

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)

علمی- پژوهشی

سال یازدهم- شماره سوم- پاییز ۱۳۹۷- شماره پیاپی ۴۱

بررسی داستانهای فانتزی دهه هشتاد از منظر نظریه‌روایی ماریا نیکولایوا

(ص ۱۸۳-۲۰۳)

عمران صادقی؛ دکتر یژن ظهیری (نویسنده مسئول)؛ دکتر ابراهیم رنجبر^۲

دکتر خدابخش اسداللهی^۴

تاریخ دریافت مقاله: تابستان ۹۵

تاریخ پذیرش قطعی مقاله: پاییز ۹۷

چکیده

در این پژوهش کوشیده‌ایم تا داستانهای برگزیده دهه هشتاد را از منظر اندیشه‌های ماریا نیکولایوا بررسی کنیم. نیکولایوا، ابزاری را که روایت‌شناسی میتواند برای بررسی ادبیات داستانی کودکان در اختیار ما بگذارد به ما نشان میدهد. او ویژگیهای داستان را بر اساس نیازها و تواناییهای ذهنی مخاطب کودک و نوجوان تشریح میکند. ما در این مقاله دوازده داستان برگزیده را تحت چهار بخش عمده (پیرنگ، شخصیت‌پردازی، چشم‌انداز و زمان) بررسی کرده‌ایم. بررسی ما نشان داد که پیرنگ این داستانها به مانند بسیاری از داستانهای کودک بر اساس سفر شکل گرفته است. سفر در داستانهای کودکان در مکان و در داستانهای نوجوانان در زمان است. پیرنگ در داستانهای کودکان خطی و در داستانهای نوجوانان پیچیده است. در داستانهای کودکان شخصیت‌پردازیها مستقیم و توصیفی است. در داستانهای نوجوانان شخصیت‌پردازیها غیرمستقیم و معرفی به وسیله کنش شخصیتهاست.

کلمات کلیدی: ادبیات کودک، داستان، روایت‌مندی، فانتزی، نیکولایوا

^۱- دکتری‌زین ولایت‌فرسی (نویسنده مسئول)، دانشگاه محقق اردبیلی (Emransadeghi@yahoo.com)

^۲- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی (zahirinav@yahoo.com)

^۳- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز (ranjbare@tabrizu.ac.ir)

^۴- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی (Asadollahi@uma.ac.ir)

۱- مقدمه

ماریا نیکولایوا (Maria Nikolajeva) در مقاله‌ای با عنوان «فراسوی دستور داستان یا چگونه نقد ادبیات کودک از نظریه روایت بهره میبرد»، ابزاری را که روایت‌شناسی میتواند برای بررسی ادبیات داستانی ویژه کودک و نوجوان در اختیار ما بگذارد به ما نشان میدهد (دیگرخوانیهای ناگزیر، خسرو نژاد: ص ۵۴۷-۵۸۸). ایشان در صدد دست یافتن یک الگوی جهانی همانگونه که افرادی مانند تودوروف و گرماس بوده‌اند نیست؛ بلکه در صدد یافتن نظریه‌ای التقاطی است و در کار خویش بیشتر از اندیشه‌های سیمور چتمن و نظریه زمان روایی ژرار ژنت (Gerard Genette) بهره گرفته است. حتی صبغه‌هایی از اندیشه‌های تودوروف نیز در نظریه او دیده میشود؛ زیرا هر دو عامل سفر را ایجادکننده عدم تعادل و در نتیجه شروع اصلی داستان میدانند. نکته بسیار مهم، قالبی نبودن اندیشه‌های نیکولایوا است. به عبارت دیگر او برخلاف دیگران به جای آنکه بگوید تمام داستانها در یک الگوی مشخص می‌گنجند، میگوید، اگر داستان اینگونه نوشته شود بهتر است؛ زیرا سن، روحیه و درک مخاطب اینگونه اقتضا میکند. نظریه او را میتوان تلاشی در راه نزدیکی روایت‌شناسی و روان‌شناسی دانست. (فراسوی دستور داستان، نیکولایوا: ص ۵۵۲، ۵۵۱)

این پژوهشگر ادبیات کودک در این مقاله به بررسی ابعاد روایت‌مندی پرداخته است. او در این باره مینویسد: «مفهوم روایت‌مندی دربردارنده کلیه ویژگیهایی است که در ساختار روایت موجودند و باعث میشوند آن را نوشته‌ای روایی بخوانیم. این ویژگیها شامل ترکیب‌بندی اثر (پیرنگ، ساختار زمانی داستان) شخصیت‌پردازی (شگردهای روایی که نویسنده برای آفریدن شخصیتها به کار میبرد) و چشم‌انداز (صدا و زاویه دید) است. همه این عناصر در ادبیات کودک تا حدی یا گاهی به شدت متفاوت با ادبیات در معنایی کلی به جلوه در می‌آید» (همان: ص ۵۵۱).

نیکولایوا در بحث پیرنگ بیشتر به پیرنگ باز تاکید دارد. او یکی از مهمترین مزایای داستانهای امروزی کودکان و نوجوانان را روزنه میداند؛ یعنی هر پایان، روزنه‌ای به یک آغاز است. در بحث از شخصیت‌پردازی آنچه برای او اهمیت دارد شیوه ارائه شخصیت است. او به شخصیت‌پردازی از طریق توصیف یا مستقیم میتازد و آنرا آشکارا آموزشی میخواند. آنچه او میپسندد شخصیت‌پردازی از طریق کنش است؛ زیرا به مخاطب اجازه آزادانه تفسیر شخصیت مطابق با فهم خویش میدهد. نیکولایوا در هنگام بحث از چشم‌انداز بیشترین اهمیت را به صدا میدهد؛ زیرا در داستانهای کودکان و نوجوانان باید صدای کودکان به گوش برسد. اگر

از داستان صدای کودکانه برنخیزد هیچگاه نمیتوان با آن ارتباط برقرار کرد. او در بحث از زمان به مولفه‌های زمانی ژرار ژنت تکیه دارد؛ اما ویژگیهای زمانی خاص ادبیات کودک را مطرح میکند. برای نمونه از دید او پیرنگ داستان کودک نمیتواند سالهای بسیار به درازا بکشد. زیرا پیرنگهای بلند از درک کودک خارج‌اند. یا تناسب نوع داستان با مکتبهای توصیفی؛ زیرا در جایی که داستان حادثه‌محور است وجود قطعه‌های توصیفی آزار دهنده است. کودک کم حوصله ممکن است این قطعات را نخوانده رها کند (همان: ص ۵۷۷).

۲- پیشینه پژوهش و روش کار

بدون شک هر پژوهشی که در زمینه داستانهای فانتزی صورت گیرد بی‌نیاز از کتاب «فانتزی در ادبیات کودکان» محمد هادی محمدی نخواهد بود. از مقاله‌های ارزنده و راهگشا در زمینه ادبیات فانتزی کودکان میتوان به «نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی برپایه نظریه ماریا نیکولایوا» از دکتر سعید حسامپور و شیدا آرامش فرد و مقاله «فانتزی و شیوه‌های فانتزی‌سازی شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان» از مهدخت پورخالقی، «فانتزی در هفت روز هفته دارم» از علی محمدی و علیرضا روزبهانی و «تحلیل نشانه‌های ارتباط غیرکلامی در داستان دو دوست» احمد رضی و سمیه حاجتی اشاره کرد. مقاله‌نگاهی به ابعاد روایت‌مندی... از آن جهت که باعث آشنایی بیشتر پژوهشگران حوزه ادبیات کودک با اندیشه‌های نیکولایوا است از ارزش و اهمیت بالایی برخوردار است. تزوتان تودوروف در مقاله از غریب تا شگفت، بسیاری از ویژگیهای این گونه را برشمرده است. تالکین، نویسنده ارباب حلقه‌ها، کتاب فانتزی و کودکان را نوشته است. رمزی جکسن نیز در کتاب «فانتزیهای ویکتوریایی» به بررسی داستانهای فانتزی که در عصر ملکه ویکتوریا نوشته شده‌اند پرداخته است.

اما درباره داستانهای موردبررسی تا به حال تحقیقی دانشگاهی صورت نگرفته است. تنها درباره زرد مشکی و تهران کوچه اشباح مقاله‌هایی در ماهنامه کتاب کودک و نوجوان منتشر شده است که صرفاً معرفی‌نامه است.

ما نیز در این پژوهش، دوازده اثر را برای بررسی و مقایسه انتخاب کرده‌ایم. این داستانها عبارتند از: لالایی برای دختر مرده (حمیدرضا شاه آبادی)، پاییز در قطار (کاظم مزینانی)، پری نخلستان (حسین فتاحی)، زرد مشکی (فریدون عموزاده خلیلی)، تهران کوچه اشباح (سیامک گلشیری)، گرگها گریه نمیکنند (محمد رضا یوسفی)، شمشاد و آرزوی چهارم (اکبر

صحرائی)، سه گانه پارسیان و من (آرمان آرین) من من کله گنده و من، زن بابا و دماغ بابام (محمدرضا شمس)

ما این داستانها را در چهار فصل پیرنگ، شخصیت پردازی، چشم انداز و زمان بررسی و مقایسه کرده ایم و به بیان شباهتها و تفاوتهای آنان بر اساس اندیشه های نیکولایا پرداخته ایم. در ابتدا درباره هریک از این عنصرهای اصلی روایت (ابعاد روایت مندی) بحث شده و سپس به بررسی موردی این عناصر در داستانهای برگزیده پرداخته ایم.

۳- بحث

۳-۱- پیرنگ

شگفت انگیز بودن ماجراها و شخصیتها و روی هم رفته فضای فانتزی، نویسنده را آزاد نمیگذارد تا پا را از دایره منطق داستانی بیرون بگذارد و به دلخواه خود عمل کند؛ بلکه بسیار حائز اهمیت است که خود از منطقی که در داستان آفریده تبعیت کند. یکی از آفتهای فانتزیها آشفتگی در تخیل و در هم ریختگی منطق درونی داستان است (ادبیات کودکان و نوجوانان، قزل ایاغ: ص ۱۶۱) برای نمونه در داستان گرگها گریه نمیکنند، آنگاه که شهاب گرگ شده است، اگر مانند گرگها رفتار نکند خللی در منطق داستان ایجاد شده است «وقتی با داوود و بچه ها بودم ترسی در وجودم بود، دلم میلرزید و سعی میکردم به روی خودم نیاورم، اما حالا که با گرگها بودم، اصلاً آن ترس و لرز در وجودم نبود. پوزه مال و زوزه کشان به دنبال جا پاها میرفتیم» (گرگها گریه نمیکنند، یوسفی: ص ۱۹).

آنگاه که نویسنده خود را به قلمرو تخیل مقید میکند، باید بداند که سلطان این سرزمین نیست. بلکه موضوع آن است. شخصیتها باید بطور قابل قبولی در صحنه ها ظاهر شوند و نویسنده باید همراه با منطق درونی داستان حرکت کند. رویدادها باید زمینه منطقی وقوع داشته باشند و جزئیات باید در جهت حفظ تداوم مورد ارزیابی قرار بگیرد (ادبیات کودکان، قزل ایاغ: ص ۱۶۲).

در همان داستان گرگها گریه نمیکنند از سویی شخصیت اصلی داستان گرگ شده است و باید با گرگها بسازد و از سوی دیگر او به دنیای انسانها نیز وابستگی دارد. نویسنده به خوبی این تعرضات و کشمکشها را بازگویی کرده است. دوران نوجوانی دوران کشمکش درونی فرد با خود در جهت هویت یابی است. علاوه بر کشمکشهای بیرونی «در داستانهای کودکان و نوجوانان از کشمکش فرد علیه خود نیز استفاده میشود. یعنی که کودک به نوعی با خود نیز

درگیر است و می‌خواهد خصلتها و ویژگیهای نادرست خویش را تغییر دهد» (مشابهتها و تفاوتهای داستانهای کودک و بزرگسال، خلیلی جهانتیغ: ص ۱۲۵).

تفاوت داستانهای کودکان با نوجوانان در پیرنگ آشکار است. داستان کودکان پیرنگ ساده‌ای دارد و بازگشت به گذشته در آن بسیار کم اتفاق می‌افتد. پیرنگ داستان کودکان پری نخلستان بسیار ساده است و میتوان آن را در چند سطر بیان کرد: در شهر خرمشهر پسری به نام صالی (صالح) دور از خانواده اش زندگی میکرد. بعلت آنکه دشمن به شهر حمله میکند، او و دوستانش دچار مشکلاتی میشوند. صالی در جستجوی برادرش - که به مقابله با دشمن رفته بود - از موجوداتی افسانه‌ای کمک میگیرد. او همچنین به کمک پری نخلستان، ننه صفورا و نوزاد را از شهر جنگ زده بیرون میبرد.

برخلاف داستان پری نخلستان، داستانهای پست‌مدرنی «من من کله گنده» و «من، زن بابا و دماغ بابام» پیرنگی پیچیده دارند. هرچند این دو داستان نیز برای کودکانند. به نظر میرسد استفاده از عناصر پسامدرن در داستانهای کودکان و نوجوانان مخاطره‌آمیز باشد؛ زیرا ممکن است خواننده کم تجربه با فضای پسامدرنی ایجاد شده در داستان رابطه برقرار نکند. باید گفت نه تنها در ادبیات کودک، بلکه در کل ادبیات نیز داستان پسامدرن مخاطب خاص خود را دارد. به خصوص زمانی که قرار است نویسنده به دنیای درون ذهن شخصیتها بپردازد، دشواری کار دوچندان میشود.

«کردارهای درونی چون با کارکردهای غریب و پیچیده ذهن مرتبط است، درکش مشکلتر از کردارهای بیرونی است. مثلاً وقتی که نویسنده شخصیتی را با ذهن و روان افسرده برای یک داستان برمیزیند و با شیوه تک‌گفتارهای درونی تلاش میکند، رابطه‌ای بین او و خواننده ایجاد کند، این کار همیشه به سادگی قابل درک نیست. کودکان و نوجوانان از داستانهای بدون تحرک که تلاش میکند حالت‌های روانی و بیمارگون انسان را تبیین کند، بیزارند» (روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، محمدی: ص ۲۰۵). این نکته را محمدرضا شمس در این دو داستان به خوبی دریافته است. داستانهای او صرفاً شرح آشفتگیهای ذهنی راوی نیست؛ بلکه با تخیلی پویا، داستانهایی پرتحرک خلق کرده است.

در بحث از پیرنگ داستانهای فانتزی کودکان و نوجوانان باید به عنصری بسیار مهم در ایجاد فضای داستانی اشاره کرد. در بیشتر داستانهای مورد بررسی، به مانند بسیاری از داستانهای کودکان با عنصر «سفر» رو به رو هستیم. عنصر سفر نقش ویژه‌ای در برهم زدن تعادل در داستان دارد. نیکولایو درباره سفر شخصیتهای کودک داستانی میگوید: «یکی از

عنصرهای تکرار شونده در داستانهای کودکان، جابجایی عینی قهرمان داستان یا انتقال او به سرزمینی تازه و ناشناخته است که امکان کشف آزادانه جهان، بدون نظارت بزرگسالان را برای وی فراهم می‌آورد. مسئله سفر در داستان کودک برابر با عنصری است که پراپ در قصه‌های قومی غیاب مینامدش، ساختار ویژه ادبیات کودک است» (فراسوی دستور داستان، نیکولایو: ص ۵۵۲).

در داستان زرد مشکی، از سویی سمندر برای بازپس گیری جایگاه از دست رفته مجبور به سفر (غیاب) میشود. در این داستان، غیاب در ابتدای داستان رخ داده است و شخصیت اول داستان (راوی) پا به دنیایی دیگر یعنی سرزمین هند می‌گذارد.

در داستان شمشاد و آرزوی چهارم، سفر به جبهه جنگ باعث تحول روحی در شمشاد میشود. در داستان پری نخلستان و پاییز در قطار نیز سفر دشمن باعث برهم زدن تعادل اولیه در داستان است. در داستان گرگها گریه نمیکنند نیز شهاب از دست چنگیز قاچاقچی به روستایی متروکه پناه میبرد.

در داستانهای فانتزی علاوه بر سفر در مکان شاهد سفر در زمان نیز هستیم. چنانکه پیشتر اشاره کردیم داستانهای فانتزی زمان شکن هستند و نویسنده قادر است شخصیت‌های داستانش را به گذشته یا آینده ببرد. برای نمونه در داستانهای پارسیان و من، شخصیت‌های اصلی (اردشیر در کاخ اژدها، سیاوش در راز کوه پرند و بردیا در رستخیز فرا میرسد) از تونل زمان عبور کرده، وارد ایران دوره اساطیری، پهلوانی و تاریخی میشوند. در داستان «لالایی برای دختر مرده»، دخترکی قوچانی از دوره مشروطه وارد زندگی فردی در کرج میشود. در داستان پست‌مدرنی «من زن بابا و دماغ بابام» نویسنده با بارش تخیل خود همه کس از آدم و حوا گرفته تا پینوکیو و شازده کوچولو را در داستان خود گرد آورده است.

نکته آخر درباره پیرنگ این داستانها، بررسی پایان خوش (happy ending) یا پایان باز (open ending) آن است. پژوهشگری معتقد است: «پایان در داستان کودک معمولاً خوش و امیدوار کننده است. نیروی مثبت پیروز و نیروی منفی شکست خورده و فانی است. زیرا او در داستان احتیاج به پایان خوش و عدالت شاعرانه دارد و حس عدالت طلبیش پرورش می‌یابد و می‌خواهد قواعد و مقررات بدون توجه به موقعیت اجرا شوند» (ویژگیها و جنبه‌های ادبیات کودک، حجازی: ص ۷۶) اما نیکولایو درباره پایان‌بندی داستانهای کودکان مینویسد: «پایان‌بندی هماهنگ یا همان پایان خوش متداول همان چیزی است که بیشتر متخصصان و معلمان به ادبیات کودک نسبت میدهند و حتی آنرا از ملزومات داستان خوب کودکان

فرض میکنند. داستان‌های معاصر تا اندازه‌ای هم در لایه ساختاری و هم در لایه روانشناسی از این قانون پایان خوش فاصله گرفته‌اند. به جای پایان ختم به خیر کردن پیرنگ داستان که ممکن است رسیدن قهرمان به هدف یا چیرگی بر ضد قهرمان باشد، این گونه داستانها با روزه‌ای به آغازی تازه تمام میشوند (فراسوی دستور داستان، نیکولایوا: ص ۵۵۵). در بندهای پایانی داستان «تهران کوچه اشباح» شاهد روزه‌ای به آغازی تازه هستیم زیرا میبینیم شخصیت راوی - که هیچ‌گاه نام او در داستان برده نمیشود - احساس میکند به خون علاقه‌مند است و یا دوباره دوست دارد به آن خانه مرموز بازگردد (تهران، کوچه اشباح، گلشیری: ص ۱۱۷).

داستان زرد مشکی ختم به خیر میشود، یا در ظاهر دارای پایان خوش است؛ زیرا در پایان این داستان سمندر به وطن خود باز میگردد و با الماس سیاه، سیرک جدیدی و دنیای جدیدی میسازند:

«دو چرخه‌ها صدایشان خیلی قاتی پاتی بود معلوم نبود چه میگویند؛ اما سمندر سمندر، شیمانو شیمانو و سونامی سونامی تو صداها پخش بود. بالای اوراقی یک تابلوی بزرگ زده بودند: سیرک جهان‌نما. تابلو را با آهن پاره‌های زنگ‌زده اوراقی درست کرده بودند. عکس من و شیمانو هم بود توش. عکس من، عکس آرتیستی من بود؛ همان که داشتم از بالای برجک می‌پریدم تو شعله‌های آتش. عکس شیمانو هم همان بود؛ همان عکسی که تنه‌اش صورتی بود و من خیلی وقت پیش، هم تو خواب دیده بودمش، هم تو بیداری؛ تو میدان سیرک کهکشان. سونامی رو دوشمان سنگین نبود؛ سنگین نبود دیگر» (زرد مشکی، عموزاده خلیلی: ص ۲۱۴).

داستان پری نخلستان نیز پایانی نسبتاً خوش دارد. صالی و بهنام و ننه صفورا و سرباز عراقی با کمک پلیکان و لک لک، نوزاد را نجات میدهند و به وسیله پری نخلستان از دست دشمن فرار میکنند. داستانهای «شمشاد و آرزوی چهارم» و «پاییز در قطار» هرچند پایانی بسته دارند و با مرگ شخصیت‌های اصلی همراه است.

از مجموعه پارسیان و من، دو داستان کاخ اژدها و راز کوه پرنده، پیرنگی باز دارند اما داستان رستاخیز فرا میرسد، همانگونه که از نامش پیداست با نابودی اهریمن و پایان خوش همراه است. نویسنده در این داستان نخواست است بیش از این مخاطب کم سن و سالش را منتظر بگذارد و پایان ساختاری داستان با پایان روان‌شناسانه هماهنگ شده است و خرسندی مخاطب را به همراه دارد.

۳-۲- شخصیت

شخصیت داستان یکی از مهمترین جنبه‌های رمان است که ساختگرایان توجه چندانی به آن نداشته‌اند. به نظر جانان کالر شخصیت‌های درون رمان برای بسیاری از خواننده‌ها، نیروی اصلی کلیت‌ساز متن به حساب می‌آید - همه چیز در رمان صرفاً برای نمایش شخصیت داستان و تحول اوست - اما رهیافت ساختگرایانه، آن را به جای اینکه به مثابه عاملی در خوانش متن مطالعه کند، بر حسب نوعی تعصب ایدئولوژیک توضیح داده است. کالر دلیل این امر را مغایرت خصلت عام ساختگرایی با مفاهیمی چون فردیت و انسجام روانی میدانند (بوطیقای ساختگرا، کالر: ۳۱۹).

داستانهای «شمشاد و آرزوی چهارم»، «لالایی برای دختر مرده» و «زرد مشکی» بیشترین موفقیت را در هماهنگی بین پیرنگ و شخصیت داشته‌اند. هرچند داستان «زرد مشکی» حادثه‌محور است و میدانیم در اینگونه داستانها چگونگی ارائه حوادث از شخصیت‌پردازی مهمتر است اما عموزاده خلیلی از شخصیت‌پردازی نیز غافل نبوده است. بگونه‌ای میتوان گفت: بین حوادث (پیرنگ) و شخصیت تناسب و تعادل ایجاد کرده است. با بررسی داستانهای کودکان و نوجوانان دیده میشود در بسیاری از این داستانها یکی از این دو (پیرنگ و شخصیت) به نفع دیگری کنار می‌رود؛ اما در داستان زرد مشکی همچنان که حوادث پی‌در پی رخ میدهند، شخصیت‌های داستان نیز شکل می‌گیرند و امکان بروز پیدا میکنند.

«بعد یکهو چشمم افتاد به رکابش که یکی بیشتر نبود. چرا زودتر نفهمیده بودم؟ چطور لنگ زدنش را ندیده بودم؟ گفتم: چرا یه رکاب داری سونامی؟ برگشت طرفم و گفت: چی؟/ گفتم: رکابت.../ سونامی یکهو رو چرخ جلوش بلند شد و دوپس دوپس شروع کرد به کوبیدن. - دیوونه میگم رکابت کو پس؟/ سوال چرند و احمقانه‌ای بود. باید از اول میفهمیدم. از همان روز که جفت رکابها را آورد بست رو پنجه رکاب من. رکابش حالا زیر تنه من بود. گفتم خله! تو مگه نمیخواهی هفته دیگه بری از این قبرستون؟ با یه رکاب که نمیتونی بری. تا کامل نشی که نمیدارنت بری./ - دوپس دوپس دوپس/ هی، با توام سونامی/ دوپس دوپس دوپس» (زردمشکی، عموزاده خلیلی: ص ۵۱).

اما گلشیری چنان درگیر آفرینش فضای وحشت آور بوده که به ملموس ساختن شخصیتها نپرداخته است. یکی از دلایل این امر را میتوان فضای رازواری حاکم بر داستان دانست: «تند تند پاهایم را روی زمین میکشیدم و جلو میرفتم. هردو دستم را گرفته بودم جلوم. فقط میخواستم خودم را برسانم به راه‌پله. قیافه استخوانی آن مرد جلو چشمم بود، گوشهای

بزرگش، دستهای کشیده‌اش که روی سینه توی هم رفته بودند و چشمهای از حدقه بیرون زده‌اش. حالا هم که دارم این چیزها را مینویسم، نمیدانم همان پسری بود که صدایش را شنیده بودم یا نه. اما محال بود آن پسر باشد. موجودی که از سقف آویزان بود حداقل دو متر قد داشت. مطمئنم که داشت. یکدفعه پایم به جسمی سخت خورد» (تهران کوچه اشباح، گلشیری: ص ۱۰۵).

در داستانهای «پری نخلستان»، «من من کله گنده» و «من، زن بابا و دماغ بابام» که برای کودکان نوشته شده‌اند بیشتر از توصیف و شخصیت‌پردازی مستقیم برای ارائه شخصیتها استفاده شده است؛ زیرا کودکان ممکن است نتوانند به درک صحیحی از رفتار شخصیتها دست یابند. نیکولایوا معتقد است: از آنجایی که توصیف بیرونی ابزار اعمال قدرت در دست نویسندگان است، آشکارا آموزشی است. اما در داستانهای نوجوانان کمتر با توصیف مستقیم شخصیت روبه‌رویم. بهترین نمونه‌ها در داستان شمشاد و آرزوی چهارم دیده میشوند. در این داستان در بسیاری از مواقع، شخصیت‌پردازی داستان بر عهده گفتگو و کنش شخصیتها گذاشته شده است و داستان را به سوی نمایشی شدن سوق داده‌اند. نویسنده با گفتگو سعی در فضا سازی کرده است و این فضا سازی سهم بسزایی در واقعی جلوه دادن حوادث داستانی دارد:

«شاید خدا منو دوست نداره! / صورت پسر را از روی سینه جدا کرد. / - خدا همه بندگان رو دوست داره مادر! / - مسخره‌ام میکنی! تو مدرسه، محل، همه جا، نمیدونم چی کار کنم! / مادر دوباره سر پسر را دوباره چسباند روی قلبش. / - مادر به قربونت، آروم باش! به خدا همه چیز درست میشه. / شمشاد به چشمهای مادر خیره شد. نوازش مادر به او آرامش داده بود» (شمشاد و آرزوی چهارم، صحرایی: ص ۶۴).

آنچه برای نیکولایوا ارزش و اهمیت دارد روش غیر مستقیم در معرفی شخصیتها یعنی از راه کنشها است زیرا در این صورت خواننده آزاد است که کنشها و واکنشهای شخصیتها را از دید خودش تفسیر کند. نقطه قوت داستان زرد مشکی در نشان دادن شخصیت با کنش است؛ کنشهایی که با گفتگو همراه و هماهنگ شده‌اند و نمونه یک داستان زیبا و جذاب را در ادبیات کودک و نوجوان پدید آورده‌اند.

۳-۳- بررسی شخصیت‌های فانتزی

در داستانهای فانتزی مورد بررسی از شیوه‌های گوناگونی برای ورود به فضای فانتزی استفاده شده است. یکی از اصلیترین شیوه‌ها، استفاده از شخصیت‌های فانتزی است. در داستان

لالایی برای دختر مرده علاوه بر سفر در زمان از شخصیت یک روح در داستان استفاده شده است. در داستان پری نخلستان، شخصیت‌های گیاهی و جانوری مانند درخت خرما، گنجشک، کبوتر و ... به سخن درآمده، به یاری انسانها می‌آیند. در داستان گرگها گریه نمیکنند، شهاب، نوجوانی خیابانی گرگ میشود. در شمشاد و آرزوی چهارم، غول چراغ جادو فضایی افسانه‌ای به داستان داده است. در داستانهای پاریسیان و من، شخصیت‌های نوجوان داستان، با گذر از زمان با شخصیت‌های افسانه‌ای و اساطیری چون کاوه، رستم و اسفندیار برای نابودی اهریمن میکوشند.

شگفت‌ترین شخصیت‌های فانتزی را باید در دو داستان من من کله گنده و من، زن بابا و دماغ بابام دید:

«دندان‌هایم همه کرم خورده و پيله کرده‌اند... - داری چی میخوری؟/ هیچی؟/ دهانم را باز میکنم... باز میکنم و نشانش میدهم. دخترک انگشتش را میگذارد روی یکی از پيله‌ها و فشار می‌دهد: پس این چیه؟ پيله تقی میترکد و پروانه‌ای با بالهای رنگین از دهانم بیرون میپرد. دخترک ذوق زده جیغ میکشد» (مم من کله گنده، شمس: روایت سوم).

نام داستان	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	ویژگی شخصیتها	شیوه شخصیت پردازی	نوع فانتزی
لالایی برای دختر مرده	حکیمه	مینا، راوی	ایستا	یک بعدی	گوتیک (اشباح)
پری نخلستان	پری نخلستان	صالح، کلاغ و کبوتر	ایستا	یک بعدی	جانوری - گیاهی
شمشاد و آرزوی چهارم	شمشاد، غول، محمود	پویا	چندبعدی	غیرمستقیم	اساطیری
سه‌گانه پاریسیان و من	اردشیر، سیاوش، بردیا	کاوه، رستم، کوروش	پویا	چندبعدی	اساطیری

من من کله گنده من، زن بابا...	راوی (بینام)	پارکبان، زن بابا	پویا	چندبعدی	غیرمستقیم	پست مدرن
زردمشکی	سمندر	شازده، شیمانو، سونامی	ایستا	یک بعدی	غیرمستقیم	شخصیتهای دست ساز
گرگها گریه نمیکنند	شهاب	مش لهر، گرگها	پویا	چندبعدی	غیرمستقیم	جانوری
تهران کوچه اشباح	دراکولا	اشباح	ایستا	یک بعدی	مستقیم	گوتیک (اشباح)
پاییز در قطار	پسرک چشم آبی	خانمی، اسب سفید	ایستا	یک بعدی	مستقیم	وهمی، جانوری

جدول ۱- شخصیت پردازی

۳-۴- زاویه دید (point of view)

شیوه روایت در ده داستان مورد بررسی به صورت اول شخص است. تنها در دو داستان پری نخلستان و پاییز در قطار از روایت سوم شخص استفاده شده است. استفاده از این شیوه روایت در این دو داستان توجیه پذیر است. «پری نخلستان» داستانی تاریخی برای کودکان است و «داستان پاییز در قطار» صبغه‌های روانشناسانه دارد. در ده داستان دیگر، راوی، شخصیت اصلی داستان نیز هست. در این شیوه راوی علاوه بر راوی بودن، در داستان نیز فعال است. یعنی در شکل‌گیری پویای کنشها، رخدادها و شخصیتهای متن، نقش ایفا میکند. در دو داستان «من من کله گنده» و «من، زن بابا...» شیوه روایت به صورت جریان سیال ذهن است. نویسندگان در این دو داستان به هم پیوسته با ذهنیت شخصیت اصلی داستانش (راوی) سروکار دارد. روایت داستان بر اساس سیر افکار این شخصیت در جریان است. البته در روش جریان سیال ذهن بیشتر رسم بر آن است که راوی به گذشته نظر داشته باشد؛ اما

در این داستان هیچ اشاره‌ای به زمان نمیشود، داستان در زمانی نامشخص جریان دارد. پاره‌های داستان بر اساس تخیل راوی کنار هم چیده شده‌اند و حالتی کولاژگونه به داستان داده‌اند. نکته دیگری که درباره شیوه روایت این دو داستان باید گفت، استفاده از راوی غیر قابل اعتماد است. راوی غیر قابل اعتماد یکی از ویژگیهای داستانهای پسامدرنیستی است: «گاهی به نظرم میرسد که او فقط یک خیال است، خیالی که ذهن من ساخته. شاید هم من فقط یک خیال باشم. خیالی که ذهن او ساخته» (من من کله گنده، شمس: روایت سوم). در داستان زرد مشکی شخصیت کانونی‌ساز سمندر است که بیشتر اتفاقات داستان‌ها از دیدگاه او نمایش داده می‌شود؛ به بیانی بهتر مخاطب از دید او شخصیت‌های داستان را میبیند و درک میکند اما صدای راوی، صدای بزرگسال است که سعی کرده است خود را در لابه‌لای داستان پنهان کند. یعنی درک و فهم خود را در حد یک نوجوان (یا بهتر بگوییم یک دوچرخه) پایین آورده است و از دریچه ذهن او به جهان مینگرد.

در داستان «گرگ‌ها...» شخصیت کانونی‌ساز شهاب است. شخصیت‌های کانونی شونده نیز، مثل لهر و مهلقا هستند که از دریچه چشم شهاب آنها را می‌بینیم. داستان لالایی برای دختر مرده چهار شخصیت اصلی دارد. پس میتواند چهار زاویه دید متفاوت داشته باشد. نویسنده هم درست همین کار را کرده است. مینا شخصیت کانونی‌ساز است که بیشتر اتفاقات داستان از دیدگاه او نمایش داده میشود. مینا به عنوان یک شخصیت مشاهده‌گر بیشتر شرح زندگی زهره را برای ما مشخص میکند و او را در کانون توجه ما قرار میدهد. زهره نیز حکیمه، دختری که صد سال پیش مرده است را در کانون توجه قرار میدهد. در داستان شمشاد و آرزوی چهارم آنکه بیش از همه در مرکز توجه است محمود، دوست شمشاد است.

در بیشتر این داستانها نویسنده تنها به شیوه کودک - کانونی (child_centered) اکتفا نکرده است. یعنی علاوه بر در مرکز توجه قرار دادن شخصیت‌های کودک، سعی کرده است تا شخصیت‌های بزرگسال را نیز در مرکز دید قرار دهد. پولادی درباره انتخاب این شیوه داستان نویسی میگوید: «بعضی از نویسندگان که احساس میکنند به کار بردن دیدگاه کودک - کانونی» بیش از حد دست و بال آنها را میبندد و میکوشند دیدگاه گسترده‌تری را برگزینند که هم‌اندازه دنیای بزرگسالان است و هم جانب افق محدودتر کودکان را از دست نمیدهد. نمونه مشخص این دیدگاه استفاده از شخصیت‌های بزرگسال و گزینش زاویه‌ای است که بین کودک - کانونی و بزرگسال - کانونی در نوسان است» (بنیادهای ادبیات کودک، پولادی: ۱۴۳).

باید اشاره کرد انتقال مستقیم جریان فکر در داستان کودکان و نوجوانان بسیار دشوار است. این دشواری زمانی آشکارتر میگردد که کودک مخاطب داستان باید با شخصیت‌های غیر انسانی همذات‌پنداری کند. زبانی هم که نویسندگان در این آثار به کار گرفته‌اند، زبانی ساده و شفاف و متناسب با درک و فهم کودکان است؛ بنابراین مخاطب کودک در هنگام دریافت مفاهیم و احساسات چندان بیگانگی با متن احساس نمیکند. «وقتی که مخاطب در ارتباط با دنیای فانتاستیک قرار میگیرد، ذهن فعالیتی خودکار انجام میدهد که به آن تعلیق ناباوری میگویند. به این معنی که خواننده یا شنونده فانتزی در هنگام روبه‌رو شدن با جهان یا موقعیت فانتاستیک، از خود ناباوری نشان نمیدهد و از خود نمیپرسد که آیا چنین چیزهایی وجود دارد یا نه؛ بلکه لازمه پیوند درونی با داستان این است که نسبت به دنیای آن شک نکند. اگر مخاطب با ناباوری به ساختار دنیای فانتاستیک بنگرد، دیگر نمیتواند پیوند درونی با داستان برقرار کند و جریان خواندن به کنشی غیر طبیعی تبدیل میشود» (فانتزی در ادبیات کودکان، محمدی: ۱۴۵).

نکته آخر در بحث چشم‌انداز استفاده از گفتگو در داستانهای نوجوانان است. نویسندگان پاره‌ای از روایت را برعهده گفتگوی بین شخصیت‌ها گذاشته‌اند و خود مانند دوربینی هستند که فقط ثبت و بازگو میکنند: «ایجاد منطق مکالمه (dialogique) در بین انسانها و گفتگوهای جمعی باعث شد که نویسندگان نیز، با تأثیر پذیری از این موضوع خود را در پشت شخصیت‌ها پنهان کنند و اجازه دهند که آنها خود وارد کنش متقابل و گفتگوی رو در رو شوند» (روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، محمدی: ص ۲۵۸). نویسندگان در «پاییز در قطار»، «گرگها گریه نمیکنند» و «شمشاد و آرزوی چهارم» بیشترین بهره را از گفتگو برده‌اند و داستان را به سمت نمایشی شدن سوق داده‌اند.

از منظر بهره‌گیری از گفتگو، داستانهای «پارسیان و من» با آنکه برای نوجوانان نوشته شده‌اند، کمترین بهره را از گفتگو برده‌اند. داستان «پری نخلستان» نیز درگیر اقتدار راوی است و کمتر مجالی را به گفتگوی شخصیت‌ها داده است. داستان من من کله گنده و من زن بابا... بیشتر بر اساس تک‌گویی شکل گرفته‌اند. در داستان تهران کوچه اشباح نیز، علاقه نویسنده به خلق فضاهای شگفت‌انگیز و ترسناک اجازه خودنمایی به گفتگو نداده است.

۳-۵- زمان

یکی از معیارهای مهمی که نیکولایوا در نقد و بررسی داستانهای کودکان و نوجوانان به آن پرداخته است مسئله زمانمندی در داستانها است. او میگوید:

«پرسشی که معمولاً درباره زمان داستان مطرح میشود این است: حادثه کی روی داد؟ یا دست بالا ممکن است این باشد که داستان چقدر به درازا میکشد. اما پرسش روایت‌شناسی این است که ساختارهای زمانی کلام در رابطه با ساختارهای زمانی داستان چگونه تنظیم شده‌اند. سه جزء زمانمندی در الگوی تحلیلی ژنت - ترتیب (که ترتیب رویدادها را در روایت تعیین میکند) مدت یا تداوم (چگونگی ارتباط زمان روایت با زمان داستان) و بسامد (فراوانی بازگویی یک رخداد در رابطه با فراوانی رخ دادنش در داستان) - در ادبیات کودک اهمیتی ویژه می‌یابد (فراسوی دستور داستان، نیکولایوا: ص ۵۷۲).

۳-۵-۱- نظم

درباره نظم یا ترتیب (order) داستان، نیکولایوا معتقد است که بسیاری از رمانها از میانه آغاز میشوند سپس برای دادن اطلاعات درباره رویدادهایی که تا آن زمان رخ داده‌اند به عقب باز میگردند. داستانهای گرگها گریه نمیکند، شمشاد و آرزوی چهارم، تهران کوچه اشباح اینگونه‌اند. اما در ابتدای داستان زرد مشکی شاهد پیش‌گریز یا پیش‌نگاه هستیم یعنی در ابتدا شاهد بیان خواب هستیم. راوی در این خوابها به بیان اتفاقات آینده پرداخته است. پس روایت داستان دارای زمان‌پریشی است.

نیکولایوا درباره این نوع زمان‌پریشی میگوید: «ژنت خاطرنشان میکند که پیشگویی رویدادها و پیشگریز به آنها، تنها در داستانهای اسطوره‌ای و مذهبی یافت میشود - که البته چندان درست نیست؛ زیرا یکی از نویسندگان ادبیات معاصر که به پیش‌گریز علاقه نشان میدهد، جان ایروینگ است - در ادبیات کودک این پیشگریزها همه‌گیرند و ما در جمله‌هایی مانند «همانطور که بعداً با هم می‌بینیم» یا «همانطور که روز بعد خود فهمیدم» شاهد نمونه‌هایی از آن هستیم» (فراسوی دستور داستان، نیکولایوا: ص ۵۷۴).

چنانکه پیشتر نیز اشاره کردیم، در داستانهای فانتزی امکان سفر در زمان برای شخصیتها فراهم است و نویسنده میتواند اشکال واقعیت را در جهت نیازها و خواسته‌های خود دگرگون میکند. در داستانهای پارسیان و من شخصیتهای داستان به گذشته میروند یا بالعکس در لالایی برای دختر مرده دختری به صد سال بعد میرود.

۳-۵-۲- درنگهای توصیفی

«در درنگ توصیفی، سرعت نقل داستان در متن کاهش مییابد. به دیگر سخن پاره‌ای طولانیتر از متن به نقل حوادث اندکی از سطح داستان اختصاص می‌یابد» (جستارهایی در باب نظریه روایت، حری: ۲۷۱). در رمان «زرد مشکی» گه‌گاه به درنگهای توصیفی برمیخوریم

که از سیر شتاب داستان کاسته است، هرچند نقش تاثیرگذاری در فضا سازی داستان دارد. اما در داستان تهران کوچه اشباح اطنابهای ممل فراوان است که از سرعت داستان کاسته است. نمونه‌ای از اینگونه اطنابها را در بخش شخصیت‌پردازی آورده‌ایم. برخلاف این داستان، در داستان «پاییز در قطار» درنگهای توصیفی بسیار کارآمد است. گاهی این توصیفات کمک میکند تا درک بهتری از شخصیت و فضای داستان داشته باشیم. نیکولایوا در این باره میگوید: «از سوی دیگر در روایت‌های شخصیت‌محور، توصیف‌های بلند درباره فکرها و احساس‌های شخصیت داستان، نه تنها منطقی است، که ممکن است یکی از عنصرهای تعیین‌کننده پیرنگ باشد» (فراسوی دستور داستان، نیکولایوا: ص ۵۷۷).

۳-۵-۳- حذف

در روایت داستانی، گاه سرعت نقل حوادث سطح داستان در سطح متن افزایش می‌یابد. یعنی مقادیری از زمان داستان در سطح متن حذف میشود. به دیگر سخن، حذف موارد غیر ضروری در سطح متن، خواننده را یکرست در بطن ماجرا قرار میدهد (جستارهایی در باب نظریه روایت، حری: ص ۲۷۱). حذف برهه زمانی در داستان «شمشاد و آرزوی چهارم» و «لالایی برای دختر مرده» مورد توجه است. در داستان «راز کوه پرنده» از سه گانه پاریسیان و من نیز راوی به سرعت از هفت‌خوان رستم گذشته است تا خواننده یکرست در جریان آزادسازی کیکاووس قرار گیرد.

۳-۵-۴- بسامد

یکی دیگر از رابطه‌های زمانی که نیکولایوا به تبعیت از ژرار ژنت به آن معتقد است، بسامد (frequency) است. تکرار روابط میان رخداد‌های داستان و روایت آنها در متن در مقام بر ساخت‌هایی ذهنی، به یکی از اشکال زیر ظاهر میشود:

بسامد مفرد: یک بار گفتن آنچه یک بار اتفاق افتاده است، متداول‌ترین نوع روایت است و از این رو نیاز به ذکر نمونه نیست. روایت n مرتبه آنچه n مرتبه اتفاق افتاده است، نیز در این رده جای میگیرد؛ چرا که هر بار نقل رخداد در متن با یک بار اتفاق افتادن رخداد در داستان متناظر است. بسامد مکرر: نقل n دفعه چیزی است که یک بار اتفاق افتاده است. بسامد بازگو: نقل یکباره آنچه n بار اتفاق افتاده است (روایت داستانی، ریمون-کنان: ص ۷۹). نیکولایوا در این باره مینویسد: «و سرانجام بسامد. در همان حال که ژنت ادعا میکند که بازگویی (یکبار گفتن رویدادهای تکراری) ویژه مارسل پروست است، این شگرد یکی از ابزارهای مهم ادبیات کودک به شمار می‌آید زیرا بازگویی، بازتاب درک کودک از زمان،

همچون مفهومی دایره‌ای و غیر خطی است» (فراسوی دستور داستان، نیکولایوا: ۵۶۰). رویارویی با شیمانو و برکناری سمندر از کار دوست‌داشتنی‌اش، بارها در داستان بازگو شده است (بسامد مکرر). از سویی دیگر خواب را نیز میتوان یکی از موتیف‌ها یا عنصرهای تکرار شونده داستان زردمشکی دانست که هم در پیشبرد روایت کمک کرده است و هم به بازنمایی ذهنیت شخصیت اصلی داستان.

در رمان لالایی برای دختر مرده نیز به کرات از مرگ حکیمه سخن گفته شده است. بطوری که مردن حکیمه را میتوان عنصر تکرار شونده داستان دانست؛ موتیفی که در عنوان داستان نیز به چشم می‌آید: لالایی برای دختر مرده. این حادثه گاهی از زبان زهره روایت میشود و گاهی از زبان میرزاجعفر و گاهی از زبان راوی اول داستان.

بسامد در داستانهای کودکان مفرد است. زیرا هم درک کودکان و هم صفحات اندک داستانها مجالی به تکرار نمیدهد. در دو داستان کودکان پری نخلستان و من من کله گنده فقط به روایت یکباره حوادث بسنده شده است.

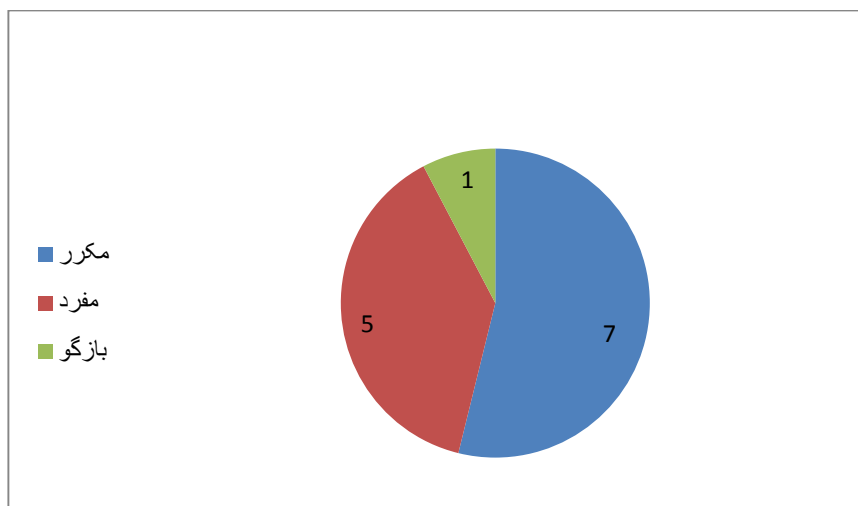
تنها یک مورد بسامد بازگو در این داستانها مشاهده شد. در داستان «من، زن بابا و دماغ بابام»، راوی از کارهایی که هر روز در بهشت انجام میداده اینگونه میگوید: «من در بهشت بودم. بهشت من خیلی کوچک بود. من در بهشت کوچکم واسه خودم کیف می‌کردم هر وقت دلم میخواست میخوابیدم. هر وقت دلم میخواست بیدار میشدم. هر قدر دلم میخواست میخوردم و هر چه قدر دلم می‌واست بازی میکردم. وقتی هم حوصلم سر میرفت و دلم میگرفت فرشته‌های آسمان فوری می‌آمدند پیشم و از تنهایی درم می‌آوردند بعد آنقدر باهام بازیهای جور واجور میکردند که خسته میشدم و خوابم میگرفت. آن وقت مرا میخواباندند رو پاهاشان» (من، زن بابا و دماغ بابام، شمس: ۱)^۱

^۱ - کتابهای این نویسنده شماره صفحه ندارد.

داستان	نوع پیرنگ	پایان بندی	عنصر سفر	شخصیت پردازي	زاویه دید	بزرگسال کانونی	نظم	تداوم	بسامد
لالایی برای دختر مرده	پیچیده	باز	دارد	کنش - گفتگو	اول شخص	دارد	گذشته نگر	حذف	مکرر
پری نخلستان	خطی	بسته	دارد	توصیف	سوم شخص	دارد	-	زمان برابر داستان	مفرد
پاییز در قطار	خطی	باز	دارد	توصیف	سوم شخص	دارد	-	حذف	مفرد
زرد مشکی	خطی	بسته	دارد	توصیف - گفتگو	اول شخص	ندارد	آینده نگر	حذف	مکرر
تهران کوچه اشباح	پیچیده	باز	دارد	توصیف	اول شخص	ندارد	-	مکث توصیفی	مفرد
گرگ‌ها گریه نمیکنند	خطی	بسته	دارد	کنش - گفتگو	اول شخص	دارد	دارد	توصیف	مفرد
شمشاد و آرزوی چهارم	پیچیده	بسته	دارد	کنش - گفتگو	اول شخص	دارد	گذشته نگر	حذف	مکرر
سه‌گانه پارسیان و من	پیچیده	داستان اول و دوم باز. سوم بسته	دارد	توصیف - کنش	اول شخص	دارد	گذشته نگر	حذف	مفرد

من کله گنده	من	پیچیده	باز	ندارد	توصیف - کنش	اول شخص	ندارد	-	توصیف	مفرد
من زن بابا...	من	پیچیده	باز	دارد	توصیف - کنش	اول شخص	دارد	گذشته نگر	توصیف	مکرر

جدول ۲- انواع عناصر داستان



شکل ۱- بسامد

۴- نتیجه گیری

با بررسی داستانهای فانتزی دهه هشتاد در مقابله با اندیشه‌های نیکولایو نتایج زیر به دست آمد:

- (۱) پیرنگ داستانهای کودکان ساده و خطی و پیرنگ داستانهای نوجوانان پیچیده، غیر خطی و در مواقعی زمان شکن است.
- (۲) عنصر سفر عامل اصلی برهم زدن تعادل اولیه در داستانهای فانتزی کودکان و نوجوانان است.
- (۳) پایان داستانهای کودکان خوش و پایان داستانهای نوجوانان روزنه‌ای به یک آغاز (پایان باز) است.

- ۴) شخصیت‌پردازیهای داستانهای کودکان، برخلاف داستانهای نوجوانان بر مبنای توصیف مستقیم شکل گرفته‌اند.
- ۵) هر دو نوع داستان سعی کرده‌اند تا به ذهنیت و صدای کودکان نزدیک شوند. این موفقیت در داستان نوجوانان آشکارتر است.
- ۶) داستانهای مورد بررسی از نظر تداوم، نمایش برشی کوتاه مدت از زندگی هستند، اما طول زمان داستانی داستانهای نوجوانان بیشتر است.
- ۷) مکثهای توصیفی، در داستانهای حادثه محور از نقاط ضعف برخی از داستانها است.
- ۸) بسامد داستانهای کودکان مفرد و بسامد داستانهای نوجوانان مکرر است. تنها یک مورد بسامد بازگو در داستان کودکان «من، زن بابا و دماغ بابام» دیده میشود.

منابع و مأخذ

- ۱- ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن ، قزل ایاغ، ثریا ، چاپ پنجم، تهران، سمت، ۱۳۸۶.
- ۲- بنیادهای ادبیات کودک، پولادی، کمال، چاپ دوم، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۷.
- ۳- بوطیقای ساخت‌گرا، کالر، جاناتان، ترجمه کوروش صفوی، چاپ اول، تهران، مینوی خرد، ۱۳۸۸.
- ۴- پاییز در قطار، مزینانی، کاظم، چاپ سوم، تهران، سوره مهر، ۱۳۸۷.
- ۵- پری نخلستان، فتاحی، حسین، چاپ دوم، تهران، قدیانی، ۱۳۸۸.
- ۶- تهران، کوچه اشباح، گلشیری، سیامک()، چاپ اول، تهران، افق، ۱۳۸۷.
- ۷- جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی، حری، ابوالفضل، چاپ اول، تهران، خانه کتاب، ۱۳۹۲.
- ۸- درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، بی‌نیاز، فتح‌الله، چاپ اول، تهران، افراز، ۱۳۸۷.
- ۹- راز کوه پرنده، آراین، آرمان، تهران، نشر موج، ۱۳۹۲.
- ۱۰- رستاخیز فرا می‌رسد، آراین، آرمان، تهران، نشر موج، ۱۳۹۲.
- ۱۱- روایت داستانی بوطیقای معاصر، ریمون کنان، شلومیت، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۷.
- ۱۲- روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی، بامشکی، سمیرا، تهران، هرمس، ۱۳۹۱.
- ۱۳- روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، محمدی، محمد، چاپ اول، تهران، سروش، ۱۳۷۸.
- ۱۴- زرد مشکی، عموزاده خلیلی، فریدون، چاپ اول، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۸.
- ۱۵- شمشاد و آرزوی چهارم ، صحرایی، اکبر، چاپ اول ، تهران، شاهد، ۱۳۸۷.
- ۱۶- کاخ اژدها آراین، آرمان، تهران، نشر موج، ۱۳۹۲.
- ۱۷- گرگ‌ها گریه نمیکنند، یوسفی، محمدرضا، چاپ اول، تهران، افق. ۱۳۸۹.
- ۱۸- فانتزی در ادبیات کودکان، محمدی، محمد، چاپ اول، تهران، روزگار، ۱۳۷۸.
- ۱۹- فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، مقدادی، بهرام، چاپ اول، تهران، فکر روز، ۱۳۷۸.
- ۲۰- لالایی برای دختر مرده، شاه‌آبادی، حمیدرضا، تهران، افق، ۱۳۹۰.
- ۲۱- من، زن بابا و دماغ بابام، شمس، محمدرضا، چاپ اول، تهران، افق، ۱۳۸۶.

- ۲۲- من‌من کله گنده، شمس، محمدرضا، چاپ اول، تهران، افق، ۱۳۸۹.
- ۲۳- مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، لوته، یاکوب، ترجمه امید نیک فرجام، چاپ اول، تهران، مینوی خرد، ۱۳۸۶.
- ۲۴- نقد ادبی، تسلیمی، علی، چاپ اول، تهران، آمه، ۱۳۸۸.
- ۲۵- ویژگیها و جنبه‌های ادبیات کودکان و نوجوانان، حجازی، بنفشه، تهران، روشنگران، ۱۳۷۷.
- ۲۶- خلیلی جهانتیغ، مریم، رحیمی، صغری (۱۳۹۰) مشابهتها و تفاوت‌های داستانهای کودک و بزرگسال، پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، سال سوم، شماره نهم، صص ۱۰۹ تا ۱۳۸.
- ۲۷- شفاعی، آرش (۱۳۸۸)، «ماجرای سمندر صاحب»، کتاب ماه کودک و نوجوانان. شماره ۶۹، صص ۳۲ تا ۳۳.
- ۲۸- صوفی، حسین، فیاضی، مریم‌سادات (۱۳۹۰)، «نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت»، نقد ادبی، سال اول، شماره دوم، صص ۱۴۵ تا ۱۷۰.
- ۲۹- محمدی، علی؛ روزبهانی، علیرضا (۱۳۹۱)، «فانتزی در هفت روز هفته دارم». مجله مطالعات ادبیات کودک، دانشگاه شیراز، شماره ۵، صص ۸۷ تا ۱۰۸.
- ۳۰- نیکولایوا، ماریا (۱۳۸۷)، «فراسوی دستور داستان»، مجموعه مقالات دیگرخوانی‌های ناگزیر، ترجمه و گردآوری مرتضی خسرونژاد، تهران، کانون پرورش فکری.