دانشگاه علامه طباطبایی

دانشکدۀ ادبیات فارسی و زبان های خارجی

پایان نامۀ کارشناسی ارشد رشتۀ زبان و ادبیات فارسی

عنوان:

بررسی ساختاری داستان های فانتزی نوجوان

(دهۀ هفتاد و هشتاد، گروه سنی «د» و«ه»)

استاد راهنما:

دکتر حوریه شیخ مونسی

استاد مشاور:

دکتر نعمت الله ایران زاده

دانشجو:

نازنین منجمی

شهریور ۱۳۹۱

فهرست مطالب

فصل اول ٦
١-١ مقدمه ٧
١-١-١ معرفی داستان های فانتزی و اهمیت آن برای کودکان و نوجوانان ٧
١-١-٢ روش تحلیل ٨
١-١-٣ هدف ٩
١-١-٤ چگونگی انتخاب داده ها ١٠
١-١-٥ روش کار: ١١
١-٢ تعاریف، مفاهیم، کلیات ١١
١-٢-١ ادبیات کودک و نوجوان ١١
١-٢-٢ داستان ١٣
١-٢-٣ عناصر داستانی ١٤
١-٢-٣-١ شخصیت ١٤
١-٢-٣-٢ درونمایه یا تم ١٥
١-٢-٣-٣ پیرنگ یا طرح داستان ١٥
١-٢-٣-٤ کشمکش ١٦
١-٢-٣-٥ زمان ١٦
١-٢-٣-٦ مکان ١٦
١-٢-٤ فانتزی ١٦
١-٢-٤-١ نگاهی به پیشینهٔ فانتزی در ایران و جهان ١٦
١-٢-٤-٢ تعریف فانتزی ١٧
١-٢-٤-٣ گونه شناسی داستان های فانتزی ٢٠
١-٢-٤-٤ عناصر داستانی در فانتزی ٢٣
١-٢-٤-٤-١ شخصیت ٢٣
١-٢-٤-٤-٢ زاویهٔ دید ٢٤

۱-۲-۴-۴-۳ پیرنگ یا طرح ۲٤
۱-۲-۴-۴-۴ درونمایه یا تم ۲٦
۱-۲-۴-۴-۵ کشمکش ۲٦
۱-۲-۴-۴-۶ مکان ۲۷
۱-۲-۴-۴-۷ زمان ۲۷
۱-۲-۵ ساختارگرایی ۲۷
۱-۲-۵-۱ ساختار ۲۷
۱-۲-۵-۲ نگاهی به پیشینهٔ ساختگرایی ۲۸
۱-۲-۵-۳ تعریف ساختار گرایی ۲۹
۲-۱ امپراتور سیب زمینی چهارم ۳٤
۲-۱-۱ دربارهٔ نویسنده ۳۵
۲-۱-۲ خلاصهٔ داستان ۳۷
۲-۱-۳ بررسی داستان ۳۸
۲-۲ مرد سبز شش هزار ساله ٤۹
۲-۲-۱ درباره نویسنده ۵۰
۲-۲-۲ خلاصهٔ داستان ۵۱
۲-۲-۳ بررسی داستان ۵۳
۲-۳ دختران خورشیدی ٦٤
۲-۳-۱ دربارهٔ نویسنده ٦۵
۲-۳-۲ خلاصهٔ داستان ٦٦
۲-۳-۳ بررسی داستان: ٦۷
۲-۴ سلطان گل زرد ۷۸
۲-۴-۱ دربارهٔ نویسنده ۷۹
۲-۴-۲ خلاصهٔ داستان ۷۹
۲-۴-۳ بررسی داستان ۸۰
۲-۵ تهران کوچهٔ اشباح ۹۷
۲-۵-۱ دربارهٔ نویسنده ۹۸

۲-۵-۲ خلاصهٔ داستان..... ۹۸
۲-۵-۳ بررسی داستان..... ۱۰۰
۲-۶ بازگشت پروفسور زالزالک..... ۱۰۹
۲-۶-۱ دربارهٔ نویسنده..... ۱۱۰
۲-۶-۲ خلاصهٔ داستان..... ۱۱۰
۳-۶-۱ بررسی داستان..... ۱۱۳
فصل سوم ۱۲۶
منابع ۱۲۵

چکیده

«فانتزی» ژانری ادبی است که از ابتدای دهۀ هفتاد، در ادبیات کودکان و نوجوانان ایران، جای خود را باز کرده است. طی این سال ها، در ایران تلاش فراوانی برای بررسی روش مند داستان هایی در این نوع ادبی، صورت گرفته است تا مناسب بودن این داستان ها برای مخاطبانش و همچنین قدرت جذب این داستان ها و کشف ارزش های موجود در آنها، مورد ارزیابی قرار بگیرد. دراین مجموعه نیزتلاش شده تا بهترین روش تحلیل این نوع داستان ها، انتخاب شود و بر اساس آن به نقد داستان ها پرداخته شود. بدین منظور از نظریۀ ساختارگرایانۀ «تزوتان تودوروف»، ساختارگرای برجستۀ بلغاری، با عنوان نظریۀ جهانی دستور زبان استفاده شده است. این نظریه به ما اجازه می دهد که هم به بررسی تک تک عناصر داستان بپردازیم و هم ارتباط و انسجام بین این عناصر، مراحل داستان، و در نهایت انسجام ساختار کلی داستان را مورد تحلیل قرار بدهیم. بر اساس این تحقیق برخی از بهترین داستان های تألیف شدۀ این نوع ادبی در ایران، بر اساس انواع گونه های فانتزی موجود، در دهه های هفتاد وهشتاد مورد بررسی و تحلیل قرار می گیرد.

کلیدواژه: فانتزی، داستان نوجوان، بررسی ساختارگرایانه، نظریۀ دستور زبان جهانی، تزوتان تودوروف

فصل اول

تمهید مسأله، کلیات ، تعاریف و مفاهیم

۱-۱ مقدمه

۱-۱-۱ معرفی داستان های فانتزی و اهمیت آن برای کودکان و نوجوانان

فانتزی به معنای تخیل، رویا، خواب و خیال و تصویر شگفت‌انگیز و ناآشنا است و در اصطلاح ادبیات نوین، گونه‌ای داستانی در ادبیات کودکان است که از دنیای واقعی آگاهانه دور می‌شود تا واقعیت را در جهان غیر واقعی بازسازی کند. (قزل ایاغ، ۱۳۸۳: ۱۵۷) در مورد این که آیا داستان های فانتزی و خیالی، داستان هایی مناسب برای کودکان ونوجوانان هستند یا نه، نظریات متفاوتی وجود دارد. بعضی ادعا می کنند این داستان ها تصاویر راستینی از زندگی واقعی ارائه نمی کنند و بنابراین ناسالمند. (بتلهایم،۱۳۸۶: ۱۴۵) بعضی از پدر و مادرها می ترسند فرزندانشان دستخوش خیال پروری های خود شوند، می ترسند با شنیدن قصه ها جادو را باور کنند، اما همهٔ کودکان جادو را باور دارند و وقتی بزرگ شوند این یاور را از دست می دهند. برخی دیگر می ترسند ذهن کودک یا نوجوان چنان از خیال پردازی لبریز شود که از آموختن روش مواجهه با واقعیت غافل بماند. اما در واقع عکس این امر درست است؛ شخصیت آدمی تفکیک ناپذیر است. یک تجربه هر چه که باشد، بر همهٔ جنبه های شخصیت ما همزمان تأثیر می گذارد و کل شخصیت برای آن که بتواند از عهدهٔ تکلیف زیستن برآید، به پشتوانه ای از تخیل غنی، همراه با شناخت قابل اتکایی از واقعیت و دریافت روشن از آن نیاز دارد (همان، ۱۳۸۶: ۱۴۸)

در واقع فانتزی ها، افسانه ها، قصه های پریان و به طور خاص هر گونه داستان تخیلی، به طریقی متفاوت با هر شکل ادبی دیگر، کودک یا نوجوان را در کشف هویت و رسالت خود راهنمایی می کنند و به او نشان می دهند که برای پرورش منش خود نیازمند چه تجربه هایی است. این داستان ها نشان می دهند که به رغم ناملایمات، زندگی خوب امکان پذیر است. (همان، ۱۳۸۶: ۲۸) این داستان ها در مسیری همساز با تفکرات و تجربه های کودک از جهان پیش می رود؛ ازهمین روست که کودک یا نوجوان، این قصه ها را باور می کند. وی از این داستان ها، بیشتر از استدلا ل های بزرگتران که می کوشند بر اساس دیدگاه های خود به او آرامش دهند، آرامش بیشتری کسب می کند. او به آنچه این داستان ها می گویند، اعتماد می کند زیرا دید داستان از جهان با دید او همساز است. (همان، ۱۳۸۶: ۵۶) فانتزی این امکان را به خوانندگان می دهد که از این جهان زمینی و خاکی بگریزند و از ماجراهای با

شکوه لذت ببرند. آنها همراه با قهرمانان داستان به دنیای به دنیای فانتزی سفر می کنند و به جست و جو های بی پایان دست می زنند، با باز دارنده های باورنکردنی و حتی ترسناک این جهان خیالی و مشکلات آن روبرو می شوند و پس از اندوختن تجربه های ارزشمند، با دست پر به دنیای واقعی و محدود خود برمی گردند.

۱-۱-۲ روش تحلیل

اما چه فانتزی هایی می توانند این توانایی ها را در کودکان ایجاد کنند؟ داستان های فانتزی باید آن قدر قدرت جذب کودک یا نوجوان را داشته باشند تا مخاطب بتواند با شخصیت های داستان هم ذات پنداری کند، با آنها وارد سرزمین بی انتهای تخیل بشود و در ماجراهای باور نکردنی داستان سهیم گردد. برای این که بتوانیم قدرت جذب و مناسب بودن این داستان ها را تشخیص بدهیم، نیاز به یک روش تحلیل قدرتمند ومناسب داریم. در واقع باید یک «روش شناسی نقد اصولی» برای بررسی این داستان ها در نظربگیریم.

روش شناسی Methodology مقوله ای منطقی است که کار و موضوع اصلی آن شناسایی و سازمان دهی شیوه های شناخت و ارزیابی قانون مند پدیده ها و ساختارها است. شناخت پدیده ها و ساختارها از راههای غیر روش مند نه تنها اصولی نیست، بلکه مایۀ اتلاف وقت و هدر دادن تجربه ها و وقفه در شناخت و ارزیابی می شود. در حالی که با شیوه های روش مند، شناخت بر مبنای اصولی انجام می شود که بیشترین بازده را دارد. هدف از کاربرد روش شناسی در نقد ادبیات کودکان استفاده از ابزارهای تحلیل منطقی در این حوزه است. زیرا برای دریافت و کشف ارزش های موجود در ادبیات کودکان، تنها نمی توان به عواطف و ارزش گذاری عاطفی بسنده کرد، بلکه کاربرد تحلیل منطقی ضرورت دارد. روش شناسی به بررسی عناصر و روابط ساختار متن در ادبیات کودکان می پردازد و به شیوۀ قانون مند، روش تحلیل و ارزیابی ادبیات کودکان را مطرح می کند. به زبان دیگر در روش شناسی، شیوه های بازکرد و تجزیۀ عناصر ساختار بیان می شود و جمع کردن و ترکیب و نتیجه گیری برعهدۀ منتقد است.

بر این اساس به نظر می رسد بررسی ساختاری داستان های فانتزی مناسب ترین روش باشد. زیرا هم تک تک عناصر داستان را در بر می گیرد و هم بر اساس یک نظریه می توان ارتباط و انسجام بین این عناصر را مشخص کرد و نشان داد. آن گونه که در مطالعات ساختارگرایانه مشاهده می شود، بهترین نظریه ای که می توان برای بررسی ساختاری روایات و داستان ها استفاده کرد، نظریهٔ دستور زبان جهانی «تزوتان تودوروف» است. این نظریه پرداز با استفاده از ریخت شناسی پراپ و اعمال تغییراتی در آن، فهرست امکانات روایی را گسترش داد، به نحوی که می توان آن را از داستان های پریان فراتر برد و به تمام متن های ادبی از جمله داستان های فانتزی بسط داد.

بر اساس نظریهٔ تودوروف، یک طرح کامل عبارت است از گذار از یک تعادل به تعادل دیگر. همان طور که درادامهٔ ای بحث، در تعریف طرح می بینیم، آنچه تودوروف دربارهٔ ساختار داستان می گوید با آنچه که طرح داستان را تشکیل می دهد، بسیار به هم شبیه هستند، به همین دلیل می توان گفت طرح داستان در این بررسی مهم ترین هدف داستان محسوب می شود. بر اساس طرح است که ساختار داستان شکل می گیرد و همهٔ عناصر و اجزای آن بر پایهٔ طرح با یکدیگر مرتبط می شوند.

۱-۱-۳ هدف

هدف از بررسی ساختاری داستان های فانتزی در این رساله، ابتدا مطالعهٔ ساختار داستان های موفق در این زمینه است و سپس مقایسهٔ بین داستان های مختلف فانتزی از نخستین سال های پیدایش آن، یعنی سال های نخستین دههٔ هفتاد تا آخر دههٔ هشتاد است؛ و یافتن این که چه گونه هایی از داستان های فانتزی در طی این سال ها در ایران وجود داشته است. همچنین در این رساله بررسی می شود که آیا این داستان ها با گذشت زمان پیشرفتی داشته اند، یا به همان صورت باقی مانده اند و یا این که سیر نزولی داشته اند. تمام این بررسی ها در مطالعهٔ ساختار و طرح این داستان ها صورت می گیرد و انسجام ساختار و طرح داستان ها و این که این وحدت تا چه حد می تواند مخاطب را جذب و افسون کند، مطالعه می شود.

۱-۱-۴ چگونگی انتخاب داده ها

در این بررسی تلاش شده است، از میان تمام گونه های فانتزی موجود در ایران، نمونهٔ برجسته ای انتخاب شود. متأسفانه در ایران مرجع مشخصی برای معرفی کتاب های برتر وجود ندارد. تنها دو مرکزی که در زمینهٔ ادبیات کودکان کار می کنند یعنی «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» و «شورای کتاب کودک»، مراکز معتبری برای کسب این گونه اطلاعات محسوب می شوند. این دو مرکز آرشیوی از بهترین داستان ها از بهترین نویسندگان در اختیار دارند، که با معرفی نویسندگان پر کار در این زمینه و پرفروش ترین کتاب های آنها، اینجانب موفق به تهیهٔ مجموعه ای از بهترین داستان ها از میان گونه های موجود در دهه های هفتاد و هشتاد شدم و به بررسی آنها پرداختم. البته در مشاوره با کتابشناسان کتابخانه های مرجع این دو داستان، به نظر می رسد برخی گونه ها، مانند گونهٔ فانتزی گروتسک یا فانتزی خواب و رویا، کلا در طی این سال ها تألیف نشده اند، بنابراین در این رساله تنها به بررسی برخی گونه ها پرداخته شده است که در ایران وجود دارند، که شامل این گونه ها می شود:

۱. فانتزی آگاهی گر

۲. فانتزی پریانی

۳. فانتزی گوتیک

۴. فانتزی علمی- تخیلی

۵. فانتزی تاریخی-اسطوره ای

۶. فانتزی آینده نگر

برخی از داستان ها نیزتلفیقی از گونه های بالا هستند، مثلا امپراتور سیب زمینی چهارم، تلفیقی از گونه های آگاهی گر و آینده نگر است و داستان مرد سبز شش هزار ساله تلفیقی از گونه های اسطوره ای و علمی- تخیلی می باشد.

۱-۱-۵ روش کار:

روش کار در این مجموعه، به این صورت است که ابتدا مرحله هایی را که در پیشبرد ساختار داستان ها نقش مؤثری دارند شناسایی کرده و آنها را از متن بیرون می آوریم. سپس افعال و صفات یا به عبارتی کنش ها و ویژگی های شخصیت هایی را که در شکل گیری این مرحله ها مؤثرند، پیدا می کنیم و نقش هر کدام را در شکل گیری مرحله ها نشان می دهیم. در آخر با بررسی مرحله ها، نشان می دهیم چگونه داستان از حالت پایدار آغازین خارج شده و به حالت پایدار ثانویه می رسد؛ در واقع با این کار طرح داستان را مورد مطالعه قرار می دهیم. با این بررسی متوجه می شویم که آیا داستان ما انسجام ساختاری مناسبی دارد یا و نیز می فهمیم که آیا همهٔ اجزای داستان در ارتباط با هم و نیز در ارتباط با ساختار کلی متن هستند یا خیر. همچنین برای بررسی انسجام ساختار در داستان، سایر عناصر داستان از قبیل شخصیت، زمان، مکان و درونمایه یا تم نیز تحلیل می شود.

۱-۲ تعاریف، مفاهیم، کلیات

۱-۲-۱ ادبیات کودک و نوجوان

دربارهٔ ادبیات کودک و نوجوان، تعریف های مختلف و متفاوتی وجود دارد. در واقع در این مورد که آیا با ادبیات کودکان هم می توان همانند ادبیات بزرگسالان برخورد کرد یا نه، اختلاف نظر های فراوانی وجود دارد. «پیتر هانت» در مقاله ای با عنوان « تعریف ادبیات کودک» چند نظریه را در این باره مطرح می کند. مثلا نظریات «ربکا لوکنز» را که عقیده دارد:

« ادبیات برای کودکان با ادبیات برای بزرگسالان تنها در «درج» متفاوت است نه در «نوع» ... نوشتن برای کودکان باید با همان معیاری داوری شود که نوشتن برای بزرگسالان... عدم به کار گیری همان معیار انتقادی برای ادبیات کودکان به آن معنی است که بگوییم ادبیات کودکان نسبت به ادبیات بزرگسالان فروتر و کم ارج تر است»،

را با نظریهٔ «جیمز اسمیت» مقایسه می کند که می گوید:

«اگر بگوییم که ادبیات کودکان مستلزم همان معیارهایی است که ادبیات بزرگسالان، همچنان اسیر دیدگاهی نادرست خواهیم بود». (هانت، ۱۳۷۶: ۱۹)

«دکتر مهدی حجوانی» در کتاب زیبایی شناسی ادبیات کودک، ابتدا به تعریف ادبیات ناب می پردازد:

«ادبیات ناب ادبیاتی است که با بیانی غیر آموزشی و غیر مستقیم، بر مخاطب خود تأثیری مطلوب بگذارد و آن عبارت است از نوعی نوعی انبساط روانی خاص و رها از سود و زیان». (حجوانی، ۱۳۸۹: ۲۶)

بعد از آن بیان می کند که ادبیات نوعی از هنر است و به دنبال آن اثبات می کند که ادبیات کودک نوعی از ادبیات است. سپس با بررسی دو رویکرد آموزش محور و زیبایی شناسی ادبیات کودک ، اعتبار دیدگاه زیبایی شناسی را نشان می دهد و ادبیات کودک را یک هنر می داند. وی عقیده دارد ادبیات کودک، نوعی از ادبیات است که تفاوتش با ادبیات به مفهوم عام در مخاطب آن است. ادبیات بزرگسال مخاطب خود را دارد و ادبیات کودک هم مخاطب خود را. وی در این کتاب می کوشد نشان دهد که ادبیات کودک، آموزش محور نیست و برای اثبات زیبایی محور بودن آن یک استدلال ساده می آورد:

«در حوزهٔ ادبیات کودک می توان نوشته هایی را یافت که آموزشی نباشند، مانند «هیچانه ها»[1]، اما نمی توان ادبیاتی را سراغ گرفت که خالی از ارزش های زیبایی شناسی باشد. اما در عین حال جنبهٔ آموزشی آن را هم نفی نمی کند، چیزی که در ادبیات بزرگسالان هم یافت می شود». (حجوانی، ۱۳۸۹: ۲۶-۶۱)

«دکتر مرتضی خسرو نژاد»، در کتاب «دیگرخوانی های ناگزیر»، مقاله ای از «کارین لسنیک – ابرشتاین» آورده است. وی عقیده دارد:

«نخستین و بنیادی ترین گام منتقدان در تعریف ادبیات کودک، جدا کردن ادبیات کودک از کتاب هایی است که آنها را برای آموزش یا هدف های تربیتی به کار می برند. اف، جی، هاروی دارتن، به گونه ای کلاسیک، خطوط عمدهٔ شکافی را که منتقدان میان این دو گونه کتاب قائل اند، بدین گونه بیان می دارد: «منظور من از کتاب کودک آثار چاپ شده ای است که هدف آشکار آنها لذت بخشیدن به کودک است و نه آموزش دادن به او یا تبدیل او به کودکی مؤدب و ساکت و خوب». (دارتن۱:۱۹۳۲/۱۹۸۲) (خسرونژاد، ۱۳۷۸: ۳۰۵)

برای منتقد کودک، ویژگی برجستهٔ ادبیات کودک این است که این ادبیات با خواننده از راه سرگرمی و جذابیت ذاتی خود سخن بگوید و نه از راه پیام های آموزشی که برای کودک، تنها مزاحم، سرکوب گرانه و کسل کننده اند. در نهایت این تعریفی است که ادبیات کودک از ادبیات عرضه می دارد: چیزی که فی نفسه برای کودک خوب است – چیزی که بر کودک، بهتر یا بیشتر از غیر ادبیات تأثیر می گذارد. (خسرو نژاد، ۱۳۸۷: ۳۰۵ و ۳۰۶)

[1]. Nonsense

«محمد محمدی» نیز در مقالهٔ دیگری با عنوان «فرایند آفرینش ادبیت و معنای ادبیات کودکان» ابتدا به تعریف ادبیات و واژهٔ ادبیت می پردازد:

«ادبیات (literature) به عنوان یک موضوع، گوهری دارد که آن را ادبیت (literariness) می نامند. برای درک درست از ادبیات کودکان، ضروری است با چگونگی آفرینش این فرایند آشنا شویم، زیرا همین گوهر است که متن ادبی را از متن غیر ادبی جدا می کند. ادبیات پدیده است و ادبیت مادهٔ سازندهٔ این موضوع یا پدیده است. در فرایند آفرینش ادبیت، نقش و کارکرد زبان تغییر می کند. این تغییر بر ماهیت زبان اثر می گذارد و بسته به نوع فراورده های ادبی، آن را دگرگون می کند. همهٔ شگردها و ابزار هایی که در فرایند آفرینش ادبیت از آنها استفاده می شود، به نوعی درگیر با مفهومی است که آن را آشنا زدایی (defamiliarization) می نامند». (محمدی، ۱۳۷۵: ۸، ۱۷، ۲۳)

در ادامه وی اضافه می کند:

«هر متنی که در پی ایجاد چنین حالتی با توجه ابزار ها و شگرد های ادبیت ساز باشد، ادبیات نام دارد. در این مورد تفاوتی بین ادبیات بزرگسالان و کودکان وجود ندارد. ادبیات شکل خاصی از هنر است که از راه دگرگونی در ساختار زبان عادی پدید می آید و مهم ترین هدف آن ایجاد تأثیرات عاطفی بر مخاطب است. هر متن ادبی که بتواند این تأثیر را بر کودک بگذارد، آن متن ادبیات کودکان هم به شمار می آید. چه بسیار آثاری که در ابتدا با این قصد که مربوط به دنیای کودکان است، نوشته نشده اند، اما در طول زمان به آثار کلاسیک کودکان و نوجوانان تبدیل شده اند، زیرا بهترین و بالاترین ارتباط را با کودکان برقرار کرده اند. ادبیات کودکان حقیقتی زنده است. این حقیقت زنده را هنگامی می توان شناخت که درک درستی از معنا و کارکرد های آن داشته باشیم. معنای ادبیات کودکان چیزی فراتر از یک شعر زیبا یا افسانه ای کهن نیست که کودک را سحر می کند و دروازه های دنیای جادویی تخیل را در برابر چشم های او باز می کند و به او افق های تازه ای از زندگی و هستی را نمایش می دهد». (محمدی، ۱۳۷۵: ۸، ۱۷، ۲۳ و ۲۴)

۱-۲-۲ داستان

ای.ام. فورستر (۱۸۷۹-۱۹۷۰م) رمان نویس و منتقد انگلیسی در کتاب «جنبه های رمان»، داستان را چنین تعریف می کند:

«داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان»، یا به تعریفی دیگر داستان توالی حوادث واقعی و تاریخی یا ساختگی است، بنابراین تسخیر عمل به وسیلهٔ تخیل را ارائه می دهد. خصلت بارز داستان این است که بتواند ما را وادار کند که بخواهیم بدانیم بعد چه اتفاقی می افتد (تعلیق). در این مفهوم عام، تنها زمان عامل مهمی است و این که چه اتفاقی افتاده و بعد چه اتفاقی روی خواهد داد. داستان شالودهٔ هر اثر روایتی و نمایشی خلاق است و در همهٔ انواع این دو گروه، داستان

رشتهٔ وقایعی است که بر حسب ترتیب توالی زمان روی می دهد؛ از این رو داستان عنصر مشترک همهٔ انواع ادبی خلاق است». (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۰۶)

۱-۲-۳ عناصر داستانی

۱-۲-۳-۱ شخصیت

اشخاص ساخته شده ای (مخلوقی) را که در داستان (قصه، رمانس، رمان، داستان کوتاه) نمایش نامه و فیلم نامه و... ظاهر می شوند، شخصیت می نامند. مخلوق ذهن نویسنده ممکن است همیشه انسان نباشد و حیوان، شیء و چیزهای دیگری را نیز شامل شود. (همان،۱۳۸۸: ۱۹۹) شخصیت به صورت زیر تقسیم بندی می شود:

شخصیت اصلی و فرعی، پویا و ایستا، چند بعدی و تک بعدی

شخصیت اصلی یا شخصیت محوری یا شخصیت مرکزی، شخصیتی است که رویداد های پیرنگ حول او صورت می گیرد و یک پای کشمکش داستان است.

شخصیت پویا، شخصیتی است که در طول داستان، دستخوش تغییر و تحول می شود و جنبه ای از شخصیت او، عقاید و جهان بینی اش، یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او تغییر می کند. (همان، ۱۳۸۸: ۲۰۱). این شخصیت در مقابل شخصیت فرعی قرار دارد.

شخصیت ایستا، شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا تغییر اندکی بپذیرد. به عبارت دیگر در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و سیر حوادث داستان براو تأثیر نگذارد. (همان، ۱۳۸۸: ۲۰۰). معمولا شخصیت های فرعی ایستا هستند.

شخصیت جامع یا چند بعدی، شخصیتی است که در طول رمان متحول (پویا) می شود و تغییر می یابد. (همان، ۱۳۸۸: ۲۰۲). شخصیت جامع چند ویژگی متناقض دارد و در یک پاراگراف توصیف می شود.

شخصیت ساده یا تک بعدی، شخصیتی است که می توان آن را معمولا با جمله ای ساده شناساند، شناختن آن آسان است و خواننده در برخورد با او دچار شگفتی نمی شود. (همان، ۱۳۸۸: ۲۰۲)

۱-۲-۳-۲ درونمایه یا تم

درونمایه یا مضمون یا تم، فکر اصلی و مسلط در هر اثرادبی است، خط یا رشته ای که در خلال اثر کشیده می شود و عناصر آن را به یکدیگر پیوند می دهد. به عبارت دیگر، درونمایه را به عنوان فکر و نظر حاکمی تعریف کرده اند که نویسنده درداستان اعمال می کند. درونمایه تمام عناصر داستان را انتخاب می کند، این عناصر عبارتند از موضوع، شخصیت، عمل، وضعیت و موقعیت، گره افکنی، کشمکش، بحران، بزنگاه، گره گشایی و هر چیز دیگری که نویسنده برای عرضهٔ کل معنای مورد نظرش به کار می گیرد. درونمایه، هماهنگ کنندهٔ موضوع با شخصیت، صحنه و دیگر عناصر داستان است. درونمایه با موضوع تفاوت اساسی دارد. در واقع درونمایه از موضوع به وجود می آید، و برآیندی است از موضوع داستان که بر روند گسترش و تحول اثر تأکید می کند. معمولا درون مایهٔ اثرهنری نباید از یک جمله کمتر باشد، مثلا درونمایهٔ داستان کوتاه «داش آکل» اثر صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰) را می توان به این صورت بیان کرد:

«وفاداری به عهد و میثاق، انسان را به از خود گذشتگی و ایثار سوق می دهد». (همان، ۱۳۸۸: ۱۲۷)

۱-۲-۳-۳ پیرنگ یا طرح داستان

پیرنگ به معنی بنیاد نقش، شالودهٔ طرح و معنای دقیقی برای اصطلاح plot است. پیرنگ؛ نقشه، طرح، الگو یا شبکه استدلالی حوادث در داستان است و چون و چرایی حوادث در داستان را نشان می دهد. به عبارت دیگر، پیرنگ یا نقشهٔ داستان، حوادث را چنان ترکیب و تنظیم می کند که در نظر خواننده منطقی جلوه کند، در حقیقت نقل حوادث است با تکیه بر روابط علت و معلولی. در هر اثر ادبی پیرنگ نشان می دهد که هر حاثه ای به چه دلیل اتفاق افتاده و بعد از آن چه حوادثی و به چه دلیل اتفاق می افتد. (همان، ۱۳۸۸: ۶۴)

۱-۲-۳-۴ کشمکش

در ادبیات به مقابلهٔ شخصیت ها یا نیروها با یکدیگر، کشمکش می گویند. در داستان، نمایش نامه و فیلم-نامه معمولا شخصیتی در کانون تمرکز داستان یا نمایش نامه قرار می گیرد و این شخصیت اصلی، با نیروهایی که بر علیه او برخاسته اند یا با او سر مخالفت دارند، به نزاع و مجادله می پردازد. کشمکش می تواند بیرونی یا درونی باشد. (همان، ۱۳۸۸: ۲۴۶)

۱-۲-۳-۵ زمان

نشان می دهد که رمان در چه برههٔ زمانی رخ می دهد.

۱-۲-۳-۶ مکان

نشان می دهد حوادث داستان در چه مکانی اتفاق می افتد، (مثلا در یک اتاق در بسته یا در دامن طبیعت).

۱-۲-۴ فانتزی

۱-۲-۴-۱ نگاهی به پیشینهٔ فانتزی در ایران و جهان

قالب روایی فانتزی در قرن هفدهم میلادی در اروپا شکل گرفت. نخستین و برجسته ترین کهن الگوی فانتزی، پهلوان نامهٔ گیل گمش، متعلق حدود چهار هزار پیش است. پس از آن می توان از اودیسهٔ هومر در یونان، مهابهاراتا در هندوستان، شاه آرتور، افسانه های پریان نو (هانس کریستین اندرسن) ، سفرهای گالیور (جاناتان سویفت) در انگلستان و فندق شکن و شاه موش ها (هوفمان) در آلمان نام برد. (نعمت اللهی، ۱۳۸۵: ۹۱) برخی از دانش پژوهان، نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و نخستین دههٔ قرن بیستم را عصر طلایی ادبیات کودک به شمار می آورند که عصر روی آوری به ادبیات فانتزی است. آثار «لویی کارل»و«اندرسن» بر تارک این عصر طلایی می درخشد. در این دوره آثار بزرگی در قلمرو ادبیات

کودک آفریده شد که بسیاری از آنها در گروه آثار کلاسیک ادبیات کودک قرار گرفت. برخی از بزرگ-ترین نام ها در عرصهٔ ادبیات کودک مثل جرج مک دونالد، رابرت استیونسن، کنس گراهام (در انگلستان)، مارک تواین، لوپیزامه الکوت، هوارد پیل، ون لون (در آمریکا)، کارل مه (در آلمان) و ژول ورن و شارل ویلدراک (در فرانسه) در این دوره به آفرینش کارهای درخشان خود مشغول بوده اند. (پولادی،۱۳۸۷: ۸۳)

در ایران، گرایش به قالب فانتزی و داستان بلند، بعد از فاصله گرفتن از فضای انقلاب و جنگ، در بین نویسندگان و شاعران روی می دهد و آثار فانتزی و همچنین قالبی به نام «رمان نوجوان» در سال های (۱۳۶۸-۱۳۷۳) پدید می آید. (حجوانی، ۱۳۸۹: ۱۱۲و۱۱۳) در واقع نویسنده احساس می کند باید کم کم از گذشته عبور کند و وارد فضاهای تازه ای غیر از انقلاب و جنگ بشود. به عبارت دیگر باید به ساختن آینده بیندیشد. طبیعی است چنین حالتی موجب گرایش او به فانتزی شود. (حجوانی، ۱۳۷۹: ۲۷)

اگر بخواهیم از دید تاریخی ادبیات کودکان را بررسی کنیم، ادبیات کودکان پیش از اسلام به تبع فرهنگ آن دوره، بیشتر شفاهی است و در قالب هایی مانند: لالایی، ترانه، افسانه، قصه، حکایت، شعر و چیستان شکل می گیرد که برخی از قالب های آن دوره مثل افسانه ها، قصه ها و حکایت ها که تا به امروز باقی مانده اند، می توانند جزو ادبیات فانتزی محسوب شوند. پس از اسلام هم تا دورهٔ مشروطیت و بعد از آن نیز ادبیات فرهنگ عامه در میان تودهٔ مردم به صورت شفاهی رایج بوده اند، که به چهاردستهٔ داستان های حماسی، دینی، عیاری و شگفتی های جهان تقسیم می شوند؛ که برخی از آنها می توانند جزو گونهٔ فانتزی محسوب شوند. (حجوانی، ۱۳۸۹: ۸۶ و ۹۰)

همچنین برخی از متون کلاسیک ادبیات فارسی مثل شاهنامه، هفت پیکر، هزار و یک شب، سند باد نامه، کلیله و دمنه و ...، هنگامی که به صورت افسانه برای بچه ها نقل می شوند، می توانند در این گروه قرار بگیرند.

۱-۲-۴-۲ تعریف فانتزی

فانتزی به معنای تخیل، رویا، خواب و خیال، و تصویر ذهنی شگفت انگیز و نا آشنا است؛ و در اصطلاح ادبیات نوین داستانی است که با کارکرد های شگفت انگیز و نا آشنا اما قانونمند و باور پذیر

عنصرهای واقعی و غیر واقعی مثل جادو و ماوراءالطبیعه، بر پایه اصول اساسی فانتزی مانند الگو های تخیل بنیادین انسان، منطق روایت خاص، طرح، زبان ویژه، سازماندهی هوشمندانه مفهوم های نو و درون مایه های گوناگون آفریده می شود و روایتی از دنیای غیر واقعی _که ریشه در دنیای واقعی دارد_ با کارکردهای فراوان و گوناگون، در قالبی مدرن ارائه می گردد. (نعمت اللهی، : ۸۶)

اصول اساسی فانتزی عبارتند از :

۱. منطق روایت خاص: که محدوده عناصر و روابط بین آنها و همچنین رابطهٔ روایت را با دنیای بیرون و نیز گونه ای که به آن تعلق دارد، تعریف می کند.

۲. خود آگاهی: فانتزی خلق خود آگاهانه داستان است و نویسنده در وضعیت هوشیاری کامل آن را خلق می کند و محتوای آن بر اساس نقشه ای از پیش طرح شده است.

۳. اعتبار زبانی: دنیای فانتزی اعتباری زبانی دارد نه حقیقی. در واقع حوزهٔ ادبیات فانتزی با زبان رابطه دارد، زیرا دنیایی که در چارچوب مرزهای زبانی آفریده شده زندگی اش را تنها از پیوند با واژه ها می گیرد.

۴. سرایت کنندگی: دنیای فانتزی قابل ادراک و تجسم است. این ویژگی سبب می شود که مخاطبان، آن را درک کنند و بپذیرند. پرهیز از تخیل پردازی دربارهٔ فضاهایی که قابل ادارک نیستند، سبب شده است که فانتزی بر اساس الگوهایی تخیلی شکل بگیرد که به آن الگوهای تخیل بنیادین می گویند. در نتیجهٔ حضور این الگوها، تخیل به مخاطبین سرایت می کند و در رفتارها و برداشت های آنها تاثیر گذار خواهد بود.

۵. الگوهای تخیل بنیادین: تخیلی که در فانتزی‌ها به کار می رود، از ریشه و بُنی بر می آید که جهت دهندهٔ روان آدمی در بستر تاریخ بوده است. هرچه فانتزی اصیل تر باشد، ارتباطش با الگو های تخیل بنیادین بیشتر است.

۶. طرح آزاد: فانتزی ها در طرح ریزی از ارادهٔ نویسنده پیروی می کنند و الگوهای طرحی بسته ای نظیر افسانه‌های قومی یا افسانه‌های پریان ندارند و مؤلف با در نظر گرفتن ضرورت‌های درونی روایت، براساس میل و اختیار خود به طرح ریزی می پردازد.

۷. ویژگی‌های خاص: الگوهای طرحی هر فانتزی یک بار پدید می آید و قابل انطباق و گسترش به فانتزی های دیگر نیست. فانتزی ای که بر خلاف این اصل ساخته شود، فانتزی اصیلی نیست.

۸. پیش بینی ناپذیری: آن دنیایی که نویسنده در فانتزی ترسیم می کند، در بیشتر موارد دنیایی نیست که قابل پیش بینی باشد. نیت نویسنده و شکلی که وی برای کار انتخاب می کند، سبب می شود که هر فانتزی به گونه ای طرح شود که بدون رابطه با آن نتوان محتوای آن را پیش بینی کرد.

۹. پیوستگی درونی: پیوند اجزا و عناصر و روابط هر فانتزی به گونه ای است که برآیند این پیوند ها تبدیل به قانون می شود و این قانون باید در همه حال ثابت بماند وهمهٔ فعالیت ها و کنش ها در داستان باید براساس تعریف و توجیهی که در ساختار داستان است، صورت بگیرد.

۱۰. تعلیق ناباوری: لازمهٔ پیوند درونی مخاطب با فانتزی این است که مخاطب نسبت به آن دنیا شک نکند و درهنگام روبرو شدن با آن، با ناباوری به ساختار دنیای فانتزی ننگرد، درغیراین صورت جریان خواندن به کنشی غیر طبیعی تبدیل می شود.

۱۱. آشنا زدایی عمیق: اصل آشنا زدایی عمیق سبب اصل بعدی یعنی شگفتی می شود. اما این اصل ماهیت مستقلی برای خود دارد، چون براساس ایجاد شگرد است؛ در حالی که اصل شگفتی بر اساس تأثیر عاطفی بر روی مخاطب شکل می گیرد. آشنایی زدایی، جوهر غیر عادی سازی فانتزی را می-سازد و نویسنده ای که با نوشتن فانتزی، دنیا و یا موقعیت هایی غیر واقعی خلق می کند، خودآگاهانه با ساختار خود این کار را انجام می دهد.

۱۲. شگفتی: فلسفهٔ فانتزی در ایجاد شگفتی است و فانتزی ای موفق است که این اصل را در درون ساختار خود و دنیایی که خلق می کند، برقرار کند. مهم ترین تفاوت این دنیا با دنیای عادی، شگفت آور بودن آن است.

۱۳. نسبی گرایی در برابر مطلق گرایی افسانه ها: در فانتزی برخلاف افسانه ها که نگرش مطلق دارند اصل نسبی گرایی حاکم است و هیچ چیز خوب مطلق یا بد مطلق نیست.

۱۴. پایان باز: فانتزی ها از تفکر نوین و معاصر سود می برند و به همین دلیل هیچ نوع محدودیتی را مثل افسانه ها در پایان خود نمی پذیرند. از جنبهٔ ساختاری و روابط بین ساختاری، یک فانتزی ممکن

است قطعی تمام شود و یا ممکن است در تردید تمام شود؛ همچنین ممکن است به مخاطب حس ناتمام شدگی بدهد و یا همراه با پرسشی باشد.

۱۵. دگرگونی و دگردیسی: گوهر فانتزی بر اساس دو محور دگرگونی و دگردیسی شکل می گیرد. تغییر پدیده ها و قوانین طبیعی، دگردیسی در شکل آنها و ترکیب اشکال طبیعی به قصد این که شکل نویی از آن به دست آید، همه در چارچوب این اصل می گنجد.

۱۶. بازی های زبانی: در فانتزی ها چه در ساخت زبان ارتباطی موجودات تخیلی و چه در تغییر و تحریف زبان معیار، تلاش هایی صورت می گیرد که یکی از وجوه ممیّز فانتزی با افسانه های کهن است.

۱۷. ایجاد موقعیت های بازی گون: فانتزی به نوعی با دنیای بازی پیوند دارد و یا از آن تأثیر گرفته است. برای مؤلفان، فانتزی امتداد بازی کودکی در سال های بزرگسالی است. به معنای دیگر فانتزی بازی با واقعیت هم هست.

۱۸. محدودیت: در فانتزی محدودیت حاکم است، زیرا طرح داستانی بر اساس قانون علیت شکل می گیرد و وقوع هر رویدادی در داستان باید علتی مشخص و توضیح دهنده داشته باشد که یا از علت فاعلی یا از علت غایی داستان بر می آید. در این داستان ها هر چیزی را در هر زمان نمی توان به کار برد و حتی کاربری جادو هم علیّت خاص خود را می طلبد.(محمدی، ب ۱۳۷۸: ۱۴۰-۱۴۸)

۱-۲-۴-۳ گونه شناسی داستان های فانتزی

طبقه بندی گونه های فانتزی به اقسام مختلفی انجام گرفته است. از نخستین کسانی که تلاش کرد فانتزی را به شکلی روش مند شناسایی و طبقه بندی کند، تزوتان تودوروف بود. آته بری و ماریا نیکولایوا نیز برای طبقه بندی این گونه تلاش هایی کرده اند.

اگر بخواهیم بر اساس روش تکوینی، ساختاری و کارکردی فانتزی را طبقه بندی کنیم، ادبیات داستانی فانتزی یکی از شاخه های طبقهٔ تاریخی گونه های نو است، به همین دلیل زیر شاخهٔ آن محسوب می شود. در واقع ادبیات داستانی نو کودکان شامل دو گونهٔ ادبیات داستانی واقع نما و ادبیات داستانی غیر واقع نما است که داستان های فانتزی یکی از زیر گونه های ادبیات داستانی غیر واقع نما است که خود