نسبی جهان‌ها در مقایسه با هم، و سن ذهنی مخاطب.

#### ۱-۱. پیشینه پژوهش

بررسی داستان با رویکردی هستی‌شناختی محدود به مقاله «هستی‌شناسی پسامدرن در داستان 'من دانای کل هستم' براساس نظریه برایان مک‌هیل» (حسن‌زاده و نیری، ۱۳۹۴)

است. مقاله مذکور با استناد به تنها یک جمله از نظریه مک‌هیل مبنی بر اینکه «امر غالب در داستان پسامدرن هستی‌شناختی و در مدرن معرفت‌شناختی است» نوشته شده است. در نقد داستان‌های ایرانی، جمله فوق نخستین بار در کتاب *داستان کوتاه در ایران* (پاینده، ۱۳۹۰: ج ۳) معرفی شد. به علت یک دهه فقر کتاب نظری فارسی در داستان پسامدرن، به تدریج به تقلید از کتاب مذکور، در پژوهش‌های ادبی ایران جمله مذکور مساوی با کل نظریه مک‌هیل پنداشته و دیگر الگوواره‌های نظریه مذکور مغفول واقع شد. منبع الهام پژوهش حاضر کتاب *داستان پسامدرنیستی* (McHale, 2004) است. رویکرد هستی‌شناختی این پژوهش با رویکرد مک‌هیل همپوشی دارد، اما منطبق با آن نیست. کتاب *گودل، اشر، باخ* (هوفشتاتر، ۱۳۹۶) با اینکه درخصوص «هستی‌شناسی داستان» نیست، به سبب رویکرد هستی‌شناختی‌اش به مقوله هنر (مثل موسیقی و نقاشی) و دانش (مثل ریاضیات، زیست و شیمی) دیگر الهام‌بخش این پژوهش بوده است.

## ۲. مبانی نظری

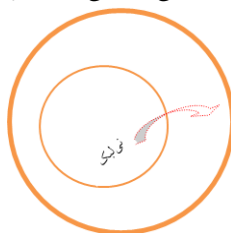
لوبومیر دوژل<sup>۹</sup> می‌گوید: «دو شخصیت داستانی تنها در صورتی هم‌امکان‌اند، یعنی قادر به همزیستی و برهم‌کنش هستند که به یک متن متعلق باشند» (Doležel, 1979: 196). قانون «هم‌امکانی»<sup>۱۰</sup> برای داستان‌های واقع‌گرا الزام‌آور است؛ اما عموماً گونه‌های غیررئال، با بی‌توجهی به این قانون، حضور هم‌زمان ابژه یا سوژه‌ای واحد را در دو متن (جهان) ناهم‌ساز مجاز می‌دانند. مک‌هیل، به پیروی از اکو، وام‌گیری ابژه یا سوژه از جهان متقابل (ناهم‌ساز) را همانی‌تراجهانی می‌خواند. با توجه به اینکه دیوید لاج<sup>۱۱</sup> (۱۳۸۹) به تلاش برای زدودن مرز جهان واقعیت و جهان خیال «اتصال کوتاه»<sup>۱۲</sup> می‌گوید، تعریف همانی‌تراجهانی اعم از تعریف اتصال کوتاه است.

## ۲-۱. مراتب سطوح هستی‌شناختی جهان‌های چندجهانی

به جهانی که از چند جهان تشکیل شده باشد، «جهان چندجهانی»<sup>۱۳</sup> اطلاق می‌شود (McHale, 2004: 60).

۲-۱-۱. جهان‌های متداخل (تودرتو)<sup>۱۴</sup>

هرگاه بین دو جهان نسبت شمول<sup>۱۵</sup> باشد، نظام ساختاری‌شان «جهان درجهان» خوانده می‌شود. پژوهش حاضر به جهانی که در حکم زمینه و اصلی محسوب می‌شود، «ابرجهان<sup>۱۶</sup>» و به جهانی که داخل زمینه قرار دارد، «زیرجهان<sup>۱۷</sup>» یا «جهان ثانوی» می‌گوید. برکه زیبا (کاکاوند، ۱۳۸۲) داستان قورباغه‌ای خوش‌آواست که به‌علت توطئه قورباغه‌های دیگر آوازش را ازدست داده است. در داستان مذکور، ماهی‌ای برای قورباغه بی‌آوا قصه‌ای روایت می‌کند (یعنی در دل جهان اصلی داستان، ماهی، به‌عنوان راوی - شخصیت، جهان داستانی دیگری را فراگذاری می‌کند). در قصه‌ای که ماهی روایت می‌کند، صحبت از «نی‌لبک» است. نی‌لبک تا این لحظه ابژه‌ای صرفاً در جهان - قصه ماهی به‌شمار می‌آید، نه ابژه‌ای در جهان - داستان اصلی. اما ناگهان سروکله نی‌لبک در داستان اصلی پیدا می‌شود؛ یعنی با اینکه نی‌لبک درون قصه ماهی هم‌امکانی با سوژه‌های جهان - داستان اصلی را ندارد، نویسنده با شگرد همانی تراجهرانی این امکان را فراگذاری می‌کند. به‌عبارتی نی‌لبک ابژه‌ای است که از زیرجهان دارای هستی روایی ضعیف‌تر به ابرداستانش که هستی روایی قوی‌تری دارد، انتقال می‌یابد.

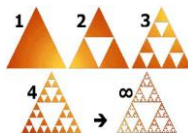


شکل ۱. الگوواره «همانی تراجهرانی»

در این دو جهان - متن متداخل، جهت بُردار (فلش) نمایش‌دهنده نفوذ ابژه همانی تراجهرانی (نی‌لبک) است از زیرجهان (قصه‌ای که ماهی روایت می‌کند) به ابرجهان (داستان اصلی که در آن قورباغه با توطئه سایرین لال می‌شود).

**رونوشت متداخل بی‌پایان:**<sup>۱۸</sup> داگلاس هوفشتاتر با الهام از نقاشی‌های اِشر، حالت خاصی از جهان‌های تودرتو را «رونوشت<sup>۱۹</sup> بی‌پایان» می‌داند. تحقیق پیش‌رو به تعبیر «رونوشت بی‌پایان» از هوفشتاتر «رونوشت متداخل بی‌پایان» اطلاق می‌کند. مک‌هیل سه شرط برای رونوشت متداخل بی‌پایان برمی‌شمارد: اولاً، بازنمایی ثانویه باید در سطحی پایین‌تر از سطح ابرجهان اولیه خودش باشد؛ ثانیاً، رونوشتی از ابرجهانش باشد؛ ثالثاً،

همانندی در جنبه برجسته و پیوسته‌ای از ابرجهان باشد، به طوری که حس تکثیر از طریق پیوستگی و برجستگی آن ویژگی القا شود (McHale, 2004: 124). (شرط سوم بی‌پایانی زنجیره شمول‌ها را تضمین می‌کند). رونوشت متداخل بی‌پایان ساختاری شبیه به اشکال هندسه فراکتالی<sup>۲۰</sup> دارد؛ چراکه حاصل الگوریتم بازگشتی ثابتی است که مدام ابرساختار اصلی (داستان اصلی) را عیناً (یا با اندکی تغییر) در زیرساختارهایش (زیرداستان‌هایش) تکرار می‌کند؛ یعنی بی‌نهایت نسخه از داستان اولیه را داخل خودش به صورت هزارتو تولید می‌کند.



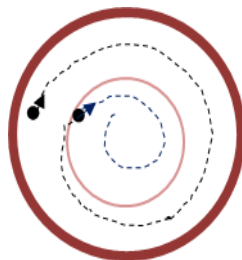
شکل ۲. هندسه فراکتالی

در هندسه فراکتال‌ها، شکل اولیه (بزرگ‌ترین مثلث) به صورت نزولی در داخل خودش تکثیر می‌شود.

هر روایتی که دارای الگوریتم بازگشتی باشد، لزوماً رونوشت متداخل بی‌پایان نیست. در منظومه «کتیبه» (ثالث، ۱۳۴۴) روی سنگی غول‌آسا این جمله حک شده است: «کسی راز مرا داند که از این رو به آن رویم بگرداند». تعدادی زندانی غل‌وزنجیر می‌پندارند که با پشت و رو کردن آن گران‌سنگ می‌توانند راز رهایی را بفهمند. بعد از تحمل مشقت برای گرداندن سنگ، می‌بینند که سوی دیگر سنگ نیز همان جمله نوشته شده است. منظومه «کتیبه» روایتی با الگوریتم بازگشتی است؛ اما رونوشت متداخل نیست؛ چراکه ابتدا و انتهای داستان در یک جهان است، نه در دو جهان متمایز (یعنی نمودار ساختارش دایره‌ای شکل است، نه حلزونی). به طور مشابه ساختار داستان کودکانه «من و آقاکلاغه» (زنجانب، ۱۳۹۹ب) دارای نموداری دایره‌ای است، نه حلزونی. راوی داستان مذکور براساس این جمله پایانی قصه‌ها مبنی بر «به خانه نرسیدن آقاکلاغه»، سعی دارد در اقدامی دل‌سوزانه برای آقاکلاغه خانه‌ای دست‌وپا کند. بعد از اینکه راوی برایش خانه‌ای می‌سازد و با زحمت او را به خانه‌اش می‌رساند، خود آقاکلاغه از خانه فرار می‌کند و باز می‌گردد به همان آوارگی ابتدای قصه. این داستان‌های «تک‌جهانی»، مانند داستان «آقاکلاغه» یا منظومه «کتیبه»، به دلیل فقدان قابلیت ایجاد همانی تراجهانی موضوع پژوهش حاضر نیستند. داستان «آن داستان» (لوبل، ۱۳۸۵) داستانی با ساختار

رونوشت متداخل است. در داستان مذکور، قورباغه بیمار می‌شود و از وزغ می‌خواهد برایش داستان بگوید. وزغ با انجام کارهای گوناگون می‌کوشد داستانی به یادش بیفتد؛ اما چیزی به ذهنش نمی‌رسد. قورباغه خوب می‌شود. این بار وزغ بیمار می‌شود. قورباغه برایش قصه می‌گوید. قصه قورباغه دقیقاً همین قصه بیماری خودش و شرح کوشش‌های نافرجامی است که وزغ انجام داده بوده است تا قصه‌ای به یاد بیاورد. بنابراین بخشی از داستان (به‌عنوان زیرجهان) رونوشت داستان اصلی (به‌عنوان ابرجهان) است. به‌عبارتی «آن داستان» مصداق رونوشت متداخل است. به‌لحاظ ساختاری، مسیری دایره‌ای را می‌پیماید، ولی به نقطه آغازین ابرداستان نمی‌رسد؛ بلکه در یک سطح هستی‌شناختی ضعیف‌تر به نقطه‌ای متقارن و متناظر با نقطه آغازین می‌رسد؛ یعنی نمودار ساختار داستان حلزونی است. هوفشتاتر به «فروانداختن به یک سطح تودرتوی روایت، بدون بازگشت به روایت اصلی در پایان متن» شگرد «حذف چارچوب پایان»<sup>۲۱</sup> اطلاق می‌کند (McHale, 2004: 117). داستان «آن داستان» اگر در همین سطح به اتمام می‌رسید، دچار «حذف چارچوب پایان» می‌شد؛ اما راوی با بیان جمله «قورباغه گفت: چطور بود وزغ؟» به قول هوفشتاتر (۱۳۹۶: ۱۸۱) «تونیک خروج»<sup>۲۲</sup> از زیرداستان را می‌نوشد و به سطح ابرداستان بازمی‌گردد. به‌محض ورود به ابرداستان، به‌جای حذف چارچوب پایان، بنا را بر «حفظ چارچوب پایان» می‌گذارد:

«وزغ روی سر خودش آب ریخت. اما نتوانست داستانی به یاد بیاورد. سرش را به دیوار کوبید. اما باز هم نتوانست داستانی به یاد بیاورد. بعد قورباغه احساس کرد حالش بهتر است و وزغ احساس کرد که حالش خوب نیست. بنابراین وزغ به رختخواب رفت و قورباغه از جا بلند شد و برای او داستان تعریف کرد. پایان.» قورباغه گفت: «چطور بود وزغ؟» اما وزغ جوابی نداد. وزغ خوابیده بود (لوبل، ۱۳۸۵: ۳۱).



شکل ۳. الگوواره «ماریچ حلزونی» برای رونوشت متداخل

در این الگوواره، دایره ضخیم‌تر نشانگر ابرداستان (داستان اصلی با عنوان «آن داستان») است و دایره نازک‌تر داخلی نمودار زیرداستان (داستان داخلی‌ای که قورباغه برای وزغ تعریف می‌کند) است. از آنجا که زیرداستان یک رونوشت (کپی) از ابرداستان است، دو نقطه ابتدایی در هر دو داستان با هم آینه‌وار قرینه‌اند (ابتدای داستانی که قورباغه در زیرداستان روایت می‌کند، ابتدای همان ابرداستانی است که با نام «آن داستان» و به قلم آرنولد لوبل نوشته شده است). این قرینه‌سازی در شکل ۳، به صورت دو نقطه پررنگ درشت‌نمایی شده است. داستان یک مسیر دایره‌ای را پیموده؛ اما دو سر دایره در دو جهان با مراتب هستی‌شناختی متفاوت قرار گرفته است (یک سر آن در ابرجهان داستانی است به قلم آرنولد لوبل و سر دیگرش در زیرداستانی است به روایتگری قورباغه). لذا نمودار به جای دایره، به مارپیچی حلزونی تبدیل شده است. علاوه بر این، تقریباً نیمی از منحنی مارپیچ در دایره داخلی (زیرجهان) قرار دارد و نیمی از منحنی در دایره بیرونی (ابرجهان). یعنی نیمی از داستان در ابرجهان (با تألیف آرنولد لوبل) روایت می‌شود و نیم دیگر به صورت رونوشتی متقارن در زیرجهان (که مؤلف آن قورباغه است).

داستان «آن داستان» با لیتوگراف «خزندگان» (اشر، ۱۹۴۳) به لحاظ ساختار ریاضی یک‌ریخت است. منظور از «یک‌ریختی»<sup>۲۳</sup> نگاشت<sup>۲۴</sup>ی است که نظیر به نظیر تمام ویژگی‌های برجسته و پیوسته ابرجهان را به رونوشت خودش (در اینجا: به زیرجهانش) می‌نگارد و برعکس. به عبارت دیگر، «همه گونه‌های رونوشت‌ها تمام اطلاعات موجود در تم اصلی را در خود نگه می‌دارند؛ یعنی تم اصلی می‌تواند به طور کامل از هر رونوشت دلخواه بازسازی شود. چنین تبدیل اطلاعات‌نگهداری<sup>۲۵</sup> اغلب یک‌ریختی نامیده می‌شود» (هوفشتاتر، ۱۳۹۶: ۵۴).

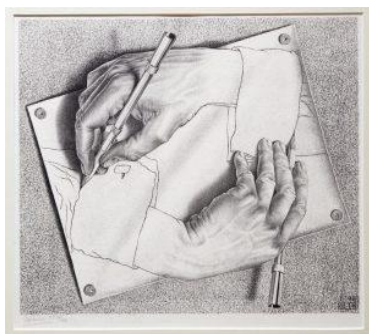


شکل ۴. نگاره «خزندگان» (رونوشت مارپیچ حلزونی)



نگاره «خزندگان» (اشر، ۱۹۴۳)، به صورت نقاشی در نقاشی دو جهان - نقاشی متداخل را به نمایش گذاشته است. خزندگان به عنوان عنصر خالقِ همانیِ تراجهانی از جهان - نقاشی سه بُعدی به جهانی با یک بُعد کوچک‌تر، یعنی به جهان - نقاشی دو بُعدی «صفحه نقاشی»، وارد می‌شوند و در این زیرجهان دو بُعدی، پس از پیمودن نیم حلقه‌ای متقارن، به ابرجهان اولیه خود (به جهان سه بُعدی) بازمی‌گردند (همان‌گونه که «آن داستان» دو جهان - داستان متداخل را به نمایش گذاشت و در آن، وزغ و قورباغه از ابرداستان به زیرداستان خزیدند و بعد از کپی کردن آینه‌وار و متقارن ابرداستان اولیه، دوباره به همان سطح ابرداستان اولیه‌شان برگشتند. این تناظر یک‌به‌یک بین ریختار (ساختار) نگاره «خزندگان» و ریختار داستان «آن داستان» را «یک‌ریختی» می‌گویند).

گاهی ممکن است در ساختار تودرتو، تمایز ابرجهان و زیرجهان مشخص نباشد. هوفشتاتر (۱۳۹۶: ۲۱۵) به نظام متداخلی که ابرجهان قطعی ندارد، «بی‌سرسلسلی<sup>۲۶</sup>» می‌گوید. مثلاً در داستان «از داخل» (Brooke-Rose, 1975)، تعیین اینکه چه کسی مؤلف چه کسی و کدام متن داخل کدام متن است، امکان‌پذیر نیست؛ به عبارت دیگر، سرسلسله زنجیره متن‌های متداخل مشخص نیست. هوفشتاتر نوعی از التقای جهان‌های متداخل را که با بی‌سرسلسلی همراه است، «حلقگی عجیب» و به جهان چندجهانی‌ای که دارای «حلقه عجیب»<sup>۲۷</sup> باشد، جهان «سلسله‌مراتب درهم‌تنیده»<sup>۲۸</sup> اطلاق می‌کند. «پدیده حلقه‌های عجیب وقتی به وجود می‌آید که با حرکت رو به بالا (یا رو به پایین) درون طبقات یک دستگاه سلسله‌مراتبی، به ناگاه خود را دوباره درست در نقطه آغازین ببینیم» (هوفشتاتر، ۱۳۹۶: ۵۶).



شکل ۵. نقاشی «دست‌ها» سلسله‌مراتب درهم‌تنیده

نقاشی «دست‌ها» (اشر، ۱۹۴۸) نوع خاصی از رونوشت متداخل است، از نوع سلسله‌مراتب درهم‌تنیده. معلوم نیست کدام‌یک از این دو دست مؤلف دیگری است (کدام‌یک دارد دیگری را طراحی می‌کند). دستی که دارد نقاشی می‌کند در ابرجهان قرار دارد و دستی که دارد نقاشی می‌شود در زیرجهان. هریک از این دو، از یک سر در ابرجهان دیگری است و از یک سر دیگر در زیرجهانش. از آنجا که این دو دست در دو جهان متداخل‌اند، ناهمسازی این دو جهان، ایجاد حلقهٔ عجیب می‌کند و گرنه اگر در جهان‌های همساز بودند (مانند دو دستی که همدیگر را می‌شویند)، ایجاد حلقهٔ عجیب نمی‌کردند.

در «خوش بخوابی، خرس کوچولو» از سری کتاب‌های *داستان‌های خرس کوچولو* و *خرس بزرگ* (وادل، ۱۳۸۴) در پایان داستان، خرس بزرگ کتاب «داستان‌های خرس کوچولو و خرس بزرگ» را برای خرس کوچولو می‌خواند. سؤال این است آیا این هم‌امکانی وجود دارد که داستان *داستان‌های خرس کوچولو و خرس بزرگ* که ما در حال خواندن آن هستیم، داخل خودش قرار داشته باشد. این شیوه‌ای نسبتاً متعارف برای خلق حلقهٔ عجیب و جهان‌های درهم‌تنیده در داستان‌های کودک است؛ یعنی در پایان برخی داستان‌های کودک، شخصیت بزرگ‌سال داستان برای شخصیت خردسال داستان داستانی را می‌خواند که دقیقاً هم‌نام با داستانی است که ما در حال خواندن آن هستیم و حتی تصویر روی جلد کتابی که دست ما قرار دارد، با تصویر کتابی که شخصیت‌های داستان می‌خوانند، همسان است.

در داستان *یک داستان محشر*، در پایان ژوزف کوچولو، شخصیت اصلی داستان، داستانی را به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد به‌نام «یک داستان محشر»؛ یعنی همان داستانی را می‌نویسد که ما در حال خواندن آن هستیم. شگرد ایجاد حلقهٔ عجیب در داستان‌های نوجوان کمی پیچیده‌تر است و صرفاً به همانمی‌دو داستان متداخل خلاصه نمی‌شود.

رمان *نوجوان کوکی* (پولمن، ۱۳۹۰) مبتنی بر سلسله‌مراتب درهم‌تنیده است. این رمان دارای ساختار داستان‌درداستان است. فریتس نقش شخصیت - نویسنده را دارد؛ یعنی از یک طرف فریتس شخصیتی در داستان کوکی است و از طرف دیگر داستانی به نویسندگی فریتس در داخل داستان کوکی به نویسندگی پولمن فراگذاری می‌شود. زیرداستان فریتس رونوشتی از ابرداستان پولمن است. شخصیت‌های خالق همانی تراجهانی ناگهان از داستان داخلی‌ای که فریتس روایت می‌کند (زیرجهان) پا به جهان فریتس (داستان بیرونی‌ای که پولمن راوی آن است) می‌گذارند و فریتس از هراس این

شخصیت‌های گوتیکی که آفریده است، پا به فرار می‌گذارد. به‌ظاهر روایت تا صفحه پایانی در سطح ابرداستان پیش می‌رود؛ اما در صفحه پایانی مخاطب پی می‌برد که انگار داستان را به‌اشتباه در سطح ابرداستان تصور کرده است و احتمالاً ماجراها در سطح زیرداستان روایت شده؛ چراکه در صفحه پایانی تلویحاً پولمن داستان خود را برساخته شخصیت - نویسنده خود یعنی فریتس می‌داند:

«...خب! دوستان، این فقط یک مسئله مرموز است که فکر نمی‌کنم به‌اش پی ببریم.» کسی هم پی نبرد. چون تنها کسی که شاید می‌توانست واقعیت را برایشان تعریف کند فریتس بود که قبل از طلوع خورشید از شهر رفته بود و هرگز برنگشت (پولمن، ۱۳۹۰: ۸۰).

این ابهامات به‌وجود می‌آید که اگر شوالیه شخصیتی از داستان فریتس (در زیرجهان) است، پس چطور در کنار فریتس ظاهر می‌شود. با توجه به اشتراک شخصیت‌ها و وقایع دو داستان فریتس و پولمن، الان داستانی از مؤلفی به‌نام پولمن را می‌خوانم یا مؤلفی به‌نام فریتس؟ ماجرای اصلی رمان در سطح ابرداستان قرار دارد یا زیرداستان؟

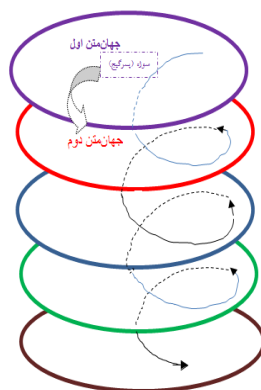
## ۲-۱-۲. جهان‌های متوازی

دو یا چند جهان می‌توانند بدون اینکه هیچ‌یک در دل دیگری باشد، بالاسر یا کنار هم قرار بگیرند. برخلاف جهان‌های تودرتو، جهان‌های متوازی از آنجا که شدت و ضعف یکسانی در مراتب هستی خود دارند، از نظر هستی‌شناختی الزاماً ناهم‌ساز نیستند و قابلیت انتقال هستند از یکی به دیگری وجود دارد؛ مثلاً یک *داستان محشر* (Gilman, 1993) دو خط داستانی را روایت می‌کند: یکی بالای صفحه با روایتی منثور زندگی خانوادگی ژوزف را و دیگری در پاورقی هر صفحه و به موازات جهان کلامی بالای صفحه، با روایتی تصویری، زندگی موش‌ها را. پدر بزرگ ژوزف هر بار که لباس نوه‌اش را کوتاه می‌کند، سرقیچی‌هایش از بالای صفحه به پایین صفحه که لانه موش‌هاست، می‌افتد؛ یعنی سرقیچی‌ها به‌عنوان ابژه‌ای از جهان داستان بالا به جهان داستان متوازی، در پایین صفحه، منتقل می‌شود. اما از آنجا که این دو جهان داستانی با یکدیگر ناهم‌ساز نیستند و با توجه به اینکه همانی تراجهرانی صرفاً عامل زدایش تقابل جهان‌های ناهم‌ساز

است، نه جهان‌های همساز، هیچ همانیِ تراجهانی‌ای در روساخت داستان رخ نمی‌دهد (گرچه در زیرساخت و لایه‌های تفسیری داستان مذکور، این دو جهان ممکن است ناهم‌ساز باشند). داستان‌های با پایان‌بندی چندگانه یا داستان‌هایی که مسیر داستان را به انتخاب خواننده وامی‌نهند، نمونه‌ای از جهان‌های متوازی‌اند؛ مانند *شاهزاده ایرانی* (جابلونسکی، ۱۳۹۰) و *هیولای برفی* (گیلیان، ۱۳۹۰). به این جهان‌ها که امکان جایگزینی دارند، مک‌هیل «جهان‌های جانشین» می‌گوید. جهان‌های متوازی در پژوهش حاضر اعم از جهان‌های جانشین مک‌هیل است؛ زیرا جهان‌های متوازی ممکن است نتوانند جانشین هم‌دیگر شوند؛ یعنی شاید از قاعده «اگر چنین می‌شد» پیروی نکنند. برای مثال داستان *بزرگ‌سال شازده/حتجاج* (گلشیری، ۱۳۵۰) دو خط روایی با دو جهان متوازی است: یکی روایتی است از مرور خاطرات شازده که در زمان گذشته رخ داده و دیگری روایت حوادث لحظه‌مرگ شازده که مربوط به زمان حال شازده است. این دو جهان گذشته و حال به موازات هم روایت می‌شوند، ولی قابلیت جانشینی با یکدیگر را ندارند؛ لذا *شازده/حتجاج* با الگوواره‌های نظری پژوهش حاضر جهان‌هایی متوازی را ترسیم می‌کند، اما با الگوواره‌های نظری مک‌هیل ساختار دو جهان جانشین را ندارد. داستان‌هایی که از شگرد دو روایت موازی استفاده می‌کنند، مثل *رمان نوجوان راز نقاشی‌های مانی* (سرمشقی، ۱۳۹۳)، می‌توانند دارای ساختار جهان‌های متوازی باشند، اما الزاماً شامل جهان‌های جانشین نباشند.

**رونوشت متوازی بی‌پایان:** مجموعه جهان‌هایی است که مبتنی بر چهار شاخصه باشند: ۱. جهان بازنماییِ ثانویه با جهان اولیه متوازی باشد؛ ۲. دو جهان با هم ناهم‌ساز باشند؛ ۳. جهان ثانویه رونوشتی از جهان اولیه‌اش باشد؛ ۴. همانندی در ویژگی برجسته‌ای از جهان اولیه‌اش باشد. تفاوت رونوشت متداخل بی‌پایان با رونوشت متوازی بی‌پایان فقط در متوازی و متداخل بودن است. تعریف رونوشت متداخل بی‌پایان شرط ناهم‌سازیِ جهان‌ها را ذاتاً در خود دارد؛ زیرا هر دو جهان متداخل، به سبب سلسله‌مراتب وجودی‌شان، فی‌نفسه ناهم‌سازند. برخلاف تحقیق پیش‌رو، هوفشتاتر عامل ایجاد حلقه‌عجیب را صرفاً سلسله‌مراتبی بودن جهان‌های متداخل می‌داند. لذا اگر جهان‌های متوازیِ ناهم‌ساز ایجاد حلقه‌ای عجیب کنند، باز هم هوفشتاتر

به‌علت نگاه سخت‌افزاری‌اش، آن را از نظر ژرف‌ساختِ ذهنی، جهان‌های سلسله‌مراتبی و متداخل می‌انگارد. هوفشتاثر ظاهراً ناهمسازی را صرفاً در بستر سلسله‌مراتبی بودن قابل‌ظهور می‌داند. «پسرگیج» از مجموعهٔ مسترآبِ فرنگی (زنجانبر، ۱۳۹۲) رونوشت متوازی بی‌پایان است. شخصیت اصلی داستان مذکور با نفوذ در مجموعه‌ای بی‌پایان از داستان‌هایی - که در محور عمودی موازی و جانشین یکدیگرند - همانیِ تراجهانی را بی‌نهایت بار رقم می‌زند. این داستان علاوه‌بر اینکه با تعریف پژوهش‌حاضر دارای ساختار جهان‌های متوازی است، با تعریف مک‌هیل نیز دارای ساختار جهان‌های جانشین است.



شکل ۶. الگووارهٔ «مارپیچ فتری» برای رونوشت‌های متوازی

جهان‌های متوازی در محور عمودی به‌صورت متنافر روی هم قرار دارند. در ریاضیات، «متنافر» به این معناست که هیچ‌کدام از دوایر دیگری را قطع نمی‌کند. در نمودار فوق، هر دایره نشانگر جهانی مستقل است که هیچ‌یک در داخل دیگری قرار نگرفته؛ لذا به‌لحاظ فلسفی در سلسله‌مراتب وجودی‌شان، هیچ‌یک از جهان‌ها قوت یا ضعف نسبت به دیگری ندارد. (این نمودار یک نمودار هرمی نیست؛ یعنی بالا و پایین بودن یک جهان نسبت به جهان دیگر به‌معنای شدت و ضعف یا پایین‌تر و بالاتر بودن به‌لحاظ هستی‌شناختی نیست.) بُردار پیکان‌دار جهت نفوذ ابژه (قهرمان منفعل یعنی پسرگیج) را از یک جهان به جهان متوازی دیگر نشان می‌دهد. منحنی مارپیچ انتقال ابژه یا سوژه را از جهانی به جهان متوازی دیگر در یک فرایند پیوستهٔ پویای داستانی نمایش می‌دهد. در برخی داستان‌ها ممکن است این منحنی مارپیچ مدام خودش را در نقاط مختلف قطع کند؛ یعنی مدام سوژه بین جهان‌ها در آمدو شد قرار گیرد؛ مثل داستان *فاتنوماس علیه خون‌آشام‌های چندملیتی* (کورتاتار، ۱۳۸۵).

داستان نوجوان چرا پدرها کولر را خاموش می‌کنند یا... (سریزدی، ۱۳۹۹) کولاژهایی از خرده‌روایت‌هایی است که هرکدام می‌توانند جانشین دیگری شوند. در اولین خرده‌روایت، کولر، به‌عنوان شخصیتی فانتزی، می‌آید و در خانه کاظم‌آقا را می‌زند. در خرده‌روایت دوم، این بار به‌جای کولر، اسمال‌آقا در خانه را می‌زند و رونوشتی از خرده‌روایت قبلی با همان دیالوگ‌ها تکرار می‌شود. در خرده‌روایت سوم، حمیدریزه همان رونوشت را تکرار می‌کند. این خرده‌روایات در موازات یکدیگرند، نه در دل هم.

#### خرده‌روایت اول:

رفت در را باز کرد. «به‌به سلام کاظم‌آقا.» «علیک سلام. فرمایش؟» «بله دیگه نباید هم ما رو بشناسی.» «گفتم فرمایش؟» «آره دیگه اون موقع که نونوار بودم و بر رویی داشتم تا منو می‌دیدید گل از گلت می‌شکفت و کلی قریون صدقه‌ام می‌رفتی.» آقاجون رفت بیرون و فقط یک لنگش را گذاشت لای در که بسته نشود و با صدای آرام گفت: «هیس. چه خبرته؟ یواش!» «چیه می‌ترسی آبروریزی بشه؟» «یالا بگو چی می‌خوای و بزنی به چاک.» «آخه نالوطی سه ساله بهم سر نزدی. تمام تن و بدنم قارچ زده و بو گرفته. برزنتم پاره شده و تمام حال و اوضاعم پیداست...»

#### خرده‌روایت دوم:

رفت در را باز کرد. «به‌به سلام کاظم‌آقا.» «علیک سلام. فرمایش؟» «بله دیگه نباید هم ما رو بشناسی.» «گفتم فرمایش؟» «آره دیگه اون موقع که نونوار بودم و کارت گیر بود دائم دنبالم موس‌موس می‌کردی.» آقاجون رفت بیرون و فقط یک لنگش را گذاشت لای در که بسته نشود و با صدای آرام گفت: «هیس. چه خبرته؟ یواش.» «چیه می‌ترسی آبروریزی بشه؟» «یالا بگو چی می‌خوای و بزنی به چاک.» «خوب معلومه دیگه نالوطی، پولم رو می‌خوام. حضرت عباسی خودم گیرم... (همان‌جا).

رونوشت‌های متداخل یا متوازی می‌توانند متناهی باشند؛ اما بالقوه توهم ساختار رونوشت بی‌پایان را ایجاد کنند. «پسرگیج» این توهم تکرار بی‌پایان رونوشت‌ها را به‌شکل «پیشانی‌نوشت» در ابتدای هر خرده‌روایت (هر رونوشت) ایجاد می‌کند (در بالای صفحه خرده‌روایت دوم نوشته شده: «بازنویسی اول»). در بالای صفحه خرده‌روایت سوم نوشته شده: «بازنویسی دوم» و بالاخره بالای خرده‌روایت آخر نوشته

شده: «بازنویسی (نم)». به‌طور مشابه داستان چیرا پدرها کولرها را خاموش می‌کنند یا... توهم تکرار بی‌پایان رونوشت‌ها را در قالب «شماره‌گذاری فصل‌ها» و با جهش از فصل پنجم به فصل هفدهم القا می‌کند.

### ۳. بحث و تحلیل داده

#### ۳-۱. درون‌مایه آنتروپی‌ها (آشوب‌ها)

نمونه‌هایی از درون‌مایه‌های پربسامد جهان‌های مورد استفاده در داستان‌های کودک و نوجوان در ادامه فهرست می‌شود.

#### ۳-۱-۱. آنتروپی جهان - نقاشی<sup>۲۹</sup> (تصویر آشوبی)

بستر همانی تراجهرانی می‌تواند دو جهان نقاشی تودرتو باشد. پسرکی از اتاقی نقاشی می‌کشد که خودش توی آن اتاق درحال نقاشی است. پس نقاشی‌اش باید شامل تمام اشیای اتاقش باشد؛ به‌ویژه باید شامل همان نقاشی‌ای باشد که درحال کشیده‌شدن است. لذا نقاشی درحال کشیده‌شدن ابژه‌ای است مشترک که به‌شکل همانی تراجهرانی درون تمام جهان‌های ناهمساز تودرتوی نقاشی‌ها قرار گرفته است (یعنی رونوشت متداخل بی‌پایان). دو نقاشی متوازی نیز می‌توانند همانی تراجهرانی داشته باشند. اما نه «نقاشی‌درنقاشی» و نه «دو نقاشی متوازی» موضوع بحث این پژوهش نیست. صرفاً آنتروپی نقاشی‌هایی موضوع پژوهش است که یک سویه آن نقاشی (تصویر) و سویه دیگرش متن کلامی باشد. درون‌مایه نقاشی و ادواتش (مثل مداد رنگی و دفتر نقاشی) در حوزه ادبیات کودک بسامد بالایی دارد. جهان نقاشی به دو صورت می‌تواند بستر همانی تراجهرانی شود: ۱. داستان از مبدأ نقاشی؛<sup>۳۰</sup> ۲. داستان به مقصد نقاشی.

۱. داستان از مبدأ نقاشی: سوژه تراجهرانی از مبدأ جهان نقاشی‌ها یا از هر نوع تصویر عینی دیگر (مثل عکس و تصویر توی آینه، نه تصاویر ذهنی‌ای مثل رؤیا و کابوس و خیال) جدا و وارد جهان متن (یا هر جهان غیرنقاشی دیگر) می‌شود. در آقارنگی و گربه ناقلا (حسن‌زاده، ۱۳۸۴)، گربه‌ای از جهان نقاشی فرار می‌کند و به جهان - متن داستان وارد می‌شود. در داستان بزرگ‌سال، این نوع همانی تراجهرانی که از

بستر جهان تصویر به بستر جهان - متن کلامی باشد، در رمان در هزارتو (روب‌گریه، ۱۳۸۲) دیده می‌شود.

۲. داستان به مقصد نقاشی: سوژه تراجهانی از مبدأ متن یا هر جهان غیرنقاشی دیگری جدا و وارد جهان نقاشی‌ها یا هر نوع تصویر عینی دیگر (مثل عکس و...) می‌شود. گاهی به سبک داستان‌های مدرنیستی می‌تواند ابزار این انتقال، ذهنی باشد؛ مثلاً کودک خیال کند که گرگ از جهان دفتر نقاشی‌اش دارد خارج یا به جهان نقاشی‌اش وارد می‌شود. (البته نقاشی باید حضور مادی داشته باشد، نه اینکه نفس نقاشی نیز در عالم رؤیا کشیده شده باشد. اگر وجود خود نقاشی در جهان تخیل باشد و حضور بالفعلی نداشته باشد، آن وقت بهتر است داستان در جرگه داستان‌هایی از «جهان خیال» محسوب شود، نه «به/ از مقصد نقاشی».) همانی تراجهانی در دوستی رنگین‌کمان (یوسفی، ۱۳۹۷) بین یک جهان نقاشی و یک جهان کلامی است. شخصیت اصلی داستان نقاشی‌ای کشیده است و در عالم خیالش، ابژه‌های نقاشی‌اش راه افتاده‌اند به سمت جهان - متن نوشتاری داستان. در داستان مذکور ابزار انتقال، رؤیای کودک است. در داستان صفر کله‌گنده (کاکاوند، ۱۳۸۳) طی فرایند همانی تراجهانی، صفر از جهان اعداد ریاضی (جهانی غیرنقاشی) وارد جهان دفتر نقاشی می‌شود. این بار ابزار انتقال ذهنی نیست؛ بلکه با منطق فانتزی، فرض بر این است که انتقال به صورت فیزیکی انجام می‌شود؛ یعنی خواننده نمی‌پندارد که بچه‌ای دارد خواب جابه‌جایی «صفر» از جهان ریاضی به جهان نقاشی را می‌بیند؛ بلکه با منطق خیالی، واقعاً می‌پذیرد که این جابه‌جایی رخ داده است. (با اصطلاحات فوکونیه و ترنر، وجود «فضاساز»‌های داستان باعث می‌شود خواننده مرز واقعیت و خیال را در قالب یک «فضای آمیخته» برای لحظاتی و اسازی کند.)

### ۳-۱-۲. آنتروپی جهان - کلامی (کلام‌آشوبی)

متداول‌ترین بستر برای همانی تراجهانی، ژدایش مرز بین متن‌های کلامی داستان است. منظور از «متن کلامی»، متن روایی نوشتاری یا شنیداری است، در تقابل با متن



تصویری. همانی تراجهانی در دو نوع رابطه بیناکلامی می‌تواند ظاهر شود:  
 ۱. بستربسنده؛ ۲. بسترنابسنده.

۱. کلام‌آشوبی بستربسنده: اگر بسترها همگی برساخته خود آن داستان باشند و قرینه صریحی در متون کلامی خارج از آن داستان نداشته باشند، کلام‌آشوبی خودبسنده خواهد بود. در برکه زیبا (کاکاوند، ۱۳۸۲)، دو ابژه «نی لبک» و «برکه» دو عامل موجد همانی تراجهانی‌اند و در کوکی (پولمن، ۱۳۹۰) «دکتر کالمنیوس» این نقش را بازی می‌کند. برکه زیبا و کوکی داستان‌هایی بستربسنده، با جهان‌های متداخل‌اند؛ اما «پسرگیج» از مجموعه مسترآب فرنگی (زنجانبر، ۱۳۹۲) داستانی است «بستربسنده با جهان‌های متوازی». داستان اخیر شامل چند زیرداستان متوازی و پسرگیج نام یکی از شخصیت‌هاست که از قضا خودش دارد داستانی درباره خودش می‌نویسد؛ ولی به بهانه گیج بودن از پدرش کتک می‌خورد. برای اینکه صحنه کتک خوردن خود را آماج زدایش قرار دهد، داستان قبلی‌ای را که درباره خودش نوشته است، خط می‌زند و آن را بازنویسی می‌کند. این بار پسرگیج - که به‌عنوان یک شخصیت تراجهانی از جهان داستان قبلی به داستان جدید وارد شده است - به یاد دارد که کجای داستان قبلی گزک دست پدرش داده بوده است. اما با اینکه حواسش هست که خبط داستان قبلی را تکرار نکند، ناگهان با بهانه دیگری، باز از پدر کتک می‌خورد، باز پسرگیج داستانش را خط می‌زند و بازنویسی می‌کند. این فرایند در قالب ساختار «رونوشت متوازی بی‌پایان»<sup>۱۸</sup> تکرار می‌شود. شخصیت - راوای موسوم به پسرگیج پدیدآور همانی تراجهانی بین جهان - کلام‌های متوازی است. در برخی از داستان‌ها، متن‌هایی مانند «مقدمه کتاب» - که هم‌زمان رابطه وصل و فصل را با متن اصلی دارند - داستانی متوازی برای داستان اصلی به‌شمار می‌روند و گاهی به‌مثابه ابرجهان داستان اصلی. در این صورت، اگر ابژه‌ای از جهان مقدمه داستان وارد جهان متن اصلی شود، می‌تواند پدیدآور همانی تراجهانی باشد. مثلاً به‌نظر می‌رسد ابژه ساعت کوکی در مقدمه داستان کوکی به متن اصلی داستان نفوذ کرده و خالق همانی تراجهانی شده است.

۲. کلام‌آشوبی بسترنابسنده: اگر حداقل یکی از بسترها حاصل برساختگی خود داستان نباشد، یعنی همانی تراجهانی از بستر یک متن داستانی دیگر قرض گرفته شده

باشد، به آن «داستان بسترنابسنده» اطلاق می‌شود. «پری نگهبان»، یکی از شخصیت‌های داستان مواظب گرگهای توی کتاب قصه باشید (چایلد، ۱۳۹۵)، از کتاب قصه «سیندرلا» به داخل داستان می‌افتد. غالباً شخصیت‌های وام‌گرفته‌شده از بسترهای داستانی دیگر، شخصیت‌های نام‌آشنایند. داستان‌های مجموعه افسانه‌های ۲۰۰۰ و چندمی (ترکمن، ۱۳۸۸) شخصیت‌هایشان را از داستان‌ها و قصه‌های معروفی مثل «رستم و سهراب»، «دختر کبریت‌فروش» و «حسن کچل» آورده‌اند. متداول‌ترین و سهل‌ترین روشی که نویسندگان داستان نوجوان در ایران استفاده می‌کنند، همین روش مبتذل «کلام‌آشوبی نابسنده» است که آن را به یک بازی فرمی تقلیل داده‌اند. مجموعه کتاب‌های شب هزارودوم (فاتحی و حبیبی، ۱۳۹۲) با شخصیت‌های هزارویک‌شب یک همانی تراجهانی کلیشه‌ای راه انداخته است. نقیضه‌ها و پارودی‌ها حالت خاصی از داستان‌های بسترنابسنده‌اند. مثلاً در پارودی جوجه‌اردک واقعاً زشت (Scieszka, 1993)، داستان «جوجه‌اردک زشت» (آندرسن، ۱۳۸۴) به‌همراه تصویر بازنویسی می‌شود. درحالی که خواننده انتظار دارد در پایان داستان با یک قوی زیبا مواجه شود، ناگهان در پشت آخرین صفحه، تصویر اردک بزرگ واقعاً زشتی را می‌بیند.

گاهی شخصیت داستان بسترنابسنده از داستان‌های قبلی خود نویسنده قرض گرفته شده است؛ در این صورت، رابطه داستان‌ها دو حالت دارد: الف. سری داستان پیوسته؛ ب. سری داستان گسسته.

الف. سری داستان‌های پیوسته: سوژه‌ای با ویژگی اخلاقی و ظاهری مشترک در دو یا چند داستان از یک نویسنده به‌صورت پیوسته تکرار می‌شود. بنابراین اگر سری داستان‌های پیوسته کلیتی واحد در نظر گرفته نشود، هریک از داستان‌هایش نوعی داستان بسترنابسنده محسوب می‌شود و به‌نظر می‌آید که سوژه مشترکشان پدیدآور همانی تراجهانی خواهد بود. مک‌هیل این شگرد را «بازگشت شخصیت» می‌خواند: «شخصیت‌های همسان در متن‌های گوناگون یک نویسنده تکرار می‌شوند» (2004: 57). اما شگرد بازگشت شخصیت در سری داستان‌های پیوسته به‌دلیل اینکه جهان‌هایش (هریک از داستان‌های متعلق به سری داستان پیوسته) با هم ناسازگاری ندارند و

هم‌امکانی آن‌ها به‌خطر نمی‌افتد، ایجاد همانی تراجهرانی نمی‌کنند؛ مانند سه‌گانه بارتیمیوس (استرود، ۱۳۹۱).

ب. سری داستان‌های گسسته: نویسنده واقعاً سوژه خود را از یک داستانش به داستان دیگرش منتقل نمی‌کند؛ اما از اسم یکسانی برای دو سوژه متفاوت در دو داستان مختلف خود استفاده می‌کند. ویژگی مشترک آشکاری بین سوژه‌های همنام وجود ندارد؛ اما به‌صورت استعاری، اسم مشترک پیوندی استعاری را در لایه‌های دوم دو داستان تداعی می‌کند؛ مانند نام مشترک «تراوت» در دو رمان بزرگ‌سال محبوس (وونه‌گات، ۱۳۹۳) و *سلاخ‌خانه شماره پنج* (وونه‌گات، ۱۳۹۷). سری داستان‌های گسسته ممکن است با تخریب توهم واقعیت به ایجاد همانی تراجهرانی بینجامد. (توهم واقعیت هدف داستان‌های رئالیستی است و تخریبش هدف داستان‌های پسامدرنیستی).

### ۳-۱-۳. آنروپی جهان - نمایشی (فیلم آشوبی)

بستر آنروپی جهان - نمایشی دو گونه است: ۱. بستربسته؛ ۲. بسترنابسته.

۱. فیلم آشوبی بستربسته: اگر فیلم برساخته خود متن باشند و وجودش مسبوق به سابقه تاریخی سینمایی نبوده باشد، بسترش خودبسته خواهد بود. رمان نوجوان خری برای تمام پلان‌ها (رشیدی، ۱۳۹۵) درباره گروهی فیلم‌بردار است که به روستایی رفته‌اند. به‌منظور فیلم‌برداری از صحنه‌ای، ناظر مالی الاغی را از روستاییان می‌خرد، اما الاغ روی دست آن‌ها می‌ماند. خواننده با خواندن آخرین جمله داستان، از قول کارگردان مبنی بر «کات! پایان!»، متوجه این حقیقت می‌شود که کل داستانی که درباره فیلم‌برداری این گروه بوده است، خودش جزئی از فیلم دیگر است و داستان درباره «فیلمی در فیلم» است (درواقع فیلم در فیلم در داستان است؛ یعنی سه جهان متداخل). در سکانس آخر، مشخص نیست که شخصیت «آقای رئیس» در ادامه فیلم داخلی (زیرجهان) است یا واقعاً در پایان فیلم بیرونی (اَبَرجهان). نمونه بزرگ‌سال این نوع همانی تراجهرانی، رمان *طرحی برای انقلاب در نیویورک* ۲۴۴ (روب‌گریه، ۱۳۹۴) است. در داستان مذکور، لورا ناگهان موشی را درحال جویدن جسدی می‌بیند. از ترس فریاد می‌زند: «نه». همراه با فریاد لورا، متن هم با اعلام «برداشت مجدد» سناریوی مربوط به

جویدن جسد را می‌زداید و سناریوی دیگری (با تعریف مک‌هیل: یک جهان جانشین) را با قبلی جایگزین می‌کند.

۲. فیلم آشوبی بسترنابسنده: اگر داستان از فیلم‌ها، انیمیشن‌ها و نمایش‌های مشهوری که در نوستالوژی مشترک جامعه است برای خلق همانی تراجهانی استفاده کند، آن‌گاه بسترنابسنده خواهد بود. استفاده از شخصیت «زورو»، «قیصر» و «رابین‌هود» در *افسانه‌های ۲۰۰۰ و چندمی* (ترکمن، ۱۳۸۸) نمونه‌ای از نابسنده‌گی بستر همانی تراجهانی است.

### ۳-۱-۴. آنتروپی جهان - خیالی (خیال‌آشوبی)

بسته به اینکه زیرجهان همانی تراجهانی رئال باشد یا نباشد، دو نوع همانی تراجهانی به‌وجود می‌آید: ۱. همانی تراجهانی با بستر رؤیا (رؤیابستر)؛ ۲. همانی تراجهانی با بستر جادو و پری (جادوبستر).

۱. خیال‌آشوبی رؤیابستر: شخصیتی از جهان واقعی وارد جهان رؤیا می‌شود؛ مانند جایی که وحشی‌ها هستند (سنداک، ۱۳۹۱). مکس قبل از جشن هالووین، لباس گرگی‌اش را به تن می‌کند و خیال می‌کند به یک وحشی عجیب تبدیل شده است و به سرزمین وحشی‌ها می‌رود.

۲. خیال‌آشوبی جادوبستر: با توجه به افکار خیال‌پردازانه کودک و ذات فانتزی، حضور پری یا جادوگر از یک جهان دیگر، برای برآورده کردن آرزوها، در داستان‌های کودک نامتعارف نیست. حضور دیو و پری در دنیای انسانی نوعی ایجاد همانی تراجهانی است؛ چراکه از یک جهان متوازی با توانایی‌های خاص وارد دنیای شخصیت‌های انسانی داستان می‌شود و یکی از شخصیت‌های انسانی را می‌دزد و به جهان خود می‌برد. دیوها و پری‌ها به‌تعبیر مک‌هیل معجزه‌گرند. مک‌هیل از قول «یکی از شخصیت‌های رمان *فریاد قطعه ۴۹* اثر پینچن می‌گوید که معجزه عبارت است از مداخله جهان دیگر در این جهان. آنچه ساختار هستی‌شناختی گونه تخیلی را تشکیل می‌دهد، دقیقاً معجزه‌ای است به همین معنای واژه» (McHale, 2004: 16). در داستان *کودکانه هدیه پری* (بت، ۱۳۹۱)، هیزم‌شکنی پری‌ای را نجات می‌دهد. پری به پاس آن نجات تصمیم می‌گیرد یک آرزوی پیرمرد را برآورده کند. اگرچه عنوان این مقوله

«آنتروپی جادوبستر» است، چه بسا که عنصر ایجادکننده همانی بیش از آنکه جادویی باشد، خیالی و زاده ذهن سوژه باشد. در *آفریقا* (شیدا، ۱۳۹۷) گاوهای خیالی وارد جهان واقعی شخصیتی به نام بنی می‌شوند.

### ۳-۱-۵. آنتروپی جهان - زبانی (زبان‌آشوبی)

داستان‌هایی که سعی در زدودن مرز واقعیت عینی و زبان را دارند، به فلسفه پسامدرن نزدیک‌ترند؛ زیرا پسامدرنیست‌ها زبان را ابزار قابل اعتمادی برای انعکاس واقعیت عینی نمی‌دانند. تعداد داستان‌هایی که زبان‌آشوبی را جزو محور اصلی پی‌رنگ داستانی قرار داده‌اند، اندک‌اند. این نوع بستر نیز دو نوع می‌تواند باشد: ۱. بستر با آرایه زبان‌آشوبی؛ ۲. بستر با پی‌رنگ زبان‌آشوب.

۱. داستان با آرایه زبان‌آشوبی: در داستان *غول و دوچرخه* (اکبرپور، ۱۳۹۵)، شخصیت - نویسنده داستان پدر *دُرسا* است که هم نقش نویسنده (در جهان عینی) و هم شخصیت داستان (در جهان کلامی) را ایفا می‌کند. *دُرسا* نیز در دو جهان - متن حضور دارد: هم شخصیت داستان است و هم بیرون از داستان به‌عنوان شنونده داستان. پدر *دُرسا* حروف واژه «نردبان» را، بدون اینکه در جمله‌ای یا بافتی به‌کار ببرد، به‌عنوان یک دال بدون مدلول می‌نویسد. همین‌که می‌خواهد به بقیه داستان فکر کند که چه باید بنویسد، *دُرسا* که هم در جهان کلامی داخل داستان پدرش است و هم شنونده عینی داستان پدرش، واژه «نردبان» را به‌عنوان مصداق (یا مدلول) برمی‌دارد. *دُرسا*، به‌عنوان شخصیت داستان، با نردبانی که دیگر صورت‌واژه (دالی جدا از مدلول) نیست، وارد ادامه داستان می‌شود و سعی در نجات دزد زندانی‌شده دارد. بنابراین واژه «نردبان» از یک صورت‌واژه (دال بدون مدلول) ناگهان به مدلول «نردبان» تبدیل می‌شود؛ اما بین صورت‌واژه بودن و واژه بودن سیالیتی پیوسته و مکرر ندارد. در این داستان، زبان‌آشوبی‌ها در سراسر داستان اتفاق افتاده؛ ولی زبان‌آشوبی رکن اصلی داستان نیست و صرفاً به‌عنوان آرایه‌ای مازاد بر پی‌رنگ، جهت زیبایی و ایجاد فرم و فضاسازی پسامدرنیستی به‌کار گرفته شده است.

۲. داستان با پی‌رنگ زبان‌آشوب: داستان و (زنجانبر، ۱۳۹۹ الف) با «سوژه‌واژه» سروکار دارد. واژه‌های داستان مدام بین کلمه بودن و سوژه عینی بودن سیال‌اند و مرزی بین زبان و واقعیت نیست و هدف و اساسی مرز واقعیت و بازنمود است. مثلاً «موش» درعین اینکه موش است و کنش‌های سوژه حیوانی را انجام می‌دهد، کلمه‌ای است که از سه حرف میم، واو، شین تشکیل شده و یکی از حروفش بر اثر برخورد دم‌پایی به وسط کمرش، دررفته است (واو از کلمه «موش» کم شده است). همان‌گونه که فلسفه پسامدرنیسم «بازنمایی» را علیه بازنمایی به‌کار می‌گیرد، داستان مذکور نیز سوژه‌ها را در اوج بازنمایی ناگهان آماج زدایش قرار می‌دهد. در داستان و - همان‌گونه که از عنوان داستان (حرف واو) برمی‌آید - زبان‌آشوبی جزء لاینفک پی‌رنگ و غیرقابل حذف است. به‌طور مشابه در بی‌یا (زنجانبر، ۱۳۹۹ ب) نیز «یاکریم» سوژه‌واژه است؛ یعنی درعین دلالت بر سوژه عینی «پرنده یاکریم»، صورت‌واژه‌ای بدون مدلول نیز هست (صورت‌واژه بدون مدلول یعنی صرفاً نشانه‌ای واژگانی که از بخش‌های «یا» و «کریم» تشکیل شده). بنابراین پی‌رنگ بر سوژه‌هایی استوار است که در مرز واژه‌بودگی و سوژه‌بودگی در نوسان‌اند.

### ۳-۱-۶. آنتروپی جهان - زمانی (زمان‌آشوبی)<sup>۳۱</sup>

منظور از زمان‌آشوبی نوشتار «سیال ذهن» نیست که بین گذشته و حال مدام پَرش می‌کند؛ بلکه مبنا انکار و درنوردیدن مرز دو «جهان زمانی» به‌وسیله سوژه‌ای است که پدیدآورنده همانی تراجهانی است. چهار گونه داستان می‌تواند بستر این همانی ترازمانی واقع شود: ۱. سفر حال به گذشته؛ ۲. سفر گذشته به حال؛ ۳. سفر حال به آینده؛ ۴. سفر آینده به حال (گذشته به آینده و آینده به گذشته معمولاً محور داستان قرار نمی‌گیرد؛ زیرا کانون سفر و حرکت، زمان حال است). در داستان‌های زمان‌آشوب، این سفرها معمولاً به‌صورت دوگان<sup>۳۲</sup> اتفاق می‌افتد؛ مثلاً وقتی سوژه تحت «سفر حال به گذشته» تغییر جهان می‌دهد، در پایان داستان دوباره تحت «سفر گذشته به حال» به جهان اولیه برمی‌گردد. زمان‌آشوبی شگرد نیمه‌منسوخ داستان‌های مهیج نوجوان است و از شگردهای مورد علاقه داستان کودک محسوب نمی‌شود.

۱. سفر گذشته به حال (آنتروپی تراتاریخی): شخصیت‌های داستان از تاریخ خارج و وارد بافت زمانی حال می‌شوند و درگیر با فناوری‌های مدرن هستند. در سبیل شاه‌عباس (شفیعی، ۱۳۹۷) شاه، به‌رغم مقاومت و التماس‌هایش، در حال محو شدن در زمان حال است و از او فقط یک سبیل شاه‌عباسی و یک بندر به‌نام بندرعباس باقی مانده. در داستان اصحاب کهف (قرآن مجید) نیز این «آنتروپی تراتاریخی» دیده می‌شود. آنتروپی تراتاریخی، به‌دلیل وابستگی‌اش به شخصیت‌های تاریخی، بسترنابسنده است و به‌سبب اتصال دو جهان داستان و تاریخ، ماهیتاً خالق همانی تراجانهی. داستان‌های تاریخی کلاسیک از نقاط تاریک تاریخ که گزارش مستندی برای آن‌ها وجود ندارد، برای روایت استفاده می‌کنند تا توهم واقعیت ایجاد کنند؛ اما داستان‌های پسامدرن صریحاً، برخلاف گزارش‌های مستند تاریخی، روایت می‌کنند تا هرگونه توهم واقعیتی را علناً درهم بشکنند (McHale, 2004: 90). لزوماً داستان‌های سفر در زمان صرفاً علمی - تخیلی یا مبتنی بر شخصیت‌های تاریخی نیستند؛ چه بسا کاملاً فانتزی و بدون تنش‌های فناوری‌های مدرن علمی - تخیلی باشد. در افسوردیتة گل حسرتی (دهریزی، ۱۳۹۹)، گلی (موسوم به گل حسرتی) پدیدآورنده همانی تراجانهی بین جهان - زمان‌هاست. هر سال قبل از فرارسیدن نوروز، پا به عرصه هستی می‌گذارد و با اطمینان به همه می‌گوید: «امسال حتماً بهار را می‌بینم»؛ اما درست قبل از بهار می‌میرد. سال بعد رونوشتی از سال گذشته تکرار می‌شود، با این تفاوت که هر سال به جمله امیدبخش او یک واژه «حتماً» اضافه می‌شود. در نهایت با تأکید سه‌باره «حتماً» در دیالوگ گل حسرتی، داستان با جمله «امسال حتماً حتماً حتماً بهار را می‌بینم» به رونوشت بی‌پایان جهان - زمان‌ها اشاره می‌کند.

۲. سفر حال به گذشته: معمولاً در این حالت، سوژه با خوابگردی یا با ماشین زمان، از وضعیت فعلی خود خارج می‌شود و به گذشته‌اش برمی‌گردد تا اشتباهاتش را جبران کند. سفر در زمان ممکن است برای نجات زمین باشد یا سوژه در حالت مردن تعلیقی باشد و به‌شکل مشروط برای اصلاح گذشته‌اش به جهان قبل از مرگ بازگردد.

۳. سفر آینده به حال: سوژه ناشناسی، به‌عنوان ایجادکننده همانی تراجهرانی، از آینده برای قهرمان داستان خبر می‌آورد؛ مثلاً به قهرمان خبر می‌دهد که فردا چه اتفاقی می‌افتد یا مرگ او در چه ساعتی و در کجا رخ می‌دهد.

۴. سفر حال به آینده: این نوع داستان هم مشابهه بقیه حالات است.

### ۳-۱-۷. آنروپی جهان - جغرافی (مکان‌آشوبی)

سوژه می‌تواند از جغرافیای خود جدا و به جغرافیای ناهمسازی منتقل شود یا برعکس. مک‌هیل (87: 2004) به نقطه نامتعارف از جغرافیا یا تاریخ که گزارش مستندی از آن در دست نیست، «ناحیه تاریک» می‌گوید. ناحیه تاریک از دسترس عینی خارج و بنابراین جای مناسبی برای باورپذیری اتفاقات عجیب است؛ مثل جزیره اسرارآمیز (ورن، ۱۳۹۳). آنروپی تراجغرافیایی دو گونه است: ۱. به ناشناخته؛ ۲. از ناشناخته.

۱. مکان‌آشوبی به ناشناخته: به تیکه ابر، من و کوسه‌ها (پیرمرادی، ۱۳۹۷). سوژه، به‌عنوان خالق همانی تراجهرانی، بر اثر سیل به اقیانوس می‌رود.

۲. مکان‌آشوبی از ناشناخته: مثل سازده کوچولو (اگزوپری، ۱۳۸۳).

### ۳-۱-۸. آنروپی جهان - شیئی / حیوانی

سوژه به جهان اشیا یا جهان حیوانات می‌رود و با آن‌ها هم‌کلام می‌شود یا برعکس. لذا دو نوع داستان از این مقوله آفریده می‌شود: ۱. به مقصد اشیا/ حیوانات؛ ۲. از مبدأ اشیا/ حیوانات.

۱. به مقصد اشیا/ حیوانات: رسانه انتقال ممکن است خیالی باشد، مانند جایی که وحشی‌ها هستند (سنداک، ۱۳۹۱) که در این صورت، داستان از مقوله رؤیابستر نیز تلقی خواهد شد یا ممکن است خیالی نباشد.

۲. از مبدأ اشیا/ حیوانات: شیء از جهان اشیا وارد جهان انسانی می‌شود. رسانه انتقال ممکن است خیالی باشد که در این صورت، داستان جادوبستر نیز خواهد بود، مانند روزنامه‌ای که به شمایل قایق در زندگی قهرمان داستان قایق کاغذی (تیموریان،



۱۳۹۶) وارد می‌شود یا ممکن است خیالی نباشد، مثل وقتی که عروسکی وارد گفت‌وگو با سوژه انسانی می‌شود.

### ۲-۳. درباره جهان‌ها و آنروپی‌ها

#### ۱-۲-۳. همپوشانی جهان‌ها

جهان‌هایی که به‌عنوان درون‌مایه‌های پرکاربرد برای بستر همانی تراجانهی دسته‌بندی شد، گاهی با یکدیگر همپوشی دارند. دسته‌بندی مبتنی بر رده‌های کاملاً ناهمپوش امکان‌پذیر نیست؛ چراکه مثلاً وقتی همانی تراجانهی بین جهان حیوانات/ اشیا انجام می‌شود، معمولاً با تغییر جهان جغرافیایی (مثلاً انتقال به جنگلی مخوف یا اقیانوسی عجیب) همراه است. جایی که وحشی‌ها هستند هم دچار خیال‌آشوبی است و هم مکان‌آشوبی.

#### ۲-۲-۳. درجه پیچیدگی آنروپی‌ها

ترکیب چند نوع آنروپی که همپوشی ندارند در داستانی واحد، به درجه پیچیدگی متن می‌افزاید. غول و دوچرخه (اکبرپور، ۱۳۹۵) هم از کلام‌آشوبی استفاده می‌کند هم از تصویرآشوبی. شخصیت دُرسا همانی تراجانهی بین سه جهان ایجاد می‌کند. گاهی ممکن است پیچیدگی آنروپی ناشی از تنوع جهان نباشد (مثلاً ممکن است جز کلام‌آشوبی دیگر به کار نرود)؛ بلکه از تنوع روابط بین جهان‌ها باشد؛ مثلاً هم‌زمان از جهان‌های متوازی و جهان‌های تودرتو استفاده کند. در مسابقه دات کام (بکایی، ۱۳۹۳) داستان حول شخصیت دخترکی است که هفت روایت متفاوت را درباره یک ماجرای سوررئال واحد از هفت عضو خانواده‌اش می‌شنود. هریک از روایت‌هایی که در دل داستان اصلی قرار دارد، یک زیرداستان درقبال داستان اصلی محسوب می‌شود. به عبارت دیگر، هریک از روایت‌ها ساختار جهان‌های تودرتو را به ابرداستان می‌بخشد. اما این هفت روایت، خودشان نسبت به هم، به‌صورت جهان‌هایی متوازی روایت می‌شوند. ذهن معمولاً درجه پیچیدگی جهان‌ها را تا سه سطح تشخیص می‌دهد؛ اما بیش از آن را به‌سختی. هوفشتاتر (۱۳۹۶: ۲۰۸) می‌گوید: در گزارش‌های

خبری واقعی، پایین رفتن تا سه سطح کاری زیاد غیرمعمول نیست. (اگر رونوشت‌ها بیش از اندازه به هم شبیه باشند، برای ذهن توان پایین رفتن و بازگشتن بین سطوح، بیشتر تحلیل می‌یابد.) از طرفی ذهن در برابر بعضی بسترهای تحت هجوم آنتروپی، ماند (اینرسی) بیشتری دارد؛ مثلاً زبان آشوبی آنتروپی‌ای است که برای کودک سخت‌تر قابل درک است تا خیال‌آشوبی؛ زیرا بنابه نظریه «نسبیت زبانی»، زبان تفکر را شکل می‌دهد؛ از این رو آشوب زبانی آشوب ذهنی را در پی می‌آورد. از آنجا که کودک با خیال مأنوس‌تر است و در بازی‌ها اشیا را جاندار می‌پندارد، مقاومت و ماندگاری در برابر تصویرآشوبی و خیال‌آشوبی نشان می‌دهد. یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار بر درجه پیچیدگی، نسبت به‌کارگیری تعدد جهان‌ها به حجم کل متن است؛ مثلاً چند داستان تودرتو در یک داستانک، معمولاً درجه پیچیدگی بیشتری را به‌همراه دارد تا استفاده همان تعداد داستان تودرتو در یک رمان.

### ۳-۲-۳. مهمانی تراجهانی

مک‌هیل (17: 2004) به حضور هم‌زمان چند شخصیت تاریخی در یک رمان «مهمانی تراجهانی»<sup>۳۳</sup> می‌گوید. وقتی تعدادی از شخصیت‌ها از جهان‌های متفاوت (چه از زمان‌های تاریخی متفاوت چه از متن‌های داستانی متفاوت) و چه از هر جهان متفاوت دیگر) به‌صورت هم‌زمان در یک جهان داستانی کنار هم حاضر شوند، پژوهش حاضر آن را «مهمانی تراجهانی»<sup>۳۴</sup> می‌نامد.

### ۳-۲-۴. همانی جانام‌ها<sup>۳۵</sup>

اگر یک منطقه جغرافیایی با منطقه جغرافیایی دیگر به‌سبب همانی یکی فرض شوند، آن منطقه سوژه خالق همانی تراجهانی (همانی جانام‌ها) خواهد بود (نه بستر همانی تراجهانی). لذا جانام‌ها در دسته‌بندی مکان‌آشوبی منظور نشده‌اند.

در موبیل اثر بوتور، منطقه آمریکا با همانی شکل گرفته است. در این مورد جغرافیا اسیر بازی دال است. متن بوتور در عرض قاره به پیش‌وپس می‌جهد، پیوستگی جغرافیایی را برهم می‌زند، و همانی جانام‌ها برانگیزنده جابه‌جایی‌های آن

است: ما از کنکور کالیفرنیا به کنکور کارولینای شمالی در آن سر قاره آمریکا می‌پریم (McHale, 2004: 50).

### ۳-۲-۵. همانی تراجهرانی پنهان

آنچه بررسی شد، مربوط به همانی تراجهرانی‌ای است که در روساخت داستان مشخص است. اگر جهان‌ها با هم ناسازگار نباشند، حضور سوژه‌ای واحد در دو جهان در آن واحد امکان‌پذیر است (هستنده‌ها هم‌امکان‌اند). ممکن است جهان‌ها در روساخت تضادی نداشته باشند، اما در خوانش لایه دوم آن‌ها ناهمسازی وجود داشته باشد. در یک داستان محشر (Gilman, 1993)، دو جهان متوازی به موازات هم بدون ناسازگاری پیش می‌روند؛ اما وقتی یکی از جهان‌ها به مثابه «فراخود» دیده شود و جهان متوازی آن به مثابه «نهاد»، آن‌گاه ابژه لباس در هر دو جهان پدیدآور «همانی تراجهرانی پنهان» خواهد بود. در داستان مذکور، دو روایت موازی (دو جهان متوازی) وجود دارد: یکی روایت کلامی به همراه تصاویری در بالای هر صفحه که روایتگر زندگی خانواده ژوزف کوچولو است و دیگری روایتی از زندگی موش‌ها در پاورقی هر صفحه که بی‌کلام و صرفاً به صورت تصویر از پیش چشم خواننده عبور می‌کند. این دو جهان داخل هم قرار نگرفته‌اند و هر کدام مسیر خود را می‌روند. اما در لایه دوم، این دو روایت موازی استعاره‌هایی از دو جهان موازی خودآگاه و ناخودآگاه هستند (زنجانبر، بستانی و کریمی‌دوستان، ۱۳۹۹).

### ۳-۲-۶. واقعیت نسبی جهان‌ها

بازنمایی‌ای که در چارچوب بازنمایی دیگر قرار دارد (زیرجهان)، دارای واقعیتی ضعیف‌تر از واقعیت ابربازنمایی چارچوبش (ابرجهان) به نظر می‌آید (Lodge, 1977: 37)؛ بنابراین هر قدر مرتبه هستی‌شناختی جهانی از جهان دیگر بالاتر باشد، واقعی‌تر تلقی می‌شود. لذا جهانی که مؤلف در آن قرار دارد، واقعی‌تر از جهان داستانش است. (رابطه جهان مؤلف با جهان داستانش رابطه دو جهان تودرتو است؛ لذا اگر مؤلف به داخل داستانش نفوذ و با شخصیت‌های داستانش گفت‌وگو کند، ایجاد همانی تراجهرانی کرده است.) از

طرفی وفقِ قانون گشتالت (قانون جام - چهره)، جهانی که بخش اعظم داستان به آن پرداخته (حتی اگر در مرتبه هستی‌شناختی پایین‌تری از داستان اصلی قرار داشته باشد)، واقعی‌تر از جهانی به‌نظر می‌آید که در داستان به‌صورت کم‌رنگ نمود یافته است. هوفشتاثر از این واقعیت‌انگاری با عنوان «دیده‌فریبی» یاد می‌کند: «دیده‌فریبی عمدی است برای گمراه کردن خواننده و سوق دادن او به جهان تودرتوی ثانوی به‌عنوان جهان روایی نخستین» (به نقل از McHale, 2004: 116). مثلاً کل داستان خری برای تمام پلان‌ها (رشیدی، ۱۳۹۵)، به‌جز جمله آخر، همگی مربوط به زیرجهان است و در نتیجه در مرتبه هستی‌شناختی پایین‌تری از ابرجهان (فیلم اصلی)؛ اما چون بخش اعظم داستان را همین زیرجهان به خود اختصاص داده است، به‌نظر واقعی‌تر از ابرجهانش می‌آید. داستانی که می‌خواهد از دیده‌فریبی استفاده کند، معمولاً ابتدای داستان را از زیرجهان می‌آغازد و بیشتر داستان را در سطح زیرجهان روایت می‌کند و در پایان، ناگهان به سطح رویی داستان وارد می‌شود؛ در این صورت، داستان در سطح زیرجهان واقعی‌تر از سطح ابرجهان به‌نظر می‌آید.

#### ۴. نتیجه

همانی تراجاهانی پل دو جهان ناهمساز است. جهان‌ها، به‌مثابه بستری برای انتقال سوژه‌های ایجادکننده همانی تراجاهانی، نسبت به هم دو وضعیت اصلی پیدا می‌کنند: متداخل و متوازی (وضعیت‌های فرعی از ترکیب این دو به‌وجود می‌آید). هریک از این دو وضعیت می‌توانند بی‌نهایت بار خود را در قالب «رونوشت بی‌پایان» تولید کنند مشروط به اینکه جهان ثانویه ضمن ناسازگاری با جهان اولیه، رونوشتی از آن باشد و نیز با آن اشتراکاتی اساسی داشته باشد. جهان - متن می‌تواند هم‌زمان از هر دو وضعیت روایی متداخل و متوازی استفاده کند؛ اما استفاده هم‌زمان از این دو به درجه پیچیدگی شناختی داستان می‌افزاید و برای مخاطب کودک دیرفهم خواهد بود. گاهی داستان‌های پسامدرن بزرگ‌سال با افزایش افراطی و تعمدی درجه پیچیدگی سعی در فروپاشی مرز جهان‌ها و واسازی تقابل عین و ذهن می‌نمایند؛ اما در داستان‌های کودک این درجه پیچیدگی با احتیاط بیشتری همراه است. برای موتیف‌های مورد علاقه نویسندگان

کودک و نوجوان، وفق جهان‌هایی که بستر همانی تراجهانی‌اند، هشت طبقه می‌توان متصور شد. هریک از طبقات - که در مواجهه با همانی تراجهانی دچار آنتروپی می‌شوند - خودشان به دو یا چند زیرطبقه بخش‌پذیرند. ناهمپوشی طبقات ناممکن است؛ یعنی داستانی واحد می‌تواند هم‌زمان از چند گونه جهان‌آشوبی برای ایجاد همانی تراجهانی استفاده کند. استفاده هم‌زمان جهان‌آشوبی‌ها درجه فهم‌پذیری متن را تغییر می‌دهد. پردازش ذهن تا سه سطح به‌سادگی انجام می‌شود؛ اما بیش از سه سطح باعث پایین آمدن سرعت پردازش و گم شدن پی‌رنگ داستان در ذهن مخاطب کودک می‌شود. البته حتی همین سه سطح نیز معمولاً در صورتی برای ذهن به‌سادگی قابل شناسایی است که روایت در هر سطح رونوشت نادقیقی از سطح قبلی باشد، نه رونوشتی برابر با ابرداستان اصلی. از همین رو در داستان‌های نوجوانی که از شگرد «رونوشت‌سازی» استفاده می‌کنند، رونوشت‌هایشان درعین داشتن شباهت زیاد، دارای اختلافات فاحش نیز است. گم شدن و کولاژکاری از علایق روایت پسامدرنیستی است؛ اما در داستان کودک به‌سبب ملاحظات شناختی معمولاً از گم شدن نخ اتصال پی‌رنگ و استفاده مکرر از جهان‌های مختلف پرهیز می‌شود. از سوی دیگر به‌کارگیری ساختارهای گوناگون جهان‌ها به‌طور هم‌زمان (مثل کاربرد هم‌زمان دو جهان با رابطه ساختاری متداخل و متوازی) بر درجه پیچیدگی می‌افزاید. سن کودک با درجه اختلاط‌های هستی‌شناختی رابطه مستقیم دارد. همچنین نوع جهان‌های بستر (جهان‌های مبدأ و مقصد همانی تراجهانی)، در هم‌دات‌پنداری کودک و ارتباطش با اختلاط هستی‌شناختی دخیل است؛ مثلاً زبان‌آشوبی، به‌سبب ارتباط مستقیم فرایند تفکر با زبان، از سایر آنتروپی‌ها درجه پیچیدگی شناختی بیشتری ایجاد می‌کند.

#### پی‌نوشت‌ها

1. ontic: «هستنده»، «هستومند» و «هستمند» سه ترجمه‌ای است که فلاسفه در ترجمه نظریات هایدگر برای اصطلاح فوق به‌کار برده‌اند. لذا اگر اصطلاح مذکور با ذائقه خوانندگان سازگار نیست، عذر تقصیر از نگارنده ساقط است.

2. paradigm
3. McHale
4. Hofstadter
5. alternate world

6. parallel worlds
7. dominant element
8. transworld identity
9. Doležel
10. compossibility
11. David Lodge
12. short circuit
13. multi-wold world
14. nested worlds
15. inclusion
16. super world
17. sub world
18. En: infinite nested copies/ Fr: mise-en-abyme
19. copy
20. fractal geometry
21. the missing end-frame
22. popping-tonic
23. isomorphism
24. function
25. information-preserving
26. tangled hierarchy
27. strange loop
28. tangled hierarchy
29. entropy of painting-world
30. fiction from painting
31. anachronism
32. dual
33. ranshistorical party
34. transworld party
35. identity of place-names

#### منابع

- قرآن مجید
- اکبرپور، احمد (۱۳۹۵). *غول و دوچرخه*. تهران: افق.
- آگروپری، آنتون دوست (۱۳۸۳). *شازده کوچولو*. ترجمه محمد قاضی. تهران: امیرکبیر.
- استرود، جاناتان (۱۳۹۱). *سه گانه بارتیمیوس*. ترجمه محمد قصاب. تهران: افق.
- آندرسن، هانس کریستیان (۱۳۸۴). *مجموعه کامل قصه‌های هانس کریستیان آندرسن*. ترجمه ناتالیا ایوانوا، هرمز ریاحی و نسرین طباطبایی. تهران: کتابسرای تندیس.
- بت، تانیا روبین (۱۳۹۱). *هدیه پری*. ترجمه شهاب‌الدین عباسی. تهران: مهاجر.
- بکایی، حسین (۱۳۹۳). *مسابقه دات کام*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

- پاینده، حسین (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران*. ج ۳. تهران: نیلوفر.
- پولمن، فیلیپ (۱۳۹۰). کوکی. ترجمه فرزاد فرید. تهران: پنجره.
- پیرمادی، سحر (۱۳۹۷). *انتقام گزانبیری ملوک گریه*. تهران: خط‌خطی.
- ترکمن، فاضل (۱۳۸۸). *افسانه‌های ۲۰۰۰ و چندمی*. تهران: هزاره ققنوس.
- ثالث، اخوان (۱۳۴۴). *از این اوستا*. تهران: مروارید.
- جابلونسکی، کارلا (۱۳۹۰). *شاهزاده ایرانی*. ترجمه حسین شهرابی. تهران: افق.
- چایلد، لورن (۱۳۹۳). *کی از کتاب بدگنده می‌ترسد*. تهران: زعفران.
- حسن‌زاده، فرهاد (۱۳۸۴). *آفانرنگی و گریه ناقلا*. تهران: کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.
- حسن‌زاده نیری و آزاده اسلامی (۱۳۹۴). «هستی‌شناسی پسامدرن در داستان من دانای کل هستم» براساس نظریه برایان مک‌هیل. *ادبیات پارسی معاصر*. س ۵. ش ۴. صص ۲۵-۴۲.
- دهریزی، محمدرضا (۱۳۹۹). *گل حسرتی*. تهران: کانون پرورش فکری و کودکان (در دست انتشار).
- رجبی، مهدی (۱۳۹۳). *کنسرو غول*. تهران: افق.
- رشیدی، علی (۱۳۹۵). *خری برای تمام پلان‌ها*. ج ۲. تهران: چرخ فلک.
- روب گریه، آلن (۱۳۸۲). *در هزارتو*. ترجمه مجید اسلامی. ج ۲. تهران: نشر نی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴). *طرحی برای انقلاب در نیویورک*. ترجمه پرویز شهدی. تهران: افکار.
- زنجانبر، امیرحسین (۱۳۹۲). «پسر گیج» در *مجموعه داستان مستر آب‌فرنگی*. تهران: کتاب آمه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۹ الف). *و*. تهران: پیدایش (در دست انتشار).
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۹ ب). *بی یا*. تهران: پیدایش (در دست انتشار).
- زنجانبر، امیرحسین، فاطمه بستانی و غلامحسین کریمی‌دوستان (۱۳۹۹). «تحلیل استعاره روانکاوی داستان کودکانه یک داستان محشر» برپایه نظریه ناخودآگاه زبانی. *دوفصلنامه پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*. س ۹. ش ۱ (در دست انتشار).
- سرمشقی، فاطمه (۱۳۹۳). *راز نقاشی‌های مانی*. تهران: چکه.
- سریزدی، برزو (۱۳۹۹). «چرا پدرها کولر را خاموش می‌کنند یا رسا در خدمت فرهنگ آپارتمان نشینی یا بادرده را باد می‌آورد». تهران: نشر چشمه (در دست انتشار).
- سندا، موریس (۱۳۹۱). *جایی که وحشی‌ها هستند*. تهران: مهاجر.

- شفیع، مجید (۱۳۹۷). *سبیل شاه‌عباس*. تهران: خط‌خطی.
- شیدا، بهروز (۱۳۹۷). *ناخدا/ املت*. تهران: خط‌خطی.
- فاتحی، مهدی و حامد حبیبی (۱۳۹۲). *شب هزارودوم*. تهران: چکمه.
- کاکاوند، کامبیز (۱۳۸۲). *برکته زیبا*. تهران: شب‌او‌یز.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). *صفر کله‌گنده*. ج ۲. تهران: شب‌او‌یز.
- کورتاتار، خولیو (۱۳۸۵). *فانتوماس علیه خون‌آشام‌های چندملیتی*. ترجمه کاوه میرعباسی. تهران: نشر نی.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۰). *شازده‌احتجاج*. ج ۲. تهران: کتاب زمان.
- گیلیان، آلیسون (۱۳۹۰). *هیولای برفی*. تهران: دیبایه.
- لاج، دیوید (۱۳۸۹). «*رمان پسامدرنیستی*» در *نظریه‌های رمان*. ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- لوبل، آرنولد (۱۳۸۵). *قورباغه و وزغ دوست هستند*. تهران: نشر چشمه.
- مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲). *داستان پسامدرنیستی*. ترجمه علی معصومی. تهران: ققنوس.
- وادل، مارتین (۱۳۹۴). «*خوش بخوابی خرس کوچولو*» از مجموعه *داستان‌های خرس کوچولو و خرس بزرگ*. ترجمه رضی هیرمندی. تهران: افق.
- ونه‌گات، کورت (۱۳۹۳). *محبوس*. ترجمه علی شیعه‌علی. ج ۲. تهران: سبزان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۷). *سلاخ‌خانه شماره پنج*. ترجمه بهرامی. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- ورن، گابریل ژول (۱۳۹۳). *جزیره اسرارآمیز*. ترجمه جواد محیی. تهران: جاودان خرد.
- هوفشتاتر، داگلاس (۱۳۹۶). *گودل، ایشیر، باخ*. ترجمه مرتضی خزانه‌داری، سروش ثابت و عبدالرضا خزانه‌داری. تهران: نشر مرکز.
- یوسفی، محمدرضا (۱۳۹۷). *بهارانه*. تهران: ویژه نشر.
- Brooke-Rose, C. (1957). *Thru*. London: Hamish Hamilton.
- Doležel, L. (1979). "Extensional and intensional narrative worlds". *Poetics*. Vol. 8. (1-2). pp. 193-211.
- Gilman, Ph. (1993). *Something from nothing*. New York: Scholastic Press.
- Scieszka, J. & L. Smith (1993). *The Stinky Cheese Man*. London: Puffin Books.
- Lodge, D. (1977). *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold.
- McHale, B. (2004). *Postmodern Fiction*. New York and London: Routledge.
- Scieszka, J. (1992). *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*. Illus: Lane Smith. New York: Viking Press.



## **Transworld Identity in Child and Adolescent Stories: An Ontological Approach**

**Amirhossein Zanjbar \* <sup>1</sup>**

1. M.A Student of Generative Linguistics, Tehran University

Received: 29/05/2019

Accepted: 24/09/2019

### **Abstract**

Having a linguistic approach, Gerard Genette considers any explicit and implicit relationship between texts as transtextuality. Brian McHale, having a philosophical approach, considers the text as a world, and calls the relationship of these text- worlds as “Transworld”. McHale borrowed the term transworld identity from Umberto Eco, and used it in the sense of the transmigration of characters from one fictional universe to another. McHale's purpose of raising such a paradigm was to explain the dominant ontological element in the postmodern texts. The ontological infrastructure of science fiction and the imaginative stories with the infrastructure of postmodern stories, on the one hand, and the use of the transworld identity as a knitting or relieving method, in addition to postmodern stories, on the other, have a high frequency in the child's fantasy stories and adolescent science fiction. Thereby, the present study, using a descriptive analytical method, focused on a case study, aims to answer the following three questions: how many types of ontological structural relationships do the worlds may have together, and which ones are used as a platform for transworld identity? What are the most popular themes for classifying the transworld identity in child and adolescent stories? What is the relationship between the ontological mixing of the above-mentioned universes and their complexity, with regard to the child's audience? In the context of Iranian fictional literature in general, and the story of the children and adolescents in particular, the present study deals with the transworld identity and the relationship between its underlying worlds.

**Keywords:** Transworld identity; short junction; intertextuality; McHale's narratology; Categorization of child and adolescent story.

---

\* Corresponding Author's E-mail: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir