بررسی ساختار روایت «هزار و یک سال» اثر شهریار مندنی‌پور بر پایهٔ نظریهٔ نیکولایوا

عاطفه جمالی
عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان
حسین قربانی*

چکیده
در این مقاله براساس نظریهٔ روایت‌شناسی کودک و نوجوان نیکولایوا یکی از آثار برگزیدهٔ کودک و نوجوان ـ یعنی هزار و یک سال شهریار مندنی‌پور ـ واکاوی شده است تا روشن شود کدام سازه‌های روایتگری چنانکه در ادبیات داستانی کودک و نوجوان بهره‌برداری می‌شود در اثر به خدمت گرفته شده است. نویسندهٔ کودک و نوجوان از چه عناصر و شیوه‌های روایی متمایزی برای خلق اثر ویژهٔ مخاطب کودک و نوجوان استفاده کرده است؟ مندنی‌پور با سود جستن از پیرنگی اپیزودیک با پایان باز، خلق شخصیتهای پری‌وار با کنشهای فانتاستیک، استفاده از راوی بزرگسال برای هدایت شخصیتهای کودک داستان و استفاده از شگردهای خاص زمانی در پی ایجاد تمایز در نوع روایت داستان کودک و نوجوان و بزرگسال بوده است. او در کنار طرح مفاهیمی ژرف متناسب با جهان ذهنی کودک و نوجوان کوشیده است با بیان مسائل هستی‌شناختی مخاطب بزرگسال را نیز در لذت خواندن متن همراه کند.

کلیدواژه‌ها: شهریار مندنی‌پور، هزار و یک سال، روایت‌شناسی، ماریا نیکولایوا.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/٤/۱۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹٦/۱۲/٦

* دانش‌آموختهٔ ادبیات کودک و نوجوان دانشگاه هرمزگان

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

۱. مقدمه

از روایت تعاریف متفاوتی ارائه شده است. این تعاریف ناقض یکدیگر نیست؛ بلکه در گذر زمان مفاهیم تازه‌ای را به تعاریف پیشین افزوده است. در ساده‌ترین و عامترین بیان می‌توان روایت را گفتمانی دانست که در آن رشته‌ای از رخدادها نقل می‌شود. اسکولز و کلاگ اصطلاح متن روایی را برای تمام متون ادبی مناسب می‌دانند که دارای ویژگی وجود قصه و حضور قصه‌گو است (اخوت،۸:۱۳۷۱). مسلم است که ذوقی بنیادین در انسان برای قصه گفتن و قصه شنیدن وجود دارد. کودکان از خردسالی توانایی‌ای کسب می‌کنند که می‌توان آن را «توانش روایی پایه» نامید؛ از شما قصه می‌خواهند و وقتی می‌خواهید قبل از رسیدن به پایان قصه از آن دست بکشید، می‌فهمند (کالر،۱۱۳:۱۳۸۵).

ادبیات کودک را می‌توان با تکیه بر رویکردهای مختلف سنجید؛ از جملهٔ این رویکردها، که می‌توان از آن برای سنجش و نقد ادبیات کودک سود جست، روایت‌شناسی است. در تعریف این رویکرد می‌توان گفت: «روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ است (مکاریک،۱۴۹:۱۳۹۰). علم روایت در گذر زمان با اندیشه‌ها و نظریات محققان فرمالیست، ساختارگرا و روایت‌شناسان نامدار شکل گرفته و رشد یافته است.

اخیرا پژوهشگرانی همچون پیترسون و مک لیب، یومیکرـ سیباک، کرنان و هیکمان در پژوهشهای خود به بررسی رشد ساختارهای روایت در کودکان پرداخته، و تلاش کرده‌اند ادبیات کودک را با روایت‌شناسی پیوند دهند (ر.ک.تولان،۱۳۹۳: ۳۳۲-۳۴۰).

ماریا نیکولایوا، پژوهشگر و استاد ادبیات کودک و نوجوان نیز در مقالات خود بویژه مقالهٔ «فراسوی دستور داستان» تلاش می‌کند نظریهٔ روایت‌شناسی خاص ادبیات کودک را کشف کند. او در این مقاله، به گفتهٔ خود در پی یادآوری برتریهای روایت‌شناسی همچون رویکردی جدا از دیگر شیوه‌های نقد ادبی و نیز مشخص کردن کاربرد آن در ادبیات کودک است (نیکولایوا،۱۳۸۷: ۵۴۷-۵۴۸). نیکولایوا می‌کوشد ابزارهایی را که روایت‌شناسی در اختیار پژوهشگر ادبیات کودک قرار می‌دهد، واکاوی کند و نقد ویژهٔ ادبیات کودک را بنا نهد. او در پی دریافت این نکته است که چه ویژگیهایی به کتاب کودک ساختار روایی متمایز از دیگر روایتها می‌بخشد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

تاکنون پژوهشهای مختلفی با موضوع تحلیل روایت‌شناختی ادبیات داستانی انجام شده است؛ اما سهم نقد ادبیات داستانی کودک و نوجوان با تکیه بر این رویکرد بسیار محدود است. این بی‌توجهی سبب شد نگارندگان این پژوهش با تکیه بر رویکرد خاص یکی از پژوهشگران شناخته‌شدهٔ ادبیات کودک به تحلیل یکی از داستانهای برگزیدهٔ نوجوان (هزار و یک سال) بپردازند تا از دریچهٔ این بررسی به عنوان نمونه، ابعاد روایتمندی ادبیات کودک و نوجوان مشخص شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

هزار و یک سال در سال ۱۳۸۲ منتشر شده است. بیشتر آثاری که در حیطهٔ ادبیات کودک و نوجوان نگاشته شده، در بوتهٔ نقد و بررسی دقیق قرار نگرفته است؛ ولی از آنجا که هزار و یک سال، ارزشهایی در شکل و محتوا دارد از دید منتقدان به دور نمانده و مورد بررسی قرار گرفته است که می‌توان به این موارد اشاره کرد: دو مقالهٔ «رونمایی از شاهکاری یگانه» از زری نعیمی و «ماتیکان نویسندگی» از مهناز صاعلی در مرداد ۱۳۸۳ در کتاب ماه کودک و نوجوان چاپ شده است. «هزار و یک سال دیگر» از مهدی یوسفی در مرداد ۱۳۸٤ در کتاب ماه کودک و نوجوان منتشر شده است. علاوه بر این مقالات، نشستها و نظرسنجی‌هایی نیز دربارهٔ این اثر شکل گرفته است. سیزدهمین نشست نقد مخاطبان از هزار و یک سال در اردیبهشت ۱۳۸۳ در خانهٔ کتاب برگزار شد و در پی آن گزارشی از آن تحت عنوان «هزار و یک سال، هزار و یک سؤال» در خرداد ۱۳۸۳ در کتاب ماه کودک و نوجوان به چاپ رسید. همچنین در نظرسنجی‌ای که روزنامهٔ اعتماد در ۲٦ آبان ۱۳۹۰ منتشر کرد این اثر در زمرهٔ ده رمان برتر نوجوان دههٔ ۸۰ معرفی شد.

از آنجا که این اثر جایگاه خود را در میان منتقدان و مخاطبان تا اندازه‌ای تثبیت کرده، شایسته است با ابزارهای دقیق و جدید بررسی متون که در زمینهٔ ادبیات کودک نیز وجود دارد، نقد و بررسی شود. از این رو نظریهٔ روایت‌شناسی ماریا نیکولایوا راهگشا است. نقد و پژوهشهایی که در حوزهٔ ادبیات داستانی کودک و نوجوان بر مبنای این نظریه به چاپ رسیده عبارت است از: «نگاهی به ابعاد روایتمندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبرپور بر پایهٔ نظریهٔ ماریا نیکولایوا» از سعید حسام‌پور و شیدا آرامش‌فرد و پایان‌نامهٔ «مقایسهٔ شخصیت، شخصیت‌پردازی و رابطهٔ متن و تصویر در

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

کتابهای داستانی تصویری ایرانی و خارجی بر پایهٔ نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات» از ملیحه مصلحی که در دی ۱۳۹۱ در دانشگاه شیراز دفاع شده است.

۳. چارچوب نظری پژوهش

نیکولایوا در پی آن است که تمام ویژگیهایی را بیابد که در ساختار روایت آثار داستانی کودک و نوجوان موجود است و سبب می‌شود آن نوشته را اثر خاص مخاطب کودک و نوجوان نامید. در این راستا، بار روایت را بر عناصری همچون پیرنگ، زمان، شخصیت‌پردازی و چشم‌انداز (صدا و زاویهٔ دید) مبتنی می‌داند. این عناصر در ادبیات به معنای کلی آن نیز هست ولی در ادبیات کودک تا حدی یا گاهی بشدت، متفاوت به جلوه می‌آید (نیکولایوا،۱۳۸۷:۵۵۰). وی معتقد است که این روش (روایت‌شناسی) چارچوب مسائل روایی و تمام عناصر داستانی را در خود می‌گنجاند ومنتقدان ادبی را قادر می‌سازد تا مراتب و انواع پیچیدگیهای ادبیات کودک را آشکار کنند (Nikolajeva, 2004: 167).

۳-۱ پیرنگ

پیرنگ در داستانهای کودکان در نظریهٔ خاص روایت‌شناسی نیکولایوا بسیار مورد توجه است. به اعتقاد او این دیدگاه پذیرفته شده است که پیرنگ هنجار در ادبیات کودک از همان الگوی ارسطو پیروی می‌کند و آغاز و میانه و پایان آن با زمینه‌چینی و گره‌افکنی و نقطهٔ اوج و گره‌گشایی همراه است؛ به عبارت دیگر داستان کودکی که مانند برخی داستانهای بزرگسال از این قاعده پیروی نمی‌کند، درجهٔ ضعیفتری از روایتمندی دارد؛ اما امروز می‌توان داستانهایی را یافت که از این الگو پیروی نمی‌کند. روایت‌شناسی این امکان را ایجاد می‌کند که پیرنگهای جدید را در رمانهای چند روایتی کشف کنیم. در پیرنگ داستانهای جدید کودک و نوجوان دو پایانبندی روانشناختی و ساختاری با هم همراه است. پیرنگ در این داستانها به جای ختم به خیر شدن، با روزنه‌ای به آغازی تازه ختم می‌شود (ر.ک.نیکولایوا،۱۳۸۷: ۵۵۲-۵۵۶).

۳-۲ شخصیت و شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی، که در زیبایی‌شناسی پساساختارگرایی جایگاه والایی ندارد، در ادبیات کودک، مدار ذهنیتها و در نتیجه محور تمامی رویدادها است و داستان کودکی که عنصر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

شخصیت در آنها وجود ندارد و یا حذف شده است، چندان پذیرفتنی نیست؛ هرچند در ادبیات کودک، شخصیتها نسبت به کل ادبیات، شفافیت کمتری دارند؛ زیرا نویسنده‌ها بیشتر به شخصیت‌پردازی بیرونی گرایش دارند تا شخصیت‌پردازی درونی و در کنار آن کنشهای شخصیتها ابزاری غیرمستقیم برای معرفی آنهاست. البته به نظر می‌رسد با توجه به علایق خاص کودکان به شخصیتهای تخیلی و کنشهای غیرواقعی، نویسندگان کودک و نوجوان کنشهای عجیب و شگفت را بر کنشهای عادی ترجیح می‌دهند. آشنایی‌زدایی نیز از ابزارهای پرکاربرد شخصیت‌پردازی در ادبیات کودک و نوجوان است. این ابزار مجال قرارگیری شخصیتها در موقعیت غریب ایجاد می‌کند. یکی دیگر از شیوه‌های شخصیت‌پردازی استفاده از نقل‌قول مستقیم است. این شگرد، شخصیت را بی‌هیچ واسطه‌ای به ما می‌شناساند.

ویژگی برجستهٔ داستانهای کودکان این است که صدای راوی از آن بزرگسال است در حالی که شخصیت اصلی کودک است. این تفاوت در سطح شناختی دو طرف، تعادل ظریفی را می‌طلبد. نکتهٔ قابل ذکر دیگر که نیکولایوا دربارهٔ شخصیت به آن می‌پردازد، حرکت از قهرمان به سوی شخصیت در ادبیات کودک است. امروز شخصیتهای داستانی کودک با ویژگیهای روانشناسانه به طور کامل به مخاطب معرفی می‌شود (ر.ک.همان: ۵۵۳-۵۶۰). از آنجا که توصیف بیرونی، ابزار اعمال قدرت در دست نویسنده است بر جنبهٔ آموزشی بودن ادبیات کودک دامن می‌زند. این از جمله مواردی است که بر فاصله‌ای صحه می‌گذارد که میان نویسندهٔ بزرگسال و مخاطب کودک از جنبهٔ شناختی وجود دارد. نویسندهٔ همه‌چیزدان که قرار است خوب و بدها را به کودک آموزش دهد به یاری گزاره‌های روایی، ویژگیهای شخصیتهای خوب و بد داستانی را به کودک منتقل می‌کند؛ آن هم در حد و اندازه‌ای که صلاح بداند. همین گزاره‌ها و توصیفات است که تفسیر کودک از شخصیت داستان را شکل می‌دهد (همان، ۵۶۵و۵۶۶).

۳-۳ چشم انداز (صدا و زاویه دید)

در بحث صدا و زاویهٔ دید، باید میان صدای راوی‌ای که می‌شنویم و زاویهٔ دید یعنی چشم فردی که با آن رویدادهای داستان را می‌نگریم، تفاوت بگذاریم. درواقع بین نظرگاه و راوی، تفاوت و تمایز ظریفی وجود دارد. نظرگاه روایت را در جواب این سؤال می‌توان یافت که چه کسی در داستان می‌بیند؛ اما راوی زمانی در داستان آشکار

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

می‌شود که سؤال کنیم چه کسی می‌گوید؟ (لوته، ۱۳۸۸: ۵۵). نظرگاه یا نقطهٔ دید به اعتقاد برخی محققان، همان «کانون‌شدگی» ژنت است (کوری، ۱۳۹۱: ۱۵۰).

در ادبیات کودک صدا و زاویهٔ دید، کمتر یکی است. این از شاخصترین مواردی است که فاصلهٔ میان نویسنده و مخاطب را از جنبهٔ شناختی برجسته می‌سازد تا جایی که باعث می‌شود نظریه‌پردازانی همچون جک زایپس و ژاکلین رز در نفی وجود ادبیات کودک سخن بگویند. زایپس معتقد است

> چیزی به نام ادبیات کودکان یا کودک وجود ندارد. مفهوم ادبیات کودک، خیالی است و به چیزی اشاره می‌کند که به دست گروه‌های ویژه‌ای ساخته می‌شود که بیشتر بزرگسال هستند و به مثابهٔ نظام ارجاعی آنها به شمار می‌رود. در این نظام، کودکان، صاحب ادبیات خود نیستند (زایپس، ۱۳۸۷: ۲۶۱).

نیکولایوا با اتکا به تمایز صدا و زاویهٔ دید در داستان کودک به سراغ آثار ادبی می‌رود و معتقد است: «روایت‌شناسی ما را بر آن می‌دارد میان آن که سخن می‌گوید (راوی) و آن که می‌بیند (شخصیت کانون‌ساز) و آن که دیده می‌شود (شخصیت کانونی‌شده) تفاوت بگذاریم» (نیکولایوا،۱۳۸۷: ۵۶۸).

اگرچه راوی در ادبیات کودک و نوجوان می‌تواند از شخصیتهای کودک داستان باشد که به شکل راوی بی‌طرف یا خوداندیش ظاهر، و باعث گشوده شدن چشم‌اندازی بی‌واسطه برای مخاطب می‌شود، وجود راوی بزرگسال برای هدایت و راهنمایی کودک از ضروریات بوطیقای داستان کودک است (همان:۵۷۲).

٤-۳ زمان روایت

نیکولایوا در بحث زمان روایت معتقد است پرسش روایت‌شناختی دربارهٔ زمان این است که ساختارهای زمانی کلام در زمینهٔ ساختارهای زمانی داستان چگونه تنظیم شده است. نیکولایوا در بحث زمانبندی توجه خود را به الگوی تحلیلی ژنت از زمان معطوف می‌کند. سه اصطلاح اصلی در گفتمان روایی ژنت دربارهٔ زمان عبارت است از: ترتیب، دیرند، بسامد (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ١٤٤). به گفتهٔ او در داستانهای کلاسیک کودکان، رویدادها به ترتیبی که رخ داده است نقل می‌شود؛ زیرا کودکان ممکن است نتوانند جریان داستان را دنبال کنند مگر اینکه رویدادها به ترتیب زمانی باشد. دیگر اینکه رابطهٔ علّی و معلولی در داستان کودکان باید روشن و شفاف باشد؛ اما در داستانهای کودک و نوجوان معاصر، پسگریزهای تکراری و تودرتو، عمل متقابل سطوح گوناگون زمانی و

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

دیگر الگوهای پیچیده مورد استفاده قرار می‌گیرد (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۷۳). دربارهٔ عنصر تداوم می‌توان گفت پیرنگ داستان کودک و نوجوان نمی‌تواند سالهای بسیار به درازا کشیده شود. سرعت و تداوم در داستانهای کودک از عنصرهای اساسی زیبایی‌شناختی است. با بررسی عنصر تداوم در داستانهای معاصر کودک می‌توان دریافت که رسیدن زندگی شخصیت کم‌سال داستان به نقطهٔ عطفی مهمتر از دنبال کردن او در طول سالیان بسیار است. در ادبیات داستانی زمان داستان از زمان کلام طولانیتر است. در ادبیات داستانی کودک و نوجوان مدت زمان کمی دارند؛ چند روز و یا حتی چند ساعت الگوهای تداوم را می‌توان در ذیل چند عنوان صحنه، خلاصه، مکث، حذف و تطویل قرار داد. صحنه در ادبیات کودک بر خلاصه‌گویی مقدم است و از مکثهایی که برای توصیف نیز به کار می‌رود باید پرهیز کرد. مکثهای توصیفی از سرعت پیرنگ می‌کاهد. در داستانی پیرنگ‌محور، وجود قطعه‌ای توصیفی آزاردهنده است. شیوهٔ حذف در داستانهای چند مجلسی معمول است و به دو شکل آشکار و پنهان عمل می‌کند؛ با این حال حذف چندین و چند سال غیرعادی است. پر کردن فاصلهٔ چندین و چند ساله برای کودکان دشوار است. تطویل بیشتر برای توصیف بخشهای پرهیجان داستان به کار می‌رود(همان،۵۷٤-۵۷۷). در بحث بسامد به گفتهٔ نیکولایوا شگرد یک بار گفتن رویدادهای تکراری یکی از ابزارهای مهم ادبیات کودک است؛ زیرا بازگویی بازتاب درک کودک از زمان، همچون مفهومی دایره‌ای و خطی است. رویدادهای تکراری بر دایرهٔ ابدی زمان تأکید می‌کند تا بر جریان خطی آن. زندگی کودکان در ظاهر منظم‌تر و باقاعده‌تر از زندگی بزرگسالان است؛ بنابراین الگوهای تکرارشونده از اهمیت بیشتری برخوردار است و به همین دلیل در داستانها بیشتر بازتاب می‌یابد. بازگویی رویدادی را توصیف می‌کند که همواره تکرار می‌شود. به گفتهٔ نیکولایوا هنوز هم الگوهای زمانی پیچیده در رمانهای کودک نامعمول به نظر می‌رسد؛ با وجود این گرایشی نامعمول به سوی پیچیدگی و استادانگی دیده می‌شود که این پیچیدگی شامل زمانمندی نیز می‌شود (همان:۵۷۷و۵۷۸).

٤. تحلیل داستان

٤-۱ پیرنگ در هزار و یک سال

هزار و یک سال با دو پیش‌نویس آغاز شده است که از همان ابتدا از طرح و الگویی خبر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

می‌دهد که ساختار روایت در قالب آن شکل گرفته است؛ پیش‌نویسهایی که براعت استهلال‌وار، ذهن مخاطب را به فضای روایت رهنمون می‌کند. در هر دو پیش‌نویس عنصری هست که سازندهٔ کل روایت است و روایت بر مبنای آن شکل گرفته است؛ آن عنصر، «ستاره» است که ارتباط و تعامل با آن، ذهنی پاک همچون ذهن روشن کودکانه را می‌طلبد. بنابراین در این دو پیش‌نویس، که هرکدام ساختاری متفاوت دارد، اولی بر بایدهای ذهنی نویسنده در ارتباط با ستارگان تأکید دارد و دومی بر هستی رمانتیک ذهن او، عامل مشترکی وجود دارد که خبر از خط‌مشی و چهارچوب کلی روایت حاضر دارد.

علاوه بر دو پیش‌نویس، شروع روایت نیز با ابزار دانای کل در حکم براعت استهلال است که از آیندهٔ روایت خبر می‌دهد. ستاره‌هایی که از خوشحالی مردم شاد می‌شوند، بی‌شک برای شادی هرچه بیشتر آنها تلاش خواهند کرد و این تلاش پیکرهٔ متن را شکل می‌دهد؛ اما این ستارگان، که خوشحالی مردم را از تماشای خود می‌بینند، صدایشان را نمی‌شنوند و برای شنیدن صدای آنها وسیله‌ای لازم است که رابطهٔ علت و معلولی ابتدای داستان را مدلل جلوه دهد. بنابراین هیچ وسیله‌ای بهتر از گردباد زمینی نیست که با گردباد فضایی همداستان شود و صدای زمینیان را به ستاره‌ها برساند.

> اما ستاره‌های بالها همیشهٔ خدا هم نمی‌توانستند خوشحال باشند؛ چون یک وقتهایی گردبادهای زمینی آن‌قدر بالا می‌رفتند که وصل می‌شدند به گردبادهای فضا و این طوری صداهای زمینی می‌رسیدند به آنها ... و لابه‌لای این صداهایی که به شش خواهر و برادر می‌رسیدند، صداهای آه و گریه و فریاد هم به آنها می‌رسیدند (مندنی‌پور،۱۳۸۲: ۱٦).

این مقدمه‌چینی زمینه‌ای برای شکل‌گیری یکی از عنصرهای تکرارشونده در داستانهای کودکان است.

> عنصری که جابه‌جایی عینی قهرمان داستان یا انتقال او به سرزمینی تازه و ناشناخته است که امکان کشف آزادانهٔ جهان بدون نظارت بزرگسالان را برای وی فراهم می‌آورد. این عنصر که با عنصری برابر است که پراپ در قصه‌های قومی، غیاب می‌نامد، ساختار ریخت‌شناسانهٔ ویژهٔ ادبیات کودک است. از جنبهٔ نحوی این عنصر باید در ابتدای داستان ظاهر شود (نیکولایوا،۱۳۸۷: ۵۵۳).

به گفتهٔ پراپ هر قصه معمولا با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود؛ پس از آن، نخستین

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

خویشکاری، عنصر غیبت یا غیاب قهرمان است (پراپ، ۱۳۸٦: ٦۰). در داستان هزار و یک سال در همان ابتدای داستان این عنصر تکرارشونده مشاهده می‌شود؛ اما تا اندازه‌ای متفاوت‌تر از متون دیگر؛ چرا که در اینجا قهرمانان از آسمان که خود جایی ناشناخته برای مخاطب است به زمین می‌آیند ولیکن همین کارکرد معکوس نشان‌دهندهٔ مفهوم عمیقی است که دنیای پاک کودکانه را در اوج دانسته و اتفاقاً زمین و ساکنان بزرگسالش را جایی عجیب و پر رمز و راز نشان داده است که شناخت آن برای کودکان فرشته صفت، گاهی بهای سنگین به دنبال دارد.

تعداد این ستاره‌ها دوازده تا است و در اتصال آنها به یکدیگر در آسمان شکل دو بال ظاهر می‌شود. این شکل علاوه بر اینکه نشانه‌ای است که مفاهیم ضمنی مهمی همچون یاریگری و پیوستگی آنها به یکدیگر را برجسته می‌کند، وسیله‌ای است برای فرود آمدن آنها به زمین و انتقالشان به مکانی که بستر اصلی روایت است. شکل دو بال ابتدای داستان در ساختار کلی پیرنگ داستان، کارکرد مهمی دارد که باز هم به نوعی بر رابطهٔ علّی فضای تخیلی داستان می‌افزاید: «و اینطور شد که آن بال بزرگ باز شد، بسته شد، باز و بسته شد و آنها سرازیر شدند سمت زمین» (مندنی‌پور،۱۳۸۲: ۱۷).

اما چرا این دوازده خواهر و برادر مستقیما به سوی خانهٔ راوی داستان می‌روند؟ نویسنده‌راوی، این ضعف رابطهٔ علّی را با جمله‌ای که از زبان یکی از ستاره‌ها بیان می‌شود برطرف می‌کند و باز هم بر استحکام پیرنگ خود می‌افزاید:

«ما از پشت پنجره دیدیم که تو چطوری به باران نگاه می‌کردی. تو همان راهنمایی هستی که ما می‌خواهیم» (همان:۲۱). پس از اینکه ستارگان راهنمای خود را، که نویسنده-راوی داستان است، پیدا می‌کنند، سخنی می‌گویند که سیر حرکتی آنها را در طول روایت تبیین می‌کند: «حالا ما را ببر پهلوی کسی که توی این شهر، از همه بیشتر غمگین و ناراحت است» (همان: ۲۲). جستجوی افراد غمگین و رفع دردها و غمهایشان، خواستهٔ اصلی فرشته/ستارگان است و این خواستهٔ آنها خواستهٔ اصلی روایت نیز هست. حرکت ستارگان به طور ضمنی فضای اپیزودیک خاصی ایجاد می‌کند که گویی هرکدام داستان جدا و خاص خود را دارد و گرچه ساختار و تنهٔ اصلی روایت یکی است برای اینکه این روایت ذهن کودک را پله‌پله با مشکلات متعدد حاضر در دنیای بزرگسال آماده کند همچون خرده‌روایتهایی در دل روایت اصلی جای گرفته است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

در چهار اپیزود ابتدایی ستاره/فرشتگان به همراهی راوی به یاری زمینیان غمگین می‌پردازند و در مسیر این یاری‌رسانی از آنها می‌خواهند خواستهٔ خود را مطرح کنند تا آنها خواسته را بپذیرند؛ پس در این اپیزودها الگوی طرح خواسته–اجابت شکل می‌گیرد. این اجابت ـ خواسته با از دست رفتن یکی از ستارگان مساوی است؛ بنابراین یکی از حوادث اصلی، که طرح داستان را گسترش داده است، حادثهٔ محو و فنا شدن یک ستاره در برابر یک آرزو است که در ساختار پیرنگ داستان بار اصلی عنصر حادثه را به دوش می‌کشد. به نظر می‌رسد به رغم تکراری شدن این کنش، نقطهٔ اوج تمام اپیزودهای داستان، همین کنش است و در اپیزودهایی که این اتفاق رخ نمی‌دهد، عملا طرح داستان به اوج نمی‌رسد. در این اپیزودها به ترتیب تقاضای اسکندر برای داشتن ثروت، خواستهٔ شاعر برای بازگشت الههٔ الهام، درخواست دخترک برای داشتن مادر و طلب علم بی‌نهایت از سوی مرد دانشمند پذیرفته می‌شود. در سه اپیزود از چهارتا، فداکاری ستارگان با قدردانی همراه نمی‌شود و باعث پشیمانی و اندوه آنها می‌شود. «برادرها و خواهرها، اندوهگین‌تر از قبلشان گفتند: برویم خواهرها! برویم برادرها» (همان: ۳۹).

در اپیزود سوم، که درواقع زیباترین بخش داستان است از یک سو چیزی که از ستاره‌ها خواسته می‌شود، عمیقترین مفهوم است که تنها عمق وجود کودک قادر به دریافت کامل آن است و از سوی دیگر تنها شخصیت اصلی این بخش با فرشته/ستارگان سنخیت ماهیتی دارد. در تمام این موارد تا پایان داستان ستارگان به سراغ برآورده کردن آرزوهای افراد بزرگسال می‌روند اما تنها در این اپیزود است که طرف مقابل فرشته/ستارگان، کودک است؛ کودکی که خود چیزی از فرشتگان کم ندارد. او درخواست می‌کند فرشتگان مادرش را به او بازگردانند. گرچه پیرنگ این اپیزود از منطقی کودکانه و حتی تخیلی پیروی می‌کند، همین منطق تخیلی نیز دارای چرایی و رابطهٔ علّی است. محو یک ستاره و در عوض ظاهر شدن مادر کودک تنها در دنیای خیال ممکن است؛ چرا که ظاهر کردن مقادیری طلا و یا حتی فراهم کردن بستر پردازش شعر شاعر در منطق کودکانه و تخیلی، پذیرفتنی است ولی ظاهر کردن مادر نه؛ زیرا مادر وجود یگانه‌ای است که تنها یک بار خلق می‌شود؛ اما در این اپیزود، مادر ظاهر می‌شود و نویسنده برای مدلل جلوه دادن آن و جلوگیری از ایجاد ضعف پیرنگ،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

هرچند در متنی تخیلی، استدلالی می‌آورد که دو طیف مخاطب را راضی می‌کند. در اینجا مشخص می‌شود که ستاره (خواهر دوم) به مادر کودک تبدیل نشده است؛ بلکه این مادر واقعی اوست که هم‌اکنون و به یاری ستاره/فرشتگان، کودکش را در آغوش گرفته است (ر.ک.همان: ص٤٤و٤٥).

چهار اپیزود بعدی هر یک ساختاری جدا و منحصر به فرد دارد. این امر خود، نمایه‌ای است که تلاش متن را در قرار دادن کودک در روند رشد فکری برجسته کرده است. بنابراین خواستهٔ هر فرد می‌تواند ساختارهای از پیش شکل گرفته را بر هم بریزد و به شکل دیگری جلوه کند. درواقع هرچه پیشتر می‌آییم انسانهایی متفاوت‌تر با آرزوهایی خاصتر در داستان ظاهر می‌شوند.

در اپیزود پنجم، که داستان ماهیگیر پیر یک‌پا را روایت می‌کند، الگوی طرح خواسته- اجابت دیده نمی‌شود.در این ساختار جدید، الگو را خود شخصیت زمینی نفی می‌کند. او با این استدلال، که «من دیگر یک قایق کهنه پیر هستم، دیگر خیلی خسته‌ام برای همین بهتر است که برآورده شدن یک آرزو را حرام نکنم؛ آن را بگذارید برای یک جوانی تازه اول زندگیش باشد» (همان:٦٦) و «یادتان باشد وقتی آدم پیر می‌شود اگر آرزویی نداشته باشد حوصله‌اش سر می‌رود» (همان:٧٢)، علاوه بر اینکه بر الگوی مألوف کنونی پشت پا می‌زند در لایه‌های زیرین به مخاطب کودک نیز نشان می‌دهد که طمع و آز وجود همهٔ انسانها را از خود پر نکرده است. در این اپیزود الگوی اقدام به کمک- پیشنهاد طرح آرزو-عدم‌پذیرش شکل می‌گیرد.

اپیزود ششم متعلق به پهلوان شهر است؛ کسی که همگان به او افتخار می‌کنند و او را محافظ خود در برابر دشمن می‌دانند. این اپیزود تنها متعلق به پهلوان شهر نیست؛ بلکه فضای پهلوانی و اسطوره‌ای در دل خود دارد که شاید مخاطب بزرگسال با نشانه‌های موجود در آن درک بهتری نسبت به مخاطب کودک داشته باشد. پهلوانی که زره و چکمه‌هایش را سالها درنیاورده است ذهن مخاطب را به گوشه‌ای از تاریخ می‌کشاند و اینکه در نبردی که پهلوان با پسرش کرده، پسرش به دست او کشته شده است و ذهن را به سمت دیگر دنیای اسطوره و تاریخ می‌کشاند. از این‌رو نویسنده از پیشینه‌های ذهنی مخاطب بزرگسال یاری می‌گیرد و تاریخ را نشانه‌وار بر ذهن مخاطب کودک القا می‌کند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

این اپیزود از نظر ساختاری تا اندازه‌ای منحصربه‌فرد است. مکان در آن نقش مهمی در فضاسازی روایت ایفا می‌کند. علاوه بر این، بسامد گفتگو در این بخش بیشتر از دیگر بخشهاست تا جایی که خود پهلوان می‌گوید: «گفتگو با ما بس است» (همان:۸٦). در این بخش هم الگوی طرح خواسته- اجابت محقق نمی‌شود؛ اما این بار ترس پهلوان مانع اجرای این الگو می‌شود؛ چرا که او معتقد است: «درخواست کردن یعنی ضعیف بودن. یک مرد بزرگ هرگز نباید از کسی چیزی درخواست کند» (همان:۸۵). آنچه در این بخش حائز اهمیت است، تنها خودخواهی پهلوان نیست که درخواست کمک را رد می‌کند، بلکه او مدام به فکر مردم است. مردم برای او جایگاه مهمی دارند: «مردم اینجا به من احتیاج دارند. آنها چون می‌دانند که من هستم که ازشان دفاع کنم با خیال راحت زندگی می‌کنند و خوشحال هستند. اگر نباشم همیشه از دشمن در ترس و لرز خواهند بود» (همان:۸٤).

مرکزیت روایت در اپیزود هفتم متعلق به شخصیتی است که با حاکم مزور و دروغگوی شهر سازش نمی‌کند. در این اپیزود نیز الگوی اقدام به کمک- پیشنهاد طرح آرزو-عدم‌پذیرش، که در دو اپیزود پیش مطرح شده بود، مورد نظر است؛ با این تفاوت که در دو مورد پیشین ستاره‌ها از آنها خواسته بودند آرزویی را مطرح کنند؛ ولی آنها به دلایلی نپذیرفته بودند؛ اما در این اپیزود، ستاره‌ها بدون اینکه منتظر شنیدن آرزوی قهرمان بمانند، اقدام به کمک می‌کنند؛ هرچند کمکها سطحی و ظاهری است؛ مثلا سلول او را جارو می‌کنند، لباس پارهٔ او را می‌دوزند؛ ابری بر بالای سر او ظاهر می‌کنند و او را با آب بارانی گرم و لطیف شستشو می‌دهند؛ نور خورشید بر سلول او می‌تابانند و ... (ر.ک.همان:۹۵-۹۸). پس از این مرحله، پیشنهاد طرح آرزو به طور مفصل مطرح می‌شود.

اپیزود هشتم که متعلق به یکی از بزرگترین مفاهیم زندگی بشری - یعنی عشق- است با دیگر اپیزودها در پیوند است. این پیوندپذیری مفهومی در روساخت اثر به صورت پیوند اپیزود هشتم با اپیزود پیشین برجسته شده است؛ به عبارت دیگر آنچه ذهن راوی را به سمت داستان عاشقانهٔ متن می‌کشاند، درخت افراهای اپیزود پیشین است. در شروع این بخش راوی می‌گوید:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

و من همچنان هی فکر می‌کردم. آن موقع هنوز نمی‌فهمیدم که چرا هی افراها می‌آیند گوشهٔ خیالم... و توی خیالم افراها را سرسبز در تابستان می‌دیدم تا اینکـه یکدفعـه... پیدا کردم... افراها را... روی تنه‌شان یک قلب کنده شده بود و توی این قلـب حـرف اول یک اسم کنده شده بود (همان:۱۰۱-۱۰۲).

در ساختار این اپیزود، شاهد حضور شخصیتهای اپیزودهای پیش هستیم؛ چرا که این بخش، آخرین بخش حضور ستارگان در زمین است و نویسنده تلاش می‌کند که مخاطب به نوعی از شخصیتهای پیش (شاعر، دانشمند...) و حال و روز کنونی‌شان نیز آگاه شود. این بخش آخرین و کاملترین اپیزود روایت حاضر است؛ چراکه عشق انسانی از همان ابتدا و از اولین اپیزود وارد داستان شده و در نهایت با تجلی در روایتی مفصل به پایان رسیده است. داستان عاشقی مرد کولی و سارابانو، خود داستان کوتاهی است که علاوه بر اینکه مانند دیگر حکایتهای متن، مقدمه، متن و مؤخره دارد، به نوعی جمعبندی تمام آنهاست. در این اپیزود نیز عملاً خواسته‌ای از سوی سارا بانو و کولی نابینا مطرح نمی‌شود. خواهر اول با همفکری دیگر ستارگان و به میل خود برای شستن غبار بدبینی از چشمان کولی داوطلب می‌شود (ر.ک.همان:۱۲۲). بدنهٔ اصلی متن به اپیزود هشتم ختم نمی‌شود بلکه نویسنده باز هم بخشی را در متن خود بارور می‌کند و آن خواستهٔ ستارگان از راهنمایشان (نویسنده‌راوی) برای برآوردن خواستهٔ اوست. تنها در اینجاست که ساختار جملات، عنصر هول و ولا یا حالت تعلیق را به ساختار پیرنگ متن می‌افزاید. نقطهٔ اوج یا بزنگاه پیرنگ آنجاست که راهنما متوجه می‌شود که آرزویی جز داشتن آرزو ندارد و فریاد می‌زند: «نمی‌خواهم. آرزوهایم را دوست دارم. باهاشان زندگی می‌کنم. برو ! برو!» (همان: ۱۲۸) و آرزوی او این است که: «کاش بعد از من، هر هزار سال و یک سال، ماجرای آمدن ستاره‌ها یاد یک نفر بیاید و او برای دیگران بگوید» (همان: ۱۲۸). همین آرزو، متن را به جایی می‌رساند که به‌رغم فضای پست‌مدرن ایجاد شده در بخشهایی از اثر باز هم به مانند دیگر آثار ادبیات کودک، شاکلهٔ آموزشی بودن اثر، خود را در قالب آخرین سخنی نشان دهد که از زبان آخرین ستاره شنیده می‌شود: «اینکه گفتی آرزوی خود ما هست... به آدمها بگو نگذارید کارها طوری بشود که ستاره هم نتواند کمک کند» (همان). پایان هر اپیزود، هماهنگی پایان‌بندی ساختاری و پایان‌بندی روانشناختی به گفتهٔ نیکولایوا به صورت روزنه‌ای به آغاز به انجام رسید ولی پایانبندی کل متن به گونهٔ دیگری است؛ بدین صورت که سالهای سال از اتفاقات آن

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

شب گذشته و راوی که هم‌اکنون پیر شده به بیان سرانجامِ هر یک از شخصیتهای حاضر در روایت می‌پردازد و مانند قصه‌های کهن به یاری افعال ماضی، پایان روایت را می‌بندد: «شاعر شعرهای زیادی سرود. ثروتمند شد؛ اما خوشحال نبود؛ مثل پهلوان که خوشحال بود... » (همان:۱۲۹).

از دیگر سو روایت این داستان با الگویی که نیکولایوا آن را طرح بنیادین در داستانهای کودکان می‌نامد، نیز مطابقت دارد.

> الگوی اصلی در ادبیات کودکان سیر چرخشی یا دایره‌ای است که گسترش طرح خانه- خروج از خانه- ماجراجویی- برگشت به خانه را ترسیم می‌کند که به طور عملی در هر متن مربوط به کودکان یافت می‌شود و لزوما تنها آن چیزی نیست که به طور سنتی نام نوع ماجراجویی به آن برچسب زده می‌شود (Nikolajeva, 1955: 46).

این مسیر برای راوی و ستارگان هم صدق می‌کند. هر کدام از آنها نخست خانه را ترک می‌کنند و پس از پشت سر نهادن ماجراها صبحدمان باز به خانهٔ خویش بر می‌گردد. این شیوه از شیوه‌های معمول در ادبیات کودک است که قهرمان باید از وضع عادی زندگیش برکنده شود تا طرح داستان شکل بگیرد؛ یعنی دور کردن شخصیت از خانه. شخصیت ممکن است پیامی دریافت کند یا وظیفه‌ای به او ابلاغ شود. وی برای ادای وظیفه به سوی شخصیت نیازمند دریافت کمک راهی می‌شود و بنابر ژانر داستان این کمک می‌تواند طبیعی یا فوق طبیعی باشد (نیکولایوا،۱۳۸۳: ۱٤٤)؛ اما باز هم متوجه می‌شویم که روایت به پایان نرسیده است. پس از آرزوی راوی نویسنده، سالها بعد در دوران جنگ، خود نویسنده تصمیم می‌گیرد داستان ستاره‌ها را دوباره بنویسد. گویی آنچه شنیده‌ایم به هزار و یک سال پیش مربوط بوده است و حالا نویسنده‌ای هزار و یک سال بعد قصد نوشتن داستانی را دارد که خوانده‌ایم. نویسنده بدین وسیله عنصر عدم‌قطعیت را، که از ویژگیهای ادبیات پست‌مدرن است، آشکارا نشان می‌دهد و بدین ترتیب فرجام روایت، سرآغاز روایت دیگر است؛ گویی ستارگان در مداری ابدی همچنان دست در دست هم برای تسلای زمینیان رقصی جاودانه می‌کنند.

در کنار عنصر عدم‌قطعیت در پایان داستان، در تمام طرح اثر به عوامل و شیوه‌های پست‌مدرنی بر می‌خوریم که فضای داستان کودکانه را در حد متنی قابل تأمل برای بزرگسال به پیش می‌برد و به گفتهٔ نیکولایوا رمانی چند روایتی خلق می‌کند که آن را از

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

ساختار ارسطووار آثار کلاسیک کودک و نوجوان دور می‌کند. شرکت خود نویسنده در داستان به عنوان قصه‌گوی شهر، گنجاندن عوامل پیرامتنی در دل متن، حرکت از دنیای واقعی به جهان داستان و حضور و تقابل هر دو فضا در متن، و استفاده از شیوه‌های خاص تصویری از جملهٔ این عوامل پسامدرن است.

> دیدم حلزونی دارد آهسته‌آهسته روی دیوار پیاده‌رو می‌رود. این حلزون همان حلزونی بود که اول این کتاب از توی صفحهٔ سرگرمی مجله راه افتاده و رسیده بود اینجا. از او پرسیدم به نظر تو غمگین‌ترین آدم شهر ما کیست؟ گفت همان کسی که خانه‌اش از همه دورتر است (ص ۵۱ و ر.ک:۳۲و۳۳، ۹۳،۸۱،۴۹،۴۸).

۲-٤ شخصیت و شخصیت‌پردازی در هزار و یک سال

ساختار کلی این داستان بر تقابل شخصیتهای فرشته صفت آسمانی با شخصیتهای زمینی بنا شده است. علاوه بر تقابل شخصیتی، خرده‌تقابلهایی نیز دیده می‌شود که یکی از آنها تقابل مکانی است ولی از آنجا که «در ادبیات کودک، شخصیتها مدار ذهنیتها و در نتیجه محور تمامی رویدادها است» (نیکولایوا،۱۳۸۷: ۵۵۷)، باز هم هدف ایجاد این تقابل، برجسته‌سازی تقابل ساکنان آنهاست، آسمانیان داستان نمایندهٔ طبقهٔ پاک کودکان هستند و زمینیان، نمایندهٔ طبقهٔ بزرگسالی است که برای کودک دردسر آفرین است. در نوع شخصیت‌پردازی این دو دسته از شخصیت تفاوت معناداری دیده می‌شود.

در این داستان در شخصیت‌پردازی زمینیان، مطابق با الگوی نیکولایوا شخصیت‌پردازی بیرونی بیش از شخصیت‌پردازی درونی مورد توجه است.

پیش از شروع هر اپیزود که با عامل حضور شخصیت جدید، همراه است، نویسنده-راوی، که خود از افراد دخیل در ماجراست به معرفی شخصیتی می‌پردازد که در مرکزیت اپیزود قرار دارد. بنابراین در طرح کلی هر اپیزود ابتدا معرفی‌نامه‌ای توسط راوی دانای کل دخیل درماجرا ارائه، و سپس فضای کنشی آن بخش آغاز می‌شود.

پهلوان بزرگ نشسته بود. هیکل او خیلی بزرگ بود پاهایش مانند دو تنهٔ درخت روی پلهٔ تخت سنگینی می‌کردند. صورتش پر از جای زخم بود. اما ترسناکتر، دندانهایش بود که از خشم به هم فشرده می‌شدند (مندنی‌پور،۱۳۸۲: ۳۵ و ر.ک:۳۵،۴۲،۷۲).

در کنار شخصیت‌پردازی مستقیم و بیرونی، شخصیتها معمولاً با روش روایت یا توصیف از راه گفتگو با استفاده از اندیشهٔ دیگران، از راه اندیشهٔ خود شخصیت، به مدد اندیشهٔ شخص نویسنده و از راه کنش به خواننده معرفی می‌شوند (هاک،۱۹٦۸:ص۱۸ به

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

نقل از محمدی، ۱۳۸۷: ۲۱۲) که شیوه‌هایی غیرمستقیم در معرفی آنهاست؛ به عنوان مثال کنش هجومی اسکندر به سمت خشت طلا بدون توجه به لطف بیکران ستاره‌ها، بیش از توصیف راوی، معرف شخصیت اوست:

> اسکندر ناگهان فانوس را انداخت و خیز زد. چهار دست و پا روی زمین رفت جلو. انگار باورش نشده بود، خیره ماند به خشت طلا... هول هول آن را قاپید... چهار زانو توی گل و آب نشسته، خشت را سفت و سخت گرفته بود. آن را با لباسش پاک کرد. بویش کرد. با دندان امتحانش کرد (مندنی‌پور،۱۳۸۲: ۲۸و۲۹ و ر.ک:٦٦).

در اپیزود ششم شخصیتی معرفی می‌شود که پیچیدگیهای روانشناختی دارد. کنشهای پهلوان، شخصیتی را به تصویر می‌کشد که دارای پیچیدگیهای روانشناختی است. پهلوان که در دایرهٔ واژگانی کودک جایگاه ویژه‌ای دارد در اینجا چهرهٔ پیچیده‌ای است که نه خوب و است و نه بد. او هم می‌تواند الگو باشد و هم نه. به فکر مردم بودن او عالی است ولی بداخلاقیها و کثیف بودن و سازش‌ناپذیری او نه. بدین ترتیب با شخصیتی روبه‌رو هستیم که دارای بُعد روانی ویژه و ذهنیتی مستقل است (ر.ک:۷۵-۸٦).

در اپیزود بعد مرکزیت روایت به شخصیتی تعلق دارد که با حاکم مزوّر و دروغگوی شهر سازش نمی‌کند. او نمونه‌ای از شخصیتی آرمانی است. در روساخت روایت، حکایت او بلافاصله پس از حکایت پهلوان می‌آید تا کودک به نوعی تفاوت پهلوان و قهرمان را متوجه شود. قهرمان کسی است که در برابر دروغ حاکم سکوت نکرده و حالا پس از تحمل سالها مشقت حبس و زندان هنوز بر سر حرف خود ایستاده است و حاضر نیست که به بهای آزادی از سخن خود برگردد (ر.ک: ۹۲-۹۹).

نویسنده در توصیف شخصیتهای آسمانی از ابزارهای مختلف برای شخصیت‌پردازی استفاده کرده است. ستارگان شخصیتهای تخیلی این داستانند و به گفتهٔ نیکولایوا مخاطبان ادبیات کودک و نوجوان، کنشهای عجیب و شگفت‌انگیز شخصیتها را بر کنشهای عادی ترجیح می‌دهد (نیکولایوا،۱۳۸۷: ٥٦۳). نویسنده با درک این موضوع با استفاده از شیوه‌هایی همچون گزاره‌های روایی، توصیف بیرونی، خلق کنشهای تخیلی از زبان راوی یا در خلال گفتگوهای شخصیتها به باوراندن و شناساندن فرشته-ستارگان پرداخته است.

همهٔ این شخصیتها صدایی متفاوت از صدای زمینیان دارند؛ از صدای برادر پنجم صدای براق ناز کردن سنجاب می‌شنیدم (مندنی‌پور،۱۳۸۲: ۳٤) خواهر پنجم وقتی حرف

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

می‌زد در صدایش، صدای به هم رسیدن نور دو شمع شنیده می‌شد (همان، ۵۵ و ص۲۵ و ص۲۹).

تارگان به گفتهٔ راوی، سایه ندارند (ص۳۵)؛ توان عبور از دیوار دارند؛ مثل نور که از شیشه رد می‌شود (ص۹۱) شمشیرها بر تن آنها کاری نیست و باران خیسشان نمی‌کند (ص۷٦).

به گفتهٔ خودشان: اگر کسی آنها را سرزنش یا دعوا کند، تاریک می‌شوند (ص٤۹) و اگر به کاری مجبور شوند، اول قرمز می‌شوند؛ بعد مچاله می‌شوند و آخر سر هر کدامشان می‌شود یک سوراخ سیاه توی آسمان (ص۵۲).

اما اصلی‌ترین کنش شگفت آنها محو شدن و سپس دگردیسی، همزمان با برآورده شدن یکی از آرزوهای زمینیان غمگین است:

> برادر کوچکتر زیر لب یک حرفی گفت؛ اما خواهرها و برادرهایش سرهایشان پایین بود. در نور فانوس به مرد نگاه کردم. چشمهایش یک طور خیلی عجیبی، مرموز بود. آه برادر ششم را شنیدم. همین تا رو برگرداندم به سوی او، محو شده بود.. دیدم که جای پای او باران روی یک خشت طلا می‌بارد (همان:۲۸و۳۸، ٤٤، ۵۷-۵۸).

در مجموع شخصیت‌پردازی داستان هزار و یک سال، تلفیقی از شخصیت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم است؛ چرا که از یک طرف نویسنده با توصیف ویژگیهای ظاهری شخصیتها و حتی اطلاق صفاتی به آنها به معرفی اجمالی شخصیتها می‌پردازد و از سوی دیگر با نشاندادن جنبه‌های وجودی شخصیت در میان حوادث داستان و نشاندادن کنشها و رفتار آنها، اطلاعاتی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد (ر.ک. عبداللهیان،۱۳۸۱: ٦٦).

۳-٤ چشم‌انداز (صدا و زاویهٔ دید) در هزار و یک سال

در پیش‌نویس نخست، راوی-نویسنده از داستانی که قرار است دربارهٔ ستاره‌ها بنویسد می‌گوید؛ کاری که زمینیها می‌توانند برای ستاره‌ها در مقابل بخشش خوبیها بکنند (مندنی‌پور،۱۳۸۲: ۷و۸). در ادامه در بخشی کوتاه با راوی دانای کل روبه‌رو هستیم. راوی‌ای که اطلاعاتی دربارهٔ قصهٔ ستارگان به مخاطب می‌دهد و خواننده را به خواندن این داستان دعوت می‌کند. «لطفا یک صفحه ورق بزن! لطفا به صدای ورق خوردن کاغذ خوب دقت کن و بعد ببین و بخوان!» (همان:۱۳)

در پی آن مندنی‌پور با استفاده از شیوه‌های خاص، داستان خود را از ساختار سادهٔ داستان کودک خارج، و تلاش می‌کند فضایی مدرن به اثر خود بخشد تا بدین طریق از

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

یک سو سطح اندیشگانی مخاطب کودک را ارتقا بخشد و از سوی دیگر برای مخاطب بزرگسال خود، اثری چالش‌برانگیز و به لحاظ فنی غنی، ارائه کند:

> همان وقتهای خیلی قدیم در همین شهر، مردی زندگی می‌کرد که کارش قصه گفتن بود... هر بار که باران نگاه می‌کرد به فکرش می‌رسید که باران هزار و یک جور صدا دارد... ولی باران هم که این همه صدای جورواجور دارد، هیچ حرف تازه‌ای ندارد»... و همین را یادداشت کرد.آن مردی که این را نوشت من بودم (همان:۲۰).

از همین جا چرخش راوی از دانای کل به نویسنده- راوی و زاویهٔ دید از سوم شخص به اول شخص اتفاق می‌افتد و دقیقا از همین نقطه، داستان وارد مرحلهٔ اصلی روایت خود می‌شود: «و من دیگر از خستگی پلکهایم سنگین شده بود که صدای در زدن شنیدم» (همان).

ستارگان مستقیما به خانهٔ راوی می‌روند و می‌گویند: «تو همان راهنمایی هستی که ما می‌خواهیم» (همان:۲۱). این جمله که بیانگر نیاز کودک و نوجوان به داشتن راهنماست، مؤید این سخن نیکولایوا است که «وجود راوی بزرگسال برای دست‌کم اندکی راهنمایی کودکان از الزامات بوطیقای داستان‌نویسی کودک است» (نیکولایوا،۱۳۸۷:۵۷۲).

نکتهٔ قابل توجه در این اثر وجود همین راوی است. در این اثر، نویسنده برای پر کردن فاصلهٔ سطح شناختی که نتیجهٔ وجود راوی بزرگسال و شخصیت کودک است که درواقع از تنگناهای اصلی نویسندهٔ کودک به شمار می‌رود، برخلاف دیگر نویسندگان، که «برای ایجاد توهم زاویهٔ دید کودکانه مجبورند چنین وانمود کنند که راوی همان اندازه می‌فهمد که شخصیت مرکزی داستان» (همان: ۵۷۱) به شگرد جدیدی دست زده است و راوی نه در جایگاه کودک و از زاویهٔ دید او بلکه وارد متن شده است و به عنوان هادی او به روایت می‌پردازد. راوی همسان درون داستانی این اثر، در ادامهٔ مسیر برای یافتن زمینیان غمگین با ستارگان همراهی می‌کند.

البته با نظر به تفاوتی که نیکولایوا- با توجه به دیدگاه ژنت -میان آن که می‌گوید و آن که می‌بیند در ادبیات کودک قائل می‌شود باید گفت در هزار و یک سال درواقع، شخصیتهایی که می‌بینند ستارگان دوازده‌گانهٔ معصومی هستند که برای یافتن زمینیان غمگین با راهنمای بزرگسال همگام می‌شوند. آنها با مشاهدهٔ انسانهای مختلف به شناخت می‌رسند و در نهایت صبحگاهان، با کوله‌باری از تجربه و با شمایلی هفتگانه به آسمان باز میگردند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

راوی بزرگسال پس از بازگشت ستارگان به راوی-قصه‌گوی آنها تبدیل می‌شود و شاهد سرنوشت انسانهایی است که ستارگان تلاش کردند غم از دلشان بزدایند. او پس از سوخته شدن کتاب ستارگان در دوران پیری آرزو می‌کند کاش ماجرای آن شب به یاد دیگران بماند:

> تنها آرزویم این است که ... وقتی که من دیگر نباشم، ماجرای آن شب بارانی به یاد یک نویسندهٔ دیگر بیاید، و هزار و یک سال بعد، دوباره یک نفر دیگر یادش بیاید، تا همیشه داستان ستاره‌ها باشد، و آدمهایی باشند که بدانند یک راز بزرگ هست که قسمتی از آن توی آسمان است و قسمتی از آن روی زمین است» (مندنی‌پور،۱۳۸۲: ۱۳۲).

در بخش پایانی، راوی دیروز، به نویسنده راوی امروز تبدیل می‌شود که در سال ۱۳٦۱ در منطقهٔ جنگی است و قصد دارد راوی داستان ستارگان باشد و سرانجام این تصمیم را عملی می‌کند: «بهتر است تا دیرم نشده، این داستان را بنویسم تا آنها و هر کسی که دوست دارد به شب آسمان نگاه بکنند ... بعد در خیالشان بتوانند بالهای ستاره‌ای را ببینند...» (همان:۱۳۸).

٤-٤ زمان روایت در هزار و یک سال

همان گونه که پیشتر بیان شد، نیکولایوا در تحلیل زمان روایت تلاش کرده است از الگوی زمان روایت سه‌گانهٔ ژنت برای تحلیل آثار داستانی کودک و نوجوان استفاده کند.

در اولین نوع رابطهٔ زمانی میان زمان داستان و متن به نظم و ترتیب توجه می‌شود. در نظم ارتباط میان توالی رخدادن رویدادها در داستان و ترتیب بازگویی آنها مورد توجه قرار می‌گیرد. ژنت هر گونه انحراف در نظم و آرایش ارائهٔ عناصر متن را از نظم و سامان وقوع عینی رخدادها در داستان زمان‌پریشی می‌نامد (تولان،۱۳۹۳: ۷۹). به گفتهٔ نیکولایوا ادبیات کودک و نوجوان کلاسیک، ساختار زمانی منظمی داشت؛ اما در ادبیات معاصر می‌توان انواع زمان‌پریشیها را دید. هزار و یک سال که به گفتهٔ نویسنده، «قصهٔ رازی است که نصفش در آسمان است و نصفش در زمین» (ص۱۳) در مجموع روایتی منظم دارد و به ترتیب در ضمن اپیزودهای هشتگانه پیش می‌رود؛ اما گاهی در دل همین اپیزودها زمان‌پریشیهایی دیده می‌شود. زمان‌پریشیهای هزار و یک سال از نوع گذشته‌نگر است. پیش از آشنایی ستارگان با هر یک از شخصیتهای انسانی، راوی به

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

سرگذشت هر یک از آنها گریز می‌زند تا آنها را با زمینیان و غصه‌هایشان آشنا کند. اسکندر، شاعر، دانشمند، دخترک، قهرمان، پهلوان و... همگی پیش از اینکه ستارگان با آنها روبه‌رو شوند، معرفی می‌شوند.

یک روزی روزگاری دختری در شهر ما بود که خیلی قشنگ بود و خیلی هم دانا بود ... بعد یک کرد جوانی بود که کولی بود و مثل همهٔ کولیهای دنیا همه‌اش سرگردان در سفر بود. تا اینکه یک موقعی آمد به شهر ما تا چاقوهای دست‌سازش را بفروشد ... یک روزی کولی در خانهٔ بانو را می‌زند. بانو می‌آید دم در و کولی ماتش می‌برد به چشمهای بانو (همان:۱۰۲و۱۰۳ور.ک ۳۱،۳٤،۵۳،۷۲).

خود ستارگان نیز برای معرفی کارکرد خود برای زمینیان به گذشتهٔ برون‌داستانی گریز می‌زنند تا چگونگی یاری‌رسانی آسمانیان را برای انسانها تشریح کنند. روایت گذشته‌نگر بیرونی گذشته‌ای را فرایاد می‌آورد که پیش از نقطهٔ آغاز اولین روایت رخ داده است و دورهٔ زمانی پیش از رویدادهای اصلی روایت را در بر می‌گیرد (ر.ک.ریمون کنان،٦٥-٦٧).

برادر پنجم گفت: سالهای سال، خیلی سالهای سال پیش، یک ستاره‌ای که توی آسمان نبود، آمد زمین و برای آدمها شد آتش و چون بین ستاره‌ها تنها بود، کسی متوجه جای خالیش نشد.

خواهر سوم گفت: و سالهای سال، خیلی سالهای سال پیش، یک ستاره‌ای که توی آسمان تنها بود، آمد زمین و برای آدمها شد عدد صفر... (مندنی‌پور،۱۳۸۲: ۵۹).

دومین مقولهٔ زمان روایت در نظریهٔ ژنت تداوم است. تداوم پیوند و ارتباط میان مدت‌زمان حوادث و اتفاقات با بازگفت این حوادث در روایت است (ژنت،۱۹۸۰: ۳۵). در تداوم به بررسی میان گسترهٔ زمان، که رخدادها را در بر می‌گیرد و حجم متن اختصاص یافته به همان رخدادها پرداخته می‌شود. ژنت از تداوم یا دیرش در تعیین ضرباهنگ و شتاب داستان استفاده می‌کند (تولان،۱۳۹۳: ٦۱). شتاب روایت می‌تواند ثابت، مثبت و یا منفی باشد. به گفتهٔ نیکولایوا در داستانهای کودک و نوجوان معمولا شاهد تداوم طولانی‌مدت نیستیم و بازهٔ زمانی کوتاهی برای روایت در نظر گرفته می‌شود. در هزار و یک سال نیز ۱۲۹ صفحه از داستان به توصیف یک شب و وقایعی که در آن اتفاق می‌افتد، اختصاص دارد. در این شب ستارگان دوازده‌گانه به زمین می‌آیند تا به تسکین دردهای زمینیان بپردازند. بنابراین در بخش نخست این اثر با شتاب منفی روبه‌رو هستیم.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

اختصاص تکهٔ بلندی از متن به زمان کوتاهی از داستان باعث ایجاد شتاب منفی می‌شود. شتاب منفی در حد نهایی خود به مکث توصیفی منجر می‌شود؛ زیرا توصیف ماجرا زمان خواندن را طولانیتر از زمان رویداد می‌کند (همان:٦٢). بنابراین در هزار و یک سال در لایهٔ سطحی حداقل سرعت بر داستان حاکم است؛ ولی در ادامه با شتاب مثبت روبه‌رو هستیم. اختصاص تکه‌ای کوتاه از متن به مدت زمان زیاد، باعث ایجاد شتاب مثبت در داستان می‌شود. در این بخش روایت کوتاه شده است. صفحهٔ ۱۲۹ تا ۱۳۳ روایت سالهای بسیار زندگی راوی داستان از دوران جوانی تا پیری و مرگ است.

«و مثل خواب، سالهای سال از این شب گذشت. من خرده‌خرده پیرتر می‌شدم. اما بارها هر جا شد، هر وقت شد، داستان آمدن ستاره‌ها را به زمین برای دیگران تعریف کردم» (مندنی‌پور،۱۳۹۳: ۱۲۹). راوی در گذر زمان سرگذشت شخصیتها را برای خواننده روایت می‌کند. از پهلوان و دانشمند و اسکندر و کولی و سارا بانو می‌گوید و به گفتهٔ خود با این خیال، که قصه‌گوی شهر است، حداقل هزار سال پیش از چشم باز کردن شما به امید روزگار شما، چشمهای خسته‌اش را می‌بندد (ص۱۳۲و۱۳۳). هزار سال می‌گذرد و باز با شتاب مثبت روبه‌رو هستیم. با حذف زمان به راوی نویسنده‌ای می‌رسیم که صدای مرد راهنمای ستارگان را در ناخودآگاه می‌شنود (ص١٣٤) و عهد می‌کند داستان ستاره‌ها را بنویسد (ص١٣٦)؛ اما راوی نویسنده که افسر وظیفه است سالها برای نوشتن داستان تعلل می‌کند و سالهای زندگی او نیز با شتاب مثبت به پیش می‌رود تا سرانجام تصمیم می‌گیرد «تا دیرش نشده، داستان ستاره‌ها را بنویسد» (ص١٣٨). درواقع در این بخشها: «روایت در حداکثر سرعت خود مشمول قاعدهٔ حذف می‌گردد که طی آن هیچ فضای متنی روی بخشی از دیرش داستانی صرف نشده است» (تولان،۱۳۹۳: ۹۰).

منظور از بسامد تکرار نقل یک حادثه در داستان است. در بسامد مفرد واقعه‌ای که یک بار رخ داده است، یک بار و واقعه‌ای که چند بار رخ داده است به همان میزان نقل می‌شود. در بسامد مکرر رویدادی که تنها یک بار رخ داده است چند بار نقل می‌شود. در بسامد بازگو رویدادی که چند بار رخ داده است، یک بار روایت می‌شود (ر.ک.احمدی،١٣٨٦: ٣١٦ و تولان،۱۳۹۳: ۸۲و۸۳).

در ادبیات کودک و نوجوان شگرد چند بار تکرار کردن یک رویداد پرکاربرد و برای مخاطب جذاب است. آنچه در جریان هزار و یک سال توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، اپیزودهای هشتگانه‌ای است که موضوع محوری آنها یاری‌رسانی فرشته ـ

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

ستارگان به انسانهای غمگین است. این ماجرا هشت بار تکرار می‌شود و در هر هشت بار با یک ساختار مشخص ستارگان زمینیان را به خواسته‌هایشان می‌رساند. بنابراین در کل داستان با بسامد مفرد روبه‌روییم؛ یعنی ماجرایی که هشت بار رخ داده است، هشت بار تکرار می‌شود. آنها با هر بار ورود به دنیای یکی از زمینیان ورود خود را اعلام می‌کنند و وعدهٔ یاری می‌دهند: «...آمده‌ایم شاید بتوانیم کمکتان کنیم ... نه خواب می‌بینید و نه دروغ می‌شنوید. ما می‌خواهیم بدانیم چرا همیشه غمگین و ناراحت هستید؟» (ص۲۵و۷۶،۹۳،۵۳،٦٤)

۵. نتیجه‌گیری

داستان هزار و یک سال، اثری است کودکانه. این اثر از عواملی همچون حضور شخصیتهای پری‌وار، ساخت فضای اپیزودیک، تنوع شخصیتها، لحن کودکانه، زبان تصویری و ... یاری گرفته و وجودی به دنیای ادبیات کودک عرضه کرده است که نه کلاس آموزشی برای کودک بلکه ابزاری هنرمندانه در راستای رشد و بلوغ فکری اوست. همراهی اثر در روند رشد اندیشگانی کودک در ساختار اثر بخوبی متجلی شده است. هزار و یک سال پیرنگی منظم دارد. پیش‌نویسها و شروع روایت در جهت تبیین ساخت کلی داستان است. در ادامه ماجرای داستان در ضمن ساختی اپیزودیک و با ساختاری مستحکم و بر پایهٔ رابطهٔ علّی منظم پیش می‌رود و همین عامل سبب می‌شود درجهٔ روایتمندی این اثر در سطح قابل قبولی قرار گیرد. با توجه به اینکه پایانبندی این اثر باز است از جمله داستانهای نوجوانی است که به گفتهٔ نیکولایوا به جای ختم به خیر شدن، روزنه‌ای به شروعی تازه است.

شخصیتهای این اثر دو دسته هستند که تفاوتشان از زمین تا آسمان است .این دو دسته، نمایندهٔ دو گروه سنی و تفاوت دنیای آنهاست. شخصیتهای این اثر بین شخصیت بد، شخصیت خوب و شخصیت چند بُعدی در نوسانند. بنابراین نویسندهٔ این اثر به جای خلق شخصیتهایی به تمامی خوب، بد، تلاش کرده است به برخی شخصیتها بُعدی روانی ببخشد. نویسنده در شخصیت‌پردازی زمینیان کوشیده است با استفاده از ابزارهایی همچون شخصیت‌پردازی مستقیم و بیرونی، توصیف و روایت ویژگیها از زبان راوی و خود شخصیتها و تکیه بر کنشها، شخصیتها را برای مخاطب ملموستر کند. در کنار آن، او با دریافت این نکته، که مخاطب نوجوان است و شگفتیها و غیرممکنها را خوش می‌دارد در معرفی شخصیتهای تخیلی داستان، کوشیده است در کنار

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

شخصیت‌پردازی بیرونی، کنشها و ویژگیهای شگفتی برای آنها بیافریند تا سطح باورپذیری مخاطب را ارتقا بخشد.

از مشکلات اساسی متون ادبیات کودک، فاصلهٔ شناختی است بین راوی که داستان را روایت می‌کند و کودک که داستان از زاویهٔدید او روایت می‌شود. نویسندهٔ هزار و یک سال با همراه کردن راوی اثر با کودک و حل کردن او در متن روایت در راستای حل این مشکل کوشیده است. او راوی را راهنمای شخصیتهای کودکانهٔ خود می‌کند و از این طریق به گفتهٔ نیکولایوا صحه می‌گذارد که وجود راوی بزرگسال برای اندکی راهنمایی کودکان از الزامات بوطیقای داستان‌نویسی کودک به شمار می‌رود.

هزار و یک سال از نظر زمانی همچون بسیاری از آثار کودک و نوجوان ساخت منظمی دارد و تنها در برخی اپیزودها گاهی زمان‌پریشی دیده می‌شود. تداوم داستان منفی است و بخش زیادی از این اثر به وقایع یک شب اختصاص دارد؛ اما در پایان اثر با شتاب مثبت روبه‌رو می‌شویم و شاهد گذر سالهای بسیار بدون روایت آنها هستیم. همان گونه که پیشتر بیان شد، بسامد تکرار یک واقعه در ادبیات کودک و نوجوان بسیار است و این شیوه از جمله روشهای خوشایند و پرکاربرد است. در هزار و یک سال نیز واقعهٔ یاری‌رسانی فرشته- ستارگان چندین بار تکرار و نقل و روایت می‌شود.

در مجموع باید گفت هزار و یک سال، داستانی است که از خطابی دوگانه برخوردار است؛ در پیش صحنه با کودک و نوجوان سخن می‌گوید و از عواملی همچون حضور شخصیتهای پری‌وار، ساخت فضای اپیزودیک، تنوع شخصیتها، لحن کودکانه، زبان تصویری و...، برای ارائهٔ اثری هنرمندانه و غیرآموزشی و رشد و بلوغ فکری و اندیشگانی کودک و نوجوان یاری می‌گیرد و در کنار آن در ژرف‌ساخت روایت خود گوشهٔ چشمی به مخاطب بزرگسال دارد و در گفتگو با او نگاهی فلسفی-هستی‌شناختی به زندگی می‌افکند.

منابع

اخوت، احمد؛ دستور زبان داستان، اصفهان: فردا، ۱۳۷۱.

احمدی، بابک؛ ساختار و تأویل متن، چ نهم، تهران: مرکز، ۱۳۸٦.

پراپ، ولادیمیر؛ ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چ دوم، تهران: توس، ۱۳۸٦.

تولان، مایکل ؛ روایت‌شناسی: درآمدی زبانشناختی- انتقادی، ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت، ۱۳۹۳.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]

ریمون کنان، شولامیث؛ «مؤلفهٔ زمان در روایت»؛ ترجمهٔ ابوالفضل حری، فصلنامهٔ هنر، ش ۵۳، فروردین و اردیبهشت، ۱۳۸۲.
زایپس، جک؛ «چرا ادبیات کودکان وجود ندارد؟» ترجمهٔ فریده پورگیو، در کتاب دیگرخوانیهای ناگزیر به کوشش مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۷.
عبداللهیان، حمید؛ شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر، تهران: آن، ۱۳۸۱.
کالر، جاناتان؛ نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۵.
کوری، گریگوری؛ روایتها و راویها، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۱.
لوته، یاکوب؛ مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما؛ ترجمهٔ امید نیک فرجام، تهران: مینوی خرد ۱۳۸۸.
محمدی، محمدهادی؛ روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان؛ تهران: سروش، ۱۳۷۸.
مصلح، ملیحه؛ مقایسهٔ شخصیت، شخصیت‌پردازی و رابطهٔ متن و تصویر در کتابهای داستانی تصویری برگزیدهٔ ایرانی و خارجی (بر پایهٔ نظریهٔ ماریا نیکولایوا و کارول اسکات)، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه شیراز. ۱۳۹۱.
مکاریک، ایرنا ریما؛ دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چ پنجم، تهران: آگه، ۱۳۹۳.
مکوئیلان، مارتین؛ گزیدهٔ مقالات روایت، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸.
مندنی‌پور، شهریار؛ هزار و یک سال، تهران: آفرینگان، ۱۳۸۲.
نیکولایوا، ماریا؛ «فراسوی دستور داستان یا چگونه نقد ادبیات کودک از نظریهٔ روایت بهره می‌برد»، ترجمهٔ غزال بزرگمهر، در دیگرخوانیهای ناگزیر به کوشش دکتر مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۷.
نیکولایوا، ماریا؛ «زیبایی‌شناسی متغیر شخصیت در ادبیات کودک»، ترجمهٔ آیدا امیرشاهی، کتاب ماه کودک و نوجوان، ش ۸۳، ۱۳۸۳، ص۱۴۳-۱۵۰.
Genet, Gerald (1980). Narrative Discourse. Translated by Jane E. lewin, Ithaca Cornel University Press.
Nikolajeva ,Maria. (2004).”Narrative theory and children s Literature” in *International Companion* Encyclopedia *of Children`s literature*. New York: Rutledge. Pp166-178.
----------.(1995).”Children s Literature as a Cultural Code: A Semiotic Approach to History” in *Aspect and Issues in the History of Children s Literature* .London: Green Wood Press.pp39-48

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.59.1.5]