

فرایند سه مرحله‌ای روایت در ادبیات کودکان و نوجوانان
(بر اساس نظریه‌ی ماریا نیکولایوا)

سیدعلی قاسم‌زاده*

فضل‌الله خدادادی**

علی شاملویی***

چکیده

اگرچه گرایش به داستان‌پردازی به سبک جدید برای کودک و نوجوان روندی فزاینده دارد، بازشناسی مرزهای روایت‌پردازی در این حوزه‌ی داستان‌پردازی براساس رده‌های سنی مخاطبان ضرورتی انکارناپذیر است. این پژوهش به‌شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی متکی بر مبانی نظری روایت‌شناسی و آرای ماریا نیکولایوا درباره‌ی جهان داستان و فرایند سه مرحله‌ای «پیشاهبوطی، کارناوالی و پساهبوطی» تلاش کرده است به بازنمایی و واکاوی مشخصه‌های روایی و روانی داستان‌های کودکان معاصر برای ترسیم بوطیقای روایت‌گری آن‌ها بپردازد. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که دستیابی به مخاطبان فعال و پویا در حوزه‌ی ادبیات داستانی به‌ویژه در دوره‌ی بزرگسالی، بدون تربیت ذهنی و عاطفی کودک و نوجوان از رهگذر داستان‌های پیشاهبوطی و سپس دوره‌ی کارناوالی میسر نیست؛ زیرا که مراحل سه‌گانه داستان‌پردازی ماریا نیکولایوا آشکار می‌سازد که داستان‌نویسی برای کودکان مخاطب (از آغاز تا رسیدن به مرحله‌ی نوجوانی دوم) فرایندی تکاملی دارد. تربیت مخاطبان با ویژگی‌های مراحل سه‌گانه‌ی گفته‌شده می‌تواند به گسترش دانش و شناخت مخاطبان داستان منجر گردد.

واژه‌های کلیدی: داستان کودک و نوجوان، روان‌شناسی مخاطب، روایت‌شناسی، ساختار، نیکولایوا.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

(نویسنده‌ی مسئول)

** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) fazlollah1390@yahoo.com

*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران bardiakhodadad66@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۷/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۱۰/۱۸

۱. مقدمه

۱.۱. بیان مسئله

اگر نوشتن برای کودکان کاری دشوار است، بازخوانی ساختار روایی داستان‌های کودکان و نوجوانان نیز پیچیدگی خاص خود را دارد؛ زیرا علاوه بر به‌کارگیری مهارت‌های روایت‌شناسی باید به مهارت‌های روانی‌شناختی کودک و نوجوان نیز توجه کرد. حقیقت این است که ماهیت و هستی ادبیات کودک و نوجوان به روابط فرضی آن‌ها با مخاطبی ویژه؛ یعنی کودک و نوجوان وابسته است. (رک. لسینک ابرشتاین، ۱۳۸۷: ۲۹۳) بر این اساس، دستیابی به نظام دستوری یا بوطیقای ادبیات داستانی کودکان بدون در نظر گرفتن شاخص‌های روانی و سطوح درک و فهم آنان ناممکن است.

ادبیات روایی کودک و نوجوان بدون طبقه‌بندی نظام‌اندیشگانی آن و بدون دستیابی به تعریفی دقیق از مخاطب خاص آن آثار؛ یعنی مخاطب «کودک و نوجوان» بنای ناراستی خواهد بود که به کژتابی و تشتت نظری می‌انجامد. گرچه باور غالب آن است که داستان کودکان بر این تصور بنا شده است که کودکی هست که به راحتی می‌توان او را مخاطب قرار داد و به راحتی می‌توان با او سخن گفت. (رک، همان، ۲۹۷ و هانت: ۱۳۸۶: ۴۸) ژرف‌اندیشی در سطوح روانی‌فکری کودک مخاطب و سرعت تحول و جابه‌جایی آن سطوح در فرایند رشد و نمو از پیچیدگی روایت‌پردازی و مخاطب‌شناسی و دشواری در ایجاد تناسب عناصر روایت‌پردازی متناظر با سطح روانی‌فکری آن‌ها، حکایت می‌کند. یکی از نظریه‌های راهگشا در این وادی، آرای نیکولایوا است که توجه بدان می‌تواند مسیری تازه را برای بازتعریف نظام یا بوطیقای روایت‌شناسی داستان‌های کودکان نشان دهد. به باور نیکولایوا، قصه‌های کودکان به سه دسته‌ی پیشاهبوطی، کارناوالی (دوره‌ی نوجوانی اول) و پساهبوطی (دوره نوجوانی دوم) تقسیم می‌گردد (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۰۲). البته باید بیان کرد که این مرزبندی و مراحل سه‌گانه قطعیت اجرایی ندارند، زیرا مرز بین دوره‌ی پساهبوطی و کارناوالی فاصله‌ی سنی و شناختی زیادی را دربرنمی‌گیرد و پساهبوطی به‌نوعی همان دوره‌ی نوجوانی است. نیکولایوا برای هر یک از این تقسیم‌بندی‌ها قائل به دنیای داستانی خاص است که بر اساس درک و شناخت کودک از دنیای

پیرامون وی ساخته شده است. بنابراین این پژوهش بر آن است ضمن تبیین ظرافت‌های روایی ساختاری داستان‌های کودکانی موفق و پراقبال در ساحت‌های سه‌گانه‌ی مدنظر نیکولایووا، به دستور زبان روایت (بوطیقای روایت کودک و نوجوان) دست یابد. و برای این هدف، نظریه تقسیم‌بندی نیکولایووا مدنظر نگارندگان بوده است؛ زیرا کاربست این الگو با ساختار داستان‌های کودکان سنخیت بیشتری دارد. تقسیم‌بندی جهان فکری و روایی داستان‌های کودک و نوجوان در الگوی ساختار سه‌گانه‌ی یادشده، دستیابی به سازه‌های ساختاری روایی کودکان را بازنمایی می‌کند. از این‌رو، پژوهش حاضر تلاش می‌کند به این پرسش اساسی پاسخ دهد که با تکیه بر تقسیم‌بندی نیکولایووا، چگونه تمایزهای ساختاری روایی (ساختارپیرنگ، راوی، نویسنده‌ی ضمنی و روایت‌شنو) هر مرحله از مراحل نبوغ فکری کودکان در ادبیات داستانی ویژه‌ی آنان نمود می‌یابد؟

۲.۱. پیشینه‌ی پژوهش

تحلیل روایت‌شناسی ادبیات داستانی کودک و نوجوان و پژوهش در این زمینه، پر دامنه و گسترده است؛ اما از این میان، وجود چند اثر درخور درنگ و هم‌سنخ با موضوع جستار حاضر شایسته‌ی بررسی است.

عمران صادقی و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «بررسی داستان‌های فانتزی دهه‌ی هشتاد براساس نظریه‌ی روایی ماریا نیکولایووا» به تحلیل عناصر فانتزی چندی از داستان‌های دهه‌ی هشتاد در ایران پرداخته‌اند و چنین نتیجه گرفته‌اند که براساس نظریه‌ی نیکولایووا، فضا، شخصیت‌ها و کنش‌ها از بیشترین عناصر فانتزی این داستان‌ها است.

سعید حسام‌پور و آرامش‌فرد (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبرپور بر پایه‌ی نظریه‌ی ماریا نیکولایووا»، به بررسی عناصر روایی نیکولایووا در این داستان پرداخته‌اند و عناصر صحنه، پیرنگ باز و جزئی‌نگری در توصیف را از عناصر روایی برجسته‌ی این اثر دانسته‌اند.

عاطفه جمالی و حسین قربانی (۱۳۹۷)، در پژوهشی «بررسی ساختار روایت «هزارویک سال» اثر شهریار مندنی‌پور بر پایه‌ی نظریه‌ی نیکولایووا» به واکاوی عناصر روایی این اثر

پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که استفاده از شگردهای خاص زمانی در پی ایجاد تمایز در نوع روایت داستان کودک و نوجوان و بزرگسال بوده است. مندنی‌پور 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.

محمدرضا اسدیان در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد با عنوان *نقد ساختاری بیست داستان کوتاه ادبیات نوجوان (۱۳۸۹)* که به بررسی چهار مؤلفه‌ی طرح، شخصیت، نشانه و روایت در بیست داستان کوتاه نوجوان پرداخته است. فارغ از اینکه دلیل پرداختن به این چهار مؤلفه‌ی عام و خاص چیست، نویسنده از ترسیم الگو یا دستور زبان روایت غافل مانده است و بنای پایان‌نامه بر توصیف صوری و تلاش برای اتصال این چهار مؤلفه در نقد داستان کوتاه کودکان استوار گشته است.

همچنین فاطمه سعیدفر (۱۳۹۳) در رساله‌ی دکتری با عنوان *بررسی روایت در داستان‌های طنز ادبیات کودک و نوجوان* که هم از نظر نوع رویکرد و تمرکز موضوعی و هم غایت و دستاورد پژوهش نمی‌تواند با مقاله‌ی حاضر هم‌پوشانی داشته باشد. به سبب نوع رویکرد نظری و محدوده‌ی بررسی و حتی غایت و نتایج پژوهش با مسئله، روش و غایت پژوهش ما تفاوت‌های بنیادین دارد. بنابراین، جستار پیش‌رو نخستین پژوهش برای تبیین بوطیقای روایت در ادبیات داستانی کودک و نوجوان براساس تلفیق نظریه‌ی نیکولایوا با رویکردهای روایت‌شناختی است.

۲. چارچوب نظری تحقیق و بحث و بررسی

۱.۲. مراحل نبوغ فکری کودک بر مبنای طبقه‌بندی نیکولایوا

با وجود اینکه گاه تفاوت‌های بنیادین میان ادبیات کودک و ادبیات بزرگسال وجود دارد، بسیاری از نویسندگان و پژوهشگران در تقسیم‌بندی مرزهای انواع ادبی در این دو رده‌ی سنی با تسامح رفتار می‌کنند. شاید این موضوع که بزرگسالان به سبب اعتقاد به موقعیت و وظیفه‌ی تربیتی خود در برابر کودکان، آفرینندگان ادبیات کودک هستند نه خود کودکان، یکی از عوامل تسامح و تساهل در این مرزبندی باشد؛ اما بدیهی است بازنگری در نیازها و ویژگی‌های روحی و روانی و حتی فیزیکی کودکان رویکردی متمایز در آفرینندگی و

حتی کیفیت نقادی می‌طلبد. توجه به دنیای فکری و روانی کودکان که دنیایی تخیلی و سورئال است و همانند عصر اسطوره‌ای تمامی پدیده‌های هستی برای آن‌ها تشخیص و جاندارانگاری دارند، خصایصی ویژه می‌طلبد که با کیفیت و کمیت آفرینندگی ادبی در دوره‌ی نوجوانی که حد واسط دو مرحله‌ی کودکی و بزرگسالی است، تمایز دارد؛ مثلاً از داستانی متناسب با ویژگی‌های فکری و روانی نوجوانان، انتظار نمی‌رود که چندان آرمانی و رمانتیک باشد؛ اما انتظار می‌رود که واقع‌گرا یا شبه‌واقعی باشد. یا برخلاف نحوه‌ی تأمل یا کیفیت اندیشگانی دوران بزرگسالی و تا حدودی نوجوانی که اندیشه‌ی شناختی آنان مبتنی بر تفکر مفهومی (Conceptual) بوده و بیشتر مبتنی بر تفکر تصویری است. «تفکر تصویری برعکس، بیشتر بر شناخت جزئی و درونی نظر دارد و بنابراین بر پایه‌ی تصاویر حسی عاطفی استوار است. افزارها و کنش‌های روانی تفکر تصویری عبارت است از «توجه تصویری»، «حافظه‌ی تصویری»، «تداعی تصویری» و «تخیل تصویری» که شکل عالی تفکر تصویری به صورت ایماژ هنری درمی‌آید» (محمدی، ۱۳۷۸: ۷). بنا بر همین اختلاف‌های شناختی عاطفی است که نیکولایوا در زمینه‌ی رشد عقلی و روانی کودک و ویژگی‌های ادبیات داستانی متناسب با او، قائل به فرایند سه مرحله‌ای است. به باور وی و به تبعیت از آرای فرای، ادبیات داستانی در یک پیوستار منسجم از اسطوره، آغاز و تا فروپاشی آن ادامه می‌یابد و شامل سه دوره‌ی پیشاهبوطی، کارناوالی و پساهبوطی است. مطابق این نظام ساختاری، دوران پیشاهبوطی، داستان‌هایی را دربرمی‌گیرد که مبتنی بر زمان خطی و دارای ابتدا و انتهای مشخص است. دوقطبی بودن (تقابل آشکار و فیزیکی خیر و شر) قدسیت و استقرار در جهان اتوپایی از ویژگی‌های بارز آن است. زمانی دوری یا اسطوره‌ای دارند و ناظر بر اوقاتی کلان؛ مانند صبح و ظهر و شب و روز هستند. مکان آن معمولاً فضایی بهشت‌وار و بی‌پیرایه چون مکانی روستایی و همیشه خرم است که پیرنگ داستانی آن با شکست اهریمن یا نماد شر یا رفع محرومیت و مانع پیش آمده به پایانی خوشایند و مطلوب می‌انجامد (رک. نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۴۹۰-۵۰۵). در این سپهر، تفکر تصویری به کمک تخیل با تکیه بر ویژگی‌های دیداری شنیداری، ذهن را از قلمرو دنیای شناخته‌شده به دنیای ناشناخته هدایت می‌کند (رک. محمدی،

۱۳۷۸: ۸). این دسته از داستان‌ها، مخاطبان گروه «الف»؛ یعنی ۶ یا ۷ سالگی و گروه «ب»؛ یعنی ۸ و ۹ سالگی را دربرمی‌گیرد.

مرحله‌ی دوم تقسیم‌بندی نیکولایووا مرحله‌ی کارناوالی نامیده می‌شود. در این دوره بیشتر داستان‌های کودکان از حالت بهشتی خارج می‌شود و به آمیزه‌ای از ویژگی‌های رمانتیک و تقلیدی بدل می‌شود که در بستر زمانی تقویمی حرکت می‌کند. این تقسیم‌بندی گروه‌های سنی «د»؛ یعنی ده و یازده سالگی و گروه «ه» (سال‌های نوجوانی اول) یعنی سال‌های دوازده تا چهارده سالگی را دربرمی‌گیرد. (همان، ۵۰۸-۵۱۲)

آخرین مرحله‌ی تقسیم نیکولایووا مرحله‌ی پشاهبوطی است. در این مرحله داستان‌ها بیشتر رنگ کنایی دارند و کمتر تقلید در آن‌ها به چشم می‌خورد، و برای سنین نوجوانی دوم مناسب است. دنیایی واقعی؛ اما سرشار از نشانه‌های قراردادی و نمادین که می‌توان از آن به نوعی هبوط از دنیای بهشتی کودکان تعبیر کرد (همان، ۵۲۳-۵۳۱). دنیای فکری شناختی آدمی در این ساحت، مبتنی بر «تفکر مفهومی» است که در بهترین وجه به شکل فلسفه و علم درمی‌آید «که جهان هستی را در پویشی ذهنی به صورت مفاهیم و احکام - که شکل عالی آن قانون و نظریه است - بازآفرینی می‌کند و در روند پویای سیر از مجهول به معلوم شناخت آدمی را گسترش می‌دهد» (محمدی، ۱۳۷۸: ۷).

از آنجا که نظام شناختی ساختاری نیکولایووا می‌تواند پیکره یا سازه‌ای تازه و به تعبیری قالبی تحدیدشده برای آفرینندگی و حتی نقد داستان محسوب می‌شود، این پژوهش به کمک چنین مبانی نظری و تلفیق آن با کاربردهای نظریه‌های علم روایت‌شناسی تلاش می‌کند به فرایند سه مرحله‌ای داستان‌پردازی در ادبیات کودکان و نوجوانان بپردازد و برای وجه علمی کار و تقویت بنیه‌ی پژوهش بر نظریه‌ی ماریا نیکولایووا نظر داشته است.

۲.۲. نظام روایی داستان‌های کودک و نوجوان در مراحل سه‌گانه‌ی نیکولایووا

۱.۲.۲. دنیای داستانی پشاهبوطی و سازه‌های ساختاری روایی آن

داستان‌های پشاهبوطی، دارای آغاز و پایانی مشخص است به گونه‌ای که می‌توان برای این گونه داستان‌ها دو وضعیت: «قبل و بعد» در نظر گرفت. برای ورود به مبحث ساختار

پیرنگ این گونه داستان‌ها، در ابتدای کار داستان «لانه‌ی گنجشک کوچولو» اثر محمدرضا یوسفی را به‌عنوان نمونه‌ای از این داستان‌ها تحلیل می‌شود.

گنجشک کوچولویی هنوز نمی‌توانست پرواز کند. جست‌وخیز می‌کرد، بال‌وپر می‌زد و یک کمی هم بفهمی‌نفهمی می‌پرید؛ اما از پرواز درست‌وحسابی هنوز خبری نبود. مادرش به او گفته بود که زیاد از لانه دور نشود. او روزی از خانه دور می‌شود و پس از نگرانی بسیار اسبی او را با خود به خانه‌ی پیرمردی می‌برد و پیرمرد گنجشک کوچولو را به مادرش می‌رساند (رک. یوسفی، ۱۳۷۳: ۵۶).

درباره‌ی ساختار پیرنگ در این گونه داستان‌ها (به‌عنوان نمونه داستان بالا) می‌توان این داستان‌ها را از گونه‌ی داستان‌های اپیزوددار نامید؛ چنانکه نشانه‌معناشناسان نیز «بر این باورند که روایت نتیجه‌ی یک عمل روایی است و از ویژگی‌های روایت می‌توان به این نکته اشاره کرد که در آنجا چیزی در حال اتفاق افتادن است» (عباسی، ۱۳۹۱: ۹۲). به‌عبارت‌دیگر، می‌توان این داستان‌ها را دارای دو وضعیت ابتدا و انتهای مشابه نامید. به زبان ساده‌تر می‌توان گفت: ابتدا و انتها در داستان‌های این مرحله شبیه به هم است. در داستان بالا، در ابتدا و انتهای داستان، گنجشک کوچولو در لانه است. همچنین است در داستان «طوقی و موش زیرک» از کلیده‌ودمنه که به قلم اسماعیل هنرمندنیا برای کودکان بازنویسی شده است، همانند قصه‌ی قبلی، ابتدا و انتهای روایت مشابه است؛ **ابتدای روایت**: «...ساعتی گذشت. تعدادی کبوتر که به‌صورت گروهی مسافرت می‌کردند و رئیس آن‌ها طوقی نام داشت...» و **انتهای روایت**: «کبوتران از موش تشکر کردند و پرواز کنان به راه خود ادامه دادند...» (هنرمندنیا، ۱۳۸۱: ۴۸). آنچه از ساختار داستان‌های پیشابوطی برمی‌آید، بازنمایی مدلی روایی دارای دو موقعیت ابتدایی و انتهایی مشابه همراه با اپیزودی ساده و پیرنگ خطی و گره‌ای ساده در دل داستان است:



اگر فرمول ساختاری فوق را به‌مثابه پیرنگ کلی داستان‌های این دوره از تقسیم‌بندی نیکولایوا در نظر بگیریم، می‌توان گفت از نظر روان‌شناسی نیز کودک در این مرحله به حدی از رشد رسیده است که می‌تواند وضع پدیده‌های اطراف خود را تبیین نماید. بر همین اساس، در هر مرحله، برای بررسی ویژگی‌های روانی کودک روایت‌شنو، با تکیه بر تقسیم‌بندی نیکولایوا که براساس جهان بینی و درک شخصی وی از جهان خارج و در دنیای داستانی و فانتزی وی نیز نمود یافته است، کودک در مرحله‌ی پیشاهبوطی نیکولایوا همان آگاهی‌های کودک در مرحله‌ی رشد عملیات عینی پیاژه (۱۱-۷ سالگی) را دارد. بنابراین برای تبیین ویژگی‌های روایت‌شنو در هریک از مراحل سه‌گانه‌ی نیکولایوا، دامنه‌ی شناختی‌روانی کودک در تقسیم‌بندی پیاژه را نیز در نظر داشته‌ایم. آنچه از مطابقه‌ی مراحل رشد کودک با نظریه‌ی نیکولایوا برمی‌آید، این است که مرحله‌ی پیشاهبوطی که در تقسیم‌بندی نیکولایوا کودکان اول دبستان و قبل از آن (۶ و ۷ سالگی) را دربر می‌گیرد، در تقسیم‌بندی روان‌شناسانی مانند پیاژه، مرحله‌ی رشد عملیات عینی از هفت تا یازده‌سالگی به طول می‌انجامد و هم‌زمان با دوره‌ی دبستان است که در آن کودک به دست‌کاری نشانه‌ها و علائم مختلف و حل مسئله می‌پردازد و قادر به استنتاج عینی منطقی می‌گردد. عملیات عینی را می‌توان به‌مثابه قواعدی به حساب آورد که حاکم بر تفکر کودک هستند. کودک در این مرحله می‌آموزد که چگونه می‌تواند علائم را جابه‌جا کند و به کار گیرد. در دوره‌ی پیشین، آموخته بود که واقعیات را با کمک نشانه‌ها توصیف کند؛ ولی اکنون به دست‌کاری آن‌ها می‌پردازد و از این طریق وضع پدیده‌های گوناگون را تبیین می‌کند و می‌کوشد از وقایع گوناگون اطراف خود به نتایجی دست یابد. با این‌همه، فکر منطقی کودک در این مرحله هنوز محدود به مسائل و پدیده‌ها و امور عینی است (رک. لطف‌آبادی، ۱۳۶۵: ۴۵۹ و امین‌پور، ۱۳۸۶: ۱۷). حال اگر با این پیش‌فرض، به الگوی تعریف شده‌ی پیرنگ در داستان‌های مرحله‌ی پیشاهبوطی توجه شود، مشاهده می‌شود که در داستان‌های این مرحله، بسته به درک و شناخت رشد کودک، کودک قدرت درک نکته‌ی اخلاقی نهفته در داستان را دارد.

در دو داستان بررسی شده (لانه‌ی گنجشک کوچولو و طوقی و موش زیرک) نکته‌های اخلاقی ساده‌ای را در یک پیرنگ ساده، با دنیایی بهشتی و آرمانی برای مخاطب شاهد هستیم. در داستان لانه‌ی گنجشک کوچولو، در همان ابتدای داستان، راوی می‌گوید که «مادر گنجشک کوچولو به او توصیه کرده بود که از لانه دور نشود» (یوسفی، ۱۳۷۳: ۵۲)، حال می‌توان گفت این توصیه دربردارنده‌ی نکته‌ای آموزشی اخلاقی برای کودکان است که در ساختار پیرنگ این داستان‌ها مرحله‌ی «گره‌افکنی» بر اهمیت آن تأکید دارد. به بیان دیگر، می‌توان گفت در این داستان‌ها گره‌ی ایجاد شده؛ همچون اهرمی تأکیدی برای نکته‌ی اخلاقی داستان عمل نموده است؛ به‌عنوان مثال در داستان لانه‌ی گنجشک کوچولو گره‌ی داستان با چنان هول و دلهره‌ای پرورده شده است که کودک را بر این می‌دارد که اگر او نیز به حرف مادرش گوش ندهد، همچون گنجشک کوچولو در سختی خواهد افتاد: «گنجشک کوچولو وقتی سیر شد، تازه به یاد لانه و مادرش افتاد. به این طرف و آن طرف نگاه کرد، نه لانه‌اش را پیدا کرد و نه چیزی که به چشمش آشنا باشد، غم دنیا به دل کوچکش سرازیر شد. گنجشک کوچولو همین‌جور با نگرانی به این طرف و آن طرف نگاه می‌کرد» (یوسفی، ۱۳۷۳: ۵۳). این هول‌وولا و تعلیق تا انتهای داستان ادامه می‌یابد به گونه‌ای که کودک مخاطب در انتهای داستان به محض رسیدن گنجشک به خانه احساس آسودگی می‌کند و درحالی‌که فهمیده، همواره باید به توصیه‌های مادرش گوش دهد. از آنجاکه بررسی متن همه‌ی داستان‌های پیشابوطی و تطبیق آن‌ها با معیارهای بالا، خارج از حوصله‌ی پژوهش است، برای اثبات این ادعا در جدول زیر به بازنمایی طرح پیرنگ روایی چهار داستان ایرانی پیشابوطی پرداخته می‌شود و انتخاب آثار کاملاً تصادفی و غیره‌د فمند بوده است و تنها به دلیل در دسترس بودن انتخاب شده‌اند. برجستگی طرح و ساختار آثار برای ما مهم بود که هم بتواند ادعای علمی ما را ثابت کند و هم اینکه دلیل متقنی بر اثبات گفته‌هایمان باشد. بنابراین از آنجایی که در کار علمی نظریه و چارچوب نظری بنیانی محکم دارد، بنابراین آثار منتخب نیز با کاربست نظریه به نتیجه‌ای متقن منجر گردید:

جدول شماره‌ی (۱) بازنمایی طرح پیرنگ

عنوان داستان	نام نویسنده‌ی داستان	نام کتاب یا مجموعه	ابتدای داستان	گره داستان	انتهای داستان	پیام داستانی نکته‌ی اخلاقی	نشانه‌ی تأکیدی یا پاداش مثبت
طوقی و موش زیرک	اسماعیل هنرمندنیا	طوقی و موش زیرک	پرنندگان آزاد	به‌دام‌افتادن پرنندگان	آزادشدن پرنندگان	اتحاد و پایداری در دوستی	همکاری پرنندگان با یکدیگر
روباه و لاک‌پشت باهوش	مسلم ناصری	روباه و لاک‌پشت باهوش	لاک‌پشت خرسند	ظلم روباه به لاک‌پشت به‌ناحق	بازگشت خرسندی به لاک‌پشت	ناپایداری ظلم و زیرکی نابه‌جا	شکارچی و تنبیه روباه به کمک لاک‌پشت
لانه‌ی گنجشک کوچولو	محمدرضا یوسفی	لانه‌ی گنجشک کوچولو	ایمن	دورشدن از لانه و گم‌شدن	بازگشت به محیط امن لانه	گوش دادن به سخنان بزرگ‌ترها از جمله مادر	دلهره و نگرانی گنجشک گمشده
لولوی قشنگ من	سحر انواری	لولوی قشنگ من	شاد و سرحال	بزی برای رساندن لولو به قله، کاه می‌خواهد	بازگشت شادی به لولو	فداکاری در حق دوست بی‌پاسخ نمی‌ماند	بزی بدن برابر محبتش پر گل می‌کند
روباه و باغ	ناصر مصطفی عبدالعزیز	۹۸قصدی ساده برای کودکان	روباه گرسنه	به‌دام‌افتادن روباه	روباه گرسنه	شکمونبودن باعث آزادی انسان می‌شود.	ترس روباه از تنبیه‌شدن به وسیله‌ی باغبان
مرغابی عادل	ناصر مصطفی عبدالعزیز	۹۸قصدی ساده برای کودکان	گرگ در دام	به‌دام‌افتادن خرگوش مهربان	گرگ در دام	آدم بدذات همیشه در دام است.	کمک مرغابی به خرگوش و تنبیه گرگ

همان‌گونه که از بررسی داستان‌های پیشابوطی بالا برمی‌آید، گونه‌ای آرمان‌شهر یا مبرابردن از ویژگی‌های منفی تمدن؛ همچون پول، کار، قانون، مرگ و میل جنسی در این داستان‌ها آشکار است و نوعی حس معصومیت در فضای این داستان‌ها حاکم است. مکان

داستان‌ها بیشتر، جنگل، روستا و کوهستان‌های پاک و سرسبز است؛ از عوامل طبیعی مخرب مانند زلزله، سیل و طوفان در این داستان‌ها خبری نیست و مقوله‌هایی همچون مرگ و زوال و تمایلات مادی و جنسی که خاص ادبیات بزرگسالان است، در این داستان‌ها به چشم نمی‌خورد (رک. نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۰۵-۵۰۷).

نکنه‌ی دیگر که در داستان‌های دوره‌ی پیشابوطی به چشم می‌خورد، ایستابودن تیپ‌های آن است. پدربزرگ و مادربزرگ در داستان‌های این دوره همیشه همان انسان‌های مهربان هستند و گرگ همیشه بدجنس بوده و هیچ‌گاه مهربان نمی‌شود؛ جادوگر دشمن خوبی‌ها است و صیاد همیشه نامهربان و خشن است. آنچه در ساختار داستان‌های این دوره همواره تکرار می‌شود، چگونگی به‌تمام‌رسیدن روایت است. روایت‌شناسان ساختارگرا، روایت‌ها را بر اساس دستیابی یا دست‌نیافتن کنشگر (کنشگران) به شیء ارزشی به دو گونه «روایت‌هایی که خوب تمام می‌شوند» و «روایت‌هایی که بد تمام می‌شوند» دسته‌بندی می‌کنند (Gerimas, 1985: 35). در ساختار داستان‌های مرحله‌ی پیشابوطی، همواره روایت از گونه‌ی روایت‌هایی است که خوب تمام می‌شوند. به عبارت دیگر، می‌توان گفت در ساختار پیرنگ این داستان‌ها همواره یکی از کنشگران با نقش محوری و تأثیری که در پیشبرد حوادث داستان دارد، کنشگران یا کنشگر دیگر را در رسیدن به شیء ارزشی کمک می‌کند؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت: تأثیر اعمال کنشگر اصلی برای رساندن دیگری به شیء ارزشی‌اش باعث شده که همواره در داستان‌های این مرحله شاهد پایان خوش روایت باشیم:



نمودار شماره‌ی (۲) ساختار پیرنگ داستان‌های پیشابوطی بر اساس پایان روایت

به‌عنوان مثال در داستان لانه‌ی گنجشک کوچولو، آنگاه که گنجشک کوچولو لانه‌اش را گم می‌کند، «پیدا کردن لانه» برایش شیء ارزشی به شمار می‌آید. بر همین اساس یکی

از کنشگران داستان؛ یعنی پیرمرد (کنشگر دوم) به وی کمک می‌کند تا لانه‌اش را پیدا کند (تأثیر اعمال یکی از کنشگران در تحقق شیء ارزشی) و این اعمال از طرف کنشگر پیرمرد باعث می‌شود که گنجشک کوچولو به لانه‌اش رسیده و داستان پایانی خوش داشته باشد. همچنین است در داستان طوقی و موش زیرک؛ از آنجاکه آزادی برای پرندگان به دام افتاده (کنشگران اول) یک شیء ارزشی به حساب می‌آید و اعمال موش در پی بریدن بندها (تأثیر اعمال کنشگر در تحقق شیء ارزشی کنشگر اول) باعث شده تا روایت پایانی خوش (آزادی پرندگان) داشته باشد. پس می‌توان گفت: پایان خوش از ویژگی‌های مشترک کلیه‌ی داستان‌های پیشابوطی است و این نمونه‌های کوچک (اما دقیق) از داستان‌های این دوره نیز خود گویای این امر است.

بوطیقای روایت‌شناختی داستان‌های این دوره نشان می‌دهد که حیوانات شخصیت‌های اصلی داستان هستند و میزان همذات‌پنداری کودک با حیوانات در این مرحله بیش از دو مرحله‌ی دیگر است و همان‌گونه که خواهیم دید، در داستان‌های این مرحله «حیوانات به‌طور کامل نماد انسان‌ها هستند و رفتار و انگیزه‌ی آن‌ها یکسره انسانی است. آن‌ها همچون انسان‌ها در نقش‌های عاقل یا نادان، درستکار یا نادرست، دادگر یا ستمگر و شجاع یا بزدل تصویر شده‌اند» (پولادی، ۱۳۸۷: ۳۰۷) به دیگر سخن، در داستان‌های این مرحله، شخصیت‌ها آمیخته‌ای از انسان و حیوان هستند، حیوانات نه به معنای کامل حیوان و بلکه نماد انسان با صفات انسانی او هستند. «در واقع، دنیای چهره‌های حیوانی در این داستان‌ها آمیخته از دنیای حیوانات و درعین‌حال استعاره‌هایی از دنیای انسان‌هاست» (همان، ۳۰۷). از نکات برجسته‌ی دیگر که در داستان‌های دوره‌ی پیشابوطی به چشم می‌خورد، «نحوه‌ی روایت‌گری سوم شخص و دانای کل» است. به نظر می‌رسد چون کودک در این مرحله هنوز به آن اندازه از رشد نرسیده است که بتواند با راوی اول شخص همذات‌پنداری کند و از این منظر انعطاف ناپذیر می‌نماید، شیوه‌ی غالب روایت در این مرحله، زاویه‌دید سوم شخص است.

از دیگر سو، توجه به سازه‌های روایتی سوم شخص نشان می‌دهد که مخاطب در موقعیتی تخیلی‌تر از روایت اول شخص قرار می‌گیرد؛ مثلاً زاویه‌دید در «روزی روزگاری

در برلین مردی به نام آلبینوس زندگی می‌کرد...» در مقایسه با زاویه‌ی دید «اسم من آلبینوس است. من در برلین متولد شدم...» میزان تخیل‌آفرینی بیشتری را در اختیار روایت‌ش‌نو می‌گذارد. همچنین است در داستان‌های دنیای پیشاهبوطی؛ در این داستان‌ها نیز چون مخاطب در دنیایی تخیلی و بهشتی به‌سر می‌برد، بی‌دلیل نیست که تمسک به شیوه‌ی روایتی سوم‌شخص، خود باعث تقویت این ابزار (تخیل‌آفرینی) می‌گردد.

۲.۲.۲. دنیای داستانی کارناوالی (نوجوانی اول) و سازه‌های ساختاری روایی آن

براساس رویکرد نیکولایو، تناسب اوضاع روانی و فکری با ویژگی‌های روایی و داستان‌پردازی یک فرایند رو به تکامل اما پیچیده (به مقتضای افزایش سن کودک و آگاهی‌های وی) به حساب می‌آید؛ چنانکه از مقایسه‌ی دوره‌ی نخست با دوره‌ی دوم از نظر ساختار پیرنگ و دیگر عناصر روایی، این تفاوت و پیچیدگی آشکار می‌گردد. شاید به‌سبب همین پیچیدگی است که دوره‌ی دوم را مرحله‌ی کارناوالی نامیده‌اند؛ زیرا این دوره حساسیت خاصی دارد. از یک سو می‌خواهد وارد دوران نوجوانی شود و می‌کوشد کودک را با ویژگی‌های آن مرحله آشنا کند و از دیگر سو، هنوز نمی‌تواند کودکی را که به بلوغ فکری و روانی نرسیده، کاملاً از دنیای بهشتی پیشاهبوطی رها کند. این دوره «این فرصت را در اختیار قهرمان کودک می‌گذارد که جهان واقعی را به‌مثابه نمایشنامه‌ای بشناسد که او را به‌گونه‌ای گذرا از بهشت کودکی جدا می‌کند» (نیکولایو، ۱۳۸۷: ۵۱۴). دوره‌ی کارناوالی، گروه‌های سنی «د» (سال‌های نوجوانی دوره‌ی اول) یعنی ده و یازده‌سالگی و گروه «ه» (سال‌های نوجوانی دوره‌ی دوم) یعنی سال‌های دوازده تا چهارده‌سالگی را دربرمی‌گیرد. این الگو را می‌توان معادل با دروه‌ی عملیات صوری دانست. در مرحله‌ی رشد عملیات صوری که از دوازده‌سالگی شروع می‌شود و تا سنین بزرگسالی ادامه می‌یابد، تفکر نوجوان از واقعیات عینی فاصله می‌گیرد و به‌صورت انتزاعی درمی‌آید. این، همان نوع تفکری است که بزرگسالان نیز مجهز بدان هستند (رک. پیاژه، ۱۳۹۴: ۴۸-۵۳). برخلاف دوره‌ی کودکی، نوجوان اکنون می‌تواند به تفکرات خویش بیندیشد. او می‌تواند نظریه‌ها و الگوهای را درباره‌ی واقعیات به‌وجود آورد و بدون استفاده از علایم قراردادی قبلی، نظام نشانه‌شناختی دیگری بسازد. نوجوان در

مقایسه با دوره‌های قبلی متحول می‌شود و او می‌فهمد که نظریه‌ها و الگوهای مربوط به واقعیات، بیان‌کننده‌ی وضعیت دلخواه است نه وضعیت خود واقعیات (لطف‌آبادی، ۱۳۶۵: ۴۶۱) پس می‌توان گفت مرحله‌ی کارناوالی در تقسیم‌بندی نیکولایوا، سنین نوجوانی (دوره‌ی نوجوانی اول) را دربرمی‌گیرد و کودک با عبور از مرحله‌ی بهشتی وارد مرحله‌ی انتزاعیات شده و بر همین اساس در ساختار پیرنگ و عناصر ساختاری داستان‌های این دوره، شاهد گسترش جهان‌بینی و تغییر چشمگیر پیرنگ و ساختار زمانی‌روایی آن هستیم؛ برای مثال، شخصیت‌های داستانی این دوره دیگر انگشت‌شمار و در حد پیشبرد پیرنگ (حداقل یک یا دو نفر) نیستند، بلکه شاهد چندین شخصیت داستانی با خلق‌و‌خوهای متفاوت هستیم. در این مرحله نوجوان با تعدد شخصیت‌ها و البته با تفاوت و تمایز خوهای شخصیتی (نسبت انسان‌ها) آشنا می‌گردد؛ چنانکه در داستان‌های ایرانی همچون: «روباه و مرغابی‌ها»، «حواصیل و شغال» و داستان‌های خارجی مثل «هاکلبری فین»، «تام سایر»، «رایینسون کروزویه» و «آلیس در سرزمین عجایب» شاهد شخصیت‌های داستانی متعدد و فراوانی شخصیت‌ها در مقایسه با داستان‌های دوره‌ی پیشاهبوطی هستیم.

علاوه‌بر این، در داستان‌های کارناوالی با افزایش انتزاعیات، کثرت حجم داستان‌ها، اپیزودهای فراوان‌تر و نوعی تمرین گذار از دوران کودکی به نوجوانی مواجه هستیم. به نظر می‌رسد در داستان‌های دوره‌ی پیشاهبوطی کودک در بیرون از دنیای اثر ادبی (داستان) قرار دارد و نویسنده علاوه‌بر سرگرمی، نکته‌ی اخلاقی کوچکی را نیز به وی آموزش می‌دهد، درحالی‌که در داستان‌های کارناوالی آن‌گونه که نیکولایوا گفته است، کودک حتی برای زمان اندکی هم که شده با کمک قوه‌ی تخیل خود را در جایگاه بزرگسالان می‌بیند: «کارناوال همچون خود دوران کودکی موقت و گذرا است. کودک قهرمان داستان به یاری جادو و یا قوه‌ی تخیل یا ماجراهای پیش‌بینی‌نشده موفق می‌شود برای اندک مدتی، قوی، زیبا و دانا جلوه کند. یاد بگیرد که پرواز کند یا بزرگترها را فریب دهد یا دشمنان را به عقب براند، اما پایان کارناوال بازگشت به زندگی روزمره است» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۱۹). همان‌گونه که از گفته‌ی فوق برمی‌آید، داستان‌های مرحله‌ی کارناوالی را می‌توان داستان‌هایی با رنگ انتزاعی بیشتر از دوره‌ی پیشاهبوطی دانست؛ به‌گونه‌ای که بریدن از

دنیای واقعیت و ورود به دنیای انتزاعیات گاه به وضوح در داستان‌های این دوره به چشم می‌خورد؛ به‌عنوان مثال «آلیس در سرزمین عجایب» را می‌توان نمونه‌ی بارز این داستان‌ها دانست. شخصیت اصلی داستان با تکیه‌ی بر عالم خواب و رؤیا وارد جهان دیگری می‌شود که در آن همه‌چیز تخیلی است. بر همین اساس، برخی «آلیس در سرزمین عجایب» را از گونه‌ی داستان‌های فانتزی خواب و رویا دانسته‌اند: «فانتزی خواب و رؤیا، به‌طور مشخص آن گروه از فانتزی‌هاست که جهان فراتری با موقعیت فانتستیک در چارچوب خواب بیان و توجیه می‌شود. در این گونه فانتزی نویسنده به روشنی از همان آغاز داستان به این موضوع اشاره می‌کند» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۸۰). می‌توان گفت در پس این گستردگی حوادث و حجم در داستان‌های دوره‌ی کارناوالی در برابر داستان‌های دوره‌ی پیشاهبوطی، جنبه‌هایی نمادین، فلسفی و اجتماعی نهفته است که با توجه به درک کودک از دنیا در داستان‌های این دوره وجود دارد؛ به‌عنوان مثال داستان «هاکلبری فین» را می‌توان نوعی درگیری کلاسیسیسم و مدرنیسم دانست. کودکان و نوجوانانی که در این داستان وجود دارند دیگر نمی‌خواهند پای‌بند سنت‌ها و جامعه‌ی سنتی باشند به همین دلیل گروهی را تشکیل می‌دهند و به رسم خویش رفتار می‌کنند؛ چنانکه در داستان «رابینسون کروزوئه» نیز با نوعی بریدگی انسان از اجتماع مواجهیم. رابینسون کروزوئه به‌تنهایی و برخلاف میل پدر سال‌ها تنها در جزیره‌ی زندگی می‌کند و با دزدان دریایی و چالش‌های طبیعت به مبارزه برمی‌خیزد.

در ترسیم ساختار پیرنگ داستان‌های مرحله‌ی کارناوالی می‌توان گفت: داستان‌های این دوره هم مانند داستان‌های دوره‌ی پیشاهبوطی هنوز دارای پیرنگی خطی در محور زمان هستند و خبری از زمان پریشی‌های روایی در سازه‌های پیرنگ این داستان‌ها به چشم نمی‌خورد؛ اگرچه فضای بسیاری از داستان‌های این مرحله ممکن است بین زمان و مکان طبیعی و زمان و مکان ماورای طبیعی در نوسان و تعلیق باشد.

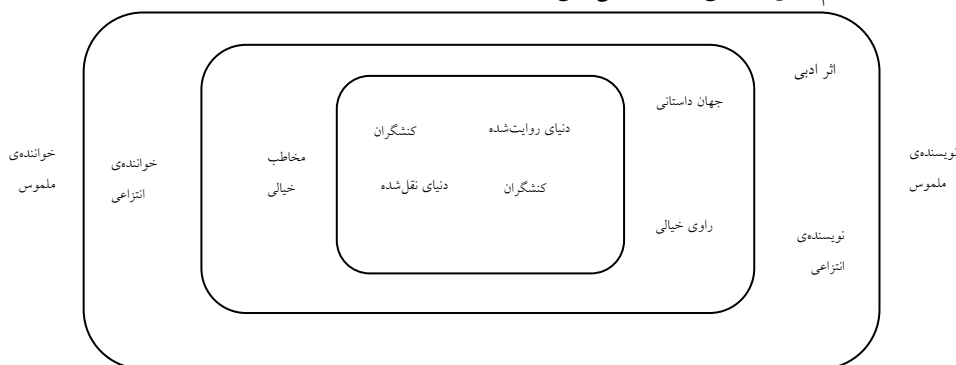
نکته‌ای که در ساختار پیرنگ داستان‌های دوره‌ی کارناوالی به چشم می‌خورد و ما را به تعریف بوطیقای روایت داستان‌های کودکان نزدیک‌تر می‌کند، این است که برخلاف داستان‌های دوره‌ی پیشاهبوطی، در داستان‌های دوره‌ی کارناوالی ابتدا و انتها شبیه به هم

نیست، بلکه ابتدا و انتهای روایت در عالم واقع و حوادث داستان در عالم انتزاعیات و رؤیاها می‌گذرد. چند مثال محدود از داستان‌های مربوط به دوره‌ی کارناوالی خود گویای این امر است که در ساختار این داستان‌ها ابتدا و انتهای روایت در عالم واقع و اپیزودهای میانی داستان در تخیل و انتزاع اتفاق افتاده است؛ به‌عنوان مثال در داستان «رابینسون کروزوئه» می‌خوانیم: «کشتی ما در یازدهم ژوئن ۱۶۸۷ به انگلستان رسید و من پس از سی و پنج سال دوری از وطن، بار دیگر چشم به روی چهره‌های آشنایی گشودم که اکنون همگی با گذشت زمان پیر و چروکیده شده بودند» (دفوئه، ۱۳۷۲: ۱۲۳). یا در داستان «آلیس در سرزمین عجایب» مشاهده می‌شود که در ابتدای داستان آلیس که همراه خواهرش در مزرعه‌ای نشسته ناگهان به رؤیا فرو می‌رود و ادامه‌ی داستان در فضایی انتزاعی و فراواقعی می‌گذرد: «آلیس از اینکه مدتی طولانی در کنار خواهرش بر روی کپه‌ی علف نشسته بود، احساس خستگی می‌کرد... آلیس با خودش گفت: کتاب به چه درد می‌خورد، آن هم کتابی که عکس و گفتگویی در آن نباشد؟ همین‌طور با خودش فکر می‌کرد... ناگهان یک خرگوش درشت و صورتی‌رنگ از یک قدمی او فرار کرد... لحظه‌ای بعد از آن که خرگوش وارد سوراخ بزرگ زیر پرچین شد، آلیس هم به دنبال آن پایین رفت و در آن لحظه به این فکر نبود که چطور از آنجا بیرون خواهد آمد...» (کارول، ۱۳۷۱: ۹-۱۰) و در پایان داستان همراه با بیداری آلیس، دوباره داستان به عالم واقعیت برمی‌گردد: «خواهرش گفت: بیدار شو آلیس عزیزم، خیلی وقت است که خوابیده‌ای! آلیس گفت: اوه چه رویای عجیبی بود! آنگاه هر چه به یادش مانده بود برای خواهرش تعریف کرد...» (همان، ۱۵۷). همان‌گونه که از بررسی این دو داستان برمی‌آید، می‌توان گفت: ساختار پیرنگ این داستان‌ها با ابتدا و انتهای داستانی و هسته‌ای تخیلی ساخته شده است:



نمودار شماره‌ی (۳) ساختار پیرنگ بر اساس ابتدا و انتهای داستان‌ها

اگر بر اساس علم روایت‌شناسی برای هر داستان یا اثر ادبی مطابق با نظریه‌ی ژپ لیت‌ولت، سه وجه یا لایه در نظر بگیریم، ابتدا با جهان واقع مواجه هستیم که نویسنده هنوز شروع به نوشتن داستان نکرده است. هنگامی که نویسنده شروع به نوشتن داستان می‌کند، از جهان واقع جدا شده و وارد جهان اثر ادبی می‌گردد. پس سطح دومی ایجاد می‌شود که نویسنده آن را هنگام شروع داستان‌نویسی خلق کرده است (رک. لیت‌ولت، ۱۳۹۰: ۳۰-۴۲). به‌عنوان مثال، لوئیس کارول تا زمانی که شروع به نوشتن آلیس در سرزمین عجایب نکرده، نویسنده‌ی واقعی آن به شمار می‌آید؛ اما همین که شروع به نوشتن داستان می‌کند، از واقعیت جدا و وارد عالم تخیل شده است، پس می‌توان گفت در این مرحله کارول واقعی نیست که داستان را می‌نویسد، بلکه من دوم اوست که این عمل را انجام می‌دهد؛ اما لایه‌ی سوم نیز در داستان به وجود می‌آید و آن دنیای داستانی است و در درون دنیای داستانی سطحی به وجود می‌آید که دنیای روایت‌شده نامیده می‌شود. حال می‌توان گفت گفتگوی آلیس با حیوانات جنگل، همان دنیای روایت یا لایه‌ی سوم متن روایی را تشکیل می‌دهد:



نمودار شماره‌ی (۴) وجوه متن روایی ادبی، مأخذ: (لیت‌ولت، ۱۳۹۰: ۲۴)

نویسنده‌ی واقعی به محض اینکه شروع به نوشتن داستان آلیس می‌کند، نویسنده‌ی انتزاعی است که وارد دنیای اثر ادبی شده است و آن‌گاه که آلیس وارد لانه‌ی خرگوش می‌شود، مجموعه‌ی گفتگوهای وی و حیوانات را می‌توان دنیای روایت‌شده‌ی جهان داستانی دانست. لوئیس کارول تا آنجا که هنوز آلیس وارد لانه‌ی خرگوش نشده، در جهان اثر ادبی سیر می‌کند؛ اما به محض ورود آلیس به سرزمین شگفتی‌ها، جهان داستانی‌ای

به وجود می‌آید که میزان تخیل آن از جهان اثر ادبی بیشتر است؛ زیرا خبری از خواهر آلیس و زندگی واقعی نیست و هرچه هست عجایب است. اما در انتهای روایت که آلیس از خواب بیدار می‌شود، دوباره لوئیس کارول داستان را به سطح جهان اثر ادبی می‌آورد؛ زیرا آلیس از شگفتی‌ها جدا شده و به خواهرش ملحق می‌شود، درحالی‌که کارول هنوز دارد داستان را می‌نویسد. پس این نوسان نویسنده در بین وجوه روایی متن داستان باعث شد تا در دستور زبان روایت داستان‌های کارناوالی، قائل به دو وضع شبه‌واقعی در ابتدا و انتهای روایت همراه با یک هسته‌ی مرکزی تخیلی در میانه‌ی آن باشیم. گرنبای در کتاب «ادبیات کودکان» در فصل فانتزی قائل به تقسیم‌بندی دو وجهی در داستان «آلیس در سرزمین عجایب» است: «به‌عنوان مثال داستان‌هایی مثل «آلیس در سرزمین عجایب» را می‌توان داستان‌هایی دو وجهی شامل دو قسمت: جهان واقعی و جهان فانتزی نامید. در این داستان گذر از جهان واقعی به جهان فانتزی و بازگشت به جهان واقعی وجود دارد» (Grenby, 2008: 146). با این اوصاف، فرق بین لایه‌ی سوم (دنیای داستان و دنیای روایت) با لایه‌ی دوم (دنیای اثر ادبی) در این است که لایه‌ی روایت اوج تخیل و انتزاع است، درحالی‌که جهان اثر ادبی این همه انتزاعی نیست و بعضاً رنگ واقعیت نیز به خود می‌گیرد. بنابراین منظور از جهان اثر ادبی (شبه واقعیت) در داستان‌های کارناوالی همان دنیای اثر ادبی (لایه‌ی دوم از وجوه متن روایی) است که میزان تخیل آن از لایه‌ی سوم کمتر است.

همچنین است واکاوی ساختار دیگر داستان‌های دوره‌ی کارناوالی؛ چون رابینسون کروزوئه و هاکلبری فین یا دراکولا نوشته‌ی فرانکشتاین. در هر یک از این داستان‌ها شاهد دو موقعیت شبه‌واقعی در ابتدا و انتهای داستان همراه با یک هسته‌ی مرکزی تخیلی هستیم. بررسی ساختار روایت این داستان‌ها گویای دو جهان متفاوت است؛ جهان واقعی و جهان تخیلی. «دنیای فراتری، دنیای متفاوت از دنیای واقعی است که در ذهن نویسنده ساخته شده است و بزرگ‌ترین اعتبار آن در این است که خالقی برای خود دارد و یک بار زاده می‌شود و بس» (محمدی، ۱۳۷۱: ۲۷۰). بنابراین باید توجه داشت که در دوره‌ی کارناوالی، فانتزی به‌شکل بسیار گسترده‌ای در ادبیات کودکان رواج می‌یابد و در واقع

می‌توان گفت یکی از عناصر ثابت این داستان‌ها فانتزی نهفته در آن‌ها است. جدول زیر کیفیت فرایند ابتدایی و انتهایی این داستان‌ها را به‌خوبی نشان می‌دهد:

جدول شماره‌ی (۳) کیفیت فرایند ابتدایی و انتهایی

نام داستان	ابتدای شبه‌واقعی	هسته تخیلی	انتهای شبه‌واقعی
حواصیل و شغال	حواصیلی بر بالای درختی لانه دارد. او چند تخم گذاشته و هر روز به تهدید شغال یکی از تخم‌هایش را برای شغال پایین می‌اندازد و از این کار ناراحت است.	کلاغ کوچولو به او می‌آموزد که شغال قدرت بالآمدن و پروازکردن ندارد، بنابراین به حرف او گوش نکن و تخم‌هایش را بر اثر تهدیداتش پایین نیانداز.	حواصیل حرف کلاغ را گوش می‌دهد و در انتها تخم گذاشته و صاحب جوجه می‌شود.
روپاه و مرغابی‌ها	روپاه مغروری در کنار دریا قدم می‌زند.	او با غرور خود را سلطان حیوانات می‌نامد. مرغابی‌ها که می‌دانند چشم‌های روپاه دید زیادی ندارد برآند تا در کنارهم به‌شکل قایقی در آیند و روپاه را وسوسه کنند تا سوار شود. روپاه گول می‌خورد و سوار می‌شود. مرغابی‌ها او را در آب می‌اندازند.	روپاه با ناراحتی و سرافکنندگی در کنار دریا قدم می‌زند.
فرانکشتاین	مردی ربّاتی ساخته است.	ناگهان ربّات زنده و خون‌آشام شده و از کنترلش خارج می‌گردد.	مرد ربّات را با ضربه‌ای نابود می‌کند و قائله ختم می‌شود.
رابینسون کروزوئه	رابینسون کروزوئه در خانه‌اش زندگی می‌کند.	ناگهان به قصد سفر به جزیره‌ای سحرآمیز می‌رود و سال‌ها تنها زندگی می‌کند.	رابینسون کروزوئه به خانه برمی‌گردد.
هاکلبری فین	هاک همراه دوستانش مشغول بازی است.	ناگهان با دوستانش تصمیم می‌گیرد که گروهی به نام راهزنان کوچک تشکیل دهند و از خانه دور شده به جنگل می‌روند.	هاک همراه دوستانش به شهر برگشته و در خانه‌ی بیوه‌ی دوگلاس مشغول به کار می‌شود.

بوطیقای روایت‌شناختی داستان‌های این دوره نشان می‌دهد که مهم‌ترین شاخصه‌ی شخصیتی روایت‌شنو و همچنین شخصیت‌های داستانی این دوره (نوجوانی اول=کارناوالی)، «بحران هویتی» است. همان‌گونه که از پیرنگ داستان‌های بررسی‌شده در جدول بالا نیز برمی‌آید، رایبسون کروزوئه، هاکلبری فین و شخصیت اصلی رمان فرانکشتاین در پس هویتی گمشده در تکاپو هستند. هاکلبری فین ادعای ریاست دارد، رایبسون کروزوئه جهانگرد است و در فرانکشتاین شخصیتی قدرت‌طلب و سلطه‌گر را مشاهده می‌کنیم که در پی غلبه بر جهان و انسان است و این خواسته‌اش را با ساخت رباطی هولناک نشان می‌دهد. ناگفته نماند که مخاطب نیز به دلیل اقتضات سنی همواره در این مرحله، از شخصیت‌های این داستان‌ها تقلید می‌کند. از این رو، میزان همذات‌پنداری مخاطب نوجوان با شخصیت‌های این داستان‌ها بسیار زیاد است.

۳.۲.۲. دنیای داستانی پسابوطی (نوجوانی دوم) و سازه‌های ساختاری‌روایی آن

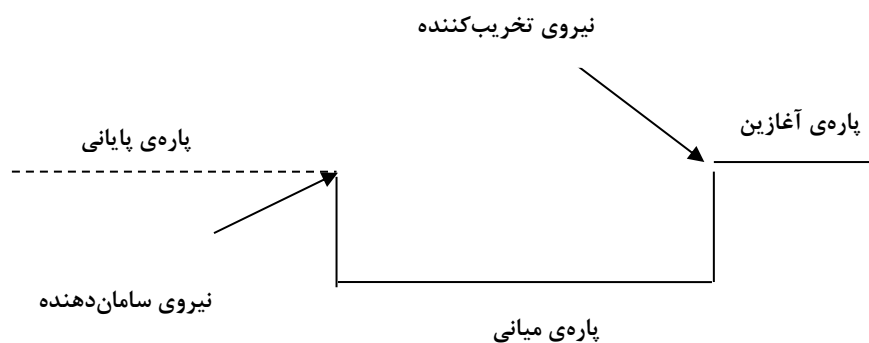
مرحله‌ی پسابوطی آخرین مرحله‌ی تقسیم‌بندی نیکولایو را در برمی‌گیرد و داستان‌های گروه سنی نوجوانی دوم را شامل می‌شود. اگرچه داستان‌های دوره‌ی پیشابوطی جهانی بهشتی را به نمایش می‌گذارد و آرمان شهری رؤیایی برای مخاطب نوجوان خلق می‌کند که همه‌چیز در آن فراوان بوده و هیچ غم و غصه‌ای در جهان این داستان‌ها به چشم نمی‌خورد و حتی از خشم و شهوت نیز خبری نیست، با ورود به جهان داستانی کارناوالی (و به مقتضای افزایش سن کودک و مواجهه عملی با محرومیت‌ها و محدودیت‌ها و ناامیدی از تحقق آرمانشهر) تحولاتی در ساختار روانی‌روایی داستان‌ها ایجاد می‌شود. با ورود به مرحله‌ی پسابوطی و گذر از مراحل حساس سنی کودکانه و نوجوانی، دنیای تازه با زبانی پیچیده، چندلایه و نمادین (قراردادی) با ساختارهای متفاوت و همچنین کنایه‌های نهفته در پس داستان‌ها ترسیم می‌گردد. دنیایی با آرزوهای محقق‌نشده، شکست‌ها و رنج‌ها و عقده‌هایی که انباشته شده‌اند و روح و روان آشفته، سرگشته و هویت‌باخته‌ی انسان‌ها را در دنیای جدید به نمایش می‌گذارد.

اگرچه در دو مرحله‌ی قبلی روایت‌های بهشتی موضوعی واحد را در هماهنگی با جهان برمی‌گزینند، در روایت‌های دوره‌ی پسابوطی این هماهنگی و وحدت به هم ریخته

است و در نتیجه عناصری چون، «چندزبانی»، «معنا سازی»، «چندصدایی»، «ذهنیت‌گرایی درونی»، «راویان اعتمادناپذیر» و «چندلایگی طرح داستان‌ها یا طرح‌های موازی» را می‌توان از ویژگی‌های عمده‌ی داستان‌های دوره‌ی پساہبوطی دانست (رک نیکولایوا، ۱۳۷۸: ۵۳۲). یکی از چالش‌های مهم در تحلیل و طبقه‌بندی داستان‌های کودکان از نوجوانان، مسئله‌ی مخاطب‌شناسی است. بر همین اساس، نمی‌توان به‌طور قطع و یقین مشخص کرد که واقعا آلیس در سرزمین عجایب داستانی مختص کودکان است یا نه؟ درحالی‌که این کتاب در بین بزرگسالان نیز با اقبال روبه‌رو شده است. بر همین اساس، در طبقه‌بندی داستان‌های کودکان باید همواره با احتیاط فراوان عمل کنیم که در مخاطب‌شناسی اختلاط ایجاد نشود؛ زیرا «دست بالا یا پایین گرفتن مخاطب یکی از پیامدهای نشناختن یا درست‌نشناختن مخاطب است. دست بالاگرفتن؛ یعنی اینکه چیزی به مخاطب بدهید که زمان آن هنوز فرانسیده است، دست پایین گرفتن نیز به این معنی است که چیزی را در اثر خود مطرح کنید که مخاطب اشکالی از آن بگیرد» (رفیعی، ۱۳۹۱: ۵۹). پس در دوره‌ی پساہبوطی باید به مخاطب فهماند که داستان برشی از زندگی است و همواره با انگیزه‌ای اخلاقی، اجتماعی، فلسفی و ... نوشته می‌شود. داستان متشکل از سازه‌های هنری است؛ به‌گونه‌ای که تخطی از آن به هنر داستان لطمه وارد می‌کند.

در این مرحله از زندگی مخاطب است که می‌توان ساختار داستان را برای او واکاوی نمود و حتی نوشتن داستان را نیز به وی آموزش داد. در این مرحله، برخلاف دو مرحله‌ی پیشین، مخاطب فقط به دنبال «بعد چه خواهد شد» آمیخته با لذت نیست، بلکه می‌آموزد که در پس هر داستان پیامی فراتر از نکته‌ی اخلاقی (برعکس دوره‌ی پیشاہبوطی) نهفته است (منظور از بزگسالی در این جستار، دوره‌ی نوجوانی در برابر کودکی است). در این دوره، مخاطب، داستان را به‌عنوان آیین‌های می‌داند که اوضاع اجتماعی مردم عصر خویش را به نمایش می‌گذارد؛ به‌عنوان مثال، مخاطب می‌داند که داستان سرگذشت کندوها اثر جلال آل‌احمد، داستانی نمادین است که غارت نفت ایران توسط انگلیسی‌ها را در عصر خویش به نمایش می‌گذارد (رک. قاسم‌زاده، ۱۳۹۳) یا غلامحسین ساعدی را در داستان چتر یکی از مهم‌ترین نمایندگان ادبیات سترون یا به تعبیری دیگر «ادبیات ورشکستگی»

در دهه‌ی چهل می‌داند (ر.ک: زرشناس، ۱۳۸۱: ۱۰) اگر در پی ترسیم الگویی برای پیرنگ داستان‌های دوره‌ی پساہبوطی باشیم، باید بگوییم که ساختار عمدہ‌ی داستان‌های این دوره بر اساس یک فرمول پنج بخشی به صورت زیر ترسیم شدنی است. ساختار پیرنگ هر داستان از پنج نقطه تشکیل شده است که دارای وضعیت اولیه، نیروی تخریب‌کننده، وضعیت میانی، نیروی سامان‌دهنده و وضعیت پایانی است:



نمودار شماره‌ی (۵) ساختار پیرنگ بر اساس وضعیت‌ها

البته نکته‌ی مهمی که در داستان‌های دوره پساہبوطی (نوجوانی دوم) وجود این است که حتماً باید در ساختار طرح داستان، یک نیروی تخریب‌گر وجود داشته باشد و در غیر این صورت متن حالت گزارشی پیدا می‌کند و دیگر صورت داستانی ندارد. باید توجه داشت که در داستان‌های کلاسیک غالباً با یک شخصیت مرکزی روبه‌رو هستیم که به صورت فعال (Active) در داستان حضور دارد و بر رویدادها و افراد پیرامون خود تأثیر می‌گذارد؛ در حالی که در داستان‌های مدرن ما با چند شخصیت مواجهیم که نه تنها هیچ‌کدام بر دیگری برتری ندارد (چون همه‌ی شخصیت‌ها به نوعی در یک سطح قرار دارند)، به شدت شخصیت‌های کنش‌پذیر و منفعلی (Passive) هستند. در داستان پست‌مدرنیستی، دیگر شخصیت به مفهوم کلاسیک و مدرنیستی‌اش نداریم و شخصیت‌ها به صورتی کاریکاتورگونه در روایت حضور دارند (نوری، ۱۳۸۸: ۲۸-۳۲).

داستان‌های دوره‌ی پساہبوطی غالباً با درهم‌ریختگی همراه است و معمولاً از میانه‌ی داستان آغاز می‌شوند و بیشتر قطعه‌قطعه و ظاهراً بی‌ربط هستند. در این داستان‌ها نویسنده

زمان را به اول برمی‌گرداند و داستان‌های این دوره از نظر ساخت معمولاً مدور است و مقدمه ندارد. از ویژگی‌های بارز داستان‌های دوره پساہبوطی می‌توان به ارتباط این آثار با فضای اجتماع زمان آن‌ها و همچنین وجود معنایی در پس داستان‌ها اشاره کرد. به عبارت دیگر می‌توان گفت در داستان‌های دوره پساہبوطی نوعی آیینگی اجتماعی دیده می‌شود، درحالی‌که در دو دوره قبلی آثار بیشتر تخیلی و بر اساس عنصر خلاقیت ذهنی به منظور سرگرمی مخاطب شکل می‌گیرد. در جدول زیر به تحلیل چندی از ویژگی‌های ساختاری معنایی آثار دروه پساہبوطی پرداخته‌ایم:

جدول شماره‌ی (۴) ویژگی ساختاری معنایی

عنوان داستان	نحوه‌ی شروع	معنای داستان
بچه‌ی مردم/ جلال آل‌احمد	شروع از وسط	در دهه‌ی پنجاه زنان متحمل آسیب‌های اجتماعی فراوانی شدند.
لنگ/ ابراهیم گلستان	شروع از وسط	در دهه‌ی چهل و پنجاه روستائیان و مردم فقیر بسیار در سختی زندگی می‌کردند.
چتر/ غلامحسین ساعدی	شروع از وسط	کارمندان در دهه‌ی پنجاه در سختی و مشقت زندگی می‌کردند.

۳. نتیجه‌گیری

دستاوردهای پژوهش نشان می‌دهد که باید در داستان‌پردازی کودکان به ساحت روانی‌شناختی مخاطبان در کنار توجه به ساختار و کیفیت عناصر روایی در روایت توجه داشت. توجه به این عامل مهم، مانع خطاهای بسیار در داستان‌پردازی و حتی نقد داستان می‌گردد.

از دستاوردهای پژوهش حاضر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

کودک در اولین مراحل رشد خود روایت‌هایی را درک می‌کند که از نظر دریافت او از جهان خارج و همچنین رشد شناختی او متناسب وی باشد. در این مرحله کودک از نظر روایت‌شناسی داستان‌های دوره‌ی پیش‌اہبوطی را درک می‌کند که دوره‌ی اول دبستان و قبل از آن را دربرمی‌گیرد. در این تحقیق دریافتیم که این آثار داستان‌هایی با دنیایی آرمانی و فضای ساده و بی‌آلایش هستند که همواره در پس داستان خویش در فکر آموختن

نکته‌ای اخلاقی یا مهارتی از مهارت‌های زندگی به کودک هستند. زمان این داستان‌ها خطی و پیرنگ آن‌ها گره‌ی کوچک داستانی دارد. همچنین نتایج تحقیق نشان می‌دهد که در داستان‌های این دوره شاهد ابتدا و انتهای مشابهی هستیم و روای چنین داستان‌هایی بیشتر من دوم نویسنده و دانای کلی است که با زبانی صمیمی، لحن و واژگانی ساده و کودکانه و آفرینش شخصیت‌های محدود ایستا به روایت داستان می‌پردازد. در تمام این داستان‌ها، شاهد پایانی خوش و گره‌گشایی خوشایند هستیم؛ چنانکه شخصیت به شیء ارزشی یا مقصود مقبول خود دست می‌یابد؛ زیرا محرومیت‌های دوره‌ی پیشاهبوطی (دنیای بهشتی و آرمان‌شهری) پایدار نیست.

دستاورد جدید دوم در این تحقیق آن است که پس از عبور کودک از سن پنج سالگی، کودک وارد دنیای جدیدتری از درک و دریافت روایت‌ها می‌شود. این دوره که سنین هفت تا دوازده‌سالگی (دوره‌ی کارناوالی) را دربرمی‌گیرد؛ داستان‌هایی با فضایی انتزاعی و امور ذهنی آفریده می‌شوند که هم از نظر نحوه‌ی روایت‌گری و هم تعدد شخصیت‌ها و اپیزودهای داستان، با داستان‌های دوره‌ی پیشین متفاوت هستند. تحقیق حاضر نشان می‌دهد که در داستان‌های این دوره شاهد بروز فلسفه‌ی کودکان و دنیای آرمانی آن‌ها با سؤالات متفاوت هستیم. در این دوره که به‌نوعی دوره‌ی هویت‌شناسی نامیده می‌شود، کودک با رهاشدن از دنیای رنگارنگ تخیلی قبلی، کم‌کم با واقعیت‌های زندگی نیز خو می‌گیرد.

سومین دستاورد نوین در پژوهش حاضر این است که آخرین دوره رشد روایی شناختی (پس‌اهبوطی) به‌نوعی مرحله‌ای است که دوره‌ی کودکی تمام شده و شخص وارد دوره‌ی نوجوانی گردیده است. بر اساس تحقیق حاضر در این دوره شاهد گسترش داستان از لحاظ طرح، شگردهای روایی و سازه‌های ساختاری هستیم. این دوره که زمان نوجوانی مخاطبان را دربرمی‌گیرد، داستان‌هایی با ماهیت اغلب نمادین یا سمبلیک هستند، بنابراین مخاطب باید بداند که در پس این داستان‌ها نکته‌ای اخلاقی، فلسفی یا فرهنگی و اجتماعی نهفته است. ساختار پیرنگ داستان‌های این دوره دارای الگویی پنج قسمتی شامل وضع ابتدایی، نیروی تخریب‌گر، وضع میانی، نیروی سامان‌دهنده و وضع انتهایی است.

منابع

- امین‌پور، قیصر. (۱۳۸۶). شعر و کودکی. تهران: علم روز.
- انواری، سحر. (۱۳۸۷). لولوی قشنگ من. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- پولادی، کمال. (۱۳۸۷). بنیادهای ادبیات کودک. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- پیاژه، ژان. (۱۳۹۴). روانشناسی کودک. ترجمه‌ی زینب توفیق، تهران: نشر نی.
- جمالی، عاطفه و حسین قربانی. (۱۳۹۷). «بررسی ساختار روایت «هزار و یک سال» اثر شهریار مندنی‌پور بر پایه نظریه نیکولایوا». شماره‌ی ۵، صص ۹-۳۲.
- حسام‌پور، سعید و شیدا آرامش‌فرد. (۱۳۹۱). «نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبرپور (بر پایه‌ی نظریه‌ی ماریا نیکولایوا)». مطالعات ادبیات کودک، سال ۳، شماره ۱، صص ۲۰-۴۶.
- دفوئه، دانیل. (۱۳۷۲). رابینسون کروزوئه. ترجمه‌ی خسرو شایسته، تهران: ارغوان.
- رفیعی، سیدعلی‌محمد. (۱۳۹۲). «مخاطب‌گرایی متعالی، نیازها، گستره‌ها، پیشنهادها». روشنان، صص ۵۱-۷۹.
- زرشناس، شهریار. (۱۳۸۱). «رنالیسم وهم‌آلود و ادبیات سترون». ادبیات داستانی، شماره‌ی ۶۲، صص ۸-۱۳.
- صادقی، عمران و دیگران. (۱۳۹۷). «بررسی داستان‌های فانتزی دهه‌ی هشتاد از منظر نظریه‌ی روایی ماریا نیکولایوا». بهار ادب، شماره‌ی ۳، صص ۱۸۳-۲۰۳.
- عباسی، علی. (۱۳۹۱). «بررسی زایش معنا در ساختار روایی حکایت نمازفروش از هزارویک شب و روایت سه‌تار از جلال آل‌احمد». جستارهای زبانی، پیاپی ۱۳، شماره‌ی ۱، صص ۸۹-۱۰۴.
- قاسم‌زاده، سیدعلی. (۱۳۹۳). «نقد پسااستعماری داستان بلند سرگذشت کندوها نوشته‌ی جلال آل‌احمد». کاوش‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی، سال ۱۴، شماره‌ی ۲۷، صص ۴۵-۷۳.
- کارول، لوئیس. (۱۳۷۱). آلیس در سرزمین عجایب. ترجمه‌ی احمد پناهی خراسانی، مشهد: باربد.

لسینک ابرشتاین، کارین. (۱۳۸۷)، «تأملی در چیستی ادبیات کودک و کودکی». ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، دیگرخوانی‌های ناگزیر، رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک. به‌کوشش مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۲۹۱-۳۱۷.

لطف‌آبادی، حسین. (۱۳۶۵). «تئوری پروفیسور ژان پیاژه درباره‌ی رشد شناختی». جستارهای ادبی، شماره‌ی ۷۵، صص ۴۴۵-۴۸۲.

لینت ولت، ژپ. (۱۳۹۰). رساله‌ی در باب گونه‌شناسی روایت-زاویه دید، ترجمه‌ی علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی فرهنگی.

محمدی، محمد. (۱۳۷۸). فانتزی در ادبیات کودکان. تهران: روزگار.

محمدی، رضا. (۱۳۷۱). نوشتن برای کودکان، تهران: سروش.

ناصری، مسلم. (۱۳۸۶). روباه و لاک‌پشت باهوش. مشهد: آستان قدس رضوی.

ناصری، مصطفی، عبدالعزیز. (۱۳۸۷). ۹۸ قصه ساده برای کودکان. ترجمه‌ی احمد خواجه‌یم، تهران: سروش.

نوری، نظام‌الدین. (۱۳۸۸). مکاتب هنری جهان پست‌مدرنیسم. قزوین: سایه‌گستر.

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۸۷). «بزرگ‌شدن دوراهی ادبیات کودک». ترجمه‌ی غزال بزرگمهر،

دیگرخوانی‌های ناگزیر، رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک، به‌کوشش مرتضی

خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۴۹۵-۵۴۵.

هانت، پیتر. (۱۳۸۶). درک ادبیات کودکان (سیری در ادبیات کودکان جهان). ترجمه‌ی

محمود نورمحمدی، قزوین: سایه‌گستر.

هنرمندیا، اسماعیل. (۱۳۸۷). طوقی و موش زیرک، قزوین: سایه‌گستر.

یوسفی، محمدرضا. (۱۳۷۳). لانه‌ی گنجشک کوچولو. تهران: کانون پرورش فکری

کودکان و نوجوانان.

Grenby, Matthew. (2008), *Children's Literature*, Edinburgh University press, Edinburgh.

Grimas, Aljhir. (1985), *Structuralist poetics*, London: Routledge.