

کارکرد زبان در ادبیات کودک (۲)

# گونه‌های ادبی در ادبیات کودک

○ موری ناولز / کرستن مامچر  
○ شهرام اقبال زاده (رازآور)

یا نوشتاری را دربر می‌گیرد. به عبارت دیگر، بوطیقا آمیزه نظری و کاربردی زیبایی‌شناسی و زبان‌شناسی در ادبیات است.

جانانان کالر<sup>۱</sup> در «بوطیقای ساختارگرایانه» از اهمیت و مفهوم گونه ادبی سخن رانده و با جانبداری از جایگاه مهم آن در بوطیقای ساختارگرایی، به موضوع «گستره چشمداشت‌ها» که بیشتر از آن یاد کردیم، می‌پردازد. این امر بدان معناست که نویسند، در آفریدن شعر یا داستان خویش، با سنت‌های ادبی یا دست‌کم با برداشتی معین از شعر یا داستان رو در روست.

«هرگونه فعالیت خلاقانه‌ای، از رهگذر مفهوم گونه ادبی، شکل می‌گیرد؛ زیرا که نویسند با تکیه بر آن، دست به نوشتن می‌بازد... حتی در شرایطی که با عدول از گونه‌های ادبی، بخواهد اثر خود را بیافریند، به ناچار، بر زمینه‌ها و چارچوب‌های گونه‌های ادبی است فعالیتش به منصف ظهور می‌رسد.»

(Culler, J. (1975) *Structuralist Poetics*, P.166 ( به نقل از )

کالر، در ادامه، درباره اهمیت شناخت گونه ادبی، بر آن است که: «این قاعده‌ای است برای برآوردن چشمداشت‌های خواننده و راهنمایی او برای چگونگی رویارویی با متن». از این رهگذر، می‌توان به «نظری معین» برای رمزگشایی از متن برای دریافت‌کننده پیام [خواننده] و چه بسا به همان اندازه برای آفریننده متن [نویسنده] دست یافت! همه آثار را باید در چارچوب آن نظام ادبی (Literary System) که شکل گرفته‌اند، خواند. همان‌گونه که کالر، در اثر پیشگفته‌اش طرح کرده است، یک اثر کمدی را باید در پرتو واقعیت شوخ‌طبعی و خصلت مطایبه آن خواند؛ زیرا «باید از کمدی، چشمداشتی متفاوت از پدیده تراژدی داشت.»

از این گذشته، گونه‌های ادبی، براساس پیشینه و سنت‌های ادبی، باید هم‌چون تنوع «الگوها» و سبک‌ها در ادبیات موردتوجه و مذاقه قرار گیرند؛ یعنی داستان‌های منظوم ballads غزل‌ها Sonnets، تراژدی، «افسانه‌های پریان fairytales» و انواع دیگر!

به هر حال، هر توصیفی از «نوع یا الگوی» متن در مطالعه و بررسی‌هایی هم‌چون پژوهش درباره گونه‌های ادبی، باید عنصر بینامتنی intertextual element

یا ناخودآگاه، در نوشته‌هایش بخشی از یک ایدئولوژی را منعکس می‌کند و خواننده نیز خواسته یا ناخواسته، با دیدگاهی ایدئولوژیک آن را می‌خواند.

Musgrave, P.W ( 1985) from Brown to Bunter The Life and death of School story, P3 ( به نقل از : )

طبقه‌بندی «انواع» گفتمان‌ها، همواره کانون توجه ادبیات و پژوهش‌های مدرسی درباره بدیع و جنبه‌های بلاغی rhetorical را تشکیل داده و سرآغاز طرح سه مفهوم محوری و متمایز درباره «انواع» شعر توسط ارسطو بوده است. این سه مفهوم عبارتند از الف) وسیله‌ای برای تقلید از طبیعت ب) بازنمایی [سرشت] انسان یا به زبان ارسطو «موضوع تقلید» ج) «چگونگی تقلید» یا نحوه روایت. بر پایه این سه اصل و تصورات مبنایی ارسطو، هنر عبارت است از محاکات mimesis که به صورت تقلید (imitation) بازنمایی (repretation)، یا طبیعت (nature) رخ می‌نماید. در نهایت، با گذشت سده‌ها، این پندار پدید آمد که گونه‌های ادبی، ثابت و شمار آن‌ها نیز محدود است.

در سه دهه نخستین سده بیستم، رویکرد فرمالیست‌ها و ساختارگرایان روسی به گونه‌های ادبی، کاری نوآورانه بود (در فصل پنجم به بحث درباره ولادیمیر پراپ<sup>۲</sup> (۱۹۷۰-۱۸۹۵) و نظریه ساختار افسانه‌های پریان پرداخته‌ایم). یکی از دلایل این تکامل نظری، مرهون زبان‌شناسی نوین است. نظریه‌پردازی زبان‌شناختی سوسور<sup>۳</sup>، تأثیری قاطع بر فرمالیسم و ساختارگرایی باقی گذاشت. رومن یاکوبسن<sup>۴</sup> که توفیق تحقق پیوند بین نقد ادبی و زبان‌شناسی را داشت، می‌گوید: «بوطیقا» از مسایل زبانی سخن می‌راند... [و] چون زبان‌شناسی نیز دانش فراگیر ساختار زبان است، از این رو، بوطیقا را می‌توان جز جدایی‌ناپذیر زبان‌شناسی به‌شمار آورد.»

(Jackobson, R.(1960), *Concluding Statement: linguistic and Poetics*, P.350 ( به نقل از )

از دید یاکوبسن، نمی‌توان بوطیقا را کاربرد ساده‌ی نظریه‌های زبان‌شناسی، در تجزیه و تحلیل شعر و ادبیات پنداشت، بلکه این امر هم کاربرد زیبایی‌شناسی و هم کاربرد خلاقانه زبان‌شناسی، در هرگونه رسانه [ادبی] گفتاری

با توجه به پیشینه و سنت‌ها و رشته‌هایی که پیکره ادبیات داستانی را می‌سازند، به یک معنا، ادبیاتی که برای کودکان نوشته می‌شود، به خودی خود و در جایگاه ویژه‌اش، گونه‌ای ادبی به‌شمار می‌رود. هرچند این منظر، به عنوان مبنای آغازین و خیلی کلی و عمومی، می‌تواند مفید باشد، برای اهداف توصیفی زبان [شناختی]، کارایی لازم را ندارد. آشکار و طبیعی است که در خلال دوره‌ای بیش از یک صد سال، راهبردهای متنی و قالب‌های روایی که توسط نویسندگان، برای خوانندگان جوان به کار گرفته شده‌اند، به صورتی چشمگیر، هم در شکل و هم در مضمون، تغییر یافته باشند. متن‌ها را فقط در چارچوب شرایط اجتماعی که آفریده می‌شوند، می‌توان مورد ارزیابی قرار داد یا آن گونه که گونترگراس می‌گوید، آن‌ها را باید با «موقعیت‌های اجتماعی» سنجید:

«گونه‌های ادبی، هر یک، ویژگی‌های شکلی و معنایی خود را دارد که از کارکردها و چگونگی رمزگشایی آن‌ها و اهداف و مفاهیم و موقعیت‌های اجتماعی، سرچشمه می‌گیرند. از این رو، گونه‌های ادبی، شاخص دقیقی برای موقعیت اجتماعی و نمایه وضعیت جامعه در زمانی معین هستند.»

(Kress, G. (1985) *Linguistic Processes Socoicultural Practice*, P 19 ( به نقل از )

به این ترتیب می‌توان گفت که گونه ادبی، برای اشاره به چگونگی دسته‌بندی متن بر پایه معیارهای بیرونی به کار می‌رود و به هدف نویسندگی و دامنه تأثیر آرمان‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی، بستگی دارد. به عنوان تجربه کلی، باید به خاطر سپرد که گونه‌های ادبی یا «الگوهای متون» دارای پیچیدگی‌های ساختاری خاص خود هستند. نکته مهم دیگر، این واقعیت است که بسیاری از گونه‌های ادبی، با عناصر کاملاً متمایز و به صورت روشن، دیده نمی‌شوند، بلکه کم و بیش، آمیزه و تعاملی از چندین گونه هستند. از این امر، نکاتی مهم درباره چگونگی روابط خواننده / نویسنده، استنتاج می‌شود؛ یعنی آن چه «گستره چشمداشت‌ها» نامیده می‌شود؛ ماشری می‌گوید:

«به دلیل الزامات «گستره چشمداشت‌ها» نویسنده همواره موضع ویژه‌ای را باز می‌تاباند و یا از دیدگاه معینی می‌نویسد... که پیوند تنگاتنگی با فضای عقیدتی [ایدئولوژیک] دارد. ماسگریو نیز اعتقاد دارد: نویسنده آگاهانه

در ادبیات نوشتاری ویژه کودکان و یا هرگونه پیوند یک متن با متن دیگر در این زمینه را در مدنظر قرار دهد. این معنا را به عنوان مثال، می‌توان هنگام خواندن داستان‌های حادثه‌ای ویکتوریایی (دوران ملکه ویکتوریا و ویژگی سنت‌ها و تأثیر گونه‌های ادبی پیشین را در آن‌ها باز شناخت. به عنوان نمونه عناصر دوستی، سفر، گشت و گذار و جست‌وجو را نمی‌توان تنها به داستان‌های حادثه‌ای مربوط دانست، بلکه آن‌ها را می‌توان در داستان‌های خیالی (فانتزی) و افسانه‌های پریان نیز یافت. از این رو، از خلال پیشینه و سنت‌های موجود و متعارف، به خوبی می‌توان رویه‌ها Procedures و قراردادهای ادبی و زبان‌شناختی را مشاهده کرد. هاج<sup>۵</sup> می‌نویسد: «متن‌ها همواره گویای آمیزش و تداخل و یا جابه‌جایی با یکدیگرند و به صورت مستمر، در روابط بینامتنی رخ می‌دهند. کنش خوانش، متنی را در دل متنی دیگر جای می‌دهد که در چارچوب اصطلاحاتی هم‌چون «گونه ادبی Genre» زمینه [بافت] Context یا «مقتضیات Purpose» می‌گنجد». هیچ متنی نمی‌تواند به صورت مستقل از سایر متن‌ها و خارج از گونه‌های ادبی هم‌چون «حادثه‌ای» و «فانتزی»، مدرسی (school) و انواع دیگر خوانده شود.

هرچند نمی‌توان گفت تنها به دلیل تأثیر شناخته شده و پذیرفته شده آن است که تعیین گونه ادبی سودمند است، بلکه دلایلی دیگر نیز دارد. همان‌گونه که هاکز<sup>۸</sup> برای مان شرح داده است:

«واژه «گونه» [گونه ادبی A Gen - word] همانند «داستان»، «شعر»، «تراژدی»، که بر روی جلد کتاب‌ها درج می‌شود، از یک سو، سمت و سوی خوانش ما را تعیین می‌کند و از سوی دیگر، از پیچیدگی آن می‌کاهد؛ زیرا کم و بیش، شکل شناخته شده‌ای را به ما می‌نماید و چارچوبی برای خوانش متن فراهم می‌کند و درواقع زمینه، چارچوب و ترتیب خواندن اثر را روشن می‌کند و راه گشودن پیچیدگی‌ها را نشان می‌دهد.»

(Hawkes, T. (1983) Structuralism and semiotics, P 103 (به نقل از)

از این رو، چنان‌چه ما بیش از واژه سنت، اصطلاح «گونه‌ی ادبی» را در صفحات آتی به کار می‌بریم، به دلیل آن است که سخن ما درباره «اشکال شناخته شده» متون است؛ یعنی مبانی و اصول شناخته شده‌ای درباره شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و کنش‌های رفتار که به خوانندگان ارایه شده‌اند. این امر را باید به خاطر سپرد که تمایز میان «گونه ادبی» و «نوع متن» می‌تواند سودمند باشد. بایبر<sup>۹</sup> درباره چنین تمایزی می‌گوید:

«از سویی، من اصطلاح «گونه ادبی» را برای اشاره به چگونگی دسته‌بندی [متن‌ها] برپایه ضوابط بیرونی و آشکار آن‌ها به کار می‌برم و از سوی دیگر، از اصطلاح «نوع متن» برای گروه‌بندی متن‌ها، بنا بر مشابهت شکل زبانی آن‌ها استفاده می‌کنم، بی آن‌که مقوله «نوع ادبی» را در نظر بگیرم.»

### (Biber, D. Variation across speech and Writing P 70: (به نقل از)

ما متن‌ها را هم‌چون پدیده‌ای که نشان‌دهنده سنت‌ها، یا گونه‌های ادبی هستند، کانون توجه خویش قرار داده‌ایم. پیشتر به این نکته پرداخته‌ایم و خاطر نشان کرده‌ایم که «نهادهایی» وجود دارند که نویسندگان برای معین کردن جایگاه خواننده، آن‌ها را به کار می‌بندد تا بتواند از رهگذر آن، چشم‌انداز خویش به جهان را به خوانندگان خود ارایه دهد. ناگفته نباید گذاشت که آن چه ما نهادهای شناخته شده خواننده‌ایم، الزاماً همگی در همه متن‌ها دیده نمی‌شوند؛ یعنی در شرایطی که در بعضی از متن‌ها برخی از آن‌ها به چشم می‌خورد، بخشی دیگر را فقط در سایر متون می‌توان یافت. از جمله نهادهایی که در ادبیات داستانی کودک و نوجوان، جایگاه برجسته‌ای دارند، می‌توان به خانواده، دوستی، جنس، خانه، نژاد و مذهب اشاره کرد. درحقیقت، ممکن است همه این‌ها را در داستان‌های کهن برای جوانان و نوجوانان (traditional juvenile fiction) بیابیم، درحالی که همه را در افسانه‌های پریان نمی‌توان یافت.

داستان‌های فانتزی نیز به طور معمول، همین نهادها را در درون خود دارند و به صورتی متمایز، در هر دو گونه داستان‌های حادثه‌ای و پریان، همین عناصر مشترک را که ممکن است در سه گونه یاد شده وجود داشته باشد، در مجموع می‌توان دید.

دوستی و مفاهیم وابسته آن، یعنی وفاداری و اعتماد (از عناصر خیانت و عهدشکنی چشم پوشیده‌ایم)، می‌تواند از جمله نهادهای مشترک به‌شمار آید، درحالی که سفر و یا جست‌وجو و گشت‌وگذار را نمی‌توان چنین دانست. باید گفته شود که در ادبیات داستانی قرن نوزدهم، نهاد خانواده، جایگاه و نقشی بسیار کارا در کارکردهای آموزش اجتماعی داشت و بیانگر عنصر پشتیبانی‌کننده و حامی کودک و از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود. از طریق طرح نهاد خانواده، نویسندگان می‌توانند مفاهیم وابسته به آن هم‌چون مضامین پدران، مادرانه، مردانه، زنانه و چیزهایی از این دست را به خواننده خویش انتقال دهد. دو مفهوم وابسته، نشان‌دهنده درهم‌تنیدگی نهاد جنس و جنسیت و بیانگر اهمیت آن است. به همان‌سان، زمان، کم و بیش گویای جابه‌جایی و تغییر برداشت‌های برخی از نویسندگان درباره نهاد خانواده و چگونگی بازنمایی آن برای خوانندگان آن‌هاست.

به عنوان مثال، در فصل چهارم داستان ماتیلدا<sup>۱۱</sup>، نوشته رولد‌دال<sup>۱۲</sup> شاهد تصویر کاملاً متمایزی از خانواده، در قیاس با چهره‌ای از خانواده هستیم که در داستان «روزهای مدرسه تام براون Schooldays Tom Browns» یا سایر متن‌های دوره ویکتوریا به نمایش گذاشته شده است. نهادها را باید تاروپودی به هم بافته شده شمرد که متن را می‌سازند و ما با نام‌گذاری آن‌ها، توصیف زبان شناختی آن‌ها را تسهیل می‌کنیم و به این وسیله، رهیافت‌هایی برای درک پیام نویسندگان می‌یابیم که می‌خواهد آن را به خوانندگان کودک و نوجوان خویش

منتقل سازد. در این زمینه، نویسندگانی چون ماریات<sup>۱۳</sup>، در قرن نوزدهم، بین خوانندگان خردسال و بزرگسال تفاوت قائل می‌شدند.

همان‌گونه که در فصل‌های آتی خواهیم دید، ما برآنیم که انگاره نهاد در ادبیات کودک، بیش از «گونه ادبی»، به ویژه در بحثی که در فصل چهارم درباره متن‌های ادبیات کودک معاصر و عناوین گونه‌های ادبی، طرح کرده‌ایم، مفید است؛ زیرا گونه ادبی، همواره در باب انتقال پیام به خواننده، گویا و دقیق نیست.

### نویسنده، خواننده و متن

پیشتر به گستره چشمداشت‌هایی که بین نویسنده و خواننده وجود دارد، به پیامدهای ضمنی رمزگذاری و رمزگشایی در متن، اشاره‌ای داشته‌ایم. این امر نیازمند تعامل و تأثیر<sup>۱۴</sup> دوسویه بین نویسنده و خواننده است. به گفته ماسگریو «معنی از فراز تعامل بین نویسنده و خواننده شکل می‌گیرد».

(P. W (1985) From Brown to Bunter The Life and Death of the School day (به نقل از 4)

این درحالی است که اثر ما بر توصیف زبان‌شناختی متنی است (که در فصل دوم، بحث تفصیلی آن را مشاهده خواهید کرد. تکامل نظریه روایت‌شناسی، در خلال بیش از سه دهه اخیر، زنجیره‌ای از اصطلاحات نو را در نقد ادبیات داستانی بر ساخته است. نه تنها پیامدهای چنین توسعه و تکامل نظری، در تجزیه و تحلیل ادبیات کودکانه به طور اعم چشمگیر بوده، بلکه به طور اخص، رهاوردی آن در پهنه چند و چون پیوند بین نویسنده / خواننده بسیار قابل توجه است. به عنوان نمونه، ریمون کتان<sup>۱۵</sup> در سال ۱۹۸۳، روایت‌شناسی را چنین ارزیابی می‌کند: «فرآیند ارتباطی که از رهگذر آن، پیام از فرستنده به گیرنده انتقال می‌یابد» و این، کم و بیش همان بینش و سخن سیمور چتمن<sup>۱۶</sup> است: «روایت، همان ارتباط است». از این رو، دست‌کم نیازمند دو نفر است؛ فرستنده و گیرنده». درحالی که در گذشته، تعریفی، روایت را بر مشارکت دو نفر شرکت‌کننده استوار می‌دانست. شولز<sup>۱۷</sup> و کیلوگ<sup>۱۸</sup> روایت را «شامل آثار ادبی به‌شمار می‌آورند که دارای دو ویژگی متمایزکننده باشند: وجود یک داستان و حضور یک قصه‌گو.»

نظریه روایت‌شناسی، با بذل توجه خاص به ادبیات کودک، نه تنها بسط و توسعه یافته، بلکه مجموعه‌ای از اصطلاحات نقد ادبی را فراهم کرده که بررسی روشمند و کاربست دقیق آن در پهنه ادبیات داستانی کودک و نوجوان را هموار کرده است. اموری که تا همین اواخر، کاملاً مغفول مانده و نادیده انگاشته شده بود؛ از جمله رابطه بین راوی narrator و مخاطبان؛ نکته‌ای که وال<sup>۱۹</sup> در سال ۱۹۹۱ به آن پرداخت. وال، در کاربست نظری و آزمون تجربی صدای راوی، آن را «توصیف و

بحث درباره وضعیت ارتباط بین خطیب و مخاطب» می‌خواند. او الگوی پیشنهادی سیمور چتمن را که اولین بار، در نوشته‌های با نام «داستان و گفتار» *discourse* *Story and* در سال ۱۹۷۸ طرح شده بود. در عرصه ادبیات کودک به کار گرفت. وال، آن گونه که خود در اثرش می‌نویسد، دغدغه اصلی‌اش «نه بررسی پیام، بلکه مطالعه سرشت روابط بین خطیب [نویسنده] و مخاطب [خواننده] بر بستر و وضعیتی است که پیام انتقال می‌یابد.»

گرچه «پیام» و نحوه بازنمایی آن در متن نیز جز دغدغه‌های ماست، نقطه تمرکز ما بیشتر بر تجزیه و تحلیل زبان‌شناختی است که در فرآیند روایت دخالت داشته و دارای اهمیت است. باید گفته آید که ما از الگو و اصطلاحاتی که چتمن در سال ۱۹۷۸ طرح کرده و در جدول زیر ترسیم کرده‌ایم، بهره گرفته‌ایم:

#### متن روایی

نویسنده واقعی ← نویسنده مستتر ← راوی ← شنونده روایت ← خواننده مستتر ← خواننده واقعی

در جریان استفاده از اصطلاحات (terminology) چتمن و کاربرد آن، بدان گونه که ما درک کرده‌ایم، به نکاتی دست یافته‌ایم که در ذیل خواهد آمد.

نویسنده واقعی، آفریننده و تولیدکننده متن است. خواننده واقعی، کسی است که متن را در دست دارد و واژگان آن را می‌خواند. منظور ما از نویسنده مستتر، تصویری از نویسنده است که خواننده، هنگام خواندن متن برای خود می‌سازد و منظور از خواننده مستتر، خواننده‌ای است که نویسنده، به هنگام ساختن روایت داستانی در ذهن خویش دارد. چمبرز در نوشته‌ای در سال ۱۹۸۰، در این باره چنین گفته است:

«مفهوم خواننده مستتر و روش انتقادی [شیوه نقد ادبی *critical method*] نشأت گرفته از آن... بنیانی را پی می‌ریزد که راه را بر پیوند بین نویسنده و [کودک] خواننده مستتر در داستان می‌گشاید و چگونگی آفریدن این ارتباط و نحوه کشف معنایی را که او به دنبال طرح آن برای تبادل آراست، نشان می‌دهد.»

Chambers, A. (1980), *The reader in The Book*, P 253 (به نقل از)

چهار عنصر فعال در توصیف یاد شده به چشم می‌خورد که همگی سهم به سزایی در شناخت این نکته دارند که از یک سو، حضور متمایز راوی، به صورتی است که آشکارا از نویسنده در متن بازشناخته می‌شود و یا از سوی دیگر، طرح حضور کسی در دل متن [خواننده مستتر] است که با خواننده تفاوت بازاری دارد.

وال، در تحلیل و بررسی خود، نگاشته شده به سال ۱۹۹۱، به عنوان نمونه، نقل قولی از داستان «ناتور دشت»، نوشته سالیانچر<sup>۳۱</sup> آورده است که در آن، راوی شخصیتی از درون خود داستان است (هلدن کالفیلد Holden Caulfield) و مخاطب نیز یکی از شخصیت‌های داستانی است (روان‌پزشک).

راوی اول شخص مفرد، طرح روایی مطلوب شماری از نویسندگان کودک دوره ویکتوریایی بود. در این زمینه، همان گونه که لیچ<sup>۳۲</sup> و شورت<sup>۳۳</sup> در سال ۱۹۸۱ خاطر نشان ساخته‌اند، این نوع روایت «بر آن است که خواننده را به سوی گرایش‌ها و تمایلات راوی / قهرمان سوق دهد» به عبارت دیگر، مایل است که خواننده را به همدلی با راوی / قهرمان فراخواند.

ما در نوشته خود، به طور عمده، به نویسنده و خواننده اشاره کرده‌ایم، اما باید این امر را به خاطر داشت که اصطلاح نویسنده، هم «نویسنده مستتر» و هم چنین «نویسنده واقعی» و اصطلاح خواننده، هم «خواننده مستتر» و هم «خواننده واقعی» را دربر می‌گیرد.

#### پاورقی‌ها:

- ۱- گستره چشمداشت‌ها را در برابر Expectations Relations of آورده‌ام که معمولاً «افق انتظارات» ترجمه کرده‌اند. (رازآور)
- ۲- مهم‌ترین آثار پراب *Vladimir Prop*، توسط فریدون بدره‌ای، با نام‌های «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» و «ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان» ترجمه شده است. ترجمه‌ای از مدیا کاشیگر به عنوان «ریخت‌شناسی قصه» نیز در دست است. (رازآور)
- ۳- گفتارها و آموزه‌های زبان‌شناختی سوسور *Saussure*، توسط شاگردانش گردآوری شده و از آن، دو ترجمه فارسی در دست است که یکی توسط کورش صفوی و دیگری توسط نازیلا خلخالی انجام گرفته است. (رازآور)
- ۴- از رومن یاکوبسون *Roman Jakobson* نیز گفتارهایی به فارسی برگردانده شده است؛ از جمله در «زبان‌شناسی و نقد ادبی» ترجمه شادروان مریم فرزاد و حسین پاینده و مقاله‌ای در «کتاب شعر» و «سودای مکالمه ...» ترجمه زنده‌یاد محمد پوینده... (رازآور)
- ۵- مترجمان کتاب پیشگفته «زبان‌شناسی و نقد ادبی»، *Poetics* را «شعرشناسی» ترجمه کرده‌اند که قطعاً ترجمه‌ای دقیق، گویا و رسا نیست و خود نیز در این باره نوشته‌اند: «... یاکوبسون، اصطلاح «شعرشناسی» را در مفهومی عام به کار می‌برد و به هیچ وجه، آن را محدود به بررسی شعر نمی‌داند. به زبانی ساده‌تر، می‌توان گفت منظور او از «شعرشناسی»، بررسی زبان متون ادبی - از جمله - شعر است». با توجه به جا باز کردن برابر بوطیقا به نظر می‌رسد این واژه از برابریایی چون «شعرشناسی» و «فن شعر» گویاتر باشد، دکتر علی محمد حق‌شناس، در جدیدترین فرهنگ منتشره «فرهنگ معاصر»، «فرهنگ معنای» «دو معادل «فن شعر» و «بوطیقا» را آورده است. (رازآور)

- ۶- Jonathan Culler  
۷- Hodge  
۸- Hawkes  
۹- Biber

- توضیح نویسنده، چندان گویا نیست؛ زیرا بیشتر اشاره کرده بود که در افسانه‌های پریان، همه نهادها دیده نمی‌شوند. به نظر می‌رسد منظور نویسنده، آن باشد که کلیه نهادها مورد اشاره را در مجموع، در داستان‌های حادثه‌ای و افسانه‌های پریان نیز می‌توان دید؛ زیرا در بند بیشتر نیز آورده بود «در شرایطی که در بعضی از متن‌ها برخی از آن‌ها به چشم می‌خورد، برخی دیگر را فقط در سایر متون می‌توان یافت.» (رازآور)

۱۱- از داستان ماتیلدا *Matilda* به فارسی، دو ترجمه در دست است؛ یکی توسط خانم شهلا طهماسبی و دیگری توسط خانم مهناز داوودی.

- ۱۲- Roald Dahl  
۱۳- Marryat  
۱۴- Musgrave  
۱۵- Rimmon - Kenan  
۱۶- Seymour chatman  
۱۷- scholes  
۱۸- Kellog  
۱۹- Wall  
۲۰- Chambers

۲۱- از داستان بسیار زیبای «ناتور دشت» سالیانچر *Salinger*، دو ترجمه در دست است که اولی، پیش از انقلاب، توسط آقای احمد کریمی حکاک و دومی، سه سال پیش، توسط آقای رضا نجفی، صورت گرفته است. نگارنده نقد منتشر نشده‌ای بر اساس ترجمه دوم، در انداخته است. (رازآور)

- ۲۲- Leech  
۲۳- Short

