Archive of SID

مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال دوم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰

بررسی تکنیک‌های طنز و مطایبه در آثار هوشنگ مرادی کرمانی

دکتر سعید حسام‌پور* **دکتر جواد دهقانیان**** **صدیقه خاوری*****
دانشگاه شیراز دانشگاه هرمزگان

چکیده

طنز و طنزپردازی در طول تاریخِ ادبیات فارسی همواره در کنار انواع دیگری مانند هزل، هجو و فکاهه وجود داشته و شاعران و نویسندگان بسیاری از آن برای بیان مقاصد خود استفاده کرده‌اند. هوشنگ مرادی‌کرمانی، نویسنده‌ی طنزپرداز کودک و نوجوان از جمله نویسندگانی است که به این نوع ادبی توجه کرده است و می‌توان طنز را یکی از عناصر برجسته و تأثیرگذار در آثار این نویسنده دانست. با توجه به اهمیت طنز در ادبیات و به ویژه نقش و جایگاه ظریف آن در ادبیات کودک و نوجوان این پژوهش بر آن است تا تکنیک‌های طنز را در آثار طنزآمیز هوشنگ مرادی کرمانی بررسی و تحلیل کند. یافته‌های پژوهش نشان داد نویسنده در آثاری مانند قصه‌های مجید، تنور، داستان آن خمره، مربای شیرین، مهمان مامان، تنور و لبخند انار از تکنیک‌هایی مانند بزرگ‌نمایی، کوچک‌نمایی، طنز موقعیت، طنز درگفتار، مبالغه و اغراق، تضاد و بازی‌های زبانی- بیانی، مقایسه و تشبیه و دیگر شگردها استفاده کرده است. از میان این تکنیک‌ها اغراق و طنز موقعیت فراوانی بیش‌تری دارند.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی shessampour @yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** استادیار زبان و ادبیات فارسی mirjavad2003@yahoo.com
*** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی se_khavari@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۳/۲۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۲/۳۱

www.SID.ir

Archive of SID

واژههای کلیدی: ادبیات کودک و نوجوان، تکنیکهای طنز، طنز و مطایبه، هوشنگ مرادی کرمانی.

۱. مقدمه

انواع طنز و مطایبه در میان اقوام و ملل گوناگون از گذشتههای دور رایج بوده است. آدمی همواره میکوشد تا با دست زدن به شیوههای مختلف خود را شاد نگه دارد و تا حد امکان آن را به دیگران نیز منتقل کند. از دیرباز شعر و نثر و به طورکلی ادبیات، عرصهی مناسبی برای بازتاباندن طنز بوده است. ارائهی تعریف دقیقی برای طنز، کار سادهای نیست و این دشواری به دلیل ماهیت تفکربرانگیز، پیچیده و چندلایهی طنز، نزدیکی مرز و مفهوم آن، با دیگر انواع شوخطبعی مانند مطایبه، هجو، هزل و فکاهه است. در کتاب *طنزآوران امروز ایران* در این باره چنین آمده است: «هجو: یعنی به تمسخرگرفتن عیبها و نقصها به منظور تحقیر و تنبیه، از روی غرض شخصی و آن ضد مدح است. طنز: یعنی به تمسخرگرفتن عیبها و نقصها به منظور تحقیر و تنبیه از روی غرض اجتماعی و آن صورت تکاملیافتهی هجو است. هزل: یعنی شوخی رکیک به منظور تفریح و نشاط در سطحی محدود و خصوصی و آن ضد جدّ است. فکاهه یعنی شوخی معتدل به منظور تفریح و نشاط، درسطحی نامحدود و عمومی و آن صورت تکامل یافتهی هزل است» (عمران صلاحی و اسدیپور، ۱۳۸۴: مقدمه). نویسندهی فرهنگ و اصطلاحات طنز بر این باور است که «در اصطلاح ادبی، طنز به نوع خاصی از آثار منظوم و یا منثور ادبی گفته میشود که اشتباهات یا جنبههای نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی و سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوهای خندهدار به چالش میکشد. طنز گرچه طبیعتش بر خنده استوار است اما خنده را تنها وسیلهای میانگارد، برای نیل به هدفی برتر و آگاه کردن انسان به عمق رذالتها. به همین خاطر در مورد آن گفتهاند: طنز یعنی گریهکردن قاه قاه، طنز یعنی خندهکردن آه آه» (اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۰–۱۴۱). اندوهجردی در تعریف طنز مینویسد: «شیوهی خاص بیان مفاهیم تند اجتماعی و انتقادی و سیاسی و طرز افشای حقایق تلخ و تنفرآمیز ناشی از فساد و بیرسمیهای فرد یا جامعه را که دم زدن از آنها به صورت عادی و یا به صورت جدی، ممنوع و متعذر باشد؛ در پوششی از استهزا و نیشخند، به منظور نفی

www.SID.ir

Archive of SID

کردن و برافکندن ریشه‌های فساد و موارد بی‌رسمی «طنز» می‌نامیم به عبارت ساده‌تر، طنز را می‌توان انتقاد و نکته‌جویی آمیخته به ریشخند تعریف کرد و آن را طرزی خاص از انواع ادبی برشمرد» (اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۵).

مؤلف کتاب *تاریخ طنز در ادبیات فارسی* نیز واژه‌ی «Satire» را برابر با طنز به کار برده است (جوادی، ۱۳۸۴: ۱۵). در کتاب *انواع ادبی*«satire» از زیر مجموعه‌های هجو معرفی شده است: «طنز «satire» از اقسام هجو است اما فرق آن با هجو این است که آن تندی و تیزی و صراحت هجو در طنز نیست وانگهی در طنز معمولاً مقاصد اصلاح‌طلبانه و اجتماعی مطرح است. طنز کاستن از مقام و کیفیت کسی یا چیزی است به نحوی که باعث خنده و سرگرمی شود» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۳۵).

در میان محققان ادبیات فارسی تا آن‌جا که نگارندگان اطلاع دارند، هیچ کس به دقت شمیسا مباحث طنز و مطایبه را طبقه‌بندی نکرده است. او طنز را یک نوع ادبی[1] مستقل به شمار نمی‌آورد و به آن، به دیدِ یک نوع فرعی[2] می‌نگرد. وی معتقد است این نوع ادبی یک ساختار درونی است و نمی‌شود آن را در شکل بیرونی و ساختار ظاهری انواع ادبی گنجاند. به نظر می‌آید سخن شمیسا درست باشد؛ چون طنز و مطایبه تقریباً در بیش‌تر قالب‌های ادبی قابل مشاهده است و ظاهراً نمی‌توان آن را یک نوع ادبی مستقل به شمار آورد. در مقابل، وجود آن را هم نفی نمی‌توان کرد.

بحث و جدل بر سر این که سرانجام طنز و مطایبه نوعی «لحن» است یا یکی از انواع ادبی، شاید هرگز به نتیجه‌ی قطعی نرسد. به نظر می‌آید منطقی‌ترین راه‌حل ممکن، پذیرش نظر شمیسا باشد. چون طنز و مطایبه با درون‌مایه‌ی آثار سر و کار دارد و هیچ گونه پای‌بندی و تعهد به قالب ادبی خاص در آن دیده نمی‌شود، هرچند برخی قالب‌ها با طنز و مطایبه سازگاری بیش‌تری دارند.

از آن‌جا که قلمرو طنز و مطایبه بسیار گسترده است و گونه‌های متنوعی در آن دیده می‌شود که برخی از آن‌ها میان تمام فرهنگ‌ها مشترک نیست، معادل‌یابی اصطلاحات ادبی کاری به غایت دشوار است. از این رو نمی‌توان انتظار داشت طنز دقیقاً معادل واژه‌ی انگلیسی «Satire» به کار رفته باشد (دهقانیان، ۱۳۸۶: ۳۰-۳۱). از

[1] Genre
[2] Subgenre

www.SID.ir

Archive of SID

طرف دیگر واژه (Irony) در فرهنگ اصطلاحات انگلیسی از لحاظ مفهومی و نوع کاربرد بسیار با طنز هم‌پوشانی دارد. مرز این واژه حتی در ادبیات انگلیسی هم با (satire) کاملا شفاف نیست و حتی تکنیک‌های ایرونی با برداشت فارسی‌زبانان از طنز بیش‌تر سازگار است. با وجود این ایرونی معمولاً در فارسی به کنایه ترجمه شده است . بر اساس تعریف آبرامز، ایرونی انواع گوناگونی دارد که مهم‌ترین آن در بر دارندهی «وارونه‌نمایی و نادان انگاری»- که خود از مهم‌ترین تکنیک‌های طنز است، می‌باشد (آبرامز، ۱۹۹۹: ۱۳-۱۳۵). با این توصیف آن چه در فارسی به طنز شهرت یافته در حقیقت معادل ساتیر و آیرونی فرنگی است. به نظر می‌رسد عبارت «طنز و مطایبه» بتواند معادل مناسبی برای این دو واژه انگلیسی باشد.

در ادبیات فارسی طنز جایگاهی دیرینه دارد اما در گسترهی ادبیات کودک تاکنون طنز آن‌گونه که باید بررسی نشده و شاید بتوان گفت، در ادبیات ایران تا چند سال پیش خودِ ادبیات کودک نیز، جایگاه روشنی نداشته و تنها در سال‌های اخیر قدری جدی‌تر به آن نگریسته شده است. در طول سال‌های اخیر طنز و طنزنویسی در ادبیات داستانی کودک و نوجوان مورد توجه ویژه واقع شده و تعدادی از نویسندگان کودک و نوجوان کشور ما در این حوزه به فعالیت پرداخته‌اند. بی‌گمان یکی از دشوارترین شیوه‌های نوشتن، «طنز» است؛ چون نویسنده باید افزون بر قدرت قلم و دانش نگارش، ذوقی سرشار و ویژه نیز داشته باشد و بر انواع اصطلاحات، مثل‌ها، متل‌ها، اشعار و افسانه‌ها مسلط باشد تا با کوتاه‌ترین و دل‌نشین‌ترین عبارات به بیان مطلب بپردازد و بر سطح آگاهی خواننده بیفزاید و در پوشش طنز و مطایبه شوق خواننده را برانگیزد. از جمله داستان‌نویسان طنزپردازی که از طنز در آثار خود بهره برده است، هوشنگ مرادی کرمانی است. با وجود پژوهش‌های فراوان دربارهی آثار وی اما تاکنون تکنیک‌های طنز در آثار این نویسنده به گونه‌ای دقیق بررسی نشده است.

البته در ایران دربارهی تکنیک‌های طنز یعنی عناصر سازندهی طنز، کتاب، پایان‌نامه و مطالبی چند نگاشته شده است؛ برای نمونه می‌توان به کتاب *تاریخ طنز در ادبیات فارسی* نوشتهی حسن جوادی، *دربارهی طنز* نوشتهی ابوالفضل حری یا رساله‌های دکتری با عنوان «بررسی محتوا و ساختار طنز در نثر مشروطه» نوشتهی جواد دهقانیان و

www.SID.ir

Archive of SID

«نقد و بررسی طنز، هجو و هزل از مشروطه تا ۱۳۳۲» نوشته‌ی جهانگیر صفری یاد کرد که در هر دو اثر، بخش‌هایی به تکنیک‌های طنزپردازی اختصاص داده شده است.

تنها پژوهش‌گری که طنز را به طور کلی در آثار مرادی کرمانی بررسی کرده، پروین سلاجقه است؛ او در کتاب *صدای خط خوردن مشق* در بخش ویژگی‌های زبانی داستان‌های مرادی بر این باور است که طنز در زبان این نویسنده «گزنده، تند، عصبی و همراه با نفرت و بدبینی نیست بلکه ملایم و نسبتاً تلخ است؛ خنده‌ای که در نتیجه‌ی طنز به کار گرفته شده در این زبان ایجاد می‌شود» (ر. ک. سلاجقه، ۱۳۸۳: ۱۸-۱۹).

با توجه به اهمیت و نقش ویژه‌ی طنز و مطایبه در برخی آثار مرادی کرمانی این جستار برآن است تا پس از واکاوی تکنیک‌های طنز در آثار این نویسنده‌ی نام‌آشنای کشورمان به پرسش‌های زیر پاسخ گوید:

۱.سبک و ویژگی‌های طنز آثار مرادی کرمانی چیست؟

۲. در هر یک از آثار نویسنده کدام تکنیک‌های طنز کاربرد بیش‌تری دارد، چرا؟

۳. آیا می‌توان سبک ویژه‌ای برای طنز و طنزنویسی ایشان در نظر گرفت؟

۲. تکنیک‌های طنز و مطایبه در *قصه‌های مجید*، *داستان آن خمره*، *مربای شیرین*، *مهمان مامان*، *تنور و لبخند انار*

۲- ۱. مرادی کرمانی و آثار طنزآمیز او

هوشنگ مرادی کرمانی در سال ۱۳۲۳ در روستای سیرچ از توابع بخش شهداد کرمان به دنیا آمد. شهرت او به دلیل کتاب‌هایی است که برای کودکان و نوجوانان نوشته است. او تحصیلات ابتدایی خود را در زادگاهش (روستای سیرچ) گذراند و دوره‌ی متوسطه را در کرمان و تحصیلات عالی را در تهران طی کرد و در رشته‌ی زبان انگلیسی مدرک لیسانس گرفت و در سال ۱۳۴۷ با چاپ داستان در مطبوعات فعالیت مطبوعاتی‌اش را گسترش داد. در سال ۱۳۵۳ داستان قصه‌های مجید را نوشت. همین قصه‌ها، جایزه‌ی ویژه‌ی «کتاب برگزیده سال۱۳۶۴» را نصیب وی ساخت. اما نخستین جایزه‌ی نویسندگی‌اش به خاطر «بچه‌های قالیباف‌خانه» بود که در سال ۱۳۵۹ جایزه نقدی شورای کتاب کودک و جایزه جهانی اندرسن در سال ۱۹۸۶ را به او اختصاص داد. درک و لمس آن‌چه که می‌نویسد از ویژگی‌های نویسندگی این نویسنده است که

www.SID.ir

Archive of SID

در همهی داستانهای او میتوان احساس کرد. آثار او به زبانهای هندی، عربی، انگلیسی، آلمانی، اسپانیایی، هلندی و فرانسوی ترجمه شده است.

یکی از آثار مهم و طنزآمیز این نویسنده قصههای مجید است؛ این اثر «مجموعه داستانهای به ظاهرجداگانهای است که به ویژه، میان نخستین و آخرین آنها پیوند معنیداری دیده میشود که توجه خواننده را از طنز داستانی و حوادث زندگی یک پسر بچهی نیمهروستایی، به ابعادگستردهتری، سوق میدهد که یکی از آنها اشاره به زندگی خود نویسنده و تلاقی شخصیت او با «مجید» است. به سخن دیگر، خاطرات «مجید و نویسنده» درهم تنیده شده است» (سلاجقه،۱۳۸۰: ۱۹۳). قصههای مجید، در برگیرندهی ۳۹ داستان است و هرکدام از آنها موضوعی مشخص را دنبال میکند. شخصیت اصلی داستانها مجید، پسرک بازیگوش، لاغر، عاشق کتاب و گریزان از ریاضی است که به همراه بیبی، مادربزرگ مهربانش، زندگی میکند و همیشه با خرابکاریهایش جان او را به لب میرساند. «مهمترین ویژگی قصههای مجید، در نوع توصیفهای آن است. توصیفهای این قصهها بسیار عینی است و کمتر با توصیفهای انتزاعی و تکگویی روبهرو میشویم. به عبارت دیگر مجید بیش از آنکه گفته باشد با توصیفهایش ماجراها را نشان داده است» (سیدآبادی،۱۳۸۲: ۱۴۶). زبان خاص و لحن طنزآمیز در این اثر به تناسب ساختاری و غنای آن کمک کرده است. مرادی کرمانی در این اثر بیشترین بهره را از طنز و تکنیکهای آن برده است و به گونهای که میتوان آن را طنزآمیزترین کار وی دانست.

دیگر اثر طنزآمیز مرادی خمره است؛ این داستان جوایز ملی و بینالمللی فراوانی را از آن خود کرده است و در آن ماجرای معلمی روایت میشود که برای تأمین آب آشامیدنی دانشآموزانش در یک روستا با مشکل روبهرو شده است و آنچه داستان را به پیش میبرد، خمره(ها)یی است که به شکلی اغراقآمیز و شبیه یک موجود جاندار و هوشیار آب را در خود نگه نمیدارند و با مشکلاتی که برای آن(ها) پیش میآید، طرح داستان شکل میگیرد. طنز و مطایبه در این اثر به دو شکل دیده میشود؛ یکی در شوخیها و جملههای خندهداری است که اشخاص داستان به کار میبرند (برای نمونه در بخشی از داستان که قرار است بچهها برای چسباندن خمرهی شکسته و برای کار دستی تخم مرغ ببرند، پدر یکی از بچهها به او میگوید: «این دیگر از آن حرفهاست

www.SID.ir

Archive of SID

که بابت بردن تخم مرغ نمره بدهند! اگر قرار است برای تخم‌مرغ نمره بدهند باید مرغ نمره‌ی ۲۰ بگیرد که آن‌چنان تخمی کرده نه تو» (مرادی، ۱۳۸۸: ۴۰) و دیگری طنز موجود در ساختار و کلیت داستان است که گویی لجاجت خمره(ها) در خراب شدن و نگه نداشتن آب زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا رفتارهای خرافی و باورهای نادرست مردم یک روستا نقد شود.

مهمان مامان نیز از آثار طنزآمیز مرادی کرمانی است؛ این اثر «حکایت محرومیت‌ها و کمبودها است که با زبانی نسبتاً طنزآمیز پرداخت شده است... مخاطب رد پای کمبودها و کم‌داشتن‌ها را در جای جای زندگی آن‌ها احساس می‌کند و هم‌چنین نقش سنت‌ها را در پنهان کردن این کمبودها از دیگران به ویژه مهمان» (سلاجقه، ۱۳۸۳: ۲۷۸-۲۸۹). در این اثر، شوخی‌ها، جمله‌ها، موقعیت‌ها و اغراق‌های خنده‌آور موجود در قصه‌های مجید و خمره دیده نمی‌شود و طنز و مطایبه چندان آشکار نیست و در لایه‌های پنهان‌تر آن دیده می‌شود؛ به گونه‌ای که این طنز را می‌توان در تضاد میان کنش‌ها و رفتارهای پدر و مادر خانواده با مهمانانشان دید. پدر در این داستان با مهمان بیش از اندازه خودمانی و راحت است و مادر به عکس او بیش از اندازه مبادی آداب و تعارفی و حساس است و همین موضوع زمینه‌ی طنزی پنهان را در ساختار اثر پدید می‌آورد.

مرادی کرمانی پس از «مهمان مامان» و «چکمه» یک بار دیگر در داستان مربای شیرین فاصله گرفتن از فضای روستایی و نیمه‌روستایی آثارش را تکرار می‌کند. وی در این داستان موضوع بسیار ساده‌ای مانند باز نشدن در شیشه‌ی مربا را با استفاده از تکنیک بزرگ‌نمایی و بیانی نسبتاً طنزآمیز موضوع داستانی برای مخاطب نوجوان قرار داده است. از آن‌جا که در داستان‌های این نویسنده شاهد حضور چندین عنصر ثابت مانند فضای روستایی یا نیمه‌روستایی، تک‌فرزندی، یتیم بودن شخصیت‌ها یا زندگی با یکی از والدین به جای هردو، فقر و تنگدستی و طنز هستیم، در مقایسه با آثار دیگر، نویسنده در این اثر دست به نوعی هنجارگریزی می‌زند. نخستین موضوع همان‌گونه که گفته شد، آفریدن داستان در فضایی شهری با مشکلات آن است. مطلب دیگر این هنجارگریزی در شخصیت اصلی داستان است؛ «اگر «مریم» کودک دیروز، در برابر انتقاد و تمسخر زن‌های روستایی از نان پختن یک مرد (پدرش) مجبور به تسلیم شد و

www.SID.ir

Archive of SID

خود، در سن و سالی نامناسب برای «بستن دهان دیگران» به تجربهی خطرناکی دست زد، اگر مجید، کودک سادهی دیروز در پی چند و چون به کرسی نشاندن حرف خود نبود و با نگاهی هراسان به «تسبیح» معلم خیره میماند و جوابهای «جدول ضرب» روی زبانش یخ میزد، «جلال امروز» از این گونه نیست» (سلاجقه ،۱۳۸۰: ۲۸۲-۲۸۳). جلال شخصیت اصلی داستان با شخصیتهای داستانی دیگر این نویسنده متفاوت است؛ چون مرادی کرمانی این شخصیت را نزیسته و تجربه نکرده است. اما محیط و مکانی روستایی و افراد روستانشین جزیی از زندگی او هستند. داستان با طنزی امروزی و صحنههای مبالغهآمیز در حال حرکت است. راوی نویسنده است و چون دیگر آثار او زبانی تصویری و متمایل به فیلمنامه دارد. تکنیک غالب بر این اثر بزرگنمایی، مبالغه و اغراق و استفاده از عبارتهایی است که موقعیتهایی طنزآمیز میآفرینند. البته در کنار این شگردها که در روساخت اثر جریان دارد، آنچه اجزای این اثر را به هم پیوند میدهد و در لایههای پنهانتر اثر دیده میشود، انتقاد از رفتارها و کنشهای شکلگرفتهی ناپسند در جامعه است؛ یکی به رسمیت نشناختن دیدگاه و نظر کودکان و نوجوانان است و به نظر میرسد درونمایهی این اثر به رسمیت شناختن حق اعتراض و گرفتن حق برای همهی افراد به ویژه برای کودکان و نوجوانان باشد که در آغاز افراد بزرگسال آنان را جدی نمیگیرند و دیگری انتقاد از یک کلاغ چهل کلاغ کردن، شایعهسازی، تهمتزدنهای بیدلیل به یکدیگر، رعایت نکردن حقوق دیگران و... باشد. جابهجایی ارکان جمله (تقدیم یا تکرار فعل)، کاربرد محاوره لغات و افعال، حذف حرف اضافه برای تأکید بر واژه، جناس و تکرار فعل برای ایجاد اطناب طنزآمیز از جمله صنعتهای رایج در این اثر هستند.

لبخند انار، از دیگر آثار طنزآمیز این نویسنده است؛ در این اثر که مجموعهای از چند داستان است، طنزآمیزترین داستان «لبخند انار» است. آنچه این داستان را خواندنی ساخته، اغراق شخصیتها در مطلوب پنداشتن کتک و فلک در دوران تحصیل است، به گونهای که هر یک از آنان در این باره بر دیگری سبقت میجویند و میکوشند، چنین وانمود کنند که تنها دلیل رشد و ترقی آنان کتکها و فلکهای مدیر مرحومشان، آقای دباغ است. اما در پایان پس از اجرای پانتومیم یکی از شاگردان قدیمی، تا حدی این موضوع دگرگون میشود و سخنان همسر مدیر و فرزند او تناقضهای آشکاری را

www.SID.ir

Archive of SID

روشن می‌سازد. یکی از مسائلی که بیش‌تر به جنبه‌های طنز داستان کمک می‌کند، گفته‌های یکی از شاگردان است که می‌گوید: «جوری شده بود که هر که بیش‌تر کتک می‌خورد، محبوب‌تر و به اصطلاح قهرمان‌تر از دیگران بود. حتی دبستانی‌ها هم دیگر از کتک نمی‌ترسیدند و بچه‌هایی که کتک می‌خوردند، احساس افتخار و قدرت بیش‌تری می‌کردند» (مرادی، لبخند انار، ۱۳۷۸: ۳۲). همین فرد که دانش‌آموز درس‌خوانی است و تاکنون از دست مدیر کتک نخورده، به عمد کاری می‌کند تا فلک شود و رفتار او پس از فلک شدن چنین است، «سرم را بالا گرفتم و مثل قلی‌پور قهرمانانه از جلوی چشم بچه‌ها رد شدم و رفتم توی صف، انگار دنیا را فتح کرده بودم» (همان، ۳۳).

البته اغراق بیش از اندازه در شوق فراوان این شاگردان دیروز که حالا همه بیش از ۴۵ سال دارند، در پایان داستان نیز تمامی ندارد و پس از اعلام مجری برای این که قرار است یک نفر خاطی به دلیل یادآوری خاطره‌ی آن سال‌ها فلک شود، همه اعلام آمادگی می‌کنند و اصرار دارند که حتماً فلک شوند. هرچند این اغراق به طنز موجود در اثر کمک می‌کند، امّا تا حدی آن را سطحی می‌نماید.

در مجموعه داستان تنور این نویسنده نیز می‌توان به ویژه در داستان‌های سنگ اول، شیر، رضایت‌نامه، نقاشی، بوی پلو و تنور برخی تکنیک‌های طنز مانند بزرگ‌نمایی و اغراق و مبالغه و طنز موقعیت را دید.

۳. بررسی تکنیک‌های طنز در آثار یاد شده

در این‌جا نخست تکنیک‌های شناخته شده‌ی طنز معرفی و نمونه‌هایی برای هرکدام از آثار مرادی کرمانی ارائه می‌شود.

۳- ۱. بزرگ‌نمایی (مبالغه و اغراق)

از شیوه‌های رایجی که در بیش‌تر زیر مجموعه‌های طنز به‌کار برده می‌شود، بزرگ‌نمایی در توصیف ویژگی‌های اخلاقی و ظاهری و نیز بزرگ کردن زشتی‌ها و کاستی‌ها است. از آن‌جا که عامل اصلی در بزرگ‌نمایی مبالغه و اغراق در نشان دادن واقعیت است، ما در این‌جا بزرگ‌نمایی و مبالغه و اغراق را به صورت یک‌جا با هم آورده‌ایم. همان‌گونه که کاریکاتوریست برای رساندن پیام خویش برخی از اعضای بدن شخصی را

www.SID.ir

Archive of SID

برجستهتر و بزرگتر ترسیم میکند، طنزپرداز نیز برخی ویژگیها و جنبهها را برجستهتر و نمایانتر مینمایاند تا به هدف خود نایل آید. «وقتی طنزپرداز کسی را احمقتر از آنچه هست مینماید، وقتی جرم و گناهی را بیشتر از واقعیت نشان میدهد و آنگاه که یک رویداد کوچک را تا حد غیر قابل باوری بزرگ میکند؛ در حقیقت به مخاطب خود این واقعیت را گوشزد میکند که عیوب و رذایلی که به طنز کشیده شدهاند، به قدرکافی بزرگ هستند، اما چون برخی از دیدن واقعیت آن ناتوانند، طنزپرداز مجبور شده، آنها را با ذرهبین به صورت واقعی نشان دهد و حقیقت و ماهیت آن را بهتر بشناساند» (دهقانیان ،۱۳۸۶: ۱۶۰). مبالغه و اغراق نیز به این صورت است که طنزنویس در وصفکردن، ستایش یا نکوهش کسی یا چیزی آنقدر افراط کند که از حد عرف و عادت معمول بگذرد و برای شنونده شگفتانگیز باشد.

مرادی کرمانی در آثار طنزآمیز خود از این شگرد بیش از دیگر شگردها بهره گرفته است؛ به گونهای که میتوان آن را از ویژگیهای مهم سبک طنز این نویسنده دانست. در *قصههای مجید* این تکنیک بیش از آثار دیگر جلوهگر شده است. برای نمونه به چند نمونه اشاره میشود:

۱. اغراق در به تصویر کشیدن موهای مجید. هر نوجوانی با سن و سال مجید یکی از مواردی که به آن بسیار اهمیت میدهد، شیوهی مرتب ساختن و درستکردن موهاست و از کوتاهکردن آنها بسیار ناراحت میشود، اما این ناراحتی در آن حد اغراقآمیز نیست که نویسنده ادعا میکند؛ مجید حتی نیمهشبها وقتی همه خوابند، بر میخیزد و مشغول درست کردن موهایش میشود. این تصویر اغراقآمیز به گونههای مختلف در این داستان دیده میشود: «موهای یک طرف کله سیخ و تیغ تیغی میایستادند. کار بدتر از بد میشد و کلهام پاک از ریخت میافتاد. گاهی هم نصفههای شب، از خواب پا میشدم نرم و پاورچین پاورچین میرفتم جلوی آینه. چراغ لامپا را میگذاشتم توی تاقچه، بغل آینه، و با شانه و چنگ میافتادم به جان موها. اما موهای بیانصاف لج میکردند و اهل سازش نبودند» (قصههای مجید،ص۶۳).

۲. از دیگر نمونههای این شیوه در دو داستان «اردو و خیاط» میتوان دید. در داستان اردو، بزرگنمایی یا اغراق در جمعآوری وسایل شخصی مجید است که بیبی برای او به اندازهی بار دو الاغ وسایل آماده کرده است. مبالغه و اغراق موجود در

www.SID.ir

Archive of SID

داستان خیاط مربوط به رفتار «آمیزکمال»، شوهرخواهر مجید، است. پذیرفتنی نیست کسی به سن و سال او از به یادآوردن خاطرات دوره‌ی نوجوانی و نداشتن لباس شب عید، کارش به غش و ضعف بکشد. نویسنده با این شگرد، با بزرگ‌نمایی به موضوع بیانی طنزآمیز می‌دهد. نمونه‌ی دیگر این تکنیک را بار دیگر زمانی مشاهده می‌کند که مجید برای دیدار دایی به یزد رفته است. هنگامی که قدم به حیاط خانه می‌گذارد، با صحنه‌ی دعوای دایی و زنش روبه‌رو می‌شود. نویسنده همین ماجرا را به شیوه‌ی بارزی با اغراق، مبالغه و بزرگ‌نمایی توصیف می‌کند، «داشتم عینکم را برمی‌داشتم که دیدم یک سینی استکان نعلبکی هم آمد. عین لامپا تو هوا چرخ می‌خورد و می‌آمد. داشت صاف و بی رو در بایستی می‌آمد طرف کله‌ی من. سر پا نشستم و جا خالی دادم... .» (سفر، ص۹۲)

نمونه‌ی دیگر این شگرد در داستان «عکس یادگاری» دیده می شود. در این داستان درباره‌ی شیوه‌ی برخورد مجید و بی‌بی با دوربین عکاسی بزرگ‌نمایی شده است. نمونه‌ی دیگر را در داستان «انشانویس» می‌بینیم. مجید قصد دارد سرنوشت «کبری، زن عباس» را برای موضوع انشا توضیح دهد که در تشریح وضعیت او بسیار اغراق می‌کند. مرادی در نمونه‌ی دیگری از جمله داستان «تسبیح» نیز این روش را به‌کاربرده است. بزرگ‌نمایی و اغراق موجود در توصیف کلاس، رفتار معلم با مجید و وقایع مربوط به یادگیری جدول ضرب مجید است.

۳. یکی دیگر از موارد بزرگ‌نمایی نویسنده، مبالغه در توصیف‌های موجود در قصه‌های مجید است. مرادی کرمانی از توصیف‌ها به همراه مبالغه‌ای که چاشنی آن کرده است، برای تأکید و تقویت بیش‌تر طنز و طرح داستانی کمک گرفته است. در داستان «انشانویس» فراش مدرسه‌ی دخترانه در حال بردن مجید به دفتر است که در توصیف وضعیت مجید مبالغه دیده می‌شود: «دخترها که دیدند، فراششان دست پسرک ریزه میزه، سیاه سوخته، ترسیده و شلوار پاره‌ای را گرفته و دنبالش می‌کشد، هیاهو و تک و دوشان را ول کردند و دورمان جمع شدند» (انشانویس، ص۱۵۸). نمونه‌ی دیگر در داستان «عکس یادگاری» دیده می‌شود: «عکس به خیر و خوشی برداشته شد. چه عکسی؟ ماه! چشم‌ها درشت، دهان تنگ، ابرو تو دل برو، سر و گردن قبراق، گوش‌ها مرتب و روبه‌راه و کله صاف و تخم مرغی و از ته ماشین شد» (عکس یادگاری،

www.SID.ir

Archive of SID

ص۱۰۸). در صفحات ۶۳، ۹۲، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۵۲ قصههای مجید شگرد مبالغه در توصیف موقعیتها، لحن داستان را به طنز و مطایبه سوق داده است.

مرادی در آثار دیگر نیز از این تکنیک به فراوانی بهره گرفته است و به گونهای که میتوان بزرگنمایی را اصلیترین تکنیک طنز در آثار مرادی دانست؛ به ویژه در آثاری مانند خمره، مربای شیرین، لبخند انار و بیشتر داستانهای تنور مانند «شیر»، «بوی پلو»، «رضایتنامه»، «سنگ اوّل» و «سنگ روی سنگ»، این شگرد در ساختار آنها نیز به کار گرفته شده، به گونهای که یک عنصر مانند خمره، در شیشهی مربا، چوب انار برای فلک کردن و کتک زدن دانشآموز، شیر دادن به یک پسر بچهی یتیم، گرفتن رضایتنامه، بوی پلو یا حتی سنگ قبر تأثیری طنزآمیز ایجاد میکند و همین موضوع زمینهای فراهم میآورد تا داستان شکل بگیرد و به کمک آن نویسنده با تقابلهایی که میان شخصیتهای داستانها ایجاد میکند، موقعیتهای طنزآمیز نیز به کمک ساختار میآیند تا انتقادهای مطرح در داستان بهتر و نمایشیتر به خواننده منتقل شوند.

در داستان مهمان مامان نیز در بیخیالی پدر خانواده نسبت به رعایت کردن برخی آداب و رعایت کردن بیش از اندازهی آداب از سوی مادر خانواده بزرگنمایی شده است و همین موضوع در ساختار این داستان طنز ایجاد کرده است.

هم‌چنین در مربای شیرین بزرگنمایی و شاخ و برگ دادن به یک مطلب ساده (باز نشدن در شیشهی مربا) باعث خلق داستانی طنزآمیز شده است. البته این شگرد که در واقع «هیاهو برای هیچ» ساختار طنز آن را شکل میدهد، در طنز سابقهای طولانی دارد. در ادبیات انگلیسی الکساندر پوپ در اثری به نام«به یغمارفتن طرهی گیسو» با بهرهگیری از این تکنیک از موضوعی ظاهراً پیش پا افتاده، طنزی بسیار زیبا میآفریند. در این اثر همانطور که از عنوان آن پیداست، نزاع بر سر یک طرّه مو است. این مضمون ساده البته پیامی ژرف و قابل تأمل دارد و ابزاری است برای نشاندن سخافت و حماقت خاندانهای اشرافی که بر سر هیچ و پوچ میجنگند و از وضعیت مردم عادی بیخبرند.

– در مربای شیرین صاحب کارخانهی مربای شبدر همین شیوه را بهکار میگیرد: «همین حالا، همین حالا که بنده اینجا میان کارخانه ایستادهام و دارم با شما صحبت میکنم توی خانهها، تو قفسهی آشپزخانهها و بالای یخچالها، کنار اجاق گازها و

www.SID.ir

Archive of SID

ظرفشویی‌ها، پشت صندلی‌ها و حتی کمد بچه‌ها هزاران هزار شیشه‌ی مربایی است که هیچ‌کس نتوانسته درشان را باز کند» (مربای شیرین، ص۴۶).

– از دیگر نمونه‌ها که اوج اغراق و مبالغه‌ی در این اثر را نشان می‌دهد، زمانی است که نویسنده اظهار می‌کند همه‌ی مردم از شدت خوردن مربا چاق شده‌اند و دکمه‌های لباس‌شان کنده و در پیاده‌روها بر روی زمین ریخته شده است: «وقتی تو پیاده‌رو می‌رفتند، جا به جا، دکمه می‌دیدند. همه جور دکمه‌ای کف پیاده‌رو افتاده بود؛ سفید، سیاه، قهوه‌ای و صورتی،کوچک و بزرگ، مال پیراهن مردانه و مانتوی زنانه. آن‌ها که چاق شده بودند و شکمشان گنده شده بود دکمه‌های جلوی پیراهن و مانتویشان پریده بود و افتاده بود تو پیاده‌رو» (همان، ص۷۹).

بزرگ‌نمایی یکی از تکنیک‌های شناخته شده طنز و مطایبه است و میزان موفقیت آن به عناصر گوناگونی بستگی دارد؛ یکی از مهم‌ترین عواملی که باعث موفقیت طنزپرداز در کاربرد این شیوه می‌شود، تلفیق آن با دیگر شگردهای طنز مانند بازی‌های زبانی، وارونه‌نمایی، ساده‌لوحی‌های طنزآمیز و ... است تا طنز به کلیشه و قانون از پیش تعیین شده، تبدیل نشود. واقعیت این است که در طنز مرادی به جز *مربای شیرین* و تا حدی خمره این مسأله چندان ملموس نیست. به سخن دیگر مشکل طنز مرادی کرمانی عدم تنوع در تکنیک‌های طنز است. وی در دو نوع تکنیک تبحر دارد: طنز موقعیت و بزرگ‌نمایی. دیگر شگردها و به‌ویژه مسأله‌ی تلفیق تکنیک‌ها در آثار او نمودی کم‌رنگ دارد.

۳- ۲. کوچک‌نمایی

جوادی در کتاب *تاریخ طنز در ادبیات فارسی* درباره‌ی این تکنیک طنزپردازی می‌نویسد: «نویسنده شخصی را که می‌خواهد مورد انتقاد قرار دهد، از تمام ظواهر فریبنده عاری می‌سازد و او را از هر لحاظ کوچک می‌کند، این کار می‌تواند به صورت‌های مختلف صورت گیرد، می‌تواند از لحاظ جسمی و یا از لحاظ معنوی و یا به شیوه‌های دیگری باشد» (جوادی، ۱۳۸۴: ۱۷). گاه در این شیوه اتفاق می‌افتد که آدمی را تا حد اشیاء ساخته‌ی دست خود او کوچک می‌کنند. گویا قصد طنزنویس از این کار آن است که به دیگران نشان دهد، آدمی که اشرف مخلوقات است و بر هرچه

www.SID.ir

Archive of SID

که در عالم هست، برتری دارد گاه چنان فریفتهی جاه و مقام میشود که از اشیا و حیوانات نیز کوچکتر به نظر میرسد. طنزنویس در حقیقت میخواهد با این شیوه به نظارهگران خود هشدار دهد و در حقیقت او با این کار باد آدمها را میخواباند. مرادی کرمانی در قصههای مجید در چند مورد از این روش بهره برده است:

– در داستان عکس یادگاری بیبی که از طرف مجید زیر فشار قرارگرفته است تا با عکس گرفتنش موافقت کند برای رهایی از مخمصه، شروع به عیبگیری و کوچککردن مجید میکند: «برو جلوی آینه قیافهات را ببین، ببین این قیافهای را که تو داری به درد عکس میخوره یا نه ؟... باز اگر گردن کلفت و صورت چاق و سرخ و سفیدی داشتی، بد نبود ولی تو فکر نمیکنی با این قیافه و هیکل عکست چی از کار در میآد ؟...» (عکس یادگاری، ص۱۰۰).

– یکی دیگر از مظاهر کوچک کردن، مقایسه و تشبیه انسان با حیوانات است و او را تا حد حیوانات پایین آوردن. نمونهی آن البته به شکل ملایم در *بچههای قالیباف-خانه*، زمانی است که ماش شیطونو برای بردن بچهها به قالیبافخانه، به روستای آنها آمده و میکوشد نمکو را به آن مکان محقرکشانده و پدرش را راضی کند، به اندازهی پول یک خر گرفته و او را روانهی قالیبافخانه کند. در نتیجه شاهد کوچک شدن شخصیت در حد یک حیوان هستیم: «.....علی الحساب هم، پول یه خر میدمت، – پول یه خر؟ بچمه بدم پول یه خر بستونم؟ خجالت بکش» (بچههای قالیبافخانه، ص۳۹).

– نمونهی دیگر در این داستان غمانگیز تحقیر و کوچککردن شخصیت و نسب اسدو، از سوی صاحب قالیبافخانه است: «من در حق این اسدو پدری کردم، کاسبش کردم، نقش گوش کردم، .....ای بیحیاء ای .....نمک به حروم. کاشکی اون وقتی که عموش به اجیر من دادتش، دیده بودیش. داشت از گشنگی میمرد. پوزش از گشنگی عین روباه قشو کرده شده بود» (همان، ص۹۸).

روشن است که هر نوع تحقیری را نمیتوان طنز به شمار آورد. مهم نوع به کارگیری مضمون برای پروراندن درونمایه است. در این جا با توجّه به زمینهی داستان، مثل روبا قشو کرده شدن و یا قیمت یک انسان به قیمت یک خر کاهش یافتن، به ویژه آن که بر خلاف مخالفت اولیه، نهایتا در قیمت نیز تغییری ایجاد نمیشود. این موارد نمونههایی است که لحن عبارات را طنزآمیز کرده است.

www.SID.ir

Archive of SID

– نمونه‌ی درخور دیگر برای این تکنیک در *مربای شیرین* قابل مشاهده است. صاحب کارخانه یکی از کارگرهای کارخانه را تحقیر می‌کند و با افشاکردن اسرار او شخصیتش را کوچک می‌کند: «بله این آقا که الان دارد مرا نگاه می‌کند و سبیل‌هایش را می‌جود، روزی سه بار یواشکی می‌آید دفتر من، گردن کج می‌کند، قیافه‌ی آدم‌های مادر مرده را می‌گیرد. اشک توی چشم‌هایش جمع می‌کند و از بدبختی و فلاکت و مستاجری و دست تنگی‌اش می‌نالد...» (مربای شیرین، ص۴۸).

مرادی از این تکنیک در آثار دیگر خود استفاده‌ی چندانی نکرده است و به نظر می‌رسد نمونه‌ی خاصی برای این شگرد نتوان پیدا کرد.

۳- ۳. طنز موقعیت (موقعیت طنزآمیز)

یکی دیگر از تکنیک‌های طنز، طنزهای موقعیت است. در این نوع از طنز، طنزپرداز با الفاظ سر و کار ندارد و اساس و پایه‌ی آن بر مفاهیم مبتنی است. در این نوع طنز در واقع طنزنویس با اغراق و مبالغه در سطح کلام، واژگون کردن حقیقت موقعیت‌ها و چیدن موقعیت‌های متضاد و متناقض در کنار هم، اختلال در هنجار عادی کلام (هنجارشکنی) و نیز دادن شکلی تمثیلی به وقایع و ترکیب زمان، به آفرینش طنز دست می‌زند. طنزپرداز در این تکنیک صحنه‌ای را می‌آفریند که تصوّر و تجسم آن خنده‌دار است. پس در حقیقت خود طنز موقعیت جزء تکنیک‌های طنزپردازی نبوده بلکه عواملی که شمرده شد و نیز اعمال و رفتار شخصیت‌ها، تصمیم و نقشه‌های اشخاص یا خواب و رؤیای آن‌ها در داستان، تکرار حوادث و ماجراهای موجود و یا شرایط کلی حاکم بر فضای داستان موقعیت را طنزآمیز می‌کند. در نتیجه به جای طنز موقعیت بهتر است، از طنزهای موقعیتی نام برده شود؛ یعنی موقعیت‌های طنزآمیزی که از سوی نویسنده به کمک عناصری که برشمردیم پدید می‌آید. از دیگر فروع طنزهای موقعیتی، زمانی است که نویسنده قصد طنزپردازی را ندارد، ولی سبک و لحن و مضامینی که به‌کار برده است، مطلب را برای مخاطب طنزآمیز ساخته است. بیش‌تر آثار قدیمی که در آن‌ها از لهجه و نوع گویش ویژه‌ای استفاده شده است، بر اثر گذشت زمان و کاربرد محدود و بدون استفاده می‌تواند برای مخاطبان امروزی جلوه‌ای طنزآمیز داشته باشد. نوع دیگر آن زمانی اتفاق می‌افتد که حادثه به قدری غیرمنتظره است که ناخودآگاه

www.SID.ir

Archive of SID

باعث خنده میشود. در زیر برخی از نمونههای طنز موقعیت در آثار مرادی کرمانی بررسی میشود. مرادی کرمانی در خلق موقعیتهای طنزآمیز و خندهدار، استعدادی خارقالعاده دارد. او در قصههای مجید نیز از این شیوه مانند بزرگنمایی بهرهی زیادی برده است. در طنز موقعیت گاه مجموعه ماجراها موقعیتی خندهدار میآفریند.

– برای نمونه در داستانهای دوچرخه، عاشق کتاب، تسبیح، اردو، کراوات، سبیل، آرزوها، ماهی، طبل، شهرت، سلمانی سوم، دعوت، ژاکت پشمی و عکس یادگاری شرایط کلی حاکم بر داستانها و سیر حوادث موقعیتی طنزآمیز دارند. در داستان «عاشق کتاب» تکنیک غالب و اصلی اثر طنز موقعیت است و از آن جا که تضاد و تکرار دو عامل اساسی این تکنیک هستند، این داستان بر پایهی همین دو عنصر شکل گرفته است. در این ماجرا شاهد تضاد میان مجیدِ عاشق کتاب، با مش اسدالله هستیم. روند داستان که بر پایهی تکرار رفت و آمد مجید نزد مش اسدالله است، باعث به وجود آمدن موقعیتی طنزآمیز شده است. همچنین در داستان دوچرخه با بستن زنگولهی بزغاله به دستهی دوچرخه و پوشاندن لباسها و پوتین عجیب و غریب به تن و پای مجید از سوی مادربزرگ موقعیتهایی طنزآمیز خلق میشود که خندهی شخصیتهای داستان و خواننده را در پی دارد. در واقع این خنده حاصل تلفیق عناصر ناسازوار است.

– در داستان خمره، نیز این موقعیتهای طنزآمیز در چند قسمت میتوان دید؛ برای نمونه در قسمت ۱۰، خمرهی عموجان، وقتی الاغی خمرهی عموجان را به مدرسه میآورد، منگولهی کلاه پشمی چندبار به شکم الاغ مالیده میشود و الاغ را قلقلک میدهد. همین موضوع باعث میشود، الاغ ناگهان پوزهاش را به دانشآموزی که افسارش را گرفته، بزند و فرار کند. در این جا با توجه به اهمیتی که خمره برای مدرسه دارد و موقعیت عجیبی که پیش آمده، فضایی طنزآمیز و در عین عال دلهرهآور ایجاد شده است (ر.ک. خمره، ص۹۵). همچنین در صفحههای ۴۴، ۴۵، ۵۵ و... این داستان این شگرد را میتوان مشاهده کرد.

– این شگرد در داستان «لبخند انار» بیش از دیگر داستانها دیده میشود؛ برای نمونه رفتار افرادی که به عنوان سخنران به جایگاه میآیند، همچنین پانتومیم یکی از شخصیتها و رفتار مجری با آنها موقعیتهایی طنزآمیز را در داستان پدید آورده است.

www.SID.ir

Archive of SID

– در مجموعه‌ی داستان‌های تنور نیز می‌توان در داستان‌های «شیر»، «سنگ اول»، «رضایت‌نامه» و «نقاشی» طنزهای موقعیتی را دید؛ برای نمونه در داستان «سنگ اول» رفتارهای مردم در تهیه‌ی سنگ قبر برای خود پیش از مرگ و تزیین‌های شگفت‌انگیز آنان موقعیت‌های طنزآمیزی فراهم می‌آورد که این رفتارها خنده‌ی مخاطب را به همراه دارد (ر. ک. مرادی، تنور، ۱۳۸۸: ۱۱۵–۱۱۸).

در داستان مهمان مامان این شگرد تنها در یک مورد به کار رفته است؛ زمانی که قرار می‌شود میزبان برای مهمانان شام حاضر کند، به سفارش یکی از همسایگان فردی به خانه‌ی پیرزن تنهایی به نام مریم می‌رود. او را از خواب بیدار می‌کند و از او می‌خواهد یکی از خروس‌هایش را بدهد تا برای مهمان‌ها شام حاضر کنند. رفتار و گفت‌وگوهای مریم خانم با خروس‌هایش موقعیتی طنزآمیز در داستان پدید می‌آورد (ر. ک. مرادی، مهمان مامان، ۱۳۸۵: ۶۱–۶۶).

– یکی از موارد طنز موقعیت، تجسم موقعیت یکی از شخصیت‌های داستان در وضعیتی غیر معمول است که بیش‌تر طنزآمیز به نظر می‌رسد. در قصه‌های مجید این مورد به فراوانی دیده می‌شود، این شخصیت گاه بی‌بی، مجید و یا شخصیت دیگر داستان است. برای نمونه در داستان سبیل، مجید که درحال اصلاح صورت خود است ناگهان تیغ از دستش در رفته و در حوض گم می‌شود. مجید که حالا با نصف سبیل مانده، برای درست شدن کار مجبور است به سلمانی برود. در این صحنه مخاطب با تجسم وضعیت خنده‌دار و طنزآمیز مجید با نصف سبیل، روبه‌رو است که این صحنه برای سلمانی نیز خنده‌دار است: «چشم سلمانی که به سبیلم افتاد، دست گذاشت روی دلش و حالا نخند و کی بخند. امان از دوست بد، اوسا، نپرس که چی شده، کار تو بکن» (سبیل، ص۶۲۴). دیگر نمونه‌ی تجسم وضعیت طنزآمیز را می‌توان در داستان عیدی مشاهده کرد که درآن مجید تصمیم می‌گیرد، هم‌کلاسی‌اش را به دام بیندازد. ایرانمنش هم‌کلاسی مجید از بچه‌های پول‌دار مدرسه است. قرار است که او بالاترین مبلغ عیدی را برای بابای مدرسه بیاورد و با این کارش حسابی باعث عصبانیت مجید شده است. این پسرک بازیگوش مدرسه برای تلافی کار ایرانمنش وضعیتی طنزآمیز را با عمل و تصمیم خود برای وی رقم می‌زند. مجید به ایرانمنش می‌گوید که گوش‌هایش را بگیرد و جار بزند: «دل و جگر سیخی یک قرون، ارزونش کردیم». مجید

www.SID.ir

Archive of SID

برای قانع کردن ایرانمنش به طور ساختگی این کار را انجام داده و لبهایش را الکی بههم میزند. «[ایران منش] در سکوت کلاس و تو شش و بش و حساب و کتاب بازرگان بلند جار کشید که: دل و جگرسیخی یک قرون، ارزونش کردیم. یکهو کلاس ترکید و پر از خنده شد» (عیدی، ص۲۲۹). نقشهی مجید موقعیت خندهدار ایرانمنش را در کلاس میآفریند.

– گفتنی است آوردن نمونهی مشخصی برای این شگرد کار سادهای نیست؛ زیرا موقعیتی که حاوی طنز باشد، جمله یا عبارت مشخصی را در برنمیگیرد، بلکه چندین صحنه و موقعیت داستان را شامل میشود. یکی از این موارد در داستان مربای شیرین زمانی است که جلال شیشهی مربا را به مدرسه میبرد و هر یک از بچهها میکوشند درِ آن را باز کنند و از جلال جایزهای بگیرند. بدین ترتیب سیر داستان به سمت موقعیتی طنزآمیز در حرکت است: «افشاری رفت روی نیمکت و ایستاد. یک دور دور خودش چرخید. شیشه و زیر و بالا و درش را به همه نشان داد، عینهو شعبده بازها، بعد آمد پایین، خاکه گچهای تخته را مالید به کف دستش و باز رفت روی نیمکت و ایستاد ...» (مربای شیرین، ص۱۲). و در نهایت حوادثی که طی این مراحل اتفاق میافتد و در آنها سر شیشه باز نمیشود، موقعیتی طنزآمیز، آفریده است.

رؤیابینی و عالمخواب از دیگر شیوههای ایجاد موقعیت طنز است که در این اثر در دو مورد استفاده شده است. در این اثر رؤیا و خیال مادر جلال و خواب خود جلال حاوی طنز است. در صفحهی ۴۰ خیالات و تکگوییهای مادر جلال متن را طنزآمیز کرده است. مرادی کرمانی در جایی دیگر (ص ۷۳) با استفاده از اغراق، خواب و رؤیای جلال را طنزآمیز و دلنشین میکند: «دو تا اسب آورده بودند توی کوچه. اسبهای سفید پا به زمین میکوبیدند، شیهه میکشیدند.... احمدآقا بقال میخواست با چهارچرخه رد شود. روی چهارچرخهاش بشکهی مربا بود. با ملاقه به مردم مربا میداد... بلند شو جلال، چقدر میخوابی!» (مربای شیرین، ص۷۳).

۳– ۴. مقایسه/ تشبیه

این تکنیک در طنزپردازی معمولاً به همراه شیوههای دیگر بهکار میرود. طنزآمیز بودن تشبیه مستلزم این است که تشبیه میان امور نامناسب انجام گیرد. یعنی در تشبیه قصد

www.SID.ir

Archive of SID

این است که کسی یا چیزی ستوده شود، ولی گاهی این منظور حاصل نشده و تشبیه به قصد تنبیه و استهزاء انجام می‌گیرد. در این حالت شباهت میان «مشبه» و «مشبه به» از نوعی نیست که مخاطب مد نظر دارد و در حقیقت همین نبود تشابه و تناسب است که خنده و طنز پدید می‌آورد. گاه طنزنویس در این تکنیک دست به مقایسه و تشبیه دو امری می‌زند که هیچ ربطی با هم ندارند.

– پس از شگردهای بزرگ‌نمایی، کوچک‌نمایی و طنز موقعیت این شیوه نیز در قصه‌های مجید فراوان به کار رفته است. یکی از این موارد زمانی است که مجید از ترس درس پس دادن پشت سر بچه‌های دیگر پنهان می‌شود. نویسنده وضعیت او را به مرغابی تشبیه می‌کند: «مثل مرغابی، سرم را از پشت شانه‌ی آدمی که جلوم نشسته بود، بالا می‌آوردم و با ترس و لرز می‌گفتم: مجید حاضره آقا !» (تسبیح، ص۱۸۷).

– مقایسه‌ی دیگر درباره‌ی وضعیت مجید هنگام فلک شدن و سر و صدای بچه‌ها و کشتی‌گرفتن آن‌ها در نبود معلم است.

الف– «من عینهو بره‌ای که به سلاخ‌خانه می‌برند پا پیش گذاشتم و از صف بیرون آمدم» (عیدی، ص۲۳۵).

ب– «وضع و حال پای من و حاج ملک تو فلک، مثل این بود که بخواهند یک پا از شتر و یک پا از جوجه ماشینی را بگذارند کنار هم و شلاق بزنند» (عیدی، ص۲۳۶).

ج– «کشتی‌گیرها عین خرچنگ دریایی لنگ و پاچه‌ی همدیگر را چسبیده بودند، هی می‌کشیدند و مثل چغندر پخته سرخ شده بودند، صدای آقا به‌گوششان نخورد» (ناظم، ص۴۱۰).

این ویژگی در داستان‌های دیگر چندان به کار نرفته است.

۳– ۵. دلیل عکس

برای مطلبی دلیل و برهانی بیاورند که کاملاً برخلاف انتظار و نوعی شکست در انتظار مخاطب باشد، این روش یکی دیگر از شیوه‌های ایجاد طنز است. مانند بیتی از حافظ که در آن بر حسب عرف و عادت و انتظار معمول، حکم عقل ترک می‌نوشی است در حالی که حافظ آن را رد می‌کند:

www.SID.ir

Archive of SID

حاشا که من به موسم گل ترک می‌کنم من لاف عقل می‌زنم این کار کی کنم؟!
(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۷۶)

در قصه‌های مجید زمانی که بی‌بی مجید را برای ثبت‌نام به مدرسه‌ای اعیانی می‌برد و با اصرار فراوان سعی در راضی کردن مسئولان مدرسه دارد با مخالفت مدیر مدرسه روبه‌رو می‌شود. در پاسخ بی‌بی نسبت به دلیل مدیر مدرسه از این شگرد استفاده شده است: «اولاً کلاسمان پرشده و جا نداریم وگرنه... بی‌بی پرید میان حرفش که: مگر هیکل این بچه چی هست، چه قدر هست که شما توی مدرسه‌ی به این بزرگی براش جا ندارین؟» (دوچرخه، ص۱۳۲).

– مورد دیگر در همین داستان هنگامی است که بی‌بی در جواب ناظم مدرسه برای دیر رسیدن مجید پاسخ و دلیلی می‌آورد که این شگرد در آن به کار رفته است: «– بچه‌های مردمو که نمی‌شه سرگردون کرد. تازه اینجا مقررات داره. باید سر ساعت زنگ بخوره» بی بی در کمال سادگی دلیلی می‌آورد که در آن طنز است: «سر بچه‌ها رو یه جوری گرم کنین. بگین وایستین تا مجید بیاد، بعد برین سر کلاس» برای نمونه‌های دیگر این تکنیک می‌توان به صفحات ۷۰ و ۲۹۹ اشاره کرد. در صفحه‌ی ۷۰ در داستان «سلمانی سوم»، مجید به دلیل پنهان‌کردن اشک‌های خود از استاد سلمانی که با تیغی کند در حال اصلاح سر اوست، سرش را بیش از حد به پایین خم کرده است. زمانی که مجید از سوی استاد سلمانی مورد سؤال قرار می‌گیرد، در جواب او، دلیل عکس به کار رفته است: «چرا این‌قدر سرت را خم می‌کنی، جانم؟...استاد را نگاه کردم و ناله‌کنان گفتم: می‌خوام پشت پات را ببوسم تا زودتر ولم کنی، استاد!». و در صفحه ۲۹۹ داستان ماهی، مجید به خانه معلم‌شان دعوت شده تا ماهی بخورد. مجید چون تا به حال ماهی نخورده چشم‌هایش را می‌بندد و می‌خورد. مجید در برابر پرسش زن آقای معلم از دلیل عکس بهره برده است: «خانم گفت: – چرا موقع خوردن چشم‌هاتو می‌بندی؟... جوابی سر هم کردم وگفتم:– می‌بخشین، ما عادت داریم وقتی چیزی می‌خوریم چشم‌هامونو می‌بندیم و دهنمونو وا می‌کنیم. این عادت از آبا و اجدادمون به ما رسیده. شما اصلاً ناراحت نباشین» (ماهی، صص۲۹۹–۳۰۰).

www.SID.ir

Archive of SID

۳- ۶. بازی‌های زبانی - بیانی

یکی از شگردهای پرکاربرد طنز بازی‌های زبانی- بیانی است. این روش بیش‌تر در لطیفه و فکاهه به کار می‌رود. بازی با قواعد صرفی و نحوی کلام، بازی با حروف الفبا، بازی با اعداد، بازی با مدرسه و درس، ساختن کلمه‌ای جدید با حذف یا اضافه کردن جزئی به کلمه، ایجاد تغییر در واژه‌ها و تعبیرهای متداول، در هم ریختن کلمات و تضمین از جمله مظاهر این روش است. در بازی‌های زبانی- بیانی پایه‌ی ساخت و پرداخت طنز بر اصل چند معنایی کلمات استوار است. از فروع این روش جناس، استخدام، تلمیح و ... است.

در قصه‌های مجید در جای جای کتاب شاهد ایجاد تغییر در کاربرد واژه‌ها، بازی با الفاظ و واژه‌ها، بازی با اعداد، غلط املایی، گریز از هنجار عادی و جابجایی ارکان جمله هستیم.

- از جمله کاربرد کلمه‌ی انتحان به جای امتحان از زبان بی‌بی است که دارای غلط املایی آگاهانه از طرف نویسنده برای ایجاد طنز است: «خوب برو انتحان بده، مگرقراره عکست به جای خودت انتحان بده؟» (عکس یادگاری، ص۱۰۰).

- در نمونه‌ی زیر نویسنده با اعداد و ارقام بازی کرده است: «اعتماد به دست آمده را حدود دو ساعت و بیست و پنج دقیقه گذاشتم کنار و رام شدم» (شهرت، ص۴۷۵). از جمله نمونه‌های دیگر باید به صفحات ۱۶۹، ۲۲۹، ۲۸۴، ۲۹۵، ۴۸۷، ۵۵۱، ۶۲۸، ۶۲۹ و ۶۴۲ که حاوی غلط املایی و یا تغییر در شکل واژه از طرف بی‌بی است، اشاره کرد. مورد دیگر در داستان «ماهی» ایجاد تغییر در شکل واژه و یا بازی با الفاظ است. کاربرد ایهام گونه‌ی واژه‌ی ماهی‌خوار به جای ماهی‌خور: «پیرمرد که سال‌ها تنها ماهی‌فروش ولایت بود، آدم‌های ماهی‌خوار را از صد قدمی می‌شناخت» (ماهی، ص۲۸۵).

از نمونه‌های دیگر بازی‌های زبانی می‌توان به نوعی تجاهل‌العارف اشاره کرد که در داستان خمره دیده می‌شود؛ هنگامی که معلم شاگردان را برای خوردن آب به کنار رودخانه می‌برد، بچه‌ها با عجله سر بر آب می‌گذارند، معلم به آن‌ها می‌گوید: «هیچ کس با دهانش آب نخورد» یکی از بچه می‌گوید: «پس با کجایمان آب بخوریم، آقا!» (مرادی، خمره، ۱۳۸۹: ۹۸).

www.SID.ir

Archive of SID

هم‌چنین گونه‌ای دیگر از بازی‌های زبانی در قصه‌ها مجید دیده می‌شود که می‌توان آن را در شمار تعریف‌ها (تکنیکی مبدع آن عبید زاکانی است) آورد؛ برای نمونه در «سفرنامه‌ی اصفهان» مجید از فردی می‌پرسد: «چهارباغ چه جور جاییه؟» و او در پاسخ می‌گوید: «چهارباغ جاییه که اسمش چهارباغه» (قصه‌های مجید، ص۱۸۱).

۳- ۶- ۱. جناس

از دیرباز جناس و طنز رابطه‌ای ناگسستنی داشته‌اند و در بیش‌تر مواقع از جناس در ساز و کار ایجاد طنز و مطایبه استفاده شده است. دامنه‌ی جناس نزد زبان‌شناسان بسیار گسترده است تا جایی که هر صنعت ادبی را که اساسش مانند جناس بر چند معنایی استوار باشد، در برمی‌گیرد. جناس در اصل آرایه‌ی موسیقی‌ساز است و نه طنزساز، اما در مواردی مانند جابه‌جایی حروف یک کلمه و تغییری که در کلمه یا واژه پدید می‌آورد، مناسب حیطه‌ی طنز می‌شود. اخوت در پیوند با برداشت تازه‌ای که درباره‌ی جناس وجود دارد، می‌نویسد: «از آن جا که امروزه نظریه‌ی جناس اساساً با نظریه‌ی سنتی تفاوت دارد، بهتر است هنگام برخورد با آن ذهنیت قبلی (سنتی) خود را کنار بگذاریم؛ زیرا با مبحث تقریباً تازه‌ای روبه‌رو هستیم. شاید بهتر بود برای دوری از هرگونه سوءتفاهمی اسم جدیدی برای جناس وضع می‌شد اما از آن جا که چنین کاری نشده است ما هم در بحث خود از همین عنوان استفاده کرده‌ایم. امروز جناس را نه تنها دو کلمه‌ی متجانس (از لحاظ، نوشتاری و دستوری) می‌دانند بلکه کلیه‌ی ابهام‌های معنایی ناشی از چند معنایی را در مبحث جناس بحث می‌کنند و در زمره‌ی جناس می دانند. افزون بر این از نظر نوگرایان دو واژه‌ی متجانس الزاماً نباید فقط در روساخت جمله حضور داشته باشند بلکه یکی از آن‌ها می‌تواند در روساجت و دیگری در ژرف ساخت حضور داشته باشد و به اصطلاح وجود آن ذهنی باشد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۸-۱۲۹).

مثال۱:

معلم: بگو ببینم در زبان انگلیسی به گربه چه می‌گویند؟
شاگرد: آقا اجازه می‌گن کَت.

www.SID.ir

Archive of SID

معلم: آفرین! به بچه گربه چه می‌گویند؟ آقا اجازه! نیمکت. به پای گربه چه می‌گویند؟ آقا اجازه! پاکت به جای گربه چه می‌گویند؟ آقا اجازه، جاکت. به موی گربه چه می‌گویند؟ آقا اجازه، موکت.

در مثال بالا واژه‌های متجانس حضور دارند اما در مثال‌های زیر وجود آن‌ها ذهنی است.

مثال ۲:

«ـ دوست عزیز چطور هستید؟

ـ خدا خواسته است که باشم.»

چطور هستید؟۱ـ حال شما چطور است؟ ۲- چرا و چگونه زنده‌اید؟

این نوع بازی با کلمات در آثار مرادی کرمانی نیز دیده می شود:

«به ناظم حق دادند که گوش مرا بگیرد وگوشمالیم بدهد» (دوچرخه، ص ۱۴۸)

نمونه‌ی دیگر نیز در داستان سبیل است که از شگرد جناس استفاده شده است: «این که تو داری «بیل» هم نیست چه برسد به «سه بیل»» (سبیل، ص ۶۱۷). در داستان‌های دیگر نمونه‌ی درخوری در این باره یافت نشد.

۳- ۶- ۲. اسلوب الحکیم

این شیوه از طنزپردازی نیز همانند جناس برپایه‌ی نوعی جناس تام است. جمله‌ای را برخلاف مقصود گوینده‌ی آن حمل کنند و بر اساس معنایی که مقصود گوینده نیست، پاسخ دهند. در اسلوب الحکیم با نوعی سوءتفاهم ساختگی در برداشت از مقصود گوینده روبه‌رو هستیم.

گفتی ز خاک بیش‌ترند اهل عشق (سعدی)

در این بیت مقصود گوینده تکرار نام او از سوی معشوق است، در صورتی که شنونده مقصود او را حمل بر فراموشی کرده است. در داستان طبل، زمانی که مجید را از انباری همسایه بیرون می آورند، بی‌بی با دلسوزی و محبت از او می‌پرسد که در آن‌جا زجر زیادی کشیدی؟ (چون مجید حدود چهار یا پنج ساعت درآن‌جا زندانی شده بود) مجید برخلاف مقصود بی‌بی منظور مورد نظرخودش را ابراز می‌دارد و به نوعی از این شگرد طنزپردازی استفاده می‌کند: «دلش برایم آتش گرفت وگفت: «ببینم، مجید، وقتی که آن‌جا زندانی بودی زجر زیادی کشیدی؟» گفتم: بله، خیلی زجرکشیدم، چون

www.SID.ir

Archive of SID

کنار طبل بودم، چوب‌های طبل هم بود، ولی جرأت نمی‌کردم که طبل بزنم، زجر از این بدتر؟» (طبل، صص ۵۰-۵۱).

۳- ۶- ۳. تضاد

تضاد یکی از فروع روش تناسب است. تناسب موجود در تضاد از نوع تناسب منفی است. تضاد از ساده‌ترین و معمول‌ترین شیوه‌های طنزپردازی است که در آن واژه‌ها، عبارات و موقعیت‌ها در شکلی باژگونه به کار می‌روند. از آن‌جا که گفته می‌شود هر چیز با ضد خود شناخته می‌شود. طنزنویس با کنار هم چیدن دو عنصر متضاد، قصد رسیدن به نیت خویش را دارد. تضاد ممکن است در واژه، موقعیت یا وضعیت شخصیت داستان روی دهد. گاه ممکن است تضاد موضوع فکاهه با واقعیت و یا تضاد میان حماقت و دانایی مطرح باشد.

یکی از این موارد تضاد دو واژهی شیرین و زغنبوت است که نویسنده در این مورد آورده است. دیوار خانهی بی‌بی در حال خرابی و ریزش است و هرکس که به خانه آن‌ها می‌آید، به قول مجید: «چنان ترس ورش می‌داشت که قند شیرین گوشه‌ی لپش زغنبوت می‌شد» (اسکناس صدتومانی، ص۲۰۱). مورد دیگر دربارهی تشریح وضعیت مجید است. وی که در اثر زد و خورد در مدرسه قرار است فلک شود، برای تحمل این درد به پاهایش حنا می‌گذارد و شادی حنابندان به دلیل موقعیت رقت‌بار مجید دچار تضاد با واقعیت شده و این گونه توصیف می‌شود: «حنابندان غم انگیزی بود» (عیدی، ص۲۳۲).

۳- ۶-۴. کنایه

از آن‌جا که شرایط حاکم بر جامعه و قوانین موجود، اجازه بیان آزاد هر مطلبی را به طنزپرداز نمی‌دهد و بعضی مواقع نیز خود طنزنویس از بیان صریح مطلبی تن می‌زند، کنایه بهترین صنعتی است که می‌توان از آن در بیان مقصود به صورت پوشیده و پنهان سود جست. ضمن این‌که کنایه مانند استخدام، جناس، اسلوب الحکیم و .... بر اساس افسون چند معنایی استوار است. طنزپرداز با کنایه به خوانندهی خود حس لذت و اعتماد به نفس هدیه می‌دهد. یکی از جنبه‌های کنایه که در گسترهی طنز کاربرد بیش‌تری دارد، تعریض است. مانند زمانی که مجید به خاطر ثبت نام نشدن در مدرسه ناامید شده است به حالت تعریض و کنایه به مدیر مدرسه می‌گوید: «از چایی‌تون خیلی

www.SID.ir

Archive of SID

ممنون، داغ بود، یک خرده دلگرم شدیم» (دوچرخه، ص ۱۳۴). در چند جای دیگر این داستان مواردی از این تکنیک دیده می‌شود. مجید معمولاً از درست کردن موهایش احساس رضایت ندارد و برای بد فرمی آن‌ها از عبارت کنایی استفاده می‌کند:

– «موها خر خودشان را سوار بودند» (سلمانی سوم، ص ۶۴).

– «... برایم خط و نشان کشید که الان آشی برایت می‌پزم که یک وجب روغن رویش باشد» (عکس یادگاری، ص۱۰۱).

– «باز صدای همسایه‌ها و اهل کوچه درآمد که: بابا این بشر پاک بالاخانه را اجاره داده» (آرزوها، ص ۱۱۶).

– «از قدیم گفتن: کسی که خرش رو تو خرعلاف‌ها بِرونه بیچاره است» (دوچرخه، ص۱۳۳).

– «باز چرخ‌سواری با مکافات شروع شد. به قول بی بی باز همان خر سیاه و همان راه آسیا» (دوچرخه، ص۱۴۸).

– « بین راه اگر کسی مرغ سعادت بر شانه‌اش می‌نشست و می‌توانست در بردن توپ به مهدی کمک کند، از خوشی کبکش خروس می‌خواند، با دمش گردو می‌شکست» (توپ، ص۱۶۴).

در بچه‌های قالیباف‌خانه در صفحه۳۷ و۵۰ نیز کنایه به‌کار رفته است:

– «مش رحیم تا می‌دید همه گوش تا گوش نشسته‌اند و می‌خواهند گوش‌بری کنند، هوای آب پاشیدن جلوی دکان به کله‌اش می افتاد» (بچه‌های قالیباف‌خانه، ص۳۷).

– (ماش شیطونو به نمکو گفت): «اگر نمی‌خوای بری تو اشکم خر، صدات در نیاد. شغال مستی هم نکن» (بچه‌های قالیباف‌خانه، ص۵۰).

۳– ۶– ۵. تکرار

یکی از ویژگی‌های سبک ادبی و یکی از شیوه‌هایی که باعث افزودن موسیقی کلام می‌شود، تکرار است. این تکرار ممکن است، تکرار واک، هجا، واژه، عبارت، جمله یا مصراع باشد. تکنیک تکرار به تنهایی طنزساز نیست بلکه به نوعی نقش یاری‌رسانی در ساخت موقعیت طنز دارد. تیک‌های کلامی و رفتاری و تکیه کلام‌های شخصیت‌های داستانی یا نمایشی نمودهایی از کاربرد همین تکنیک به شمار می‌رود. تکرار گاهی مفید

www.SID.ir

Archive of SID

تأکید، تأنی و گاه برای اهمیت دادن به موضوع و جلب توجه مخاطب به موضوع مورد طنز است. بهترین نمونهی تکرار که سبب ایجاد موقعیت طنز میشود، داستان «عاشق کتاب» در قصههای مجید است؛ تکرار چندین بارهی رفت و آمد مجید نزد مش اسدالله برای به دست آوردن کتاب موقعیتی طنزآمیز را پدید آورده است. برای نمونهی دیگر، میتوان به صحنهای که در مربای شیرین، اشاره کرد که تکرار عبارت در آن از سوی شخصیت داستان نوعی تکرار طنزآمیز آفریده است. شخص توزیع کنندهی مرباها زمانی که با شکایت مغازهدار مبنی بر باز نشدن در شیشهی مرباها روبهرو میشود، کلمهی «یعنی چه» را تکرار میکند. در نتیجه پاسخ مغازهدار نیز با این تکرار به نوعی طنزآمیز میشود: «این آقا هی میگوید: یعنی چه ! از خودت بپرس «یعنی چه» از کارخانهتان بپرس «یعنی چه؟» خجالت بکشید با این جنسهاتان!» (مربای شیرین، ص ۲۳).

۳- ۶- ۶. ایهام

زبانشناسان، ایهام را در زیرگروه جناس قرار میدهند. ایهام نیز مانند جناس، ابهام و ... بر ساحت چند معنایی تکیه دارد. بدین صورت که کلمهیی در کلام حداقل دو معنی مختلف داشته باشد (یک معنی دور و یک معنی نزدیک). در قصههای مجید تکنیک ایهام را در چند نمونهی زیر میتوان دید:

– به کاربردن کلمهی خوابیدن دربارهی مرتب کردن موها از سوی مجید دارای ایهام است: «[موها] سربه راه میشدند، میخوابیدند» (سلمانی سوم، ص۶۵).

مجید مدتی است که در کوچهها، هنگام راه رفتن سرش را پایین میاندازد تا شاید درکوچهها چیزی پیدا کند و بی بی که از این کار مجید به دلیل اتفاقات پیش آمده عاجز شده است از همسایهها کمک میخواهد تا به بهانهای سر او را به بالا بیاورد و او را از این مشکل دور کند: «عقلشان را گذاشتند روی هم که مرا از بدبختیِ «سربه زیر» بودن نجات دهند و «سربلندم» کنند» (آرزوها، ص۱۱۵). بدین صورت وجود دو کلمه سر به زیر بودن و سربلند کردن دارای ایهام طنزآمیزی شده است.

– «مدتها سر به زیر بودم که بیبی حقهای سوارکرد و مرا از کار و کاسبی انداخت، و سر به هوایم کرد» (آرزوها، ص ۱۱۵). وجود کلمهی سر به هوا با توجه به موقعیت مجید یعنی بالا گرفتن سر دارای ایهامی همراه با طنز شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

۴. نتیجه‌گیری

آن‌چه می‌توان با بررسی آثار طنزآمیز مرادی کرمانی بر آن تأکید کرد این است که به نظر می‌رسد میان طنز کودک و بزرگ‌سال تفاوت‌هایی دیده می‌شود؛ اگر در طنز بزرگ‌سال مخاطب در پس‌زمینه‌ی طنز انتقاد را می‌بیند در گستره‌ی طنز کودک و نوجوان لزوماً نباید در پی وجود انتقاد بود، چون در طنز کودک چه بسا همین که کنش رفتاری، عبارت و کلامی و یا موقعیتی خنده را بر لب مخاطب نشاند، بسنده است و مخاطب از این خنده احساس لذت می‌کند. البته این موضوع به هیچ‌وجه به معنای نبود انتقاد در طنز کودک نیست و همان‌گونه که در آثار مردای کرمانی نیز نشان داده شد، در بسیاری از مواقع نویسنده توانسته افزون بر ایجاد شادی و خنده در مخاطب او را به درنگ نیز وادارد و انتقادی را مطرح سازد. هم‌چنین با درنگ در آثار و گستره‌ی کار طنزپردازی مرادی کرمانی، به این نکته پی می‌بریم که طنز وی طنزی گزنده، تند، عصبی و همراه با نفرت و کینه‌جویی نیست، بلکه طنزی ملایم و نسبتا تلخ است و روند بهره‌گیری مرادی کرمانی از طنز برای تحقیر و تمسخر دیگران نیست؛ بلکه خنده‌ی ناشی از طنز کرمانی در اثر ترحم و حس دلسوزی مخاطب نسبت به شخصیت داستان است. می‌خنداند اما نه خنده‌ای از سر بی‌دردی و تفریح بلکه خنده‌ای همراه با تفکر، عبرت و درنگ. در قصه‌های مجید به دلیل تنوع موضوع زمینه برای استفاده‌ی نویسنده از شگردهای متنوع‌تر طنز فراهم بوده امّا این تنوع یکسان نیست و نویسنده بیش‌تر برای ایجاد طنز از بزرگ‌نمایی، مبالغه و اغراق و طنز موقعیت استفاده کرده و در برخی تکنیک‌ها مانند استفاده از بازی‌های زبانی، جناس، تضاد، کنایه، عکس و کوچک‌نمایی نتوانسته آن‌گونه که باید عمل کند؛ شاید بتوان گفت بهره‌گیری از تکنیک‌های یاد شده به دلیل پیچیده‌تر بودن بیش‌تر در گستره‌ی طنز بزرگسال می‌گنجد و نویسنده باید برای استفاده از چنین ظرفیتی مهارت بسیار بالایی داشته باشد تا بتواند هم‌زمان که درحد سطح درک و دریافت مخاطب می‌نویسد، جنبه‌های طنز اثر را نیز رعایت کند. در آثار دیگر نویسنده؛ مانند خمره، مربای شیرین، تنور و لبخند انار نقش شگردهایی مانند بزرگ‌نمایی و طنزهای موقعیت بسیار پررنگ شده است و به ندرت می‌توان تکنیک‌های دیگر طنز را پیدا کرد. البته ساختار ویژه‌ی داستان‌های خمره و مربای شیرین باعث شده طنز تا حدی در ساختار این دو داستان نیز تأثیر بگذارد و طنز در لایه‌ی پنهان‌تر آثار

www.SID.ir

Archive of SID

نویسنده نیز نفوذ کند؛ چون طنز در قصه‌های مجید بیش‌تر در سطح داستان‌ها جریان دارد. تنها اثر طنزآمیز مرادی که تا حدی با دیگر آثار او متفاوت است، مهمان مامان است؛ در این اثر از شوخی‌ها و موقعیت‌های خنده‌آور که سبک طنز مردای است خبری نیست و طنز و مطایبه چندان در آن آشکار نیست. او با داستان‌هایش راه را نموده و تصمیم را به مخاطب واگذاشته است تا درباره‌ی واقعیت موجود تصمیم‌گیری کند. تکنیک‌های طنزی که کرمانی به کار می‌برد تا از یک‌نواختی آثارش جلوگیری کند، فراوان‌اند ولی او از چندین تکنیک بیش‌ترین کمک را می‌گیرد. بزرگ‌نمایی (مبالغه و اغراق)، کوچک‌نمایی، موقعیت‌های طنزآمیز، دیالوگ و لحن طنزآمیز شخصیت‌ها، مقایسه و تشبیه، انواع بازی‌های زبانی- بیانی و آن‌چه که در بخش تکنیک‌ها بررسی شدند از جمله عوامل طنزساز در قصه‌های مجید است. در بچه‌های قالیباف‌خانه شاهد کاربرد تکنیک‌هایی از جمله کوچک کردن، تحکم و نفرین و دشنام، طنز در گفتار شخصیت‌ها و موقعیت طنزآمیز(تجسم) هستیم. در داستان مربای شیرین که با طنزی نو و امروزی روبه‌روهستیم، کاربرد تکنیکی گسترده‌ای وجود ندارد بلکه عنصر اصلی همان بزرگ‌نمایی (مبالغه و اغراق)، طنز در گفتار، تحقیر و کوچک کردن و موقعیت طنز (خواب و رویا و خیال‌پردازی) است. طنز مرادی همواره لازمه‌اش ایجاز و قدرت در نکته‌پردازی است. یکی از ویژگی‌هایی که در بیش‌تر داستان‌های (قصه‌های مجید) می‌بینیم شگرد پایان غیرمنتظره است. نمونه‌ی دیگری از طنزپردازی کرمانی در داستان‌های مجید، نوع نقشه‌های طنزآمیزی است که مجید برای اشخاص یا حیوانات می‌کشد که این نمونه را زیر عنوان طنز موقعیت دسته‌بندی کردیم،کاربرد لغات و اصطلاحات محاوره و فرهنگ عامه، گویش محلی (که بیش‌ترین کاربرد آن را در بچه‌های قالیباف‌خانه داشته و باعث باورپذیری آن شده است.)، اشعار محلی و قومی (که در خدمت زبان طنزآمیز نویسنده هستند)، به کارگیری توصیف‌های گوناگون برای تأکید و تقویت زبان و طرح داستانی، واج آرایی، سجع و جناس و تکرار جهت ایجاد اطناب هنری، کاربرد فراوان ضرب المثل‌ها و... اشاره کرد. مجید به عنوان نماد مدرنیته و بی بی به عنوان نماد سنت، مدام با هم درحال کشمکش و بحث و گفت‌وگو هستند و همین بحث‌ها به نوعی یکی از عوامل ایجاد موقعیت‌های طنزآمیز در داستان است. درباره‌ی اثر «مربای شیرین» باید گفت که طنز نوتر و امروزی‌تری نسبت به دو اثر دیگر

www.SID.ir

Archive of SID

دارد. تفاوت دیگر آن با دو داستان دیگر در شخصیت (جلال) است که به نوعی متفاوت از مجید، نمکو، رضو و...است. مجید، به نوعی خودِ نویسنده و تداعی‌گر دوران نوجوانی اوست، اما نویسنده با نوع زندگی جلال آشنایی ملموسی ندارد بلکه تنها تصویرگر زندگی او و مادرش و مشکلات زندگی شهری آن‌هاست. به هر ترتیب جای آن دارد به این مطلب اشاره کنیم که آثار این نویسنده قابلیت آن را دارد که توجه دو گروه سنی مختلف (کودک و نوجوان و بزرگسال) را با وجود گسترش وسایل سرگرمی هنوز هم به دنیای داستان جلب کند. بدون شک یکی از عوامل موثر در جلب مخاطب، طنز ملایم موجود در این آثار است.

فهرست منابع

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *نشانه‌شناسی مطایبه*. اصفهان: فردا.

اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*. تهران: کاروان.

بهزادی اندوهجردی، حسین. (۱۳۷۸). *طنز و طنزپردازی در ایران*. تهران: صدوق.

توکلی، زهرا. (۱۳۸۴). *بررسی آثار هوشنگ مرادی کرمانی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه شهید بهشتی تهران.

جوادی، حسن. (۱۳۸۲). *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*. تهران: کاروان.

حاجی نصرالله، شکوه. (۱۳۸۶). «سبک مرادی کرمانی از قصه‌های مجید تا لبخند انار». *پژوهش‌نامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۳۳ و ۳۴، صص ۱۱۹-۱۴۱.

حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۷۲). *دیوان حافظ*. تهران: صفی علی‌شاه.

دهقانیان، جواد. (۱۳۸۶). *بررسی محتوا و ساختار طنز در نثر مشروطه*. پایان‌نامه‌ی دکتری دانشگاه شیراز.

سلاجقه، پروین. (۱۳۸۰). *صدای خط خوردن مشق*. تهران: معین.

سعیدی، مهدی. (۱۳۸۱). *تحلیل ساختاری و مضمونی طنز در کتاب‌های صابری فومنی و... .* تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

سیدآبادی، علی اصغر. (۱۳۸۲). «در باب آن‌چه مرادی را از دیگر نویسندگان متمایز می‌کند». *پژوهش‌نامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان*، شماره‌ی۳۴ و ۳۳، صص۱۴۲-۱۴۷.

www.SID.ir

Archive of SID

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *انواع ادبی*. تهران: میترا.
صلاحی، عمران و بیژن اسدی‌پور. (۱۳۸۴). *طنزآوران امروز ایران*. تهران: مروارید.
کاشفی خوانساری، علی. (۱۳۷۹). *چهره‌های ادبیات کودکان و نوجوانان*. تهران: روزگار.
کریمی حکاک، احمد. (۱۳۵۹). «گفتاری در طنز». *لوح*، دوره‌ی جدید، ۲ مرداد.
مرادی کرمانی، هوشنگ. (۱۳۸۱). *قصه‌های مجید*. تهران: معین.
ـــــــــــــــــ (۱۳۸۲). *بچه‌های قالی‌باف‌خانه*. تهران: معین.
ـــــــــــــــــ (۱۳۷۷). *مربای شیرین*. تهران: معین.
ـــــــــــــــــ (۱۳۸۸). *تنور*. تهران: معین.
ـــــــــــــــــ (۱۳۸۸). خمره. تهران: معین.
ـــــــــــــــــ (۱۳۷۸). *لبخند انار*. تهران: معین.
ـــــــــــــــــ (۱۳۸۵). *مهمان مامان*. تهران: نشر نی.
Abrams, M.H. (1999). *Aglossery of literary terms seventh edition*. United state of America; Cornell university.

www.SID.ir

Archive of SID

مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال دوم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰

تحلیل نشانه‌های ارتباط غیرکلامی در داستان دو دوست

دکتر احمد رضی* **سمیه حاجتی****
دانشگاه گیلان

چکیده

یکی از وجوه مشترک داستان‌ها، روایت کیفیت و کمّیت روابط میان شخصیّت‌های داستانی است که به دو شکل کلامی و غیرکلامی آشکار می‌شود. میزان استفاده از این دو نوع ارتباط و چگونگی ترکیب آن‌ها در روایت، با توجه به اهداف نویسنده و نوع مخاطب تغییر می‌کند.

در داستان‌های کودکان به‌ویژه برای گروه سنّی الف و ب ارتباط غیرکلامی معمولاً حضور چشم‌گیرتری در روایت دارد و کارکردهای گوناگونی از جمله کامل کردن، تکرار کردن و تأکید ورزیدن بر پیام‌هایی دارد که از طریق ارتباط کلامی منتقل می‌شوند؛ گاه نیز کارکرد جانشینی دارد و به جای ارتباط کلامی روایت می‌شود.

داستان دو دوست اثر هدی حدادی که موفقیّت‌هایی را در عرصه‌ی داخلی و بین‌المللی کسب کرده است، از جمله داستان‌های کودکان است که در آن فقط روابط غیرکلامی شخصیّت‌ها روایت شده است. این مقاله درصدد است تا با نگاهی بین‌رشته‌ای این داستان را از منظر نشانه‌های ارتباط غیرکلامی؛ از جمله رفتارها، زمان، مکان، زیبایی‌شناسی تصاویر و... بررسی کند تا پیام‌هایی را که نویسنده کوشیده است از طریق عناصر غیرکلامی به خواننده منتقل کند آشکار نماید. هم‌چنین مقاله می‌خواهد نشان دهد که این داستان در تقسیم‌بندی‌هایی که از ادبیات

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی ahmad.razi@yahoo.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی hajati64@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۸/۱۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۳/۲۱

www.SID.ir

Archive of SID

کودک میشود جزء کدام نوع قرار میگیرد و این مسأله چه تأثیری در شکلگیری ارتباط بصری دارد.

نتیجهی بررسیها نشان میدهد که این داستان جزء ادبیات فانتاستیک واقعی است و تخیّل در ساختار آن اهمیت بسیاری دارد. در این داستان از میان ارتباطات غیرکلامی، بیشتر زیباییشناسی تصاویر و رفتارهای حرکتی در جریان انتقال پیام نقش دارند و رفتارهای آوایی و رفتارهای چهره نقش کمتری ایفا میکنند.

واژههای کلیدی: ادبیات فانتزی، ادبیات کودکان، ارتباط غیرکلامی، داستان، زیباییشناسی.

۱. مقدمه

هدی حدادی یکی از نویسندگان ادبیات کودک در ایران است. از جمله داستانهای او میتوان به *روز ابری من*، *بهبه*، *عجب طعمی*، *آلبالوهای بهشت رسیدهاند*، *گل خندان*، *پسری که بلد بود بشمارد*، *مرد آوازخوان* و...اشاره کرد. او علاوه بر فعالیت در عرصهی داستاننویسی کودک، برای داستانهای کودکان نیز تصویرسازی میکند. داستان *دو دوست* یکی از آثار موفق حدادی است که تصویرسازی آن را نیز خود او انجام داده است. این اثر جوایزی را در جشنوارههای داخلی و خارجی کسب کرده و به زبان ایتالیایی هم ترجمه شده است که گویای برجسته بودن و مقبول واقع شدن آن در سطح جهانی است.[۱]

داستان *دو دوست* روایت خاطرهای رؤیاگونه از آشنایی و گردش دو دختربچه در جنگل است. آن دو در جنگل میگردند و حیوانات را تماشا میکنند. وقتی باد میوزد به درخت بزرگی پناه میبرند. در آبی که از بارش باران در جنگل جمع شده ماهیگیری و قایقرانی میکنند و روی بلندترین درخت جنگل مینویسند: *دو دوست* و شب هنگام با بدرقهی سه شبتاب از جنگل خارج میشوند.

زاویهی دید داستان اوّل شخص است و یکی از شخصیّتها، داستان را روایت میکند. او آگاهی و اطلاعاتی را به مخاطب میدهد که در آن بیشتر کنشهای رفتاری گزارش میشوند و روایت کنشهای گفتاری و ذهنی در آن بسیار کم است. در این نوع روایت «خواننده احساس میکند که یکی از اشخاص داستان در حال گفت وگو و نقل

www.SID.ir

Archive of SID

داستان برای او است؛ از این رو به این دیدگاه، دیدگاه درونی هم می‌گویند. گویی کسی از درون داستان به مخاطب گزارش می‌دهد. طبیعت چنین شیوه‌ای از روایت ایجاب می‌کند تا خواننده، وقایع داستان را ـ حتی اگر تا حدّی غیرقابل باور باشند ـ باورپذیر بینگارد» (مستور، ۱۳۸۴: ۴۲). فضای داستان خیالی و توأم با احساس آرامش است و خواننده در آن دلهره و اضطرابی برای وقوع اتفاقی ناگوار ندارد.

این داستان در فرم داستان‌های مینی‌مالیستی روایت شده است و آغاز و پایانی نزدیک به هم دارد. دو شخصیّت در این داستان حضور دارند که به هیچ وجه ارتباط کلامی آنان مورد توجّه نویسنده قرار نمی‌گیرد و فقط روابط غیرکلامی آنان در داستان روایت می‌شود. علاوه بر این، بخش مهمی از پیام‌های نویسنده به مخاطبِ کودک خود نیز از طریق عناصر غیرکلامی است که جانشین کلام شده است؛ مثلاً مخاطب تنها از طریق تصویر به جنسیّت و سنّ و سال شخصیّت‌های داستان پی می‌برد و می‌فهمد که آنان دو دختربچه‌اند. به تعبیر دیگر، هم در ارتباط میان شخصیّت‌های داستان و هم در ارتباط بین نویسنده و مخاطب، روایت ارتباط غیرکلامی برای نویسنده از اولویت برخوردار بوده است؛ از این رو حجم روایت کلامی داستان بسیار کم است و تصاویر، بیش‌تر در محور توجه قرار دارند؛ حتی در برخی از صفحات، متن نوشتاری وجود ندارد و فقط تصویر آورده شده است، از این رو این اثر از نوع کتاب‌های کم‌نوشته و پُرتصویر محسوب می‌شود (ر.ک. سرشار،۱۳۸۸: ۸۴ ـ ۸۹).

با توجه به گرایش و روحیه‌ی کودکان که به تصاویر و ارتباط دیداری بیش‌تر علاقه‌مندند تا پند و اندرز و نکته‌هایی که با صراحت از طریق کلام منتقل می‌شود؛ تصاویر در داستان‌های کودکان اهمیت فراوانی پیدا می‌کنند. «نظریه‌پردازان زبان‌شناسی، با صراحت اظهار می‌دارند که تصاویر دارای کیفیت بازنمودی و نه کلامی و فاقد دستور رسمی هستند» (مارتین لستر، ۱۳۸۵: ۱۱۰). همین ویژگی گریز از دستورمندی رسمی در تصاویر باعث می‌شود تا دنیای تصاویر در نزد کودکان از قابلیّت پذیرش و جذابیّت بالایی برخوردار شود. در صورتی که این تصاویر با موضوع داستان نیز هم‌پوشانی داشته باشند، نیروی واژه‌ها در کنار تصاویر در ارسال پیام تقویت می‌شود.

با توجه به مطالب فوق می‌توان گفت داستان *دو دوست* ظرفیت مناسبی برای تحلیل نشانه‌های ارتباط غیرکلامی به‌ویژه ارتباط دیداری دارد. ارتباط غیرکلامی عبارت

www.SID.ir

Archive of SID

است از: حرکت‌شناسی یا شناخت رفتار جسمی، فضاشناسی یا استفاده از فضا، صور ظاهر، لامسه‌شناسی یا استفاده از لامسه در برقراری ارتباط، رفتارهای آوایی، زمان‌شناسی و ارزش‌گذاری بر زمان، مصنوعات و استفاده از آن‌ها در روند ارتباط و... (ر.ک. لیتل‌جان، ۱۳۸۴: ۱۸۵ـ ۱۸۷).

در این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی و رویکردی میان‌رشته‌ای و بهره‌گیری از یافته‌های علوم ارتباطات، نشانه‌های غیرکلامی ارتباط در داستان *دو دوست* بررسی می‌شود تا مشخص شود که نویسنده چگونه طرح داستان را بر روایت روابط غیرکلامی شخصیت‌ها بنا کرده است و تصاویر کتاب چگونه بخش مهمی از بارِ روایت را بر دوش می‌کشند؛ بر اساس چه تکنیکی ساخته شده‌اند و چه پیام‌هایی را به صورت غیرزبانی منتقل می‌کنند. هم‌چنین نشان داده شود که ارتباط غیرکلامی در چند سطح وجود دارد و کدام نوع تأثیر بیش‌تری بر روند داستان و القای پیام دارد و تا چه حد نشانه‌های تصویری با محتوا و پیام داستان هم‌پوشانی دارند. پژوهش حاضر مشخص می‌کند که حدادی چگونه با استفاده از زبان تصویر به شکل‌دهی داستان پرداخته و با بهره‌گیری از ابعاد و زوایای تازه در پیشبرد جریان داستان توانسته است توجه مخاطب را به پدیده‌ها و نشانه‌های طبیعی که در صحنه‌های داستان آمده‌اند معطوف و تخیّل کودک را در جهت مثبت و سازنده‌ای تقویت کند.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی ارتباط غیرکلامی در ادبیات کلاسیک فارسی دو رساله با عنوان‌های «بررسی و تحلیل ارتباطات غیرکلامی در مجموعه داستان‌های کلیله و دمنه» و «بررسی ارتباطات غیرکلامی در شاهنامه‌ی فردوسی» در مقطع کارشناسی ارشد نوشته شده است. در ادبیات معاصر نیز نگارندگان این نوشتار در چند مقاله به بررسی ارتباط غیرکلامی در داستان‌های معاصر به‌ویژه داستان‌های مصطفی مستور پرداخته‌اند. اما در حوزه‌ی داستان‌های کودکان که نشانه‌های روابط غیرکلامی در آن‌ها چشم‌گیرتر است، پژوهشی انجام نشده است.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. *دو دوست* داستانی از نوع فانتاستیک واقعی

یکی از معانی واژه‌ی فانتزی که به صورت Phantasy یا Fantasy در فرهنگ‌ها آمده تخیّل‌کردن است. از این واژه تعاریف متعدّدی ارائه شده است که عنصر مشترک تمامی آن‌ها تخیّل است. بنابراین تخیّل بن‌مایه‌ی این ژانر را تشکیل می‌دهد و معیار اصلی تحلیل و پرداخت آثار فانتزی به شمار می‌رود. «تخیّل فانتاستیک تخیّلی است که از مرزهای واقعیت فراتر می‌رود و یا به صورت خاص، ابعاد و اشکال واقعیت را در جهت نیاز و خواسته‌های خود دگرگون می‌کند. تخیّل در دو حوزه‌ی متفاوت پدیدار می‌شود: در حوزه‌ی خودآگاه و حوزه‌ی ناخودآگاه. تخیّل حوزه‌ی خودآگاه، تخیّل روزانه و آگاهانه است. تخیّل ناخودآگاه، تخیّل شبانه یا رؤیاست و هر دو نوع آن در ساخت فانتزی نقش دارند» (غفاری، ۱۳۸۱: ۸۳). داستان *دو دوست* از نوع تخیّل آگاهانه و روزانه است و کودک در متن داستان حضور دارد. از تصاویر داستان چنین برداشت می‌شود که دختر بچه‌ی کوچک‌تر راوی داستان است.

فانتزی خود گونه‌ای عام است که زیرگونه‌های خاص خود را دارد. از نخستین کسانی که کوشید فانتزی را به شکل روش‌مند، شناسایی و طبقه‌بندی کند، تزوتان تودوروف بود که در کتاب *«فانتاستیک»* خود به بیان ماهیت و گونه‌های آن پرداخت. طبقه‌بندی او از سوی دیگران نقد شد و افرادی چون فیشر،[1] جوی چانت[2] دایانا واگونر[3] در طبقه‌بندی این ژانر بر درون‌مایه و موضوع آثار تأکید کردند. بر این اساس داستان‌های فانتاستیک به انواع واقع‌نما، واقع‌گرا، تمثیلی، علمی ـ تخیّلی، گوتیک فانتزی، فانتزی طنز و... تقسیم شدند.

داستان *دو دوست* را می‌توان جزء داستان‌های فانتاستیک واقعی به شمار آورد. در داستان‌های فانتاستیک واقعی، نیمه‌ی واقعیِ داستان در پیوند عناصر فانتاستیک قرار دارد و در آن‌ها جهانِ جایگزین برای جهان واقعی یا جهان فراتر وجود ندارد. چشم‌انداز ارائه شده در اینِ داستان‌ها اگر چه کاملاً واقعی به نظر نمی‌آید، ولی نشانه‌های واقعی در آن برجسته‌تر از نشانه‌های فرا واقعی‌اند (ر.ک. محمدی، ۱۳۷۸ الف: ۱۶۵).

[1] Fisher
[2] Joy Chant
[3] Daina Waggoner

www.SID.ir

Archive of SID

نشانه‌های فانتاستیک این داستان که از تخیّل سرچشمه می‌گیرند، عبارت‌اند از: ماهیگیری در گودالی که از آب باران پر شده است، تبدیل شدن جنگل به دریایی از ماهی‌ها که دو شخصیت داستان بر روی آن قایق‌رانی می‌کنند، گردش دو دختربچه در جنگل بدون آنکه مشکل و یا اتفاقی برای آنان پیش آید، صحبت کردن دو پرنده‌ی عاشق بر روی شاخه‌ی درختان، بغل کردن درختان جنگل هم‌دیگر را، قرار داشتن لانه‌ی پشه‌ها در دستان درختان، سبک شدن مثل برگ‌ها در هنگام وزش باد در جنگل، بدرقه شدن کودکان تا آخر جنگل از سوی سه شب‌تاب.

موضوع آزادی فردی کودک از مضامین محوری این داستان است. کودک به آزادی گرایش دارد، آزادی از قید و بندها و دستورهای بزرگ‌سالان که از جالب‌ترین موضوعات خلق داستان‌های فانتاستیک است و داستان‌های تخیّلی فراوانی بر پایه‌ی این اصل ایجاد شده‌اند. در این داستان هر دو کودک گویی خود را از قید و بند دنیای بزرگان رها کرده‌اند و هم‌دیگر را در جایی دور، در جنگلی که بوی باران و گیاه می‌دهد، پیدا می‌کنند. در این مکان برای رفتارهای آنان قاعده و قانون خاصی وجود ندارد و آنان در جنگل آزادانه رفتار می‌کنند. نویسنده با پرداختن به مضمون گرایش به آزادی در کودکان بر این نیاز بیش‌تر تأکید ورزیده است و نشان داده که برای رسیدن به خود شکوفایی باید به آنان فرصت داده شود تا خود تصمیم بگیرند، خطر کنند، مرتکب اشتباه شوند و از تجاربی که شخصاً به دست می‌آورند استقلال، اعتماد به نفس و خودباوری را کسب کنند (همان، ۸۵).

راوی در لابه‌لای طرح نیاز به آزادی، به تصویر فضای آرمانی می‌پردازد که از جنگل ارائه شده است. دو کودک بدون اینکه از چیزی دچار وحشت شوند و یا مورد آزار جانوران قرار گیرند، در جنگل به گردش می‌پردازند. نویسنده با ارائه‌ی تصویری امن و بدون اضطراب از جنگل، ضمن آنکه به نوعی آشنایی‌زدایی دست زده است، داستانی را با درون‌مایه‌ی صلح و دوستی خلق کرده است که از موضوعات مهم داستان‌های فانتزی به شمار می‌آید. رفتارهای دوستانه و به دور از خشونت دو شخصیت کودک، گردش دونفره در جنگل، ماهیگیری با همکاری هم، گرفتن دست هم، در کنار هم بودن در مواقع خطر، دیدن دو پرنده‌ی عاشق و... نشانه‌های آشکاری برای تأکید بر درون‌مایه‌ی داستان است.

www.SID.ir

Archive of SID

۴. اهمیّت ارتباطات غیرکلامی در روایت داستان

توجه به روایت غیرکلامی در داستان از جمله در شخصیت‌پردازی آن، اهمیت زیادی دارد، در تعاریفی که از شخصیت و شخصیت‌پردازی ارائه می‌شود به رفتارها در کنار گفتار اشاره شده است: «شخصیت در یک اثر نمایشی یا روایی فردی است دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی، که این ویژگی‌ها از طریق آنچه که انجام می‌دهد ـ رفتار ـ و آنچه که می‌گوید ـ گفتار ـ نمود می‌یابد. زمینه‌ی رفتار یا گفتاری، انگیزه‌های شخصیت را بازتاب می‌دهد» (مستور، ۱۳۸۴: ۳۳). عناصر ارتباط غیرکلامی در شکل‌گیری صحنه و صحنه‌پردازی نیز نقش دارند. صحنه، ظرفی زمانی و مکانی است که داستان در آن شکل می‌گیرد. از طریق مکان‌ها و نشانه‌هایی که یک صحنه‌ی داستانی را ایجاد می‌کنند، می‌توان مفاهیم بی‌شماری را به خوانندگان انتقال داد. بین صحنه و صحنه‌پردازی با کنش‌های غیرکلامی رابطه‌ای دو سویه وجود دارد؛ همان‌طورکه صحنه و محیط داستانی حامل ارتباط غیرزبانی است، شخصیت‌های داستانی نیز با رفتار خود به واسطه‌ی محیط و وابسته‌های مربوط به آن، صحنه‌های تصویری خلق می‌کنند.

فضا، روح مسلّط در داستان است که نوع رفتارهای غیرزبانی نقش قابل توجهی در به وجود آمدن آن دارد. فضای داستان می‌تواند متشنّج و اضطراب‌آور، خشن، تلخ، رمانتیک و... باشد؛ مثلاً مجموعه‌ای از رفتارهای بی‌تفاوت در کنار بی‌توجهی به محیط اطراف و برقراری ارتباط گفتاری، بدون بهره‌گیری از نشانه‌های زیبایی‌شناسی، مانند رنگ‌ها، موسیقی، مصنوعات، طبیعت، نور، بو و... فضایی سرد، بی‌روح و تاریک را به ذهن‌ها متبادر می‌کند.

تکنیک، روش شکل دادن به روایت داستان بدون توجّه به معناست؛ این‌که مثلاً نویسنده‌ای در روایت اثرش از تکنیک کنش‌های غیرکلامی و نشانه‌های آن به صورت آگاهانه استفاده کند و به زوایا، حدود، اندازه و چگونگی استفاده از آن‌ها بپردازد، می‌تواند هنر او را در روایت‌گری به نمایش گذارد و نشان دهد که او تنها از یک بُعد، داستان را شکل نداده، بلکه با روایت رفتارهای غیرکلامی و برقراری ارتباطات غیرزبانی زوایای پنهان شخصیّت‌ها را بازنمایی کرده است.

واکنش‌های غیرکلامی شخصیت‌ها و عواطف و احساسات آنان ارتباط متقابلی با هم دارند. زمانی که فرد از چیزی یا کسی می‌ترسد از نزدیک شدن به آن خودداری

www.SID.ir

Archive of SID

میکند و این احساس ترس واکنش غیرزبانی را برمیانگیزد یا آشفتگی و خشمگین شدن واکنش سریع رفتاری را در پی دارد که به طور مستقیم از احساسات تأثیر پذیرفته است (ر.ک. برکو و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۲۴ـ ۱۲۵).

در زیر متن کلامی داستان را که در صفحات مختلف کتاب به همراه تصاویر آورده شده است، میخوانیم و آنگاه تحلیل داستان را از منظر ارتباط غیرکلامی پی میگیریم:

ما هم‌دیگر را یک صبح در جنگلی که بوی باران و گیاه می‌داد، پیدا کردیم. تا رد شدن سه شب‌تاب خاموش به هم نگاه کردیم. موریانه‌ها را دیدیم که یک‌صدا، چوب‌ها را می‌جویدند. سه کنه و یک مورچه‌ی بالدار دیدیم که سر یک دانه با هم می‌جنگیدند. درختانی را دیدیم که همدیگر را بغل کرده بودند و توی دست‌هایشان لانه‌ی پشه‌ها بود. پشه‌هایی که نیش می‌زدند، تنبیه شدند. ظهر باد آمد. ما به بزرگ‌ترین درخت جنگل چسبیدیم و من مثل برگ‌ها سبک شدم. در گودالی که از باران دیشب پر شده بود، ماهی‌گیری کردیم. ناگهان جنگل، دریایی از ماهی‌ها شد و ما قایقران‌هایی شدیم که روی ماهی‌ها سُر می‌خوردیم. بعد از ظهر پرنده‌هایی دیدیم که هیچ کدام شبیه دیگری نبود. عصر روی شاخه‌ها، دو پرنده‌ی عاشق دیدیم که با هم حرف می‌زدند. ما در حالی که برگ‌های هلو را می‌جویدیم، در غروب راه رفتیم. خورشید یک هلوی سرخ بزرگ بود. شب، سه شب‌تاب روشن، ما را تا آخر جنگل بدرقه کردند. ما روی بزرگ‌ترین درخت جنگل کنده بودیم: دو دوست!

۵. انواع ارتباط غیرکلامی در داستان *دو دوست*

ارتباط غیرکلامی انواع مختلفی دارد: ارتباط آوایی، ارتباط دیداری که شامل رفتارهای چهره و چشم می‌شود و ارتباطی که از طریق مؤلفه‌های زمان، مکان، نشانه‌های محیطی و زیبایی‌شناسی برقرار می‌شود. هم‌چنین ارتباط غیرکلامی در پیوند با حواس پنجگانه به پنج نوع عمده‌ی ارتباط دیداری، شنیداری، بساوایی، بویایی و چشایی نیز تقسیم می‌شود (ر.ک. فرهنگی، ۱۳۷۳: ۲۹۴ـ۳۱۰). ارتباط بویایی در این داستان تنها یک مصداق دارد که به بوی باران و گیاه اشاره می‌شود و فضایی تخیّلی را در همان ابتدا تداعی می‌کند. ارتباط بساوایی نیز در لمس کردن تنه‌ی درختان و بغل کردن همدیگر در پایان داستان برقرار می‌شود و مفهوم دوستی و صمیمیت را که پیام عمده‌ی داستان

www.SID.ir

Archive of SID

است، القا می‌کند. اشاره‌ی کوتاهی به جویدن برگ‌های هلو وجود دارد که بسیار گذراست و پیام خاصی را منتقل نمی‌کند و یا نمی‌تواند تأکیدی بر ارتباط چشایی باشد. ارتباط آوایی نیز تا حدودی مطرح می‌شود که در ادامه‌ی مقاله به آن پرداخته می‌شود. امّا بیش از همه، ارتباط دیداری در این داستان نمود دارد؛ از این رو در این نوشتار بیش‌تر ارتباط دیداری مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۵- ۱. ارتباط دیداری

دیدن یکی از حواس پنجگانه است که در بررسی ارتباط غیرکلامی اهمیت بسیاری دارد. ارتباط غیرکلامی در سه سطح درون فردی، میان فردی و گروهی، هم‌چنین در انواع ارتباط انسان با انسان و انسان با محیط ایجاد می‌شود. اولین نوع تماسی که معمولاً در انواع روابط شکل می‌گیرد، تماس چشمی[1] است. چهره و کانال‌های ارتباطی آن، به‌ویژه چشم‌ها در فراگرد ارتباط از توان ارتباطی بالایی برخوردارند. چهره اوّلین جایگاه نشان‌دهنده‌ی عواطف و احساسات افراد است و از حالات چهره اطلاعات فراوانی منتقل می‌شود (همان، ۲۹۱).

یکی از مواردی که در پیوند با ارتباط دیداری به‌ویژه در تصاویر آثار کودکان بررسی می‌شود، سپیدخوانی‌هایی است که در متن دیده می‌شود. منظور از سپیدخوانی جاهای خالی‌ای است که هر مؤلف ماهری می‌کوشد در متن بر جای گذارد تا خواننده را در ساختن معنا به مشارکت فراخواند که این موضوع از عوامل ایجاد خلاقیت در آثار کودکان نیز به شمار می‌رود. آفریننده‌ی اثر در داستان‌های کودکان به گونه‌ای شخصیت‌ها و جریان داستان را می‌آفریند که شکاف‌هایی در درک مفاهیم و برقراری رابطه‌ی علت و معلولی حوادث داستان در ذهن کودک باقی می‌ماند تا به یاری ذهن خلّاق خود به آفرینش آن دست زند. یکی از رازهای لذت‌بخش بودن متن برای کودک نیز همین یافتن قسمت‌های سپید در داستان است (ر.ک. خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۲۱۰ـ۲۱۶). پیام‌ها و مفاهیمی که به کمک نشانه‌های ارتباط دیداری در تصاویر کتاب گنجانده شده است می‌تواند نمونه‌هایی از سپیدخوانی باشد که خواننده در داستان، آن‌ها را دریافت می‌کند.

[1] Eye Contact

www.SID.ir

Archive of SID

ارتباط بصری اولین نوع ارتباطی است که کودک، چه در دوران قبل از دبستان که با خواندن آشنایی ندارد و چه بعد از آن، با کتاب برقرار میکند؛ زیرا کودک در ابتدا با ظاهر و تصاویر کتاب ارتباط برقرار میکند. این نوع ارتباط در داستان در دو سطح عمده وجود دارد: ۱. ارتباط دیداری که شخصیتهای داستان در آن دخیلاند و تماس چشمی با همدیگر و تماس یکطرفه با محیط دارند. کودک در هنگام خواندن کتاب و مشاهدهی حالات چهرهی شخصیتها پیامهایی را از آنها دریافت میکند. ۲. ارتباط کودک با تصاویر و دنیایی که داستان در آن روایت میشود. پرداختن به این سطح از ارتباط بصری مربوط به بحث زیباییشناسی تصاویر است که در ادامه هر دو سطح ارتباط بررسی میشوند.

۵- ۱- ۱. نگاه کردن

نگاه از رایجترین و نیرومندترین علائم ارتباط غیرکلامی است. نگاه انواع مختلفی دارد: نگاه خیره، نگاه متقابل، نگاه یکسویه و... همچنین کارکردهایی در جریان تعامل برای آنها وجود دارد. اصولاً چشمها مؤثرترین نماد دیداریاند که افراد به آنها توجه خاصی دارند (ر.ک. فرگاس، ۱۳۷۹: ۱۸۹ـ ۱۹۵). این امر دربارهی کودکان بیشتر صادق است؛ زیرا کودکان دقت بیشتر و دقیقتری در رفتارها دارند.

نگاه متقابل در داستان *دو دوست* یک بار در ابتدای داستان وجود دارد: «تا رد شدن سه شبتاب خاموش به همدیگر نگاه کردیم» که کارکرد آن شکلگیری تعامل است. در پایان داستان هم دو دوست وقتی دستهای همدیگر را میگیرند، نوع نگاه آنان متقابل است که پیام دوستی و مهربانی دارد. این دو مورد ارتباط متقابل انسان با انسان است. دو دوست هنگام عبور از جنگل با عناصر طبیعی محیط نیز ارتباط بصری دارند و به تماشای طبیعت اطراف خود میپردازند، دیدن جانوران، درختان، خورشید و... از این جمله است.

۵- ۱- ۲. حالت چهره

حالت چهرهی دو کودک در ابتدای آشنایی نشاندهندهی حس تعجب توأم با لبخند است. در صحنههای بعدی داستان، آن دو با چهرهای آرام در جنگل قدم میزنند. در قسمتی که پشههای مزاحم آنان را اذیت میکنند، در چهرهی شخصیت بزرگتر کمی ترس وجود دارد. ولی دوباره چهرهی آنان آرام میشود.

www.SID.ir

Archive of SID

۵- ۲. رفتار شخصیت‌ها

شیوه‌ی برخورد کودکان با طبیعت، گل‌ها، گیاهان و جانوران نشان‌دهنده‌ی توجه نویسنده به کانال ارتباط غیرکلامی است. در جدول شماره‌ی ۱ پیام‌هایی که از رفتارهای شخصیت‌های داستان دریافت می‌شود، ذکر شده است.

جدول شماره‌ی ۱: تحلیل رفتارهای شخصیّت‌ها در داستان دو دوست

رفتار	پیام مسلّط
آویزان شدن از درخت	احساس راحتی و برقراری ارتباط نزدیک با طبیعت
قدم زدن در جنگل	لذت‌بخش بودن محیط جنگل برای تفریح
با چوب پشه‌ها را دور کردن	شجاعت نشان دادن و دفاع از خود
چسبیدن به بزرگ‌ترین درخت جنگل	پناه بردن به طبیعت
با هم‌دیگر ماهیگیری کردن	ایجاد حس همکاری و دوستی
عبور از کنار جانوران جنگل	مهربانی و دوستی با طبیعت وجانوران
گرفتن دست‌های هم‌دیگر	دوستی و صمیمیت
بغل کردن هم‌دیگر	" "

رفتارهای دو دوست در داستان نشان می‌دهد که آنان به‌خوبی با هم‌دیگر و با طبیعت ارتباط برقرار می‌کنند.

۵ - ۳. ارتباط آوایی

ارتباط آوایی جنبه‌های گوناگون صدا هنگام ارتباط است که کلیه‌ی نشانه‌های آوایی را شامل می‌شود و رفتارهای آوایی[1] نیز نام دارد. بیش‌ترین اهمیت رفتارهای آوایی، به عنوان یکی از کانال‌های ارتباط غیرکلامی در تأثیرگذاری بر روی ادراک پیام‌های کلامی است (ر.ک. ریچموند و مک کروسکی، ۱۳۸۸: ۲۳۵-۲۴۱). آواها در داستان یا از سوی شخصیّت‌ها تولید می‌شوند که مؤلفه‌هایی مانند کیفیّت صدا، دانگ، لحن و... دارند و یا منشأ تولیدشان محیط بیرون است که آواهای طبیعی مانند نام‌آواها و دیگر اصوات طبیعت را در بر می‌گیرند (ر.ک. یول، ۱۳۷۸: ۳).

[1] Vocal Behavior

www.SID.ir

Archive of SID

در این داستان با توجّه به اینکه پدیدههای طبیعی در مرکز توجه قرار گرفتهاند و کل صحنههای داستان را شکل دادهاند، کمتر به آواهای محیط پرداخته شده است. فقط یک مورد به صدای یکنواخت موریانهها که چوبها را میجوند، اشاره شده است. در قسمتی نیز راوی به صحبت دو پرندهی عاشق اشاره کرده است که این نسبت دادن رفتار انسانی به پرندگان به جنبهی فانتاستیک داستان افزوده است.

۵- ۴. ارتباط مکانی

وقوع داستان نیازمند محیطی است که به آن زمینهی داستان هم گفته میشود. پیوستگی عناصر مکانی با موضوع و ایجاد محیط مناسب برای جریان رویدادهای داستان بسیار مهم است. با در نظر گرفتن نوع این داستان که فانتاستیک واقعی است و یادآوری خاطرات رؤیاگونه از گردش دو کودک، نویسنده محیطی طبیعی را انتخاب کرده و دو شخصیت را در جنگلی با درختان بلند، گیاهان، گلها و حیوانات قرار داده است.

مکان روایت داستان فقط جنگل است که در صحنههای مختلف چشماندازهای متنوعی از آن تصویرسازی شده است. انتخاب این مکان برای گردش دو دختر بچه، نوعی آشناییزدایی مکانی است. در این داستان نشانهای از مکان متعارف و شناخته شدهای که در داستانهای کودکان بیشتر به آن پرداخته میشود، یعنی خانه که معمولاً کودکان در آن حضور دارند، وجود ندارد. در یک جا به لانهی پشهها که در دستان درختهاست اشاره شده است که حس دوستی در نظام طبیعت را القا میکند.

۵- ۵. ارتباط زمانی

روایت داستان در جنگلی با برگهای زرد و درختانی با پوستهی تیره است. اینها نشانههای طبیعی فصل پاییز است. فراوانی رنگ زرد و قهوهای نیز این پیام را تقویت میکند. کل جریان داستان از صبح یک روز که دو کودک با هم آشنا میشوند، شروع میشود و در شب به پایان میرسد. حوادث داستان بهترتیب در صبح، ظهر، بعدازظهر، عصر، غروب و شب اتفاق میافتند. اینگونه روایت داستان نشان میدهد که زمان در نزد کودکِ راوی، سیر خطی دارد که با ذهنیت عموم کودکان هماهنگ است.

www.SID.ir

Archive of SID

معیار سنجش زمان بسیار جالب و رؤیایی است و حس کودکانه و سادگی در آن وجود دارد: «به مدت رد شدن سه شب‌تاب خاموش به هم‌دیگر نگاه کردیم». پایان یافتن داستان در شب شاید به طور غیرمستقیم این پیام را با خود دارد که شب زمان بازگشت به خانه است. عنصر زمان اطلاعات مفیدی را درباره‌ی رفتارهای جانوران در طبیعت به خواننده منتقل می‌کند، مثلاً اینکه صبح شب‌تاب‌ها خاموش و در شب روشن‌اند، هنگام غروب پرندگان با هم آواز می‌خوانند که ممکن است علامت خاصی بین آن‌ها باشد که در اینجا از آن به صحبت عاشقانه تعبیر شده است و اینکه در هنگام غروب رنگ خورشید متمایل به سرخی است و می‌تواند شبیه هلویی بزرگ باشد، همچنین در پاییز باران فراوانی می‌بارد و در ظهر پاییزی امکان وزش باد وجود دارد.

۵- ۶. زیبایی‌شناسی تصاویر

انتقال پیام از طریق رنگ، موسیقی، تصویر و... زیبایی‌شناسی نامیده می‌شود (ر.ک. برکو و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۴۶ـ۱۴۷). یکی از ویژگی‌های بارز و مهم ادبیات کودکان پیوند این آثار با تصاویر است. تصویر به عنوان یک زبان ارتباطی مهم در ادبیات کودک مطرح است که ابزارهایی چون خطوط، اشکال، رنگ و... را برای بازسازی و بازآفرینی واقعیت در اختیار دارد با زبان تصویر ارتباط عمیق‌تری را می‌توان با مخاطب کودک برقرار کرد. نویسنده و تصویرساز آثار کودکان از زبان تصاویر برای انتقال مفاهیم ذهنی، عواطف و احساسات به مخاطب استفاده می‌کند (ر.ک. گودرزی، ۱۳۸۸: ۳۴ـ ۳۷).

تصاویر ذهنی تقلید یا برداشتی درونی شده از محیط‌اند که نویسنده آن‌ها را متناسب با اثرش به کار می‌گیرد. تصاویر ارائه شده در کتاب‌های کودکان باید گویا، جذاب، زیبا و آموزنده و دارای مفاهیمی مرتبط و هماهنگ با پیام‌های متن داستان باشند و در جهت غنی‌تر و مؤثرتر کردن هر چه بیش‌تر کلام داستان مورد استفاده قرار گیرند.

تکنیک به کار گرفته شده در ساختن تصاویر این اثر، کلاژ[1] یا تکه‌چسبانی است. کلاژ برگرفته از واژه‌ی فرانسوی colle به معنای چسباندن تکه‌های گوناگون کاغذ، پارچه، گیاهان، ابزارها و... در کنار هم، و ساختن یک تصویر است (ر.ک. نعمت‌اللهی، ۱۳۸۳: ۱۹۷). این تکنیک تصاویر را برجسته‌تر می‌کند. ارزش کلاژهای کتاب در

[1] Collage

www.SID.ir

Archive of SID

پیام‌های آن‌هاست و رنگ‌ها نقش بسیار مهمی در القای مفاهیم آن‌ها ایفا می‌کنند. یکی از کارکردهای عمده‌ی تصاویر این است که تخیّل را برمی‌انگیزند و مخاطب را وا می‌دارند تا با نگاهی عمیق، به کشف پیام‌هایی بپردازد که در لابه‌لای آن نهفته است.

تجمع عناصر مختلف در یک تصویر از ویژگی‌های کلاژهای داستان است و یکی از قابلیت‌های مهم کلاژ نوسازی است. تصویرساز در کتاب *دو دوست* با استفاده از عناصر گوناگون برگ‌ها، گل‌ها، ساقه‌ها، تکه‌های رنگی از انواع کاغذ، پوسته‌ی درختان، پنبه و پیوند بین آن‌ها تصاویری با محتوای نو خلق کرده است. سادگی از نشانه‌های ویژه‌ی تصاویر این کتاب است. سازنده‌ی تصاویر به دنبال ظرافت‌های کلیشه‌ای که در بیش‌تر تصاویر وجود دارد نبوده است؛ بلکه به نظر می‌رسد خواسته است تصاویری ساده و بی‌ریا را ارائه دهد که عاملی برای جلب توجه کودکان باشد. در ضمن بی‌توجهی به جزئیات و ناهم‌گونی در بعضی از کلاژهای کتاب در حدّی نیست که به تنش بصری یا به‌هم‌ریختگی در تصاویر منجر شود.

تخیّل در آثار فانتاستیک هدف‌دار است و در ساختار مشخصی پیام‌ها و اهداف را به مخاطب منتقل می‌کند. عنصر اصلی شکل‌دهنده‌ی تخیّل در این نوع آثار تصویر است که در پی آن «تفکّر تصویری» شکل می‌گیرد که بر «تفکّر مفهومی» غلبه دارد. در «تفکّر تصویری» پویش ذهنی کودک با دیدن تصاویر آغاز می‌شود و نشانه‌های تصویری که ممکن است در ابتدا برای او معنای کاملاً آشکاری نداشته باشند، ذهنش را به سوی شناختن و معلوم کردن نشانه‌ها پیش می‌برند و مفاهیم برداشت شده از تصاویر را گسترش می‌دهند. در «تفکّر تصویری» مراحلی وجود دارد که عبارت‌اند از: «توجه تصویری»، مرحله‌ای که کودک در آن تصویر را می‌بیند و به جزئیات و نشانه‌های مختلف تصویر که بیش‌تر حسی و عاطفی است توجه می‌کند. مرحله‌ی دوم «حافظه‌ی تصویری» است که در آن تصاویر در ذهن کودک ثبت می‌شود و مرحله‌ی سوم «تداعی تصاویر» است و آن زمانی است که در مواجه شدن با محیط‌های خارجی و مشاهده‌ی عناصر دیگر با تداعی‌ای که از تصاویر شکل‌گرفته در ذهنش ایجاد می‌شود، می‌تواند به تخیّل بپردازد و به مرحله‌ی نهایی و مهم «تخیّل تصاویر» برسد که شکل عالی «تفکر تصویری» است (ر.ک. محمدی، ۱۳۷۸الف: ۷ـ۸).

www.SID.ir

Archive of SID

این سیر درباره‌ی تصاویر داستان *دو دوست* هم صادق است. کودک با دیدن کلاژها در هر صحنه‌ی داستان ضمن تجزیه و تحلیل قطعات آن در همان لحظه‌ی مشاهده، تصویری ثابت از آن‌ها را در ذهنش نقش می‌کند و پس از مرحله‌ی «حافظه‌ی تصویری» و «تداعی تصاویر» با دیدن عناصر طبیعی در عالم خارج و ترکیب آن‌ها با هم‌دیگر دریافت جدی‌ای را کسب می‌کند و قوه‌ی خلاقیت او در سیری بی‌پایان ادامه می‌یابد و مدام از نشانه‌های شناخته شده به سوی کشف نشانه‌های ناشناخته پیش می‌رود و با الهام گرفتن از حافظه‌ی تصویریِ خود دست به ساختن نمونه‌هایی زیبا می‌زند.

عمده‌ترین عناصر به کار رفته در تصاویر این داستان مربوط به طبیعت است. زیبایی‌های طبیعی، ناشی از ترکیب چند عنصر است که عبارت‌اند از: رنگ، شکل، بافت، خطوط، نقطه، صدا، هماهنگی و ترکیب عناصر در یک چشم‌انداز؛ مثل چشم‌انداز جنگل، برکه، آسمان، خورشید و... . زیبایی‌های طبیعی از راه حواس پنجگانه درک می‌شوند و پیوند تنگاتنگی با ارتباط غیرکلامی دارند (ر.ک. محمدی، ۱۳۷۸ب: ۳۴). در ادامه نشانه‌هایی از موارد فوق که در این داستان نقش دارند، تحلیل می‌شود.

۵- ۶- ۱. رنگ

رنگ‌ها رساترین عنصر پیام‌رسانی در تصاویرند. این عنصر از گیرایی بسیار زیادی برخوردار است و عامل اصلی جذب کودکان به تصویر کتاب محسوب می‌شود. کودکان از همان ابتدای زندگی توانایی تمایز روشنایی و تاریکی را به دست می‌آورند و در مرحله‌ی بعد حرکات را تشخیص می‌دهند و بعد شکل، فرم و شناخت رنگ‌ها حاصل می‌شود (ر.ک. لوشر، ۱۳۸۳: ۲۵). بنابراین کودکی که در گروه سنی ب (بین ۶ تا ۹ سال) قرار دارد کاملاً توانایی و قدرت تمایز بین رنگ‌ها در ذهن او شکل گرفته است و حتی حساسیت و توجه بسیار زیادی نسبت به آن‌ها نشان می‌دهد. رنگ‌های به کار رفته در این داستان و پیام‌های نشانه‌شناختی آن‌ها در زیر مرور می‌شود:

الف) زرد: زیرساخت تمام کلاژها از نوعی پوشش کاغذی به رنگ زرد ناپل روشن یا کرم عاجی (ر.ک. دهدشتی شاهرخ و پورپیرار، ۱۳۸۳: ۶۷ ـ ۶۹) است و سایر رنگ‌ها بر روی این زمینه قرار گرفته‌اند. در صحنه‌ای که کودکان در آب باران ماهیگیری می‌کنند تنها رنگی که بیش‌تر خودنمایی می‌کند، همین رنگ است. این رنگ پیامی از

www.SID.ir

Archive of SID

روشنی و شادمانی دارد. در رنگ گل‌ها و قسمت‌هایی از بدن حیوانات نیز این نوع زرد با تیرگی و روشنی مختلف به کار رفته است.

ب) قهوه‌ای: رنگ قهوه‌ای برانگیزنده‌ی حس قدرت و اطمینان‌پذیری است. این رنگ بیش‌تر القاگر عناصر زمین، چوب و سنگ است و نوعی اعتماد و استحکام را در پی دارد (ر.ک. آیزر، ۱۳۷۱: ۸۷ ـ۹۰). در این داستان نیز برای نشان دادن بستر زمین از رنگ قهوه‌ای در زمینه‌ی اثر استفاده شده است.

با توجه به اینکه در صنعت کلاژ، گیاهان از عناصر اصلی‌اند و رنگ آن‌ها پس از خشک شدن اکثراً قهوه‌ای روشن می‌شود، طیف‌های گوناگون این رنگ در تصاویر کتاب بیش‌تر مورد استفاده قرار گرفته است. با وجود این، قسمت‌هایی از تصاویر کتاب مربوط به تکه‌هایی است که از برش‌های کاغذ استفاده شده که باز هم رنگ قهوه‌ای، بیش‌تر مورد توجه قرار گرفته است. این مسأله شاید کاربردی تعمدی برای نشان دادن طبیعت در فصل پاییز باشد و جزء پیام‌هایی است که نویسنده کشف آن را بر عهده‌ی مخاطب گذاشته است. نویسنده با به کارگیری و توزیع رنگ قهوه‌ای در تصاویر کتاب به طور غیرمستقیم فصل پاییز را مورد تأکید قرار داده است.

ج) سیاه: رنگ سیاه معمولاً نشان‌هایی برای حس ترس و وحشت و نیز نماد قدرت است. (نک. همان) رنگ تنه‌ی درختان و بخش‌های عمده از زمین جنگل و موهای یکی از کودکان سیاه است. رنگ سیاه تنه‌ی درختان می‌تواند به مفهوم قدرت این رنگ اشاره داشته باشد. درختان به عنوان عناصری نیرومند معرفی شده‌اند و می‌توانند از شخصیت‌های این داستان در برابر باد محافظت کنند. رنگ‌های تیره در این کتاب بیش‌تر در پلان‌های انتهایی کلاژها جای گرفته‌اند که می‌تواند برای ایجاد توازن و فضای سنگین باشد.

د) سبز: از این رنگ با طیف‌های مختلف آن برای پوشش گیاهی جنگل استفاده شده است. سبزهایی که در تصاویر کتاب به کار رفته است رنگ کاملاً تیره‌ی سبز ویریدین است که سبز زمستانی نیز نامیده می‌شود و برای نشان دادن رنگ سبز در فصل‌های سرد کاربرد دارد (ر.ک. دهدشتی‌شاهرخ و پورپیرار،۱۳۸۳: ۱۵۵ـ ۱۵۷). این رنگ نیز توجه کودک را به هماهنگی عناصر طبیعت در فصول مختلف جلب می‌کند؛ هم‌چنین بر شناخت و آگاهی کودکان نیز می‌افزاید، مثلاً می‌دانند که رنگ سبز تنه‌ی درختان و

www.SID.ir

Archive of SID

پوشش گیاهی زمین در پاییز با فصل بهار تفاوت دارد و سبزه‌ها و گیاهان در پاییز تازگی و طراوت بهار را ندارند.

ه) قرمز: قرمز در رنگ بدن پرندگان، گل شقایق خشک شده و گل‌های کاغذی دیده می‌شود و نوعی از قرمز هم در تصویر خورشید به کار رفته است. این رنگ جذابیت، گرما و انرژی زیادی را القا می‌کند (ر.ک. ایتن، ۱۳۷۸: ۹۳ـ۹۴). و تناسبی که در بین طیف رنگ‌های زرد و قهوه‌ای وجود دارد کنتراستی مناسب با طبیعت فصل را شکل داده است.

ز) آبی: دو گلی که در صفحه‌ی آخر داستان است به رنگ آبی است و شاید نمادی از دو کودک باشد و پیام صلح، امنیت و آرامش را که از مفاهیم این رنگ است(ر.ک: همان، ۹۴) منتقل می‌کند. این رنگ آبی، از نوع آبی پروسِ کم‌رنگ با طیف تاریک و خفه است که کارکردی در راستای طبیعت فصلِ مورد نظر نویسنده دارد.

ح) بنفش: نوع بنفش آن کبالت یا ماژنتای کبالت است. این رنگ در ترکیب رنگ‌ها، مخلوطی از قرمز و آبی است و خواص هر دو را دارد؛ هم سلطه‌گرایی قرمز و هم متانت آبی را القا می‌کند. به طور مستقل مظهر همانندسازی[1] است و به معنای تمایل یک فرد به هدف‌ها و خواسته‌های فردی دیگر است که می‌خواهند با هم همانند باشند(ر.ک. لوشر،۱۳۸۳: ۹۴). از این دیدگاه رنگ لباس دختر بچه‌ی کوچک‌تر که نسبت به دیگری بازیگوش‌تر و پُر جنب و جوش‌تر است بنفش است. این انتخاب آگاهانه یا ناآگاهانه با تمایل به دوستی آن دو هماهنگ است. رنگ سنجاقک‌ها نیز طیفی از رنگ بنفش است که تصویری زیبا و فانتاستیک خلق کرده است.

در این کتاب به طور کلی در استفاده از رنگ‌ها افراط نشده است و رنگ‌های سرد و گرم با توازن به کار رفته‌اند. تمرکز رنگ‌های گرم در منطقه‌ی عطف و میانیِ کلاژها و رنگ‌های سرد بیش‌تر در بخش‌های پایین است، تصویرساز با این روش کنتراستی متعادل را خلق کرده است که پویایی و تحرک را به کودک منتقل می‌کند.

[1] Identification

www.SID.ir

Archive of SID

۵- ۶- ۲. طبیعت

از ویژگیِ بارز تصاویر این کتاب حضور گستردهی عناصر طبیعی است که بر نقش و اهمیت طَبیعت و ارتباط کودکان با آن تأکید دارد. توجه به طبیعت و انس کودک با آن روحیهای سالم و متعادل را در کودکان ایجاد میکند و اطلاعات مفیدی را دربارهی جهان خلقت در اختیارشان قرار میدهد و عواطف و احساسات مثبت را در کودکان تقویت میکند (ر.ک. پریرخ،۱۳۸۳: ۴۶ـ۵۰).

تصاویری که در آثار کودکان خلق میشوند باید در جهت کمک به درک بهتر مفاهیم متن باشند و باعث نفوذ و ثبت مفاهیم در ذهن کودکان گردند (ر.ک. ابراهیمی،۱۳۶۷: ۴۸ـ ۶۴). حضور متنوع و گستردهی پدیدههای طبیعی در کتاب- که با ماجرای داستان یعنی گردش دو دوست در جنگل تناسب دارد- این داستان را ملموستر و عینیتر کرده است؛ زیرا الهام از طبیعت موجب تقویت حس واقعبینی و واقعگرایی کودک نیز میشود. سه نوع از پدیدههای طبیعت در این داستان حضور دارند:

۵- ۶- ۲- ۱. گیاهان

وجود دانهها، انواع برگها، قاصدک و گلهای خشک شده در تصاویر کتاب تمرکز و توجه کودک را افزایش میدهد و گیاهان کوچک را که کمتر به آنها توجه میشود، برجسته و مطرح میکند. برگها در داستان نقش مهمتری دارند. بیشتر موجوداتی که در داستان حضور دارند؛ اعم از ماهیها، پرندگان و حتی دو دختربچه، برگگونه تصویر شدهاند که فضای تخیّلی داستان را تقویت میکند. این نشانهها در ارتباط دوسویه با شخصیتهای داستان و مخاطبان آن قرار میگیرند.

۵- ۶- ۲- ۲. جانوران

سنجاقک، پشه، شبتاب، کنه، موریانه، مارمولک، عنکبوت، ماهی و پرندگان که از برگها و دانهها ساخته شدهاند، جانوران موجود در داستاناند که کودکان در داستان با آنها ارتباط دوستانهای دارند. نویسنده جانورانی را که کمتر مورد توجه قرار میگیرند، نیز در روایت داستانش گنجانده است و در عین حال این گروه از حیوانات به صورت جدی نمیتوانند آزار و اذیتی ایجاد کنند. نویسنده با روایت آنها ارتباط خوانندگان و دو کودک داستان را با پدیدههای طبیعت افزایش داده است و اینگونه پیام دوستی با حیوانات را القا میکند. در صحنهای از داستان، پنج پرنده وجود دارد که راوی به عدم

www.SID.ir

Archive of SID

شباهت آن‌ها اشاره می‌کند، در حالی که بیننده در نگاه اول آن‌ها را کاملاً شبیه هم می‌بیند. نویسنده با آوردن این مطلب توجه کودک را به تمایز ظریفی که در موجودات مشابه وجود دارد جلب می‌کند و او را به جستجوگری و تأمل فرا می‌خواند.

۵- ۶- ۲- ۳. عوامل طبیعی

باد، باران، خورشید و آب عوامل طبیعی‌اند که در داستان مطرح شده‌اند. از بین آن‌ها نویسنده باد را برجسته‌تر کرده است، بادی که در ظهر پاییزی می‌وزد و کودکان برای در امان ماندن از آن به درخت بزرگی پناه می‌برند و تجمعی از جانوران دیگر نیز در روی آن مشاهده می‌شود که بر رابطه‌ی مسالمت‌آمیز انسان با جانوران تأکید دارد.

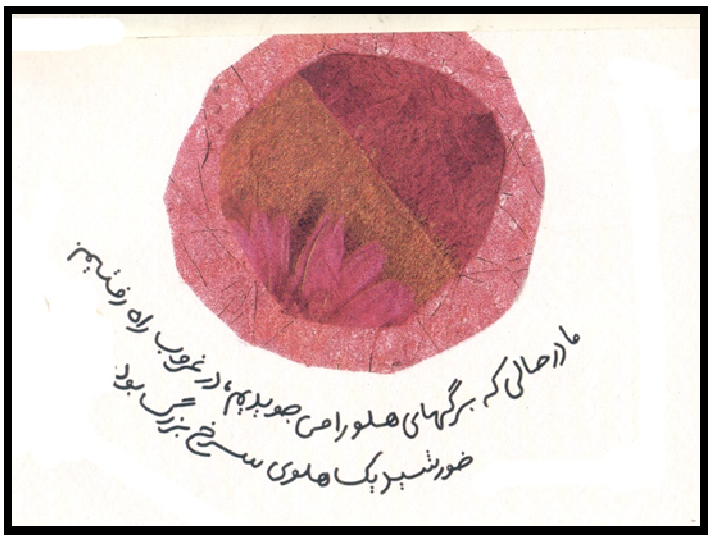
۵- ۶- ۳. خط

خط در تصویرسازی به‌ویژه کتاب کودکان، عنصری ساده اما بسیار مهم است؛ تصویرگر به وسیله‌ی خط مفاهیمی از جمله حرکت، جهت، حالت و انرژی را نشان می‌دهد. خط، دقیق و آشکار است و چشم بیننده را در جهت‌های مورد نظر تصویرساز هدایت می‌کند. خط در وضعیت و حالت‌های گوناگون، پیام‌های متفاوتی دارد: خط عمودی، نوعی سکون و وقار؛ خط مایل حرکت، خط منحنی آرامش؛ نازک بودن خط، ظرافت و شکنندگی و کلفت بودن خط، نیرو و قدرت را می‌رساند(ر.ک.نعمت‌اللهی،۱۳۸۳: ۱۸۵).

خطوطی که در تصاویر داستان مورد استفاده قرار گرفته‌اند، خطوط ساده‌اند به صورت‌های نیم‌دایره، راست و مورب که اشکال ساده و بدون ابهام را ساخته‌اند. متن داستان در بعضی از صفحات متناسب با شکل‌ها و خطوطی که در تصاویر است نیم‌دایره یا مورب نوشته شده است؛ مثلاً در صحنه‌ای که دو دوست خورشید و دو پرنده‌ی عاشق را که بر شاخه‌ها نشسته‌اند تماشا می‌کنند، نوشته‌ها با شکل خطوط تناسب پیدا کرده‌اند (شکل شماره‌ی ۱و۲).

www.SID.ir

Archive of SID



شکل شماره‌ی ۱: هماهنگی نوشتار با فرم خطوط در داستان *دو دوست*

شکل شماره‌ی ۲: شناور بودن نوشته‌ها به صورت مورب بر روی آب در داستان *دو دوست*

متن داستان بسیار کوتاه است و در لابه‌لای تصاویر گنجانده شده است که ضمن ایجاد تنوع، ارتباط بصری بیش‌تری نیز برقرار می‌شود. آوردن متن نوشتاری کتاب به این شیوه در کیفیت خواندن مطالب و پیش‌برد داستان تأثیرگذار است و فرم ساده و

www.SID.ir

Archive of SID

قابل درکی را در آرایش فضایی داستان ایجاد کرده است و علاقه‌ی کودک را برای ادامه‌ی داستان افزایش می‌دهد.

خط در تصاویر می‌تواند حس خشونت هم ایجاد کند. در این داستان تصاویر بیش‌تر شکل هندسی دارند؛ مثلث، مستطیل، چند ضلعی و دایره که کاملاً هم گرد و دقیق نیستند. با وجود این، احساس آرامش و اطمینان از آن‌ها دریافت می‌شود.

۶ -۵- ۴. نقطه

هرچند نقطه بی‌شکل به نظر می‌رسد اما هنگامی که در یک کادر محدود مثل صفحه‌های کتاب قرار می‌گیرد حضورش محسوس می‌شود. نقطه در مرکز محیط خود، تعادل و سکون دارد و عنصرهای اطراف را در بر می‌گیرد و سازماندهی می‌کند. نقطه، ساده و ناچیزترین عنصر تصویر است که در شرایط ویژه، جلوه‌هایی تازه به خود می‌گیرد، حتی بیان تصویری تازه‌ای خلق می‌شود.(همان) شکل شماره‌ی ۳ یکی از نمونه‌های توجه به نقطه در داستان است که برای نشان دادن مسیر حرکت حیوانات از آن استفاده شده است. متن داستان هم متناسب با فرم انحنای حرکت پشه‌ها نوشته شده است که با شکل راست متن داستان‌های کودکان متفاوت است.

شکل شماره‌ی ۳: نقش نقطه در داستان *دو دوست*

www.SID.ir

Archive of SID

۶. نتیجه‌گیری

داستان *دو دوست* از نوع داستان‌های فانتاستیک واقعی است و تصاویر در ایجاد روابط غیرکلامی آن نقش تعیین کننده‌ای دارند و بیش‌ترین نوع آن هم ارتباط بصری است.

بررسی نشانه‌های زیبایی‌شناسی تصاویر در این داستان مشخص می‌کند که نویسنده نیاز به زیبایی‌شناسی را در کودک به عنوان محور اصلی داستانش مدنظر قرار داده است. پیام‌های عشق، دوستی، ایمنی و آرامش، کسب استقلال در کارها و قدرت تصمیم‌گیری از نشانه‌های تصویری دریافت می‌شود. ذهن خواننده در درگیر شدن با مؤلفه‌های ارتباط غیرکلامی جاهای خالی متن داستان را با پیام‌هایی که از تصاویر برداشت می‌شود، پُر می‌کند.

در این داستان سه نوع ارتباط غیرکلامی شکل می‌گیرد: ارتباط انسان با انسان، انسان با طبیعت و انسان با جانوران. از بین این سه نوع، رابطه‌ی احساسی انسان با انسان بسیار قوی‌تر از رابطه‌ی احساسی فرد در دو نوع دیگر است. از میان روابط غیرزبانی، ارتباط دیداری از نوع نگاه متقابل، فقط در دو مورد وجود دارد. حس آرامش و مهربانی مهم‌ترین پیامی است که در حالت چهره‌ی شخصیت‌ها وجود دارد. از رفتارهای آوایی جز در یک مورد که از نوع آواهای محیطی است، در روایت داستان استفاده نشده است. از ارتباط مکانی‌ای که وجود دارد، کودک فقط با مکان جنگل و جنبه‌های مختلف آن ارتباط برقرار می‌کند. تمام جریان داستان در یک روز است و از بُعد زمان بیش‌تر برای معرفی پدیده‌های طبیعی بهره گرفته شده است.

در این داستان اشاره‌ای به آن دسته از رفتارهای شخصیت‌های انسانی که تمایل آنان برای رفع نیازهای اوّلیه باشد دیده نمی‌شود، مثلاً نشان‌هایی از نیاز به غذا خوردن، آشامیدن و خوابیدن وجود ندارد؛ بلکه نیازهای روانی و معنوی کودکان برجسته شده و در اولویت قرار گرفته است. ارائه‌ی پند و اندرز نیز در داستان به شیوه‌ای ظریف و روشی غیرمستقیم برای انتقال آن‌ها انتخاب شده است که در کنار جنبه‌های سرگرم‌کننده و زیبا در فضای داستان القا می‌شود و نحوه‌ی برخورد مناسب و درست با دیگران و محیط را نشان می‌دهد.

www.SID.ir

Archive of SID

یادداشت‌ها

۱. جوایز و عناوینی که این اثر به خود اختصاص داده است عبارت‌اند از:
* جایزه‌ی نمایشگاه تصویرگری بلگراد (کهن‌ترین نمایشگاه تصویرگری جهان) در سال ۲۰۰۷ برای تصویرسازی کتاب.* برگزیده‌ی مسابقه‌ی بین‌المللی بهترین طراحی کتاب در سال۲۰۰۹.* جزء پنج اثر برگزیده از میان کتاب‌های منتشر شده در سال ۲۰۰۷ و ۲۰۰۸ .*جزء برگزیدگان نمایشگاه براتیسلاوا در سال۲۰۰۹. * جایزه‌ی افق‌های تازه‌ی راگازی در بولونیای ایتالیا در سال ۲۰۱۰.* دریافت لوح ویژه‌ی شورای کتاب در سال۱۳۸۸. *ترجمه‌ی ایتالیایی این اثر نیز در بزرگ‌ترین جشنواره‌ی فرهنگی ایتالیا در سال ۲۰۱۰ رونمایی شد.

فهرست منابع

آیزر، جوزف. (۱۳۷۱). *تأثیر متقابل رنگ‌ها*. ترجمه‌ی عرب‌علی شروه، تهران: نی.

ابراهیمی، نادر. (۱۳۶۷). *مقدمه‌ای بر مصورسازی کتاب کودکان*. تهران: آگاه.

ایتن، یوهانس. (۱۳۷۸). *عناصر رنگ*. ترجمه‌ی بهروز ژاله دوست، تهران: عفاف.

برکو، ری‌ام و دیگران. (۱۳۸۶) *مدیریت ارتباطات*. ترجمه‌ی سیدمحمد اعرابی و داود ایزدی، تهران: پژوهش‌های فرهنگی.

پریرخ، مهری. (۱۳۸۳). «نقش ادبیات کودکان و نوجوانان در پاسخ‌گویی به نیازها». *مجموعه مقالات اولین همایش ادبیات کودکان و نوجوانان*، گردآورنده محمدحسین قرشی، بیرجند: دانشگاه بیرجند، صص۴۳ ـ ۵۴.

حدادی، هدی. (۱۳۸۶). *دو دوست*. تهران: شباویز.

خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۲). *معصومیت و تجربه (درآمدی بر فلسفه‌ی ادبیات کودک)*. تهران: مرکز.

دهدشتی شاهرخ، فریال و ناصر پورپیرار. (۱۳۸۳). *هم‌نشیمی رنگ‌ها «۷»*. تهران: کارنگ.

ریچموند، ویرجینیا پی و جیمزسی. مک‌کروسکی. (۱۳۸۸). *رفتارهای غیرکلامی در روابط میان فردی (درسنامه‌ی ارتباطات غیرکلامی)*. ترجمه‌ی فاطمه سادات موسوی و ژیلا عبداله‌پور، زیر نظر غلامرضا آذری، تهران: دانژه.

سرشار، محمدرضا. (۱۳۸۸). *گذری بر ادبیات کودک و نوجوان قبل و بعد از انقلاب*. تهران: قلم ایران.

www.SID.ir

Archive of SID

غفاری، سعید. (۱۳۸۱). *گامی در ادبیات کودک و نوجوان*. تهران: دبیزش.
فرگاس، جوزف.پی. (۱۳۷۹). *روان‌شناسی تعامل اجتماعی: رفتار میان فردی*. ترجمه‌ی خشایار بیگی و مهرداد فیروزبخت، تهران: ابجد.
فرهنگی، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *ارتباطات انسانی(مبانی)*. ج۱، تهران: تایمز.
گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۸). *روش تجزیه و تحلیل آثار نقاشی*. تهران: عطایی.
گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگه.
لوشر، ماکس. (۱۳۸۳). *روان‌شناسی رنگ‌ها*. ترجمه‌ی ویدا ابی‌زاده، تهران: درسا.
لیتل‌جان، استیفن. (۱۳۸۴). *نظریه‌های ارتباطات*. ترجمه‌ی سید مرتضی نوربخش و سید اکبر میرحسنی، تهران: جنگل.
مارتین لستر، پاول. (۱۳۸۴). «فرضیه‌ی نحوی ارتباط تصویری». ترجمه‌ی مهسا خلیلی، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، سال۱۰، شماره‌ی ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، صص۱۰۶ـ۱۱۹.
محمدی، محمد. (۱۳۷۸الف). *فانتزی در ادبیات کودک*. تهران: روزگار.
محمدی، محمدهادی. (۱۳۷۸ ب). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*. تهران: سروش.
مستور، مصطفی. (۱۳۸۴). *مبانی داستان کوتاه*. تهران: مرکز.
نعمت‌اللهی، فرامرز. (۱۳۸۳). *ادبیات کودک و نوجوان*. تهران: کتاب‌های درسی ایران.
هارتلی بروئر، الیزابت. (۱۳۸۸). *ایجاد انگیزه در کودکان*. ترجمه‌ی احمد ناهیدی، تهران: رشد.
یول، جورج. (۱۳۷۸). *بررسی زبان*. ترجمه‌ی محمود نورمحمدی، تهران: رهنما.

www.SID.ir