Archive of SID

مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک
سال اول، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۳۸۹

خوانشی ساختارگرایانه از داستان «کلاغ‌ها»ی نادر ابراهیمی

سوسن پورشهرام*
دانشگاه تربیت معلم سبزوار

چکیده

گریماس از ساختارگرایان و نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی، با تأکید بر ساختار روایت کوشید با عبور از رویه یا سطح و ساختار متن، به لایه‌های درونی آن دست یابد. رویکرد اصلی گریماس، یافتن ارتباط ساختاری پنهانی است که در فرایند تولید معنا مؤثر است. در حقیقت، نویسنده با ایجاد نوعِ خاص روایت و راوی در داستان خود، سلسله‌ای زنجیره‌وار از «فرستنده/ پیام/ گیرنده» را به کار می‌گیرد و با ایجاد ساختاری درست و منسجم برای یک داستان به زیبایی اثر می‌افزاید.

بنابراین، نگارنده در این مقاله بر آن است، با کاربرد شیوه‌های جدید تحلیل داستانی، نقد روایتی (استفاده از فرایند پایدار و ناپایدار) و الگوی کنش‌گر گریماس یکی از داستان‌های برتر نادر ابراهیمی، (کلاغ‌ها)، را بررسی و تحلیل کند و به یاری روایت‌شناسی، ساختار و مناسبات درونی نشانه‌های متن و با کاربرد نشانه‌شناسی، ارتباط میان شخصیّت‌های داستانی را تبیین نماید و به این ترتیب زمینه‌ای را برای آشنایی با اندیشه‌های نادر (= ناب) و شناخت شیوه‌ی داستان‌پردازی این نویسنده فراهم آورد.

واژه‌های کلیدی: الگوی کنش‌گر، داستان، روایت، شخصیّت‌پردازی، طرح، فرایند پایدار و ناپایدار.

---

* مربی زبان و ادبیات فارسی susanpooria@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱۱/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۸/۱۹

www.SID.ir

Archive of SID

۱. درآمد

نادر ابراهیمی (۱۳۸۷– ۱۳۱۵ش.) فعّالیت حرفه‌ای خود را در زمینه‌ی ادبیات کودکان با تأسیس «مؤسّسه‌ی همگام با کودکان و نوجوانان» آغاز کرد. این مؤسّسه برای مطالعه در زمینه‌ی مسایل کودکان و نوجوانان برپا شد و فعّالیتش را در زمینه‌ی چاپ و پخش کتاب، نقاشی و عکاسی و بررسی شیوه‌های یادگیری کودکان ادامه داد. مؤسّسه‌ی *همگام* عنوان «ناشر برگزیده‌ی آسیا» و «ناشر برگزیده‌ی نخست جهان» را از جشنواره‌ی آسیایی و جهانی تصویرگری کتاب کودک دریافت کرد.

«ما، سرانجام، مجمع کوچک خود را تشکیل داده‌ایم؛ من، همسرم، خواهرهایم و چند تن از دوستان خیلی خوب و قدیمی‌ام. این‌ها که امروز با منند... در کنار هم، برای بچّه‌ها کار می‌کنند– و همه کار می‌کنند: از هدیه دادن کتاب و کتاب‌خانه تا نوشتن، نقاشی کردن، عکس گرفتن، چاپ و پخش کردن کتاب؛ از تحقیق درباره‌ی خلق وخو و رفتار کودکان تا جستجو در زبان کودکان و شیوه‌های یادگیری زبان. ما به دنبال یک فارسی صحیح و سالم برای بچّه‌ها هستیم. ما به دنبال یافتن یک زبان مشترکیم؛ به دنبال راه‌هایی هستیم که کتاب را به صورت جزء اساسی زندگی بچه‌های این سرزمین درآورد.» (ابراهیمی، ۱۳۷۲: ۱۲۶)

به این ترتیب، نادر ابراهیمی با نگارش کتاب‌هایی مانند قصّه‌ی *سار و سیب*، *کلاغ‌ها*، *دور از خانه* و *فارسی‌نویسی برای کودکان*، به عنوان نویسنده و پژوهش‌گر به حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان پای گذاشت. تأسیس مؤسّسه‌ی همگام و کسب جایزه‌ی نخست براتیسلاوا، جایزه‌ی نخست تعلیم و تربیت یونسکو و جایزه‌ی کتاب سال ایران، همگی نشانه‌ی اهتمام او در زمینه‌ی کودکان است.

آنا پلوسکی در این‌باره می‌نویسد: نادر ابراهیمی یکی از نویسندگان خلاق ایرانی است که در بین کودکان، زندگی و کار می‌کرد. مشاهدات او از بچه‌ها و بحث و گفت‌وگوهای او با آن‌ها، همراه با دیدگاه‌ها و عقاید اجتماعی و آموزشی او اساس داستان‌هایش را تشکیل می‌دهند. او نسخه‌های خطی کتاب‌هایش را برای کودکان

www.SID.ir

Archive of SID

می‌خواند و با آن‌ها درباره‌ی نوشته‌هایش به بحث و گفت‌وگو می‌نشست. (ر.ک: آنا پلوسکی، ۱۳۶۳: ۳۲– ۳۳) در حقیقت، ابراهیمی با برجسته کردن برخی از عناصر داستانی و توجّه به ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها در متن، تصویری نو و بدیع از رخدادها و مفاهیم را به مخاطب ارایه می‌دهد. بنابراین، نگارنده در این مقاله بر آن است با استفاده از شیوه‌های جدید تحلیل داستانی، الگوی کنش‌گر گریماس و فرایند پایدار و ناپایدار به بررسی شیوه‌ی شخصیت‌پردازی و شگردهای بیان روایت و... در داستان کلاغ‌ها بپردازد و از این رهگذر، زمینه‌ای را برای آشنایی با شیوه‌ی داستان‌پردازی این نویسنده نیز فراهم آورد.

۲. نگاهی کوتاه به داستان *کلاغ‌ها*

درخت چنار و سرو سبز، سال‌های سال بود که خوب و خوش در کنار هم زندگی می‌کردند، امّا ناگهان، کلاغ‌های خبرچین، این آرامش را بر هم می‌زنند و به این ترتیب، داستان آغاز می‌شود. زمانی که کلاغ‌ها از دوستی سرو و چنار باخبر شدند، گفتند: دوستی؟ «این دیگر چه قصّه‌ای است که درخت‌ها درست کرده‌اند». کلاغ‌ها با خبرچینی و دو به هم‌زنی، میان دوستان خوب – سرو و چنار – را به هم زدند و چرخ‌ریسک – تنها پرنده‌ی دوست آن‌ها در داستان – نتوانست به تنهایی کاری از پیش ببرد. چرخ‌ریسک با راهنمایی سنگ و کوه، تا قلّه‌ی کوه رفت و از سیمرغ کمک خواست. روز بعد، سی مرغ بزرگ تیزپر، در کنار هم، به سوی روستا روی آوردند و کلاغ‌ها با دیدن سایه‌های پرندگان روی باغ‌ها، دسته دسته و هزار هزار به سوی جنگل‌های دور و تاریکشان گریختند.

۳. کاربرد عناصر داستانی در داستان *کلاغ‌ها*

۳–۱. زمان، مکان و زاویه‌ی دید

هر روایت سیر مشخّصی دارد: از جایی شروع می‌شود، میانه‌ای دارد و در جایی پایان می‌یابد. روایت‌ها، حکایت‌ها و داستان‌ها با مقدّمه‌ای معیّن و عبارت‌هایی ثابت و متداول

www.SID.ir

Archive of SID

در زبان فارسی آغاز می‌شوند، مانند «*یکی بود یکی نبود*». عبارت «*روزی (بود)، روزگاری (بود)*»*در* آغاز قصّه کمتر رواج دارد و به تنهایی یا به دنبال عبارتی دیگر به کار می‌رود؛ این در حالی است که پس از ذکر یکی از این دو عبارت آغازین، قصّه شروع می‌شود، که اغلب به این صورت است: «*یک پادشاهی (مردی، روباهی و ...)* بود». گاهی نیز پیش از این عبارت «*در زمان قدیم*» اضافه می‌کردند. (ر.ک: مارزلف، ۱۳۷۶: ۳۹)

در داستان همیشه مقدّمه‌ای هست. اشاره‌ای به زمان (و یا بی‌زمانی)، به مکان و یا آدم‌ها. قصّه‌های عامیانه معمولاً با یک بی‌زمانی آغاز می‌شوند، بی‌زمانی که زمان ویژه‌ی قصّه است. «یکی بود یکی نبود؛ غیر از خدا هیچ کس نبود» و یا «بود و نبود؛ یک پیرزنی بود» و یا حتّی «بود و بود، پیرمردی بود. روزها به صحرا می‌رفت و خار می‌کند.» در این‌جا گرچه اشاره‌ای به زمان هست (بود و بود و یا: روزها) ولی این زمان تقویمی نیست، زمانی‌ست که انگار تا ابد به همین حالت در بی‌زمانی ادامه خوهد داشت. (اخوّت، ۱۳۷۱: ۲۳۴)

البتّه این شیوه‌ی آغاز، خاصّ همه‌ی داستان‌ها نیست؛ زیرا ممکن است داستانی از میانه‌ی ماجرا یا حتّی از گفتگو یا حادثه شروع شود. به هر روی، مقدّمه، باید به شکلی آغازشود که مؤثّر باشد و خواننده را زیر تأثیر قرار دهد. سرآغاز این داستان جمله‌ی زیر است: «هزار سال پیش نبود، صد سال پیش هم نبود، پارسال بود یا دوسال پیش، نمی‌دانم. شاید هم چهار پنج سال پیش» (ابراهیمی، ۱۳۴۸: ۲). / «در گوشه‌ای از سرزمین ما دهکده‌ای بود. در این دهکده باغی بود. در این باغ، درخت قشنگی بود به نام سرو. و در باغ دیگری، کنار جوی آب، توی همین دهکده درخت چناری بود بزرگ و بلند» (همان، ۳)

«برای این‌که داستان حس و معنا داشته باشد باید از واقعیّت ریشه بگیرد.» (هفرنان، به نقل از هاشمی، ۱۳۷۶: ۶۴/۲). بنابراین، نادرابراهیمی زمان و مکان اتّفاق افتادن ماجراهای داستان را، زمان و مکانی نزدیک به روزگار و زندگی خود برمی‌گزیند، تا به

www.SID.ir

Archive of SID

این شیوه بر واقعی بودن داستان‌ها تأکید ورزد؛ زیرا وجود تخیّل گسترده در دوران کودکی و نوجوانی، باعث می‌شود کودک و نوجوان، فضای داستان – زمان و مکان – را واقعی انگاشته و پیوندی بسیار عمیق و حسّی با فضای داستان، شخصیّت‌ها، قهرمان‌ها و ماجراها برقرار سازد. تخیّل گسترده و حسِ همانندسازی و الگوپذیری کودکان، سبب می‌شود کودک و نوجوان، خود را به جای قهرمان داستان قرار دهد، به تجربه‌ی فضاها و ماجراها بنشیند و منش، شخصیّت و معیارهای قهرمانان داستان را الگوی خود قرار دهد. (ر.ک: آقایاری، ۱۳۷۳ :۲۳)

نویسنده معمولاً در نخستین جمله‌های خود، زاویه‌ی دید داستان را نیز مشخّص می‌کند. زاویه‌ی دید «نمایش‌دهنده‌ی شیوه‌ای است که نویسنده به وسیله‌ی آن، مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطه‌ی نویسنده را با داستان نشان می‌دهد.» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۲۱۶) بنابراین، گزینش زاویه‌ی دید مناسب در موفقیّت اثر نقش بسزایی دارد. در داستان *کلاغ‌ها* زاویه‌ی دید، دانای کل است؛ زیرا این روش برای نویسنده شرایطی فراهم می‌آورد تا در روند ماجرا هر جا که لازم باشد، اندیشه‌ها و افکار خود را به خواننده انتقال دهد.

۳-۲. شخصیّت‌های داستان

۳-۲-۱. کارکرد نشانه‌شناسی در شخصیّت‌پردازی

کاربرد نشانه‌شناسی در شخصیّت‌های داستانی، یکی از رویکردهای ساختارگرایی است. ولادیمیر پراپ نخستین کسی بود که به بررسی و تحلیل ساختاری (ریخت‌شناسی) قصّه‌های عامیانه پرداخت. او کارکردهای شخصیّت‌های داستانی را در هفت حوزه‌ی «کنش» قرار داد، از جمله: شخصیّت شریر، حامی (بخشنده)، یاور قهرمان و... . پراپ در پیوند با چگونگی انجام این واکنش‌ها از سوی شخصیّت‌ها در قصّه‌های عامیانه، دریافت که یا شخصیّت با کنش مطابقت دارد یا با درگیر شدن در حوزه‌های متعدّد

www.SID.ir

Archive of SID

کنش، کارکردش را دگرگون می‌کند، یا یک حوزه‌ی کنش از سوی شخصیّت‌های متعدّد انجام می‌شود. (ر.ک: پراپ، ۱۳۶۸: ۱۳۳ و ۱۸۲)

پس از ولادیمیر پراپ، نظریه‌پردازان دیگری مانند تودوروف،[1] ژنت،[2] بارت[3] و ... به بررسی و مطالعه در نقد و تحلیل ساختار داستان پرداختند. از ساختارگرایانی که پژوهش پراپ را در سطحی گسترده به کار برد، آلژیر داس ژولین گریماس[4] بود که با مطالعه‌ی معناشناسی و ساختارهای معنا توانست فرضیه‌ی مدل کنشی را ارائه دهد. (ر.ک: استن، ۱۳۸۶: ۳۶) این الگوی کنش با هدف نمایان ساختن نقش شخصیّت‌ها در داستان مطرح شد. گریماس، الگوی معناشناسی خود را بر کنش روایت استوار کرد و کوشید آن را در نظام نشانه‌شناسی بسنجد. از نظر گریماس، باید شخصیّت‌ها را در گستره‌ی روایی، یعنی هم‌چون الگوی کنش دید نه در گستره‌ی نقشی که در داستان بر عهده دارند. «حُسن الگوی کنشگر در این است که به صورت تصنّعی خصوصیّات یک شخصیّت نمایشی از کنش جدا نمی‌شود و شخصیّت‌های داستانی نه به صورت یک مورد روان‌شناختی، بلکه به عنوان موجودی متعلّق به مجموعه سیستم کلّی کنش‌ها در نظر گرفته می‌شود.» (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۲۶-۲۷)

گریماس بر این باور بود که هم‌چنان که فعل گرانیگاه جمله است، کنش‌گران نیز گرانیگاه روایت به شمار می‌آیند. کنش‌گر کسی یا چیزی است که کنش را انجام می‌دهد و یا این‌که عملی نسبت به او صورت می‌گیرد. در حقیقت، فاعل و مفعول هر دو می‌توانند کنش‌گر باشند. واژه‌ی کنش‌گر از شخصیّت داستانی فراتر می‌رود؛ زیرا کنش‌گر ممکن است فرد، شیء، گروه و یا واژه‌ی انتزاعی مانند آزادی باشد. در الگوی کنش‌گر، شمار کنش‌گرها به شش می‌رسد. امّا روایت ممکن است تعدادی یا همه‌ی آن‌ها را داشته باشد.

1. Tezvetan Todorov
2. Genette Gerard
3. Roland Barthes
4. J.Gremas Algirdas

www.SID.ir

Archive of SID

الف) *فرستنده یا تحریک کننده*: او کنش‌گر را در پی خواسته یا هدفی (شیء ارزشی) می‌فرستد و دستور اجرای فرمان را می‌دهد؛

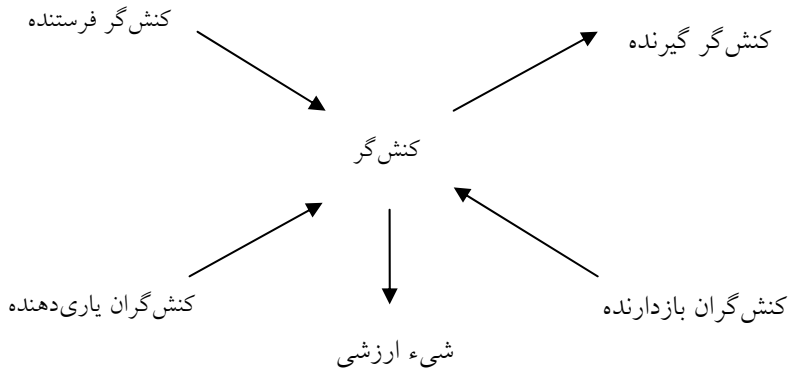
ب) *گیرنده*: کسی است که از کنش کنش‌گر سود می‌برد؛

ج) *شیء ارزشی*: هدف و موضوع کنش‌گر است؛

د) *کنش‌گر بازدارنده (= نیروی بازدارنده)*: کسی است که جلوی رسیدن کنش‌گر را به شیء ارزشی می‌گیرد؛

هـ) *کنش‌گر یاری‌دهنده (= نیروی یاری‌دهنده)*: او کنش‌گر را یاری می‌دهد تا به شیء ارزشی برسد.

فرستنده، کنش‌گر را به دنبال شیء ارزشی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود برد. در روند جست‌وجو، کنش‌گرانِ یاری دهنده یا نیروهای یاری‌دهنده او را همراهی و یاری می‌کنند و کنش‌گران بازدارنده یا نیروهای بازدارنده جلوی او را می‌گیرند. (ر.ک: محمّدی،۱۳۸۱: ۱۱۴-۱۱۳) نمودار الگوی کنش‌گر چنین است:



۳-۲-۲. شخصیّت در داستان کودکان

پس از عبارت‌های آغازین داستان، نویسنده با معرّفی مختصر و کوتاهی از شخصیّت‌ها داستان را آغاز می‌کند. «قصّه‌ها معمولاً از وضعیّتی اوّلیّه آغاز می‌شوند؛ اعضای خانواده را نام می‌برند یا قهرمان آینده را با ذکر نام و عنوان معرّفی می‌کنند.» (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۲)

www.SID.ir

Archive of SID

منظور از شخصیّت، افراد داستان‌اند که بـه عنـوان مهـم‌تـرین ابـزار و مـصالح کـار نویسنده در داستان نمود می‌یابند. «عمل با حضور آن‌ها به وجود می‌آید و فضا و مکـان به خاطر بودن آن‌ها مفهوم پیدا می‌کند و گفتگو هم گفتار آن‌ها با یکـدیگر یـا بـا خـود است.» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۵۰) این عنصر مهمّ داستانی، پیرنگ را استوارتر و درون‌مایـه را جذّاب‌تر می‌کند. در حقیقت «شخصیّت‌ها را باید پایه‌ای دانست که ساختمان یک اثر روی آن بنا می‌شود. هر قدر این پایه‌ها، با استحکام‌تر باشند، بنا محکم‌تر و پایدارتر و از گزند زمانه مصون‌تر خواهد ماند.» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷)

کاربرد شخصیّت‌ها در ادبیات داستانی کودکان و نوجوانان، به دو شیوه است:

«الـف) اسـتفاده از شخـصیّت واقعـی انـسان بـدون تغییـر در وضـعیت بـدنی و رفتارهایش؛

ب) استفاده از صفات و رفتارهای انسانی در قالب شخصیّت‌های جانوری، گیـاهی، پدیده‌های طبیعی و موجودات ساخته‌ی دست و ذهن انـسان» (محمّـدی، ۱۳۷۸: ۱۷۳–۱۷۴)

۳-۲-۳. شخصیّت‌های داستان *کلاغ‌ها*

ماجرا بر محور دو گروه شخصیّتی جانوری و گیاهی قرار دارد. عناصـر بـی‌جـان ماننـد سنگ و کوه و ... شخصیّت‌های فرعی داستان هستند. برای جـای دادن شخـصیّت‌هـای داستان *کلاغ‌ها* در الگوی کـنش‌گـران، نخـست بایـد شخـصیّت اصـلی را بـه خواننـده شناساند.

۱- کلاغ‌ها: «دهکده‌ی آرام پر از کلاغ شد» (ص۴)/ نمی‌دانید چقدر کلاغ: دسته دسـته، هزار هزار، با جیغ و داد و قار قار» (ص۵)

نویسنده با بیان اعمال و رفتار کلاغ‌ها، آن‌ها را این گونه معرّفی می‌کند: «روزی کـه کلاغ‌ها آمدند چرخ‌ریسک، نامه‌رسان مهربان، از دل و جان به آن‌ها خـوش‌آمـد گفـت: کلاغ‌های خوب و محترم! به خانه‌ی قشنگ ما خوش آمدید... آیا برای همیشه در ده مـا

www.SID.ir

Archive of SID

می‌مانید یا فقط دو سه روزی به مهمانی آمده‌اید؟ یکی از کلاغ‌ها خندید: «قاه قاه قاه» و گفت: این پرنده چه حرف‌های خنکی می‌زند. خیال می‌کند درخت‌ها را خریده. و یکی دیگر گفت: آهای پرنده! یادت باشد ما به هر کجا بخواهیم می‌رویم، هر قدر که بخواهیم می‌مانیم. و هر کاری که دوست داشته باشیم می‌کنیم.» (ص۵)

کلاغ‌ها، به زودی از دوستی درخت سرو و چنار باخبر می‌شوند. پس، با خبرچینی و دوبه‌هم‌زنی، دوستی دو درخت را از بین می‌برند؛ زیرا ابراهیمی بر این باور است که کلاغ‌ها، نماد انسان‌هایی هستند که با تجسّس، خبرچینی، دو به هم زنی و آشوب‌گری زندگی خود را می‌گذرانند. (ر.ک: ابراهیمی، ۱۳۶۸: ۱۳۶)

«یکی دو روز بعد، تمام کلاغ‌ها، از دوستی سرو و چنار باخبر شدند. رفتند، روی چمن‌ها نشستند و گفتند: دوستی؟ این دیگر چه قصّه‌ای است که درخت‌ها درست کرده‌اند؟» (۵)/ «روزها و روزها، کلاغ‌ها بر سر سرو ساده و درخت بلند می‌نشستند و آوازهایی پُرکینه می‌خواندند.

کلاغ اوّل: این درخت چنار چقدر خودخواه است.

کلاغ دوم: حرفی نزنید دل سرو می‌شکند.

کلاغ سوم: بله بهتر است فراموش کنیم.

کلاغ چهارم: اما من نمی‌توانم حرف نزنم.» (ص۱۴) (تداعی مثل معروف؛ یک کلاغ، چهل کلاغ)

۲- سرو: «در این باغ، درخت قشنگ سبزی بود به نام سرو» (ص۲)

از دیدگاه نویسنده، سرو، آزاد و بی‌تعلّق است. سرو آزاد قلبی اسیر ندارد. شاید به همین دلیل سرو یکی از درختان داستان انتخاب شده، تا دلیلی باشد بر این‌که دوستی از جانب سرو کنار گذاشته می‌شود.

«همه چیز سرو است، همه‌جا سرو است و سرو خود زیر فشار کلاغ‌های بدکینه‌ی خبرچین» (ابراهیمی، ۱۳۶۸: ۱۳۷) / «سرو، که حرف‌های تلخ کلاغ‌ها بر دلش نشسته

www.SID.ir

Archive of SID

بود، گفت: بروید به درخت بلند چنار بگویید: من آن‌قدر قشنگم که تمام درخت‌های باغ دوستم دارند. دوستی درخت زشتی مثل تو برای من چه فایده دارد.» (ص۱۴)

۳- چنار: در باغ دیگری، کنار جوی آب، توی همین دهکده درخت چناری بود بزرگ و بلند (۲). در فرهنگ ما، آب ارزش و جایگاهی ویژه دارد، مظهر روشنایی، صفا، رویش، امید، طهارت و نماد زندگی (ر.ک: ابراهیمی، ۱۳۷۱: مقدّمه). ابراهیمی با قرار دادن درخت، کنار جوی آب، صفا و صمیمیّت بیشتری را از آنِ چنار می‌داند؛ چون پس از این هم اشاره می‌کند که او در اوج عصبانیّت به دوست قدیمی‌اش بد نمی‌گوید: «برو به سرو من بگو که می‌تواند با تمام درخت‌های دنیا دوستی کند. من هم یکی از تمام درخت.» (ص۱۲)

در این داستان چرخ‌ریسک *کنش‌گر* است. او درمی‌یابد که به تنهایی کاری از کسی برنمی‌آید. پس برای یافتن *شیء ارزشی* (برقراری مجدد دوستی) که از سوی کلاغ‌ها (*کنش‌گران* تحریک کننده)، از بین رفته است. دهکده را ترک می‌گوید تا شاید راه نجاتی بیابد و مانع از خشک شدن درخت سرو و چنار شود.

۴- چرخ‌ریسک: «توی همین دهکده پرنده‌ی قشنگی زندگی می‌کرد به نام «چرخ‌ریسک» و این پرنده‌ی کوچک کارش نامه‌رسانی بود.» (ص۳)

راوی، این پرنده را این‌گونه معرفی می‌کند: «چرخ‌ریسک، نامه‌رسان مهربان»، زیرا از دل و جان به کلاغ‌ها خوش‌آمد می‌گوید: «روزی که کلاغ‌ها آمدند چرخ‌ریسک، نامه‌رسان مهربان، از دل و جان به آن‌ها خوش آمد گفت: کلاغ‌ها، کلاغ‌های خوب و محترم! به خانه‌ی قشنگ ما خوش آمدید. چه‌قدر محبّت کردید که همه با هم آمدید.» (ص۵)

اما چرا نادر ابراهیمی *چرخ‌ریسک* را به عنوان *کنش‌گر* داستان بر می‌گزیند. کودکان شمال ایران، این پرنده‌ی کوچک و زیبا را بیش از دیگر مناطق ایران می‌شناسند؛ زیرا چرخ‌ریسک در این مناطق لانه‌گزینی می‌کند. درباره‌ی واژه‌ی چرخ‌ریسک در لغت‌نامه‌ی دهخدا چنین گفته شده: «به اندازه‌ی گنجشک یا بلبل که در ماه اسفند و فروردین هنگام

www.SID.ir

Archive of SID

جوانه زدن شاخه‌های توت و بید، و به آهنگی شبیه به صدای چرخ نخ‌ریسی زنان، آواز خواند.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه)

نادر ابراهیمی در کتاب *با من بخوان تا یاد بگیری* چرخ‌ریسک را این‌گونه معرفی می‌کند: «نام من چرخ‌ریسک است، این هم چرخ نخ‌ریسی من است. من پنبه را نخ می‌کنم. نخ را پارچه می‌کنم و پارچه را لباس و لباس‌ها را به پرنده‌ها می‌دهم»، ولی آیا دیگر کودکان ایرانی تصویری از این پرنده در ذهن دارند و یا حتی نام او را شنیده‌اند. شاید چرخ‌ریسک نماد فردی است که نمی‌خواهد چرخ دوستی از گردش بایستد. (ابراهیمی،۱۳۷۳: ۱۲)

چرخ‌ریسک ابتدا، خبرچینی کلاغ‌ها را نوعی شوخی می‌پندارد: «چرخ‌ریسک فکر کرد که شاید کلاغ‌ها شوخی می‌کنند. به خودش گفت: این کلاغ‌ها شوخی خوب هم بلد نیستند.» (ص۷) امّا سرانجام به فریب کلاغ‌ها پی می‌برد. پس می‌کوشد به درخت سرو و چنار بقبولاند که نباید حرف کلاغ‌ها را باور کنند؛ زیرا این پرندگان نامهربان می‌خواهند دوستی‌ها را از میان بردارند.

چرخ‌ریسک به سرو گفت: «نه ای سرو سبز! حرف‌هایشان را باور نکن. خودت را تکانی بده و مگذار این پرندگانِ بد روی شاخه‌های خوب تو به گفت و گو بنشینند» (ص۹)/ پرنده‌ی کوچک گفت: من این پیام را برای درخت بلند می‌برم. او به قدر تو ساده نیست. او فریب کلاغ‌ها را نمی‌خورد. او کلاغ‌ها را بهتر از تو می‌شناسد، و فرصت دو بهم زنی به آن‌ها نمی‌دهد. این پرندگان نامهربان می‌خواهند دوستی‌ها را از میان بردارند. و تو، سرو سبز مهربان! بدان نوک تمام پرنده‌های بَد به سنگ می‌خورد.» (ص۹) / «امّا، صدای نازکِ پرنده در میان قارقار کلاغ‌ها ناپدید شد.» (ص۱۰ و ۱۴)/ «پرنده‌ی کوچک غمگین، گاه روی سرو می‌نشست، و گاه، روی شاخه‌های نیمه خشک چنار، و به آن‌ها می‌گفت: درخت‌ها، درخت‌های خوب! حرف‌های مرا بشنوید و باور کنید.» (ص۱۶) سرانجام، وقتی چرخ‌ریسک دانست که به تنهایی کاری از پیش نمی‌برد و زورش به کلاغ‌ها نمی‌رسد بارِ سفر بست و به راه افتاد. در مسیر راه، گروهی از

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیّت‌های داستانی، چرخ‌ریسک را یاری می‌دهند. شخصیّت‌های زیر کنش‌گران یاری‌دهنده‌اند:

۱- سنگ: چرخ‌ریسک برای رفع خستگی بر روی سنگ می‌نشیند. «دل سنگ سوخت و به او راهی را نشان داد: سیمرغ پرنده‌ی بزرگ و نیرومند کوه را خبر کن. شاید او بداند چه باید کرد.» (ص۱۸)

۲- کوه: «رفت و رفت تا باز خسته شد و بر دامن کوهی فرود آمد. کوه گفت: خانه‌ی پرنده‌ی بزرگ روی سر من است. نوک این قلّه‌ی بلند.» (ص۱۸)

۳- سیمرغ: پرنده‌ای افسانه‌ای، تصویرگرِ داستان *کلاغ‌ها* برای جلوگیری از هرگونه تصوّر نادرست در ذهن کودک، چهره‌ای از این منجی ارائه نمی‌دهد.«حضور شخصیّتی گره‌گشا هم‌چنان که در ادبیات بزرگ‌سالان مردود است در ادبیات کودکان نیز قابل قبول نیست.» (حجازی،۱۳۸۰: ۱۱۱) شاید نخسین کسی که استفاده از چنین عاملی را در برخی از نمایشنامه‌ها مردود دانست، ارسطو بود؛ چون در برخی از نمایش‌های زمان او، هنگامی که کار کشمکش بین دو جناح مخالف پیچ می‌خورد و ظاهراً هیچ امیدی به پایان گرفتن آن به سود یکی از دو جناح نبود، ناگاه از بالا، خدایانی به داخل نزول می‌کردند و به یاری قهرمان مثبت می‌شتافتند و درگیری را به سود آنان به پایان می‌رساندند. (ر.ک: سرشار،۱۳۷۷: ۶۹/۲)

البته در داستان *کلاغ‌ها*، اگر سیمرغ (نیروی فراطبیعی) وارد ماجرا نمی‌شد، بی‌شک پیروزی از آنِ کلاغ‌ها بود. نادر ابراهیمی نیز برای جلوگیری از خطرِ محقق‌الوقوع – پیروزی کلاغ‌ها– شاید به ناچار از سیمرغ قصّه کمک خواسته است. به هر روی، اگر چنین گره‌گشایی در میانه‌های داستان رخ می‌داد، پذیرفتنی بود؛ چون نیروی محرّکه و پیش‌برنده‌ی بقیّه‌ی داستان، نقص این نیروی گره‌گشا را جبران می‌کرد. ولی اگر چنین رخدادی در پایان ماجرا پدید بیاید، هیچ چیز پس از آن نیست که این نقص را برطرف کند و طبعاً عملیّات نجات نه خواننده را راضی می‌کند و نه بر سر شوق می‌آورد. چون

www.SID.ir

Archive of SID

پیش از استفاده‌ی نویسنده از این گول‌زنک، این شگرد گره‌گشایی را لو می‌دهد. (ر.ک: بیشاب، ۱۳۷۴: ۳۵۶)

نادر ابراهیمی نیز بر این باور است که «دیگر معجزه‌ای در کار نیست. قالیچه‌ی سلیمانی، انگشتر سلیمانی، غول امربری، سنگ جادویی و کیمیاگر بزرگی وجود ندارد» (ابراهیمی، ۱۳۸۱: ۲۰۷– ۲۰۸) و نیز «برای رسیدن به اوج از من بال و پر جادو نخواه ... نه کیمیاگری وجود دارد، نه پری قصّه‌هایی، نه ساحر پیری و ... » (همان، ۱۱۱) امّا به نظر نگارنده‌ی *کلاغ ها*، این پرنده‌ی بزرگ، یک نیروی فراطبیعی نیست؛ چون یک سیمرغ **تنها** هم نمی‌تواند گره‌گشای داستان باشد. بلکه سیمرغ چونان رهبری است که با کمک پرنده‌های دیگر– سی‌مرغ – کلاغ‌ها را از باغ دهکده‌ی قصّه بیرون می‌کند.

«پرنده‌ی بزرگ خندید و جواب داد: یک سیمرغ تنها هم کاری نمی‌کند. من پرندگان شش قلّه را خبر می‌کنم. روز بعد، سی مرغ بزرگ تیزپر، در کنار هم، به سوی روستا روی آوردند.» (ص۲۱) / «پرنده‌ی کوچک سؤال کرد: شما با کلاغ‌ها جنگ می‌کنید؟ آن‌ها جواب دادند: نه... کلاغ‌ها هرگز با ما روبه‌رو نمی‌شوند. آن‌ها از سایه‌های ما فرار می‌کنند. و چون سایه‌های پرندگان روی باغ‌های روستا کشیده شد، کلاغ‌ها دسته دسته و هزار هزار، با جیغ و داد و قار قار به سوی جنگل‌های دور و تاریکشان گریختند» (ص۲۲)

در این داستان، سپیدار و درخت انجیر، نقشی در پیشبرد داستان ندارند. تنها از آن‌ها نامی ذکر می‌شود.

درخت انجیر: «کلاغ‌ها به دروغ از قول سرو، درخت انجیر را این گونه توصیف می‌کنند: درخت انجیرِ سر به زیر. انجیر نازنین. چقدر سر به زیر و زیبا هستید.» (ص۹)

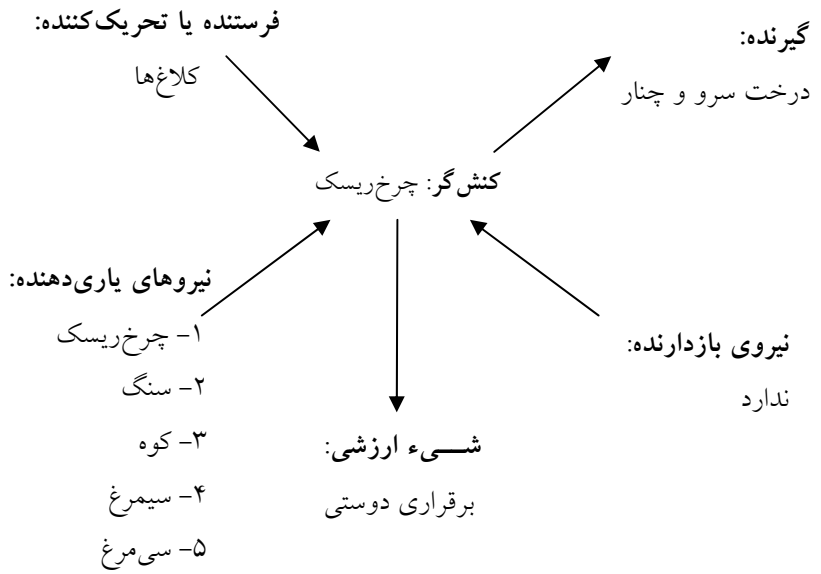
درباره‌ی درخت **سپیدار** باید گفت، هنگام آمدن کلاغ‌ها سپیدار خشک شده است (ورود سیاهی و خروج سپیدی) و کلاغ‌ها در حرف‌هایشان نبودِ سپیدار را عاملی برای تفرقه به کار می‌برند. کلاغ‌ها نامه‌ای را، به دروغ از قول چنار برای درخت سرو می‌خوانند و مدّعی می‌شوند که این نامه را درخت چنار برای انجیر نوشته است:

www.SID.ir

Archive of SID

«کلاغ برگ را برگرداند و روی دیگرش را خواند: «دوست من انجیر! پیش از آن‌که درخت سپیدار خشک را بیندازند من شما را ندیده بودم، و گر نه ممکن نبود با درخت سرو دوست بشوم.» (ص۸-۹)

الگوی کنش‌گر در داستان *کلاغ‌ها* چنین است:



۳- ۳. روایت داستان

۳- ۳-۱. کاربرد روایت در تحلیل داستان

یکی از عناصر مهم در داستان، عنصر «روایت» است. داستان اصولاً طرح روایتی مقدّماتی است. ماجراهای روایتی در پیرنگ شکل می‌گیرد و سازمان می‌یابد . روایت را می‌توان هم‌چون جنبه‌های درهم‌بافته‌ای از متن یا سخن ادبی دانست. اصطلاحِ ادبی که برای ساختار روایت به کار می‌رود «پیرنگ» است و بیشتر مطالبی که در سنّتِ ادبی در این باره بیان می‌شود، برگرفته از *فنّ شعر* ارسطو است. پیرنگ، حاصل ترکیب پی‌رفتِ زمانی و علّیّت است. ارسطو بر این باور بودکه در پیرنگ وحدت یافته، باید توالی پیوسته‌ای از آغاز، میان و پایان وجود داشته باشد. «آغاز» سرمنشأ کنشی است که به

www.SID.ir

Archive of SID

چیزی بیشتر نظر دارد، «میان» بیانگر چیزی است که گذشته است و آبستن چیزی است که در پی می‌آید و «پایان» در پی مطالب پیشین می‌آید، اما به چیز بیشتر احتیاج ندارد. در این هنگام است که پیرنگ کامل می‌شود.

مطالعه‌ی دقیق و منظّم ساختار طرح در ۱۹۲۸م. از سوی ولادیمیر پراپ، صورت‌گرای روسی آغاز شد. پراپ براین باور بود که یک روایت کامل با وضعیّت ثابت آغاز می‌کند (وضعیّتی که دارای تعادل و آرامش است)، بعد این آرامش از سوی نیرو(هایی) به هم می‌خورد و به وضعیّت نامتعادل منجر می‌شود و سرانجام وضعیّت نامتعادل دوباره تعادل نخستین خود را بازمی‌یابد (و یا نمی‌یابد). در حقیقت پراپ روایت را متنی می‌داند که تغییر وضعیّت را از حالت پایدار به حالت ناپایدار و بازگشت دوباره‌ی آن را به حالت پایدار، بیان کند. او این تغییر وضعیّت را «واقعه» یا «رخداد» (Event) می‌نامد و آن را عنصر اساسی و اصلی روایت می‌داند.

از دیدگاه ریخت‌شناسی، قصّه به هر بسط و گسترشی گفته می‌شود که از یک شرّ یا کمبود آغاز شود و پس از پشت سرگذاشتن کارهای بینابینی به عروسی یا کارهای دیگری که بتوانند در پایان جای گیرند، بینجامد. کار پایانی می‌تواند پاداش، فتح و کشورگشایی... باشد. این بسط و گسترش‌ها، حرکت نامیده شود. ... یک قصّه می‌تواند از چندین حرکت تشکیل شده باشد. تجزیه‌ی متن نیز در درجه‌ی نخست مستلزم تعیین تعداد حرکات آن است. (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۴۳)

طرح اگر چه جزیی از ساختار متن است، در محدوده‌ی خود نیز دارای اصولی است. وجود وضعیّت‌های سه‌گانه در ادبیات داستانی یکی از ویژگی‌های طرح است. «هر داستان، حاصل به هم ریختن یک تعادل است. اگر زمان خطی مورد نظر باشد، فرآیندهای سه گانه را می‌توان به شکل زیر نمایش داد: (ر.ک: محمّدی، ۱۳۷۸: ۱۰۵–۱۰۷)

فرایند پایدار نخستین← فرایند ناپایدار میانی ← فرایند پایدار فرجامین

www.SID.ir

Archive of SID

در حقیقت گذر از فرایند پایدار نخستین به فرایند ناپایدار میانی، توسّط نیروی ویران کننده یا گذر از فرایند ناپایدار میانی در رسیدن به فرایند پایدار فرجامین، توسّط نیروی سامان دهنده، از مهم‌ترین ویژگی‌های طرح است. «هر طرح ساختاری در تلاش است که این فرایندهای سه‌گانه را سازماندهی کند ...تعادل برقرار کردن بین این فرایندهای سه‌گانه، خود از مهارت‌های طرح‌ریزی ساختارهای داستانی است.» (همان، ۱۰۷)

به سخن دیگر، ساختمان طرح داستان شامل این مراحل است: ۱- **زمینه‌چینی**؛ که مرحله‌ی آرامش است و در آن، زمان، مکان و شخصیّت‌های داستان معرّفی می‌شوند (فرایند پایدار نخستین)؛ ۲- **بحران** که نقطه‌ی شروع داستان است و در آن مسأله یا مشکلی توسّط نیروی ویران‌کننده رخ می‌دهد و آرامش نخستین می‌شکند (فرایند ناپایدار میانی)؛ ۳- **اوج‌گیری**، که مرحله‌ی کوشش قهرمان یا قهرمانان داستان (نیروی سامان‌دهنده) برای برطرف کردن بحران و حل مسأله است و اصلی‌ترین بخش داستان را تشکیل می‌دهد؛ ۴- **مرحله‌ی گره‌گشایی**، که حساس‌ترین بخش داستان است و بحران در آن به وسیله‌ی نیروی سامان‌دهنده برطرف می‌گردد؛ ۵- **فرود یا نتیجه‌گیری**، که در آن آرامش دوباره برقرار می‌شود. (فرایند پایدار فرجامین) (ر.ک: خسرونژاد،۱۳۸۲: ۱۲۲) به این ترتیب، نیروی ویران‌کننده، وضعیّت آرامش اوّلیّه را برهم می‌زند و داستان را از مرحله‌ی پایدار نخستین به مرحله‌ی ناپایدار میانی سوق می‌دهد و این ناپایداری پدید آمده، به کمک نیروی سامان‌دهنده، برطرف می‌شود و وضعیّت آرامش دوباره برقرار می‌شود.

۳- ۳-۲. طرح در داستان کودکان

داستان‌های کودکان بیشتر از موقعیّتی آرام و شاد شروع می‌شوند. «توصیف موقعیّت‌ها و شخصیّت‌ها معمولاً نشان‌دهنده‌ی فضایی آرام، توأم با محبّت و عشق و لذّتِ سرشار از زندگی آغاز می‌شود.» (خسرونژاد،۱۳۸۲: ۱۲۳) پس از معرّفی شخصیّت‌ها - در یکی از

www.SID.ir

Archive of SID

دو صفحه- به سرعت «بحران» آغاز می‌شود. شروع طرح باید گیرا، کوتاه و دور از هر گونه مقدّمه‌چینی طولانی باشد و بسیار زود خواننده‌ی کودک را به درون حادثه‌ی اصلی پرتاب کند و با معرّفی، شخصیّت اصلی، زمان و مکان داستانی، سرنخ ماجراها را به مخاطب بدهد و قلّاب احساسات و اندیشه‌ی او را به تنه و قسمت میانی داستان وصل کند. (ر.ک: حکیمی،۱۳۸۲: ۲۱۵/۱)

نادر ابراهیمی نیز معتقد بود «طرح، در گام نخست، مسلماً مکتوب یا مضبوط کردن یک یا چند جرقّه‌ی مربوط به هم است با نظمی محدود و موضوعی، همراه با تفکّرات و حرکاتی در جهت تنظیم «ماجراها»ی آن جرقه یا جرقه‌ها.» (ابراهیمی، ۱۳۶۳: ۴۳) در واقع «طرح تسلسل حوادث است براساس روابط علّی و معلولی منطبق با منطق درونی خود داستان» (کوندرا، به نقل از: حکیمی، ۱۳۸۲: ۱/ ۱۹۹) در اصطلاح‌شناسی داستان، طرح «به چگونگی آرایشی گفته می‌شود که نویسنده به رویدادهای داستان می‌بخشد تا به نتیجه‌ای که دل‌خواه اوست دست یابد. هر طرح زنجیره‌ای از رویدادهای به هم پیوسته است که در کشاکش نیروهای مخالف به اوج و نتیجه می‌رسد.» (ایرانی، ۱۳۴۶: ۱۶۴)

۳-۳-۳. طرح داستان *کلاغ‌ها*

درخت چنار با سرو سبز دوست بود. سال‌های سال بود که پرنده و چنار و سرو، خوب و خوش در کنار هم زندگی می‌کردند، وضعیّت نخستین ماجراست که نیرویی این آرامش را بر هم می‌زند و بدین‌سان، داستان آغاز می‌شود. «تا این که یک روز صبح، همه چیز به هم ریخت، و دهکده‌ی آرام، پر از کلاغ شد» (ص۳)/ «یکی دو روز بعد، تمام کلاغ ها، از دوستی سرو و چنار باخبر شدند. رفتند، روی چمن‌ها نشستند و گفتند: دوستی؟ این دیگر چه قصّه‌ای ست که درخت‌ها درست کرده‌اند.» (ص۵)

کلاغ‌ها (نیروی ویران‌کننده) با خبرچینی و دو به هم زنی، میان دوستان خوب – سرو و چنار – را به هم زدند.

www.SID.ir

Archive of SID

«پرنده‌ی رنگین غمگین، که تمام تنش درد می‌کرد، رفت روی شاخه‌ی کوتاه درختی نشست و شروع کرد به آواز خواندن: «کلاغ‌ها، کلاغ‌ها! کلاغ‌های بد! از این همه دروغ گفتن و میان دوستان خوب را به هم زدن چه فایده! از این‌که بشکنید قلب خوب این درخت‌های خوب را چه فایده!» (ص۱۲) / «روزها و روزها، کلاغ‌ها بر سر سرو ساده و درخت بلند می‌نشستند و آوازهای پرکینه می‌خواندند» (ص۱۶)

کلاغ‌ها (نیروی ویران کننده)، تا حدودی در کارشان موفّق شدند. (وضعیّت میانی یا فرایند ناپایدار میانی)

«سرو به خود گفت: بدون دوستی درخت بلند، من هیچ چیز را دوست ندارم و چنار بلند، در باغ دیگر، کنار جوی آب، با خود می‌گفت: زندگی بدون دوستی چه خاصیّت دارد؟ چنار آهسته آهسته ریشه‌هایش را از خاک بیرون کشید و در هوای داغ تابستان نگه داشت.» (ص۱۶) / «سرو سبز از کنار دیوار باغ، درخت بلند را دید که سخت بیمار است، تحملّش تمام شد و با نخستین باد تند پاییزی کمر خم کرد. چیزی نمانده بود که بشکند.» (ص۱۶)

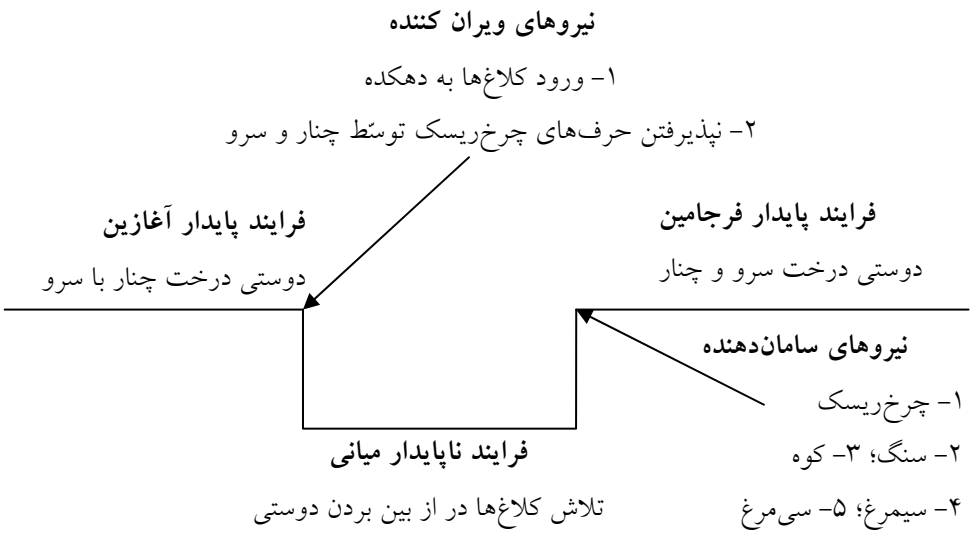
چرخ‌ریسک، یکی از نیروهای سامان‌دهنده‌ی داستان کاری از پیش نبرد. «پرنده‌ی کوچک غمگین گاه روی سرو می نشست، و گاه روی شاخه‌های نیمه‌خشک چنار، و به آن‌ها می‌گفت: درخت‌ها، درخت‌های خوب! حرف‌های مرا بشنوید و باور کنید. امّا دیگر نه سرو به او گوش می‌سپرد نه درخت بلند.» (ص۱۶)

سرانجام، زمانی‌که چرخ‌ریسک دانست، به تنهایی کاری از پیش نمی‌برد و زورش به کلاغ‌ها نمی‌رسد بار سفر بست و به راه افتاد. پرنده‌ی کوچک با راهنمایی سنگ و کوه، تا قلّه‌ی کوه رفت و از سیمرغ کمک خواست. «پرنده‌ی بزرگ خندید و جواب داد: یک سیمرغ تنها هم کاری نمی‌کند. من پرندگان شش قلّه را خبر می‌کنم» (ص۲۰) (نیروهای سامان‌دهنده). روز بعد، سی مرغ بزرگ تیزپر، در کنار هم، به سوی روستا روی آوردند. و کلاغ‌ها با دیدن سایه‌های پرندگان روی باغ‌ها، دسته دسته و هزار هزار به سوی جنگل‌های دور و تاریکشان گریختند (وضعیّت فرجامین یا فرایند پایدار فرجامین).

www.SID.ir

Archive of SID

«چون سایه‌های پرندگان روی باغ‌های روستا کشیده شد، کلاغ‌ها دسته دسته و هزار هزار، با جیغ و داد و قار قار به سوی جنگل‌های دور و تاریکشان گریختند.» (ص۲۲) / «سرو، کمر راست کرد و شادمانه خندید و به چرخ‌ریسک قشنگ گفت: «روی شاخه‌های من خانه‌ای بساز و با آواز خوبت برای من قصّه‌ای بگو.» (ص۲۳)



۳-۴. سرانجام داستان

پایان داستان، پس از نقطه‌ی اوج آغاز می‌شود و به فاصله‌ی کوتاهی نیز پایان می‌گیرد. نویسنده در این بخش می‌کوشد تا به شکلی هر چه ظریف‌تر و غیرمستقیم‌تر، نکات ریز امّا با اهمیّتی را که هم‌چنان برای خواننده مبهم مانده است، روشن کند. .داستان‌های کودکان بیشتر با توصیف یک موقعیّت شاد آغاز می‌شود (فرایند پایدار نخستین). سپس نیرو(هایی) این شادی را بر هم می‌زنند (فرایند ناپایدار میانی) و شخصیّت اصلی یا قهرمان داستان و نیرو(های) برهم‌زننده‌ی آرامش با هم درگیر می‌شوند. شخصیّت اصلی با همکاری نیرو(های) سامان‌دهنده، برای برقراری مجدد آرامش (فرایند پایدار فرجامین) می‌کوشد و سرانجام صلح و صفا بار دیگر برقرار می‌شود. در پایان این

www.SID.ir

Archive of SID

داستان نیز، کوششِ نیروهای سامان‌دهنده، سبب می‌شود بار دیگر آرامش و نشاط برقرار گردد. جمله‌های پایانی داستان گویای این مطلب است: «چرخ ریسک قشنگ، در قلب خود، جشنی به پا کرده بود. پرندگان بزرگ روی دیوار باغ‌ها نشستند و ماجرای دروغ‌های کلاغ‌ها را برای سرو و چنارِ نیمه‌خشک، مو به مو حکایت کردند. درخت‌ها روح تازه یافتند. موجی از نشاط و خنده باغ‌ها را فرا گرفت.» (ص۲۲)

۳-۵. ویژگی‌های درون‌مایه‌ای داستان

برخی از نکته‌های شایسته‌ی درنگ در داستان *کلاغ‌ها* به ترتیب زیر است:

۳-۵-۱. در میان عناصر اساسی داستان، معمولاً یک عنصر محور قرار می‌گیرد، تصویرگرِ رویِ جلد کتاب باید به عنصر محور توجّه کند و به نوعی همان را روی جلد کتاب بیاورد؛ برای نمونه در داستانی که شخصیّت اصلی محور ماجراهاست، شایسته است تصویرگر، همین شخصیّت را روی جلد بیاورد و یا در داستانی که آتش‌فشانی یک کوه یا زلزله‌ای عظیم روایت داستانی است، بهتر است که تصویری از حادثه و ماجرا روی جلد کتاب بیاید. (ر.ک: ابراهیمی، ۱۳۶۸: ۱۰۳-۱۰۴) نویسنده در این داستان، رفتار و کنش کلاغ‌ها را بیان کرده است، شخصیّت‌هایی که به ایجاد تفرقه و دشمنی بین دوستان می‌پردازند، بنابراین، تصویرگر، تصویر کلاغ‌ها را برای جلد کتاب مناسب دانسته است.

۳-۵-۲. داستان *کلاغ‌ها*، داستانی نمادین و استعاری است؛ زیرا «در قصّه‌های رمزی و استعاری ...قهرمانان قصّه، اعم از آن که حیوانات، گیاهان یا جمادات باشند، هر یک (هر گروه) از آن‌ها، بی‌شک نمادی از یک نمونه‌ی نوعی (تیپ) قشر یا گروه خاصّی از جامعه‌ی انسانی هستند؛ از همین‌رو، برای فهم درست منظور نویسنده، باید نخست آن مصداق‌های انسانی موردنظر نویسنده را متوجّه شد و در ذهن، جایگزین قهرمانان داستان کرد.» (رهگذر، ۱۳۷۲: ۱۳۶) در قصّه‌های نمادین، نمادها برای خود فرهنگی دارند و با دلیل و برهان‌های ویژه‌ای گزینش می‌شوند. در حقیقت، نویسنده‌ی ماهر

www.SID.ir

Archive of SID

کسی است که شخصیّت‌های داستانیش با وجود داشتن ویژگی‌های برجسته‌ی انسانی، یگانه باشند و شایستگی آن را داشته باشند که از موانعی که در سر راه او قرار گرفته است، بگذرند و بر آن‌ها پیروز شوند. در این داستان، کلاغ‌ها، نمادی از دو پدیده هستند:

الف. انسان‌های خبرچین: «کلاغ‌های بدکینه‌ی خبرچین از یک سو شخصیّت‌های منفی کتاب هستند، از سوی دیگر نیروی مسلّط بر جامعه، و سرانجام نمادی از انسان‌هایی که از طریق تجسس، خبرچینی، دوبه هم زنی و آشوبگری زندگی خود را می‌گذارنند.» (ابراهیمی، ۱۳۶۸: ۱۳۶)

ب. سیاهی و تاریکی: «در قصّه‌ی *کلاغ‌ها*، تضاد بین نیک و بد، بین خبرچینی و خوش‌خبری، و بین آزادی و اسارت، به صورت تضاد بین رنگ سیاه پرکلاغی و جعبه‌ی رنگ تن چرخ‌ریسک، به نحوی به راستی شگفت‌انگیز نموده است شده است.» (ابراهیمی، ۱۳۶۷: ۷۱)

۳-۵-۳. در *کلاغ‌ها*، آغاز و پایان داستان دارای تصویری یکسان از آرامش، صلح و صفاست، در صورتی که معمولاً «در انتها، نسبت به ابتدای آن، باید یک یا چند تحوّل، در سرنوشت، منش یا عقیده‌ی قهرمان با قهرمانان اصلی داستان، به وجود آمده باشد» (سرشار، ۱۳۷۷: ۱۱۷/۲)، پس شایسته است که این بازگشت به موقعیّت آرام نخستین همراه با تغییراتی که حاصل تجربه‌های جدید قهرمانان داستان است، همراه باشد.

۳-۵-۴. «کودکان همواره در جستجوی شناخت محیط و اکتشافات جدید هستند. تلاش آن‌ها در جهت کشف پدیده‌ها، موجودات و شناخت دنیای پیرامون خود و قانون‌مندی‌های حاکم بر آن، تلاشی مداوم، فطری و ناخودآگاه است. آن‌ها به دنبال کشف رابطه‌ها هستند. اگر قصّه‌ای از سرگذشت حیوانات برایشان گفته شود، آن‌ها به نوع رابطه‌ی حیوانات با یکدیگر و با قهرمانان قصّه فکر می‌کنند.» (آقایاری، ۱۳۷۳ :۲۳) کودکان تمایل زیادی دارند که با حیوانات و اشیاء اطراف آن آشنا شوند. «به علاوه حیوان هم می‌تواند ابزار تشویق و روش تربیتی کودکان و هم وسیله‌ی آموزشی به

www.SID.ir

Archive of SID

گونه‌ای غیرمستقیم باشد؛ زیرا «قصّه» روشی است که از طریق آن به دنیای کودک راه می‌یابیم و حیوان وسیله‌ای است که از طریق آن، یا به واسطه‌ی آن، آن چه را می‌خواهیم، به کودک انتقال می‌دهیم.» (العاصی، ۱۳۶۸: ۱۴)

امّا در باغ دهکده‌ی زیبا و کوچک قصّه‌ی ابراهیمی، چرخ‌ریسک، تنها پرنده‌ای نقش‌آفرین است. داستان زیباست ولی خالی از پرندگان و حیوانات، جاندارانی که اگر کمکی به حلّ ماجرا نمی‌کنند، با حضور خود به روایت رنگ و جلایی دیگر بدهند – شور و شوق و سرزندگی– و سرانجام بهانه‌ای برای آشنایی کودک با شیوه‌ی زندگی و نوع رابطه‌ی جانداران با یکدیگر باشند.

۳–۵–۵. در آثار ادبی ویژه‌ی کودکان، درون‌مایه معمولاً ساده‌تر از درون‌مایه در ادبیات بزرگ‌سالان است و حاوی تجربیّاتی است که کودکان قادر به درک آنند. درون‌مایه در ادبیات کودکان حاوی اشارات معنوی و اخلاقی است، ولی نباید نتیجه گرفت که نوعی بیان نصیحت همراه با مثل و تمثیل است. در ادبیات – با اعمال شخصیّت‌ها و پیشرفت طرح وقایع– معنا ضمن تجربه پدید می‌آید. این معنا که همان درون‌مایه است، می‌تواند به طور صریح، مثلاً در یک افسانه و یا به طور ذهنی در یک تمثیل، یک قطعه‌ی تخیّلی، یا یک داستان واقع‌گرا بیان شود. (ر.ک: حجازی، ۱۳۸۰: ۹۸)

نادر ابراهیمی در داستان *کلاغ‌ها*، به نصیحت یا پند و اندرز نمی‌پردازد بلکه شخصیّت‌های داستانی، به بیان افکار و عقاید نادر(= ناب) می‌پردازند، اندیشه‌هایی که گاه در پرده و گاه به طور صریح به آن اشاره می‌شود. مضمون اصلی نادر ابراهیمی در این داستان نمادین، همان‌گونه که خود اشاره می‌کند وجود ساواک و تجسس‌های آن‌ها در زمان پیش از انقلاب است. حضور ساواکی‌ها، در پهنه‌ی زندگی مردم و تجسس‌ها و خبرچینی‌های رذیلانه‌ی ایشان همراه با این پیام است: **کلاغ‌ها هنوز زنده‌اند**. (ر.ک: ابراهیمی، ۱۳۶۹: ۱۸)

www.SID.ir

Archive of SID

۴. نتیجه‌گیری

۴-۱. شناخت ساختار روایی و توصیف و تشریح آن، یکی از مهم‌ترین نکته‌ها در پژوهش‌های ادبی است؛ زیرا یک داستان خوب، برآیند دو عنصر زیبایی و ساختار است. هر داستان از پیوند استوار میان دو عنصر رویه یا سطح و ساختار تشکیل شده است. در حقیقت، ارزش هر داستان در زیباییِ نهفته در آن است تا آن جا که ساختار درست یک داستان، می‌تواند به زیبایی آن بیفزاید.

۴-۲. نقد روایی الگو و روشی مناسب برای تأویل متن است. منتقد با استفاده از تحلیل ساختاری داستان و به ویژه رویکرد نقد روایتی می‌تواند به مطالبی ورای آن‌چه در معنا نهفته است و در نظام صوری متن وجود دارد، دست یابد. الگوی کنش‌گر، از دیگر شیوه‌هایی است که با ساختاری نظام‌مند و علمی، به تحلیل عناصری داستانی، به ویژه شخصیّت می‌پردازد. در این الگو، داستان مانند مجموعه‌ی نظام کلّی کنش‌ها در نظر گرفته می‌شود. البته، تأکید افراطیِ این الگو، شاید نقیصه‌ای باشد که به آن راه یافته است.

۴-۳. ماجرا بر محور دو گروه شخصیّتی جانوری و گیاهی قرار دارد. عناصر بی‌جان مانند سنگ و کوه و ... شخصیّت‌های فرعی داستان هستند. شخصیت‌های داستان قابل توجه وتأثیرگذارند و افزون بر پیشبرد داستان، سبب آشنایی کودکان با پرندگان و گیاهان می‌شود.

۴-۳. در داستان کلاغ‌ها، ماجرا با یک کشمکش (فرایند ناپایدار میانی) شروع می‌شود. شخصیّت اصلی با همکاری نیرو(های) سامان‌دهنده، برای برقراری مجدد آرامش (فرایند پایدار فرجامین) می‌کوشد و بار دیگر صلح و آرامش برقرار می‌شود. بنابراین، این داستان، بیشتر ویژگی‌های یک طرح کامل و درست را داراست.

۴-۴. در پایان داستان، کوششِ نیروهای سامان دهنده، سبب می‌شود بار دیگر آرامش و نشاط برقرار گردد، به این ترتیب، نتیجه داستان کاملاً مشخص و واضح است.

www.SID.ir

Archive of SID

۴-۵. نادر ابراهیمی با برقراری ارتباط منطقی و درست میان فرایندها، ساختار داستان را بسیار سنجیده و دقیق پی‌ریزی کرده است و این یکی از دلایل آگاهی نویسنده از مخاطب خود و در نتیجه پذیرش اثر از سوی خواننده است.

یادداشت‌ها

۱. نادر ابراهیمی در زمینه‌ی ادبیات کودک و نوجوان آثار بسیاری پدید آورد و کوشید به کمک داستان، با زبانی شیوا و روان، کودکان را با بسیاری از ارزش‌های اخلاقی آشنا کند. در میان این آثار گسترده و متنوّع، داستان *کلاغ‌ها* توانست جوایز متعددی را به خود اختصاص دهد، از جمله، برنده‌ی جایزه‌ی اول فستیوال کتاب‌های کودکان توکیو– ژاپن، برنده‌ی جایزه‌ی اول (سیب طلایی) براتسیلاوا، برنده‌ی جایزه‌ی اول تعلیم و تربیت از یونسکو.

فهرست منابع

آقایاری، خسرو. (۱۳۷۳). *آشنایی با ادبیات کودکان و نوجوانان و معیارهای نقد و بررسی کتاب*. تهران: محیا.

ابراهیمی، نادر. (۱۳۷۱). *الف با (تحلیل فلسفی پنجاه طرح از علی‌اکبر صادقی نقّاش)*، تهران: فرهنگان.

ـــــــــــ (۱۳۷۲). *ابن مشغله*. تهران: روزبهان.

ـــــــــــ (۱۳۷۳). *با من بخوان تا یاد بگیری*. تهران: همگام.

ـــــــــــ (۱۳۶۹). *مجموعه‌ی اوّل*، (قصّه‌های کوتاه). تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــ (۱۳۶۸). *مقدّمه‌ای بر آرایش و پیرایش کتاب‌های کودکان*. تهران: آگاه.

ـــــــــــ (۱۳۶۳). *مقدّمه‌ای بر مراحل خلق و تولید ادبیات کودکان*. تهران: آگاه.

ـــــــــــ (۱۳۶۷). *مقدّمه‌ای بر مصوّرسازی کتاب کودکان*. تهران: آگاه.

ـــــــــــ (۱۳۸۱). *یک عاشقانه‌ی آرام*. تهران: روزبهان.

www.SID.ir

Archive of SID

استن، الن و ساوانا، جرج. (۱۳۸۶). *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری*. ترجمه‌ی داود زینلو. تهران: انتشارات سوره مهر.

العاصی، عربی. (۱۳۶۸). *حیوان در قصّه‌های کودکان*. ترجمه‌ی حسین سیّدی. تهران: حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

اخوّت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴). *داستان، تعاریف، ابزارها و عناصر*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

بیشاب، لئونارد. (۱۳۷۴). *درس‌هایی درباره‌ی داستان‌نویسی*. ترجمه‌ی محسن سلیمانی. تهران: زلال.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸) *ریخت‌شناسی قصّه*. ترجمه‌ی مدیا کاشیگر. تهران: نشر روز.

پرین، لورانس. (۱۳۸۱) *ادبیات داستانی ساختار، صدا و معنی*. ترجمه‌ی حسن سلیمانی – فهیمه اسماعیل‌زاده، تهران: رهنما.

پلوسکی، آنا. (۱۳۶۳). *بررسی ادبیات کودکان در کشورهای در حال رشد*. ترجمه‌ی علی شکویی. تبریز: ناظم.

حکیمی، محمود و کاموس، مهدی. (۱۳۸۲). *مبانی ادبیات کودکان و نوجوانان*. سه جلد، تهران: آرون.

حجازی، بنفشه (فراهانی). (۱۳۸۰). *ادبیات کودکان و نوجوانان*؛ ویژگی‌ها و جنبه‌ها. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۹). *معصومیّت و تجربه*؛ درآمدی بر فلسفه‌ی ادبیات کودک. تهران: مرکز.

دقیقیان، شیرین‌دخت. (۱۳۷۱). *منشاء شخصیّت در ادبیات داستانی*. [بی‌جا]: دقیقیان.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. زیر نظر محمّد معین و جعفر شهیدی، [ویرایش سوم]. لغت‌نامه دهخدا، تهران: دانشگاه تهران.

www.SID.ir

Archive of SID

رهگذر، رضا. (۱۳۷۲). *صمد بهرنگی آن‌گونه که بود...* و نگاهی به دیگر قصّه‌ها و آراء صمد بهرنگی. تهران: برگ.

سرشار، محمّدرضا. (۱۳۷۷). *الفبای قصّه‌نویسی*. دو جلد. تهران: پیام آزادی.

عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱). *شخصیّت و شخصیّت‌پردازی در داستان معاصر*. تهران: آن.

فضایلی هاشمی، سعید [گردآورنده] (۱۳۷۶). *شیوه‌های داستان‌نویسی*. سه جلد، تهران: مؤسّسه‌ی ایران.

کهنمویی‌پور، ژاله و خطاط، نسرین‌دخت و افخمی، علی. (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی* (فرانسه– فارسی). تهران: مؤسّسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

مارزلف، اولریش. (۱۳۷۶). *طبقه‌بندی قصّه‌های ایرانی*. ترجمه‌ی کیکاوس جهانداری. تهران: سروش.

محمّدی، محمّدهادی. (۱۳۷۸). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*. تهران: سروش

محمّدی، محمّدهادی و عبّاسی، علی. (۱۳۸۱). *صمد: ساختار یک اسطوره*. تهران: چیستا.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۳). *شناخت داستان*. تهران: مجال.

www.SID.ir