ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΦΛΩΡΙΝΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

ΔΙΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

"ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ"

Διπλωματική εργασία

"Σημεία και σημαινόμενα στο λαϊκό παραμύθι. Μελέτη περίπτωσης: Τα οκτώ παραμύθια της Φλώρινας."

του

Μαϊόβη Δημητρίου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Κωτσαλίδου Ευδοξία, ΕΕΔΙΠ

Εξεταστές:

1. Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος, Καθηγητής

2. Βακάλη Άννα, ΕΔΙΠ

Φλώρινα, …….

Copyright © Μαϊόβης Δημήτριος, 2022.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν στη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

Ονοματεπώνυμο: Μαϊόβης Δημήτριος

Α.Ε.Μ.: 7346

Ηλεκτρονική διεύθυνση: dimaiovis@gmail.com

Έτος εισαγωγής: 2017

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: "Σημεία και σημαινόμενα στο λαϊκό παραμύθι. Μελέτη περίπτωσης: Τα οκτώ παραμύθια της Φλώρινας."

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, η βιβλιογραφία και οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει, έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι το/τη συγγραφέα.

Ημερομηνία …… - …… - 202… **Ο δηλών**

Μαϊόβης Δημήτριος

Περιεχόμενα

Περίληψη 7

Abstract 8

Εισαγωγή 8

1. Το παραμύθι 10

1.1 Ορισμός παραμυθιού 11

1.2 Είδη παραμυθιού 12

1.2.1 Λαϊκό παραμύθι 12

1.2.2 Έντεχνο παραμύθι 15

2. Λαϊκό παραμύθι 17

2.1 Θεωρίες προέλευσης παραμυθιού 17

2.2 Βασικά χαρακτηριστικά λαϊκού παραμυθιού 20

2.3 Βασική οργάνωση λαϊκού παραμυθιού 22

2.4 Μοτίβα λαϊκού παραμυθιού 23

2.5 Ήρωες λαϊκού παραμυθιού 25

2.6 Λειτουργίες παραμυθιού κατά Propp 26

2.7 Αξία λαϊκού παραμυθιού 28

3. Μορφές προσέγγισης λαϊκού παραμυθιού 30

3.1 Συμβολική προσέγγιση 31

3.2 Μορφολογική προσέγγιση 32

3.3 Ψυχαναλυτική προσέγγιση 32

3.4 Φεμινιστική προσέγγιση 34

3.5 Φιλολογική προσέγγιση 35

4. Σημειωτική 36

4.1 Ορισμός σημειωτικής 36

4.2 Αντικείμενο σημειωτικής 38

5. Ιστορία της τέχνης 40

5.1 Ορισμός τέχνης 40

5.2 Αντικείμενο της Ιστορίας της Τέχνης 41

5.3 Λεξιλόγιο της ιστορίας της τέχνης 42

5.4 Μέθοδοι ανάλυσης έργου τέχνης 43

6. Ανάγνωση εικόνας 45

6.1 Εικονογραφημένο βιβλίο 45

6.2 Αλληλεπίδραση κειμένου και εικόνας 47

6.3 Τρόποι ανάγνωσης των εικόνων 49

7.Ανάλυση κειμένου **51**
7.1 Ορισμός ανάλυσης κειμένου **51**
7.2 Ανάλυση περιεχομένου **53**
7.3 Ανάλυση λόγου **53**
Ερευνητικό μέρος **54**
1. Μεθοδολογικό Πλαίσιο **54**
2. Κείμενα μελέτης **55**
3. «Οχτώ παραμύθια της Φλώρινας» **57**
3.1« Το αλάτι το πιο γλυκό» **57**
3.2 «Ποιος ήταν ο γαμπρός» **59**
3.3 «Ο μυστηριώδης γέροντας» **61**
3.4 «Ο μπάρμπα-Θόδωρος και η αρκούδα» **63**
3.5 «Το μυστικό του άντρα της» **64**
3.6 «Πιο μπουνταλάδες από σας» **65**
3.7 «Ο Μαλαιστρίνος» **66**
3.8 «Ποια να πάρω» **68**
4. Συγκεντρωτικός πίνακας αποτελεσμάτων έρευνας **68**
Συζήτηση **72**
Δημιουργικό μέρος **75**
Ο τυφλοπόντικας των υπονόμων **76**
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ **79**

Περίληψη

Οι άνθρωποι σε κάθε εποχή ήθελαν να ακούν και να διαβάζουν παραμύθια. Ειδικά τα παιδιά δεν είναι λίγες οι φορές που τα επιλέγουν για να ταξιδέψουν σε διαφορετικούς κόσμους όπου κανένας δεν τα περιορίζει και δεν τους θέτει κανόνες. Τα λαϊκά παραμύθια είναι αυτά που είναι πιο διαδεδομένα, εφόσον δεν υπάρχει περιοχή σε όλο τον κόσμο που να μην τα έχει στην παράδοση της. Πάρα πολλοί μελετητές έχουν διερευνήσει τους τρόπους με τους οποίους μπορεί κανείς να προσεγγίσει τα πολύ σημαντικά αυτά στοιχεία του πολιτισμού. Οι συμβολισμοί που περιέχουν είναι πολλοί και συμβάλλουν στον έμμεσο διδακτισμό που τα ίδια προσφέρουν. Εξαιτίας αυτού μία πολύ καλή μέθοδος ανάλυσης τους είναι η σημειωτική. Αυτήν ακριβώς ακολουθήθηκε και για την η συγκεκριμένη έρευνα, η οποία αφορά την ανάλυση της συλλογής «Οχτώ παραμύθια της Φλώρινας» του Μίμη Σουλιώτη. Είναι η πιο κατάλληλη μέθοδος για να γίνουν φανερά όλα τα κρυφά νοήματα που τα ίδια περιλαμβάνουν καθώς και οι συμβολισμοί τους.

Λέξεις κλειδιά: λαϊκό παραμύθι, σημειωτική, Σουλιώτης, Φλώρινα.

Abstract

People in every age wanted to hear and read fairy tales. Children in particular are often the ones who choose to travel to different worlds where no one restricts them and sets rules for them. Popular fairy tales are the most widespread, since there is no area in the world that has no tradition in them. Too many scholars have explored the ways in which one can approach these very important elements of culture. The symbols they contain are many and contribute to the indirect teaching that they themselves offer. Because of this a very good method of analyzing them is semantics. This is precisely the case with this particular research, which deals with the analysis of Mimi Souliotis' “Eight Fairy Tales From Florina”. It is the most appropriate method for revealing all the hidden meanings that they themselves contain as well as their symbols.

Keywords: folk tale, semiotics, Souliotis, Florina.

Εισαγωγή

Τα παραμύθια είναι πολύ σημαντικά για την ανάπτυξη του παιδιού και κυρίως της φαντασίας του. Παρουσιάζουν διάφορες αλήθειες για τη ζωή και τον κόσμο γύρω του, δοσμένες με πολύ απλό και κατανοητό τρόπο. Με αυτό τον τρόπο δίνουν στο παιδί να καταλάβει το νόημα της ύπαρξης του, του περνούν σωστούς τρόπους συμπεριφοράς, το εξασκούν σε διάφορες κοινωνικές συμπεριφορές και του μεταλαμπαδεύουν πλήθος ηθικών προτύπων. Η αποτύπωση και η παρουσίαση του πραγματικού κόσμου σε συνδυασμό με όλα τα μαγικά και φανταστικά στοιχεία βάζουν το παιδί να σκεφτεί και να σχηματίσει αντιλήψεις για τον κόσμο και τη ζωή γύρω του. Μέσω της φαντασίας που κυριαρχεί στα παραμύθια τα παιδιά πλάθουν στο μυαλό τους τους δικούς τους κόσμους, στους οποίους πολλές φορές επιλέγουν να βρουν καταφύγιο.

Η γνώση που παρέχεται στα παιδιά μέσα από τα παραμύθια είναι αντικειμενική. Εξαιτίας όμως της κυριαρχίας του φανταστικού στοιχείου μπορούν να την κατανοήσουν πολύ περισσότερο και να την αφομοιώσουν. Κάθε παιδί οποιασδήποτε ηλικίας επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τα παραμύθια που ακούει ή διαβάζει. Συγχρόνως η φαντασία του δουλεύει πυρετωδώς και παίρνει διάφορες μορφές. Τα παραμύθια μπορούν κάλλιστα να επηρεάσουν κάθε τομέα της ανάπτυξης ενός παιδιού. Τις περισσότερες φορές τα παιδιά ταυτίζονται με τους ήρωες και με τις περιπέτειες τους. Με τον τρόπο αυτό βελτιώνεται η προσοχή και η συγκέντρωση τους με άμεσο αποτέλεσμα την ταυτόχρονη βελτίωση ολόκληρης της διαδικασίας της μάθησης.

Μάλιστα κατά τη διάρκεια των προηγούμενων χρόνων τα παραμύθια δεν χρησιμοποιούνταν μόνο για την ευχαρίστηση των παιδιών, αλλά δεν ήταν λίγες οι φορές που και πολλοί ενήλικες διάβαζαν παραμύθια για τη διασκέδασή τους. Κάθε ένα από αυτά περιλαμβάνει πλήθος συμβολισμών που κρύβουν πίσω τους ολόκληρες τις αντιλήψεις για τη ζωή. Η συγκεκριμένη εργασία εστιάζεται στη σημειωτική ανάλυση της συλλογής των παραμυθιών του Μίμη Σουλιώτη με τίτλο «Οχτώ παραμύθια της Φλώρινας».

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μία αναφορά στο παραμύθι γενικότερα. Δίνονται οι διάφοροι ορισμοί που έχουν δοθεί για αυτό καθώς και τα είδη στα οποία ταξινομείται. Πιο συγκεκριμένα στη συνέχεια αναλύεται σε ένα πρώτο στάδιο το λαϊκό παραμύθι,

ενώ ακολουθεί το έντεχνο. Δεν αναλύονται διεξοδικά απλά γίνεται ένας σύντομος εννοιολογικός προσδιορισμός τους.

Στη συνέχεια στο δεύτερο κεφάλαιο περνάμε συγκεκριμένα στο είδος του λαϊκού παραμυθιού. Αρχικά παρουσιάζονται όλες οι θεωρίες που αφορούν την προέλευση του. Έπειτα αναλύονται τα βασικά χαρακτηριστικά που καθορίζουν τη δομή του, καθώς και την οργάνωση του. Εδώ γίνεται αναφορά σε όλους τους ήρωες, ανθρώπινους και μη, που μπορεί να συναντήσουμε στα λαϊκά παραμύθια. Ακολουθούν τα μοτίβα, τα οποία κυριαρχούν σε όλα ανεξαιρέτως τα παραμύθια αυτού του είδους. Σειρά έχουν όλες οι λειτουργίες που υπάρχουν μέσα σε αυτά σύμφωνα με τον Propp. Στο τέλος τονίζεται και η μεγάλη αξία που τα ίδια έχουν.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναφέρονται όλες οι μορφές προσέγγισης του λαϊκού παραμυθιού. Πιο συγκεκριμένα αναλύονται τα ακόλουθα είδη τους: η συμβολική, η μορφολογική, η ψυχαναλυτική, η φεμινιστική και η φιλολογική προσέγγιση. Ακολούθως στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται μία διεξοδική αναφορά στην επιστήμη της σημειωτικής. Δίνεται αρχικά ένας εκτενής ορισμός της και στη συνέχεια αναφέρεται το βασικότερο αντικείμενο ενασχόλησης της.

Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται μια προσπάθεια επεξήγησης της επιστήμης που ονομάζεται «Σημειωτική» μέσω μια ιστορική αναδρομής, δίνοντας έναν ορισμό για τον σκοπό και το αντικείμενο μελέτης της.

Στο πέμπτο κεφάλαιο περνάμε στην ιστορία της τέχνης. Μετά τον ορισμό της έννοιας «τέχνη» παρουσιάζεται το αντικείμενο της, το βασικό της λεξιλόγιο, με το οποίο πρέπει να είναι εξοικειωμένοι όσοι ασχολούνται με αυτήν, καθώς και μέθοδοι που χρησιμοποιούνται κατά την ανάλυση ενός έργου τέχνης.

Στο έκτο κεφάλαιο γίνεται διεξοδική αναφορά στα εικονογραφημένα βιβλία. Πιο συγκεκριμένα παρουσιάζεται η αλληλεπίδραση μεταξύ κειμένου και εικόνας καθώς και ο τρόπος με τον οποίο μπορούν οι εικόνες να προσεγγιστούν. Τέλος στο έβδομο και τελευταίο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους γίνεται μία παρουσίαση της έννοιας της ανάλυσης του κειμένου. Αφού οριστεί η ίδια περνάμε συγκεκριμένα στην ανάλυση λόγου και κειμένου.

Στο ερευνητικό μέρος επίκεντρο της μελέτης μας γίνονται τα «Οχτώ παραμύθια της Φλώρινας». Αρχικά αναλύεται το μεθοδολογικό πλαίσιο που θα ακολουθηθεί και αναφέρεται το δείγμα στο οποίο θα στηριχθεί η συγκεκριμένη έρευνα. Στη συνέχεια ακολουθεί η σημειωτική ανάλυση του καθενός από τα οκτώ παραμύθια ξεχωριστά.

1. Το παραμύθι

1.1 Ορισμός παραμυθιού

Δεν υπάρχει ούτε Ένας λαός σε όλο τον κόσμο που να μην έχει να παρουσιάσει τα δικά του παραμύθια. Μέσω της γλώσσας του έχει μετατραπεί σε ένα οικουμενικό είδος και ένα μέσο επικοινωνίας των λαών ανεξαρτήτως νοοτροπίας και καταγωγής. Είναι φανερό ότι αυτή η γλώσσα του παραμυθιού κατόρθωσε κάτι που δεν έχει ξαναγίνει. Από τη μία είναι παγκόσμια και ενοποιημένη και από την άλλη δεν εμποδίζει ούτε στο ελάχιστο την εκδήλωση της διαφορετικότητας και των πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων των λαών (Κανατσούλη, 2002).

Η ίδια η λέξη παραμύθι είναι σύνθετη από τα «παρα + μύθος» και προέρχεται από το ρήμα «παραμυθούμαι» που σημαίνει συμβουλεύω, προτρέπω, ανακουφίζω. Σε έργα του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη αντί για αυτήν χρησιμοποιείται η λέξη «μύθος», ενώ κατά το Μεσαίωνα δήλωνε την ψευτιά και την ανοησία (Χατζηδάκη-Καψωμένου, 2002). Αποτελεί το κορυφαίο είδος της λαογραφιάς (Μερακλής, 2011). Πολλοί θεωρούν μάλιστα ότι συγγενεύει και με την ποίηση, αφού και εδώ χρησιμοποιούνται σχήματα λόγου, εικόνες, η λιτότητα, η «δομική αντίθεση» και η «συγκεκριμενοποίηση του αφηρημένου» (Αυδίκος, 1996).

Ο Polivka (1932) ορίζει το παραμύθι ως μία διήγηση που έχει δημιουργηθεί με ποιητική φαντασία προερχόμενη κατά κύριο λόγο από τον μαγικό κόσμο.Είναι μία ιστορία του θαύματος που δεν επηρεάζεται από την πραγματική ζωή και την ακούν με μεγάλη ευχαρίστηση τόσο οι μικροί όσο και οι μεγάλοι ανεξαρτήτως αν την πιστεύουν ή όχι (Αυδίκος, 1994). Ο Μέγας από την άλλη το θεωρεί μία διήγηση θαυμάσιων γεγονότων που βασίζεται στην ποιητική φαντασία και στο μαγικό κόσμο. Ο ίδιος το όρισε ως μία αφήγηση με ορισμένο μήκος που περιλαμβάνει μία διαδοχή γεγονότων.

Το παραμύθι μπορεί να έχει δύο μορφές: τη λαϊκή και την έντεχνη. Η πρώτη είναι γέννημα του αγροτικού κόσμου, στον οποίο απευθύνεται, ενώ η δεύτερη του αστικού (Μερακλής, 1999). Ο στόχος του παραμυθιού είναι η ψυχαγωγία, η νοητή μεταφορά του ανθρώπου σε κόσμο σε ουτοπικούς. Εντούτοις ο Αύδικος (1997) θεωρεί ότι αυτό έχει μία πολύ βαθύτερη διάσταση, την ηθική. Σύμφωνα με τον ίδιο ο κόσμος του παραμυθιού είναι μία φανταστική αντανάκλαση της ίδιας της πραγματικότητας.

Έχει την ικανότητα να επιδιορθώνει και να πραγματοποιεί τα άπιαστα όνειρά του ανθρώπου. Οι καταστάσεις περιγράφονται ξεκάθαρα όπως ακριβώς είναι και τα συναισθήματα κατά την παιδική ηλικία. Για αυτόν τον λόγο συμβάλλει στη διάπλαση της συμπεριφοράς και της προσωπικότητας κάθε παιδιού και το ωθεί να κάνει όνειρα και να κατευθύνει καλύτερα τη ζωή του μέσω αυτών (Αυδίκος, 1997).

1.2 Είδη παραμυθιού

1.2.1 Λαϊκό παραμύθι

Το λαϊκό παραμύθι αντικειμενικά είναι το πιο παλιό είδος της λογοτεχνίας και συμπεριλαμβάνεται τόσο στην προφορική όσο και στη γραπτή (Αυδίκος, 1994). Για το ίδιο έχουν δοθεί πάρα πολλοί ορισμοί που παρά τις διαφορές που παρουσιάζουν μεταξύ τους τους ενώνει το εξής: το ότι είναι μία διήγηση στην οποία κυριαρχεί το μαγικό και φανταστικό στοιχείο και την κάνει να φαίνεται απίστευτη (Μερακλής, 2001).

Ο πιο σύντομος και συγχρόνως ο πιο περιεκτικός ορισμός που έχει δοθεί για το λαϊκό παραμύθι είναι αυτός των Bolter & Polivka. Σύμφωνα με τον ίδιο πρόκειται για μία ανώνυμη διήγηση λαϊκού χαρακτήρα που βασίζεται στη φαντασία, στην απλότητα και στον μαγικό και ονειρικό κόσμο. Δεν έχει αληθινό περιεχόμενο, αντίθετα περιγράφει θαύματα που δεν έχουν καμία σχέση με τους νόμους πραγματικότητας. Βασικό χαρακτηριστικό τους είναι το ότι σαγηνεύουν και έλκουν τους αναγνώστες οποιαδήποτε ηλικία και αν έχουν αυτοί (Αυδίκος, 1994).

Οι ρίζες του λαϊκού παραμυθιού εντοπίζονται ήδη από την εποχή του πρωτόγονου ανθρώπου, ο οποίος μην μπορώντας να εξηγήσει διάφορα φυσικά φαινόμενα που έβλεπε γύρω του άρχισε να δημιουργεί μύθους με στόχο να τα ερμηνεύσει (Δελώνης, 1991). Βασικό χαρακτηριστικό όλων αυτών των μύθων ήταν ο συνδυασμός του θεϊκού στοιχείου και του μυστηριακού με το χαρούμενο που ηρεμούσε και ευχαριστούσε τον άνθρωπο. Ήθελαν να κάνουν κάθε ακροατή τους να ξεχάσει τα προβλήματα της πραγματικής ζωής που τον απασχολούσαν και να ταξιδέψει σε κόσμους που τον ηρεμούν και των τέρπουν (Δελώνης, 1991). Κατά τους ιστορικούς χρόνους πήρε την ονομασία «παραμύθιον» που είχε παρόμοια σημασία, δηλαδή μία

αφήγηση που προσπαθεί να απομακρύνει τον άνθρωπο από όλα τα βάσανα που τον απασχολούν και να απαλύνει τον πόνο του (Σακελλαρίου, 1982). Για να μπορέσει να το κάνει αυτό κατά τη διάρκεια της εξέλιξής του άρχισε να συμπεριλαμβάνει διηγήσεις, οι οποίες ανταποκρίνονταν στις βαθύτερες ανάγκες κάθε ανθρώπου (Δελώνης, 1991).

Οι προαναφερθείσες διηγήσεις αφορούν κάθε τομέα της ανθρώπινης ζωής. Κατά τη διάρκεια των αγροτικών εργασιών τις στιγμές που οι άνθρωποι δεν ήταν έξω στα χωράφια, αλλά δούλευαν μέσα στο σπίτι ή στις αποθήκες οι μεγαλύτεροι σε ηλικία συνήθως έλεγαν διάφορα παραμύθια ώστε να ψυχαγωγούνται όλοι και να περνάει καλύτερα η ώρα τους (Δελώνης, 1991). Φαίνεται λοιπόν ότι ήδη από την αρχή της δημιουργίας τους τα λαϊκά παραμύθια σκοπό είχαν να διασκεδάζουν κυρίως τους ενήλικες. Εξαιτίας αυτού σε ένα μεγάλο ποσοστό αυτά περιελάμβαναν διάφορες σκηνές βίας και βωμολοχίες (Δελώνης, 1991).

Παρόλα αυτά δεν είναι κανένας σε θέση να γνωρίζει το πώς ακριβώς διαμορφώθηκε το λαϊκό παραμύθι αλλά και το πότε. Υπάρχουν πάρα πολλές θεωρίες σχετικά με την καταγωγή του από τις οποίες υπερισχύουν τέσσερις που θα αναλυθούν παρακάτω (Λουκάτος, 1992). Ωστόσο καμία από αυτές δεν μπορεί να ανταποκριθεί ικανοποιητικά στο πρόβλημα της καταγωγής του παραμυθιού. Σχετικά αναμφισβήτητο γεγονός θεωρείται το ότι προέρχεται από την Ανατολή, παρόλο που η ύπαρξη του είναι φανερή σε όλες σχεδόν τις περιοχές του κόσμου (Γεργατσούλη, 2007). Πιο συγκεκριμένα στην παράδοση της Αιγύπτου υπάρχουν πάρα πολλά παραμύθια, ενώ το ίδιο παρατηρείται και στην Ινδία. Στην Ελλάδα τώρα η ανάπτυξη του ήταν μεγάλη κυρίως κατά την αρχαιότητα αλλά και κατά τους ελληνιστικούς χρόνους (Δελώνης, 1991).

Όσο αυτό παρέμενε είδος της προφορικής κυρίως λογοτεχνίας δεν αποτελούσε ιδιαίτερο αντικείμενο προς έρευνα (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Αυτό άλλαξε όταν ενσωματώθηκε και στην γραπτή παράδοση. Έτσι κατά το 16ο αιώνα στην Αγγλία συναντούμε τους «Μύθους του Αισώπου», τα «Ομηρικά έπη» καθώς και τις «Ιστορίες του βασιλιά Αρθούρου» (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Στην Ιταλία έχαιρε μεγάλης εκτίμησης εφόσον ήταν το βασικό ανάγνωσμα της αριστοκρατίας της χώρας (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Προς το τέλος του 17ου αιώνα παρατηρείται μία τάση για

τη δημιουργία συλλογών λαϊκών παραμυθιών, ως αποτέλεσμα των κινημάτων που επικρατούσαν εκείνη την περίοδο (Δελώνης, 1991).

Το ίδιο ακριβώς παρατηρείται και στη Γερμανία και στη Γαλλία. Ο Γάλλος Περρώ δημοσιεύει το βιβλίο του «Τα παραμύθια της μητέρας μου χήνας. Ιστορίες των περασμένων χρόνων με ηθικά διδάγματα» και έτσι το κοινό το αναγνωστικό κοινό για πρώτη φορά έρχεται σε επαφή με τα παραμύθια «Κοκκινοσκουφίτσα» και «Χιονάτη» (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Στη συνέχεια στον 18ο αιώνα ο Galliards προχωρεί στη μετάφραση διαφόρων παραμυθιών που κατάγονται από την ανατολή και τα συμπεριλαμβάνει στη συλλογή του «Χίλιες και μία νύχτες». Επίσης οι Γαλλίδες de Heritier και de la Force δημοσιεύουν διάφορα παραμύθια για νεράιδες και έτσι τα ίδια αρχίζουν να χάνουν σταδιακά τη λαϊκότητα τους (Μερακλής, 1999).

Η Γερμανία ακολουθεί το ίδιο παράδειγμα και επηρεασμένη από το ρομαντισμό αρχίζει να εμφανίζει διάφορες συλλογές λαϊκών παραμυθιών, όχι τόσο για να ευχαριστήσει τους αναγνώστες, αλλά για να προωθήσει τη μελέτη της γερμανικής γλώσσας και την ενδυνάμωση της συνείδησής τους. Η πρώτη συλλογή εκδίδεται από τον Γερμανό Musaems και ονομάζεται «Λαϊκά παραμύθια των Γερμανών». Στη συνέχεια έρχονται οι Αδελφοί Γκριμ με το έργο τους «Παιδιά και σπιτικά παραμύθια» που απογειώνει το λαϊκό παραμύθι (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Οι ίδιοι θεωρούνται οι πρωτοπόροι του λαϊκού παραμυθιού, οι οποίοι εξέδωσαν πάρα πολλές μελέτες σχετικά με αυτό (Αναγνωστόπουλος, 1987β).

Γίνεται φανερό από όλα τα παραπάνω ότι σταδιακά το λαϊκό παραμύθι χάνει την προφορική του μορφή και υιοθετεί πιο πολύ τη γραπτή. Η διαδικασία αυτή ονομάζεται «αποπαίδωση». Αυτή δηλώνει την αλλαγή του περιεχομένου του παραμυθιού, το οποίο όπως προαναφέρθηκε αναφερόταν μόνο σε ενήλικες, καθώς με τη μορφή αυτή δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να επεκταθεί και στο παιδικό κοινό. Έτσι οι βίαιες ή άσεμνες σκηνές εξαφανίστηκαν δίνοντας τη θέση τους σε άλλες που δεν είχαν καμία σχέση με αυτές (Καπλάνογλου, 2007). Η μορφή αυτή έχει διατηρηθεί μέχρι και σήμερα. Επιγραμματικά τα βασικά χαρακτηριστικά του είναι η φαντασία, η έλλειψη διδακτισμού, η συντομία, η απλότητα των χαρακτήρων, η μαγεία και η διαχρονικότητα (Παπανικολάου & Τσιλιμένη, 1998). Τα θέματά του είναι

παρμένα από την ζωή του ελληνικού λαού (Μερακλής, 1999). Φυσικά η καταγραφή τους δεν γίνεται με επιστημονικό τρόπο, αλλά με βάση τους παραμυθικούς κανόνες που απώτερο στόχο έχουν την ψυχαγωγία και την ευχαρίστηση του αναγνώστη. Το παραμύθι ανταποκρίνεται στις καθημερινές ανάγκες του λαού, τον παρηγορεί και τον ψυχαγωγεί (Μερακλής, 1999).

1.2.2 Έντεχνο παραμύθι

Το έντεχνο παραμύθι ονομάζεται αλλιώς και σύγχρονο (Αναγνωστόπουλος,1987β) και σε αντίθεση με το λαϊκό που είναι ανώνυμο εδώ οι συγγραφείς του είναι επώνυμοι (Δελώνης, 1991). Έχει κυρίως βιωματικό χαρακτήρα σε αντίθεση με το λαϊκό που χαρακτηρίζεται από καθολικότητα συναισθημάτων και βιωμάτων. Έτσι Μεταφέρει στο αναγνωστικό κοινό όλους τους φόβους, τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες του συγγραφέα του (Κανατσούλη, 1996). Εισηγητής του σύγχρονου παραμυθιού είναι ο Χανς Κρίστιαν Άντερσεν που με το έργο του «Παραμύθια» εξέλιξε πάρα πολύ το συγκεκριμένο είδος (Αναγνωστόπουλος, 1987β).

Βασικό χαρακτηριστικό του σύγχρονου παραμυθιού είναι η μείωση του μαγικού και φανταστικού στοιχείου (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Είναι πολύ πιο ρεαλιστικό παρόλο που το βασικό του πρόβλημα εξακολουθεί να προέρχεται από τον κόσμο της φαντασίας. Στην ουσία πρόκειται για έναν γόνιμο συνδυασμό φαντασίας και πραγματικού (Παπανικολάου & Τσιλιμένη, 1998). Ένα ακόμη βασικό χαρακτηριστικό του είναι η συνεχής εμφάνιση μέσα σε αυτό της τεχνολογίας και η απομάκρυνση της βίας που κυριαρχούσε στα λαϊκά παραμύθια (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Δεν είναι καθόλου έντονη η αναφορά μύθων και θρύλων που προέρχονται από τη λαϊκή παράδοση των Ελλήνων, ενώ συγχρόνως έχει υποχωρήσει και ο διδακτικός τόνος. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει καθόλου απλά είναι έμμεσος. Συνήθως έχουν ευτυχισμένο τέλος με υπερνίκηση του καλού απέναντι στο κακό. Ακόμη είναι χιουμοριστικά, αλλά όχι τόσο άμεσα όσο τα λαϊκά παραμύθια. Η γλώσσα που χρησιμοποιούν οι σύγχρονοι παραμυθάδες ξεφεύγει πλέον από την απλότητα και το αυθόρμητο των λαϊκών (Δελώνης, 1991).

Επιπλέον είναι δυνατόν και το σύγχρονο παραμύθι να ξεκινά όπως ακριβώς και το λαϊκό και να παγώνει τον χρόνο. Η διαφορά τους είναι ότι σε σχέση με τους ήρωες του δεύτερου εδώ χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη ρεαλιστικότητα και έλλειψη συμβολισμών (Παπαντωνάκης, 2007). Τα θέματά του ποικίλουν. Αρχικά μπορεί να αναφέρεται στη ζωή των παιδιών ή στο φυσικό περιβάλλον. Όσα από αυτά τα παραμύθια αναφέρονται στα ζώα και στα πουλιά βασικό στόχο έχουν να περάσουν στα παιδιά τις κοινωνικές αρετές για αυτό και τα ίδια παρουσιάζονται με ανθρώπινες ιδιότητες (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Το δάσος ως θέμα κυριαρχεί στο έντεχνο παραμύθι και μέσα σε αυτό συμβαίνουν όλα τα περίεργα και μαγικά περιστατικά. Εδώ ζουν τα ζώα, τα φυτά, αλλά και τα φαντάσματα. Είναι λοιπόν φανερή η αντίληψη που κυριαρχούσε κατά την αρχαιότητα ότι μέσα στο δάσος κατοικούν διάφορα πνεύματα, νεράιδες, δαίμονες και θεοί (Μερακλής, 2007). Το δάσος κυριαρχούσε και στα λαϊκά παραμύθια και εκεί υπήρχαν οι δράκοι, οι μάγισσες, τα στοιχειωμένα δέντρα, οι νεράιδες και οι δρυίδες (Αναγνωστόπουλος, 1987β).

Άλλη μία θεματική ενότητα του έντεχνου παραμυθιού είναι και η προστασία του περιβάλλοντος, εφόσον δημιουργήθηκαν σε εποχές που κυριαρχούσε η βιομηχανία και η τεχνολογική ανάπτυξη και έτσι ήταν φανερή η υποβάθμιση και καταστροφή του. Αυτό πού τονίζεται είναι υποχρέωση όλων των ανθρώπων να το προστατεύσουν και να το διατηρήσουν ακέραιο για τις επόμενες γενιές (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Επιπλέον κυρίαρχο θέμα είναι και το διάστημα που αντικατοπτρίζει την θέλησή του ανθρώπου να γνωρίσει κόσμους που ξεπερνούν το δικό του γήινο. Έτσι παρουσιάζονται διάφορα ταξίδια που προσελκύουν τα παιδιά και εμπλουτίζουν τις γνώσεις τους (Αναγνωστόπουλος ,1987β).

Τέλος δεν θα έπρεπε να μη συμπεριληφθεί και η παρουσία της ελληνικής μυθολογίας στα έντεχνα παραμύθια, αλλά και διάφορα προβλήματα της σύγχρονης ζωής (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Το σύγχρονο παραμύθι έχει μεγάλη παιδαγωγική αξία και αποβλέπει στην ευχαρίστηση και την διδαχή των παιδιών. Εμπνέεται από τη ζωή τους, τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντά τους καθώς και από το γύρω περιβάλλον (Παπανικολάου & Τσιλιμένη, 1998). Θέλουν να μεταδώσουν ένα πλήθος γνώσεων στα παιδιά, να ενεργοποιήσουν τη φαντασία τους και να μεταλαμπαδεύσουν διάφορες αξίες

που θα φανούν πολύ σημαντικές για την πορεία της μετέπειτα ζωής τους (Αναγνωστόπουλος, 1987β).

2. Λαϊκό παραμύθι

2.1 Θεωρίες προέλευσης παραμυθιού

1. Ινδοευρωπαϊκή θεωρία

πως αναφέρθηκε και προηγουμένως τα παραμύθια έγιναν αντικείμενο μελέτης μετά το έργο των αδερφών Γκριμ. Μία από τις πολύ βασικές και πρώτες θεωρίες που αφορούν την προέλευση του είναι η ινδοευρωπαϊκή που εμφανίστηκε στις αρχές του 19ου αιώνα. Η θεωρία αυτή βασίστηκε στα παραμύθια των αδελφών Γκριμ, οι οποίοι υπογράμμισαν ότι αυτά προέρχονται από τη φαντασία του ανθρώπου των περασμένων χρόνων και ότι μέσω της μελέτης της γλώσσας τους είναι δυνατόν να γίνει κατανοητός ο χώρος στον οποίο δημιουργήθηκαν, δηλαδή οι ινδοευρωπαϊκοί λαοί. Τα παραμύθια διαδόθηκαν κατά τη διάρκεια των μετακινήσεων που έκαναν τα συγκεκριμένα φύλλα. Πιο συγκεκριμένα οι αδελφοί Γκριμ προχώρησαν σε μία συγκριτική μελέτη και ο ένας εκ τους δύο υπήρξε υποστηρικτής της θεωρίας που αφορά την κοινή καταγωγή των ινδοευρωπαϊκών γλωσσών. Βασισμένος σε αυτή οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι η καταγωγή των παραμυθιών βρίσκεται στην αρχαία ιστορία των ινδοευρωπαϊκών λαών. Λόγω της εμφάνισης της συγκεκριμένης θεωρίας δημιουργήθηκε η πρώτη συλλογή παραμυθιών και ξεκίνησε η ουσιαστική μελέτη τους, ενώ εμφανίστηκαν και διάφορες άλλες αντιλήψεις σχετικά με την προέλευσή τους (Δαμιανού & Παπαχριστοφόρου, 2002).

2. Μυθολογική θεωρία

Μεγάλη σημασία είχε και η μυθολογική θεωρία που εισήχθη από τον Max Moller στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα. Ο συγκεκριμένος σανσκριτολόγος υποστήριξε ότι τα

παραμύθια προέρχονται από τους ηλιακούς μύθους που χρησιμοποιούσαν οι ευρωπαϊκοί λαοί. Από αυτούς διαδόθηκαν στους ασιατικούς και στους ευρωπαϊκούς λαούς μέσα από το ιερό Rig-Veda. Αυτό που δεν υπολόγισαν οι συγκεκριμένοι μελετητές ήταν ότι αυτό ακριβώς το ιερατείο δημιούργησε το Rig-Veda και όχι ο ινδοευρωπαϊκός λαός και αυτό έθεσε σοβαρούς περιορισμούς στην έρευνά τους (Δαμιανού & Παπαχριστοφόρου, 2002).

3. Ινδική θεωρία

Τη θεωρία αυτή υποστήριξε ο Benfey, ο οποίος επηρεασμένος από τη φιλολογική θεωρία που αφορά τους ινδικούς μύθους και το πως αυτοί διαδόθηκαν στη Δύση, τόνισε ότι οι ινδικοί μύθοι είπε έχουν ως κοιτίδα τους τους μύθους του Αισώπου, ενώ τα παραμύθια προέρχονται από την ινδο-βουδιστική παράδοση. Ξεκινώντας από αυτήν μεταδόθηκαν και στον υπόλοιπο κόσμο μέσω της προφορικής παράδοσης, της λογοτεχνικής και του βουδιστικού υλικού των μογγόλων (Δαμιανού & Παπαχριστοφόρου, 2002).

4. Πολυγενετική θεωρία

Η πολυγενετική θεωρία εισήχθη από τον Lang, έναν εθνολόγο που υπήρξε ο σημαντικότερος αμφισβητίας της ινδοευρωπαϊκής θεωρίας. Η δική του θεωρία επηρεάστηκε πολύ από τον Δαρβίνο και υποστήριξε ότι η ενδεχόμενη συγκριτική μελέτη των ιστοριών και των παραμυθιών αποδεικνύει την εξελικτική τους πορεία, η οποία είναι ίδια σε όλους τους λαούς.

5. Ιστορικό-γεωγραφική θεωρία

Η συγκεκριμένη θεωρία έχει τις ρίζες της στη Φινλανδική Σχολή και συγκεκριμένα στους Krohn & Aarne. Οι ίδιοι θεωρούσαν ότι το παραμύθι μπορεί κάλλιστα να μεταδίδεται από γενιά σε γενιά, αλλά και να προσαρμόζεται πάρα πολύ εύκολα στα διαφορετικά δεδομένα μεταξύ των χωρών. Έτσι, όμως, όλοι οι λαογράφοι είναι υποχρεωτικό να προχωρήσουν σε μία συγκέντρωση όλων των υπαρχουσών παραλλαγών του και να τις ταξινομήσουν τόσο γεωγραφικά όσο και στον χρονολογικά (Δαμιανού-Παπαχριστοφόρου, 2002).

6. Συμβολική θεωρία

Η θεωρία αυτή προέρχεται από τους Νάουμαν, Σαϊντύβ και Γενέπ. Ο Σαϊντύβ ξεκίνησε από τη μελέτη των παραμυθιών του Περρώ και τόνισε ότι τα συγκεκριμένα προέρχονται από διάφορες αρχαίες τελετουργίες και τελετές μύησης. Ο Γενέτ τόνισε ότι βασική θέση σε αυτά έχουν οι μύθοι για τα ζώα, αλλά περιόρισε την έρευνα του αποκλειστικά και μόνο στον «τοτεμισμό». Ο Νάουμαν με τη σειρά του θεώρησε ότι το παραμύθι προέρχεται από διάφορα χαρακτηριστικά αρχαίων τελετών λατρείας (Δαμιανού-Παπαχριστοφόρου, 2002).

7. Ψυχολογική-ψυχαναλυτική θεωρία

Από τις βασικότερες θεωρίες είναι και η ψυχολογική-ψυχαναλυτική της οποίας εισηγητής ήταν ο der Leyen, ένας Γερμανός ψυχολόγος που θεωρούσε ότι τα παραμύθια πηγάζουν από τα όνειρα των ανθρώπων και έτσι για να μπορέσουμε να τα κατανοήσουμε θα πρέπει να μελετήσουμε πρώτα αυτά. Με τη συγκεκριμένη θεωρία ασχολήθηκε και ο ίδιος ο Freud που εστίασε κυρίως στο μύθο του Οιδίποδα και στο έντεχνο παραμύθι και εξέτασε την πολιτιστική εξέλιξη. Σε αυτόν ανήκει και η εισαγωγή των εννοιών των φαντασμάτων, τα οποία υπάρχουν βέβαια και στα λαϊκά παραμύθια. Ο ίδιος τόνισε ότι τα όνειρα του ανθρώπου αφενός αναφέρονται στο ασυνείδητο, αλλά και στις επιθυμίες του και αφετέρου στη συνείδησή του. Η θεωρία του έβαλε τα θεμέλια της ψυχαναλυτικής ανάγνωσης του παραμυθιού. Από αυτήν επηρεάστηκε ο Γιουνγκ και ανέφερε ότι η ανθρώπινη ψυχή χωρίζεται στη συνείδησή, στο συλλογικό και στο προσωπικό ασυνείδητο.

8. Μορφολογία παραμυθιού

Ο Προπ αρνήθηκε τις θεωρίες της ιστορικό-γεωγραφικής Σχολής και εισήγαγε τη λεγόμενη «Μορφολογία του παραμυθιού». Σύμφωνα με αυτή Ο λογογράφο πρέπει να εστιάζει στο τι είναι το παραμύθι και στο περιεχόμενο του και όχι να ξεκινά την έρευνα του από την προέλευση και τη διάδοση του. Για το λόγο αυτό θεώρησε ότι η ανάλυση αλλά και η κατάταξη του πρέπει να γίνεται με βάση τα συστατικά του. Μελέτησε τη συλλογή παραμυθιών του Αφανάσιεφ και βρήκε διάφορα χαρακτηριστικά, αλλά μεταβλητά και άλλα σταθερά, όπως επίσης και διάφορες λειτουργίες, τις οποίες θεώρησε βασικά μέρη του παραμυθιού. Υποστήριξε ότι υπάρχουν κάποιοι

πρωταγωνιστές που είναι συγκεκριμένα πρόσωπα, όπως ο βασικός ήρωας και οι κακοί και άλλοι που έχουν δευτερεύοντα ρόλο. Σύμφωνα με τη θεωρία του τα παραμύθια δεν είναι αυτόνομα, αλλά διαλέγονται μεταξύ τους (Δαμιανού & Παπαχριστοφόρου, 2002).

2.2 Βασικά χαρακτηριστικά λαϊκού παραμυθιού

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως το λαϊκό παραμύθι χαρακτηρίζεται από απλότητα, ανωνυμία και ασάφεια τόσο του χρόνου όσο και του τόπου όπου διεξάγονται τα γεγονότα (Χατζηδάκη-Καψωμένου, 2002). Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι όλα τα παραμύθια ξεκινούν με την φράση «Μία φορά και έναν καιρό...», ενώ οι πρωταγωνιστές τους ανάγονται ξεκάθαρα σε σύμβολα, τα οποία είναι αποτέλεσμα είτε της συμπεριφοράς τους είτε των συνηθειών τους είτε ακόμα και του ενδυματολογικού κώδικα που οι ίδιο χρησιμοποιούν (Χατζηδάκη-Καψωμένου, 2002).

Έτσι ενώ ο αναγνώστης ή ο ακροατής τους πριν την αρχή του παραμυθιού βρίσκεται στα όρια της πραγματικότητας αμέσως μόλις ξεκινήσει η αφήγηση περνάει στο χώρο του μαγικού και του φανταστικού. Εκεί παύουν πλέον να ισχύουν οι νόμοι της φύσης και κάθε φορά που ένας από τους πρωταγωνιστές δεν μπορεί να αντιμετωπίσει κάποιο πρόβλημα που τον απασχολεί ως εκ θαύματος με τη συμβολή κάποιου υπερφυσικού πλάσματος ή μέσω της μαγείας βρίσκει τις λύσεις που επιθυμεί (Κανατσούλη, 1996). Έτσι πολλές φορές παρατηρείται στα παραμύθια να χρησιμοποιείται μαγεία όταν υπάρχει πείνα και να γεμίζει το σπίτι ενός ανθρώπου φτωχού με φαγητό, να ανοίγουν κλειδωμένες πόρτες. να δημιουργείται μία θάλασσα, να κόβεται στα δύο ένα βουνό ή να βοηθούν τον ήρωα πλάσματα εξωπραγματικά και να τον προστατεύουν (Μερακλής, 2010).

Από όλα τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι το λαϊκό παραμύθι ανήκει ξεκάθαρα στον κόσμο της φαντασίας και σε αυτό δεν υπάρχει σε καμία περίπτωση κάποιο ρεαλιστικό στοιχείο (Μερακλής, 1990). Εξάλλου ο δημιουργός του δεν νοιάζεται για το αν θα πιστέψουν οι αναγνώστες του αυτά που γράφει ή όχι θέλει απλά να τους ευχαριστήσει μεταφέροντας τους νοητά σε έναν κόσμο πολύ διαφορετικό από αυτόν στον οποίο ζουν, μαγικό, μακριά από την άχαρη και μουντή καθημερινότητα τους. Για αυτόν ακριβώς το λόγο μπορεί να βάζει μέσα στη διήγηση του πράγματα που

δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να τα πιστέψει ο ανθρώπινος νους, χωρίς να έχει καμία φειδώ όταν το κάνει αυτό. Σε αυτό άλλωστε θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι κάθε παραμύθι διαφέρει τόσο από τα μυθιστορήματα όσο και από τα διηγήματα (Δελώνης, 1991). Μέσα από το παραμύθι μπορεί κανείς να δει να γίνονται πράξη οι πιο κρυφές φαντασίες και τα όνειρά του. Για αυτό δεν υπάρχουν δυνατά και αδύνατα πράγματα, αλλά όλα μπορούν να συμβούν (Αναγνωστόπουλος, 1997).

Για αυτό άλλωστε ολόκληρη η αφήγηση ενός παραμυθιού είναι μυστηριώδης και εστιάζει στον ήρωα του που είναι και ο πρωταγωνιστής. Ο ίδιος πολεμάει τους κακούς, υπερασπίζεται τους αδύναμους και πάντα στο τέλος κερδίζει. Επιπλέον το λαϊκό παραμύθι έχει μεγάλες επιρροές και από τη θρησκεία στην οποία το κακό απορρίπτεται και το καλό εξαίρεται. Τα λαϊκά παραμύθια είναι συνήθως πολύ αισιόδοξα εφόσον οι πρωταγωνιστές τους πιστεύουν ότι αφού αγωνίζονται σίγουρα θα κερδίσουν. Είναι άλλωστε με τη μεριά του καλού. Αυτήν ακριβώς την αισιοδοξία μπορούν κάλλιστα να τη μεταφέρουν και στους αναγνώστες. Επιπλέον κυριαρχεί και η πίστη στην ύπαρξη θαυμάτων, τα οποία στις κρίσιμες στιγμές μπορούν να προσφέρουν τις απαραίτητες λύσεις και να διορθώσουν την κατάσταση. Κύριο χαρακτηριστικό του παραμυθιού είναι η σταδιακή αύξηση του ενδιαφέροντος του αναγνώστη ή του ακροατή. Ο ίδιος παρακολουθεί τα προβλήματα και τις περιπέτειες των ηρώων του, αγχώνεται για αυτούς και στο τέλος νιώθει ανακούφιση από την ευτυχισμένη κατάληξη τους (Μερακλής, 2010).

Ακόμη το λαϊκό παραμύθι χαρακτηρίζεται από υπερβολές, αντιθέσεις, ψυχαγωγικό χαρακτήρα και εύθυμη διάθεση. Από πράγματα δηλαδή που το κάνουν πολύ αγαπητό στα παιδιά (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Πολύ συχνό στοιχείο τους είναι και η συνεχής επανάληψη του αριθμού 3 ο οποίος αναφέρεται στην διαδικασία κατά την οποία συνδέονται τρία στοιχεία μεταξύ τους: το υλικό, το πνευματικό και το ψυχικό. Για αυτό το λόγο η ερμηνεία του πρέπει και αυτή να έχει τριπλή διάσταση:

- απεικόνιση της γύρω πραγματικότητας,
- μεταφορά στην ψυχική πραγματικότητα,
- παρουσίαση της πνευματικής πραγματικότητας Μετοχανιάκης, 1989).

Ο Λουκάτος (1988) παραθέτει και κάποια επιπλέον χαρακτηριστικά του λαϊκού παραμυθιού. Αυτά είναι η λιτότητα, η θετική εξέλιξη, η ομαλή μετάβαση ανάμεσα σε σκηνές, ο διδακτικός χαρακτήρας, αλλά και η ηθική δικαίωση του ήρωα, εφόσον πάντα οι κακοί τιμωρούνται, η φτώχεια εξαφανίζεται, οι ήρωες κερδίζουν, η αρρώστια θεραπεύεται και η αδικία αποκαθίσταται. Αξιοπερίεργο είναι το ότι υπάρχουν και ορισμένα στοιχεία βίας όσον αφορά την τιμωρία των κακών αλλά και απανθρωπιάς. Η έκφραση τους είναι σχετικά ελεύθερη, εφόσον οι ανώνυμοι δημιουργοί τους κινούνται ελεύθερα μέσα στον χώρο και στην εποχή κατά την οποία δημιουργούν. Τέλος απουσιάζει τελείως ο έρωτας από αυτά (Μερακλής, 1999). Έτσι γίνεται κατανοητό ότι το λαϊκό παραμύθι δεν θέλει άμεσα να διδάξει για αυτό και δεν θα μπορούσε κανένας να το ταυτίσει με τον μύθο (Δελώνης, 1990).

2.3 Βασική οργάνωση λαϊκού παραμυθιού

Ο Propp θεωρεί ότι τα παραμύθια έχουν τρία μέρη: την εισαγωγή, τη διήγηση και το τέλος. Το κυριότερο από αυτά είναι η διήγηση, η οποία έχει διαφορά μοτίβα, γεγονότα δηλαδή από τα οποία αποτελείται. Αναλυτικότερα η εισαγωγή είναι η αρχή του παραμυθιού και μέσα σε αυτήν παρουσιάζεται μία κατάσταση συνήθως ευτυχισμένη που διαδραματίζεται σε κάποιον ορισμένο τόπο και οικογένεια.

Στη συνέχεια η διήγηση αποτελείται από διάφορα μέρη. Αρχικά σταμάτα η προηγούμενη ευτυχισμένη κατάσταση της εισαγωγής και έρχονται συμφορές, αρρώστιες, θάνατος και δυστυχία. Στη συνέχεια ο ήρωας περνάει πάρα πολλές περιπέτειες, τις οποίες προσπαθεί να αντιμετωπίσει συνεχώς χωρίς να απελπίζεται σε καμία φάση (Μερακλής, 2010). Φυσικά πάντα υπάρχει η παρεχόμενη προς αυτόν βοήθεια που του προσφέρει την υπόσχεση λύτρωσης από όλα όσα τον βασανίζουν. Στο τελευταίο μέρος της διήγησης ανήκει η δικαίωση του πρωταγωνιστή. Ακολουθεί το ευχάριστο τέλος και η κάθαρση που σημαίνει την επικράτηση του καλού εναντίον του κακού (Κανατσούλη, 1996).

Σχηματικά η δομή του λαϊκού παραμυθιού κατά τον Propp είναι η ακόλουθη:

- Εισαγωγή
- Συμφορά

- Αναχώρηση του ήρωα
- Δοκιμασίες του ήρωα ώστε να επέλθει το μαγικό μέσο
- Εξασφάλιση της βοήθειας
- Αναμέτρηση του πρωταγωνιστή με τον κάκο
- Νίκη του ήρωα
- Επιστροφή και ανταμοιβή του πρωταγωνιστή

Λόγω του ότι η αφήγηση του παραμυθιού μεταφέρει τον ακροατή και τον αναγνώστη στον κόσμο της φαντασίας, οι δημιουργοί του χρησιμοποιούν κάποιες στερεοτυπικές εκφράσεις ώστε να καταφέρουν να τον κρατήσουν μέσα σε αυτόν. Ο χρόνος του παραμυθιού δεν υπακούει στους κανόνες του πραγματικού χρόνου, στον οποίο φυσικά βρίσκεται ο αναγνώστης ή ο ακροατής του. Χάνεται κάθε έννοια του χρόνου όπως την ξέρουμε από την πραγματική ζωή (Χατζηδάκη-Καψωμένου, 2002).

Η Χατζηδάκη-Καψωμένου (2002) τονίζει ότι είναι σχεδόν αδύνατο να προσπαθήσουμε να ορίσουμε τον τόπο όπου διεξάγονται τα γεγονότα ενός παραμυθιού, ενώ ο Propp αναφέρει ότι ο χώρος μέσα στο πλαίσιο του παραμυθιού έχει διπλή υπόσταση: από τη μία δεν μπορεί να λείψει από την σύνθεση του και από την άλλη είναι σαν να μην δίνεται καθόλου σημασία σε αυτόν. Εξάλλου ακόμα και οι αφηγητές των παραμυθιών ενδιαφέρονται κυρίως να περιγράψουν την πλοκή τους και όχι τον χώρο ή τον τόπο όπου αυτά διαδραματίζονται. Ακόμα και όταν αναφέρονται μέσα στα παραμύθια πύργοι, κάστρα ή παλάτια, η αναφορά αυτή χαρακτηρίζεται από γενικότητα χωρίς να αναλύεται περαιτέρω (Αναγνωστόπουλος, 1997).

2.4 Μοτίβα λαϊκού παραμυθιού

Κάθε μελετητής παραμυθιού μπορεί πολύ άνετα να διαπιστώσει την ύπαρξη σε αυτό συγκεκριμένων μοτίβων (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Ο Propp (1988) στο βιβλίο του «Μορφολογία λαϊκών παραμυθιών» αναλύει διεξοδικά τη μορφή τους. Έτσι εκτός από τα χαρακτηριστικά που διαφοροποιούνται μέσα στα παραμύθια υπάρχουν και κάποια που παραμένουν σταθερά. Αυτά ακριβώς ονομάζονται λειτουργίες και σύμφωνα με τον ίδιο στο λαϊκό παραμύθι ανέρχονται στις 31. Μία από αυτές είναι και η

λειτουργία της παραβίασης μιας απαγόρευσης, η οποία υπάρχει στα περισσότερα παραμύθια (Κανατσούλη, 1996).

Τα βασικότερα μοτίβα ενός λαϊκού παραμυθιού είναι τα ακόλουθα:

- Η νίκη του καλού έναντι στο κακό. Δεν δίνεται ιδιαίτερη σημασία στην σωματική δύναμη των ηρώων, αλλά στην καλοσύνη, την εξυπνάδα και γενικότερα στο χαρακτήρα τους. Για αυτό και τις περισσότερες φορές τα παραμύθια εστιάζουν στις συμφορές που βρίσκουν όσους δεν διαθέτουν τα παραπάνω χαρακτηριστικά (Αναγνωστόπουλος, 1987β).
- Ο ανταγωνισμός των σχέσεων (Μερακλής, 1988). Παρατηρείται ένας ανταγωνισμός μεταξύ της εξυπνάδας και της κουταμάρας, της γυναίκας και του άνδρα, του πλούσιου και του φτωχού, της ομορφιάς και της ασχήμιας. Σύμφωνα με την Woller τα παραμύθια έχουν ως στόχο να παρουσιάσουν την αέναη αντίθεση ανάμεσα στο καλό και στο κακό, η οποία δικαιολογεί κάθε τιμωρία και προσπάθεια εξαφάνισης του δεύτερου. Ο κακός αντίπαλος χρειάζεται για να τονίσει ακόμη περισσότερο την καλοσύνη του βασικού ήρωα. Μέσα στα παραμύθια υπάρχουν βέβαια και κοινωνικές αντιθέσεις. Για παράδειγμα οι εχθροί δεν είναι μόνο κακοί, άμυαλοι και ψεύτες, αλλά συνήθως είναι βασιλιάδες, γαιοκτήμονες, πλούσιοι και πρίγκιπες. Σε περίπτωση που στόχος είναι να υπερτονισθεί ακόμη περισσότερο ο ήρωας, τοποθετείται ως αντίπαλος του ένα μυθολογικό τέρας ή ένας δράκος (Μερακλής, 1988).
- Ο αποχωρισμός των παιδιών από τους γονείς. Μέσω της περιγραφής των σχέσεων παιδιών και γονέων τα παραμύθια δείχνουν διάφορους τρόπους ανεξαρτητοποίησης των παιδιών προειδοποιώντας ταυτόχρονα ότι κατά την πορεία τους θα συναντήσουν πολλά εμπόδια και δυσκολίες (Καΐλα-Ξανθάκου, 1986).
- Θάνατος. Μπορεί η αισιοδοξία των παραμυθιών να μη δικαιολογεί την παρουσία του θανάτου μέσα σε αυτά αυτό, όμως δεν σημαίνει ότι δεν γίνεται καμία αναφορά σε αυτόν. Η ύπαρξη του είναι φανερή σε όλες τις αφηγήσεις και ακόμα και οι ήρωες αγωνίζονται πάρα πολύ για να ξεπεράσουν το φόβο που έχουν απέναντί του. Οι αναγνώστες μέσα από το παραμύθι μπορούν να

παρακολουθήσουν διάφορους τρόπους παρουσίασης του θανάτου είτε άμεσα είτε έμμεσα. Εκτός από αυτά θεωρείται και βασικό δομικό στοιχείο του που εξυπηρετεί την υπόθεση τους. Ένα από τα αποτελέσματά του είναι και η μοναξιά που νιώθουν οι πρωταγωνιστές. Εξαιτίας αυτού συνήθως η τελεσίδικοι θάνατοι υπάρχουν μόνο στην έναρξη του παραμυθιού. Ορισμένες φορές βέβαια μπορεί να υπάρχουν και στο τέλος, αλλά κυρίως για την ηθική του δικαίωση, δηλαδή για να τονίσουν ακόμη περισσότερο τη νίκη του καλού ενάντια στο κακό (Μερακλής, 1988).

- Πυρηνική οικογένεια. Σε όλα σχεδόν τα λαϊκά παραμύθια κυριαρχούν ο πατέρας, η μητέρα και τα παιδιά, ενώ σπάνια υπάρχουν και οι υπόλοιποι συγγενείς. Οι περισσότερες οικογένειες αντιμετωπίζουν διάφορα προβλήματα που αναγκάζουν συνήθως τους ήρωες να τις εγκαταλείψουν και να αγωνίζονται μόνοι τους έξω από το πλαίσιο τους. Μετά την απομάκρυνση τους από την οικογένεια συναντούν στο δρόμο τους πολλά εμπόδια και περιπέτειες, οι περισσότερες εκ των οποίων σίγουρα υπερβαίνουν τα όρια του ανθρωπίνως δυνατού (Χατζηδάκη-Καψωμένου, 2002).
- Ανυπαρξία μεσότητας. Η μεσότητα είναι μία άγνωστη έννοια για το παραμύθι, εφόσον σε αυτό κυριαρχούν τα άκρα. Δεν υπάρχει το μέτρο, αλλά όλα είναι όμορφα ή άσχημα, καλά ή κακά, πλούσια η φτωχά, έξυπνα η κουτά (Χατζηδάκη-Καψωμένου, 2002).

2.5 Ήρωες λαϊκού παραμυθιού

Συνήθως τα λαϊκά παραμύθια αποτελούνται από τρία βασικά πρόσωπα: τον ήρωα, τον κακό και τον δωρητή. Ο τελευταίος βοηθάει τον ήρωα πρωταγωνιστή ώστε να μπορέσει να ξεπεράσει τα προβλήματά του και να πετύχει αυτό που θέλει. Τις περισσότερες φορές είναι ένα ηλικιωμένο πρόσωπο, ένα άλογο ή ένα γεράκι. Σε κάποια παραμύθια όμως υπάρχουν παραπάνω χαρακτήρες όπως είναι η μητέρα, ο σύζυγος ή η σύζυγος, τα οποία όμως έχουν δευτερεύοντα ρόλο (Μερακλής, 1988). πιο συγκεκριμένα για τον Propp (1988) κάθε παραμύθι έχει επτά πρόσωπα. Οι ήρωες είναι νέοι άντρες ή νέες γυναίκες και όλα τα υπόλοιπα περιστρέφονται γύρω από αυτούς.

Δεν είναι περίεργο το γεγονός ότι σε κάποια λαϊκά παραμύθια να πρωταγωνιστεί η γυναίκα, απόδειξη της ισότιμης αντιμετώπισης της σε σχέση με τον άντρα. Έτσι την βλέπουμε να ταξιδεύει ψάχνοντας τον αγαπημένο της ή τον σύζυγό της, τα αδέλφια της, να διαφωνεί με την οικογένειά της και να φεύγει λόγω ξεπερασμένων αντιλήψεων που αφορούν το φύλο της και γενικά να αντιδρά στην γύρω πραγματικότητα. Πολλές φορές είναι η βασίλισσα που άλλες φορές χαρακτηρίζεται από καλοσύνη και δικαιοσύνη και άλλες όχι (Μερακλής, 1988).

Σε κάθε λαϊκό παραμύθι οι ήρωες είναι μόνοι τους, έχουν φύγει από τις οικογένειές τους και δεν έχουν ευρύ κοινωνικό κύκλο. Ακριβώς το ίδιο παρατηρείται και σε σχέση με τα ζώα. Η διαφορά βέβαια είναι ότι οι ήρωες κάνουν φιλίες, αλλά αυτό που μετράει κυρίως είναι οι πράξεις τους και όχι ο συναισθηματικός τους κόσμος (Χατζηδάκη-Καψωμένου, 2002).

Στην αρχή του λαϊκού παραμυθιού γίνεται αναφορά είτε σε κάποιο βασιλικό πρόσωπο είτε σε κάποιο φτωχό (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Οι βασιλιάδες και οι πρίγκιπες είναι οι βασικοί ήρωες είτε οι κακοί του παραμυθιού. Αυτό εξαρτάται από το ρόλο που διαδραματίζει σε αυτό ο φτωχός. Αν ο δεύτερος είναι πρωταγωνιστής τότε οι βασιλιάδες μένουν στο περιθώριο και δεν είναι αυτοί που τελικά δικαιώνονται στο τέλος του παραμυθιού (Μερακλής, 2007).

Η ύπαρξη της βασίλισσας σε ένα παραμύθι συνοδεύεται πάντα από μία μάχη μεταξύ των ανδρών για να καταφέρουν να κερδίσουν την καρδιά της. Συνήθως η ίδια είναι η ομορφότερη μέσα στο παραμύθι και είναι το βραβείο που θα πάρει αυτός που θα πετύχει τον καθορισμένο στόχο που έχει τεθεί. Σίγουρα δεν είναι κάτι εύκολο εφόσον η ίδια προστατεύεται από τη μαγεία ή από την οικογένειά της που τις περισσότερες φορές αντιδρά απέναντι στον ήρωα. Πολλές φορές και η ίδια παρουσιάζεται να έχει μαγικές ιδιότητες που μπορεί να φοβίσουν τους ήρωες (Μερακλής, 2007). Σε όλα σχεδόν τα παραμύθια πάντως παρουσιάζεται απομονωμένη και αποκομμένη από τον κόσμο γύρω της (Δαμιανός, 1995).

Όσον αφορά στην παρουσία των ζώων αυτά πέρα από το γεγονός ότι έχουν ανθρώπινες ιδιότητες, άλλοτε βοηθούν και άλλοτε λειτουργούν ως απειλή για τον

άνθρωπο (Μερακλής, 2007). Το πιο απειλητικό από όλα είναι ο δράκος (Χατζητακη-Καψωμενου, 2002).

2.6 Λειτουργίες παραμυθιού κατά Propp

Οι λειτουργίες του παραμυθιού σύμφωνα με τον Propp είναι 31 και είναι οι ακόλουθες:

1. «Απουσία» : κάποιο μέλος της οικογένειας λείπει για κάποιο λόγο από το σπίτι.
2. «Απαγόρευση»: επιβάλλεται μία απαγόρευση στον βασικό ήρωα.
3. «Παράβαση»: ο ήρωας παραβιάζει την απαγόρευση που του έχει επιβληθεί.
4. «Διερεύνηση»: ο ανταγωνιστής ερευνά όλα τα γεγονότα που αφορούν την παράβαση του ήρωα ή τον ίδιο.
5. «Εκχώρηση»: στον ανταγωνιστή εκχωρούνται πληροφορίες για τον ήρωα μέσω της διερεύνησης που προηγήθηκε από τον ίδιο.
6. «Εξαπάτηση»: ο ανταγωνιστής θέλει να καταφέρει να εξαπατήσει τον ήρωα και να του πάρει τα πάντα.
7. «Συνενοχή»: ο ήρωας ξεγελιέται και υποκύπτει στον ανταγωνιστή του. Έτσι άθελά του τον βοηθάει.
8. «Δολιοφθορά»: ο ανταγωνιστής καταφέρνει να βλάψει είτε τον ήρωα είτε τα υπάρχοντα του.
9. «Έλλειψη»: κάποιος από την οικογένεια του ήρωα θέλει να αποκτήσει κάτι και έτσι ζητάει να του το φέρουν.
10. «Μεσολάβηση, Συνδετική στιγμή»: εδώ κάποιος ζητά από τον ήρωα να φέρει εις πέρας μία αποστολή.
11. «Έναρξη αυτενέργειας»: ο ήρωας δέχεται την αποστολή που του προτάθηκε.
12. «Αναχώρηση»: ο ήρωας φεύγει από το σπίτι του.
13. «Πρώτη λειτουργία του δωρητή»: ο ήρωας περνά από διάφορες δοκιμασίες, απαντά σε ερωτήσεις και αμύνεται. Οι δοκιμασίες αυτές θα έχουν ως αποτέλεσμα να αποκτήσει ο ίδιος ένα μαγικό αντικείμενο ή μία μαγική βοήθεια από ένα καλό δωρητή.
14. «Αντίδραση του ήρωα»: ο ήρωας αντιδρά απέναντι στο δώρο που του δίνεται.

15. «Εφοδιασμός-προμήθεια του μαγικού μέσου»: πλέον ο ήρωας μπορεί να χρησιμοποιήσει το μαγικό δώρο που του δόθηκε.
16. «Μετακίνηση»: ο ήρωας φτάνει στο μέρος που επιθυμεί και βρίσκει το αντικείμενο που ψάχνει.
17. «Πάλη»: ο ήρωας και ο ανταγωνιστής του αντιμάχονται είτε με λόγια είτε με πράξεις.
18. «Στιγματισμός-Σημάδεμα»: στιγματίζεται ο ήρωας.
19. «Νίκη»: ο ήρωας νικά τον ανταγωνιστή.
20. «Εξάλειψη της δυστυχίας»: εξαφανίζεται η αρχική έλλειψη.
21. «Επιστροφή»: ο ήρωας γυρνάει πίσω.
22. «Καταδίωξη»: κυνηγούν τον ήρωα.
23. «Διάσωση»: ο ήρωας καταφέρνει να ξεφύγει από τους διώκτες του.
24. «Μη αναγνωρίσιμη άφιξη»: ο ήρωας φτάνει σε κάποιο μέρος ή στην πατρίδα του, αλλά είναι αγνώριστος.
25. «Αβάσιμες απαιτήσεις»: ο ψεύτικος ήρωας ζητά πράγματα και θέλει να παρουσιάσει ως δικά του τα κατορθώματά άλλου.
26. «Δύσκολο πρόβλημα»: ο ήρωας έχει να αντιμετωπίσει ένα μεγάλο πρόβλημα.
27. «Λύση»: επέρχεται η λύση του προβλήματος.
28. «Αναγνώριση»: αναγνωρίζουν τον ήρωα.
29. «Ξεσκέπασμα»: αποκαλύπτεται ο ψεύτικος ήρωας και νικάται.
30. «Μεταμόρφωση»: ο ήρωας αποκτά νέα όψη ή παίρνει πίσω την παλιά του.
31. «Γάμος»: ο ήρωας παντρεύεται την αγαπημένη του και γίνεται συνήθως βασιλιάς.

(Propp, 1988).

2.7 Αξία λαϊκού παραμυθιού

Το παραμύθι είναι ένα ιδιαίτερα ελκυστικό ανάγνωσμα για τα παιδιά. Τα ευχαριστεί, τα χαροποιεί και είναι πάρα πολύ κοντά στα ενδιαφέροντά τους (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Αυτό συμβαίνει λόγω της μορφής που τα ίδια έχουν. Η

γλώσσα που χρησιμοποιούν είναι απλή και κατανοητή από τα παιδιά, ενώ ο τρόπος που περιγράφεται ο κόσμος τους είναι πολύ γλαφυρός κάτι που τα προσελκύει ακόμα περισσότερο. Μέσα από τους ήρωες γνωρίζουν νέους κόσμους, ανθρώπους, αλλά και πολιτισμούς (Δελώνης, 1991).

Δεν συμφωνούν όλοι οι μελετητές σχετικά με την παιδαγωγική αξία του παραμυθιού. Ορισμένοι εξ αυτών υποστηρίζουν ότι λόγω του ότι αρχικά προορίζονταν μόνο για ενήλικες, περιέχουν πολλές βίαιες σκηνές που αντί να ευχαριστήσουν μπορεί να φοβίσουν τα παιδιά (Δελώνης, 1991). Επιπλέον υποστηρίζουν ότι αυτές ακριβώς οι βίαιες σκηνές, οι οποίες σε καμία περίπτωση δεν υπάρχουν στην καθημερινή ζωή, δεν βοηθούν στη διάπλαση του χαρακτήρα των παιδιών (Δελώνης, 1991).

Ορισμένοι ψυχολόγοι υποστηρίζουν ότι λόγω της συχνής παρουσίας μέσα στο παραμύθι βασιλιάδων και πριγκιπόπουλων το παιδί μπορεί να τα θεωρήσει ως υποκατάστατα των γονιών του και έτσι να υιοθετήσει πρότυπα που δεν διακρίνονται καθόλου από ρεαλισμό (Λιθοξοΐδης, 2015). Ακόμη ορισμένες φορές μπορούν να δημιουργηθούν διάφορες στερεοτυπικές αντιλήψεις απέναντι σε πρόσωπα που στα παραμύθια παρουσιάζονται πάντα ως οι κακοί όπως είναι η μητριά, ο βασιλιάς και η γριά, εφόσον κανένα παιδί δεν μπορεί να κατανοήσει τους παράγοντες που τους οδήγησαν να δρουν με το συγκεκριμένο τρόπο. Ένα άλλο σημείο για το οποίο έχουν κατακριθεί τα λαϊκά παραμύθια είναι το ότι παρουσιάζουν μία τελείως διαφορετική εικόνα για τον γύρω κόσμο και έτσι απομακρύνουν το παιδί από την πραγματικότητα και από τα γνήσια προβλήματα που θα κληθεί να αντιμετωπίσει στη ζωή του. Λόγω του ότι στα παραμύθια κυριαρχεί η φαντασία αυτά δεν μπορούν να λειτουργήσουν ως οδηγός για την πραγματική ζωή (Δελώνης, 1991). Αυτοί είναι οι βασικότεροι λόγοι όσων υποστηρίζουν ότι θα πρέπει να είναι μειωμένη η ανάγνωση των λαϊκών παραμυθιών στα παιδιά και ειδικότερα στο σχολείο (Παπανικολάου & Τσιλιμένη, 1998).

Πέρα από αυτούς τους κατακριτές των λαϊκών παραμυθιών υπάρχουν και πάρα πολλοί οι οποίοι τονίζουν συνεχώς τη μεγάλη αξία που αυτά έχουν για τα παιδιά. Σύμφωνα με τον Gremminger παρά την αντικειμενική ύπαρξη ορισμένων σκηνών βίας μέσα στα παραμύθια τα παιδιά μέσα από αυτά αποκτούν διάφορες εμπειρίες, οι οποίες

παρόλο που δεν είναι ρεαλιστικές περιέχουν πάρα πολλά χαρακτηριστικά της ανθρώπινης ζωής (Δελώνης, 1991).

Επιπλέον είναι πολύ ασταθές και το επιχείρημα όσων υποστηρίζουν ότι τα παραμύθια φέρνουν τα παιδιά σε επαφή με το κακό μέσω της παρουσίας δράκων, κακών μητριών, άκαρδων βασιλιάδων και σκηνών βίας. Τα παιδιά δεν διαθέτουν τις εμπειρίες των ενηλίκων και έτσι δεν μπορούν να τρομάξουν τόσο εύκολα από αυτές τις διηγήσεις, εφόσον ποτέ δεν ασχολούνται με τις βαθύτερες λεπτομέρειες τους (Μερακλής, 2007). Πιο συγκεκριμένα όλα αυτά τα κακά πλάσματα παρουσιάζονται μέσα από το παραμύθι να μιλούν και να λειτουργούν με έναν πολύ καθορισμένο τρόπο, να εξυπηρετούν αποκλειστικά και μόνο την υπόθεση του και να ανταποκρίνονται στη μαγεία του (Παπανούτσος, 1980).

Όσον αφορά την επαφή του παιδιού με το κακό μπορεί όντως μέσω των περιπετειών των ηρώων να έρχεται σε επαφή μαζί του, αλλά γνωρίζει επίσης και τη δικαίωση και την επικράτηση του καλού στο τέλος του. Έτσι αποκτά μεγαλύτερο θάρρος και ελπίδα σχετικά με τα προβλήματα που θα έχει να αντιμετωπίσει το μέλλον, ενώ συγχρόνως αυξάνεται και η αυτοπεποίθησή του (Κανατσούλη, 1996). Αναπτύσσεται πάρα πολύ φαντασία τους και η κριτική τους σκέψη, διαμορφώνεται η συμπεριφορά τους και γίνεται καλύτερη, ενώ συγχρόνως κοινωνικοποιούνται και ευαισθητοποιούνται υιοθετώντας διάφορες πολύ σημαντικές αξίες για τη ζωή τους (Μερακλής, 1999).

Μέσα από τη μαγεία των παραμυθιών τα παιδιά μπορούν να δεχτούν πολύ πιο εύκολα τη γύρω πραγματικότητα. Πέρα από το ότι διασκεδάζουν, γνωρίζουν καλύτερα τον εαυτό τους και κατανοούν τις ίδιες τις συμπεριφορές τους. Βρίσκουν απαντήσεις σε πολλά κρίσιμα ζητήματα που αφορούν την ταυτότητά τους, την αγάπη, το φύλο τους, τις αδυναμίες τους και τους φόβους τους. Γενικότερα αισθάνονται συναισθηματικά πιο απελευθερωμένα (Δελώνης, 1991).

3. Μορφές προσέγγισης λαϊκού παραμυθιού

Σχετικά με τον τρόπο μελέτης των λαϊκών παραμυθιών έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς διάφορες αντιλήψεις που συνοψίζονται στις ακόλουθες μεθόδους προσέγγισης

τους. Παρά τις διαφορές που παρουσιάζουν μεταξύ τους κάθε μία εξ αυτών μπορεί να προσφέρει πολλά πλεονεκτήματα και να οδηγήσει στην βαθύτερη κατανόηση του νοήματος των παραμυθιών.

3.1 Συμβολική προσέγγιση

Λόγω του ότι όλα τα στοιχεία που περιλαμβάνει ένα παραμύθι επιδέχονται πολλές ερμηνείες καθίστανται σύμβολα. Σε αυτήν ακριβώς την αντίληψη βασίζεται και η συγκεκριμένη προσέγγιση (Αναγνωστόπουλος, 1987β).

Τα πάντα μέσα σε ένα παραμύθι κρύβουν συμβολισμούς (Προύσαλης, 2009). Ξεκινώντας αρχικά από τους βασιλιάδες και τις βασίλισσες οι ίδιοι αντικατοπτρίζουν όλους εκείνους τους ανθρώπους που επιθυμούν να προοδεύσουν στη ζωή τους να ανέλθουν κοινωνικά, ενώ ο δράκος συμβολίζει τις δυσκολίες που μπορεί να συναντήσουν. Από την άλλη τα πρόσωπα που βοηθούν τους ήρωες είναι οι βοήθειες που μπορεί να δεχτεί κάθε άτομο κατά τη διάρκεια της ζωής του για να ξεπεράσει τις δυσκολίες που θα του τύχουν (Μερακλής, 2007).

Όπως κάθε σύμβολο έτσι και αυτά που υπάρχουν στα παραμύθια μπορεί να έχουν δύο πλευρές: μία καλή και μία κακή (Μερακλής, 2007). Για παράδειγμα από τη μία πλευρά συμβολίζει τις περιπέτειες του ήρωα και την περιπλάνησή του και από την άλλη έναν χώρο θαυμάτων και μαγείας που άλλες φορές αφορά την προστασία του ανθρώπου και άλλες φορές τον εγκλωβισμό του. Επιπλέον τα αστέρια και το φεγγάρι μπορεί άλλοτε να βοηθούν τον πρωταγωνιστή και άλλοτε να είναι δαιμονικές θεότητες (Μερακλής, 2007).

Ως σύμβολο λειτουργούν όλες οι λέξεις και όλες οι εικόνες των παραμυθιών (Αναγνωστόπουλος, 1987β). Με τον τρόπο αυτό καταφέρνει να βγάλει προς τον αναγνώστη τα βαθύτερα νοήματα που κρύβονται πίσω από αυτές (Μερακλής, 1990). Κάθε άνθρωπος αντιλαμβάνεται διαφορετικά το νόημα του παραμυθιού ανάλογα με τις ανάγκες του, τα συναισθήματά του, αλλά και το πώς περνάει τη συγκεκριμένη στιγμή στη ζωή του, αν δηλαδή είναι ευτυχισμένος ή δυστυχισμένος (Προύσαλης, 2006). Μέσω των παραμυθιών λοιπόν οι άνθρωποι διερευνώντας τα σύμβολά τους

νοηματοδοτούν τον κόσμο γύρω τους, αλλά και τον εαυτό τους και κυρίως αναστοχάζονται (Bruner, 1997).

3.2 Μορφολογική προσέγγιση

Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση η μελέτη ενός παραμυθιού εξαρτάται από τη μορφολογία των στοιχείων του. Εισηγητής της είναι ο Propp (Σαρρής κ.α., 2007). Βασίζεται στη δομή του παραμυθιού, η οποία αναφέρεται στην ταξινόμηση των στοιχείων της μορφής του σε ορισμένες θεματικές ενότητες (Σαρρής κ.α., 2007).

Έτσι ως κυριότερο μέσο ανάλυσης ενός παραμυθιού με βάση τη μορφολογική προσέγγιση είναι ο όρος «λειτουργία». Σύμφωνα με τον Propp η ίδια είναι ένας κώδικας που συμπεριλαμβάνει ορισμένες σταθερές, οι οποίες συνδυάζονται έτσι ώστε να δίνουν μία ορισμένη μορφή στο λαϊκό παραμύθι (Σαρρής κ.α., 2007). Είναι λογικό ο διαφορετικός τρόπος σύνδεσης των παραπάνω σταθερών να οδηγεί σε διαφορετικό συνδυασμό λειτουργιών.

Σύμφωνα με το Propp το κάθε παραμύθι βασίζεται σε 31 λειτουργίες και έτσι η δομή του είναι η ακόλουθη (Σαρρής κ.α., 2007). Ξεκινά από μία πολύ ευτυχισμένη κατάσταση που συνήθως διακόπτεται λόγω μιας αρρώστιας ή ενός θανάτου. Στη συνέχεια εξαιτίας αυτού ο πρωταγωνιστής οδηγείται στην παραβίαση κάποιας απαγόρευσης ή από την άλλη πλευρά στην αποδοχή μιας διαταγής. Σειρά έχει η εμφάνιση του κακού αντιπάλου που θέλει να τον βλάψει όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως. Εκτός από αυτούς υπάρχουν άλλα πέντε πρόσωπα: ο βοηθός, ο δωρητής, το πρόσωπο το οποίο λείπει, αυτός που δίνει τις διαταγές και ο σφετεριστής. Κάθε ένα από αυτά έχει διάφορες λειτουργίες. Η μορφολογική προσέγγιση οδηγεί στο να χαρακτηριστεί το λαϊκό παραμύθι ως «εθνολογικό» είδος (Σαρρής κ.α., 2007).

3.3 Ψυχαναλυτική προσέγγιση

Βασικότεροι εκπρόσωποι της ψυχαναλυτικής προσέγγισης είναι ο Φρόιντ και ο Γιουνγκ. Σύμφωνα με τους ίδιους το λαϊκό παραμύθι είναι ένα πολύ δυναμικό είδος. Ο Φρόιντ το κατατάσσει στην Ψυχολογία και θεωρεί ότι μέσω αυτού προβάλλεται στον

γύρω κόσμο. Αντίθετα ο Γιουνγκ το κατατάσσει στον κόσμο των ονείρων του υποσυνειδήτου (Προύσαλης, 2009). Οι μελετητές που ακολουθούν την ψυχαναλυτική προσέγγιση θεωρούν ότι το παραμύθι μέσα από τις περιγραφές του φανερώνει τις αντιθέσεις που υπάρχουν στις κοινωνικές σχέσεις κάθε κοινωνίας. Μπορεί δηλαδή να περάσει στους αναγνώστες ορισμένες σκηνές που σε διαφορετική περίπτωση θα αποτελούσαν αντικείμενο λογοκρισίας. Εδώ όλα δικαιολογούνται, εφόσον κυριαρχεί η φαντασία. Πίσω από αυτήν κρύβονται πολλά ανομολόγητα πάθη και καταστάσεις (Σαρρής, κ.α., 2007).

Σύμφωνα λοιπόν με την ψυχαναλυτική προσέγγιση το παραμύθι έχει τρεις διαστάσεις:

1. «Ενδοψυχική διάσταση»

Με βάση αυτή το παραμύθι αντανακλά τα συναισθήματα του ανθρώπου (Σαρρής κ.α., 2007). Έτσι οι δημιουργοί του αποβλέπουν να δημιουργήσουν στους αναγνώστες τους κάποια πρωτόγνωρα για αυτούς συναισθήματα που σχετίζονται άμεσα με τον εσωτερικό τους κόσμο. Φυσικά σε κάθε άνθρωπο προκαλεί διαφορετικά συναισθήματα, εφόσον το καθένας εξ αυτών έχει και διαφορετικές φαντασιώσεις. Έτσι θα συμφωνούσαμε με τον Γιουνγκ, ο οποίος υποστηρίζει ότι το παραμύθι συνάδει περισσότερο με το όνειρο, το οποίο θεωρεί ότι είναι και το βασικό στοιχείο του λαϊκού παραμυθιού. Αυτή ακριβώς η έκφραση των συναισθημάτων του ανθρώπου μετατρέπει το παραμύθι σε κάτι πολύ προσωπικό που μπορεί να συμβάλλει σημαντικά στην κατανόηση τους. Για αυτό το λόγο χρησιμοποιείται κατά κόρον στην αντιμετώπιση πολλών ψυχικών ασθενειών ώστε να διερευνηθούν επαρκώς τα αίτια τους. Ο Freud πιστεύει ότι το παραμύθι μπορεί να προδώσει τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο εσωτερικός κόσμος ενός ανθρώπου και κυρίως αυτόν του παιδιού. Οι λειτουργίες που περιλαμβάνει είναι πολλές: (Σαρρής κ.α., 2007).

- Μέσω αυτού εκφράζονται οι βαθύτερες επιθυμίες κάθε παιδιού είτε είναι καλές είτε κακές και έτσι αυτό νιώθει ότι δεν κατακρίνεται μέσα στο πλαίσιο του.
- Το ευτυχισμένο τέλος του παραμυθιού κάνει το παιδί πολύ πιο αισιόδοξο και το ενδυναμώνει ώστε να αντιμετωπίζει με αυτοπεποίθηση τα προβλήματα που θα συναντήσει. Του δημιουργεί την εντύπωση ότι εάν παλέψει θα μπορέσει να υπερνικήσει κάθε δυσκολία (Προύσαλης, 2009).

- Συνήθως το παιδί ταυτίζεται με τους πρωταγωνιστές και καλύπτει τις βαθύτερες συναισθηματικές του ανάγκες. Τα πιο αδύναμα παιδιά ταυτίζονται με τον βασικό ήρωα, τον οποίο βλέποντας να ξεπερνά με ευκολία τις περιπέτειές του αισθάνονται δυνατά και πιο αισιόδοξα (Προύσαλης, 2009).

2. «Διυποκειμενικη διάσταση»

Λόγω του ότι τα παιδιά δεν ζουν μόνα τους αλλά έχουν πολλούς ενήλικες γύρω τους αναπτύσσουν μαζί τους διυποκειμενικές σχέσεις. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στο παραμύθι, το οποίο σύμφωνα με την ψυχαναλυτική προσέγγιση βοηθάει την επικοινωνία μεταξύ του βασικού ήρωα και του αναγνώστη ή ακροατή του. Στην ουσία υπάρχει μία επαφή δύο διαφορετικών συναισθηματικών κόσμων μέσα στο χώρο της φαντασίας (Σαρρής κ.α., 2007).

3.1 «Πολιτισμική διάσταση»

Κάθε παραμύθι αντανακλά τον πολιτισμό του λαού, ο οποίος το δημιούργησε. Έτσι διαβάζοντας το τα παιδιά έρχονται σε επαφή με αυτόν, γνωρίζουν τις αξίες, τα ήθη και τα έθιμά του.

Το μεγαλύτερο θα λέγαμε μειονέκτημα όσων μελετητών επιλέγουν την ψυχαναλυτική προσέγγιση είναι το ότι συνεχώς ψάχνουν να βρουν συμβολισμούς σεξουαλικού χαρακτήρα μέσα στο λαϊκό παραμύθι και αυτό τους οδηγεί σε ακραίες αντιλήψεις (Σαρρής κ.α., 2007).

3.4 Φεμινιστική προσέγγιση

Η φεμινιστική προσέγγιση του λαϊκού παραμυθιού είναι χρονολογικά πιο πρόσφατη σε σχέση με τις προηγούμενες (Κανατσούλη, 2008). Αυτό συμβαίνει λόγω του ότι πριν τις σύγχρονες κοινωνικές εξελίξεις που αφορούν την ισότητα μεταξύ των δύο φύλων οι αντιλήψεις ήταν τελείως διαφορετικές. Εισηγήτρια της προσέγγισης είναι η Showalter σχετικά με την ποίηση και οι Kuznet και Wolf σχετικά με την παιδική λογοτεχνία (Κανατσούλη, 2008).

Πιο συγκεκριμένα η φεμινιστική προσέγγιση ξεκινά από την δεκαετία του 1970. Βασικός στόχος της είναι η διερεύνηση των σεξιστικών αντιλήψεων και στερεοτύπων που υπάρχουν μέσα στα παραμύθια. Οι μελετητές σύμφωνα με αυτήν την

προσέγγιση θέλουν να κάνουν φανερή την παρουσία των γυναικών ηρωίδων των λαϊκών παραμυθιών και τον ρόλο τους, ο οποίος είναι «σεξιστικά» καθορισμένος, εφόσον δεν αποτελεί αντανάκλαση των πραγματικών ρολών που μπορούν οι γυναίκες να αναλάβουν, αλλά αυτών που θεωρούν οι άντρες ότι πρέπει να έχουν για να μην διαταραχτεί η δική τους κυριαρχία (Κανατσούλη, 2008).

Αποτέλεσμα αυτού είναι οι γυναίκες ηρωίδες των παραμυθιών να είναι πάντα χαρούμενες, πανέμορφες και να περιμένουν τον πρίγκιπα τους για να της σώσει. Είναι ευγενικές και υπάκουες, ενώ εξαρτώνται πολύ από τους γονείς τους και είναι πάντα καλές νοικοκυρές και πίστες (Κανατσούλη, 2008).

3.5 Φιλολογική προσέγγιση

Η φιλολογική προσέγγιση ασχολείται μόνο με το πώς παρουσιάζεται το παραμύθι στον ακροατή του ή στον αναγνώστη του, χωρίς να ενδιαφέρεται για συμβολισμούς ή κρυφά νοήματα. Βασικός στόχος είναι η διερεύνηση της δομής του παραμυθιού καθώς και της σχέσης των ηρώων του με την εποχή τους. Σύμφωνα με τον Αναγνωστόπουλο (2007) βασικοί στόχοι της είναι:

- Η πραγματολογική γλωσσική και ιδεολογική ανάλυση του παραμυθιού.
- Η μελέτη του λαϊκού πολιτισμού και τον εκφάσεών του.
- Η μελέτη της διαχρονικότητας του λαϊκού παραμυθιού.

4. Σημειωτική

4.1 Ορισμός σημειωτικής

Η σημειωτική είναι ένα σχετικά νεοσύστατος επιστημονικός κλάδος, ο οποίος έχει ως επίκεντρο του, όπως άλλωστε το λέει και το όνομα του, την μελέτη των φαινομένων σημασίας (Danesi, 2004). Η συγκεκριμένη επιστήμη αναπτύχθηκε κυρίως εξαιτίας του γεγονότος του ότι κάθε άτομο κατανοεί όλο το περιβάλλον γύρω του ως φαινόμενα σημασίας. Έτσι αυτά είναι κατά βάση κοινωνικά (Λαγοπούλου, 1983). Η παρουσία της σημασίας διαπερνά κάθε τομέα της ζωής του ανθρώπου, από τον ίδιο του τον εαυτό έως την κοινωνία και τον πολιτισμό του (Χαλεβάκη, 2010). Μέσα από τα συστήματα σημασίας κάθε άνθρωπος έχει την δυνατότητα όχι μόνο να κατανοεί το γύρω περιβάλλον του, αλλά και το πώς ο ίδιος οφείλει να λειτουργεί μέσα σε αυτό. Χωρίς την παραπάνω δυνατότητα δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να επιτευχθεί η διαδικασία της επικοινωνίας (Μπόκλουντ- Λαγοπούλου, 1983).

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητη η επεξήγηση του όρου «σύστημα σημασίας». Πρόκειται για ένα σύνολο εννοιών που περιλαμβάνει την τέχνη, τον πολιτισμό, την παράδοση, την ανθρώπινη έκφραση και πολλά άλλα (Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, 1983). Στόχος λοιπόν της επιστήμης της σημειωτικής είναι η μελέτη της σημασίας των σημείων κατανοώντας έτσι τις ανθρώπινες συμπεριφορές μέσω της νοηματοδότησης εικόνων, χρωμάτων, ανθρώπινων εκφράσεων και χειρονομιών (Χαλεβήκη, 2010).

Σύμφωνα με τους Hodge & Kress (1988) η σημειωτική διαφέρει από τους υπόλοιπους κλάδους της επιστήμης. Η ίδια υπόσχεται μία πολύ λεπτομερή και διεξοδική διερεύνηση όλων των φαινομένων της επικοινωνίας με ιδιαίτερα σφαιρικό τρόπο και όχι τμηματικά. Οι πρακτικές και οι μέθοδοι που χρησιμοποιεί ανταποκρίνονται σε όλες ανεξαιρέτως τις σημασιοδοτικές περιστάσεις (Turner, 1992). Γίνεται λοιπόν κατανοητό το γεγονός της ύπαρξης συστημάτων σημασίας σε κάθε είδος ανθρώπινης επικοινωνίας. Δεν είναι τυχαίο το ότι πάρα πολλοί επιστήμονες που ασχολήθηκαν με τη σημειωτική θεωρούν ότι ολόκληρη η ανθρώπινη κοινωνία είναι ένα σύνολο σημειολογικών φαινομένων (Boklund-Λαγοπούλου, 1980).

Ο πρώτος που εισήγαγε στην Ευρώπη τη σημειολογία είναι ο Saussure, ένας Ελβετός γλωσσολόγος, και στην Αμερική ο Pierce. Ο πρώτος ασχολήθηκε κυρίως με τη γλώσσα, την οποία χαρακτήρισε ως ένα σύστημα σημείων που όπως όλα τα άλλα καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τις αρχές της σημειολογίας. Κυρίαρχο στοιχείο της σημειωτικής είναι η έννοια του σημείου. Πρόκειται για μία μονάδα που περιέχει σημασία. Ορισμένες από αυτές είναι οι λέξεις, οι εικόνες, τα αντικείμενα και τα σχήματα (Boklund-Λαγοπούλου, 1979). Ο Saussure αναφέρει ότι κάθε σημείο περιλαμβάνει ένα σημαίνον και ένα σημαινόμενο. Το πρώτο αναφέρεται στην ακουστική του εικόνα, ενώ το δεύτερο στη νοηματική του (Χαλεβάκη, 2010). Θα μπορούσαμε δηλαδή να υποστηρίξουμε ότι το σημαίνον είναι η ίδια η ύπαρξη ενός σημείου, ενώ το σημαινόμενο η σημασία που αυτό έχει.

Σχετικά με την σημασία του σημείου αυτή περιλαμβάνει δύο μορφές: την κυριολεκτική και την συνειρμική. Η πρώτη αναφέρεται στο νόημα ενός σημείου όπως αυτό δίνεται στα διάφορα λεξικά, για αυτό και ονομάζεται και «καταδήλωση». Η δεύτερη αφορά το βαθύτερο νόημα και λέγεται αλλιώς «συμπαραδήλωση» (Boklund-Λαγοπούλου, 1979). Ένα μονόπετρο δεν είναι απλά και μόνο ένα δαχτυλίδι, που είναι και η κυριολεκτική σημασία του. Συγχρόνως δηλώνει την δέσμευση και την αγάπη προς αυτήν στην οποία χαρίζεται. Αυτό είναι το βαθύτερο νόημα, η συνειρμική σημασία του.

Περνώντας τώρα στο γλωσσικό τομέα το σημαίνον και το σημαινόμενο δεν μοιάζουν σε καμία περίπτωση, αλλά έχουν μία τελείως ακαθόριστη σχέση (Χαλυβάκη, 2010). Το αυτοκίνητο έχει ως σημαίνον του τα γράμματα από τα οποία αποτελείται. Το σημαινόμενο όμως είναι το συγκεκριμένο μέσο μεταφοράς. Αυτά ισχύουν για τα γλωσσικά σημεία. Στα εικονιστικά η μεταξύ τους σχέση είναι περισσότερο αλληλοεξαρτώμενη. Τα ίδια βοηθούν στο να γίνει πολύ πιο κατανοητή η οποιαδήποτε πληροφορία σε σχέση με το αν η ίδια μεταδιδόταν απλά και μόνο μέσω της χρήσης λέξεων.

4.2 Αντικείμενο σημειωτικής

Κάθε σημειωτιστής μπορεί να αναλύσει όλα τα είδη κειμένων μέσω της επιστήμης του. Το πλεονέκτημα της σημειωτικής είναι ότι λόγω του ότι δεν είναι απλά μία επιστήμη δεν προσφέρει επιστημονικά κριτήρια και δεν αξιολογεί, αλλά αναλύει. Δεν επιδιώκει να μετατρέψει τους ανθρώπους σε πολύ ικανούς αναγνώστες, αλλά να τους κάνει κοινωνούς μιας γόνιμης επικοινωνίας με την σημασία των εννοιών (Πασχαλίδης, 1996). Τα κείμενα με τα οποία ασχολείται τα αναλύει σφαιρικά, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, επιδιώκοντας την μελέτη των κρυφών συμπαραδηλωτικών εννοιών (Chadler, 1998). Κάθε επιστήμονας που ασχολείται με την ανθρώπινη κοινωνία και τον πολιτισμό της χρησιμοποιεί την σημειωτική επιστήμη (Boklund & Λαγοπούλου, 1980).

Οι σημειολόγοι ασχολούνται με πάρα πολλές επιστήμες. Αρχικά ο Barthes και ο Eco χρησιμοποίησαν τις αρχές της σημειωτικής στην λογοτεχνία, την Ιδεολογία, την διαφήμιση και την μόδα. Αν και η σημειωτική περιλαμβάνει στοιχεία από τις ανθρωπιστικές, τις κοινωνικές και τις φιλοσοφικές επιστήμες, δεν μπορεί να ταυτιστεί με καμία από αυτές. Για παράδειγμα ο Saussure αναφέρει ότι η συγκεκριμένη επιστήμη ανήκει στην κοινωνική ψυχολογία, ενώ ο Eco στην πολιτισμική ανθρωπολογία (Sebeak, 1974).

Στην Ευρώπη θεωρούσαν ότι το αντικείμενο της σημειωτικής είναι ένα «σημαίνον σύνολο». Την συγκεκριμένη ορολογία τη χρησιμοποιούσαν αντί για το σύστημα σημείων γιατί σύμφωνα με τους ίδιους δεν είναι δυνατόν να αναγνωριστούν τα σημεία πριν την ανάλυση τους (Λαγόπουλος, 2004). Επιπλέον διακρίνουν τη σημειολογία από τη σημειωτική. Σύμφωνα με τους ίδιους η σημειολογία δεν δέχεται την υπερίσχυση της γλωσσολογίας και επιμένει στην ιδιαίτερη φύση των σημείων. Από την άλλη η σημειωτική επιμένει στην γλωσσολογία. Με βάση λοιπόν με τη διάκριση αυτή η πρώτη βασίζεται στη χρήση των φυσικών γλωσσών για τη κατανόηση των σημείων, που δεν ανήκουν στα γλωσσικά συστήματα, ενώ η δεύτερη την απορρίπτει (Μπενάτσης, 2010). Οι διαφορές μεταξύ τους πάντως είναι πολύ μικρές και στις περισσότερες περιπτώσεις οι ίδιες ταυτίζονται.

Άλλος ένας πολύ σημαντικός επιστήμονας που ασχολήθηκε με το αντικείμενο μελέτης της σημειωτικής είναι και ο Jacobson (1973). Για τον ίδιο η σημειωτική ασχολείται με την διερεύνηση της επικοινωνίας όλων των μηνυμάτων και όχι μόνο των γλωσσικών, όπως κάνει η γλωσσολογία. Θεωρεί ότι τα ενδιαφέροντα της γλωσσολογίας είναι πολύ πιο περιορισμένα σε σχέση με αυτά της σημειωτικής. Επιπλέον, όπως υποστηρίζει, κάθε είδος επικοινωνίας ακόμα και αν αυτή δεν συντελείται μέσω των γλωσσικών μηνυμάτων, τα χρειάζεται για να επιτευχθεί, ενώ δεν θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ισχύει και το αντίθετο.

Στη σημερινή εποχή η σημειωτική θεωρείται ως ο κατεξοχήν επιστημονικός τομέας που ασχολείται με τη μελέτη όλων ανεξαιρέτως των συστημάτων σημασίας, είτε αυτά ανήκουν στη γλωσσική είτε στη μη γλωσσική επικοινωνία είτε και στον συνδυασμό τους. Αν και σαν επιστήμη διδάσκεται λιγότερο στα πανεπιστήμια των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας και περισσότερο στις Ανθρωπιστικές σπουδές, θα ήταν λογικό να υποστηριχθεί ότι αφορά κυρίως τον τομέα της επικοινωνίας. Το ίδιο ακριβώς αναφέρει και η Boklund-Λαγοπούλου (1980), σύμφωνα με την οποία η σημειωτική συγγενεύει τόσο με τη γλωσσολογία όσο και με τη θεωρία της επικοινωνίας. Για αυτό το λόγο μπορεί να εφαρμοστεί, όπως και γίνεται άλλωστε, σε όλα τα πεδία της ανθρώπινης ζωής και της κοινωνίας. Σύμφωνα με τον Σετάτο (1977) την σημειολογία την κατατάσσουν συνήθως στις επικοινωνιακές επιστήμες παρόλο που υπάρχουν και πολλοί μελετητές που υπερτονίζουν πιο πολύ την συστηματική και όχι την διαδικαστική πλευρά των σημειακών συστημάτων.

Η προαναφερθείσα συστηματική πλευρά προέκυψε ως απόρροια από την κοινή πορεία της με τη γλωσσολογία. Ολόκληρη η ζωή των ανθρώπων περιστρέφεται γύρω από τα σύμβολα, για αυτό και όλα τα φαινόμενα που παρατηρούνται στην κοινωνία θεωρούνται σημειωτικά συστήματα, τα οποία και μελετώνται από την σημειολογία (Δημητρίου, 1994). Η σημειωτική είναι το ιδανικότερο και καλύτερο μέσο για τη σφαιρική διερεύνηση και την ανάλυση των συστημάτων σημασίας και του πολιτισμού. Αυτό ισχύει εφόσον έρευνα συνολικά όλα τα σημεία από όλες τις πλευρές τους. Αυτές μπορεί να είναι «η άρθρωση και η κατηγοριοποίηση των σημαινόντων, η αντίληψη, η δηλωτική σημασία των σημαντικών

μηνυμάτων, οι ιδεολογικές προϋποθέσεις των επιστημονικών τρόπων του λόγου, το υποβόσκον θετικό συνδηλωτικό μήνυμα πολιτισμικών φαινομένων καθώς και τα συστήματα αξιών και κοσμοθεωριών». Επιπλέον μπορεί να καθορίσει τόσο την επιφάνεια όσο και την το βαθύτερο περιεχόμενο των κειμένων, όπως επίσης και να τα αναλύσει με βάση την ψυχολογία, αλλά και τα κοινωνικά συστήματα. Επομένως δεν είναι απλά μία επιστήμη που μελετά το νόημα, αλλά και τις σχέσεις ποιότητας που συμμετέχουν στην ανάλυση του (Λαγόπουλος & Boklund-Λαγοπούλου, 1992).

5. Ιστορία της τέχνης

5.1 Ορισμός τέχνης

Η τέχνη εμφανίστηκε σχεδόν ταυτόχρονα με τον ίδιο τον άνθρωπο. Δεν είναι λοιπόν καθόλου περίεργη η ύπαρξη τόσο πολλών ορισμών για την ίδια. Πολλοί από αυτούς παρουσιάζουν όλο το κλίμα της εποχής κατά την οποία δημιουργήθηκαν, ενώ ορισμένοι είναι είτε ξεπερασμένη είτε προοδευτική είτε επηρεασμένη σε μεγάλο βαθμό από το ίδιο το άτομο που της έχει εισάγει. Ο Gombrich (1998) υποστηρίζει ότι στην ουσία δεν υφίσταται η ίδια η τέχνη, αλλά οι καλλιτέχνες που τη δημιουργούν. Για τους περισσότερους ανθρώπους η σωστή τέχνη εξαρτάται από τις ικανότητες ενός ζωγράφου για παράδειγμα να αποτυπώσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την πραγματικότητα γύρω του, όπως την προσλαμβάνει ο ίδιος. Φυσικά δεν αποκλείεται και αυτό, ιδίως όταν πρόκειται για πιο σύγχρονα έργα τέχνης. Το σφάλμα είναι όμως ότι σε όσες περιπτώσεις αυτό δεν πραγματοποιείται τότε οι περισσότεροι άνθρωποι θεωρούν λανθασμένα ότι ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης απέτυχε να επιτελέσει σωστά τον στόχο του. Αυτό συμβαίνει καθώς η επιτυχημένη τέχνη θεωρείται ότι αφορά την όσο το δυνατόν πιο πιστή αναπαράσταση της φύσης και των μορφών αυτής. Πριν όμως βγάλει κανείς βιαστικά συμπεράσματα για κάποια έργα τέχνης οφείλει να εξετάσει αν είναι καταρχήν σωστή προσέγγιση της τέχνης εκ μέρους του (Gombrich, 1998).

Οι πάρα πολλοί ορισμοί που έχουν δοθεί για την τέχνη περιλαμβάνουν πλήθος διαφορών μεταξύ τους. Για άλλους όπως είναι ο Μιχαήλ Άγγελος τέχνη είναι η «θεία Έμπνευση», για άλλους όπως είναι ο Πλάτωνας είναι η «μίμηση και το ψέμα» και για

ορισμένους όπως είναι ο Γκαίτε είναι ο διαμεσολαβητής αυτού που δεν εκφράζεται. Κάποιοι άλλοι πάλι όπως ο Πικάσο θεωρούν ότι είναι «το ψέμα που μας βοηθά να δούμε την αλήθεια» και τέλος για τον Χένρι Μουρ είναι μία «απλή έκφραση» (Λαγού, 2012).

5.2 Αντικείμενο της Ιστορίας της Τέχνης

Μία από τις κυριότερες ασχολίες της ιστορίας της τέχνης είναι να διερευνήσει και να αποκωδικοποιήσει το περιβάλλον μέσα στον οποίο έχει δημιουργηθεί κάποιο έργο της. Παίρνοντας ως δεδομένο το ότι όλα τα έργα τέχνης είναι άμεσοι συνεχιστές της ιστορίας του ανθρώπου, κάθε ιστορικός έχει ως στόχο του να ανακαλύψει τους λόγους για τους οποίους όλα αυτά έχουν δημιουργηθεί. Δεν είναι εφικτό να ξεκινήσει να μελετά κάνεις σωστά την ιστορία της τέχνης χωρίς να εξετάζει συγχρόνως και την ανθρώπινη ιστορία (Gardner, 2001). Λόγω του ότι αυξάνονται συνεχώς τα μέσα που χρησιμοποιούν για να δημιουργηθούν τα έργα τέχνης, αυξάνονται συνακόλουθα και τα πεδία μελέτης των ιστορικών. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται κυρίως κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, κατά το οποίο έγινε δυνατή η δημιουργία έργων τέχνης οποιασδήποτε μορφής και από οποιαδήποτε αφορμή και μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις δεν προϋποθέτουν καν την φυσική ύπαρξη ενός αντικειμένου (Λαγού, 2012).

Σύμφωνα με τα όσα αναφέρθηκαν προηγουμένως για να γίνει μια σωστή και αποτελεσματική διερεύνηση της ιστορίας της τέχνης είναι απαραίτητο να μελετήσει κανείς όλο το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έχει δημιουργηθεί κάθε έργο της (Gardner, 2001). Ο Gardner (2001) υποστηρίζει πως όσοι ασχολούνται με την ιστορία της τέχνης, για να κατανοήσουν και να επεξεργαστούν άριστα ένα έργο, είναι αναγκαίο να συγκεντρώσουν και να μελετήσουν όλες τις υπάρχουσες γραπτές πηγές καθώς και τα ντοκουμέντα που υπάρχουν ώστε να μπορέσουν να το τοποθετήσουν σε μία ορισμένη χρονική περίοδο και έτσι να κρίνουν το λόγο ύπαρξης του, αλλά και την αυθεντικότητα του. Σε δεύτερο στάδιο ακολουθεί η αξιολόγηση της εικονογραφικής του ταυτότητας, ενώ στη συνέχεια μελετάται το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο του έργου. Στο τέλος συνδέεται αυτό με διάφορα ρεύματα και σχολές.

5.3 Λεξιλόγιο της ιστορίας της τέχνης

Δεν είναι δυνατό σε καμία περίπτωση να μπορέσει να αξιολογηθεί με σωστό τρόπο ένα έργο τέχνης αν δεν εξοικειωθούν τα άτομα αρχικά με το ειδικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί η ιστορία της τέχνης. Οι κύριοι όροι που αυτό περιλαμβάνει είναι η ακόλουθοι:

1. «Μορφή και σύνθεση»

Όταν γίνεται αναφορά στην μορφή εννοείται το σχήμα ενός έργου, ενώ η σύνθεση του αφορά το πώς ακριβώς είναι φτιαγμένη η μορφή του καθώς και το πώς τοποθετείται αυτό μέσα στον χώρο.

2. « Υλικό και τεχνική»

Τεχνική είναι όλες οι πρακτικές και οι μέθοδοι που χρησιμοποιεί ένας καλλιτέχνης. Υπάρχει μεγάλη αλληλεπίδραση μεταξύ υλικού, μορφής και τεχνικής, η οποία είναι καθοριστική για την αξιολόγηση και την εκτίμηση του.

3. «Γραμμή»

Η γραμμή διαμορφώνει την μορφή ενός έργου τέχνης.

4. «Χρώμα»

Στην τέχνη το χρώμα δηλώνει το πώς αποτυπώνεται το φως πάνω στο ζωγραφικό καμβά. Σχετικά με αυτό εξετάζεται η ένταση, η απόχρωση αλλά, και η τονικότητα του.

5. «Υφή»

Η υφή αναφέρεται σε όλη την έκταση που αναδεικνύει το φως. Συνδέεται άμεσα με το υλικό από το οποίο είναι κατασκευασμένο ένα έργο τέχνης.

6. «Χώρος, μάζα, όγκος»

Η έννοια του χώρου ενός έργου τέχνης μπορεί να έχει δύο όψεις: αφενός τον πραγματικό χώρο που καταλαμβάνει και αφετέρου τον «ψευδαισθητικό». Η μάζα και ο όγκος αναφέρονται σε όλο το σύνολο των μορφών από τις οποίες αποτελείται το έργο τέχνης.

7. «Προοπτική και βράχυνση»

Η προοπτική και η βράχυνση είναι τεχνοτροπίες που χρησιμοποιούνται από τους καλλιτέχνες για να αποδοθεί με λεπτομέρεια το βάθος ενός έργου τέχνης.

8. «Αναλογία και κλίμακα»

Στην αναλογία και στην κλίμακα οφείλεται η ύπαρξη πολλές φορές σε διάφορα έργα τέχνης μορφών ξένων προς την πραγματικότητα (Gardner, 2001).

5.4 Μέθοδοι ανάλυσης έργου τέχνης

Υπάρχουν διάφορες μέθοδοι οι οποίες ακολουθούνται για την ανάλυση ενός έργου τέχνης. Οι πιο βασικές είναι οι ακόλουθες:

- «Μορφολογική-στυλιστική»

Με αυτό το είδος ανάλυσης ασχολήθηκε κυρίως ο Wolfflin. Σύμφωνα με τον ίδιο υπάρχουν κάποιοι συγκεκριμένοι κανόνες με βάση τους οποίους διαφοροποιούνται οι μορφές μέσα στην πάροδο του χρόνου. Μέσω της διερεύνησης ορισμένων τεχνών, όπως είναι και η ζωγραφική, η γλυπτική, αλλά και η αρχιτεκτονική προσπαθεί να αντιληφθεί το ύφος και το ρυθμό ενός καλλιτέχνη. Ο ίδιος διακρίνει τρεις φάσεις: την πρώιμη, την κλασική και την μπαρόκ. Για να τις επεξεργαστεί χρησιμοποιεί 5 ζεύγη εννοιών που είναι αντίθετες μεταξύ τους: «γραμμικό-ζωγραφικό, κλειστή-ανοιχτή φόρμα, πολλαπλότητα-ενότητα, απόλυτη-σχετική σαφήνεια (Wolfflin, 2006).

Η μέθοδος του, η οποία ονομάζεται «φορμαλιστικη», κατευθύνεται από το ειδικότερο προς το πιο γενικό και από τις πιο απλές μορφές τέχνης προς τις πιο πολύπλοκες. Τα στοιχεία που αναλύονται εδώ είναι οπτικά και σύνθεσης. Στα πρώτα ανήκουν «η γραμμή, το χρώμα, το σχήμα, η φόρμα, το φως, ο τόνος, η υφή, το μοτίβο, η ταχύτητα, ο χρόνος, η εστίαση και η οπτική γωνία». Στα δεύτερα συμπεριλαμβάνονται «η ισορροπία, ο ρυθμός, η κίνηση, οι αναλογίες, η κλίμακα, η έμφαση, η ενότητα και η ποικιλία». Γίνεται κατανοητό ότι με βάση την φορμαλιστικη μέθοδο ανάλυσης του έργου τέχνης το ίδιο αναλύεται μόνο στο επίπεδο της μορφής του και όχι και του περιεχομένου του (Λαγού, 2012).

- «Εικονογραφική-εικονολογική»

Σύμφωνα με τον Panofsky (1991) η συγκεκριμένη μέθοδος εξετάζει το περιεχόμενο, το θέμα και τη σημασία ενός έργου. Για να το επιτύχει αυτό ακολουθεί τρία στάδια:

1. Το «προεικονογραφικό» που ασχολείται με το φανερό θέμα ενός έργου και έτσι μένει μόνο στη μορφή του.

2. Την «εικονογραφική ανάλυση» όπου συνδέεται το θέμα με τη σημασία του έργου.
3. Την «εικονογραφική ερμηνεία» όπου αναλύεται το περιεχόμενο ενός έργου λαμβάνοντας υπόψη το πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε. Εδώ οι μορφές ανάγονται πλέον σε σύμβολα.

- «Μαρξιστική»

Η ανάλυση αυτή ξεκινάει από τον Μαρξ και πιο συγκεκριμένα από την αντίληψη του ότι αυτό που διαμορφώνει τον πολιτισμό του ανθρώπου είναι οι οικονομικά ισχυρότερες κοινωνικές τάξεις. Έτσι αυτές είναι που τελικά καθορίζουν και την αξία που έχει ένα έργο τέχνης (Schneider, 2006). Σύμφωνα με τους μαρξιστές η τέχνη έχει οικονομική βάση και συνέπεια αυτού είναι να επηρεάζεται από όλες τις διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται στον οικονομικό τομέα. Έτσι θεωρούν ότι εξαρτάται αποκλειστικά από τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες. Η αντίληψή τους αυτή δεν βρίσκει σύμφωνους τους κοινωνικούς ιστορικούς της τέχνης, οι οποίοι τονίζουν ότι εκτός των παραπάνω συνθηκών η τέχνη μπορεί να επηρεαστεί από διάφορες πολιτιστικές αλλά και διανοητικές συνθήκες (Hatt & Klonk, 2006).

- «Φεμινιστική»

Η ανάλυση αυτή εστιάζει κατά κύριο λόγο σε οτιδήποτε αφορά τις έμφυλες ταυτότητες όπως αυτές παρουσιάζονται μέσα στο έργο τέχνης ή όπως συσχετίζονται με τους θεατές του. Πάντα λαμβάνονται υπόψη όλα τα δεδομένα της εκάστοτε εποχής (Nochlin, 1971). Η συγκεκριμένη ανάλυση μπορεί να έχει διάφορες μορφές. Άλλες φορές επιδιώκει να φέρει στο φως και να κάνει διάσημα έργα πολλών γυναικών καλλιτεχνών, άλλες φορές ψάχνει εντατικά να ανακαλύψει και να αναδείξει όλους εκείνους τους παράγοντες που συνέβαλαν στο να παραμείνουν στην αφάνεια πολλές γυναίκες καλλιτέχνες και άλλες φορές συστήνει την λήψη όλων των απαραίτητων μέτρων που θα εξασφαλίσουν την παροχή ίσων ευκαιριών και στις γυναίκες ταυτόχρονα με τα ίσα δικαιώματα τους (Van der Linden, 1993). Στην ουσία δεν εισάγει κάποιο νέο είδος ανάλυσης, εφόσον χρησιμοποιεί τις βασικές αρχές διαφόρων άλλων αναλύσεων (Λαγού, 2012).

- «Σημειωτική»

Η σημειωτική ανάλυση εστιάζει στα συστήματα επικοινωνίας και σημασίας Fernie, 1995). Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως βασική μονάδα της είναι το σημείο. Το ίδιο συμπεριλαμβάνει το σημαίνον, δηλαδή την εικόνα ενός έργου τέχνης, και το σημαινόμενο, δηλαδή τι σημασία από αυτό κουβαλάει μέσα του (Belting et al., 1995).

- «Ψυχαναλυτική»

Εδώ το έργο αναλύεται μέσω των συμβολισμών του, της προσωπικότητας και της ζωής του δημιουργού του και των νοημάτων του (Belting et al., 1995). Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική ανάλυση η ψυχολογία θεωρείται πολύ βασική για την προσέγγιση κάθε έργου τέχνη (Fernie, 1995). Το μειονέκτημα αυτής είναι ότι σε πάρα πολλές περιπτώσεις δεν μπορεί να προχωρήσει σε μία πιο σφαιρική και ολοκληρωμένη ανάλυση και ερμηνεία ενός έργου, εφόσον δεν λαμβάνει υπόψη της τις επιρροές που αυτό μπορεί να δέχεται από την εποχή του (Belting et al., 1995).

6. Ανάγνωση εικόνας

6.1 Εικονογραφημένο βιβλίο

Όπως άλλωστε το λέει και το όνομα του το εικονογραφημένο βιβλίο συνδυάζει τον λόγο με την εικόνα. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι προσελκύουν πολύ εύκολα τα μικρά παιδιά. Τα ίδια νιώθουν ότι μέσω αυτών είναι ελεύθερα να ερμηνεύσουν τον κόσμο γύρω τους με το δικό τους τρόπο. Μέσω των εικόνων αντιλαμβάνονται πολύ ευκολότερα τις ιστορίες των συγκεκριμένων βιβλίων και τις ερμηνεύουν. Ο Μπενέκος (1980) δίνει τον δικό του ορισμό για το εικονογραφημένο βιβλίο. Έτσι για αυτόν είναι ένα πλήθος εικόνων ή άλλων στοιχείων διακόσμησης που ενσωματώνονται αρμονικά μέσα στο κείμενο ώστε να το κάνουν ακόμα πιο ελκυστικό και κατανοητό ή να το περάσουν μέσα στην ανθρώπινη σκέψη.

Μπορεί να διακριθεί σε τρεις ομάδες. Στην πρώτη ομάδα περιλαμβάνονται όλα εκείνα τα βιβλία στα οποία οι εικόνες συνοδεύουν απλά το κείμενο. Το βασικό νόημα τους εξαρτάται μόνο από το γραπτό λόγο, ενώ οι εικόνες λειτουργούν αποκλειστικά και μόνο ως διακοσμητικά στοιχεία που αν παραληφθούν δεν θα αλλάξει κάτι. Στη δεύτερη

ανήκουν όλα εκείνα τα βιβλία όπου υπάρχει ισότητα λόγου και εικόνας. Οι ηλικίες των παιδιών στα οποία απευθύνονται είναι αυτές κατά τις οποίες έχουν κατακτήσει πλέον την ανάγνωση. Στην τρίτη και τελευταία κατηγορία ανήκει το εικονογραφημένο βιβλίο, στο οποίο σε αντίθεση με τα προηγούμενα είδη κυριαρχούν αναμφίβολα οι εικόνες. Οτιδήποτε θέλει να περάσει ο συγγραφέας στους αναγνώστες του το κάνει μέσω της εικόνας. Ο λόγος εδώ έχει δευτερεύοντα ρόλο και σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να σταθεί μόνος του (Μπενέκος, 1981).

Ακόμα και ο χώρος που καταλαμβάνουν οι εικόνες στα εικονογραφημένα βιβλία είναι πολύ μεγαλύτερος από τον αντίστοιχο του γραπτού λόγου. Εξαιτίας αυτού η γραπτή έκφραση χαρακτηρίζεται τους από λιτότητα και απλότητα. Οι πληροφορίες που λείπουν από το κείμενο δίνονται μέσω των εικόνων (Nodelman, 2009). Έτσι τα παιδιά έχουν στη διάθεσή τους δύο πηγές προέλευσης των πληροφοριών: το λόγο και την εικόνα (Σιβροπούλου, 2004).

Θα ήταν πολύ χρήσιμο να γίνει μία σύντομη αναδρομή στην ιστορία του εικονογραφημένου βιβλίου ώστε να γίνει πιο κατανοητός ο ρόλος του. Η αρχή του γίνεται τον 15ο αιώνα (Μπενέκος, 1981). Τότε ανακαλύπτεται η τυπογραφία και ανοίγονται νέοι δρόμοι για τη διακόσμηση των βιβλίων (Σιβροπούλου, 2004). Οι μύθοι του Αισώπου είναι από τα πρώτα εικονογραφημένα βιβλία που κυκλοφόρησαν (Kiefer, 1995). Ο Locke είναι από τους πρώτους που αποφάσισε να ασχοληθεί διεξοδικά με τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα των παιδιών. Έτσι συμπέρανε ότι κάθε ένα πρέπει να ασχολείται με βιβλία που θα το προσελκύουν και θα είναι κοντά στην ηλικία του (Σιδηρόπουλου, 2004). Έτσι εκδόθηκε το 1.650 το πρώτο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο το οποίο είναι ένα λατινικό λεξικό του Κομένιου με τίτλο «Orbis Sensualium Pictis». Ο Κομένιος πιστεύοντας πως τα παιδιά κατανοούν καλύτερα όσα βλέπουν παρά όσα διαβάζουν δημιούργησε αυτό το λεξικό (Σιβροπούλου, 2004). Ήταν ένα είδος εικονογραφημένης εγκυκλοπαίδειας πάνω σε ξύλο. Έτσι το παιδί μαθαίνει τις λέξεις κοιτάζοντας ταυτόχρονα τις αντίστοιχες εικόνες (Σιβροπούλου, 2004).

Κατά τον 18ο αιώνα υπάρχουν ακόμα περισσότερες εξελίξεις με τον Rousseau και τον Pestalozzi (Σιβροπούλου, 2004). Ο πρώτος εμπιστεύεται πολύ την δύναμη των εικόνων και ο δεύτερος εισάγει νέες ιδέες στην εκπαίδευση. Ο Rousseau το 1781

εκδίδει το πολύ σημαντικό παιδικό βιβλίο «Αιμίλιος» (Σιβροπούλου, 2004). Πριν από αυτό το 1774 ξεκινά τη λειτουργία του ένας αγγλικός εκδοτικός οίκος στο Λονδίνο, ο οποίος εκδίδει πλήθος παιδικών βιβλίων (Whalley, 1990). Στη συνέχεια ο Newbery έκανε νέες προσθήκες στα παιδικά βιβλία που αφορούσαν την επικάλυψη τους με Ολλανδικά καλύμματα γεμάτα λουλούδια με χρυσές παραστάσεις στις άκρες τους (Σιβροπούλου, 2004). Δυστυχώς όμως ο ίδιος ασχολήθηκε περισσότερο με το εξωτερικό περίβλημα και λιγότερο με το εσωτερικό περιεχόμενο του βιβλίου. Πέρα από αυτό όμως από τον ίδιο επηρεάστηκαν διάφοροι συγγραφείς παιδικών βιβλίων. Στο τέλος του αιώνα ο Senefelder εισάγει τη λιθογραφία, η οποία έχει επηρεάσει τις εικονογραφήσεις των παιδικών βιβλίων ακόμα και της σύγχρονης εποχής. Βέβαια κυριαρχούν ακόμη οι ξυλογλυπτικές εικονογραφήσεις που είναι πολύ πιο οικονομικές (Σιβροπούλου, 2004).

Η μεγάλη άνθηση του παιδικού εικονογραφημένου βιβλίου έγινε κατά τον 19ο αιώνα με τους αδερφούς Γκριμ, οι οποίοι γνώρισαν μεγάλη επιτυχία λόγω της συνεχούς αναπαραγωγής λόγου και εικόνας. Το παραμύθι «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων» του Carroll αναδεικνύεται το καλύτερο βιβλίο για παιδιά το 1865 (Σιβροπούλου, 2004). Την μεγάλη τομή στην ιστορία των εικονογραφημένων βιβλίων πραγματοποιεί ο Evans, ο οποίος του 1865 ξεκίνα να τυπώνει βιβλία και πείθει πολλούς καλλιτέχνες να τον βοηθήσουν στην εικονογράφησή τους. Κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα η Potter εξέλιξε σε μεγάλο βαθμό τη λογοτεχνία για παιδιά υιοθετώντας την εμφάνισή της εικόνας σε συνδυασμό με το κείμενο που την αφορά. Μέχρι και το 1974 παρατηρείται μία συνεχής εξέλιξη και βελτίωση των παιδικών βιβλίων. Περιλαμβάνουν περισσότερη φαντασία και πρωτοτυπία (Μπενέκος, 1981).

Κατά το 1980 η εικονογράφηση γίνεται περισσότερο φανταστική. Ξεφεύγει από το επίπεδο του παιδιού, ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα και καλλιεργεί αισθητικά τα παιδιά βοηθώντας την καλύτερη νοητική διαχείριση του κόσμου γύρω τους (Ασωνίτης, 2001).

6.2 Αλληλεπίδραση κειμένου και εικόνας

Σε κάθε εικονογραφημένο βιβλίο οι εικόνες συμπληρώνουν νοηματικά το κείμενο και βοηθούν στην πληρέστερη κατανόηση του (Nodelman, 2009). Σε κάθε κείμενο όσα δεν λέγονται μέσω των λέξεων εκφράζονται μέσω των εικόνων του. Πολλές φορές οι λέξεις δεν φτάνουν για να εκφράσουν αυτό που δείχνει μία εικόνα, η οποία μπορεί να αποδώσει πληρέστερα και με πολύ περισσότερες λεπτομέρειες το αντικείμενο ή το πρόσωπο που περιγράφεται (Nodelman, 2009).

Πιο συγκεκριμένα για τα παιδιά οι εικόνες των βιβλίων είναι ένα ιδιαίτερα ελκυστικό θέαμα. Τα διασκεδάζουν, κεντρίζουν την προσοχή τους, εξάπτουν τη φαντασία τους και τα βοηθούν να γνωρίζουν καλύτερα τον κόσμο μέσα στον οποίο ζουν. Το κείμενο πολλές φορές παραλείπει διάφορα στοιχεία που αποτυπώνονται στην εικόνα που το συνοδεύει. Αυτά ακριβώς τα δευτερεύοντα χαρακτηριστικά που λείπουν από το κείμενο είναι που προσελκύουν ιδιαίτερα τα παιδιά και τα ευχαριστούν. Μέσω των εικόνων μπορούν πολύ ευκολότερα να καλλιεργήσουν τα συναισθήματά τους. Αυτή η καλλιέργεια των παιδικών συναισθημάτων είναι που προσφέρει ένα πολύ μεγάλο όφελος που δεν είναι άλλο από την καλλιέργεια της συναισθηματικής νοημοσύνης. Η ίδια θα τα βοηθήσει να κατανοήσουν ευκολότερα και τα συναισθήματα των άλλων ,αλλά και τα δικά τους, να είναι ευαισθητοποιημένα και να σέβονται τους γύρω τους (Nodelman, 2009).

Ένα άλλο μεγάλο όφελος προσφέρει συνδυασμός εικόνας και κειμένου είναι η εισαγωγή του παιδιού στο χώρο της τέχνης. Βλέποντας εικόνες με έντονα χρώματα θα θελήσει να τις αποτυπώσει με τη ζωγραφική βελτιώνοντας την αισθητική του και κάνοντάς το να αγαπήσει την τέχνη (Μπενέκος, 1981). Το παιδί εμπλουτίζει ακόμη περισσότερο τις γνώσεις του αφού μέσω των εικόνων κατανοεί και έτσι προσλαμβάνει πολύ περισσότερες πληροφορίες σε σχέση με το απλό κείμενο. Μέσα από τον κόσμο του παραμυθιού αντιλαμβάνεται καλύτερα τον κόσμο του πραγματικού (Nodelman, 2009).

Είναι λοιπόν πάρα πολύ σημαντική η ενσωμάτωση των εικόνων στα παιδικά βιβλία. Η συνεισφορά του έγκειται, όπως είδαμε προηγουμένως, στο ότι συμπληρώνουν το γλωσσικό νόημα του κειμένου με το αντίστοιχο δικό τους οπτικό. Τα έντονα

χρώματα και σχήματα συμβάλλουν στην πληρέστερη σύλληψη του νοήματος από τα παιδιά, εφόσον είναι πράγματα με τα οποία έρχονται συνεχώς σε επαφή από πολύ μικρή ηλικία.

6.3 Τρόποι ανάγνωσης των εικόνων

Η εικόνα στη σύγχρονη εποχή όχι μόνο κυριαρχεί, αλλά σε μεγάλο βαθμό την καθορίζει και έτσι αποκτά πολύ μεγαλύτερη δύναμη από αυτή του λόγου. Πρόκειται στην ουσία για τον συνδυασμό διαφόρων μέσων που αντικαθιστούν το λόγο και κάνουν πιο προσιτά τα μηνύματά τους προς το κοινό (Ζωγράφος & Κωτσαλίδου, 2016). Χρησιμοποιώντας ένα σύνολο από διαφορετικούς κώδικες βάζει σε δεύτερη θέση τις λέξεις και βοηθά στην επίτευξη της επικοινωνίας (Ασωνίτης, 2001). Η ανάλυση των εικόνων ακολουθεί την λεγόμενη οπτική γραμματική, η οποία διερευνά όλα τα χαρακτηριστικά τους και εξάγει συμπεράσματα με βάση αυτά (Kress & Leeuwen, 2010).

Το προαναφερθέν μοντέλο της οπτικής της πραγματικής περιλαμβάνει τις τρεις ακόλουθες λειτουργίες (Kress & Leeuwen, 2010).

- **«Αναπαραστατική λειτουργία»**

Σύμφωνα με την αναπαραστατική λειτουργία η εικόνα πρέπει να αντανακλά την εξωτερική πραγματικότητα και τις εμπειρίες του ανθρώπου. Η ίδια περιλαμβάνει και διάφορες προϋποθέσεις που αφορούν τους συμμετέχοντες και οι οποίες διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο σχετικά με οτιδήποτε απεικονίζεται, τις περιστάσεις και τα βασικά χαρακτηριστικά αυτών που παίρνουν μέρος.

- **«Διαπροσωπική λειτουργία»**

Η συγκεκριμένη λειτουργία προϋποθέτει την ύπαρξη ουσιαστικής σχέσης ανάμεσα σε αυτά που απεικονίζονται και στον θεατή. Για να γίνει αυτό χρειάζονται αρχικά ορισμένα βλέμματα, χειρονομίες και μορφασμοί. Στη συνέχεια ιδιαίτερη σημασία έχει και η επιλογή του πλάνου που θα χρησιμοποιηθεί: μακρινό για προσωπική σχέση, μεσαίο για ουδέτερη για κοντινό για πιο στενή. Τέλος βαρύτητα δίνεται και στην προοπτική μέσω της κάθετης και της οριζόντιας γωνίας της εικόνας. Αυτές φανερώνουν τη στάση του θεατή απέναντι στο έργο που έχει μπροστά του.

- **«Κειμενική λειτουργία»**

Η κειμενική λειτουργία θεωρείται μία εκ των βασικότερων λειτουργιών και σχετίζεται με τον τρόπο οργάνωσης όλων των στοιχείων ενός πολυτροπικού κειμένου, ώστε αυτά να αποτελέσουν ένα ενιαίο και αρμονικά δεμένο σύνολο. Για να επιτευχθεί αυτό χρειάζεται η αλληλεπίδραση τριών παραγόντων που είναι η ακόλουθοι:

Α) «Πληροφοριακή αξία»

Ο τρόπος με τον οποίο τοποθετούνται τα στοιχεία μέσα σε μία εικόνα δίνει πολλές πληροφορίες σχετικά με τις ζώνες της, οι οποίες είναι τρεις: αριστερά και δεξιά, κέντρο και περιθώριο, πάνω και κάτω.

Β) «Προβολή»

Όλα τα στοιχεία της εικόνας τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να προσελκύουν το ενδιαφέρον των θεατών. Για αυτό το λόγο μπαίνουν είτε στο φόντο είτε στο προσκήνιο, αυξομειώνονται σε μέγεθος, έχουν διαφορετικές αντιθέσεις και χρώματα καθώς και ευκρίνεια.

Γ) «Πλαισίωση»

Στην έννοια της πλαισίωσης συμπεριλαμβάνονται όλες οι γραμμές πλαισίου που διαχωρίζουν ή ενώνουν τα στοιχεία της εικόνας.

Στη συνέχεια αναλύονται διεξοδικότερα οι τρεις προαναφερθέντες παράγοντες.

-«Πληροφοριακή αξία της ζώνης αριστερά και δεξιά. Το Δεδομένο και το Νέο»

Η αριστερή ζώνη της εικόνας περιέχει τις γνωστές πληροφορίες και η δεξιά τις νέες. ‘Ετσι ότι υπάρχει στα αριστερά είναι κάτι γνωστό και προσιτό στον θεατή, ενώ ότι είναι στα δεξιά είναι το νέο το οποίο θα οδηγήσει στην παραγωγή του μηνύματος που ξεκίνησε από την αριστερή ζώνη.

-«Πληροφοριακή αξία της ζώνης πάνω και κάτω. Το Ιδανικό και το Πραγματικό»

Η πάνω ζώνη αποτυπώνει κάτι το ιδανικό, ενώ η κάτω το πραγματικό. Έτσι όσα στοιχεία ανήκουν στην πάνω ζώνη φανερώνουν όλα αυτά που επιθυμούμε και όσα ανήκουν στην κάτω την πραγματική ζωή.

-«Πληροφοριακή αξία Κέντρου και Περιθωρίου»

Όσα στοιχεία της εικόνας τοποθετούνται στο κέντρο της αυτομάτως παίρνουν πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ τα υπόλοιπα γύρω τους είναι απλά βοηθητικά.

- «Προβολή»

Ανάλογα με το πώς προβάλλονται τα στοιχεία μιας εικόνας, άλλα αποκτούν μεγαλύτερη αξία και αλλά λιγότερη. Έτσι μπορεί κάτι δεδομένο να υπερτερεί σε αξία του νέου ή και να συμβαίνει και το ακριβώς αντίθετο ή ακόμα και να είναι ισάξια. Το γεγονός αυτό παρατηρείται σε όλες τις ζώνες της εικόνας. Δεν είναι δυνατό να μετρηθεί η προβολή με αντικειμενικά κριτήρια εφόσον εξαρτάται από διάφορους παράγοντες όπως είναι τα χρώματα, οι αντιθέσεις, η εστίαση, η προοπτική και το μέγεθος.

- «Πλαισίωση»

Δεν υπάρχει σταθερότητα στην πλαισίωση των στοιχείων της εικόνας. Έτσι αλλά είναι λιγότερο και άλλα περισσότερο πλαισιωμένα. Η απουσία πλαισίωσης τονίζει την ομάδα ενώ το αντίθετο τη διαφορετικότητα.

7.Ανάλυση κειμένου

7.1 Ορισμός ανάλυσης κειμένου

Με τον όρο ανάλυση κειμένου εννοείται η οποιαδήποτε τεχνική που έχει ως στόχο της την διερεύνηση των μηνυμάτων που κρύβει ένα κείμενο μέσω της ερμηνείας του (Holsti, 1969). Ο Holsti (1969) αναφέρει ότι η ανάλυση είναι η τεχνική που χρησιμοποιείται ώστε να εξαχθούν συμπεράσματα μέσω της αντικειμενικής και συστημικής διερεύνησης των μηνυμάτων ενός κειμένου, ενώ ο Neuenforf (2002) πιστεύει ότι πρόκειται για μία ποσοτική τεχνική ανάλυσης των μηνυμάτων που χρησιμοποιεί επιστημονικές μεθόδους και συνήθως δεν περιορίζεται μέσα τα στενά όρια των μηνυμάτων. Όλοι οι τρόποι ανάλυσης ενός κειμένου αποβλέπουν στη μελέτη όλο των μεθόδων με τις οποίες τα κείμενα συμβάλλουν στη δημιουργία γνώσεων και κοινωνικών νοημάτων (Χαιρετάκης, 2008).

Στις αρχές του 20ου αιώνα εμφανίζονται συστηματικές τεχνικές ανάλυσης ενός κειμένου. Εμφανίστηκε πρώτα η ποσοτική ανάλυση περιεχομένου, ενώ στη συνέχεια λόγω των μειονεκτημάτων που αυτή παρουσίασε άρχισε να ενσωματώνει και ποιοτικά κριτήρια. Εισηγητής της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου θεωρείται ο Mayring. Όπως υποστηρίζει ο ίδιος είναι στην ουσία μία ποσοτική ανάλυση, η οποία περιλαμβάνει και πλούσια θεωρητική έρευνα (Mayring, 2000). Μετά τη δεκαετία του 60 πέρα από τις ποσοτικές εμφανίζονται οι μικτές, αλλά και οι ποιοτικές τεχνικές ανάλυσης. Μετά την ανάπτυξη της σημειωτικής διαδίδονται ακόμη περισσότερο οι τρόποι ανάλυσης ενός κειμένου και εφαρμόζονται σε πάρα πολλά είδη του γραπτού λόγου (Mayring, 2000). Παρά τις διαφορές των ειδών της ανάλυσης θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι αυτά περιλαμβάνουν το εξής στάδια:

- Καθορισμός των στοιχείων προς διερεύνηση. Εδώ κάθε μελετητής καθορίζει εκ των προτέρων όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία θέλει να εξετάσει μέσα στο κείμενο και θέτει ερευνητικά ερωτήματα, τα οποία είναι δυνατόν να αναδιαμορφωθούν κατά την πορεία της ανάλυσης.
- Καθορισμός του υλικού το οποίο θα αναλυθεί. Το υλικό αυτό πρέπει να είναι αυστηρά καθορισμένο ώστε να μπορεί να το διαχειριστεί καλύτερα ο μελετητής.
- Καθαρισμός των μονάδων καταγραφής. Οι μονάδες αυτές είναι τα στοιχεία που διερευνώνται. Μέσω της ανάλυσης καθορίζονται από το υλικό και τα ζητούμενα, ενώ πολύ σημαντικό είναι να διερευνάται συγχρόνως και το γενικότερο πλαίσιο του κειμένου μέσα στο οποίο ανήκουν.
- Ταξινόμηση του υλικού μέσω της κωδικοποίησης των στοιχείων του. Η συγκεκριμένη κωδικοποίηση θα βασιστεί στα ερευνητικά ερωτήματα και στην ίδια την ανάλυση του κειμένου. Από αυτήν θα προκύψουν τα αποτελέσματα οπότε είναι φανερό το πόσο σημαντικό είναι να γίνει σωστά. Επιβάλλεται να είναι λεπτομερής, να χαρακτηρίζεται από σαφήνεια και να ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο του κειμένου (Ιωσηφίδης, 2008).
- Δημιουργία ομάδων με την χρήση της υποδηλώσης και των συνειρμών. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται από τις ποιοτικές αναλύσεις κειμένου και κατά τη

διάρκεια της ομαδοποιείται το περιεχόμενό του και ταξινομείται σε επίπεδα υποδήλωσης.

- Ιεράρχηση των ομάδων. Εδώ διαχωρίζονται τα κύρια από τα δευτερεύοντα νοήματα του κειμένου.

7.2 Ανάλυση περιεχομένου

Η ανάλυση περιεχομένου είναι η ποσοτική προσέγγιση της ανάλυσης των κειμένων. Τα μελετά ως προς την συχνότητα με την οποία εμφανίζονται μέσα σε αυτά διάφοροι όροι, ιδέες, μηνύματα και έννοιες, τα οποία ονομάζονται μονάδες καταγραφής. Κάθε μία από αυτές αντιστοιχεί σε ένα συγκεκριμένο στοιχείο του κειμένου. Μπορεί να είναι λέξεις, προτάσεις, παράγραφοι ή ακόμα και ολόκληρο το κείμενο, ανάλογα με το υλικό που χρησιμοποιείται για την ανάλυση. Επιπλέον μπορεί να είναι και μία εικόνα, ένας ήχος ή ένα αντικείμενο. Για να γίνει εφικτή αυτή η ανάλυση χρησιμοποιείται η κωδικοποίηση του υλικού και η ομαδοποίηση του. Βασικά χαρακτηριστικά της είναι η ταξινόμηση του υλικού σε ένα συγκεκριμένο μοντέλο επικοινωνίας, η χρήση ορισμένων κανόνων, η χρήση της κωδικοποίησης και η χρήση κριτηρίων όσον αφορά την αξιοπιστία των αποτελεσμάτων (Mayring, 2000).

Βασικός στόχος της είναι να γίνουν κατανοητές και φανερές όλες οι πιθανές ερμηνείες ενός κειμένου. Κάθε μελετητής προσαρμόζει την ανάλυση περιεχομένου στις απαιτήσεις του και έτσι αυτή μπορεί να αποτελείται από διαφορετικά στάδια (Ιωσηφίδης, 2008). Γενικά πάντως αρχικά γίνεται ένας προσδιορισμός των ενοτήτων, οι οποίες διερευνώνται για την εμφάνιση ορισμένων στοιχείων. Μόλις αυτά βρεθούν κατηγοριοποιούνται και μέσα από τις αναλύσεις της κάθε κατηγορίας εξάγονται τα συμπεράσματα.

7.3 Ανάλυση λόγου

Η ανάλυση λόγου είναι η ποιοτική προσέγγιση της ανάλυσης των κειμένων. Είναι ερμηνευτική και αποσκοπεί στη διερεύνηση του νοήματος τους. Η σημειωτική ανήκει σε αυτήν εδώ την κατηγορία. Διερευνάται το νόημα μέσα από την κοινωνική αλληλεπίδραση και ελέγχονται οι αντιλήψεις σχετικά με την ύπαρξη μιας και μοναδικής

αλήθειας (Ιωσηφίδης, 2008). Είναι μία ερμηνευτική μέθοδος που καθορίζει τα πλαίσια ενός κειμένου χωρίς τα οποία θα ήταν αδύνατο να γίνει η ανάλυση του. Στόχος της είναι να αποκαλύψει τα κρυφά νοήματα του μέσα από την υποδήλωση, δηλαδή την σύνδεση των μονάδων καταγραφής με τα ευρύτερα πλαίσια στα οποία ανήκουν. Μέσα από την ανάλυση λόγου γίνεται αντιληπτή η λειτουργία των σημείων και των μηνυμάτων που αυτά μεταφέρουν και αποκαλύπτονται τα βαθύτερα κίνητρα και σκοπιμότητες των κειμένων (McGregor, 2004).

Ερευνητικό μέρος

1. Μεθοδολογικό Πλαίσιο

Ο καλύτερος τρόπος για να αναλυθεί σωστά ένα κείμενο είναι ο συνδυασμός της Ποιοτικής Ανάλυσης Περιεχομένου (ΠΑΠ) και της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου (ΚΑΛ). Η Ποιοτική Ανάλυση Περιεχομένου εισήχθη από τον Mayring και στην ουσία πρόκειται για μία εξέλιξη της ποσοτικής ανάλυσης περιεχομένου. Λόγω του ότι η ίδια βασιζόταν απλά στην ανίχνευση και στην καταμέτρηση λέξεων ή φράσεων δέχτηκε αρνητική κριτική εξαιτίας του ότι θεωρήθηκε πως δεν μπορεί να προσφέρει μία βαθύτερη ανάλυση του κειμένου και των ερμηνειών του (Kohlbacher, 2006).

Έτσι η ΠΑΠ κράτησε όλα τα πλεονεκτήματα της ποσοτικής ανάλυσης, απλά έδωσε μεγάλη βαρύτητα στη βαθύτερη ανάλυση του κειμένου και στην ερμηνευτική του προσέγγιση (Mayring, 2000a). Τα στάδια της συγκεκριμένης διαδικασίας είναι τα ακόλουθα:

- Καθορίζεται το υλικό που πρόκειται να διερευνηθεί.
- Αναλύονται οι συνθήκες που οδήγησαν στη δημιουργία του υλικού.
- Δίνονται τα βασικότερα χαρακτηριστικά του υλικού.
- Παρουσιάζεται η πορεία της ανάλυσης.
- Τίθενται κάποια ερωτήματα που βασίζονται στο θεωρητικό πλαίσιο.
- Καθορίζονται οι τεχνικές που θα χρησιμοποιηθούν στην ανάλυση καθώς και το παράδειγμα με βάση το οποίο θα γίνει η έρευνα.
- Δημιουργείται ένα σύστημα κατηγοριών και γίνεται η αποδελτίωση.

- Γίνεται ανάλυση με βάση ένα σύστημα κατηγοριών.
- Επανεξετάζεται το σύστημα κατηγοριών.
- Ερμηνεύονται τα δεδομένα με βάση τα τιθέμενα ερωτήματα (Μπονίδης, 2004).

Δυστυχώς όμως η παραπάνω διαδικασία δεν είναι αρκετή για να φανερωθούν όλα τα ιδεολογικά μηνύματα που μπορεί να κρύβει ένα κείμενο. Πάντα πρέπει να αναλύονται όλα τα στοιχεία του και αυτά που λέγονται και αυτά που αποκρύπτονται. Αυτό ακριβώς έρχεται να συμπληρώσει η Κριτική Ανάλυση Λόγου (Fairclough, 1995). Το βασικό της πιστεύω είναι ότι η γλώσσα του κειμένου συνδέεται άμεσα με την κοινωνία της (Stubbs, 1983). Εδώ εξετάζεται η γλώσσα ως ένα σημειωτικό σύστημα της κοινωνίας (Halliday, 1978), αλλά και ως μέσο που χρησιμοποιείται για την αναπαράσταση και τις σημασιοδότηση (Kress, 1990).

Με την ΚΑΛ γίνεται μία απόπειρα μέσω της ανάλυσης της γλώσσας του κειμένου να αποκαλυφθούν όλες οι σχέσεις που παρατηρούνται μέσα στην κοινωνία (Fairclough, 1995). Εξετάζει πώς λειτουργούν τα κείμενα μέσα στον πολιτισμό που τα δημιούργησε (Stubbs, 1983). Η μέθοδος αυτή λειτουργεί σε τρία επίπεδα:

α) Στο ίδιο το κείμενο που εξετάζεται.

β) Στις επικοινωνιακές τεχνικές που χρησιμοποιούνται.

γ) Στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο (Fairclough, 2000).

Το κύριο μειονέκτημα της είναι ότι δεν προϋποθέτει ένα φανερό μεθοδολογικό εργαλείο και έτσι είναι ιδιαίτερα δύσκολο να συγκλίνουν τα ευρήματα των μη έμπειρων μελετητών. Έτσι ο συνδυασμός των δύο μεθόδων θεωρείται ο καταλληλότερος για τη σωστή ερμηνεία ενός κειμένου. Εξάγει δεδομένα που μπορούν να συγκριθούν και να αξιοποιηθούν για την κριτική ανάλυση των επιπέδων του υλικού. Η ΚΑΛ θα συνδέσει αυτά τα αποτελέσματα με το συγκείμενο που οδήγησε στη δημιουργία τους (Wilbraham, 1995).

Η ΠΑΠ θέτει τα βασικά βήματα που θα ακολουθηθούν και η ΚΑΛ αναλαμβάνει να φωτίσει όσα αποκαλύπτονται σε κάθε λέξη ή φράση.

2. Κείμενα μελέτης

Τα κείμενα που θα αναλυθούν στη συγκεκριμένη εργασία προέρχονται από τη συλλογή του Μίμη Σουλιώτη με τίτλο «Οχτώ παραμύθια της Φλώρινας». Παρά την ύπαρξη πολλών παραμυθιών και μύθων από όλο τον κόσμο και από όλες τις περιοχές της Ελλάδας, η Φλώρινα δεν άνηκε σε αυτές. ‘Ετσι δεν υπήρχε ούτε συστηματική καταγραφή και συλλογή των λαϊκών παραμυθιών της συγκεκριμένης περιοχής της χώρας μας. Αυτό οφείλεται αφενός σε διάφορα ιστορικά και πολιτικά αίτια και αφετέρου στον ξαφνικό θάνατο του σημαντικότερου λογογράφου της πόλης, του Παναγιώτη Αγγελόπουλου (Σουλιώτης, 1994).

Φυσικά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπήρξε καμία εργασία άλλων φλωρινιωτών συγγραφέων που ασχολήθηκαν με αυτό το θέμα. Έτσι έχουμε την Αντιγόνη Τσάμη που ασχολήθηκε με την ανάπλαση των λαϊκών παραμυθιών της περιοχής του Πισοδερίου, τα οποία εξέδωσε σε δύο τόμους. Επιπλέον υπάρχουν και πολλά δημοσιεύματα του Λαζάρου Μέλλιου που αναφέρονται σε διάφορους μύθους και λαϊκές παραδόσεις της περιοχής της Φλώρινας. Όσο ανεκτίμητα κι αν θεωρούνται δεν παύουν να μην είναι η πρωτότυπη έκφραση του λαού, αλλά να δημοσιεύονται με τη μεσολάβηση των παραπάνω λογίων μελετητών (Σουλιώτης, 1994).

Η πρώτη απόπειρα έγγραφης απόδοσης των λαϊκών παραμυθιών της Φλώρινας απευθείας από τους ανθρώπους των χωριών που τα διηγούνται έγινε από φοιτητές της Παιδαγωγικής Σχολής της πόλης. Πραγματοποιήθηκαν επισκέψεις στα χωριά και συνέχεια μαγνητοφωνήθηκαν και απομαγνητοφωνήθηκαν τα παραμύθια. Στη συγκεκριμένη συλλογή ανήκουν οκτώ από αυτά που ο ίδιος ο Σουλιώτης ενέκρινε και θεώρησε ότι είναι τα πιο ωραία και έτσι τα συμπεριέλαβε εδώ (Σουλιώτης, 1994).

Τα συγκεκριμένα παραμύθια συνοπτικά και συγκεντρωτικά εμφανίζουν τα ακόλουθα χαρακτηριστικά των λαϊκών παραμυθιών σε παγκόσμιο επίπεδο:

- Στερεότυπη αρχή.
- Εμφάνιση του βασικού ήρωα ήδη από την αρχή του παραμυθιού.
- Παρουσίαση όλων των πράξεων των ηρώων, χωρίς όμως να υπάρξει περιγραφή των συναισθημάτων τους.

- Σπάνια υπάρχει ταυτόχρονη εμφάνιση στην ίδια σκηνή δύο ή περισσότερων προσώπων.
- Υπάρχει έντονη αντίθεση μεταξύ προσώπων, πραγμάτων και καταστάσεων. Έτσι παρουσιάζονται επίπεδοι χαρακτήρες χωρίς βάθος.
- Υπάρχει ομαλή χρονική σειρά των γεγονότων.
- Υπάρχει συχνή επανάληψη ορισμένων «μαγικών» αριθμών και κυρίως του αριθμού 3 (Σουλιώτης, 1994).

Πέρα από τα παραπάνω γνωρίσματα του λαϊκού παραμυθιού στα συγκεκριμένα παραμύθια εμφανίζονται και όλα τα αντίστοιχα του νεοελληνικού παραμυθιού. Αυτά είναι τα εξής:

- Χαρούμενη εισαγωγή που προσδίδει οικειότητα.
- Λιτή αφήγηση.
- Ανάδειξη πολιτιστικών στοιχείων μέσω των περιγραφών τους.
- Οικειότητα μεταξύ των διαφόρων κοινωνικών τάξεων. Βασιλιάδες και υπήκοοι, πλούσιοι και φτωχοί άρχοντες και υπηρέτες.
- Έντονος διδακτισμός μέσω της τιμωρίας του κακού και της διατήρησης της ελπίδας για τους κάλους.
- Εύθυμος τόνος και κυρίως σεβασμός των παιδιών που πρόκειται να τα διαβάσουν (Σουλιώτης, 1994).

3. «Οχτώ παραμύθια της Φλώρινας»

3.1« Το αλάτι το πιο γλυκό»

Το συγκεκριμένο παραμύθι αφηγήθηκε η Τριανταφυλλιά Παπαδημητρίου, 69 ετών, από την περιοχή του Αμμοχωρίου. Η ίδια το είχε ακούσει από τους παλαιότερους κατοίκους του χωριού. Βασικό του θέμα είναι η αγάπη της κόρης προς το βασιλιά πατέρα της. Πρόκειται για ένα διδακτικό παραμύθι με μία έντονα αλληγορική τάση (Σουλιώτης, 1994).

Ήδη από την αρχή του φαίνεται η στερεότυπη φράση με την οποία ξεκινά κάθε λαϊκό παραμύθι «Μία φορά και έναν καιρό...». Υπάρχει το μοτίβο του βασιλιά με τις κόρες του «Ένας βασιλιάς είχε τρεις κόρες...» καθώς και το μοτίβο του μαγικού αριθμού «3». Έτσι εμφανίζονται από την αρχή τα βασικά πρόσωπα της ιστορίας (Μερακλής, 1999).

Η απάντηση της τρίτης και μικρότερης κόρης του βασιλιά στην ερώτηση του πατέρα της δεν είναι τυχαία. Του λέει ότι τον αγαπάει σαν το αλάτι. Το αλάτι πάντα θεωρούνταν μαζί με το ψωμί το παραδοσιακό σύμβολο της φιλίας (Μερακλής, 1999).

Αυτή ακριβώς η απάντηση της τρίτης κόρης πυροδοτεί τη θυμωμένη αντίδραση του βασιλιά και οδηγεί στο μοτίβο της απομάκρυνσης «Φύγε! Δεν θέλω να σε βλέπω μπροστά μου». Ο βασιλιάς διώχνει την αγαπημένη του κόρη και έτσι την απομακρύνει από κοντά του. Το συγκεκριμένο παραμύθι εστιάζει στη ρήξη των σχέσεων μέσα στην οικογένεια που αναγκάζει ένα μέλος της να αποχωρήσει (Χατζητάκη-Καψωμένου, 2002). Μετά την απομάκρυνση περνάει πολλές περιπέτειες «Ταλαιπωρήθηκε πάρα πολύ». Εδώ είναι φανερό ότι πρωταγωνιστεί η γυναίκα, η οποία περνά από διάφορες δοκιμασίες. Αυτό δεν είναι περίεργο για ένα λαϊκό παραμύθι, εφόσον πολλές φορές η πλοκή του βασιζόταν στη γυναικεία δράση (Μερακλής, 1988).

Η χρονική σειρά των γεγονότων είναι ομαλή και ακολουθεί διαδοχικά όλη την πορεία από την απομάκρυνση της κόρης μέχρι και το αίσιο τέλος του παραμυθιού. Η εξυπνάδα της βασικής ηρωίδας γίνεται ακόμα πιο φανερή από το τέχνασμα που σκέφτηκε να χρησιμοποιήσει για να κάνει τον πατέρα της να καταλάβει πόσο τον αγαπάει «Στο βασιλιά της Ελλάδας δεν θα το βάλετε αλάτι, μπροστά που είναι τα φαγητά. Θα του δώσετε ανάλατα».

Αυτό ακριβώς το τέχνασμα οδηγεί λίγο πριν το τέλος του παραμυθιού στο μοτίβο της αναγνώρισης. Ο βασιλιάς αναγνωρίζει ότι η βασίλισσα του ξένου τόπου είναι η κόρη του «Εγώ είμαι η κόρη σου που με έδιωξες». Έτσι οδηγούνται στο αίσιο τέλος που περιλαμβάνει εδώ την αποκατάσταση της σχέσης ανάμεσα σε πατέρα και κόρη. Στο τέλος αυτό γίνεται φανερό και το μοτίβο του τρίτου παιδιού που συνήθως είναι το καλύτερο και το εξυπνότερο. Έτσι και εδώ η τρίτη και μικρότερη κόρη αγαπάει τον πατέρα περισσότερο από όλες τις άλλες.

Μέσα στο κείμενο του παραμυθιού υπάρχουν και ορισμένες λέξεις που δηλώνουν ξεκάθαρα το λαϊκό επίπεδο των ανθρώπων που τις αφηγήθηκαν. Τέτοιου είδους λέξεις είναι οι ακόλουθες: «έβγα, κάνουμε». Το απλοϊκό και γνήσιο λαϊκό υπόβαθρο φαίνεται και από την λιτή αφήγηση με τις πολλές επαναλήψεις καθώς και από τη δομή πολλών φράσεων όπως είναι οι εξής: «Ποια με αγαπάτε πιο πολύ;», «Αλλά

τόσο που ήτανε όμορφο κορίτσι», «Σε όλες τις χώρες τραπέζι στα κράτη που είναι Βασιλιάδες, να τους καλέσουν λέει».

3.2 «Ποιος ήταν ο γαμπρός»

Το παραμύθι αυτό αφηγήθηκε η Σοφία Τριανταφυλλίδου, 53 ετών, από την κοινότητα της Κολχικής. Προέρχεται από τη γιαγιά της που είχε καταγωγή από την κάτω Υδρούσα (Σουλιώτης, 1994).

Όπως τα περισσότερα λαϊκά παραμύθια έτσι και αυτό ξεκινά με την φράση «Μία φορά και έναν καιρό...». Ήδη από την αρχή του παρουσιάζεται άμεσα ο βασικός ήρωας που είναι το παιδί που κουβαλούσε τα ξύλα, ο ξυλοκόπος. Άμεσα φαίνεται να υπάρχει το μοτίβο του «Ανταγωνισμού των σχέσεων» (Μερακλής, 1988), ανάμεσα στον νεαρό και την βασίλισσα γειτόνισσά του. Εκείνη τον κοροϊδεύει επειδή κάνει τη συγκεκριμένη δουλειά. Στο συγκεκριμένο παραμύθι είναι έντονη και η παρουσία των ζώων, τα οποία αποκτούν ανθρώπινες ιδιότητες και στη συγκεκριμένη περίπτωση βοηθούν τον ήρωα. Ειδικότερα πρόκειται για μικρά μυρμήγκια που κινδυνεύουν από ένα μεγάλο φίδι. Το μυρμήγκι χρησιμοποιείται στα παραμύθια ως σύμβολο της εργατικότητας, ενώ το φίδι είναι πάντα το σύμβολο της κακιάς, της αχαριστίας και του κινδύνου. Έτσι δεν είναι τυχαίο το ότι τα μυρμήγκια κινδυνεύουν από αυτό ακριβώς το ζώο.

Ο ήρωας τελικά σκοτώνει το φίδι και έτσι γίνεται ο σωτήρας των μυρμηγκιών. Εδώ επιβεβαιώνονται τρεις λειτουργίες σύμφωνα με τον Propp. Η πρώτη είναι η «Πρώτη λειτουργία του δωρητή» σύμφωνα με την οποία ο ήρωας ανταποκρίνεται στην έκκληση των μυρμηγκιών με αποτέλεσμα να αποκτήσει μία μαγική βοήθεια από τις μητέρες τους. Η βοήθεια αυτή είναι η πραγματοποίηση οποιασδήποτε ευχής του. Η δεύτερη είναι η «Αντίδραση του ήρωα» απέναντι σε αυτή τη μαγική βοήθεια που του δίνεται. Η τρίτη λειτουργία είναι ο «Εφοδιασμός του μαγικού μέσου» ώστε να μπορέσει να το χρησιμοποιήσει ο ήρωας. Ακολουθεί άλλη μία λειτουργία του Propp. Στην επόμενη σκηνή έχουμε τη «Μετακίνηση», ο ήρωας δηλαδή φτάνει στο μέρος που θέλει,

το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι το μπαλκόνι της βασιλοπούλας. Εκεί βρίσκει το αντικείμενο του πόθου του την ίδια τη βασίλισσα. Χρησιμοποιεί εδώ τη μαγική βοήθεια που του δόθηκε και εύχεται να μείνει έγκυος η βασίλισσα «Να σε δω έγκυος από μένα», κάτι το οποίο πραγματοποιείται.

Η μαγική εγκυμοσύνη της βασιλοπούλας δεν είναι τυχαία. Πίσω από αυτήν κρύβεται το μοτίβο των «Ζητημάτων τιμής», αλλά και αυτό της «Τιμωρίας». Το ότι η αλαζονική βασιλοπούλα που υποτιμούσε και κορόιδευε τον νεαρό για την ταπεινή δουλειά του μένει τελικά έγκυος από αυτόν λειτουργεί ικανοποιητικά απέναντι στο αίσθημα της δικαιοσύνης, το οποίο είναι βασικό γνώρισμα όλων των λαϊκών παραμυθιών. Όπως σε όλες τις περιπτώσεις έτσι και εδώ η τιμωρία είναι σκληρή (Σουλιώτης, 1994).

Στη συνέχεια διαδραματίζεται ένα είδος διαγωνισμού για να διαλέξει το παιδί τον πατέρα του. Κατά τη διάρκεια του υπάρχει άλλη μία λειτουργία του Propp, οποία είναι το μοτίβο της «Αναγνώρισης». Το μικρό παιδί καταλαβαίνει ποιος είναι ο πατέρας του «Περνάει ο ξυλοκόπος, ο γκούκλιος, ντάμπαντος στο κεφάλι». Το φρούτο που χρησιμοποιεί είναι το μήλο το οποίο είναι το σύμβολο της γνώσης. εφόσον προέρχεται από το δέντρο της. Δεν είναι λοιπόν τυχαία η επιλογή του για αυτή τη δοκιμασία. Η αντίδραση του βασιλιά είναι άσχημη. Εμφανίζεται ξανά το μοτίβο της «Τιμωρίας» μόνο που εδώ συνδυάζεται με αυτό της «Απομάκρυνσης». Έτσι ο βασιλιάς τους ετοιμάζει ένα κιβώτιο με τρόφιμα, τους ρίχνει στη θάλασσα και τους διώχνει. Εδώ πραγματοποιείται άλλη μία λειτουργία του Propp, αυτή της δολιοφθοράς», ο ανταγωνιστής του ήρωα, ο βασιλιάς, τον βλάπτει.

Για άλλη μία φορά η μαγική βοήθεια θα σώσει τον νεαρό, εφόσον θα πραγματοποιηθούν οι ευχές του να γίνει το κιβώτιο παλάτι «Θεέ μου μη μας χάσεις, κάνε αυτό το κιβώτιο που είναι ένα παλάτι να γίνει, να γλιτώσουμε». Έτσι επιβεβαιώνονται άλλες δύο λειτουργίες κατά Propp. Η μια είναι το «Δύσκολο πρόβλημα» που έχει να αντιμετωπίσει ο ήρωας, η σωτηρία δηλαδή αυτού, της βασιλοπούλας και του παιδιού του. Η άλλη είναι η «Λύση» που βρίσκει στο πρόβλημα του. Ο χώρος που χτίζεται το παλάτι δεν προσδιορίζεται, είναι σαν να μην υπάρχει ώστε να μπορέσει ο αναγνώστης να ταξιδέψει όπου αυτός θέλει. Η μετάνοια του βασιλιά για

τον τρόπο με τον οποίο φέρθηκε στην κόρη του είναι η αιτία που θα τον οδηγήσει σε αυτήν και στη συμφιλίωση τους. Για άλλη μία φορά το μαγικό μέσο θα πραγματοποιήσει την ευχή του ήρωα να ενωθούν τα παλάτια και να ζήσουν όλοι μαζί. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται το αίσιο τέλος. Η τελευταία λειτουργία κατά Propp είναι ο «Γάμος». Ο ξυλοκόπος ήρωας παντρεύεται τελικά τη βασιλοπούλα και ζουν όλοι μαζί ευτυχισμένοι.

Σε όλο το παραμύθι κυριαρχεί το μοτίβο της «Πατριαρχικής οικογένειας», εφόσον βλέπουμε ότι παρόλο που σε ένα σημείο αναφέρεται η ύπαρξη της βασίλισσας, εντούτοις ο βασιλιάς είναι αυτός που καθορίζει την εξέλιξη της ζωής της οικογένειας του με τις αποφάσεις του. Υπάρχει σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης ομαλή χρονική διαδοχή των γεγονότων, ενώ σε κάθε σκηνή αναλύονται μόνο οι πράξεις των ηρώων και όχι τα συναισθήματά τους. Πλήθος κοινότοπων παραμυθικών στοιχείων υπάρχουν εδώ όπως είναι ο βασιλιάς, ο ξυλοκόπος, το φίδι, τα μυρμήγκια και το μήλο. Από το συγκεκριμένο παραμύθι δεν λείπουν φυσικά οι ιδιωματισμοί από τον τόπο προέλευσης του. Τέτοια παραδείγματα είναι τα ακόλουθα: «ιδούμε, γκούκλιε, ντάμπαντις». Επιπλέον η συντακτική δομή του παραπέμπει και συνάδει με τη λαϊκή προέλευση του. Δείγματα που στηρίζουν αυτή την πεποίθηση είναι τα ακόλουθα: «Τώρα γυρνάμε εμείς, δουλεύουμε-κάνουμε λέει», «λέει, για να δοκιμάσει αν θα γίνει η επιθυμία, λέει», «Ε, κάθησαν, έφαγαν, ήπιανε, ε, λέει».

3.3 «Ο μυστηριώδης γέροντας»

Το παραμύθι αυτό αφηγήθηκε ο Θεόδωρος Σκοτανης από την κοινότητα της Ανω καλλινικης. Του το είχε πει ο παππούς του (Σουλιώτης, 1994).

Το παραμύθι ξεκινάει παρουσιάζοντας τους βασικούς ήρωες της ιστορίας. Υπάρχει το κλασικό μοτίβο του «μαγικού αριθμού 3», εφόσον είναι τρεις οι γιοι του ζευγαριού. Μέσα από το παραμύθι αντλούνται διάφορα πολιτισμικά στοιχεία εκείνης της εποχής. Πιο συγκεκριμένα από την υπόσχεσή της μάνας προς το μεγαλύτερο γιο της να του ψήσει μία πίτα αν της φέρει ξύλα από το δάσος, μαθαίνουμε ότι τότε τις πίτες τις έψηναν σκεπασμένες με χαρτί μέσα στη στάχτη. Ο προσδιορισμός του τόπου όπου

κατευθύνεται ο γιος, αν και έχει όνομα «Σφηνάς», εν τούτοις γίνεται αόριστος και αποκτά μία τυχαία διάσταση με την έκφραση «φερ' ειπείν».

Ακολουθεί η συνάντηση του παιδιού με το μαγικό γέρο, που είναι ο Θεός. Εδώ υλοποιείται η λειτουργία του Propp που σχετίζεται με τη «Δοκιμασία» που θέτει ο γέροντας στο παιδί. Δεν ανταποκρίνεται στη θέληση του με αποτέλεσμα να ακολουθήσει το μοτίβο της «Τιμωρίας». Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο μεγάλος γιος κόβει το πόδι του. Στη συνέχεια το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τον μεσαίο γιο, ο οποίος χτυπάει το γόνατο του, επιβεβαιώνοντας άλλη μια λειτουργία του Propp που σχετίζεται με τη «Συμφορά» που βρήκε τα δύο αδέρφια.

Αφού δεν κατάφεραν τίποτα οι δύο γιοι σειρά έχει ο τρίτος ο μικρότερος. Περνάει και αυτός από τη δοκιμασία του γέρου μόνο που επιτυγχάνει σε αντίθεση με τα αδέρφια του. Στη συνέχεια ο γέροντας βάζει στο παιδί και μία ακόμα δοκιμασία. Να κόψει ένα μεγάλο κούτσουρο και να πάρει ότι έχει μέσα. Έτσι έχουμε και την λειτουργία της «Μεσολάβησης» και στη συνέχεια αυτή της «Έναρξης αυτενέργειας», κατά την οποία το παιδί δέχεται να φέρει εις πέρας την αποστολή που του προτάθηκε. Ακολουθεί το μοτίβο της «Αναχώρησης», όπου το παιδί ξεκινά να πάει να εκτελέσει την εντολή του γέρου. Εδώ ακριβώς έχουμε την «Πρώτη λειτουργία του δωρητή», η οποία θα έχει ως αποτέλεσμα να αποκτήσει το παιδί το χρυσάφι. Ακολουθεί η αντίδραση του ήρωα απέναντι στο δώρο που του δόθηκε, η οποία δεν είναι άλλη από το να το πάει κατευθείαν στην οικογένειά του.

Στο τέλος του παραμυθιού, το οποίο είναι ευτυχισμένο, αναγνωρίζεται και το μοτίβο του μικρότερου γιου, ο οποίος αποδεικνύεται ο εξυπνότερος και ο καλύτερος από τα αδέρφια του. Η παρουσία του γέρου σοφού μέσα στο παραμύθι είναι συμβολική. Δεν επιλέχθηκε τυχαία ο Θεός να πάρει τη συγκεκριμένη μορφή. Συμβολίζει το πρότυπο του καλού παππού, νονού και θείου που πάντα προστατεύει, καταλαβαίνει και παρηγορεί το παιδί. Η παρουσία του Θεού μέσα στο παραμύθι κρύβει πίσω της την αέναη θέληση του ανθρώπου να αναζητήσει το ανώτερο ον και να φτάσει στον Θεό. Συμβολίζει ολόκληρη την πνευματικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Βλέποντας ότι στο τέλος φαίνεται η αξία του τρίτου και μικρότερου γιου, τον οποίο κορόιδευαν συνεχώς τα αδέρφια του, κάθε παιδί που δεν αναγνωρίζουν την αξία

του παίρνει θάρρος και αρχίζει να ελπίζει. Γίνεται πιο αισιόδοξο βασιζόμενο στην αντίληψη ότι όλα κάποτε θα φτιάξουν. Η πίτα και το κρασί που δίνει η μητέρα στα παιδιά συμβολίζει τη φτώχεια στην οποία βρισκόταν η οικογένεια. Το παραμύθι κλείνει με την τυπική έκφραση «ζήσαν καλά». Πίσω από αυτή σίγουρα δεν κρύβεται η υπόσχεση της αιώνιας ζωής προς το παιδί-αναγνώστη, αλλά η μεγάλη σημασία που έχει η ανάπτυξη σχέσεων με τους άλλους για να ξεπεραστούν με μεγαλύτερη ευκολία όλες οι δυσκολίες που θα συναντήσει στη ζωή του. Πλήθος λαϊκών εκφράσεων υπάρχουν και σε αυτό το παραμύθι που πιστοποιούν την καταγωγή του: «σκάρτο, τότες, γάστρα, έτσι κι έτσι, ζαΐφι, ρέστοι». Το ίδιο ακριβώς δείχνουν και οι ακόλουθες εκφράσεις μέσω της συντακτικής δομής τους: «Τι φαΐ έχει η μάνα σου, δώσει;», «Δεν μου δίνεις λίγο, του παππού;», «από το δάσος να πάει κάθε παιδί να του παίρνει από μερικά ξύλα».

3.4 «Ο μπάρμπα-Θόδωρος και η αρκούδα»

Το συγκεκριμένο παραμύθι προέρχεται επίσης από την κοινότητα της Άνω Καλλινίκης. Αφηγητής είναι και εδώ ο Θεόδωρος Σκοτάνης. Και αυτό το άκουσε από τον παππού του. Πρόκειται για μία σκωπτική διήγηση πίσω από την οποία λανθάνει ο διδακτισμός.

Το παραμύθι αυτό δεν έχει την στερεότυπη αρχή που παρατηρείται στην συντριπτική πλειοψηφία των λαϊκών παραμυθιών. Ξεκινά απευθείας με την εμφάνιση του βασικού ήρωα, ο οποίος είναι ο μπάρμπα-Θόδωρος. Εδώ η παρουσία του ζώου και πιο συγκεκριμένα της αρκούδας είναι απειλητική για τον άνθρωπο. Παρά το ότι στα περισσότερα παραμύθια και κυρίως τους μύθους του Αισώπου η αρκούδα συμβολίζει την ειλικρίνεια και τις καλές προθέσεις, εδώ αντικατοπτρίζει τον θανάσιμο κίνδυνο. Στο παραμύθι αυτό δεν ακολουθούνται οι συνηθισμένες λειτουργίες, οι οποίες κυριαρχούν σύμφωνα με τον Propp στην πλειονότητα των λαϊκών παραμυθιών.

Το μόνο μοτίβο που παρατηρείται είναι αυτό της τιμωρίας, η οποία για ακόμα μία φορά είναι πολύ σκληρή. Πιο συγκεκριμένα η απρονοησία του μπάρμπα-Θόδωρου τιμωρείται με τον αποκεφαλισμό του. Το παραμύθι ακολουθεί την ομαλή χρονική διαδοχή των γεγονότων. Τα εκφραστικά μέσα είναι πολύ λιτά, ενώ παρατηρείται μία

απλή καταγραφή των καταστάσεων χωρίς την εμπλοκή του συναισθήματος των ηρώων. Ακόμα και τη στιγμή που η γυναίκα του αντικρίζει τον αποκεφαλισμένο άντρα της δεν διαγράφονται τα συναισθήματα της ξεκάθαρα.

Η λαϊκή προέλευσή τους είναι φανερή και εδώ από λέξεις ή φράσεις που δεν συναντώνται σήμερα και που είναι χαρακτηριστικές της διαλέκτου που ομιλείται σε εκείνον τον συγκεκριμένο τόπο. Τέτοιες είναι οι ακόλουθες: «ιδείτε, μπάρμπα-Θοδώραινα».

3.5 «Το μυστικό του άντρα της»

Το συγκεκριμένο παραμύθι αφηγήθηκε ο Δημήτρης Μπάτκος, 49 ετών, από την κοινότητα της Αχλάδας. Το παραμύθι του το είχε πει ο παππούς του όταν ο ίδιος ήταν έξι ετών. Πρόκειται για ένα μαγικό παραμύθι, στο οποίο κυριαρχεί ο διδακτισμός και κυρίως στο δεύτερο μέρος του (Σουλιώτης, 1994).

Το παραμύθι ξεκινά με την στερεοτυπική φράση «Μία φορά και έναν καιρό...», ενώ για ακόμα μία φορά ήδη από την αρχή της αφήγησης εμφανίζεται ο βασικός πρωταγωνιστής, το παιδί. Στο παραμύθι αυτό εμφανίζονται ως πρωταγωνιστές και ζώα. Πιο συγκεκριμένα εδώ υπάρχουν δύο φίδια. Το φίδι πάντα ήταν το σύμβολο του κακού και της πονηρίας. Το ένα φίδι είναι άσπρο και το άλλο μαύρο. Στις περισσότερες φορές το άσπρο χρώμα στα παραμύθια συμβολίζει την αγνότητα και την αθωότητα, ενώ το μαύρο τον θάνατο και την κακία. Παρόλα αυτά εδώ φαίνεται ότι το άσπρο φίδι ήταν αυτό που ετοιμαζόταν να κατασπαράξει το μαύρο. Στο σημείο αυτό έχουμε την «Πρώτη λειτουργία του δωρητή» κατά Propp. Ο ήρωας σκοτώνει το άσπρο φίδι και σώζει το μαύρο. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα να του δώσει το φίδι ότι αυτός ζητήσει. Εδώ υπάρχουν δύο πολύ συνηθισμένα μοτίβα που συναντώνται σε πάρα πολλά λαϊκά παραμύθια. Πρόκειται για το μοτίβο του «Μαγικού φιδιού» και της «Ομιλίας των ζώων».

Το δώρο που ζήτησε το παιδί είναι να μάθει «την γλώσσα των ζώων». Εδώ υπάρχει η λειτουργία της «Αντίδρασης του ήρωα», ενώ ακολουθεί ο «Εφοδιασμός του μαγικού μέσου» όταν το παιδί αποκτά αυτό που ζήτησε από το φίδι. Ο ήρωας ξεκινά

άμεσα να χρησιμοποιεί το μαγικό του δώρο με αποτέλεσμα να κερδίσει τον σεβασμό όλων εκτός από της γυναίκας του που τον ζηλεύει. Έτσι γίνεται η ίδια ο αντίζηλός του. Η γυναίκα του επέμενε συνεχώς να της πει πως απέκτησε το χάρισμα αυτό. Ο ίδιος όμως δεν δεχόταν να το αποκαλύψει από φόβο μήπως πεθάνει, αφού το φίδι που είχε πει «αν το πει το μυστικό, θα πεθάνει». Μόλις η ίδια τον απείλησε ότι θα φύγει ο ίδιος πείστηκε να της αποκαλύψει το μυστικό. Εδώ έχουμε το μοτίβο της «Παγίδευσης του ήρωα από τον αντίζηλο του».

Στη συνέχεια παρουσιάζονται και πάλι τα ζώα να συνομιλούν. Η επιλογή των ζώων δεν είναι τυχαία. Ο σκύλος συμβολίζει πάντα την πίστη στο αφεντικό του και την προστασία του. Έτσι και εδώ δείχνει να λυπάται πολύ το αφεντικό του και να μην θέλει να πεθάνει. Επίσης μιλάει και ο κόκορας που συνήθως συμβολίζει την υπερβολική υπερηφάνεια και την αλαζονεία, όπως ακριβώς φαίνεται και στο συγκεκριμένο σημείο. Τελικά στο τέλος νικά ο ήρωας, εφόσον σκοτώνει τη γυναίκα του και μοιράζει στα ζώα τα υλικά που προορίζονταν για τη δική του κηδεία. Το τέλος του παραμυθιού δείχνει ευτυχισμένο, εφόσον κλείνει με τη φράση «Έζησαν αυτοί καλά και εμείς καλύτερα», παρά τον θάνατο της γυναίκας. Εδώ το ευτυχισμένο τέλος αφορά στην βελτίωση της ζωής του ήρωα που γλίτωσε από τη γυναίκα του. Εδώ υπάρχει το μοτίβο της «Τιμωρίας». Έτσι βλέπουμε ότι η κακία πάντα στο τέλος τιμωρείται αυστηρά.

Στο παραμύθι αυτό δεν υπάρχουν πολλές λέξεις και εκφράσεις που δείχνουν τις ιδιομορφίες της διαλέκτου που χρησιμοποιείται στην περιοχή από όπου προέρχεται. Η μόνη τέτοια λέξη που υπάρχει είναι η λέξη «φορτωτήρας».

3.6 «Πιο μπουνταλάδες από σας»

Το παραμύθι αυτό διηγήθηκε ο Θεόδωρος Σκοτάνης, 76 ετών, από την κοινότητα της Ανω Καλλινίκης. Το άκουσε από τη γιαγιά του. Είναι μία χαρούμενη και κωμική διήγηση, που ανήκει στα κλιμακωτά παραμύθια, τα οποία περνούν κλιμακωτά από το ένα γεγονός στο άλλο (Αυδίκος, 1994). Σύμφωνα με τον Μερακλή η συγκεκριμένη διήγηση ανήκει στα σκώμματα που έχουν ως βασικό θέμα τους την κουταμάρα των ανθρώπων (Μερακλής, 1980).

Είναι άλλο ένα παραμύθι της συλλογής που δεν ξεκινά με την τυπική φράση «Μία φορά και έναν καιρό...», αλλά με μία πολύ πιο ελεύθερη παραλλαγή της «Λοιπόν ένα καιρό, κάποτες...». Οι πρωταγωνιστές εμφανίζονται άμεσα από την αρχή της διήγησης. Είναι ένα αντρόγυνο με την κόρη τους. Η μεγάλη κουταμάρα της γυναίκας και της κόρης του μπάρμπα-Θόδωρου, οι οποίες κλαίνε για κάτι που ακόμα δεν έχει γίνει, οδηγεί τον ήρωα στο μοτίβο της «Αναχώρησης». Φεύγει από το σπίτι του για τη Θεσσαλονίκη. Από εδώ και έπειτα παρουσιάζονται κλιμακωτά οι επισκέψεις που έκανε σε κάθε πόλη και οι άνθρωποι που συνάντησε εκεί.

Η κουταμάρα των ανθρώπων αποτελεί το επίκεντρο ολόκληρου του παραμυθιού. Από την νύφη που δεν χωρούσε να μπει μέσα στο σπίτι μέχρι και την γιαγιά με την αγελάδα που ήταν γεμάτη με χρυσάφι. Σε όλες τις περιπτώσεις ο ήρωας έρχεται ως από μηχανής θεός να λύσει τις ακατανόητες δυσκολίες των συγκεκριμένων ανθρώπων. Σε κάθε μέρος που επισκέπτεται ο ίδιος συναντούμε δύο λειτουργίες σύμφωνα με τον Propp. Η πρώτη είναι τα «Δύσκολα προβλήματα» που καλείται να αντιμετωπίσει και η δεύτερη οι «Λύσεις» που ο ίδιος δίνει. Στην συνέχεια έχουμε το μοτίβο της επιστροφής του ήρωα στο σπίτι. Παρά την διαφοροποιημένη αρχή, στο τέλος διατηρείται η συνηθισμένη καταληκτική φράση των λαϊκών παραμυθιών και «Έτσι έζησαν αυτοί καλά και εμείς καλύτερα».

Στο συγκεκριμένο παραμύθι δεν υπάρχουν ιδιαίτερες ιδιομορφίες διαλέκτου, αλλά διάφορες φράσεις, η συντακτική δομή των οποίων φανερώνει τον λαϊκό του χαρακτήρα. Τέτοια παραδείγματα είναι τα ακόλουθα: «Με την ιδέα τώρα δηλαδή ότι το μεγάλωσαν το κορίτσι», «ο Θεός αγόρι, κορίτσι, τι ήταν, δήθεν πέθανε».

3.7 «Ο Μαλαιστρίνος»

Το παραμύθι αυτό το διηγήθηκε η Πραξιθεα Γιαννακίδου, 48 ετών, από την πόλη της Φλώρινας. Το άκουσε από την μητέρα της που καταγόταν από την κοινότητα του Νέου Καυκάσου. Είναι μία κωμική διήγηση που έχει έντονο διδακτικό χαρακτήρα στο τέλος της.

Ξεκινά πιο ελεύθερα και όχι με την κλασσική φράση «Μία φορά κι έναν καιρό...», πράγμα που το κάνει να διαφέρει από τα υπόλοιπα λαϊκά παραμύθια.

Παρουσιάζεται ο βασικός πρωταγωνιστής της ιστορίας, ο οποίος είναι ο μικρότερος γιος της οικογένειας, ο «Μαλαιστρίνος». Το μοτίβο του μαγικού αριθμού «3» κυριαρχεί σε όλο σχεδόν το παραμύθι. Έτσι τα παιδιά της οικογένειας είναι τρία: δύο κορίτσια και ένα αγόρι. Ακολουθεί η λειτουργία της «Έλλειψης», αφού η μητέρα του ήρωα δεν έχει ξύλα και του ζητάει να πάει να τα φέρει. Σειρά έχει η λειτουργία της «Απομάκρυνσης» του ήρωα «Πήρε ο Μαλαιστρίνος τον γάιδαρο και ανέβηκε στο βουνό για ξύλα». Ακολουθεί η «Αντίδρασή» του απέναντι στην συμβουλή του συγχωριανού του, ο οποίος του λέει «Μαλαιστρίνο τί κάνεις; Θα πέσεις.». Τότε ο ήρωας αντιδρά λέγοντας «Μπα; Και που το ξέρεις εσύ ότι θα πέσω;». Ακολουθεί το μοτίβο της «Τιμωρίας», «Κόπηκε το κλαδί, έπεσε, μαζί με το κλαδί έπεσε και ο Μαλαιστρίνος».

Στην συνέχεια εμφανίζεται πάλι το μοτίβο του αριθμού «3». Αυτή την φορά αναφέρεται στους αερισμούς του γαϊδάρου. Η επιλογή των ζώων και εδώ δεν είναι τυχαία. Ο γάιδαρος συμβολίζει την ευπιστία, την υποταγή και τη στενομυαλιά. Οι «γκαμήλες» από την άλλη υποδηλώνουν την προέλευση του παραμυθιού ή την επιρροή του από τον εξωελλαδικό χώρο. Πιθανότερη εκδοχή είναι αυτή σύμφωνα με την οποία επηρεάστηκε από τη Μικρά Ασία (Σουλιώτης, 1994). Στο παραμύθι κυριαρχεί η φαρσοκωμωδία ειδικά στο σημείο όπου κόβεται το κλαδί και κυρίως εκεί όπου ο Μαλαιστρίνος φωνάζει «Πέθανα». Εδώ μπορεί κανείς να αναγνωρίσει την ομοιότητα με τον «Κατά φαντασίαν ασθενή» του Μολιέρου. Ακόμα όμως και το όνομα του βασικού ήρωα, «Μαλαιστρίνος», δεν είναι ελληνικό, αλλά παραπέμπει στην Δυτική παράδοση. Στα ελληνικά θα μπορούσε να αποδοθεί ως «κακοδρομιάρης» (Σουλιώτης, 1994).

Ακολουθεί για άλλη μία φορά το μοτίβο της «Τιμωρίας». Οι «γκαμηλιέρηδες» δέρνουν τον Μαλαιστρίνο γιατί τρόμαξε τις «γκαμήλες» τους και έσπασαν τα υαλικά που κουβαλούσαν «Τον έπιασε ο γκαμηλιέρης, ο ένας τον αφήνει, ο άλλος τον πιάνει, τον κάναν μαύρο στο ξύλο». Στο τέλος έχουμε την λειτουργία της «Επιστροφής του ήρωα». Μετά από τα παθήματα του ο Μαλαιστρόινος επέστρεψε στο σπίτι του για να διηγηθεί στην μητέρα του ότι πέρασε. Όταν έφτασε στο σπίτι τα είπε όλα στη μάνα του όπως είχαν γίνει και «άλλη φορά δεν ξαναπήγε ποτέ μα ποτέ για ξύλα». Εδώ δεν

υπάρχει στο τέλος του παραμυθιού η τυπική φράση και «ζήσαν αυτοί καλά», αλλά κλείνει με το «Έτσι τελείωσε το παραμύθι μας».

Η μόνη λέξη που θα μπορούσε κανείς να αποδώσει στο λαϊκό ύφος του παραμυθιού είναι οι «γκαμήλες».

3.8 «Ποια να πάρω»

Το συγκεκριμένο παραμύθι αφηγήθηκε η Τριανταφυλλιά Παπαδημητρίου, 69 ετών, από την κοινότητα του Αμμοχωρίου. Πρώτη φορά το άκουσε από τον παππού της. Είναι μία σύντομη διήγηση με έντονα διδακτικό χαρακτήρα. Στην ουσία μπορεί να μην είναι δυνατόν να τοποθετηθεί ξεκάθαρα στην κατηγορία των παραμυθιών, αλλά να είναι μία νουθεσία λαϊκής προέλευσης με στοιχεία παραμυθιού (Σουλιώτης, 1994).

Λείπει η τυπική φράση αρχής των λαϊκών παραμυθιών «Μία φορά και έναν καιρό...». Αντίθετα ξεκινά κατευθείαν με τον βασικό ήρωα της ιστορίας που είναι ένα νέο παιδί που ήθελε να παντρευτεί. Εμφανίζεται το μοτίβο του μαγικού αριθμού «3», εφόσον ο ίδιος «αγαπάει τρία κορίτσια». Ένα από τα πιο κλασικά παραμυθικά στοιχεία που υπάρχουν εδώ είναι η ύπαρξη του βασιλιά.

Δεν υπάρχουν ιδιαίτερα μοτίβα ή λειτουργίες των λαϊκών παραμυθιών μέσα στη συγκεκριμένη διήγηση, εφόσον όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως πιο πολύ συνάδει με την νουθεσία. Παρόλα αυτά διατηρείται η τριμερής δομή της αφήγησης του παραμυθιού (Σουλιώτης, 1994). Έτσι ξεκινά με μία δεδομένη αρχική κατάσταση, η οποία είναι η θέληση του παιδιού να παντρευτεί. Στη συνέχεια έρχεται η ανατροπή της με την εμφάνιση των τριών διαφορετικών γυναικών μεταξύ των οποίων δεν ξέρει ποια να διαλέξει. Τέλος ο ήρωας επανέρχεται σε μία κατάσταση παρόμοια με την αρχική του, όχι όμως ίδια, αφού έχει μεσολαβήσει η συμβουλή του βασιλιά.

Στο παραμύθι αυτό η λαϊκή προέλευση του φαίνεται ξεκάθαρα από τον τρόπο με τον οποίο δομείται ο λόγος. Έτσι βλέπουμε φράσεις όπως «Αν την πάρεις που έχει πολλά λεφτά», «λέει αυτός βασιλιά μου, λέει, εγώ δεν κατάλαβα τίποτες», «τώρα αγαπάει, τρία κορίτσια, έχει».

4. Συγκεντρωτικός πίνακας αποτελεσμάτων έρευνας

ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ	ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ
« Το αλάτι το πιο γλυκό»	1. Στερεότυπη φράση έναρξης παραμυθιού 2. Μοτίβο βασιλιά με τρεις κόρες 3. Μοτίβο του μαγικού αριθμού «3» 4. Το αλάτι ως σύμβολο φιλίας 5. Πρωταγωνιστεί η γυναικεία δράση και εξυπνάδα 6. Μοτίβο απομάκρυνσης 7. Μοτίβο αναγνώρισης 8. Μοτίβο του τρίτου παιδιού ως το καλύτερο και εξυπνότερο 9. Ευτυχισμένο τέλος
«Ποιος ήταν ο γαμπρός»	1. Στερεότυπη φράση έναρξης παραμυθιού. 2. Πρωταγωνιστής ένα λαϊκό παιδί. 3. Μοτίβο του Ανταγωνισμού των σχέσεων. 4. Το μυρμήγκι ως σύμβολο της εργατικότητας και το φίδι ως σύμβολο της κακιάς, της αχαριστίας και του κινδύνου. 5. Πρώτη λειτουργία του δωρητή. 6. Αντίδραση του ήρωα απέναντι στη μαγική βοήθεια που του δίνεται.

	7. Εφοδιασμός του μαγικού μέσου. 8. Μοτίβο της μετακίνησης. 9. Μοτίβο των ζητημάτων τιμής. 10. Μοτίβο Τιμωρίας. 11. Μοτίβο Αναγνώρισης. 12. Μοτίβο Απομάκρυνσης. 13. Λειτουργία της δολιοφθοράς. 14. Λειτουργία του δύσκολου προβλήματος. 15. Λειτουργία της λύσης στο πρόβλημα. 16. Λειτουργία του γάμου. 17. Μοτίβο πατριαρχικής οικογένειας. 18. Ύπαρξη κοινοτήτων παραμυθικών στοιχείων όπως ο βασιλιάς, ο ξυλοκόπος, το φίδι, τα μυρμήγκια και το μήλο.
«Ο μυστηριώδης γέροντας»	1. Μοτίβο μαγικού αριθμού «3». 2. Λειτουργία της δοκιμασίας. 3. Μοτίβο της τιμωρίας. 4. Λειτουργία της συμφοράς. 5. Λειτουργία της μεσολάβησης. 6. Λειτουργία της έναρξης αυτενέργειας. 7. Πρώτη λειτουργία δωρητή. 8. Ευτυχισμένο τέλος. 9. Ο Θεός ως σύμβολο του καλού παππού, νονού και θείου.

	10. Η παρουσία του Θεού ως σύμβολο της αέναης θέλησης του ανθρώπου να τον φτάσει. 11. Η πίτα και το κρασί ως σύμβολα της φτώχειας. 12. Τυπική έκφραση τέλος παραμυθιού.
«Ο μπάρμπα Θόδωρος και η αρκούδα»	1. Η αρκούδα ως σύμβολο του θανάσιμου κινδύνου. 2. Μοτίβο της τιμωρίας.
«Το μυστικό του άντρα της»	1. Στερεότυπη έκφραση έναρξης παραμυθιού. 2. Το φίδι ως σύμβολο του κακού και της πονηριάς. 3. Πρώτη λειτουργία του δωρητή. 4. Μοτίβο μαγικού φιδιού. 5. Μοτίβο ομιλίας των ζώων. 6. Λειτουργία της αντίδρασης του ήρωα. 7. Εφοδιασμός του μαγικού μέσου. 8. Μοτίβο της παγίδευσης του ήρωα από τον αντίζηλο του. 9. Ο σκύλος ως σύμβολο της πίστης στο αφεντικό του και της προστασίας του. 10. Ο κόκορας ως σύμβολο της υπερβολικής υπερηφάνειας και αλαζονείας. 11. Στερεότυπη έκφραση τέλους παραμυθιού.

	12. Μοτίβο της τιμωρίας.
«Ποιο μπουνταλάδες από σας»	1. Στερεότυπη έκφραση έναρξης παραμυθιού. 2. Μοτίβο της αναχώρησης. 3. Λειτουργία δύσκολων προβλημάτων. 4. Λειτουργία λύσεων προβλημάτων.
«Ο Μαλαιστρίνος»	1. Μοτίβο μαγικού αριθμού «3». 2. Λειτουργία της έλλειψης. 3. Λειτουργία της απομάκρυνσης. 4. Λειτουργία της αντίδρασης. 5. Ο γάιδαρος ως σύμβολο της ευχρηστίας, της υποταγής και της στενομυαλιάς. 6. Μοτίβο της τιμωρίας. 7. Τυπική έκφραση τέλους παραμυθιού.
«Ποια να πάρω»	1. Μοτίβο μαγικού αριθμού «3».

Συζήτηση

Ο κόσμος του παραμυθιού, ο μαγικός αυτός κόσμος, προσεγγίζει και προσελκύει τους ανθρώπους κάθε εποχής ανεξαρτήτου ηλικίας. Πέρα από το έντεχνο παραμύθι που το αφηγούνταν διάσημοι συνήθως αφηγητές σε κοινό ενηλίκων, το λαϊκό παραμύθι έχει ως κύριους αφηγητές του τον παππού και τη γιαγιά. Η φανταστικοί και μαγικοί κόσμοι

τους είναι το ιδανικό μέρος για να καταφεύγει κανείς όταν θέλει να ξεφύγει από τα στενά όρια της πραγματικότητας και από όλους τους περιορισμούς που η ίδια θέτει.

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα των λαϊκών παραμυθιών αποτελεί και η συλλογή του Μίμη Σουλιώτη με τίτλο «Οχτώ παραμύθια της Φλώρινας». Πρόκειται για διηγήσεις καθαρά λαϊκού χαρακτήρα που προέρχονται απευθείας από το στόμα των γνήσιων αφηγητών τους, χωρίς την παρέμβαση οποιασδήποτε επεξεργασίας από κάποιον αναλυτή. Με αυτόν τον τρόπο διατηρούν την γνησιότητα και την αυθεντικότητα τους.

Συγκρίνοντας τα με τα υπόλοιπα παραμύθια τόσο τα νεοελληνικά όσο και αυτά που προέρχονται από τον εξωελλαδικό χώρο, είναι εύκολο να διακρίνει κανείς όχι μόνο τις ομοιότητες, αλλά και τις διαφοροποιήσεις που αυτά παρουσιάζουν μεταξύ τους. Στα περισσότερα λαϊκά παραμύθια υπάρχουν μακροσκελείς περιγραφές τόπων, ζώων, προσώπων και πραγμάτων. Εδώ δεν βλέπουμε να ισχύει κάτι τέτοιο. Υπάρχουν απλά μικρές και σύντομες αναφορές σε όλα αυτά. Αντί για αυτό όμως παρατηρούμε την ύπαρξη πολύ μεγαλύτερων διαλόγων μεταξύ των ηρώων, οι οποίοι μάλιστα σε ορισμένα από αυτά καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος τους.

Τα περισσότερα παραμύθια που προέρχονται από την περιοχή της Φλώρινας βασίζονται κυρίως στην στιχομυθία μεταξύ των ηρώων τους. Δεν είναι άλλωστε τυχαία η συνεχής επανάληψη του ρήματος «λέει». Ο διάλογος είναι αυτός που στηρίζει ολόκληρη την αφήγηση της ιστορίας. Τα σχήματα λόγου είναι πενιχρά έως ανύπαρκτα. Η λιτότητα αυτή του λόγου είναι εμφανής σε όλα τα παραμύθια της συλλογής. Το γεγονός αυτό δεν προκαλεί ιδιαίτερη έκπληξη, αφού είναι κάτι που ανιχνεύεται σε κάθε λαϊκό παραμύθι. Οι εκφράσεις είναι πολύ απλές και επιγραμματικές χωρίς όμως να χάνουν τη ζωντάνια και την παραστατικότητα τους. Όλα τα στοιχεία αυτά προσδίδουν στις συγκεκριμένες διηγήσεις την χαρακτηριστική προφορικότητά τους.

Στο σύνολό τους τα παραμύθια που μελετήθηκαν συνάδουν περισσότερο στον προφορικό λόγο. Αυτό γίνεται ακόμα πιο εμφανές από το πολύ απότομο πέρασμα από τον ευθύ στον πλάγιο λόγο αλλά και το αντίστροφο. Η προφορικότητα τους αυτή συνάδει απόλυτα με τους λαϊκούς ανθρώπους που τα διηγήθηκαν. Είναι άνθρωποι απλοί και καθημερινοί και ακριβώς αυτή τους η απλότητα αποτυπώθηκε μέσα από τις

διηγήσεις τους. Αυτό αποδεικνύεται και από την ύπαρξη της τοπικής διαλέκτου στην συντριπτική πλειοψηφία τους, καθώς και από το στοιχείο του κωμικού και του ευτράπελου, τα οποία είναι εμφανή και χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους.

Κάθε λαϊκό παραμύθι μέσα από τις διηγήσεις του αποβλέπει να διδάξει τους αναγνώστες του να τους περάσει διδάγματα σχετικά με το πώς θα πρέπει να συμπεριφέρονται, αλλά και με τις ηθικές αρχές που οι ίδιοι θα πρέπει να ακολουθούν στη ζωή τους. Η τιμωρία της κακίας που υπάρχει σε κάθε λαϊκό παραμύθι, κάτι φυσικά το οποίο ισχύει και για τα παραμύθια της συλλογής που μελετούμε, έμμεσα δείχνει ότι ποτέ δεν μένουν ατιμώρητοι όσοι επιζητούν και σκέφτονται το κακό των άλλων. Το παραμύθι έχει τεράστια αξία λοιπόν εφόσον, δίνει στους αναγνώστες και στους ακροατές τους την ελπίδα ότι θα ξεπεράσουν τις δυσκολίες και τα προβλήματα τους. Όλα τα συγκεκριμένα παραμύθια έχουν ένα ευτυχισμένο τέλος θέλοντας να δείξουν στους ανθρώπους ότι τελικά όλα θα φτιάξουν και η ευτυχία θα κερδηθεί. Ο βασιλιάς και η βασίλισσα που υπάρχουν στα περισσότερα από αυτά εξάλλου αντικατοπτρίζουν την κρυφή επιθυμία κάθε ατόμου να επιτύχει στη ζωή του.

Ο συμβολισμός που εμπεριέχεται μέσα στα παραμύθια είναι αυτός που τα κάνει να μιλούν μέσα στην ψυχή όλων των ανθρώπων, η οποία δεν γνωρίζει από διαφορετικούς πολιτισμούς, διαφορετικές θρησκείες, νοοτροπίες και συμπεριφορές. Μέσα σε αυτά μπορεί κανείς να διακρίνει τα λεγόμενα αρχέτυπα που αποτελούν τις δυνάμεις της ψυχής κάθε ανθρώπου. Αυτές ακριβώς οι δυνάμεις σε συνδυασμό με τον συμβολικό χαρακτήρα των παραμυθιών είναι που τα κάνουν κατανοητά και αγαπητά σε όλο τον κόσμο ανεξαρτήτως ηλικίας και μόρφωσης. Οι συμβολισμοί ενός παραμυθιού επιτρέπουν την κατανόηση όχι μόνο μεταξύ ανθρώπων που ανήκουν σε διαφορετικούς πολιτισμούς, αλλά και μεταξύ όλων των επιπέδων και των συμπεριφορών του ίδιου ατόμου, ανάμεσα στην καλή και στην κακή πλευρά του καθώς και στις συγκρούσεις που μαίνονται μέσα του. Στην ουσία μέσα από τα σύμβολα κάθε παραμυθιού εκφράζονται οι βαθύτερες και ανομολόγητες ανάγκες κάθε ανθρώπου κάθε εποχής.

Η θέση του παραμυθιού είναι εξασφαλισμένη σε κάθε εποχή όσες αλλαγές και αν συμβούν στην κοινωνία της. Ποτέ δεν θα αλλάξει η έμφυτη ανάγκη του ανθρώπου να ταξιδεύει ακούγοντας ή διαβάζοντας παραμύθια.

Δημιουργικό μέρος

Ο τυφλοπόντικας των υπονόμων

Μια φορά και έναν καιρό σε ένα πολύ απομακρυσμένο μέρος ζούσε μια οικογένεια από τυφλοπόντικες. Το σπίτι τους ήταν τεράστιο με διαδρόμους που εκτείνονταν για μέτρα ολόκληρα μεσα στην γη. Η μαμά και ο μπαμπάς τυφλοπόντικες με τον μικρό Σιρίτο παρά το μεγάλο σπίτι τους προτιμούσαν να ζουν στο πιο σκοτεινό και ευρύχωρο δωμάτιο που ήταν βαθύτερα στην γη. Στολισμένο με μικρά ξυλάκια και φύλλα για να μένουν ζεστοί μακριά από την κρύα νύχτα στην επιφάνεια ή το φως του ήλιου.

- **Τι ωραία που είμαστε όλοι μαζί, είπε η μαμά.**
- **Μια χαρούμενη οικογένεια, είπε ο μπαμπάς.**

Ο μικρός Σιρίτο δίπλα στους γονείς του σαν να ειναι μια μεγάλη αγκαλιά χαμογέλασε και έκλεισε τα μάτια του. Είχε φάει τόσα σκουληκάκια που ένιωθε επιτέλους χορτάτος και έτοιμος να κοιμηθεί.

Το επόμενο πρωί ένα δυνατό κούνημα ξύπνησε τους τυφλοπόντικες που τινάχτηκαν τρομαγμένοι.

- **Είναι ένας απλός σεισμός, είπε ο μπαμπας. Δεν χρειάζεται να πανικοβληθούμε.**

Ένα αίσθημα φόβου τρύπωσε στην καρδιά του μικρού τυφλοπόντικα. Ο Σιρίτο έτρεχε αριστερά και δεξιά τρομαγμένος στο δωμάτιο. Ένας δυνατός ήχος ακούστηκε και ένιωσαν όλο το έδαφος να τρέμει.

- **Γρήγορα στον διάδρομο, να φύγουμε από εδώ, είπε ο μπαμπάς.**

Η μπουλντόζα έβαλε την φαγάνα βαθιά μέσα στο έδαφος και έβγαλε ένα μεγάλο κομμάτι γης. Οι τρομαγμένοι οι τυφλοπόντικες έσκαβαν στους γκρεμισμενους διαδρόμους για να ξεφύγουν.Η καρδιά τους χτυπούσε τόσο δυνατά που τα μικρά τους σώματα έτρεμα και ίσα που μπορούσαν να πάρουν ανάσα. Όταν η φαγάνα έριξε το χώμα στο έδαφος τα μικρά πλασματάκια έτρεξαν όσο πιο γρήγορα μπορούσαν με τον μικρό Σιρίτο να ακολουθεί τους γονείς του προσπαθώντας να μην μείνει πολύ πίσω. Τους έβλεπε να απομακρύνονται και να φωνάζουν το όνομα του. Η μαμά του γυρνούσε να τον κοιτάζει με αγωνία και συνέχισε να τρέχει. Ξαφνικά τα ποδαράκια του γλίστρησαν στην σχάρα του υπονόμου. Η καρδιά του σταμάτησε και η ανάσα του κόπηκε, τα χέρια του προσπαθούσαν να πιάσουν στον αέρα την άκρη της σχάρας αλλά δεν τα κατάφερε. Έπεσε μέσα και έχασε τις αισθήσεις του.

Όταν άνοιξε τα μάτια ήταν πεσμένος στην άκρη του υπονόμου και όλο του το σώμα πονούσε από την πτώση. Προσπάθησε να βρει τους γονείς του, φώναξε, δοκίμασε να σκαρφαλώσει στην σχάρα και να φωνάξει εξω αλλα γλίστρησε και έπεσε χωρίς να πάρει καμία απάντηση. Ο Σιρίτο κάθισε στην άκρη του διαδρόμου και ξεκίνησε να κλαίει. Κάποια στιγμή πείνασε, η κοιλιά του γουργούριζε τόσο πολύ και αποφάσισε να δει που οδηγεί αυτός ο διάδρομος. Περπατούσε για ώρα στο σκοτάδι αλλα αυτό δεν ενοχλούσε τα μάτια του που έβλεπαν πεντακάθαρα τα πάντα, αυτό που τον ενοχλούσε ήταν η πείνα που ίδια δεν είχε νιώσει ξανά. Ξαφνικά ένα φως τον τύφλωσε. Έτριψε τα μάτια του και είδε μπροστά του έναν τεράστιο χώρο με διαδρόμους που κυλούσε νερό και σχάρες που έμπαινε όλο το φως του ήλιου. Μικρά μαύρα πλασματάκια προχωρούσαν γρήγορα στους διαδρόμους. Τα αναγνώρισε, του είχαν μιλήσει οι γονείς του γι' αυτά, τα έλεγαν ποντίκια.

- **Καλησπέρα, φώναξε.**

  Αλλά κανένας δεν απάντησε. Καθάρισε τον λαιμό του και δοκίμασε πάλι πιο δυνατά.
- **Καλησπέρα!**

  Η φωνή του έκανε αντίλαλο και όλα τα ποντικάκια σταμάτησαν και γύρισαν τα κεφάλια για να δουν τον μικρό τυφλοπόντικα. Κοντοστάθηκαν να τον κοιτάξουν αλλά αδιαφόρησαν. Μετά συνέχισαν το τρέξιμο και ο Σιρίτο απογοητευμένος συνέχισε να περπατά. Δεν ήξερε πόση ώρα περπατούσε ούτε που πήγαινε, το μόνο που ήξερε είναι σε όλη του την ζωή δεν είχε νιώσει τόσο μόνος και τόσο πεινασμένος. Όταν ξαφνικά μύρισε κάτι μοναδικό. Ακολούθησε την μυρωδιά και σκαρφάλωσε όπως μπορούσε την ξεχαρβαλωμένη σχάρα του υπονόμου. Ήταν εκεί, ένας τεράστιος σωρός από πεταμένα τρόφιμα και μικρά μικρά σκουληκάκια παντού. Όρμησε χωρίς δεύτερη σκέψη τρώγοντας ότι βρισκόταν μπροστά του. Δεν είχε φάει ξανά τόσο στην ζωή του. Τα ποντικάκια κρυμμένα στην σχάρα παρακολουθούσαν τον μικρό τυφλοπόντικα να τρώει. Κάθε μέρα η μύτη τον οδηγούσε σε μεγάλους κάδους με πεντανόστιμα αποφάγια και έντομα. Όσα μακρυά και αν ήταν η μύτη του πάντοτε τον οδηγούσε σωστά.
- **Ο ξένος είναι παράξενος, πάντα τρώει μόνος και βρίσκει τόσο πολύ φαγητό, είπε ένα από τα ποντίκια που είχαν μαζευτεί στην μεγάλη αίθουσα του υπονόμου.**
- **Εμείς τρέχουμε όλη μέρα και δεν βρίσκουμε πάντα όσα βρίσκει αυτός, είπε ένα άλλο.**

- **Αν δεν ήταν αυτός να παίρνουμε όσο φαγητό αφήνει, τώρα θα συνεχίζαμε να ζούμε όπως παλιά με πολύ λίγο φαγητό, είπε ένα τρίτο συνεχίζοντας.**
- **Ο μικρός είναι ταλέντο. Μήπως να συνεργαστούμε και να μοιράζουμε το φαγητό ίσα για όλους;**

  Όλα τα μικρά ποντικάκια συμφώνησαν και έτρεξαν προς κάθε διάδρομο για να τον βρουν και να του μιλήσουν.
- **Τον βρήκα! Είναι εδώ. Ελάτε όλοι.**

  Ο μικρός Σιρίτο είχε ξαπλώσει ανάσκελα, η μουσούδα του ήταν γεμάτη ψυχούλα. Όταν άνοιξε τα μάτια του δεκάδες ζευγάρια ματιών τον κοιτούσαν. Σηκώθηκε τρομαγμένος.
- **Τι πάθατε; Τι δουλειά έχετε εσείς εδώ;**
- **Ποιο είναι το όνομα σου; είπε ένα από τα ποντίκια**
- **"Σιρίτο" είπε ο τυφλοπόντικας.**
- **Μικρέ, είπε το γηραιότερο από αυτά, μην φοβάσαι, θέλουμε να σε ευχαριστήσουμε. Αν δεν ήσουν εδώ να βρίσκεις φαγητό ακόμα θα πεινούσαμε με το λίγο φαγητό που βρίσκουμε. Ήμασταν άδικοι απέναντι σου που δεν σε καλωσορίσαμε και θέλουμε να σου ζητήσουμε συγγνώμη. Από εδώ και στο εξής δεν θα σε αφήσουμε ποτέ μόνο σου ξανά. Δέχεσαι να μας βοηθήσεις και να συνεχίσεις να κάνεις αυτό που ξέρεις καλύτερα; Να βρίσκεις φαγητό για να μπορούμε να τρώμε ο,τι δεν θέλεις;**

  Τα μάτια του τυφλοπόντικα άνοιξαν διάπλατα και άρχισε να κλαίει όχι όμως από λύπη αλλά από χαρά που βρήκε φίλους να τον αγαπούν και να τον αγκαλιάσουν.

  Ο Σιρίτο δέχτηκε την πρόταση και τα ποντικάκια διοργάνωσαν ένα μεγάλο πάρτι για το νέο μέλος που μπήκε στην οικογένεια τους. Από εδώ και στο εξής ο μικρός Σιρίτο έκανε αυτό που ήξερε καλύτερα, έβρισκε φαγητό με την ευαίσθητη μύτη του βοηθώντας τα υπόλοιπα ποντίκια και διασκέδαζε κάθε βράδυ μαζί τους. Πράγματι, δεν έμεινε μόνος, είχε βρει ξανά μια οικογένεια, μια διαφορετική οικογένεια αυτή την φορά ενώ κάθε μέρα εκεί στην μεγάλη αίθουσα κοιτούσε ψηλά στις σχάρες των υπονόμων και ήλπιζε να είναι και οι γονείς του καλά και μια μέρα να τους ξαναβρεί.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ

Αναγνωστόπουλος, Β.Δ. (1987β). *Θέματα παιδικής λογοτεχνίας. Ανιχνεύσεις*. Αθήνα: Καστανιώτης

Αναγνωστόπουλος, Β.Δ. (1997). *Τέχνη και τεχνική του παραμυθιού*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Αναγνωστόπουλος, Β.Δ. (2007). «Διαθεματική Προσέγγιση της Μάθησης με αφορμή ένα λαϊκό Παραμύθι: «Ο Τεμπέλης και Ο Δράκος», στο Μαλαφάντης, Κ.Δ. & Κούτρρας, Στ. (επιμ.*) Η Παιδαγωγική και Διδακτική Αξιοποίηση του Παραμυθιού.*

Ασωνίτης, Π. (2001). *Η εικονογράφηση στο βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Καστανιώτης

Αυδίκος, Ε. (1994). *Το λαϊκό παραμύθι: Θεωρητικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Belting, H. et al (1995*). Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*. (μτφ. Λ. Γυόκα, επιμ. Μ. Παπανικολάου). Θεσσαλονίκη: Βάνιας

Boklund-Λαγοπούλου, Κ. (1980). *«Εισαγωγή» στο Σημειωτική και κοινωνία*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ.7-18

Bruner,J.(1997). *Πράξεις Νοήματος*, στο Ανθρώπινα Συστήματα. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Γεργατσούλης, Β.(2007). «Η αφομοιωτική δύναμη του λαϊκού παραμυθιού, ο μετασχηματισμός και η επανασταθεροποίησή του. Μια μελέτη βασισμένη σε υλικό επιτόπιας έρευνας» στο Μαλαφάντης, Κ.Δ. & Κούτρας, Στ. (επιμ.*) Η Παιδαγωγική και Διδακτική Αξιοποίηση του Παραμυθιού*. Αθήνα: Γρηγόρης, σελ. 161-201.

Chandler, D. (1998). *Σημειωτική για Αρχαρίους,* ανακτημένο από http://semiotics.nured.uorn.gr, 53-56

Δαμιανού, Δ. & Παπαχριστοφόρου, Μ. (2002). «Το παραμύθι: Θεωρητικά ζητήματα», στο Δ. Δαμιανού, κ.ά., *Δημόσιος και ιδιωτικός βίος στην Ελλάδα ΙΙ: Οι Νεότεροι χρόνοι, Λαϊκή Φιλολογία,* τ.Γ', Πάτρα: ΕΑΠ.

Δαμιανός, Δ.Μ. (1995). «Η γυναίκα στο μαγικό παραμύθι». Στο Αναγνωστόπουλος, Β.Δ. & Λιάπης, Κ. (Εκδ.), *Λαϊκό παραμύθι και παραμυθάδες στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Δελώνης, Α. (1991). *Βασικές γνώσεις για το παιδικό και νεανικό βιβλίο*. Αθήνα: Σύγχρονο σχολείο

Δημητρίου, Σ. (1994). *Λεξικό όρων Γλωσσολογίας Α΄ (β΄ έκδοση)*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Gombrich, E.H. (1998). *Το Χρονικό της Τέχνης.* (μτφ. Λ. Κάσδαγλη). Αθήνα: ΜΙΕΤ

Ζωγράφος, Θ & Κωτσαλίδου, Δ. (2016). *Τέχνη και Μαθηματικά. Διαθεματικές αρχές και προεκτάσεις των εικαστικών τεχνών.* Αθήνα: Πετρίτης

Ιωσηφίδης, Θ. (2008). *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική.

Καΐλας, Μ. & Ξανθάκου, Γ. (1986). *Κουλτούρα και παραμύθι*. Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας, τεύχ.1.

Κανατσούλη, Μ. (1996). *Παραδόσεις για το μάθημα «Εισαγωγή στην παιδική λογοτεχνία».* Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης.

Κανατσούλη, Μ.(2008). *Ο ήρωας και η ηρωίδα με τα χίλια πρόσωπα: Νέες απόψεις για το φύλο στην παιδική λογοτεχνία*. Αθήνα.

Καπλάνογλου, Μ.(2007). Λαϊκός Πολιτισμός και Διαφήμιση», στο Μαλαφάντης, Κ.Δ. & Κούτρας, Στ. (επιμ.) *Η Παιδαγωγική και Διδακτική Αξιοποίηση του Παραμυθιού*. Αθήνα: Γρηγόρης.

Kress, G & Leeuwen, T. (2010). *Η Ανάγνωση των εικόνων. Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού* (Επιμ. Παπαδημητρίου, Φ.). Αθήνα: Επίκεντρο

Λαγοπούλου-Boklund, Κ. (1983). Τι είναι Σημειωτική. *Διαβάζω, τ.71*, σ.15-23

Λαγόπουλος, Α.- Φ. (2004*). Επιστημολογίες του νοήματος, δομισμός και σημειωτική.* Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

Λαγού, Μ. (2012). *Εξιστορώντας την ιστορία της τέχνης*. Nimbus D'Aspremont-Berndnaut SmildeKasteel D'Aspremont-Lynden, Βέλγιο

Λιθοξοϊδης, Σ. (2015). Διδακτικές προσεγγίσεις και εφαρμογές διαπολιτισμικής λογοτεχνίας των βαλκανικών λαών στην ελληνική εκπαίδευση. *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας*, σελ. 34

Λουκάτος, Δ. (1992).*Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*. Αθήνα:ΜΙΕΤ

Μερακλής, Μ.Γ. (1988). «Η αισθητική του παραμυθιού», *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας, 3*:20-32.

Μερακλής, Μ. (1999). *Το Λαϊκό Παραμύθι* (σελ. 61). Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.

Μερακλής, Γ.(2001). *Παιδαγωγικά της Λαογραφίας.* Αθήνα: Ιωλκός

Μερακλής , Γ. (2007), «Έξοχη αφήγηση ή σκάνδαλο;» στο Μαλαφάντης, Κ.Δ. & Κούτρας, Στ. (επιμ.*) Η Παιδαγωγική και Διδακτική Αξιοποίηση του Παραμυθιού*. Αθήνα: Γρηγόρης, σελ. 9-25.

Μερακλής, Μ. (2011). Παραμύθι και παράδοση (θρύλος): Δύο μείζονα είδη της παραδοσιακής λαϊκής λογοτεχνία*, Μεσσηνιακό Ημερολόγιο 5* (2011), σ. 13-22.

Μετοχιανάκης, Η. (1989). Το παραμύθι και η παιδαγωγική του αξία, *στο Σχολείο και Ζωή, Τεύχ.7*-8-9.

Μπενάτσης, Α. (2010). *Θεωρία λογοτεχνίας - δομισμός και σημειωτική.* Αθήνα: Καλέντης

Μπενέκος, Α. (1980). *«Το εικονογραφημένο βιβλίο».* Σύγχρονο Νηπιαγωγείο, 9-10, 453-469

Μπονίδης, Κ. (2004*). Το περιεχόμενο του σχολικού βιβλίου ως αντικείμενο έρευνας. Διαχρονική εξέταση της σχετικής έρευνας και μεθοδολογικές παρατηρήσεις*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Παπανικολάου, Ρ. & Τσιλιμένη, Τ. (1998*). Η παιδική λογοτεχνία στο νηπιαγωγείο. Θεωρία και πράξη.* Αθήνα: Καστανιώτης.

Παπανούτσος, Ε.Π. (1980). *Το παραμύθι*. Αθήνα: Ίκαρος.

Πασχαλίδης, Γ. (1996). «Σημείων Αγωγή/Σημεία Αγωγής» στο Καμαρούδης Σ., Χοντολίδου, Ε. (επιμ.*) Σημειωτική + εκπαίδευση*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητή

Propp, V. (1988*). Μορφολογία του παραμυθιού.* Αθήνα:Καρδαμίτσας, Αθήνα

Προύσαλης Δ. (2009), «Λαϊκό παραμύθι και περιβάλλον: Όταν η τέχνη της Λογοτεχνίας, μπολιάζει την Περιβαλλοντική Εκπαίδευση», Εισήγηση στο 1ο Πανελλήνιο Διεπιστημονικό Συνέδριο Τέχνης και Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης με θέμα *Η Τέχνη ως εργαλείο εκπαίδευσης για το περιβάλλονΠαιδαγωγικές/Εκπαιδευτικές προσεγγίσεις για το Δάσος/Δένδρο και την Ανακύκλωση*. 29-31 Μαΐου

Panofsky, E. (1991). *Μελέτες εικονολογίας.* (μτφ. Α. Παππάς). Αθήνα: Νεφέλη

Robert, M. (Εισαγ.) (1994). *Τα Παραμύθια των Αδελφών Γκριμ,* Μτφρ. Μ. Αγγελίδου, Τόμ. Α΄, Αθήνα: Άγρα.

Σακελαρίου, Χ. (1982). *Ιστορία της παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Δίπτυχο.

Σακελλαρίου, Χ. (1992). Εισαγωγικά στο μυθιστόρημα και το παιδικό μυθιστόρημα. *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας, τεύχ. 7*.

Σαρρής, Δ- Σταύρου, Λ. & Σταύρου , Π.Δ. (2007). «Παραμύθι, Θρύλος, μύθος και μαριονέτα: Ο ρόλος του στην εκπαίδευση παιδιών με προβλήματα μάθησης και συμβολοποίησης» στο Μαλαφάντης, Κ.Δ. & Κούτρας, Στ. (επιμ.) *Η Παιδαγωγική και Διδακτική Αξιοποίηση του Παραμυθιού*.Αθήνα: Γρηγόρης, σελ. 221-251

Σετάτος, Μ. (1977). *Εισαγωγή στη Σημειολογία και Σημασιολογία*. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ.

Schneider A. L. (2006). Τα μηνύματα της τέχνης. (μτφ. Μ. Κωνσταντοπούλου). Αθήνα: Δίαυλος

Σιβροπούλου, Ρ. (2004). *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών. Θεωρητικές και Διδακτικές Διαστάσεις.* Αθήνα: Μεταίχμιο

Van Der Linden, R. et al,. (1993). *Κενά στην Ιστορία της τέχνης*. Αθήνα: Γκοβόστης

Wölfflin, H. (2006*) Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης.* (μτφ. Φ. Κοκαβέσης) Αθήνα: Επίκεντρο

Χαιρετάκης, Μ. (2008). *Διαδικασίες για την υλοποίηση μιας έρευνας: Σημειώσεις μαθήματος 2007-8 'Μεθοδολογία και Σχεδιασμός Έρευνας'.* Ανάκτηση 2020, από Τμήμα Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε.. Πανεπιστήμιο Αθηνών: http://www2.media.uoa.gr/lectures/ad/

Χατζητάκη-Καψωμένου, Χ. (2002). *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι.* Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

ΞΕΝΗ

Danesi, M. (2004). Messages, Signs and Meanings, A Basic Textbook in Semiotics and Communication, *Studies in Linguistic and Cultural Anthropology, Vol.1.*Toronto: Canadian Scholars Press

Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis. The critical study of language*. England : Pearson Education, Longman.

Fairclough, N. (2000). *Language and Power* (2nd ed.). New York : Longman.

Fernie, E. (1995). *A History of Methods, Art History and its Methods*. London: Phaidon

Gardner, H. (2001). *Gardner's Art Through the Ages.* London: Thomson

Halliday, M. (1978). *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning.* London: Edward Arnold.

Hatt M. & Klonk Ch., (2006). *Art History: A critical introduction to its methods.* Manchester and New York: Manchester University Press

Holsti, O. R. (1969). *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities. Reading,* MA: Addison-Wesley

Jakobson, R. (1973). *Essais de linguistique générale. Rapports internes et externes du langage.* Paris: Minuit.

Kiefer, B. (1995). *The Potential of picturebooks. From Visual Literacy to Aesthetic Understanding. Englewood Cliffs*. New Jersey:Drentice-Hall, Inc

Kohlbacher, F. (2006). The use of Qualitative Content Analysis in Case Study Research. *Volume 7,* No.1, Art. 21

Kress, G. (1990). Critical Discourse Analysis. In Kaplan R. (Ed.), *Annual Review of Applied Linguistics,* II. Διαθέσιμο on line: http://www.univparis3.fr/recherche/sites/edll/activities/CALI-0405/Bibliografie.doc

Lagopoulos, A.-Ph. & Boklund-Lagopoulou, K. (1992*). Meaning and Geography. The Social Conception of the Region in Northern Greece*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.

Mayring, Ph. (2000a). *Qualitative Content Analysis.* Volume 1, No.2. Από την ηλεκτρονική διεύθυνση : www.qualitative-research.net/fqs/beirat/mayring-e.htm.

McGregor, S. L. (2004). Critical Discourse Analysis - A Primer. (D. I. Mitstifer, Επιμ.) Ανάκτηση 2020, από *Kappa Omicron Nu FORUM, Vol 15*, No. 1: http://www.kon.org/archives/forum/15-1/mcgregorcda.html

Neuendorf, K. A. (2002). *The Content Analysis Guidebook*. CA: Thousand Oaks

Nochlin, L. (1971). *Why have there been no great women artists*. http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf

Stubbs, M. (1983). *Discourse Analysis. The Sociolinguistic Analysis of Natural Language.* Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Turner, G. (1992). *British Cultural Studies: An Introduction*. New York: Routledge