Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 12, No. 1, Spring and Summer 2022, 55-83

A reflection on the aesthetics of the scene in children's literature, based on the theory of Maria Nikolayeva（Case study (the story of "existence" by Farhad Hassanzadeh)

Mansour Pirani*, Ahmad Reza Tavajjohi Fini**

Abstract

Aesthetic aesthetics is one of the almost new theories in children and adolescent literature and one that is directly related to its past literary criticism, including Bakhtin's Chronotope theory. In this theory, the aesthetic elements of the scene are quoted that have a direct impact on the production of meaning. Therefore, these theories can be considered as a continuation and completion of fruitful theories, including the theories of Gerard Genet, Paul Ricoeur, Grimas and others. In this study, with regard to the theory of Maria Nikolayeva's stage aesthetics and expressing the general characteristics of this theory and its structural features, also referring to the spatial patterns (=house) used in these theories, while giving examples of evidence. From this book, some elements of the aesthetics of the scene in it, the scene in the concept of place in the story of **existence** by Farhad Hassanzadeh has been studied. The result of this study is that the aesthetic element of the scene is directly related to the production of meaning and is very effective in understanding and receiving the audience, including children and adolescents, and is essential in strengthening their understanding. Hassanzadeh's story of **existence** also

* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran (Corresponding Author), m_pirani@sbu.ac.ir

** MA of Persian Language and Literature, Shahi Beheshti University, Tehran, Iran, ah.tavaj73@hotmail.com

Date received: 2022/9/30, Date of acceptance: 2022/04/09

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

has elements of stage aesthetics that help to produce meaning; the house pattern used in this story is consistent with the Odyssey and Oedipus pattern.

Keywords: children's literature, Aesthetic of scene, Maria Nikolajeva, Space, existence

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۵۷–۸۳

تأملی در زیبایی شناسی صحنه در ادبیات کودک، براساس نظریه ماریا نیکولایوا،

مطالعه موردی (داستان «هستی» نوشته فرهاد حسن زاده)

منصور پیرانی*

احمدرضا توجهی**

چکیده

زیبایی‌شناسی صحنه از نظریات تقریبا جدید در ادبیات کودک و نوجوان و از نظریاتی محسوب می‌شود که ارتباط مستقیم با نقد ادبی گذشته خود از جمله نظریه کرونوتوپ باختین دارد. در این نظریه عناصر زیبایی شناسی صحنه نقل می‌شود که تاثیر مستقیمی در تولید معنا دارند. از این رو می‌توان این نظریات را در ادامه و تکمیل نظریات پربار از جمله نظریات ژرار ژنت، پل ریکور، گریماس و دیگران دانست. در این پژوهش با توجه و تمرکز بر نظریه زیبایی‌شناسی صحنه ماریا نیکولایوا و بیان مشخصات کلی این نظریه و خصوصیات ساختاری آن، نیز اشاره به الگوهای مکانی(=**خانه**) که در این نظریات به کار رفته‌است ضمن بیان شاهد نمونه‌هایی از این کتاب برخی از عناصر زیبایی شناسی صحنه در آن، به بررسی صحنه در مفهوم مکان در داستان هستی نوشته فرهاد حسن‌زاده پرداخته شده‌است. نتیجه حاصل از این بررسی این است که عنصر زیبایی‌شناسی صحنه ارتباط

* عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی تهران. ایران (نویسنده مسئول)، m_pirani@sbu.ac.ir

** دانش‌اموخته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران–دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، ah.tavaj73@hotmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۸

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

مستقیم در تولید معنا دارد و در درک و دریافت مخاطب از جمله کودک و نوجوان بسیار مؤثر و در تقویت فهم او ضروری است. داستان هستی اثر حسن‌زاده نیز دارای عناصری از زیبایی شناسی صحنه است که به تولید معنا کمک می‌کند؛ الگوی خانه هم که در این داستان به کار رفته‌است منطبق بر الگوی اودیسه‌ای و اودیپی است.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی صحنه، ماریا نیکولایوا، پیوستار مکانی زمانی، ادبیات کودک و نوجوان

۱. مقدمه

ادبیات کودک و نوجوان به طور کلی و داستان به صورت خاص؛ از جمله ابزارهای آموزش و تربیت شناخته‌شده‌اند. اهمیت داستان‌ها، که با روشی غیر مستقیم به پالایش ذهن و روح کودک می‌پردازد، به هم‌خوانی محتوا با نیازهای کودک و نوجوان بستگی دارد و از جمله راه‌های غیر مستقیم تاثیر بر رشد ذهن کودکان مطالعه داستان‌های مناسب و جذاب است. اگرچه گرایش به داستان‌پردازی به سبک جدید برای کودک و نوجوان، روندی فزاینده دارد، بازشناسی مرزهای روایت‌پردازی در این حوزهٔ داستان‌پردازی براساس رده‌های سنی مخاطبان ضرورتی انکارناپذیر است. ماریا نیکولایوا (Maria Nikolajva) نظریه‌پرداز ادبیات کودک از جمله کسانی است که به نقد در ابعاد مختلف روایت و ابعاد روایت‌مندی در حوزه ادبیات کودکان پرداخته‌اند؛ و با اشاره به موضوع مکان–زمان (Setting) آن را یکی از عناصر مهم زیبایی‌شناسی صحنه (Scene Aesthetics) در روایت در نظر گرفته‌است. که به نظر می‌رسد نگاهی جزئی‌تر نسبت به داستان‌های کودک و نوجوان است که با نظریه پیوستار زمانی–مکانی (Chronotope) که باختین آن را بیان می‌کند.

هر متنی، مجموعه‌ای از نشانه‌های دلالت‌مندی است که نیاز به رمزگشایی دارد. یکی از مسائلی که لازم است در رمان کودک و نوجوان از آن رمز گشایی شود مسائل مربوط به صحنه است. یکی از رمزگشایی‌هایی که برای رمان‌های کودک و نوجوان در نقد استفاده می‌شود بحث صحنه‌است. صحنه موقعیت مکانی و زمانی وقوع حوادث داستان است که عمل داستانی بر آن روی می‌دهد و علاوه بر موقعیت جغراقیایی و زمان و وقوع حوادث، شرایط عمومی حاکم بر رفتار و عمل شخصیت‌های داستان نیز بر آن موثر است. موقعیت زمانی و مکانی رویدادهای داستان که به آن مکان–زمان یا زمینه گفته‌می‌شود، از مهم‌ترین

عناصر قابل بررسی در داستان‌های نوجوان می‌باشد که علاوه بر تأثیر بر افزایش زیبایی داستان، باعث باورپذیرتر شدن روند وقایع داستانی می‌شود.

۲. پیشینه پژوهش

پژوهش در زمینه صحنه از جهات و جنبه‌های مختلف در ادبیات به‌ویژه آثار داستانی، از مباحث تازه است و سابقه و پیشینه پژوهشی چندان قابل ذکری ندارد، با این حال در پژوهش‌های انجام گرفته مرتبط با موضوع مقاله حاضر به نمونه‌های ذیل می‌توان اشاره کرد: مقاله «نگاهی به بعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبرپور (بر پایه نظریه ماریا نیکولایوا)» نوشته سعید حسام‌پور و شیدا آرامش‌فرد چاپ‌شده در مجله مطالعات ادبیات کودک به سال ۱۳۹۱ که نویسندگان در بخش‌هایی از مقاله به بحث مکان‌زمان پرداخته‌اند.

صادقی محسن‌آباد در مقاله «پیوستار مکانی ـ زمانی و سهم آن در عینیت روایی نخستین رمان‌های فارسی» که در سال ۱۳۹۷ در نشریه ادبیات پارسی معاصر چاپ شده، به شکل دیگری به پیوستار مکانی زمانی پرداخته و در موضوع عینیت روایی، از این نظریه بهره جست‌است.

در مقاله «روایت شناسی باغ کیانوش اثر علی اصغر عزتی پاک» چاپ‌شده در مجله سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب سابق) به سال ۱۳۹۴، احمد فروزانفر و همکاران موضوع صحنه را بررسی و مبحث پرداخت را به صورت جزء به جزء در یک داستان کودک و نوجوان تبیین کرده‌اند.

مقالات دیگری هم صرفا در حد اشاره آن هم غیرمستقیم به این بحث داشته‌اند اما تا آنجا که نویسندگان این مقاله بررسی و تفحص کرده‌اند مقاله کامل یا پایان‌نامه و حتی کتابی مستقل(به جز کتاب ترجمه‌شده از ماریا نیکولایوا) در زمینه «**زیبایی‌شناسی صحنه**» نگاشته نشده‌است. در منابع لاتین نیز به طرق مختلف به این موضوع پرداخته‌اند اما بررسی جداگانه و خیلی دقیقی روی آثار انجام نشده‌است. برای نمونه در مقاله«Aesthetics of Youth Scenes: From Arts of Resistance to Arts of Existence»یا در کتاب«Aesthesis، Scenes from the Aesthetic Regime of Art» نوشته ژاک رانسیه (Jacques Ranciere) و یا در قسمتی از کتاب A History of Modern Aesthetics نوشته پائول گایر(Paul Guyer) و منابع دیگر به

صورت جزئی به بحث صجنه و زیبایی شناسی پرداخته‌اند؛ همچنین در کتاب‌هایی مثل The Edinburgh Companion to Children's Literature هم‌چنین the rhetoric of character in children's literature نوشته ماریا نیکولایوا به به این موضوع هرچند به اختصار پرداخته‌شده اما در منابع فارسی به این موضوع به خصوص در حوزه ادبیات کودک و نوجوان کمتر توجه شده‌است.

۳. ساختار

ساختار متن ادبی به معنای مجموعه‌ای از مناسباتِ درونی نشانه‌های متن است (احمدی،۱۳۹۲:ج۱،۷) سوسور (Ferdinand de saussure) در «درس‌هایی درباره زبانشناسی همگانی» همه‌جا از اصطلاح **نظام** (system) به‌جای **ساختار** (structure) استفاده کرد؛ اما پس از او زبانشناس روسی نیکلای تروبتسکوی (Nikolai Trubetzkoy) واژه «ساختار» را به کار برد. سوسور به این دلیل از واژه نظام یاری می‌گرفت که معتقد بود ماهیت نظام‌دار زبان آن را از گفتار جدا می‌کند. این گوهر زبان «آنچه را که اجتماعی است از آنچه فردی است، یعنی موارد بنیادین را از آنچه کمابیش تصادفی است، متمایز می‌کند. زبان در کل، در برابر «جهان عینی» منش دلخواه دارد و هر واحد زبانی تنها در تمایزش با واحدهای دیگر شناخته می‌شود (همان:۱۶). از سوی دیگر کسانی‌که بیشترین تلاش را در قاعده‌مند کردن ساختار متون ادبی داشتند تا بتواند از این رهیافت به ردیابی و بررسی معنا در متون ادبی بپردازند دیدگاهی دیگر را مطرح می‌کنند؛ نشانه معناشناس‌ها (Signs of semantics) برای تحلیل نظام‌های معنایی به برش‌بندی کلام یا متن می‌پردازند و سعی دارند ژرف ساخت و روساخت کلام و گفتمان را بیابند و سطوح مختلف حاصل از ارتباط آن‌ها را با یک‌دیگر نشان دهند تا بتوانند کلیت معنایی گفتمان را ارائه دهند. نتیجه این عمل تقطیع، ظاهر شدن ساختارهای مختلف مانند ساختارهای روایی، کنشگران، عمل گفته‌پردازی، فیگورتیو (Figurative)، شیء ارزشی و غیره است. این ساختارها را می‌توان به ساختارهای انتزاعی و عینی طبقه‌بندی کرد (ر.ک:عباسی،۱۳۹۵الف:۹). در سطحی کاملا متفاوت، ساختارگرایی می‌تواند بررسی چگونگی ردیابی انگاره‌های مکرر باشد، به گونه‌ای که به کمک ساختار به ابعاد درونی ذهن نویسنده و یا به ابعاد درونی اثر می‌توان پی‌بُرد. این موضوع که نه فقط در یک اثر خاص، که در سرتاسر ادبیات پدیدار می‌شوند تا از این طریق بتوان بخشی از نحوه

عمل ذهن انسان را آشکار کرد و بعد از ره‌یافت به درون ذهن پیچیده انسان پیچیدگی‌های داخل اثر خلق شده را نیز بهتر و بیشتر کشف کنند.

۴. زیبایی‌شناسی صحنه (Aesthetic of scene)

صحنه (Scene) از جمله عناصر مهمی است که در میان اهل هنر، ادبیات و سینما بسیار کاربرد دارد. صحنه، زمان و مکانی است که **عملِ داستانی** در آن صورت می‌گیرد؛ کاربرد صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودنِ داستان می‌افزاید (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۹۲). به عقیده رابرت مک‌کی (Robert McKee) در یک فیلم معمولی نویسنده چهل تا شصت حادثه داستانی یا آن طور که معمولا خوانده می‌شوند، چهل تا شصت صحنه، قرار می‌دهد. رمان‌نویس ممکن است به بیش از شصت صحنه نیاز داشته‌باشد و تعداد صحنه‌های نمایشنامه‌ها هم بندرت به چهل می‌رسد و «هر صحنه کنشی است در درون یک کشمکش در زمان و فضایی کم و بیش پیوسته که ارزشی را وارد زندگی شخصیت می‌کند، ارزشی که تا حدی مهم و با معنا باشد»(مک‌کی،۱۳۹۵:۲۶). در واقع تا صحنه‌ای نباشد که در مکان و زمانی مشخص شکل گرفته‌است هیچ‌گاه کنش و حادثه‌ای رخ نخواهد داد. هر مجموعه متن و هر اثر هنری‌ای که شاکله کنش محور داشته‌باشد، مستلزم صحنه‌ای است که دارای مکان و زمانی خاصِ همان صحنه و کنش باشد. هرچه از صحنه بیشتر دانسته‌شود، آگاهی و اطلاع از رمز و رازهای ساختار داستان بیشتر خواهدشد.

معمولا صحنه‌ها بدون دلیل مشخصی تغییر نمی‌کنند و حوادث همواره باید در جایگاه خود قرار بگیرند. یونسی با اشاره به این موضوع که نویسندگان بزرگ نظیر سروانتس (Miguel de Cervantes) خالق دن کیشوت نیز به اهمیت مسئله صحنه پرداخته‌اند از قول سروانتس بیان می‌نویسد: «صحنه را پیاپی عوض نکنید؛ کاری نکنید که حوادث فصل اول کتاب در اروپا و فصل دوم آن در آسیا و فصل سوم در آفریقا اتفاق افتد»(نقل از یونسی،۱۳۸۴:۴۷) همین‌طور صحنه‌های کوچکتر نیز باید در توالی منطقی‌ای قرار بگیرند و صحنه‌های کوچک و مجزایی که پایه‌های داستانند باید منطقا به هم مربوط باشند و هر یک نتیجه صحنه ماقبل خود باشد، در غیر این صورت نقلی که آن‌ها را به هم می‌پیوندد ناهموار و غیرطبیعی جلوه می‌کند(همان:۴۹). هر چه که صحنه‌ها ناهموار و غیر طبیعی جلوه کند،

خواننده از فهم کنش‌های داستان عاجزتر شده، با داستان یا اثر هنری ارتباط مطلوبی برقرار نخواهدکرد.

زیبایی‌شناسی از مهم‌ترین مقولات نقد ادبی و هنری معاصر است. که « علمی که در مورد ادراک مسائل مربوط به زیبایی بحث می‌کند»(انصاری،۱۳۹۳:۵۱). به عقیده تئودور آدرنو (Theodor W. Adorno) هرکس که به زیبایی‌شناسی روی بیاورد انتظار دارد که اگر خود را زیبایی‌شناس بنامد، با آنچه در تجربه شی عینی خود استثنایی است، متحد شود (Adorno,۱۹۹۷:۱۲). و به نظر می‌رسد ملاحظات زیبایی‌شناسی در مورد این است که چه چیزی باید احساس شود و نه این‌که به چیزی باید عمل شود(Whiting, ۲۰۲۱:408).). پاول د. من (Paul de man) در کتاب **ایدئولوژی زیبایی‌شناسی**، ادبیات را یک نوع وسیله برای استفاده از استعاره جهت به وجود آمدن زیبایی‌شناسی نمی‌بیند بلکه مکانی برای همگرایی لحظه‌ای سازنده یک معنا و لذت خیالی می‌داند (De,man,۱۹۹۷:۵۰). به عقیده ماریا نیکولایوا محقق و منتقد ادبیات کودکان و نوجوانان یکی از مهم‌ترین عناصر در زیبایی‌شناسی صحنه زمان و مکان است. موقعیت زمانی و مکانی رویدادهای داستان که از آن تحت عنوان زمان‌مکان (Setting) یاد می‌شود، ممکن است ضروری باشد، یعنی برای داستان عنصری اساسی و لازم باشد و یا ممکن است نقش پس‌زمینه‌ای بازی کند(نیکولایوا،۱۳۹۸:۲۲۵). صحنه یکی از نکات مهمی است که در ساختار داستان نقش مهمی را ایفا کرده، جایگاه مکان و زمان را مرتبط با حوادث و کنش‌های داستان تعیین می‌کند. به عقیده یوسف‌پور صحنه‌پردازی چینش بُعد زمانی و مکانی داستان است و هرگاه وارد متن روایی داستان شود، باید روایت‌شدگی خود را، در عرصه متن، به نمایش گذارد و نویسنده است که این کارکرد روایی مکان و زمان را در سطح متن نشان می‌دهد و بدین روش روایت‌شنو را با خود همراه می‌کند(یوسف‌پور،۱۳۹۵:۲۴۶۸). اگر رعایت نکات زیبایی‌شناسی صحنه که مرتبط با ساختار مکانی و زمانی و هم‌چنین پرداخت آن‌ها می‌باشد، به درستی و با دقت انجام شود، می‌تواند ساختار ذهن خواننده(و بیننده) را نخست برای فهم کنش و حادثه در هر زمان و مکان داستان، سپس برای تجزیه و تحلیل و در نهایت برای نتیجه‌گیری(باورپذیری) آماده‌سازد.

زمانی‌که درباره زیبایی‌شناسی صحنه در ادبیات کودکان صحبت می‌شود باید در نظر گرفت که صرفا آن‌چه که مدنظر نویسنده بوده‌است ملاکِ برداشتِ مخاطبان کودک و

نوجوان نمی‌شود. در واقع با ایجاد صحنه، نویسنده، خواننده را به صحنه‌ای می‌کشاند و با پرداخت آن این امکان را به خواننده(کودک و نوجوان) می‌هد که برداشت زیبایی‌شناسانه خود را داشته‌باشد. نیکولایوا در کتاب «ادبیات کودکان به روی سن می‌رود، با زیبایی‌شناسی‌ای جدید» (Childrem's literature comes of Age, Toward a New Aesthetic) در ذیل بررسی زیبایی‌شناسانه چند داستان می‌گوید: «اگر کودکِ خواننده پیام زیبایی‌شناختی را متناسب با آنچه که هم‌تایان و اطرافیانش شرح می‌دهند، تفسیر و بازگویی کند، اشکالی ندارد.»(Nikolajeva,۱۹۹۷: 28). هر کودکی بسته به فضای گفتگوی خود می‌تواند برداشت زیبایی‌شناسانه متفاوتی نسبت به نویسنده و هم‌چنین دیگران را ارائه بدهد. پس این موضوع اهمیت دارد که فضاهای زیبایی‌شناسانه در پرداخت و ساخت صحنه‌ها، موضوعات پویا (Dynamic) هستند و نمی‌توان آن‌ها را محدود به برداشت‌های استاتیک و صرف کرد.

۵. فضا زمان

فضا–زمان از مفاهیمی است که با گذشت زمان و با پیشرفت علم وارد ادبیات شده‌است. نیکولایوا در این‌باره اعتقاد دارد که بیش‌تر وقت‌ها در ادبیات، زمان و مکان را دو عنصر جدا در نظر گرفته‌اند اما بعد از نظریه انیشتین در باره ابعاد و این‌که زمان بُعد دیگری در فضا در نظر گرفته‌شده‌است در نقد ادبی نیز این مفهوم، گسترش پیدا کرده و زمان در کنار مکان تعریف می‌شود(نیکولایوا،۱۳۹۸:۲۳۸). از نخستین کسانی که این دو مفهوم گسترده را در کنار یک‌دیگر قرار داد، می‌توان به میخائیل باختین[۱] اشاره‌کرد. او نخستین بار از عبارت کرونوتوپ (Chronotopoe) یا زمان‌مکان[۲] استفاده کرد.[۳] همان‌طور که رمضانی اشاره می‌کند، باختین مفهوم کرونوتوپ را به گونه‌های مختلفی به کار می‌برد؛ وی گاهی به یک موتیف (Motif) (بن‌مایه)، یک تصویر یا یک صحنه‌پردازی خاص به عنوان کرونوتوپ اشاره می‌کند (رمضانی،۱۳۹۴:۲۶۳). هم‌چنین باختین کرونوتوپ را به دو دسته واقعی و خلق‌شده ادبی تقسیم‌بندی می‌کرد در واقع کرونوتوپ ادبی که در یک داستان خلق می‌شود، برداشتی از کرونوتوپ حقیقی در دنیای واقعی در نظر گرفته‌می‌شود. باختین سعی داشت با این کار معنای تشکیل شده در داستان را به وجوه مکانی و زمانی مرتبط سازد. به عقیده نویسنده این سطور، باختین معنای تشکیل شده در یک اثر هنری –علی الخصوص اثر خلاقه ادبی–

را وابسته به مکان‌زمان خلق شده در داستان می‌دانست که اگر آن مکان و زمان وجود نداشت، معنایی نیز شکل نمی‌گرفت.

باختین زمان‌مکان را در مفهوم نوعی استعاره به کار می‌گرفت. این استعار پیونددهنده ذاتی رابطه‌های زمانی–مکانی است که به شکل هنرمندانه در آثار ادبی به کار گرفته‌شده‌است (Bakhtin, 1981: 4). باختین در مطالعات خود نشان می‌دهد که اصطلاح فضازمان را از ریاضیات برداشته‌است و معنای مفهوم به کار برده خود را در تئوری نسبیت دارد. آن‌گونه که مصباح اشاره می‌کند باختین بیان می‌دارد که به هر حال استعاره‌ای برای بیان جداناپذیر بودن فضا و زمان در سایر مباحث فرهنگی هست. و مکان‌زمان را به مفاهیم دیدار (Meeting)، تماس (Contact)، فاصله (Distance) و مجاورت (Proximity) مرتبط می‌کند و مسئله دیدار را یکی از شکل‌مایه‌های اصلی و جهانی، نه تنها در ادبیات که در سایر بخش‌های فرهنگ و فضاهای مختلف عمومی و زندگی می‌داند(مصباح،۴:۱۳۹۰). بحث کرونوتوپ یک بحث جامع فلسفی و زبانی می‌باشد که مختص به شکل‌گیری اتفاقاتی است که وابسته به مکان و زمان، تشکیل معنا می‌دهد. درواقع می‌توان گفت: کرونوتوپ پیکربندی زمان و مکان است به گونه‌ای که بتواند در خدمت متن واقع شده و از آن بتوان تحت عنوان نمودی از گفتمان و زبان برای انتقال مفهوم استفاده کرد. اما زمینه، از بُعد مفهومی خارج شده و تحت عنوان یک تکنیک برای واقع شدن اتفاقات داستان در آن استفاده می‌شود و معمولا به کمک توصیف پردازش می‌شود، در حالی که صحنه شامل تمام پیوستارهای مکانی–زمانی، زمینه‌ها و اتفاقاتی است که باعث می‌شود معانی منطقی و یا عواطف مورد نیاز داستان، به خواننده منتقل شود و محیطی برای پرداخت‌های زیبایی‌شناسانه جهت استفاده نویسنده و برداشت‌های زیبایی‌شناسانه خواننده است. ماریا نیکولایوا در کتاب درآمدی بر رویکردهای زیبایی شناختی در ادبیات کودکان در یک فصل به این موضوع می‌پردازد و چند داستان را از این دیدگاه و با استفاده از نظریات خود مورد بررسی قرارمی‌دهد.

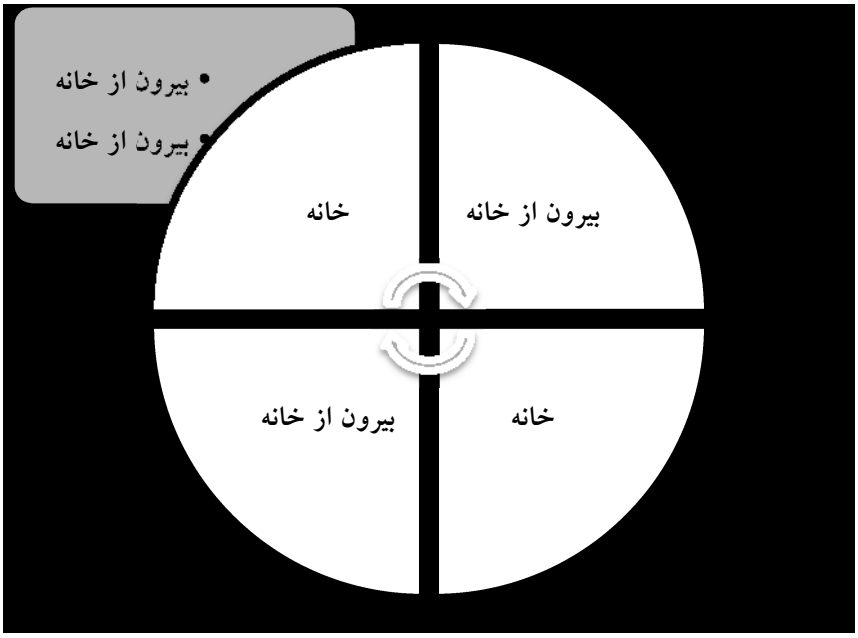
۶. نظریه ماریا نیکولایوا

نیکولایوا به برتری‌های روایت‌شناسی نسبت به سایر مبانی نقد ادبی اشاره می‌کند و اعتقاد دارد که این نوع نگاه باعث می‌شود کاربرد این مبانی برای ادبیات کودکان با به کار گرفتن

این نوع نقد بیشتر و بهتر آشکار شود(نیکولایوا،۱۳۸۷:۵۴۹). نظریات نیکولایوا گونه‌ای تلاش در جهت ارتباط میان داستان‌نویس بزرگسال و خواننده کودک و نوجوان است. درواقع میان کودک و نویسنده بزرگ‌سال یک نیاز دوسویه برقرار است: از طرفی نویسنده برای نوشتن داستانِ کودک باید چنین وانمود کند که به اندازه فهم شخصیت کودک و نوجوان سخن می‌گوید پس باید اندیشه‌های خود را به اندازه تفکرات کودک بیان کند و از سوی دیگر کودک مهارت‌های شناختی و کلامی لازم برای بیان عواطف خود را ندارد در حالی که نویسنده می‌تواند در این امر به او کمک کند(حسام‌پور،۱۳۹۱:۳۹). این ارتباط میانِ نوشتار نویسنده(یا اثر هنری هنرمند) و برداشت خواننده(یا بیننده) باعث می‌شود تا ابعادِ روایت‌مندی آثار هنری برای کودکان و نوجوانان بازتر و قابل جستجو شود. هرچه میزان این گسترش و توسعه در روایت شکل بگیرد، دستورمند کردن نحو روایت محتمل‌تر خواهد شد.

یکی از این ابعاد روایت‌مندی صحنه و قسمت اعظم مورد توجه در صحنه، زمان‌مکان است. زمان‌مکان در رمان‌های کودک، ممکن است کارکردهای گوناگون داشته‌باشد و برای رسیدن به هدف‌های گوناگونی به کارگرفته‌شود. در ساده‌ترین سطح، زمان‌مکان، زمان و مکان کنش داستانی را نشان می‌دهد(نیکولایوا،۱۳۹۸:۲۳۳). در ابعادی دیگر که توصیف مکان و زمان باید دقیق‌تر انجام شود هدفی تعلیمی پیش‌رو است و یا ممکن است آگاهی‌هایی درباره دوره‌های تاریخی و یا مکان‌های تاریخی باشد(Nikolajeva, ۲۰۰۵:۱۳۵،). گاه علاوه بر توصیفِ زمینه روی دادن داستان، زمان ـ مکان می‌تواند در روشن کردن کشمکش نقش بازی‌کند. به ویژه در پیرنگ‌هایی که شخصیت‌ها را از محیط‌شان دور می‌کند (نیکولایوا،۱۳۹۸:۲۳۳). نیکولایوا در فصل ششم کتاب خود تحت عنوان «درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک» (Aesthetic approaches to children's literature: An introduction) به اهمیت زیبایی‌شناسی صحنه و در زیر مجموعه آن مکان‌زمان می‌پردازد و به اهمیت نحوه دور شدن شخصیت داستان از خانه و محیط‌اش (Home) می‌پردازد و اعتقاد دارد که از این جنبه می‌توان در حیطه گونه ادبی آثار کودک بحث کرد. واساسا تفاوت میان گونه‌های مختلف داستان را در استفاده از همین الگوها می‌داند. در واقع تا قبل از بحث مربوط به «خانه» تمام آثار در حیطه «بررسی» قرار می‌گیرند و از زمان ورود به بحث، این الگوها هستند که رویکرد «مقایسه‌ای» داستان‌ها با یک‌دیگر و ایضا گونه‌ها با یک‌دیگر را شکل می‌دهند.

تمام داستان‌هایی که در این الگوها مورد بحث قرار می‌گیرند در لایه چرخشی **شکل ۱** جای دارند.



شکل ۱ تمام الگوهای داستانی به رفت و امد خانه به بیرون خانه و بیرون خانه به خانه و بیرون خانه به بیرون خانه و در ارتباط با خانه اتفاق می‌افتد.

همان‌طور که در **شکل۲** مشاهده می‌شود الگوهای شکل گرفته در داستان باید ارتباط یا ارتباطاتی میان خانه و خارج از خانه پیدا کنند. در این الگو همانند چیزی که پژوهندگان نشان می‌دهند عنصر خانه به مثابه مکانی برتر برای کودک در نظر گرفته‌شده‌است.

هر چند که به عقیده پژوهشگرانی نظیر شلی مالت (Shelley Mallett) اهمیت خانه در ادبیات، بسته به جنسیت متفاوت می‌باشد اما می‌توان با بررسی برای جنسیت‌های و سنین مختلف اهمیت و محل آرامش بودن خانه و برتر بودن خانه را اثبات کرد(Mallet, ۲۰۰۴:۷۴-75). جدا از شخصیت منحصر به فرد کودکان، به هرحال خانه برای کودکان مانند محیطی لازم جهت رسیدن به آرامش می‌باشد.

نیکولایوا معتقد است که هر زمان که خانه هم‌چون عنصری دردسر آفرین و یا خاستگاه مشکل مطرح می‌شود، به‌طوری‌که قهرمان می‌خواهد از آن بگریزد، احتمالا رمان در حیطه

نوجوان یا بزرگسال است(نیکولایوا،۱۳۹۸:۲۴۴). هم‌چنین نیکولایوا سه الگو برای خانه در رمان کودک شناسایی می‌کند که عبارتست از:

۱. الگوی اودیسه‌ای (Odysiean Pattern): که خانه در آن تکیه گاه و سرپناه است. جایی است که قهرمان پس از آزمون‌ها و ماجراهایی در دنیای پرآشوب به آن باز می‌گردد. این الگو اشاره دارد به اودیسه (Odysseus)، قهرمانی که بعد از سال‌ها به خانه باز می‌گردد.

۲. الگوی ادیبی (Oedipal Pattern): که بیشتر در داستان‌های خانوادگی، مانند مجموعه خانه کودک زنان کوچک یافت می‌شود. این الگو به ساختار قدرت در اسطوره ی ادیپوس (Oedipus myth) اشاره دارد

۳. الگوی پرومته‌ای (Promethean Pattern): که طبق آن در آغاز داستان، خانه‌ای وجود ندارد و قهرمان در روند بلوغ خود در پایان داستان خانه‌ای برای خود مهیا می‌کند. این الگو اشاره دارد به پرومته (Prometheus)، قهرمان فرهنگی اسطوره‌ای یونان که آتش را برای انسان‌ها به ارمغان می‌آورد و به آنان راه‌های مدنی‌تری برای زندگی می‌آموزد(همان:۲۴۴).

بیشترین ناثیر زیبایی‌شناسانه صحنه در نظریه ماریا نیکولایوا، همین بحث خانه و نوع مواجهه کودک و نوجوان با آن می‌باشد. باید دید که آیا نظریات ماریا نیکولا که بر روی داستان‌های کودک غیرفارسی(ایرانی) بنا شده‌است تا چه‌اندازه‌ای با داستان‌های ایرانی در گونه‌های مختلف سازگار است.

نیکولایوا در کتابی دیگر مطلبی مشابه را بیان می‌دارد که گزاره‌های روایی، اغلب برای توصیف بسیاری از ویژگی‌های شخصیت‌ها به کار می‌رود، این ویژگی‌ها ممکن است موقعیت اجتماعی را نشان دهد(ثروتمند یا فقیر) یا بر هوش دلالت کنند(باهوش یا خنگ) یا بر کنش(شجاع) یا منش(حریص) یا بر اخلاق(خوش اخلاق) و سرانجام تمامی احساس های زودگذر شخصیت داستان(سرما، گرسنگی و خستگی) یا وضعیت روحی‌اش(هیجان زده، ترسیده و شاد) را نشان دهند (نیکولایوا،۱۳۸۷:۵۶۲). و همچنین در نظریه زیبایی‌شناسی صحنه می‌توان این قضیه را به صورت محسوس مشاهده کرد که او ارتباط میان شخصیت و کنش‌های اجتماعی و فرهنگی را مرتبط با بحث زیبایی‌شناسی صحنه می‌داند.

مبنای اصلی بررسی زیبایی‌شناسی صحنه، نظریه ماریا نیکولایوا است. ماریا نیکولایوا تنها در بخش ششم کتاب «درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک» به

بحث زیبایی‌شناسی صحنه پرداخته‌است و در مقالات و کتب دیگر صرفا اشاراتی جسته و گریخته به این موضوع داشته‌است که در خلال پژوهش به آن اشاره شده‌است. او در این فصل از کتاب خود(رک:نیکولایوا،۲۲۵:۱۳۹۸–۲۵۰) ابتدا به اهمیت بحث زمینه می‌پردازد. و در ادامه اشاره می‌کند که میزان اهمیت آن‌ها در داستان‌های گونه‌های متفاوت، متغیر است. ماریا نیکولایوا با بررسی داستان «زنان کوچک، در شهری کوچک» اشاره به اهمیت ویژه اتفاقات در زمان جنگ می‌کند و با اشاره به فضای شهرهایی که امنیت بیشتری دارند تغییرات در مکان و زمان را در پیشبُرد حوادث داستان موثر می‌داند.(همان:۲۲۶) نیکولایوا در ادامه نظریه زیبای‌شناسی صحنه، با اشاره به داستان «تام سایر» در دهه ۱۸۴۰، صحنه‌های پرداخت شده در زمان قبل از برده‌داری را مورد توجه قرار می‌دهد و برای بیان پایین‌تر بودن میزان آزادی و منزلت زنان در جامعه، زمان و مکان را موثر می‌داند(همان:۲۲۷). در بخش بعدی زیبایی‌شناسی صحنه به بحث کارکرد زمان‌مکان پرداخته می‌شود. نیکولایوا دربحث زیبایی‌شناسی صحنه، به مبحث ارتقای شخصیت‌پردازی به وسیله زمان ـ مکان و توصیفات اشاره می‌کند و با بررسی داستان «باغ مخفی» به اهمیت کارکرد مکان‌زمان در ارتقاء شخصیت‌ها گریزی می‌زند. یکی از دیگر مباحث مورد استفاده در نظریه زیبایی‌شناسی صحنه نیکولایوا، به‌کارگیری زمان‌مکان هم‌چون مقوله‌ای گونه‌ای است. این‌که «مفهوم زمان‌مکان چگونه می‌تواند به ما کمک کند تا گونه‌های ادبی را ارزیابی کنیم؟»(همان:۲۴۲). او اشاره به گونه‌های ماجرایی اشاره می‌کند که صحنه‌های بیرون از خانه و ناشناخته رایج‌اند و ارجاعات زمانی مبهم هستند، فضای پرهیجان داستان بیرون از خانه را به خاطر پرداخت‌های مکانی زمانی می‌داند که البته در داستان‌هایی که نشانه‌های ماجراجویی دارند این موضوع تکرار می‌شود. هم‌چنین فضاهای فانتزی و تخیلی در این مقوله جهان‌های متفاوت دیگری را عرضه می‌کند(همان:۲۴۲) تا به این‌جای نظریات زیبایی‌شناسی صحنه ماریا نیکولایوا، همگی مشترک با بحث‌های تکنیک داستان‌نویسی بود که همان‌طور که در این بخش به آن اشاره‌شد، در تمام شاهدنمونه‌های این پژوهش وجود داشت. به نظر می‌رسد مهم‌ترین بخش زیبایی‌شناسی صحنه در نظریه ماریا نیکولایوا بحث اهمیت خانه می‌باشد. او اعتقاد دارد که خانه در داستان‌های کودک طبق سه الگوی اودیسه‌ای، ادیپی و الگوی پرومته‌ای پیش می‌رود. اما نظریه نیکولایوا به همراه نظریاتی دیگر که از قبل در روایت‌شناسی مطرح بوده‌است کامل‌تر می‌شود.

۱.۶ نظریات مکمل زیبایی‌شناسی صحنه

دیگر از محققانی که در باره مکان در صحنه یا مکان در روایت نظریات مهمی دارد، چتمن (Seymour Chatman) است. «سیمور چتمن از نظریه پردازان آمریکایی نظریه و دستور زبان روایت است»(حرّی،۱۳۸۸: ۱۹۳). بر اساس نظریه چتمن مکان را می‌توان در دو سطح مکان‌داستان (Story place) و مکان‌متن (Text Place) در نظر گرفت. مکان داستان شامل همه مکان‌ها و فضاهایی است که حوادث در آن اتفاق می‌افتند و جایی که اشخاص داستانی در آن حضور دارند و حوادث در آن‌جا اتفاق می‌افتد و به مثابه دنیایی است که خواننده به آنجا سفر می‌کند تا متوجه شود که چه اتفاقی برای راوی و اشخاص داستان می‌افتد. اما مکان متن شامل صحنه‌هایی است که خواننده به آنجا سرک می‌کشد. و در جریان متن در آن حضور دارد(Chatman, ۱۰۴-۱۹۷۸:۹۸،). چتمن معتقد است که مکان متن آن بخش از مکان داستان است که بسته به مقتضیات رسانه در افق دید راوی در روایت‌های کلامی یا دوربین در روایت‌های سینمایی قرار دارد(نقل از یوسف‌پور،۱۳۸۴: ۱۹). نظریات چتمن با توجه به این‌که در حوزه مشترک ادبیات(روایت) و سینما مطرح شده‌است می‌تواند به اهمیت پرداخت مکان در صحنه‌های خلق شده‌اشاره داشته‌باشد و دقت در پرداخت این فضاها را به چند برابر افزایش دهد. و همان‌طور که حرّی به آن اشاره می‌کند، در نظریات چتمن می‌توان به این سوالات در باب متن دست پیداکرد که «چه شاخص‌هایی در وهله نخست به تبلور متن و نمود آن در متن کمک کرده‌است؟ و دیگر این‌که خواننده از دیدگاه چه کسانی با فضای متن آشنا می‌شود؟» (حرّی،۱۳۸۸:۲۰۰). چتمن در قسمت‌های مختلف متن خود به ارتباط بین زمان و مکان می‌پرداز و زمان را نیز همراه با مکان از شاخصه‌های مهم روایت وساختار می‌داند(112-108، cf: Chatman:۱۹۷۸) پس علاوه بر مکان باید به وجوه مختلف دیگر ساختار که به پردازش صحنه کمک می‌کند، پرداخته شود که از مهم‌ترین این موارد که مرتبط با بحث این پژوهش می‌باشد، زمان است. از میان جمع کثیری از محققان و نظریه‌پردازان که درباره زمان به مطالعه پرداخته‌اند، از جمله مهم‌ترین نظریات متعلق به پل ریکور است. قاسمی‌پور که به مطالعه در این باب پرداخته‌است از قول ریکور اشاره می‌کند که «به نظر پل‌ریکور زمان فقط بخشی از راه‌های روایت نیست، بلکه روایت، رابطه انسان و زمان است»(قاسمی‌پور،۱۳۸۶: ۱۲۵). علاوه‌بر پل ریکور، مهم‌ترین نظریات زمان در روایت متعلق به ژرار ژنت می‌باشد. حتی ریکور در پژوهش خود در باب زمان و

روایت به این موضوع اشاره کرده که ژرار ژنت تقسیم زمانی روایی بهتری نسبت به دیگران ارائه داده‌است(رک:ریکور،۱۳۳:۱۳۸۴–۱۳۵). ژرار ژنت برای زمان دو دسته‌بندی قائل می‌شود[۴] که عبارتند از: زمان داستان و زمان متن. زمان داستان مقدار زمانی‌است که به واسطه رخدادهای روایت‌شده گرفته‌می‌شود و تمام یا بخشی از حوادث داستان در آن رخ می‌دهد و کنش‌ها صحنه‌هایی را که راوی و شخصیت‌ها در آن حضور دارند را شکل می‌دهند. اما زمان متن[۵]، زمانی است که برای خواندن اثر ادبی مورد نیاز است و ارتباط مستقیم با میزان زمانی دارد که خواننده برای اتمام اثر هنری می‌گذارد (cf: Guenette, 2000: 22-29). سلامت باویل که در این خصوص روی آثار ژنت کار کرده‌است می‌نویسد:«ژنت هم‌چنین معتقد است که سه نوع رابطه میان داستان و زمان متن است: نظم، تداوم و بسامد.»(سلامت‌باویل،۱۳۹۶: ۵۳) نظم در واقع: «ترتیب بیان روایت که به توالی زمانیِ رویدادها توجه می‌کند»، تداوم: «طول مدت روایت که امکان دارد با مدت زمان وقوع داستان برابر نباشد»و بسامد: «بیان وقایعِ تکرارشونده و یا بیان مکرر وقایع بدین‌گونه که ممکن است یک رویدادِ واحد، بارها در روایت تکرار شود و یا رویدادی که به‌کرات اتفاق افتاده است، تنها یک بار ذکر شود.»(بهرامیان،۱۳۹۶: ۳) پس زمان‌های داستان وابسته به تکنیک‌های زمانی است که در صحنه‌های مختلف اتفاق می افتد و ایجاد کنش و حادثه می‌کند. مباحث مربوط به زیبایی‌شناسی صحنه در مواقعی اهمیت پیدا می‌کند که صحنه‌ها در تولید معنا کمک کنند.

۷. بررسی زیبایی شناسی صحنه در داستان هستی

در بررسی داستان **هستی** نوشته فرهاد حسن‌زاده، دیگر قسمت‌های تئوریک گفته‌شده در بخش‌های قبل آورده نمی‌شود و صرفا به عناصر و نمونه‌های مرتبط به این داستان اشاره خواهدشد. روایت در داستان هستی در زمان زمان جنگ یعنی دهه شصت و در شهرهای مرزی جنوب یعنی آبادان و ماهشهر و... اتفاق افتاده است. در این داستان نویسنده خانه هستی و خانه مادربزرگ او و فضای کمپ و جاده آبادان ماهشهر و... را به تصویر کشیده و زمان جنگ و وقایع اتفاق افتاده در آن را فضاسازی و پرداخت کرده‌است.

روایت داستانِ هستی یک روایت ساده است و به علت گونهٔ خانوادگی بودن، داستان عمق معنایی هم زیاد ندارد و رخدادها معمولا به همان شکل طبیعی و بدون کمترین

ارتباطی در فضاها و مکان‌ها شکل می‌گیرند. نویسنده حس کنجکاوی خواننده را بی پاسخ نگذاشته، روایت را به سادگی و بدون پیچیدگی بیان کرده‌است. زمان تقویمی داستان که مشخصا زمان جنگ تحمیلی میان ایران و عراق است، در این رمان در جاهای مختلفی زمان حسی به کار می‌رود از جمله آنجا که «هستی در بیمارستان به دنبال اسم دایی جمشید در دفتر می‌گشت» که زمان برایش به کندی می‌گذرد. یا زمانی که به خانه مادربزرگش برمی‌گردد و همه جا را جستجو می‌کند تا دایی و خاله‌اش از راه می‌رسند.

نویسنده تکنیک زمان حسی را همراه با گره‌های داستانی به کار برده‌است تا بتواند حس «تعلیق» را در خواننده ایجاد کند که در زمان‌هایی که نویسنده از این تکنیک استفاده کرده‌است، چه حادثه و نتیجه‌ای رخ خواهدداد. برای نمونه جایی از داستان که هستی در بیمارستان به هوش می‌آید گویی زمان برایش کش می‌آید. یا زمانی که به دنبال اسم جمشید در دفتر اطلاعات بیمارستان می‌گردد زمان طولانی می‌شود. و به طور کل زمان روایت در مواقعی که نویسنده صحنه هیجان‌انگیزی را توصیف می‌کند به کمک تطویل پرداخت شده‌است. اما در این داستان به صورت خیلی ویژه تلخیصی را مشاهده نمی‌کنیم که در کمک به فرآیند معنا یا داستان باشد.

داستان در بازه‌ای چندماهه شکل گرفته‌است و به طور خاص تکنیک بسامد مکانی- زمانی‌ای شکل نگرفته‌است. حتی تکنیک‌های زمانی مکانی در این داستان خیلی مورد توجه قرار نمی‌گیرد و تمرکز نویسنده بیشتر به سمت محتوایی است که به خواننده القا می‌کند. برای نمونه قسمتی از داستان که هستی عزم رفتن به آبادان و پیدا کردن دایی‌اش را می‌کند علی‌رغم دلهره‌ای که خواننده دارد که آیا هستی می‌تواند یک تنه با موتور این مسیر را طی کند یا نه؟ نویسنده عنصر باران را هم اضافه می‌کند تا به اضطراب خواننده بیفزاید و از طرفی رگه‌هایی از امید را برای زندگی او متجلی کند. اضطراب از این جنبه است که راه را برای دختربچه‌ای که پشت موتور نشسته‌است لغزنده می‌کند و رگه‌های امید به خاطر آن است که در آن هوای گرم ذره‌ای باران می‌تواند نشانه امید در لایه‌های بعدی متن باشد.

به اعتقاد ماریا نیکولایوا مکان در بسیاری از داستان‌های کودکان، خانه، فرار و بازگشت به خانه است (رک:نیکولایوا،۱۳۹۸: ۲۴۴). شیوه‌های رایج برای رسیدن به تغییر مکان فیزیکی عبارتند از: فرستادن شخصیت‌ها به جاهای دور به خاطر تعطیلات تابستان یا به خاطر شیوع بیماری در خانواده، یا به دلیل وجود خطر که این جابه‌جایی مکانی در

داستان‌های کودک امکان کشف آزادانه جهان بدون نظارت بزرگسالان را برای او فراهم می‌آورد. در این داستان نیز هستی از خانه برای پیدا کردن دایی جمشید و پس دادن موتور به او، در کمپ ماهشهر و از آنجا به آبادان می‌رود و با این کار جان خود را به خطر می‌اندازد.

- جاده اولش شلوغ بود. راه را بلد نبودم، اما می‌دانستم این جاده، جاده آبادان است و من نباید از فرعی‌ها بروم. باید کناره راه را بگیرم و همین‌طور بروم و تابلوها را خوب نگاه کنم. می‌دانستم نباید هول شوم و بیاد خونسرد باشم و به خودم مطمئن باشم. می‌دانستم نباید تند بروم. باید طوری بروم که اگر اتفاقی افتاد بتوانم موتور را نگه دارم(حسن‌زاده،۱۳۹۸،۱۷۷).
- (بعد از مواجهه با پلیس راه) جرئت نگاه‌کردن به چشم‌های زاغ سرباز را نداشتم. صدایش را شنیدم که گفت: «برو، ولی راه بسته. تا سه راه شادگان بیش‌تر نمی‌تونی بری. از اون‌جا به بعد جاده زیر آتیش توپخونه‌ی عراقیاس»(همان،۱۸۰).

آن‌گونه که در نمونه‌های بالا قابل مشاهده است، زمانی که هستی تصمیم می‌گیرد با وجود سن کمِ خود به تنهایی از ماهشهر به آبادان سفر کند قسمتی از خطرات این ماجرا که متوجه هستی است به خاطر سن و سالش است. اما نویسنده با پرداخت مکان، و بیان ویژگی‌های مکان سعی بر ایجاد احساس خطرات بیشتری در مخاطب می‌کند. از شلوغ بودن جاده در صحنه سفری که پیش‌رو دارد تا وجود پلیس راه و بمب‌باران عراقی‌ها. تمام این خلق صحنه‌های مبهم(به این دلیل مبهم که شخصیت داستان در معرض تهدید آن است و نه این‌که در خلال خود این صحنه‌ها باشد) از این جنبه حائز اهمیت است که مخاطب در ذهن خود مسیر هستی را مطابق با صحنه جنگی می‌داند که بسته به تجربه عینی(اگر مخاطب جنگ را تجربه کرده باشد) یا خیالی(اگر مخاطب در تلویزیون، سینما یا تئاتر و کتاب‌های جنگی، صحنه‌های جنگ را مشاهده یا مطالعه کرده باشد) خود می‌تواند خطرات پیش‌رو هستی را تداعی کند. این نوع پرداخت صحنه علاوه بر ساخت زمینه و مکان‌زمان مناسب، در جهت شناساندن شخصیت اصلی داستان نیز کاربرد دارد. در واقع مخاطب با دیدن این جرئتی که شخصیت از خود نشان می‌دهد به ویژگی‌های شخصتی(در این جا شجاعت و بی‌پروایی هستی) کاراکتر داستان پی می‌برد. در این داستان مکان روی شخصیت اثر ویژه دارد و منطقه جنگی و مرزنشینی تمام این وقایع را برای شخصیت به وجود آورده

است. و کل داستان را شکل داده است. حتی در طول داستان، تلاش هستی(شخصیت اصلی داستان) برای فرار کردن از وضعیت به خاطر مکان و زمانی است که هستی و خانواده‌اش در آن گرفتار هستند.

یوسف‌پور به نقل از چتمن اعتقاد دارد که دست کم سه شیوه برای تبلور مکان در سطح مکان وجود دارد (یوسف‌پور،۱۳۹۵:۲۰). که در ادامه به این سه مورد پرداخته‌می‌شود.

۱. کاربرد مستقیم کمیت های کلامی مثل بزرگ و کوچک و...
۲. اشاره به اشیایی که کمیت استاندارد دارند.
۳. مقایسه ی سایر اشیا از حیث اندازه، حجم و شکل با کمیت های استاندارد.

به طور مثال در داستان هستی نخل بزرگ وسط حیاط خانه هستی و همین‌طور شیءارزشمندی که در داستان با چوب خاصی درست شده‌است و یا گردن‌بندی که با هسته‌های خرما درست شده‌است می‌تواند نمونه‌هایی از این تبلورهای مکانی از جنس اشاره به اشیایی که کمیت استاندارد دارند در داستان هستی باشد. اما این تبلورهای مکانی به دلیل امکانات کم در زمان روایت داستان(جنگ تحمیلی) دارد. به اعتقاد لوته در متون روایی بُعد مکانی بیش از همه در ارتباط با مضمون سفر خود را نشان می‌دهد(لوته،۱۳۸۸:۶۸). در داستان هستی سفر آنان از آبادان به طرف ماهشهر و سپس بازگشت او برای پس دادن موتور به دایی جمشید، بعد مکانی را به تصویر کشیده است. در واقع تغییر مکانی که در سفر ایجاد می‌شود باعث می‌شود مخاطب همراه با راوی و شخصیت‌های داستان خود را در جریان مکان‌های متفاوت قرار دهد و احساسی راکه از سفر **هستی** تجربه می‌کند متاثر از مکان‌های جابجایی ببیند و با تجربه‌ای که خود خواننده از سفر دارد بیامیزد. نمونه‌هایی از تجربه‌هایی مکانی که در سفر در داستان هستی رخ می‌دهد در زیر اشاره شده‌است.

- دایی جمشید گفت:«همه‌اش که نیست.[۶] یه تیکه‌اش ئی جوریه. باقایق می‌رین ماهشهر. فقط باید با قایق از آبادان خارج بشید...» -مامان انگاری گیج بود، گفت: «یعنی با قایق بریم ماهشهر؟» دایی گفت: «نه فریبا، مو که چینی حرف نمی‌زنُم. می‌گُم با موتور می‌رین ماهشهر. فقط باید با قایق از آبادان خارج بشید.»(حسن‌زاده،۱۳۹۸: ۷۱).

- دل تو دلم نبود. یعنی یک جورایی خوش‌حال بودم. قایق سواری و بعدش موتور سواری تووو صحرا و بعدش زندگی تو کمپ. دم رئیس جمهور عراق گرم!(همان:۷۲).
- خیلی کیف می‌داد. حیف که بادش داغ بود و صورتم می‌سوخت. ولی به هر حال موتور سواری بود و من داشتم گاز می‌دادم(همان:۷۸).

در تمام نمونه‌های بالا مقدمات و توصیف سفر باعث می‌شود که خواننده درکی از فضای پیش‌روی هستی(شخصت داستان) داشته‌باشد. این‌که در قسمتی از این سفر باید از دریاچه‌ای عبور کند و سپس با موتور از صحرا برود، آراستن صحنه‌ای است که از این سفر به خواننده می‌دهد. خواننده خود را در معرض موتور سواری در هوای گرم و سفر با قایق قرار می‌دهد و از این رو تجربه‌های مشترک زندگی خود را با راوی داستان(هستی) به اشتراک می‌گذارد. در واقع نویسنده با این طرز پرداخت صحنه و استفاده از سفر بین تجربه خواننده و تجربه راوی ارتباطی تنگاتنگ را برقرار می‌کند تا خواننده بتواند بهتر و بیشتر در صحنه‌ای که برای او آراسته شده‌است شرکت داشته‌باشد. در این نوع استفاده از مکان و سفرها وجود زاویه دید مناسب به خواننده کمک بیشتری می‌کند.

انتخاب زاویه دید اول شخص در داستان هستی و از زبان یک نوجوان، باعث شده تا تمام زمینه‌های داستان و صحنه‌ها ارتباط معنایی-ذهنی‌ای با خواننده برقرار کند. از خصوصیات راوی اول شخص، همراه کردن خواننده با خود و احساسات خود می‌باشد پس هر کجا که هستی در مکانی یا در زمان و موقعیتی احساساتی دارد، خواننده نوجوان نیز همراه با او احساسات خود را بروز می‌دهد. از همان شروع داستان (Opening) که هستی و پدرش با دست گچ‌گرفته‌شده از بیمارستان بر می‌گردند، راوی و خواننده خود را می‌توانند به‌جای یک‌دیگر قرار دهند.

شخصیت هستی به‌گونه‌ای نشانه و نماد دختری است که به دلیل همین محدودیت‌ها دوست دارد مانند پسرها زندگی کند[۷] و کارهای پسرانه انجام دهد تا این هنجارها را بشکند.این اعمال خیلی خوشایند پدر که نماد شخصیت سنتی و تیپ (Type) جامعه مردسالار است و شخصیت خاله نسرین نماد تیپ شخصیتی تحصیل‌کرده و کتابخوان و روشنفکر جامعه است که اعمال هستی را درک می‌کند و در برابر رفتار پدر به او دلداری می‌دهد. شخصیت مادر و بی‌بی نمونه بارز اکثر مادران و مادربزرگان جامعه هستی هستند.

از طرفی مهر فرزند در دل‌هایشان هست و حامی آن‌ها هستند از طرفی به فکر بنیان خانواده احترام به والدین و درک کردن ایشان می‌باشد. شخصیّت دایی جمشید نیز نشان دهنده نسل جوان و فداکار دوران جنگ است که بی‌مهابا و با شجاعت به میان آتش و خون رفتند و اخلاقی متواضعانه و مهربانانه با نوجوانان علی الخصوص دخترانی مانند هستی داشتند. در این داستان از خصایص ظاهری شخصیت‌ها چیز زیادی به دست نمی‌آید ولی از لهجه، نوع حرف زدنِ خاله نسرین و مادر هستی به شخصیت آن‌ها می‌توان پی‌بُرد و حتی سن افراد را با توجه به موقعیتی که دارند و متناسب با سایر جامعه است می‌شود حدس زد و سن هستی را که در داستان ذکر شده است می‌توان با زمان‌های غیر مستقیم داستان از جمله زمان دوره زنانگی آن‌ها تشخیص داد.

در مکان‌ها و زمان‌های مختلف این داستان که در شرایط و موقعیت جنگی ذکر شده‌است واکنش‌هایی برای شخصیت‌های مختلف داستان قائل شده‌اند که صحنه‌های خلق شده باعث شناخت شخصیت‌ها و در لایه‌های پنهانی‌تر انتقاد نویسنده نسبت به گونه و تیپ شخصیت‌ها قابل مشاهده‌است.

- از خوشحالی دست چپش را بالا برد، من هم دست راستم را گرفتم بالا و دست‌هایمان را به هم زدیم و ذوف کریم. بابا گفت:«بابا ای‌ول! دم دایی جمشیدت تنور گرم!» – مامان گفت:« هستی یه‌بار دیگه فرشته‌ی نجاتمون شد.» –بابا گفت: «ها والله. اسمشه باید می‌ذاشتیم فرشته، نه هستی»(حسن‌زاده،۱۳۹۸: ۹۱).
- صدای آژیر وضعیت قرمز از رادیو یکی از همسایه‌ها بلند شد. مامان رادیوی خودمان را روشن کرد. بابا تو صورت‌های نگرانمان با نگاهش دوری زد و گفت: «بفرما! حلال‌زاده اومد. الان می‌زنن شلالمون می‌کنن.» دایی یک جورهایی فرمان داد: «همه به طرف سنگر.» اول از همه بابا پرید توی سنگر... مامان از بابا شاکی بود: «اول باید زن و بچه‌ته بفرستی، بعد خودت تشریف ببری شازده.» بابا گفت: نعلت بر شیطون، مگه خونه خاله می‌خوایم بریم؟ اینجا دیگه تعارف بردار نیست. هرکی باید زودتر خودشو بچپونه توش»(همان:۶۲).
- (در فضای بیمارستان و در گفتگوی دکتر با خاله) گفتم: «چی می‌گفت این آقای ریش‌فعال؟» با خنده گفت: «مؤدب باش! داشت درباره بچه‌های بیش‌فعال حرف می‌زد.» –گفتم:«خودم فهمیدم! ولی مو حالا جیش‌فعالم.» ایستاد و گفت:«چی؟» –

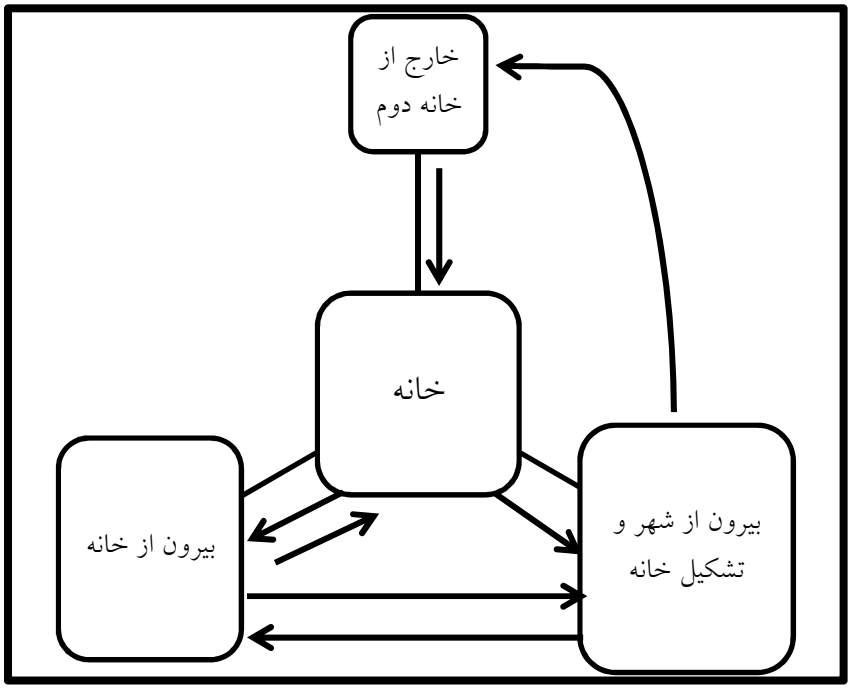
پاهایم را جفت کردم و مثل قورباغه بالا و پایین شدم و یواش گفتم: «جیش‌فعال یعنی کسیه که دست‌شویی لازم داره». -خندید: «ای پدرسوخته نیم‌وجبی»(همان:۹۵).

- عین رگبار مسلسل در زدم و خاله در را باز کرد. -«چه خبرته، کولی!» -پریدم تو بغلش. مثل همه روزهای بچگی را چسباند به خودش و من پاهایم را جمع کردم و او چرخید و مرا چرخاند و کلمه‌ها را به هم ریخت:«قاله به خُربونت بره»(همان:۱۰۲).
- سنگی را شوت کردم و چشمم دنبال سنگ دیگری گشت. خاله گفت: «مث که خیلی دلت تنگ شده براش.» ایستادم: «برا کی؟» - با ناز گفت: «دوست پسرت دیگه.» و فرار کرد. دویدم دنبالش و گفتم: «خدا خفه‌ت کنه. دوست پسر مو دایی جمشیده». پشت دیواری پناه گرفت: «خب، مونم منظورم همونه دیگه، چرا عصبانی می‌شی؟»(همان:۱۰۹).

همان‌طور که در نمونه‌های بالا مشاهده می‌شود(هم‌چنین نمونه‌های دیگری که در داستان آمده‌است.) از اتفاقات در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت و هم‌چنین گفت‌وگوهایی که در این مکان‌زمان‌ها به وجود می‌آید می‌توان به شخصیت افراد در لایه‌های دیگر و خصایص رفتاری آن‌ها پی‌برد. شخصیت پدر خانواده که یک شخصیت ضعیف النفس و ترسو است چرا که در موقعیت جنگی و زمان بمب‌باران اول از همه و برخلاف دیگران به فکر نجات جان خود است و نویسنده سعی کرده است به کمک کنش‌های (Act) خلق شده در صحنه‌ها علت این موضوع را نوع تفکر او جلوه دهد. شخصیت پدر شخصیتی بی‌تفاوت به مسائل اجتماعی و خودخواه است. شخصیت گله‌مند و به قول همسرش(مادر هستی) میرزاغرغرو است. در مقابلِ شخصیت پدر در صحنه‌های مشابه شخصیت دایی جمشید شخصیت مهربان و شجاع، شخصیت هستی، شخصیت کله‌شق و لجوج و شخصیت خاله نسرین مهربان و بخشنده و شخصیت مادر شخصیت حامی و نگهدارنده در اکثر صحنه‌های داستان توصیف شده‌است. در واقع اگر مکان‌وزمان داستان متناسب با اخلاقیات شخصیت‌ها آراسته نشود، پی‌بُردن به شخصیت‌ها امکان‌پذیر نخواهدبود. این‌که در شرایط و مکان‌زمان جنگی و در ارتباط با صحنه‌هایی که اعضای یک خانواده در مواجهه با یک‌دیگر قرار می‌گیرند می‌توان حوادث و اتفاقاتی که برای شخصیت داستان رخ می‌دهد

را شناسایی کرد. یکی از این صحنه‌ها که در داستان‌های خانوادگی بیشتر از گونه‌های دیگر آراسته می‌شود بحث خانه می‌باشد.

نیکولایوا اعتقاد دارد که گونه خانوادگی از نظر خانه بیشتر در الگو اُدیپی قرار می‌گیرد اما در داستان هستی ما شاهد آن هستیم که الگو مطابق حرکت دو الگو ادیپی و اودیسه‌ای پیش‌روی می‌کند. در واقع این الگو به صورت تلفیقی در حال شکل‌گیری و رُخ دادن است. به نظر می‌رسد دلیل این اتفاق آن است که گونه هستی علاوه بر گونه خانوادگی، خودش نوعی گونه تاریخی نیز محسوب می‌شود. چرا که این داستان در برهه‌ای خاص از زمان و در جنگ‌های بین ایران و عراق –که اتفاقا از لحاظ فرهنگی و اجتماعی در برهه حرکت از سنت به مدرنیته است– نوشته شده‌است. پس به نظر می‌رسد الگوی خانه در هستی به شکل ادیپی–اودیسه‌ای می‌باشد.



شکل ۱ الگوی خانه در داستان هستی.

همان‌گونه که در **شکل۷** مشاهده می‌شود، الگوی خانه در داستان هستی به این شکل است که هستی مدام خارج از خانه که برای بازی یا تفریح می‌رود با خطر مواجه می‌شود،

برای نمونه یا پسرها دنبالش می‌کنند، یا در معرض آب و هوای نامناسب قرار می‌گیرد، یا دست و پایش می‌شکند و یا پدرش دنبالش می‌کند؛ در تمام این حالات در معرض خطر قرار می‌گیرد. در مسیر تغییر شهر، مجدد هستی در معرض خطر است تا به ماه‌شهر رسیده و در خانه دوم[۸] مستقر می‌شوند. در خانه دوم مجدد در زمان‌هایی که هستی به بیمارستان یا شهر یا خانه دوستش می‌رود برایش اتفاقات متعددی رخ می‌دهد. و بعد از آن‌که از خانه دوم به خانه اول برای پیدا کردن دایی جمشید می‌رود، باز هم در معرض خطر قرار می‌گیرد تا به خانه می‌رسد. در انتها هستی با پدرش به گفتگو می‌نشینند و بسیاری از ابهامات هستی در باره پدرش و احساسات او در باره رفتارهای پدر تقویت می‌شود.

بنابر این می‌توان این نتیجه کلی را گرفت که داستان هستی از الگوی اودیسه‌ای و الگوی ادیپی به صورت هم‌زمان در یک رمان بهره می‌گیرد.که این الگوها از نظر ماریا نیکولایوا از مهم‌ترین اتفاقاتی است که در زیبایی‌شناسی صحنه اتفاق می‌افتد. علاوه بر الگوهای خانه و الگوهای مکانی، همان‌گونه که بارها در این پژوهش به آن اشاره شده‌است مبحث زمان نیز نقش مهمی دارد.

در رمان هستی زمان نقش مهمی را در شخصیت‌پردازی دارد. زمان‌های همراه با کنش داستان شخصیت‌ها را شکل می‌دهند. برای نمونه در زمان بمباران، شخصیت پدر که یک شخصیت ترسو و جان‌دوست توصیف شده‌است خود را نمایان می‌کند و در تشکیل اکت‌های داخل صحنه نقش مهمی را بازی می‌کند. در همین زمان مادربزرگ و مادر شخصیت‌های حامی و خاله و دایی جمشید کاراکترهای از خود گذشته‌ای را از خود به نمایش می‌گذارند. هم‌چنین در این رمان زمان به طور ویژه‌تری با مکان در ارتباط است. تحلیل نمونه‌های زیر به فهم بیشتر این قضیه کمک می‌کند.

- بابا عین رعد و برق بود که اول نورش می‌آید، بعد صدایش. کفری بود:«تو خجالت نمی‌کشی؟» خجالت! از اینکه جلوی پنج تا پسر گوشم را گرفته‌بود و دعوایم می‌کرد، خجالت می‌کشیدم، نه از بازی با آن‌ها(حسن‌زاده،۱۳۹۸: ۴۶).
- لبم به لب بادکنک بود و بادش را پر و خالی می‌کردم... تو همین فکرها بودم که یک مرتبه: تق‌ق‌ق‌ق! بادکنک با صدای ترسناکی ترکید و چرت بابا را پاره کرد. بابای بیچاره! کاش فقط چرتش پاره شده‌بود، وحشت‌زده از خواب پرید و پابرهنه دوید و رفت توی توالت. مامان صدایش زد: «اوی کجا؟» –باباسرش را از لای در بیرون

آورد و خواب آلود گفت: «زدن. نزدیک بود. نشنیدی؟» مامان به مـن نگـاه کـرد و زد زیر خنده و بلند گفت: «این‌جا نبود. دور بود. بیا بیرون»(همان:۵۵).

از بررسی نمونه‌های فوق و نمونه‌های مشابه می‌توان پـی‌بُـرد کـه صـحنه خلـق‌شـده در داستان چه تاثیری بر داستان و شخصیت‌های آن دارد. در نمونه نخست زمانی که هسـتی در حال بازی کردن با پسرها بود و در مکان زمین بازی قـرار داشـت- کـه مکـانی عمـومی بـه حساب می‌آید- آراستن صحنه دعواشـدن توسـط پـدرش در بـین جمـع در دو جهـت بـه زیبایی‌شناسی صحنه کمک کرده‌است. نخست در جهت این‌کـه یـک موضـوع اجتمـاعی را نشان می‌دهد که به بحث رفتار و تربیت کودکان بررسی می‌شـود و دوم در ایـن جهـت کـه شخصیت هستی را بهتر نشان می‌دهد اینکه بر خلاف عرف عمـومی جامعـه در آن مکـان و در آن زمان، به جای خجالت کشیدن به خاطر بازی کردن با پسرها از این خجالت مـی‌کشـد که پدرش غرورش را می‌شکند و در واقع او جلـوی پسـرها احسـاس ضـعف مـی‌کنـد. در نمونه دوم نیز اگر زمان کلی داستان در زمانِ جنگ مطرح نمی‌شد و مکـان لحظـه‌ای داسـتان در خانه نبود، صحنه خلاقانه و طنز آمیزی را می‌سازد که پدر هستی صدای ترکیدن بادکنـک را با صدای بانک اشتباه می‌گیرد و هم‌چنین به جای پناه‌بُردن به سنگر به توالت پناه مـی‌بـرد. این توالی‌های مکانی و زمانی در شناسایی و اثبات شخصیت ترسـو پـدر نیـز حـائز اهمیـت است و برخلاف داستان‌های رایج کودک و نوجوان که پدر در آن‌ها نمـاد امنیـت و حمایـت می‌باشد در این جا مادر نماد این موضوع قرار گرفته‌است و شجاعت کـودک بیشـتر از والـد خود به نمایش درآمده است. این صحنه‌آرایی‌ها و مشابه آن‌ها باعث مـی‌شـود کـه خواننـده داستان‌های کودک و نوجوان تحت تاثیر این صحنه‌هـا شـجاعت درون وجـود هسـتی را در خود احساس کند و اگر استفاده از این پرداخت‌های صـحنه‌ای نباشـد، خواننـده نمـی‌توانـد معنا، مفهوم و احساسات داستان و شخصیت‌هایش را به خوبی درک کند.

بررسی زیبایی‌شناسی صحنه در داستان هستی نشان می‌دهد که مفاهیم و عناصـر معنـایی شکل گرفته در داستان هستی متناسب با پرداخت‌های مکـانی زمـانی اسـت کـه در داسـتان انجام شده‌است. با توجه به این‌کـه مخاطـب داسـتان‌هـای مـورد بررسـی در ایـن پـژوهش کودک‌ها و نوجوانان هستند، درنتیجه ذهن و ادراک آن‌ها پختگی دوران بزرگ‌سالی را نـدارد از این رو زیبایی‌شناسی صحنه تاثیر مستقیم بر فهم آن‌ها از پرداخت‌هـای زیبـایی‌شناسـانه‌ای است که نویسنده در راستای معنی مدنظر خود انجام می‌دهد..

۸. نتیجه‌گیری

زیبایی‌شناسی صحنه در ادبیات کودک و نوجوان مبحثی جدید است که ریشه در نظریات مرتبط با نحو روایت دارد و مکان و زمان را در ایجاد احساسات و معنا دخیل می‌دانند. ماریا نیکولایوا نخستین کسی است که به طور جداگانه به این مبحث در ادبیات کودک و نوجوان توجه کرده و به تبیین نظریه و خصوصیاتی از این قبیل پرداخته‌است. این پژوهش نیز تلاشی بر گسترش و فهم بیشتر مفهوم زیبایی‌شناسی صحنه در ادبیات بوده‌است. به نظر می‌رسد هر چه فضاهای مرتبط با تخیل در داستان‌ها افزایش می‌یابد، به‌کارگیری عناصر زیبایی‌شناسی صحنه بیشتر می‌شود؛ به طوری‌که داستان‌هایی که با احساسات خوانندگان بیشتر در ارتباط هستند، هم‌چون گونه وحشت، از ویژگی‌های زیبایی‌شناسی صحنه بیشتری برای پرداخت مکان‌زمان‌های داستان استفاده می‌شود.

نظریه زیبایی‌شناسی صحنه یک نظریه ضروری برای رَه‌یافت به معنا و احساسات مدنظر نویسنده است که تاثیر مستقیمی به برداشتِ ذهنی خواننده از روایتِ روایانِ داستان دارد. هم‌چنین با توجه به اهمیت بسیار این موضوع، به نظر می‌رسد نظریه ماریا نیکولایوا نظریه کاملی نمی‌باشد و همان‌طور که خود نیز در کتابش مطرح می‌کند این نظریه نیاز به شناخت بیشتر و بررسی دقیق‌تر توسط پژوهشگران و نظریه‌پردازان دارد. علاوه بر خانه، فضا و مکان‌های جزئی داستان، پردازش رنگ‌ها و توصیف شخصیت‌ها برای شناخت نسبی ویژگی‌های شخصیتیِ شخصیت‌های داستان تاثیر بسزایی دارد و زمانی که این توصیفات در راستای اتفاقات و خلق احساسات و معنا به کار رفته‌است می‌تواند جزئی از عناصر زیبایی‌شناسی صحنه شناخته‌شود. همینطور زمینه از دیگر مواردی است که در راستای زیبایی‌شناسی صحنه به کار گرفته‌شده‌است.

زیبایی‌شناسی صحنه که نیکولایوا به آن اشاره می‌کند و در این پژوهش بیشتر از نظریه وی(برای فهم بهتر پژوهشگران) به آن پرداخته‌می‌شود، در نهایت باعث می‌شود مخاطب فضا را در ذهن خود ساخته و بتواند معنا را در کنار احساسات مدنظر نویسنده بهتر پرورش دهد. زیبایی‌شناسی صحنه با مدد از الگوهای توصیفی که به ساحت انتقال مفهوم مرتبط می‌شود مخاطبان را کاملا در فضای داستان قرار می‌دهد و عملا با حذف و یا عدم پرداخت مناسب، امکان بازسازی فضا از خواننده گرفته‌خواهدشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. از مهم‌ترین اندیشمندان ادبی و فلسفی قرن بیستم روسیه که الهام بخش متفکران بسیاری از جمله نئو مارکسیست‌ها، ساختارگرایان، پساساختارگرایان و نشانه‌شناس‌ها و... بود.

۲. در بعضی ترجمه‌ها تحت عنوان «پیوستار زمانی-مکانی» و «پیوستار مکان-زمان»ترجمه شده‌است.

۳. این عبارت ترکیبی از دو واژه اصیل یونانی «choronos» به معنای زمان و «Topos» به معنای مکان می‌باشد.(نیکولایوا،۱۳۹۸:۲۳۸)

۴. البته در تکمیل نظریات در باره زمان انواع حالات وابسته به زمان را نیز تقسیم‌بندی می‌کند. از جمله سرعت روایت.

۵. در بعضی ترجمه‌ها به جای عبارت «زمان متن»، «زمان روایت» آورده‌اند که به عقیده نویسنده این پژوهش صحیح نمی‌باشد.

۶. اینجای داستان در باره شروع سفر و بیرون رفتن از آبادان است که دایی جمشید با مادر هستی به گفتگو می‌پردازد و جاده و مسیر را به طور کلی شرح می‌دهد که چه مسیری زیر نظر عراقی‌ها نمی‌باشد.

۷. این بحث القای مستقیم نویسنده به خواننده است و هیچ‌گونه برداشت جنسیتی- از طرف پژوهشگر این پژوهش- ار داستان انجام نگرفته‌است.

۸ منظور از خانه دوم همان خانه‌ای است که هستی در ماه‌شهر به همراه خانواده در آن مستقر شده‌اند.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک(۱۳۹۲). ***ساختار و تاویل متن***، جلد۱-۴: چاپ پانزدهم، تهران: نشر مرکز.

انصاری مریم، و دیگران (۱۳۹۳). ***تحلیلی بر نظریه تجربه زیبایی‌شناسی جان دیویی***. پژوهش در برنامه‌ریزی درسی، دوره دوم، شماره۱۴(پیاپی۴۱)، سال یازدهم. تابستان۱۳۹۳.صص۵۱-۶۳.

بهرامیان زهرا، و دیگران(۱۳۹۶). ***کاربرد روایت‌شناسی «نظریه زمان در روایت» ژرار ژنت در رمان جای خالی سلوچ***. دوفصلنامه روایت‌شناسی. سال۱، شماره۲،پاییز و زمستان۱۳۹۶.صص۱-۲۵.

حرّی ابوالفضل(۱۳۸۸). ***روایت‌شناسی در سنت نقد انگلیسی-آمریکایی:معرفی کتاب داستان و متن اثر سیمور چتمن.*** فصلنامه تخصصی نقد ادبی.سال دوم، شماره۸، زمستان.صص۱۹۳-۲۰۸.

حسام‌پور سعید، شیدا آرامش‌فرد(۱۳۹۱).***نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمداکبرپور(بر پایه نظریه ماریا نیکولایوا)***، مجله عملی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز: بهار و تابستان، شماره ۱(پیاپی ۵)، سال سوم.صص ۱۹_۴۶.

حسن‌زاده فرهاد.(۱۳۸۹). ***هستی***. تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

رمضانی ابوالفضل، انیسه یزدانی(۱۳۹۴): ***بررسی سه مضمون باختینی کارناوال، گفت‌وگو گرایی و کرونوتوپ در نمایشنامه سر فرود آورد تا پیروز شود یا اشتباهات یک شب اثر الیور گلدسمیث.*** پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۰، شماره۲، پاییز و زمستان.صص۲۴۵-۲۷۴.

ریکور پل(۱۳۸۴).***زمان و حکایت: کتاب دوم پیکربندی زمان در حکایت داستانی***.چاپ نخست، ترجمه مهشید نونهالی. تهران: گام نو،۱۳۸۳.

سلامت‌باویل لطیفه(۱۳۹۶). ***تحلیل ساختار روایت‌داستان یونس پیامبر در قرآن بر اساس نظریات ژرار ژنت.***پژوهش‌نامه قرآن و حدیث، شماره۲۰، بهار و تابستان.

عباسی علی(۱۳۹۵): ***نشانه-معناشناسی روایی مکتب پاریس.*** تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

فروزانفر احمد، فریده داودی مقدم، زهرا ملک‌زاده(۱۳۹۴). ***روایت‌شناسی باغ کیانوش اثر علی‌اصغر عزتی پاک.*** مجموعه مقالات دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی.۴-۶ شهریورماه.صص۱-۱۲.

قاسمی‌پور قدرت(۱۳۸۶). ***زمان و روایت.*** نقد ادبی (وابسته به دانشگاه تربیت مدرس). سال۱، شماره۲،دی‌ماه.

مصباح گیتا، زهرا رهبرنیا(۱۳۹۰): ***پیوستار زمانی-مکانی باختین در هنر تعاملی جدید(بررسی تطبیقی دو نمونه فرهنگی).*** نشریه مطالعات تطبیقی هنر(دو فصلنامه علمی پژوهشی): شماره اول، بهار و تابستان.صص۱-۱۵.

مک‌کی، برایان(۱۳۹۵): ***داستان.ساختار، سبک و اصول فیم‌نامه‌نویسی.*** ترجمه محمد گذرآبادی. چاپ شانزدهم، تهران:انتشارات هرمس.

میرصادقی جمال و میمنت میرصادقی(ذوالقدر)(۱۳۷۷) واژه¬نامه هنر داستان‌نویسی، فرهنگ تفصیلی ادبیات داستان، انتشارات کتاب مهناز، تهران.

نیکولایوا ماریا(۱۳۸۷). ***فراسوی دستور داستان***، ترجمه مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

نیکولایوا ماریا(۱۳۹۸). ***درآمدی بر رویکردهای زیبایی شناختی به ادبیات کودک***، ترجمه مهدی نخجوانی و فاطمه زمانی؛ تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ویلینگهام جان، ارل لیبر، ویلفرد گرین، لی مورگان(۱۳۸۵): ***مبانی نقد ادبی***. ترجمه فرزانه طاهری(ویراستار هوشنگ گلشیری).چاپ چهارم. تهران:انتشارات نیلوفر.تابستان.

یوسف‌پور محمدکاظم، مهدیه کارگرسنگاچینی(۱۳۹۵). ***روایت‌شناسی زمان و مکان در داستان «فریفتن روستایی، شهری را.*** یازدهمین کنگره بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه گیلان.۱۷ الی ۲۶ شهریور.صص۲۴۶۶-۲۴۹۶.

یونسی ابراهیم(۱۳۸۴). ***هنر داستان‌نویسی***. چاپ هشتم، تهران: انتشاران نگاه.

Adorno Theodor (1997). ***Aesthetic theory.*** Newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor. London: The Athlone press.

Bakhtin, M. M., (1981). ***Discourse in the Novel', the Dialogic Imagination***, University of Texas Press, Austin.

Chatman, Symour(1978). ***Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and film.*** Ithaca and London: cornell University press.

De man, Paul (1997). ***Aesthetic Ideology.*** Theory and History of Literature, Volume65.University of Minnesota Press. Secound Printing.

Genette, Gerard (2000). ***Order in Narrative in Narrative Reader.*** Martin Macquillan. London and New York: Routledge.

Mallett Shelley (2004). ***Understanding Home: A Critical Review of the Litrature.*** The Editorial Board of the Sociological Review, vol52.issue1. febuary.

Nikolajeva Maria, (1996). ***Children's Literature Comes of Age, Toward a New Aesthetic*** Routledge, First Published 2016.London and NewYork. First Published by Garland Publishing in.

Nikolajeva Maria, (2005). ***Aesthetic approaches to children's literature: An introduction,*** The Scarecrow Press, Inc.Lanham, Maryland.Toronto, Oxford.

Whiting Daniel (2021). ***Aesthetic Reasons and The Demands They (Do not) Make.*** The Philosophical Quarterly Vol. 71, No. 2. 2021. pp: 406-427