

بینامتنیت بین افسانه جیمز و هلوی غول پیکر رولد دال و کدو قلقله زن

مریم قادری

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی گرایش ادبیات تطبیقی

چکیده

نظریه «بینامتنیت» از رایج ترین رویکردهای مطالعاتی در ادبیات محسوب می شود. داستان جیمز و هلوی غول پیکر «رولد دال» و «کدو قلقله زن» که از افسانه‌های ایرانی است از مشترکاتی برخوردارند. خوانش همزمان و مطالعه بینامتنی این دو داستان می‌تواند ما را با قابلیت‌ها و ویژگی‌های مشترک یا تفاوت‌های این دو داستان آشنا کند. در چند دهه گذشته هیچ‌یک از گرایش‌های نظری به اندازه نظریه اصالت ساخت یا ساختگرائی (Structur) در علوم انسانی و علوم اجتماعی تأثیرگذار نبوده است. بحث‌های محققان درباره ساختگرائی در ادبیات، مردم‌شناسی، زبان‌شناسی و غیره اینک به طور معمول بخشی از هر کتاب‌شناسی ویژه این موضوعات است. حوزه فولکلورشناسی نیز از این گرایش برکنار نیست و در حقیقت پیشرفت ساختگرائی در تحقیقات مربوط به فولکلور چنان عظیم بوده است که مکتب‌ها و یا روش‌های گوناگون در تجزیه و تحلیل‌های ساختگرایانه در فولکلور پدید آمده است. نخست باید بگوئیم که ساختگرائی؛ یعنی بررسی روابط متقابل میان اجزای سازنده یک شیء یا موضوع فولکلوریک و تنها محدود به قصه‌های عامیانه و اسطوره نیست، اما از آنجا که تحقیقات لوی استراوس درباره اسطوره و پژوهش‌های پراب درباره قصه‌های عامیانه شهرت جهانی یافته است؛ به غلط چنین تصور شده است که تجزیه و تحلیل‌های ساختگرایانه محدود به داستان‌های فولکلور است، اما قطعاً چنین نیست و روش ساختگرایانه را می‌توان درباره هر موضوعی در فولکلور به کار بست. هم‌اکنون تجزیه و تحلیل‌هایی از این دست درباره ضرب‌المثل‌ها، معماها، خرافه‌ها، بازی‌ها و ورزش‌ها وجود دارد؛ زیرا مسائل مربوط به تجزیه و تحلیل‌های ساختاری درباره همه این موضوعات یکسان است.

کلید واژه: جیمز و هلوی غول پیکر، رولد دال، کدو قلقله زن، افسانه، بینامتنیت

مقدمه

مطالعه متن بر اساس نظریه ادبی، روشی نظام‌مند است تا بیشتر به قابلیت‌های متن بپردازد. امروزه نگاه تک صدایی به آثار، دیگر پذیرفته نیست و تغییر در خوانش آثار به ویژه آنهایی که به نوعی آغازگر بوده‌اند مانند افسانه‌ها ما را با اهمیتشان آشنا می‌کند. اغلب ساختارگرایان نثر را دارای طبیعتی بینامتنی می‌دانند. (منطق گفت‌وگویی، ۱۲۹)

هیچ آغازی وجود ندارد، همواره یا تداوم است یا تکرار، همیشه یا دگرگونی است یا تقلید، اما تداوم، تکرار، دگرگونی و تقلید، بر چیزی از پیش موجود استوار می‌شوند.

بنابراین هر نظریه و کنشی، گذشته‌ای دارد. اصول بینامتنیت نیز بر اساس همین گزاره شکل گرفته‌اند. به عبارت دقیق‌تر بر پایه اصل اساسی بینامتنیت، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها همواره بر پایه متن‌های گذشته بنا می‌شوند. همچنین هیچ متن، روند و اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود؛ بلکه همیشه از پیش، چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. انسان از هیچ نمی‌تواند چیزی بسازد بلکه باید تصویری خیالی یا واقعی از متنی وجود داشته باشد تا ماده اولیه ذهن او شود و او بتواند آن را همان‌گونه با تقلید بسازد و یا آن را دگرگون کند. (نامور مطلق، بهمن، «درآمدی بر بینامتنیت»، ص ۲۴)

امروزه همچون گذشته مهم‌ترین کوشش تعلیم و تربیت آن است که به کودک کمک شود تا خود مفهومی به زندگی خویش دهد. برای نیل به این هدف می‌بایست بحران‌های متعدد رشد را طی کرده و یاد بگیرد که چگونه خود و دیگران را بهتر درک کند تا بتواند با آن ارتباطی معنادار، رضایت‌بخش و دوجانبه برقرار کند.

برای درک مفهوم عمیق زندگی باید قادر بود از محدوده‌های تنگ خودمحوارانه عبور کرد و باور داشت که سرانجام می‌توان در آینده‌ای نزدیک چیزی برای زندگی شخصی به ارمغان آورد.

اگر انسان می‌خواهد از خود و عملکردهای خویش راضی باشد، داشتن چنین احساسی ضروری است و برای آنکه دستخوش حوادث تصادفی زندگی نگردد باید چشمه‌های درونی وجودش را توسعه دهد تا احساس، تخیل و عقل متقابلاً یکدیگر را حمایت و غنی سازند. احساسات مثبت به ما قدرت می‌دهند تا منطق خود را توسعه دهیم و تنها اعتماد به آینده می‌تواند ما را علیه بدبختی‌هایی که قادر به مهار آن نیستیم حفظ کند.

(بتلهایم، برونو، نکویی نایینی، نسیم. «بررسی افسانه‌های پریان از دیدگاه روانشناسی» ص ۹، ۱۰) علاقه به بررسی قصه‌های پریوار در عصر ما دوباره ظهور کرده و در سال‌های اخیر مقالات و کتب بسیاری در این باره نوشته شده است و از جمله آن نظریات؛ مکتب اصالت ساختار (structuralisme) اعم از اصالت صورت (formalisme) پراپ و یا تعبیرات لوی استروس، امروزه رونق و رواج بسیار دارد که ذکر ملاحظه‌ای در باب آن خالی از فایده نیست. بی‌گمان تأویل تاریخ به یک رشته کارکرد یا مضمون نوعی و نمونه سودمند می‌تواند باشد. اما همچنان که بعضی منتقدان خاطر نشان ساخته‌اند، چشم‌انداز عقیدتی نویسنده و اینکه جزئی از جامعه زمان خود به شماررفته است نباید نادیده گرفته شود تا از دو اشتباه روش شناختی احتراز به عمل آید. یک اشتباه وجه نظری روانکاوی که به دلخواه انگاره‌های پیش‌ساخته را به متن نسبت می‌دهد و این در واقع نوعی بازنویسی پنهان متن است و اشتباه دیگر روشی که از لحاظ نظری در نقطه مقابل روش روانکاوی است و می‌کوشد تا به جای عبور دادن انگاره‌های شخصی از صافی مضامین فولکلور، پاره‌های قصه را به طوری که پای شخص نویسنده به میان نیاید بر هم منطبق کند و این کاریست که به‌طور مثال فرانسوا فلائو (Francois Flahaut) در کتابش L Extreme existence 1972 : ، Maspero کرده است؛ بدین معنی که قصه فسقلی (Petit Poucet) شارل پرو را بی‌اعتنا به نظام همه قصه‌های او مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. (دلاشو، م، لوفلر، ترجمه ستاری، جلال ۱۳۶۶ «زبان رمزی قصه‌های پریوار» تهران، توس ۱۳۶۶، ص ۲۳-۲۲)

بخش مهمی از منابع فرهنگی که منظومهٔ هویت ایرانی را شکل می‌دهد، منابع روایی داستانی آن از اسطوره‌ها تا افسانه‌هاست. گذشته از متون سنتی که قصه‌های ایرانی را گرد آورده‌اند، نخستین تلاش‌های هدفمند در این زمینه از سوی صادق هدایت، انجوی شیرازی و صبحی در ایران صورت گرفت و از این میان آخرین تن؛ یعنی انجوی شیرازی به کمک رادیو دست به جمع وسیع قصه‌های عامیانه از روستاها و مناطق مختلف زد. در این میان شاعران و داستان‌نویسان ایرانی نیز به قصه‌های عامیانه نگرشی ادبی داشتند و کسانی چون احمد شاملو در فرهنگ کوچک، بسیاری از قصه‌ها را ثبت و ضبط کردند. با این حال گرایش اصلی قصه‌پژوهی ایرانی در حد گردآوری محدود باقی ماند تا آنکه آثار ارزشمندی از دلاشو، پراپ، اولریش مارزلف و... در زمینهٔ قصه‌پژوهی ترجمه شد و اسطوره‌شناسان ایرانی با طرح مباحث نظری در زمینهٔ اسطوره‌پژوهی که ابزارهای نظری و روش شناختی تحلیل روایت را به معنای عام آن فراتر از متن اسطوره در اختیار ما قرار دادند و امکان حرکت به سمت تحلیل قصه‌های عامیانه را فراهم ساختند. فراتر از جریان‌های اسطوره و آیین‌شناسی ایرانی که خود را در قالب اسطوره‌شناسی، آریایی اسطوره‌شناسی ماقبل، آریایی و جهانشمولی ایرانی ادامه داد. برای اسطوره‌شناسانی مانند مالیوسکی، لوی استروس، ارنست کاسیرر و... که به مباحث نقد نظری و مردم‌شناسی نزدیک بودند نیز بر دایره انتشار افتاد.

شناخت زندگی از نگاه درون

کلاه قرمزی نخستین عشق من بود. اگر می‌توانستم با او ازدواج کنم کاملاً سعادتمند می‌شدم. این سخن چارلز دیکنز، نشان می‌دهد که او نیز مانند میلیون‌ها کودک سراسر جهان در اعصار مختلف، تحت تأثیر قصه‌ها افسون شده بود. دیکنز حتی در اوج شهرت جهانی به تأثیر عمیق اشخاص و حوادث شگفت‌انگیز قصه‌ها روی شخصیت و خلاقیتش تأکید می‌کرد. او پیوسته خشم خود را به کسانی ابراز می‌داشت که از روی عقلانیت جاهلانه و کوتاه‌بینانه خویش در پی آن بودند که قصه‌ها را با حذف مطالب به اصطلاح نامناسب، مفهوم روشنی بخشند؛ اقدامی که موجب می‌شد کودکان نتوانند با خواندن قصه، زندگیشان را به گونهٔ شایسته‌ای تقویت کنند و غنا بخشند. دیکنز دریافته بود که دنیای مصور قصه‌ها بهتر از هر چیز دیگری در جهان در انجام دشوارترین اما مهم‌ترین و رضایت‌بخش‌ترین وظیفه به کودکان کمک می‌کند. دستیابی به خودآگاهی کامل‌تر برای پیروزی و رفع هیجانات و فشارهای مبهم ناخودآگاه.

امروزه مانند گذشته قصه در برابر روح کودکان مستعد تخیل و نیز کودکان معمولی، دریچه‌ای به سوی امور عالی‌تر زندگی می‌گشاید. با قصه، کودکان به وسیله‌ای برای فهم بزرگترین آثار هنری و ادبی دست می‌یابند. به طوری که لوئیس مک نیس می‌گوید: «قصه‌های واقعی همیشه برای من معنای بسیار داشته‌اند؛ حتی وقتی به دبیرستان می‌رفتم و اعتراف به آن موجب رسوایی‌ام می‌شد. برخلاف آنچه امروزه هنوز خیلی از مردم می‌گویند، قصه دست‌کم قصه‌های عامیانه قدیمی، جداً چیزی بسیار بی‌عیب و نقص‌تر از رمان‌های آشفته ناتورالیستی‌اند که به دشواری اصیل‌تر از ستون شایعات روزنامه‌ها به نظر می‌آیند. من از داستان‌های عامیانه و قصه‌های هنرمندانه؛ مانند قصه‌های هانس کریستین آندرسن، اسطوره‌ها و داستان‌های ملل اروپای شمالی، آلیس در سرزمین عجایب و کودکان آب شروع کردم و کمابیش دوازده ساله بودم که با مطالعهٔ شهبانوی سرزمین پریان گامی به سوی پیشرفت برداشتم».

منتقدان ادبی مانند «جی، کی، چسترتون» و «اسی، اس، لوئیس» قانع شده بودند که قصه‌ها رشتهٔ پژوهش‌های معنوی و نمایش واقعی‌ترین زندگی‌ها هستند؛ زیرا زندگی انسانی را چنان آشکار می‌سازند که درون آن مشاهده، احساس یا شناخته می‌شود.

قصه‌ها برخلاف شکل‌های دیگر، ادبیات کودک را در راه کشف هویت و معنای زندگی خویش هدایت می‌کنند؛ قصه‌ها به کودک می‌آموزند که برای ادامهٔ تکامل شخصیت فردی چه تجربه‌هایی ضروری‌اند. آنها اطمینان می‌دهند که یک زندگی مفید و ثمربخش در دسترس انسان قرار دارد، حتی اگر موانع بسیاری بر سر راه او باشد، اما اگر در برابر مبارزات بسیار وحشتناک، هراسی به خود راه دهد، هرگز نمی‌تواند به هویت واقعی خویش دست یابد. قصه‌ها به کودک قول می‌دهند که اگر شجاع باشد و در راه این تلاش

طاقت‌فرسا و مهیب اقدام کند، نیروهای خیراندیش و نیکوکار به کمکش می‌آیند و موفقیت او حتمی خواهد بود. منتها قصه‌ها به کسانی که بزدل و تنگ‌نظرند و کوشش نمی‌کنند هویت خویش را بیابند اخطار می‌کنند که ناچار خواهند شد به یک زندگی ملال‌آور و یکنواخت قناعت کنند، البته اگر به سرنوشت بدتری دچار نشوند. کودکان نسل‌های گذشته که قصه‌ها را دوست داشتند و اهمیت آنها را احساس می‌کردند به گونه‌ای که برای مک‌نیس روی داد، فقط در معرض تحقیر فضل‌فروشان بودند. امروزه بسیاری از کودکان ما دچار محرومیت شدیدتری هستند؛ زیرا امکان آشنایی با قصه‌ها را از آنها مضایقه می‌کنند. بیشتر کودکان با قصه‌هایی روبه‌رو می‌شوند که فقط روایت‌های ساده و کوتاهی خارج از معنای واقعی خودند که تأثیر عمیق آنها را غیر ممکن می‌سازد؛ مثلاً در فیلم‌ها و نمایش‌های تلویزیونی، قصه‌ها به یک رشته سرگرمی‌های بی‌اهمیت تنزل یافته‌اند. در روند بخش عمده‌ای از تاریخ بشریت، زندگی معنوی کودکان گذشته، از تجربیات مستقیم درون خانواده به اسطوره‌ها، داستان‌های مذهبی و قصه‌ها متکی بود. این ادبیات سنتی نیروی تخیل کودک و حس خیال‌پروری او را تغذیه می‌کرد؛ زیرا این‌گونه داستان‌ها به مهمترین پرسش‌های کودک پاسخ می‌دادند و عامل مؤثر و مهمی در تربیت اجتماعی کودک محسوب می‌شدند. اسطوره‌ها و داستان‌های مذهبی نزدیک به آن، مصالح لازم را در اختیار کودک می‌گذاشتند تا براساس آن کودکان فهم خود را از منشأ و اساس جهان و هدف آن و آرمان‌های اجتماعی مطلوب شکل دهند. نمونه‌هایی مانند «شکست‌ناپذیر» «اولیس» «قهرمان بسیار حيله‌گر» «منظومه اودیسه» و «هرکول» که داستان زندگی‌اش نشان می‌دهد تحت انقیاد نیرومندترین مردان قرار نمی‌گرفت، اما کثیف‌ترین اصطبل‌ها را نظافت می‌کرد و مارتین مقدس که ردای خود را پاره می‌کرد تا گدای بینوایی را لباس ببوشاند. از دوران ماقبل فروید اسطوره اودیپ آینه‌ای است که ما همواره در آن مسائل کهنه و نوی احساسات پیچیده و متضاد خود را در برابر پدران و مادران خود می‌شناسیم. فروید به این اسطوره اشاره می‌کند تا ما را با هیجان‌ات‌اجباری بارز و جوشان خود آگاه سازد. به این ترتیب هر کودک ناچار است به شیوه خاص خود در سن معینی خود را تشریح کند. (بتلهایم، برونو، ترجمه، بهروز نیا، کمال کودکان به قصه نیاز دارند تهران، ۱۳۹۳، افکار)

هنگامی که از شناخت قصه‌های عامیانه سخن می‌رود، الزاماً به معنی یافتن رگه‌های مردمی در آنها نیست، چه بسا نکاتی در قصه‌های توده‌ها وجود دارد که نه تنها منافع ایشان را منعکس نمی‌کند، بلکه بر ضد آنهاست؛ زیرا هستند کسانی که بر زنجیرهای پای خویش اشعار زیبا می‌سرایند. شناخت علمی، شناختی به دور از هر نوع پیش‌داوری، یکسونگری، تحمیل و چارچوب‌سازی تئوریک قصه‌های است. برای تحلیل عامیانه تاکنون تلاش‌های مختلفی صورت گرفته است. ولادیمیر پراپ دانشمند روسی، تحلیل قصه‌ها را از ریخت و ساختار آنها آغاز می‌کند. او معتقد است که قصه‌ها باید گروه‌بندی شوند و معین کردن گروه از طریق ساختار قصه ممکن است. انتقادهای صحیح گروه‌بندی‌هایی که تاکنون انجام گرفته؛ مانند گروه‌بندی‌هایی که براساس شخصیت‌های قصه انجام می‌یرد، نقاط ضعف این روش‌ها را به‌خوبی آشکار می‌سازد؛ اما هرگاه ببنداریم که قصه‌ها همچون گل و گیاه دارای تاریخ اجتماعی نیستند، می‌توانیم شیوه پراپ را به‌عنوان شیوه‌ای علمی برای گروه‌بندی و تحلیل قصه‌ها به کار ببریم. در اینجا ضعف و اشکال کار پراپ همانا نادیده گرفتن عنصر تاریخ در مورد قصه‌های عامیانه است. «اژدها» «کچل» «دیو» «گنج» «رسیدن به مراد» و... هزاران سال در قصه‌ها نقش داشته‌اند، اما در این هزاران سال انسان با تاریخ‌های اجتماعی متفاوتی روبه‌رو بوده است. این دسته‌بندی هرگز نمی‌تواند به کمک تحلیل قصه بیاید، مگر اینکه ساختار هر قصه محتوای آن را تعیین کند که هیچ‌گاه ضرورتاً چنین نیست؛ مثلاً اگر ده قصه دارای یک ساختار باشند هیچ‌گاه هر ده قصه دارای محتوای یک ساختار نخواهند بود، چه بسیار محتوای یکسانی که در ساختارهای متفاوت بلکه متضاد بیان می‌شوند. به گفته پراپ، بز زنگوله پا دارای ساختاری مشابه ریخت افسانه‌های جن و پری است. آیا محتوای آنها نیز یکسان است؟ فرمالیسم پراپ هنگامی که می‌خواهد نتیجه بدهد خود را نقض می‌کند.

تحلیل قصه‌ها، باید از محتوای آنها آغاز شود و دسته‌بندی آنها نیز با اتکا به مفاهیم و نظریات یکسان و مشابه در آنها صورت بگیرد. با این روش می‌توان به گروه‌بندی‌هایی رسید که قصه‌های هم‌محتوا را در یک ردیف قرار داده و با توجه به آنها به مسائل دوره‌های سازندگان آنها و طرز تلقیشان آگاهی یافت. در پرتو این روش می‌توان به ذوق هنری توده‌ها پی برد و علت دوام هزاران ساله قصه‌ها را در اشکال متفاوت بیان کرد

(درویشیان، علی اشرف، خندان، رضا، «فرهنگ افسانه‌های مردم ایران»، ص ۱۵-۱۴، تهران، کتاب و فرهنگ، ۱۳)

تعریف داستان خیال و وهم (فانتزی)

داستان‌های خیال و وهم، شکلی تخیلی و مبالغه‌آمیز و عجیب و غریب ادبی است که در آن عمل داستانی در جهانی ناکجا آباد و غیرواقعی صورت می‌گیرد مانند سرزمین پریان یا جادویی، چنین داستان‌هایی متضمن اعمال شخصیت‌هایی شگفت‌انگیز و غیرواقعی است؛ مانند شخصیت‌های نمایشنامه پرنده آبی اثر موريس مترلینگ.

داستان خیال و وهم نوعی از ادبیات داستانی است که برشالوده مفاهیم و موضوع‌های فرضی و وهمی گذاشته می‌شود که اساساً هرگونه ارائه واقعی از حوادث جهان را نفی می‌کند. در واقع داستان خیال و وهم جهان‌های خیالی و فرضی را به تصویر می‌کشد که در آن نیروهای جادویی و مافوق طبیعی و غیرواقعی عمل داستانی را پیش می‌برند.

در داستان خیال و وهم جهانی متفاوت از جهان ما خلق می‌شود و بالطبع از جهان داستان علمی خیالی از نظر امکان‌پذیر و منطقی نبودنش جدا می‌شود. خیال و وهم هیچ وقت نمی‌کوشد که مثل علمی خیالی آینده‌نگری و پیش‌بینی کند، خیال و وهم با واقعیت‌های دیگری در ارتباط است و برخلاف علمی خیالی که آینده را به تخیل می‌آورد خیال و وهم گذشته را بازآفرینی می‌کند.

داستان‌های نوین خیال و وهم ریشه در قصه‌های سنتی افسانه‌های پریان و حیوانات و اسطوره‌ها دارد و واقعیت گذشته خیالی را بیشتر از واقعیت حال می‌بیند. از این رو با تازگی‌ها و نوآوری‌های چندانی سر و کار ندارد و بیشتر قصه‌های قدیمی و حماسی را بازگویی می‌کند. حتی بدیع‌ترین و اصیل‌ترین داستان‌های خیال و وهم، به دیرینه‌ترین حکایت‌های حماسی گرایش دارد یا آنچه به عنوان حقیقت‌های ابدی و مطلق گرفته می‌شود.

نمونه‌های ازلی، الگوی داستان‌های خیال و وهم است، مانند پیرزان دانا و دنیا دیده، پیرمردان خیر و روشن ضمیر، جادوگران، قهرمانان زن یا مرد جوان که به جنگ دیوان و شکستن طلسم‌ها و رازگشایی از عجایب می‌روند و حیوانات حامی انسان، قصرهای محصور و مکانهای طلسم شده، سرزمین‌های بیغوله شاهی در حال احتضار جا به جایی، چیزی شیدایی به جای شخصیت اصلی خود را جا زدن ازدها و اسب‌های شاخدار و منظره‌ها و رویدادهای اعجاب‌انگیز و اجزای و تکوین پیرنگ نیز ممکن است همان طور باشد که در نمونه‌های ازلی آمده است.

اگر داستان‌های خیال و وهم را زیاد بخوانید می‌توانید فهرستی از شخصیت‌های نوعی و قراردادی و خیال‌ورزی‌ها و درونمایه‌های تکراری را به دست بیاورید. اگر این شخصیت‌ها در داستان خوب جا بیفتند حقیقتی از خودشان را به نمایش می‌گذارند، اما اگر نویسنده شلخته یا ناشی باشد، شخصیت‌ها کلیشه و کارتونی از آب در می‌آیند. در گذشته معمولاً نوعی از جادو در این جهان خالی به کار می‌رفت و در بسیاری از داستان‌های خیال و وهم، نیروهای مافوق طبیعی وجود داشتند امروز کمتر با چنین خصوصیتی روبه‌رو هستیم. به بیانی دیگر در داستان‌های خیال و وهم گذشته امکان داشت که هیولاها یا حیوان‌های افسانه‌ای وجود داشته باشند، اما سازمان‌بندی اجتماعی حاکم بر وقایع داستان معمولاً چیزی غیر از ساختار جامعه واقعی و دموکراسی امروزی بود و اغلب سلسله مراتبی سرسختانه و موروثی بر جامعه حکم فرما بود، غالباً توسعه تکنولوژی و علم در سطح پایینی قرار داشت.

از نمونه‌های جهانی داستان‌های خیال و وهم می‌توان از «ارباب حلقه‌ها» از «جی. آر. آر. تالکین» «زیبای خفته» اثر «چارلز پرالت» و «دختر کوچولوی غمگین دریایی» نوشته «هانس کریستین آندرسن» و «مردنامری» از «اچ. جی. ولز» را نام برد..

اولین بار اصطلاح (خیال و وهم) فانتزی را «جان ورجینالد تالکین» به کار برد. تالکین بی‌شک یکی از نام‌آورترین و تأثیرگذارترین نویسندگان انگلیسی داستان‌های خیال و وهم است.

به هر حال از زمان انتشار رمان ارباب حلقه‌ها نوشته تالکین، نویسنده‌های داستان‌های خیال و وهم، بدون شرح با توجیه آزادانه داستان‌های خیالی به عرضه جهان خیالی داستان‌های خود پرداختند. معمولاً نوعی از جادو در این جهان خیالی به کار می‌رفت. در بسیاری از داستان‌های خیال و وهم، نیروهای مافوق طبیعی وجود داشتند، در حالی که ابداً در آثار جادویی دیگر چهره نشان نمی‌دادند، در این داستان‌ها امکان داشت که هیولاها یا حیوان‌های افسانه‌ای وجود داشته باشند. سازمان‌بندی اجتماعی داستان

معمولاً چیزی غیر از دموکراسی نوین بود. اغلب سلسله مراتبی سرسختانه برجامعه حاکم بود. جامعه غالباً در سطح پایین توسعه تکنولوژی قرار داشت.

با انتشار رمان «ارباب حلقه‌ها» بازار این نوع آثار در غرب گرم شد و خواننده‌های بسیاری به ویژه در امریکا پیدا کرد و مجله‌ها و ناشرهای بسیاری برای انتشار این نوع آثار به وجود آمدند. هر نویسنده‌ای که اندک مهارتی در نوشتن این نوع داستان‌ها داشت و می‌توانست جرقه‌ای از زندگی را در کارش بازتاب دهد، نوشته‌اش فروش می‌رفت. خواننده‌ها تشنه این داستان‌ها شده بودند، مجله‌های بسیاری در امریکا برای انتشار داستان‌های خیال و وهم و علمی خیالی پول‌های گزاف می‌پرداختند. مجله‌هایی چون «اومنی» و «انالوجی» و «آسیموف» که نام نویسندگان معروف این نوع داستان‌ها را بر خود گذاشته بودند، به وجود آمدند، البته استقبال خواننده‌ها از داستان‌های علمی خیالی به مراتب بیشتر از داستان‌های خیال و وهم بود و مجله‌ها بیشتر ترجیح می‌دادند که این نوع داستان‌ها را منتشر کنند. در امریکا شهرت و مقام این نویسندگان از نظر ادبی بالا رفت و هم‌پایه نویسندگانی چون هنری، جیمز، درایزر، تامس وولف، فاکنر و همینگوی شد.

(میرصادقی، جمال، ۱۳۹۲ «داستانهای خیالی» تهران، سخن، ص ۲۵-۲۴)

پیشینه پژوهش

درباره دو داستان جیمز و هلوی غول پیکر و کدو قلقله زن تا به حال مقاله‌ای کار نشده است و اثر مستقلی تدوین نشده است، اما در مورد داستان‌های رولد دال مقالاتی نوشته شده که به برخی از آنها اشاره می‌شود.

۱- مقاله بررسی تطبیقی درونمایه داستان‌های فرهاد حسن‌زاده و رولد دال، ۱۳۹۵، سجاد نجفی و جهانگیر صفری، همایش ادبیات و تهران

۲- تحلیل شخصیت‌های رمان آقای روباه شگفت‌انگیز اثر دال، محبوبه نجف‌خانی، کتاب ماه کودک و نوجوان

۳- سه نقد بر جادوگرهای دال، محمد محمدی، ۱۳۷۷، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۱۴

۴- هیجان، لذت، بازی، نقد داستان‌های دال، محبوبه نجف‌خانی، کتاب ماه کودک و نوجوان اسفند ۸۰،

۵- کاربست مولفه‌های ادبیات مرزی در دو داستان؛ زیبا صدایم کن و دنی قهرمان، زهرا آقابابایی خوزانی، مجله مطالعات ادبیات کودکان دانشگاه شیراز، مقاله علمی پژوهشی

۶- بررسی تقابل‌های دوگانه در آثار هوشنگ مرادی کرمانی و رولد دال، ندا نورپیشه قدیمی، مجله مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله علمی پژوهشی ۱۴۰۰.

افسانه و تاریخ

نزدیک پایان هزاره چهارم قبل از میلاد، خط در بابل و مصر اختراع شد. خط، نقل داستان و تاریخ را ممکن ساخت

(راوندی، مرتضی «تاریخ اجتماعی ایران» جلد ۱، صفحه ۲۹)

برخی افسانه‌های کشور ما مربوط به زمان‌های بسیار دور و عصرهای پیش از اسلام و بعضی هم مربوط به پس از اسلام است که تشخیص آنها از یکدیگر به آسانی میسر نیست

(سلیمی، منوچهر «افسانه‌های ایرانی» ج ۱، ص ۱۳).

از گذشته‌های دور، شاید دلیل به وجود آمدن داستان‌های حماسی و قهرمانی، تربیت نسل جوان و انتقال صفات قوم به آنان بوده است. در این مرحله از تاریخ تمدن بشر، وظیفه اساسی بر عهده سران قوم بوده است. آنان گاه برای طرح مسائل زندگی و گاه برای نشان دادن خصایص انسانی، داستان‌هایی به نظم و نثر درمی‌آوردند و بازگو می‌کردند. این افسانه‌ها و داستان‌ها که گاه از زبان داستان‌گویی دوره گرد یا ساربان‌ی که کاروان خویش را از دورترین شهرهای اسرارآمیز شرق به غرب می‌برد شنیده می‌شد، سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر می‌رسید و بدین گونه بود که افسانه‌های اقوام مختلف، سفر دور و دراز خود را نه فقط در طول قرون و اعصار بلکه در گستره زمین آغاز کردند.

گردآوری افسانه‌ها

اواخر قرن هفدهم و کمی بعد در قرن هجدهم میلادی در فرانسه و سپس در آلمان کسانی پیدا شدند که با کوشش بسیار به جمع‌آوری داستان‌هایی پرداختند که بین مردم رایج بود. شارل پرو در فرانسه و پس از چندی برادران گریم در آلمان و چند سال بعد، ناشران و نویسندگان مختلف در انگلستان، مجموعه‌هایی از دلپذیرترین افسانه‌های کشور خویش را منتشر ساختند (لیلی، ایمن‌اهی، لیلی، خمارلو، میرهادی، توران، و دولت آبادی، مهدخت، «گذری در ادبیات کودکان» ص ۶-۷) برادران گریم، ویلهلم و یاکوب، نخستین دانشمندانی بودند که قصه‌های عامیانه آلمانی را گرد آوردند و در سال‌های ۸۱۴-۱۸۱۲ در دو مجلد منتشر ساختند.

(میرچاه الیاده، «افسانه و واقعیت»، ترجمه نصرالله زنگویی، صفحه ۱۵۶) در ۱۴ دسامبر ۱۸۸۵ اولین باری بود که در ادبیات ملت‌ها، مطالعه و تحقیق درباره فولکلور آغاز شد. فولکلور مجموعه آداب و عادات افسانه‌ها، قصص، معتقدات، ضرب‌المثل‌ها و به طور کلی دانش عامه ملت‌هاست که در تمامی جوامع بشری وجود دارد.

اولین کسی که در این باب تحقیق و مطالعه را آغاز و روش جمع‌آوری ادبیات عامیانه را ابداع کرد امبراس مورتون بود. جمع‌آوری فولکلور در ایران را اولین بار خاورشناسانی چون ژوکوفسکی «کریستین سن» آغاز کردند. (ولادیمیرپراپ، «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان»، ترجمه فریدون بدره‌ای)

گویندگان اولیه افسانه‌ها

درباره منشأ و مأخذ افسانه‌ها می‌توان گفت که در زمان‌های بسیار دور، جایی برای آموختن سواد نبود و اگر هم بود بسیار کم بود و همه مردم نمی‌توانستند تحصیل کنند و چیزی بخوانند و بنویسند و به‌ندرت شخص باسواد پیدا می‌شد تا بتوانند نظرات و خواسته‌های خود را ثبت کنند.

مردم بی سواد، حساس و بی‌گناه با عقاید و آرزوهایی که داشتند مورد ظلم و ستم زورگویان قرار می‌گرفتند و محلی هم برای دادخواهی وجود نداشت.

این افراد، زجر و ستم‌هایی را که به آنها روا می‌شد و درد دل‌هایشان را به صورت قصه‌های شفاهی که همین افسانه‌ها باشد، برای دیگران بیان می‌کردند تا هم عقده دل را خالی کنند و به ناراحتی روانی مبتلا نشوند و هم اینکه موضوع را به گونه‌ای پیچیده و لطیف بازگو کنند تا از ظالمان و ستمگران وقت پوشیده بماند و دوباره مورد ظلم و ستم قرار نگیرند. برای مثال می‌توان گفت که گوینده افسانه «قزلباز» احتمالاً شخص «غوجه باباجان» است، شاید هم این نام مستعار باشد. (افسانه‌های ایرانی، مقایسه با افسانه‌های (سلیمی، منوچهر، «افسانه‌های کشورهای جهان»، ج اول، صفحه ۱۸)

تعریف و شاخصه‌های ادبیات مرزی یا بینابین نویسی

در میان ژانرهای ادبی کودک و بزرگسال، گونه‌ای نیز با نام ادبیات مرزی، گذار یا لایه لایه وجود دارد. این نوع ادبی به آثاری اطلاق می‌گردد که اسباب علاقه‌مندی و لذت هر دو گروه کودک و بزرگسال را فراهم می‌کنند؛ اما مرز کودکانه یا بزرگسالانه بودن در آنها مشخص نیست. ژرفاندیشی، نوآوری‌های چند لایه، مرز سیال خیال، حضور نویسنده نهفته، دوسویگی متن، ممکن بودن امور و تقابل حوادث در زمره مهمترین ویژگی‌های این گونه ادبی است. البته این دوگانه نویسی به صورت‌های متنوعی ظاهر می‌شود، از جمله به صورت شعر، کتاب‌های تصویری، داستان‌های پست مدرن و نویسندگانی که متون واحدی را با دو ساختار متناسب با بزرگسال و کودک می‌آفرینند. صاحب‌نظران ایرانی و خارجی دو دهه اخیر درباره این ژانر نظریه‌های فراوانی را مطرح کرده‌اند و شاخص‌ترین ویژگی‌های ادبیات مرزی را این چنین مطرح کرده‌اند:

الف. لایه لایه بودن؛ بعضی از کتاب‌ها در ظاهر برای کودکان نوشته می‌شوند، اما در واقع مخاطب آنها همه گروه‌های سنی است. هر کس در هر سن و موقعیتی چیزی از آنها در می‌یابد. لایه لایه بودن این آثار، حکایت از عمق متغیر و حتی متفاوت

آنها دارد. لایه‌ی رویی داستان، خود داستان است و لایه‌ای که ما اعتقاد داریم برای درک آن کمی تفکر بزرگسالانه لازم است و نه بزرگسالی؛ زیرا لازمه‌ی تفکر بزرگسالانه، بزرگسال بودن نیست و برعکس لایه‌ی داستان است که رفته رفته هر چقدر به درون داستان نزدیک می‌شویم لایه‌های پنهان آن آشکار می‌شود. در این ژانرها پس از گذار از یک لایه و ورود به لایه‌ی دیگر، یعنی جابه‌جایی موقعیتی و وضعیتی، می‌توان منتظر راه حلی پیش‌بینی نشده یا تکاملی غیرمنتظره بود؛ تکاملی که از ظواهر اشیاء گذشته، و به درون آنها نفوذ می‌کند؛ در نتیجه شخصیت‌های ارائه شده در کمال سادگی، عمیق و انباشته از زندگی و تحرک هستند.

ب. نویسنده‌ی نهفته

از شاخص‌ترین مؤلفه‌های ادبیات مرزی وجود نویسنده‌ی نهفته است که در آثار ویلیام گلدینگ صاحب کتاب سالار مگس‌ها، ناظر کودک و قصه است؛ ناظری که بیشتر از آنکه همسان و هم‌خانواده‌ی کودک باشد، تماشاگر اوست. حتی به نظر می‌رسد که این شگرد نمایشی به عمد استفاده شده است تا خواننده را از رویدادها و آدم‌های توصیف شده در داستان دور کند. در این نوع نگرش، نویسنده از خوانندگان خود می‌خواهد که دور بایستند و آنچه را مؤلف پیشنهاد می‌دهد و درک می‌کند، بشناسند و درنهایت به درجه‌ای از مهارت سرشار از تفکر و تعمق برسند. این نوع ادبی، بخشی از تجربه‌ی اجتماعی است که مخاطبان خود را از راه بازنمایی الگوهای مطلوب شخصیت و رفتارهای انسانی و روابط میان افراد، سازماندهی اجتماعی و شیوه‌های زندگی در این دنیا، اجتماعی می‌کند.

ج. دوسویگی متن

از دیگر مؤلفه‌های ادبیات با مشخصه‌های بینابین این است که با پیام‌های ظاهری متن مقابله می‌کند و نیاز به تحلیل دارد. ما در این نوع از متن‌ها با نوعی دوسویگی مواجهیم، به این معنا که از سویی کودک همان گونه که هست پذیرفته می‌شود و از سوی دیگر کودک می‌تواند بی آنکه تغییر کند بزرگ شود، یعنی همان ممکن بودن امور ویژگی دیگر این کتاب‌ها نفی ناممکن است. این آثار برآنند که ناممکن را منکر شوند و به واسطه‌ی همین نگرش چیزهای ناممکن اتفاق می‌افتد. مهم‌ترین جنبه‌ی این ناممکن‌ها آن است که دست کم در دنیای واقعی ما یعنی خارج از متن، ناممکن یا نامحتمل هستند و خواننده به سبب لذت حاصل از این گونه تجربه‌های نوشتاری، آنچنان به واقعیت علاقه‌مند می‌شود که حتی تکه‌های گاه ملال‌آور داستان و اتفاقات ناگوار برای آدم‌های خوب را می‌پذیرد. در دنیای داستان ناممکن، ناممکن وجود ندارد. خواننده‌ی هوشمند می‌داند که چنین چیزی نمی‌تواند وجود داشته باشد، اما در عین حال از آن گریزی نیست.

ه. تقابل حوادث

چنین آثاری پیچیدگی‌های دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم، دیگرگونه جلوه می‌دهند و این کار را با سازماندهی گسترده‌ی گوناگونی‌های ظریف جهان به صورت مجموعه‌ی تضادهای دوگانه نسبت خشک که در جایی واحد یا حتی در شخصیت واحد با هم تداخل می‌یابند انجام می‌دهند. این دوگانگی‌های رایج و در عین حال اصلی، زمان مکان، خیال و واقعیت را در بر می‌گیرد. به طور مثال در این کتاب‌ها، زمان حال، رویاروی گذشته می‌ایستد؛ مانند زمانی که شخصیت در زمان به عقب برمی‌گردد و گاهی آینده به دیدار حال می‌آید. از نظر مکانی «مقوله‌خانه» دور از خانه و بازگشت به خانه، تفکری را در پس خود دارد. خانه‌ها نشان دهنده‌ی امنیت و ملالند و مکان‌های دور از خانه نشان دهنده‌ی خطر و هیجان. خانه‌ها نشان دهنده‌ی ارتباط جمعی و خفقانند و دوری از خانه، نشان آزادی فردی و جدایی ذهنیتی که این متن‌ها می‌سازند همیشه دوسویه و ظریف است و نویسنده همیشه از دوسویگی‌ها و ظرافت‌ها آگاه است. ادبیات مرزی همیشه هم کودکانه است و هم در چهارچوب محدودیت‌های کودکانه‌ی نودلمن معتقد است که در همه‌ی انواع ادبیات لایه لایه، سه نوع حس مشترک و ضروری وجود دارد؛ نخست آنکه باید تقابل‌های روشنی در آنها موجود باشد. این به معنای آمیختگی ظریف گذشته و حال، حیوان و انسان، خوب و بد، سیاه و سفید که با ظرافت به خاکستری گراییده‌اند نیست، بلکه این تقابل‌ها به روشنی از یکدیگر جدا هستند؛ دوم آنکه این تقابل‌ها با هم تداخل و تعامل می‌کنند، اما در واقع و درنهایت با یکدیگر در نمی‌آمیزند، به عبارت دیگر، این دو چیز متضاد، مدتی با هم

تداخل داشته‌اند، اما در نهایت جدا مانده‌اند. سوم آنکه این تقابل‌ها عموماً با مکان‌های ویژه محل‌های عینی واقعی نمایانده می‌شوند؛ مانند طبیعت، خانه و باغ.... هر کدام از این مکان‌ها نیز با مجموعه‌ای از ارزش‌ها و دل‌مشغولی‌ها مرتبط است که این ارزش‌ها و دل‌مشغولی‌ها به گونه‌ای چشمگیر در تقابل با جایی دیگر که دل‌مشغولی‌های دیگری را می‌نمایاند به زندگی خود ادامه می‌دهند. این کتاب‌ها دارای فضاها یا جاهایی که متقابل دانسته شده‌اند به شیوه‌هایی در تداخلند که متضمن تعامل با یکدیگرند و در عین حال حس جداماندگی را نیز نگه می‌دارند

شخصیت پردازی کودک و بزرگسال

در بسیاری از این آثار با دادن نقش‌های اصلی به هر دو شخصیت کودک و بزرگسال، این دو گروه مساوی توصیف می‌شوند و در نتیجه امکان همذات‌پنداری برای هر دو فراهم می‌آید در عین حال، شخصیت‌ها همواره پویا و در حرکت هستند. برخی برخلاف نظر نودلמן درباره تقابل‌های سه‌گانه که پیش از این یاد شد، معتقدند در این دسته آثار شخصیت‌ها نیز به نسبت رمان کودک پیچیده و خاکستری رنگند و به‌طور مشخص نمی‌توان آنها را خوب یا بد دانست (اقا بابایی، زهرا، «کاربست مولفه‌های ادبیات مرزی»)

رولد دال

یکی از نویسندگانی که در داستان‌هایش به کودکان و مسائل آنها توجه زیادی دارد رولد دال است او یکی از نویسندگان برجسته و مشهور ادبیات کودک انگلستان است آثار متعددی برای کودک و نوجوان خلق کرده و بیشتر آثارش به زبان فارسی و چندین زبان زنده دنیا ترجمه شده است.

از مهمترین آثار او چارلی و کارخانه شکلات سازی، جیمز و هلوی غول پیکر، دنی قهرمان جهان، ماتیلدا، جورج و داروی شگفت‌انگیز، انگشت جادویی و غیره است.

به دشواری می‌توان بحثی جدی یا تجزیه و تحلیلی ژرف درباره کتاب‌های کودکان رولد دال یافت، بی‌آنکه مجادله‌ای بر او یا علیه تفاوت‌ها و مرزبندی‌های عمیق بینادبیات در گرفته باشد. دال را شاید بتوان موفق‌ترین نویسنده کودک و نوجوان جهان در قرن بیستم به شمار آورد. فروش آثار او حتی بسیار بیشتر از نویسنده پرکاری چون انید بلایتون است. چنین موفقیتی را تا حد زیادی باید مرهون فرهنگ عامه به حساب آورد. هنوز بیشتر تفسیرهایی که درباره آثار او می‌شود مبتنی بر احساساتی به دور از منطق است.

آنچه بر دشواری موضوع و شاید هم غنای آن می‌افزاید این واقعیت است که دال خود نه تنها نویسنده‌ای زبردست، که یک تبلیغاتچی کاردان و مبتکر است. او خود را به عنوان شخصیتی خودرأی و یک دنده و پرتوقع نشان داده است. او به ندرت هوش سرشار و اطلاعات پربارش را در اختیار مصاحبه کنندگان و خبرنگاران زبر و زرنگ قرار می‌داد. یکی از اظهارنظرهای نمونه‌وار او که در یکی از آخرین مصاحبه‌های خویش بیان کرده، برداشت وی را نسبت به کتاب‌های کودکان، دست‌کم از آخرین مصاحبه‌های خویش بیان کرده، برداشت وی را نسبت به کتاب‌های کودکان، دست‌کم برداشتی که او آرزوی تشبیت و ماندگاری آن را در سرمی‌پروراند، تا حدود زیادی نشان می‌دهد:

من همدلی و نزدیکی زیادی با بچه‌ها دارم مشکلاتشان را درک می‌کنم چنانچه بخواهید درک درستی از چند و چون دنیای کودک، در ذهن داشته باشید، باید دستان و زانوانتان را دست کم یک هفته به اندازه آنها خم کنید. آنگاه در خواهید یافت که اطرافتان پر از غول‌های ملعونی است که دائم به شما می‌گویند این کار را بکن، آن کار را نکن...! از این رو به صورتی ناخودآگاه این غول‌ها به دشمن بدل می‌شوند. هنگامی-که من ماتیلدا را براساس این نظریه نوشتم. بچه‌ها با گرمی تمام از آن استقبال کردند» وای خدای من اونم که از خود ماست دال هم که از خودمان است به راستی، مگر چند نفر آدم علاف مثل من در میانه هفتاد سالگی پیدا می‌شود که ول بگردد و لطیفه و چرت و پرت بگوید

به نقل از «سایکس» ۱۹۹۱، صفحه ۸۲ این امر به شدت حیرت‌آور است که منتقدین دال به دو دسته متضاد تقسیم شده‌اند؛ یعنی دسته‌ای که به هواخواهی از تظاهر کودک‌محورانه آناژنی شادی‌آفرین او پرداخته و گروهی که عامیگری و

سبکسری‌های شیطنت‌آمیز و رندانه او را سرزنش می‌کنند؛ زیرا کار و هنر دال برای کودکان و نوجوانان یکدست یا یکنواخت نیست، بلکه پر از شگفتی‌ها و نوآوریهای گاه نامعقول است که به نظر می‌رسد مورد غفلت و بی‌توجهی قرار گرفته‌اند. بدون شک آشوبگری که برای دوران کودکی امری طبیعی است، برای اقتدار بزرگسالان می‌تواند خطرساز باشد. از این رو بسته به اینکه شما در چه جایگاه و موضعی قرار گرفته باشید، ممکن است آن را پدیده‌ای روح‌بخش و یا تهدیدکننده به شمار آورید. پاسخ دال به کسانی که وی را به خشونت سادیسیم دگر آزاری یا تبعیض جنسی متهم می‌کردند بر آن بود که او نوعی کم‌دی و شوخ طبعی را در نوشته‌هایش تصویر می‌کند و از این رو، به سادگی چنین اتهاماتی را بی‌پایه می‌دانست. نابودی عمه اسپانچ و اسپایسر در داستان «جیمز و هلوی غول پیکر» نوشته شده به سال ۱۹۶۱ و مرگ مادر بزرگ دیوانه عفریته پیر پیرزن مزخرف در داستان «داروی مبهوت کننده جرج» منتشر شده در سال ۱۹۸۱، از نظر دال، صرفاً از جنبه کارتونی می‌تواند مورد نظر قرار گیرد. این آثار، به قصد خنداندن نگاشته شده‌اند و نه آنکه زن ستیزی را به نمایش بگذارند. (پیتر هان، رولد دال)

خلاصه داستان جیمز و هلوی غول پیکر

جیمز پسر بچه کوچکی است که در خردسالی پدر و مادرش را از دست می‌دهد. کرگدنی وحشی که از باغ وحش فرار کرده و عصبانی و گرسنه است، پدر و مادر او را می‌خورد و او تنها می‌ماند. او را پیش عمه‌هایش می‌فرستند، عمه‌های بدجنس و پیری که او را دوست ندارند و او را وادار به کارهای سخت و طاقت فرسا می‌کنند.

جیمز تنها می‌ماند و در تنهایی خود گریه می‌کند. خانه عمه‌های او در بالای تپه است و جیمز حق ندارد از بالای تپه به پایین تپه که دهکده‌شان است برود و خانه قبلی‌شان را از بالای تپه نگاه می‌کند.

یک روز از شدت ناراحتی از دست عمه‌ها فرار می‌کند و در جایی پشت علف‌های هرز، با مردی جادویی برخورد می‌کند. آن مرد جادویی به او دانه‌های جادویی می‌دهد، اما متأسفانه، دانه‌ها از دست جیمز می‌افتند و به زیر خاک و در کنار درخت هلوی پیر خشکیده فرو می‌روند، بلافاصله درخت هلو بزرگ می‌شود و هر لحظه بزرگتر و بزرگتر می‌شود.

عمه‌ها متوجه آن می‌شوند و همه مردم دهکده به دیدن آن می‌آیند و عمه‌ها از این طریق پولدار می‌شوند و وقتی در حال شمارش پول‌های خود هستند جیمز را پس از کلی کار کردن از خانه بیرون می‌کنند. جیمز تنها می‌ماند، اما این خطر را می‌کند که به کنار درخت هلو برود و وقتی کنار درخت هلو می‌رود سوراخی در آن مشاهده می‌کند و داخل سوراخ می‌شود و به تونلی وارد می‌شود که در نهایت به هسته آن که دری چوبی در آن وجود دارد می‌رسد. در چوبی را با باز می‌کند و وارد آن می‌شود و با حشرات غول‌پیکری مواجه می‌شود که در ابتدا از آنها می‌ترسد، اما پس از مدت کوتاهی می‌فهمد که آنها منتظر او بودند و همگی با هم دوست هستند و با جیمز هم دوستند. حشرات غول‌پیکر در اثر دانه جادویی به آن شکل درآمده‌اند و عبارتند از ملخ، هزارپا، عنکبوت، کرم شب تاب، کرم خاکی و جیمز.

آنها همراه هلو به اقیانوس می‌رسند و با کوسه‌هایی که به آنها حمله کرده‌اند مواجه می‌شوند و جیمز به این راه حل می‌رسد که باید در هوا پرواز کنند. به وسیله تارهایی که عنکبوت و کرم شب تاب می‌بافتند مرغ‌های دریایی را به هلو متصل می‌کنند و پس از آن پانصدو اندی مرغ دریایی، آنها به پرواز در می‌آیند در پروازشان شادی می‌کنند و یکباره هزارپا به اقیانوس می‌افتد که به وسیله جیمز نجات پیدا می‌کند و بعد از ادامه مسیر آنها با تگرگ و با ابرها برخورد می‌کنند که مردان تگرگ‌ساز و باران‌ساز به‌خاطر دشنام هزارپا به آنها حمله می‌کنند و آنها را زخمی می‌کنند بعد از گذشتن از آنها با مردهای رنگین کمان ساز که در حال ساختن رنگین کمان هستند برخورد می‌کنند و پس از اینکه یکی از آنها به وسیله یک مرغ هوایی به پرواز در می‌آید و از آنجا دور می‌شود، دیگر مردان رنگین کمان ساز آنها را رها می‌کنند و رنگین کمانشان سقوط می‌کند و آنها که پشت رنگین کمان زندانی شده بودند آزاد می‌شوند و از آنجا می‌روند و در اثر پرتاب رنگ‌های مردان رنگین کمان ساز، پاهای هزار پا حسابی به هم می‌چسبند، اما در اثر بارش باران که بسیار هم شدید بوده، آن رنگ‌ها پاک می‌شوند و آنها از یک بلای دیگر نجات پیدا می‌کنند. در نهایت آنها مرغان هوایی را یک به یک آزاد می‌کنند تا به خشکی فرود بیایند، جایی که می‌رسند آمریکا و

نیویورک است، اما هواپیماهایی که به پرواز درآمدند ناگهان تمام مرغان را یک‌دفعه آزاد می‌کنند و جیمز و هلو و دوستانش به‌سرعت به طرف زمین در حال فرود آمدن هستند و مطمئنند که می‌میرند، ناگهان از این خطر نیز رهایی پیدا می‌کنند و بالای یک آسمان خراش گیر می‌کنند و هلو به آن آویزان می‌شود. پس از آمدن پلیس و آتش‌نشانی و اینکه آنها به هم معرفی می‌شوند با هم دوست می‌شوند و آنها را به ساختمان شهرداری می‌برند و برای آنها جشن می‌گیرند و سرنوشت هر کدام بسیار عالی می‌شود و در نهایت جیمز در خانه چوبی که هسته هلو است زندگی می‌کند و بچه‌ها به دیدن او می‌آیند و قصه‌های سفر او را می‌شنوند و جیمز تصمیم می‌گیرد که داستانش را بنویسد و این داستان نوشته جیمز است.

خلاصه داستان کدو قلقله زن

در کدو قلقله زن پیرزنی که حوصله‌اش در روستای خود سر رفته است تصمیم می‌گیرد با وجود پیری و ضعیفی و لاغری به دیدن دخترش در دهکده‌ای که آن سوی جنگل است برود و با اینکه می‌داند راه خطرناک است این ریسک را می‌پذیرد و با پوشیدن لباس‌های نو به سمت خانه دخترش حرکت می‌کند. در راه با گرگ برخورد می‌کند، گرگ می‌خواهد او را بخورد ولی پیرزن می‌گوید مرا نخور چون که من ضعیف و لاغر، بگذار بروم خانه دخترم چند روزی بمانم و چاق و چله شوم و وقتی برگشتم آن وقت مرا بخور. گرگ هم قبول می‌کند. مدتی به راهش ادامه می‌دهد که با شغال برخورد می‌کند و باز هم همان مکالمه تکرار می‌شود و دوباره وقتی به مسیر ادامه می‌دهد با روباه مواجه می‌شود و یک بار هم با کفتار مواجه می‌شود و هر بار به آنها هم این دروغ را می‌گوید و آنها باور می‌کنند و اجازه می‌دهند که او رد شود. وقتی به خانه دخترش می‌رسد و چند هفته از او پذیرایی می‌کنند و واقعاً چاق و چله و سر حال می‌شود، در فکر این است که چطور می‌تواند سالم به منزل خود برگردد و فکر می‌کند و از دخترش می‌خواهد یک کدوی بزرگ برای او آماده کند و داخلش را خالی کند و دخترش هم این کار را می‌کند و کدو را خالی می‌کند و خاله پیرزن داخل آن می‌شود و آنها را به سمت روستای پیرزن قل می‌دهند. او به سمت خانه خود می‌رود که در راه دوباره به همان حیوانات برخورد می‌کند. کفتار، روباه و شغال دروغ پیرزن را که می‌گوید؛ یک پیرزن را ندیدی و می‌گوید؛ نه والا و نه بلا را باور می‌کنند، اما گرگ متوجه می‌شود که او همان خاله پیرزن است که قرار بوده برگردد و گرگ عصبانی است؛ زیرا در این مدت گرسنه بوده و فرزندانش خود را خورده است. می‌خواهد که او را بخورد، اما خاله پیرزن از او می‌خواهد که او را در دهکده بین خاکسترهای روستای خود به زمین بکوبد تا استخوان‌های او درد نگیرد و گرگ قبول می‌کند و وقتی این کار را می‌کند، خاکسترها به چشم گرگ می‌رود و هیچ جا را نمی‌بیند و خاله پیرزن از این فرصت استفاده کرده و از آنجا فرار می‌کند و به خانه خودش می‌رود.

رابطه بینامتنیت دو داستان

در افسانه کدو قلقله زن پیرزن تنهاست، در جیمز و هلو و غول پیکر هم جیمز تنهاست. هر دو در سن آسیب پذیری هستند. پیرزن و کودک، باید به هر دو توجه خاصی شود در صورتی که پیرزن تنها مانده و حوصله‌اش سر رفته و جیمز، پدر و مادرش را از دست داده و تنها مانده و با کسانی زندگی می‌کند که هم پیرند و هم او را دوست ندارند.

هر دو تصمیم می‌گیرند. پیرزن تصمیم می‌گیرد که به خانه دخترش برود و خطر رد شدن از جنگل را می‌پذیرد، جیمز هم خطر رفتن کنار هلو را می‌پذیرد.

پیرزن در خطر از هوش خود استفاده می‌کند و بارها استفاده از هوش خود را در مواجهه با حیوانات و یا رفتن داخل کدو نشان می‌دهد. جیمز هم چاره‌اندیشی را نشان می‌دهد و از هوش خود در مواجهه با کوسه و استفاده از مرغ دریایی یا رد شدن از کنار ابرها و رنگین کمان و یا نجات هزارپا استفاده می‌کند.

در کدو قلقله زن صحبت با حیوانات در داستان وجود دارد. در جیمز هم صحبت با حیوانات البته از نوع حشرات وجود دارد. در جیمز پشتکار و تلاش دیده می‌شود و در پیرزن هم همین‌طور، آنها در مواجهه با سرنوشت تلاش زیادی می‌کنند و با پشتکار از مشکلات نجات پیدا می‌کنند.

هر دو اعتماد به نفس دارند. هر دو از یک مسیر باید عبور کنند؛ دریا یا جنگل. در هر دو داستان، کارهای ماورای طبیعی انجام می‌شود، چیزی شبیه جادو، انسان در کدو و قرص خوردن درخت و حشرات و رفتن در هلو و رفتن به آسمان به وسیله مرغ دریایی، رد شدن از اقیانوس. در هر دو داستان میوه‌های بزرگ به شکل گرد که در اولین چشم‌انداز در هر دو داستان مشهود است.

تفاوت‌ها

در کدو یک مطلب تکرار می‌شود «می‌بینی که من یه پیرزن لاغرو چروکیده‌ام، منو نخور» و حیواناتی که پاسخ می‌دهند «باشه برو و برگرد» اما در جیمز این‌طور نیست، نویسنده گره افکنی‌های متفاوتی را ارائه داده است که جذابیت داستان را بسیار افزایش می‌دهند.

داستان کدو، در مواجهه با گرگ است که دروغ را کشف می‌کند و پیرزن با یک دروغ بزرگتر او را فریب می‌دهد؛ اما در جیمز گره‌افکنی‌های زیادی دیده می‌شود؛ مثلاً مواجهه با کوسه‌ها یا افتادن هزارپا در آب، رد شدن از کنار ابرها و مردهای باران‌ساز و تگرگ‌ساز و رد شدن از کنار رنگین کمان و مردهای رنگین کمانی که هر کدام ماجرای جدیدی است و حوصله خواننده سر نمی‌رود.

و در هر دو داستان پایان خوش دیده می‌شود و نتیجه هوش و پشتکار و مقاومت؛ رسیدن به نتیجه خوب و موفقیت است که نتیجه اخلاقی و تعلیمی خوبی برای تعلیم به کودکان است.

منابع

- ۱- پراب، ولادیمیر، مترجم، بدره‌ای، فریدون، «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» تهران، توس، ۱۳۶۸.
- ۲- تودورف، تزوتان، ترجمه داریوش کریمی «منطق گفت‌وگویی» ، تهران، مرکز، ۱۳۷۷.
- ۳- نامور مطلق، بهمن، «درآمدی بر بینامتنیت» تهران، سخن ۱۳۹۰.
- ۴- بتلهایم، برونو، نکویی نایینی نسیم «بررسی افسانه‌های پریان از دیدگاه روانشناسی» جلد ۱، هنرهای زیبا، ۱۳۹۰.
- ۵- دلاشو، م، لوفلر، ترجمه ستاری، جلال، «زبان رمزی قصه‌های پریوار» تهران، توس ۱۳۶۶
- ۶- بتلهایم، برونو، ترجمه، بهروز کیا، «کودکان به قصه نیاز دارند» چاپ سوم ۱۳۹۳، تهران، افکار.
- ۷- درویشیان، علی اشرف، خندان، رضا، «فرهنگ افسانه‌های مردم ایران» تهران، کتاب و فرهنگ، ۱۳۷۸.
- ۸- میرصادقی، جمال «داستان‌های خیالی،» تهران، سخن ۱۳۹۲.
- ۹- راوندی، مرتضی «تاریخ اجتماعی ای ایران» جلد ۱، امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۷.
- ۱۰- سلیمی، منوچهر «افسانه‌های ایرانی، مقایسه با افسانه‌های کشورهای جهان» ج اول، گوتنبرگ، ۱۳۹۰.
- ۱۱- اهی، لیلی، (ایمن)، میرهادی، توران، (خمارلو)، و دولت آبادی، مهدخت «گذری در ادبیات کودکان» ، فرهنگنامه کودکان و نوجوانان، ۱۳۹۷
- ۱۲- الیاده، میرچاه، مترجم ، زنگویی، نصرالله «افسانه و واقعیت» پاپیروس، تهران، ۱۳۶۸.
- ۱۳- ولادیمیر، پراب، ترجمه، بدره‌ای، «ریخت-شناسی قصه‌های پریان» تهران، توس، ۱۳۶۸.
- ۱۴- سلیمی، منوچهر «افسانه‌های ایرانی، مقایسه با افسانه‌های کشورهای جهان» ج اول، گوتنبرگ ۱۳۹۰.
- ۱۵- آقا بابایی، زهرا، محبوب، فرشته، دلیلی، فتانه «کاربست مؤلفه‌های ادبیات مرزی در دو داستان زیبا صدایم کن و دنی قهرمان جهان» ، مجله مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله علمی پژوهشی، سال دوازدهم شماره اول بهار و تابستان (۱۴۰۰)
- ۱۶- هان، پیتر، مترجم، اقبال زاده، شهرام ، «رولد دال» ، کتاب ماه کودک و نوجوانان «اردیبهشت ۱۳۸۳.