مجله‌ی علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال یازدهم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۹۹ (پیاپی ۲۲)، صص ۱۵۵-۱۸۴
DOI: 10.22099/jcls.2018.28272.1575

زدودن غبار از نور دیدگان
(بررسی شگردهای تمرکززدایی در کلیله‌ودمنه)

فرزانه معینی*
دانشگاه شیراز

چکیده

کلیله‌ودمنه از متون ارزشمند گذشته است و هر کوششی برای نشان‌دادن ظرفیت‌های نهفته‌ی آن می‌تواند نسل امروز را با ارزش‌های گوناگون این متن آشنا کند. در این پژوهش، به *کلیله‌ودمنه* از چشم‌اندازی تازه نگریسته می‌شود تا بخشی از ظرفیت‌های بازنویسی آن بازنموده شود. باتوجه به اینکه تمرکززدایی سازه‌ای مهم در تبیین هدف و روش ادبیات کودک است و بازنویسی سهم بسزایی در آفرینش و گسترش ادبیات کودک دارد، هدف این پژوهش، بازشناسی شگردهای تمرکززدایی در *کلیله‌ودمنه* و ارائه‌ی پیشنهادهایی برای استفاده از ظرفیت تمرکززدایانه‌ی این اثر در بازنویسی است. یافته‌های این پژوهش کیفی که با روش تحلیل محتوا به دست آمد، نشان می‌دهد از بیست‌ویک شگرد تمرکززدایی که تاکنون در افسانه‌ها یافت شده است، یازده شگرد در *کلیله‌ودمنه* نیز وجود دارد که عبارت‌اند از: خودنمایی یا خودفاش‌سازی، مداخله‌ی راوی، قصه به قصه، جابه‌جایی قهرمان، مناظره، غافل‌گیری، اغراق، سپیدنویسی، دگردیسی، وارونه‌سازی و صحنه‌های هم‌زمان. کارکرد بعضی از آن‌ها در این اثر نیز مانند کارکردشان در افسانه‌ها است و کارکرد بعضی، متفاوت است. شش شگرد تازه نیز در *کلیله‌ودمنه* یافت شد که می‌توان آن‌ها را به شگردهای تمرکززدایی پیشین افزود: آگاهی از پایان، آشنایی‌زدایی درون‌متنی، تغییر راوی (اگر با تغییر زاویه‌ی دید همراه باشد)، شخصیت‌پردازی آمیغی، قصه به قصه و شعر و

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

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۲/۲۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۷/۱۳

آیه و حدیث در نثر. بازنویسی داستان‌ها و حکایت‌های *کلیله‌ودمنه* در ساختاری داستان در داستان که از اصلی‌ترین ویژگی‌های این اثر است، می‌تواند شگردهای پرتکرار تمرکززدایی متن اصلی را در آثار بازنوشته حفظ کند. بازنویسان می‌توانند شگردهای دیگر را نیز با ذوق و ابتکار در اثر خود به کار گیرند.

واژه‌های کلیدی: بازنویسی، تمرکززدایی، لذت‌آفرینی، کلیله‌ودمنه.

۱. مقدمه

۱. ۱. درآمد

ادبیات کهن فارسی، گنجینه‌ای ارزشمند از داستان‌های شیرین و شنیدنی است. بعضی از این داستان‌ها گاه به‌دلیل داشتن زبانی دشوار یا ساختاری ناآشنا، ناشناخته مانده‌اند یا اگر خوانده و شنیده شده‌اند، شوق و رغبتی برنیانگیخته‌اند. بازنویسی چنین داستان‌هایی به‌قصدِ ساده‌کردن و بازسازی زبانی و ساختاری آن‌ها از شیوه‌های رایجی است که می‌تواند امکان دست‌یابی به این میراث ماندگار و ارجمند را به‌شایستگی فراهم کند. استفاده از این شیوه، به‌ویژه در پیوند با کودکان و آشنایی آن‌ها با متون کهن بسیار کارآمد و ضروری است. یکی از این متون ارزشمند، *کلیله‌ودمنه* است. نثر مصنوع این اثر، همچون حصار، پیرامون حکایت‌ها را فراگرفته و گذر از آن معمولاً تنها برای ادیبان و زبان‌دانان ممکن است. این دشواری، به‌ویژه در برقراری ارتباط با خوانندگان کودک و نوجوان اهمیت بیشتری دارد. ازاین‌رو، بازنویسان کوشیده‌اند با ساده‌کردن و بازنویسی حکایت‌های این کتاب آن را همواره زنده نگه دارند که البته همگی به یک میزان کامیاب نبوده‌اند. استفاده از حکایت‌های *کلیله‌ودمنه* برای کودکان، بیشتر بر محور آموزشی‌بودن حکایت‌ها و وجود شخصیت‌های جانوری استوار بوده است، اما به *کلیله‌ودمنه* می‌توان و باید از زاویه‌های نو و متفاوت دیگر نیز نگریست تا ظرفیت‌ها و شایستگی‌های آن برای کودکان و نوجوانان کشف و ارزیابی شود و همچنان بتوان از ارزش‌های آن بهره‌مند شد.

گفتنی دیگر اینکه امروز با رونق‌یافتن مباحث روان‌شناسی و یادگیری و نیز نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک، بخش مهمی از نیازهای کودک و کارکردهای ادبیات کودک

شناخته و تحلیل و بررسی شده است. در این میان آنچه تأمل‌برانگیز است و می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌هایی درخور باشد، نقش ادبیات کهن فارسی در جایگاه منبعی است که می‌تواند پس از بازنویسی به آثاری برای کودکان تبدیل شود. این دیدگاه که استفاده از میراث کهن برای کودکان، تنها فراهم‌کردن شعر و داستان‌هایی است که پیام‌های علمی‌آموزشی یا اخلاقی دارند، ساده‌انگارانه است. چنانچه زیبایی و لذت‌بخشی اثر ادبی در کار نباشد، کاربرد آموزشی آن نیز چندان مؤثر نمی‌افتد.

در این پژوهش، *کلیله‌ودمنه* از چشم‌اندازی تازه نگریسته می‌شود تا بخشی از ظرفیت‌های بازنویسی آن برای کودکان، بر پایه‌ی نظریه‌ی تمرکززدایی، بازنموده شود. از این چشم‌انداز، ابعاد تمرکززدایانه‌ی *کلیله‌ودمنه* نمایان می‌شود تا سویه‌ای زیبایی‌شناختی و لذت‌آفرین از این اثر که در سایه‌ی محتوای آموزشی آن پنهان مانده است، آشکار شود. یافتن و شناساندن چنین ظرفیت‌هایی موجب می‌شود بازنویسان، بتوانند آثاری پدید آورند تا ابعاد ارزشمند متون کهن در اثر بازنوشته‌ی آن‌ها حفظ یا تقویت شود و حاصل کار آنان اگر خلّاقانه‌تر یا تازه‌تر از متن اصلی نیست، ارزش و تأثیری کم‌تر نداشته باشد.

۱. ۲. روش و پرسش‌های پژوهش

در این پژوهش کیفی که با روش تحلیل محتوا (رک. Mayring, 2014) انجام گرفته است، چهارده باب *کلیله‌ودمنه* که ساختار داستانی دارند (از باب «شیر و گاو» تا پایان کتاب)، بررسی شده است. چهارده داستان اصلی و سی حکایت در این دامنه می‌گنجد. با ترکیب دو شیوه‌ی قیاسی و استقرایی، ابتدا شگردهای تمرکززدایی که در افسانه‌ها وجود داشتند و سپس شگردهای تازه در *کلیله‌ودمنه* بازیابی شد. این پژوهش بر پایه‌ی *ترجمه‌ی کلیله‌ودمنه*، انشای ابوالمعالی نصرالله منشی، به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی سامان یافته و با هدف بازشناسی ظرفیت تمرکززدایانه‌ی *کلیله‌ودمنه* می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱. کدام شگردهای تمرکززدایی در *کلیله‌ودمنه* به کار رفته است؟

۲. چگونه می‌توان ازاین شگردها در بازنویسی داستان‌ها و حکایت‌های *کلیله‌ودمنه* استفاده کرد؟

۲. مبانی نظری

۲. ۱. تمرکززدایی

در تعریفی ساده، می‌توان تمرکززدایی را توانایی درک نظرات، دیدگاه‌ها و زاویه‌های دید دیگر دانست، اما در تعریفی جامع‌تر، این اصطلاح مقابل اصطلاح تمرکزگرایی است و این هر دو با هم معنا می‌یابند و فرایند شناختی ذهن فرد را کامل می‌سازند. 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 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. پس 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).

پیشینه‌ی نظریه‌ی تمرکززدایی را می‌توان در پژوهش‌ها و نظریه‌های پیاژه و منتقدان او یافت. پیاژه نخستین اندیشمندی بود که از این سازه برای شناساندن ویژگی‌های شناختی ذهن بشر بهره جست. او گمان می‌کرد این ویژگی متعلق به ذهن کودکان در مرحله‌ی پیش‌عملیاتی است. تفسیر پیاژه از تمرکززدایی به این صورت بود که کودک، متمرکز بر زاویه‌ی دید خود و به سخن دیگر، خودمدار است و این تمرکز به او اجازه نمی‌دهد که زاویه‌های دید دیگر را درک کند. او با طراحی آزمون سه کوه و آزمون‌هایی دیگر، این ضعف شناختی را نمایان ساخت (رک. خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۱۸۶).

دونالدسون[1] یکی از منتقدان پیاژه، تمرکزگرایی را مربوط به مرحله‌هایی ویژه از زندگی افراد نمی‌دانست و تنها بسامد آن را در دوران کودکی بیشتر می‌دید؛ او با انجام

[1] Donaldsen

آزمایش‌های آسان‌تر از آزمون سه‌کوه، توانایی تمرکززدایی را در کودکان کم‌سال‌تر نیز نشان‌داد؛ نکته‌ی دیگری که دونالدسون مطرح‌کرد، درک کودک از آزمون بود؛ به سخن ساده‌تر، از نظر او آزمودنی‌های پیاژه درک درستی از آنچه آزمون یا آزماینده از آن‌ها خواسته‌است، نداشته‌اند (دونالدسون، ۱۳۷۰: ۲۰–۲۷).

خسرونژاد، در *معصومیت و تجربه* درحالی‌که هم‌جهت با دونالدسون متمایل به تعمیم این ویژگی به سراسر زندگی است، از آن برای تبیین مفهوم کودکی که آن را از برخی جهت‌ها هم‌پوش با مفهوم ادبیات کودک می‌داند، بهره می‌جوید و برای نشان‌دادن درستی این ادعا آن را در افسانه‌های عامیانه به آزمون می‌برد. مرادپور که در پژوهش خود شگردهای تمرکززدایی را در افسانه‌های انجوی بررسی کرده است؛ در توضیح نظریه‌ی تمرکززدایی می‌گوید درواقع تمرکززدایی به‌شکلی که پیاژه مطرح می‌کند، زیرساخت بنایی است که *معصومیت و تجربه* در بحث از روش ادبیات کودک بنیان می‌نهد. درعین‌حال، نمی‌توان این مفهوم را آن‌گونه که در نظریه‌ی معصومیت و تجربه آمده، کاملاً هم‌پوش و یکسان با نوع نگاه پیاژه دانست. به نظر می‌رسد نقدهای واردشده بر نظر پیاژه، نگرش موجود در *معصومیت و تجربه* را تحت تأثیر قرار داده است. همچنین بنیان‌فکنی دریدا[1] و نیز برخی از آرایه‌های ادبی و شگردهای داستان‌نویسی پسامدرن بر دگردیسی این مفهوم تأثیر گذاشته‌اند و درنهایت، باور به هم‌پوشی مفهوم کودکی و ادبیات کودک بستری ساخته است که تمرکززدایی را در معنایی متفاوت، به روش ادبیات کودک بدل کرده است.

در این دیدگاه، برقراری ارتباط متن با کودک از راه برخی شگردهای زیبایی‌شناسانه صورت می‌گیرد که کنش‌هایی ذهنی را در پی دارند و کودک را به نوسان‌های لذت‌بخش ذهنی، به تعادل و بی‌تعادلی ذهنی و عاطفی مدام، فرامی‌خوانند. به سخن دیگر، چیزی در متن با چیزی در ذهن کودک هم را می‌یابند و در آغوش هم می‌آرامند. در این دیدگاه اثرهایی موفق‌تر هستند که بتوانند بیش‌ترین کنش ذهنی را در خود جای دهند و در نتیجه نوسان میان تمرکزگرایی و تمرکززدایی را بیش‌ازپیش بنمایانند. بنابراین، در همان حال

[1] Derrida

که شناخت‌شناسی تکوینی زیرساخت نظریه‌ی تمرکززدایی است، خسرونژاد با عبوردادن آن از یافته‌های دونالدسون، رویکرد بنیان‌فکنی و نظریه‌ی ویگوتسکی جلوه‌ای دیگر به آن بخشیده است.

آنچه را از این نظریه‌پردازان یا مکتب‌ها در نظریه‌ی *معصومیت و تجربه* دیده می‌شود می‌توان در شاخص‌های زیر خلاصه کرد:

۱) تمرکزگرایی و تمرکززدایی مربوط به مرحله‌ای ویژه از زندگی انسان نیستند و در نوسانی با هم در سراسر زندگی درکارند، اما در کودکی به‌گونه‌ای بکرتر و نزدیک‌تر به معنایی که پیاژه می‌گفت جلوه می‌کنند.

۲) با آموزش می‌توان توانایی تمرکززدایی ذهن کودک را شکوفا ساخت و نوسان‌های ذهنی او را بارور کرد.

۳) ژرف‌ساخت تمرکززدایی پیاژه را مکتب اثبات‌گرایی (پوزیتیویسم)[1] تشکیل می‌دهد؛ حال آنکه به نظر می‌رسد، ژرف‌ساخت نظریه‌ی *معصومیت و تجربه* را می‌توان در بنیان‌فکنی دریدا یافت. همچنین تمرکززدایی *معصومیت و تجربه* خصلتی پدیدارشناسانه دارد.

۴) اما شاخص چهارم تمرکززدایی در نظریه‌ی *معصومیت و تجربه* این است که تمرکززدایی، آشنایی‌زدایی نیست، اما جایگزین آن در ادبیات کودک است (مرادپور، ۱۳۹۴: ۱۴۲–۱۴۳).

از نظر خسرونژاد آشنایی‌زدایی جلوه‌ای از تمرکززدایی است که در مرحله‌ای از رشد فرد و بنابر ویژگی‌های فردی و تجربه‌های متفاوت هرکس آشکار می‌شود.

۲. ۲. شگردهای تمرکززدایی

خسرونژاد (۱۳۸۲) هشت شگرد تمرکززدایی در افسانه‌های صبحی یافته است که عبارت‌اند از: مداخله‌ی راوی، پایان خوش، اغراق، وارونه‌سازی، خودنمایی یا خودفاش‌سازی، سپیدگویی یا سپیدنویسی، رفت‌وبرگشت، نمای دور و نزدیک. مرادپور (۱۳۹۴) با بررسی افسانه‌های انجوی‌شیرازی به سیزده شگرد تمرکززدایی دیگر دست یافته‌است: غافل‌گیری، چندمجلسی، زنجیره‌ی رخدادها، رگبار وارونگی، قصه در قصه،

[1] Positivism

قصه‌های زنجیره‌ای، صحنه‌های هم‌زمان، برچسب (متضاد یا همسان)، سطحی‌نگری و ژرف‌نگری، دگردیسی قهرمان، یک صحنه با دو نما، جابه‌جایی قهرمان، مناظره.

۳. پیشینه‌ی پژوهش

پس از *معصومیت و تجربه*، پژوهش دیگر در زمینه‌ی تمرکززدایی و شگردهای آن، مقاله‌ی خزایی و خسرونژاد (۲۰۰۷) است. آن‌ها، در این پژوهش، با دید شناخت‌شناسی تکوینی، به بررسی *قصه‌های* شکسپیر (به قلم چارلز لم[1] و مری لم[2]) و سنجش آن‌ها با برخی افسانه‌های ایرانی پرداخته‌اند و نشان داده‌اند بیشتر شاخص‌های تمرکززدایی در آن‌ها وجود دارد. پایان خوش را در چهارده کمدی دیده شده است، اما در دو کمدی، گونه‌ای از پایان خوش با پیش‌آگهی[3] به کار رفته است که در افسانه‌هایِ ایرانیِ بررسیده، نظیری ندارد. درواقع، در میانه‌ی این بازنویسی‌ها پایان داستان با مداخله‌ی راوی به‌گونه‌ای آشکار می‌شود. برای بازگشت‌پذیری نیز تنها سیر داستانی در نظر گرفته نشده است، بلکه حتی تغییر شکل‌دادن دختران و خود را به‌شکل پسر درآوردن و دوباره به‌شکل نخست بازگشتن می‌تواند بازگشت‌پذیری را در پی داشته باشد. در ادامه و تکمیل یافته‌های خسرونژاد در *معصومیت و تجربه*، مرادپور (۱۳۹۴) سی افسانه از مجموعه‌ی افسانه‌های انجوی‌شیرازی را برگزیده و با روش تحلیل محتوای کیفی و تلفیقی از قیاس و استقرا، کاویده است. مرادپور جلوه‌های تازه‌ی تمرکززدایی در افسانه‌های انجوی‌شیرازی را در قالب سیزده شگرد به دست آورده است. همچنین خزایی (۲۰۱۶) به افسانه‌ی «دیوانگان» در *قصه‌های صبحی* و برخی روایت‌های انگلیسی و آلمانی آن پرداخته و در این جستار، در کنار تحلیل افسانه‌ها، تمرکززدایی و شگردهایش را کاویده است. او در خوانش افسانه‌های مربوط به یک گونه (تیپ)،[4] به اهمیت بینامتنیت در تمرکززدایی اشاره کرده و آن را «تمرکززداییِ بینامتنی»[5] نامیده است.

---

[1] Charles Lamb
[2] Mary Lamb
[3] pre-cognizance
[4] Tale type
[5] Intertextual decentration

گفتنی است پژوهش‌هایی نیز در پیوند با شگردهای تمرکززدایی در کتاب‌های تصویری‌داستانی انجام شده است که به‌دلیل وابستگی به نقش تصویر در ایجاد خاصیت تمرکززدایی، در فهرست پیشینه‌ی پژوهش‌های این مقاله که تنها با متن سروکار دارد؛ نمی‌گنجد. این مقاله، از این‌رو که شگردهای تمرکززدایی را در متنی کهن به آزمون می‌برد و در پی یافتن معیاری برای انتخاب متن از سوی بازنویسان است؛ نو و پیش‌گام است.

۴. بحث و بررسی

۴. ۱. شگردهای تمرکززدایی در *کلیله‌ودمنه*

برای پاسخ به این پرسش که کدام شگردهای تمرکززدایی در *کلیله‌ودمنه* به کار رفته است، شگردهایی که خسرونژاد (۱۳۸۲) و مرادپور (۱۳۹۴) یافته بودند در *کلیله‌ودمنه* جست‌وجو شد. از بیست‌ویک شگردی که آن‌ها در افسانه‌ها یافته‌اند، یازده شگرد در *کلیله‌ودمنه* نیز وجود داشت که چگونگی کاربرد بعضی از آن‌ها در این اثر با افسانه‌ها تفاوت دارد. همچنین شگردهایی تازه نیز در *کلیله‌ودمنه* به دست آمد.

۴. ۱. ۱. شگردهای پیشین

مداخله‌ی راوی: در *کلیله‌ودمنه* گفت‌وگوی آغازین هر باب میان رای و برهمن، مخاطب را از وجود راوی باخبر می‌کند. مداخله‌ی راوی در سیر داستان از استغراق مخاطب در متن جلوگیری می‌کند و باعث فعال‌سازی «منطق خودآگاه» مخاطب می‌شود. راوی اصلی در *کلیله‌ودمنه* برهمن است که داستانی را به درخواست رای هند آغاز می‌کند. در طول داستان، شخصیت‌های دیگر برای توضیح و تبیین منظور خود، حکایتی بیان می‌کنند و «راوی درون‌داستانی»[1] هستند. «راوی درون‌داستانی کسی است که داستان دیگری را از جایگاه یکی از شخصیت‌های داستان اصلی روایت می‌کند... به‌بیان دیگر، راوی را هنگامی از نوع درون‌داستانی می‌توان دانست که هم یکی از شخصیت‌های داستان باشد و هم راوی داستانی دیگر» (هرمن، ۱۳۹۳: ۲۳۹). جمله‌هایی که هریک از شخصیت‌ها پس از

[1] intradiegetic narrator

حکایت بر زبان می‌آورند، می‌تواند از نمودهای مداخله‌ی راوی باشد که مانع استغراق مخاطب در متن می‌شود. برای توضیح بیشتر باید گفت که بخشی مهم و گسترده از داستان‌ها را گفت‌وگو تشکیل داده است. هنگامی‌که ذهن مخاطب بر سخنان هریک از طرفین گفت‌وگو و حکایتی که بیان می‌کنند؛ متمرکز است، ناگهان با جمله‌ای متوجه گوینده (راوی) می‌شود. این جمله‌ها برای خواننده همان نقش بیدارکننده‌ای را دارند که خسرونژاد در پیوند با مداخله‌ی راوی در افسانه‌ها توضیح می‌دهد. «در یک لحظه به نظر می‌رسد که او [خواننده] با شنیدن این جملات، حضور راوی را احساس می‌کند و از فضای سحرآمیز افسانه خارج می‌شود و سپس دوباره خود را به رخدادهای روایت می‌سپارد» (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷۳). البته نوع این جمله‌ها در داستان‌های *کلیله‌ودمنه* با آنچه در افسانه‌ها به آن اشاره شده، متفاوت است. در نمونه‌ای از مداخله‌ی راوی در افسانه‌ها که خسرونژاد مثال می‌زند، می‌خوانیم «دختر گفت خیلی خوب من می‌روم بالای این درخت تا تو بروی شهر و برگردی. دختر رفت بالای درخت و پسر رفت به طرف شهر. دختر را بالای درخت داشته باشید و بشنوید از شیرین‌کاری‌های زمانه» (همان) که می‌توان آن را با مصداق مداخله‌ی راوی در *کلیله‌ودمنه* مقایسه کرد. برای نمونه، در پایان حکایت «زاغی که بر بالای درختی خانه داشت» ذهن مخاطبی که در دنیای حکایت قدم نهاده و بر آن متمرکز است با تلنگر جمله‌ای، هم از پایان‌یافتن حکایت باخبر می‌شود و به داستان اصلی بازمی‌گردد و هم متوجه راوی می‌شود. «دمنه گفت: این مثل بدان آوردم تا بدانی که آنچه به حیلت توان کرد به قوّت ممکن نباشد» (همان، ۸۶). پایان حکایت «زاغ و گرگ و...» با این جمله‌ی شنزبه (راوی) به مخاطب نشان داده می‌شود تا دوباره به داستان اصلی و گفت‌وگوها بازگردد: «و این مثل بدان آوردم که مکر اصحاب اغراض، خاصه که مطابقت نمایند، بی‌اثر نباشد» (همان، ۱۰۹). این شیوه‌ی مداخله‌ی راوی نیز منطق خودآگاه مخاطب را فعال می‌کند و ذهن او را میان داستان اصلی و گفت‌وگوی شخصیت‌های آن و حکایت‌ها به نوسان وامی‌دارد و از تمرکز بر هریک (داستان اصلی و حکایت‌ها) جلوگیری می‌کند. در توضیح تفاوت «مداخله‌ی راوی» در افسانه‌ها با *کلیله‌ودمنه* می‌توان گفت مداخله‌ی راوی در

افسانه‌ها، درون‌متنی است و در *کلیله‌ودمنه* برون‌متنی، یعنی راوی حضور خود را قبل و بعد از داستان می‌نمایاند، نه به شیوه‌ی افسانه‌ها در میانه‌ی افسانه.

خودنمایی یا خودفاش‌سازی: شگردی فراداستانی است که کمک می‌کند مخاطب به ماهیّت داستانی و خیالی افسانه‌ها توجه کند (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷۷). در آغاز همه‌ی باب‌های *کلیله‌ودمنه* درخواست رای هند از برهمن و توضیح اینکه چه داستانی می‌خواهد، نمونه‌ای از خودنمایی یا خودفاش‌سازی داستان است که در قالب گفت‌وگویی میان رای و برهمن شکل می‌گیرد. برای نمونه، در آغاز داستان دوستی، رای می‌گوید: «اگر میسر گردد بازگوی داستان دوستان یک‌دل...» و برهمن پس از تأکید بر ارزش دوستان مخلص می‌گوید: «و از امثال این، حکایت کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهوست...». گفت‌وگوی رای و برهمن در آغاز داستان‌ها مخاطب را برای رویارویی با تمثیل آماده می‌کند و آگاهی او را نسبت به تفاوت داستان (تمثیل) با واقعیت ارتقاء می‌دهد. تمثیل ما را در مواجهه با یک واقعیت به خود می‌آورد (خودآگاه می‌کند) و این خودآگاهی نتیجه‌ی تمرکززدایی است. رای داستان‌ها را با عبارت «آورده‌اند که...» آغاز می‌کند و با عبارت‌هایی مانند «این است داستانِ...» یا «این است مَثَل... » پایان می‌دهد که هویت داستانی روایتش را به‌گونه‌ای دیگر نیز آشکار کند. در میان داستان‌های اصلی نیز حکایت یا حکایت‌هایی است که راویِ هر یک از آن‌ها با بیان عباراتی در آغاز یا پایان‌شان مخاطب را از قصه‌بودن آن‌ها آگاه می‌کند که در بخش مداخله‌ی راوی توضیح داده شد.

قصه در قصه: گاه قصه‌ای در میانه‌ی افسانه آورده می‌شود که ارتباط زیادی با ماجرای افسانه دارد، اما خود نیز می‌تواند قصه‌ای مستقل به شمار آید. حرکت از این افسانه به افسانه‌ی دیگر و سپس بازگشت به افسانه‌ی اصلی نوعی تمرکززدایی را پدید می‌آورد (مرادپور، ۱۳۹۴: ۱۵۵). در همه‌ی داستان‌های اصلی *کلیله‌ودمنه* (به‌جز چهار داستان) دست‌کم یک حکایت وجود دارد که یکی از شخصیت‌ها، آن را روایت می‌کند. این ساختار موجب می‌شود ذهن مخاطب که بر داستان اصلی متمرکز است به حکایت معطوف شود و با پایان‌یافتن آن دوباره به داستان بازگردد. گفتنی مهم درباره‌ی این شگرد

در *کلیله‌ودمنه* این است که گاه شخصیتِ حکایت نیز حکایتی دیگر روایت می‌کند. بدین‌ترتیب تمرکز مخاطب از داستان اصلی به حکایت اول و سپس به حکایت دوم معطوف می‌شود و در بازگشت نیز از حکایت دوم به حکایت اول، سپس به داستان اصلی می‌رسد. چنین ساختاری تمرکززدایی بیشتر ایجاد می‌کند. بیشتر این حکایت‌ها را شخصیت‌ها در تأیید سخن خویش و به تمثیل می‌آورند، اما دو نمود دیگر نیز برای این حکایت‌ها در *کلیله‌ودمنه* وجود دارد:

- شخصیتی در داستان اصلی، حکایتی روایت می‌کند که سرگذشت اوست و می‌تواند داستانی مستقل باشد، درحالی‌که پایان آن به داستان اصلی گره خورده است؛ مانند حکایت «موش و زاهد و مهمان او» که موش در داستان «دوستی...» روایت می‌کند. این حکایت، آغاز و پایان مشخص دارد و می‌تواند داستانی مستقل باشد و هم‌زمان چگونگی حضور موش و نقش او را هم در داستان تبیین می‌کند. نمونه‌ی دیگر، حکایت «مردی که جفتی طوطی خرید و آزاد کرد» در داستان «شاهزاده و یاران او» است.

- شخصیتی در داستان اصلی حکایتی روایت می‌کند که هم می‌تواند حکایتی مستقل باشد، هم بخشی از پیرنگ داستان اصلی است. نمونه‌ی این کاربردِ حکایت در داستان اصلی، حکایت «مرغان که می‌خواستند بوم را امیر خویش کنند» در داستان «بوف و زاغ» است. داستان با وصف حمله‌ی بومان به زاغان آغاز می‌شود. هنگامی‌که ملک زاغان از وزیر خود علت این دشمنی را جویا می‌شود، وزیر این حکایت را روایت می‌کند. این حکایت می‌تواند داستانی مستقل باشد، اما در حقیقت بخشی از پیرنگ داستان اصلی است و دلیل بروز بحران را در آن بازمی‌نماید.

شگرد «قصه در قصه» از این نظر، شگردی تمرکززدایانه به شمار می‌آید که با جنبه‌های شناختی و سازوکار یادگیری در مخاطب کم‌سال پیوند دارد و در رفع عادت (ناتوانی) ذهنی او که به توجه به یک بُعد گرایش دارد، کارآمد است.

جابه‌جایی قهرمان: در برخی از افسانه‌ها قهرمان یا شخصیت اصلی افسانه تغییر می‌کند و شخصیت دیگری این نقش را می‌پذیرد (مرادپور، ۱۳۹۴: ۱۵۹). این شگرد در

کلیله‌ودمنه سه نمود متفاوت دارد:

- جابه‌جایی قهرمان در داستان «شیر و گاو» با شگرد «قصه به قصه» پیوند دارد. هنگامی‌که داستان نخست (بازرگان و فرزندانش) روایت می‌شود، خواننده، پسر بازرگان را قهرمان داستان می‌پندارد و بر او متمرکز است، اما با ورود به داستان «شیر و گاو»، شنزبه نقش قهرمان را ایفا می‌کند و تمرکز مخاطب به او معطوف می‌شود.

- جابه‌جایی قهرمان در داستان «دوستی...» حاصل پیرنگ فزاینده‌ی 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، ۱۳۹۸: ۱۹۴). در آغاز داستان «دوستی...» خواننده گمان می‌کند که 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.

- جابه‌جایی قهرمان در داستان «شاهزاده و یاران او» نتیجه‌ی خرده‌روایت‌هایی است که در روایت اصلی وجود دارد. مخاطب با چهار شخصیت اصلی روبه‌رو می‌شود که هریک در بخشی از داستان در جایگاه قهرمان قرار می‌گیرد. برزگر، پسر بازرگان، شریف‌زاده و پادشاه‌زاده، هریک هنگامی‌که عهده‌دار تهیه‌ی غذا می‌شود، نقش قهرمان می‌یابد. همگی کامیابند و با تکیه بر دارایی خود به نتیجه می‌رسند، اما آنچه موجب می‌شود پادشاه‌زاده قهرمان اصلی داستان باشد، توفیق بزرگ و ارزشمندتر او در مقایسه با سه نفر دیگر است. به‌هرحال، ذهن مخاطب در هر بخش، بر یکی از شخصیت‌ها در نقش قهرمان متمرکز می‌شود.

مناظره (گفت‌وگو): در این شگرد، دو شخصیت در حال پرسش‌وپاسخ یا گفت‌وگو با یکدیگر هستند؛ این پرسش و پاسخ‌ها هر دو غافل‌گیرکننده هستند. گاهی پرسش‌وپاسخی در کار نیست ولی درخواستی عجیب از سوی یکی از شخصیت‌ها مطرح می‌شود و طریقه‌ی برآوردن این درخواست نیز تمرکززدایانه و غافل‌گیرکننده است (مرادپور، ۱۳۹۴: ۱۵۹). در داستان‌ها و بیشتر حکایت‌های *کلیله‌ودمنه*، «گفت‌وگو» عنصری مشترک و مؤثر است و کارکرد تمرکززدایانه دارد. در گفت‌وگوها، هنگامی‌که ذهن مخاطب بر سخن یکی از طرفین متمرکز شده است، پاسخ دیگری، توضیحات و دلایلی که او برای اثبات سخن و تأیید خواسته‌ی خویش بیان می‌کند، موجب تمرکززدایی می‌شود. محتوای گفت‌وگوها می‌تواند ذهن مخاطب را از سویی به سوی دیگر به نوسان درآورد و برای او لذت‌آفرین باشد. در کنار تمرکززدایی از خواننده، نقش دیگر این گفت‌وگوها بازنمایی تمرکززدایی طرفین گفت‌وگو است. تمرکزگرایی (خودمیان‌بینی) مانعی در راه به ثمررسیدن گفت‌وگو و 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 بی‌تمرکززدایی ممکن نیست» (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۲۰۸). کارکرد تمرکززدایانه‌ی گفت‌وگو در گفت‌وگوی دو شخصیت معارض، مانند زاغ و موش در داستان «دوستی...» یا فنزه و پادشاه در داستان «پادشاه و فنزه» یا موش و گربه در داستان «گربه و موش» آشکارتر است و قوّت بیشتر دارد.

غافل‌گیری: رویدادی که مخاطب آن را انتظار ندارد یا راه‌حلّی که شخصیت‌ها برای رفع بحران و بازگشت تعادل می‌اندیشند، می‌تواند برای مخاطب تمرکززدایی ایجاد کند. در داستان «دوستی...» چاره‌ای که مطوقه برای رهایی کبوتران از چنگ صیاد می‌اندیشد و پیشنهاد موش برای نجات باخه، مبتکرانه است و مخاطب را غافل‌گیر می‌کند. در داستان «بوف و زاغ» چاره‌اندیشی وزیر زاغان غافل‌گیرکننده است. ترفندی که موش در داستان «گربه و موش» برای رهایی از سه دشمنِ در کمین به کار می‌گیرد نیز تازه و ویژه است. در نگاهی دقیق‌تر، دست‌یابی شخصیت‌ها (مطوقه، موش، وزیر زاغان، موش) به ترفندی

که بحران را برطرف کند و تعادل ازدست‌رفته را با تعادلی تازه جایگزین سازد؛ ابتدا نتیجه‌ی تمرکززدایی خود آن‌ها است که تمرکزدایی مخاطب را نیز در پی دارد. در *کلیله‌ودمنه* همه‌ی چاره‌اندیشی‌ها و ترفندها به یک اندازه غافل‌گیرکننده نیست، اما از این نظر که نتیجه و نشان‌دهنده‌ی جامع‌نگری و تمرکززدایی شخصیتی است که چاره را اندیشیده یا ترفند را به کار برده، شایسته‌ی توجه است. این پژوهش، در پیوند با «غافل‌گیری» هم‌سو با دیدگاه مرادپور است. او «غافل‌گیری» را زیرساختی می‌داند که موجب تمرکززدایی می‌شود و نتیجه می‌گیرد که «غافل‌گیری شگردی ویژه نیست، بلکه ژرف‌ساخت بسیاری از شگردهای تمرکززدایانه مانند اغراق، شگردهای فراداستانی (مداخله‌ی راوی و خودنمایی افسانه) و وارونه‌سازی است» (مرادپور، ۱۳۹۴: ۱۶۰) و تأکید می‌کند «این شگردها در ارتباط با مخاطب معنا می‌یابند، نه در ذات خود» (همان).

اغراق: این شگرد در *معصومیت و تجربه* چنین تعریف شده است: «یکی از شگردهایی که افسانه‌ها برای آشنایی‌زدایی از آن بهره برده‌اند، شگردی است که به نظر می‌رسد می‌توان آن را اغراق نامید. چه، گونه‌ای زیاده‌روی در توصیف صفتی نکوهیده را آشکار می‌سازد که معمولاً حالتی طنز به خود می‌گیرد» (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷۴). در ادامه، در دو اپیزود افسانه‌ی «دیوانگان» نمونه‌های این شگرد آمده است که در هر دو، همه، دچار تمرکزگراییِ اغراق‌آمیزی هستند و «قباد» تنها کسی است که به این وضعیت آگاه است. این دو نمونه موجب شده است مرادپور در تعریف شگرد اغراق، صفت نکوهیده را به «تمرکزگرایی» و انعطاف‌ناپذیری محدود و منحصر کند و شرط آن را آگاهی یکی از شخصیت‌ها از این وضع بداند. «منظور از این اصطلاح در افسانه‌ها، زیاده‌روی در میزان تمرکزگرایی شخصیت‌های داستان و عدم انعطاف‌پذیری آن‌ها و آگاه‌بودن یک شخصیت به این وضعیت است» (مرادپور، ۱۳۹۴: ۱۴۵). البته مرادپور افزوده است «در نگاهی کلی، هر اغراقی می‌تواند تمرکززدایانه عمل کند» (همان). در این پژوهش، نمونه‌های شگرد تمرکززدایانه‌ی اغراق، مبتنی بر تعریفی که مرادپور در توضیح اغراق در افسانه‌ها ارائه کرده است، در *کلیله‌ودمنه* بازیابی و چند نکته روشن شد:

- در همه‌ی نمونه‌هایی که شخصیتی تمرکزگرا و شخصیتی آگاه به این وضعیت وجود دارد، الزاماً اغراق دیده نمی‌شود، زیرا ویژگی اصلی اغراق، شگفت‌زده‌شدن (آشنایی‌زدایی) مخاطب است. برای نمونه، در حکایت «زاغی که بر بالای درختی لانه داشت» زاغ دچار تمرکزگرایی است و شغال شخصیتی است که با بهره‌مندی از تمرکززدایی، چاره‌ای برای رفع خطر مار می‌اندیشد اما با اغراق همراه نیست. حکایت‌هایی چون «ماهی‌خوار و خرچنگ»، «زاغ و گرگ و شغال و شیر و شتر»، «طیطوی و وکیل دریا»، «غوکی که در جوار ماری می‌زیست»، «موش و زاهد و مهمان او» و «جفتی کبوتر که دانه ذخیره کردند» از این دسته‌اند.

- در بعضی داستان‌ها و حکایت‌ها، شخصیت تمرکزگرا وجود دارد، اما در تمرکزگرایی می‌مانَد و به تمرکززدایی نمی‌رسد. در آنها، تمرکزگرایی (گاه اغراق‌آمیز) یک شخصیت وجود دارد، اما کسی بر آن آگاه نیست. مانند حکایت‌های «بطی که در آب روشنی ستاره می‌دید»، «سه ماهی که در آبگیری بودند»، «زاهدی که از مریدی گاو دوشا ستد» و داستان «زاهد و راسو».

- شخصیت یا شخصیت‌هایی در بعضی داستان‌ها، شخصیت دیگر را سودجویانه و به نفع خود، در تمرکزگرایی نگه می‌دارند، مانند دمنه که شیر و گاو را در تمرکزگرایی نگه می‌دارد یا دزدان در حکایت «زاهدی که گوسفندی خریده بود» از این ویژگی زاهد برای دزدیدن گوسفندش بهره می‌گیرند و روباه در حکایت «شیر گرگرفته و روباه و خر» موفق می‌شود خر را برای بار دوم نیز بفریبد. در حکایت «کبک‌انجیر و خرگوش و گربه‌ی روزه‌دار» نیز گربه با دیدن کبک‌انجیر و خرگوش روی به محراب می‌آورد و با سخنان خود آن‌ها را بر ایمن‌بودن و بی‌آزاری خود متمرکز و با حمله‌ای شکارشان می‌کند. در این نمونه‌ها شخصیت‌پردازی سودجویان (دمنه، دزدان، روباه، گربه) اغراق‌آمیز (نه به یک اندازه) است. خسرونژاد شیوه‌ی افسانه‌ها را در نشان‌دادن صفات نکوهیده‌ی شخصیتی ضدقهرمان، تابع اغراق می‌داند (رک. خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷۶) که در *کلیله‌ودمنه* فریب‌کاری و حیله‌گری دمنه یا زهدورزی گربه‌ی زاهد را می‌توان مثال زد.

- در بعضی حکایت‌ها، توانایی **تمرکززدایی** یک شخصیت با **اغراق** همراه است، مانند دو خرگوش در حکایت‌های «خرگوشی که به حیلت شیر را هلاک کرد» و «ملک پیلان و خرگوش» یا موش در داستان «گربه و موش». در این داستان‌ها اگرچه شخصیت‌های تمرکزگرا نیز وجود دارند (حیوانات و شیر، ملک پیلان، گربه)، اغراق و بزرگ‌نمایی بیش از آنکه در تمرکزگرایی شخصیت‌های دیگر باشد، در تمرکززدایی یک شخصیت رخ داده که موجب شده است خرگوش و موش که در ذهن مخاطب، معمولاً ضعیف و مغلوب هستند، پیروز و برتر باشند و آشنایی‌زدایی ایجاد کنند. آگاهی و ذهنیت مخاطب در تأثیر تمرکززدایانه‌ی این نمونه‌ها نقش دارد.

باتوجه به نمونه‌های یادشده به نظر می‌رسد دو تعریف خسرونژاد (۱۳۸۹) و مرادپور (۱۳۹۴) نیازمند بازنگری است. خسرونژاد از اغراق، زیاده‌روی در بازنمایی «صفت نکوهیده» را که «حالتی طنزگونه» نیز به خود بگیرد، در نظر داشته و مرادپور «آگاهی یک شخصیت به موقعیت» را شرط وجود اغراق دانسته است. باتوجه به نمونه‌هایی که از *کلیله‌ودمنه* به دست آمد و همان‌گونه که مرادپور نیز تأکید کرده است که هر اغراقی می‌تواند تمرکززدایانه عمل کند، می‌توان تعریف اغراق را به‌گونه‌ای دیگر باز گفت که در آن نکوهیده یا پسندیده‌بودن صفت و آگاهی شخصیتی دیگر به موقعیت، تعیین‌کننده نیست. اغراق می‌تواند به‌صورت زیاده‌روی در بازنمایی صفتی یا حالتی آشکار شود که مخاطب را شگفت‌زده و برای او آشنایی‌زدایی ایجاد کند. این تعریف، با آن‌چه در بدیع برای اغراق گفته‌اند، هم‌سو و همانند است؛ «مبالغه و اغراق، آن است که در صفت‌کردن و ستایش و نکوهش کسی یا چیزی افراط و زیاده‌روی کنند، چندان‌که از حدّ عادت معمول بگذرد و برای شنونده شگفت‌انگیز باشد... اغراق و مبالغه درجاتی دارد که بعضی به عقل و عادت نزدیک‌تر و بعضی دورتر است» (همایی، ۱۳۸۰: ۲۶۲).

سپیدنویسی یا سپیدگویی: سپیدگویی روشی دیگر از روش‌های ادبیات کودک است و 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» (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۲۱۱). چمبرز[1] زیر عنوان شکاف‌های گویا، درباره‌ی سپیدنویسی این‌گونه شرح می‌دهد که «نویسندگان می‌توانند تلاش کنند، همان‌گونه که بعضی می‌کنند تا معنای اثر خویش 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 خلّاق خود بهره می‌جوید و این مانند همان تلاشی است که در شگردهای تمرکززدایی، کودک در آن درگیر می‌شود (رک. خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۲۱۲). نمونه‌ی پرتکرار سپیدنویسی در *کلیله‌ودمنه* توصیف‌های اندک و نبود توصیفی از ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها و زمان و مکان وقوع داستان‌ها است. تمثیل‌ها نیز که در *کلیله‌ودمنه* یکی از اجزای مشترک سخن شخصیت‌ها است، به‌دلیل خلاصه‌بودن و شتاب‌زدگی، معمولاً شکاف‌هایی دارند.

وارونه‌سازی: در این شگرد، مفهوم‌هایی که برای مخاطب معنایی ویژه و ثابت دارند، وارونه می‌شوند. برای نمونه، الاغ که معمولاً کم‌هوش نمایانده می‌شود، نقش هوشمند را به خود می‌گیرد. این شگرد تفکر قالبی را در کودک تغییر می‌دهد و سبب می‌شود تا انعطاف‌پذیرتر شود (رک. خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷۶–۱۷۷). این شگرد در پیوند با شخصیت شغال در داستان «شیر و شغال» به کار رفته است. شغالِ این داستان، گوشت نمی‌خورد و از ریختن خون و ایذای جانوران تحزّر می‌کند، درحالی‌که شغال حیوانی گوشت‌خوار است و پرهیزکاری و راست‌کرداری که برای این شغال وصف شده است برای مخاطب چندان آشنا نیست؛ به‌ویژه برای مخاطبی که داستان «شیر و گاو» را در این کتاب خوانده و شخصیت منفی شغالی به‌نام دمنه را به خاطر دارد. آگاهی مخاطب عاملی مهم و مؤثر در تمرکززداکردن این شگرد است.

---

[1]. Chambers

صحنه‌های هم‌زمان: در این شگرد دو صحنه در راستای هم پیش می‌روند، اما راوی تنها به روایت یکی از این صحنه‌ها می‌پردازد. به سخن دیگر، راوی در حرکت بین این دو صحنه است. نکته این‌جا است که راوی در زمان‌های معینی از این شیوه بهره می‌جوید؛ زمانی که صحنه قرار است به استمراری برسد و قصه به‌گونه‌ای در حالتی ایستا قرار بگیرد، راوی صحنه را تغییر می‌دهد و گوشه‌ای دیگر را روایت‌می‌کند (رک. مرادپور، ۱۳۹۴: ۱۵۶). این شگرد در حکایت «موش و زاهد و مهمان او» دیده می‌شود: موش که راوی حکایت است، گفت‌وگوی زاهد و مهمان او را باز می‌گوید. ذهن مخاطب بر صحنه‌ی گفت‌وگوی زاهد و مهمان متمرکز است، اما موش (راوی) با تغییر صحنه، تمرکز مخاطب را به خود (موش) در جایگاه یکی از شخصیت‌های داستان معطوف می‌کند. در داستان «بوزینه و باخه» نیز شگرد صحنه‌های هم‌زمان به کار رفته است: دوستی باخه و بوزینه مرحله‌ی ایستایی داستان است. راوی که شکل‌گیری دوستی آن‌ها را توضیح داده است، چگونگی آن را توصیف می‌کند. سپس به رویدادی (آزردگی همسر باخه) می‌پردازد که در پی این دوستی و همراه آن در حال شکل‌گیری است. مخاطب که تاکنون بر دوستی باخه و بوزینه متمرکز بوده است، به صحنه‌ای دیگر از داستان وارد و با شخصیتی تازه روبه‌رو می‌شود.

دگردیسی: تنها نمونه‌ی این شگرد در حکایت «زاهد و بچه موشی که دختر شد» دیده می‌شود. موش در این حکایت با دعای زاهد مستجاب‌الدعوه به دختری زیبا تبدیل می‌شود و در پایان، دوباره با دعای او به‌صورت موش درمی‌آید. مخاطب در آغاز بر صورت اصلی او (موش) تمرکز دارد، سپس بر صورت تغییریافته (دختر) متمرکز می‌شود و در پایان دوباره به صورت نخستین (موش) تغییر می‌یابد.

۴. ۱. ۲. شگردهای تازه

آگاهی از پایان: در آغاز همه‌ی داستان‌های اصلی، گفت‌وگویی میان رای هند و برهمن شکل می‌گیرد که در آن، رای هند داستانی درباره‌ی موضوع یا موقعیتی درخواست می‌کند و برهمن پس از مقدمه‌ای کوتاه، داستان را روایت می‌کند. در این گفت‌وگوها ضمن آشکارشدن پایان داستان، حتی گاه بخشی از پیرنگ نیز فاش می‌شود. این آگاهی موجب

می‌شود تمرکز مخاطب از پایان داستان زدوده و به چگونگی وقوع آن معطوف شود. «همان‌گونه که برشت نیز یادآور شده با ابراز پایان داستان در آغاز، یا در نیمه‌ی راه، از استغراق بیننده، یا خواننده، جلو می‌گیریم و این امکان را فراهم می‌آوریم که او فارغ از دلهره‌ی پایان، لحظه‌به‌لحظه، شکل‌گیری رخداد را دنبال کند و با اثر، درگیر منطقی، و نه عاطفی، شود» (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷۴). این ویژگی در سخنان بعضی از راویان درون‌داستانی در *کلیله‌ودمنه* نیز پیش از روایت حکایت‌شان وجود دارد. «آگاهی از پایان» به این دلیل شگردی تازه به شمار آمد که در پژوهش خسرونژاد و مرادپور شگردی که در پیوند با پایان داستان، تمرکززدایانه عمل می‌کند «پایان خوش» است؛ اما همان‌گونه که خسرونژاد توضیح داده است این ویژگی زمانی ارزش تمرکززدایانه دارد که با مجموعه‌ی قصه‌هایی با پایان خوش روبرو 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 (همان). «آگاهی از پایان» شگردی است که هر دو پایان تلخ و خوش را می‌تواند در برگیرد و به وجود «مجموعه»ای از قصه وابسته نیست.

آشنایی‌زدایی درون‌متنی: این شگرد با «آگاهی از پایان» پیوندی استوار دارد. در آغاز همه‌ی داستان‌های *کلیله‌ودمنه*، در گفت‌وگوی رای و برهمن، مخاطب از پایان داستان آگاه می‌شود و تمرکز او از «چه اتفاق خواهد افتاد؟» به «چگونه اتفاق خواهد افتاد؟» هدایت می‌شود که مصداق شگرد «آگاهی از پایان» است، اما پایان بعضی از داستان‌ها سویه‌ای دیگر را آشکار می‌کند! در آغاز آن‌ها، گفت‌وگوی رای و برهمن ذهن مخاطب را بر یک سویه متمرکز می‌کند و گونه‌ای آشنایی ایجاد می‌شود، اما با پایان‌یافتن داستان، سویه‌ی دیگر نیز آشکار می‌شود و تمرکز مخاطبی را که با سویه‌ی نخست آشناست، می‌زداید. نمونه‌ی این شگرد در داستان «بوف و زاغ» دیده می‌شود. رای، داستان دشمنی می‌خواهد که «بدو فریفته نشاید گشت اگرچه کمال ملاطفت و تضرع و فرط مجاملت و تواضع در میان آرد...» (منشی، ۱۳۸۱: ۱۹۱). برهمن نیز تأکید می‌کند «خردمند به سخن

دشمن التفات ننماید... و پس از فوت فرصت و تعذر تدارک، پشیمانی دست نگیرد و بدو آن رسد که به بوم رسید از زاغ» (همان). مخاطب از بیان عبارت «بدو آن رسد که به بوم رسید از زاغ» از سوی راوی درمی‌یابد که حکایت، پایانی ناخوشایند و پندآموز دارد. داستانی که رای درخواست می‌کند و برهمن بیان می‌کند، داستان بومان است و پایانی تلخ و عبرت‌آموز دارد، اما داستان با محوریت نقش زاغان و موفقیت آنان روایت می‌شود و در پایان، بیش‌از اینکه شکست بومان پررنگ باشد، پیروزی زاغان توجه‌برانگیز است. به‌عبارتِ‌دیگر، برهمن و رای، ذهن مخاطب را بر سویه‌ای از داستان متمرکز می کنند که پایانی تلخ دارد اما در انتهای داستان سویه‌ای از داستان که پایانی خوش دارد نیز به همان اندازه و حتی آشکارتر رخ می‌نماید و تمرکز مخاطب را از پایانِ بیان‌شده در آغاز داستان، می‌زداید. زاغان با تدبیری که وزیر پنجم می‌اندیشد، با نابودکردن بومان، خطر آن‌ها را برای همیشه از خود دور می‌کنند و سویه‌ی خوش (کام‌بخشی) پایان این داستان رقم می‌خورد و پررنگ‌تر از سویه‌ی تلخ (آموزشی) جلوه می‌کند. پس از شکست و نابودی بومان حضورشان نیز در داستان پایان می‌یابد، اما داستان با گفت‌وگوی شاه زاغان و وزیر که قهرمان هوشیار داستان است، ادامه می‌یابد. اختصاص این بخش از داستان به زاغان و بیان ناگفته‌هایی در پیوند با کنش آنان در داستان به ما اجازه می‌دهد بتوانیم داستان را بیش‌از اینکه داستان بومان را بدانیم، داستان زاغان به شمار آوریم؛ به‌ویژه که قهرمان داستان، زاغی است که بومان از تدبیر او شکست خوردند. گویی پایانی که مخاطب در آغاز داستان از آن آگاه شده و با آن آشناست، در فرجام داستان، جلوه‌ای دیگر می‌یابد که تمرکززدا و لذت‌آفرین است. نمونه‌های دیگر برای این شگرد، داستان «بوزینه و باخه» و حکایت‌های «ماهی‌خوار و خرچنگ»، «زاغ و گرگ و شغال و شیر و شتر» و «طیطوی و وکیل دریا» است.

تغییر راوی: در توضیح شگرد «مداخله‌ی راوی» به موضوع «راوی درون‌داستانی» اشاره شد. با توجه به اینکه در داستان‌های *کلیله‌ودمنه* معمولاً بیش از یک راوی درون‌داستانی وجود دارد، تغییر چندباره‌ی راوی را می‌توان عاملی تمرکززدا به‌شمار آورد. آن‌چه این عامل را در تمرکززدایی مؤثرتر می‌کند این است که تغییر راوی با تغییر زاویه‌ی

دید همراه باشد. در داستان «دوستی...» یا «شاهزاده و یاران او» که به‌ترتیب موش و مردی از حاضران حکایتی را از زاویه‌ی دید اول‌شخص روایت می‌کنند، نقش تمرکززدایانه‌ی تغییر راوی آشکارتر است.

شخصیت‌پردازی آمیغی(۱): در *کلیله‌ودمنه* شخصیت‌های اصلی بیشتر داستان‌ها حیوانند، اما کارکرد آشنایی‌زدایانه‌ی آن‌ها تنها به سخن‌گفتن محدود نیست که برای کودکان بیگانه‌سازی و عادت‌زدایی نکند (رک. خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۷۰-۱۷۱) بلکه ویژگی اصلی، تمثیلی‌بودن آن‌ها است. «شخصیت‌های تمثیلی شخصیت‌های جانشین‌شونده‌اند؛ یعنی حیوانات جانشین انسان یا فکر و خلق‌وخو یا مفاهیم مورد نظر نویسنده و آورنده‌ی حکایت شده‌اند» (تقوی، ۱۳۷۶: ۱۳۰). بنابراین به‌جز سخن‌گفتن، که تنها برای بزرگ‌سالان بیگانه‌سازی تلقی می‌شود، این شخصیت‌ها از اندیشه‌ها، خلق‌وخو، احساسات و دیگر ویژگی‌های انسانی نیز برخوردارند.گفتنی مهم دیگر، این است که اگر این گستردگی ویژگی‌های انسانی را نیز در چنین شخصیت‌هایی، وابسته به همان ویژگی «انسان‌انگاری» به شمار آوریم و موجب آشنایی‌زدایی ندانیم، این نکته را که در شخصیت‌پردازی آن‌ها هم کنش‌های حیوانی به‌کار رفته است و هم کنش‌های انسانی، می‌توان عاملی آشنایی‌زدایانه و در این پژوهش، شگردی تمرکززدایانه شناخت. برای نمونه در داستان «شیر و گاو»، شخصیت شیر، هم کنش‌هایی انسانی چون پشیمان‌شدن، شادشدن، تأمل‌کردن و... دارد و هم کنش‌هایی حیوانی مانند غریدن، برون‌جستن، دُم‌پیچاندن و... یعنی دو شخصیت انسان و حیوان در یک شخصیت ترکیب شده است. ترکیب این کنش‌ها با هم در یک شخصیت، می‌تواند ذهن مخاطب را میان دو شخصیت انسان و حیوان به حرکت درآورد و مانع تمرکز بر یک وجه (شخصیت) شود.

قصه به قصه: گونه‌ای از تمرکززدایی در داستان «شیر و گاو» وجود دارد و هنگامی رخ می‌دهد که داستان با اشاره به بازرگان و فرزندان او آغاز می‌شود و ذهن مخاطب بر آن‌ها و ماجرای‌شان متمرکز است، اما ناگهان با اشاره به سفر برادر مهتر و ماندن شنزبه (یکی از دو گاو او) در خلاب؛ وارد داستان دیگری می‌شود. این شیوه‌ی ورود به داستان

دیگر با شگرد «قصه در قصه» متفاوت است. شگرد «قصه در قصه» هنگامی رخ می‌دهد که قصه‌ای در میانه‌ی داستان اصلی آورده می‌شود و ارتباط زیادی با ماجرای آن دارد، اما خود نیز می‌تواند قصه‌ای مستقل به شمار آید؛ همچنین پیش از اینکه بیان شود، راوی مخاطب را از آغاز آن آگاه می‌کند، اما در شگرد «قصه به قصه» که در ابتدای داستان به کار برده می‌شود؛ داستانی که آغاز شده است، ناگهان تغییر مسیر می‌دهد، شخصیت‌هایی دیگر به داستان وارد می‌شوند و شخصیت‌های پیشین در همان مقدمه رها می‌شوند و سرانجامشان ناگفته باقی می‌ماند. همچنین داستان دوم پیوند چندانی با داستان اول، برخلاف آنچه در شگرد «قصه در قصه» دیده می‌شود، ندارد. به‌بیان‌دیگر، داستان نخست، ناتمام رها می‌شود و تنها مقدمه‌ای برای ورود به داستان اصلی به شمار می‌آید که همین ناتمام‌ماندن آن می‌تواند شکافی ایجاد کند که ذهن مخاطب برای پرکردن آن به تلاش واداشته می‌شود و در آفریدن معنا سهیم می‌گردد. نکته‌ی دیگر در پیوند با این شگرد در داستان «شیر و گاو» این است که داستان نخست در عالم انسان‌ها و مناسبات آن‌ها جریان دارد و بازرگان و پسرانش شخصیت‌های انسانی داستانند، اما مخاطب با داستان دوم به دنیای حیوانات وارد می‌شود که شیر، گاو و دو شغال نقش‌های اصلی را به عهده دارند. این تغییر ماهیت شخصیت‌های اصلی می‌تواند تمرکززدایی را تقویت کند.

شعر و آیه و حدیث در نثر: خواننده‌ی *کلیله‌ودمنه* داستان‌هایی منثور پیشِ رو دارد، اما گاه از زبان راوی یا بعضی از شخصیت‌ها، بیت‌هایی در پیوند با سخن آنان آمده است. وجود شعر در میان نثر افزون بر اینکه در زبان داستان تغییر ایجاد می‌کند و ذهن مخاطب را که معطوف و متمرکز به نثر است به شعر متوجه می‌کند، او را به تلاش ذهنی برای درک چگونگی پیوند ابیات با موضوع سخن نیز وامی‌دارد. این ویژگی در *کلیله‌ودمنه* و دیگر متون کهن بیشتر برای آرایش سخن به کار رفته است، اما می‌تواند عاملی تمرکززدایانه نیز به شمار آید. نکته‌ی دیگر اینکه، بیت‌ها موجب ایجاد بینامتنیت می‌شوند. آیه‌ها و احادیث نیز در این اثر، همین کارکرد را دارند و بینامتنیت، چنان‌که خزایی (۲۰۱۶) اشاره کرده است، می‌تواند تمرکززدایی ایجاد کند. پس از خواندن مقاله‌ی خزایی، هنگام

ویرایش و بازپرداخت مقاله‌ی حاضر، در مکاتبه با ایشان، خواستم نظر خود را درباره‌ی ماهیتِ تمرکززدایانه‌ی بینامتنیت دقیق‌تر بنویسند. در پاسخ نوشتند:

«همه‌ی متن‌ها بینامتن هستند یعنی هیچ متنی نیست که بهره‌ای از بینامتنیت نبرده باشد. اندازه‌ی آن متفاوت است. بنابراین، همه‌ی متن‌ها، چه روایی و چه جُزْروایی تمرکززدا هستند، اما میزان آن یکسان نیست و هرکس به فراخور دانش خود تمرکززدایی را درمی‌یابد. پس می‌توان بینامتنیت را ویژگیِ عام متن‌ها دانست و شگردهای آن را در متن‌ها کشف کرد. از این نگاه، *کلیله‌ودمنه* کتابی به‌شدّت بینامتنی است. خواست من این است که متن پهلوی *کلیله‌ودمنه* که از متن‌های سانسکریت پدید آمده، به‌دلیل ترجمه و تدوین و حضور متن‌های دیگر در آن، خودبه‌خود متنی تمرکززدا است. متن‌های سانسکریت هم در جای خود تمرکززدا بوده‌اند. ترجمه‌ی روزبه، پورِ دادویه (ابن‌مقفّع) بر میزان بینامتنیت می‌افزاید و ترجمه‌ی نصرالله منشی با آن همه دگرگونی‌ها، باز بر این ویژگیِ متن می‌افزاید. بنابراین، *کلیله‌ودمنه‌ی* نصرالله منشی متنی بسیار بینامتنی و چندصدایی است. آیه‌ها و حدیث‌ها، نیز شعرها که عمدتاً از منابع دیگرند، به میزان بینامتنیت می‌افزایند. سنجش *کلیله‌ودمنه‌ی* نصرالله منشی با *داستان‌های بیدپای* عبدالله بخاری که متنِ عربیِ *کلیله‌ودمنه* را بسیار وابسته‌تر از منشی و با زبانی ساده‌تر و نامُنشیانه، به پارسی ترجمه کرده است، دگرسانیِ این دو کتاب را از نظر زبان و شیوه‌ی روایت، نیز شگردهای تمرکززدایی نشان می‌دهد. از دیدگاه بینامتنیت *کلیله‌ودمنه* متنی یکه (و درعین‌حال، هزارتکه) است و شاید هیچ متنی، این چنین ـ با این همه دگرگونی ـ جامه‌ی زبان‌های گونه‌گون را بر تن نکرده باشد. به قول یکی از مترجمان بی‌شمارِ کتاب، پس از *کتاب مقدس* (*The Bible*)، بیشترین ترجمه از آن *کلیله‌ودمنه* است (رک. Stevenson، 2004/2005).[1] جوزف جیکوبز[2] در مقدمه‌ی خود بر ویراستِ نخستین ترجمه‌ی انگلیسی *کلیله‌ودمنه* که دیرهنگام (۱۵۷۰ میلادی) و از طریق زبانی واسطه به قلم سِر تامس نورث[3] سامان یافت، جمله‌ی جالبی می‌نویسد، «این ترجمه، نسخه‌یِ[4] انگلیسیِ اقتباسی[5] ایتالیایی از ترجمه‌ای اسپانیایی از نسخه‌ای لاتینی از ترجمه‌ای عبرانی از اقتباسی

[1] DOI: https://doi.org/10.1353/utq.2005.0216
[2] Joseph Jacobs
[3] Sir Thomas North
[4] Version
[5] Adaptation

عربی از نسخه‌ای پهلوی از اصلی هندی است» (۱۸۸۸، xi).[۲] تازه این تنها یکی از مسیرهای کوچ کلیله‌ودمنه به زبان‌های دیگر است (خزایی، رایانامه، ۴اردیبهشت۱۳۹۷).

۴. ۲. پیشنهادهایی برای بازنویسی *کلیله‌ودمنه*

در پاسخ به پرسش دوم این پژوهش، می‌توان پیشنهادهایی برای استفاده از ظرفیت تمرکززدایانه‌ی داستان‌ها و حکایت‌های *کلیله‌ودمنه* به بازنویسان ارائه کرد:

- شگردهای پرتکرار تمرکززدایی در *کلیله‌ودمنه* وابسته به ساختار داستان در داستان است. این ساختار که خود تعبیری دیگر از شگرد «قصه در قصه» است، موجب ایجاد شگردهایی چون «مداخله‌ی راوی» و «تغییر راوی» در داستان‌های *کلیله‌ودمنه* شده است. شایسته است بازنویس با الهام از ساختار داستان در داستان، که به معنی پیروی مستقیم و مقلدانه از این ساختار نیست، اثر خود را بازنویسی کند تا ذهن مخاطب را میان تمرکزگرایی و تمرکززدایی به نوسان درآورد. برای این کار، لازم نیست حتماً داستان اصلی و حکایت‌های آن بازنویسی شوند، زیرا وجود بیش از یک حکایت (داستان فرعی) در داستان اصلی می‌تواند با پراکنده‌کردن ذهن مخاطب و سردرگم‌کردن او میان داستان‌ها و راوی‌ها تمرکز ضروری و مطلوب او را بر متن از بین ببرد. بازنویس می‌تواند داستانی خودساخته را آغاز و حکایتی از *کلیله‌ودمنه* را از زبان یکی از شخصیت‌ها روایت کند. پیشنهاد دیگر که هم‌سو با ساختار داستان در داستان است و به استفاده‌ی بیشتر از متن *کلیله‌ودمنه* نیز می‌انجامد، بازنویسی حکایت‌هایی با درون‌مایه‌ی همانند و به‌شیوه‌ی داستان در داستان است. برای نمونه می‌توان به دو حکایت «زاغی که بر بالای درختی خانه داشت» و «غوکی که در جوار ماری می‌زیست» اشاره کرد. زاغ و غوک، هر دو در پی دفع خطر مار هستند و می‌کوشند دشمن را از بین ببرند، اما تفاوت مهم و تعیین‌کننده در چاره‌ای است که یاری‌گران‌شان می‌اندیشند. در بازنویسی این دو حکایت باهم و به‌شیوه‌ی داستان در داستان (با الهام از سبک اصلی *کلیله‌ودمنه*) افزون بر ایجاد شگرد «قصه در قصه»، اهمیت توانایی شخصیت‌های یاری‌رسان در تمرکززایی و تأثیر آن در سرانجام قهرمان نیز آشکارتر می‌شود. دو نمود دیگری نیز که برای شگرد «قصه در قصه» در

کلیله‌ودمنه توضیح داده شد می‌تواند در بازنویسی، الهام‌بخش باشد.

- شگرد «آگاهی از پایان» نیز یکی از شگردهای اصلی و پرتکرار تمرکززدایی در *کلیله‌ودمنه* است که ایجاد آن در بازنویسی نیازمند وجود راوی و ایجاد گفت‌وگو میان او و شنونده‌ی روایت او است. گفت‌وگوی راوی و مخاطب او در داستان‌های اصلی و حکایت‌ها، شگرد «خودنمایی یا خودفاش‌سازی» را هم ایجاد کرده است. بازنویس می‌تواند پیرو شگرد «قصه در قصه» و استفاده از راوی درون‌داستانی، شگردهای یادشده را نیز در اثر خود به‌وجود آورد.

- بازنویسان می‌توانند با استفاده از شگرد «مداخله‌ی راوی» در بازنویسی، مانع استغراق مخاطب در متن شوند. برای نمونه، می‌توان علت بعضی رویدادها را با لحنی که رسمی و گزارشی نباشد، از زبان راوی بیان کرد یا با مخاطب قراردادن آشکار خواننده و پرسش از او، حضور راوی را در جایگاه عاملی تمرکززدایانه نشان داد و مخاطب را هوشمندانه به درون داستان فراخواند. استفاده از عباراتی چون «قصه‌ی ما» یا «این قصه» و... مداخله‌ی راوی را آشکار و هویت داستانی اثر را از زبان او تأکید می‌کند.

- در داستان‌های *کلیله‌ودمنه* معمولاً بیش از یک راوی درون‌داستانی وجود دارد و تغییر چندباره‌ی راوی را می‌توان عاملی تمرکززدا به‌شمار آورد. آنچه این عامل را در تمرکززدایی مؤثرتر می‌کند این است که تغییر راوی با تغییر زاویه‌ی دید یا لحن و زبان همراه باشد. تعدد راوی درون‌داستانی در *کلیله‌ودمنه* یک ظرفیت است که استفاده از آن در بازنویسی، به‌گونه‌ای که تفاوت آن را با راوی اصلی آشکار کند، شایسته است.

- در بازنویسی می‌توان با افزودن کنش‌های حیوانی به شخصیت‌های تمثیلی *کلیله‌ودمنه* نوسان ذهن مخاطب را میان دو وجه انسانی و حیوانی آن‌ها افزود و تمرکززدایی بیشتری پدید آورد. برای نمونه می‌توان در شخصیت‌پردازی شخصیتی که پرنده است، کنش‌هایی چون پروازکردن، تخم‌گذاشتن، لانه‌ساختن و... را افزود و برجسته ساخت تا با وجه انسانی او در داستان برابری کند و ذهن مخاطب را به نوسان درآورَد.

- وارونه‌سازی، شگردی برای تقویت انعطاف‌پذیری ذهنی مخاطب و تمرکززدایی او از تفکری قالبی است. آگاهی مخاطب عاملی مهم و مؤثر در تمرکززداکردن این شگرد است، بنابراین، در بازنویسی، شخصیت‌پردازیِ شخصیتی که وارونه‌سازی ایجاد می‌کند باید با دقت و توجه ویژه همراه باشد تا کارکرد تمرکززدایانه‌ی آن حفظ شود. هم‌چنین، بازنویس می‌تواند با افزودن شخصیتی که وارونه‌سازی ایجاد می‌کند کارکرد تمرکززدایانه‌ی داستان را افزایش دهد.

- معرفی شگرد «شعر در نثر» در جایگاه شگردی تمرکززدا در *کلیله‌ودمنه* و ظرفیتی برای بازنویسی به این معنا نیست که از همان ابیات در بازنویسی استفاده یا حتی محتوای آن‌ها به زبان ساده‌تر سروده شود، بلکه بازنویسان می‌توانند بخشی از اثر خود را به زبان شعر روایت کنند. روشن است که بازنویس هنگامی می‌تواند از این شگرد استفاده کند که مهارت کافی و ذوق و هنر لازم را در سرودن شعر کودکانه داشته باشد تا کودک از تغییر زبان داستان از نثر به شعر، لذتی حاصل از نوسان بین تمرکزگرایی و تمرکززدایی تجربه کند.

- سپیدنویسی در *کلیله‌ودمنه* به نبود توصیفی از مکان داستان‌ها و ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها محدود است و این ظرفیت در بازنویسی‌هایی که با تصویر همراه باشند از بین می‌رود. شایسته است بازنویسان ضمن حفظ این ظرفیت تمرکززدایانه، شکاف‌هایی دیگر نیز به‌فراخور داستان و درون‌مایه‌ی آن به متن بیفزایند یا با همکاری تصویرگران امکان مشارکت خواننده را در آفرینش معنا افزایش دهند. این پیشنهاد به معنای تشویق به کلی‌گویی و ابهام نیست! دعوت نویسنده/ بازنویس به پدیدآوردن متن‌هایی است که شکاف‌هایی (جاهایی خالی) در آن برجای گذاشته شود تا خواننده را در ساختن معنا به مشارکت فراخوانَد و او را به سمت معانی ممکن راهبر شود (رک. چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۳۳)؛ چنان‌که پیش‌تر در توضیح شگرد سپیدنویسی آمد.

- حکایت‌هایی که پایانی خوش برای قهرمان ندارند، بیشتر باتوجه به جنبه‌ی آموزشی و عبرت‌انگیزی برای بازنویسی انتخاب می‌شوند؛ بنابراین، شایسته است در بازنویسی دلایل ایجادکننده‌ی ناکامی شخصیت به بهترین و مؤثرترین شیوه در داستان گنجانده شود. در

بیشتر داستان‌ها این ناکامی نتیجه‌ی تمرکزگرایی اغراق‌آمیز شخصیت است. ازاین‌رو، بازنویسی باید با تقویت و تکیه بر بخش‌هایی که تمرکزگرایی شخصیت را بازمی‌نماید انجام گیرد. گاه لازم است بازنویس، گفت‌وگوها یا حوادثی را برای پررنگ‌کردن تمرکزگرایی شخصیت به داستان بیفزاید تا دلیل ازمیان‌رفتن وضعیت تعادل در داستان و برقراری تعادل تازه بهتر بازنموده شود.

- برای استفاده از تأثیر تمرکززدایانه‌ی گفت‌وگوها (مناظره) دربازنویسی *کلیله‌ودمنه* لازم است محتوای سخنان شخصیت‌ها ساده شود و طول جملات کاهش یابد تا برای مخاطب کم‌سال مناسب شود. برای ایجاد این تغییر، لازم است بخشی از سخنان شخصیت‌ها حذف شود، اما بازنویس باید با دقت و توجه ویژه به متن اصلی، سخنانی را که در داستان نقش مؤثر و تعیین‌کننده دارند، باقی گذارد؛ مانند سخنانی که پیرنگ را پیش می‌برند یا آن‌ها که ویژگی‌های شخصیت را بازمی‌نمایند.

۵. باهم‌نگری و نتیجه‌گیری

نوسان میان تمرکزگرایی و تمرکززدایی یکی از ویژگی‌های مهم و ارزشمند داستان‌ها و حکایت‌های *کلیله‌ودمنه* است که شایسته است در بازنویسی این اثر حفظ و تقویت شود. شگردهای ایجادکننده‌ی این نوسان که در افسانه‌ها و *کلیله‌ودمنه* مشترک هستند، عبارت‌اند از: خودنمایی یا خودفاش‌سازی، مداخله‌ی راوی، قصه در قصه، جابه‌جایی قهرمان، مناظره، غافل‌گیری، اغراق، سپیدنویسی، دگردیسی، وارونه‌سازی و صحنه‌های هم‌زمان. کارکرد بعضی از آن‌ها در این اثر نیز مانند کارکردشان در افسانه‌ها است و کارکرد بعضی تازه و متفاوت است که آن شگرد را گسترش می‌دهد. شش شگرد تازه‌ی تمرکززدایی نیز در *کلیله‌ودمنه* به‌دست آمد: آگاهی از پایان، آشنایی‌زدایی درون‌متنی، تغییر راوی (اگر با تغییر زاویه‌ی دید همراه باشد)، قصه به قصه، شخصیت‌پردازی آمیغی و شعر و آیه و حدیث در نثر.

بازنویسان می‌توانند با الهام از ساختار داستان در داستان *کلیله‌ودمنه* و ایجاد گفت‌وگو میان راوی و مخاطب او، شگردهای پرتکرار تمرکززدایی در کلیله‌ودمنه را در آثار بازنوشته‌ی خود حفظ و تقویت کنند. کوتاه و ساده‌ترکردن داستان‌ها و حکایت‌ها باید باتوجه‌به درون‌مایه، پیرنگ و شخصیت‌پردازی انجام گیرد و بخش‌های مهم و تعیین‌کننده باقی گذاشته شود.

هرچه جنبه‌های تمرکززدایانه‌ی یک اثر بیشتر باشد؛ کنش‌های ذهنی و درنتیجه میزان شگفتی و به احتمال بسیار، میزان لذتی که برای کودکان به ارمغان می‌آورد بیشتر خواهد بود. ظرفیت تمرکززدایانه می‌تواند معیاری پیشنهادی برای انتخاب یک متن از سوی بازنویس باشد. چگونگی به‌کارگیری شگردهای تمرکززدایی در بازنویسی به هنر و خلاقیت بازنویسان بستگی دارد و برای متخصصان، ضرورت همراهی آن با ساده و کودکانه‌کردن زبان و محتوا، روشن و بی‌نیاز از توضیح است. شایسته‌ی یادآوری است که معرفی شگردهای تمرکززدایانه‌ی اثری مانند *کلیله‌ودمنه* به این معنا نیست که همه‌ی شگردها در یک داستان به‌کار رود یا داستانی بهتر است که بیش‌از داستانی دیگر از این شگردها برخوردار باشد. به‌کارگیری مناسب و هنرمندانه‌ی شگردهای تمرکززدایی در بازنویسی مهم‌تر از تعداد شگردها است.

یادداشت‌ها

(۱). آمیغی: ترکیبی. آمیغ: ترکیب (فخرالدین اسعد گرگانی: بوَد شادیش یک‌سر اندُه‌آمیغ/ نپاید دیر همچون سایه‌ی میغ)

(2). North, Sir Thomas (1888). *The Fables of Bidpai*.The Earliest English Version of the *Fables of Bidpai, "The Morall Philosophie of Doni"* ed. by Joseph Jacobs, London: D. Nutt

(۳). عنوان مقاله، برگرفته از عبارتی در متن *کلیله‌ودمنه* است: «تا غبار آن نور بصر بپوشانید... » (منشی، ۱۳۸۱: ۱۶۰)

سپاس‌گزاری

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

از صاحب‌نظران بزرگوار، آقایان دکتر مرتضی خسرونژاد و دکتر داوود خزایی نیز فروتنانه سپاس‌گزارم که این مقاله در پرتو دانش و سایه‌ی مهر ایشان سامان یافت.

منابع

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

چمبرز، ایدن. (۱۳۸۷). «خواننده‌ی درون کتاب». ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، در *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک*. مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص۱۱۳-۱۵۲.

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

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۰). *چگونه توانایی اندیشیدن فلسفی کودکان را پرورش دهیم (ضمیمه‌ی کتاب داستان‌های فکری)*. مشهد: به‌نشر.

دونالدسون، مارگارت. (۱۳۷۰). *ذهن کودک*. ترجمه‌ی حسین نائلی، مشهد: مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

مرادپور دزفولی، ندا. (۱۳۹۴). «شگردهای تمرکززدایی در افسانه‌های ایرانی به کوشش انجوی‌شیرازی». *مطالعات ادبیات کودک*، سال۶، شماره‌ی۲، صص ۱۳۹-۱۶۴.

منشی، ابوالمعالی نصرالله. (۱۳۸۱). *ترجمه‌ی کلیله‌ودمنه*. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی، تهران: امیرکبیر.

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۹۸). *درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناسیک به ادبیات کودک*. ترجمه‌ی مهدی حجوانی و فاطمه زمانی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

هرمن، دیوید. (۱۳۹۳). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*.ترجمه‌ی حسین صافی، تهران: نی.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۰). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.

Khazaie, D. and Khosronejad, M. (2007). "A Genetic Epistemological Reading of Lambs' Tales from Shakespear and Persian Folktales". *The Charles Lamb Bulletin.* New series No. 137. PP.15-23.

Khazaie, Davood. (2016) "Far from the 'Maddening' Crowd. A Comparative Study of some Persian, English and German Variants of ATU 1450." STUDIA MYTHOLOGICA SLAVICA 19, pp187-210.

Mayring, P. (2014). "Qualitative content analysis: theoretical foundation, basic procedures and software solution". *Klagenfurt. URN*: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-395173.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی