Archive of SID

مجله‌ی علمی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال دهم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۹۸ (پیاپی ۲۰)، صص ۱۰۳-۱۲۸

ظرفیت‌های روایی و تمرکززدایانه‌ی باب هفتم *کلیله‌ودمنه* برای بازنویسی

فرزانه معینی*
دانشگاه شیراز

چکیده

کلیله‌ودمنه **یکی از یادگارهای ماندگار گذشته است که ویژگی‌های ارزشمند دارد و پژوهش‌های گوناگون را به خود اختصاص داده است. از امتیازهای ارزنده‌ی *کلیله‌ودمنه* می‌توان به ظرفیت‌های روایی و تمرکززدایانه‌ی این متن برای بازنویسی اشاره کرد. در این مقاله که برآمده از پژوهشی گسترده است، ظرفیت‌های روایی و تمرکززدایانه‌ی باب هفتم *کلیله‌ودمنه* بر پایه‌ی الگوی ماریا نیکولایوا در روایت‌مندی و شگردهایی که خسرونژاد و مرادپور برای تمرکززدایی یافته‌اند، بازشناسی و بررسی می‌شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد باب هفتم *کلیله‌ودمنه* درصورتی‌که با توجه و تکیه به ظرفیت‌های روایی و تمرکززدایانه و تقویت آن‌ها بازنویسی شود، داستانی جذاب و خواندنی برای کودکان خواهد بود، به‌ویژه اگر با انتخاب زبانی ساده، اما پویا و روان بازنویسی شود که در آن شخصیت‌ها هریک با لحنی ویژه و مناسب خود سخن بگویند. ویژگی‌های روایی شایسته‌ی توجه در بازنویسی این متن را می‌توان چنین برشمرد: پیرنگ ساده و فزاینده؛ گره‌افکنی و تعلیق؛ شخصیت‌پردازی توجه‌برانگیز؛ گفت‌وگوهایی که ضمن ایجاد تعلیق و کشش، آموزه‌هایی ارزشمند را غیرمستقیم به کودک انتقال می‌دهند و... .همچنین وجود نُه شگرد تمرکززداینده، شایستگی این داستان را برای بازنویسی بیشتر نمایان می‌کند: پایان خوش؛ آگاهی خواننده از پایان در آغاز روایت؛ اغراق در تمرکزگرایی شخصیت‌ها؛ مداخله و تغییر چندباره‌ی راوی؛ خودنمایی یا خودفاش‌سازی داستان؛ سپیدنویسی؛ غافلگیری مخاطب با چاره‌اندیشی شخصیت‌ها؛ مناظره که هم بازتاب تمرکززدایی شخصیت‌ها و هم موجب تمرکززدایی خواننده است؛ ساختار قصه‌درقصه و جابه‌جایی قهرمان.**

واژه‌های کلیدی: بازنویسی، تمرکززدایی، روایت، کلیله‌ودمنه، نیکولایوا.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی farzane.moeini@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۷/۱۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/٤/۱۹

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

در کنار نوشتن و آفرینش آثار تازه برای کودکان و نوجوانان، بازنویسی بخشی از متون ادبی گذشته نیز اقدامی سودمند است که میتواند آنان را با میراثی فرهنگیادبی آشنا کند. بیشتر بازنویسیها با تأکید بر جنبههای اخلاقی و تربیتی متون گذشته انجام میگیرد، درحالیکه در گنجینهی ادبی ما ظرفیتهای فراوان دیگری نیز وجود دارد که با نگاهی نو و بر پایهی نظریههای علمی بازشناخته میشوند. بازنگری متون کهن از این چشمانداز میتواند هم راز ماندگاری و جذابیت آنها را بازنماید، هم موجب زندهکردن و پاسداشت این میراث گرانبها شود.

کسانی که در حوزهی بازنویسی پژوهش کردهاند، بیشتر به بررسی آثار بازنویسی شده پرداخته و آنها را جمعآوری یا نقد و بررسی کردهاند. از سوی دیگر پژوهشگرانی که نظریههای ادبیات کودک را مبنای کاوش خود قرار میدهند، آثاری برای بررسی برمیگزینند که آشکارا و مستقیم برای کودکان پدید آمدهاند؛ بنابراین جای پژوهشهایی که نظریههای ادبیات کودک را در گسترهی متون کهن به آزمون بَرد تا آمادگی و شایستگی آنها را برای بازنویسی و استفادهی کودکان بیابد و بیازماید، خالی است.

ابعاد روایی هر داستان ازجمله ویژگیهایی است که شایستگی آن را برای تبدیلشدن به داستان کودک تعیین میکند و باید بر اساس معیارهایی مشخص و بر پایهی نظریهای که به روایت در داستان کودکان میپردازد، ارزیابی شود. آنچه بیش از هرچیز ضرورت استفاده از چنین نظریههایی را آشکار میکند، اهمیت آفرینش آثاری است که برای کودکان، جذاب و لذتآفرین باشد؛ زیرا هنگامی میتوان از نقش و تأثیر ادبیات، بهویژه داستان، در آموزشوپرورش کودک سخن گفت که در نخستین و مهمترین گام، داستان مناسب ذهن و ضمیر کودکانه باشد و کودک بتواند به دنیای آن راه یابد و از آن لذت ببرد. یکی از نظریههایی که به این اصل میپردازد «تمرکززدایی» است. شالودهی این نظریه بر برقراری ارتباط با کودک و کمک به رشد ذهنی او از طریق لذتآفرینی با برخی صنایع زیباییشناسانه است که کنشهای ذهنی را در پی دارند. بر مبنای این دیدگاه، آثاری درزمینهی ادبیات کودک موفقتر هستند که بتوانند بیشترین کنش ذهنی را در خود جای دهند؛ درنتیجه نوسان بین تمرکزگرایی و تمرکززدایی را بهتر نشان دهند.

www.SID.ir

Archive of SID

در این مقاله، باب هفتم *کلیله‌ودمنه* داستان «دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو» بر پایه‌ی نظریه‌ی روایت نیکولایوا و به جست‌وجوی شگردهای تمرکززدایی، تحلیل و واکاوی می‌شود تا ظرفیت‌های بازنویسی آن بیش‌ازپیش، بازنموده شود. چنین پژوهش‌هایی می‌تواند برای بازنویسان مبانی نظری فراهم آورد و آنان را در انتخاب متن‌های شایسته‌تر برای بازنویسی و آفرینش آثاری تازه و کاربردی یاری دهد.

این مقاله ازاین‌روی که ابعاد روایت‌مندی و شگردهای تمرکززدایی را در متنی کهن و برای بررسی ظرفیت‌های بازنویسی جست‌وجو و تحلیل می‌کند؛ پژوهشی تازه است.

۲. پیشینه پژوهش

بررسی روایت در حوزه‌ی ادبیات کودک دامنه‌ای گسترده ندارد و در اندک پژوهش‌هایی که با این موضوع انجام گرفته است، بررسی داستان‌های کودکان (نه داستان‌هایی که می‌توان آن‌ها را برای کودکان بازنویسی کرد) یا با واکاوی و تحلیل عناصر داستان همراه بوده یا بر پایه‌ی نظریه‌های روایت که کارکرد عمومی و کلی دارند و مبنای کودکانه ندارند، پدید آمده است. همچنین پژوهشگران به یافتن یا استفاده از الگویی برای روایتِ مناسب و ویژه‌ی کودکان کمتر توجه نشان داده‌اند.

الگوی پیشنهادیِ نیکولایوا را که کوششی برای طرح نظریه‌ی روایت‌شناسی ویژه‌ی ادبیات کودک است، پیش‌ازاین حسام‌پور و آرامش‌فرد (۱۳۹۱) برای تحلیل ابعاد روایت‌مندی در داستان *سه سوت جادویی* از احمد اکبرپور به‌کار گرفته‌اند. سینایی نوبندگانی (۱۳۹۴) نیز در بخشی از مقاله‌ی خود چگونگی روایت در داستان *نقطه* را با تکیه بر دیدگاه نیکولایوا توضیح داده است.

درزمینه‌ی تمرکززدایی نیز در ادامه و تکمیل یافته‌های خسرونژاد (۱۳۸۹) در *معصومیت و تجربه*، مرادپور (۱۳۹۴) با بررسی سی افسانه از مجموعه‌ی افسانه‌های انجوی شیرازی، جلوه‌های تازه‌ی تمرکززدایی را در قالب سیزده شگرد به‌دست آورده است.

۳. روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله، کیفی از نوع توصیفی‌تحلیلی و به شیوه‌ی تحلیل محتواست.

www.SID.ir

Archive of SID

۴. خلاصه‌ی داستان

دسته‌ای از کبوتران به دام می‌افتند. به پیشنهاد و رهبری مطوقه، همگی دام از جای برمی‌گیرند و نزد موشی می‌روند که دوست مطوقه بود. زاغی که آن‌ها را تماشا می‌کرد در پی‌شان روان شد. موش بندها را برید و همه آزاد شدند. زاغ خود را از دوستی موش بی‌نیاز نمی‌بیند و او را به دوستی دعوت می‌کند. موش ابتدا نمی‌پذیرد اما پس از گفت‌وگویی طولانی با زاغ، دوستی او را گردن می‌نهد و هر دو به مرغزاری می‌روند که باخه (دوست زاغ) آنجاست. هر سه با آهویی که از ترس صیاد می‌گریخت دوست می‌شوند. روزی آهو به دام می‌افتد و به همت دوستانش نجات می‌یابد. در این میان صیاد، باخه را به چنگ می‌آورد که او نیز به یاری دوستان رهایی می‌یابد و همگی یکدل و متحد در کنار هم زندگی می‌کنند.

۵. ابعاد روایت‌مندی

یکی از معیارهای سنجش داستان‌های متون کهن برای بازنویسی، ابعاد روایت‌مندی داستان است. ماریا نیکولایوا (Maria Nikolajeva)، نظریه‌پرداز ادبیات کودک، از کسانی است که به روایت‌مندی در ادبیات کودک توجه کرده و کوشیده است تا در مقاله‌ی «فراسوی دستور داستان؛ یا چگونه ادبیات کودک از نظریه‌ی روایت بهره می‌برد؟» نظریه‌ی روایت‌شناسی ویژه‌ی ادبیات کودک را مطرح کند. او در نگارش این مقاله دو هدف را دنبال کرده است: «یادآورشدن برتری‌های روایت‌شناسی همچون رویکردی جدا از دیگر شیوه‌های نقد ادبی و نیز مشخص‌کردن کاربرد آن در ادبیات کودک» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۴۸). نیکولایوا در تبیین نظریه‌ی خود چند پرسش روایت‌شناختی مطرح می‌کند، ازجمله: «چه ویژگی‌هایی باعث می‌شود داستان کودک، اساساً داستانی برای کودکان به‌شمار بیاید؟»، «چه ویژگی‌هایی است که به کتاب کودک ساختاری روایی، متمایز از دیگر روایت‌ها می‌بخشد؟»، «چه چیز روایت را می‌سازد؟» و «ساختار روایی از چه عنصرهایی ساخته شده؟». ازنظر او سه عنصر شخصیت‌پردازی، چشم‌انداز و زمان‌مندی ساختار روایی داستان‌های کودک را تشکیل می‌دهند.

www.SID.ir

Archive of SID

۵. ۱. پیرنگ

یکی از عناصر اصلی روایت که نیکولایوا به آن اشاره می‌کند پیرنگ، یعنی روابط علی و معلولی حاکم میان رویدادهای داستان است. «پیرنگ، حوادث را در داستان چنان تنظیم و ترکیب می‌کند که در نظر خواننده منطقی جلوه کند. در حقیقت، پیرنگ نقل حوادث با تکیه بر روابط علی و معلولی است» (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷: ۵۲-۵۳). در بررسی پیرنگ به زمان و ترتیب و پیوستگی وقوع حوادث نیز باید توجه داشت.

در این داستان نیز، مانند دیگر داستان‌های *کلیله‌ودمنه*، بهانه برای روایت، درخواست رای هند است: «رای گفت برهمن را ... بازگوی داستان دوستان یکدل و کیفیت موالات و افتتاح مؤاخات ایشان و استمتاع از ثمرات مخالصت و برخورداری از نتایج مصادقت» (منشی، ۱۳۸۱: ۱۵۷).

در داستان «دوستی...» پیرنگ سیر خطی دارد، یعنی در روایت داستان توالی زمانی رعایت شده است. پیرنگ این داستان گره‌افکنی، کشمکش، تعلیق، نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی دارد و تمرکز داستان بر طرح و پیرنگ و روابط علی و معلولی است. چنین پیرنگی برای داستان کودک مناسب است. کودکان داستانی را باور می‌کنند و به آن دل می‌دهند که پیرنگ قوی، یعنی گره‌افکنی کافی، هیجان، تعلیق و کشمکش داشته باشد.

طرح منطقی وقایع و باورپذیربودن آن‌ها نیز از دیگر عواملی است که داستانی را شایسته‌ی بازنویسی برای کودکان می‌کند. این بدان معنی نیست که وقایع باید در چارچوب باورهای عقلانی باشد، بلکه نویسنده‌ی توانا عجیب‌ترین رخدادها را برای مخاطب، واقعی جلوه می‌دهد. زمان و چگونگی وقوع حوادث و نحوه‌ی پشت سر گذاشتن آن‌ها از سوی شخصیت‌های داستان «دوستی...» برای کودک پذیرفتنی و باورکردنی است و هریک از وقایع به‌گونه‌ای منطقی زمینه‌ساز وقوع رخدادی دیگر است.

نکته‌ی دیگر درباره‌ی پیرنگ این است که «پیرنگ خوب دربردارنده‌ی گونه‌ای کشمکش میان فقدان و تأمین یا میان آرزو و تحقق آرزوست. به سخن دیگر آنچه پیرنگ را به پیش می‌راند کشمکش است» (نیکولایوا، ترجمه زیرچاپ: ۱۴۶). در این داستان کشمکش میان فقدان یا آرزوی داشتن دوستی مخلص و کارآمد و تأمین یا تحقق آن است. در نگاهی دقیق‌تر، کشمکش دیگر، میان آرزوی تأمین امنیت و رهایی از مرگ و تحقق آن است. زاغ که به‌دام‌افتادن کبوتران و رهایی آنان به کمک موش را دیده است، برای دوستی با موش پیش‌گام می‌شود، یعنی دوستی با کسی که به برکت

www.SID.ir

Archive of SID

مصافات او از ورطه‌ی هائل بتوان خلاص یافت. زاغ برای داشتن چنین دوستی که فقدانش را دریافته و اینک او را یافته است، کشمکشی آغاز می‌کند که می‌تواند گونه‌ای از کشمکش فرد در برابر طبیعت باشد. «در کشمکش فرد در برابر طبیعت قهرمان برای بقاء با رخدادهای طبیعی درگیر شود» (نیکولایوا، ترجمه‌ی زیرچاپ : ۱۴۶). گفت‌وگوی درونی زاغ انگیزه‌ی دوستی او با موش را آشکار می‌کند. زاغ که خود را از به‌دام‌افتادن (مرگ و نابودی) در امان نمی‌داند، خود را نیازمند دوستی موش می‌بیند که در رهاندن او از دام احتمالی بسیار تواناست، همچنان که می‌بیند کبوتران به دست‌گیری موش از بند رهایی یافتند.

در این داستان، قهرمان (زاغ) با رخدادهای طبیعی، آن‌چنان‌که تصور اولیه است درگیر نمی‌شود، اما تلاش او برای راضی‌کردن موش به دوستی با خود نوعی معارضه و رویارویی است که زاغ برای بقا و ادامه‌ی زندگی خود آن را آغاز می‌کند و مخالفت و مقاومت ابتدایی موش نیز برای پذیرفتن پیشنهاد این دوستی نتیجه‌ی ترس او از مرگ و نابودی به دست زاغ (دشمن ذاتی خود) است.

کشمکش فرد در برابر طبیعت (مرگ) در بخش‌های دیگری از پیرنگ این داستان نیز نمود یافته است: هنگامی‌که آهو به دام می‌افتد و به کمک دوستانش نجات می‌یابد و نیز رهاندن باخه از چنگ صیاد تلاش و کشمکشی است که از سوی شخصیت‌های داستان برای بقا صورت می‌گیرد. «ممکن است کشمکش‌ها در سطح‌های گوناگون متفاوت به‌نظر برسند» (همان). در نگاه کودکانه کشمکش این داستان می‌تواند کشمکش فرد در برابر فرد باشد که کودکان آن را راحت‌تر درک می‌کنند. صیاد شخصیت ضدقهرمان داستان است که کشمکش داستان در هر سه بخش به‌دام‌افتادن کبوتران و آهو و باخه در برابر او صورت می‌گیرد، یعنی کشمکش این داستان ظاهراً از نوع فرد در برابر فرد است اما در سطح نمادین کشمکش فرد در برابر طبیعت (مرگ) است.

تکرار چندباره یک کشمکش در داستان به تقویت بن‌مایه می‌انجامد که به آن اشاره خواهد شد.

۵. ۱. ۱. شروع

باب «دوستی...» در *کلیله‌ودمنه*، مانند بقیه‌ی باب‌ها، با سخنان رای هند و برهمن آغاز می‌شود. در آغاز همه‌ی باب‌ها، رای از برهمن می‌خواهد که برای او داستانی در موضوعی خاص بازگوید. داستان با اشاره‌ای بسیار گذرا به مکان و با حضور یک‌باره و

www.SID.ir

Archive of SID

بی‌مقدمه‌ی شخصیت‌ها آغاز می‌شود. به‌این‌ترتیب، خواننده به‌سرعت وارد ماجرای داستان می‌شود و بی‌آنکه ابتدا با زمان و مکان وقوع داستان و شخصیت‌ها آشنا شود، بلافاصله با حادثه‌ی داستان روبه‌رو می‌شود. اغراق نیست اگر مهم‌ترین قسمت داستان را آغاز آن بدانیم، زیرا نقطه‌ی جذب مخاطب است؛ بنابراین آغاز داستان «دوستی...» که مخاطب را بی‌درنگ با یکی از شخصیت‌های اصلی (زاغ) همراه می‌کند و چند سطر بعد با نخستین حادثه (به‌دام‌افتادن کبوتران) روبه‌رو می‌سازد، می‌تواند از جذابیت‌های روایی این داستان در بازنویسی برای کودکان باشد. درباره‌ی آغاز یک‌باره و بی‌مقدمه‌ی داستان می‌توان به موضوع «سپیدنویسی» نیز اشاره کرد که در بحث از شگردهای تمرکززدایی به آن می‌پردازیم.

نکته‌ی دیگر درباره‌ی شروع این داستان که پیرنگ آن را به پیرنگ داستان‌های کودکان شبیه می‌سازد، جابه‌جایی زاغ از محل زندگی خود به مرغزاری است که موجب آشنایی او با موش می‌شود: «یکی از عنصرهای تکرارشونده در داستان‌های کودکان، جابه‌جایی عینی قهرمان داستان یا انتقال او به سرزمینی تازه و ناشناخته است که امکان کشف آزادانه‌ی جهان، بدون نظارت بزرگ‌سال را برای وی فراهم می‌آورد. این عنصر که برابر با عنصری است که پراپ در قصه‌های قومی، «غیاب» می‌نامدش، ساختار ریخت‌شناسانه‌ی ویژه‌ی ادبیات کودک است. از جنبه‌ی نحوی این عنصر باید در ابتدای داستان ظاهر شود. این یک نمونه‌ی بسیار ابتدایی از چگونگی کاربرد دستور داستان در ادبیات کودک است» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۳).

در این داستان زاغ با مشاهده‌ی موقعیت کبوتران و برای دانستن سرانجامشان، در پی آن‌ها روانه می‌شود و از مرغزار خود به مسکن موش می‌رسد که موجب آشنایی او با موش و سپس ادامه‌ی رخدادهای داستان می‌شود. اگر زاغ را بر این اساس که داستان برای او رخ می‌دهد، قهرمان اصلی بدانیم، داستان با ورود او به مسکن موش، به دنبال کبوتران، آغاز می‌شود. این جابه‌جایی برای شخصیت‌های دیگر داستان نیز روی می‌دهد: کبوتران به محل زندگی زاغ می‌آیند، زاغ و موش به سرزمین باخه سفر می‌کنند و موش نیز از شهر ماروت و خانه‌ی زاهد به صحرا آمده است. زاغ در اولین جابه‌جایی و ورود به مکان تازه با موش آشنا می‌شود و سفر آن‌ها با هم به مرغزار زمینه‌ی آشنایی موش و باخه را فراهم می‌کند. این جابه‌جایی و انتقال قهرمان و شخصیت‌هایی که او را همراهی می‌کنند به مکان تازه، ویژگی دیگری به پیرنگ این داستان می‌افزاید که امتیاز

www.SID.ir

Archive of SID

دیگر پیرنگ داستان «دوستی... » برای بازنویسی یعنی فزاینده‌بودن آن است. «پیرنگ فزاینده الگویی است که در آن شخصیت یا رویدادی تازه در هر اپیزود، که در پی حادثه‌ی پیشین آمده است، افزوده می‌شود. این‌گونه پیرنگ برای کودکان کم‌سال شگردی عالی است که به آنان کمک می‌کند شخصیت‌ها را به یاد بیاورند.» (نیکولایوا، ترجمه‌ی زیرچاپ: ۱۵۵). در این داستان، نخستین رویداد که زاغ تماشاگر آن است، حضور صیاد و دام‌گستردن اوست. با به‌دام‌افتادن کبوتران و دام برگرفتنشان به سوی مسکن موش، زمینه‌ی حضور زاغ (قهرمان) در سرزمین تازه فراهم می‌آید، زمانی که کبوتران نجات می‌یابند و بازمی‌گردند، رویداد دیگر یعنی دوستی زاغ و موش رقم می‌خورد. وقتی به پیشنهاد زاغ هردو به مرغزار جدید سفر می‌کنند، شخصیت تازه‌ای که به داستان می‌پیوندد باخه است و رویداد حاصل از آن، آشنایی موش و باخه و دوستی سه شخصیت داستان (زاغ و موش و باخه) است. حضور آهو در داستان که دوستی چهارسویه‌ای پدید می‌آورد، رویداد دیگری به داستان می افزاید: به‌دام‌افتادن آهو که نجات‌دادن او رویداد پایانی داستان یعنی گرفتارشدن باخه در چنگ صیاد و رهاندن او به همت دوستان یکدل را در خود دارد؛ به عبارت دیگر، در این داستان یا شخصیت‌ها رویدادی تازه می‌آفرینند یا رویدادها شخصیتی تازه به داستان می‌افزایند. این پیرنگ فزاینده موجب می‌شود کودک پیوسته شخصیت‌ها را در یاد داشته باشد و پیوند و همراهی آن‌ها با یکدیگر را بهتر دریابد.

نیکولایوا معتقد است پیرنگ فزاینده یکی از دو پیرنگی است (در کنار پیرنگ اپیزودیک) که در رمان‌های بزرگ‌سالان رایج نیستند و باید آن‌ها را در مقام شگردهایی ویژه که ازآنِ زیبایی‌شناسی ادبیات کودک‌اند به‌شمار آوریم (رک. همان). چنین پیرنگی برای بیان بن‌مایه‌ای که به‌روشنی با شخصیت‌های داستان گره خورده بسیار شایسته و کارآمد است.

۵. ۱. ۲. میانه

در این بخش است که زمینه‌ی ظهور و کنش شخصیت‌ها فراهم شده است. در این داستان نیز مانند هر داستانی، به‌دلیلی، اتفاق‌هایی می‌افتد که روال عادی زندگی شخصیت‌های داستان را بر هم می‌زند و آن‌ها تلاش می‌کنند تا پس از پشت سر گذاشتن زنجیره‌ای از وقایع، زندگی خود را به جریان عادی برگردانند. درواقع اختلاف

www.SID.ir

Archive of SID

سطح و وضعیت نامتعادلی که گره‌های داستان را می‌سازد به داستان شکل می‌دهد و کودک هر بار که داستان را می‌خواند این بی‌تعادلی را تجربه می‌کند.

تعلیق و گره‌افکنی و گره‌گشایی‌های (Resolution) چندباره‌ای که در داستان وجود دارد، علاقه و انگیزه‌ی مخاطب را برای خواندن داستان تا انتها حفظ می‌کند.

۵. ۱. ۳. پایان

با همکاری زاغ و موش و آهو، باخه نیز از چنگ صیاد رها می‌شود، همگی «فراهم آمدند و ایمن و مرفه سوی مسکن رفت...» (منشی، ۱۳۸۱: ۱۸۹). این داستان *کلیله‌ودمنه* نیز با پایانی خوش همراه است. «پایان‌بندی هماهنگ یا همان پایان خوش متداول که در بیشتر موارد به معنی هم‌زمانی پایان ساختاری و روان‌شناسی داستان است، همان چیزی است که متخصصان و معلمان به ادبیات کودک نسبت می‌دهند و حتی آن را از ملزومات داستان‌های خوب کودک فرض می‌کنند. قصه‌های قومی معمولاً پایان خوش دارند و معمولاً با این جمله تمام می‌شوند: و ازآن‌پس با خوبی و خوشی تا آخر عمر زندگی کردند» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۴).

گفتنی شایسته در ادامه‌ی بحث درباره‌ی پیرنگ این داستان، بن‌مایه (motif) است. «بن‌مایه در ادبیات عبارت از درون‌مایه، تصویر خیال، اندیشه، عمل داستانی، موضوع، وضعیت و موقعیت، صحنه، فضا و رنگ یا کلمه و عبارتی است که در اثر ادبی واحد یا آثار ادبی مختلف تکرار می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۲۷۶). بن‌مایه‌ی اصلی داستان «دوستی...» که به‌خوبی با پیرنگ آن گره خورده، گرفتارشدن (کبوتران و آهو و باخه) در دام و نجات‌یافتن به کمک دوستان است. در همان آغاز داستان که گروه کبوتران به دام صیاد می‌افتند، به پیشنهاد مطوقه همگی پرواز می‌کنند و دام را برگرفته، از موش که دوست مطوقه است یاری می‌جویند.نمونه‌ی دوم به‌دام‌افتادن آهو و تلاش زاغ و باخه و موش در نجات اوست. سومین نمونه، گرفتارشدن باخه در چنگ صیاد و اتحاد موش و زاغ و آهو برای رهایی اوست. این بن‌مایه هنگامی پررنگ می‌شود که نمونه‌ای نیز از بی‌وفایی و ناسپاسی دوستان را در سرگذشت موش می‌خوانیم. موش روایت می‌کند که در خانه‌ی زاهدی به‌سر می‌برده و در غیاب زاهد از سلّه‌ی طعامی که مریدان برای او می‌آوردند، می‌خورده و باقی برای موشان دیگر می‌انداخته است. زاهد سوراخ موش می‌گشاید و کیسه‌ی دینارهایی که مایه‌ی شادی اوست برمی‌گیرد؛ موش از تغییر منزلت خویش نزد دوستانش حکایت می‌کند (رک. منشی، ۱۳۸۱: ۱۷۳-۱۷۴).

www.SID.ir

Archive of SID

هر داستان به‌یادماندنی برای کودک بن‌مایه‌ای دارد که او توانایی درک آن را در پیوند با نیازهایش دارد. مفهوم دوستی و کمک به دوست برای رهایی از مشکلات از سوی کودک درک‌شدنی و فهمیدنی است؛ اما تنها شناخت و فهم ذهنی چنین مفاهیمی برای کودک کافی نیست. بهترین ابزار برای عینی و ملموس‌کردن مفاهیم اساسی و ارزشمندی ازاین‌دست، داستان است.

۵. ۲. شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی

از دیگر عناصر مهم در داستان، شخصیت و شخصیت‌پردازی است. نیکولایوا درباره‌ی شخصیت می‌نویسد: «پرسش‌های متداول که درباره‌ی شخصیت‌های داستان‌ها مطرح می‌شوند، از این قرارند: «شخصیت‌ها نماد چه هستند؟» و «که و چه هستند؟». تفسیر این شخصیت‌ها را می‌توان باتوجه‌به خود متن یا باتوجه‌به تجربیات خارج از دنیای متن که چندان هم نامعمول نیست، انجام داد» (نیکولایوا، پیشین، ۵۵۶). او معتقد است: «از دید روایت‌شناس، پرسش‌های اساسی از این قرارند: «نویسندگان، شخصیت‌ها را چگونه می‌سازند؟» و «شخصیت‌ها چگونه به خواننده نشان داده می‌شوند؟» (همان: ۵۵۷).

در داستان‌های *کلیله‌ودمنه* «ویژگی اصلی شخصیت‌ها تمثیلی‌بودن آن‌هاست... شخصیت‌های تمثیلی شخصیت‌های جانشین‌شونده‌اند؛ یعنی حیوانات جانشین انسان یا فکر و خلق‌وخو یا مفاهیم مورد نظر نویسنده و آورنده‌ی حکایت شده‌اند» (تقوی، ۱۳۷۶: ۱۳۰).

۵. ۲. ۱. زاغ

نخستین شخصیتی است که در داستان حضور می‌یابد و از طریق گفت‌وگوی بیرونی و اندیشه‌ی خود (گفت‌وگوی درونی) معرفی می‌شود. عاقبت‌اندیشی و تجربه‌اندوزی او ابتدا از آنچه درباره‌ی کبوتران می‌اندیشد نمایان می‌شود: «... من از مثل این واقعه ایمن نتوانم» (منشی، ۱۳۸۱: ۱۵۹) و بار دیگر بر این دو ویژگی زاغ در آنچه پس از رهایی کبوتران به یاری موش با خود می‌گوید، تأکید می‌شود. در دوستی، وفادار و مخلص است و این ویژگی در اطمینان خاطری که به موش می‌دهد آشکار می‌شود.

زاغ را می‌توان قهرمان این داستان دانست که از آغاز تا پایان در داستان حضور و نقش فعال دارد. «قهرمان چهره‌ای است که نقش یا کارکرد معینی در متن دارد. چهره‌ی اصلی داستان است. کسی که داستان برای او رخ می‌دهد» (نیکولایوا، ترجمه زیرچاپ:

www.SID.ir

Archive of SID

۱۵۹). نقش و کارکرد زاغ در داستان بیشتر و پررنگ‌تر از دیگر شخصیت‌هاست. خواننده از چشم زاغ ماجرای کبوتران را می‌بیند، همراه با او سرانجام کبوتران را درمی‌یابد، داستان با دوستی زاغ و موش پی گرفته می‌شود، موش و باخه به‌واسطه‌ی او با هم آشنا می‌شوند و در ایجاد پایانی خوش برای داستان که شکست صیاد است، سهم دارد.

۵. ۲. ۲. مطوقه

سرپرست و رئیس کبوتران است. چاره‌اندیشی او کبوتران را از چنگ صیاد و دام رها می‌کند. به حق دوستی و ریاست پایبند است و هنگامی که موش از بریدن بندهای او آغاز می‌کند، از او می‌خواهد که «نخست ازانِ یاران گشای ... که من ریاست این کبوتران تکفل کرده‌ام و ایشان را از آن رویَ بر من حقی واجب شده است ...» (منشی،۱۳۸۱: ۱۶۱).

۵. ۲. ۳. موش

موش نیز دیگر شخصیت داستان است که اسم خاص دارد و تنها شخصیتی است که به کوتاهی توصیف و معرفی شده است: «آن موش را زبرا نام بود، با دهای تمام و خرد بسیار، گرم و سرد روزگار دیده و خیر و شر احوال مشاهدت کرده» (همان: ۱۶۲). نشانه‌های خردمندی و تجربه‌داری موش در نخستین گفت‌وگوی او و زاغ که پیشنهاد دوستی می‌دهد، نمایان است. زبرا دشمنی ذاتی زاغ و موش را یادآوری می‌کند و با برشمردن برخی از صفات عاقلان و خردمندان، خود را در زمره‌ی آنان به‌شمار می‌آورد. دوستی زاغ را بی‌درنگ نمی‌پذیرد؛ اما پس از آنکه زاغ خود را محتاج دوستی او و امیدوار به لطف و کرمش می‌خواند، عهد دوستی می‌بندد؛ همچنین باآنکه به زاغ اطمینان کرده و دوستی او را پذیرفته، از دشمنی دیگر زاغان غافل نیست.

تفاوت آشکار شخصیت موش با دیگر شخصیت‌های داستان، تحولی است که در او پدید آمده است. هر شخصیت داستانی خوب در خلال داستان دگرگون می‌شود و تکامل می‌یابد. در این داستان، موش ابتدا خردمند و هوشیار و باتجربه معرفی می‌شود؛ اما وقتی گذشته‌ی خود را برای دوستانش شرح می‌دهد، خواننده درمی‌یابد موش در پی عبرت‌آموزی از غفلت‌ها و بی‌احتیاطی‌ها و طمع‌ورزی خود در گذشته، چنین تحول و تکاملی یافته است.

موش را می‌توان شخصیت یاری‌رسان در داستان نامید. «عنصر یاری‌رسان، قهرمان را یاری می‌کند تا به هدف خود دست یابد» (نیکولایوا، ترجمه زیرچاپ: ۱۵۹). زاغ که

www.SID.ir

Archive of SID

نجات کبوتران را به دست موش دیده است با او پیمان دوستی می‌بندد تا هنگام نیاز از کمک او برخوردار باشد؛ همچنین موش افزون بر نجات کبوتران، در رهاکردن آهو و باخه از دام نیز یاری‌رسان و مؤثر است.

۵. ۲. ۴. باخه

توصیفی از ویژگی‌های ظاهری و شخصیتی باخه بیان نشده، اما او نیز مانند دیگر شخصیت‌های داستان، دوستی وفادار و نیک‌عهد است. استقبال او از موش و آهو و سخنانی که با آن‌ها می‌گوید و همکاری برای نجات آهو گواه این صفات است.

۵. ۲. ۵. آهو

برای آهو نیز توصیفی از ویژگی‌های ظاهری و شخصیتی نیامده و تنها صفت او که از محتوای داستان شناخته می‌شود، مانند دیگر شخصیت‌ها، وفاداری و ایثار در دوستی است که در ماجرای نجات باخه از چنگ صیاد بازنموده شده است.

۵. ۲. ۶. صیاد

شخصیت ناکام داستان در شکار کبوتران و آهو و باخه است. در آغاز توصیف کوتاهی از ظاهر او به خواننده ارائه شده است: «صیادی بدحالِ خشن‌جامه، جالی بر گردن و عصایی در دست روی بدان درخت نهاد» (منشی، ۱۳۸۱: ۱۵۸) و در پایان داستان نیز بی‌خبر از چاره‌اندیشی‌های دوستان در حق یکدیگر، رهایی آنان از دام را جادو می‌شمرد و هراسان در پی نجات خویش است (همان: ۱۸۹).

در بحث از شخصیت‌پردازی داستان «دوستی...» باید به اهمیت نقش «گفت‌وگو» در معرفی شخصیت‌ها و ایجاد تعلیق در داستان پرداخت. پیش‌ازاین اشاره شد که یکی از راه‌های معرفی شخصیت‌ها گفت‌وگوی درونی و بیرونی آن‌هاست. در این داستان، شناخت مخاطب از شخصیت‌ها بیش از آنکه از راه توصیف و گزاره‌های خبری به‌دست آید، حاصل دریافت‌های او از گفت‌وگوی شخصیت‌ها با خود یا دیگری است. گزاره‌های خبری جذابیت را از متن و خلاقیت و پویایی را از خواننده می‌ستاند و او را از دریافت اطلاعات مستقیم خسته می‌کند، درحالی‌که «گفت‌وگوها به‌مثابه نوعی کنش باعث بازنمایی و شناخت شخصیت‌ها می‌گردد» (خسروی، ۱۳۸۸: ۷۵).

بخشی از تعلیق داستان نیز نتیجه‌ی گفت‌وگوی شخصیت‌هاست. هنگام گفت‌وگوی موش و مطوقه، خواننده منتظر است بداند آیا موش می‌تواند بند از پای کبوتران بگشاید پیش از آنکه حادثه‌ای دیگر رخ دهد. یا با طولانی‌شدن گفت‌وگوی زاغ و موش

www.SID.ir

Archive of SID

مخاطب همچنان تردید دارد که بالاخره موش پیشنهاد دوستی زاغ را می‌پذیرد یا نه. کشش و تعلیق داستانی ازجمله معیارهای مؤثر در انتخاب متن برای بازنویسی است.

در این داستان نیز مانند دیگر داستان‌های *کلیله‌ودمنه*، دیدگاه‌ها و اندیشه‌های گوناگون به‌واسطه‌ی عنصر گفت‌وگو مطرح شده است؛ یعنی آن بخش از هدف بازنویسی که به جنبه‌های آموزشی و اخلاقی اثر مربوط می‌شود نیز محقق می‌شود و آموزه‌های اخلاقی و پند و اندرزها به‌جای آنکه از زبان راوی و به شیوه‌ی مستقیم مطرح شود، از زبان شخصیت‌ها بازگو می‌شود و افزون بر شناساندن آن‌ها به خواننده، جنبه‌های تعلیمی اثر را نیز تقویت می‌کند؛ بنابراین باآنکه به‌نظر می‌آید گفت‌وگوهای طولانی در این داستان برای مخاطب ملال‌آوراست، کارکردهای داستانی آن‌ها را نباید از نظر دور داشت. بازنویس موفق می‌تواند با انتخاب زبان مناسب، واژگان ساده و کوتاه‌کردن جمله‌ها، داستان را به‌گونه‌ای بازنویسی کند که گفت‌وگوها ضمن تقویت و یکپارچه‌سازی داستان، موجب ایجاد پویایی در متن شوند و نیز شخصیت‌ها را به خواننده معرفی کنند. بازنویس شخصیت‌ها را از نویسنده‌ی اصلی وام می‌گیرد؛ اما پرداخت و معرفی آن‌ها باتوجه‌به ساختار داستان و نیازهای مخاطب هنر اوست. یکی از نکاتی که می‌تواند در بازنویسی جذاب این داستان، باوجود همین گفت‌وگوهای طولانی، مؤثر باشد انتخاب لحن مناسب برای هریک از شخصیت‌ها متناسب با ویژگی‌های فردی و نقش آن‌ها در داستان است. در داستان اصلی و به‌طورکلی در داستان‌های *کلیله‌ودمنه*، لحن همه شخصیت‌ها یکسان است تا جایی که می‌توان به‌راحتی سخنان هریک از آن‌ها را با یکدیگر جابجا کرد. حتی لحن راوی اصلی داستان (برهمن) و شخصیت‌های داستان کاملاً شبیه است. بازنویسی این داستان‌ها با اختصاص لحن مناسب و متفاوت برای اشخاص داستان، با تأثیر چشمگیری که در معرفی شخصیت‌ها و ایجاد تنوع در فضای داستان دارد مخاطب را برای همراهی با داستان مشتاق می‌کند.

۵. ۳. چشم‌انداز

نخستین مسئله‌ای که نیکولایوا در نظریه‌ی خود درباره‌ی زاویه‌ی دید مطرح می‌کند، تفاوت میان صدای راوی و زاویه‌ی دید است: «صدا و زاویه‌ی دید داستان حتماً یکی نیستند و درواقع، در ادبیات کودک کمتر یکی هستند؛ زیرا صدای راوی ازآنِ یک بزرگ‌سال است ولی زاویه‌ی دید به یک کودک تعلق دارد. روایت‌شناسی ما را

www.SID.ir

Archive of SID

وامی‌دارد تا میان آنکه سخن می‌گوید (راوی) و آنکه می‌بیند (شخصیت کانون‌ساز یا تمرکزکننده) و آنکه دیده می‌شود (شخصیت کانونی‌شده یا مورد تمرکز) تفاوت بگذاریم» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۸).

داستان «دوستی...» مانند دیگر داستان‌های *کلیله‌ودمنه* از زاویه‌ی دید سوم‌شخص روایت شده است و شخصیت کانون‌ساز داستان متغیر است. «مفهوم کانونی‌سازی به ما کمک می‌کند که رابطه‌ی میان نویسنده و شخصیت یا شخصیت‌هایی را که رویدادها از دید آن‌ها یا از راه فکرهای آنان دنبال می‌شود، درک کنیم» (همان: ۵۷۱). در آغاز داستان او، شخصیت کانون‌ساز زاغ است که وقایع داستان از دریچه‌ی چشم او دیده و به مخاطب شناسانده می‌شود. زاغ در پی دوستی با موش برمی‌آید که با حذف راوی، گفت‌وگوی بین این دو شخصیت، کانون روایت را نمایشی کرده است. «تا جایی که به حضور راوی در داستان مربوط است، راوی می‌تواند یکی از شخصیت‌های داستان نیز باشد، حتی می‌تواند شخصیت اصلی داستان خودش باشد» (همان: ۵۶۹). وقتی زاغ از موش می‌خواهد که حکایت خود را بازگوید، موش راوی بخشی از داستان می‌شود که شخصیت کانون‌ساز آن خودش است و از زاویه دید اول‌شخص استفاده شده است. از روشن‌ترین مزایای استفاده از راوی اول‌شخص ایجاد صمیمیت بیشتر میان مخاطب و راوی است که کمک می‌کند مخاطب با راوی داستان و ماجراهایی که برای او رخ می‌دهد، هم‌حسی بیشتری داشته باشد. با ورود آهو به داستان باز این برهمن است که روایت را به دست می‌گیرد و تا پایان ادامه می‌دهد.

۵. ۴. زمان‌مندی

مهم‌ترین نکته درباره‌ی زمان‌مندی در نظریه‌ی روایت، توجه به تفاوت میان زمان داستان و زمان روایت آن است. پاسخ به این پرسش که «ساختارهای زمانی کلام در رابطه با ساختارهای زمانی داستان، چگونه تنظیم شده‌اند؟» (همان: ۵۷۳) از اصلی‌ترین مسائلی است که روایت‌شناس به آن می‌پردازد.

نیکولایوا در بررسی زمان داستان از الگوی تحلیلی ژنت (Genette.Gerard) استفاده کرده است. ژنت سه جنبه‌ی اصلی زمان را از هم متمایز می‌کند که عبارتند از: «**ترتیب** (توالی فرض‌شده‌ی وقایع در داستان و ترتیب واقعی بازنمایی آن‌ها در متن)، **مدت** یا **دیرش** (مقدار زمانی که فرض می‌شود وقایع به خود اختصاص داده‌اند و مقدار متنی که

www.SID.ir

Archive of SID

برای ارائه‌ی همان وقایع صرف می‌شود) و **بسامد** (تعداد دفعه‌هایی که واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد در مقایسه با تعداد دفعه‌هایی که آن واقعه در متن روایت می‌شود)» (تولان، ۱۳۸۶: ۷۹). ژنت هرگونه تغییر در بیان توالی وقایع را نسبت‌به آنچه در روایت اتفاق افتاده است نابهنگامی می‌داند.

۵. ۴. ۱. ترتیب

در ساختار کلی داستان، ترتیب و توالی زمانی رعایت شده و پیرنگ داستان در خط طبیعی در جریان است. «این ساختار برای کودکان مناسب است، زیرا کودکان به‌ویژه کودکان بسیار کم‌سال ممکن است نتوانند جریان داستان را دنبال کنند مگر اینکه رویدادها به ترتیب زمانی دنبال شوند. همراه این باور، باور دیگری هم وجود دارد مبنی بر اینکه رابطه‌های علی در داستان‌های کودکان باید ساده و شفاف باشند» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۷۳). در این داستان تنها یک نابهنگامی در ترتیب دیده می‌شود و آن شرح ماجرایی است که بر موش گذشته است. ما ابتدا با موش آشنا شده، سپس از سرگذشت او آگاه می‌شویم، آن هم هنگامی‌که یک‌بار به زاغ و مخاطب داستان، وعده می‌دهد قصه‌ی خود را در فرصتی مناسب باز خواهد گفت. راوی به‌جای آنکه ماجرای موش را زمانی که برای نخستین بار در داستان حضور می‌یابد (برای گشودن بند کبوتران) شرح دهد، آن را به میانه‌ی داستان منتقل کرده تا از زبان خودِ موش و در گفت‌وگو با زاغ و باخه روایت شود. این کار موجب شده است بخشی از داستان از کانون دید یکی از شخصیت‌ها و از زاویه‌ی دید اول‌شخص روایت شود و برای مخاطب هم‌حسی بیشتری با داستان پدید آید؛ همچنین ازآنجاکه موش یک‌بار به زاغ وعده می‌دهد که در زمانی مناسب داستان خود را خواهد گفت، فرصتی فراهم می‌شود تا در ذهن مخاطب شکافی ایجاد شود و او کنجکاوانه داستان را پی بگیرد تا از سرگذشت موش باخبر شود.

۵. ۴. ۲. دیرش

زمان این داستان و زمان کلام تقریباً به یک اندازه تنظیم شده است و شکل‌گیری چند رابطه‌ی دوستانه را که در مدتی نسبتاً کوتاه به یک دوستی پنج‌سویه می‌انجامد، به تصویر می‌کشد. «پیرنگ داستان کودک نمی‌تواند سال‌های بسیار به درازا بکشد... پیرنگ‌هایی چنین بلند از درک کودکان خارج‌اند... سرعت و تداوم در داستان‌های کودک از عنصرهای اساسی زیبایی‌شناختی است... داستان‌های کودک عموماً مدت‌زمان کوتاه‌تری دارند. تداوم داستان یکی از مهم‌ترین عنصرهای روایی است، زیرا آهنگ یا

www.SID.ir

Archive of SID

ضرب متن را تعیین می‌کند. در بیشتر موردها در ادبیات داستانی، زمان داستان، طولانی‌تر از زمان کلام است ولی با شیوه‌هایی همچون توصیف، منحرف شدن از طرح اصلی، توضیح، تکرار چندباره‌ی یک رویداد و شرح رویدادهای دیگری که هم‌زمان با رویداد اصلی رخ می‌دهند، می‌توان زمان گفتار را به دو یا سه برابر زمان داستان افزایش داد» (همان: ۵۷۴-۵۷۶).

در اینکه زمان کلام داستان «دوستی...» به اندازه‌ی زمان داستان نزدیک شده است، عواملی چون منحرف‌شدن از طرح اصلی با روایت موش از سرگذشت خویش و گفت‌وگوهای آمیخته با توضیح و نصیحت و شعر و ضرب‌المثل مؤثر بوده است.

۵. ۴. ۳. بسامد

گرفتارشدن در دام (کبوتران و آهو و باخه) و نجات‌یافتن به کمک دوستان را می‌توان در این داستان، بسامد مفرد به‌شمار آورد؛ زیرا به همان تعداد مرتبه که در داستان اتفاق افتاده، به همان اندازه هم تکرار شده است.

شاید بتوان هریک از این داستان‌ها را جداگانه و مستقل بازنویسی کرد؛ اما اجتماع آن‌ها باهم مزایایی دارد: تعداد بیشتر شخصیت و گره‌افکنی و تعلیق بیشتر؛ درنتیجه هیجان‌انگیزی بیشتر داستان و نیز تمرکززدایی بیشتر. در ادامه شگردهای تمرکززدایی در داستان «دوستی...» بازیابی و تحلیل می‌شود.

۶. شگردهای تمرکززدایی

از دیگر معیارهایی که می‌توان با کمک آن، شایستگی داستانی کهن را برای بازنویسی ارزیابی کرد، ظرفیت‌های تمرکززدایانه‌ی داستان است. تمرکززدایی در مقابل اصطلاح تمرکزگرایی قرار دارد و البته این هر دو با هم معنا می‌یابند. انسان هر لحظه به سویی متمرکز می‌شود و این تمرکز بر یک نقطه، بُعد، جنبه یا سو چنانچه ثابت بماند به تمرکزگرایی بدل می‌شود و به ناتوانی در درک زاویه‌دیدهای دیگر می‌انجامد و آنگاه که فرد با واسطه یا بی‌واسطه از تمرکز بر آن نقطه رها می‌شود، درواقع به راه تمرکززدایی گام می‌نهد؛ اما این تمرکززدایی لحظه‌ای بیش نیست و فرد از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر متمرکز می‌شود و این چرخه و نوسان میان تمرکزگرایی و تمرکززدایی، پیوسته تکرار می‌شود. خسرونژاد در تعریف تمرکززدایی چنین می‌آورد: «ذهن ما از سویی گرایش دارد که با تمرکز بر یک پدیده یا یک بعد یا یک سطح از پدیده آن را بشناسد و جذب

www.SID.ir

Archive of SID

کند و از سوی دیگر این توانایی را دارد که از پدیده‌ای که آن را جذب کرده و یا مجذوب آن شده جدا شود، فاصله بگیرد و به پدیده‌ای دیگر یا بعد و سطحی دیگر برود و از این راه به شناختی گسترده‌تر و ژرف‌تر دست یابد. تمام آگاهی‌های ما حاصل انجام این دو فرایند [تمرکزگرایی و تمرکززدایی] مکمل‌اند. تمرکزگرایی عبارت است از درگیر و جذب‌شدن در یک بعد، جنبه و یا ویژگی از واقعیت؛ و دیدن واقعیت تنها از یک نظرگاه؛ درحالی‌که تمرکززدایی گونه‌ای توانایی ذهنی است که کنش آن درست در خلاف جهت یادشده است. آگاهی‌های ما از راه نوسان ذهن میان تمرکزگرایی و تمرکززدایی تشکیل و تکمیل می‌شوند» (خسرونژاد، ۱۳۹۰: ۱۹).

خسرونژاد در *معصومیت و تجربه*، هشت شگرد تمرکززدایانه را توضیح داده است: پایان خوش؛ اغراق؛ مداخله‌ی راوی؛ خودنمایی افسانه؛ وارونه‌سازی؛ سپیدگویی (سپیدنویسی)؛ نمای رفت‌وبرگشت (رک. خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷۳–۱۷۸). پس از او مرادپور در پژوهش خود سیزده شگرد دیگر به آن‌ها افزوده است: غافل‌گیری؛ چندمجلسی؛ زنجیره‌ی رخدادها؛ رگبار وارونگی؛ قصه در قصه؛ قصه‌های زنجیره‌ای؛ صحنه‌های هم‌زمان؛ برچسب؛ نمای بسته و باز؛ دگردیسی قهرمان؛ یک صحنه با دو نما؛ جابه‌جایی قهرمان؛ مناظره (رک. مرادپور، ۱۳۹۴: ۱۵۳).

۶. ۱. پایان خوش

داستان «دوستی...» پایانی خوش دارد؛ اما همان‌گونه که خسرونژاد توضیح داده است این ویژگی زمانی ارزش تمرکززدایانه دارد که با مجموعه‌ی قصه‌هایی با پایان خوش روبه‌رو باشیم. با تکرارشدن این‌گونه پایان در افسانه‌ها و با آگاهی‌یافتن از این اصل در قصه‌ها به‌تدریج مخاطب درمی‌یابد که پایان در این افسانه‌ها اهمیت چندانی ندارد و باید به چگونگی وقوع وقایع و روند قصه توجه کرد؛ بنابراین تمرکز مخاطب بر پایان، زدوده شده و بر چگونگی وقایع معطوف می‌شود (رک. خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷۴). در داستان «دوستی...» تنها پایان خوش نیست که موجب تمرکززدایی می‌شود، بلکه آگاهی مخاطب از پایان است که توجه او را از «چه اتفاق خواهد افتاد؟» به «چگونه اتفاق خواهد افتاد؟» معطوف می‌کند. در آغاز داستان که رای از برهمن داستان دوستان یکدل می‌خواهد، اشاره به «استمتاع از ثمرات مخالصت و برخورداری از نتایج مصادقت» در

www.SID.ir

Archive of SID

درخواست او می‌تواند ذهن مخاطب را برای پایان (خوش) داستان آماده و بر چگونگی وقایع متمرکز کند.

۶. ۲. اغراق

بزرگ‌نمایی در مسائل گوناگون را می‌توان اغراق دانست؛ اما نمونه‌ای که در *معصومیت و تجربه* برای اغراق می‌آید گونه‌ی ویژه‌ای از اغراق را نشان می‌دهد. در این نمونه، منظور از این اصطلاح در افسانه‌ها، زیاده‌روی در میزان تمرکزگرایی شخصیت‌های داستان و انعطاف‌ناپذیری آن‌ها و آگاه‌بودن یک شخصیت به این وضعیت است؛ اما در نگاه کلی هر نوع اغراقی می‌تواند تمرکززدایانه عمل کند (رک. همان، ۱۷۴–۱۷۶).

نمونه‌ای از تمرکزگرایی شخصیت‌های داستان و آگاه‌بودن شخصیت به این وضعیت را می‌توان در صحنه‌ی به‌دام‌افتادن کبوتران یافت. کبوتران هریک تنها به رهایی خود می‌اندیشد و واکنش آن‌ها در برابر اسارت در دام، بازتاب خودمحوری آن‌هاست. تمرکز کبوتران تنها بر رهایی خویش است که موجب ادامه‌ی وضعیت موجود می‌شود، درحالی‌که آن‌ها ناچار از تمرکززدایی‌اند و باید به منطق فرار تن دهند، نه‌فقط به فرار خود. در این میان مطوقه با آگاهی از این منطق و با برخورداری از توانایی ایجاد تغییر در طرحواره‌های ذهنی خود، برای رهایی از موقعیت جدید، چاره‌ای می‌یابد و دوستانش را به دگراندیشی (تمرکززدایی) دعوت می‌کند.

۶. ۳. مداخله‌ی راوی

راوی در افسانه‌های شفاهی و متن‌های عامیانه اهمیتی ویژه دارد. مداخله‌ی او در سیر داستان از استغراق مخاطب در متن جلوگیری می‌کند و باعث فعال‌سازی «منطق خودآگاه» مخاطب می‌شود. مداخله‌ی راوی از شگردهای فراداستانی است.

توضیح درباره‌ی انگیزه‌ی شخصیت‌های داستان و بازگویی گفت‌وگوی درونی آن‌ها از نمودهای مداخله‌ی راوی است. در این داستان نمونه‌هایی از بیان انگیزه‌ی شخصیت‌ها از سوی راوی را می‌بینیم: «زاغ با خود اندیشید که: بر اثر ایشان بروم ...» (همان: ۱۵۹)، «گرگی گرسنه آنجا بود. با خود گفت...» (همان: ۱۷۲) و... .

گفتنی شایسته در پیوند با راوی در داستان‌های *کلیله‌ودمنه* و نقش آن در تمرکززدایی از مخاطب، تغییر چندباره‌ی راوی در طول داستان است. اگرچه همه‌ی

www.SID.ir

Archive of SID

داستان‌ها را برهمن روایت می‌کند، در هر باب به فراخور موقعیت‌های داستان، شخصیت‌های داستان نیز در تبیین و تأیید مقصود خویش، روایتی بازگو می‌کنند که مخاطب را برای لحظاتی از فضای داستان اصلی بیرون می‌برد و دوباره به داستان بازمی‌گرداند.

در این باب نیز نخست برهمن داستان را آغاز و روایت می‌کند؛ اما در میانه‌ی داستان، موش راوی قصه‌ی زندگی خویش برای زاغ و باخه و هم‌زمان با آن‌ها برای مخاطب است. در آغاز داستان زندگی موش، مهمان زاهد قصه‌ی زن و کنجد بَخته‌کرده را برای زاهد شرح می‌دهد و در روایت او شوهر این زن نیز از صیاد آهو و خوک و گرگ حکایت می‌کند. روایت چند داستان از سوی راویان مختلف و بازگشت به داستان اصلی ذهن مخاطب را از غرق‌شدن و تمرکز در داستان اصلی دور می‌کند. در این باب، بیان سرگذشت موش از زبان خود او افزون بر تغییر راوی، تغییر زاویه دید (از سوم‌شخص و دانای کل به راوی اول‌شخص) را نیز به همراه دارد که نقش تمرکززدایانه‌ی داستان موش را تقویت کرده است.

۶. ۴. خودنمایی یا خودفاش‌سازی

خودنمایی یا خودفاش‌سازی افسانه‌ها نیز شگردی فراداستانی است که کمک می‌کند مخاطب به ماهیت داستانی و خیالی افسانه‌ها توجه کند. نوع دیگری از خود فاش‌سازی آنجایی است که افسانه‌ها چگونگی ساخت افسانه‌ها را به مخاطب نشان می‌دهند (رک. خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷۷ و ۱۷۸).

در آغاز همه‌ی باب‌های *کلیله‌ودمنه* بیان درخواست رای از برهمن و توضیح اینکه چه داستانی می‌خواهد نمونه‌ای از خودنمایی یا خودفاش‌سازی است که در قالب گفت‌وگویی میان رای و برهمن شکل می‌گیرد. در باب «دوستی...» نیز رای از برهمن می‌خواهد «بازگوی داستان دوستان یکدل...». برهمن بر ارزش دوستان مخلص تأکید می‌کند و می‌گوید: «و از امثال این، حکایت کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهوست... آورده‌اند که...» (منشی، ۱۳۸۱: ۱۵۷ و ۱۵۸). در پایان باب نیز با تکرار عبارت «این است داستان موافقت دوستان» (همان:۱۹۰) بر هویت داستانی آنچه مخاطب با آن روبه‌رو بوده تأکید شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

در میان داستان اصلی سه داستان فرعی نیز گنجانده شده است که راوی هریک از آن‌ها با بیان عباراتی در آغاز یا پایان، مخاطب را از قصه‌بودن آن‌ها آگاه می‌کند.

۶. ۵. سپیدگویی یا سپیدنویسی

سپیدگویی روشی دیگر از روش‌های ادبیات کودک است و منظور از آن بررسی شکاف‌هایی است که در متن و محتوای افسانه وجود دارد و کودک باتوجه‌به طرحواره‌های ذهنی خود این شکاف‌ها را پر می‌کند. چمبرز (Aidan Chambers) با نام شکاف‌های گویا درباره‌ی سپیدنویسی این‌گونه شرح می‌دهد: «نویسندگان می‌توانند تلاش کنند، همان‌گونه که بعضی می‌کنند، تا معنای اثر خویش را آشکار سازند و جای کمی برای گفت‌وگوی خواننده با نویسنده بر سر توافق درباره‌ی معنا باقی گذارند. برخی دیگر از نویسندگان، شکاف‌هایی در متن می‌گذارند که پیش از کامل‌کردن معنا، خواننده باید آن‌ها را پر کند» (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۳۳).

در ارتباط بین تمرکززدایی و سپیدنویسی، خسرونژاد توضیح می‌دهد که کودک برای پرکردن شکاف‌ها از ذهن خلاق خود بهره می‌جوید و این مانند همان تلاشی است که در شگردهای تمرکززدایی کودک در آن درگیر می‌شود (رک. خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۲۱۲) که «منظور از آن، همان جاهای خالی‌ای است که به گفته‌ی چمبرز، هر مؤلف ماهری می‌کوشد تا در متن برجای گذارد تا خواننده را در ساختن معنا به مشارکت فراخواند و او را به سمت معانی ممکن راهبر شود» (همان: ۲۱۰ و ۲۱۱). شاید آغاز داستان بی‌آنکه خواننده با محیط و شخصیت‌های آن آشنا شده باشد، ضعف و نقص به‌شمار آید اما: «در سپیدنویسی یا سپیدگویی آفریننده‌ی اثر ادبی کودکان به‌گونه‌ای طرح خود را سامان می‌دهد و به‌گونه‌ای سخن می‌گوید، ماجرا می‌آفریند و شخصیت می‌پردازد که هماره جایی خالی، شکافی، یا جاهایی خالی، شکاف‌هایی، برای کودک باقی بماند تا به مدد ذهن خلاق خویش به آفرینش آن (آن‌ها) دست زند... نمونه‌ای از سپیدنویسی در افسانه‌ها، در مفهومی کلی، در توصیف‌های اندک و یا به زبانی بهتر در عدم توصیف‌هایی است در افسانه‌ها وجود دارد. معمولاً ما هیچ توصیفی از موقعیت داستان‌ها و یا ویژگی‌های بدنی و یا شخصیتی قهرمانان و ضدقهرمانان نداریم» (همان: ۲۱۲–۲۱۳).

www.SID.ir

Archive of SID

بر این اساس، در این داستان نیز نبود توصیفی دقیق و کامل از محیط و مکان وقوع حوادث و ویژگی‌های شخصیت‌ها می‌تواند نمونه‌ای از سپیدنویسی و سپیدخوانی به‌شمار آید. ذهن خلاق کودک «به مدد تخیل خویش، زمان و مکان و شخصیت‌ها را عینیت می‌بخشد و به‌عبارت‌دیگر جاهای خالی در این زمینه را پر می‌نماید» (همان: ۲۱۳). دیگر نمود سپیدنویسی را می‌توان در نام داستان یافت: دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو. در نام داستان تنها به دوستی شخصیت‌های آن اشاره شده است و خواننده می‌تواند چگونگی این دوستی را در ذهن خود پیش‌بینی و تصور کند؛ سپس در فرایند داستان از نحوه‌ی شکل‌گیری آن آگاه شود. تنها اشخاص داستان که نام خاص دارند کبوتر (مطوقه) و موش (زبرا) هستند. توصیفی از ویژگی‌های جسمی و شخصیتی اشخاص داستان نیامده است. به‌جز وصف کوتاه صیاد و موش.

تمثیل‌ها به‌دلیل خلاصه‌بودن و شتاب‌زدگی معمولاً شکاف‌هایی دارند. در گفت‌وگوی شخصیت‌های این داستان نیز مانند دیگر داستان‌های *کلیله‌ودمنه* تمثیل‌های گوناگونی وجود دارد: «هر که خواهد که کشتی بر خشکی راند و بر روی آب دریا اسپ‌تازی کند بر خویشتن خندیده باشد» (منشی، ۱۳۸۱: ۱۶۲)، «دوستی میان ابرار و مصلحان زود استحکام پذیرد و دیر منقطع گردد چون آوندی که از زر پاک کنند دیر شکند و زود راست شود ...» (همان: ۱۶۶) و... .

۶. ۶. غافل‌گیری

گاهی در افسانه‌ها رویدادهایی رخ می‌دهد که ذهن مخاطب هرگز انتظار آن را ندارد و همین غافل‌گیری، مخاطب را تمرکززدا می‌کند. این رویدادها و تمرکززداییِ ناشی از آن‌ها به‌دلیل‌های گوناگونی، مانند فریب، تغییر نما، شتاب در رخدادها و جابه‌جایی نقش‌ها در افسانه‌ها می‌تواند باشد... شیوه‌ها و ترفندهایی شخصیت‌ها برای رسیدن خود به هدف برمی‌گزینند که شاید از ذهن مخاطب فاصله داشته باشند و غافل‌گیری ایجاد می‌کنند (رک. مرادپور، ۱۳۹۴: ۱۵۳).

در داستان «دوستی...» چاره‌ای که مطوقه برای رهایی کبوتران از چنگ صیاد می‌اندیشد و پیشنهاد موش برای نجات باخه، نو و مبتکرانه است و مخاطب را غافلگیر می‌کند. در نگاهی دقیق‌تر دست‌یابی شخصیت‌ها (مطوقه و موش) به ترفندی که بحران

www.SID.ir

Archive of SID

را برطرف کند و تعادل ازدست‌رفته را با تعادلی تازه جایگزین سازد، ابتدا نتیجه‌ی تمرکززدایی خود آن‌هاست که تمرکززدایی مخاطب را نیز در پی دارد.

۶. ۷. قصه‌درقصه

گاه قصه‌ای در میانه‌ی افسانه آورده می‌شود که ارتباط زیادی با ماجرای افسانه دارد؛ اما خود نیز می‌تواند قصه‌ای مستقل به‌شمار آید. حرکت از افسانه‌ای به افسانه‌ی دیگر و سپس بازگشت به افسانه‌ی اصلی نوعی تمرکززدایی را پدید می‌آورد (رک. همان: ۱۵۵).

در داستان «دوستی...» مخاطب از قصه‌ی آشنایی و دوستی زاغ و موش و باخه و آهو باخبر می‌شود؛ اما در میانه‌ی داستان، موش سرگذشت خود را در قالب قصه‌ای روایت می‌کند. در ضمن داستان موش، مهمان زاهد قصه‌ی «زن و کنجد بخته‌کرده» را روایت می‌کند و در میان آن، شوهر زن حکایت «صیاد آهو و خوک و گرگ» را. به‌این‌ترتیب سه داستان در دل داستان نخستین و اصلی روایت می‌شود که زنجیروار به هم پیوسته‌اند. بازگشت از حکایت «صیاد آهو و خوک و گرگ» به داستان «زن و کنجد بخته‌کرده» و از آن به داستان موش و سپس به داستان اصلی موجب تمرکززدایی خواننده می‌شود.

۶. ۸. جابه‌جایی قهرمان

در برخی از افسانه‌ها قهرمان یا شخصیت اصلی افسانه تغییر می‌کند و شخصیت دیگری این نقش را می‌پذیرد. این چرخش و حرکت افسانه از یک قهرمان به قهرمان دیگر سبب می‌شود مخاطب از تمرکز بر یک قهرمان خارج شود و بر قهرمان دیگری متمرکز شود (رک. همان: ۱۵۹).

در آغاز داستان «دوستی...» خواننده گمان می‌کند کبوتر قهرمان داستان است درحالی‌که حضور کبوتر در داستان پس از رهایی او از دام پایان می‌یابد؛ اما زمینه‌ساز پررنگ‌ترشدن نقش زاغ و حضور موش است. زاغ، موش را با باخه آشنا می‌کند، موش داستانی روایت می‌کند که خود قهرمان آن است و در بخش پایانی آهو به داستان می‌پیوندد. در داستان «دوستی...» ذهن مخاطب در هر بخش داستان بر یکی از این شخصیت‌ها متمرکز می‌شود و با ظهور شخصیتی دیگر از شخصیت پیشین فاصله می‌گیرد. این تغییر و جابه‌جایی با تمرکززدایی از ذهن مخاطب بر جذابیت داستان می‌افزاید.

www.SID.ir

Archive of SID

۶. ۹. مناظره

در این شگرد، دو شخصیت از افسانه در حال پرسش و پاسخ یا گفت‌وگو با یکدیگر هستند. این پرسش‌ها و پاسخ‌ها هردو غافلگیرکننده‌اند. گاهی پرسش و پاسخی در کار نیست، ولی درخواست عجیبی از سوی یکی از شخصیت‌ها مطرح می‌شود و طریقه‌ی برآوردن این درخواست نیز تمرکززدایانه و غافلگیرکننده است (رک: همان).

هیو و مورین کرگو نیز در مقاله‌های خود، به اهمیت گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها به‌ویژه دو شخصیت معارض اشاره کرده‌اند و آن را یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های ادبیات کودک می‌دانند (رک. هیو و مورین کرگو، ۱۹۷۴: ۳۷ به نقل از پیتر هانت، ۱۹۸۵: ۵۹۳).

نمونه‌ای از گفت‌وگوی دو شخصیت معارض در داستان «دوستی...» گفت‌وگوی موش و زاغ است. زاغ که می‌بیند رهایی کبوتران از دام، به همت و دوستی موش انجام گرفته است خود را از دوستی او بی‌نیاز نمی‌بیند و پیش‌گام می‌شود. موش ابتدا نمی‌پذیرد و در پاسخ به پافشاری زاغ، عداوت ذاتی‌شان را یادآوری می‌کند. زاغ خاطر او را مطمئن می‌سازد و بر دوستی اصرار می‌ورزد. موش پیمان دوستی می‌بندد؛ اما از بیم یاران زاغ که ممکن است قصدی بیندیشند، پیش‌تر نمی‌آید و بر در سوراخ می‌ایستد. زاغ بار دیگر او را ایمن و مطمئن می‌کند و بدین ترتیب پس از یک گفت‌وگوی نسبتاً طولانی، اما استوار دوستی زاغ و موش آغاز می‌شود.

در این بخش از داستان، هنگامی‌که ذهن مخاطب بر سخن یکی از طرفین متمرکز شده است، پاسخ دیگری و توضیحات و دلایلی که او برای اثبات سخن و تأیید خواسته‌ی خویش بیان می‌کند، موجب تمرکززدایی می‌شود. پس با وجود طولانی‌بودن گفت‌وگو، محتوای آن می‌تواند ذهن مخاطب را از سویی به سوی دیگر به نوسان درآورد و برای او لذت‌آفرین باشد. مخاطب (کودک) با خواندن سخنان زاغ با او همراه می‌شود و هنگامی‌که موش سخن می‌گوید از دریچه‌ی چشم او به موضوع می‌نگرد. از سوی دیگر، گفت‌وگوی زاغ و موش، نوسان آن دو را بین دو قطب تمرکزگرایی و تمرکززدایی بازمی‌نماید. زاغ و موش با ایجاد تغییر در طرحواره‌ی ذهنی خود (دشمنی ذاتی) موقعیتی جدید و کاملاً متفاوت (دوستی) ایجاد می‌کنند و می‌پذیرند؛ همچنین ورود آن‌ها به گفت‌وگوی با هم و برقراری پیوند دوستی‌شان حاصل تمرکززدایی آن‌هاست. تمرکزگرایی (خودمیان‌بینی) مانعی در راه به‌ثمررسیدن گفت‌وگو و

www.SID.ir

Archive of SID

دست‌یافتن به تفاهم است. «افراد هم برای رسیدن به شناخت درست و هم برای ورود به گفت‌وگو با دیگران به تمرکززدایی نیازمندند. درک نقطه‌نظرات طرف گفت‌وگو بی تمرکززدایی ممکن نیست» (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۲۰۸).

۷. نتیجه‌گیری

گزینش داستان برای بازنویسی باید بر پایه‌ی معیارها و ملاک‌هایی انجام گیرد که از بیشترین ظرفیت‌های نهفته‌ی داستان بهترین استفاده شود. بسندگی به پیام‌های اخلاقی و تربیتی متون کهن در بازنویسی و نادیده‌گرفتن ابعاد دیگرشان، آن‌ها را به منابعی تک‌بعدی و کم‌کاربرد تبدیل می‌کند.

در این مقاله، داستان «دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو» از *کلیله‌ودمنه*، در قالب داستانی واحد، از دو زاویه‌ی روایت‌مندی و تمرکززدایی بررسی شد تا ظرفیت‌های دیگر آن، افزون بر پیام ارزشمند دوستی و یکدلی با دوستان، برای بازنویسی آشکار شود. ابتدا با استفاده از نظریه‌ی روایت نیکولایوا ابعاد روایی این داستان واکاوی شد تا مشخص شود آیا داستان «دوستی...» می‌تواند داستانی برای کودکان به‌شمار آید؟ یافته‌های این بررسی شایستگی‌های روایی این داستان را برای تبدیل‌شدن به داستان کودک بازمی‌نماید. امتیازهای روایی این داستان برای تبدیل‌شدن به داستان کودک از طریق بازنویسی به شرح زیر است:

پیرنگ خطی داستان که رخدادها در آن به‌گونه‌ای منطقی و باورپذیر طرح شده‌اند؛ شروع یک‌باره که مخاطب را به‌سرعت با شخصیت‌ها همراه و با حوادث داستان روبه‌رو می‌کند؛ میانه‌ی داستان که با تعلیق و گره‌افکنی و گره‌گشایی‌های چندباره اشتیاق مخاطب را تا پایان داستان حفظ می‌کند؛ پایان خوش که از ملزومات داستان خوب کودک فرض شده است؛ بن‌مایه‌ای درک‌شدنی از سوی کودک (دوستی و کمک به دوست) که در فضای داستانی، ملموس‌تر و دریافتنی‌تر شده است؛ گفت‌وگوهایی که افزون بر شناساندن شخصیت‌ها در ایجاد تعلیق داستانی نیز مؤثرند؛ تغییر راوی و شخصیت کانون‌ساز داستان؛ رعایت ترتیب و توالی زمانی در داستان و هم‌اندازگی زمان داستان و زمان کلام.

در بررسی ظرفیت‌های تمرکززدایانه‌ی داستان «دوستی...» مشخص شد که نُه شگرد تمرکززدایانه در این داستان وجود دارد:

www.SID.ir

Archive of SID

پایان خوش داستان و آگاهی خواننده از آن در آغاز داستان؛ اغراق در تمرکزگرایی شخصیت‌های داستان (کبوتران) و آگاهی یکی از شخصیت‌ها (مطوقه) به این وضعیت؛ مداخله‌ی راوی و تغییر چندباره‌ی راوی در سراسر داستان، خودنمایی یا خودفاش‌سازی داستان و تأکید بر هویت داستانی آن از سوی راوی؛ سپیدنویسی که در نام داستان، شروع یک‌باره‌ی آن و نبود توصیف دقیقی از شخصیت‌ها، زمان و مکان داستان و نیز تمثیل‌ها نمود یافته است؛ غافلگیری مخاطب با چاره‌اندیشی شخصیت‌ها؛ ساختار قصه‌درقصه‌ی؛ جابه‌جایی قهرمان؛ مناظره‌ی زاغ و موش که هم بازتاب تمرکززدایی آن‌ها و هم موجب تمرکززدایی خواننده است.

گفتنی شایسته درباره‌ی پیوند دو موضوع روایت‌مندی و تمرکززدایی در داستان «دوستی...» تأثیر شیوه‌ی روایت این داستان بر افزایش ظرفیت‌های تمرکززدایانه‌ی آن است. این داستان در باب هفتم *کلیله‌ودمنه* با سه حکایت همراه است که در کنار روایت موش از زندگی خود، داستانی بلند فراهم آورده است. این ساختار روایی، افزون بر شگرد قصه‌درقصه، شگردهای تمرکززدایانه‌ی دیگر، یعنی مداخله‌ی راوی، خودنمایی و جابه‌جایی قهرمان را نیز موجب شده است. هرچه جنبه‌های تمرکززدایانه‌ی یک اثر بیشتر باشد کنش‌های ذهنی کودک بیشتر می‌شود؛ درنتیجه لذت بیشتری برای کودک به همراه خواهد داشت.

باب هفتم *کلیله‌ودمنه* درصورتی‌که با توجه و تکیه به ظرفیت‌های روایی و تمرکززدایانه‌ی یادشده و تقویت آن‌ها بازنویسی شود، داستانی جذاب و خواندنی برای کودکان خواهد بود، به‌ویژه اگر با انتخاب زبانی ساده، اما پویا و روان بازنویسی شود که در آن شخصیت‌ها هریک با لحنی ویژه و مناسب خود سخن بگویند.

سپاسگزاری

این مقاله برآمده از رساله‌ی دکتری نویسنده با عنوان *بررسی ظرفیت‌های بازنویسی کلیله‌ودمنه برای کودکان* است. از استاد ارجمند جناب آقای دکتر سعید حسام‌پور که رساله با راهنمایی ایشان سامان یافت و خواستند این مقاله بدون نام ایشان منتشر شود، سپاسگزارم.

منابع

تقوی، محمد. (۱۳۷۶). *حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی*. تهران: روزنه.

www.SID.ir

Archive of SID

تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی انتقادی*. ترجمه‌ی سید فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

چمبرز، ایدن. (۱۳۸۷). «*خواننده‌ی درون کتاب*». *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک*، ترجمه‌ی مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۱۱۳-۱۵۲.

حسام‌پور، سعید و آرامش‌فرد، شیدا. (۱۳۹۱). «نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبرپور (بر پایه‌ی نظریه‌ی ماریا نیکولایوا)». *مطالعات ادبیات کودک*، سال ۳، شماره‌ی ۱، صص ۱۹-۴۶.

خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۹). *معصومیت و تجربه؛ درآمدی بر فلسفه‌ی ادبیات کودک*. تهران: مرکز.

ـــــــــــــ (۱۳۹۰). *چگونه توانایی تفکر فلسفی کودکان را پرورش دهیم؟ ضمیمه‌ی داستان‌های فکری*. مشهد: به‌نشر.

خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۸). *حاشیه‌ای بر مبانی داستان*. تهران: ثالث.

سینایی نوبندگانی، هاله. (۱۳۹۴). «نقطه آغاز راه دگرگونی؛ بررسی ابعاد روایت‌مندی و نقد و تحلیل جامعه‌شناختی داستان *نقطه*». *نقد کتاب کودک و نوجوان*، سال ۲، شماره‌ی ۵، صص ۲۲۱-۲۳۵.

مرادپور دزفولی، ندا. (۱۳۹۴). «شگردهای تمرکززدایی در افسانه‌های ایرانی به کوشش انجوی شیرازی». *مطالعات ادبیات کودک*، سال ۶، شماره‌ی ۲، صص ۱۳۹-۱۶۴.

منشی، نصرالله. (۱۳۸۱). *ترجمه‌ی کلیله‌ودمنه*. تهران: امیرکبیر.

میرصادقی، جمال و ذوالقدر، میمنت. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۸۷). «فراسوی دستور داستان؛ یا چگونه نقد ادبیات کودک از نظریه‌ی روایت بهره می‌برد». *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک*، ترجمه‌ی مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۵۴۷-۵۸۹.

ـــــــــــــ (ترجمه‌ی زیرچاپ). *درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک*. ترجمه‌ی مهدی حجوانی و فاطمه زمانی.

www.SID.ir