Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Analysis of Selected Children's Stories Based on Nikolayeva's Theory of Narrative

Sajad Najafi Behzadi[1*]

1. Corresponding Author, Assistant Professor in Persian Language and Literature, Shahr-e Kord University, Shahr-e Kord, Iran. E-mail: Najafi@sku.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 18/04/2022
Received in revised form: 13/07/2022
Accepted: 13/07/2022

Keywords:
Story,
Children,
Adolescent,
Narrative,
Nikolayeva.

ABSTRACT

One of the addressed methods to create a modern structure in children's stories and tales is to use narrative theory and its various dimensions. Narrative theory has multiple pivotal functions in children and adolescent fiction literature. The importance of applying this theory in children's fiction texts, in addition to increasing the pleasure of reading the text in the audience, is to assist authors to create a work that is different and, to some extent, appropriate to their desired age group. The aim of the present study is to critique and select the highly addressed children's stories (100 stories) based on the theory of Maria Nikolayeva, who is one of the critics of children's literature. The research method is descriptive-analytical and the method of collecting information is in the form of studying library resources. Using narrative dimensions (e.g. proper beginning and ending, choosing the right narrative center, mental representation of characters, timing and using the narrative gap technique) can be influential and productive in creating creative stories appropriate for the child's age group. The results have indicated that there were 30 open-ended stories and 70 closed-ended stories. White writing has also been considered by story writers in 34 stories. The beginning of the stories is also a more creative and modern beginning and is used in only 4 traditional initial stories. Angle of view in most of the studied stories is the third person, which seems to be a more appropriate one. Direct characterization has been the most used with 85 items. However, writers today try to show the character of their work indirectly to the audience in the form of actions and behaviors.

Cite this article: Najafi Behzadi, S. (2024). Analysis of Selected Children's Stories Based on Nikolayeva's Theory of Narrative. *Journal of Research in Narrative Literature*, 13 (3), 245-268.

© The Author(s).

Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/rp.2022.7698.1559

Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Extended Abstract

Introduction:

Narrative theory has a predominant role in fiction literature for children and teenagers. The importance of applying this theory in children's fiction texts, added to increasing the pleasure of reading the text in the audience, assists the authors to create a distinctive and somewhat appropriate work for their target age group. The use of narrative theory in the analysis and formation of stories also has a great impact on the creativity of stories and attracting the audience. The main goal of this research is to analyze and examine the selected children's stories based on Nikolayeva's narrative theory. Using the theory of narration assists the story writers in creating a creative and modern story. Choosing a suitable and creative beginning of the story and avoiding stereotypes at the beginning of the stories, choosing a suitable and open ending for the stories, mental and appropriate representation of the characters in the story, using white writing technique or telling gaps in the stories for Audience participation is one of the most important methods and techniques of creative narration. Storytelling in its traditional form is a direct and indirect communication between the storyteller and the audience. When this magical connection is established, the power of imagination is activated and the listener steps into another world with the images that he creates in his mind with the help of the storyteller. The story uses new incidents and challenges. The conflicts of fictional forces make children face new challenges. Scientists consider education, myth-making and storytelling as a bridge that connects the mythical and imaginary world of children to the real world of adults. The story is the greatest means of the emergence of a pure conscience and good character in a child, and the stability of these traits in him depends on the degree of their influence and influence.

Methodology:

The research method in the present study is analytical-descriptive. "In the review and analysis of the work, data and tests are analyzed to discover the meaning" (Sarukhani, 2012). The method of collecting information is in the form of library documents.

Results and Discussion:

The ending of the stories is often accompanied by a moral conclusion and closure. An approximate number of 30 stories have open and creative endings. The characterization and introduction of the people in the story are not very prominent in the stories. The task of characterizing is more on the images. The point of view in most of the stories is in the third person. The technique of white writing or telling gap has not been used much in the investigated stories. The telling gap is an important trick for the active participation of the reader in the story, which is less paid attention to in the selected stories. In the reviewed works, there were recreated stories in which the author's hand was very open to create white writing and change the angle of view in them; but this opportunity was not used properly. The study of the reviewed stories shows that in the works of foreign writers, more of the white writing is observed and most of them have used white writing in their stories. In a nutshell, by investigating the endings of 100 stories of the age group of children, which were authored or

translated in the publications of the Center for Intellectual Development of Children and Adolescents in the 1990s, 30 stories had open endings and the remaining 70 stories had closed endings. White writing in 34 stories has been noticed by the writers of stories. The beginning of the stories is mostly a creative and modern beginning and the traditional beginning is used only in 4 stories.

Conclusion:

The observed narrative gap in the beginning and ending of stories is one of the most pivotal aspects of narration that can be influential in creating a new structure and creativity of stories. Writers can build up creative and attractive stories for the audience by giving importance to the above components. Less use of the expressive gap technique for the reader's active participation in the story and choosing a closed and cliché ending is one of the most important points to consider in the selected stories. In the studied works, due to the young age group of the audience and the small volume of stories, the authors did not pay much attention to characterization, however, there were works in which the author depicted the details of the characters. The study of the reviewed stories shows that we see more white writing in the works of foreign authors and most of them have observed white writing in their stories.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپـــای چـاپـی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

تحلیل قصه‌های منتخب کودک براساس نظریه روایت‌مندی نیکولایوا

سجاد نجفی بهزادی[1*]

۱. نویسندهٔ مسئول، استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران. رایانامه: najafi@sku.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۴/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۲

واژه‌های کلیدی:
قصه،
کودک،
نوجوان،
روایت‌مندی،
نیکولایوا.

چکیده

یکی از شیوه‌های ایجاد ساختار مدرن در قصه‌ها و داستان‌های کودکان، استفاده از نظریهٔ روایت و ابعاد مختلف آن است. نظریهٔ روایت در ادبیات داستانی کودک و نوجوان کارکردهای مهمّ و متفاوتی دارد. اهمیت به‌کارگیری این نظریهٔ در متون داستانی کودک، علاوه بر افزایش لذّت خوانش متن در مخاطب، به نویسندگان کمک می‌کند تا اثری متفاوت و تا حدودی متناسب با گروه سنی مورد نظرشان خلق کنند. هدف پژوهش حاضر نقد و تحلیل قصه‌های منتخب کودک (۱۰۰ قصه) براساس نظریهٔ ماریا نیکولایوا از منتقدان ادبیات کودک است. روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات به‌صورت مطالعه اسناد کتاب‌خانه‌ای است. استفاده از ابعاد روایت‌مندی (شروع و پایان‌بندی مناسب، انتخاب کانون روایت مناسب، بازنمایی ذهنی شخصیّت-ها، زمانمندی و استفاده از تکنیک شکاف گویا) می‌تواند در خلق قصه‌های خلّاق و متناسب با گروه سنی کودک مؤثر و مفید باشد. نتایج پژوهش نشان داد که تعداد ۳۰ قصه پایان باز و ۷۰ قصه پایان بسته داشته‌اند. سپیدنویسی نیز در ۳۴ قصه، مورد توجّه نویسندگان قصه‌ها قرار گرفته است. شروع قصه‌ها نیز بیشتر شروعی خلّاقانه و مدرن بوده و تنها در ۴ قصه شروع سنتی استفاده شده است. زاویهٔ دید در قصه‌های بررسی شده بیشتر سوم شخص استفاده شده که به نظر می رسد زاویهٔ دید تلفیقی مناسب‌تر بود. شخصیّت‌پردازی مستقیم با ۸۵ مورد بیشترین کاربرد را داشته است؛ در حالی که امروزه نویسندگان تلاش می‌کنند، شخصیت اثر خود را به صورت غیر مستقیم و در قالب کنش‌ها و رفتارها به مخاطب نشان دهد.

استناد: رئیسی، زینب؛ رئیسی، زینب (۱۴۰۳). تحلیل قصه‌های منتخب کودک براساس نظریه روایت‌مندی نیکولایوا. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۳ (۳)، ۲۴۵-۲۶۸.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2022.7698.1559

۱. پیشگفتار

روایت و روایت‌شناسی[1] یکی از کاربردی‌ترین موضوعات نقد ادبی امروز است. «انسان‌ها می‌توانند جهان را در قالب روایت درک کنند و در قالب روایت دربارهٔ جهان بگویند» (آسابرگر[2]، ۱۳۸۰: ۲۴). عملکرد روایی در چند هزار فرهنگ قومی‌ای که مردم‌شناسی فرهنگی شناسایی کرده است، حضور دارد و تنها همین نکته، دلیل روشنی است برای پذیرش این ادعا که «در انسان، ذائقه‌ای بنیادین برای قصه‌گفتن و قصه شنیدن وجود دارد» (کالر،۱۳۸۲: ۱۱۳). امروزه مسالهٔ روایت و ابعاد روایت‌مندی در آثار کودکان و نوجوانان نیز اهمیّت زیادی پیدا کرده است. اساس شکل‌گیری نظریهٔ روایت را باید در ساختارگرایی فرانسه و در میان آثار کسانی چون بوث[3] و فرای[4] جستجو کرد. از سال ۱۹۶۰ نظریهٔ روایت مورد توجّه نظریه‌پردازان واقع شد. از مهم‌ترین افرادی که این نظریه را گسترش دادند می‌توان به ولادیمیر پراپ[5]، بارت[6]، برمون[7] و گرماس[8] اشاره کرد. پراپ به ریخت‌شناسی قصه‌های پریان پرداخت و مقولهٔ روایت را در این قصه‌ها بررسی کرد. بارت در نظریه‌های جدید، سه اصل مهمّ و عمده برای روایت در نظر گرفت. «با عنوان‌های کارکرد، کنش و روایت که هر کدام به زیرمجموعه های متعدّد تقسیم می‌شوند. در ادامه افرادی مانند گرماس و تودوروف[9] شیوهٔ پراپ را گسترش دادند. برای نمونه گرماس مدل کنشگر را ارائه کرد. در نظریهٔ گرماس برخلاف پراپ شخصیت‌ها نقش مهمی در پیشبرد رویدادها دارند. برمون هم مسالهٔ پی‌رفت را در میان و رابط و حوادث مطرح کرد. در سال-های بعد منتقدان و نظریهٔ‌پردازان ادبیات کودک هم از این نظریهٔ استفاده کردند.» (ر.ک تولان، ۱۳۸۶: ۲۳). نیکولایوا از نظریه‌پردازانی است که به مسالهٔ روایت و ابعاد آن در ادبیات کودک و نوجوان توجّه کرده است. او از سال ۲۰۰۳ دیدگاه‌هایی تازه در پیوند با روایت‌شناسی ادبیات کودک ارائه داد و برتری‌های روایت‌شناسی را به عنوان رویکردی جدا از دیگر شیوه‌های نقد ادبی یادآور شد.

---

1. Narratology
2. Asabargar
3. Butt
4. Frye
5. Propp
6. Barthes
7. Bremond
8. Greimas
9. Todorov

نیکولایوا[1] برای تبیین بیشتر نظریهٔ خود، چند پرسش و مسالهٔ مهم و محوری را مطرح ساخت. از جمله این‌که «چه مواردی باعث می‌شود یک داستان اساساً داستانی کودکانه به شمار آید؟ چه ویژگی-هایی به آثار کودکان، ساختار روایی و متمایزی از دیگر روایت‌ها می‌دهد؟ چه چیز روایت را می‌سازد و این ساختار روایی چه عنصرهایی دارد؟» (نیکولایوا،۱۳۸۷: ۵۴۹). این منتقد مهم‌ترین مؤلفهٔ‌های روایت‌مندی را عواملی چون؛ شخصیّت‌پردازی، زاویهٔ دید، پایان‌بندی و شروع و مسالهٔ زمان می‌داند. در واقع نیکولایوا عقیده دارد که عناصر مذکور ساختار روایی داستان‌های کودکان هستند. «مفهوم روایت‌مندی در بردارندهٔ کلیه ویژگی‌هایی است که در ساختار روایت موجودند و باعث می‌شوند آن را نوشته‌ای روایی بخوانیم. این ویژگی‌ها شامل ترکیب‌بندی اثر (پیرنگ و ساختار زمانی)، شخصیّت-پردازی و چشم‌انداز است.» (همان:۵۵۲) نویسندگان و قصه‌نویسان برای بازنویسی قصه‌ها می‌توانند از شگردهای مناسب شخصیّت‌پردازی (بازنمایی ذهنی شخصیّت‌ها، گفتگوها و...) و انواع زاویهٔ دید مناسب یا ترکیبی، استفاده از پایان‌بندی باز (روزنه به تعبیر نیکولایوا) شروع مناسب و ترغیب‌کننده استفاده کنند.

قصه‌گویی در شکل سنتی‌اش، یک ارتباط مستقیم و بی‌واسطه بین قصه‌گو و حاضران است. وقتی این پیوند جادویی برقرار شد، قوهٔ تخیل به جنبش در می‌آید و شنونده با تصاویری که به کمک قصه-گو در ذهن می‌سازد، به دنیای دیگری گام می‌گذارد» (بریسفورد و آن میلز،۱۳۷۷ :۲۳). قصه با استفاده از حادثه و چالش‌های جدید، کشمکش‌ها و درگیری نیروهای داستانی، کودکان را با چالش‌های جدید روبرو می‌کند. دانشمندان تعلیم وتربیت، افسانه‌سازی و داستان‌سرایی را پلی می‌دانند که دنیای افسانه‌ای و تخیّلی کودک را به دنیای واقعی بزرگسالان ارتباط می‌دهد. قصه، بزرگ‌ترین وسیله ظهور وجدان پاک و خوی و خصلت مطلوب و پسندیده در کودک است و ثبات این صفات در او به درجه نفوذ و تأثیر آن‌ها بستگی دارد» (شعاری‌نژاد،۱۳۷۸ :۶۷). «در واقع قصه‌ها با دعوت به نیکی و خوبی، رفتارهای پسندیده جامعه را در کودکان تقویت می‌کند و بدین وسیله با کنترل هیجانات کودک، رفتارهای سازگارانه و پسندیده را در وجود آن‌ها نهادینه می‌کند» (سلیمانی،۱۳۸۵: ۲۰۹). اریکسون قصه را تلقین شفابخش می‌داند که کاهش اضطراب کودک را موجب می‌شود، «به گونه‌ای که از طریق همسان‌سازی با شخصیّت‌ها یا موقعیّت‌های یک قصه، او را در کشف عواطف خود و دیگران

1. Nikolayeva

یاری می‌کند» (اریکسون،۱۳۸۲ :۲۳۴). با توجّه به مطالب ذکر شده درباره اهمیّت قصه و قصه‌گویی برای کودکان و نوجوانان، استفاده از خلاقیّت‌های گوناگون در روایت قصه‌ها می‌تواند نقش مهمی در جذب مخاطب داشته باشد.

نظریهٔ روایت در ادبیات داستانی کودک و نوجوان کارکردهای مهم و متفاوتی دارد. اهمیّت به‌کارگیری این نظریهٔ در متون داستانی کودک، علاوه بر افزایش لذت خوانش متن در مخاطب، به نویسندگان کمک می‌کند تا اثری متفاوت و تا حدودی متناسب با گروه سنی مورد نظرشان خلق کنند. استفاده از نظریهٔ روایت در تحلیل و شکل‌گیری قصه‌ها نیز تأثیر زیادی در ایجاد خلاقیّت قصه‌ها و جذب مخاطب دارد. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل و بررسی قصه‌های منتخب کودک براساس نظریهٔ روایت نیکولایوا است. استفاده از نظریهٔ روایت به قصه‌نویسان در خلق یک قصه خلّاق و مدرن کمک می‌کند. انتخاب شروع مناسب و خلّاق قصه و پرهیز از کلیشه‌های نخ‌نما در شروع قصه‌ها، انتخاب پایان مناسب و باز برای قصه‌ها، بازنمایی ذهنی و مناسب شخصیّت‌ها در قصه، استفاده از تکنیک سپیدنویسی یا شکاف گویا در قصه‌ها برای مشارکت مخاطب از مهم‌ترین روش‌ها و تکنیک‌های روایت خلاق است.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

مهم‌ترین پرسش این پژوهش این است که نویسندگان قصه‌های منتخب و مورد بررسی، چه میزان از ابعاد و مؤلفه‌های روایت استفاده کرده‌اند؟ و کدام بُعد از ابعاد روایت‌مندی نیکولایوا در قصه‌ها نمود بیشتری دارد؟

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

درباره قصه‌ها و تحلیل محتوا و ساختار آن‌ها و ابعاد روایت‌مندی پژوهش‌های متفاوتی صورت گرفته است. به برخی از مهم‌ترین پژوهش‌ها در زمینه قصه و ابعاد روایت‌مندی اشاره می‌شود.

حسام پور و ارامش فرد. (۱۳۹۱) در مقالهٔ «*نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبرپور* (بر پایه نظریهٔ ماریا نیکولایوا) ابعاد روایت‌مندی را در داستان سه سوت جادویی از احمد اکبرپور که از داستان‌های جدید وی است، بررسی و تحلیل کردند؛ نتایج نشان داد که با وجود این‌که اکبرپور در این داستان کوشیده با آزمودن شیوه‌های تازه اثری متفاوت بیافریند، اما به نظر می‌رسد آن‌گونه که باید نتوانسته از عهده کار برآید؛ چون لحن یک نواخت شخصیّت‌ها و غلبه صدای راوی بر

شخصیّت‌ها از انسجام و قدرت‌مندی اثر می‌کاهد و نمی‌گذارد، ویژگی‌های مثبت اثر، آن‌چنان که شایسته است، جلوه کنند.

استاجی و رمشکی. (۱۳۹۱) در مقالهٔ «*تحلیل ریخت‌شناسی داستان سیاوش بر اساس نظریهٔ ولادیمیر پراپ*» به کنش شخصیّت‌های قصه پرداخته‌اند. نتایج نشان داد که روایت با مقداری جابه‌جایی در کنش‌های اشخاص قصه، کاملاً با خویشکاری‌های ارائه شده توسط پراپ هماهنگ است.

حسینی و عظیمی. (۱۳۹۵) در مقالهٔ «*تحلیل قصه‌های پریان ایرانی بر اساس آرای بتلهایم*» به تحلیل روان‌کاوانه هفت *قصهٔ پریان* ایرانی پرداخته‌اند. نتیجه بررسی نشان می‌دهد که با توجّه به شباهت ساختاری و محتوایی قصه‌های پریان در سراسر جهان، تحلیل‌های روان‌کاوانه برونو بتلهایم از *قصه‌های پریان* در کتاب کاربردهای افسون قابل تعمیم به قصه‌های پریان ایرانی نیز هست.

جمالی و قربانی. (۱۳۹۷) در مقالهٔ «*بررسی ساختار روایت هزار و یک سال شهریار مندنی‌پور بر پایه نظریهٔ نیکولایوا*» به مقولهٔ‌های پیرنگ، شخصیّت‌پردازی، زاویه و پایان‌بندی پرداخته‌اند. نتایج نشان داد که مندنی پور با سود جستن از پیرنگی اپیزودیک با پایان باز، خلق شخصیّت‌های پری‌وار با کنش‌های فانتاستیک، استفاده از راوی بزرگسال برای هدایت شخصیّت‌های کودک داستان و استفاده از شگردهای خاص زمانی در پی ایجاد تمایز در نوع روایت داستان کودک و نوجوان و بزرگسال بوده است.

صادقی و همکاران. (۱۳۹۷) در مقالهٔ «*بررسی داستان‌های فانتزی دهه هشتاد از منظر نظریهٔ روایی ماریا نیکولایوا*» به این نتیجه رسیدند که پیرنگ در داستان‌های کودکان خطی و در داستان‌های نوجوانان پیچیده است. در داستان‌های کودکان شخصیّت‌پردازی‌ها مستقیم و توصیفی است. در داستان-های نوجوانان شخصیّت‌پردازی‌ها غیرمستقیم و معرفی به وسیله کنش شخصیّت‌ها است.

پراپ. (۱۳۹۸) *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای. مهم‌ترین اثر در زمینه تحلیل و بررسی قصه‌هاست. در کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* به جای تلاش برای طبقه‌بندی افسانه‌ها بر اساس شخصیّت‌ها یا مضامین آن‌ها (مضمون: اصطلاحی است که وی به دلیل ذهنی بودن شناسایی یک مضمون و تعاریف مختلف پیوست شده از آن اجتناب می‌کند)، قصه‌ها با توجّه به عملکردهای نمایشی آن شناسایی شدند.

نیکولایوا. (۱۳۹۸) در کتاب «*درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک*» در فصل ۸ درباره روایتگری و در فصل ۱۱ به زیبایی‌شناسی خواننده اشاراتی دارد که جدیدترین مطالب را درباره نظریهٔ روایت‌مندی نیکولایوا بیان می‌کند.

۱-۳. روش پژوهش و چارچوب نظری

روش تحقیق در پژوهش حاضر به‌صورت تحلیلی- توصیفی است. «در بررسی و تحلیل اثر به تحلیل داده‌ها و آزمون‌ها برای کشف معنا پرداخته می‌شود» (ساروخانی،۱۳۸۲). شیوه گردآوری اطلاعات در قالب اسناد کتاب‌خانه‌ای است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

در این بخش به بررسی قصه‌ها از منظر ابعاد روایت‌مندی نیکولایوا پرداخته می‌شود.

۲-۱. شروع داستان‌ها

یکی از شگردهای مهم برای جذب مخاطب، استفاده از شروع مناسب و تأمل‌برانگیز است. نویسندگان می‌توانند با ایجاد ساختار جدید در شروع و آغاز قصه‌ها، حس تعلیق و هیجان را در مخاطب افزایش دهند. نقطه شروع در قصه‌های مورد بررسی هنوز در قالب همان شروع کلیشه‌ای است. «یکی بود، یکی نبود. روی زمین، جایی نه خیلی دور، نه خیلی نزدیک، جنگلی بزرگ بود. توی این جنگل هیچ‌کس نبود؛ ولی توی آسمان، خورشید بزرگ و قشنگی می‌تابید» (حق‌پرست و عظیمی،۱۳۹۶ :۷). استفاده از شروع مناسب و جذاب می‌تواند ساختار جدیدی به قصه ببخشد. استفاده از عنصر گفتگو یا کشمکش میان شخصیّت‌های قصه از نمونه‌های مناسب برای شروع است. شروع قصهٔ «پیرمرد و پیرزن» مثل همه قصه‌های قدیمی با روزی روزگاری شروع می‌شود: «روزی روزگاری در یک خانهٔ کوچک، پیرمرد و پیرزنی زندگی می‌کردند. آن‌ها نه بچه‌ای داشتند و نه مزرعه‌ای. نه سگی داشتند و نه گوسفندی. تنها دوست و هم‌نشین پیرمرد، پیرزن بود و تنها یاور پیرزن، پیرمرد» (پری‌رخ، ۱۳۹۵: ۴). رویارویی کودکان و نوجوانان با دنیای مجازی و در دسترس بودن انواع بازی‌ها و انیمیشن‌ها (تنوع حرکت و رنگ و جذابیّت) ایجاب می‌کند که قصه‌ها نیز دارای ساختاری جذاب و هیجان‌انگیز باشند. در غیر این صورت مخاطب با قصه ارتباط برقرار نمی‌کند. «هرگاه چند بند اول داستان نتواند توجّه مخاطب را جلب کند، ممکن است دیگر زحمت خواندن داستان را به خود ندهد و آن را به سویی بیفکند» (یونسی،۱۳۸۲ :۱۱۴). در میان قصه‌های بررسی شده، چند قصه دارای شروعی خلاق و نسبتاً مدرن هستند.

«آفتاب‌گردان بیدار شد. مثل هر روز رویش را کرد به آسمان. می‌خواست دنبال آفتاب بگردد، ولی احساس کرد سرش سنگین شده است؛ برای همین مجبور شد سرش را پایین بیندازد. روی زمین، چشمش افتاد به چیزی که شکل خودش بود؛ امّا رنگی نداشت. ناگهان یکی صدایش کرد: «آفتاب‌گردان!»... آفتاب‌گردان پرسید: «شما؟» (صابری، ۱۳۹۴ :۷).

استفاده از گفتگوی دو شخصیّت برای شروع قصه، می‌تواند تأمل‌برانگیز باشد. پرسش‌های متفاوتی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند و برای یافتن پاسخ، خوانش قصه را ادامه می‌دهد. «غروب بود. جغد کوچک چشم‌هایش را باز کرد و نگاهی به دوروبرش انداخت. جوجه‌تیغی کوچولو که پای درخت نشسته بود و بالا را نگاه می‌کرد، گفت: «آخیش! بالاخره بیدار شدی. خسته شدم از بس منتظر نشستم... زود باش بیا بازی.» جغد کوچک پرید و روی پایین‌ترین شاخه نشست و گفت: «چی بازی؟» جوجه‌تیغی گفت: «دنبالم کن و من را بگیر.» جغد گفت: «نه، همان قایم‌موشک‌بازی خودمان بهتر است.» و تندی چشم‌هایش را بست و شمرد: «یک، دو،...» (کلهر،۱۳۹۸: ۴). حسین پاینده درباره شروع داستان می‌گوید: «ناپخته‌ترین و بی‌تأثیرترین داستان‌ها، آن‌هایی هستند که اولین پاراگراف‌شان خواننده را به خواندن بقیهٔ داستان ترغیب نمی‌کند. اگر مدخل جهان خیالی که نویسنده خلق کرده است، خواننده را به وارد شدن به آن جهان، زیستن با شخصیّت‌هایش تشویق نکند، آن‌گاه خواننده کتاب را رها می‌کند» (ر.ک پاینده،۱۳۹۸ :۵۶). در مجموعه قصه‌های پیوچی اثر کلر ژوبرت، می‌توان خلاقیّت نویسنده را در شروع قصه‌ها مشاهده کرد. شروع داستان همراه با پرسش از مخاطب و مشارکت او در داستان است. «پیوچی کوچولو را می‌شناسی؟ همان که سمت راست زیر درخت نشسته است. پیوچی توی جنگل زندگی می‌کند و دوستان زیادی دارد... ولی بهترین دوست پیوچی، ززو است. همان که سمت چپ برایش دست تکان می‌دهد» (ژوبرت،۱۳۹۳: ۲۲). قصه باید دارای پیرنگی منسجم و قوی باشد. «بنابر دیدگاه ارسطو؛ داستان باید دارای آغاز، میانه و پایان باشد. بیشتر داستان‌های کودکان از این الگو پیروی می‌کنند و پیرنگ داستان دارای زمینه‌چینی، گره‌افکنی، نقطه اوج و گره‌گشایی است. برخی از داستان‌ها و قصه‌ها از این الگو پیروی نمی‌کنند و چون از پیرنگ هنجار فاصله گرفته‌اند؛ خواه و ناخواه از درجه پایین‌تر روایت‌مندی برخوردارند» (ر.ک نیکولایوا، ۱۳۸۷ :۵۴۱).

«آغاز داستان تأثیری بر خواننده می‌گذارد که فرایند خواندن او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. منتقدان این را تأثیر اولیه می‌نامند. این تأثیر اولیه، متأثر از میزان اطلاعاتی است که راوی در آغاز داستان در اختیار خواننده می‌گذارد» (اخوت،۱۳۷۱ :۲۴۱)؛ بنابراین یکی از وظایف مهم آغاز داستان، وظیفهٔ

ارتباطی آن است؛ به این معنی که نویسنده یا راوی (فرستندهٔ پیام) در آغاز روایت، صحنه و شخصیّت‌ها را برای کنش اصلی آماده می‌کند. این نگرش می‌تواند در قصه‌های کودکان نیز اجرا شود و ساختار جدید به قصه‌ها ببخشد.

۲-۲. شکاف گویا- سپید نویسی

نویسندگان می‌توانند با قرار دادن شکاف‌های زبانی و محتوایی در داستان، زمینه مشارکت خواننده را فراهم نمایند. موضوع شکاف‌های متنی[1] در دیدگاه نظریه‌پردازان خواننده‌محور بسیار ارزشمند است. ماریانیکولایوا می‌گوید: «تار و پود متن ادبی آن چیزی است که آشکارا در کتاب ارائه شده است. میان این تار و پودها نویسنده شکاف‌هایی باقی می‌گذارد که خواننده با توجّه به تجربه‌های پیشین و تخیّلش آن‌ها را پر می‌کند» (نیکولایوا، ۱۳۹۸ :۴۱۸). نظریهٔ خواننده‌محور بیشتر از دیدگاه‌های سنتی دربارهٔ خواندن، به خواننده نقش فعال می‌دهد. پیش‌فرض دیدگاه خواننده‌محور این است که هر یک از خوانندگان شکاف‌های متن را به روشی پر می‌کنند؛ امّا این بدان معنا نیست که می‌توان تفسیرهای بی‌شماری از یک متن داشت، بلکه چنین است که شکاف‌ها هم‌چون ابزاری نیرومند خواننده را به سوی تفسیری ویژه هدایت می‌کنند. «ممکن است شکاف‌ها از دست کم سه گونهٔ متفاوت باشند: نخست، شکاف‌هایی که آن‌ها را با تجربه‌های خود از زندگی واقعی پر می‌کنیم. نوع دیگر شکاف‌ها، آن‌هایی هستند که نویسنده برای ایجاد انگیزه در ذهن خواننده باقی می‌گذارد تا او را در رمزگشایی متن شرکت دهد. گاهی نویسنده شکاف ایجاد شده در بخش‌های پیشین داستان را پر می‌کند و خواننده می‌تواند در سایه آگاهی‌هایی که نویسنده به تازگی در اختیارش قرار داده است، رویدادهای پیشین را مرور کند این مورد شکاف موقت[2] نامیده می‌شود و در مقابل شکاف دائم[3] قرار دارد. شکاف‌های دائم، شکاف‌هایی هستند که تا پایان داستان پر نشده باقی می‌مانند. سومین گونهٔ شکاف‌ها را می‌توان شکاف خلّاقانه[4] یا خیال پردازانه نامید. متن‌هایی که شکاف‌های زیادی دارند و پرسش‌هایی برای خوانندگان ایجاد می‌کند و آن‌ها را به فکر وا می دارند متن‌های خلاقانه یا پرسشی[5] خوانده می‌شوند» (ر.ک. همان :۴۱۹) متن‌های خلاقانه یا پرسشی هم تخیل خوانندگان را بر می‌انگیزند و هم به آن‌ها اجازه می‌دهند تا

1. Textual Gaps
2. Temporary gap
3. Permanent gap
4. Greative grap
5. Greative Or interrogative texts

خودشان دریافت و نتیجه‌گیری کنند. اگر در متنی نویسنده همه چیز را توضیح دهد و هیچ پرسشی را بی‌پاسخ باقی نگذارد، نمی‌تواند مجالی برای خیال‌پردازی به خواننده بدهد تا شکاف‌ها را پر کند. نمونه خوبی از شکاف خلّاقانه، پایان باز یا دارای روزنه و سپیدنویسی است.

سپیدنویسی یکی از گفتمان‌های جدید در نقد ادبی مدرن است. «سپیدنویسی، جاهای خالی و نقطه‌چین‌های موجود در متن است که به گفته چمبرز هر نویسنده ماهری می‌کوشد تا در اثرش برجای بگذارد تا خواننده را در ساختن معنا و حتی آفرینش‌گری به مشارکت فرا خواند» (چمبرز، ۱۳۸۷ :۱۳۳). «سپیدنویسی، ابهام و شکاف در چارچوب داستان و ساختار روایی است. این‌که آیا ساختار روایت به شکلی هست که به خواننده اجازه دهد، برداشت‌های گوناگون از متن داشته باشد؟ شروع داستان چگونه است؟ ناگهانی شروع شده و نیاز به پیش فرض‌هایی از سوی مخاطب دارد یا با مقدمه‌ای رسا و بی‌هیچ ابهامی شروع شده است؟ آیا پایان‌بندی داستان، زمینهٔ پایان‌بندی‌های دیگری را برای مخاطب فراهم می‌آورد؟» (ر.ک: حسام‌پور و شریفی،۱۳۹۰: ۱۳۷) شگرد سپیدنویسی در قصه‌های بررسی شده، نمود بسیار کمی داشت. در حالی‌که استفاده از این عنصر نقش مهمی در مشارکت مخاطب دارد. «یعنی کسی صدای ما را می‌شنود؟ نه ممکن نیست؛ آخر ما کوچک‌ترین و بی‌صداترین موجود دنیا هستیم. ولی یکی بود که صدای‌شان را می‌شنید و آن‌ها نمی‌دانستند... مادر مورچه‌ها... خندید و گفت: کسی هست که صدای ما را می‌شنود، صدای ما را که کوچک‌ترین و بی‌صداترین موجود دنیا هستیم و او که می‌شنید با مهربانی می‌خندید» (طاقدیس،۱۳۹۵ ۲۴-۲۶). در قصه «*یکی بود*» نویسنده با پنهان کردن نام خداوند، مخاطب را در داستان سهیم می‌کند. کودک مدام از خود می‌پرسد چه کسی صدای مورچه‌ها را می‌شنود؟ این کنجکاوی و مشارکت تا پایان داستان ادامه پیدا می‌کند. گاهی نویسنده برخی از کلمات و اصطلاحات را شرح نمی‌دهد و آن‌ها را به پس‌زمینه ذهن مخاطب ارجاع می‌دهد. «ما توتوهای ماهیم/ شب مهتاب تو راهیم/ کلاه‌مون فانوسه/ کفش‌هامون از آبنوسه» (یزدانی،۱۳۹۹ :۱۳) و یا «ماما دودو بغلش کرد و گفت: ماه توتو دیگر کیست؟ حتماً یک پرندهٔ خوش خبر بوده» (همان:۲۰). نویسنده در این قصه با استفاده از اصطلاحات «آبنوس» و «ماه توتو» علاوه بر سهیم کردن مخاطب در قصه، معنا و دلالت آن‌ها را به جستجوی ذهن مخاطب و اطلاعات او ارجاع می‌دهد. به‌ویژه در رابطه با «ماه توتوها» که نماد کمک خداوند به خرگوش کوچولو هستند.

سپیدنویسی در قصهٔ «*مرغابی و کارلینه*» بیشتر از طریق کلمات و واژه‌ها و اصطلاحاتی است که نویسنده در متن به آن‌ها اشاره کرده است و این شنونده یا خوانندهٔ قصه است که باید به دنبال معنا یا

مفهوم آن‌ها بگردد. واژه‌هایی مانند: «تلنبار»، «زردنبو و لاغر»، «گل قاصدک»، «گزنه»، «سنبل‌الطیب»، «عصارهٔ کبد ماهی» و «ضماد خردل» (میشلز،۱۳۹۷ :۳۴). نویسنده معنا و مفهوم واژه‌های مورد نظر را به خواننده واگذار می‌کند تا در روند قصه و حوادث آن سهیم شود. در مجموعهٔ قصه‌های «*کوتی‌کوتی*» اثر حسن‌زاده از شگرد سپیدنویسی به خوبی استفاده شده است. «آهای کوتی‌کوتی کجایی؟ دنبالش بگردید بچه‌ها! ملخ: کوتی‌کوتی کجایی؟ زنبور: ویز، ویز، ویز، کجایی کوتی‌کوتی؟... شما فکر می‌کنید کجاست؟ باید برود عروسی... بزن‌وبکوب روبوسی... فکر می‌کنید کجاست این دوست هزارپای ما؟ آرایشگاه؟ نه. حمام؟ نه. خیاطی؟ نه. فکر کنم توی صفحهٔ بعد باشد. ورق بزنید» (حسن‌زاده :۱۳۹۳ :۴-۸). یکی از رازهای لذت بخش بودن متن برای کودک، همین یافتن قسمت‌های سپید متن (یافتن مسئله) و سپس پرکردن آن (حل مسئله) است. «متن ادبی ویژهٔ کودک، اگر بتواند در عمل به تسهیل این فرایند یاری رساند، به او لذّتی ژرف نیز خواهد بخشید و در همان حال موفّق به برقراری ارتباط با وی نیز خواهد گردید و بدین شکل است که در نهایت، ادبیات کودک به خود نیز تحقّق خواهد بخشید» (خسرو نژاد،۱۳۸۲: ۲۱۳). مسالهٔ دیگر در سپیدنویسی، این است که آیا پایان‌بندی داستان، زمینه پایان‌بندی دیگری را برای مخاطب فراهم می‌کند؟ در قصهٔ «*فقط دوست خودمی*» پایان داستان، پایان دیگری را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. «منظور جوجه‌تیغی از تلهٔ شکارچی‌ها چه بود؟ اگر تو جای جوجه‌تیغی بودی، چه‌کار می‌کردی؟ چه چیزی باعث شد که جوجه‌تیغی، دوستش، جغد را تنها گذاشت؟» (کلهر،۱۳۹۸ :۲۴) قصهٔ مورد نظر با طرح پرسش از مخاطب به پایان می‌رسد که خود زمینه‌ساز مشارکت فعال مخاطب در قصه است.

۲-۳. کانون روایت در قصه‌ها

روایت و چگونگی آن در قصه‌ها اهمیّت زیادی دارد. «روایت‌شناسی ما را وا می‌دارد تا میان آن‌که سخن می‌گوید (راوی) و آن‌که می‌بیند (شخصیّت کانون‌ساز) و آن‌که دیده می‌شود (شخصیّت کانونی شده) تفاوت بگذاریم. این تفاوت از اهمیّت زیادی برخوردار است؛ زیرا ممکن است شخصیّتی در مرکز روایت قرار بگیرد؛ ولی لزوماً شخصیت مرکزی نباشد. در ادبیات کودک این نکته در خلق ذهنیّت، تعیین کننده است؛ بنابراین انتخاب زاویهٔ دید راوی در ادبیات کودک از بسیاری جهات، مهم‌تر از گونه‌های دیگر ادبی است» (نیکولایوا،۱۳۸۷ :۵۱۲). روایت مناسب یکی از عوامل مهم در جذب مخاطب به شمار می‌رود. «زاویهٔ دید، زاویه روایت داستان است و به آن معنا نیست که چه کسی داستان

را تعریف می‌کند؛ بلکه به معنی آن است که داستان از دید چه کسی مشاهده می‌شود. انتخاب زاویهٔ روایت در حقیقت، انتخاب زاویهٔ ارتباط با مخاطب است» (گودرزی دهریزی،۱۳۸۸: ۱۲۹). در قصه-های مورد بررسی، اغلب از روایت سوم شخص استفاده شده است.(ر.ک جدول ۱و۲) ارسطو درباره اهمیّت زاویهٔ دید می‌گوید: «داستان‌نویس هنگامی که می‌خواهد تجربیّات زندگی را در قالب داستانی کوتاه بازآفرینی کند، باید توجّه وافری به زاویهٔ دیدی که برای داستانش انتخاب می‌کند، داشته باشد» (پورنداف و همکاران،۱۳۹۴: ۱۲۳). انتخاب کانون روایت در قصه‌های کودکان و نوجوانان امری دشوار به نظر می‌رسد. با توجّه به کارکردهای متفاوت هر نوع روایت، شاید بتوان از یک روایت تلفیقی استفاده کرد تا تمام جزییات قصه به طور کامل در اختیار مخاطب قرار گیرد. در آثار بررسی شده (۱۰۰ قصه) روایت سوم، شخص بیش از سایر روایت‌ها به چشم می‌خورد. (ر. ک جدول شماره ۲) برای ایجاد یک ساختار جدید و مدرن در قصه‌گویی، می‌توان ترکیبی از روایت‌ها استفاده کرد تا مخاطب به آنچه نیاز دارد، دست یابد.

نمونه‌هایی از روایت سوم شخص: «ملخ به آسمان نگاه کرد و فکر کرد و بعد یک هواپیمای جنگی کشید. مگس به نقاشی ملخ نگاه کرد و یک هلی‌کپتر سیاه وزوزو کشید. کوتی‌کوتی به هیچ کس نگاه نکرد. دفتر و مدادش را برداشت و رفت ته کلاس...» (حسن‌زاده،۱۳۹۳ :۲۳). «جشن تولد مار بوآ بود قرار بود بهترین جشن تولد عمرش باشد. شاید هم او این‌طور دلش می‌خواست. او همهٔ دوستانش را دعوت کرد. حتماً همهٔ آن‌ها برایش هدیه‌های معرکه‌ای می‌آورند. امّا از کجا معلوم؟...» (ویلیس،۱۳۹۶ :۲). گاهی شخصیّت اصلی خود می‌تواند روای قصه باشد. «کوچولو که بودم، بابابزرگ همیشه برایم قصه می‌گفت. من همهٔ ماجراها و قصه‌هایی را که از خودش در می‌آورد، دوست داشتم» (ریوار،۱۳۹۸: ۳). اگر چه روایت اول شخص قهرمان، میزان همذات‌پنداری و صمیمیّت میان شخصیّت داستان و مخاطب را افزایش می‌دهد؛ امّا از ارائه دیگر ویژگی‌ها و صحنه‌پردازی‌ها و توصیفات غافل می‌ماند. راوی این قصه‌ها اغلب بی‌نام و نشان هستند. اما امروزه، روایت قصه از سوی راوی دیگری دنبال می‌شود که شاهد رویدادها و یا یکی از کنشگران (قهرمانان) قصه است. گاهی از زبان اول شخص روایت می‌شوند و گاهی سوم شخص. در قصه‌های مدرن و امروزی تلفیقی از دو روایت اول شخص و سوم شخص برای قصه‌ها استفاده می‌شود. «ززو گفت: غصه نخور پیوچی! دوباره دور هم جمع می‌شویم و مدادرنگی‌ها زیاد می‌شوند.» پیوچی خندید و گفت: «آره، راست می‌گویی. کوله پشتی‌اش را برداشت و گفت:«امشب آش بلوط می‌پزم و همه‌تان را دعوت می‌کنم.» پیوچی بالشش را زیر بغل

گرفت. دیگش را جلوی خودش قل داد و به سوی خانه‌اش رفت. یک‌دفعه برگشت و گفت: «تازه می‌توانید با بالش‌تان بیایید و پیش من بخوابید.»» (ژوبرت،۱۳۹۳: ۲۲) «غروب بود. جغد کوچک چشم-هایش را باز کرد و نگاهی به دوروبرش انداخت. جوجه تیغی کوچولو که پای درخت نشسته بود و بالا را نگاه می‌کرد، گفت: «آخیش! بالاخره بیدار شدی. خسته شدم از بس منتظر نشستم... زود باش بیا بازی.» (کلهر،۱۳۹۸: ۴)

۲-٤. پایان‌بندی- ایجاد روزنه

پایان اغلب قصه‌ها، پایانی خوش و بسته است. نویسنده در پایان با بازگو کردن پیام و نتیجهٔ اخلاقی داستان، اثرش را به پایان می‌برد. در قصه‌نویسی مدرن، بیشتر قصه‌ها پایانی باز دارند. پایانی که توسط مخاطب و در ذهن و تخیل او به پایان می‌رسد. پایان بسته، تأمّل و تفکر را از مخاطب سلب می‌کند و میزان مشارکت او را در داستان کاهش می‌دهد. برخی از منتقدان ادبیات کودک عقیده دارند که «داستان‌های کودک و نوجوان معمولاً باید با روزنه‌ای به آغازی تازه، تمام شوند» (نیکولایوا،۱۳۸۷ :۵۵۵). نیکولایوا تعبیر «روزنه» را به جای پایان باز در نظر می‌گیرد. در برخی از قصه‌های بررسی شده، پایان باز دیده می‌شود. اگر چه اغلب پایان‌بندی قصه‌ها بسته است. در قصهٔ «*مارمولک و آفتاب‌گردان*» با طرح یک سوال قصه پایان می‌یابد. «آفتاب‌گردان نگاهی به زمین انداخت. سایه‌اش جمع شده بود. مارمولک دوید و رفت توی لانه‌اش. آفتاب‌گردان از خودش پرسید: راستی سایه‌ام چه جوری جمع شد؟» (صابری،۱۳۹۴: ۲۳). این سوال آغازی‌ست برای گشوده شدن مسیری تازه. مخاطب فرصتی می‌یابد تا متفکرانه گریزی به آنچه گذشت، بزند و یک بار دیگر راه حل مسئله‌ای را که نویسنده با روزنه ایجاد کرده بود، بررسی کند. مارمولک به آفتاب‌گردان گفته بود تا ظهر وقت دارد سایه‌اش را جمع کند. جیکی و جیکو و جیکا هر چه نوک زدند نتوانستند سایهٔ آفتاب‌گردان را از روی زمین جمع کنند. آفتاب‌گردان و دوستانش خسته شدند. آفتاب‌گردان سرش سنگین شد و خوابش برد و دوستانش هم رفتند؛ امّا ظهر چه اتفاقی افتاد که از سایه خبری نبود؟ نقطه‌چینی را که نویسنده در ذهن مخاطب ایجاد کرده بود، حل شده و در این گریز دوباره فکری، خنده‌ای از لذت بر لبان مخاطب نقش می‌بندد و این راز میان نویسنده و مخاطب است که زمینه‌های ذهنی دوباره دیدن را برای مخاطب فراهم آورده است. در قصه‌ها و داستان‌های مدرن، ایدئولوژی در صفحه آخر به پایان نمی‌رسد. «در این گونه داستان‌ها، خواننده در تعیین معنای اثر مشارکت فعّال دارد و دیگر مصرف‌کنندهٔ صرف صدای نویسنده

نیست. درست است که نویسنده اثر را می‌آفریند، اما خواننده بار دیگر اثر را به گونه‌ای تازه خلق می‌کند و اوست که بر اثر، نقطه پایانی را می‌گذارد» (محمّدی و بهاروند، ۱۳۹۰: ۱۱۸).

پایان قصهٔ «*گوسفندی که عصبانی بود، خیلی عصبانی*» می‌تواند آغاز قصهٔ دیگری در ذهن کودکان باشد. «دوباره همه چیز روبه راه شد؛ امّا برفی دیگر سیب نمی‌خواست. حالا گلابی می‌خواست یک گلابی درشت و آبدار. می‌خواست هر طور شده آن گلابی را به دست آورد. چه‌طور؟ مهم نبود. هرچه بالا می‌پرید نمی‌توانست آن گلابی را که دوست دارد بچیند» (تئوبالد، ۱۳۹۱ :۲۸). حالا که برفی قصهٔ ما گلابی دوست دارد، چه‌طور آن را به دست می‌آورد و چه ماجرایی‌هایی برای او رقم می‌خورد؟ آیا دوباره عصبانی می‌شود یا این بار راه دیگری انتخاب می‌کند؟ به اندازهٔ تمام خوانندگان این قصه، می‌تواند سؤال و ماجراهای تازه اتفاق بیفتد. قصهٔ «*مرغابی و کارلینه*» پایانی خوش و بسته دارد. «حالا دیگر کارلینه می‌توانست به راحتی زندگی کند. او هر روز مرغابی‌اش را سوار بر کالسکه به گردش می‌برد. دیگر مردم او را کارلینهٔ آشغال جمع‌کن صدا نمی‌کردند، او حالا کارلینهٔ تخم‌مرغابی فروش بود» (میشلز ،۱۳۹۷: ۴۳).

«داستان‌های معاصر کودک تا اندازه‌ای هم در لایهٔ ساختاری و هم در لایهٔ روان‌شناختی از قانون پایان خوش و بسته فاصله گرفته‌اند. به جای پایان، ختم به خیر کردن پیرنگ داستان، که ممکن است رسیدن قهرمان به هدف یا چیرگی بر ضد قهرمان باشد، این‌گونه داستان‌ها با روزنه‌ای به آغازی تازه تمام می‌شوند» (نیکولایوا،۱۳۸۷ :۵۵۳). مسالهٔای که می‌تواند به قصه‌ها، داستان‌ها و آثار کودکان ساختاری تازه و ترغیب کننده ببخشد.

۵-۲. زمان‌مندی روایت

در مسالهٔ زمان‌مندی دو بحث مهم زمان روایت و زمان داستان مطرح می‌شود. «از نظر نیکولایوا این دو باهم متفاوت هستند. در حقیقت پاسخ به این پرسش است که ساختارهای زمانی کلام در رابطه با ساختارهای زمانی داستان، چگونه تنظیم شده‌اند؟» (نیکولایوا،۱۳۸۷: ۵۵۱). در بیشتر قصه‌ها و داستان‌های کودکان، ساختار خطی زمان شکسته نمی‌شود و وقایع براساس زمان داستان در روایت قرار می‌گیرند؛ زیرا در غیر این‌صورت کودکان در دریافت داستان و پیام آن دچار مشکل می‌شوند. بیشتر قصه‌های مورد بررسی، دارای پیرنگ خطی‌اند. زمان نیز خطی است و وقایع براساس روابط علّی و زمان داستان تنظیم شده‌اند. قصه‌های کهن با عبارت‌های مختلف «یکی بود و یکی نبود، آورده‌اند که،

حکایت کنند که، در زمان‌های بسیار قدیم و..» آغاز می‌شوند. زمان روایت در این قصه‌ها، بی‌زمانی است. در این قصه‌ها، گرچه اشاره‌ای به زمان هست؛ ولی این زمان تقویمی نیست» (اخوت،۱۳۷۱: ۲۳۴)؛ زمانی است در گذشته که انگار تا ابد به همین حالت و در بی‌زمانی خود ادامه دارد؛ اما در قصه-های امروزی برای باورپذیری بیشتر تا حدودی زمان و مکان مشخص شده است «کوتی‌کوتی با تعجب به برگ دست کشید و گفت: پس چرا برگ زرد است؟ مگر برگ‌ها سبز نیستند؟ عنکبوت گفت: لابد برگ درخت زردآلو است؟ و کب کب کب خندید... کوتی‌کوتی نرم و آهسته به طرف مدرسه رفت. اتفاقاً درس آن روز دربارهٔ فصل پاییز بود» (حسن زاده،۱۳۹۳: ۱۸).

در ادبیات داستانی معمولاً زمان داستان طولانی‌تر از زمان کلام است؛ امّا در آثار کودکان بیشتر بر تداوم کوتاه متمرکز است. زمان داستان و قصه به اندازه زمان کلام طراحی شده است. «برای نویسندگان معاصر، رسیدن زندگی شخصیّت کم سال قصه به یک نقطه عطف، مهم‌تر از دنبال کردن او در طول سالیان دراز است» (نیکولایوا،۱۳۸۷: ۵۳۱). «غروب بود. جغد کوچک چشم‌هایش را باز کرد و نگاهی به دوروبرش انداخت. جوجه‌تیغی کوچولو که پای درخت نشسته بود و بالا را نگاه می‌کرد. گفت: «آخیش! بالاخره بیدار شدی. خسته شدم از بس منتظر نشستم... زود باش بیا بازی.» جغد کوچک پرید و روی پایین‌ترین شاخه نشست و گفت: «چی بازی؟» جوجه‌تیغی گفت:« دنبالم کن و من را بگیر.» جوجه‌تیغی گفت: «نه، همان قایم‌موشک‌بازی خودمان بهتر است.» و تندی چشم‌هایش را بست و شمرد: «یک، دو، ...» (کلهر،۱۳۹۸: ۴).

بسیاری از آثار بزرگسالان از میانه داستان شروع می‌شود و در ادامه داستان، نویسنده برای ارائه اطلاعات لازم دربارهٔ شخصیّت‌ها و مکان و زمان و... به عقب برمی‌گردد؛ امّا در داستان‌های کودکان رویدادها به ترتیب که رخ داده، نقل می‌شوند. این ساختار برای کودکان مناسب است؛ زیرا کودکان ممکن است نتوانند جریان داستان را دنبال کنند، مگر این‌که حوادث بر اساس ترتیب زمانی باشند» (نیکولایوا،۱۳۸۷: ۵۵۶).

۳. بررسی فراوانی مؤلفه‌های ابعاد روایت‌مندی در *قصه‌های منتخب*

در این بخش به بررسی مولفه‌های ابعاد روایت‌مندی در *قصه‌های منتخب* پرداخته می‌شود.

ردیف	نام قصه	نویسنده	شروع داستان	شخصیت‌پردازی	زاویه دید	پایان‌بندی	سپیدنویسی

						(روزنه)	
۱	داستان‌های پیوچی۱	کلر ژوبرت	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	سوم شخص	باز	
۲	داستان‌های پیوچی۲	کلر ژوبرت		مستقیم	سوم شخص	باز	
۳	داستان‌های پیوچی۳	کلر ژوبرت	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد
۴	داستان‌های پیوچی۴	کلر ژوبرت	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد
۵	داستان‌های پیوچی۵	کلر ژوبرت	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد
۶	مارمولک و آفتاب‌گردان	منصوره‌صابری	مدرن ـ گفتگو	مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۷	همیشهٔ همیشه دوستت دارم	جاناتان امت	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۸	یک جنگل و چند حیوان؟	نو را حق پرست و عظیمی	کلاسیک	مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۹	می‌خواهی با من دوست شوی	اریک باتو	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۱۰	گوسفندی که عصبانی بود، خیلی عصبانی	ژوزف تئوبالد	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۱۱	خط‌خطی و خنده اش	کترین رینر	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	بسته	دارد
۱۲	واقعاً جدّی جدّی	امیلی ریوار	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۱۳	مرغابی و کارلینه	تیلده میشلز	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	بسته	دارد
۱۴	هیس ما یک نقشه داریم	کریس هاگتن	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۱۵	فقط دوست خودمی	مژگان کلهر	مدرن ـ گفتگو	مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۱۶	پیرمرد و پیرزن	زهره پریرخ	کلاسیک	مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۱۷	موش سر به هوا	فرهاد حسن زاده	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	بسته	دارد
۱۸	این پسر چقدر کتاب می‌خورد!	الیور جفرز	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد
۱۹	دوست بزرگ	بابک صابری	مدرن ـ گفتگو	مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد
۲۰	بجو بجو	اما یارلت	مدرن ـ تعاملی	مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۲۱	چگونه می‌توان بال شکسته‌ای را درمان	باب گرام	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۲۲	اگر جای ما بودی	روناک ربیعی	مدرن- خبری	مستقیم	دوم شخص	بسته	ندارد
۲۳	مامان دلم برایت تنگ شده	ربکا کاب	مدرن خبری	مستقیم	اول شخص	بسته	ندارد

۲۴	پرواز	احمدرضا احمدی	مدرن ـ گفتگو	مستقیم	اول شخص	بسته	ندارد
۲۵	دنیا چقدر بزرگ است؟	بریتا تکنت‌راپ	مدرن ـ گفتگو	مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد

ردیف	نام قصه	نویسنده	خلاقیت در شروع قصه	شیوه شخصیت‌پردازی	زاویه دید	پایان‌بندی (روزنه)	سپیدنویسی
۲۶	اسب دریایی طلایی	اعظم بزرگی	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۲۷	صورتی، قهوه‌ای	اعظم بزرگی	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۲۸	جغد و دارکوب	برایان وایلداسمیت	کلاسیک	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	دارد
۲۹	بدترین جشن تولد ماربوآ	جین ویلیس	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۳۰	خوابم یا بیدار؟	سمانه صلواتی	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	دارد
۳۱	یک‌جای‌خوب، یک‌خواب خوب	سمانه قاسمی	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۳۲	تک خال	پیام ابراهیمی	مدرن خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۳۳	خوراک زرافه با سالاد لاک‌پشت	رضا دالوند	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد
۳۴	اریک باتو	راز	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۳۵	بچه گروفالو	جولیا دونالدوسون	مدرن ـ پرسشی	غیر مستقیم	دانای کل	بسته	دارد
۳۶	غازی که نمی‌خواست غاز باشد	پیتر هورا چک	مدرن- خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۳۷	خاله پیرزن	راشین خیریه	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۳۸	پرنده‌ها و آسمان	فریده فرجام	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	دانای کل	بسته	ندارد
۳۹	اسب و سیب و بهار	احمدرضا احمدی	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	دانای کل	بسته	ندارد
۴۰	آخرین تکه نان	بهناز ضرابی‌نژاد	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	دانای کل	بسته	ندارد
۴۱	توتوله و فضانورد غمگین در اسباب بازی فروشی آقای آرواره	سیدنوید سیدعلی اکبر	کلاسیک	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۴۲	کوتی‌کوتی خودتو نکن پیچ پیچی	فرهاد حسن زاده	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۴۳	کوتی‌کوتی پیتزای	فرهاد حسن زاده	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	دانای کل	بسته	ندارد

	سرآشپز				محدود	
۴۴	کوتی‌کوتی کاسبی	فرهاد حسن زاده	مدرن ـ گفتگو	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۴۵	کوتی‌کوتی هزارپا سواری	فرهاد حسن زاده	مدرن ـ گفتگو	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۴۶	کوتی‌کوتی آهنگ کفش‌ها	فرهاد حسن زاده	مدرن ـ خبری	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۴۷	کوتی‌کوتی کل‌کل	فرهاد حسن زاده	مدرن ـ گفتگو	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۴۸	یکی بود،یکی نبود...	سوسن طاقدیس	کلاسیک	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	دارد
۴۹	نقره ماهی	محسن چینی فروشان	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	دانای کل	بسته	ندارد
۵۰	غاغاغولی،غول غاغولی	طاهره ایبد	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد

ردیف	نام قصه	نویسنده	خلاقیت در شروع قصه	شخصیت‌پردازی	زاویه دید	پایان‌بندی (روزنه)	سپیدنویسی
۵۱	زیبا و مانا	نینا نوردال رونه	مدرن توصیفی ـ گفتگو	غیر مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۵۲	نوش‌جان، موش کوچولو	اریک باتو	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	اول شخص	بسته	دارد
۵۳	سرما نخوری کوتی‌کوتی هزار و یک پا+ هزار و دو پا	فرهاد حسن‌زاده	مدرن ـ پرسشی	غیر مستقیم	دانای کل محدود	بسته	دارد
۵۴	کوتی‌کوتی زرد ترسناک	فرهاد حسن‌زاده	مدرن خبری ـ گفتگو	غیر مستقیم	دانای کل محدود	بسته	دارد
۵۵	سرما نخوری کوتی‌کوتی	فرهاد حسن‌زاده	مدرن ـ گفتگو	غیر مستقیم	دانای کل محدود	بسته	دارد
۵۶	کوتی‌کوتی اشک‌های سطلی	فرهاد حسن‌زاده	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۵۷	کوتی‌کوتی این‌جا چه خبره؟	فرهاد حسن‌زاده	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۵۸	کوتی‌کوتی نقاش	فرهاد حسن‌زاده	مدرن خبری ـ	مستقیم	دانای کل	بسته	دارد

	باشی		گفتگو		محدود		
۵۹	کوتی کوتی هرچه بادا باد	فرهاد حسن‌زاده	مدرن ـ خبری	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	دارد
۶۰	هزار پا و هزار کار	مرجان بابامرندی	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۶۱	رنگین‌کمان چند رنگه	مرضیه طلوع اصل	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۶۲	پنگوئن و میوهٔ درخت کاج	سلینا یون	مدرن ـ خبری	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	دارد
۶۳	به به عجب غذایی	نورا حق پرست	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۶۴	نوک طلا رفته کجا؟	نورا حق پرست	مدرن ـ خبری	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۶۵	خوش به حالت	نورا حق پرست	مدرن ـ گفتگو	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۶۶	شاید این کتاب منفجر شود	رضا موزونی	مدرن توصیفی ـ گفتگو	مستقیم	دانای کل محدود	بسته	دارد
۶۷	گوسالهٔ لج باز	محمدرضا شمس	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	دانای کل محدود	بسته	دارد
۶۸	زال و رودابه	به روایت م.آزاد	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	دانای کل	بسته	ندارد
۶۹	زال و سیمرغ	به روایت م.آزاد	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	دانای کل	بسته	ندارد
۷۰	سفر مرد بی لبخند	مسعود ملک یاری	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	دانای کل	باز	دارد
۷۱	نارگل و شغال	آتوسا صالحی	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	اول شخص	باز	ندارد
۷۲	نارگل و شغال	آتوسا صالحی	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	اول شخص	باز	ندارد
۷۳	نارگل و مرغ مینا	آتوسا صالحی	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	اول شخص	باز	دارد
۷۴	عروسک نخی	محبوبه یزدانی	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۷۵	یک آدم نقاشی کن	فریبا کلهر	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	دارد

ردیف	نام قصه	نویسنده	خلاقیت در شروع قصه	شخصیت‌پردازی	زاویه دید	پایان‌بندی (روزنه)	سپیدنویسی
۷۶	چارخانه و خاله کشمشی	طاهره ایبد	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۷۷	پی‌تی کو، پی‌تی کو	فرهاد حسن زاده	تلفیقی توصیفی	غیر مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۷۸	باد دوچرخه سوار	فرهاد حسن زاده	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد

۷۹	دو لقمهٔ چرب و نرم	فرهاد حسن زاده	تلفیقی	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۸۰	این تری زی، آن تری	مصطفی رحماندوست	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	دانای کل محدود	بسته	ندارد
۸۱	پری افسانه‌ها	فاطمه زمانی	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۸۲	دختر نارنج و ترنج و سه دیو	حدیث لزر غلامی	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۸۳	پنبه دونه و ماه توتوهای شب برفی	مریا یزدانی	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	دارد
۸۴	کوچه را ما جارو می کنیم	علی الله سلیمی	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	اول شخص	بسته	ندارد
۸۵	ماهیگیر و بهار	مژگان کلهر	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد
۸۶	به‌سپیدی برف	زینب نیکخواه	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	اول شخص	بسته	ندارد
۸۷	داستان قلقلک	سپیده خلیلی	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد
۸۸	ماجرای عجیب ماموت گمشده	الی هتی	مدرن ـ توصیفی	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۸۹	قیچی که دنبال کار می‌گشت	منیره هاشمی	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۹۰	درخت‌ها کجا می روند؟	طاهره ایبد	مدرن ـ خبری	غیر مستقیم	سوم شخص	باز	دارد
۹۱	سفر کجاست؟	طاهره ایبد	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد
۹۲	سفر بی سفر	طاهره ایبد	مدرن ـ گفتگو	مستقیم	سوم شخص	باز	ندارد
۹۳	چی‌بردارم؟	طاهره ایبد	مدرن ـ گفتگو	مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۹۴	خانه‌ام کجاست؟	رضا دالوند	مدرن ـ خبری	مستقیم	اول شخص	بسته	دارد
۹۵	مورچه و موهای خورشید	سپیده خلیلی	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۹۶	ولی با اجازه	سپیده خلیلی	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۹۷	کیف	سپیده خلیلی	مدرن ـ خبری	مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۹۸	چکمه نیم‌چکمه‌هایش	سپیده خلیلی	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۹۹	قصه‌های سر و ته	محمدرضا شمس	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد
۱۰۰	جلسه در جا کفشی	فاطمه یوسف‌زاده	مدرن ـ توصیفی	مستقیم	سوم شخص	بسته	ندارد

جدول شماره ۱. بررسی ابعاد روایت‌مندی در قصه های منتخب کودک

۳-۱.نتایج کلی و یافته‌ها

ابعاد روایت‌مندی	کاربرد و نوع	فراوانی	جمع

سپیدنویسی	دارد	۳۴	۱۰۰
	ندارد	۶۶	
پایان بندی	باز	۳۰	۱۰۰
	بسته	۷۰	
شروع	کلاسیک	۴	۱۰۰
	مدرن	۹۴	
	تلفیقی	۲	
زاویه دید	سوم شخص	۸۵	۱۰۰
زاویه دید	سایر	۱۵	
شخصیت پردازی	غیر مستقیم	۳۹	۱۰۰
	مستقیم	۶۱	

جدول شماره ۲. بسامد و فراوانی ابعاد روایت‌مندی در قصه‌های منتخب

۳-۲. تحلیل یافته‌ها و اطلاعات جدول ۱و ۲

با بررسی ۱۰۰ قصه منتخب از آثار کودکان براساس ابعاد روایت‌مندی نیکولایوا اطلاعات زیر به دست آمد: در جدول شماره ۱ میزان و فراوانی هر کدام از ابعاد روایت در قصه‌های منتخب کودک بیان شده است. سپیدنویسی یا شکاف گویا، شروع و پایان‌بندی قصه‌ها از مهم‌ترین ابعاد روایت‌مندی است که می‌تواند در ایجاد ساختار جدید و خلاقیّت قصه‌ها مؤثر باشد. نویسندگان می‌توانند با اهمیّت به مؤلفه-های فوق، قصه‌ای خلّاق و جذّاب برای مخاطب خلق کنند. استفاده کمتر از تکنیک شکاف گویا برای مشارکت فعال خواننده در قصه و انتخاب پایانی بسته و کلیشه‌ای از مهم‌ترین نکات مورد توجّه در قصه‌های منتخب است. در آثار مورد بررسی به خاطر گروه سنی پایین مخاطب و حجم کم قصه‌ها، نویسندگان چندان به شخصیّت‌پردازی توجّه‌ای نداشته‌اند؛ امّا در این بین آثاری هم بودند که نویسنده جزییات شخصیّت‌ها را به تصویر کشیده بود. مطالعهٔ قصه‌های بررسی شده نشان می‌دهد که در آثار نویسندگان خارجی بیشتر شاهد سپیدنویسی هستیم و اغلب آن‌ها سپیدنویسی را در قصه‌های خود رعایت کرده‌اند.

٤. نتیجه‌گیری

با بررسی ۱۰۰ قصهٔ منتخب کودک از نظر ابعاد روایت‌مندی نیکولایوا، نتایج زیر بدست آمد: حدود ۹۰/ از قصه‌ها دارای شروع و آغاز مدرن هستند. فاصله گرفتن از شروع‌های کلیشه‌ای و نخ‌نما از مهم-ترین موارد قابل ذکر است. پایان‌بندی قصه‌ها اغلب همراه با نتیجه اخلاقی و پایانی بسته است. حدود ۳۰/ از قصه‌ها پایان باز و خلّاق دارند. شخصیّت‌پردازی و معرفی اشخاص داستان چندان نمودی در

قصه‌ها ندارد. وظیفه شخصیّت‌پردازی بیشتر بر عهدهٔ تصاویر است. زاویه دید در اغلب قصه‌ها به صورت سوم شخص است. شگرد سپیدنویسی یا شکاف گویا نیز چندان کاربرد و نمودی در قصه‌های مورد بررسی نداشته است. شکاف گویا شگردی مهم برای مشارکت فعال خواننده در داستان است که در قصه‌های منتخب کمتر به آن توجّه شده است. در آثار مورد بررسی، قصه‌های بازآفرینی شده‌ای وجود داشت که دست نویسنده برای ایجاد سپیدنویسی و تغییر زاویهٔ دید در آن‌ها بسیار باز بود؛ امّا از این فرصت به شکل مناسب استفاده نشد. مطالعهٔ قصه‌های بررسی شده نشان می‌دهد که در آثار نویسندگان خارجی بیشتر شاهد سپیدنویسی هستیم و اغلب آن‌ها سپیدنویسی را در قصه‌های خود به کار برده‌اند. در مجموع با بررسی پایان‌بندی ۱۰۰ قصهٔ گروه سنی کودک که در دههٔ ۹۰ در انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تألیف یا ترجمه شده است، تعداد ۳۰ قصه پایان باز و ۷۰ قصه پایان بسته داشتند. سپیدنویسی نیز در ۳۴ قصه، مورد توجّه نویسندگان قصه‌ها قرار گرفته است. شروع قصه‌ها نیز بیشتر شروعی خلاقانه و مدرن بوده و تنها در ۴ قصه شروع سنتی استفاده شده است. زاویه دید در قصه‌های بررسی شده، بیشتر سوم شخص استفاده شده که به نظر می‌رسد زاویهٔ دید تلفیقی مناسب‌تر بود. شخصیّت‌پردازی مستقیم با ۸۵ مورد بیشترین کاربرد را داشته است؛ در حالی که امروزه نویسندگان تلاش می‌کنند شخصیّت اثر خود را به صورت غیرمستقیم و در قالب کنش‌ها و رفتارها به مخاطب نشان دهد.

کتابنامه

اخوت، احمد. (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان*؛ اصفهان: نشر فردا.

آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰) *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*؛ ترجمهٔ محمدرضا لیراوی؛ تهران: سروش.

اریکسون، میلتون. (۱۳۸۲) قصه درمانی، ترجمهٔ مهدی قراچه داغی، تهران: نشر دایره.

بریسفورد، برندا و آن میلر. (۱۳۷۷) *هنر قصه‌گویی، پیوند جادویی تخیل و خلاقیّت*، ترجمهٔ کمال پولادی، روزنامه ابرار.

پاینده، حسین. (۱۳۹۸) *گشودن رمان، رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، تهران: نشر مروارید.

پریرخ، زهره. (۱۳۹۵) *پیرمرد و پیرزن*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

پورنداف‌حقی، شیوا؛ اشرف‌زاده، رضا؛ تسلیمی، علی؛ خائفی، عباس. (۱۳۹۴) زاویه‌دید در سه داستان کوتاه از «بیژن نجدی»، *زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۳۹، ۱۲۷-۱۵۲.

تئوبالد، ژوزف. (۱۳۹۱) *گوسفندی که عصبانی بود، خیلی عصبانی*. مترجم: معصومه انصاریان. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

تولان، مایکل. (۱۳۸۶) *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*، ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، سمت.

چمبرز، ایدن. (۱۳۸۷) *«خوانندهٔ درون کتاب» در دیگرخوانی‌های ناگزیر*، ترجمهٔ خسرو نژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودک و نوجوان. ۱۱۳-۱۵۲.

حسام‌پور، سعید، سادات شریفی، فرشید. (۱۳۹۰) «بررسی خوانندهٔ نهفته در متن در سه داستان ادب پایداری از اکبرپور»، *ادبیات پایداری*، دورهٔ۲، شمارهٔ ۳-۴، ۱۱۳—۱۴۵.

حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۹۳) *سرما نخوری کوتی‌کوتی* (کتاب ۲)، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۲) *معصومّیت و تجربه*، تهران: مرکز.

ریوار، امیلی.(۱۳۹۸) *واقعاً جدّی‌جدّی*، مترجم: پرناز نیری. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ژوبرت، کلر.(۱۳۹۳) *داستان‌های پیوچی، یک عالم مدادرنگی*، ج۳، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شعاری‌نژاد، علی‌اکبر. (۱۳۷۸) *ادبیات کودکان*، مطالعات، چاپ هجدهم، تهران

صابری، منصوره. (۱۳۹۴) *مارمولک و آفتاب‌گردان*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

طاقدیس، سوسن. (۱۳۹۵) *یکی بود*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۲) *نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ تهران: مرکز.

کلهر، مژگان. (۱۳۹۸) *فقط دوست خودمی*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

گودرزی دهریزی، محمد. (۱۳۸۸) *ادبیات کودکان و نوجوانان ایران*. تهران: چاپار.

محمدی، علی، بهاروند، آرزو. (۱۳۹۰) پایان‌بندی در داستان با رویکرد تعلیمی، *ادبیات تعلیمی*، سال سوم، شماره یازدهم، ۱۱-۱۳۴.

میشلز، تیلده. (۱۳۹۷) *مرغابی و کارلینه*. مترجم: مهدی شهشهانی. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۹۸) *درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک*، ترجمهٔ مهدی حجوانی؛ فاطمه زمانی، تهران: کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۸۷) *فراسوی دستور داستان، در دیگرخوانی‌های ناگزیر*، ترجمهٔ مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودک و نوجوان. ۵۴۷-۵۸۹.

نوردال رونه، نینا. (۱۳۹۸) *زیبا و مانا*، تهران: قلم ویژه کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ویلیس، جین. (۱۳۹۶) *بدترین جشن تولد ماربوآ*، ترجمهٔ: آتوسا صالحی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

یزدانی، مریا. (۱۳۹۹) *پنبه دونه و ماه توتوهای شب برفی*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۲) *هنر داستان نویسی*، تهران: نگاه.

References

Akhovat, A. (1992). *Grammar of the story*, Isfahan: Farda Publications. (In Persian).

Asaberger, A. (2001). *Narrative in Folk Culture*, Media and Everyday Life; Translated by; Mohammad Reza Liravi; Tehran: Soroush Publications. (In Persian).

Erickson, M. (2003). *Story therapy*, Translated by; Mehdi Qaracheh Daghi, Tehran: Daireh Publishing. (In Persian).

Brisford, B. A. (1998). *The Art of Storytelling*, The Magical Connection of Imagination and Creativity, translated by Kamal Pouladi, Abrar Newspaper. (In Persian).

Payande, H. (2019). *Opening the novel*, Iranian novel in the light of literary theory and criticism, Tehran: Morvarid Publications. (In Persian).

Paridokh, Z. (2016). *Old man and old woman*, Tehran: Center for the intellectual development of children and adolescents. (In Persian).

Theobald, J. (2001). *The sheep that was angry*, very angry. Translated by; Masoomeh Ansarian. Tehran: Center for the Intellectual Development of Children and Adolescents. (In Persian).

Tolan, M. (1996). *Narratology*, a linguistic-critical introduction, Translated by; Fatemeh Alavi and Fatemeh Nemati, Tehran, Samt Publications. (In Persian).

Chambers, E. (1997). "The reader in the book" in other inevitable readings, translated by Khosronejad, Tehran: Center for the Intellectual Development of Children and Adolescents. pp. 113-152. (In Persian).

Hassanzadeh, F. (2016). *Do not catch a cold Kooti* (Book 2), Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents. (In Persian).

Hesampour, S, Sadat Sharifi, F. (2010). "Study of the reader embedded in the text in three stories of stability literature by Akbarpour". *Journal of Sustainability Literature*, 2(2-3), 113-145. (In Persian).

Khosronejad, M. (2000). *Innocence and Experience*, Tehran: Markaz Publications. In Persian.

Rivar, E. (2019). *Really serious*, translator: Parnaz Nayeri. Tehran: Center for the Intellectual Development of Children and Adolescents. (In Persian).

Joubert, K. (2014). *Papoochi's Stories*, a Pencil World, Volume 3, and Tehran: Children and Adolescents Intellectual Development Center. (In Persian).

Shoarinezad, A. A. (1999). *Children's literature*, Studies Publications, 18th Edition, Tehran. (In Persian).

Saberi, M. (2015). *Lizards and sunflowers*. Tehran: Center for the Intellectual Development of Children and Adolescents. (In Persian).

Taqdis, S. (2016). *was one*, Tehran: Center for the Intellectual Development of Children and Adolescents. (In Persian).

Caller, J. (2003). *Literary Theory*, Translated by; Farzaneh Taheri; Tehran: Markaz Publications. (In Persian).

Kalhor, M. (2019). *Only my friend*, Tehran: Center for the intellectual development of children and adolescents. (In Persian).

Goodarzi Dehrizi, M. (2009). *Iranian Children and Adolescents Literature*. Tehran: Chapar Publications. (In Persian).

Michaels, T. (2018). *Duck and Carlina*. Translated by; Mehdi Shahshahani. Tehran: Markaz Publications. (In Persian).

Mohammadi, A, Baharvand, A. (2010). "Conclusion in the story with an educational approach", *Journal of Educational Literature*, 3(11), 11-134. (In Persian).

Nikolayeva, M. (2019). *An Introduction to Aesthetic Approaches to Children's Literature*, Translated by; Mehdi Hajvani; Fatemeh Zamani, Tehran: Center for the Intellectual Development of Children and Adolescents. (In Persian).

Nikolayeva, M. (2008). "Beyond the Grammar of the Story", in Inevitable Readings, translated by Morteza Khosronejad, Tehran: Center for the intellectual development of children and adolescents. 547-589. (In Persian).

Nordal Rone, N. (2019). *Ziba and Mana*, Tehran: Special pen of the Center for the Intellectual Development of Children and Adolescents. (In Persian).

PourndaFi, S. Ashrafzadeh, R; Taslimi, A; Khaifi, A. (2013). Perspective on three short stories from "Bijan Najdi". *Journal of Persian Language and Literature Research*. No. 39, 127-152. (In Persian).

Willis, J. (2017). *The worst Marboa birthday party*, translated by Atosa Salehi, Tehran: Children and Adolescents Intellectual Development Center. (In Persian).

Yazdani, M. (2019). *Cotton Dooneh and Moon Snow Night Tattoos*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents. (In Persian).

Younesi, E. (2008). *The Art of Fiction*, Tehran: Negah Publications. (In Persian).