



Res. article

Journal of Research in Narrative Literature, Razi University

Vol. 10, Issue 3, Autumn 2021, 61-81.

A Comparative Study of the Plot in the Authored and Translated Stories for B and C Age levels, based on the viewpoint of Maria Nokolajeva

Azadeh Larijani¹

Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Chalous Branch, Mazandaran, Iran

Fereshteh Mo'meni^{*2}

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Chalous Branch, Chalous, Iran

Vajihe Turkmani³

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Chalous Branch, Chalous, Iran

Maryam Shadmohammadi⁴

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Chalous Branch, Chalous, Iran

Received: 04/04/2021

Accepted: 06/26/2021

Abstract

Plot is the most distinctive element in the structure of a story. Unlike the character and the theme, whereas plot doesn't have any evident and independent identity, it is necessarily to present throughout the story as an element which unifies the fragmented parts into an integrated entity. This research aims at comparing the plot in the authored and translated stories for B and C age levels from the viewpoint of Maria Nikolajeva to evaluate the success of these stories in attracting the audience, and finally to discuss the effective literary factors in this achievement. To this end, we collected the data through reading and eliciting the features of plots in 50 best-seller children Persian stories published during the years 1385-95. After obtaining the numerical values of the variables in the plots, the qualitative content analysis was fulfilled. The results revealed that the translated story books have been more successful in attracting the audience due to their relevance to the taste and needs of children and consequently containing more fascinating elements for them.

Keywords: Narrative Structure, Plot, the three Processes of Narrative Status, Authored and Translated Stories, Maria Nikolajeva.

1. **Email:**

azade.larijani1357@gmail.com

2. **Corresponding Author's Email:**

f_momeni211@iauc.ac.ir

3. **Email:**

v.Torkamani@iaue.au.ir

4. **Email:**

shadmohamadi80@yahoo.com



پژوهشنامه ادبیات داستانی، دانشگاه رازی
دوره دهم، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۰، صص ۶۱-۸۱

واکاوی تطبیقی پیرنگ در داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای گروه سنی ب و ج براساس دیدگاه ماریا نیکولایوا

آزاده لاریجانی^۱

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد چالوس، مازندران، ایران

فرشته مؤمنی^{۲*}

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد چالوس، چالوس، ایران

وجیهه تورکمانی^۳

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد چالوس، چالوس، ایران

مریم شادمحمدی^۴

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد چالوس، چالوس، ایران

پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۵

دریافت: ۱۴۰۰/۱/۱۵

چکیده

پیرنگ داستان، شاخص‌ترین عنصر ساختاری داستان است؛ زیرا بدون آنکه مانند کنش و شخصیت، ماهیتی مستقل و آشکار داشته باشد، در سراسر داستان حضور دارد؛ همچنین، پیرنگ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر وحدت‌بخش داستان، از اجزای پراکنده داستان واحدی یکپارچه می‌سازد. هدف پژوهش حاضر، مقایسه عنصر پیرنگ از دیدگاه ماریا نیکولایوا در داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای گروه سنی ب و ج، تعیین میزان موفقیت هر یک از این دو دسته داستان در جذب مخاطب و بررسی علل و عوامل مؤثر در این موفقیت از دیدگاه ادبی است. در نوشتار پیش رو، داده‌ها ابتدا به روش اسنادی و کتابخانه‌ای، از مطالعه و استخراج مختصات پیرنگ داستان‌های پنجاه جلد کتاب از پرفروش‌ترین کتاب‌های داستان کودک و نوجوان (در آثار فارسی‌زبان داخلی ایران و ترجمه‌ای به زبان فارسی)، منتشرشده در بازه زمانی سال‌های ۹۵-۱۳۸۵ گردآوری شد. آنگاه با به‌دست آوردن مقدار عددی متغیرهای بررسی‌شده در پیرنگ، تحلیل محتوای کیفی بر پایه نظریه ماریا نیکولایوا صورت گرفت. یافته‌های حاصل از تطبیق نتایج نشان می‌دهند که کتاب‌های داستانی ترجمه‌ای نسبت به کتاب‌های تألیفی، به‌سبب تناسب بیشتر با سلیقه و نیازهای مخاطب کودک و نوجوان و به‌جهت برخورداری از عناصر جذابیت بیشتر، سبب گرایش کودکان و نوجوانان به این داستان‌ها شده است و در جذب مخاطبان خود موفق‌تر بوده‌اند.

واژگان کلیدی: ساختار روایی، پیرنگ، فرایندهای سه‌گانه وضعیت روایت، داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای، گروه ب و ج، ماریا نیکولایوا.

azade.larjani1357@gmail.com

۱. رایانامه:

f_momeni211@iauc.ac.ir

۲. رایانامه نویسنده مسئول:

v.Torkamani@iaue.au.ir

۳. رایانامه:

shadmohamadi80@yahoo.com

۴. رایانامه:

۱. مقدمه

درک پیرنگ^۱ مهم‌ترین عامل در جریان درک داستان است. ارسطو می‌گوید: «پیرنگ روح تراژدی است و می‌تواند روح داستان هم باشد» (به نقل از: کئی^۲، ۱۹۳۳؛ ترجمه ترابی‌نژاد و حنیف، ۱۳۸۰: ۴۲). تشخیص رابطه علی در پیرنگ، ما را قادر خواهد ساخت که بتوانیم بنیان‌های متنوع داستان را تشخیص دهیم. ادبیات داستانی کودکان هم، مانند دیگر انواع ادبیات داستانی درگیر عنصر پیرنگ است، با این تفاوت که برای طرح‌ریزی پیرنگ در ادبیات داستانی کودکان، نویسنده باید شناختی از کودک هم داشته باشد. بنا به گفته محمدی (۱۳۷۸: ۱۰۵)، نویسنده کودک و نوجوان برای طرح‌ریزی هر داستان، همواره با این پرسش روبه‌رو است که مخاطب او در داستان مورد نظر، کدام گروه سنی را شامل می‌شود.

بعضی از نویسندگان بر این باورند که داستان‌های پیرنگ‌دار، کودک را درگیر پیچیدگی‌های روایی می‌کند و باعث می‌شود که کودک از درک پیام بازماند در حالی که یکی از آسیب‌های بسیار مهم در ادبیات کودک و نوجوان، پیرنگ ضعیف در روایت‌های داستانی است. بی‌توجهی به پیرنگ سبب می‌گردد که هم پیوستگی معنایی داستان از بین برود و هم به زیبایی روایت آسیب برسد (قاسم‌زاده و خدادادی، ۱۳۹۸: ۱۳۰).

۱-۱. تعریف موضوع

پیرنگ کالبد و استخوان‌بندی وقایعی است که داستان بر آن بنا می‌شود و سلسله حوادث داستان را به وحدت هنری می‌رساند (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۸۶)؛ پرین^۳ (۱۹۷۴)، ترجمه سلیمانی، ۱۳۸۷: ۲۰۰) پیرنگ داستان را ترکیبی از رشته حوادث یا رویدادهای علی و معلولی می‌داند. پیرنگ عنصر اصلی ژرف ساخت هر روایت است. ماجراهای روایتی در پیرنگ شکل می‌گیرد و سازمان می‌یابد. بیشتر مطالبی که درباره پیرنگ بیان شده، برگرفته از فن شعر ارسطو است. ارسطو پیرنگ را همان داستان فرض کرده است و هر جا که صحبت از داستان می‌کند، پیرنگ را هم در نظر دارد و آن را ترکیب‌کننده حوادث و تقلید از عمل دانسته است (ارسطو، ۱۳۳۷: ۸۱-۸۳). پیرنگ نه تنها عنصری مؤثر در آشکار نمودن روابط علی داستان به‌شمار می‌آید بلکه ما را از روابط زمانی حوادث هم آگاه می‌کند.

ماریا نیکولایوا^۴ منتقد و استاد ادبیات کودک و نوجوان در مقاله‌ای با عنوان فراسوی دستور داستان با بررسی ابعاد روایت‌مندی در ادبیات کودک و نوجوان، دیدگاه‌های تازه‌ای را درباره روایت‌شناسی ادبیات

1. Plot

2. Kenney

3. Perrine

4. Nikolajeva

کودک و نوجوان ارائه داده است. او کوشیده ابزارهایی را که روایت‌شناسی برای بررسی ادبیات داستانی به دست می‌دهد به پژوهشگر بشناساند؛ و نیز درصدد پی بردن به این نکته است که چه ویژگی‌هایی به کتاب کودک ساختار روایی متمایز از دیگر روایت‌ها می‌بخشد.

به اعتقاد او، بررسی ساختاری داستان به روش روایت‌شناسی، منتقدان ادبی را قادر می‌سازد تا مراتب و انواع پیچیدگی‌های ادبیات کودک را آشکار کنند (نیکولایووا، ۲۰۰۴: ۱۶۷). ماریا نیکولایووا در نظریه روایت‌شناسی خود، پیرنگ، شخصیت‌پردازی، چشم‌انداز و زمان را عناصر ساختار روایی داستان را برمی‌شمارد. به اعتقاد او، پیرنگ در داستان‌های کودکان و نوجوانان بسیار مهم و مورد توجه است. طبق نظر وی، پیرنگ در ادبیات کودک از همان الگوی ارسطو پیروی می‌کند و آغاز و میانه و پایان آن بازمینه‌چینی و گره‌افکنی و نقطه اوج و گره‌گشایی همراه است (نیکولایووا، ۱۳۸۷: ۵۳۳). در این پژوهش، از میان عناصر ساختار روایی داستان‌های کودک و نوجوان، عنصر پیرنگ به‌عنوان شاخص‌ترین عنصر مورد بررسی قرار گرفته است.

نیکولایووا در بحث پیرنگ، بیشتر به پیرنگ باز تأکید دارد. از دید او پیرنگ داستان نمی‌تواند سال‌ها به درازا بکشد زیرا پیرنگ بلند از درک کودک خارج است. همچنین در بحث پیرنگ، یکی از عوامل برهم‌زننده تعادل اولیه داستان را سفر می‌داند و می‌گوید: «یکی از عنصرهای تکرارشونده در داستان‌های کودک، جابه‌جایی عینی قهرمان داستان یا انتقال او به سرزمینی تازه یا ناشناخته است که امکان کشف آزادانه جهان، بدون نظارت بزرگ‌سالان را برای وی فراهم می‌آورد. این عنصر برابر با عنصری است که پراب در قصه‌های قومی غیب می‌نامدش و ساختار ویژه ادبیات کودک است» (همان: ۵۵۵).

درباره پایان‌بندی داستان، نیکولایووا پایان‌بندی ساختاری یا همان پایان خوش و پایان‌بندی روان‌شناختی (به تعادل رسیدن درگیری‌های درونی قهرمان داستان) را از هم متمایز می‌داند. او هم‌زمانی پایان‌بندی ساختاری و پایان‌بندی روان‌شناختی را به ادبیات سنتی اختصاص می‌دهد و معتقد است که داستان‌های معاصر کودک به‌جای ختم به خیر کردن پیرنگ داستان - که ممکن است رسیدن قهرمان به هدف یا غلبه بر ضد قهرمان باشد - با روزه‌ای به آغاز تمام می‌شود؛ یعنی هر پایان روزه‌ای است به یک آغاز؛ و این قطعی نبودن و سرگردانی مخاطب در داستان‌های معاصر را امری مثبت می‌داند. به اعتقاد او، روزه مانع گرفتن نتیجه می‌شود. این گونه پایان‌بندی، تخیل خواننده را به گونه‌ای برمی‌انگیزد که هرگز در پایان‌بندی عادی دیده نمی‌شود (نیکولایووا، ۲۰۰۴: ۱۷۸).

این پژوهش معطوف به گروه سنی «ب و ج» در کشور است که سنین هفت تا دوازده‌سالگی را شامل

می‌شود. با توجه به اینکه در این گروه سنی، مهارت‌های خواندن و نوشتن آغاز می‌شود و فرد با دنیای کتاب و کتاب‌خوانی آشنا می‌گردد، اهمیت و تأثیر ادبیات کودک و نوجوان در پرورش و رشد آنان انکارناپذیر است. کودک در این دوره، از رشد ذهنی سریعی برخوردار است و کم‌کم با فراگیری خواندن و نوشتن به جهان وسیع‌تری گام می‌گذارد. تصویر روشن‌تری از خود دارد و موقعیت خود را در محیط پیرامون بهتر درک می‌کند. به تحرک و فعالیت گرایش بیشتری پیدا می‌کند و به بازی‌های پر جنب و جوش علاقه نشان می‌دهد. می‌کوشد با همسالان خود ارتباطی نزدیک برقرار کند و خود، مشکلاتش را حل کند. بسیار تأثیرپذیر می‌شود و رنج و شادی می‌تواند در تحریک عواطف او مؤثر باشد. درون‌گرایی و تفکر یکی از ویژگی‌های بارز این دوره از زندگی است. این سن، آغاز رشد روابط اجتماعی کودک است و با تجربه حس تعلق به جمع به تدریج شخصیت اجتماعی خود را شکل می‌دهد. کودک در این دوران کم‌کم درک می‌کند چه کسی است و چه موقعیت و مقامی در جامعه دارد (نجاتی، ۱۳۸۸: ۴۷-۴۸).

۲-۱. ضرورت، اهمیت و هدف

قصه و داستان نقش مهمی در تکامل شخصیتی کودک ایفا می‌کند. از سویی دیگر، با نظر به نشر بالای کتاب کودک در دهه کنونی، هیچ مقاله و پژوهشی در کشور در حوزه ادبیات تاکنون درج نشده است تا گرایش کودکان را نسبت به مطالعه کتاب‌ها، با توجه به تحلیل ادبی و ساختار روایی داستانی بررسی کند. از این رو، این نخستین باری است که با مقایسه ساختار روایی کتاب کودک در آثار داخلی و ترجمه‌ای، کوششی صورت می‌گیرد تا مشخص نماید کدام‌یک در جذب مخاطبانشان موفق‌تر بوده‌اند و عوامل داستان‌پردازی مؤثر در موفقیت این کتاب‌ها چیست.

هدف این پژوهش، مقایسه عنصر پیرنگ از دیدگاه ماریا نیکولایوا در داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای گروه سنی ب و ج، تعیین میزان موفقیت هر یک در جذب مخاطبانشان و بررسی علل و عوامل مؤثر در موفقیت کتاب‌های کودکان از دیدگاه ادبی در جذب مخاطبان است.

۳-۱. پرسش‌های پژوهش

- پیرنگ در داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای دارای چه نقاط اشتراک و اختلافی است؟

- عناصر تأثیرگذار پیرنگ با چه میزان در جذب مخاطب نقش دارند؟

۴-۱. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های محدودی در زمینه بررسی ساختار روایی داستان‌های کودک بر مبنای نظریه نیکولایوا انجام شده است. از این دست، حسام‌پور و آرامش‌فرد (۱۳۹۱) «ابعاد روایت‌مندی را در داستان سه سوت جادویی

احمد اکبریور بر پایه نظریه ماریا نیکولایوا^۱ مورد بررسی قرار داده و بر پایه این نظریه، به بررسی نقاط قوت و ضعف داستان پرداختند. در بررسی جمالی و قربانی (۱۳۹۷) روی ساختار روایی هزار و یک سال اثر شهریار مندنی‌پور بر پایه نظریه نیکولایوا، نتایج مطالعه در بحث مربوط به پیرنگ هم‌سو با نظر نیکولایوا بوده است. صادقی و همکاران (۱۳۹۷) به بررسی داستان‌های فانتزی دهه هشتاد از منظر نظریه روایی ماریا نیکولایوا پرداخته‌اند و نتایج به‌دست آمده از این پژوهش نیز در قسمت پیرنگ هم‌سو با نظر نیکولایوا بوده است. مصلحی (۱۳۹۴) نیز در پایان‌نامه خود، نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات را دست‌مایه مقایسه شخصیت، شخصیت‌پردازی و رابطه متن و تصویر در کتاب‌های داستانی تصویری ایرانی و خارجی قرار داده است.

تاکنون در هیچ پژوهشی، عنصر پیرنگ در ساختار روایی داستان‌های تألیفی و ترجمه‌شده کودکان مورد واکاوی تطبیقی صورت نگرفته تا گرایش کودکان را نسبت به مطالعه کتاب‌ها از این منظر بررسی کند و این نخستین پژوهش در زمینه ارزیابی جذب مخاطب این کتاب‌هاست.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

در نوشتار پیش رو، نخست با استفاده از روش اسنادی و کتابخانه‌ای داده‌های مورد نیاز از تعداد پنجاه جلد کتاب ادبیات داستانی کودک و نوجوان (آثار داخلی ایران و ترجمه‌ای) گردآوری شد. سپس به روش تطبیقی به بررسی عنصر پیرنگ، بر پایه نظریه ماریا نیکولایوا پرداختیم. آنگاه داده‌های این بخش، از طریق نرم‌افزار اس.پی.اس.اس.^۱ (نسخه ۱۶) در جدول محاسبات عددی قرار گرفت و عنصر پیرنگ در آثار داخلی و ترجمه‌ای مقایسه کمی شد. در پایان، به این پرسش‌ها پاسخ داده شد که آیا عنصر پیرنگ می‌تواند در جذب مخاطب کودک و نوجوان تأثیرگذار باشد؛ کدام یک از این دو نوع داستان (تألیفی و ترجمه‌ای) در جذب مخاطب موفق‌تر بودند؛ و علت این موفقیت چه بوده است.

جامعه آماری پژوهش، دربردارندهٔ پر فروش‌ترین کتاب‌های داستان کودک رده سنی ب و ج نوشته نویسندگان ایرانی یا ترجمه‌ای بوده‌اند که در ایران در بازه زمانی ۱۳۸۵-۱۳۹۵ انتشار یافته بودند. منبع دستیابی به این کتاب‌های داستان، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و کتابخانه عمومی بود و بسیاری دیگر از کتاب‌ها از کتاب‌فروشی‌ها خریداری شد. حجم نمونه شامل پنجاه جلد کتاب بوده است که تعداد بیست جلد نوشته‌های تألیفی و سی جلد آن ترجمه‌ای از زبان‌های انگلیسی، آمریکایی، ایتالیایی، سوئدی، ایرلندی و کانادایی بوده است.

۲. بحث و بررسی پیرنگ در داستان‌های بررسی شده

۲-۱. بررسی ساختمان پیرنگ

ساختمان هر پیرنگ داستانی از فرآیندهای سه گانه وضعیت پایدار نخستین، وضعیت ناپایدار میانی، وضعیت پایدار فرجامین تشکیل شده است. این فرآیندهای سه گانه، یکی از ویژگی‌های دائمی پیرنگ در ادبیات داستانی است. تعادل برقرار کردن بین این فرآیندهای سه گانه از مهارت‌های طرح‌ریزی پیرنگ ساختارهای داستانی به‌شمار می‌آید. بنا به نظر نیکولایووا: «داستان باید دارای آغاز، میانه و پایان باشد. بیشتر داستان‌های کودک‌کان از این الگو پیروی می‌کنند و پیرنگ داستان دارای زمینه‌چینی، گره‌افکنی، نقطه اوج و گره‌گشایی است» (نیکولایووا، ۱۳۸۷: ۵۵۳)؛ هر چند بعضی از داستان‌های کودک‌کان مانند داستان‌های بزرگ‌سالان از این قاعده پیروی نمی‌کنند و تنها بخشی از زندگی را به نمایش می‌گذارند (همان).

بررسی داده‌های مربوط به این بخش نشان می‌دهد که در هر دو نوع داستان (تألیفی و ترجمه‌ای)، آغاز، میانه و پایان وجود دارد و از این جهت هم‌سو با نظر نیکولایووا هست.

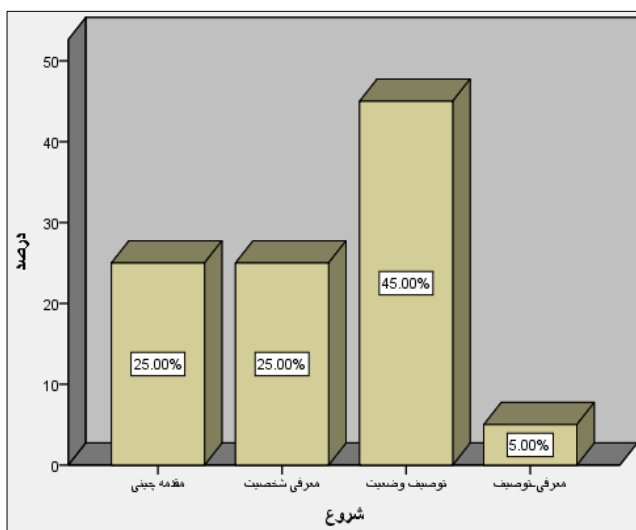
چارچوب کلی و منطقی ساختار پیرنگ در بیشتر داستان‌های بررسی شده تألیفی و ترجمه‌ای این گونه است: داستان‌ها با وضعیت پایدار آغازینی شروع می‌شود که امکان یک دگرگونی را در خود پرورش می‌دهد. بعد، عواملی سبب به‌هم خوردن وضعیت پایدار اولیه می‌گردد و همین به هم ریختن تعادل اولیه، سبب شکل‌گیری داستان می‌شود. سپس حادثه‌ای شکل می‌گیرد و پس از اتمام حادثه وضعیت پایدار تازه‌ای حاکم می‌شود؛ البته وضعیت پایدار تازه مانند وضعیت پایدار نخستین نیست زیرا شخصیت‌های داستان، حوادثی را پشت سر گذاشته‌اند و این حوادث برایشان نتایج مطلوب یا نامطلوبی را به همراه داشته است.

۲-۱-۱. بررسی وضعیت پایدار نخستین یا شروع داستان

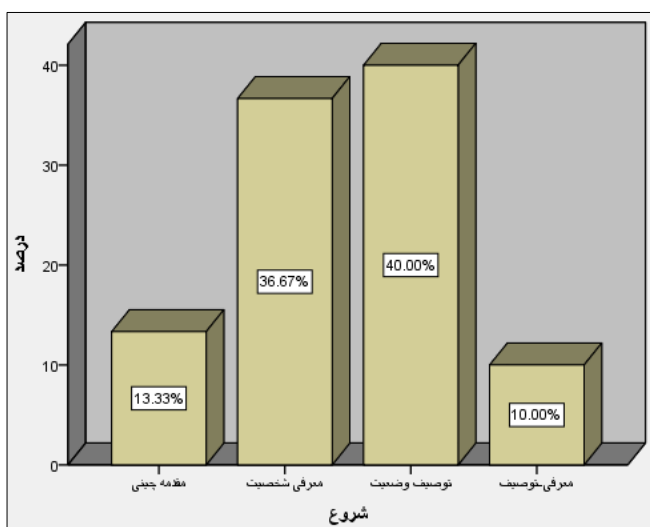
بعضی از داستان‌های بررسی شده تألیفی و ترجمه‌ای با مقدمه‌ای ثابت و متداول شروع شده است. نمودارهای آماری نشان می‌دهد که حدود ۲۵٪ داستان‌های تألیفی و ۳۳/۱۳٪ داستان‌های ترجمه‌ای با مقدمه‌ای معین و عبارات ثابت و متداولی مانند «یکی بود یکی نبود»، «روزی بود، روزگاری بود» و از این قبیل عبارات آغاز می‌گردد. وقتی داستانی این گونه شروع می‌شود، در واقع نویسنده می‌خواهد از همان ابتدا، ساختار روایت‌های داستانی خود را بر ساختار غیرواقعی بنا نهد و دنیایی جدید را پیش روی بگذارد. هراندازه این دنیا غیرواقعی و عجیب‌تر باشد، مخاطب بیشتر لذت می‌برد؛ تخیل کودک بسیار گسترده و بی‌حدومرز است به همین جهت وجود عناصر عجیب و نامأنوس کودک را جذب می‌کند، اعجاب او را برمی‌انگیزاند و

موجب لذت می‌گردد. بنا به نظر خجسته و همکاران (۱۳۹۶: ۹۲)، کاربرد این شگرد، کودک را در عمل با این ایده همراه می‌سازد که آنچه روایت‌شده، تنها رویدادی است که در متنی با الگوها و شگردهای داستانی برای او ساخته شده است نه بازنمایی بی‌چون و چرایی از واقعیت. به دیگر سخن، با این کار به کودک فرصتی داده می‌شود که به دور از واقعیات تعیین شده، به رابطه‌ی فعال با متن، راوی و جهان بیرون دست یابد. البته باید گفت: هیچ تخیلی، فارغ از سن و سال، حدود مرز ندارد اما علت جذابیت بیشتر داستان‌های تخیلی برای کودکان این است که آن‌ها در سنین پایین‌تر به سبب نداشتن توانایی شناختی کافی، روایت را بدون ارزیابی منطقی می‌پذیرند.

آغاز داستان علاوه بر تمهید یا مقدمه‌چینی، تصویری از یک وضعیت و موقعیت را هم ارائه می‌دهد. پراب (۱۳۶۸: ۵۲) می‌گوید: «قصه‌ها معمولاً از وضعیتی اولیه آغاز می‌شوند؛ اعضای خانواده را نام می‌برند یا قهرمان آینده را با ذکر نام و عنوان معرفی می‌کنند». با معرفی شخصیت‌ها توسط نویسنده، داستان آغاز می‌شود. بررسی‌های انجام‌شده، نشان می‌دهد که شروع داستان در آثار تألیفی ۲۵٪ با معرفی شخصیت، ۴۵٪ با توصیف وضعیت اولیه و ۵٪ با معرفی شخصیت و توصیف وضعیت اولیه بوده است. در داستان‌های ترجمه‌ای ۳۶/۶۷٪ با معرفی شخصیت داستان، ۴۰٪ توصیف وضعیت اولیه و ۱۰٪ با معرفی شخصیت و توصیف اولیه داستان آغاز می‌گردد. نتایج ارائه‌شده آزمون کای دوپیرسون در مورد رابطه‌ی میان شروع و نوع داستان نشان می‌دهد که در سطح معناداری ۰/۹۵، ارتباطی بین شروع داستان و نوع داستان وجود ندارد (P-value=0/601). نمودارهای ۱ و ۲ به ترتیب، متغیر شروع داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای را نشان می‌دهند.



نمودار (۱). متغیر شروع داستان‌های تألیفی



نمودار (۲). متغیر شروع داستان‌های ترجمه‌ای

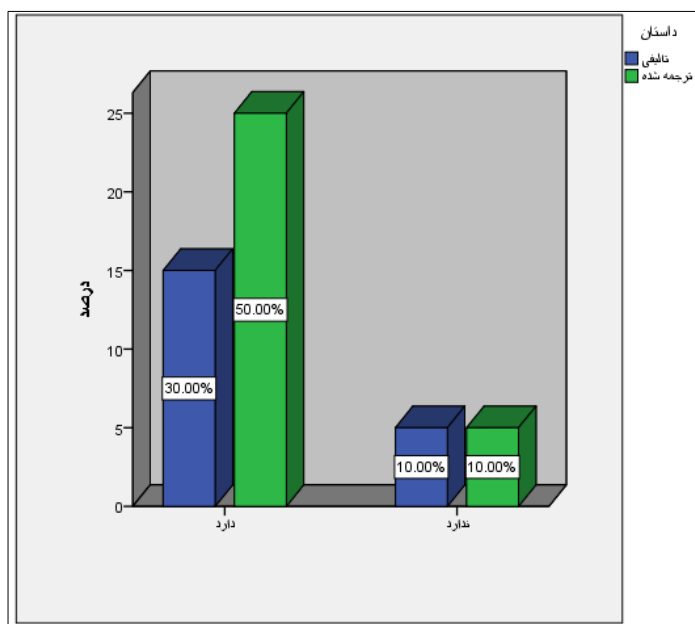
بعد از مقدمه چینی، توصیف وضعیت اولیه و معرفی شخصیت، داستان‌ها با وضعیت دشواری که به‌طور ناگهانی ظاهر شده است آغاز می‌گردد. این وضعیت و موقعیت دشوار پیش آمده، تعادل اولیه داستان را برهم می‌زند و سبب تغییر در برنامه‌ها، راه و روش‌ها و نگرش‌هایی که وجود دارد می‌شود. به این عاملی که تعادل اولیه داستان را برهم می‌زند نیروی تخریب‌کننده می‌گویند. منظور از تخریب، معنای منفی آن نیست؛ هرگونه تغییر در داستان یک تخریب به حساب می‌آید. داستان با برهم خوردن تعادل اولیه به کمک نیروی تخریب‌کننده شروع می‌شود. درواقع نیروی تخریب‌گر، یکی از نشانه‌های داشتن پیرنگ در داستان است.

آنچه در شروع داستان اهمیت دارد، این است که مقدمه چینی داستان نباید طولانی باشد زیرا شکیبایی کودکان زیاد نیست و سبب ملال و جدایی کودک از داستان می‌گردد. در بررسی‌های انجام‌شده، در هر دو نوع داستان، مقدمه چینی‌های طولانی مشاهده نشده است.

شروع داستان باید به‌گونه‌ای باشد که چرایی را در ذهن مخاطب ایجاد کند. بیشتر نظریه‌پردازان معتقدند داستان باید در چند سطر اول مخاطب را جذب کند. نویسنده باید در داستان، زود خواننده را وارد فضای داستان کند (اسماعیل‌لو، ۱۳۸۹: ۲۴). هر چه قدر شروع داستان جذاب‌تر باشد، خواننده زودتر با متن ارتباط برقرار می‌کند. اگر چنین نباشد کودک جذب داستان نمی‌شود و تمایلی به ادامه دادن ندارد. مستور (۱۳۷۹: ۱۸) درباره شروع داستان‌ها می‌گوید: «آن چیزی که شروع‌ها را جذاب ساخته عنصری است که از آن به‌عنوان ناپایداری و عدم تعادل می‌توان نام برد. درواقع قوت شروع‌ها با میزان القای حس ناپایداری نسبتی

تام دارد. نقطه عزیمت داستان‌ها، خروج از حالت توازن و ورود به موقعیتی ناپایدار است».

بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهد ۷۵٪ در داستان‌های تألیفی نیروی تخریب‌گر به کار رفته است و ۲۵٪ در آن نیروی تخریب‌گر ندارد. در داستان‌های ترجمه‌ای ۸۳/۳۳٪ داستان‌ها نیروی تخریب‌گر تعادل اولیه را برهم زده و داستان آغاز می‌گردد و ۱۶/۶۷٪ نیروی تخریب‌گر ندارد. در مقایسه وضعیت نیروی تخریب‌گر برحسب نوع داستان، براساس نتایج مشاهده‌شده در نمودار ۳، از بین ۵۰ کتاب بررسی‌شده در میان آن‌هایی که دارای نیروی تخریب‌گر بوده‌اند، سهم کتاب‌های ترجمه‌شده با ۵۰٪ در مقابل ۳۰٪ بیشتر بوده است. در مقابل، از بین کتاب‌هایی که دارای نیروی تخریب‌گر نبوده‌اند، سهم کتاب‌های ترجمه‌ای و تألیفی هر کدام با ۱۰٪ یکسان بوده است.

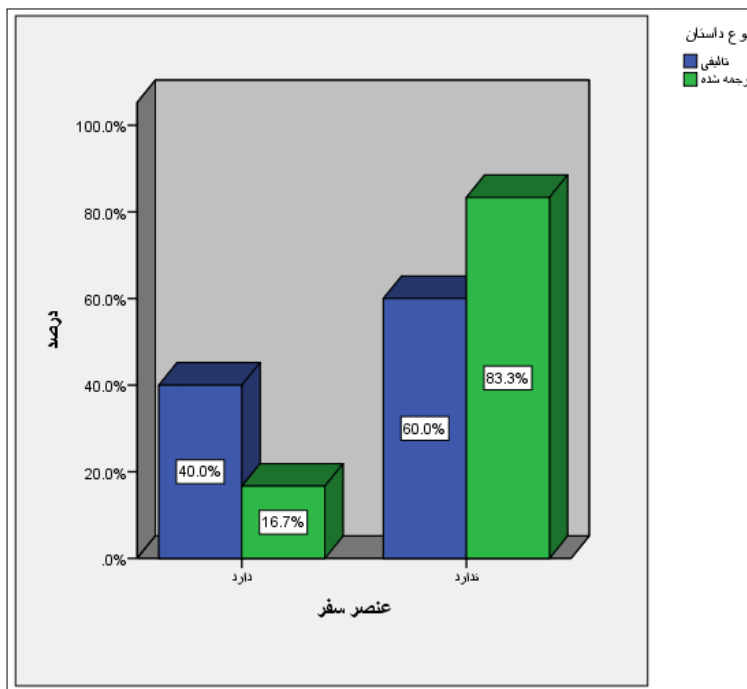


نمودار (۳). متغیر وضعیت شخصیت تخریب‌گر در مقابل نوع داستان

در داستان‌های بررسی‌شده (تألیفی و ترجمه‌ای)، برای اینکه شروع جذاب باشد و بتواند مخاطب را به خود جذب کند، نیروی تخریب‌گر بلافاصله بعد از تمهید و مقدمه‌چینی در شروع داستان آمده است و در همان ابتدای داستان علت برهم خوردن تعادل و وضعیت اولیه تشریح شده است.

نیکولایوا (۱۳۸۷: ۵۵۵)، یکی از عوامل برهم‌زننده تعادل اولیه داستان را سفر می‌داند. در بررسی‌های انجام‌شده در مقایسه عنصر سفر به عنوان عامل برهم‌زدن تعادل، برحسب نوع داستان، از بین ۵۰ کتاب بررسی‌شده، سهم کتاب‌های تألیفی از بین کتاب‌هایی که دارای عنصر سفر بوده‌اند با ۴۰٪ در مقابل ۱۶/۷٪

بیشتر بوده است. در نمودار ۴، میزان متغیر عنصر سفر در هر دو نوع از داستان‌ها به قیاس با یکدیگر قابل مشاهده است.



نمودار (۴). متغیر عنصر سفر براساس نوع داستان

این نمودارها نشان می‌دهند که پیرنگ بسیاری از داستان‌های بررسی شده (تألیفی و ترجمه‌ای)، براساس عنصر سفر شکل نگرفته است و این موضوع مؤید نظر نیکولایوا نیست.

۲-۱-۲. بررسی وضعیت ناپایدار میانی یا میانه داستان

در بخش میانه، گره افکنی در داستان به کمک نیروی تخریب‌گر به وجود می‌آید. «به مجموع بن‌مایه‌هایی که به سکون موقعیت آغازین تعرض می‌کند و کنش را می‌آغازد، گره می‌گویند» (تودروف، ۱۳۸۲: ۳۰۵). گره افکنی سبب گسترش پیرنگ می‌شود و وضعیت ناگهانی و غیرمنتظره‌ای است که مسیر داستان را تغییر می‌دهد و با افزایش کشمکش همراه است (فرد، ۱۳۷۷: ۲۴). روند پیرنگ داستان را همین کشمکش‌ها شکل می‌دهد و این کشمکش‌ها منجر به ایجاد حادثه در داستان می‌شود.

از مطالعه و بررسی کتاب‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که حوادث و رخداد‌های داستان‌های ترجمه‌ای نسبت به داستان‌های تألیفی با دنیای ذهنی کودک تناسب بیشتری دارد؛ کودک خود و دغدغه‌های خود را در این داستان‌ها می‌یابد و این امر سبب شده است که کودکان جذب این داستان‌ها شوند و از خواندن آن‌ها

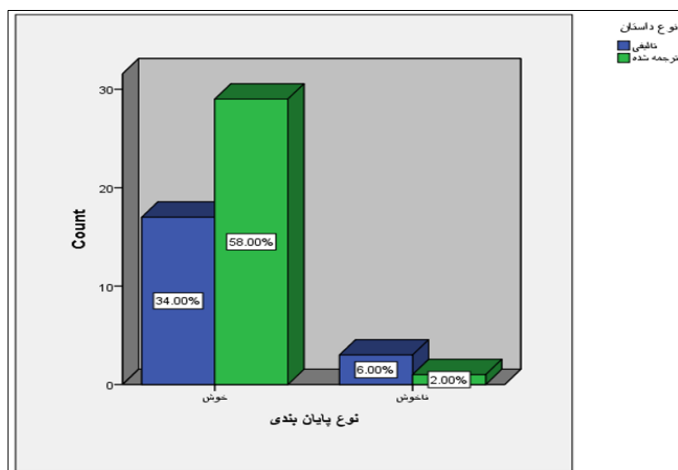
لذت برند. محمدی (۱۳۸۹: ۲۵) در این باره می‌گوید: «وضعیت این پدیده در کشور ما چندان رضایت‌بخش نبوده و ناآشنایی مؤلفان و ناشران با دنیای کودک و سفارشی نوشتن بیش از ۵۰٪ کتاب‌های کودکان از نمونه‌های نارضایتی متخصصان از وضعیت موجود است». قزل‌ایاغ (۱۳۸۶: ۴۵) هم معتقد است که «حوزه خلق و تولید ادبیات کودک، یا تحرک و پویایی کافی ندارد یا پویایی آن مقطعی است و آنچه تولید می‌شود از نظر کمی هیچ‌گونه تناسبی با جمعیت کودک و نوجوان ندارد».

۲-۱-۳. بررسی وضعیت پایدار فرجامین یا پایان داستان

در بخش پایانی، پیرنگ داستان باید به گونه‌ای طرح‌ریزی شود که پایان آن از همان ابتدای داستان آشکار نشود و گر نه داستان جذابیت خود را از دست خواهد داد. همین علاقه‌مندی خواننده نسبت به عاقبت کار قهرمان داستان، نشانگر داشتن پیرنگی قوی است که او را مشتاق و کنجکاو به ادامه‌دادن داستان می‌کند که بخواهد بداند پایان داستان چه خواهد شد. در داستان‌های بررسی شده تألیفی و ترجمه‌ای موردی مشاهده نشد که پایان داستان از همان ابتدا مشخص و آشکار باشد اما در داستان‌های ترجمه‌ای نسبت به داستان تألیفی، به جهت وجود ماجراهای شگفت‌انگیز و هیجان‌آور، خواننده اشتیاق بیشتری دارد و بسیار کنجکاو است که بداند، آخر داستان چه خواهد شد.

در بخش پایانی، خواننده انتظار دارد در پایان داستان به حالت تعادل و آرامش فکری برسد. چمبرز^۱ (۱۳۸۱: ۲۵) در این باره می‌گوید: «توصیه می‌شود داستان کودکان حتماً نقطه فرودی داشته باشد. در آن معمولاً رشته‌های باز شده دوباره پیوند می‌خورند و شخصیت به دنیای آرام خود باز می‌گردد و داستان به گونه‌ای پایان می‌پذیرد که شنونده احساس می‌کند که همه چیز روبه‌راه شده است». شاید بتوان گفت: هر روایتی در خواننده چنین احساسی را بیدار کند که همه چیز روبه‌راه شده است، دارای پیرنگ است.

بررسی‌های انجام شده درباره پایان‌بندی نشان می‌دهد که ۸۵٪ کتاب‌های تألیفی دارای پایان‌بندی از نوع خوش و حدود ۱۵٪ آن دارای پایان‌بندی از نوع ناخوش بوده‌اند. در بخش کتاب‌های ترجمه‌ای، ۹۶/۷٪ دارای پایان‌بندی از نوع خوش و ۳/۳٪ دارای پایان‌بندی از نوع ناخوش بوده‌اند. در مقایسه نوع پایان‌بندی برحسب نوع داستان، براساس نتایج مشاهده شده، نسبت کتاب‌های ترجمه شده از بین کتاب‌هایی که دارای پایان‌بندی خوش بوده‌اند ۵۸٪ در مقابل ۳۴٪ بیشتر بوده است. در مقابل، برای کتاب‌های با پایان‌بندی ناخوش، نسبت کتاب‌های تألیفی با ۶٪ در مقابل ۲٪ بیشتر بوده است. همچنین در نمودار ۵، مقایسه متغیر پایان‌بندی از نظر خوش و ناخوش در هر دو نوع از داستان‌ها قابل مشاهده است.



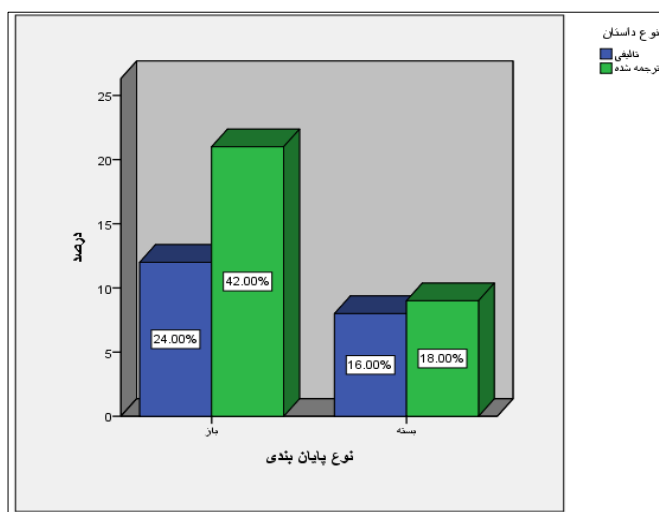
نمودار (۵). مقایسه پایان بندی از نظر خوش و ناخوش در هر دو نوع از داستان‌ها

از جنبه روان‌شناختی نیز، بهترین داستان‌ها برای کودکان داستان‌هایی هستند که پایان مثبت و سازنده دارند؛ زیرا کودک از طریق همزادپنداری با قهرمان داستان وارد دنیای داستان می‌شود و هنگامی که قهرمان داستان پس از مبارزه‌ای طولانی پیروز می‌شود، کودک هم با قهرمان داستان احساس پیروزی می‌کند و پاداش تمام کشمکش‌هایی که تحمل کرده را دریافت می‌کند. اگرچه کودک در طول داستان از طریق همزادپنداری با قهرمان داستان احساساتی مانند ترس، ناامیدی، ضعف و ناتوانی را تجربه می‌کند اما در نهایت، وقتی داستان با پایانی خوش تمام می‌شود، به‌طور غیرمستقیم به کودکان این نکته را آموزش می‌دهند که پس از تحمل سختی‌ها و ناامیدی‌ها، پیروزی و موفقیت هست.

در باره پایان بندی، نیکولایا پایان بندی از نوع روزنه‌ای به آغاز را برای داستان‌های کودک می‌پسندد. وی در این باره می‌گوید: «روزنه پایان بندی مناسب برای داستان‌های کودک است، زیرا شخصیت‌های کودک داستان همیشه در نیمه راه بلوغ رها می‌شوند و به تعبیری هرگز همچون یک فرد، کاملاً بزرگ نمی‌شوند» (نیکولایا، ۱۳۸۷: ۵۵۵). داستان‌هایی با روزنه و پایان بندی باز مخاطب را به مشارکت در تکمیل پایان بندی داستان دعوت می‌نماید و بدین ترتیب خوانندگان را از حالت انفعال خارج می‌کند.

نتایج به دست آمده از بررسی کتاب‌های تألیفی، ۶۰٪ دارای پایان بندی از نوع باز (روزنه‌ای به آغاز) و ۴۰٪ دارای پایان بندی از نوع بسته بوده‌اند. در بخش کتاب‌های ترجمه شده، ۷۰٪ دارای پایان بندی از نوع باز (روزنه‌ای به آغاز) و ۳۰٪ آن به پایان بندی از نوع بسته اختصاص یافته است. در مقایسه نوع پایان بندی برحسب نوع داستان، سهم کتاب‌های ترجمه‌ای از بین کتاب‌هایی که دارای پایان بندی باز بوده‌اند ۴۲٪ در مقابل ۲۴٪ بیشتر بوده است و از این جهت، این موضوع هم‌سو با نظر نیکولایا است. نمودار ۶، میزان

متغیر پایان‌بندی باز و بسته را در هر دو نوع از داستان‌ها به قیاس با یکدیگر نشان می‌دهد.



نمودار (۶). پایان‌بندی باز یا بسته براساس نوع داستان

در مورد باز یا بسته بودن پایان‌بندی داستان‌های کودک و نوجوان باید گفت پایان‌بندی بسته باعث محدود کردن افکار و اندیشه‌های کودک و در نتیجه سبب جدایی کودک از داستان شده و میزان علاقه و توجه او را به داستان کاهش می‌دهد. با بستن پایان داستان، آزادی حرکت ذهن کودک از او گرفته می‌شود در حالی که به تعبیر قزل‌ایاغ (۱۳۸۶: ۷) ما نمی‌توانیم از آن‌ها بخواهیم جزئی از دنیای ما باقی بمانند بلکه ما باید جزئی از دنیای آن‌ها باشیم.

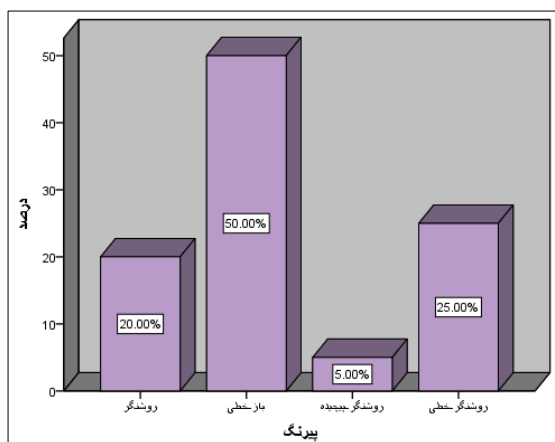
۲-۲. بررسی وحدت ساختاری پیرنگ

ساختار طرح هر داستان، باید از انسجام برخوردار باشد؛ پیرنگ زمانی از انسجام برخوردار است که بین تمام اجزای بخش آغازین، میانه و پایانی داستان رابطه متقابلی وجود داشته باشد و یکدیگر را تکمیل کنند. رابطه بخش‌های یک داستان ممکن است کاملاً روشن باشد و به راحتی بتوان مرزهای بین بخش‌های آن را مشخص کرد یا ممکن است فاقد مرزهای مشخص باشد. مهم این است که انسجام به وجود آمده بین اجزای سه بخش، از اجزای پراکنده داستان یک واحد یکپارچه بسازد و وحدت ساختاری را در روایت به وجود آورد؛ این وحدت به متن زیبایی می‌دهد و در نتیجه خواننده را به سوی خود جذب می‌کند.

بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهد که در هر دو نوع داستان (تألیفی و ترجمه‌ای)، بین تمام اجزای بخش‌های آغازین، میانی و پایانی داستان رابطه متقابل وجود داشته، از انسجام برخوردار است و این انسجام وحدت ساختاری را در روایت به وجود آورده است.

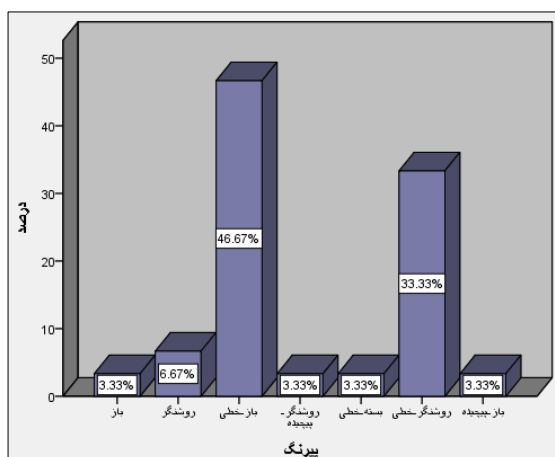
۲-۳. بررسی نوع پیرنگ

در بررسی‌های انجام شده درباره نوع پیرنگ، براساس نتایج به دست آمده، بیشترین نوع پیرنگ هم در بین داستان‌های تألیفی و هم ترجمه‌ای از نوع خطی - باز بوده است. در بین داستان‌های ترجمه شده هم بیشترین نوع پیرنگ از نوع خطی - باز بوده است. نمودار زیر به شماره ۷، نشان‌دهنده نوع پیرنگ در داستان‌های تألیفی است.



نمودار (۷). متغیر نوع پیرنگ داستان‌های تألیفی

نمودار زیر به شماره ۸ نشان می‌دهد که نوع پیرنگ داستان‌های ترجمه‌ای چگونه است.



نمودار (۸). متغیر نوع پیرنگ داستان‌های ترجمه‌ای

بررسی‌های انجام شده نشان می‌دهد در هر دو نوع داستان (تألیفی و ترجمه‌ای)، رخدادها در امتداد زمان به‌طور منظم و سلسله‌وار و براساس روابط علت و معلولی دنبال هم به وقوع پیوسته است و هریک از اجزای

پیرنگ براساس معیارها و قواعد داستان‌نویسی در جایگاه خود قرار گرفته‌اند؛ این امر سبب گردید که پیرنگ بیشتر داستان‌ها، ساده و ابتدایی باشد. بنا به گفته شمیسا (۱۳۷۶: ۱۶۷)، کودکان فقط از داستان‌هایی که مشتمل بر توالی حوادث است لذت می‌برند و از تعقیب و درک داستان‌هایی که پیرنگ‌های پیچیده دارند عاجزند؛ زیرا وضعیت ذهنی کودکان به گونه‌ای نیست که بتواند با صبر و حوصله روایت‌های پیچیده و طولانی را بخواند و مضمون آن را درک کنند. به کاربردن این گونه پیرنگ برای کودکان کم‌سال مطلوب به نظر می‌رسد. بنا به گفته محمدی (۱۳۷۸: ۱۱۵)، «طرح داستانی برای کودکان کم‌سال نباید آن‌چنان پیچیده باشد که عامل شک و انتظار را در آن‌ها از بین ببرد»؛ اما هر چه سن کودک بیشتر می‌شود، پیرنگ‌ها پیچیده‌تر می‌گردد و نویسندگان داستان کودک و نوجوان می‌توانند با استفاده از شیوه‌هایی مانند از میان‌داستان به گذشته بازگشتن یا از انتهای داستان به روایت داستان پرداختن، پیرنگ داستان‌ها را از حالت ساده و ابتدایی خارج و بر جذابیت داستان بیفزایند.

۲-۴. بررسی ساختمان طرح وقایع

یکی از مراحل ویژه پیرنگ، ساختمان طرح وقایع است که عبارت است از «طرح ترتیب حوادث در یک داستان و نیز پیشرفت شگفتی‌ها و کشش‌هایی که باید روند مداومی از کشفی مهم را فراهم آورد» (حجازی، ۱۳۹۵: ۹۷). منظور از ترتیب حوادث در اینجا به معنای نظم زمان واقعی بیرونی حوادث نیست. در جهان بیرونی، برای انسان حوادث کوچک و بزرگی اتفاق می‌افتد که نویسنده به علت رعایت اصل زیبایی‌شناختی، نمی‌تواند تمامی آن‌ها را بیان کند و ناگزیر است که در حد بین بخش آغاز و پایان داستان، رویدادها را انتخاب کند؛ بنابراین، طرح ترتیب حوادث، استفاده‌ای است که نویسنده از وقایع می‌کند تا وحدت در داستان را به وجود آورد. این انتخاب وقایع حاکی از نظمی عمدی است که این نظم از هدف زیبایی‌شناسانه نویسنده و تصمیم او در چگونگی نقل بهتر داستان ناشی می‌شود.

مواردی که باید در ساختمان طرح وقایع مورد توجه قرار گیرد عبارت‌اند از نظم روایی حوادث و باورپذیری حوادث در داستان که با توجه به داستان‌های بررسی شده به بررسی این موارد پرداختیم.

۲-۴-۱. بررسی نظم روایی

نظم روایت می‌تواند در تسلسل وقایع از هر نقطه‌ای آغاز شود. به این ترتیب نویسندگان ممکن است داستانی را از وسط یا نزدیک به پایان حوادث شروع کنند که هدف نویسنده از برهم زدن نظم روایی رویدادها، ایجاد حالت دلهره و تعلیق مطلوب است تا بتواند توجه خواننده را بیشتر جلب کند.

در داستان‌های بررسی شده (تألیفی و ترجمه‌ای) نظم روایی بیشتر داستان‌ها به صورت خطی است. موام^۱

(۱۳۷۰: ۳۷)، معتقد است که پیرنگی که زمانش خطی باشد، بهترین پیرنگ است زیرا زمان خطی به خواننده جهت می‌دهد و در داستان‌سرایی این مهم‌ترین نکته است. از میان داستان‌های ترجمه‌ای و تألیفی بررسی شده، داستانی که از انتهای آن به بیان حوادث پرداخته یا از میانه داستان به گذشته بازگشته‌اند مشاهده نشده است؛ اگرچه بعضی اعتقاد دارند که این شیوه روایت ذهن کودکان را به فعالیت بیشتری وامی‌دارد و بر جذابیت و گیرایی داستان می‌افزاید و شیوه تفکر منطقی را هم در کودکان تقویت می‌کند.

فتاحی (۱۳۸۶: ۲۷) در این باره می‌گوید: «نویسنده باتجربه حوادث داستان را طوری تنظیم می‌کند که کشش و جذابیت داستان بالا برود؛ یعنی، خود را در قیدوبند ترتیب زمانی حوادث قرار نمی‌دهد و با پس‌و‌پیش کردن هوشمندانه حوادث، آن‌ها را طوری وارد داستان می‌کند که باعث جذابیت بیشتر داستان می‌شود». البته باید گفت، بازگشت به گذشته را برای کودکان زیر ۱۳ سال توصیه نمی‌کنند زیرا برای کودکان کم‌سال سفر به گذشته و بازگشت به اکنون دشوار است چرا که کودکان مشکل می‌توانند نظم داستان را در ذهن خود حفظ کنند. همچنین، برای استفاده از این شگردهای روایت، باید به رشد ذهنی و میزان درک کودکان هم توجه داشت تا داستان برایشان قابل درک باشد و با شوق و علاقه داستان را بخواند و از خواندن آن لذت برد. اگر چنین نباشد، داستان برای کودکان جذابیتش را از دست می‌دهد و کودکان دیگر تمایلی به خواندن آن داستان ندارد.

۲-۴-۲. بررسی باورپذیری حوادث

نویسندگان کودکان در طرح‌ریزی حوادث داستان‌هایشان، باید به اصل باورپذیری حوادث توجه داشته باشند زیرا تمام لذت یک داستان، در باورپذیری و غرق شدن در شگفتی‌ها و زیبایی‌هایی آن است. عاملی که در باورپذیری داستان نقش دارد، حقیقت‌نمایی و راست‌نمایی داستان است زیرا حقیقت‌مانندی سبب می‌شود که احتمال وقوع حوادث داستان در نزد خواننده بیشتر به نظر آید و این امر موجب پذیرش داستان می‌گردد. اگر نویسنده‌ای داستان از این کیفیت حقیقت‌مانندی و باورپذیری برخوردار نباشد، داستانش موفق نیست و توجه مخاطب کودک به آن جلب نمی‌شود.

برای اینکه حوادث برای مخاطب کودک باورپذیر باشد، نویسندگان کودکان باید حوادث داستان را طوری طرح‌ریزی کنند که از ربط منطقی برخوردار باشد. هرچه پیرنگ قوی‌تر باشد، حوادث اصلی و فرعی داستان رابطه منطقی محکم‌تری خواهند داشت و این امر سبب باورپذیری داستان می‌گردد ولی موجب پیش‌بینی حوادث نمی‌شود.

بررسی‌های انجام‌شده در داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای نشان می‌دهد که در هر دو نوع داستان بین

حوادث داستان ارتباط منطقی وجود دارد؛ حوادث داستان براساس روابط علی و معلولی به وقوع پیوسته است و هر حادثه‌ای در داستان نتیجه منطقی حوادث قبل از خود است؛ بنابراین در هر دو نوع داستان، باورپذیری حوادث وجود دارد.

کودکان از داستان‌هایی که در آن‌ها ماجراهای شگفت‌انگیز و غیرمنتظره اتفاق بیفتد لذت می‌برند؛ اگر داستان به اندازه کافی کنش‌های دلهره‌آور و حالت تعلیق نداشته باشد نمی‌تواند کودک را جذب کند. کودکان در داستان‌های خود جویای «طرح توطئه» و اعجاب‌اند، نه هم‌زمانی تصادفی. درست است که کودکان ماجراهای شگفت‌انگیز در داستان را دوست دارند و جذب آن می‌شوند؛ اما باید به این نکته توجه داشت که اتفاقات و ماجراهای شگفت‌انگیز باید در چارچوب امکاناتی که نویسنده به وجود آورده است، رخ دهد. نویسنده باید از منطقی که در داستان آفریده تبعیت کند و این وفاداری نویسنده به جزئیات جهان تخیلی، برای القای حس باورپذیری آن لازم است. از این جهت، در هر دو نوع داستان (تألیفی و ترجمه‌ای)، حوادث داستان به گونه‌ای طراحی شده است که برای مخاطب باورپذیر است.

۲-۵. بررسی سیر حرکت ماجرا

نکته دیگری که در پیرنگ داستان‌های کودک حائز اهمیت است، سیر حرکت ماجراست. سیر حرکت ماجرا باید سرعت و تداوم داشته باشد. از نظر نیکولایوا، سرعت و تداوم در داستان‌های کودک از عنصرهای اصلی زیباشناختی محسوب می‌شود (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۷۵). نویسنده کودک باید داستان خود را طوری طرح‌ریزی کند که از تداوم برخوردار باشد؛ یعنی هر جزء داستان معلول طبیعی اجزای پیشین و یکی از عوامل دخیل در شکل‌گیری اجزای پسین باشد. همچنین در سیر حرکت ماجرا در داستان کودک، سرعت هم بسیار مهم است. از آنجایی که کودکان علاقه بسیاری به بازی و جنب‌وجوش دارند، اکثر کودکان بیش از هر چیز جذب سیر حرکت ماجرا و شخصیت‌های داستان می‌شوند. به همین جهت داستان‌های کودکان باید از ضرباهنگ تند برخوردار باشد. اتفاقات در داستان کودک باید سریع پیش برود زیرا کودکان آن‌قدر پرحوصله و صبور نیستند و دوست دارند زود بفهمند که پایان داستان چه می‌شود.

در هر دو نوع داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای، ضرباهنگ داستان‌های کودکان متناسب با گروه سنی آن‌ها بوده و به این اصل توجه شده است و داستان‌ها از ویژگی تداوم هم برخوردار بوده‌اند.

نویسندگان داستان‌های کودک، داستان‌شان را باید طوری طرح‌ریزی کنند که برای کودک آن‌قدر جذاب باشد که کودک نتواند دست از آن بکشد و به خواندن ادامه داستان تا پایان آن راغب باشد. دال که بهترین نویسنده مرد انگلستان لقب گرفته است می‌گوید: «مهم‌ترین ویژگی تمام آثار من، وحشت از

کسل کردن خواننده است. من همیشه احساس می‌کنم باید هر طوری شده خواننده را نگه دارم. بیخ خورش را بچسبم و تا صحنه آخر ولش نکنم» (به نقل از کائدی، ۱۳۸۱: ۳).

۳. نتیجه‌گیری

از واکاوی تطبیقی عنصر پیرنگ در داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای نتایج زیر در جهت تحقق هدف مطالعه پیش رو به دست آمد.

نخست اینکه با توجه به اهمیت طرح‌ریزی پیرنگ داستان‌های کودکان به تناسب ویژگی‌های سنی آنان، نویسندگان آثار کودک باید در این باره دقت کافی داشته باشند تا احساس ترس، ناامیدی و یأس در کودکان ایجاد نشود. در کتاب‌های ترجمه‌ای نسبت به کتاب‌های تألیفی، به این مسئله توجه بیشتری شده است و همین امر سبب شده که کتاب‌های ترجمه‌شده نسبت به تألیفی بیشتر مورد استقبال کودکان قرار گیرد.

مقدمه‌چینی داستان باید جذاب باشد تا در کودک تمایل به خواندن دنباله داستان ایجاد شود. همچنین، مقدمه نباید طولانی باشد زیرا سبب می‌گردد که کودک سریع از داستان جدا شود. در هر دو داستان تألیفی و ترجمه‌ای این اصل نیز رعایت شده است.

هر بخش روایت داستانی دارای پیرنگ، شامل آغاز، میانه و پایان است. در آغاز روایت داستانی، موقعیتی آرام وجود دارد سپس این موقعیت در میانه، دچار آشفتگی می‌شود و در پایان، موقعیت آرام دیگری شکل می‌گیرد. خواننده روایت انتظار دارد بعد از به پایان رساندن داستان به حالت تعادل و آرامش فکری برسد. هر روایتی که چنین احساسی را بتواند در خواننده برانگیزاند، دارای پیرنگ است. بر این اساس، هر دو نوع داستان (تألیفی و ترجمه‌ای) از این ویژگی پیرنگ برخوردار بودند.

از جنبه وحدت ساختاری، نظر به اینکه «هر پیرنگی که دارای آغاز، میانه و انتها باشد و از قوانین مقدمه‌چینی و تعلیق پیروی کند، الزاماً باید دارای وحدت هم باشد» (کنی، ۱۳۸۱: ۳۹-۴۰)، در پیرنگ داستان‌های هر دو دسته از کتاب‌های تألیفی و ترجمه‌ای وحدت حاکم است.

نیروی تخریب‌گر در پیرنگ باید بلافاصله بعد از مقدمه بیاید تا سریع کودک را به داخل داستان پرتاب کند. مشاهده و آمار نشان می‌دهد که در هر دو دسته از داستان‌ها (تألیفی و ترجمه‌ای)، نیروی تخریب‌گر تعادل اولیه داستان را برهم‌زده و داستان آغاز می‌گردد ولی با توجه به نسبت ۵۰ درصدی نیروی تخریب‌گر در داستان‌های ترجمه‌ای در برابر میزان ۳۰ درصدی آن در داستان‌های تألیفی، این ویژگی در کتاب‌های ترجمه‌ای بیشتر رعایت شده است.

اشتیاق کودک برای دنبال کردن ماجرای داستان و میل به دانستن پایان داستان نشانگر، داشتن پیرنگ قوی است. برای اینکه داستان برای کودک جذاب شود، باید از ویژگی‌هایی چون شادی‌های کودکانه، عنصر سرگرم‌کننده و هیجان‌انگیز برخوردار باشد. مطالعه تک‌تک آثار نشان می‌دهد که در این مورد، داستان‌های ترجمه‌ای به نسبت تألیفی موفق‌تر بوده‌اند.

باید میان حوادث داستان ارتباط منطقی وجود داشته باشد تا حوادث در نظر مخاطب باورپذیر بیاید. باورپذیری حوادث یکی از عوامل جذب مخاطب به شمار می‌آید. بررسی‌های انجام‌شده در داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای نشان می‌دهد که در هر دو نوع داستان، بین حوادث پیوستگی و ارتباط منطقی وجود دارد؛ حوادث داستان براساس روابط علی و معلولی به وقوع پیوسته است و هر حادثه‌ای در داستان نتیجه منطقی حوادث قبل از خود است؛ بنابراین در هر دو نوع داستان امکان باورپذیری حوادث از این نظر، وجود دارد.

پیرنگ داستان کودک و نوجوان (هم تألیفی و هم ترجمه‌ای) بیشتر از نوع باز و خطی است و نسبت نوع پیرنگ باز و خطی داستان‌های تألیفی به ترجمه‌ای ۵۰٪ به ۴۶/۶۷٪ است. داده‌ها نشان می‌دهد با اختلاف کمی، داستان‌های تألیفی در این مورد، به نسبت داستان‌های ترجمه‌ای موفق‌تر بوده‌اند.

از سوی دیگر، در مورد باز یا بسته بودن پایان‌بندی داستان، پایان‌بندی باز در کتاب‌های ترجمه‌ای با نسبت ۴۲٪، بیشتر از کتاب‌های تألیفی (به میزان ۲۴٪) مشاهده می‌شود و بسیار بیشتر شاهد پایانی خوش هستیم (نسبت پایان‌بندی خوش کتاب‌های ترجمه‌ای به تألیفی ۵۸٪ به ۳۴٪ است).

از جنبه سادگی پیرنگ، اکثر داستان‌های تألیفی و ترجمه‌ای پیرنگ پیچیده‌ای ندارد که باعث سردرگمی کودکان شود. در هر دو داستان تألیفی و ترجمه‌ای فقط یک داستان با پیرنگ پیچیده - روشن‌گر مشاهده شده است (نسبت پیرنگ پیچیده - روشن‌گر کتاب‌های تألیفی به ترجمه‌ای ۵٪ به ۳/۳٪ است). در داستان‌های ترجمه‌ای یک داستان هم با پیرنگ پیچیده - باز هم مشاهده شده است که در داستان‌های تألیفی دیده نشد.

داستان‌های کودک باید از ضرباهنگ تند برخوردار باشد و اتفاقات در داستان کودک باید سریع پیش برود زیرا کودکان دوست دارند زود بفهمند که پایان داستان چه می‌شود. در هر دو نوع داستان‌های تألیفی و ترجمه‌شده، ضرباهنگ داستان‌های کودکان متناسب با گروه سنی آنها است و به این اصل توجه شده است. روشن است که این موارد با همه اهمیت‌های که در بررسی موفقیت جذب مخاطب دارند و باید در برنامه‌ریزی پرورش کودکان و نوجوانان کشور مد نظر قرار گیرند، همه موارد مؤثر را دربر نمی‌گیرند و

جنبه‌های دیگر، از جمله ظاهر و ویژگی‌های غیر محتوایی کتاب‌ها نیز در این زمینه نقش دارند که باید به دقت بررسی شوند.

کتابنامه

- ارسطو (۱۳۳۷)، *منر شاعری*، ترجمه فتح‌الله مجتبیایی، ناشر: بنگاه نشر.
- اسماعیل لو، صدیقه (۱۳۸۹)، *چگونه داستان بنویسیم*، تهران: نگاه.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، *ریخت‌شناسی قصه*، ترجمه مدیا کاشگیر، تهران: نشر روز.
- پرین، لارنس (۱۳۸۷)، *تأملی دیگر در باب داستان*، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر.
- تودروف، تروتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.
- جمالی، عاطفه؛ قربانی، حسین (۱۳۹۷)، «بررسی روایت هزارویک شب اثر شهریار مندنی پور بر پایه نظریه نیکولایو»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۱۵، شماره ۵۹، صص ۳۲-۹.
- چمبرز، دیویی (۱۳۸۱)، *قصه‌گویی و نمایش خلاق*، ترجمه ثریا قزل‌ایاغ، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حجازی، بنفشه (۱۳۹۵)، *ادبیات کودکان و نوجوانان و ویژگی‌ها و جنبه‌ها*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- حسام‌پور، سعید و شیدا آرامش‌فرد (۱۳۹۱)، «نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبرپور»، *مجله علمی - پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵، صص ۱۹-۴۶.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، *انواع ادبی*، تهران: فردوسی.
- صادقی، عمران؛ بیژن ظهیری و ابراهیم رنجبر (۱۳۹۷)، «بررسی داستان‌های فانتزی دهه هشتاد از منظر نظریه روایی ماریا نیکولایو»، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نشر فارسی (بهار ادب)*، سال یازدهم، شماره سوم، صص ۱۸۳-۲۰۳.
- فتاحی، حسین (۱۳۸۶)، *داستان گام‌به‌گام*، تهران: صریح.
- فرد، رضا (۱۳۷۷)، *فنون آموزش داستان کوتاه*، تهران: امیرکبیر.
- قاسم‌زاده، سید علی؛ فضل‌الله خدادادی (۱۳۹۸)، *بوطیقای روایت در ادبیات کودک و نوجوان*، قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.
- قزل‌ایاغ، ثریا (۱۳۸۶)، *ادبیات کودکان و ترویج خواندن*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- کائدی، شهره (۱۳۸۱)، «استاد مارتون رولینگ، استاد دوی صد متر دال»، *پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان*، شماره ۲۸، صص ۱۳۱-۱۳۸.
- کنی، دیلو. پی. (۱۳۸۰)، *چگونه ادبیات داستانی را تحلیل کنیم*، ترجمه: مهرداد ترابی‌نژاد و محمد حنیف، تهران: زیبا.

- محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸)، *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*، تهران: مؤلف.
- محمدی، مهدی (۱۳۸۹)، *بررسی مفاهیم دینی در کتاب‌های داستانی کودکان و نوجوانان در ایران بین سال‌های ۱۳۸۵-۱۳۸۰*، پایان‌نامه دکتری دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران.
- مستور، مصطفی (۱۳۷۹)، *مبانی داستان کوتاه*، تهران: نشر مرکز.
- مصلحی، ملیحه (۱۳۹۴)، «مقایسه شخصیت، شخصیت‌پردازی و رابطه متن و تصویر در کتاب‌های داستانی تصویری ایرانی و خارجی بر پایه نظریه ماریا نیکولایووا و کارول اسکات»، *مطالعه تطبیقی هنر*، دوره ۵، شماره ۹، صص ۴۷-۶۲.
- موام، ویلیام سامرست (۱۳۷۰)، *درباره رمان و داستان کوتاه*. ترجمه کاوه دهگان. تهران: امیرکبیر.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، *ادبیات داستانی*، تهران: سخن.
- نیکولایووا، ماریا (۱۳۸۷)، *فراسوی دستور داستان*، از کتاب مجموعه مقالات دیگرخوانی‌های ناگزیر. ترجمه و گردآوری مرتضی خسرونژاد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان.
- هانت، پیت (۱۳۸۳)، *رولد دال*، مترجم: شهرام اقبال‌زاده، *مجله کتاب ماه ادبیات کودک و نوجوان*، شماره ۷۹، صص ۱۱۱-۱۱۳.

References

- Nikolajeva, M. (2004), Narrative theory and children's Literature in International companion Encyclopedia of children's Literature. New York: Rutledge. pp 166-178.
- Perrine, L. & Arp, T. R. (1974), *Literature: structure, sound, and sense*. Harcourt Brace Jovanovich.

