Archive of SID

پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی
سال سوم، شمارهٔ نهم، بهار ۱۳۹۰
ص ۱۳۸- ۱۰۹

مشابهت‌ها و تفاوت‌های داستان‌های کودک و بزرگسال

دکتر مریم خلیلی جهانتیغ*- صغری رحیمی**

چکیده:
اگرچه همهٔ داستان‌ها با گسترش طرح و شاخ و برگ بخشیدن بـه آن خلـق مـی‌شـوند، لیکن نحوهٔ به کارگیری پیرنگ آنها با توجه به گروه سنی خوانندگان آن متفاوت اسـت. نویسنده‌ای که سر و کارش با کودکان می‌افتد، بالاجبار، برای ارتباط با مخاطبان خویش زبان کودکی می‌گشاید و آن که برای گروه‌های سنی بزرگ‌تر می‌نویسد، پیرنگ داسـتان خویش را نیز بر اساس نیازهای سنی همان گروه به کار می‌گیرد. در این نوشتار سـعی شـده است نحوهٔ استفاده از پیرنگ داستان‌هایی که بـرای کودکـان آفریـده مـی‌شـود بـا نحـوهٔ بـه کارگیری داستان‌هایی که برای بزرگسالان پی افکنده می‌شوند مورد مقایسه قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی:
داستان کودک، داستان بزرگسال، طرح، گروه‌های سنی.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان maryam2792@yahoo.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان soghrarahimi73@yahoo.com

تاریخ وصول ۹۰/۱/۱۵ تاریخ پذیرش ۹۰/۳/۴

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه:

کنجکاوی یکی از مهم‌ترین استعدادهای بشری است که باعث پیشرفت علم در جهان شده است. استعدادی که از زمان کودکی در انسان فعال می‌شود. برانگیخته شدن همین استعداد است که خواننده را با شروع داستان همواره با دو سؤال مواجه می‌کند و سبب می‌شود که او به ادامهٔ خواندن ترغیب شود. سؤال اول این که پس از این چه می‌شود؟ و سوال دوم این است که برای چه چنین شد؟ پاسخ به سؤال اول داستان را ایجاد خواهد کرد و پاسخ به سؤال دوم پایهٔ طرح داستان را خواهد ریخت. ای. ام فورستر در تعریف و جداسازی داستان و طرح چنین می‌گوید:

«داستان را به عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند تعریف کردیم. طرح نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول. «سلطان مرد و سپس ملکه مرد» این داستان است. اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت.» طرح است. در اینجا نیز توالی زمانی حفظ شده لیکن حس سببیت بر آن سایه افکنده است» (فورستر، ۱۳۵۲: ۱۱۲ –۱۱۳).

طرح اولیه‌ای را که هر نویسنده برای داستان خویش برمی‌گزیند پیرنگ می‌نامند. پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست و آنچه در پیرنگ اهمیت دارد همان رابطهٔ علت و معلولی است و بیان توالی وقایع بدون بیان علیت، پیرنگ محسوب نمی‌شود؛ بلکه آن را اصطلاحاً داستان می‌نامند. البتّه در داستان‌های پسامدرن این رابطهٔ علت و معلولی نادیده گرفته می‌شود.

در داستان‌های بزرگسالان عنصر علیت، نقش بسیار مهم و تعیین‌کننده‌ای دارد؛ چرا که بزرگسالان هر حادثه‌ای را به راحتی و بدون علتی قانع‌کننده نمی‌پذیرند؛ البته کودکان را نیز به طور کلی نمی‌توان از این قاعده مستثنی کرد؛ چرا که کودکان نیز دارای منطق و قدرت تمییز هستند. «به علت اینکه انسان‌هایی هوشمند هستند و در دوره مشخصی تفکر منطقی را می‌آموزند، خیلی زود مجموعه عقیده‌های سازگار را در یک

www.SID.ir

Archive of SID

ساختار ادبی و یا غیر آن تشخیص می‌دهند» (محمدی، ۱۳۷۸: ۷۲– ۷۳).

با همهٔ این‌ها کودکان سنین پایین از منطق و درک پایین‌تری نسبت به کودکان بزرگ‌تر و بزرگسالان برخوردارند و یا بهتر است بگوییم که کودکان منطق خاص خود را دارند؛ زیرا با دنیای واقعی آشنایی زیادی ندارند؛ بنابراین ممکن است چیزهایی را باور کنند که بزرگسالان از پذیرش آن امتناع می‌ورزند؛ امّا چگونه است که در قصه‌هایی که مربوط به بشر بزرگسال گذشته است نیز روابط علت و معلولی حوادث از نظم منطقی برخوردار نیست؟ دلیل آن را این گونه می‌توان بیان کرد که بشر گذشته نیز مانند کودک امروز از جهان و روابط و حوادث موجود در آن اطّلاع عمیق و درستی نداشت؛ بنابراین هر احتمالی را می‌پذیرفت؛ مثلاً با دیدن دود و یا آتشی که از کوه برمی‌خاست وجود اژدهای آتشین را باور می‌کرد؛ همچون تاریکی که انسان در آن توهمات بسیاری در ذهن می‌پروراند. نبود دانش و آگاهی کافی هم انسان را به زودباوری و پذیرش آنچه اساس درستی نداشت می‌کشاند؛ امّا «خوانندهٔ مدرن دیگر آن ساده‌لوحی نیست که حرف نقّال یا راوی شکرشکن را به آسانی بپذیرد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۲۹).

دیگر آن که کودکان نیازمند تخیل و داستان‌های تخیلی‌اند. «مادرِ نگرانِ پسر بچهٔ کوچکی که امیدوار بود فرزندش روزی دانشمند شود از انیشتین پرسید که چه نوع کتاب‌هایی برای مطالعه به فرزندش بدهد، آن مرد بزرگ جواب داد: «افسانه‌های پریان». مادر از نو پرسید: بسیار خوب بعد چه؟ جواب انیشتین این بود: «افسانه‌های پریان»، باز هم و پس از آن باز هم افسانه‌های پریان بیشتر» (هاویلند، ۱۳۶۳: ۲۱۷).

بنابراین برای کاربرد تخیل در داستان‌های کودکان سنین پایین می‌توان سه دلیل را عنوان کرد:

۱. عدم شناخت کودک از شخصیت، مکان، زمان یا ابزارها، باعث جلب توجه او و انتقال راحت‌تر پیام داستان به کودک می‌شود.

۲. کاربرد داستان‌های تخیلی و افسانه‌ای باعث پرورش قوه خیال و در نتیجه تقویت حس خلاقیت در کودک می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. علاقه کودک به تخیل و ماندن در دنیایی که بتواند خواسته‌های او را جامهٔ عمل بپوشاند، وی را بیشتر ارضا می‌کند.

اما افسانه‌های تخیلی علاوه بر آن که در ادبیات کودکانِ سنین پایین کاربرد دارد، در داستان‌های نوجوانان نیز دیده می‌شود؛ چراکه نوجوان، خصوصاً در سنین پر هیجان و متلاطم بلوغ برای فرار از واقعیات زندگی که گاه برای او بسیار تلخ و غیر قابل تحمل می‌شود، دست به دامان داستان‌های تخیلی و افسانه‌ها می‌زند تا روح آشفتهٔ خود را التیام بخشد.

اگرچه کتاب‌های متعددی به طور جداگانه در زمینهٔ داستان‌های کودکان و بزرگسالان نوشته شده است، تاکنون پژوهش مستقلی که صرفاً به مقایسهٔ این گونه داستان‌ها پرداخته باشد صورت نگرفته است؛ بنابراین انجام چنین پژوهشی ضروری به نظر می‌رسد.

بررسی عناصر طرح (پیرنگ) در داستان‌های کودک و بزرگسال

طرح در داستان‌های کودکان بسیار ساده‌تر از داستان‌های بزرگسالان است. «اگر داستان برای گروه سنی زیر دبستان باشد، طرح به سادگی گرایش دارد. اگر داستان برای نوجوانان نوشته شود، طرح به سمت پیچیدگی میل پیدا می‌کند» (محمدی، ۱۳۷٦: ۱۰۵)؛ به طور مثال در داستان‌های گروه سنی الف معمولاً یک حادثهٔ اصلی وجود دارد که از ابتدا تا انتهای آن مانعی کوچک برای رسیدن به هدف وجود دارد. این مسأله کشمکش‌هایی را پدید می‌آورد و خیلی زود گره‌گشایی می‌شود؛ اما هرچه به داستان‌ها در گروه‌های سنی بالاتر می‌رسیم، می‌بینیم تعداد حوادث اصلی و فرعی داستان‌ها بیشتر می‌شود و پیچیدگی بیشتری در طرح ایجاد می‌شود و «تفاوت عمده در طرح‌ریزی ادبیات داستانی کودکان با ادبیات داستانی بزرگسالان در همین نکته نهفته است» (همان: ۱۰۵).

کودکان به داستان‌های پر از عمل و تحرک (اکشن) و معمایی علاقهٔ بیشتری نشان می‌دهند تا داستان‌هایی که طرح آنها بر درونکاوی و تحلیل فلسفی شخصیت‌ها متکی

www.SID.ir

Archive of SID

است؛ «زیرا کودک بیشتر موجودی عمل‌کننده و بیرونی است تا درونی و منفعل» (حکیمی و کاموس، ۱۳۸٤: ٦۱).

در داستان‌های مربوط به گروه سنی دبستان، طرح داستان بیشتر مبتنی بر کنش و جنبه بیرونی عملکردهای شخصیت و حادثه و حرکت است اما در داستان‌های نوجوانان علاوه بر حوادث داستان‌ها به درون شخصیت‌ها نیز توجه بیشتری مبذول می‌شود و با افزایش سن، این علاقه بیشتر می‌شود؛ تا آنجا که محور برخی از داستان‌های بزرگسالان شخصیت و شخصیت‌پردازی و گفتگو و دیدگاهِ داستانِ مبتنی بر حدیث نفس و خلق داستان‌های جریان سیال ذهن است که بیشتر از آن که حوادث در آن دارای اهمیت باشد، شخصیت و درون آنهاست که دارای ارزش است. در اینجا دیگر خواننده تنها با خواندن داستان و آشنایی با حوادث اقناع نمی‌شود بلکه به چیزی ورای ماجرا نیازمند است.

«طرح درست برای قصه‌های کودکان، طرحی است که پر از تحرک و هیجان باشد. بزرگسالان ممکن است داستان‌هایی را که مطلقاً حدیث نفس هستند و تفکرات فلسفی قهرمان، صفحات بسیاری از کتاب را پر کرده است، بپسندند ولی با قاطعیت می‌توان گفت که هیچ کودکی از چنین قصّه‌ای خوشش نمی‌آید. کودک از قصّه‌ای خوشش می‌آید که معمایی در آن مطرح است که باید حل شود و مشکلی که باید از میان برداشته شود و هدفی که باید به آن دست یافت» (حکیمی و کاموس، ۱۳۸٤: ٦۲) و این معما، مشکل و هدف هرچه در داستان بارزتر و آشکارتر بیان شود، کودک علاقهٔ بیشتری به آن خواهد داشت.

همان گونه که بیان شد طرح یا پیرنگ، مجموعهٔ حوادث و وقایعی است که بر اساس ترتیب زمانی با تکیه بر علیت اتفاق می‌افتد. پس می‌توان گفت که ترتیب وقایع نیز در طرح دارای اهمیت است و هر داستان شامل سه مرحله آغاز، وسط و پایان است؛ البته گاهی ممکن است یک داستان از پایان یا از وسط آغاز شود و نوعی به هم ریختگی در طرح به وجود بیاید که عموماً در داستان‌های بزرگسالان اتفاق می‌افتد.

www.SID.ir

Archive of SID

گاهی در داستان‌ها از تکنیک واپس نگری نیز استفاده می‌شود که به نوعی بازگشت به وقایع گذشته است. طرح در این گونه داستان‌ها به هم ریخته است. یادآوری گذشته ممکن است خیلی ساده و یا پیچیده و با استفاده از حدیث نفس و برخی از تکنیک‌های داستان‌های جریان سیال ذهن صورت بگیرد. از نوع خیلی سادهٔ آن به صورت تعریف وقایع گذشته در داستان‌های نوجوانان استفاده می‌شود:

«ننه بابا از زیارتگاه بیرون می‌آید. می‌رویم سر قبرها. به خاک مادرم که می‌رسیم، ننه بابا می‌نشیند و برای عروسش فاتحه می‌خواند. من بلد نیستم بخوانم. به خارهای خشکیدهٔ روی قبر نگاه می‌کنم که برگ‌های سبز از میانشان جوانه زده‌اند. ننه بابا برای هزارمین بار داستان عروسی پدر و مادرم را تعریف می‌کند:

- مادرت فاطمه خواستگار زیاد داشت چون پدرش مال و منال داشت. مادرت تنها بود، نه خواهری داشت و نه برادری. جوون بود و بچه سال بود و خوشگل. پدر و مادر هم نداشت، مرده بودن. تو شهداد زندگی می‌کرد. عموهاش سرپرستی‌اش را داشتن. یکی از خواستگارهای سمج می‌خواست او را بدزده، عموهاش شبانه از شهداد می‌یارنش سیرچ. یک راست می‌یارنش خونهٔ ما که خونهٔ کدخدایی بود. به ما پناه می‌آرن. آق بابات کدخدای سیرچ، می‌بینه دختر خوبیه، بیکس هم هست، اونو برای پدرت عقد می‌کنه تا دعوا بخوابه. خواستگار وقتی می‌رسه سیرچ، می‌بینه فاطمه شوهر کرده. دو دست از پا درازتر برمی‌گرده. بعد از یه سال تو به دنیا می‌آیی و بعد از شش ماه مادرت مریض می‌شه و جوونمرگ می‌شه» (مرادی کرمانی، ۱۳۸٤: ١٦-١٧).

ولی در داستان‌های کودکان، بخصوص کودکان رده‌های سنی پایین، این واپس‌نگری و رویکرد به گذشته را بسیار اندک و به ندرت می‌توان یافت: «واپس‌نگری در داستان‌های کودکان چندان به کار گرفته نمی‌شود؛ چرا که کودکان مشکل می‌توانند نظم داستان را در ذهن خود حفظ کنند» (حجازی، ۱۳۷۷: ۱۱۰و۱۱۱).

اما نوع پیچیدهٔ واپس‌نگری را در داستان‌های بزرگسالان می‌توان مشاهده کرد. در داستان «خشم و هیاهو» اثر ویلیام فاکنر تداعی و یادآوری گذشته به طرزی بسیار

www.SID.ir

Archive of SID

پیچیده مورد استفاده قرار گرفته است؛ به طوری که مرز گذشته و حال در آن مخدوش می‌شود و گاهی نمی‌توان تشخیص داد که نویسنده از گذشته می‌گوید یا از حال:

«دیلسی پا شد رفت. لاستر گفت: تو نمی‌تونی شمعارو فوت کنی. ببین چطور فوتشان می‌کنم. خم شد و صورتش را باد کرد. شمعها رفتند. زیر گریه زدم: هیس. آینه‌ها. تا من کیک رو می‌برم به آتیش نیگا کن.

صدای ساعت را می‌شنیدم و صدای کدی را می‌شنیدم که پشت سرم ایستاده بود، و صدای پشت بام را می‌شنیدم. کدی گفت: باران بند نیامده. از باران بدم میاد. و بعد سرش توی دامنم آمد و همان طور که مرا گرفته بود، گریه می‌کرد، من هم زیر گریه زدم. بعد دوباره به آتیش نگاه کردم و شکل‌های روشن و صاف دوباره جاری شدند. صدای ساعت و پشت بام و کدی را می‌شنیدم.

کمی کیک خوردم. دست لاستر آمد و تکه‌ای دیگر برداشت. صدای خوردنش را می‌شنیدم. به آتش نگاه کردم.

یک تکه بلند سیم به روی شانه‌ام آمد. به طرف در رفت و بعد آتش ناپدید شد. زیر گریه زدم.

لاستر گفت: حالا برای چه زوزه می‌کشی؟ اونجا را نیگا. آتش آنجا بود. آرام گرفتم. نمیشه همانطور که ننه گفت بشینی. به آتیش نیگا کنی و ساکت باشی. خجالت هم خوب چیزیه. بیا یه تیکه کیک دیگه» (فاکنر، ۱۳۶۹: ۷۰).

اگر تداعی ذهنی گذشته با قلمی متفاوت نوشته نمی‌شد شاید تشخیص آن برای بزرگسالان نیز ممکن نمی‌گشت و درآمیختن مرزهای زمان فهم متن را دشوار می‌ساخت. بنابراین برای کودکان چنین کاربردهایی به هیچ وجه توصیه نمی‌شود.

آغاز داستان

برای ورود به داستان نیاز به مقدمه‌چینی است. هرچه داستان طولانی‌تر باشد، فرصت

www.SID.ir

Archive of SID

تفصیل بیشتری برای مقدمهٔ ورود به داستان وجود دارد؛ بنابراین داستان‌های طولانی‌تر می‌توانند مقدمهٔ طولانی‌تری هم داشته باشند.

برای مقدّمهٔ داستان ویژگی‌هایی بیان شده که برخی از آن‌ها بدین قرار است و به نظر یونسی هر داستانی باید از آن برخوردار باشد:

«رغبت خواننده را برانگیزد.

آکسیون داستان را آغاز کند.

لحن و آهنگ کلی داستان را القا کند.

شخصیت یا شخصیت‌های اصلی را وارد داستان سازد و آنها را معرفی کند.

محیط داستان را منتقل کند» (یونسی، ۱۳۸٤: ۱۱۵).

در مورد اولین ویژگی باید گفت که ایجاد رغبت در خواننده منوط به رعایت سایر موارد است. اگر نویسنده بتواند با ورود شخصیت‌های اصلی و معرفی فضای داستان، به آن تحرک و پویایی لازم را ببخشد، خواننده می‌تواند با داستان و شخصیت‌های آن همگام شود و انگیزه و رغبت مطالعهٔ داستان را پیدا خواهد کرد. اما اگر مقدّمهٔ داستان به گونه‌ای باشد که در مخاطب خود ایجاد انگیزه نکند، نخواهد توانست از همان ابتدا در خواننده میل به خواندن را ایجاد کند. بنابراین مخاطب وی داستان را رها خواهد کرد.

دومین ویژگی مقدمه اینست که در آن کنش و عمل شخصیت‌های داستان هرچه زودتر آغاز شود. «اگر نویسنده‌ای بتواند از همان آغاز داستان توجّه خواننده را، به واقعه یا اتفاقی خاص جلب کند، قدم اوّل را برای نوشتن یک اثر خوب برداشته است» (وستلند، ۱۳۷۱: ۱۲۳).

بنابراین هرچه داستان کوتاه‌تر باشد باید عمل و کردار شخصیت‌های داستان زودتر آغاز شود و نویسنده، خوانندهٔ خود را وارد جریان داستان کند. «آغاز در طرح داستان باید گیرا، کوتاه و بدور از هر گونه مقدمه‌چینی طولانی باشد و بسیار زود خوانندهٔ کودک را به درون حادثهٔ اصلی پرتاب کند و با معرفی شخصیت اصلی، زمان و مکان

www.SID.ir

Archive of SID

داستان، سرنخ ماجرا را به مخاطب بدهد و قلاب احساسات و اندیشه‌های او را به تنه و قسمت میانی داستان وصل کند» (حکیمی و کاموس، ۱۳۸٤: ٦٤).

با توجّه به این نکته در داستان‌های کودک، خصوصاً کودکان سنین پایین، گویندهٔ داستان نباید مقدمه داستان را زیاد طولانی کند و صبر و تحمل کودک را برای ورود به داستان از بین ببرد. در حالی که در داستان بزرگسال این مجال بیشتر است و نویسنده حق دارد بر اساس موضوع و هدف خود در خواننده ایجاد انگیزه کند و احیاناً بر مقدمه بیفزاید.

نویسندهٔ کودک باید هرچه سریع‌تر وارد اصل داستان شود و به معرفی شخصیت یا شخصیت‌های اصلی آن بپردازد و کودک را با فضای داستان آشنا کند. با بالا رفتن سن خواننده و تغییر در اندازهٔ ادراک و حوصلهٔ او در مقدمهٔ داستان و کیفیت آن نیز تغییراتی ایجاد خواهد شد. در داستان‌های کودکان ابتدا به معرفی شخصیت یا شخصیت‌های اصلی داستان، سپس به معرّفی محیط داستان یا بالعکس می‌پردازند و به زودی وارد حادثه و عمل داستانی می‌شوند که معمولاً بیشتر از چند سطر را در بر نمی‌گیرد؛ مثلاً در داستان «گلپر و ماه و رنگین کمان» اثر منیرو روانی‌پور در ابتدای داستان چنین آمده است:

«گلپر در یک آبادی زندگی می‌کرد. این آبادی پر از بچه بود. بچه‌هایی که با هم بازی می‌کردند و ترانه می‌خواندند. یک روز که رگبار باران باریده بود، گلپر چیزی در آسمان دید؛ یک رنگین کمان بود و چه زیبا!» (روانی پور، ۱۳۷۱: ۲).

در نمونه‌ای که نقل شد زمان، مکان و شخصیت‌های داستان زود معرفی می‌شوند و کودک با صراحت و به سادگی وارد فضای داستان می‌شود؛ اما در داستان‌های نوجوانان به دلیل اینکه حوصلهٔ مخاطب افزایش می‌یابد و دشواریابی و ابهام او را بیشتر جلب و جذب می‌کند، صبر بیشتری برای ورود به داستان و حادثهٔ اصلی آن و شناخت بیشتر زمان و مکان و شخصیت‌های آن نشان می‌دهد و معمولاً نویسنده در آغاز داستان، مقدمه‌چینی طولانی‌تری دارد؛ مثلاً در «افسانهٔ شیر سپید یال»، داستان ابتدا با حادثه‌ای فرعی آغاز می‌شود و نویسنده در ضمن آن به معرفی شخصیت‌های اصلی و محیط داستان می‌پردازد:

www.SID.ir

«دارای پیکرتراش با اندام تنومندش دست و پا بسته بر روی اسبی سوار بود. دور تا دور او سوارانی بودند که همه گرد و خاک آلوده بودند. آنها از راهی دور، از کوه و دشت و جنگل و بیابان می‌آمدند.

دارای پیکرتراش چونان تندیسی ریسمان پیچ شده بر زین اسب نشسته بود. زن و مرد و کودک شهر از دروازه گذشته بودند و دوان دوان به پیشواز دارای پیکرتراش می‌شتافتند.

در دل دارا ترسی دردناک خانه کرد. از دسته دسته زن و مردی که به سوی او می‌آمدند، هراسید. همهٔ زورش را در بازوانش گرد آورد تا ریسمان را پاره کند؛ اما نتوانست.

مردم شهر با سر و رویی آشفته و پریشان و خوار به سواران رسیدند. به دارا نزدیک شدند. به دور او حلقه زدند و هر کسی چیزی گفت:

- دارای پیکرتراش تو هستی؟
- چرا دست و پای تو را بسته‌اند؟
- تو چیره‌ترین پیکرتراش کیهانی!
- تو می‌توانی بر سنگ‌ها هر گونه پیکر و رخساری را بکنی!
- سواران ما کوه و دشت و بیابان را به دنبال تو درنوردیده‌اند!
- چرا چنین افسرده و پریشانی؟
- تو را با زور به سرزمین ما آورده‌اند؟

هر کسی چیزی می‌گفت تا کیکاووس با موهای بلند و سپید، پیکر تنومند و آراسته، چونان پهلوانی دوران دیده به سوی سواران آمد. او بزرگ و پیر شهر بود. گرد و غبار پیری بر سر و روی کیکاووس نشسته بود و...» (یوسفی، ۱۳۷۹: ۷ و ۸).

همان گونه که دیدیم آغاز و مقدمهٔ داستان نوجوان طولانی‌تر از داستان کودک است و داستان با حادثه آغاز می‌شود. تقریباً چیزی شبیه به داستان بزرگسال است؛ چراکه نوجوان نسبت به کودک ادراک و دریافت عمیق‌تری دارد و می‌تواند داستان‌های طولانی را نیز تحمل کند. گاهی طول داستان نوجوان به اندازهٔ داستان بزرگسال است و این دو نوع داستان با هم خلط می‌شوند و شاید تنها تفاوت آن‌ها در موضوع و محتوای داستان

www.SID.ir

Archive of SID

باشد؛ چراکه نوجوانان بیشتر داستان‌های ماجراجویانه و پر هیجان را دوست دارند و داستان‌های بزرگسالان عموماً دارای تحرک و هیجان کم‌تری نسبت به داستان‌های نوجوانان و جوانان است. گاهی نیز نمی‌توان تفاوتی جدی میان داستان‌های بزرگسالان و نوجوانان و جوانان یافت؛ به طور مثال داستان‌های «سفید دندان» و «آوای وحش» نوشتهٔ جک لندن و آثار نویسندهٔ معروف چارلز دیکنز، تا حدی داستان‌های مشترک نوجوان و بزرگسال است و همین طور برخی از آثار «هوشنگ مرادی کرمانی» و یا «محمدرضا یوسفی» از این دسته داستان‌ها به شمار می‌روند.

گره‌افکنی

«گره‌افکنی، وضعیت و موقعیت دشواری است که بعضی اوقات به طور ناگهانی ظاهر می‌شود و برنامه‌ها و راه و روش‌ها و نگرش‌هایی را که وجود دارد، تغییر می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۷۲).

در واقع با ایجاد گره است که داستان شکل می‌گیرد و عمل داستان آغاز می‌شود و خواننده یا شنونده را به تفکر و کشف راه حل وامی‌دارد و او را به دنبال کردن ادامهٔ داستان راغب می‌کند.

در داستان‌های کودکان معمولاً گرهی که در ابتدای داستان ایجاد شده تا پایان داستان گره‌گشایی می‌شود؛ البته ممکن است گاهی تعداد گره‌های داستان اندکی بیشتر شود. با نگاهی به داستان «گنج در دریاچه مهتابی» نوشتهٔ کورت باومان، وجود دو گره را در داستان مشاهده می‌کنیم. داستان از این قرار است که: پیرمردی با نوه‌اش به نام بورکا در دهکده‌ای زندگی می‌کردند. در میان کوه‌های اطراف دهکده دره‌ای عمیق وجود داشت که شایع شده بود که در این دره دریاچه‌ای وجود دارد که اطراف آن پر از جواهر است و هیچ کس تا آن زمان موفق به یافتن این دریاچه نشده بود. پیرمرد مُرد و نوه‌اش تنها ماند. او به تنهایی زندگی می‌کرد تا این که نویسنده اولین گره داستان را شکل داد؛ به

www.SID.ir

Archive of SID

این صورت که یکی از گوسفندهای بورکا گم شد و او به دنبال گوسفندش گشت که به طور اتفاقی دریاچه مهتابی را پیدا کرد و مقداری جواهر برای خود برداشت و به کمک روباهی از آنجا خارج شد. دومین گره داستان زمانی شکل گرفت که او برای فروش جواهرات به شهر رفت. سربازان حاکم با دیدن جواهرات، بورکا را دستگیر کردند و بورکا برای نجات خود مجبور شد جای دریاچه را به آن‌ها نشان بدهد و داستان ادامه یافت (باومان، ۱۳۷۸: ٤-۲٦).

در داستان دو نوع گره دیده می‌شود: «ساده و پیچیده. گره‌افکنی ساده به سرعت حل و تمام می‌شود اما گره‌افکنی پیچیده مدتی ادامه پیدا می‌کند و قبل از اینکه تمام شود گره پیچیده دیگری به داستان می‌زند» (بیشاپ، ۱۳۷٤: ۳۳٤).

در داستان کودک گره‌ها از نوع ساده هستند و معمولاً یک گره داستانی وجود دارد. هرچه سن کودک افزایش می‌یابد، گره‌ها پیچیده‌تر و باز کردن آن‌ها دشوارتر می‌شود و همچنین گره‌های داستانی نیز افزایش می‌یابند و این در حالی است که در داستان‌های بزرگسال گره‌های زیادی وجود دارد و قبل از آنکه گرهی به طور کامل گشوده شود، گره دیگری جای آن را می‌گیرد. همچنین حل گره‌ها و از بین بردن آن‌ها نیز به سادگی صورت نمی‌پذیرد و زمان‌بر و پیچیده است.

همان گونه که در مورد آغاز داستان کودک گفته شد در این نوع داستان‌ها، هرچه ردهٔ سنی کودک پایین‌تر باشد غالباً با کمترین مقدمه‌چینی، نویسنده خیلی زود گره داستان را نشان می‌دهد و کنش شخصیت‌ها آغاز می‌شود؛ به عنوان مثال در کتاب «سه ترنج اسرارآمیز» اثر آتوسا شاملو، داستان این گونه آغاز می‌شود:

«در زمان‌های قدیم، پادشاهی با دختر زیبایش به خوشی زندگی می‌کرد. تا این که دختر پادشاه ناگهان دچار بیماری عجیبی شد. پادشاه هرچه پزشک بود دور تخت دختر بیمارش جمع کرد اما هیچ کدام نتوانستند بیماری شاهزاده را درمان کنند» (شاملو، ۱۳۸۱: ۱) و آن چنان که می‌بینیم بیماری دختر پادشاه، یعنی مانع اصلی و مهم داستان، تقریباً با شروع آن همراه است و تمام کردار شخصیت‌ها را تحت تأثیر قرار خواهد داد.

www.SID.ir

Archive of SID

اما در داستان‌های نوجوانان و بزرگسالان، مقدمه‌چینی بیشتری صورت می‌گیرد و اندکی طول می‌کشد تا در داستان گرهی ایجاد شود. داستان «ساعت طلا» نوشتهٔ محمدرضا سرشار، که داستانی تقریباً کوتاه است، مقدمه‌ای طولانی دارد تا گره اصلی داستان بیان می‌شود:

«زنگ تفریح بود. بچه‌ها توی حیاط بزرگ و پر درخت دبستان پخش بودند: یکی یکی، دوتا دوتا، گروه گروه، گوشه کنار می‌لولیدند.

بعضی بازی می‌کردند: قایم باشک، گرگم به هوا، و...؛ عده‌ای با هم حرف می‌زدند. چند نفری هم درسشان را دوره می‌کردند.

نزدیکی‌های عصر بود. خورشید داشت پشت دیوارها از چشم پنهان می‌شد. صادق و سعید گوشه‌ای ایستاده بودند و از آفتاب ملایم و پریده رنگ پاییزی لذت می‌بردند. صادق به برگ‌هایی نگاه می‌کرد که از درخت‌ها جدا می‌شدند و آرام به زمین می‌نشستند و سعید با پایش برگ‌های خشک را له می‌کرد.

همهمهٔ بچه‌ها و صدای شیطنتشان همهٔ مدرسه را پر کرده بود. صادق در حالی که برگ خشکی را با پایش به بازی گرفته بود، گفت: وقت داریم برویم کمی آب بخوریم؟

سعید به ساعتش نگاه کرد و گفت: نه. تا زنگ چیزی نمانده.

برق ساعت قشنگ چشم‌های صادق را زد.

– ساعتت را عوض کرده‌ای؟

– آره آن یکی خیلی کهنه شده بود. دادیمش به پسر بی بی، کلفتمان. دیروز بابام این را برایم خریدند.

– خیلی قشنگ است! قابش مثل طلا می‌درخشد.

– آره مامانم می‌گوید رویش آب طلا دارد.

صدای زنگ مثل آهنربا، بچه‌ها را به طرف کلاس‌ها کشاند.

سر و صدای بچه‌ها اوج گرفته بود. یک دستهٔ بزرگ کلاغ، آسمان را سیاه کرده بود. سعید به کلاغ‌ها اشاره کرد و گفت: چه دستهٔ منظمی!

www.SID.ir

Archive of SID

به کلاسشان رسیدند. رفتند تو و روی نیمکتشان نشستند. مبصر داشت تخته سیاه را تماشا می‌کرد. هوای کلاس پر از غبار بود. بچه‌ها یکی یکی می‌آمدند و سر جایشان می‌نشستند و...

سعید آستین کتش را کمی بالا کشید تا ساعتش را نگاه کند. تازه متوجه شد که ساعت نبسته است. نگاهی به دور و بر انداخت. یادش آمد که روز قبل، پیش از بازی، ساعت را روی لبهٔ حوض گذاشته بود. با تعجب پرسید: مگر ساعت چند است؟

- هنوز بیست دقیقه به هشت مانده.

سعید کتاب‌ها را کناری گذاشت و به حیاط رفت. اما روی لبهٔ حوض هم اثری از ساعت نبود. با ناراحتی به اتاق برگشت.

– مامان! ساعتم گم شده!

– مگر می‌شود؟! خوب فکر کن ببین آن را کجا گذاشته‌ای.

– دیروز، وقتی که می‌خواستم با صادق بازی کنم، گذاشتمش روی لبهٔ حوض. اما حالا که رفتم آنجا نبود.

مادر سعید، بی بی را صدا زد. صدای کلفت بی بی از ته راهرو به گوش رسید: ب...له خانم. آمدم... و در حالی که هیکل چاق و گنده‌اش را به زحمت جلو می‌کشید، وارد اتاق شد و گفت: فرمایشی داشتید؟

– ننه! ساعت سعید گم شده. تو آن را ندیده‌ای؟

– نه والله، خانم.

– سعید می‌گوید دیروز آن را توی حیاط جا گذاشته؛ ولی الان نیست. این دور و برها را نگاهی بکن؛ شاید پیدایش بکنی. کم کم دارد مدرسه‌اش دیر می‌شود.

بی بی در حالی که دست روی دست می‌کوبید و زیر لب چیزهایی می‌گفت، رفت که حیاط را بگردد.

سعید، مات و مبهوت، سر جایش ایستاده بود. هرچه فکر می‌کرد که ساعتش چطور شده، عقلش به جایی نمی‌رسید. یکدفعه توی مغزش جرقه‌ای زد: نکند صادق!... و به

www.SID.ir

Archive of SID

یاد دو روز پیش افتاد. خوب به خاطر می‌آورد که وقتی صادق برای اولین بار ساعت را روی مچش دید، چقدر از آن تعریف کرد. یادش آمد چطور به ساعت خیره شده بود: حتماً... (سرشار، ۱۳۸۸: ۵-۱۱).

در این داستان نُه صفحه‌ای تقریباً شش صفحهٔ آن به مقدمه اختصاص یافته است تا گره گم شدن ساعت و شک سعید نسبت به صادق مطرح شود.

وسط داستان(کشمکش)

وسط یا بخش پیچیده داستان، جدال یا کشمکش است. «کشمکش، مقابله دو نیرو یا دو شخصیت است که بنیاد حوادث را می‌ریزد» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۷۲).

در کتاب‌های مختلف تقسیم‌بندی‌های گوناگونی از کشمکش صورت گرفته است که ظاهراً متفاوتند ولی اساساً شبیه به هم هستند. کشمکش در داستان‌های بزرگسال به چهار دستهٔ مختلف تقسیم می‌شود:

۱- کشمکش جسمانی
۲- کشمکش ذهنی
۳- کشمکش عاطفی
٤- کشمکش اخلاقی (همان: ۷۳-۷٤)

امّا دونا نورتون تقسیم‌بندی دیگری از کشمکش در آثار کودکان ارائه می‌دهد:

۱- فرد علیه فرد
۲- فرد علیه جامعه
۳- فرد علیه طبیعت
٤- فرد علیه خود (نورتون، ۱۳۸۲، ج۱: ۱۰٤)

تفاوت در تقسیم‌بندی نشان از تفاوت در نوع و اساس کشمکش در داستان‌های کودکان و بزرگسالان دارد. در طبقه‌بندی کشمکش در داستان‌های بزرگسالان از کلماتی

www.SID.ir

Archive of SID

چون ذهن، عاطفه و اخلاق استفاده شده است که نشان از توجه به درون شخصیت‌ها و تحرک کمتری دارد امّا در تقسیم‌بندی کشمکش در داستان کودک از کلمه‌ای چون علیه استفاده شده که حرکت و جدال را القا می‌کند؛ اگرچه از روی واژه، نمی‌توان حکمی کلی در مورد آن صادر کرد.

در طرح کنشی، توجه عمدتاً معطوف به حوادث و کنش‌های داستان است و بیان افکار و احساسات شخصیت‌های داستان در آن به حداقل می‌رسد. در این نوع طرح به کشمکش جسمانی نسبت به سایر انواع کشمکش توجه بیشتری معطوف می‌شود و نویسنده برای جلب نظر خواننده، شخصیتی را با شخصیت دیگر درمی‌اندازد تا هیجان بیشتری در داستان ایجاد کند؛ بنابراین در داستان‌های کودک، که عموماً طرحی کنشی دارند، کشمکش‌های جسمانی نقش ویژه‌ای دارد.

اما در داستان‌های بزرگسالان اگر به کشمکش جسمانی نسبت به سایر انواع کشمکش توجّه بیشتری شده باشد آن داستان معمولاً جزو داستان‌های کم ارزش محسوب می‌شود و «در اغلب داستان‌های بازاری و نازل و بعضی از داستان‌های پلیسی و جنایی به کشمکش جسمانی توجه بیشتری می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۷٤).

به دلیل احتیاجات متفاوت کودکان نسبت به بزرگسالان و نیاز بیشتر آن‌ها به ماجراجویی و کنش و حرکت در داستان‌های کودک به کشمکش‌های جسمانی نسبت به سایر انواع کشمکش توجه بیشتری معطوف می‌شود و «کشمکش بین جانوران با جانوران، انسان‌ها با جانوران و انسان‌ها با انسان‌ها در ادبیات کودکان پدیده‌هایی عادی هستند» (نورتون، ۱۳۸۲، ج۱: ۱۰٤).

معمولاً این نوع کشمکش در داستان‌های کودکان با هدف خاصی آورده می‌شود. «برای مثال نبرد جانوران بی‌آزار جنگل، مثل آهو، خرگوش و میمون با شیر درنده‌خو کشمکش هدفداری علیه بی‌عدالتی است» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱٤۳)؛ امّا با افزایش سن از توجّه و اهمیت این نوع کشمکش کاسته می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

البته در دورهٔ معاصر نوعی داستان کودکان هم نوشته شده است که نو و امروزی است و کشمکش‌های جسمانی در آن جایگاه چندانی ندارد. این داستان‌ها، برای کودکان داستان‌هایی راکد و بدون هیجان هستند و کشمکش‌های عاطفی و اخلاقی در آن‌ها نقش بارزتری دارند؛ از جمله داستان‌هایی چون: «این همه تلق و ملق»، نوشتهٔ سرور کتبی؛ سری داستان‌های «تصمیم‌های کبری» نوشته محمد حمزه‌زاده که داستان‌هایی اخلاقی به شمار می‌روند و یا داستان‌هایی چون «بابا برفی» اثر جبار باغچه‌بان که در این داستان در عصر یک روز زمستانی چند کودک با راهنمایی پدربزرگ آدم‌برفی درست می‌کنند و از این کار خیلی خوشحال می‌شوند و به خانه‌هایشان می‌روند؛ اما فردا ظهر که برمی‌گردند اثری از آدم‌برفی نمی‌بینند؛ چون آب شده است. بچه‌ها در ابتدا غصه‌دار می‌شوند ولی با دیدن پدربزرگ که به نظر آن‌ها شبیه آدم‌برفی است خوشحال می‌شوند و می‌فهمند که باید قدر پدربزرگ را بدانند (باغچه‌بان، ۱۳۷۱: ۱-۲۶).

این داستان تا حدی با عاطفهٔ کودک سر و کار دارد و همان گونه که دیدیم اثری از کشمکش‌های جسمانی در آن دیده نمی‌شود.

در داستان‌های کودکان و نوجوانان از کشمکش فرد علیه خود نیز استفاده می‌شود؛ یعنی این که کودک به نوعی با خود درگیر است و می‌خواهد خصلت‌ها و ویژگی‌های نادرست خویش را تغییر دهد.

«کشمکش فرد با خود، یکی از هوادارترین کشمکش‌ها در پیرنگ‌های ادبیات کودکان به شمار می‌آید. نویسندگان داستان‌های واقع‌گرایانهٔ معاصر، بیشتر پیرنگ‌های خود را بر پایهٔ رویارویی کودکان با دشواری‌ها و چگونگی چیرگی بر آن‌ها می‌گذارند. برخی از پیرنگ‌ها نیز در پیوند با نابسامانی‌های خانوادگی است» (نورتون، ۱۳۸۲، ج۱: ۱۰۷).

از جمله داستان‌های کودکانی که در آن کشمکش فرد علیه خود را می‌توان یافت، داستان «پرندهٔ ابری» نوشتهٔ سرور پوریا است که داستان دختری به نام نرگس است. او مایل است که دوستش، مریم تنها با او بازی کند. یک روز که از دوستی مریم با دیگران

www.SID.ir

Archive of SID

ناراحت است به اتاقش می‌رود و سرش را روی بالش می‌گذارد و به آسمان خیره می‌شود و در عالم رؤیا با پرنده‌ای ابری پرواز می‌کند و از او هم می‌خواهد تنها با او دوست باشد. آن‌ها در عالم خیال با هم به جنگلی می‌روند که حیوانات آن تشنه هستند. پرندهٔ ابری تصمیم می‌گیرد که به همراه بقیهٔ ابرها باران ببارانند تا حیوانات را از تشنگی نجات دهد. نرگس ابتدا مخالفت می‌کند. اما با توضیحات پرندهٔ ابری، موافقت خود را اعلام می‌کند. پس از بارش باران او با پرنده ابری به اتاقش برمی‌گردد و تصمیم می‌گیرد با مریم و دوستانش بازی کند و دوست را فقط برای خود نخواهد (پوریا، ۱۳۷۲: ۲۳-۲٤).

در این داستان کودک به گونه‌ای با خویشتن درگیر است تا آن که این مشکل را در عالم خیال همراه با تکه ابری که به شکل پرنده است، حل می‌کند.

یا داستان آن «دور دورها» نوشتهٔ موریس سنداک، در مورد پسری به نام مارتین است که انتظار دارد همهٔ اطرافیانش همیشه و در هر حال جواب سؤالات او را بدهند. وی روزی از مادرش سؤالی می‌کند؛ اما مادر که سرگرم انجام کارهای خویش است حتی صدای او را هم نمی‌شنود. مارتین ناراحت می‌شود و تصمیم می‌گیرد به جایی در آن دور دورها برود. در این راه با اسب، گربه و گنجشکی همراه می‌شود؛ چون آنها نیز مانند مارتین از وضعیت زندگی خویش راضی نیستند. گربه آنها را هدایت می‌کند و به خانه‌ای در آن دور دورها می‌برد. در ابتدا به آن‌ها خوش می‌گذرد و به خواسته‌های خود می‌رسند؛ اما پس از مدتی همان خواسته‌ها باعث اختلافشان می‌شود؛ به طوری که دیگر نمی‌توانند در کنار هم در آن دور دورها بمانند و همه تصمیم به بازگشت به خانه‌هاشان را می‌گیرند و آن جا را محیط امنی برای خویش می‌یابند (سنداک، ۱۳۷٦: ۱۰-۵۲).

این داستان، جدال کودک با خویشتن است و کشمکش با آرزوهایی که در زندگی معمولی نمی‌توان به آن‌ها رسید؛ اما سرانجام گذر زمان او را به دریافت تازه‌ای می‌رساند و مشکل حل می‌شود.

در داستان‌های بزرگسالان از این نوع کشمکش بسیار دیده می‌شود؛ خصوصاً داستان‌های مدرن عصر حاضر که گاه ناشی از ذهن بیمار گونهٔ شخصیت‌های داستان

www.SID.ir

Archive of SID

است. مهم‌ترین نوع کشمکش در بسیاری از داستان‌های صادق هدایت، کشمکش فرد با خویشتن است؛ مثلاً در داستان‌های «زنده به گور»، «داود گوژپشت» و «آبجی خانم» شخصیت‌های داستان با خویشتن در کشمکش هستند که گاهی این کشمکش به خودکشی منتهی می‌شود.

گاهی در داستان‌های بزرگسال، خصوصاً داستان‌های جریان سیال ذهن، کشمکش‌هایی که فرد با احساسات خویش دارد به صورت تک‌گویی دیده می‌شود که نشان از کشمکش‌های درونی شخصیت‌های داستان دارد. درست است که فرد در درون خویش با مخاطبی ناشناس حرف می‌زند؛ ولی با اندکی تسامح می‌توان این نجوای درونی را با کشمکش کودک با خویش در ارتباط دانست:

«نه، آقای عزیز، متأسفانه این طور نیست. اگر می‌گویم نمی‌توانم، منظورم این نیست که تلاش خودم را کرده‌ام و نتوانسته‌ام. نه! خودتان متوجه هستید که من آن مقدار از ته‌ماندهٔ آزادی و اختیاری را که در مقام یک آدم برایم مانده است، برای خودم نگه داشته‌ام. زن دارم و دو تا بچه. تازه از آن‌ها هم شرمسارم که اسم چیزی را که وقف آن‌ها کرده‌ام ته‌ماندهٔ آزادی و اختیار گذاشته‌ام. اگر چیزی ته‌مانده‌اش هم از نوع خودش باشد، در کمترین مقدار باز ارزش همان مقدار را دارد؛ مثلاً یک قطره آب، آب است و یک دریا آب هم باز آب است. اما آزادی و اختیار آدم هرچه کمتر و محدودتر می‌شود، به همان مقدار باقیمانده‌اش تغییر ماهیت می‌دهد تا می‌رسد به آن مقدار که برای من مانده است و باید زن و بچه‌هایم در توصیف آن بگویند:

حیف ما که آن قدرها هم سنگدل یا بی‌چشم و رو نیستیم، وگرنه به تو می‌گفتیم که تو چیزی از ته‌ماندهٔ آزادی و اختیارت را به ما نداده‌ای. این چیزی که وقف ما کرده‌ای روغن ریخته است و نمی‌تواند دردی از آرزوهای ما را دوا کند. تنها خاصیتی که دارد این است که تو می‌توانی خودت را با آن حلق‌آویز کنی یا از سر کوه بیندازی ته دره!

پس ملاحظه می‌فرمایید، آقای عزیز، که من نمی‌گویم که با آزادی و اراده و اختیار یک آدم نتوانستم روحم را از خفت همسایگی همهٔ اهل محله، غیر از آن نانوا که ساکن

www.SID.ir

Archive of SID

آلونک روبرویی است، نجات بدهم. شما حق دارید که این را هم از نوع عذر و بهانه‌های دیگر بدانید، اما تصدیق بفرمایید که من در یک مورد بخصوص اظهار عجز می‌کنم، معنی‌اش این نیست که استحقاق سرزنش را از خودم سلب کرده باشم. بله، بله درست می‌فرمایید. مثل اینکه دارم لفتش می‌دهم. حالا هر کس غیر از شما بود، خیال می‌کرد من اختلال روانی دارم وگرنه از این شاخ به آن شاخ نمی‌پریدم و حاشیه نمی‌رفتم. اما شما خوب می‌دانید که اگر تا صبح قیامت هم به همین ترتیب حرف بزنم، نه از این شاخ به آن شاخ پریده‌ام، نه حاشیه رفته‌ام. فقط شرح ماوقع داده‌ام. ماوقع یک حادثه که من باشم با همهٔ ارتباطی که با مجموعهٔ حوادث و کل حیات دارد. با همین اطمینان است که اگر شما الان به جای اینکه بگویید: زیاد لفتش می‌دهی! می‌گفتید: هرچه زودتر نفس‌های آخر را بکش و برای ابد خفه شو! ذره‌ای ناراحت نمی‌شدم؛ چون می‌دانستم که در هر دو مورد یک منظور دارید و آن این است که قضیهٔ آورده شدنم به اینجا را بگویم و خودم را راحت کنم!» (کیانوش، ۱۳۵۸: ۸۳-۸٤).

از دیگر انواع کشمکش‌ها، کشمکش کلامی است که شامل بحث و دعوای کلامی و نوعی رجزخوانی و نوعی گفت‌وگو است که در کتب نقد از آن نامی به میان نیامده است و شاید دلیل عدم بیان آن معدودیت و محدودیت کاربرد آن است. این نوع کشمکش گاهی در کنار کشمکش جسمانی و گاهی به تنهایی به کار می‌رود که در داستان‌های کودکان کاربرد چندانی ندارد؛ زیرا داستان‌های کودکان معمولاً بر کنش و عمل متکی است و کلام در جایگاه پایین‌تری قرار دارد؛ اما در داستان‌های نوجوانان این نوع کشمکش در اندک مواردی مشاهده می‌شود:

«بهرام آهسته گفت: باید نخست آزاد شود.

– تو که لانهٔ او را پیدا کرده‌ای، باید بکوشی تا راه آزاد کردنش را هم پیدا کنی.

– پس شما بزرگترها چه می‌دانید؟ نه جای شیر را می‌توانید پیدا کنید و نه می‌توانید آن را آزاد کنید. تنها کاری که به خوبی انجام می‌دهید، این است که بر سر ما کوچکترها فریاد بکشید و پرخاش کنید.

www.SID.ir

Archive of SID

– چقدر یاوه می‌گویی! من نرم‌تر از برگ گل با تو سخن می‌گویم؟
– مادر که همه‌اش به من پرخاش می‌کند. به چشمانش نگاه کن» (یوسفی، ۱۳۷۹: ۱۰۷).

تعلیق(انتظار)

تعلیق یکی از تکنیک‌های داستان برای جذب خواننده است. «بدون انتظار، شکست داستان قطعی است؛ زیرا اگر انتظار نباشد رغبتی وجود نخواهد داشت» (یونسی، ۱۳۸٤: ٤٦۹).

حالت انتظار خواننده معمولاً به دو گونه در داستان ایجاد می‌شود: یکی آن که رازی در داستان باشد که خواننده به امید برملا شدن آن به خواندن داستان ادامه دهد و دیگر آنکه یک مسأله و مشکل (گره) در داستان وجود داشته باشد که خواننده را در حالت تعلیق نگه دارد تا به حل مشکل برسد.

معمولاً هم در داستان‌های کودک و هم در داستان‌های بزرگسال از هر دو گونه تکنیک‌های تعلیق استفاده می‌شود؛ امّا در داستان‌های کودکان سنین پایین از گونهٔ دوم تعلیق بیشتر استفاده می‌شود و «نویسندگان کتاب‌های کودکان روی شخصیت‌ها و راه‌هایی که آن‌ها برای چیره شدن بر دشواری‌هایشان دست می‌گذارند، تکیه می‌کنند» (نورتون، ۱۳۸۲، ج۱: ۱۰۷).

اما گونهٔ خاصی از انتظار در داستان‌های کودک وجود دارد که معمولاً در داستان‌های بزرگسال دیده نمی‌شود و به نوعی آشکار ایجاد تعلیق می‌کند. این نوع انتظار، بیان معما در داستان است. معما گاهی نام یک شیء، نام یک عدد یا حل یک مسأله و مشکل است. کتاب «معمای دختر پادشاه» نوشتهٔ لورن تامسن، داستان شاهزاده‌ای ایرانی به نام عزیزه است که بسیار داناست و در علم ریاضی مهارت یافته است. او برای یافتن همسر مناسب معمایی عددی طرح می‌کند که هر کس بتواند آن را حل کند با او ازدواج خواهد کرد. حل این مسأله و رسیدن به سرانجام آن نوعی تعلیق برای خواننده به وجود می‌آورد (تامسن، ۱۳۸۱: ٤–۲٦).

www.SID.ir

Archive of SID

انتظار در داستان‌های کودکان نقش مهمی دارد؛ زیرا داستان‌های کودکان معمولاً بر کنش و عمل تکیه دارد و «در داستان‌هایی که بر آکسیون استوار است، انتظار بسیار مهم است» (یونسی، ۱۳۸٤: ٤٦۹).

دیگر آن که کودک به احساس غریزی خویش بسیار توجّه دارد و تا زمانی یک داستان را می‌خواند و یا به آن گوش می‌دهد که از آن لذت ببرد و این احساس غریزی او ارضا شود و زمانی که احساس کند که رازی برای آشکار شدن در میان نیست یا انتظار حل مشکلی وجود ندارد و نویسنده نتواند این احساس انتظار را برای او ایجاد کند، علاقه‌ای به خواندن یا شنیدن داستان نشان نخواهد داد و داستان را رها خواهد کرد؛ البته این بدان معنا نیست که حالت تعلیق را در داستان‌های بزرگسالان انکار کنیم و آن را بی‌اهمیت نشان دهیم بلکه سعی در بیان اهمیت نقش تعلیق در داستان‌های کودکان است.

امّا برخی از داستان‌های بزرگسال هستند که در آنها تعلیق و انتظار کم رنگ شده است. جرمی هاوتورن علت آن را این گونه بیان می‌کند: «یک دلیلش احتمالاً این است که خواننده، کمتر به آنچه اتفاق می‌افتد، توجّه کند. تنش ممکن است باعث شود سریع و بدون دقت بخوانیم و فقط نگران آن باشیم {تا} ببینیم {که} چه اتفاقی می‌افتد» (هاوتورن، ۱۳۸۰: ۸۰).

بنابراین عنصر تعلیق در داستان‌هایی که بر شخصیت و شخصیت‌پردازی تکیه دارند علاوه بر آن که بر ماجرا و عمل تکیه می‌کند بر شخصیت‌های داستانی نیز متمرکز می‌شود؛ یعنی این که خواننده در عین حال که می‌خواهد بداند بعد چه اتفاقی خواهد افتاد به دنبال آن است که بداند چرا و چگونه این شخصیت چنین ویژگی‌هایی یافته و دیگر خصلت‌های او چیست؛ به طور مثال در داستان «شازده احتجاب» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری علاوه بر آن که خواننده حوادث داستان را پی می‌گیرد، وقتی به خصلت‌های شازده، شخصیت اصلی داستان، پی می‌برد به دنبال این است که دیگر ویژگی‌ها و سبب بروز آن‌ها را نیز تشخیص دهد (گلشیری، ۱۳٦۸: ۱–۹۵). پس علاوه بر این که ماجرا، خواننده را به پیگیری حوادث داستان می‌کشاند، شخصیت‌ها هم به نوبهٔ خود مورد توجه خواننده هستند.

www.SID.ir

Archive of SID

پایان در طرح داستان

پایان طرح داستان شامل نقطه اوج و گره‌گشایی داستان است. «اوج، قلهٔ جاذبه و احساس داستان است. بخش عمدهٔ لطف داستان در همین نکته تمرکز می‌یابد» (یونسی، ۱۳۸٤: ۲٤۸).

به نظر می‌رسد داستان کودکان، نیاز به یک نقطهٔ اوج قوی داشته باشد؛ زیرا کودک نیاز به لذّت‌جویی دارد و بخش عمدهٔ لطف و لذّت داستان در نقطهٔ اوج تمرکز یافته است. دیگر آن که داستان‌های کودکان عموماً طرحی کنشی دارند؛ بنابراین مستلزم اوجی قوی هستند؛ امّا داستان‌های بزرگسالان، بخصوص داستان‌هایی از نوع شخصیت محور آن، یعنی «داستان‌هایی که {در آن‌ها} نقش اساسی را اشخاص داستان بر عهده دارند نیاز به یک نقطهٔ اوج قوی، نویسنده را در فشار نمی‌گذارد و داستان بدون شدّت آن از قوت نمی‌افتد» (همان: ۵۰۰)؛ چراکه محور داستان بر روی شخصیت است و از اهمیت عمل داستان کاسته شده است؛ بنابراین نقطهٔ اوج نیز که بر عمل و فعل شخصیت‌ها تکیه دارد، از ارزش پایین‌تری برخوردار خواهد بود.

علاوه بر این در برخی از داستان‌های مدرن بزرگسال، ترتیب وقایع حفظ نمی‌شود و ممکن است پایان داستان در آغاز داستان بیاید؛ بنابراین از ارزش نقطهٔ اوج در داستان کاسته می‌شود.

پایان در داستان کودک معمولاً خوش و امیدوارکننده است. نیروی مثبت پیروز و نیروی منفی شکست خورده و فانی است؛ «زیرا او در داستان‌ها احتیاج به پایان خوش و عدالت شاعرانه دارد و حس عدالت‌طلبیش پرورش می‌یابد و می‌خواهد قواعد و مقرّرات بدون توجّه به موقعیت اجرا شوند» (حجازی، ۱۳۷۷: ۷٦).

داستان‌های نوجوانان دارای پایانی نه همیشه خوش بلکه خوب هستند؛ یعنی نوجوان از پایان داستان راضی و خشنود است امّا در داستان‌های بزرگسالان چنین نیست و پایان داستان باید متناسب با حوادث آن باشد. «در مرحله سرانجام، شایسته است همهٔ عناصر

www.SID.ir

Archive of SID

طرح را به پایانی رسانید که از تمام اتفاقاتی که در داستان پیش آمده به صورت منطقی و طبیعی ترکیب شده باشد» (وستلند، ۱۳۷۱: ۱۲۳).

مثلاً در داستان کودکانهٔ «فیل قرمز گم شده» نوشتهٔ فریت اوچی، پسرک بالاخره فیل گم شدهٔتابلو را می‌یابد. (اوچی: ۱۳۸۲) و کودک به خاطر این که به هدف خود رسیده است، احساس رضایت می‌کند؛ امّا در داستان «جایزه» نوشتهٔ محمدرضا سرشار، نوجوان داستان، دوچرخه‌ای را که پدرش قول آن را به او داده است، به دست نمی‌آورد؛ امّا می‌تواند رورویکی داشته باشد؛ یعنی اگرچه آنچه را که می‌خواسته عیناً به دست نمی‌آورد ولی به طور کلّی نیز از آن محروم نمی‌شود و چیزی که برای او اهمیت دارد علاقهٔ پدر به اوست (سرشار، ۱۳۸۸: ۵-۱۳)؛ زیرا داستان‌های نوجوانان با واقعیات زندگی بیشتر سر و کار دارد و نوجوان با این واقعیات تا اندازه‌ای در داستان‌ها آشنا می‌شود و آن را تجربه می‌کند. واقعیاتی که در ضمن آن ممکن است انسان به همه آرزوهای خویش دست یابد یا از آن محروم شود. آن گونه که در داستان «آبجی خانم» نوشتهٔ صادق هدایت پیش می‌آید، آبجی خانم نمی‌تواند با وضعیت خود را تغییر دهد یا با موقعیت خویش کنار بیاید و دست به خودکشی می‌زند و در حوض خانه غرق می‌شود (هدایت، ۱۳۸٦: ۷۳-۸۲).

از دیگر خصیصه‌های داستان کودک این است که پایان در آن معمولاً متناسب با انتظارهای مخاطب (کودک) است. این ویژگی در داستان‌های بزرگسالان ممکن است برعکس و مخالف انتظار مخاطب باشد و بیشتر اعجاب وی را برانگیزد؛ مثلاً «داستان مدرنیستی نوعاً پایانی غیر قطعی دارد؛ پایان‌هایی که ممکن است خواننده را حیران یا ناخشنود کند. اما این حیرت و ناخشنودی به نحوی است که او را به اندیشه بیشتر وامی‌دارد» (هاوتورن، ۱۳۸۰: ۸۲).

سرنوشت همهٔ شخصیت‌ها و ماجراهای داستان کودک در پایان روشن می‌شود و هیچ ابهامی باقی نمی‌ماند و عباراتی چون «و از آن پس خوشبخت زیستند.» در پایان داستان می‌آید که به طور معمول به افسانه‌های پریان اختصاص دارد ولی مشابه این فکر

www.SID.ir

Archive of SID

در سایر انواع داستان‌های کودکان نیز مشاهده می‌شود. این خصیصهٔ لاینفک داستان کودک است؛ امّا در داستان‌های بزرگسالان جز در افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه، که مشابه داستان‌های کودکان است، معمولاً از این گونه عبارات استفاده نمی‌شود؛ البته برخی از داستان‌های کودکان که در سال‌های اخیر نوشته می‌شود برای به تفکر واداشتن کودک، پایان داستان را به کودک واگذار می‌کنند و از او در مورد پایان داستان نظرخواهی می‌کنند و آن را مستقیماً از کودک می‌پرسند. در داستان «همان لنگه کفش بنفش» نوشتهٔ فرهاد حسن‌زاده، او نوعی خلاقیت به خرج می‌دهد و پایان‌های متفاوتی را برای داستان خویش بیان می‌کند و از شخصیت اصلی داستان می‌خواهد که یکی از پایان‌ها را انتخاب کند و به نوعی خواننده را مختار می‌کند که هر جور دوست دارد داستان را به پایان ببرد (حسن‌زاده، ۱۳۸۲: ۵-۳۵).

یا در داستان «فیل قرمز گم شده» اثر فریت اوچی، شخصیت اصلی داستان از خوانندگان به طور مستقیم کمک می‌خواهد که در مورد جای پایی که روی فرش مانده به مادرش چه جوابی بدهد (اوچی، ۱۳۸۲: ١٦).

در داستان‌های کودکان، جملات یا عباراتی بیان می‌شود که حاکی از آغاز و پایان داستان است که بدین وسیله نویسنده یا قصه‌گو کودک را از آغاز و پایان داستان آگاه می‌کند. دلایل کاربرد این نوع جملات را این گونه می‌توان بیان کرد:

کودک احساس می‌کند کاری را آغاز کرده و به پایان رسانده و به نوعی در او احساس رضایت پدید می‌آید.

وقتی کودک جملات و عباراتی را می‌شنود که با آنها آشناست و آنها را در داستان‌های قبلی دیده یا شنیده ممکن است به یاد داشته باشد و تکرار کند؛ بنابراین از آن لذّتی خاص احساس می‌کند.

هنگامی که کودک عبارت آغاز داستان را می‌شنود حواس خود را جمع کرده و برای شنیدن داستان تمرکز پیدا می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

از جمله عباراتی که در آغاز داستان می‌آید همان عبارت معروف «یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیچ کس نبود» است که در زبان‌های مختلف ممکن است متفاوت باشد.

به همین منوال در پایان قصه‌ها نیز جملاتی می‌آورند؛ نظیر:

«بالا رفتیم آرد بود. پایین اومدیم خمیر بود. قصهٔ ما همین بود».

«بالا رفتیم دوغ بود. پایین اومدیم ماست بود. قصهٔ ما راست بود».

«قصهٔ ما به سر رسید، کلاغه به خونش نرسید».

همهٔ عبارات آغاز گرو پایان‌دهندهٔ قصه‌ها، به ذهن کودک نظم و انضباطی منطقی می‌دهد و به او می‌آموزد که توالی حوادث در خط سیری طبیعی روی می‌دهد که از یک نقطه آغاز و به نقطه‌ای منتهی می‌شود و آنچه محصور در عالم هستی است همیشه ابتدا و انتهایی دارد و بی‌آغاز و بی‌پایان نیست. در حالی که در داستان‌های بزرگسالان، بجز افسانه‌های پریان، آغاز و پایان به هیچ عنوان کلیشه‌ای و از پیش تعیین شده نیست و بنا بر شیوهٔ کار و سبک نویسندهٔ داستان می‌تواند تغییر کند و حتی اگر نویسنده لازم بداند فاقد پایان باشد و پایان آن به ذهن مخاطب سپرده شود و سهم او در خلق اثر محسوب شود.

نتیجه‌گیری:

داستان‌های کودک و بزرگسال از نظر طرح و اجزای متشکلهٔ آن دارای نقاط مشترک بسیاری هستند. عناصر طرح تقریباً در هر داستانی و مربوط به هر گروه سنی که باشد یکسان است؛ اما تفاوت در نحوهٔ به کارگیری آن‌ها است.

در طرح داستان عنصر علیت بسیار مهم است و خصوصاً در داستان‌های بزرگسالان، نقش تعیین‌کننده‌ای دارد؛ چراکه بزرگسالان هر حادثه‌ای را به راحتی و بدون علتی قانع‌کننده نمی‌پذیرند؛ اما در داستان‌های کودک به خاطر عدم شناخت کامل او نسبت به جهان و علاقه به دنیای تخیلی و دنیایی که بر تخیل حاکم است عدول از روابط علت و معلولی پذیرفته می‌شود. هر چند در برخی از داستان‌های بزرگسال نیز این عدم توجه

www.SID.ir

Archive of SID

به روابط علت و معلولی وجود دارد.

در داستان‌های بزرگسال گاهی جابجایی در اجزای طرح صورت می‌گیرد؛ یعنی گاهی داستان با بیان حوادث پایانی یا میانی آغاز می‌شود و ابتدای ماجرا در وسط یا انتهای آن قرار می‌گیرد؛ اما در داستان‌های کودک عموماً چنین جابجایی‌هایی صورت نمی‌گیرد یا در صورت بروز آن بسیار اندک و نامحسوس خواهد بود.

گره‌افکنی در داستان کودک غالباً زود آغاز می‌شود و تعداد موانع و نوع آن اغلب اندک و ساده است اما با افزایش سن کودک افزایش می‌یابد و پیچیده‌تر می‌شود.

انواع مختلف کشمکش در داستان‌های کودک و بزرگسال وجود دارد. هرچه سن کودک کمتر باشد، کشمکش‌های جسمانی در آن نقش بارزتری دارد و با افزایش سن، کشمکش‌ها درونی‌تر می‌شود؛ البته در برخی از داستان‌هایی که امروزه برای کودکان نوشته می‌شود، مانند داستان‌های مدرن بزرگسال، کشمکش‌های درونی نقش بیشتری پیدا کرده‌اند.

داستان غالباً بدون عنصر تعلیق نمی‌تواند به حیات خویش ادامه دهد؛ اما این عنصر در داستان کودک به خاطر خصلت‌های او باید محسوس‌تر باشد و دیگر این که داستان‌های کودکان عموماً مهیج هستند و هرچه داستان محرک‌تر و مهیج‌تر باشد، تعلیق در آن نقش بارزتری را ایفا می‌کند. این عنصر در داستان‌های بزرگسالان، خصوصاً داستان‌هایی که طرح شخصیتی دارند، کمی آرام‌تر است و تعلیق در شخصیت‌ها نیز راه می‌یابد؛ یعنی خواننده به دنبال دیگر خصوصیات شخصیت‌ها و دلایل آن‌ها می‌گردد.

آخرین مرحلهٔ داستان، مرحلهٔ گره‌گشایی و پایان داستان است. داستان‌های کودک غالباً پایانی خوب و خوش دارند. هرچه سن مخاطب افزایش می‌یابد، واقعیات زندگی و ناکامی‌های آن بیشتر در داستان جلوه‌گر می‌شود و پایان داستان واقع‌نماتر می‌شود. به طوری که وقتی مخاطب به سن بزرگسالی می‌رسد دیگر کمتر انتظار خواندن داستان‌هایی با پایان خوب و خوش را دارد؛ زیرا داستان، زندگی یا بخشی از زندگی بشر است که همیشه با خوشی به پایان نمی‌رسد و عموماً پیری و بیماری و تنهایی و

www.SID.ir

Archive of SID

مرگ را به همراه دارد که چندان خوشایند انسان نیست؛ اگرچه چاره‌ای جز پذیرش آن ندارد. در حالی که کودک، بخصوص هرچه کم سن‌تر باشد، باید به زندگی امیدوار باشد و پایان خوشی را برای آن تصور کند.

منابع:

۱- اوچی، فریت .(۱۳۸۲). **فیل قرمز گم شده**، ترجمه منصور کدیور، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۲- باغچه‌بان؛ جبار .(۱۳۷۱). **بابابرفی**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۳- باومان، کورت .(۱۳۷۸). **گنج در دریاچه مهتابی**، ترجمه منوچهر اسدی، تهران: مدرسه.

٤- بیشاپ، لیونارد .(۱۳۷٤). **درس‌هایی درباره رمان‌نویسی**، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: زلال.

۵- پوریا، سرور .(۱۳۷۲). **پرنده ابری**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

٦- تامسن، لورن .(۱۳۸۱). **معمای دختر پادشاه**، ترجمه حسین ابراهیمی، تهران: طرح و اجرای کتاب.

۷- حجازی، بنفشه .(۱۳۷۷). **ادبیات کودکان و نوجوانان** (ویژگی‌ها و جنبه‌ها)، تهران: روشنگران.

۸- حری، عباس .(۱۳٦۳). **۳۹ مقاله درباره ادبیات کودکان**، تنظیم کننده آتش جعفرنژاد. تهران: شورای کتاب کودک.

۹- حسن‌زاده، فرهاد .(۱۳۸۲). **همان لنگه کفش بنفش**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۰- حکیمی، محمود و مهدی کاموس .(۱۳۸٤). **مبانی ادبیات کودک و نوجوان**. تهران: آرون.

۱۱- روانی‌پور، منیرو .(۱۳۷۱). **گلپر، ماه و رنگین کمان**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۱۲- سرشار، محمدرضا .(۱۳۸۸). **جایزه**، تهران: سوره مهر.

۱۳- سنداک، موریس .(۱۳۷٦). **آن دور دورها**، ترجمه منیژه گازرانی، تهران: چشمه.

۱٤- شاملو، آتوسا .(۱۳۸۱). **سه ترنج اسرارآمیز**، تهران: شباویز.

۱۵- فاستر، ای. ام .(۱۳۵۲). **جنبه‌های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: امیرکبیر.

۱٦- فاکنر، ویلیام .(۱۳٦۹). **خشم و هیاهو**، تهران: نیلوفر.

۱۷- کیانوش، محمود .(۱۳۵۸). **حرف و سکوت یا درازگویی یک دیوانه در یک داستان کوتاه**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۱۸- گلشیری، هوشنگ .(۱۳٦۸). **شازده احتجاب**، تهران: نیلوفر.

۱۹- محمدی، محمدهادی .(۱۳۷۸). **روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان**، تهران: سروش.

۲۰- مدرسی، تقی .(۱۳۵۱). **یکلیا و تنهایی او**، تهران: نیل.

۲۱- مرادی کرمانی، هوشنگ .(۱۳۸٤). **شما که غریبه نیستید**، تهران: معین.

۲۲- مندنی‌پور، شهریار .(۱۳۸۳). **کتاب ارواح شهرزاد**، تهران: ققنوس.

۲۳- میرصادقی، جمال .(۱۳۷٦). **عناصر داستان**، تهران: سخن.

۲٤- نورتون، دونا و ساندرا نورتون .(۱۳۸۲). **شناخت ادبیات کودکان**(گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک)، تهران: قلمرو.

۲۵- وستلند، پیتر .(۱۳۷۱). **شیوه‌های داستان‌نویسی**، ترجمه محمد عباسپور تمیجانی، تهران: مینا.

۲٦- هاوتورن، جرمی .(۱۳۸۰). **پیش‌درآمدی بر شناخت رمان**. ترجمه شاپور بهیان، اصفهان: نقش خورشید.

www.SID.ir

Archive of SID

۲۷- هاویلند، ویرجینیا .(۱۳٦۳). **۳۹ مقاله درباره ادبیات کودکان**، تنظیم‌کننده آتش جعفرنژاد. تهران: شورای کتاب کودک.

۲۸- هدایت، صادق .(۱۳۸٦). **آبجی خانم**، تهران: مجید.

۲۹- یوسفی، محمدرضا .(۱۳۷۹). **افسانه بلیناس جادوگر**، تهران: پیدایش.

۳۰- ---------- .(۱۳۷۹). **افسانه شیر سپید یال**. تهران: پیدایش.

۳۱- یونسی، ابراهیم .(۱۳۸٤). **هنر داستان‌نویسی**. تهران: نگاه.

www.SID.ir