سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۲

بررسی روایت‌های پسامدرن در داستان‌نویسی برای کودکان و نوجوانان

عمران صادقی[۱]
دکتر بیژن ظهیری ناو[۲]

تاریخ دریافت: ۹۵/۷/۱۹ تاریخ پذیرش: ۹۶/۳/۲۹

چکیده

استفاده از عناصر پسامدرن در داستان‌های کودکان با دشواری‌هایی همراه است؛ زیرا ممکن است مخاطب کم‌تجربه فهم درستی از این عناصر نداشته باشد و روند درک داستان برایش کند شود. با این اوصاف، بسیاری از شاخصه‌های پسامدرن را در داستان‌های کودکانه محمدرضا شمس و سیامک گلشیری می‌توان دید. مانند: گسست در پیرنگ، خلق دنیایی دیگر، شخصیت‌های تخیلی و توهمی، راوی غیر قابل اعتماد و تعلیق آگاهانه ناباوری. در این پژوهش برای آنکه نشان دادن تمایز داستان‌های پسامدرن در برابر داستان‌های متعارف، داستان‌های پسامدرنی محمدرضا شمس («من، زن‌بابا و دماغ بابام» و «من‌من کله‌گنده») و *تهران کوچه اشباح* از سیامک گلشیری را در مقابله با اندیشه‌های روایت‌شناختی ماریا نیکولایوا بررسی می‌کنیم. نیکولایوا با گرایش‌های پساساختارگرایی، ابزاری را که روایت‌شناسی می‌تواند برای بررسی ادبیات داستانی کودکان در اختیار ما بگذارد، به ما نشان می‌دهد. روایت همزمان سه داستان در آثار شمس و تجویف در داستان گلشیری، نمونه‌ای برای گسست و شکاف در روایت است. در پایان داستان نیز شاهد روزنه‌ای به آغاز یک داستان تازه‌ایم.

واژگان کلیدی: ادبیات کودک، پسامدرن، فانتزی، نیکولایوا

۱. دانشجوی دکتری دانشگاه محقق اردبیلی emransadeghi@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

۱- مقدمه

با آنکه بسیاری از پژوهشگرانِ عرصه داستان کودک و نوجوان از دشواریِ نوشتن به شیوه داستان‌های پسامدرنیستی برای کودکان سخن گفته‌اند، اما نویسندگانی نیز بوده‌اند که در این طریقه نگارش به سبکی ویژه دست یافته‌اند. محمدرضا شمس و سیامک گلشیری ازجمله نویسندگانی‌اند که با نگارش پسامدرنیستی برای کودکان و نوجوانان راهی به دنیای کودکانه مخاطبانشان پیدا کرده‌اند.

محمدرضا شمس، داستان‌های بسیاری با نگاه و سبک متفاوت برای کودکان نوشته‌است؛ مانند «بادکنک و اسب آبی»، «دختره خل و چل»، «من، زن‌بابا و دماغ بابام» و «من من کله‌گنده»، «دزدی که پروانه شد» و«صبحانه خیال». او تاکنون جوایزی همچون لوح تقدیر کتاب سال کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، کتاب سال سلام، قصه سال مجله سروش کودک و کتاب سال شورای کتاب کودک را از آن خود کرده‌است.

محمدرضا شمس در داستان‌هایش در عین اتکا به میراث پیشینیان، نگاهی امروزی و خلاف‌آمد عادت به هستی دارد. بارش تخیل در آثارش غبار روزمرگی را از چهره داستان کنار می‌زند. او کوشیده‌است داستان‌های فانتزی را به سمت داستان‌های پسامدرن سوق دهد. بسیاری از تکنیک‌ها و تمهیدات جریان ادبی پسامدرن در داستان‌های او به کار رفته‌است. تکنیک‌هایی چون زمان‌پریشی، نگارش شیزوفرنیک، شخصیت‌های بیمار و گرفتار پارانویا، تخیل‌های بی‌حد و مرز، گسست در روایت اصلی و پیرنگِ بدون روابط علی و معلولی از ویژگی‌های بارز داستان‌های محمدرضا شمس است. گاه دست به نگارش عمودی و افقی به طور همزمان می‌زند، یا با به‌کارگیری شیوه‌نامه نادرست برای نوشتن کلمات، مانند نوشتن کلمات در اندازه‌های متفاوت یا کشیدن بیش از حد کلمات، سعی در قاعده‌گریز کردن داستان‌هایش دارد.

ما در این پژوهش سه اثر «من، زن‌بابا و دماغ بابام»، «من‌من کله‌گنده» و «تهران کوچه اشباح» را برای بررسی انتخاب کرده‌ایم؛ زیرا به نظر ما عناصر پسامدرنیستی در این سه داستان آشکارتر است و از سوی دیگر دو داستان برگزیده شمس به هم پیوسته‌اند و هر یک بدون دیگری ناتمام است. ما در بازشناخت تمایزات پسامدرنیستی این سه داستان، به نظریه روایی ماریا نیکولایوا دست یازیده‌ایم. نیکولایوا از روایت‌شناسان متأخر است که در پژوهش‌های خویش رویکردی پساساختاری به داستان‌های کودکان دارد. با مقابله و مقایسه سه داستان در برابر

اندیشه‌های نیکولایوا بسیاری از تمایزات این سه اثر در برابر داستان‌های متعارف عرصه ادبیات کودک آشکار می‌شود. بنابراین بهتر می‌توان جایگاه اندیشه‌های پسامدرنیستی را در این عرصه درک کرد.

۱- ۱- آشنایی با دو داستان محمدرضا شمس

دو داستان محمدرضا شمس، («من‌من کله‌گنده» و «من، زن‌بابا و دماغ بابام») روایتگر درماندگی‌های کودکی است که از دست نامادری گریخته و آواره پارک‌ها و به تعبیر نویسنده «هتل کارتن» شده‌است. نویسنده با کمک جریان دسیال ذهن، افکار درونی این کودک را به شکل دو داستانی تأثیرگذار درآورده‌است. داستان من، زن‌بابا و دماغ بابام حول یک محور روایت می‌شود. در این داستان، نویسنده افکار راوی را نسبت به جایی که قبلاً بوده (بهشت: شکم مادرش)، مادرش، پدرش و نامادری‌اش بیان می‌کند و بیشتر داستان نیز حول محور نامادری می‌چرخد. مادر راوی در حین وضع حمل راوی از دنیا می‌رود و قابله‌اش، زن‌بابا می‌شود. او در این داستان با تخیلی مشوش، هراس خود را از این نامادری نشان می‌دهد و سرانجام همین نامادری سبب می‌شود تا پدرش او را در پارکی رها کند. راوی در این داستان، با شخصیت‌هایی داستانی که از نامادری ستمگر رنج می‌برده‌اند همذات‌پنداری می‌کند. درواقع او این داستان را با داستان‌هایی شفاهی مانند ماه‌پیشانی، خاله سوسکه، ننه‌عنکبوت و داستان‌هایی مکتوب مانند پینوکیو، شازده‌کوچولو و سیندرلا پیوند می‌زند. اما داستان «من‌من کله‌گنده» در سه محور ادامه پیدا می‌کند. محور اصلی، حول شخصیت راوی داستان قبلی (کودک کارتن‌خواب) است. نوشتن خلاصه‌ای منسجم برای این داستان تقریباً غیرممکن است؛ زیرا هر صفحه از داستان حول حادثه و تخیلات جداگانه‌ای می‌چرخد. نویسنده مانند دیگر پسامدرنیست‌ها، چندان دغدغه‌ای برای ایجاد داستانی منسجم ندارد. برای اینان چگونگی ساخت و پرداخت سخن روایت مهمتر است (نک. قاسمی‌پور، ۱۳۹۳: ۸). این کودک رهاشده در پارک با دیدن هرچیزی مثلاً یک گل یا پروانه یا یک دختربچه در تخیلات خود برای رهایی از درد و رنج بی‌هویتی خویش با او گفتگو می‌کند. دو داستان دیگر یادآوری حکایت‌هایی است که نویسنده از کودکی خویش به یاد دارد.

۱- ۲- آشنایی با داستان «تهران، کوچه اشباح» از سیامک گلشیری

سیامک گلشیری نیز یکی از نویسندگان مطرح ژانر فانتزی، به‌ویژه فانتزی وهم‌ناک یا گوتیک است که آثار گوناگونی را در این ژانر برای کودکان نوشته‌است. مجموعه *خون آشام‌ها* را می‌توان از مهمترین آثار او دانست. *داستان تهران کوچه اشباح*، نخستین داستان از این مجموعه است. نویسنده در ابتدای این داستان می‌گوید که این داستان نوشته دراکولا است و خودش فقط داستان را بازگویی کرده‌است: «هنوز که هنوز است باور نمی‌کنم. با اینکه بارها و بارها نوشته‌اش را خوانده‌ام، اما هنوز نتوانسته‌ام باور کنم. شب‌ها گاهی تا دیر وقت به آن شب فکر می‌کنم، حتی گاهی هم کتابی را جلوام می‌گذارم. آن مرد جوان که بود یا از کجا آمده بود؟! یا از کجا تلفن من را گیر آورده بود؟ اما هنوز وقتی تلفن، نیمه‌شب‌ها زنگ می‌زند، فکر می‌کنم او پشت خط است و یا وقتی آخر شبی مسیرم به اتوبانی می‌افتد، حس می‌کنم پشت درخت‌های بلند کاج ایستاده و دارد نگاهم می‌کند. می‌دانم که دوباره می‌بینمش. شک ندارم. بیشتر وقت‌ها هم نسخه‌ای از این کتاب را، که خودم بازنویسی‌اش کرده‌ام، به همراه دارم تا به محض اینکه دیدمش، آن را به او بدهم. شاید هم تا حالا کتاب را گیرآورده باشد» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۶).

داستان از این قرار است که فردی به نویسنده داستان زنگ می‌زند و از او می‌خواهد که ماجرایی که برایش اتفاق افتاده و آن را نوشته‌است چاپ کند. نویسنده نیز قبول می‌کند. ماجرای اصلی داستان نیز به شب جشن تولد یکی از دوستان راوی (آرش) برمی‌گردد. آرش و راوی برای به پرواز درآوردن هلی‌کوپتری که آرش هدیه گرفته‌است، به پشت بام خانه‌ای متروکه می‌روند. در مسیر بالارفتن از پله‌ها با اشباح مواجه می‌شوند. بیشتر اتفاقات داستان طول و تفصیل همین مواجهه است. دو دوست از دست اشباح فرار می‌کنند. فردای آن روز، آرش از راوی می‌خواهد که هلی‌کوپترش را پس دهد اما راوی متعجبانه به او می‌گوید که در هنگام فرار، در آن خانه مانده‌است. این حرف، تعجب آرش را به دنبال دارد؛ زیرا او رفتن به چنین خانه‌ای را انکار می‌کند و سخنان راوی را نقشه‌ای برای پس‌ندادن هلی‌کوپترش می‌داند. در پایان داستان نیز راوی احساس می‌کند که به خون علاقه‌مند شده‌است. این علاقه‌مندی باعث طرد او از خانه می‌شود.

این داستان را می‌توان از نمونه‌های زیبای گوتیک فانتزی دانست. در رمان گوتیک فانتزی تمامی عوامل دلهره جمع می‌شوند تا مخاطب را به هراس بیندازند. در تعریف

گوتیک گفته‌اند: «رمان گوتیک، رمانی است که در آن سحر و جادو، رمز و معما، بی‌رحمی، خونریزی، دلهره و وحشت به هم آمیخته باشد. رمان گوتیگ از اشباح افسون‌گر و جادوگران سنگدل، پچپچه‌ها و همهمه‌های گنگ و دلهره‌آور لبالب است. قصرهایی که در آنها استخوان مردگان روی هم انباشته شده و خرابه‌های قدیمی با فضا و رنگ وهم‌انگیز و حال و هوای مخوف، صحنه‌های سنتی این نوع داستان‌ها است. از رمان‌های گوتیک که شهرت جهانی دارند *فرانکشتاین* اثر مری شلی و *دراکولا* از برام استوکر است» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۷۲).

به نظر می‌رسد که گلشیری در نگارش این داستان به کتاب *دارکولا*ی برام استوکر نگاه ویژه‌ای داشته‌است. انتخاب نام شخصیت اصلی نیز مؤید این مدعاست. جالب‌تر آنکه نویسنده مدعی است این داستان را خود دراکولا نوشته‌است. همچنین خانه‌ای که قبلاً در آن قتلی صورت گرفته و اکنون متروک است به عنوان مکان سنتی وقوع حوادث، در این داستان نیز دیده می‌شود. زیرا «مکان‌های غریب به‌کاررفته در این داستان‌ها می‌توانند به وحشت و ترس آنها بیفزایند [...] شخصیت‌های این آثار برای انجام کار معمولاً مجبور می‌شوند در راهروها، پلکان‌های نمناک و دلهره‌آور و دهلیزهای پرپیچ و غریب حرکت کنند» (نصراصفهانی و خدادادی، ۱۳۹۲: ۱۶۵).

۱- ۳- پسامدرن و کودکی

ارائه تعریف از پسامدرن به معنای تحدید آن است: «پسامدرنیسم خود مفهومی مسئله‌ساز و مناقشه‌پذیر و دارای تعریف‌های چندگانه است. پسامدرنیسم بنا به ذات خود، دالی مرکزگریز و تفسیربرانداز است که در مقابل هر کوششی برای تدقیق یا هر تلاشی برای پیوند دادن آن با یک مدلول معیّن مقاومت می‌ورزد (پاینده، ۱۳۸۶: ۱۲). هرچند تعریف پسامدرن دشوار است، می‌توان ویژگی‌های آن را برشمرد. دیوید لاج، این مشخصات را برای داستان پسامدرن برمی‌شمارد: «الف- تناقض، هر قطعه، قطعه بعدی را نقض می‌کند؛ ب- عدم انسجام و تناقض که نمودش را در *فاشیسم‌گراهای بشر دوست* می‌بینیم؛ ج- فقدان قاعده (وجود تصادف) و مطرح شدن امر پوچ تا این حد که نویسنده کتاب اصلی را پاره کند، سپس صفحه‌ها را درهم بریزد و بی هیچ قاعده‌ای آنها را پشت سر هم بیاورد؛ د- افراط‌گرایی و

زیاده‌روی؛ ح- اتصال کوتاه (پرش از امری به امری دیگر) تقاطع موضوع با موضوعی دیگر[1]» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۲۵).

از سوی دیگر بین پسامدرن و ادبیات کودک و خودِ مفهوم کودکی می‌توان مشابهت‌هایی یافت. استفاده انقلابی از زبان، گریز از محافظه‌کاری، تخیلات بی‌حدومرز و مهمتر از همه، هویت‌جویی در هردوی این دو مفهوم خودنمایی می‌کند. کودکان به دنبال یافتن هویتی از خود هستند و اندیشمندانی چون لکان و فوکو «خود ثابت و یکپارچه» را خیالی خام می‌دانند و در جستجوی هویتی تازه‌اند (وارد، ۱۳۹۲: ۱۶۳). تا جایی که منتقدی می‌نویسد: «من اغلب متحیرم چرا نظریه‌پردازان متوجه نشده‌اند که بهترین شاهد را برای تقریباً تمام آنچه که به پدیدارشناسی، ساختارگرایی یا شالوده‌شکنی و هر رویکرد دیگری می‌گویند، می‌توان به وضوح و راحتی در ادبیات کودکان نشان داد» (کوگن‌تکر، ۱۳۸۶: ۷۰).

۱- ۴- فصل مشترک داستان‌های فانتزی و پست‌مدرن

بین داستان پست‌مدرنیستی و داستان فانتزی فصل مشترک‌های زیادی وجود دارد. مرز این دو نوع متن به مرور محدودتر می‌شود. اما مهمترین اصل مشترک در تعلیق آگاهانه ناباوری است. در خواندن این داستان‌ها باید اصل تعلیق آگاهانه ناباوری را مدنظر قرار دهیم: «تعلیق آگاهانه ناباوری یعنی خلق آنچه واقعیت ندارد و باورکردنش مشکل است. این نظر برای اولین‌بار توسط کولریج مطرح شد. آفریننده یک شعر خود می‌داند که وظیفه‌اش بیان حقیقت نیست بلکه می‌خواهد بر پایه تصورات خود، دنیایی زیبا، لذت‌بخش و قائم به ذات بیافریند. پس آگاهانه و با تصور خود دنیایی خلق می‌کند پر از عجایب باورنکردنی و پر از مبالغه و تخفیف» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۶۲).

> «پشت خروس اندازه یک کف دست زخم می‌شود. مغزگردویی می‌سوزانم، می‌گذارم روی زخم. یک درخت گردو سبز می‌کند. بچه‌ها از بس سنگ و کلوخ می‌اندازند به گردوها، یک زمین پشت خروس باز می‌شود. زمین را شخم می‌زنم و هندوانه می‌کارم. زمین هندوانه می‌کند. هندوانه‌ها را بار الاغ می‌کنم کمرش می‌شکند. بار اسب می‌کنم پاش می‌شکند. بار شتر می‌کنم زانوش می‌شکند» (شمس، ۱۳۸۹: روایت دوم) (۱).

خواننده یا شنونده فانتزی در هنگام روبه‌رو شدن با جهان یا موقعیت فانتاستیک، از خود ناباوری نشان نمی‌دهد و از خود نمی‌پرسد که آیا چنین چیزهایی وجود دارد یا نه؟!

---

1 . short circuit

بلکه لازمه پیوند درونی با داستان این است که نسبت به دنیای آن شک نکند. خواننده یک متن پسامدرنیستی نیز باید بپذیرد که داستان به طور مطلق خیالی است مطلقاً خیالی به این معنا که نمی‌خواهد بازتاب واقعیت‌ها باشد. مبنا و اساس آفرینش داستان فانتزی نیز به مانند داستان پسامدرنیستی تخیل است.

به نظر می‌رسد استفاده از عناصر پست‌مدرن در داستان‌های کودکان و نوجوانان مخاطره‌آمیز باشد؛ زیرا ممکن است خواننده کم‌تجربه با فضای پست‌مدرنی ایجادشده در داستان رابطه برقرار نکند. باید گفت فضای پست مدرنیستی نه تنها در ادبیات کودک، بلکه در کل ادبیات نیز مخاطب خاص خود را دارد زیرا متن پست‌مدرنیستی، متن مؤلف است یعنی هر خواننده‌ای به‌راحتی نمی‌تواند با آن رابطه برقرار کند. به تعبیر دیگر در مقابل کنش خواندن از خود مقاومت نشان می‌دهد و درک و دریافت آن مستلزم تلاش فکری خواننده است (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۳۰). به‌خصوص زمانی که قرار است نویسنده به دنیای درون ذهن شخصیت‌ها بپردازد، دشواری کار دوچندان می‌شود. این نکته را محمدرضا شمس به‌خوبی دریافته‌است. داستان‌های او صرفاً شرح آشفتگی‌های ذهنی راوی نیست؛ بلکه با تخیلی پویا داستان‌هایی پرتحرک خلق کرده‌است.

هرقدر درباره داستان‌های شمس با تعلیق آگاهانه ناباوری روبه‌روییم، در داستان *تهران کوچه اشباح* با تردید مواجهیم. چنان‌که پیشتر گفتیم، این داستان از گونه داستان‌های گوتیک یا وهمی است. تزوتان تودوروف در بررسی این‌گونه داستان‌ها به نکات جالبی دست یافته‌است. او می‌گوید: «متن وهمی، صرفاً از روی حضور پدیده‌ها یا موجودات فوق طبیعی مشخص نمی‌شود؛ بلکه مشخصه آن تردیدی است که در برداشت و درک خواننده نسبت به رخدادهای ارائه شده به وجود می‌آید. خواننده در تمام طول داستان از خود می‌پرسد (و اغلب شخصیتی در داخل کتاب همین پرسش را از خود می‌کند) آیا چیزهایی که گزارش شده با علیتی طبیعی توجیه می‌شود یا علیتی فوق طبیعی؟ آیا در این داستان صحبت از واقعیت است یا خیال؟ این تردید از اینجا ناشی می‌شود که رخداد خارق‌العاده (و بنابراین به صورت بالقوه فوق طبیعی) نه در دنیایی شگفت‌انگیز، بلکه در پس‌زمینه زندگی روزمره و آن‌چیزی که اتفاق می افتد کاملاً عادی است. درنتیجه قصه وهمی عبارت است از حکایت نوعی درک و برداشت» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۲۶). این برداشتِ شخصیت اول داستانِ *تهران کوچه اشباح* است که روح‌های سرگردان را می‌بیند. در پایان داستان می‌بینیم شخصیت دوم (آرش) در

اتفاقات سهیم نبوده‌است؛ بلکه تنها راوی در تصورات خویش او را همراه خود می بیند. در اینجا راوی از خود سؤال تردیدآمیزی می‌پرسد:

«فردای همان روز، صبح خیلی زود، آرش آمد دم در خانه‌مان و گفت هلی‌کوپترش را پس بدهم. باور نمی‌کرد جعبه هلی‌کوپتر، بیرون همان خانه از دستم افتاده. حتی نمی‌دانست کدام خانه را می‌گویم. وقتی گفتم خودش مرا برد آنجا، گفت دروغگوتر از من توی عمرش ندیده. گفت هلی‌کوپتر را از حلقومم می‌کشد بیرون. گفت همان‌وقت که صدای جیغ زن را شنیده بود پا گذاشته به فرار. گفت باید پول هلی‌کوپتر را پس بدهم. من فقط داشتم هاج‌وواج نگاهش می‌کردم. اگر واقعاً راست می‌گفت، پس چه کسی تمام راه را با من تا جلوی آن خانه آمده بود؟» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۱۱۶).

داستان وهمناک حاصل همین تردیدها است. تردیدهایی که سراسر متن و ذهن مخاطب را فراگرفته‌اند و هردو را در سر دوراهی انتخاب قرار می‌دهند که آیا حوادث را بپذیرند یا نه؟

۱- ۵- نظریه روایی ویژه ادبیات کودک

تا جایی که ما سراغ داریم، تا پیش از نیکولایوا، هیچ‌کدام از اندیشمندان حوزه روایت‌شناسی درصدد ارائه نظریه‌ای منطبق با داستان‌های کودکان و نوجوانان برنیامده‌اند. منتقدین نیز برپایه همین نظریه‌های موجود -که بیشتر به کار داستان‌های بزرگسالان می‌آید- به نقد داستان‌های کودکان و نوجوانان پرداخته‌اند. ماریا نیکولایوا در مقاله‌ای با عنوان «فراسوی دستور داستان یا چگونه نقد ادبیات کودک از نظریه روایت بهره می‌برد»، ابزاری را که روایت‌شناسی می‌تواند برای بررسی ادبیات داستانی در اختیار ما بگذارد به ما نشان می‌دهد (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۴۷). این پژوهشگر ادبیات کودک در این مقاله به بررسی ابعاد روایتمندی پرداخته‌است. او در این‌باره می‌نویسد: «مفهوم روایت‌مندی دربردارنده کلیه ویژگی‌هایی است که در ساختار روایت موجوداند و باعث می‌شوند آن را نوشته‌ای روایی بخوانیم. این ویژگی‌ها شامل ترکیب‌بندیِ اثر (پیرنگ، ساختار زمانی داستان)، شخصیت‌پردازی (شگردهای روایی که نویسنده برای آفریدن شخصیت‌ها به کار می‌برد) و چشم‌انداز (صدا و زاویه دید) است. همه این عنصرها در ادبیات کودک تا حدی یا گاهی به‌شدت متفاوت با ادبیات در معنایی کلی به جلوه درمی‌آید» (همان: ۵۵۱).

نیکولایوا در بحث پیرنگ بیشتر به پیرنگ باز تأکید دارد. او یکی از مهمترین مزایای داستان‌های امروزی کودکان و نوجوانان را روزنه می‌داند. یعنی هر پایان روزنه‌ای است به

یک آغاز. در بحث از شخصیت پردازی آنچه برای او اهمیت دارد شیوه ارائه شخصیت است. او به شخصیت‌پردازی از طریق توصیف یا مستقیم می تازد و آن را آشکارا آموزشی می خواند. آنچه او می پسندد شخصیت پردازی از طریق کنش است؛ زیرا به مخاطب اجازه آزادانه تفسیر شخصیت مطابق با فهم خویش را می‌دهد.

نیکولایوا در هنگام بحث از چشم‌انداز بیشترین اهمیت را به صدا می دهد. زیرا در داستان های کودکان و نوجوانان باید صدای کودکانه به گوش برسد. او در بحث از زمان به مؤلفه‌های زمانی ژرار ژنت تکیه دارد اما ویژگی‌های زمانی خاص ادبیات کودک را مطرح می کند. برای نمونه از دید او پیرنگ داستان نمی‌تواند سال‌های بسیار به درازا بکشد؛ زیرا پیرنگ‌های بلند از درک کودک خارج‌اند. او درباره تناسب نوع داستان با مکث‌های توصیفی می‌گوید در داستان‌هایی که با ذهنیت شخصیت‌ها سروکار دارند وجود مکث‌های توصیفی لازم است. این گفته نیکولایوا کاملاً درست است. اشخاص داستان‌های پسامدرنیستی، شدیداً گرفتار هذیانات خود هستند؛ پس نویسنده باید با توصیفات و بیان افکار، این هذیانات را در نوشته‌اش برجسته سازد.

۲- پیشینه پژوهش

بدون شک هر پژوهشی که در زمینه داستان‌های فانتزی صورت گیرد بی‌نیاز از کتاب *فانتزی در ادبیات کودکان* محمدی(۱۳۷۸) نخواهد بود. از مقاله‌های ارزنده و راه‌گشا هم در زمینه ادبیات فانتزی کودکان می‌توان به مقاله «فانتزی و شیوه‌های فانتزی‌سازی *شاهنامه* در ادبیات کودک و نوجوان» از مهدخت پورخالقی، «فانتزی در هفت روز هفته دارم» از علی محمدی و علیرضا روزبهانی و «تحلیل نشانه‌های ارتباط غیرکلامی در داستان دو دوست» احمد رضی و سمیه حاجتی اشاره کرد. از سوی دیگر پژوهشگرانی در جست‌وجوی عناصر پسامدرنیستی در داستان‌های معاصر و گذشته برآمده‌اند، مانند «رمان پسامدرن چیست؟» از دکتر حسین پاینده، «تحلیل رمان *اسفار کاتبان* براساس شاخصه‌های نگارش رمان مدرنیستی و پست‌مدرنیستی» از افسانه حسن‌زاده، «آمیختگی داستان و گفتمان روایی در روایت‌های پسامدرنیستی» از قدرت قاسمی‌پور (۱۳۹۳) و «پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران» از سیاوش گلشیری.

با این اوصاف، بررسی عناصر پسامدرن در ادبیات کودکان مغفول مانده‌است. پژوهش‌های بسیار اندکی درباره عناصر پسامدرنیستی در داستان‌های کودکانِ محمدرضا شمس صورت گرفته‌است. گفتن از «پیشینه پژوهش» برای بررسی داستان‌های پسامدرنیستی در ادبیات کودک و نوجوان محل تأمل است. تنها اثر منتشرشده، مقاله «مینی‌مالیزم فانتزیک و قاعده‌گریز» از حسن پارسایی است که به بررسی مجموعه داستان «بادکنک و اسب آبی» از محمدرضا شمس پرداخته‌است. این مقاله را می‌توان تنها نقد علمی، درباره یک اثر پسامدرنیستی در ادبیات کودک دانست. نویسنده در این مقاله، نخست، ویژگی‌های فانتزیک این مجموعه داستان را برشمرده، آنگاه به بررسی دوآلیسم موجود در آن پرداخته‌است. او پیدا کردن تقابل‌های دوتایی تخیلی (ادعایی) موجود در این مجموعه را نقطه قوت این اثر دانسته، سپس به بررسی تفکرات فلسفی مستور در اثر پرداخته‌است.

درباره داستان «تهران‌کوچه اشباح» تنها یک معرفی‌نامه در ماهنامه *کتاب ماه کودک و نوجوان* چاپ شده‌است. سیدامین حسینیون در این نوشتار سه‌صفحه‌ای بیشتر به بیان جنبه‌های گوتیک این اثر پرداخته و کتاب را با نمونه‌های مشابه خارجی‌اش مقایسه کرده‌است.

۳- تحلیل

۳-۱- پیرنگ

نیکولایوا می‌گوید: «بنا بر دیدگاهی که به‌خوبی جا افتاده و به ارسطو بازمی‌گردد، داستان باید دارای آغاز، میانه و پایان باشد. بیشتر داستان‌های کودکان از این الگو پیروی می‌کنند» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۱). وی با آوردن واژه بیشتر، راه را برای داستان‌های پسامدرن باز گذاشته‌است. هر دو داستان محمدرضا شمس، مقدمه‌چینی برای شروع دارند؛ اما عملاً پایانی در آنها دیده نمی‌شود.

نیکولایوا در بحث از پیرنگ یکی از عوامل برهم‌زننده تعادل اولیه داستان را سفر می‌داند: «یکی از عنصرهای تکرارشونده در داستان‌های کودکان، جابه‌جایی عینی قهرمان داستان یا انتقال او به سرزمینی تازه و ناشناخته‌است که امکان کشف آزادانه جهان، بدون نظارت بزرگسالان را برای وی فراهم می‌آورد. این عنصر برابر با عنصری است که پراپ در قصه‌های قومی غیاب می‌نامدش، ساختار ویژه ادبیات کودک است» (همان: ۵۵۳).

در هر سه داستان مورد بررسی مقاله حاضر، غیاب در ابتدای داستان رخ داده‌است و شخصیت اول داستان (راوی) پا به دنیایی فانتزی می‌گذارد. تزوتان تودوروف، نیز یکی از عوامل برهم‌زدن تعادل اولیه را سفر می‌داند. گاه ممکن است این سفر، یک سفر واقعی باشد و گاه یک سفر خیالی؛ چنان‌که در دو داستان شمس، ورود شخصیت راوی به دنیای تخیلی و اوهامی خویش، آغازگر داستان بوده‌است. جالب آنکه روایت حاشیه‌ای داستان *من‌من کله‌گنده* که به صورت عمودی نوشته شده نیز براساس عنصر سفر (شکار) شکل گرفته‌است:

«پادشاهی بود سه تا پسر داشت[...] دوتاش جون نداشتند، یکیش سر نداشت. پسری که سر نداشت می‌خواست بره شکار. توی قصر پادشاه سه تا تفنگ بود. دوتاش شکسته بود، یکیش گوله نداشت. پسری که سر نداشت با تفنگی که گوله نداشت رفت طویله[...] سه تا اسب دید، دوتاش لنگ بود یکیش پا نداشت» (شمس، ۱۳۸۹: روایت اول).

اتفاقات در داستان *تهران کوچه اشباح* از شب جشن تولد آرش (دوست راوی) شروع می‌شود. پس از جشن تولد، راوی و آرش قصد دارند تا به پشت‌بام خانه راوی بروند تا هلی‌کوپتری را که آرش هدیه گرفته‌است به پرواز دربیاورند؛ اما در بین راه صدای شیون زنی آن دو را به خانه‌ای متروکه می‌کشاند (عنصر غیاب) و در آنجا راوی با پسر و دختری روبه‌رو می‌شود که چند وقتی است که مرده‌اند.

از نظر مدرنیست‌ها، طرح یا پیرنگ ، تنظیم حوادث داستان براساس رابطه علی و معلولی است (بامشکی، ۱۳۹۱: ۴۷۲). به بیان دیگر زنجیره عقلانی و منطقی حوادث داستان است. اما در داستان‌های پسامدرنیستی انتظار یافتن آنچه مطلوب مدرنیست‌هاست، نادرست است. روایتِ سوم *من من کلّه‌گنده* را نه برمبنای اصل علیت می‌توان توجیه کرد و نه برمبنای منطق درونی داستان:

«تخم‌مرغ از دستش می‌افتد و می‌شکند. دو تا جوجه از توی تخم می‌پرند بیرون و فرار می‌کنند. یکی‌شان خروس می‌شود. یکیش شترمرغ. می‌دوم بالای تپه، نمی‌بینمشان. می‌دوم بالای کوه، نمی‌بینمشان. یک سوزن جوال‌دوز دارم. سوزنه را می‌کارم زمین، می‌روم بالاش. شتر مرغ دارد زیر ده می‌چرد. خروس را بسته‌اند به خرمن (شمس، ۱۳۸۹: روایت سوم).

در داستان‌های پسامدرن، مفهوم کلاسیک علت و معلول در داستان فرومی‌ریزد به‌گونه‌ای که مثلاً کسی که مرده است وارد مسیر داستان می‌شود و نقش بازی می‌کند و کلاً روابط واقع‌گرایانه میان امور و اشیاء رنگ می‌بازد (زرشناس، ۱۳۸۸: ۱۳۹). داستان گلشیری نیز توجیه‌پذیر نیست. داستان او درباره دختر و پسری است که زنده شده‌اند. باید گفت در

داستان‌های مورد بررسی خبری از روایت خطی نیست. بلکه داستان‌ها مجموعه‌ای از خرده‌روایت‌ها هستند که پابه‌پای هم پیش می‌روند.

داستان *من، زن‌بابا و دماغ بابام* روایتگر کودکی است که مادر خود را از دست داده‌است. حال برای رهایی از فشارهای وارد بر او، به دنیای تخیلات کودکانه‌اش پناه می‌برد. اما در دنیای تخیلی نیز، زن‌بابا او را رها نمی‌کند. روایت نامنسجم، آشفته و فقدان خط سیر مشخص می‌تواند نمودی از ذهن آشفته کودک باشد. داستان *منِ من کله‌گنده* نیز دارای مضمونی مشابه است. به نظر می‌رسد این داستان ادامه *من، زن‌بابا و دماغ بابام* باشد. زیرا در داستان اخیر، می‌بینیم پدر به خاطر حرف‌های زن‌بابا، پسرش (راوی) را در پارکی رها می‌کند و داستان *من من کله‌گنده* نیز از پارک شروع می‌شود. نویسنده در این داستان، کودکی سرگردان در پارک را به تصویر کشیده‌است که برای رهایی از رنج و اندوه و نبود سرپرست به دنیای تخیلاتش پناه برده‌است. برای این انسان گرفتار، هیچ راه نجاتی جز پناه‌بردن به دنیای خیال نمانده‌است. این داستان نیز به صورت نامنسجم، آشفته، روایت در روایت، نابه‌سامان و گاهی پوچ و بی‌معنا نقل می‌شود. زیرا نویسنده از ذهنیت و زاویه دید این کودک به جهان می‌نگرد؛ پس ذهن آشفته یک کودک یتیم، داستانی آشفته و پست‌مدرن به دنبال دارد.

در داستان‌های پسامدرنیستی محمدرضا شمس نوعی گسست وجود دارد و روایت آنها، تکه‌تکه است که این امر در جهت نفی انسجام و نظم و نشان‌دادن نسبی‌انگاری که از مهمترین مؤلفه‌های پسامدرن به شمار می‌رود به کار گرفته شده‌است. دیگر از تمایزهای فردی در داستان‌های پست‌مدرن خبری نیست. در پاره زیر فاصله شخصیت‌ها هم از بین رفته‌است: «دوستم مثل من است. شاید اصلاً خود من باشد. او هم یک زمانی کارمند بوده. حتی یک‌بار هم مثل من فواره شده و کتک خورده. گاهی هم مثل من شعر می‌گوید. بعد پاره می‌کند می‌اندازد توی سطل آشغال. ما هردو عاشق اینیم که زیر آفتاب پاییزی بنشینیم و خیالات ببافیم. گاهی به نظرم می‌رسد که او فقط یک خیال است، خیالی که ذهن من ساخته. شاید هم من فقط یک خیال باشم. خیالی که ذهن او ساخته» (شمس، ۱۳۸۹: روایت سوم).

شکست خط پیرنگ در *تهران کوچه اشباح* نیز دیده می‌شود. تغییر راوی نمونه‌ای از این گسست است. علاوه بر شکست در پیرنگ، یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های پیرنگ رمان، شتاب شبح‌وار آن است؛ زیرا نویسنده می‌خواهد مخاطب را در فضای وهم‌آلود و ترسناک

داستان نگه دارد. نویسندگان پسامدرن، همواره درصدد اند تا مخاطبان خود را در هالـه‌ای از ابهام فروبرند. تردید ژانر گوتیک و ابهام پست‌مدرن در این داستان به کمک هم آمده‌انـد تـا مخاطب درگیر رازوارگی داستان شود.

همچنین محمدرضا شمس در داستان *من من کله‌گنده* از روش تجویف یا تودرتو سـازی استفاده کرده‌است. «این اصطلاح را آندره ژید برای تکنیکی در روایت ادبی به کار برد که بـا گنجاندن اثری در دل اثری دیگر به نوعی تکثیر درونی، کلی یا جزئی اثـر دسـت مـی‌زنـد» (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۱۹۹). با مقایسه لحن و زبان این داستان چنین به نظر می‌رسد که نویسـنده و راوی هردو یکی‌اند و در اینجا نیز مانند داستان آنـدره ژیـد، نویسـنده و شخصـیت اصـلی داستان به‌شدت شبیه‌اند. مانند فراداستان، نویسنده خود به عنـوان شخصـیت، وارد داسـتان می‌شود و از کودکی خود و از علاقه‌اش به داستان‌نویسـی بـرای کودکـان سـخن مـی‌گویـد: «دوران کودکی از بهترین و پرخاطره‌ترین دوران زندگی من اسـت. شـاید بـه همـین دلیـل است که امروزه برای کودکان و نوجوانان می‌نویسم. پدرم مهربان بود و ساده و خـوش‌قلـب» (شمس، ۱۳۸۹: به‌جای زندگی‌نامه).

دقیقاً چنین نوع نگارشی را در *داستان تهران کوچه اشباح* سیامک گلشیری نیز مـی‌بینـیم. در این داستان، نویسنده در مقدمه، از آشنایی خود با فردی خون‌آشام می‌گویـد. آنگـاه بخـش اصلی داستان از زبان خون‌آشام یا دراکولا روایت می‌شود. در این داستان نیز که براساس ابهـام پسامدرنیستی نوشته شده، تمایز لحن نویسنده و دراکولا تقریباً غیرممکن است.

نکته آخر درباره پایان‌بندی است. نیکولایـوا دربـاره پایـان‌بنـدی داسـتان‌هـای کودکـان می‌نویسد: «پایان‌بندی هماهنگ یا همان پایان خوش متداول همان چیزی است کـه بیشـتر متخصصان و معلمان به ادبیات کودک نسبت مـی‌دهنـد و حتـی آن را از ملزومـات داسـتان خوب کودکان فرض می‌کنند. داستان‌های معاصر تا اندازه‌ای هم در لایه ساختاری و هـم در لایه روان‌شناسی از این قانون پایان خوش فاصله گرفته اند. به‌جای پایان ختم به خیر کـردن پیرنگ داستان که ممکن است رسیدن قهرمان به هدف یا چیرگی بر ضد قهرمان باشد، ایـن گونه داستان‌ها با روزنه‌ای به آغازی تازه تمام می‌شوند (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۵).

داستان *من، زن‌بابا و دماغ بابام* با روزنـه بـه پایـان مـی‌رسـد و ناتمـام مـی‌مانـد. سـپس نویسنده در داستان *من‌من کله‌گنده* ادامه‌اش را پی می‌گیرد. این داستان نیز ناتمـام اسـت،

زیرا کودک سرگردان داستان مبدل به نوزادی سرراهی می‌شود تا شاید این‌بار شاهد دستان گرم و مهربان کسانی که اورا به فرزندی می‌پذیرند باشد:

«داد می‌زنم: چی‌کار داری می‌کنی؟ / - همون کاری که تو داری می‌کنی. این بهترین راهه. آن وقت نی‌نی می‌شود و کنارم دراز می‌کشد. لجم می‌گیرد. می‌گویم: لااقل برو یه جای دیگه. این‌طوری که هیچ کدوممونو نمی‌برن. می‌خندد: می‌برن می‌برن. شکم گنده‌اش مثل بادکنک پر و خالی می‌شود. می‌گویم: شی...شی...شیکمشو. می‌گوید: کله‌شو. و قاه‌قاه می‌خندیم و دل می‌بریم ... دل می‌بریم» (شمس،۱۳۸۹: روایت سوم).

در بندهای پایانی داستان *تهران کوچه اشباح* نیز شاهد روزنه‌ای به آغازی تازه هستیم زیرا می‌بینیم شخصیت راوی -که هیچ‌گاه نام او در داستان برده نمی‌شود- احساس می‌کند به خون علاقه‌مند است و یا دوباره دوست دارد به آن خانه مرموز بازگردد: «سه‌چهار روز پیش که دست خواهر کوچکم با سوزن چرخ‌خیاطی اسباب‌بازی‌اش سوراخ شد، رفتم بالا سرش. داشت همین‌طور از نوک انگشتش خون می‌چکید. یک‌دفعه بدون اینکه بخواهم نشستم کنارش، انگشتش را گرفتم دهنم و شروع کردم به مک زدن. آن‌قدر که یک لحظه حس کردم دارم نوک انگشتش را با دندان‌هایم جدا می‌کنم. آن‌قدر جیغ زد که همه ریختند توی اتاق و کشیده محکمی از پدرم خوردم. اصلاً نمی‌دانم چه مرگم شده. هوس کرده‌ام برگردم به همان خانه. به همان خانه‌ای که تویش این بلا سرم آمده. نمی‌دانم چرا، اما چیزی توی قلبم هست که می‌خواهد برگردم به آن خانه» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۱۱۷).

۳-۲- شخصیت‌پردازی[1]

ماریا نیکولایوا نیز در بررسی خود درباره داستان‌های کودک اهمیت بسیاری به شخصیت داده‌است. او در این‌باره می‌گوید: «از دید روایت‌شناس پرسش‌های اساسی از این قرارند: نویسندگان شخصیت‌ها را چگونه می‌سازند؟ و شخصیت‌ها چگونه به خواننده نشان داده می‌شوند؟ در ادبیات کودک شخصیت‌ها مدار ذهنیت‌ها و در نتیجه محور تمامی رویدادهایند. از سوی دیگر ادبیات کودک یکی از بهترین قلمروها برای بررسی یکی از اساسی‌ترین روابط در ادبیات روایی یعنی رابطه پیرنگ داستان و شخصیت‌ها است (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۸).

1. characterization

این گفته نیکولایوا (رابطه پیرنگ و شخصیت) را شاید بتوان نقطه عطف در بررسی داستان‌های پسامدرن دانست. زیرا داستان‌های فانتزی مورد بررسی بر مبنای جریان سیال ذهن نوشته شده‌اند؛ آن هم نه برمبنای ذهنی منطقی، بلکه براساس تداعی‌های ذهنی آشفته. ناگفته پیداست که بازنمایی ذهنی آشفته، پیرنگی آشفته به همراه دارد و در این داستان‌ها، نویسنده به‌خوبی توانسته‌است از عهده این کار برآید.

در داستان‌های پسامدرن همه‌چیز و همه‌کس عملاً چنان از بیخ و بن نابهنجار و غیرعادی‌اند که با هیچ روشی نمی‌توان معلوم کرد آنها از کدام اوضاع در دنیای واقعی نشأت گرفته‌اند و یا براساس کدام ملاک‌ها می‌توان در سلامت عقل‌شان تردید کرد. زرشناس نیز می‌گوید گاهی تمایز میان انسان و موجودات دیگر در داستان‌های پسامدرنیستی از بین می‌رود. این شخصیت‌ها اغلب هویتِ انسانی روشنی ندارند. این داستان‌ها ساختی خیالبافانه به خود می‌گیرند و بی هیچ دلیلی یک شخصیت داستانی به موش یا مورچه مبدل می‌شوند (زرشناس، ۱۳۸۸: ۸۵). در ابتدای داستان «تهران، کوچه اشباح» که نویسنده نام مقدمه بر آن گذاشته‌است، توصیفی غریب از چهره شخص اول داستان که در متن اصلی به عنوان راوی حضور دارد ارائه شده‌است. شاید نویسنده در حالتی از ترس، در ذهن خود راوی را این‌گونه دیده‌است: «تمام مدت زیرچشمی نگاهم به مرد بود. متوجه صورت استخوانی‌اش شدم که عجیب سفید بود. انگار قوطی پودر روی صورتش خالی کرده باشد. اما با وجود صورت استخوانی و گونه‌های کاملاً بیرون‌زده و آن قد و هیکل غول‌آسا خیلی جوان بود. آن‌قدر که فکر کردم شاید ناقص الخلقه است [...] همان وقت برگشت و توی تاریکی نگاهم کرد و من متوجه فکش شدم که به طرز عجیبی بیرون زده بود. دندان‌هایش به دندان‌های گراز می‌مانست» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۱۰). در داستان من‌من کلّه گنده و من، زن‌بابا و دماغ بابام نیز این عناصر دیده می‌شود: «دندان‌هایم همه کرم‌خورده و پیله کرده‌اند[...] ـ داری چی می‌خوری؟/ هیچی؟/ دهانم را باز (۲) می‌کنم [...] باز می‌کنم و نشانش می‌دهم. دخترک انگشتش را می‌گذارد روی یکی از پیله‌ها و فشار می‌دهد: پس این چیه؟ پیله تقی می‌ترکد و پروانه‌ای با بال‌های رنگین از دهانم بیرون می‌پرد. دخترک ذوق‌زده جیغ می‌کشد» (شمس، ۱۳۸۹: روایت سوم).

یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های شخصیت‌پردازی خوب، باورپذیری شخصیت از سوی مخاطب است. بسیاری بر این باوراند که باورپذیری شخصیت‌ها یکی از عوامل جاذبه داستان است؛ چیزی که از آن با عنوان صمیمیت نیز یاد شده‌است. نیکولایوا می‌گوید: «روایت‌شناسی پرسش‌هایی شناخت‌گرایانه پیش روی ما می‌نهد. پرسش‌هایی در این باره که ما چگونه در مقام خوانندگان داستان شخصیت‌هایی را که در کتاب‌ها می‌بینیم، درک می‌کنیم» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۰).

«من در بهشت بودم. بهشت من خیلی کوچک بود. من در بهشت کوچکم واسه خودم کیف می‌کردم هر وقت دلم می‌خواست می‌خوابیدم. هر وقت دلم می‌خواست بیدار می‌شدم. هر قدر دلم می‌خواست می‌خوردم و هرچه‌قدر دلم می‌خواست بازی می‌کردم. وقتی هم حوصله‌ام سر می‌رفت و دلم می‌گرفت فرشته‌های آسمان فوری می‌آمدند پیشم و از تنهایی درم می‌آوردند. بعد آن‌قدر باهام بازی‌های جورواجور می‌کردند که خسته می‌شدم و خوابم می‌گرفت. آن وقت مرا می‌خواباندند رو پاهاشان (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

شخصیت راوی در این سه داستان شدیداً گرفتار پارانویا است. می‌دانیم که یکی از ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرنیستی شخصیت‌های پارانویایی است. پارانویا نوعی بیماری روانی است که نشانه بارز آن عبارت است از هزیان‌های نظام‌مندی که بیمار در آنها تصور می‌کند دیگران در آزار رساندن به او توطئه می‌کنند (پاینده، ۱۳۸۶: ۹۹). در *من، زن‌بابا و دماغ بابام* احساسات و تفکرات راوی را درباره زن‌بابا این‌گونه درک می‌کنیم: «زن‌بابا که هنوز زن بابا نشده و قابله است می‌خواهد مرا بگیرد. من جلدی آهو می‌شوم و فرار می‌کنم. زن‌بابا، گرگ می‌شود و پی‌ام می‌دود. من گنجشک می‌شوم و پر می‌زنم. زن‌بابا قرقی می‌شود و دنبالم می‌کند (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

بسیاری از نقش‌آفرینان درداستان‌های پست مدنیستی عمیقاً احساس می‌کنند دچار پارانویا هستند و خود را در معرض این خطر می‌بینند که از هر حیث در نظام فکری کس دیگری احاطه شوند (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۰).

شخصیت‌های پارانویایی در *من‌من کله‌گنده* نیز دیده می‌شود. راوی فکر می‌کند با دوستش یکی شده یا شاید نتیجه تخیل اوست. این اندیشه را می‌توان با هویت‌جویی پسامدرنیستی پیوند زد. گلن وارد می‌گوید یکی از پرسش‌های اساسی که پسامدرنیسم از «خود» می‌نویسد این است: آیا می‌توان به‌روشنی میان خودهای خصوصی/ عمومی یا درونی/ بیرونی تمایز قائل شد؟ (وارد، ۱۳۹۲: ۲۲۰).

می دانیم که روش‌های گوناگونی برای معرفی شخصیت‌ها وجود دارد: الف- روش روایت یا توصیف؛ ب- از راه گفت‌وگو؛ ج- با استفاده از اندیشه دیگران؛ د- از راه اندیشه خود شخصیت؛ هـ - از راه کنش (محمدی ۱۳۷۷: ۲۱۲). نیکولایوا معتقد است: «از آنجایی که توصیف بیرونی ابزار اعمال قدرت در دست نویسنده است، آشکارا آموزشی است» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۱). همچنین او معتقد است این گونه گزاره ها خوانندگان را به سوی تفسیری معین از شخصیت هدایت می‌کنند نمونه‌ای از توصیفات راوی نسبت به زن‌بابا را از پیش چشم می‌گذرانیم:

«تا اینکه یک روز زن بابام که به بهشت راهشش نمی‌دادند و داشت از حسادت می‌ترکید خودش را به شکل ماری هفت‌رنگ درآورد و آمد به بهشت آن وقت‌ها، زن‌بابام رفته بود تو جلد شیطان. خودش می‌گفت وقتی که شیطان خواب بوده پنجه‌پنجه رفته بالا سرش و یهو ناغافل پریده روش و جلدی رفته تو جلدش. شیطان اولش گیج و گول بوده و نفهمیده چه بلایی سرش آمده» (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

آنچه برای نیکولایوا ارزش و اهمیت دارد روش غیرمستقیم در معرفی شخصیت ها یعنی از راه کنش‌ها است. زیرا در این صورت خواننده آزاد است که کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها را از دید خودش تفسیر کند. در رمان‌های پسامدرن محمدرضا شمس، افکار اوهامی و تخیلات، بیش از کنش‌ها، در شخصیت‌پردازی نقش دارند. ما در این داستان‌ها شخصیت‌ها را با افکارشان می‌شناسیم.

اندیشه‌های پسامدرنیستی بر شخصیت‌پردازی داستان *تهران کوچه اشباح* نیز تأثیر بسیار گذاشته‌است. محوری‌ترین شخصیت داستان نوجوانی است که نام او اصلاً مشخص نمی‌شود. با این شیوه نویسنده خواسته‌است تا بر ابهام و رازآلود بودن داستانش بیفزاید. حتی در ابتدای داستان شکل ظاهری او نیز در هاله‌ای از ابهام نشان داده می‌شود: «یکدفعه متوجه چیزی کنار اتوبان شدم هیکلی کاملاً سیاه‌پوش که ایستاده بود روی جدول کنار اتوبان. چهره‌اش را درست نمی‌دیدم. فقط یک آن دیدم دستش را بالا آورد و باعجله دو سه قدمی جلو آمد. داشتم از کنارش رد می‌شدم که اسمم را صدا زد. کمی جلوتر زدم کنار. وقتی برگشتم نبود. یکدفعه متوجه دستگیره شدم که صدایی کرد و مرد سیاهپوش به یک چشم به هم زدن سوار شد» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۸).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳-۳- چشم‌انداز[1]

پژوهش‌های سنتی در پاسخ به همین پرسش خشنوداند که داستان را چه کسی تعریف می‌کند که معمولاً پاسخی ساده و روشن هم دارد. برای نمونه در طریقه نقل داستان از زاویه دید اول‌شخص مفرد (من)، نویسنده در جلد یکی از شخصیت ها رفته، از چشم خواننده ناپدید می‌شود. روایت‌شناسی اما به بررسی چگونگی جهت‌دادن به روایت از راه تعامل میان زاویه دید نویسنده، راوی، شخصیت و خواننده می‌پردازد. نیکولایوا می‌گوید: «برای شروع ما باید میان صدای راوی‌ای که می‌شنویم و زاویه دید یعنی چشم فردی که با آن رویدادهای داستان را می‌نگریم، تفاوت بگذاریم. صدا و زاویه دید لزوماً یکی نیستند و درواقع در ادبیات کودک به‌ندرت یکی هستند؛ زیرا صدای راوی از آن یک بزرگسال است ولی زاویه دید به یک کودک تعلق دارد. روایت‌شناسی ما را وامی‌دارد تا میان آن که سخن می‌گوید (راوی) و آن که می بیند (شخصیت کانون ساز یا تمرکزکننده) و آن که دیده می‌شود (شخصیت کانونی‌شده یا مورد تمرکز) تفاوت بگذاریم» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۸).

در داستان‌های کودکان و نوجوانان تشخیص صدای کودکانه یا نوجوانانه کمی دشوار است. پس نویسنده ماهر باید اندیشه خود را تا سطح یک کودک و نوجوان پایین بیاورد تا مخاطب کودک، احساس همذات‌پنداری با شخصیت داستان داشته باشد. اما مقدمه داستان *تهران کوچه اشباح* از لحاظی نقطه ضعف داستان است. زیرا مخاطب لحن و سبک و صدای نویسنده داستان را با راویِ نوجوان داستان می‌سنجد و چندان تفاوتی بین این دو نمی‌بیند. پس باید گفت که گلشیری چندان‌که بایسته است، نتوانسته در نقاب یا پرسونای دراکولا رود. یا شاید خود نخواسته‌است تا این تفاوت ایجاد شود تا بدین واسطه بر رازآلوده بودن داستانش بیفزاید؛ امری که با ابهام پسامدرن همخوانی دارد.

در این داستان، در بخش مقدمه، کانونی‌گر نویسنده است و در متن داستان، کانونی‌گر، شخصیت راوی (دراکولا) است و ما از دید او به جهان می‌نگریم. نکته مهم در فاصله روایی است که راوی با شخصیت‌های دیگر دارد، او همیشه با تردید درباره اندیشه‌ها و احساسات شخصیت‌های پیرامونی‌اش سخن می‌گوید: «بعد به آرش نگاه کردم. که مثل مجسمه خیره شده بود به جلو. نمی‌دانم چه مرگش شده بود. آدمی که همیشه نیشش تا بناگوش باز بود، از وقتی پیچیده بودیم توی این خیابان، یک لبخند هم نزده بود» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۴۵).

1. point of view

هر اندازه که سیامک گلشیری سعی در عدم تمایز صدای کودکانه در داستان خود دارد، از داستان‌های محمدرضا شمس صدای کودکان به گوش می‌رسد. در پاره زیر هم صدای کودکانه آشکار است و هم تفاوت کانونی‌شونده و کانونی‌گر: «زن‌بابا می‌گوید اگه بختم سیاه بود که نمی‌اومدم زن تو گداگشنه بشم، زن یه آدم پولدار می‌شدم و واسه خودم خانمی می‌کردم بعد خاله سوسکه می‌شود و با حرص می‌خواند می‌روم بر همدون شو کنم بر رمضون نون گندم بخورم هی بریزم هی بپاشم منت بابا نکشم. وقتش است دمپایی را برمی‌دارم و می‌برم بالا می‌خواهم محکم بکوبم تو سر زن‌بابا و دق دلی‌ام را خالی کنم. زن‌بابا دوباره می‌زند زیر گریه دستم تو هوا خشک می‌شود بابا زانوی غم بغل کرده، دلم براشان می‌سوزد. دمپایی را پرت می‌کنم کنار. جلدی دارکوب می‌شوم و می‌نشینم رو دماغ بابا، بابا خنده می‌زند. من تق‌تق می‌کوبم رو دماغش، دماغه بزرگ است خیلی طول می‌کشد تا دوباره بشود عین اولش» (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

هر سه داستان مورد بررسی براساس جریان سیال ذهن[1] روایت می‌شوند. شیوه جریان سیال ذهن یکی از مهمترین شیوه‌های روایت در داستان‌های پسامدرنیستی است. این داستان‌ها نیز براساس شیوه جریان سیال ذهن و تداعی افکار راوی شکل گرفته‌اند. «رمان جریان سیال ذهن، رمانی است که موضوع و اندیشه محوری‌اش، توصیف یک یا چند شخصیت داستانی است. در این قالب خاص داستانی، تفکر و اندیشه قهرمان داستان، همچون یک فرد حقیقی که به صورت طبیعی درحال فکر کردن است، پشت سر هم و سلسله‌وار بیان می‌شود. مضمون و موضوع اصلی این قبیل آثار، اغلب بیان احساسات، مکنونات و گرایش‌های درونی شخصیت اصلی داستان است (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۶۱).

در داستان‌های مورد نظر، نویسنده با ذهنیت شخصیت اصلی داستانش (راوی)، سروکار دارد. روایت داستان براساس سیر افکار این شخصیت در جریان است. در روش جریان سیال ذهن بیشتر رسم بر آن است که راوی به گذشته نظر داشته باشد، مانند داستان *تهران کوچه اشباح* که کل داستان بازگویی یک شب است. اما در دو داستان محمدرضا شمس هیچ اشاره‌ای به زمان نمی‌شود، داستان در زمانی نامشخص جریان دارد. پاره‌های داستان براساس تخیل راوی کنار هم چیده شده‌اند و حالتی کولاژگونه به داستان داده‌اند. ویژگی

1. stream of consciousness

کولاژگونه که از اصلی‌ترین شاخصه‌های متن پسامدرنیستی است در این دو داستان به‌وضوح دیده می‌شود.

در پایان بحث چشم‌انداز باید گفت که یکی از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرنیستی استفاده از راوی غیر قابل اعتماد است. در هر سه داستان نیز این‌گونه روایت‌ها دیده می‌شود. استفاده از شخصیت‌های غیر قابل اعتماد و گاه آشفته به عنوان راوی، تکنیکی است که قبلاً رمان‌نویسان مدرن هم آنها را به کار می‌برده‌اند؛ هرچند که تردید و بی‌اطمینانی بیشتر با وجوه معرفت‌شناسانه رمان‌های مدرن و بی‌ثباتی و بحران‌های هویتی با وجود هستی‌شناسانه رمان‌های پست‌مدرن هم‌خوانی دارد. نکته قابل توجه اینکه خواننده چنین رمان‌هایی اغلب نمی‌تواند از چگونگی و میزان بی‌اطمینانی راوی آگاهی و اطمینان پیدا کند و این خود ترفندی برای افزایش تأثیر رمان است (رهادوست،۱۳۸۰: ۳۳).

۳-۴- زمان‌مندی

یکی از معیارهای مهمی که نیکولایوا در نقد و بررسی داستان های کودکان و نوجوانان به آن پرداخته‌است مسئله زمان‌مندی در داستان‌ها است: «پرسش روایت‌شناسی درباره زمان داستان این است که ساختارهای زمانی کلام در رابطه با ساختارهای زمانی داستان چگونه تنظیم شده‌اند. سه جزءِ زمان‌مندی در الگوی تحلیلی ژنت -ترتیب (که ترتیب رویدادها را در روایت تعیین می‌کند)؛ مدت یا تداوم (چگونگی ارتباط زمان روایت با زمان داستان) و بسامد (فراوانی بازگویی یک رخداد در رابطه با فراوانی رخ دادنش در داستان)- در ادبیات کودک اهمیتی ویژه می‌یابند» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۷۲).

درباره نظم یا ترتیب[1] داستان، او معتقد است که بسیاری از رمان‌ها از میانه آغاز می‌شوند سپس برای دادن اطلاعات درباره رویدادهایی که تا آن زمان رخ داده‌اند به عقب بازمی‌گردند. در مجموعه *من‌من کله‌گنده* شاهد داستانکی هستیم که از پایان به آغاز نقل می‌شود: «چهل و نه سالش که شد، درست روز تولدش یک‌دفعه تصمیم گرفت عقب‌عقب برود و رفت. اول به دیروز رسید. بعد به پریروز و پس‌پریروز. بعد رسید به روزی که دخترش به دنیا آمده بود و بعد پسرش. و روزی که زنش رفته بود گل بیاورد و گلاب و با اجازه بزرگ‌ترها گفته بود: بله!/ بعد رسید به جوانی‌اش و روزی که با اولین دختر حرف زده بود و از خجالت سرخ شده بود و

1. order

تا خانه یک‌نفس دویده بود. و روزهایی که مدرسه می‌رفت و بازی می‌کرد» (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

اما در دو داستان بلند *من، زن‌بابا و دماغ بابام* و *من‌من کله‌کنده* نمی‌توان زمان مشخصی را پیگیری کرد. در این دو داستان، زمان با استفاده از تکنیک جریان سیال ذهن، رنگ‌وبویی شخصی و ذهنی گرفته‌است. ما فقط بر حسب زمان داستان می‌توانیم بگوییم داستان *من‌من کله‌گنده*، ادامه داستان *من، زن‌بابا و دماغ بابام* است. زیرا پایان یکی با آغاز دیگری همراه است.

در داستان *تهران کوچه اشباح* نویسنده برای برهم‌زدن نظم کلاسیک راه تازه‌تری را در پیش گرفته‌است و آن تغییر راوی است. یعنی مقدمه از زبان نویسنده و شرح داستان از شخصیت راوی یا دراکولا است: «بی‌آنکه برگردد، گفت: همه‌اش توی همین کیف است. بعد به جلو نگاه کرد و گفت دلش می‌خواهد همه‌اش را بخوانم و بعد چاپش کنم. گفت تنها آرزویی که دارد، همین است، تنها آرزویی که می‌تواند داشته باشد. گفت حتی هزینه چاپش را هم می‌پردازد و من نباید اصلاً نگران چیزی باشم و بعد بلافاصله دستگیره در را گرفت و جلو کشید» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۱۰).

در پایان بحث نظم باید گفت: داستان‌های مورد بررسی ما داستان فانتزی هستند. در این‌گونه داستان‌ها نویسنده با تخیلی فعال می‌تواند در زمان خطی دست ببرد و شخصیت‌های داستان را به زمان گذشته و آینده ببرد: «رمز موفقیت فانتزی در خیال‌انگیزی و زمان‌شکن بودن است. نویسنده فانتزی با جلو و عقب بردن زمان وقوع حوادث، ذهن مخاطب را از ایستایی در زمان حال خارج می سازد و با بهره‌گیری از تخیل وارد دنیایی فراتر از واقعیت می‌کند» (محمدی و روزبهانی، ۱۳۹۱: ۸۸).

نیکولایوا درباره تداوم[1] داستان می‌گوید:

«درباره عنصر تداوم می توان گفت که پیرنگ داستان نمی تواند سال‌های بسیار به درازا بکشد. پیرنگ‌های بلند از درک کودکان خارج‌اند. با بررسی عنصر تداوم، به تغییرات کلی‌تری در زیبایی‌شناسی ادبیات کودک پی می‌بریم. در ظاهر برای نویسندگان معاصر،

1. Duration

رسیدن زندگی شخصیت کم‌سال قصه به یک نقطه عطف، مهمتر از دنبال کردن او در طول سالیان بسیار است» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۷۵).

محمدرضا شمس در داستان *من، زن‌بابا و دماغ بابام* به‌سرعت از دوران خردسالی راوی گذشته‌است و او را در بحرانی‌ترین لحظات زندگی‌اش(طرد از خانه) گذاشته‌است. داستان *من من کله‌گنده* نیز شاید بیان یک روز دوری از خانه باشد.

در بیشتر موارد در ادبیات داستانی زمان داستان طولانی تر از زمان کلام است ولی با شیوه‌هایی همچون توصیف، منحرف شدن از طرح اصلی، توضیح و تکرار چندباره یک رویداد، شرح رویدادهای دیگری که همزمان با رویداد اصلی رخ می‌دهند، می‌توان زمان گفتار را به دو یا سه برابر زمان داستان افزایش داد (همان: ۵۷۶). از نظر نیکولایوا، سرعت و تداوم در داستان‌های کودک از عنصرهای اصلی زیبایی‌شناختی است.

محمدرضا شمس برای طولانی‌ترکردن داستان‌ها از داستانک‌های بسیاری در دل داستان اصلی (درونه‌گیری) استفاده کرده‌است. از لحاظ تقویمی، زمان *داستان من‌من کله‌گنده* فقط یک روز است. زمان درونی محتوا (زمان بدان‌گونه که در داستان بازنمایی شده‌است) بسیار کم است اما زمان بیرونی یا گفتمان (زمان خوانش داستان) بسیار طولانی است. پس از این منظر داستان دارای شتاب منفی است در تعریف شتاب منفی باید گفت «اختصاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی نام دارد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸۸).

زمان داستان *تهران کوچه اشباح* از لحاظ تقویمی، فقط یک شب را در بر می‌گیرد. زمان درونی محتوا بسیار کم است اما زمان بیرونی یا گفتمان (زمان خوانش داستان) بسیار طولانی است. پس این داستان نیز دارای شتاب منفی است. نویسنده با آوردن داستان‌های موازی و توصیفات تخیلی زمان خوانش متن را بسیار طولانی کرده‌است.

یکی دیگر از راه‌های طولانی‌تر کردن متن در داستان‌های پسامدرن و به تبع آن در فانتزی‌های محمدرضا شمس، پارودی است. «وقتی نویسنده رخدادی از گذشته یا شخصیتی را از متنی دیگر وام می گیرد و آن را به نحوی یکپارچه و منسجم در ساختار متن خود می‌آورد درواقع امکانی می‌آفریند که شخصیت‌ها از یک دنیای تخیلی به دنیای تخیلی دیگر هجرت کنند. نویسندگان پست‌مدرن از این تهمید ادبی بسیار بهره برده‌اند (رهادوست، ۱۳۸۰: ۳۲).

محمدرضا شمس در داستان *من، زن‌بابا و دماغ بابام*، با بارش تخیل خود، بسیاری از شخصیت‌های اساطیری، افسانه‌ای و داستانی را به داستان کشانده‌است. زن‌بابا گاهی یادآور شیطان است و راوی را به سمت سیب ممنوعه هدایت می‌کند و گاهی نقیضه جادوگر در داستان سفیدبرفی می‌شود. در این داستان او نیز مانند زن جادوگر «آینه‌ای جادویی دارد و هر روز از آینه‌اش می‌پرسد: آینه! آینه روی دیوار! کی از همه قشنگ‌تره؟ آینه جواب می‌دهد تو از همه قشنگ‌تری» (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی)، بابا نیز نقیضه‌ای از پینوکیو است. او نیز مانند پینوکیو، هر وقت دروغ بگوید دماغش دراز می‌شود. روزی دماغ بابا آن‌قدر دراز شد که مانند لوبیای سحرآمیز به آسمان‌ها رفت (همان: روایت اصلی). راوی طردشده از خانواده در ذهن خود مانند شازده‌کوچولو دنیایی دارد. در این داستان آن‌قدر از نقیضه و داستان‌های جانبی استفاده شده که خط اصلی داستان فراموش گشته‌است.

سومین رابطه زمانی که نیکولایوا به تبعیت از ژرار ژنت به آن معتقد است، بسامد[1] است شگرد استفاده از رویدادهای تکراری یکی از ابزارهای مهم ادبیات کودک به شمار می‌آید؛ زیرا بازگویی، بازتاب درک کودک از زمان، همچون مفهومی دایره‌ای و غیر خطی است. (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۰). در پاره زیر از *من، زن‌بابا و دماغ بابام* با بسامد بازگو روبه‌رو هستیم:

«من در بهشت کوچکم واسه خودم کیف می‌کردم هر وقت دلم می‌خواست می‌خوابیدم. هر وقت دلم می‌خواست بیدار می‌شدم. هر قدر دلم می‌خواست می‌خوردم و هر چه‌قدر دلم می‌خواست بازی می‌کردم. وقتی هم حوصله‌م سر می‌رفت و دلم می گرفت فرشته‌های آسمان فوری می‌آمدند پیشم و از تنهایی درم می‌آوردند بعد آن‌قدر باهام بازی‌های جورواجور می‌کردند که خسته می‌شدم و خوابم می‌گرفت. آن وقت مرا می‌خواباندند رو پاهاشان» (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

اما داستان‌های اصلی و فرعی در *من‌من کله‌گنده* براساس بسامد مفرد روایت شده‌اند. بسامد مفرد، یعنی یک بار گفتن آنچه یک بار اتفاق افتاده‌است، متداول‌ترین نوع روایت است. حوادث تخیلی و ذهنی داستان آن‌قدر بی‌شمارند که دیگر مجالی برای بازگویی نمی‌ماند. در داستان *تهران کوچه اشباح* شیوه جریان سیال ذهن بر بسامد داستان نیز تأثیر گذاشته‌است. در این داستان به‌کرات از حادثه‌ای که در آن شب رخ داده، گفته شده‌است؛

1. frequency

به طوری که دیدن اشباح را می‌توان موتیف یا عنصر تکرارشونده داستان دانست. موتیفی که در عنوان داستان نیز به چشم می‌آید: *تهران کوچه اشباح*.

۴- نتیجه‌گیری

هرچند استفاده از عناصر پسامدرن در داستان‌های کودکان با دشواری‌هایی همراه است؛ زیرا ممکن است مخاطب کم‌تجربه درک درستی از این عناصر نداشته باشد و روند درک داستان برایش کند شود. محمدرضا شمس و سیامک گلشیری در داستان‌هایشان کوشیده‌اند با بارش تخیل، غبار روزمرگی را از چهره داستان کنار بزند و داستان‌های فانتزی را به سمت داستان‌های پسامدرن سوق دهند. نابسامانی، تناقض، عدم قطعیت، درهم شدن شخصیت‌ها، حضور نویسنده به عنوان شخصیت داستانی، درهم‌ریختن زمان، عدم رابطه علت و معلولی بین پدیده‌ها، عدم انسجام، مرکززدایی، فقدان ساختار سامان‌مند (یا وجود نابسامانی) و قطعه‌نویسی، ازجمله ویژگی‌های یک متن پست‌مدرنیستی است که در داستان‌های این دو نویسنده به‌وضوح دیده می‌شود.

نقطه قوت داستان شمس، در شخصیت‌پردازی غیرمستقیم است، یعنی از راه کنش که اجازه تفسیر دلخواه را به مخاطب می‌دهد. هرقدر شمس در شخصیت‌پردازی موفق است؛ شخصیت‌پردازی نقطه ضعف داستان سیامک گلشیری است.

از نظر زاویه روایت، داستان‌های مورد بررسی با اندیشه‌های نیکولایوا که معتقد به شخصیت کانونی‌کننده و شخصیت کانونی‌شونده است کاملاً مطابق است. در داستان‌های شمس شخصیت کانونی‌کننده (آن که می‌گوید) راوی (کودک کارتن‌خواب)، شخصیت کانونی شونده (آن که می‌بیند) زن‌بابا است. در داستان گلشیری نویسنده، شخصیت کانونی‌کننده و دراکولا شخصیت کانونی‌شونده است.

از نظر زمانی نوآوری شمس بیشتر است. او دست به روایت‌های موازی زده‌است. گاهی یک داستان را از پایان به آغاز روایت می‌کند. این نوآوری‌ها سبب می‌شود داستان‌هایش به داستان‌های پسامدرنیستی نزدیک شود. نویسنده با استفاده از نقیضه‌سازی پای بسیاری از شخصیت‌های داستانی و کارتونی را به داستان‌های خود کشانده و با این کار بر جذابیت‌های دو داستان افزوده‌است.

پی‌نوشت

۱- کتاب‌های محمدرضا شمس شماره صفحه ندارند.

۲- کشیدگی کلمات بر اساس شیوه نگارش کتاب، رعایت شده‌است.

منابع

حسینیون، ا .۱۳۸۸. «خون‌آشام‌ها در تهران». ماهنامه کتاب ماه کودک و نوجوان، (۱۴۶): ۲۱- ۲۳.

بامشکی، س.۱۳۹۱. روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی، تهران: هرمس.

بی‌نیاز، ف. ۱۳۸۷. درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران: افراز.

پارسایی، ح. ۱۳۸۶.«مینی‌مالیزم فانتزیک و قاعده‌گریز». پژوهشنامه ادبیات کودک، (۵۱): ۱۴۸- ۱۵۶.

پارسی‌نژاد، ک. ۱۳۸۷. نحله‌های ادبی معاصر، تهران: پژوهشگاه هنر و اندیشه اسلامی.

پاینده، ح. ۱۳۸۶. «رمان پسامدرن چیست»، ادب‌پژوهی، (۲): ۱۱-۴۸.

پورخالقی، م. و جلالی، م. ۱۳۸۹. «فانتزی و شیوه‌های فانتزی سازی شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان»، مطالعات ادبیات کودک، ۱(۱): ۵۵-۷۳.

تودوروف، ت. ۱۳۸۸. «از غریب تا شگفت»، ترجمه ا. گنجی‌پور. ارغنون، (۲۵): ۶۳- ۷۸.

رشیدیان، ع. ۱۳۹۴. فرهنگ پسامدرن، تهران: نشر نی.

رهادوست، ب. ۱۳۸۰. «ویژگی‌های پست‌مدرن»، کارنامه، (۲۶): ۳۰-۳۳.

رضی، ا. حاجتی، س. ۱۳۹۰. «تحلیل نشانه‌های ارتباط غیرکلامی در داستان دو دوست». مطالعات ادبیات کودک، ۲(۳): ۹۱-۱۱۴.

ریمون-کنان، ش. ۱۳۸۷. روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمه ا. حری. تهران: نیلوفر.

زرشناس، ش. ۱۳۸۸. جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر، تهران: کانون اندیشه جوان.

شمس، م. ۱۳۸۶. من، زن‌بابا و دماغ بابام، تهران: افق.

ـــــــــ. ۱۳۸۹. من‌من کله‌گنده، تهران: افق.

قاسمی‌پور، ق. ۱۳۹۳. «آمیختگی داستان و گفتمان روایی در روایت‌های پسامدرنیستی». مجله نقد ادبی دانشگاه تربیت مدرس، ۲۶(۷): ۷-۲۴.

کوگن‌تکر، د. ۱۳۸۶. «ادبیات کودک و جریان عمده نقد ادبی». ترجمه ف. پورگیو. پژوهش نامه ادبیات کودک و نوجوان، (۵۱): ۶۱- ۷۶.

گلشیری، سیامک. ۱۳۸۷. تهران، کوچه اشباح، تهران: افق.

گلشیری، سیاوش.۱۳۸۹.«پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران». *پژوهشنامه ادب حماسی*، (۱۰): ۲۴۲- ۲۷۸.

لوئیس، ب. ۱۳۸۳. «پسامدرنیسم و ادبیات». مدرنیسم و پسامدرنیسم در ادبیات، گزینش و ترجمه ح. پاینده، تهران: نشر روزگار. ۷۷-۱۰۸.
محمدی، م. ۱۳۷۷. روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، تهران: سروش.
ـــــــــــ . ۱۳۷۸. فانتزی در ادبیات کودکان، تهران: روزگار.
محمدی، ع. و روزبهانی، ع. ۱۳۹۱. «فانتزی در هفت روز هفته دارم». مجله مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، (۵): ۸۷-۱۰۸.
مقدادی، ب. ۱۳۷۸. فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، تهران: فکر روز.
نصر اصفهانی، م.ر. و خدادادی، ف. ۱۳۹۲. «گوتیک در ادبیات داستانی»، مجله پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ۱(۱): ۱۶۱ -۱۹۲.
نیکولایوا، م. ۱۳۸۷. «فراسوی دستور داستان»، دیگرخوانی‌های ناگزیر، ترجمه و گردآوری م. خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری، ۵۴۷-۵۸۱.
وارد، گ. ۱۳۹۲. پست مدرنیسم، ترجمه ق. فخری و ا. کرمی، تهران: نشر ماهی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی