

## شگردهای تمرکززدایی در قصه‌های ایرانی به کوشش انجوی شیرازی

ندا مرادپور\*

دانشگاه شیراز

### چکیده

پژوهش حاضر با هدف یافتن ژرف‌ساخت‌های تمرکززدایانه به سراغ افسانه‌های عامیانه‌ی ایرانی رفته است تا با کنکاش در آن‌ها این ظرفیت‌های نهفته را آشکار سازد. بنابر یافته‌های پیاژه، تمرکززدایی و تمرکزگرایی اصلی‌ترین ژرف‌ساخت ذهنی کودک است که بنابر پیشنهاد خسرونژاد در قالب شگردهایی ویژه در ادبیات کودک نمود می‌یابد. ضرورت این پژوهش، در ادامه‌ی نظریه‌ی معصومیت و تجربه، تسهیل روند استقلال‌بخشیدن به ماهیت ادبیات کودک است. در این پژوهش، سی افسانه از مجموعه افسانه‌های انجوی شیرازی برگزیده و با روش تحلیل محتوای کیفی و تلفیقی از قیاس و استقرا، بر پایه‌ی نظریه‌ی «معصومیت و تجربه»، کاویده شده است. یافته‌های این پژوهش نشان داد که از میان شگردهای تمرکززدایانه‌ی «معصومیت و تجربه»، شگردهای «اغراق»، «پایان‌خوش» و «سپیدنویسی» در همه‌ی این افسانه‌ها وجود داشتند؛ درحالی‌که، شگرد «نمای دور و نزدیک» در هیچ‌یک از افسانه‌ها یافت نشد. جلوه‌های تازه‌ی تمرکززدایی در افسانه‌های انجوی شیرازی در قالب سیزده شگرد نمود یافته است که عبارت‌اند از: یک‌صحنه با دو نما، صحنه‌های هم‌زمان، سطحی‌نگری و ژرف‌نگری، زنجیره‌ی رخدادها (خوش‌اقبالی و بداقبالی)، رگبار وارونگی، جابه‌جایی قهرمان، چندمجلسی، غافل‌گیری، مناظره، برجسب (متضاد یا همسان)، قصه‌درقصه، قصه‌های زنجیره‌ای و دگردیسی. آنچه در همه‌ی این شگردها سبب تمرکززدایی می‌شود، نوعی حرکت و غفلت‌زدایی یا انتظارشکنی است.

واژه‌های کلیدی: افسانه، پیاژه، تمرکززدایی، تمرکزگرایی، مرتضی خسرونژاد.

\* کارشناس ارشد ادبیات کودک و نوجوان neda.moradpour@gmail.com

## ۱. مقدمه

در گستره‌ی ادبیات کودک، آنچه امروز، در محفل‌های کوچک و نورسته‌ی ادبیات کودک ایران، بر سر زبان‌ها و دغدغه‌ای برای آن‌هاست، تکاپو برای نظریه‌پردازی در این زمینه است. توجه به شاخه‌های ریز و درشت این زمینه، پژوهشگران را هر بار به سویی می‌کشاند و البته کاوش در هر یک از این شاخه‌ها می‌تواند یافته‌هایی تازه را برای این جامعه‌ی کوچک به ارمغان بیاورد. یکی از این شاخه‌ها، توجه به ویژگی‌های ذاتی ادبیات کودک و نقششان در تدوین فلسفه‌ی ادبیات کودک و در نتیجه، استقلال‌بخشی به آن است.

معصومیت و تجربه نخستین پژوهش‌روشمند این حوزه در ایران است که در نهایت به نظریه‌ای درباره‌ی ماهیت ادبیات کودک دست یافته است. این نظریه، در پی یافتن ویژگی‌هایی همسان در مفهوم کودکی و ادبیات کودک، به «تمرکززدایی»<sup>۱</sup> می‌رسد که سازه‌ی بنیادین و محوری پژوهش حاضر نیز است. از نظر پیائزه، دوگانه‌ی تمرکزگرایی/تمرکززدایی بنیادی‌ترین ویژگی شناختی کودک است و آنچه در معصومیت و تجربه به آن پرداخته می‌شود، این نکته است که این ویژگی، همان ویژگی بنیادین مشترک میان افسانه‌ها و احتمالاً به‌طور کلی، همه‌ی داستان‌های کودکان است. در این پژوهش، ژرف‌ساخت تمرکززدایانه‌ی افسانه‌های عامیانه و شگردهای تمرکززدایی آن‌ها بررسی می‌شود؛ البته پیش از این، برخی شگردهای تمرکززدایی در معصومیت و تجربه مشخص شده‌اند. این پژوهش، پس از به‌آزمون‌بردن شگردهای معصومیت و تجربه بر آن است تا دریابد در افسانه‌ها، چه شگردهای تازه‌ای برای تمرکززدایی وجود دارد. ضرورت چنین پژوهشی افزون بر استقلال‌بخشی به ماهیت ادبیات کودک، کمک به یافتن شگردها و جلوه‌های تازه‌ی زیبایی‌شناسانه و لذت‌آفرین برای کودکان است؛ یعنی گسترش دادن بحثی که پیش از معصومیت و تجربه، در ایران، چندان به آن توجه نشده است.

شایسته است پیش از بررسی افسانه‌ها، مفهوم تمرکززدایی روشن شود. تمرکززدایی در مقابل اصطلاح تمرکزگرایی قرار دارد و البته این هر دو در کنار هم معنا می‌یابند. انسان هر لحظه به‌سویی 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

<sup>1</sup> Decentration

دیگر می‌انجامد و آنگاه که فرد با واسطه یا بی‌واسطه از تمرکز بر آن نقطه رها می‌شود، در واقع، به راه تمرکززدایی گام نهاده است؛ 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 می‌نویسد: «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 بُعد و سطحی دیگر برود و از این راه، به شناختی گسترده‌تر و ژرف‌تر دست یابد. تمام آگاهی‌های ما حاصل انجام این دو فرایند مکمل‌اند؛ پس تمرکزگرایی عبارت است از درگیر و جذب شدن 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).

## ۲. مبانی نظری پژوهش

پیشینه‌ی نظریه‌ی تمرکززدایی را می‌توان در پژوهش‌ها و نظریه‌های پیازه و منتقدان او یافت. پس از آن در ایران، همان‌گونه که اشاره شد، این اصطلاح با پژوهش خسرونژاد در معصومیت و تجربه (۱۳۸۲) وارد ادبیات کودک شده است.

پیازه نخستین اندیشمندی بود که از این سازه برای شناساندن ویژگی‌های شناختی ذهن بشر بهره جست. او گمان می‌کرد این ویژگی متعلق به ذهن کودکان مرحله‌ی پیش‌عملیاتی است. تفسیر پیازه از تمرکززدایی به این صورت بود که کودک، متمرکز بر زاویه دید خود یا خودمدار است و این تمرکز به او اجازه نمی‌دهد که زاویه دیدهای دیگر را درک کند. او با طراحی آزمون سه کوه، این ضعف شناختی را نمایان ساخت. در این آزمون، عکس‌هایی در جهت‌های گوناگون از ماکتی که سه کوه در آن قرار دارد، گرفته می‌شود. عروسکی نیز هر بار در زاویه‌ای از این سه کوه قرار می‌گیرد، آنگاه عکس‌ها به کودک نشان داده می‌شوند و از او خواسته می‌شود تا بگوید کدام یک از این عکس‌ها، زاویه دید عروسک را نشان می‌دهند. یافته‌های پیازه نشان می‌دهد، کودک

پیش‌دبستانی معمولاً عکسی را انتخاب می‌کند که زاویه‌دید «خودش» و نه عروسک را نشان می‌دهد و همین پاسخ، دلیلی بر ضعف کودک در تمرکززدایی به‌شمار می‌رود. دونالدسون<sup>۱</sup>، یکی از منتقدان پیازه، تمرکزگرایی را مربوط به مرحله‌هایی ویژه از زندگی افراد نمی‌داند و تنها، بسامد آن را در دوران کودکی بیشتر می‌داند؛ او با انجام آزمایش‌های آسان‌تر از آزمون سه‌کوه، توانایی تمرکززدایی را در کودکان کم‌سال‌تر نیز نشان داد. نکته‌ای دیگر که دونالدسون مطرح کرد، درک کودک از آزمون بود؛ به سخن ساده‌تر، از نظر او آزمودنی‌های پیازه درک درستی از آنچه آزمون یا آزماینده از آن‌ها خواسته است، نداشته‌اند (نک: دونالدسون، ۱۳۷۰: ۲۰-۲۷).

خسرونژاد در همان حال که هم‌جهت با دونالدسون، به تعمیم این ویژگی به سراسر زندگی متمایل 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 ادعایش آن را در افسانه‌های عامیانه به آزمون می‌برد. تمرکززدایی به‌شکلی که پیازه مطرح می‌کند، زیرساخت بنایی است که معصومیت و تجربه در بحث از روش ادبیات کودک پایه می‌نهد. درعین حال، نمی‌توان این مفهوم را آن‌گونه که در نظریه‌ی «معصومیت و تجربه» آمده، کاملاً هم‌پوش و یکسان با نوع نگاه پیازه دانست. به نظر می‌رسد نقدهای وارد شده بر نظر پیازه، بر نگرش موجود در معصومیت و تجربه اثر گذاشته است؛ همچنین، بنیان‌فکنی دریدا<sup>۲</sup> و نیز برخی آرایه‌های ادبی و شگردهای داستان‌نویسی پسامدرن، بر دگردیسی این مفهوم اثر گذاشته‌اند و درنهایت، باور به هم‌پوشی مفهوم کودکی و ادبیات کودک بستری ساخته 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. 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 افزون‌تر از پیش بنمایانند. بنابراین در همان حال که

<sup>1</sup> Donaldsen

<sup>2</sup> Derrida

شناخت‌شناسی تکوینی زیرساخت نظریه‌ی تمرکززدایی است، خسرو نژاد، با عبور دادن آن از یافته‌های دونالدسون و رویکرد بنیان‌فکنی<sup>(۱)</sup> جلوه‌ای دیگر به آن بخشیده است. آنچه را که 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 حضوری اثرگذار دارند؛ اما در کودکی به‌گونه‌ای بکرتر و نزدیک‌تر به معنایی که پیازه می‌گفت، جلوه می‌کنند.

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

۳. ژرف‌ساخت تمرکززدایی پیازه را مکتب اثبات‌گرایی (پوزیتیویسم)<sup>۱</sup> تشکیل می‌دهد؛ حال آنکه به نظر می‌رسد، ژرف‌ساخت نظریه‌ی «معصومیت و تجربه» را می‌توان در بنیان‌فکنی دریدا یافت. افزون‌براین، تمرکززدایی «معصومیت و تجربه» خصلتی پدیدارشناسانه دارد.

۴. شاخص چهارم تمرکززدایی در نظریه‌ی «معصومیت و تجربه» این است که تمرکززدایی، آشنایی‌زدایی نیست، اما جایگزین آن در ادبیات کودک است. گفتنی دیگر درباره‌ی تمرکززدایی در «معصومیت و تجربه» این است که با آشنایی‌زدایی صورت‌گرایان روسی، پیوند، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد. به این ترتیب که باور این نظریه بر آن است که ادبیات کودک ماهیتی مستقل دارد و آشنایی‌زدایی را که ویژگی و رکن اصلی ادبیات بزرگسال است، نمی‌توان رکن اصلی ادبیات کودک دانست. زیرا، ذهن کودک هنوز آن قدرها با جهان آشنا نشده است که نیازی به زدودن این آشنایی باشد؛ از این رو، آشنایی‌زدایی سازه‌ای سودمند در بیان ادبیات کودک به نظر نمی‌رسد و بهتر است تمرکززدایی را جایگزین آن کنیم.

از دید صورت‌گرایان، آنچه در ادبیات بزرگسال اصلی‌ترین ویژگی متن ادبی شمرده شده و به متن، جاذبه و لذت می‌بخشد، آشنایی‌زدایی است. این اصطلاح را نخستین بار شک洛夫سکی<sup>۲</sup>، در مقاله‌ای با عنوان «هنر به مثابه صنعت» در سال ۱۹۱۷، به کار می‌گیرد و منظور از آن، نمایاندن جلوه‌هایی تازه از اموری است که برای مخاطب

<sup>1</sup> Positivism

<sup>2</sup> Shklovsky

معمول و متعارف هستند. این جلوه‌های تازه را تصویرپردازی‌های ادبی بدیع تشکیل می‌دهند. این نظریه از آن‌رو که با چشم‌اندازی تازه به امور معمول و کلیشه‌ای نگاه می‌کند، شباهت‌هایی با تمرکززدایی دارد و از زاویه‌هایی دیگر با آن متفاوت است؛ از جمله اینکه تمرکززدایی به فرایندها و کنش‌های ذهنی توجه می‌کند، درحالی‌که صورت‌گرایان، فقط توصیف‌ها و تصویرپردازی‌های متن را در نظر دارند و به نظر می‌رسد به این نکته که تصویرسازی و نمایاندن زاویه‌ی تازه در توصیف‌های ادبی، خود، برآمده از کنش‌های ذهنی است، توجه ندارند.

«فرمالیست‌ها، برخلاف شاعران رمانتیک، بیش از آنکه به خود دریافت‌ها علاقه‌مند باشند، به ماهیت تمهیداتی که تأثیر آشنایی‌زداینده را پدید می‌آورند، علاقه‌مند بودند. هدف اثر هنری، دگرگون کردن شیوه‌ی ادراک خودکار [معمول شده] و عملی ما به شیوه‌ی هنری است» (سلدن<sup>۱</sup> و ویدوسون<sup>۲</sup>، ۱۳۷۷: ۴۹).

این مطلب نشان می‌دهد با وجود اینکه فرمالیست‌ها اشاره‌هایی به کنش‌های ذهنی دارند؛ آن را برآمده از متن می‌دانند؛ درحالی‌که تمرکززدایی، فرایندی شناختی است و پیش از آنکه در متن باشد، به‌عنوان کنشی ذهنی خودنمایی می‌کند. نکته‌ی دیگر این است که ذهن کودک با تشبیه‌های معمول، آشنایی ندارد؛ ممکن است تشبیهی برای ذهن بزرگ‌سال، عادی باشد و به سبب تکرار زیاد لذت‌آفرین نباشد؛ اما ذهن کودک هنوز با این طرح‌واره آشنا نیست؛ پس نمی‌توان آنچه را برای بزرگ‌سال آشنایی‌زداست، برای کودک نیز دارای همین کارکرد دانست. آشنایی‌زدایی جلوه‌ای از تمرکززدایی است که در مرحله‌ای از رشد فرد و بنا بر ویژگی‌های فردی و تجربه‌های متفاوت هر کس آشکار می‌شود. اگر تمرکززدایی را توانایی دیدن از زاویه‌های دید دیگر بدانیم؛ آشنایی‌زدایی آن زاویه‌ی دید دیگری است که برای مخاطب تازگی داشته باشد و نه هر زاویه‌ی دید دیگری.

## ۲-۱. شگردهای تمرکززدایی در معصومیت و تجربه

همان‌گونه که پیش از این نیز اشاره شد، در معصومیت و تجربه، از طریق واکاوی افسانه‌ها، شگردهایی به دست می‌آید که به‌وسیله‌ی آن‌ها تمرکززدایی صورت می‌گیرد. این شگردها به‌نوعی زیبایی‌شناسانه نیز هستند.

<sup>۱</sup> Selden

<sup>۲</sup> Widdowson

۲- ۱-۱. پایان خوش. قصه‌ها معمولاً پایانی خوش دارند. با تکرار شدن این‌گونه پایان‌بندی در افسانه‌ها و با آگاهی یافتن از این اصل، مخاطب به تدریج درمی‌یابد که پایان در این افسانه‌ها، چندان اهمیت ندارد و باید به چگونگی وقوع رویدادها و روند قصه توجه کند؛ بنابراین، تمرکز مخاطب بر پایان، زدوده و بر چگونگی وقایع معطوف می‌شود (نک: خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۱۷۴).

۲- ۱-۲. اغراق. بزرگ‌نمایی در امور گوناگون را می‌توان اغراق دانست؛ اما نمونه‌ای که در معصومیت و تجربه برای اغراق می‌آید، نشان می‌دهد که منظور از این اصطلاح، زیاده‌روی در میزان تمرکزگرایی شخصیت‌های داستان و انعطاف‌ناپذیری آن‌ها است؛ البته در نگاه کلی هر نوع اغراقی می‌تواند تمرکززدایانه عمل کند (نک: مان: ۱۷۴-۱۷۶).

۲- ۱-۳. مداخله‌ی راوی. راوی در افسانه‌های شفاهی 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. خسرونژاد در تبیین چگونگی تمرکززدایی این شگرد، با نمونه‌ای از افسانه‌های صبحی این‌گونه توضیح می‌دهد: «دختر گفت: 'خیلی خوب، من می‌روم بالای این درخت تا تو بروی شهر و برگردی.' دختر رفت بالای درخت و پسر رفت به‌طرف شهر. دختر را بالای درخت داشته باشید و بشنوید از شیرین‌کاری‌های زمانه» (صبحی، ۱۳۵۳: ۷۷ و ۷۸). مداخله‌ی راوی، با ادای جملاتی از این دست، برای شنونده یا خواننده‌ای که مجذوب وقایع رنگارنگ افسانه شده، نقشی بیدارکننده دارد. در یک لحظه، به نظر می‌رسد که او 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، ۱۳۸۲: ۱۷۳).

۲- ۱-۴. خودنمایی یا خودفاش‌سازی افسانه‌ها. خودنمایی افسانه‌ها نیز شگردی فراداستانی است که کمک می‌کند مخاطب به ماهیت داستانی و خیالی افسانه‌ها توجه کند. نوعی دیگر از خودفاش‌سازی آنجایی است که افسانه‌ها چگونگی ساخت خود را به مخاطب نشان می‌دهند (نک: همان: ۱۷۷ و ۱۷۸).

۲- ۱-۵. وارونه‌سازی. در این شگرد، مفهوم‌هایی که برای مخاطب معنایی 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 (نک: همان: ۱۷۶ و ۱۷۷).

۲- ۱- ۶. **سپیدگویی**. 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، با توجه به طرح‌واره‌های ذهنی خود، این شکاف‌ها را پر می‌کند. چمبرز<sup>۱</sup> که سپیدنویسی را شکاف گویا می‌نامد، 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 کامل کردن معنا، خواننده باید آن‌ها را پر کند» (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۳۳).

همچنین، خسرونژاد درباره‌ی ارتباط میان تمرکززدایی و سپیدنویسی توضیح می‌دهد که کودک برای پرکردن شکاف‌ها از ذهن خلاق خود بهره می‌جوید و این‌مانند همان تلاشی است که در شگردهای تمرکززدایی، کودک در آن درگیر می‌شود (نک: خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۲۱۲).

۲- ۱- ۷. **رفت و برگشت**. در این شگرد، قهرمان از مسیری می‌گذرد و در قسمت پایانی افسانه، از همان مسیر دوباره بازمی‌گردد و چون منزلگاه‌ها به ترتیب هستند، مخاطب با درک زاویه دید قهرمان و کنارگذاشتن زاویه دید خود، هر بار، درمی‌یابد که منزل بعدی چیست. نگاه کردن از دو سو به یک راه، به تمرکززدایی می‌انجامد (نک: همان: ۱۹۸-۲۰۰).

۲- ۱- ۸. **نمای دور و نزدیک**. دیدن اشیا از نمایی نزدیک و سپس از زاویه‌هایی دورتر، شگردی تمرکززداینده است (نک: همان: ۲۰۰-۲۰۲).

### ۳. **پیشینه‌ی پژوهش**

همان‌گونه که بیان شد، نخستین پژوهش انجام شده، با توجه به شگردهای تمرکززدایی، معصومیت و تجربه (۱۳۸۲) بود که شرح یافته‌های آن به‌طور مفصل بیان شد؛ البته پژوهش خسرونژاد برپایه‌ی افسانه‌های صبحی صورت گرفته و صبحی بسیاری از افسانه‌ها را درهم آمیخته و به‌نوعی بازنویسی کرده است. در افسانه‌های بازنویسی شده،

<sup>1</sup> Chambers



نویسنده دیدگاه‌های خود را وارد می‌کند؛ بنابراین، درباره‌ی شگردهای یافته‌شده از آن‌ها، این پرسش وجود دارد که آیا این شگردها برآمده از سبک بازنویس نبوده‌اند؟ «انتشارات صبحی بسیار ارزشمند است؛ اما عیبی بزرگ دارد؛ چه از نظر موضوعی و چه از لحاظ نکات زبانی اعتمادکردنی نیست. صبحی خود در مقدمه‌ی کتابش می‌نویسد که برمبنای تحریرهایی که در اختیار داشته، متنی جدید نوشته است و کوشیده تا صورت محتمل هر قصه‌ای را بازسازی کند» (مارزلف، ۱۳۷۶: ۱۹).

پس از معصومیت و تجربه، تنها پژوهش انجام‌شده در زمینه‌ی تمرکززدایی، پژوهش خزابی و خسرونژاد (۲۰۰۷) است که به بررسی بازنویسی‌های شکسپیر با این دید می‌پردازد. در این پژوهش، جز پایان خوش شاخص‌های دیگر تمرکززدایی وجود دارند؛ البته جایگزینی برای پایان خوش آورده شده است. در این بازنویسی‌ها، پایان داستان با مداخله‌ی راوی به گونه‌ای در میانه‌ی ماجرا آشکار می‌شود و تأثیری همانند پایان خوش دارد. برای بازگشت‌پذیری نیز، نه سیر داستانی که تغییر شکل دادن دختر به پسر و بازگشت او می‌تواند بازگشت‌پذیری را در پی داشته باشد.

از آنجاکه تمرکززدایی، در تبیین هدف و روش ادبیات کودک، سازه‌ای مهم است و نیز از آن جهت که افسانه‌های پیشتر بررسی شده، افسانه‌های صبحی بوده‌اند و این افسانه‌ها نوعی بازنویسی هستند، به پژوهشی دیگر نیاز بود تا افسانه‌هایی را که بازنویسی نشده‌اند و دارای اصالت بیشتری هستند، بررسی کند. این مسئله سبب شکل‌گیری پژوهش حاضر شد.

#### ۴. پرسش‌های پژوهش

۱. کدام یک از شگردهای تمرکززدایی موجود در معصومیت و تجربه در افسانه‌های انجوی دیده می‌شوند؟
۲. آیا شگردهای دیگری در مجموعه‌ی انجوی مشاهده می‌شوند که در معصومیت و تجربه به دست نیامده باشند؟

#### ۵. روش پژوهش

##### ۱-۵. طرح پژوهش

شیوه‌ی پژوهش حاضر کیفی است. داده‌یابی به صورت اسنادی انجام شده و داده‌کاوی در پرسش نخست، با رویکرد توصیفی تفسیری و در پرسش دوم، با رویکرد تفسیری

تجربیدی صورت گرفته است.

برای واکاوی افسانه‌ها نیز، از تحلیل محتوای میرینگ (۲۰۰۰) و تلفیقی از قیاس و استقرا استفاده شده است؛ واحد تحلیل پژوهش را نیز عبارت‌ها، جمله‌ها، بندها و به‌طور کلی همه‌ی متن افسانه‌ها تشکیل می‌دهند. انتخاب همه‌ی متن برای تحلیل به این دلیل است که گاه واژه‌ای، در ارتباط با واژگان دیگر، می‌تواند تمرکززدایانه عمل کند و گاه محتوا و کل متن این کار را انجام می‌دهد؛ بنابراین، اگر پژوهشگر، تنها جمله یا واژه را به‌عنوان واحد تحلیل برگزیند، ممکن است بسیاری از نکته‌ها هرگز آشکار نشوند.

#### ۵-۲. نمونه‌های پژوهش

نمونه‌های پژوهش به‌صورت هدفمند انتخاب شده‌اند؛ به این ترتیب که از میان همه‌ی مجموعه افسانه‌های منتشرشده، درنهایت، افسانه‌های گردآوری‌شده از سوی انجوی شیرازی به‌سبب داشتن گونه‌های متفاوت و متنوع و اصیل‌تر بودن روایت انتخاب شدند. انجوی در گردآوری افسانه‌ها، به دو دلیل، روشی متفاوت از صبحی دارد: نخست آنکه او همه‌ی روایت‌های یک افسانه را ثبت می‌کند؛ این در حالی است که صبحی از هر افسانه‌ای تنها یک روایت را ثبت کرده است؛ دیگر آنکه همان‌گونه که انجوی، خود در مقدمه‌ی *قصه‌های ایرانی* بیان می‌کند، در هیچ‌کدام از این افسانه‌ها دخل و تصرفی ایجاد نکرده و این روش را به دیگر پژوهشگران این زمینه نیز توصیه می‌کند: «هر فرد علاقه‌مندی که عهده‌دار این خدمت بزرگ و دشوار می‌شود، باید از دخل و تصرف در متن به‌شدت پرهیز کند و حتی کلمه‌ای برآن نیفزاید و جمله‌ای از آن نکاهد و به‌خصوص، زبان قصه را ادبی نکند» (انجوی، ۱۳۵۲: ۲۴) و باز هم این درحالی است که صبحی افسانه‌ها را درهم می‌آمیزد.

در میان افسانه‌های انجوی نیز، با نظارت صاحب‌نظران این زمینه<sup>(۲)</sup>، سی افسانه که ظرفیتی بیشتر در تمرکززدایی داشتند، برای تحلیل برگزیده شدند. این افسانه‌ها به‌گونه‌ای انتخاب شدند که بخشی از آن‌ها، روایت‌هایی مشترک با افسانه‌های صبحی که در معصومیت و تجربه واکاوی شده‌اند، داشته باشند و بخشی دیگر، افسانه‌های بیرون از بررسی معصومیت و تجربه باشند.

## ۶. واکاوی افسانه‌ها و پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش

## ۶-۱. پاسخ به پرسش نخست پژوهش

برای پاسخ‌گویی به پرسش نخست پژوهش و اینکه چه شگردهایی از شگردهای «معصومیت و تجربه» در افسانه‌های انجوی دیده می‌شوند، یافته‌هایی به دست آمد که خلاصه‌ی آن‌ها را می‌توان در جدول شماره ۱ مشاهده کرد:

جدول شماره ۱: شگردهای «معصومیت و تجربه» در افسانه‌های انجوی شیرازی

تعداد شگردهای هر افسانه	نمای دور و نزدیک	خودنمایی	مداخله‌ی راوی	وارونه‌سازی	رفت و برگشت	سپیدنویسی	اغراق	پایان خوش	شگردها
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	یوسف شاه‌پریان و ملک‌احمد
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	شتر دیدی ندیدی
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	آدم بدبخت
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	مرد جوجه‌فروش
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	قوز بالای قوز
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	آکبوری
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	گل به صنوبر چه کرد؟
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	بابل هند
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	ملاچغندر و زن بدکاره
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	تعبیر خواب
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	جاننیت و چل‌گیس
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	ملا بد نماند
۳	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	حسن کچل
۴	×	×	✓	×	×	✓	✓	✓	یه بار جستی ملخک
۴	×	×	✓	×	×	✓	✓	✓	گل خندان
۴	×	×	×	✓	×	✓	✓	✓	آبی‌بی دلم می‌خواد را ببری
۴	×	×	×	✓	×	✓	✓	✓	عباس‌دوس
۴	×	×	×	✓	×	✓	✓	✓	دهانی و تاجرها
۴	×	×	×	✓	×	✓	✓	✓	روباه و الاغ
۴	×	×	×	✓	×	✓	✓	✓	مالی مکتب
۴	×	×	×	✓	×	✓	✓	✓	روی بیخ گرد و خاک نکن
۴	×	×	×	×	✓	✓	✓	✓	پادشاه و دختر چوپان
۴	×	×	×	×	✓	✓	✓	✓	شاهزاده ابراهیم و فتنه‌ی خون‌ریز
۴	×	×	×	×	✓	✓	✓	✓	مطیع و مطاع
۴	×	×	×	×	✓	✓	✓	✓	حسن یک‌غازی و حسن دوغازی
۵	×	×	×	✓	✓	✓	✓	✓	خبر ما از کرگی دم نداشت
۵	×	×	×	✓	✓	✓	✓	✓	عروسک سنگ‌صبور
۵	×	×	✓	×	✓	✓	✓	✓	سه زن مکار
۵	×	✓	✓	×	×	✓	✓	✓	دختر نارج و ترنج
۶	×	✓	✓	×	✓	✓	✓	✓	ملک‌محمد و دیو یک‌لنگو
۱۱۳	۰	۲	۵	۸	۸	۳۰	۳۰	۳۰	مجموع شگردها

طبق جدول شماره ۱، در افسانه‌های انجوی، اغراق، پایان خوش و سپیدنویسی در همه‌ی افسانه‌ها وجود دارد. رفت‌وبرگشت در هشت افسانه، مداخله‌ی راوی در پنج افسانه و خودنمایی در دو افسانه دیده می‌شود و تنها شگردی که در هیچ‌یک از افسانه‌ها به‌کارنرفته، نمای دور و نزدیک است؛ البته هر کدام از شگردها ویژگی‌های خاص خود را دارند و گاهی با نمونه‌هایی که در معصومیت و تجربه آمده‌اند، متفاوت هستند. ویژگی‌ها و نکته‌های هر یک از این شگردها به این شرح است:

۶- ۱- ۱. **پایان خوش**. درباره‌ی پایان خوش و به‌طور کلی، پایان‌بندی افسانه‌ها این یافته‌ها به دست آمدند:

نخست اینکه منظور از پایان خوش در اینجا، پایانی با موفقیت قهرمان نیست؛ گاه وضعیت قهرمان افسانه از نقطه‌ی آغاز افسانه به مراتب بدتر است؛ اما به‌هرحال، هیچ‌یک تراژدیک نیست. نمونه‌ی این نوع پایان‌بندی را می‌توان در افسانه‌ی «مرد جوجه‌فروش» مشاهده کرد؛ این افسانه حکایت مردی را می‌گوید که برای کاری پُرسود، به شهری سفر می‌کند. در این شهر، سه زن مکار او را می‌فریبند و در پایان افسانه، نه‌تنها هرآنچه را دارد از دست می‌دهد، بلکه به جرم دزدی به محکمه نیز کشیده می‌شود و در نهایت به او اجازه می‌دهند که از شهر بگریزد. در این قصه، نه شرور مجازات می‌شود و نه قهرمان با پری‌زاده‌ای ازدواج می‌کند؛ البته چنین افسانه‌هایی از نوع افسانه‌های پریان نیستند و پایانی طنزگونه دارند.

نکته‌ی دوم درباره‌ی پایان‌بندی، این است که گاهی در افسانه‌های پریان، پایان ماجرا در ابتدا یا میانه‌ی روایت گفته می‌شود. این شیوه سبب می‌شود تمرکز مخاطب بر پایان افسانه زده شود. در افسانه‌های «عروسک سنگ صبور» و «ملک محمد و دیو یک‌لنگو» چنین شگردی وجود دارد. در این قصه‌ها، جادوگر یا پری‌زاده‌ای آینده‌ی قهرمان را برای او پیش‌بینی می‌کند. با پیش‌بینی پایان ماجرا در میانه‌ی افسانه حتی اگر پایان، خوش هم نباشد باز هم مخاطب از تمرکز بر پایان بازمی‌ماند و به چگونگی وقایع می‌پردازد. نکته‌ای دیگر که در پایان‌بندی افسانه‌های انجوی شیرازی دیده می‌شود، شناختی است که خود افسانه به مخاطب می‌دهد؛ در برخی افسانه‌های چندمجلسی، سیر هر روایت و ساختار آن، شبیه به مجلس پیشین است و مخاطب، با توجه به همین تکرار ساختار، درمی‌یابد که در هر مجلس، در نهایت چه رخ می‌دهد؛ از این رو، از تمرکز بر پایان هر اپیزود خارج می‌شود و چگونگی وقایع را در نظر می‌گیرد. واپسین نکته درباره‌ی پایان‌بندی افسانه‌های انجوی، غافل‌گیرکننده‌بودن آن است. این پایان‌بندی نیز می‌تواند تمرکززدا باشد؛ زیرا طرح‌واره‌ی مخاطب را درباره‌ی پایان متداول افسانه برهم می‌ریزد.

۶- ۱- ۲. **وارونه‌سازی**. از نمونه‌های وارونه‌سازی در افسانه‌های انجوی می‌توان به قسمت پایانی افسانه‌ی «متل روباه» اشاره کرد. در این افسانه، در اپیزودهایی روباه،

فریب‌کار و حيله‌گر نمایانده می‌شود؛ اما در پایان، روباه از پرنده‌ای کوچک فریب می‌خورد و نقشی که تاکنون داشته است، وارونه جلوه داده می‌شود.

۶-۱-۳. **رفت و برگشت.** رفت و برگشت نمونه‌هایی جالب در افسانه‌های انجوی داشت؛ به طوری که می‌توان این شگرد را به گونه‌هایی نیز تقسیم کرد. به این ترتیب که این بازگشت گاهی در سیر روایی است و گاهی در تغییر شکل و دگردیسی قهرمان یا شخصیتی در افسانه و سپس بازگشت به شکل نخستین؛ البته در این بازگشت، پیش‌بینی خاصی صورت نمی‌گیرد؛ با وجود این، مخاطب همراه با قهرمان، مسیر تغییر شکل دادن‌های او را می‌پیماید و در نهایت، با بازگشت قهرمان به صورت نخستین، او نیز مسیر بازگشت را طی می‌کند؛ اما تفاوتی میان این دو است.

در رفت و برگشتی که در معصومیت و تجربه آمده است، نقطه‌ی الف به نقطه‌ی ب و ب به جیم می‌رسد و سپس در مسیر بازگشت، مخاطب، زمانی که با قهرمان همراه است، می‌تواند پیش‌بینی کند که قهرمان افسانه پس از نقطه‌ی جیم به ب و سپس، به الف بازمی‌گردد؛ اما در دگردیسی شخصیت‌ها و تغییر شکل دادن آن‌ها، تنها در مسیر رفت است و در بازگشت، تنها به همان شکل نخستین بازمی‌گردد و مسیر از جیم به ب و از ب به الف را طی نمی‌کند.

در گونه‌ای دیگر از رفت و برگشت، در سیر روایی افسانه، گونه‌ای «دور یا چرخش» وجود دارد؛ در افسانه‌های «دختر نارنج و ترنج» و «عروسک سنگ صبور» این شگرد دیده می‌شود؛ به این ترتیب که در پایان افسانه، قهرمان، همان قصه را دوباره از آغاز تعریف کرده و توجه مخاطب را به آغاز قصه معطوف می‌کند؛ در واقع، پایان قصه، رسیدن به نقطه‌ی آغاز است. چرخه‌ای در این افسانه‌ها دیده می‌شود که در آن، «روزی روزگاری» آغاز قصه، پیوسته تکرار می‌شود.

۶-۱-۴. **مداخله‌ی راوی.** نمونه‌ی این شگرد را می‌توان در افسانه‌ی «گل خندان» مشاهده کرد. پسر پادشاه پی می‌برد دختری که با او ازدواج کرده است، گل خندان نیست، در فکر و غصه فرومی‌رود و نمی‌تواند این مطلب را با کسی در میان بگذارد. مداخله‌ی راوی در اینجا نمایان می‌شود و مخاطب را از تمرکز بر این قسمت از افسانه می‌رهاند: «پسر پادشاه رفت تو فکر و غصه. مخصوصاً وقتی دید آن قدرها نجیب و اصیل هم نیست. دیگر خودش را می‌خورد و رویش هم نمی‌شد به مادرش یا کسی

حرفی بزند. این‌ها را اینجا داشته باشید چند کلمه از دختر اصل کاری بشنوید. دختر سه روز توی چاه ماند» (انجوی، ۱۳۵۳: ۴۷).

۶-۱-۵. **خودنمایی افسانه.** این شگرد در دو افسانه، البته نه با شیوه‌ای متفاوت، وجود دارد.

۶-۱-۶. **سپیدنویسی.** سپیدنویسی نیز در همه‌ی افسانه‌ها به‌گونه‌ای وجود دارد؛ در برخی افسانه‌ها، با انگیزه‌های پنهان شخصیت‌ها و در برخی دیگر، با پرده‌پوشی‌های زیرکانه. در برخی نیز تناقض‌هایی وجود دارد که سبب ایجاد شکاف‌هایی در افسانه‌ها می‌شود. نمونه‌های تناقض، انگیزه‌های پنهان و پرده‌پوشی‌های زیرکانه را به ترتیب در افسانه‌های «آگبوری»، «یوسف شاه پریان و ملک‌احمد» و «ملاچغندر و زن بدکاره» می‌توان دید.

نکته‌ای که به‌طور کلی می‌توان درباره‌ی سپیدنویسی گفت، این است که سپیدنویسی یکی از روش‌های ادبیات کودک در معصومیت و تجربه است که با توجه به اینکه در پایان معصومیت و تجربه هدف و روش ادبیات کودک یگانه انگاشته می‌شوند، از تمرکززدایی تفکیک‌ناپذیر می‌شود اما همان‌گونه که خسرونژاد به‌روشنی بیان می‌کند، تمرکززدایی فرآیندی است که در نوسان با تمرکزگرایی معنا می‌یابد؛ در صورتی که سپیدنویسی با دانش و خیال مخاطب و زاویه‌دید او پر می‌شود؛ بنابراین، سپیدنویسی می‌تواند گونه‌ای از تمرکزگرایی را نمایان کند، اما نشانگر رسیدن به تمرکززدایی نیست (نک: خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۲۲۱).

۶-۱-۷. **اغراق.** اغراق نیز در همه‌ی افسانه‌ها وجود دارد؛ در واقع، می‌توان این شگرد را ذاتی هر افسانه‌ای و به‌طور کلی، هر اثر ادبی دانست که بی‌آن معنا نمی‌یابند.

## ۶-۲. پاسخ به پرسش دوم پژوهش

برای پاسخ به پرسش دوم پژوهش، پژوهشگر، با استفاده از روش استقرایی، به جلوه‌هایی تازه از تمرکززدایی در افسانه‌های انجوی شیرازی دست یافت. شگردها و افسانه‌هایی که این شگردها را در خود جای داده‌اند، در جدول شماره‌ی ۲ آمده است.



به صورت صوری او را طلاق دهد: «مرد بیچاره قبول کرد و پول را گرفت و با هم نزد آخوند رفتند [...] آخوند هم صیغه‌ی طلاق را خواند و پاگیره‌ها نوشت داد. زن گفت: 'آقا دیگه من آزاد شدم؟' آخوند گفت: 'بله.' زن گفت: 'دیگه رجوع نمی‌شه بکنه؟' آخوند گفت: 'چون مهر را بخشیدی رجوع با تُست؛ مرد نمی‌تواند رجوع کند. این طلاق، طلاق خلعی است؛ مرد دیگه دس نداره' زن دست زیر چادر برد و یک بچه‌ی قنداق‌کرده بیرون آورد گفت: 'پس بفرمائید بچه‌اش رو بگیره خودش بزرگ کنه' (انجوی، ۱۳۵۲: ۱۳۴). چنین صحنه‌ای مخاطبی را که متمرکز بر نجات‌یافتن مرد است، غافل‌گیر می‌کند.

۶-۲-۲. چندمجلسی. بسیاری از افسانه‌های بررسی‌شده ساختاری ویژه دارند؛ به این ترتیب که سریالی یا چندمجلسی هستند و در همین ساختار ویژه نیز، تمرکززدایی مشاهده می‌شود. در این شگرد، مخاطب با حرکت از یک مجلس به مجلسی دیگر، در واقع، از تمرکز بر یک بخش، خارج و بر بخشی دیگر متمرکز می‌شود. در افسانه‌ی ملاچغندر، در هر مجلس (اپیزود)، ملاچغندر در دردسری تازه گرفتار می‌شود و پس از نجات‌یافتن، بار دیگر ماجرای تازه را از سر می‌گیرد و ذهن مخاطب را از رویدادی به رویداد دیگر به حرکت درمی‌آورد و از این طریق تمرکززدایی صورت می‌گیرد.

### ۶-۲-۳. زنجیره‌ی رخدادها (خوش‌اقبالی و بداقبالی)

در برخی افسانه‌ها، رخدادهایی بر محور خوش‌اقبالی یا بداقبالی شخصیت اصلی افسانه رخ می‌دهد. شتاب این رخدادها و ارتباطشان با یکدیگر سبب می‌شود که مخاطب زنجیره‌ای از رخدادهای خوب یا بد را در کنار هم ببیند. این رخدادها اگر در کنار هم و با این شتاب نبودند، رویدادی معمولی به شمار می‌آمدند.

در «رمال‌باشی» حمالی شغل خود را رها می‌کند و بدون هیچ آگاهی و تجربه‌ای به درخواست همسرش، به رمالی می‌پردازد. در هر اپیزود، از او کاری خواسته می‌شود و هر بار رویدادها به گونه‌ای معجزه‌آسا کنار هم چیده می‌شوند تا نهایت خوش‌اقبالی این قهرمان نمایانده شود. این رویدادها، نخست، در نظر مخاطب به گونه‌ای ظاهر می‌شود که گویی هیچ تردیدی در این نیست که این بار دیگر رمال‌باشی شکست می‌خورد؛ اما زنجیره‌ی خوش‌اقبالی او ادامه می‌یابد.

در گونه‌ای دیگر، این بداقبالی است که زنجیره‌ای از رویدادها را با شتابی بسیار پیش می‌برد. در تمثیل «خر ما از کرگی دم نداشت»، بدهکاری از دست طلبکار خود



می‌گریزد و از چنگ او رها می‌شود؛ اما در مسیر این فرار و در مدت زمانی اندک، چندین رخداد پی‌درپی وضعیت او را از بد به بدتر تبدیل می‌کنند و این‌بار، زنجیره‌ی بداقبالی‌های این قهرمان ادامه پیدا می‌کند. این رویدادها، هرکدام به‌تنهایی، رویدادی عادی جلوه می‌کنند؛ اما حضور همه‌ی آنها، اغراق افسانه را به نهایت می‌رساند؛ این‌ها پیوندها به‌تنهایی قصه‌ای مستقل به شمار نمی‌آیند و با دیگر رویدادهاست که معنا می‌یابند.

۶-۲-۴. **رگبار وارونگی.** پرش از ماجرا یا پاره‌روایتی به ماجرا یا پاره‌روایتی دیگر، رگباری از رویدادها را باسرعتی شگرف پدید می‌آورد؛ اما در این نوع که می‌توان آن را نزدیک به زنجیره‌ی رخدادها دانست، این شبه‌رخدادها نیز ویژگی‌های خود را دارند؛ آنها هر یک به‌تنهایی نوعی وارونگی و تضاد ذاتی را در خود جای داده‌اند. تنها افسانه‌ای که این ویژگی را دارد «حسن‌کچل» است. پرش از یک حادثه به حادثه‌ای دیگر با نوعی وارونگی از یک سو و زنجیره‌واربودن آنها از سوی دیگر، تمرکززدایی را به‌همراه دارد. «آن‌وقت‌ها که من هفت‌هشت‌ساله بودم، بابام شش‌هفت‌ماهه بود، مادرم قنداقش می‌کرد. پاهاش توی قنداقه سوخته بود. مادرم یه تخم‌مرغ داد به من که ببرم گل سرشور بگیرم که پاشد به سوختگی پای بابام. تخم‌مرغ از دستم افتاد و شکست. یه خروسی از توی تخم‌مرغ درآمد و فرار کرد رفت توی کاروان‌سرائی. من رفتم عقب خروس، دیدم بی‌انصاف‌ها گونی نخودلوییا بار خروس کرده‌اند...» (انجوی، ۱۳۵۳: ۱۸۵).

۶-۲-۵. **قصه‌درقصه.** گاه قصه‌ای در میانه‌ی افسانه آورده می‌شود که با ماجرای افسانه ارتباط بسیار 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. تمثیل «شتر دیدی ندیدی» از این دسته است. این شگرد می‌تواند زیرمجموعه‌ای از افسانه‌های چندمجلسی باشد، با این تفاوت که قصه‌ای که در میانه‌ی افسانه آورده می‌شود، قهرمانی مجزا دارد و مخاطب را در گشودن گره داستانی یاری می‌کند. تفاوت دیگر قصه‌درقصه با زنجیره‌ی رخدادها و رگبار وارونگی، در این است که در شگردهای پیشین، حرکت از رخدادی به رخداد دیگر است یا از جمله‌ای به جمله‌ی دیگر؛ اما در این‌جا حرکت از قصه‌ای به قصه‌ی دیگر است.

۶-۲-۶. **قصه‌های زنجیره‌ای.** این نوع نیز، گونه‌ای قصه‌درقصه است؛ البته تفاوت‌هایی با آن دارد. قصه‌های زنجیره‌ای ارتباط چندانی با موضوع اصلی افسانه ندارند. این افسانه‌ها معمولاً به این صورت هستند که قهرمان موظف به انجام‌دادن شرطی است و آن شرط، آوردن راز کسی است و این راز یا ماجرای زندگی، خود قصه‌ای دیگر است.

۶-۲-۷. **صحنه‌های هم‌زمان.** در این شگرد، دو صحنه در راستای هم پیش می‌روند؛ اما راوی تنها به روایت یکی از این صحنه‌ها می‌پردازد و در میانه‌ی افسانه، صحنه‌ی بعدی را پیش می‌کشد؛ به سخن دیگر، راوی در حرکت بین این دو صحنه است. نکته اینجاست که راوی در زمان‌هایی معین، از این شیوه بهره می‌جوید؛ زمانی که صحنه قرار است به استمراری برسد و قصه به گونه‌ای در حالتی ایستا قرار بگیرد، راوی صحنه را تغییر می‌دهد و گوشه‌ای دیگر از افسانه را روایت می‌کند. گاهی راوی در این میان عبارت‌ها و جمله‌هایی از زبان خود می‌آورد که شگرد مداخله‌ی راوی نیز به میان می‌آید؛ درواقع، هرگاه این شگرد با مداخله‌ی راوی<sup>(۳)</sup> همراه باشد، تمرکززدایی شگرفی در پی دارد.

این شگرد، به‌طور ضمنی، می‌تواند خودنمایی افسانه نیز باشد و ماهیت افسانه را آشکار کند؛ به‌این ترتیب که در زمانی معین، راوی بخشی از افسانه را رها می‌کند. این مسئله نشان‌دهنده‌ی این مطلب است که هر زمان، روایت به ایستایی می‌رسد، ماهیت داستانی خود را از دست می‌دهد؛ به همین سبب، باید به بخشی بپردازد که باز افسانه در اوج هیجان باقی بماند؛ برای نمونه، در افسانه‌ی «ملک‌محمد» می‌خوانیم: «ملک‌محمد مقداری جواهر برداشت و اسبی زین کرد و سوار شد و به راه افتاد و بنا کرد به رفتن. حالا، گوش گیر از برادرهای بدجنس. از آن طرف برادر بزرگتر که خیلی حسود بود، پنج برادر دیگرش را دور خود جمع کرد و گفت...» (انجوی، ۱۳۵۳: ۶۶).

صحنه‌های هم‌زمان می‌تواند با مداخله و خلاقیت راوی، تمرکززدایی افسانه را به اوج خود برساند. این شگرد در هفت افسانه به کار رفته است.

۶-۲-۸. **برچسب (متضاد یا هم‌سان).** گاهی، برخی از شخصیت‌های افسانه‌ها، نام‌ها یا صفت‌هایی دارند که با شخصیت آن‌ها بسیار ارتباط دارد؛ البته در آغاز، این ارتباط برای مخاطب، نکته‌ای مبهم است و در مسیر افسانه، به تدریج برای او روشن می‌شود؛ به همین سبب، تمرکززداست. گاهی این صفت یا نام، متضاد با شخصیتی است که در

افسانه آمده است و این تضاد نیز نوعی سپیدنویسی را پدید می‌آورد و به‌نوبه‌ی خود، می‌تواند تمرکززدا باشد. «ملاچغندر و زن بدکاره» و «شاهزاده‌ابراهیم و فتنه‌ی خون‌ریز» از نوع نخست هستند و نوع دوم این شگرد را می‌توان در افسانه‌ی «آگبوری» دید که نام شخصیت با ویژگی‌های او در تضاد است. آگبوری در گویش محلی «فسا» به معنای نادان است؛ درحالی‌که، مخاطب در سیر این افسانه با شخصیتی بسیار باهوش روبه‌رو می‌شود و این برای مخاطب نوعی تضاد را پدید می‌آورد؛ نکته‌ی دیگر در این افسانه، جمله‌هایی کنایی هستند که آگبوری این جمله‌ها را در معنای ظاهری که متضاد با معنای واقعی آن است، به‌کار می‌گیرد. این شگرد به‌نوعی می‌تواند آشنایی‌زداینده نیز باشد. به این ترتیب که فقط مخاطبی که با معنای این کنایه‌ها آشناست، از تضاد آن‌ها آگاه می‌شود و برای او تمرکززدایی صورت می‌گیرد.

۶-۲-۹. **سطحی‌نگری و ژرف‌نگری.** برخی روایت‌ها با توصیف جزئی از صحنه درکی سطحی از ماجرا را برای مخاطب پدیدمی‌آورند و سپس با کامل کردن صحنه، مخاطب را به‌سوی درکی درست از کل صحنه هدایت می‌کنند. برای نمونه، می‌توان به افسانه‌ی «یوسف شاه پریان و ملک‌احمد» اشاره کرد که در آن ملک‌احمد، در صحنه‌ای از این افسانه، با شخصی همراه می‌شود که در عوض مزدی، او را به بالای کوهی می‌فرستد و او از آنجا سنگ‌هایی را برای آن شخص به پایین می‌فرستد؛ اما وقتی که کار به پایان می‌رسد، جهود ملک‌احمد را رها می‌کند و می‌رود و او، ناگهان، خود را در میان انبوهی از استخوان و اسکلت می‌بیند و درمی‌یابد که سنگ‌ها نیز جواهر بوده‌اند: «ملک‌احمد گفت: 'راهی نشان بده تا من هم بیایم پایین.' مردک گفت: '۳۹ روز که خوردی و خوابیدی، مفتی که نبود؛ همانجا بمان.' ملک‌احمد ناراحت شد و دست‌وپا کرد تا راهی پیدا کند. دید تا چشم کار می‌کند، بالای این کوه، کله‌ی مرده است و استخوان پا. فهمید که هر بلایی به سر این همه آدم آمده، زیر سر همین مرد است. خوب که به اطراف خود نگاه کرد، دید سنگ‌ها هم لعل و جواهر است» (همان: ۱۵۴).

راوی در این نمونه هم‌سو با درک سطحی قهرمان، نخست برای مخاطب صحنه‌ای از پایین فرستادن سنگ‌هایی را به تصویر می‌کشد و به این ترتیب، مخاطب را تمرکزگرا می‌کند و سپس با توصیف کامل آن‌چه در اطراف قهرمان است، به آشکارشدن کل ماجرا برای مخاطب و حرکت ذهن او از سطح به ژرفا کمک می‌کند.

۶-۲-۱۰. دگردیسی قهرمان یا تغییر شکل. دگردیسی، می‌تواند گونه‌ای از شگرد رفت‌وبرگشت باشد. در این شگرد شخصیت‌ها تغییر شکل می‌دهند و به شکلی دیگر درمی‌آیند و دوباره، به شکل نخستین خود بازمی‌گردند؛ برای نمونه، دختران خود را به شکل حیوان یا پیرزنی زشت‌رو درمی‌آورند. در گونه‌ای دیگر، شخصیت به تغییر شکل خود ادامه می‌دهد و حتی گاهی در برخی از شخصیت‌ها، بازگشتی نیز دیده نمی‌شود و پایان کار آن شخصیت مرگ است. این تغییر از یک صورت به صورت دیگر، می‌تواند عاملی برای تمرکززدایی باشد؛ مخاطب بر یک صورت تمرکز می‌کند، بعد با تغییر شکل از آن تمرکز رها می‌شود و باز بر صورتی دیگر تمرکز می‌کند. در افسانه‌ی «بابل هند» هر دو گونه‌ی این شگرد دیده می‌شود. در شخصیت اصلی پرش از یک صورت به صورت دیگر و درنهایت، بازگشت به صورت نخست، نوعی رفت‌وبرگشت را سبب می‌شود. در شخصیت بابل که شخصیت منفی و شرور افسانه است، مرگ پایان کار اوست و بازگشتی دیده نمی‌شود و تنها، تغییر شکل سبب تمرکززدایی می‌شود.

«پسر به شکل بره شد و پدرش او را برد تا بفروشد. بابل او را دید و شناخت و خرید و برد که بکشد. پسر پیشدستی کرد و به صورت تاجی شد و به سر پادشاه نشست. [...] بابل هم به صورت درویش شد و به در قصر پادشاه آمد. پادشاه هرچه به او داد، نخواست و گفت: 'الاوله من تاج پادشاه را می‌خواهم.' وقتی که خواستند تاج را به درویش بدهند، تاج شکل انار شد و دانه‌دانه ریخت و یک دانه‌اش در کفش وزیر رفت. بابل به صورت خروس شد و دانه‌ها را برچید. دانه‌ی اصلی که روح پسر توی آن بود و در کفش وزیر رفته بود، به صورت روباهی شد و پرید خروس را که همان بابل باشد گرفت و خفه کرد» (همان: ۱۷۳).

۶-۲-۱۱. یک صحنه با دو نما. این شگرد فقط در افسانه‌ی «ملک محمد و دیو یک‌لنگو» مشاهده شد و منظور از آن، پرداختن به رویدادی از یک منظر و بازبینی همان صحنه از دیدی دیگر است. در صحنه‌ای از این افسانه، هفت برادر سوار بر اسب‌های خود هستند و به شهری نزدیک می‌شوند؛ در نمای بعدی، پادشاهی بر بالای قصر خود با دوربینی هفت سوار را در حال نزدیک شدن می‌بیند. این شگرد دو زاویه‌ی دید را نشان می‌دهد و مخاطب را از زاویه‌ای به زاویه‌ی دیگر حرکت می‌دهد: «پس از آن، ملک محمد و برادرانش سوار اسب شدند و به راه افتادند. رفتند و رفتند و رفتند تا اینکه به نزدیک شهری رسیدند. نگو از آن طرف پادشاه آن شهر داشت بالای قصر گردش

می‌کرد و دوربین می‌انداخت. ناگهان دید که هفت جوان با اسب به طرف شهر می‌آیند» (همان: ۷۱).

۶-۲-۱۲. **جابه‌جایی قهرمان.** در برخی از افسانه‌ها قهرمان یا شخصیت اصلی افسانه تغییر می‌کرد و شخصیتی دیگر این نقش را می‌پذیرفت. این حرکت افسانه از یک قهرمان به قهرمان دیگر سبب می‌شد که مخاطب از تمرکز بر یک قهرمان خارج شود و بر قهرمانی دیگر متمرکز شود. برای نمونه در «گل خندان» با ماجرای تاجری روبه‌رو هستیم که ورشکسته می‌شود و به‌نوعی مخاطب بر این متمرکز است که زندگی این تاجر، ماجرای این افسانه است؛ اما با تولد دختر تاجر، به‌سرعت ماجرا تغییر می‌کند و حول این دختر می‌چرخد.

۶-۲-۱۳. **مناظره.** در شگرد مناظره<sup>(۴)</sup>، دو شخصیت از افسانه، در حال پرسش و پاسخی غافل‌گیرکننده‌اند. گاهی پرسش و پاسخی در کار نیست؛ ولی درخواستی عجیب از سوی یکی از شخصیت‌ها مطرح می‌شود و طریقه‌ی برآوردن این درخواست نیز، تمرکززدایانه و غافل‌گیرکننده است. در افسانه‌ی «ملای مکتب»، پرسش و پاسخ این مناظره را می‌سازد و در «دختر چوپان»، هم پرسش و پاسخ و هم درخواست و اجابت آن است که سبب تمرکززدایی می‌شود.

در بخشی از افسانه‌ی «دختر نارنج و ترنج» نیز، میان پسر پادشاه و کنیزی که خود را به جای دختر نارنج و ترنج معرفی می‌کند، پرسش و پاسخی جذاب درمی‌گیرد که شایسته‌ی توجه است: «پسر پادشاه بالای درخت رفت. وقتی چشمش به کنیز خورد، نزدیک بود قالب تهی کند. گفت: 'تو همان دختر نارنج و ترنجی؟' کنیز گفت: 'مگر شک داری؟' شاهزاده گفت: 'پس چرا این قدر سیاه شده‌ای؟' گفت: 'از بس آفتاب به صورتم تابیده.' شاهزاده گفت: 'پس چرا لب‌هایت این قدر کلفت شده؟' گفت: 'از بس با خودم حرف زدم.' شاهزاده گفت: 'پس چرا چشم‌هایت این قدر از کاسه بیرون آمده؟' گفت: 'از بس به این راه نگاه کرده‌ام.' شاهزاده گفت: 'پس چرا موهایت این‌طور است؟...'» (انجوی، ۱۳۵۳: ۳۱۸).

## ۷. باهم‌نگری و نتیجه‌گیری

در این پژوهش، شگردهای تمرکززدایانه‌ی «معصومیت و تجربه» که پیش‌ازین، از کاوش در افسانه‌های صبحی به دست آمده بودند، بار دیگر در افسانه‌های انجوی شیرازی به آزمون برده شدند و مصداق‌ها و نمونه‌هایی تازه برای آن‌ها یافت شد. نمود

این شگردها گاه متفاوت و گاه گسترش‌دهنده بودند؛ برای شگرد «رفت و برگشت» گونه‌های دیگر همچون: «دور» و «رفت و برگشت» در سیر روایی یافت شد؛ همچنین، گونه‌های متفاوت پایان‌بندی‌ها و چرایی تمرکززدایی آن‌ها نمایان شد؛ «وارونه‌سازی» نیز در نمونه‌هایی بدیع، تنها منحصر به وارونه‌شدن طرح‌واره‌های ذهنی مخاطب نبود؛ بلکه گاه، افسانه خود، مفهومی را تکرار می‌کرد و طرح‌واره‌ای برای مخاطب می‌ساخت و آنگاه خود در اپیزود پایانی، این طرح‌واره را وارونه می‌کرد. به‌طور کلی، نمودهای تازه‌ی تمرکززدایی، در قالب سیزده شگرد، نمایان و هر یک بررسی شدند؛ اما در یک باهم‌نگری درباره‌ی همه‌ی شگردهای به‌دست‌آمده، می‌توان نکته‌هایی را درباره‌ی آن‌ها افزود. این نکته‌ها از توجه به ویژگی‌های هر یک از شگردها به دست آمده‌اند:

۱. برخی از شگردها از ساختار قصه‌ها به دست آمده‌اند و برخی دیگر، مربوط به شگردهای ویژه‌ی راوی می‌شوند؛ ساختار «قصه در قصه»ی برخی افسانه‌ها و مداخله راوی دو شگرد با دو مبنای متفاوتند.

مهم‌ترین تفاوت افسانه‌های انجوی و صبحی در همین نکته است. صبحی وارد افسانه می‌شود؛ و گاهی مخاطب را به بازی می‌گیرد و این مداخله می‌تواند مخاطب را به اوج تمرکززدایی برساند؛ بنابراین از این نظر، صبحی با تغییرات خود، ساختار تمرکززدایانه‌ی افسانه‌ها را با مداخله‌اش پربارتر کرده است؛ این درحالی است که راویان افسانه‌های انجوی چنین نمی‌کنند؛ البته شگردها در افسانه‌ها وجود دارند؛ اما تنها راویان خلاق از آن‌ها بهره می‌جویند و مخاطب را به اوج لذت می‌رسانند.

۲. در برخی شگردها، هم‌پوشانی‌هایی دیده می‌شود. شش شگرد «صحنه‌های هم‌زمان»، «یک صحنه با دو نما»، «جابه‌جایی قهرمان»، «رفت و برگشت»، «چندمجلسی» و «قصه در قصه» ویژگی‌ها یا زیرساخت‌هایی مشابه دارند؛ به این ترتیب که هرکدام از این شگردها با نوعی حرکت، سبب تمرکززدایی از مخاطب می‌شوند. حرکت از صحنه یا مجلس یا نمایی، به صحنه، مجلس یا نمایی دیگر، حرکت در سیر روایی که در رفت و برگشت وجود دارد و حرکت از قهرمانی به قهرمان دیگر، از نمونه‌های این شگردها هستند. «اغراق»، «شگردهای فراداستانی»<sup>(۵)</sup>، «وارونه‌سازی» و «برچسب‌های متضاد» نیز به گونه‌ای دیگر تمرکززدایی می‌کنند. در این گروه همه‌ی شگردها به‌نوعی مخاطب را غافل‌گیر می‌کنند؛ به‌بیان دیگر، در مسیر افسانه، برای مخاطب، انتظارهایی از قصه یا از قسمتی از روایت پدید می‌آید و منتظر است تا آن‌گونه که پیش‌بینی می‌کند،

افسانه ادامه پیدا کند؛ اما این شگردها با حضورشان، مخاطب را غافل گیر می‌کنند؛ پس می‌توان نتیجه گرفت که غافل‌گیری، شگردی ویژه نیست، بلکه ژرف‌ساخت بسیاری از شگردهای تمرکززدایانه و نوعی آشنایی‌زدایی است!

گروهی دیگر از شگردهای تمرکززدایانه، مانند «زنجیره‌ی رخدادها»، «نمای دور و نزدیک»، «رگبار وارونگی»، «دگردیسی قهرمان»، «سطحی‌نگری و ژرف‌نگری» و «مناظره»، ویژگی‌های گروه اول و دوم را با هم دارند و تلفیقی از حرکت و انتظارشکنی در آن‌ها سبب تمرکززدایی می‌شود؛ برای نمونه، می‌توان به شگرد دگردیسی قهرمان اشاره کرد که در آن، ازسویی می‌توان حرکت از چهره‌ای به چهره‌ی دیگر را دید و ازسوی دیگر، هر بار با تغییر ناگهانی چهره‌ی قهرمان یا ضدقهرمان، مخاطب به‌نوعی غافل‌گیر می‌شود. در نمودار شماره‌ی ۱ شگردها در دسته‌بندی‌های نام‌برده، آورده شده‌اند.

نمودار شماره‌ی ۱: دسته‌بندی شگردهای تمرکززدایی



۳. نکته‌ای دیگر که در بررسی افسانه‌ها وجود داشت و شاید بتوان آن را محدودیتی برای برخی از شگردها دانست، این بود که برخی شگردها، ارتباط فراوانی با شیوه‌ی خوانش و درک و دریافت مخاطب داشتند؛ به‌عبارت دیگر، آگاهی مخاطب بود که آن‌ها را به شگردی تمرکززدایانه تبدیل می‌کرد. شگردهای «پایان خوش»، «وارونه‌سازی»، «برچسب‌های متضاد» و حتی در دیدی گسترده‌تر «اغراق» از این دست بودند. در «پایان خوش» نیز آگاهی مخاطب از سیر داستانی و اینکه پایان، به‌هرحال، خوش است، سبب می‌شد که مخاطب به جای تمرکز بر پایان افسانه، به چگونگی رخدادهای داستانی توجه کند؛ در واقع، با این دید اگر مخاطبی از چگونگی روند افسانه آگاهی نداشته باشد، بر پایان افسانه متمرکز باقی می‌ماند.

در «وارونه‌سازی» و «برچسب‌های متضاد» مخاطب باید با نقش‌ها و کنایه‌هایی آشنا می‌بود تا وارونگی آن‌ها، او را تمرکززدا می‌کرد. حتی در «اغراق» نیز آشنایی مخاطب با طرح‌واره‌های معمول سبب می‌شد که طرح‌واره‌ی معمول‌شده‌ی او برهم بریزد و بتواند بزرگ‌نمایی موجود در قصه‌ها را درک کند. با توجه به مطالب پیش‌گفته، این پرسش به ذهن می‌آید که آیا همه‌ی شگردها به‌گونه‌ای به مخاطب و انتظاریها و درک او بازمی‌گردند؟

البته در بعضی شگردها، خوانش مخاطب تأثیری بسزا دارد و درک اوست که ویژگی‌هایی از افسانه را به شگردی تمرکززدا یا نه تبدیل می‌کند؛ اما در برخی دیگر، افسانه، مخاطب را بر نقطه‌ای متمرکز می‌کند و انتظاری را در او پدید می‌آورد، آنگاه، خود، این انتظار و تمرکز مخاطب را بر هم می‌ریزد؛ برای نمونه، بهتر است دو شگرد «وارونه‌سازی» و «سطحی‌نگری و ژرف‌نگری» را با هم مقایسه کنیم. در «وارونه‌سازی» مخاطب بر طرح‌واره‌ای متمرکز است؛ برای نمونه، مخاطب الاغ را نمادی از کم‌هوشی می‌داند و با خواندن افسانه‌ای مانند «شیرشکر» که در آن الاغ هوشمند نشان داده می‌شود، این طرح‌واره برای او شکسته می‌شود و تمرکززدایی صورت می‌گیرد؛ اما اگر مخاطبی با این طرح‌واره آشنا نباشد و نداند که الاغ نماد چه چیزی است، آنگاه دیگر این افسانه برای او تمرکززدایی نمی‌کند؛ زیرا مفهومی در ذهنش درباره‌ی الاغ وجود ندارد تا وارونه شود.

شگردهایی همچون «سطحی‌نگری و ژرف‌نگری» به‌گونه‌ای دیگر تمرکززدایی می‌کنند؛ به این ترتیب که در سیر افسانه مخاطب را بر نقطه‌ای متمرکز می‌کنند و سپس خود، این تمرکز را بر هم می‌ریزند. آگاهی پیشین مخاطب در این شگرد تأثیری ندارد؛ در اینجا نخست، افسانه، مخاطب را بر جزئی متمرکز و سپس با آشکارشدن ناگهانی کل صحنه، او را تمرکززدا می‌کند. درواقع، برخی شگردهای تمرکززدا یا نه، تنها، تمرکز مخاطب را از امری بر هم می‌زنند؛ حال آنکه برخی دیگر، نخست مخاطب را بر امری متمرکز می‌سازند و بعد تمرکزی را که خود موجب آن شده‌اند بر هم می‌ریزند؛ به‌بیان دیگر، برخی از شگردها، نوعی نوسان در خود دارند و برخی دیگر این‌چنین نیستند. دانش پیشین مخاطب، در این شگردها مؤثر نیست؛ زیرا در اینجا، افسانه است که به مخاطب آگاهی می‌دهد و برای او طرح‌واره‌ای می‌سازد و خود نیز از آن تمرکززدایی می‌کند. زمانی که نیمی از شگرد (تمرکزگرایی) به مخاطب سپرده می‌شود، هرگز



نمی‌توان با اطمینان از تمرکززدابودن آن شگرد سخن گفت؛ آشنا بودن یا نبودن مخاطب با طرح‌واره‌های معمول، پرسش و تردیدی همیشگی است! اما اگر در پی شگردهایی باشیم که نوسانی را در خود جای داده‌اند و خود هم تمرکزگرا و هم تمرکززدا هستند این تردید از میان می‌رود.

۴. سخن پایانی، ارتباط میان تمرکززدایی و لذت است که می‌توان آن را برآمده از تنشی میان تمرکزگرایی و تمرکززدایی دانست. چه مخاطب از پیش تمرکزگرا باشد و با شگردی در افسانه‌ای تمرکززدا شود و چه این تمرکزگرایی را افسانه برای او پدید آورده باشد، در اینجا تفاوتی ندارد؛ زیرا نکته‌ی مهم این است که لحظه‌ی تنش یا نوسان میان تمرکزگرایی و تمرکززدایی، برای او لذتی شگرف را به همراه می‌آورد.

#### ۸. پیشنهادهای پژوهش

شعر کودک و آرایه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی آن موضوعی بسیار پرسش‌برانگیز در ادبیات کودک است؛ که می‌توان با دیدی تمرکززدایانه، به آن جهت داد و به این ترتیب به استقلال ادبیات کودک نزدیک‌تر شد.

#### یادداشت‌ها

(۱). بنیان‌فکن‌ها از منتقدان نظریه‌ی پیازه بودند که بر روش اثبات‌گرایانه و ساختارگرایانه‌ی او خرده گرفتند. آن‌ها منتقدان اصلی ساختارگراها بودند و به بحث عدم قطعیت توجه داشتند (نک: فلیک، ۱۳۸۸: ۸۶ و ۸۷).

(۲). استادان گرانقدر، مرتضی خسرونژاد، زهرا ریاحی‌زمین و سعید حسام‌پور، صاحب‌نظرانی هستند که نگارنده را در انتخاب سی افسانه از مجموعه‌افسانه‌های انجوی یاری داده‌اند.

(۳). شاید ازسویی بتوان این شگرد را گونه‌ای از مداخله‌ی راوی دانست؛ به این ترتیب که حتی عبارت‌هایی ساده همچون: «از آن طرف» نیز، وقفه‌هایی هستند که راوی با مداخله‌ی نه‌چندان آشکار خود آن‌ها را در سیر قصه می‌گنجانند؛ اما ازسوی دیگر، مداخله‌ی راوی، صنعتی آشکار است و حضور راوی باید کاملاً محسوس باشد.

(۴). این شگرد را پیش از این، خسرونژاد با عنوان «کَل‌کَل» مطرح کرده است؛ اما واژه‌ی «مناظره» به سبب کلی‌تر بودن آن انتخاب شد که البته باز هم شبهه‌هایی را پدید می‌آورد؛ زیرا مناظره در آرایه‌های ادبی با پرسش و پاسخ و استدلال و قانع کردن طرف مقابل همراه است؛ بنابراین این نام قطعی نیست.

<sup>1</sup> Deconstructionist

(۵). مداخله‌ی راوی و خودنمایی افسانه.

در پایان لازم می‌دانم که از استاد گران‌قدرم، دکتر مرتضی خسرونژاد سپاس‌گزاری کنم که اگر نبود راهنمایی‌های بی‌دریغ و سازنده‌شان، هرگز توفیق نگاشتن این مقاله را نمی‌یافتیم.

### فهرست منابع

- انجوی شیرازی، ابوالقاسم. (۱۳۵۲). *قصه‌های ایرانی*. تهران: امیرکبیر.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۵۳). *عروسک سنگ صبور*. تهران: امیرکبیر.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۵۷). *تمثیل و مثل*. تهران: امیرکبیر.
- چمبرز، ایدن. (۱۳۸۷). «خواننده‌ی درون کتاب»، [ترجمه طاهره آدینه‌پور]، در *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک*. به کوشش مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص ۱۱۳-۱۵۲.
- خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۲). *معصومیت و تجربه؛ درآمدی بر فلسفه‌ی ادبیات کودک*. تهران: مرکز.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۰). *چگونه توانایی تفکر فلسفی کودکان را پرورش دهیم؟؛ ضمیمه‌ی داستان‌های فکری*. مشهد: به‌نشر.
- دونالدسون، مارگارت. (۱۳۷۰). *ذهن کودک*. ترجمه‌ی حسین نائلی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: نشر نو.
- فلیک، اووه. (۱۳۸۸). *درآمدی بر تحقیق کیفی*. ترجمه‌ی هادی جلیلی، تهران: نی.
- مارزلف، اولریش. (۱۳۷۶). *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*. ترجمه‌ی کیکاووس جهان‌داری، تهران: سروش.
- مرادپور، ندا. (۱۳۹۱). *شگردهای تمرکززدایی در قصه‌های ایرانی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز.

Khazaie, D & Khosronejad, M. (2007). "A Genetic Epistemological reading of Tale from shakespeare and persian folktales". *The Charles Lamb Bulletin*. New series No. 17, PP.15-23.

Mayring, P. (2000). "Qualitative Content Analysis". *Forum Qualitative Sozial Forschung*. Volume 1.