

## **A reflection on the aesthetics of the scene in children's literature, based on the theory of Maria Nikolayeva (Case study (the story of "existence" by Farhad Hassanzadeh)**

**Mansour Pirani\***, **Ahmad Reza Tavajjohi Fini\*\***

### **Abstract**

Aesthetic aesthetics is one of the almost new theories in children and adolescent literature and one that is directly related to its past literary criticism, including Bakhtin's Chronotope theory. In this theory, the aesthetic elements of the scene are quoted that have a direct impact on the production of meaning. Therefore, these theories can be considered as a continuation and completion of fruitful theories, including the theories of Gerard Genet, Paul Ricoeur, Grimas and others. In this study, with regard to the theory of Maria Nikolayeva's stage aesthetics and expressing the general characteristics of this theory and its structural features, also referring to the spatial patterns (=house) used in these theories, while giving examples of evidence. From this book, some elements of the aesthetics of the scene in it, the scene in the concept of place in the story of **existence** by Farhad Hassanzadeh has been studied. The result of this study is that the aesthetic element of the scene is directly related to the production of meaning and is very effective in understanding and receiving the audience, including children and adolescents, and is essential in strengthening their understanding. Hassanzadeh's story of **existence** also

\* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran (Corresponding Author), [m\\_pirani@sbu.ac.ir](mailto:m_pirani@sbu.ac.ir)

\*\* MA of Persian Language and Literature, Shahi Beheshti University, Tehran, Iran, [ah.tavaj73@hotmail.com](mailto:ah.tavaj73@hotmail.com)

Date received: 2022/9/30, Date of acceptance: 2022/04/09



Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

has elements of stage aesthetics that help to produce meaning; the house pattern used in this story is consistent with the Odyssey and Oedipus pattern.

**Keywords:** children's literature, Aesthetic of scene, Maria Nikolajeva, Space, existence



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

## تأملی در زیبایی شناسی صحنه در ادبیات کودک، براساس نظریه ماریا نیکولایوا،

مطالعه موردی (داستان «هستی») نوشته فرهاد حسن زاده

منصور پیرانی\*

احمدرضا توجهی\*\*

### چکیده

زیبایی شناسی صحنه از نظریات تقریباً جدید در ادبیات کودک و نوجوان و از نظریاتی محسوب می‌شود که ارتباط مستقیم با نقد ادبی گذشته خود از جمله نظریه کرونوتوپ باختین دارد. در این نظریه عناصر زیبایی شناسی صحنه نقل می‌شود که تاثیر مستقیمی در تولید معنا دارند. از این رو می‌توان این نظریات را در ادامه و تکمیل نظریات پربار از جمله نظریات ژرار ژنت، پل ریکور، گریماس و دیگران دانست. در این پژوهش با توجه و تمرکز بر نظریه زیبایی شناسی صحنه ماریا نیکولایوا و بیان مشخصات کلی این نظریه و خصوصیات ساختاری آن، نیز اشاره به الگوهای مکانی (=خانه) که در این نظریات به کار رفته است ضمن بیان شاهد نمونه‌هایی از این کتاب برخی از عناصر زیبایی شناسی صحنه در آن، به بررسی صحنه در مفهوم مکان در داستان هستی نوشته فرهاد حسن زاده پرداخته شده است. نتیجه حاصل از این بررسی این است که عنصر زیبایی شناسی صحنه ارتباط

\* عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی

تهران. ایران (نویسنده مسئول)، m\_pirani@sbu.ac.ir

\*\* دانش‌آموخته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران - دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات

فارسی دانشگاه تهران، ah.tavaj73@hotmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۸



مستقیم در تولید معنا دارد و در درک و دریافت مخاطب از جمله کودک و نوجوان بسیار مؤثر و در تقویت فهم او ضروری است. داستان هستی اثر حسن زاده نیز دارای عناصری از زیبایی شناسی صحنه است که به تولید معنا کمک می‌کند؛ الگوی خانه هم که در این داستان به کار رفته است منطبق بر الگوی اودیسه‌ای و اودیپی است.

**کلیدواژه‌ها:** زیبایی‌شناسی صحنه، ماریا نیکولایوا، پیوستار مکانی زمانی، ادبیات کودک و نوجوان

## ۱. مقدمه

ادبیات کودک و نوجوان به طور کلی و داستان به صورت خاص؛ از جمله ابزارهای آموزش و تربیت شناخته شده‌اند. اهمیت داستان‌ها، که با روشی غیر مستقیم به پالایش ذهن و روح کودک می‌پردازد، به هم‌خوانی محتوا با نیازهای کودک و نوجوان بستگی دارد و از جمله راه‌های غیر مستقیم تاثیر بر رشد ذهن کودکان مطالعه داستان‌های مناسب و جذاب است. اگرچه گرایش به داستان‌پردازی به سبک جدید برای کودک و نوجوان، روندی فزاینده دارد، بازشناسی مرزهای روایت‌پردازی در این حوزه داستان‌پردازی براساس رده‌های سنی مخاطبان ضرورتی انکارناپذیر است. ماریا نیکولایوا (Maria Nikolajva) نظریه‌پرداز ادبیات کودک از جمله کسانی است که به نقد در ابعاد مختلف روایت و ابعاد روایت‌مندی در حوزه ادبیات کودکان پرداخته‌اند؛ و با اشاره به موضوع مکان-زمان (Setting) آن را یکی از عناصر مهم زیبایی‌شناسی صحنه (Scene Aesthetics) در روایت در نظر گرفته است. که به نظر می‌رسد نگاهی جزئی‌تر نسبت به داستان‌های کودک و نوجوان است که با نظریه پیوستار زمانی-مکانی (Chronotope) که باختین آن را بیان می‌کند.

هر متنی، مجموعه‌ای از نشانه‌های دلالت‌مندی است که نیاز به رمزگشایی دارد. یکی از مسائلی که لازم است در رمان کودک و نوجوان از آن رمزگشایی شود مسائل مربوط به صحنه است. یکی از رمزگشایی‌هایی که برای رمان‌های کودک و نوجوان در نقد استفاده می‌شود بحث صحنه است. صحنه موقعیت مکانی و زمانی وقوع حوادث داستان است که عمل داستانی بر آن روی می‌دهد و علاوه بر موقعیت جغرافیایی و زمان و وقوع حوادث، شرایط عمومی حاکم بر رفتار و عمل شخصیت‌های داستان نیز بر آن مؤثر است. موقعیت زمانی و مکانی رویدادهای داستان که به آن مکان-زمان یا زمینه گفته می‌شود، از مهم‌ترین

عناصر قابل بررسی در داستان‌های نوجوان می‌باشد که علاوه بر تأثیر بر افزایش زیبایی داستان، باعث باورپذیرتر شدن روند وقایع داستانی می‌شود.

## ۲. پیشینه پژوهش

پژوهش در زمینه صحنه از جهات و جنبه‌های مختلف در ادبیات به‌ویژه آثار داستانی، از مباحث تازه است و سابقه و پیشینه پژوهشی چندان قابل ذکری ندارد، با این حال در پژوهش‌های انجام گرفته مرتبط با موضوع مقاله حاضر به نمونه‌های ذیل می‌توان اشاره کرد: مقاله «نگاهی به بعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبریور (بر پایه نظریه ماریا نیکولایوا)» نوشته سعید حسام‌پور و شیدا آرامش‌فرد چاپ‌شده در مجله مطالعات ادبیات کودک به سال ۱۳۹۱ که نویسندگان در بخش‌هایی از مقاله به بحث مکان‌زمان پرداخته‌اند.

صادقی محسن‌آباد در مقاله «پیوستار مکانی - زمانی و سهم آن در عینیت روایی نخستین رمان‌های فارسی» که در سال ۱۳۹۷ در نشریه ادبیات پارسی معاصر چاپ شده، به شکل دیگری به پیوستار مکانی زمانی پرداخته و در موضوع عینیت روایی، از این نظریه بهره جست است.

در مقاله «روایت شناسی باغ کیانوش اثر علی اصغر عزتی پاک» چاپ‌شده در مجله سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب سابق) به سال ۱۳۹۴، احمد فروزانفر و همکاران موضوع صحنه را بررسی و مبحث پرداخت را به صورت جزء به جزء در یک داستان کودک و نوجوان تبیین کرده‌اند.

مقالات دیگری هم صرفاً در حد اشاره آن هم غیرمستقیم به این بحث داشته‌اند اما تا آنجا که نویسندگان این مقاله بررسی و تفحص کرده‌اند مقاله کامل یا پایان‌نامه و حتی کتابی مستقل (به جز کتاب ترجمه‌شده از ماریا نیکولایوا) در زمینه «زیبایی شناسی صحنه» نگاشته نشده‌است. در منابع لاتین نیز به طرق مختلف به این موضوع پرداخته‌اند اما بررسی جداگانه و خیلی دقیقی روی آثار انجام نشده‌است. برای نمونه در مقاله «Aesthetics of Youth Scenes from Aesthesis» یا در کتاب «Scenes: From Arts of Resistance to Arts of Existence» نوشته ژاک رانسیه (Jacques Ranciere) و یا در قسمتی از کتاب «A History of Modern Aesthetics» نوشته پائول گایر (Paul Guyer) و منابع دیگر به

صورت جزئی به بحث صحنه و زیبایی شناسی پرداخته‌اند؛ همچنین در کتاب‌هایی مثل *The rhetoric of character in Edinburgh Companion to Children's Literature* children's literature نوشته ماریا نیکولایوا به این موضوع هر چند به اختصار پرداخته شده اما در منابع فارسی به این موضوع به خصوص در حوزه ادبیات کودک و نوجوان کمتر توجه شده است.

### ۳. ساختار

ساختار متن ادبی به معنای مجموعه‌ای از مناسبات درونی نشانه‌های متن است (احمدی، ۱۳۹۲: ج ۷، ۱) سوسور (Ferdinand de saussure) در «درس‌هایی درباره زبان‌شناسی همگانی» همه‌جا از اصطلاح **نظام (system)** به جای **ساختار (structure)** استفاده کرد؛ اما پس از او زبان‌شناس روسی نیکلای تروبتسکوی (Nikolai Trubetzkoy) واژه «ساختار» را به کار برد. سوسور به این دلیل از واژه نظام یاری می‌گرفت که معتقد بود ماهیت نظام‌دار زبان آن را از گفتار جدا می‌کند. این گوهر زبان «آنچه را که اجتماعی است از آنچه فردی است، یعنی موارد بنیادین را از آنچه کمابیش تصادفی است، متمایز می‌کند. زبان در کل، در برابر «جهان عینی» منش دلخواه دارد و هر واحد زبانی تنها در تمایزش با واحدهای دیگر شناخته می‌شود (همان: ۱۶). از سوی دیگر کسانی که بیشترین تلاش را در قاعده‌مند کردن ساختار متون ادبی داشتند تا بتوانند از این رهیافت به ردیابی و بررسی معنا در متون ادبی پردازند دیدگاهی دیگر را مطرح می‌کنند؛ نشانه معنانشناس‌ها (Signs of semantics) برای تحلیل نظام‌های معنایی به برش‌بندی کلام یا متن می‌پردازند و سعی دارند ژرف ساخت و روساخت کلام و گفتمان را بیابند و سطوح مختلف حاصل از ارتباط آن‌ها را با یکدیگر نشان دهند تا بتوانند کلیت معنایی گفتمان را ارائه دهند. نتیجه این عمل تقطیع، ظاهر شدن ساختارهای مختلف مانند ساختارهای روایی، کنشگران، عمل گفته‌پردازی، فیگوریتیو (Figurative)، شیء ارزشی و غیره است. این ساختارها را می‌توان به ساختارهای انتزاعی و عینی طبقه‌بندی کرد (ر.ک: عباسی، ۱۳۹۵: الف: ۹). در سطحی کاملاً متفاوت، ساختارگرایی می‌تواند بررسی چگونگی ردیابی انگاره‌های مکرر باشد، به گونه‌ای که به کمک ساختار به ابعاد درونی ذهن نویسنده و یا به ابعاد درونی اثر می‌توان پی‌برد. این موضوع که نه فقط در یک اثر خاص، که در سرتاسر ادبیات پدیدار می‌شوند تا از این طریق بتوان بخشی از نحوه

تأملی در زیبایی شناسی صحنه ... (منصور پیرانی و احمدرضا توجهی) ۶۱

عمل ذهن انسان را آشکار کرد و بعد از ره یافت به درون ذهن پیچیده انسان پیچیدگی های داخل اثر خلق شده را نیز بهتر و بیشتر کشف کنند.

#### ۴. زیبایی شناسی صحنه (Aesthetic of scene)

صحنه (Scene) از جمله عناصر مهمی است که در میان اهل هنر، ادبیات و سینما بسیار کاربرد دارد. صحنه، زمان و مکانی است که عمل داستانی در آن صورت می گیرد؛ کاربرد صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودن داستان می افزاید (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۹۲). به عقیده رابرت مک کی (Robert McKee) در یک فیلم معمولی نویسنده چهل تا شصت حادثه داستانی یا آن طور که معمولاً خوانده می شوند، چهل تا شصت صحنه، قرار می دهد. رمان نویس ممکن است به بیش از شصت صحنه نیاز داشته باشد و تعداد صحنه های نمایشنامه ها هم بندرت به چهل می رسد و «هر صحنه کنشی است در درون یک کشمکش در زمان و فضای کم و بیش پیوسته که ارزشی را وارد زندگی شخصیت می کند، ارزشی که تا حدی مهم و با معنا باشد» (مک کی، ۱۳۹۵: ۲۶). در واقع تا صحنه ای نباشد که در مکان و زمانی مشخص شکل گرفته است هیچ گاه کنش و حادثه ای رخ نخواهد داد. هر مجموعه متن و هر اثر هنری ای که شاکله کنش محور داشته باشد، مستلزم صحنه ای است که دارای مکان و زمانی خاص همان صحنه و کنش باشد. هر چه از صحنه بیشتر دانسته شود، آگاهی و اطلاع از رمز و رازهای ساختار داستان بیشتر خواهد شد.

معمولاً صحنه ها بدون دلیل مشخصی تغییر نمی کنند و حوادث همواره باید در جایگاه خود قرار بگیرند. یونسی با اشاره به این موضوع که نویسندگان بزرگ نظیر سروانتس (Miguel de Cervantes) خالق دن کیشوت نیز به اهمیت مسئله صحنه پرداخته اند از قول سروانتس بیان می نویسد: «صحنه را پیایی عوض نکنید؛ کاری نکنید که حوادث فصل اول کتاب در اروپا و فصل دوم آن در آسیا و فصل سوم در آفریقا اتفاق افتد» (نقل از یونسی، ۱۳۸۴: ۴۷) همین طور صحنه های کوچکتر نیز باید در توالی منطقی ای قرار بگیرند و صحنه های کوچک و مجزایی که پایه های داستانند باید منطقیاً به هم مربوط باشند و هر یک نتیجه صحنه ماقبل خود باشد، در غیر این صورت نقلی که آن ها را به هم می پیوندد ناهموار و غیرطبیعی جلوه می کند (همان: ۴۹). هر چه که صحنه ها ناهموار و غیرطبیعی جلوه کند،

خواننده از فهم کنش‌های داستان عاجزتر شده، با داستان یا اثر هنری ارتباط مطلوبی برقرار نخواهد کرد.

زیبایی‌شناسی از مهم‌ترین مقولات نقد ادبی و هنری معاصر است. که «علمی که در مورد ادراک مسائل مربوط به زیبایی بحث می‌کند» (انصاری، ۱۳۹۳:۵۱). به عقیده تئودور آدرنو (Theodor W. Adorno) هرکس که به زیبایی‌شناسی روی بیاورد انتظار دارد که اگر خود را زیبایی‌شناس بنامد، با آنچه در تجربه شی عینی خود استثنایی است، متحد شود (Adorno, 1997: 12). و به نظر می‌رسد ملاحظات زیبایی‌شناسی در مورد این است که چه چیزی باید احساس شود و نه این که به چیزی باید عمل شود (Whiting, 2021: 408). پاول د. من (Paul de man) در کتاب *ایدئولوژی زیبایی‌شناسی*، ادبیات را یک نوع وسیله برای استفاده از استعاره جهت به وجود آمدن زیبایی‌شناسی نمی‌بیند بلکه مکانی برای همگرایی لحظه‌ای سازنده یک معنا و لذت خیالی می‌داند (De, man, 1997: 50). به عقیده ماریا نیکولایوا محقق و منتقد ادبیات کودکان و نوجوانان یکی از مهم‌ترین عناصر در زیبایی‌شناسی صحنه زمان و مکان است. موقعیت زمانی و مکانی رویدادهای داستان که از آن تحت عنوان زمان مکان (Setting) یاد می‌شود، ممکن است ضروری باشد، یعنی برای داستان عنصری اساسی و لازم باشد و یا ممکن است نقش پس‌زمینه‌ای بازی کند (نیکولایوا، ۲۰۲۵: ۱۳۹۸). صحنه یکی از نکات مهمی است که در ساختار داستان نقش مهمی را ایفا کرده، جایگاه مکان و زمان را مرتبط با حوادث و کنش‌های داستان تعیین می‌کند. به عقیده یوسف‌پور صحنه‌پردازی چپش بُعد زمانی و مکانی داستان است و هرگاه وارد متن روایی داستان شود، باید روایت‌شدگی خود را، در عرصه متن، به نمایش گذارد و نویسنده است که این کارگرد روایی مکان و زمان را در سطح متن نشان می‌دهد و بدین روش روایت‌شنو را با خود همراه می‌کند (یوسف‌پور، ۲۰۲۴: ۱۳۹۵). اگر رعایت نکات زیبایی‌شناسی صحنه که مرتبط با ساختار مکانی و زمانی و هم‌چنین پرداخت آن‌ها می‌باشد، به درستی و با دقت انجام شود، می‌تواند ساختار ذهن خواننده (و بیننده) را نخست برای فهم کنش و حادثه در هر زمان و مکان داستان، سپس برای تجزیه و تحلیل و در نهایت برای نتیجه‌گیری (باورپذیری) آماده‌سازد.

زمانی که درباره زیبایی‌شناسی صحنه در ادبیات کودکان صحبت می‌شود باید در نظر گرفت که صرفاً آنچه که مدنظر نویسنده بوده است ملاک برداشت مخاطبان کودک و



نوجوان نمی‌شود. در واقع با ایجاد صحنه، نویسنده، خواننده را به صحنه‌ای می‌کشاند و با پرداخت آن این امکان را به خواننده (کودک و نوجوان) می‌هد که برداشت زیبایی‌شناسانه خود را داشته‌باشد. نیکولایوا در کتاب «ادبیات کودکان به روی سن می‌رود، با زیبایی‌شناسی‌ای جدید» (Children's literature comes of Age, Toward a New Aesthetic) در ذیل بررسی زیبایی‌شناسانه چند داستان می‌گوید: «اگر کودک خواننده پیام زیبایی‌شناختی را متناسب با آنچه که هم‌تایان و اطرافیانش شرح می‌دهند، تفسیر و بازگویی کند، اشکالی ندارد.» (Nikolajeva, 1997: 28). هر کودکی بسته به فضای گفتگوی خود می‌تواند برداشت زیبایی‌شناسانه متفاوتی نسبت به نویسنده و هم‌چنین دیگران را ارائه بدهد. پس این موضوع اهمیت دارد که فضاهای زیبایی‌شناسانه در پرداخت و ساخت صحنه‌ها، موضوعات پویا (Dynamic) هستند و نمی‌توان آن‌ها را محدود به برداشت‌های استاتیک و صرف کرد.

## ۵. فضا زمان

فضا-زمان از مفاهیمی است که با گذشت زمان و با پیشرفت علم وارد ادبیات شده‌است. نیکولایوا در این باره اعتقاد دارد که پیش‌تر وقت‌ها در ادبیات، زمان و مکان را دو عنصر جدا در نظر گرفته‌اند اما بعد از نظریه انیشتین در باره ابعاد و این که زمان بُعد دیگری در فضا در نظر گرفته شده‌است در نقد ادبی نیز این مفهوم، گسترش پیدا کرده و زمان در کنار مکان تعریف می‌شود (نیکولایوا، ۲۳۸: ۱۳۹۸). از نخستین کسانی که این دو مفهوم گسترده را در کنار یک‌دیگر قرار داد، می‌توان به میخائیل باختین<sup>۱</sup> اشاره کرد. او نخستین بار از عبارت کرونوتوپ (Chronotope) یا زمان مکان<sup>۲</sup> استفاده کرد.<sup>۳</sup> همان‌طور که رضانی اشاره می‌کند، باختین مفهوم کرونوتوپ را به گونه‌های مختلفی به کار می‌برد؛ وی گاهی به یک موتیف (Motif) (بن‌مایه)، یک تصویر یا یک صحنه‌پردازی خاص به عنوان کرونوتوپ اشاره می‌کند (رضانی، ۲۶۳: ۱۳۹۴). هم‌چنین باختین کرونوتوپ را به دو دسته واقعی و خلق شده ادبی تقسیم‌بندی می‌کرد در واقع کرونوتوپ ادبی که در یک داستان خلق می‌شود، برداشتی از کرونوتوپ حقیقی در دنیای واقعی در نظر گرفته می‌شود. باختین سعی داشت با این کار معنای تشکیل شده در داستان را به وجوه مکانی و زمانی مرتبط سازد. به عقیده نویسنده این سطور، باختین معنای تشکیل شده در یک اثر هنری علی‌الخصوص اثر خلاقه ادبی -

را وابسته به مکان‌زمان خلق شده در داستان می‌دانست که اگر آن مکان و زمان وجود نداشت، معنایی نیز شکل نمی‌گرفت.

باختین زمان‌مکان را در مفهوم نوعی استعاره به کار می‌گرفت. این استعاره پیونددهنده ذاتی رابطه‌های زمانی-مکانی است که به شکل هنرمندانه در آثار ادبی به کار گرفته شده است (Bakhtin, 1981: 4). باختین در مطالعات خود نشان می‌دهد که اصطلاح فضا-زمان را از ریاضیات برداشته است و معنای مفهوم به کار برده خود را در تئوری نسبیّت دارد. آن‌گونه که مصباح اشاره می‌کند باختین بیان می‌دارد که به هر حال استعاره‌ای برای بیان جداناپذیر بودن فضا و زمان در سایر مباحث فرهنگی هست. و مکان‌زمان را به مفاهیم دیدار (Meeting)، تماس (Contact)، فاصله (Distance) و مجاورت (Proximity) مرتبط می‌کند و مسئله دیدار را یکی از شکل‌مایه‌های اصلی و جهانی، نه تنها در ادبیات که در سایر بخش‌های فرهنگ و فضاهاى مختلف عمومی و زندگی می‌داند (مصباح، ۱۳۹۰: ۴). بحث کرونوتوپ یک بحث جامع فلسفی و زبانی می‌باشد که مختص به شکل‌گیری اتفاقاتی است که وابسته به مکان و زمان، تشکیل معنا می‌دهد. در واقع می‌توان گفت: کرونوتوپ پیکربندی زمان و مکان است به گونه‌ای که بتواند در خدمت متن واقع شده و از آن بتوان تحت عنوان نمودی از گفتمان و زبان برای انتقال مفهوم استفاده کرد. اما زمینه، از بُعد مفهومی خارج شده و تحت عنوان یک تکنیک برای واقع شدن اتفاقات داستان در آن استفاده می‌شود و معمولاً به کمک توصیف پردازش می‌شود، در حالی که صحنه شامل تمام پیوستارهای مکانی-زمانی، زمینه‌ها و اتفاقاتی است که باعث می‌شود معانی منطقی و یا عواطف مورد نیاز داستان، به خواننده منتقل شود و محیطی برای پرداخت‌های زیبایی‌شناسانه جهت استفاده نویسنده و برداشت‌های زیبایی‌شناسانه خواننده است. ماریا نیکولایوا در کتاب درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی در ادبیات کودکان در یک فصل به این موضوع می‌پردازد و چند داستان را از این دیدگاه و با استفاده از نظریات خود مورد بررسی قرار می‌دهد.

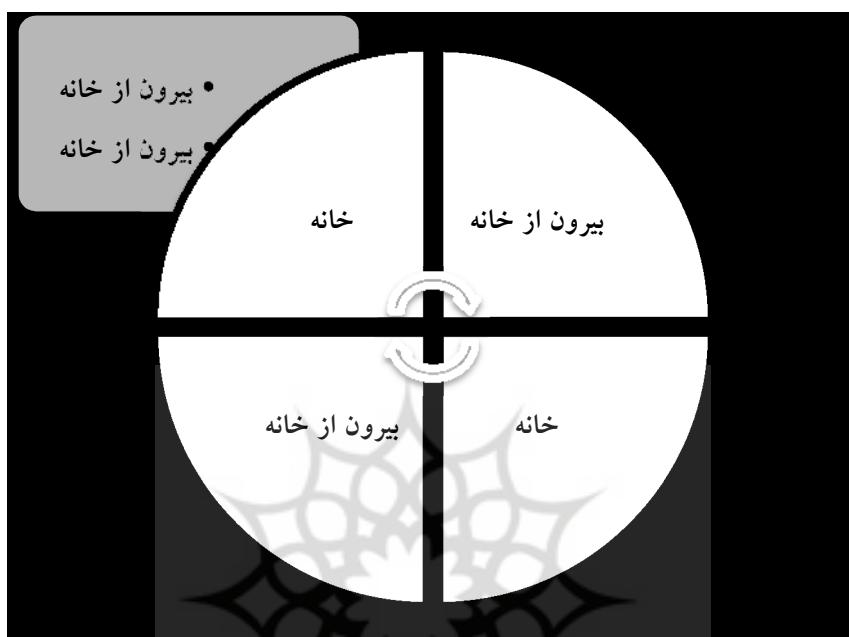
## ۶. نظریه ماریا نیکولایوا

نیکولایوا به برتری‌های روایت‌شناسی نسبت به سایر مبانی نقد ادبی اشاره می‌کند و اعتقاد دارد که این نوع نگاه باعث می‌شود کاربرد این مبانی برای ادبیات کودکان با به کار گرفتن

این نوع نقد بیشتر و بهتر آشکار شود (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۴۹). نظریات نیکولایوا گونه‌ای تلاش در جهت ارتباط میان داستان‌نویس بزرگسال و خواننده کودک و نوجوان است. در واقع میان کودک و نویسنده بزرگسال یک نیاز دوسویه برقرار است: از طرفی نویسنده برای نوشتن داستان کودک باید چنین وانمود کند که به اندازه فهم شخصیت کودک و نوجوان سخن می‌گوید پس باید اندیشه‌های خود را به اندازه تفکرات کودک بیان کند و از سوی دیگر کودک مهارت‌های شناختی و کلامی لازم برای بیان عواطف خود را ندارد در حالی که نویسنده می‌تواند در این امر به او کمک کند (حسام‌پور، ۱۳۹۱: ۳۹). این ارتباط میان نوشتار نویسنده (یا اثر هنری هنرمند) و برداشت خواننده (یا بیننده) باعث می‌شود تا ابعاد روایت‌مندی آثار هنری برای کودکان و نوجوانان بازتر و قابل جستجو شود. هرچه میزان این گسترش و توسعه در روایت شکل بگیرد، دستورمند کردن نحو روایت محتمل‌تر خواهد شد.

یکی از این ابعاد روایت‌مندی صحنه و قسمت اعظم مورد توجه در صحنه، زمان‌مکان است. زمان‌مکان در رمان‌های کودک، ممکن است کارکردهای گوناگون داشته‌باشد و برای رسیدن به هدف‌های گوناگونی به کارگرفته‌شود. در ساده‌ترین سطح، زمان‌مکان، زمان و مکان کش داستان را نشان می‌دهد (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۲۳۳). در ابعادی دیگر که توصیف مکان و زمان باید دقیق‌تر انجام شود هدفی تعلیمی پیش‌رو است و یا ممکن است آگاهی‌هایی درباره دوره‌های تاریخی و یا مکان‌های تاریخی باشد (Nikolajeva, ۲۰۰۵: ۱۳۵). گاه علاوه بر توصیف زمینه روی دادن داستان، زمان - مکان می‌تواند در روشن کردن کشمکش نقش بازی کند. به ویژه در پیرنگ‌هایی که شخصیت‌ها را از محیط‌شان دور می‌کند (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۲۳۳). نیکولایوا در فصل ششم کتاب خود تحت عنوان «درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک» (Aesthetic approaches to children's literature: An introduction) به اهمیت زیبایی‌شناسی صحنه و در زیر مجموعه آن مکان‌زمان می‌پردازد و به اهمیت نحوه دور شدن شخصیت داستان از خانه و محیط‌اش (Home) می‌پردازد و اعتقاد دارد که از این جنبه می‌توان در حیطه گونه ادبی آثار کودک بحث کرد. و اساساً تفاوت میان گونه‌های مختلف داستان را در استفاده از همین الگوها می‌داند. در واقع تا قبل از بحث مربوط به «خانه» تمام آثار در حیطه «بررسی» قرار می‌گیرند و از زمان ورود به بحث، این الگوها هستند که رویکرد «مقایسه‌ای» داستان‌ها با یک‌دیگر و ایضا گونه‌ها با یک‌دیگر را شکل می‌دهند.

تمام داستان‌هایی که در این الگوها مورد بحث قرار می‌گیرند در لایه چرخشی شکل ۱ جای دارند.



شکل ۱ تمام الگوهای داستانی به رفت و آمد خانه به بیرون خانه و بیرون خانه به بیرون خانه و در ارتباط با خانه اتفاق می‌افتد.

همان‌طور که در شکل ۲ مشاهده می‌شود الگوهای شکل گرفته در داستان باید ارتباط یا ارتباطاتی میان خانه و خارج از خانه پیدا کنند. در این الگو همانند چیزی که پژوهندگان نشان می‌دهند عنصر خانه به مثابه مکانی برتر برای کودک در نظر گرفته شده است. هر چند که به عقیده پژوهشگرانی نظیر شلی مالت (Shelley Mallett) اهمیت خانه در ادبیات، بسته به جنسیت متفاوت می‌باشد اما می‌توان با بررسی برای جنسیت‌های و سنین مختلف اهمیت و محل آرامش بودن خانه و برتر بودن خانه را اثبات کرد (۷۴-۷۵:۲۰۰۴ Mallett). جدا از شخصیت منحصر به فرد کودکان، به هر حال خانه برای کودکان مانند محیطی لازم جهت رسیدن به آرامش می‌باشد.

نیکولایوا معتقد است که هر زمان که خانه هم‌چون عنصری در دسر آفرین و یا خاستگاه مشکل مطرح می‌شود، به‌طوری‌که قهرمان می‌خواهد از آن بگریزد، احتمالاً رمان در حیطه

تأملی در زیبایی شناسی صحنه ... (منصور پیرانی و احمدرضا توجهی) ۶۷

نوجوان یا بزرگسال است (نیکولایو، ۲۴۴:۱۳۹۸). هم‌چنین نیکولایو سه الگو برای خانه در رمان کودک شناسایی می‌کند که عبارتست از:

۱. الگوی اودیسه‌ای (Odyssean Pattern): که خانه در آن تکیه گاه و سرپناه است. جایی است که قهرمان پس از آزمون‌ها و ماجراهایی در دنیای پرآشوب به آن باز می‌گردد. این الگو اشاره دارد به اودیسه (Odysseus)، قهرمانی که بعد از سال‌ها به خانه باز می‌گردد.
۲. الگوی ادیبی (Oedipal Pattern): که بیشتر در داستان‌های خانوادگی، مانند مجموعه خانه کودک زنان کوچک یافت می‌شود. این الگو به ساختار قدرت در اسطوره‌ی ادیپوس (Oedipus myth) اشاره دارد

۳. الگوی پرومته‌ای (Promethean Pattern): که طبق آن در آغاز داستان، خانه‌ای وجود ندارد و قهرمان در روند بلوغ خود در پایان داستان خانه‌ای برای خود مهیا می‌کند. این الگو اشاره دارد به پرومته (Prometheus)، قهرمان فرهنگی اسطوره‌ای یونان که آتش را برای انسان‌ها به ارمغان می‌آورد و به آنان راه‌های مدنی‌تری برای زندگی می‌آموزد (همان، ۲۴۴).

بیشترین تاثیر زیبایی‌شناسانه صحنه در نظریه ماریا نیکولایو، همین بحث خانه و نوع مواجهه کودک و نوجوان با آن می‌باشد. باید دید که آیا نظریات ماریا نیکولا که بر روی داستان‌های کودک غیرفارسی (ایرانی) بنا شده‌است تا چه اندازه‌ای با داستان‌های ایرانی در گونه‌های مختلف سازگار است.

نیکولایو در کتابی دیگر مطلبی مشابه را بیان می‌دارد که گزاره‌های روایی، اغلب برای توصیف بسیاری از ویژگی‌های شخصیت‌ها به کار می‌رود، این ویژگی‌ها ممکن است موقعیت اجتماعی را نشان دهد (ثروتمند یا فقیر) یا بر هوش دلالت کنند (باهوش یا خنگ) یا بر کنش (شجاع) یا منش (حریص) یا بر اخلاق (خوش اخلاق) و سرانجام تمامی احساس‌های زودگذر شخصیت داستان (سرما، گرسنگی و خستگی) یا وضعیت روحی‌اش (هیجان زده، ترسیده و شاد) را نشان دهند (نیکولایو، ۵۶۲:۱۳۸۷). و هم‌چنین در نظریه زیبایی‌شناسی صحنه می‌توان این قضیه را به صورت محسوس مشاهده کرد که او ارتباط میان شخصیت و کنش‌های اجتماعی و فرهنگی را مرتبط با بحث زیبایی‌شناسی صحنه می‌داند.

مبنای اصلی بررسی زیبایی‌شناسی صحنه، نظریه ماریا نیکولایو است. ماریا نیکولایو تنها در بخش ششم کتاب «درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک» به

بحث زیبایی‌شناسی صحنه پرداخته‌است و در مقالات و کتب دیگر صرفاً اشاراتی جسته و گریخته به این موضوع داشته‌است که در خلال پژوهش به آن اشاره شده‌است. او در این فصل از کتاب خود (رک: نیکولایوا، ۲۲۵: ۱۳۹۸-۲۵۰) ابتدا به اهمیت بحث زمینه می‌پردازد. و در ادامه اشاره می‌کند که میزان اهمیت آن‌ها در داستان‌های گونه‌های متفاوت، متغیر است. ماریا نیکولایوا با بررسی داستان «زنان کوچک، در شهری کوچک» اشاره به اهمیت ویژه اتفاقات در زمان جنگ می‌کند و با اشاره به فضای شهرهایی که امنیت بیشتری دارند تغییرات در مکان و زمان را در پیشبرد حوادث داستان موثر می‌داند. (همان: ۲۲۶) نیکولایوا در ادامه نظریه زیبایی‌شناسی صحنه، با اشاره به داستان «تام سائر» در دهه ۱۸۴۰، صحنه‌های پرداخت شده در زمان قبل از برده‌داری را مورد توجه قرار می‌دهد و برای بیان پایین‌تر بودن میزان آزادی و منزلت زنان در جامعه، زمان و مکان را موثر می‌داند (همان: ۲۲۷). در بخش بعدی زیبایی‌شناسی صحنه به بحث کارکرد زمان مکان پرداخته می‌شود. نیکولایوا در بحث زیبایی‌شناسی صحنه، به مبحث ارتقای شخصیت‌پردازی به وسیله زمان - مکان و توصیفات اشاره می‌کند و با بررسی داستان «باغ مخفی» به اهمیت کارکرد مکان‌زمان در ارتقاء شخصیت‌ها گریزی می‌زند. یکی از دیگر مباحث مورد استفاده در نظریه زیبایی‌شناسی صحنه نیکولایوا، به‌کارگیری زمان مکان هم‌چون مقوله‌ای گونه‌ای است. این‌که «مفهوم زمان مکان چگونه می‌تواند به ما کمک کند تا گونه‌های ادبی را ارزیابی کنیم؟» (همان: ۲۴۲). او اشاره به گونه‌های ماجراجویی اشاره می‌کند که صحنه‌های بیرون از خانه و ناشناخته رایج‌اند و ارجاعات زمانی مبهم هستند، فضای پرهیجان داستان بیرون از خانه را به خاطر پرداخت‌های مکانی زمانی می‌داند که البته در داستان‌هایی که نشانه‌های ماجراجویی دارند این موضوع تکرار می‌شود. هم‌چنین فضاهای فانتزی و تخیلی در این مقوله جهان‌های متفاوت دیگری را عرضه می‌کند (همان: ۲۴۲) تا به این‌جای نظریات زیبایی‌شناسی صحنه ماریا نیکولایوا، همگی مشترک با بحث‌های تکنیک داستان‌نویسی بود که همان‌طور که در این بخش به آن اشاره شد، در تمام شاهدنمونه‌های این پژوهش وجود داشت. به نظر می‌رسد مهم‌ترین بخش زیبایی‌شناسی صحنه در نظریه ماریا نیکولایوا بحث اهمیت خانه می‌باشد. او اعتقاد دارد که خانه در داستان‌های کودک طبق سه الگوی اودیسه‌ای، ادیسی و الگوی پرومته‌ای پیش می‌رود. اما نظریه نیکولایوا به همراه نظریاتی دیگر که از قبل در روایت‌شناسی مطرح بوده‌است کامل‌تر می‌شود.

## ۱.۶ نظریات مکمل زیبایی شناسی صحنه

دیگر از محققانی که در باره مکان در صحنه یا مکان در روایت نظریات مهمی دارد، چتمن (Seymour Chatman) است. «سیمور چتمن از نظریه پردازان آمریکایی نظریه و دستور زبان روایت است» (حرّی، ۱۳۸۸: ۱۹۳). بر اساس نظریه چتمن مکان را می‌توان در دو سطح مکان داستان (Story place) و مکان متن (Text Place) در نظر گرفت. مکان داستان شامل همه مکان‌ها و فضاهاست که حوادث در آن اتفاق می‌افتد و جایی که اشخاص داستانی در آن حضور دارند و حوادث در آنجا اتفاق می‌افتد و به مثابه دنیایی است که خواننده به آنجا سفر می‌کند تا متوجه شود که چه اتفاقی برای راوی و اشخاص داستان می‌افتد. اما مکان متن شامل صحنه‌هایی است که خواننده به آنجا سرک می‌کشد. و در جریان متن در آن حضور دارد (Chatman, ۱۹۷۸: ۹۸-۱۰۴). چتمن معتقد است که مکان متن آن بخش از مکان داستان است که بسته به مقتضیات رسانه در افق دید راوی در روایت‌های کلامی یا دوربین در روایت‌های سینمایی قرار دارد (نقل از یوسف‌پور، ۱۳۸۴: ۱۹). نظریات چتمن با توجه به این که در حوزه مشترک ادبیات (روایت) و سینما مطرح شده است می‌تواند به اهمیت پرداخت مکان در صحنه‌های خلق شده اشاره داشته باشد و دقت در پرداخت این فضاها را به چند برابر افزایش دهد. و همان‌طور که حرّی به آن اشاره می‌کند، در نظریات چتمن می‌توان به این سوالات در باب متن دست پیدا کرد که «چه شاخص‌هایی در وهله نخست به تبلور متن و نمود آن در متن کمک کرده است؟ و دیگر این که خواننده از دیدگاه چه کسانی با فضای متن آشنا می‌شود؟» (حرّی، ۱۳۸۸: ۲۰۰). چتمن در قسمت‌های مختلف متن خود به ارتباط بین زمان و مکان می‌پردازد و زمان را نیز همراه با مکان از شاخصه‌های مهم روایت و ساختار می‌داند (Chatman: ۱۹۷۸, 108-112). پس علاوه بر مکان باید به وجوه مختلف دیگر ساختار که به پردازش صحنه کمک می‌کند، پرداخته شود که از مهم‌ترین این موارد که مرتبط با بحث این پژوهش می‌باشد، زمان است. از میان جمع‌کنندگی از محققان و نظریه‌پردازان که درباره زمان به مطالعه پرداخته‌اند، از جمله مهم‌ترین نظریات متعلق به پل ریکور است. قاسمی‌پور که به مطالعه در این باب پرداخته است از قول ریکور اشاره می‌کند که «به نظر پل ریکور زمان فقط بخشی از راه‌های روایت نیست، بلکه روایت، رابطه انسان و زمان است» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۱۲۵). علاوه بر پل ریکور، مهم‌ترین نظریات زمان در روایت متعلق به ژرار ژنت می‌باشد. حتی ریکور در پژوهش خود در باب زمان و

روایت به این موضوع اشاره کرده که ژرار ژنت تقسیم زمانی روایی بهتری نسبت به دیگران ارائه داده است (رک: ریکور، ۱۳۳: ۱۳۸۴-۱۳۵). ژرار ژنت برای زمان دو دسته‌بندی قائل می‌شود<sup>۴</sup> که عبارتند از: زمان داستان و زمان متن. زمان داستان مقدار زمانی است که به واسطه رخداد‌های روایت شده گرفته می‌شود و تمام یا بخشی از حوادث داستان در آن رخ می‌دهد و کنش‌ها صحنه‌هایی را که راوی و شخصیت‌ها در آن حضور دارند را شکل می‌دهند. اما زمان متن<sup>۵</sup>، زمانی است که برای خواندن اثر ادبی مورد نیاز است و ارتباط مستقیم با میزان زمانی دارد که خواننده برای اتمام اثر هنری می‌گذارد (cf. Guenette, 2000: 22-29). سلامت باویل که در این خصوص روی آثار ژنت کار کرده است می‌نویسد: «ژنت هم‌چنین معتقد است که سه نوع رابطه میان داستان و زمان متن است: نظم، تداوم و بسامد.» (سلامت باویل، ۱۳۹۶: ۵۳) نظم در واقع: «ترتیب بیان روایت که به توالی زمانی رویدادها توجه می‌کند»، تداوم: «طول مدت روایت که امکان دارد با مدت زمان وقوع داستان برابر نباشد» و بسامد: «بیان وقایع تکرارشونده و یا بیان مکرر وقایع بدین گونه که ممکن است یک رویداد واحد، بارها در روایت تکرار شود و یا رویدادی که به کرات اتفاق افتاده است، تنها یک بار ذکر شود.» (بهرامیان، ۱۳۹۶: ۳) پس زمان‌های داستان وابسته به تکنیک‌های زمانی است که در صحنه‌های مختلف اتفاق می‌افتد و ایجاد کنش و حادثه می‌کند. مباحث مربوط به زیبایی‌شناسی صحنه در مواقعی اهمیت پیدا می‌کند که صحنه‌ها در تولید معنا کمک کنند.

## ۷. بررسی زیبایی‌شناسی صحنه در داستان هستی

در بررسی داستان هستی نوشته فرهاد حسن‌زاده، دیگر قسمت‌های تئوریک گفته‌شده در بخش‌های قبل آورده نمی‌شود و صرفاً به عناصر و نمونه‌های مرتبط به این داستان اشاره خواهد شد. روایت در داستان هستی در زمان زمان جنگ یعنی دهه شصت و در شهرهای مرزی جنوب یعنی آبادان و ماهشهر و... اتفاق افتاده است. در این داستان نویسنده خانه هستی و خانه مادر بزرگ او و فضای کمپ و جاده آبادان ماهشهر و... را به تصویر کشیده و زمان جنگ و وقایع اتفاق افتاده در آن را فضاسازی و پرداخت کرده است.

روایت داستان هستی یک روایت ساده است و به علت گونه خانوادگی بودن، داستان عمق معنایی هم زیاد ندارد و رخدادها معمولاً به همان شکل طبیعی و بدون کمترین



ارتباطی در فضاها و مکان‌ها شکل می‌گیرند. نویسنده حس کنجکاوی خواننده را بی پاسخ نگذاشته، روایت را به سادگی و بدون پیچیدگی بیان کرده‌است. زمان تقویمی داستان که مشخصاً زمان جنگ تحمیلی میان ایران و عراق است، در این رمان در جاهای مختلفی زمان حسی به کار می‌رود از جمله آنجا که «هستی در بیمارستان به دنبال اسم دایی جمشید در دفتر می‌گشت» که زمان برایش به کندی می‌گذرد. یا زمانی که به خانه مادر بزرگش برمی‌گردد و همه جا را جستجو می‌کند تا دایی و خاله‌اش از راه می‌رسند.

نویسنده تکنیک زمان حسی را همراه با گره‌های داستانی به کار برده‌است تا بتواند حس «تعلیق» را در خواننده ایجاد کند که در زمان‌هایی که نویسنده از این تکنیک استفاده کرده‌است، چه حادثه و نتیجه‌ای رخ خواهد داد. برای نمونه جایی از داستان که هستی در بیمارستان به هوش می‌آید گویی زمان برایش کش می‌آید. یا زمانی که به دنبال اسم جمشید در دفتر اطلاعات بیمارستان می‌گردد زمان طولانی می‌شود. و به طور کل زمان روایت در مواقعی که نویسنده صحنه هیجان‌انگیزی را توصیف می‌کند به کمک تطویل پرداخت شده‌است. اما در این داستان به صورت خیلی ویژه تلخیصی را مشاهده نمی‌کنیم که در کمک به فرآیند معنا یا داستان باشد.

داستان در بازه‌ای چندماهه شکل گرفته‌است و به طور خاص تکنیک بسامد مکانی - زمانی‌ای شکل نگرفته‌است. حتی تکنیک‌های زمانی مکانی در این داستان خیلی مورد توجه قرار نمی‌گیرد و تمرکز نویسنده بیشتر به سمت محتوایی است که به خواننده القا می‌کند. برای نمونه قسمتی از داستان که هستی عزم رفتن به آبادان و پیدا کردن دایی‌اش را می‌کند علی‌رغم دلهره‌ای که خواننده دارد که آیا هستی می‌تواند یک تنه با موتور این مسیر را طی کند یا نه؟ نویسنده عنصر باران را هم اضافه می‌کند تا به اضطراب خواننده بیفزاید و از طرفی رگه‌هایی از امید را برای زندگی او متجلی کند. اضطراب از این جنبه است که راه را برای دختر بچه‌ای که پشت موتور نشسته‌است لغزنده می‌کند و رگه‌های امید به خاطر آن است که در آن هوای گرم ذره‌ای باران می‌تواند نشانه امید در لایه‌های بعدی متن باشد.

به اعتقاد ماریا نیکولایوا مکان در بسیاری از داستان‌های کودکان، خانه، فرار و بازگشت به خانه است (رک: نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۲۴۴). شیوه‌های رایج برای رسیدن به تغییر مکان فیزیکی عبارتند از: فرستادن شخصیت‌ها به جاهای دور به خاطر تعطیلات تابستان یا به خاطر شیوع بیماری در خانواده، یا به دلیل وجود خطر که این جابه‌جایی مکانی در

داستان‌های کودک امکان کشف آزادانه جهان بدون نظارت بزرگسالان را برای او فراهم می‌آورد. در این داستان نیز هستی از خانه برای پیدا کردن دایی جمشید و پس دادن موتور به او، در کمپ ماهشهر و از آنجا به آبادان می‌رود و با این کار جان خود را به خطر می‌اندازد.

- جاده اولش شلوغ بود. راه را بلد نبودم، اما می‌دانستم این جاده، جاده آبادان است و من نباید از فرعی‌ها بروم. باید کناره راه را بگیرم و همین‌طور بروم و تابلوها را خوب نگاه کنم. می‌دانستم نباید هول شوم و بیاد خونسرد باشم و به خودم مطمئن باشم. می‌دانستم نباید تند بروم. باید طوری بروم که اگر اتفاقی افتاد بتوانم موتور را نگه دارم (حسن‌زاده، ۱۳۹۸، ۱۷۷).

- (بعد از مواجهه با پلیس راه) جرئت نگاه کردن به چشم‌های زاغ سرباز را نداشتم. صدایش را شنیدم که گفت: «برو، ولی راه بسته. تا سه راه شادگان بیش‌تر نمی‌تونی بری. از اون‌جا به بعد جاده زیر آتیش توپخونه‌ی عراقیاس» (همان، ۱۸۰).

آن‌گونه که در نمونه‌های بالا قابل مشاهده است، زمانی که هستی تصمیم می‌گیرد با وجود سن کم خود به تنهایی از ماهشهر به آبادان سفر کند قسمتی از خطرات این ماجرا که متوجه هستی است به خاطر سن و سالش است. اما نویسنده با پرداخت مکان، و بیان ویژگی‌های مکان سعی بر ایجاد احساس خطرات بیشتری در مخاطب می‌کند. از شلوغ بودن جاده در صحنه سفری که پیش‌رو دارد تا وجود پلیس راه و بمباران عراقی‌ها. تمام این خلق صحنه‌های مبهم (به این دلیل مبهم که شخصیت داستان در معرض تهدید آن است و نه این‌که در خلال خود این صحنه‌ها باشد) از این جنبه حائز اهمیت است که مخاطب در ذهن خود مسیر هستی را مطابق با صحنه جنگی می‌داند که بسته به تجربه عینی (اگر مخاطب جنگ را تجربه کرده باشد) یا خیالی (اگر مخاطب در تلویزیون، سینما یا تئاتر و کتاب‌های جنگی، صحنه‌های جنگ را مشاهده یا مطالعه کرده باشد) خود می‌تواند خطرات پیش‌رو هستی را تداعی کند. این نوع پرداخت صحنه علاوه بر ساخت زمینه و مکان‌زمان مناسب، در جهت شناساندن شخصیت اصلی داستان نیز کاربرد دارد. در واقع مخاطب با دیدن این جرئتی که شخصیت از خود نشان می‌دهد به ویژگی‌های شخصیتی (در این جا شجاعت و بی‌پروایی هستی) کاراکتر داستان پی می‌برد. در این داستان مکان روی شخصیت اثر ویژه دارد و منطقه جنگی و مرزنشینی تمام این وقایع را برای شخصیت به وجود آورده

است. و کل داستان را شکل داده است. حتی در طول داستان، تلاش هستی (شخصیت اصلی داستان) برای فرار کردن از وضعیت به خاطر مکان و زمانی است که هستی و خانواده‌اش در آن گرفتار هستند.

یوسف‌پور به نقل از چتمن اعتقاد دارد که دست کم سه شیوه برای تبلور مکان در سطح مکان وجود دارد (یوسف‌پور، ۱۳۹۵: ۲۰). که در ادامه به این سه مورد پرداخته می‌شود.

۱. کاربرد مستقیم کمیت های کلامی مثل بزرگ و کوچک و...

۲. اشاره به اشیایی که کمیت استاندارد دارند.

۳. مقایسه ی سایر اشیا از حیث اندازه، حجم و شکل با کمیت های استاندارد.

به طور مثال در داستان هستی نخل بزرگ وسط حیاط خانه هستی و همین‌طور شیء ارزشمندی که در داستان با چوب خاصی درست شده‌است و یا گردن‌بندی که با هسته‌های خرما درست شده‌است می‌تواند نمونه‌هایی از این تبلورهای مکانی از جنس اشاره به اشیایی که کمیت استاندارد دارند در داستان هستی باشد. اما این تبلورهای مکانی به دلیل امکانات کم در زمان روایت داستان (جنگ تحمیلی) دارد. به اعتقاد لوته در متون روایی بُعد مکانی بیش از همه در ارتباط با مضمون سفر خود را نشان می‌دهد (لوته، ۱۳۸۸: ۶۸). در داستان هستی سفر آنان از آبادان به طرف ماهشهر و سپس بازگشت او برای پس دادن موتور به دایی جمشید، بعد مکانی را به تصویر کشیده است. در واقع تغییر مکانی که در سفر ایجاد می‌شود باعث می‌شود مخاطب همراه با راوی و شخصیت‌های داستان خود را در جریان مکان‌های متفاوت قرار دهد و احساسی را که از سفر هستی تجربه می‌کند متأثر از مکان‌های جابجایی ببیند و با تجربه‌ای که خود خواننده از سفر دارد بیامیزد. نمونه‌هایی از تجربه‌هایی مکانی که در سفر در داستان هستی رخ می‌دهد در زیر اشاره شده‌است.

- دایی جمشید گفت: «همه‌اش که نیست. یه تیکه‌اش ئی جوریه. باقایق می‌رین ماهشهر. فقط باید با قایق از آبادان خارج بشید...» - مامان انگاری گیج بود، گفت: «یعنی با قایق بریم ماهشهر؟» دایی گفت: «نه فریبا، مو که چینی حرف نمی‌زنم. می‌گم با موتور می‌رین ماهشهر. فقط باید با قایق از آبادان خارج بشید.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۷۱).

- دل تو دلم نبود. یعنی یک جورایی خوش حال بودم. قایق سواری و بعدش موتور سواری توو صحرا و بعدش زندگی تو کمپ. دم رئیس جمهور عراق گرم! (همان: ۷۲).

- خیلی کیف می داد. حیف که بادش داغ بود و صورتم می سوخت. ولی به هر حال موتور سواری بود و من داشتم گاز می دادم (همان: ۷۸).

در تمام نمونه‌های بالا مقدمات و توصیف سفر باعث می‌شود که خواننده درکی از فضای پیش‌روی هستی (شخصت داستان) داشته‌باشد. این‌که در قسمتی از این سفر باید از دریاچه‌ای عبور کند و سپس با موتور از صحرا برود، آراستن صحنه‌ای است که از این سفر به خواننده می‌دهد. خواننده خود را در معرض موتور سواری در هوای گرم و سفر با قایق قرار می‌دهد و از این رو تجربه‌های مشترک زندگی خود را با راوی داستان (هستی) به اشتراک می‌گذارد. در واقع نویسنده با این طرز پرداخت صحنه و استفاده از سفر بین تجربه خواننده و تجربه راوی ارتباطی تنگاتنگ را برقرار می‌کند تا خواننده بتواند بهتر و بیشتر در صحنه‌ای که برای او آراسته شده است شرکت داشته‌باشد. در این نوع استفاده از مکان و سفرها وجود زاویه دید مناسب به خواننده کمک بیشتری می‌کند.

انتخاب زاویه دید اول شخص در داستان هستی و از زبان یک نوجوان، باعث شده تا تمام زمینه‌های داستان و صحنه‌ها ارتباط معنایی ذهنی‌ای با خواننده برقرار کند. از خصوصیات راوی اول شخص، همراه کردن خواننده با خود و احساسات خود می‌باشد پس هر کجا که هستی در مکانی یا در زمان و موقعیتی احساساتی دارد، خواننده نوجوان نیز همراه با او احساسات خود را بروز می‌دهد. از همان شروع داستان (Opening) که هستی و پدرش با دست گچ گرفته‌شده از بیمارستان بر می‌گردند، راوی و خواننده خود را می‌توانند به‌جای یک‌دیگر قرار دهند.

شخصیت هستی به‌گونه‌ای نشانه و نماد دختری است که به دلیل همین محدودیت‌ها دوست دارد مانند پسرها زندگی کند<sup>۷</sup> و کارهای پسرانه انجام دهد تا این هنجارها را بشکند. این اعمال خیلی خوشایند پدر که نماد شخصیت سستی و تیپ (Type) جامعه مردسالار است و شخصیت خاله نسرین نماد تیپ شخصیتی تحصیل‌کرده و کتابخوان و روشنفکر جامعه است که اعمال هستی را درک می‌کند و در برابر رفتار پدر به او دلداری می‌دهد. شخصیت مادر و بی‌بی نمونه بارز اکثر مادران و مادر بزرگان جامعه هستی هستند.

از طرفی مهر فرزند در دل‌هایشان هست و حامی آن‌ها هستند از طرفی به فکر بنیان خانواده احترام به والدین و درک کردن ایشان می‌باشد. شخصیت دایی جمشید نیز نشان دهنده نسل جوان و فداکار دوران جنگ است که بی‌مهابا و با شجاعت به میان آتش و خون رفتند و اخلاقی متواضعانه و مهربانانه با نوجوانان علی‌الخصوص دخترانی مانند هستی داشتند. در این داستان از خصایص ظاهری شخصیت‌ها چیز زیادی به دست نمی‌آید ولی از لهجه، نوع حرف زدن خاله نسرين و مادر هستی به شخصیت آن‌ها می‌توان پی‌برد و حتی سن افراد را با توجه به موقعیتی که دارند و متناسب با سایر جامعه است می‌شود حدس زد و سن هستی را که در داستان ذکر شده است می‌توان با زمان‌های غیر مستقیم داستان از جمله زمان دوره زنانگی آن‌ها تشخیص داد.

در مکان‌ها و زمان‌های مختلف این داستان که در شرایط و موقعیت جنگی ذکر شده‌است واکنش‌هایی برای شخصیت‌های مختلف داستان قائل شده‌اند که صحنه‌های خلق شده باعث شناخت شخصیت‌ها و در لایه‌های پنهانی‌تر انتقاد نویسنده نسبت به گونه و تیپ شخصیت‌ها قابل مشاهده‌است.

- از خوشحالی دست‌چپش را بالا برد، من هم دست راستم را گرفتم بالا و دست‌هایمان را به هم زدیم و ذوف کریم. بابا گفت: «بابا ای‌ول! دم دایی جمشیدت تنور گرم!» - مامان گفت: «هستی یه بار دیگه فرشته‌ی نجاتمون شد.» بابا گفت: «ها والله. اسمشه باید می‌داشتیم فرشته، نه هستی» (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۹۱).

- صدای آژیر وضعیت قرمز از رادیو یکی از همسایه‌ها بلند شد. مامان رادیوی خودمان را روشن کرد. بابا تو صورت‌های نگرانمان با نگاهش دوری زد و گفت: «بفرما! حلال‌زاده اومد. الان می‌زنن شلالمون می‌کنن.» دایی یک جورهایی فرمان داد: «همه به طرف سنگر.» اول از همه بابا پرید توی سنگر... مامان از بابا شاکی بود: «اول باید زن و بچه‌ته بفرستی، بعد خودت تشریف ببری شازده.» بابا گفت: نعلت بر شیطون، مگه خونه خاله می‌خوایم بریم؟ اینجا دیگه تعارف بردار نیست. هرکی باید زودتر خودشو بچپونه توش» (همان: ۶۲).

- (در فضای بیمارستان و در گفتگوی دکتر با خاله) گفتیم: «چی می‌گفت این آقای ریش‌فعال؟» با خنده گفت: «مؤدب باش! داشت درباره بچه‌های بیش‌فعال حرف می‌زد.» - گفتیم: «خودم فهمیدم! ولی مو حالا جیش فعالم.» ایستاد و گفت: «چی؟» -

پاهایم را جفت کردم و مثل قورباغه بالا و پایین شدم و یواش گفتم: «جیش فعال یعنی کسبه که دست شویی لازم داره». خندید: «ای پدر سوخته نیم و جیبی» (همان: ۹۵).

- عین رگبار مسلسل در زدم و خاله در را باز کرد. «چه خبرته، کولی!» - پریدم تو بغلش. مثل همه روزهای بچگی را چسباند به خودش و من پاهایم را جمع کردم و او چرخید و مرا چرخاند و کلمه‌ها را به هم ریخت: «قاله به خربونت بره» (همان: ۱۰۲).

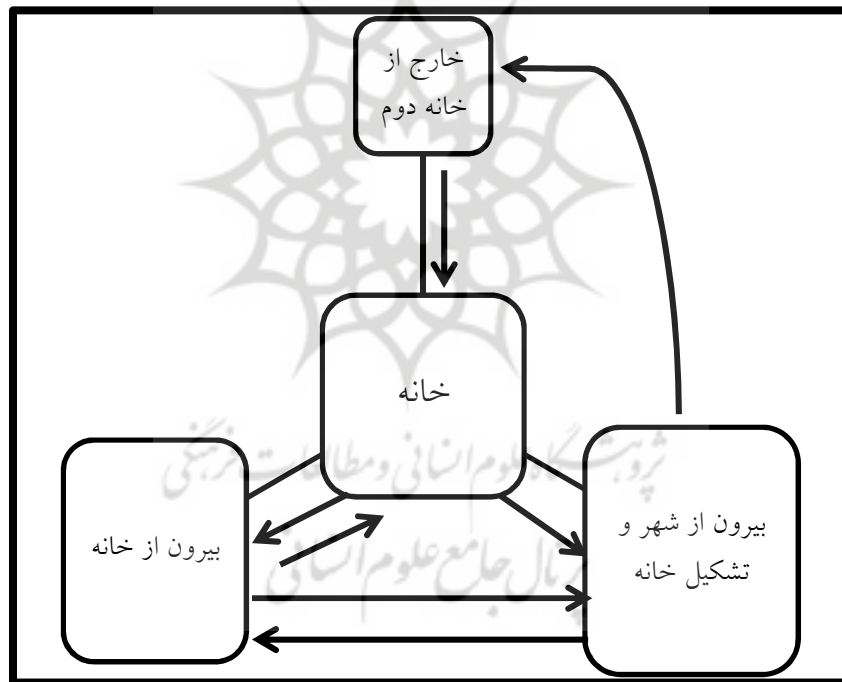
- سنگی را شوت کردم و چشمم دنبال سنگ دیگری گشت. خاله گفت: «مٹ که خیلی دلت تنگ شده براش.» ایستادم: «برا کی؟» - با ناز گفت: «دوست پسرت دیگه.» و فرار کرد. دویدم دنبالش و گفتم: «خدا خفت کنه. دوست پسر مو دایی جمشیده.» پشت دیواری پناه گرفتم: «خب، مونم منظورم همونه دیگه، چرا عصبانی می‌شی؟» (همان: ۱۰۹).

همان‌طور که در نمونه‌های بالا مشاهده می‌شود (هم‌چنین نمونه‌های دیگری که در داستان آمده‌است.) از اتفاقات در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت و هم‌چنین گفت‌وگوهایی که در این مکان‌زمان‌ها به وجود می‌آید می‌توان به شخصیت افراد در لایه‌های دیگر و خصایص رفتاری آن‌ها پی‌برد. شخصیت پدر خانواده که یک شخصیت ضعیف النفس و ترسو است چرا که در موقعیت جنگی و زمان بمباران اول از همه و برخلاف دیگران به فکر نجات جان خود است و نویسنده سعی کرده است به کمک کنش‌های (Act) خلق شده در صحنه‌ها علت این موضوع را نوع تفکر او جلوه دهد. شخصیت پدر شخصیتی بی‌تفاوت به مسائل اجتماعی و خودخواه است. شخصیت گله‌مند و به قول همسرش (مادر هستی) میرزاغرو است. در مقابل شخصیت پدر در صحنه‌های مشابه شخصیت دایی جمشید شخصیت مهربان و شجاع، شخصیت هستی، شخصیت کله‌شوق و لجوج و شخصیت خاله نسرین مهربان و بخشنده و شخصیت مادر شخصیت حامی و نگهدارنده در اکثر صحنه‌های داستان توصیف شده‌است. در واقع اگر مکان و زمان داستان متناسب با اخلاقیات شخصیت‌ها آراسته نشود، پی‌بردن به شخصیت‌ها امکان‌پذیر نخواهد بود. این‌که در شرایط و مکان‌زمان جنگی و در ارتباط با صحنه‌هایی که اعضای یک خانواده در مواجهه با یک‌دیگر قرار می‌گیرند می‌توان حوادث و اتفاقاتی که برای شخصیت داستان رخ می‌دهد

تأملی در زیبایی شناسی صحنه ... (منصور پیرانی و احمدرضا توجهی) ۷۷

را شناسایی کرد. یکی از این صحنه‌ها که در داستان‌های خانوادگی بیشتر از گونه‌های دیگر آراسته می‌شود بحث خانه می‌باشد.

نیکولایوا اعتقاد دارد که گونه خانوادگی از نظر خانه بیشتر در الگو ادیبی قرار می‌گیرد اما در داستان هستی ما شاهد آن هستیم که الگو مطابق حرکت دو الگو ادیبی و اودیسسه‌ای پیش‌روی می‌کند. در واقع این الگو به صورت تلفیقی در حال شکل‌گیری و رُخ دادن است. به نظر می‌رسد دلیل این اتفاق آن است که گونه هستی علاوه بر گونه خانوادگی، خودش نوعی گونه تاریخی نیز محسوب می‌شود. چرا که این داستان در برهه‌ای خاص از زمان و در جنگ‌های بین ایران و عراق - که اتفاقاً از لحاظ فرهنگی و اجتماعی در برهه حرکت از سنت به مدرنیته است - نوشته شده است. پس به نظر می‌رسد الگوی خانه در هستی به شکل ادیبی - اودیسسه‌ای می‌باشد.



شکل ۱ الگوی خانه در داستان هستی.

همان‌گونه که در شکل ۷ مشاهده می‌شود، الگوی خانه در داستان هستی به این شکل است که هستی مدام خارج از خانه که برای بازی یا تفریح می‌رود با خطر مواجه می‌شود،

برای نمونه یا پسرها دنبالش می‌کنند، یا در معرض آب و هوای نامناسب قرار می‌گیرد، یا دست و پایش می‌شکند و یا پدرش دنبالش می‌کند؛ در تمام این حالات در معرض خطر قرار می‌گیرد. در مسیر تغییر شهر، مجدد هستی در معرض خطر است تا به ماه‌شهر رسیده و در خانه دوم<sup>۱</sup> مستقر می‌شوند. در خانه دوم مجدد در زمان‌هایی که هستی به بیمارستان یا شهر یا خانه دوستش می‌رود برایش اتفاقات متعددی رخ می‌دهد. و بعد از آن‌که از خانه دوم به خانه اول برای پیدا کردن دایی جمشید می‌رود، باز هم در معرض خطر قرار می‌گیرد تا به خانه می‌رسد. در انتها هستی با پدرش به گفتگو می‌نشیند و بسیاری از ابهامات هستی در باره پدرش و احساسات او در باره رفتارهای پدر تقویت می‌شود.

بنابر این می‌توان این نتیجه کلی را گرفت که داستان هستی از الگوی اودیسه‌ای و الگوی ادیبی به صورت هم‌زمان در یک رمان بهره می‌گیرد. که این الگوها از نظر ماریا نیکولایوا از مهم‌ترین اتفاقاتی است که در زیبایی‌شناسی صحنه اتفاق می‌افتد. علاوه بر الگوهای خانه و الگوهای مکانی، همان‌گونه که بارها در این پژوهش به آن اشاره شده‌است مبحث زمان نیز نقش مهمی دارد.

در رمان هستی زمان نقش مهمی را در شخصیت‌پردازی دارد. زمان‌های همراه با کنش داستان شخصیت‌ها را شکل می‌دهند. برای نمونه در زمان بمباران، شخصیت پدر که یک شخصیت ترسو و جان‌دوست توصیف شده‌است خود را نمایان می‌کند و در تشکیل اکت‌های داخل صحنه نقش مهمی را بازی می‌کند. در همین زمان مادر بزرگ و مادر شخصیت‌های حامی و خاله و دایی جمشید کاراکترهای از خود گذشته‌ای را از خود به نمایش می‌گذارند. هم‌چنین در این رمان زمان به طور ویژه‌تری با مکان در ارتباط است. تحلیل نمونه‌های زیر به فهم بیشتر این قضیه کمک می‌کند.

- بابا عین رعد و برق بود که اول نورش می‌آید، بعد صدایش. کفری بود: «تو خجالت نمی‌کشی؟» خجالت! از اینکه جلوی پنچ تا پسر گوشم را گرفته بود و دعوایم می‌کرد، خجالت می‌کشیدم، نه از بازی با آن‌ها (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۴۶).

- لبم به لب بادکنک بود و بادش را پر و خالی می‌کردم... تو همین فکرها بودم که یک مرتبه: تق‌تق‌تق! بادکنک با صدای ترسناکی ترکید و چرت بابا را پاره کرد. بابای بیچاره! کاش فقط چرتش پاره شده بود، وحشت‌زده از خواب پرید و پابره‌نه دوید و رفت توی توالی. مامان صدایش زد: «اوی کجا؟» - باباسرش را از لای در بیرون



آورد و خواب آلود گفت: «زدن. نزدیک بود. نشنیدی؟» مامان به من نگاه کرد و زد زیر خنده و بلند گفت: «این جا نبود. دور بود. بیا بیرون» (همان: ۵۵).

از بررسی نمونه‌های فوق و نمونه‌های مشابه می‌توان پی‌برد که صحنه خلق شده در داستان چه تاثیری بر داستان و شخصیت‌های آن دارد. در نمونه نخست زمانی که هستی در حال بازی کردن با پسرها بود و در مکان زمین بازی قرار داشت - که مکانی عمومی به حساب می‌آید - آراستن صحنه دعواشدن توسط پدرش در بین جمع در دو جهت به زیبایی شناسی صحنه کمک کرده‌است. نخست در جهت این‌که یک موضوع اجتماعی را نشان می‌دهد که به بحث رفتار و تربیت کودکان بررسی می‌شود و دوم در این جهت که شخصیت هستی را بهتر نشان می‌دهد اینکه بر خلاف عرف عمومی جامعه در آن مکان و در آن زمان، به جای خجالت کشیدن به خاطر بازی کردن با پسرها از این خجالت می‌کشد که پدرش غرورش را می‌شکند و در واقع او جلوی پسرها احساس ضعف می‌کند. در نمونه دوم نیز اگر زمان کلی داستان در زمان جنگ مطرح نمی‌شد و مکان لحظه‌ای داستان در خانه نبود، صحنه خلاقانه و طنز آمیزی را می‌سازد که پدر هستی صدای ترکیدن بادکنک را با صدای بانک اشتباه می‌گیرد و هم‌چنین به جای پناه‌بردن به سنگر به توالی پناه می‌برد. این توالی‌های مکانی و زمانی در شناسایی و اثبات شخصیت ترسو پدر نیز حائز اهمیت است و برخلاف داستان‌های رایج کودک و نوجوان که پدر در آن‌ها نماد امنیت و حمایت می‌باشد در این جا مادر نماد این موضوع قرار گرفته‌است و شجاعت کودک بیشتر از والد خود به نمایش درآمده است. این صحنه‌آرایی‌ها و مشابه آن‌ها باعث می‌شود که خواننده داستان‌های کودک و نوجوان تحت تاثیر این صحنه‌ها شجاعت درون وجود هستی را در خود احساس کند و اگر استفاده از این پرداخت‌های صحنه‌ای نباشد، خواننده نمی‌تواند معنا، مفهوم و احساسات داستان و شخصیت‌هایش را به خوبی درک کند.

بررسی زیبایی شناسی صحنه در داستان هستی نشان می‌دهد که مفاهیم و عناصر معنایی شکل گرفته در داستان هستی متناسب با پرداخت‌های مکانی زمانی است که در داستان انجام شده‌است. با توجه به این‌که مخاطب داستان‌های مورد بررسی در این پژوهش کودکان و نوجوانان هستند، در نتیجه ذهن و ادراک آن‌ها پختگی دوران بزرگسالی را ندارد از این رو زیبایی شناسی صحنه تاثیر مستقیم بر فهم آن‌ها از پرداخت‌های زیبایی شناسانه‌ای است که نویسنده در راستای معنی مدنظر خود انجام می‌دهد...

## ۸. نتیجه‌گیری

زیبایی‌شناسی صحنه در ادبیات کودک و نوجوان مبحثی جدید است که ریشه در نظریات مرتبط با نحو روایت دارد و مکان و زمان را در ایجاد احساسات و معنا دخیل می‌داند. ماریا نیکولایوا نخستین کسی است که به طور جداگانه به این مبحث در ادبیات کودک و نوجوان توجه کرده و به تبیین نظریه و خصوصیتی از این قبیل پرداخته‌است. این پژوهش نیز تلاشی بر گسترش و فهم بیشتر مفهوم زیبایی‌شناسی صحنه در ادبیات بوده‌است. به نظر می‌رسد هر چه فضاهای مرتبط با تخیل در داستان‌ها افزایش می‌یابد، به‌کارگیری عناصر زیبایی‌شناسی صحنه بیشتر می‌شود؛ به طوری که داستان‌هایی که با احساسات خوانندگان بیشتر در ارتباط هستند، هم‌چون گونه وحشت، از ویژگی‌های زیبایی‌شناسی صحنه بیشتری برای پرداخت مکان‌زمان‌های داستان استفاده می‌شود.

نظریه زیبایی‌شناسی صحنه یک نظریه ضروری برای رَه‌یافت به معنا و احساسات مدنظر نویسنده است که تاثیر مستقیمی به برداشت ذهنی خواننده از روایتِ روایان داستان دارد. هم‌چنین با توجه به اهمیت بسیار این موضوع، به نظر می‌رسد نظریه ماریا نیکولایوا نظریه کاملی نمی‌باشد و همان‌طور که خود نیز در کتابش مطرح می‌کند این نظریه نیاز به شناخت بیشتر و بررسی دقیق‌تر توسط پژوهشگران و نظریه‌پردازان دارد. علاوه بر خانه، فضا و مکان‌های جزئی داستان، پردازش رنگ‌ها و توصیف شخصیت‌ها برای شناخت نسبی ویژگی‌های شخصیتی شخصیت‌های داستان تاثیر بسزایی دارد و زمانی که این توصیفات در راستای اتفاقات و خلق احساسات و معنا به کار رفته‌است می‌تواند جزئی از عناصر زیبایی‌شناسی صحنه شناخته‌شود. همین‌طور زمینه از دیگر مواردی است که در راستای زیبایی‌شناسی صحنه به کار گرفته‌شده‌است.

زیبایی‌شناسی صحنه که نیکولایوا به آن اشاره می‌کند و در این پژوهش بیشتر از نظریه وی (برای فهم بهتر پژوهشگران) به آن پرداخته می‌شود، در نهایت باعث می‌شود مخاطب فضا را در ذهن خود ساخته و بتواند معنا را در کنار احساسات مدنظر نویسنده بهتر پرورش دهد. زیبایی‌شناسی صحنه با مدد از الگوهای توصیفی که به ساحت انتقال مفهوم مرتبط می‌شود مخاطبان را کاملاً در فضای داستان قرار می‌دهد و عملاً با حذف و یا عدم پرداخت مناسب، امکان بازسازی فضا از خواننده گرفته خواهد شد.

## پی‌نوشت‌ها

۱. از مهم‌ترین اندیشمندان ادبی و فلسفی قرن بیستم روسیه که الهام بخش متفکران بسیاری از جمله نئو مارکسیست‌ها، ساختارگرایان، پسا ساختارگرایان و نشانه‌شناس‌ها و... بود.
۲. در بعضی ترجمه‌ها تحت عنوان «پیوستار زمانی-مکانی» و «پیوستار مکان-زمان» ترجمه شده‌است.
۳. این عبارت ترکیبی از دو واژه اصیل یونانی «choronos» به معنای زمان و «Topos» به معنای مکان می‌باشد. (نیکولا یوا، ۲۳۸: ۱۳۹۸)
۴. البته در تکمیل نظریات در باره زمان انواع حالات وابسته به زمان را نیز تقسیم‌بندی می‌کند. از جمله سرعت روایت.
۵. در بعضی ترجمه‌ها به جای عبارت «زمان متن»، «زمان روایت» آورده‌اند که به عقیده نویسنده این پژوهش صحیح نمی‌باشد.
۶. اینجای داستان در باره شروع سفر و بیرون رفتن از آبادان است که دایی جمشید با مادر هستی به گفتگو می‌پردازد و جاده و مسیر را به طور کلی شرح می‌دهد که چه مسیری زیر نظر عراقی‌ها نمی‌باشد.
۷. این بحث القای مستقیم نویسنده به خواننده است و هیچ‌گونه برداشت جنسیتی- از طرف پژوهشگر این پژوهش- از داستان انجام نگرفته‌است.
۸. منظور از خانه دوم همان خانه‌ای است که هستی در ماه‌شهر به همراه خانواده در آن مستقر شده‌اند.

## کتاب‌نامه

- احمدی، بابک (۱۳۹۲). *ساختار و تاویل متن*، جلد ۱-۴، چاپ پانزدهم، تهران: نشر مرکز.
- انصاری مریم، و دیگران (۱۳۹۳). *تحلیلی بر نظریه تجربه زیبایی شناسی جان دیویی*. پژوهش در برنامه‌ریزی درسی، دوره دوم، شماره ۱۴ (پیاپی ۴۱)، سال یازدهم. تابستان ۱۳۹۳. صص ۵۱-۶۳.
- بهرامیان زهرا، و دیگران (۱۳۹۶). *کاربرد روایت‌شناسی «نظریه زمان در روایت» ژرار ژنت در رمان جای خالی سلوچ*. دوفصلنامه روایت‌شناسی. سال ۱، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۶. صص ۱-۲۵.

حرّی ابوالفضل (۱۳۸۸). *روایت‌شناسی در سنت نقد انگلیسی-آمریکایی: معرفی کتاب داستان و متن اثر سیمور چنمن*. فصلنامه تخصصی نقد ادبی. سال دوم، شماره ۸، زمستان. صص ۱۹۳-۲۰۸.

حسام پور سعید، شیدا آرامش فرد (۱۳۹۱). *نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبر پور (بر پایه نظریه ماریا نیکولا یوا، مجله عملی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز: بهار و تابستان، شماره ۱ (پیاپی ۵)، سال سوم. صص ۱۹-۴۶*.

حسن زاده فرهاد. (۱۳۸۹). *هستی*. تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

رمضانی ابوالفضل، انیسه یزدانی (۱۳۹۴). *بررسی سه مضمون باختینی کارناوال، گفت‌وگو‌گرایی و کروئوتوپ در نمایشنامه سر فرود آورد تا پیروز شود یا اشتباهات یک شب اثر الیور گلدسمیث*. پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۰، شماره ۲، پاییز و زمستان. صص ۲۴۵-۲۷۴.

ریکور پل (۱۳۸۴). *زمان و حکایت: کتاب دوم پیکربندی زمان در حکایت داستانی*. چاپ نخست، ترجمه مهشید نونهالی. تهران: گام نو، ۱۳۸۳.

سلامت‌باویل لطیفه (۱۳۹۶). *تحلیل ساختار روایت داستان یونس پیامبر در قرآن بر اساس نظریات ژرار ژنت*. پژوهش‌نامه قرآن و حدیث، شماره ۲۰، بهار و تابستان.

عباسی علی (۱۳۹۵). *نشانه-معناشناسی روانی مکتب پاریس*. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

فروزانفر احمد، فریده داودی مقدم، زهرا ملک‌زاده (۱۳۹۴). *روایت‌شناسی باغ کیانوش اثر علی اصغر عزتی پاک*. مجموعه مقالات دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی. ۴-۶ شهریورماه. صص ۱-۱۲.

قاسمی پور قدرت (۱۳۸۶). *زمان و روایت*. نقد ادبی (وابسته به دانشگاه تربیت مدرس). سال ۱، شماره ۲، دی‌ماه.

مصباح گیتا، زهرا رهبرنیا (۱۳۹۰). *پیوستار زمانی-مکانی باختین در هنر تعاملی جدید (بررسی تطبیقی دو نمونه فرهنگی)*. نشریه مطالعات تطبیقی هنر (دو فصلنامه علمی پژوهشی): شماره اول، بهار و تابستان. صص ۱-۱۵.

مک‌کی، برایان (۱۳۹۵). *داستان ساختار، سبک و اصول فیم‌نامه‌نویسی*. ترجمه محمد گذرآبادی. چاپ شانزدهم، تهران: انتشارات هرمس.

میرصادقی جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر) (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، فرهنگ تفصیلی ادبیات داستان، انتشارات کتاب مهناز، تهران.

تأملی در زیبایی شناسی صحنه ... (منصور پیرانی و احمدرضا توجهی) ۸۳

نیکولایو ماریا (۱۳۸۷). *فراسوی دستور داستان*، ترجمه مرتضی خسرو نژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

نیکولایو ماریا (۱۳۹۸). *درآمدی بر رویکردهای زیبایی شناسی به ادبیات کودک*، ترجمه مهدی نخجوانی و فاطمه زمانی؛ تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ویلینگهام جان، ارل لیبر، ویلفرد گرین، لی مورگان (۱۳۸۵): *مبانی نقد ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری (ویراستار هوشنگ گلشیری). چاپ چهارم. تهران: انتشارات نیلوفر. تابستان.

یوسف پور محمد کاظم، مهدیه کارگرسنگاچینی (۱۳۹۵). *روایت شناسی زمان و مکان در داستان «فریتن روستایی، شهری را»*. یازدهمین کنگره بین المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه گیلان. ۱۷ الی ۲۶ شهریور. صص ۲۴۶۶-۲۴۹۶.

یونسی ابراهیم (۱۳۸۴). *هنر داستان نویسی*. چاپ هشتم، تهران: انتشاران نگاه.

Adorno Theodor (1997). *Aesthetic theory*. Newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor. London: The Athlone press.

Bakhtin, M. M., (1981). *Discourse in the Novel, the Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin.

Chatman, Seymour (1978). *Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and film*. Ithaca and London: cornell University press.

De man, Paul (1997). *Aesthetic Ideology*. Theory and History of Literature, Volume 65. University of Minnesota Press. Second Printing.

Genette, Gerard (2000). *Order in Narrative in Narrative Reader*. Martin Macquillan. London and New York: Routledge.

Mallett Shelley (2004). *Understanding Home: A Critical Review of the Litature*. The Editorial Board of the Sociological Review, vol 52. issue 1. february.

Nikolajeva Maria, (1996). *Children's Literature Comes of Age, Toward a New Aesthetic* Routledge, First Published 2016. London and New York. First Published by Garland Publishing in.

Nikolajeva Maria, (2005). *Aesthetic approaches to children's literature: An introduction*, The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland. Toronto, Oxford.

Whiting Daniel (2021). *Aesthetic Reasons and The Demands They (Do not) Make*. The Philosophical Quarterly Vol. 71, No. 2. 2021. pp: 406-427