Shiraz University
Journal of Children's Literature Studies
Semiannual, ISSN: 2783-0616
Spring - Summer 2025

Extended Abstract
Vol 16, Issue 1, Spring - Summer 2025, Ser 31

DOI: 10.22099/JCLS.2024.49764.2029

Analyzing the Rewritten Stories of *Kelileh va Demneh* Based on Nikolajeva's Narrative Dimensions

Zahra Amini Mostafa abadi
Sajad Najafi Behzadi*

Introduction

Ancient literary texts not only convey valuable educational contents and concepts to children and young adults, but provide them with the opportunities to engage in fantasy and experiencing a different world (the world of stories). In the world of fiction, children and young adults, without the direct intervention of adults, get along with the hero of the work as well as the atmosphere and mood of the story and gain many bitter and sweet experiences. Communicating with some ancient literary texts seems somewhat difficult for children and young adults; therefore, creative rewriting of these texts can make communication easier. The stories of *Kelileh va Demneh* have many potentials to turn into creative stories and even attractive animations. Creating a new structure in rewriting *Kelileh va Demneh* stories is an important platform for children and young adults to communicate with the original text. The aim of the current research is to investigate and analyze the rewritten stories of *Kelileh va Demneh* based on Nikolajeva's perspective and idea of narrative dimensions. Nikolajeva suggests various solutions to develop a creative and different narrative. Paying attention to the beginning, ending and opening, increasing the plot, creating conflict and suspense can make changes in the narrative of the story. The research questions are as follows: 1) how can a creative rewriting with a different and new structure be created for young adult audiences with the help of Nikolajeva's narrative dimensions? 2. In the reviewed rewritten stories, which of Nikolajeva's dimensions are used?

Research Method

The research method is descriptive-analytical and the method of collecting information is the examination and analysis of library documents. After studying Nikolajeva's narrative dimensions, the rewritten stories of *Kelileh va Demneh* by Mehdi Azar-yazdi, Mohammad Hasan Shirazi and Davoud Lotfollah have been analyzed based on these dimensions. For this review, the first rewriter (Azar-yazdi) and the latest rewriters (Shirazi and Lotfollah) have been selected.

* Assistant Prof in Persian Language and Literature of Shahrekord University, Shahrekord, Iran.
najafi@sku.ac.ir

COPYRIGHTS ©2025 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

Discussion

In this section, the most important components and aspects of narrative, such as the element of travel, beginning of stories, timing and ending in the stories of *Kelileh va Demneh* are discussed. The endings of the reviewed stories are different. For example, Mehdi Azar-yazdi often choses a closed ending for his rewritten stories. Most of his stories have a happy ending. In ancient stories, usually the time is not clear; and the place is also expressed in a general way. In the rewritten stories under review, the exact and calendar time is not specified. At the beginning of all the stories, Azar-yazdi mentions the phrase "once upon a time" which shows the timeless nature of the story. The writers of children's and young adults' stories usually choose a short period of time for narration and we are not faced with long-term narratives in such stories. The rewritten stories of the three mentioned authors are incident-oriented, and descriptions and additional explanations are not much discussed in these stories. Sometimes, dealing with details and descriptions (usually not long and boring) is a suitable element for creating atmosphere and conveying the mood of the story and even the characters to the audience. The element of travel can be seen in the rewritten stories. This element disturbs the balance of the story from the beginning. Returning home is accompanied by bitter and sweet experiences which are significant for children and young adults. The plot of such stories is one of the most traditional narrative plots that were used in oral stories and then adapted into children's stories, which can be called the original plot. In this journey, the audience learns many things along with the hero of the story and gains important and significant insights from the bitter and sweet experiences of the character's life. In fact, this journey is a journey of knowledge for children and young adults; in other wirds, it is a kind of going toward maturity and evolution.

Conclusion

The research showed choosing the right beginning and ending, using the element of travel in the narrative, paying attention to the dimensions of time in the narrative and developing the plot are the most important dimensions of narrative for creative rewriting. In all the stories, cause and effect relationships rule among the events of the story and show the chronological order. All the rewritten stories of *Kelileh va Demneh* in Azaryazidi's book are written with a regular chronological structure; and in all the stories, attention is paid to the sequence of events and the order of retelling the events which are based on linear movement. However, Shirazi's and Lotfollah's rewritings are stories with a look at the past. The results showed that it is possible to create a new and creative structure in stories rewritten from ancient literary texts based on Nikolajeva's narrative dimensions. Choosing the right beginning, using the element of travel in the narrative, paying attention to the dimensions of time in the narrative and developing the plot are the most important dimensions of narrative for a creative rewriting.

Keywords: Rewriting, *Kelileh va Demneh*, narrative dimensions, Nikolajeva.

Resources

Azaryazdi, M. (2021). *Good stories for good children*. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]

Chambers, A. (2007). The reader in the book. In M. Khosronejad (Ed.), *Inevitable re-readings*. Tehran: Center for the Intellectual Development of Children and Adolescent. [in Persian]

Dibble, E. (2008). *Plot in the story* (M. Talaei, Trans.). Ahvaz: Rasesh. [in Persian]

Hesampour, S. (2011). Looking at the dimensions of narration in the story of "The three magic whistles" by Ahmad Akbarpour (based on Maria Nikolajeva's theory). *Children's Literature Studies*, *3*(1), 19-46. [in Persian]

Jalali, M. (2013). *Indicators of adaptation in children and adolescent literature*. Tehran: Taravat Publishing House. [in Persian]

Lotfollah, D. (2021). *Tales of Kelileh va Demneh*. Tehran: Peidayesh. [in Persian]

Monshi, N. (2006). *Translation of Kelileh va Demneh*. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]

Nikolajeva, M. (2007). "Beyond the order of the story." In M. Khosronejad (Ed.), *Inevitable re-readings.* Tehran: Center for the Intellectual Development of Children and Adolescent. [in Persian]

Nikolayeva, M. (2018). *Introduction to aesthetic approaches to children's literature* (M. Hejvani, Trans.). Tehran: Center for the Intellectual Development of Children and Adolescent. [in Persian]

Propp, V. (2007). *The morphology of fairy tales* (F. Badrei, Trans.). Tehran: Tous. [in Persian]

Safari, J., Rahimi, M. & Najafi Behzadi, S. (2013). A look at the elements of the story in the rewriting of the book *Sweet Tales of Kelileh va Demneh for young aduls*. *Children's Literature Studies*, *2*(4), 77-101. [in Persian]

Safari, J. & Najafi Behzadi, S. (2019). *Rewriting methods of ancient literary texts for young adults*. Shahrekord: Shahrekord University. [in Persian]

Shirazi, M. H. (2017). *Tales of Kelileh va Demneh*. Tehran: Payam Mehrab. [in Persian]

Sahba, F. (2008). Examination of time in *Beyhaqi History* based on the theory of time in narration. *Literary Researches*, *5*(21), 89-111. [in Persian]

Toolan, M. J. (2006). *Narratology: A linguistic-critical introduction* (F. Alavi & F. Nemati, Trans.). Tehran: Samt. [in Persian]

Younesi, E. (2003). *The art of story writing*. Tehran: Negah. [in Persian]

Zhou, V. (2014). *Poetics of novel* (N. Hejazi, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian]

مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
بهار و تابستان ۱۴۰۴
شاپا الکترونیکی: ۰۶۱۶-۲۷۸۳
مقاله‌ی علمی پژوهشی، دوفصلنامه، سال ۱۶، بهار و تابستان ۱۴۰۴
شماره‌ی اول، پیاپی ۳۱، صص ۱-۱۸
OPEN ACCESS
DOI: 10.22099/JCLS.2024.49764.2029

تحلیل داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی *کلیله و دمنه* براساس ابعاد روایتمندی نیکولایوا

زهرا امینی مصطفی‌آبادی*
سجاد نجفی بهزادی**

چکیده

استفاده از شیوه‌ها و نظریه‌های گوناگون برای ایجاد خلاقیت در داستان‌های بازنویسی‌شده از متون کهن ادبی برای کودک و نوجوان، مسأله‌ای مهم و درخور توجه است. هدف از بازنویسی متون کهنی چون کلیله و دمنه، آشنایی مخاطبان با ویژگی‌های ادبی متن اصلی و خوانش حکایت‌های جذاب آن است. هدف پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی کلیله و دمنه براساس ابعاد روایتمندی ماریا نیکولایوا و پاسخ به این پرسش‌هاست: ۱. چگونه می‌توان به کمک ابعاد روایتمندی نیکولایوا یک بازنویسیِ خلاق با ساختاری متفاوت و تازه برای مخاطبان نوجوان ایجاد کرد؟ و ۲. در داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی بررسی‌شده، کدام‌یک از ابعاد روایتمندی نیکولایوا استفاده شده است؟ روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات، به شکل بررسی اسناد کتابخانه‌ای است. نتایج پژوهش نشان داد که با استفاده از ابعاد روایتمندی، می‌توان ساختار جدید و خلاقی در داستان‌های بازنویسی ایجاد کرد. انتخاب شروع مناسب، پایان‌بندیِ باز و ایجاد روزنه، استفاده از عنصر سفر در روایت، توجه به ابعاد زمان‌مندی در روایت و پیرنگ فزاینده، مهم‌ترین ابعاد روایتمندی برای بازنویسی خلاق به‌شمار می‌روند. به‌جز چند داستان از لطف‌الله که از پایانی باز استفاده شده است، بیشتر داستان‌های بازنویسیِ بررسی‌شده، پایانی بسته داشته‌اند. عنصر سفر در بیشتر داستان‌های بازنویسی دیده شد. در بخش زمان‌مندی، بیشتر داستان‌های بازنویسی، زمانِ خطی دارند؛ فقط در برخی از داستان‌های بازنویسیِ لطف‌الله و شیرازی، گاهی زمان‌پریشی، روایت پس‌نگر و آینده‌نگر دیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ابعاد روایتمندی، بازنویسی، کلیله و دمنه، نیکولایوا.

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران zahra5578amini@gmail.com
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران najafi@sku.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۳/۲۹

COPYRIGHTS ©2025 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

۱. مقدمه

متون کهن ادبی، افزون‌بر انتقال مطالب و مفاهیم ارزشمند تعلیمی و تربیتی، مسیر خیال‌اندیشی و تجربه‌اندوزی در دنیایی متفاوت (دنیای قصه) را برای کودکان و نوجوانان فراهم می‌کنند. در دنیای قصه و داستان، مخاطبِ کودک و نوجوان، بدون دخالت مستقیم بزرگ‌سالان با قهرمان اثر، فضا و حال‌وهوای قصه همراه می‌شود و تجربه‌های تلخ‌وشیرینِ زیادیبه دست می‌آورد. ازآنجایی‌که برقراری ارتباط با برخی از متون کهن ادبی برای کودکان و نوجوانان تاحدودی دشوار به‌نظر می‌رسد، بازنویسی خلاق این متون می‌تواند مسیر ارتباط را آسان‌تر کند. بازنویسی، متن کهن را در ساختاری جدید و فهم‌پذیر در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. «در فرایند بازنویسی، هدف، شناسایی واژه‌های دشوار در متن کهن و تلاش برای ساده‌کردن آن‌ها به‌وسیله‌ی جایگزین‌کردن واژه‌های مترادف و آسان به‌جای کلمات دشوار و ایجاد ساختاری جدید است» (Petersen, 2007: 212). در بازنویسی، نویسنده با اعمال تغییرات در ساختار، عناصر قصه، روایت و حفظ محتوای متن کهن، ساختار تازه‌ای ایجاد می‌کند. «در بازنویسی، احساس و عقیده‌ی جدید تولید نمی‌شود؛ بلکه کنش بازنویسی بیشتر در خلقِ عمل‌ها و عکس‌العمل‌های موجود در متنِ بازنوشته است» (Harris, 2006 :2).

یکی از متون جذاب و خواندنی برای گروه سنی کودک و نوجوان، کلیله و دمنه است. اثری تمثیلی و زیبا که مهم‌ترین مفاهیم اخلاقی و تربیتی را در قالب زبان حیوانات به مخاطب خود منتقل می‌کند. نثر فنی و مصنوع کلیله و دمنه، مانعی برای خوانش و دریافت مفاهیم تربیتی برای مخاطب کودک و نوجوان شده است (رک. صفری و نجفی، ۱۳۹۹: ۸۸). بازنویسی خلاقِ حکایت‌های این اثر، می‌تواند نوجوانان را با مفاهیم و آموزه‌های اخلاقی‌تربیتی آشنا کند. در بازنویسی خلاق، نویسنده، ضمن حفظ پیام و محتوای اثر پیشین، ساختار جدیدی در داستان ایجاد می‌کند. خلاقیت در شروع و پایان‌بندیِ داستان، چندصدایی، مشارکت خواننده در داستان، سپیدنویسی، افزایش حس تعلیق در داستان، ایجاد فضاهای جدید درون‌متنی و... از مهم‌ترین الگوهای بازنویسی خلاق است. «ساده‌کردن زبانِ دشوارِ متنِ کهن، تقلید از پیش‌متن، درون‌مایه‌ی آشکار، شروع و پایان یکسان از الگوهای بازنویسی ساده است» (جلالی، ۱۳۹۳ :۶۷). جلالی بازنویسی را به دو گونه‌ی بازنویسی آزاد و بسته تقسیم می‌کند که بازنویسی آزاد، نوعی بازنویسیِ خلاق است. حکایت‌های *کلیله و دمنه*، قابلیت‌های زیادی برای تبدیل‌شدن به داستانی خلاق و حتی انیمیشنی جذاب را دارد. ایجاد ساختاری خلاق و جدید در بازنویسی حکایت‌های *کلیله و دمنه*، بستر مهمی برای ارتباط کودکان و نوجوان با متن اصلی است. هدف پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی *کلیله و دمنه* براساس دیدگاه و ابعاد روایتمندی نیکولایواست. نیکولایوا برای ایجاد یک روایت خلاق و متفاوت، راهکارهای مختلفی پیشنهاد می‌دهد. شروع، پایان و ایجاد روزنه، پیرنگ فزاینده، کشمکش و تعلیق، می‌تواند در روایت داستان تغییراتی ایجاد کند. سؤالات پژوهش عبارت است از: ۱. چگونه می‌توان به‌کمک ابعاد روایتمندی نیکولایوا، یک بازنویسی خلاق با ساختاری متفاوت و تازه برای مخاطبان نوجوان ایجاد کرد؟ ۲. در داستان‌های بازنویسی‌شده‌یِ بررسی‌شده، کدام‌یک از ابعاد روایتمندی نیکولایوا استفاده شده است؟

۱. ۱. پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی بررسی و تحلیل داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی *کلیله و دمنه* براساس ابعاد روایتمندی نیکولایوا، پژوهش مستقلی انجام نشده است؛ اما درباره‌ی نقد داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی *کلیله و دمنه* و همچنین استفاده از ابعاد روایتمندی در متون

ادبی به‌ویژه رمان و داستان، پژوهش‌هایی صورت گرفته است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

حسام‌پور و آرامش‌فرد (۱۳۹۱) در مقاله‌ی «نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان *سه سوت جادویی* احمد اکبرپور، برپایه‌ی نظریه‌ی ماریا نیکولایوا»، به این نتیجه دست یافتند که اکبرپور با ارائه‌ی راهکارهای نوین که نیکولایوا در نظریه‌ی خود به‌عنوان نقاط قوت داستان‌های کودک به آن‌ها اشاره می‌کند، توانسته است تاحدودی به جذابیت داستان کمک کند. ازجمله‌ی این شگردها، روزنه و پیرنگِ باز داستان و توصیف دقیق صحنه‌ها و جزئیات است.

صفری و نجفی (۱۳۹۹) در کتاب *شیوه‌های بازنویسی متون کهن ادبی برای نوجوانان*، در بخشی از کتاب، به مقوله‌ی بازنویسی و نقد عناصر داستان در *کلیله و دمنه* پرداخته‌اند.

نجفی‌بهزادی و ادراکی (۱۴۰۲) در مقاله‌ی «تحلیل حکایت‌های بازنویسی‌شده‌ی *کلیله ودمنه* براساس انواع اقتباس»، به این نتیجه رسیدند که بازنویسان از معیارهای بازنویسی خلاق استفاده‌ی چندانی نکرده‌اند و حکایت‌ها به‌صورت ساده، بازنویسی شده‌اند.

۱. ۲. روش تحقیق

روش تحقیق، توصیفی‌تحلیلی و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات به‌صورت بررسی و تحلیل اسناد کتابخانه‌ای است. بعد از مطالعه‌ی ابعاد روایتمندی نیکولایوا، داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی *کلیله و دمنه* اثر مهدی آذریزدی، محمدحسن شیرازی و داود لطف‌الله براساس این ابعاد تحلیل و بررسی شده‌اند. برای این بررسی، اولین بازنویسی (آذریزدی) و آخرین بازنویسی‌ها (شیرازی و لطف‌الله) انتخاب شده‌اند.

۲. بررسی ابعاد روایتمندی در داستان‌های بازنویسی‌شده

در این بخش، به ابعاد روایتمندی در داستان‌های بازنویسی‌شده پرداخته می‌شود. از آثار سه بازنویس، نمونه‌های روایتمندی، تحلیل و بررسی می‌شوند.

۲. ۱. عنصر شروع

از نظر ماریا نیکولایوا، باید در ابتدای داستان کودک یک مقدمه و زمینه‌چینیِ مناسب وجود داشته باشد و پس از آن، ماجرای اصلی داستان و گره‌افکنی صورت بگیرد، در این صورت، کودک راحت‌تر داستان را درک می‌کند و با آن ارتباط برقرار می‌کند. «توضیحات بیش‌ازحد در آغاز داستان، موجب می‌شود داستان بیشتر به توضیحات تبدیل شود و درنتیجه شرح‌های طولانی، خیلی سریع کسل‌کننده می‌شوند» (دیبل، ۱۳۸۷: ۳۸). برای گروه سنی نوجوان، به‌دلیل برخی ویژگی‌های روان‌شناسی (دایره‌ی واژگان، سطح فهم و درک)، می‌توان از شروع خلاق و حتی متفاوت استفاده کرد. شروع و آغاز خلاقانه‌ی داستان، زمینه‌ی خوانش و ترغیبِ خواننده به متن را فراهم می‌کند؛ نکته‌ی مهمی که بسیاری از نویسندگان و بازنویسان از آن غافل هستند.

مهدی آذریزدی، داستان‌های خود را با توصیف مکان وقوع رخدادها، شروع می‌کند. برای نمونه در داستان *سنگ‌پشت پرحرف*، شروع داستان با توصیف مکان و دادن اطلاعاتی درباره‌ی شخصیت‌ها به مخاطب همراه است. «در صحرای سبز

و باصفایی در دامنه‌ی کوهی، دریاچه‌ی بزرگی از آبِ برف و باران به‌وجود آمده بود و دو مرغابی و یک سنگ‌پشت در آنجا زندگی می‌کردند. سنگ‌پشت حیوان بی‌آزاری است و برای همین، مرغابی‌ها با او دوست بودند» (آذریزدی، ۱۴۰۰: ۷۳). این نوع شروع برای کودکان که تجربه‌ی کمتری در خوانش داستان و فهم حوادث دارند، بسیار مفید است؛ اما برای گروه سنی نوجوان، نیاز به خلاقیت بیشتری است. ازآن‌جایی‌که بازنویسی به ایجاد ارتباط گروه سنیِ کودک و نوجوان با متون کهن کمک می‌کند، باید به‌گونه‌ای باشد که مخاطب را به آثار گذشتگان علاقه‌مند کند و نوجوان را به‌سمت خوانش این آثار ترغیب کند (رک. صفری و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۱۶). برای این کار لازم است که داستان به‌گونه‌ای آغاز شود که خواننده را به خود جذب کند. «هرگاه چند بند اول داستان، نتواند توجه مخاطب را جلب کند، ممکن است دیگر زحمت خواندن داستان را به خود ندهد و آن را به‌سویی بیفکند» (یونسی، ۱۳۸۲: ۱۱۴).

در بازنویسی‌های آذریزدی شروع‌های کلیشه‌ای دیده می‌شود. البته این شروع‌ها برای کودکان می‌تواند مفید باشد؛ اما استفاده‌ی مداوم از عبارت «روزی بود و روزگاری بود» که در ابتدای تمام داستان‌های آذریزدی آمده است، ممکن است برای مخاطبِ امروزی خسته‌کننده باشد. یکی از شگردهای شایان توجه برای جذب مخاطب، استفاده از شروع مناسب و تأمل‌برانگیز است. نویسنده می‌تواند با استفاده از ساختارها و الگوهای جدید برای شروع داستان‌ها، حس تعلیق و کنجکاوی را در خواننده ایجاد کند و او را به خواندن ادامه‌ی داستان تشویق کند. برای نمونه، داود لطف‌الله داستان *غفلت* را این‌گونه می‌آغازد: «هرروز صبح کارش همین بود. به صحرا می‌رفت و از او هیزم می‌گرفت و برای فروش به شهر می‌برد. زندگی اش از همین راه می‌گذشت. تنها بود و همین روزیِ اندک بی‌نیازش می‌کرد. به هیزم‌هایی که جمع کرده بود، نگاه کرد. برای امروز کافی بود» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۹۱). آغاز داستان نشان می‌دهد که بازنویس در ابتدای داستان، تمام اطلاعات را در اختیار مخاطب قرار نمی‌دهد. خواننده نمی‌داند که شخصیت داستان کیست و راوی درباره‌ی چه‌کسی حرف می‌زند. بازنویس به‌همین‌صورت داستان را پیش می‌برد تا مخاطب را با خود همراه کند. خواننده با خواندن هر پاراگراف، سؤال جدیدی در ذهنش شکل می‌گیرد که برای دریافت پاسخ، مجبور به خواندن ادامه‌ی داستان می‌شود. نکته‌ی دیگری که در بازنویسی لطف‌الله به‌چشم می‌خورد، خلاقیت ادبی در توصیف مکان و شخصیت‌هاست. استفاده از آرایه‌های ادبی همچون: تشبیه، تشخیص، تمثیل، شیوه‌ای است که برای توصیف مکان یا شخصیت به‌کار برده است. این روش، سبب می‌شود که داستان جذاب‌تر شود و افزون‌بر آن، دید مخاطب را گسترش دهد و باعث شود که خواننده بتواند مکان و فضای داستان را در ذهن خود ترسیم کند. لطف‌الله، در یکی از داستان‌های خود با عنوان *وکیل دریا*، این‌گونه داستان را آغاز می‌کند: «موج دریا به‌آرامی با صخره‌های ساحل بازی می‌کرد. آسمان گاه ابر و گاه آفتاب داشت. برای مدتی، ابرهای رهگذر آسمان، دریا را می‌پوشاندند، بعد باد می‌آمد و آن‌ها را هُل می‌داد و خورشید دوباره به دریا لبخند می‌زد. انگار آسمان بازی اش گرفته بود. در گوشه‌ای از ساحل، در پناه صخره‌ها، دو مرغ دریایی بال در بال هم نشسته بودند و بازی آسمان و دریا را نگاه می‌کردند. دریا چون عکسی زیبا در قاب چشم‌هایشان جاگرفته بود» (همان: ۲۴۵). نویسنده با توصیفات زیبا توانسته است فضای داستان را به‌خوبی برای مخاطب خود مجسم کند. او با بیان فضای گاه ابری و گاه آفتابی داستان، این پیش‌فرض را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که در این داستان شاهد فرازونشیب‌های زیادی هستیم.

برخی از داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی شیرازی از شروع نسبتاً مناسبی برخوردارند. در داستان بازنویسی *لاک‌پشت حاضرجواب* برای شروع، درکنار توصیف مکان و معرفی مختصر شخصیت‌ها، با ایجاد پرسش در ذهن مخاطب و ایجاد

حس کنجکاوی، او را به خواندن ادامه‌ی داستان ترغیب می‌کند. «در جنگلی دوردست و زیبا و مصفّا، دو اردک به‌همراه لاک‌پشتی در کنار برکه‌ای روزگار خود را به‌خوبی و خوشی پشت سر می‌گذاشتند؛ اما شادمانیِ روزگار مثل هرچیز دیگری که پایان می‌یابد، چهره عوض کرد و روزگار خوش آن‌ها نیز با تهدیدی جدی روبه‌رو گشت» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۸۵). این شروع می‌تواند تأمل‌برانگیز باشد و زمانی‌که نویسنده بیان می‌کند «روزگارِ خوش آن‌ها با تهدیدی جدی روبه‌رو گشت» (همان). مخاطب کنجکاو می‌شود که بفهمد چه اتفاقی برای این دو اردک و لاک‌پشت رخ داده است و این پیشامد چه اثری روی زندگی آن‌ها گذاشته است. خواننده برای یافتنِ پاسخِ پرسشِ ذهنی خود، خواندن داستان را ادامه می‌دهد. اما نکته‌ی درخور توجه در این‌جا، این است که شیرازی آشکارا به تحول زندگی شخصیت اصلی داستان اشاره می‌کند و به مخاطب خود این آگاهی را می‌دهد که در طول داستان قرار است شخصیت داستان دچار گرفتاری و مشکل شود.

۲. ۲. سفر

یکی از عناصری که می‌تواند در داستان‌های کودک و نوجوان، جذاب و ایجادکننده‌ی حس تعلیق باشد، عنصر سفر است. «یکی از عنصرهای تکرارشونده در داستان‌های کودکان، جابه‌جایی عینیِ قهرمان داستان یا انتقال او به سرزمینی تازه و ناشناخته است که امکان کشف آزادانه‌ی جهان، بدون نظارت بزرگ‌سالان را برای وی فراهم می‌آورد. این عنصر که برابر با عنصری است که پراپ در افسانه‌ها آن را «غیاب» می‌نامد، ساختار ریخت‌شناسانه‌ی ویژه‌ی ادبیات کودک است. از جنبه‌ی نحوی، این عنصر باید در ابتدای داستان ظاهر شود» (نیکولایوا ،۱۳۸۷: ۴۵۶).

عنصر سفر در داستان‌های بازنویسی‌شده دیده می‌شود. برای نمونه در داستان بازنویسی‌شده‌ی *کبوتر جهانگرد* مهدی آذریزدی، دو کبوتر با نام‌های «بازنده» و «نوازنده» در صحرایی زندگی می‌کردند. آن‌ها جای امنی لانه داشتند؛ اما روزی شوق دیدن مکان‌های جدید و فرار از زندگی یکنواخت، باعث شروع سفر و همچنین شروع ماجراهای داستان می‌شود. بنابه گفته‌ی پراپ، «هر قصه با یک صحنه‌ی آغازین شروع می‌شود؛ پس از آن، نخستین خویشکاری، عنصر غیبت یا غیاب قهرمان است» (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۰). این عنصر باعث برهم‌خوردن تعادل داستان و گره‌افکنی در روند داستان می‌شود. در پایان داستان *کبوتر جهانگرد*، کبوتری که خانه را ترک کرده بود، دوباره به خانه بازمی‌گردد. «شنیده بودم که از جهانگردی فایده‌ی بسیار و تجربه‌ی بی‌شمار به‌دست می‌آید و خیال می‌کردم دنیای دیگران از دنیای ما بهتر است. حالا این تجربه را یافتم که گرچه دنیا جاهای دیدنی بسیاری دارد، اما خوشی و آسایش در دیدار خویشان و دوستان همدل و هم‌زبان است و تازه بعد از این جهانگردی است که قدر وطن و خوبی‌های آن شناخته می‌شود» (آذریزدی، ۱۴۰۰: ۲۷). بازگشت به خانه، همراه با تجربه‌های تلخ‌وشیرین است. تجربه‌هایی که برای مخاطب کودک و نوجوان نیز درخور توجه است. پیرنگ این‌گونه داستان‌ها از سنتی‌ترین پیرنگ‌های روایی است که در داستان‌های شفاهی استفاده شده است و سپس در داستان کودک اقتباس شده‌اند که می‌توان آن را پیرنگ اصلی نامید. پیرنگ اصلی از این الگو استفاده می‌کند: خانه←ترک خانه← ماجرا← خانه. خانه امن و آرام است، اما شخصیت داستان ناچار است آن را ترک کند، زیرا چیز هیجان‌انگیزی در آن رخ نمی‌دهد. ترک خانه هیجان‌انگیز، اما خطرناک است. ازاین‌رو شخصیت‌ها باید به خانه بازگردند. «این بازگشت، بیشتر هنگامی رخ می‌دهند که آن‌ها به گنجی دست می‌یابند، دانشی کسب می‌کنند یا به‌گونه‌ای بلوغ می‌رسند» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۱۸۵). حتی در متن اصلی *کلیله و دمنه* و در داستان *بط و باخه* نیز شاهد عنصر سفر هستیم. در این داستان، ماجرای سفر

مرغابی‌ها و لاک‌پشت پیش می‌آید و این مقدمه‌چینی برای دلیل شروع یک سفر است. این حکایت را مهدی آذریزدی با عنوان *سنگ‌پشت پرحرف* و محمدحسن شیرازی با عنوان *لاک‌پشت حاضر جواب* و داود لطف‌الله با عنوان *امان از حرف مردم!* بازنویسی کرده‌اند. حکایت *کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو* را آذریزدی، شیرازی و لطف‌الله برای کودک و نوجوان بازنویسی کرده‌اند. این داستان با مشاهده‌ی صیادان و کبوترهایی که در دام افتاده‌اند، شروع می‌شود؛ زاغ به‌دنبال کبوتران به‌راه می‌افتد و سفری را آغاز می‌کند. آذریزدی، دلیل سفر زاغ را این‌گونه بیان می‌کند که زاغ تابه‌حال این زیرکی را از مرغان ندیده بود؛ به همین دلیل، به‌دنبال آن‌ها می‌رود تا ببیند سرانجام آنان چه می‌شود. شیرازی، دلیل رفتن زاغ دنبال کبوتران را کسب تجربه عنوان می‌کند. «بهتر است به‌دنبال ایشان بروم و سرانجام کارشان را ببینم و تجربه‌ای بیاموزم» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۶۸-۶۹). لطف‌الله نیز دلیل این سفر زاغ را دانستن عاقبت ماجرا و همچنین کسب تجربه بیان کرده است. «بهتر است که من هم دنبال آن‌ها بروم و ببینم آخر و عاقبت این ماجرا چه می‌شود، شاید یک‌روز این بلا سر من هم بیاید» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۱۴۶). در همه‌ی داستان‌ها، شخصیت، خانه‌اش را ترک می‌کند. در این سفر، مخاطب همراه قهرمان داستان چیزهای زیادی می‌آموزد و از تجربیات تلخ‌وشیرین زندگی شخصیت داستان، برداشت‌های مهم و درخور توجهی کسب می‌کند. درحقیقت این سفر برای مخاطب کودک و نوجوان، سفر دانایی یا حتی می‌توان گفت نوعی بلوغ و تکامل است. بعد از سفر، شخصیت ممکن است دچار تحول در زندگی شود. این تحول و دگرگونی برای مخاطب درخور توجه و تأمل‌برانگیز است. خواننده‌ی کودک و نوجوان از این شخصیت‌ها و نحوه‌ی دگرگونی‌شان، تجربه‌های مفیدی کسب می‌کنند. نوجوانان با نصحیت‌شدن از طرف بزرگسالان، میانه‌ی خوبی ندارند و معمولاً واکنش نشان می‌دهند. بهترین ابزار برای آموزش برخی مسائل مهم زندگی، ژانر ادبی داستان یا رمان است. بازنویسی خلاق و مناسب حکایت‌های *کلیله‌ودمنه* که سرشار از مفاهیم مهم اخلاقی و تربیتی است، بستر مناسبی برای برقراری ارتباط با مخاطبان است. خواننده با الگوبرداری از شخصیت‌های داستان، به رفتار شخصیت‌ها عکس‌العمل نشان می‌دهد و گاهی خود را به‌جای شخصیت قرار می‌دهد و به ارزیابی درباره‌ی مسأله‌ی پیش‌آمده می‌پردازد.

۲. ۳. پایان‌بندی داستان‌ها

ماریا نیکولایوا از دو نوع پایان‌بندی ساختاری و روان‌شناختی در داستان نام می‌برد. این دو نوع پایان‌بندی از یکدیگر متمایز هستند. «تجزیه‌وتحلیل‌های روایت‌شناختی به ما این امکان را می‌دهد که پایان‌بندی ساختاری داستان (همان پایان خشنودی‌آفرین) را از پایان‌بندی روان‌شناختی، یعنی به‌تعادل‌رسیدن درگیری‌های درونی قهرمان داستان، تمیز دهیم» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۴۵۶). نیکولایوا از پایان‌بندیِ همخوان که همان پایان خوش داستان است، نام می‌برد و آن را ترکیبی از پایان‌بندی ساختاری و روانی می‌داند؛ این نوع پایان، از نظر بسیاری از محققان و آموزگاران، شرط اساسی در داستان کودک است. نوع دیگر، پایان‌بندیِ ناهمخوان است که «پیرنگ داستان، در لایه‌ی سطحی‌اش به‌سرانجام می‌رسد؛ اما در لایه‌ی انسانی‌اش با پایانی باز به‌جا می‌ماند» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۱۸۸). پایان‌بندیِ داستان، نقش مهمی در مشارکت خواننده در داستان دارد. بازنویسان، می‌توانند از شگرد پایانِ باز، برای خلق یک داستان جذاب استفاده کنند. پایان‌بندی داستان‌های بازنویسیِ بررسی‌شده، متفاوت هستند. برای مثال: مهدی آذریزدی، بیشتر پایان بسته را برای داستان‌های بازنویسی خود انتخاب کرده است. اغلب داستان‌های او، پایان خوش و بسته دارند. داستان *موش و زاغ و آهو و سنگ‌پشت*، این‌گونه

پایان می‌یابد که «موش و زاغ و سنگ‌پشت و آهو که با همکاری و هم‌فکری، چند بلا و گرفتاری را از یکدیگر دور کرده بودند، با سلامت و خوشی سال‌های سال، در آن صحرا زندگی می‌کردند» (آذریزدی، ۱۴۰۰: ۴۶). از نظر نیکولایوا، پایان‌بندیِ هماهنگ یا همان پایان خوش، همان چیزی است که متخصصان و معلمان به ادبیات کودک نسبت می‌دهند و حتی آن را از ملزومات داستان‌های خوبِ کودک به‌شمار می‌آورند. آذریزدی، گاهی آشکارا نکته‌ی اخلاقی و پیام داستان را در پایان بیان می‌کند؛ همان‌گونه که در داستان *کبوتر جهانگرد* گفته است: «شنیده بودم که از جهانگردی فایده‌ی بسیار و تجربه‌ی بی‌شمار به‌دست می‌آید و خیال می‌کردم دنیای دیگران از دنیای ما بهتر است. حالا این تجربه را یافتم که گرچه دنیا جاهای دیدنی بسیاری دارد، اما خوشی و آسایش، در دیدار خویشان و دوستان هم‌دل و هم‌زبان است و تازه بعد از این جهانگردی است که قدر وطن و خوبی‌های آن شناخته می‌شود» (همان: ۲۷). در بند پایانی، بازنویس با آوردن نتیجه‌گیری، امکان مشارکت را از مخاطب خود سلب می‌کند. پایان بسته و همخوان، مشارکت مخاطب را در داستان کاهش می‌دهد و حتی اجازه‌ی تأمل و تفکر به مخاطب خود نمی‌دهد. داستان‌های آذریزدی، چون در زمان گذشته بازنویسی شده‌اند، از نظر محتوا، برای کودکان نکات ارزشمندی دارند؛ اما انتظار می‌رود در داستان‌های امروزی، استفاده از این شگرد توجه‌ی نویسندگان را جلب کند. برخی از کودکان هم، توانایی درک پایان بسته را دارند. داستان‌های آذریزدی هم از نظر ساختاری و هم از نظر روانی به پایان می‌رسند؛ پایان همه‌ی داستان‌ها، گره‌گشایی اتفاق می‌افتد و حتی گاهی نویسنده به‌صورت مستقیم، سرنوشت شخصیت‌ها را مشخص می‌کند تا هیچ جای شک و تردیدی باقی نماند. در پایان داستان *مرغان کارآگاه* این مسأله دیده می‌شود. «چون همیشه در میان اشخاص تبهکار اختلاف‌هایی وجود دارد، آن‌ها کم‌کم در حرف‌ها مجبور به اعتراف شدند و یکدیگر را لو دادند و عاقبت، خون بی‌گناه کار خود را کرد و مرغ‌های هوا مأموریت کارآگاهی خود را انجام دادند و دزدها به مکافات خودشان رسیدند» (همان: ۹۳-۹۴). حتی گاهی برای کودکان سنین بالاتر نیز می‌توان از پایان باز استفاده کرد. چون بازنویسی‌های آذریزدی که مربوط به دهه‌های گذشته است، برای کودکان هنوز جذاب و پذیرفتنی هستند؛ اما امروز می‌توان با خلاقیت بیشتر، حتی پایانی باز برای کودکان در نظر گرفت.

محمدحسن شیرازی، برای پایان‌بندی داستان‌ها، همچون آذریزدی از پایان بسته استفاده می‌کند و خلاقیت چندانی به‌کار نمی‌برد. او در پایان داستان، نتیجه و پیام اخلاقی را با عبارت «با خود می‌اندیشید» بیان می‌کند. «لاک‌پشت که افسوس و اندوه، همچون مردابی او را در خود فروبرده بود، سربه‌زیر انداخت و با دلی پر از حسرت و افسوس، راه جزیره را درپیش گرفت، درحالی‌که با خود می‌اندیشید: کسی که دوست یا ثروتی به‌دست می‌آورد، نباید به‌خاطر نادانی و بی‌فکری آن‌ها را از دست بدهد، تا دچار پشیمانی و حسرت نشود» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۱۹). بیان نتیجه و ارائه‌ی پیام اخلاقی در پایان داستان، نمی‌تواند برای مخاطب (به‌ویژه گروه سنی نوجوان) جذاب باشد. داستان کودک و مخصوصاً نوجوان، بهتر است به‌گونه‌ای باشد که افزون‌بر اینکه خواننده را به خود جذب می‌کند، برای مشارکت خواننده در داستان هم سهمی قائل باشد. شاید در گذشته، به‌دلیل اطلاعات کمِ مخاطب، استفاده از پایان بسته با نتیجه‌گیری مناسب بود؛ اما امروز کودکان، دانش و اطلاعات بیشتری نسبت‌به گذشته دارند و می‌توان بدون دست‌کم‌گرفتن آن‌ها، خلاقیت بیشتری در انتخاب پایان داستان به‌کار برد. شیرازی با انتخاب پایان بسته برای داستان‌های خود، خواننده را در داستان مشارکت نمی‌دهد. برای گروه سنی نوجوان بهتر است که تنها به بیان ماجرا بپردازند و نتیجه‌گیری و پایان داستان را برعهده‌ی خواننده بگذارند؛ چه‌بسا

نکته‌ای که خواننده، خود با تفکر و تأمل به آن پی‌برده است، در ذهن و ضمیر او ماندگارتر از آن چیزی باشد که نویسنده با هدف آموزش و تربیت در پایان داستانش می‌آورد.

داود لطف‌الله، برای پایان‌بندی برخی از داستان‌هایش، تاحدودی نوآوری داشته است. باوجود اینکه بیشتر داستان‌هایش پایان بسته دارند؛ اما گاهی پایان‌هایی چالش‌برانگیز نیز در میان آن‌ها دیده می‌شود. لطف‌الله در مجموعه‌داستان خود، ۳۳ داستان از *کلیله‌ودمنه* را بازنویسی کرده است که ۲۷ داستان آن، پایان بسته دارند؛ یعنی داستان از نظر ساختاری و روانی به‌اتمام می‌رسد. در میان داستان‌ها، شش داستان با پایان‌بندی‌های متفاوت نوشته شده است که نشان از خلاقیت نویسنده دارد. نیکولایوا از شیوه‌ای از پایان‌بندی با عنوان «روزنه» نام می‌برد. او «روزنه» را از پایانِ ساختاریِ باز، مجزا می‌داند. منظور از روزنه در پایان داستان این است: «موقعیتی نامعلوم است که در آن نه مشخص است چه روی داده و نه مشخص است چه ممکن است روی دهد. بنابراین، روزنه، پایانی است که به تفسیرهای متفاوت بی‌شماری می‌انجامد» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۱۸۹). این پایان‌بندی می‌تواند دریچه‌ای رو به شروعی تازه باشد و با تفسیرهای متفاوت از داستان همراه است که به خواننده این امکان را می‌دهد که در داستان مشارکت داشته باشد و به تفکر در متن داستان و آنچه خوانده است، بپردازد. استفاده از چنین ابزار و شگردی می‌تواند زمینه‌ی تقویت قوّه‌ی تخیل و پرسشگری مخاطب را فراهم کند.

لطف‌الله در داستان *از چاله تا چاه*، روزنه را برای پایان انتخاب کرده است. «لاک‌پشت بینوا و عزادار احساس کرد که دیگر آنجا ماندن فایده‌ای ندارد. راسو راه آنجا را یاد گرفته بود و هرروز برای خوردن تخم‌ها می‌آمد. از چاله درآمده و به چاه افتاده بود. باید به جایی دیگر می‌رفت. اما قبل از رفتن، باید خرچنگ را دوباره می‌دید» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۲۶۶). این داستان شاید در نگاه اول، این‌گونه به‌نظر برسد که یک پایان بسته دارد؛ اما آن‌چه نویسنده در پایان می‌نویسد، باعث می‌شود خواننده برداشت متفاوت در ذهنش ایجاد شود. ممکن است لاک‌پشت که قرار است دوباره خرچنگ را ببیند، به‌دنبال انتقام از او باشد. چون با مشورت او بود که راسو راه لانه‌ی او را یاد گرفته بود و تخم‌های او را می‌خورد. این احتمال هم می‌رود که لاک‌پشت دوباره برای مشورت با خرچنگ به‌سراغ او برود و حتی با هم‌فکری با او، راه‌حلّی برای ازبین‌بردن راسو پیدا کند و حتی با ترک لانه، مشخص نیست که زندگی بهتری پیشِ رو داشته باشد و امنیت برای او برقرار باشد. بنابراین پایان داستان با برداشت‌های مختلفی همراه است. «در داستان‌های معاصر کودک و نوجوان، در دو سطح ساختاری و روان‌شناختی، هنجارشکنی‌هایی صورت گرفته است و داستان‌ها از آن پایان خوش که می‌تواند رسیدن قهرمان داستان به هدف خود یا پیروزی بر شخصیت منفی و ضدقهرمان باشد، فاصله گرفته است و داستان با روزنه‌ای به شروع جدید، به‌پایان می‌رسد» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۱۸۹). قطعیت‌نداشتن در پایان داستان و ایجاد روزنه، این امکان را به خواننده می‌دهد که تعیین کند چه نتیجه‌ای می‌توان گرفت و چه اتفاقی افتاده است و حتی چه رویدادی در آینده برای شخصیت اصلی داستان پیش می‌آید. این‌گونه پایان‌بندی، به‌این‌دلیل که ذهن مخاطب را به‌چالش می‌کشد و او را در متن داستان مشارکت می‌دهد، برای گروه سنی نوجوان مناسب به‌نظر می‌رسد.

داستان *دانه‌های شوم* از لطف‌الله، ماجرای یک‌جفت کبوتر است که برای زمستان خود دانه جمع می‌کنند تا اینکه یک‌روز کبوتر نر متوجه می‌شود حجم دانه‌ها کم شده است. به جفت خود تهمت می‌زند و او را از لانه بیرون می‌کند؛ اما بعد از آن، یک روز که باران می‌بارد، متوجه می‌شود که دانه‌ها دوباره حجمشان زیاد شده است. کبوتر نر که متوجه اشتباه خود شده بود، برای همیشه لانه را ترک می‌کند. اما آن‌چه در پایان داستان آمده است، شروعی جدید را می‌تواند درپی

داشته باشد. «حالا باران بند آمده بود و نوبت آفتاب بود تا...» (همان: ۳۶۵). خواننده بعد از خواندن این عبارت، می‌تواند باتوجه به آنچه در داستان آمده است، خود، قسمت نقطه‌چین یا جای خالی را تکمیل کند. لطف‌الله، پایان داستان را نقطه‌چین می‌گذارد تا مخاطب هم در پایان‌بندی داستان سهیم باشد. ایجاد شکاف یا نقطه‌چین در متن یکی از شگردهای است که نویسندگان برای مشارکت خواننده از آن استفاده می‌کنند. «به‌عقیده‌ی ایدن چمبرز، برخی نویسندگان می‌کوشند تا شکاف‌هایی در اثرشان برجای بگذارند تا خواننده را در کامل‌کردن معنا و حتی آفرینش‌گری به مشارکت فراخوانند» (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۱۰). نیکولایوا، ایجاد شکاف در داستان کودک و نوجوان را یکی از ویژگی‌های خوب داستان قلمداد می‌کند و از شکاف خلاقانه یا خیال‌پردازانه نام می‌برد که در متن‌های خلاقانه یا پرسشی می‌آیند و چنین متن‌هایی تخیلِ خواننده را برمی‌انگیزند و به او اجازه‌ی دریافت و نتیجه‌گیری از متن را می‌دهند که معمولاً در داستان‌هایی با پایان باز یا دارای روزنه، نمود پیدا می‌کند (رک. نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۴۲۲).

۲. ۴. زمان‌مندی روایت

در روایت‌مندی، مسأله‌ی زمان‌مندی به دو بخش زمانِ روایت و زمانِ داستان تقسیم می‌شود. زمان داستان را از آن بابت می‌توان اندازه‌گیری کرد که روز، ساعت، سالی که رویدادها در آن زمان اتفاق افتاده است را می‌شود به‌طور دقیق مشخص کرد؛ همچنین زمان روایت، براساس آنچه در داستان نوشته شده است، یعنی تعداد سطرها و صفحات، اندازه‌گیری می‌شود (رک. همان: ۲۱۳). در داستان‌های بازنویسی آذریزدی، شیرازی و لطف‌الله نیز، به‌شیوه‌ی متن اصلی *کلیله و دمنه* عمل شده است و از نظر زمان‌مندی، زمان داستان و زمان روایت تقریباً به یک اندازه و متناسب باهم تنظیم شده است؛ به‌گونه‌ای که در میان این داستان‌ها، داستانی نداریم که از نقطه‌ی پایانی، داستان شروع شود یا یک رویداد واحد، چندین‌بار تکرار شود و نویسنده دائم به آن برگردد.

در داستان‌های کهن، معمولاً زمان مشخص نیست؛ همان‌گونه که مکان نیز به‌صورت کلی بیان می‌شود. در داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی بررسی‌شده نیز زمان دقیق و تقویمی مشخص نشده است. آذریزدی در ابتدای تمام داستان‌ها، عبارت «روزی بود و روزگاری بود» را می‌آورد که نشان از بی‌زمان‌بودن داستان دارد. «روزی بود و روزگاری بود. یک شغال بود که در صحرای نزدیک روستایی زندگی می‌کرد؛ در میان حیوانات آنجا، این‌طور معروف بود که این شغال باتجربه و داناست» (آذریزدی، ۱۴۰۰: ۷۹)؛ همان‌گونه که در این داستان می‌بینیم، زمان و مکان داستان نیز مشخص نیست؛ نویسنده به‌صورت کلی درباره‌ی زمان و مکان صحبت کرده و بلافاصله به شخصیت داستان پرداخته است. بازنویسان *کلیله و دمنه*، بیشتر بر عنصر حوادث در داستان تأکید داشته‌اند و عناصری همچون توصیفات طولانی یا دادن اطلاعات درباره‌ی زمان و مکان، در داستان‌هایشان کم‌رنگ است. اگرچه گاهی توصیفات طولانی، خسته‌کننده می‌شوند و مسیر روایت را کُند می‌کنند، اما توصیف، ابزار مناسبی برای فضاسازی و گاهی صحنه‌پردازی است؛ مسأله‌ای که تأثیر زیادی در جذب مخاطب و ایجاد خلاقیت و ساختار جدید در بازنویسی‌ها دارد.

در داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی محمدحسن شیرازی و داود لطف‌الله، زمان‌بندی دقیقی در داستان‌ها دیده نمی‌شود. در داستان *کلیله و دمنه*، شیرازی ابتدای داستان می‌نویسد که: «در روزگاران قدیم، بازرگانی با مال‌التجاره‌ی بسیار، به‌قصد تجارت به سفر می‌رفت و دو گاو همراه او بود، یکی از آن‌ها بسیار فربه و درشت‌اندام و دیگری بسیار ضعیف و ناتوان

بود» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۶)؛ یا لطف‌الله، داستان *آرزو* را این‌گونه آغاز می‌کند که: «سال‌های‌سالِ پیش، مردی مؤمن و عابد، با همسرش در خانه‌ای کوچک زندگی می‌کردند. آن‌ها بچه نداشتند و خیلی دلشان بچه می‌خواست» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۷). آوردن عبارت‌هایی همچون: «در روزگاران قدیم» و «سال‌های پیش» در داستان، اشاره‌ای به زمان دارد؛ اما این زمان، تقویمی و دقیق نیست. نویسنده می‌تواند با بیانِ زمانِ دقیق رخدادها، آن‌ها را به‌گونه‌ای متفاوت و حتی خلاق‌تر در اختیار مخاطب خود قرار دهد. استفاده از زمان دقیق در داستان‌ها و به‌ویژه داستان نوجوان، سبب می‌شود خواننده بیشتر با آن داستان ارتباط برقرار کند. ماریا نیکولایوا در بحث زمان‌مندی از نظر و الگوی ژرار ژنت استفاده کرده است. از نظر ژنت «بررسی زمان شامل پرسش‌هایی است که از نحوه‌ی گزینش راوی در ارتباط با زمان عمل روایتی، نظمی که براساس آن، رخدادها تعریف می‌شوند، سرعت روایت و تواتر این صحنه یا آن صحنه‌ی خاص، از خود می‌پرسیم» (ژوو، ۱۳۹۴: ۳۰۷). ژنت زمان را به سه بخش اصلی تقسیم می‌کند که عبارتند از: ترتیب[1] (رویدادها متناسب با داستان روایت می‌شوند)، استمرار[2] (این که زمان روایت چگونه با زمان داستان متناسب می‌شود) و بسامد[3] (این که یک رویداد چندبار روایت شده است و در داستان چندبار اتفاق افتاده است) (رک. نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۲۱۳).

۲. ۴. ۱. ترتیب

ترتیب در بحث زمان‌بندی، همان آرایش خطی متن است که در بیشتر داستان‌های کودک شاهد آن هستیم. ترتیب، درواقع «توالی فرض‌شده‌ی وقایع در داستان و ترتیب واقعی، بازنمایی آن‌ها در متن است» (تولان، ۱۳۸۶: ۷۹). زمان در داستان‌های بررسی‌شده، بیشتر خطی است. «مطالعه‌ی نظم، به ارتباط میان پیوستگیِ منطقیِ رخدادهایِ داستانیِ ارائه‌شده در روایت و نیز نظمی که این رخدادها براساس آن عرضه می‌شوند، اختصاص می‌یابد» (ژوو، ۱۳۹۴: ۵۹). در تمام داستان‌ها، روابط علّت‌ومعلولی در بین حوادث داستان حکم‌فرماست و ترتیب زمانی را نشان می‌دهد. استفاده از ترتیب زمانی را برای داستان‌های کودک، مناسب دانسته‌اند؛ چون «کودکان به‌ویژه کودکانِ بسیار کم‌سال، ممکن است نتوانند جریان داستان را دنبال کنند، مگر اینکه رویدادها به‌ترتیب زمانی دنبال شوند. همراه این باور، باور دیگری هم وجود دارد مبنی‌بر این که رابطه‌های علّی در داستان‌های کودکان، باید ساده و شفاف باشند» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۴۷۳)؛ اما در ادبیات کودک و نوجوان معاصر، زمان‌پریشی‌هایی دیده می‌شود. «انحراف از هنجار در ترتیب زمانی رویدادها، بیشتر وقت‌ها اتفاق می‌افتد که آن را زمان‌پریشی می‌نامیم. زمان‌پریشی به این معناست که ترتیب معمول رویدادها در داستان، تحریف شود و روایت به نقطه‌های دیگری در داستان منتقل شود، یعنی یا پیش از زمان حالِ داستان یا پس از آن» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۲۱۴). زمان‌پریشی، در دو نوع پس‌نگری و پیش‌نگری وجود دارد.

همه‌ی داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی *کلیله و دمنه* در کتاب آذریزدی، با ساختار زمانی منظم نوشته شده‌اند و در تمامی داستان‌ها به توالی رخدادها و ترتیب بازگویی رویدادها توجه شده است و رویدادها براساس حرکت خطیِ زمان، نشان داده می‌شوند. به‌گفته‌ی ژنت: «بسیار نادر است که روایت‌های کوتاه –مثل حکایت‌ها و داستان‌ها که اغلب از ساختار نسبتاً ساده‌ای برخوردارند– از ارائه‌ی روایت در یک توالی خطیِ مستقیم سر باز زنند» (ژوو، ۱۳۹۴: ۶۰)؛ اما در بازنویسی‌های شیرازی و لطف‌الله، داستان‌هایی با پس‌نگری و پیش‌نگری دیده می‌شود. این ویژگی، ساختاری جدید به بازنویسی‌ها

[1] Order
[2] Duration
[3] Frequency

می‌دهد و مخاطب را بیشتر درگیر حوادث و اتفاقات داستان می‌کند و درنتیجه خوانش اثر بهتر انجام می‌شود. در این فرایند (پس‌نگر)، مخاطب پیوسته حوادث داستان را در ذهن مرور می‌کند تا نکته‌ای را فراموش نکند و همچنین با دقت و تمرکزِ بیشتری داستان را دنبال کند.

۲. ۴. ۲. پس‌نگری

هنگامی‌که روایت عقب‌گرد داشته باشد، زمان روایت به نقطه‌ی پیش از اکنون بازمی‌گردد که در داستان آن را پس‌نگری می‌گویند. «پس‌نگری، روایت را به زمانی پیش از داستان اصلی می‌برد و این کاربرد را دارد که پس‌زمینه‌ی شخصیت‌ها و رویدادهای داستان را فراهم و نیز گونه‌ای تعلیق ایجاد می‌کند» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۲۱۴). محمدحسن شیرازی، در داستان *کبوتران در دام* و داود لطف‌الله در داستان *یک فکر بکر*، از شیوه‌ی پس‌نگری یا گذشته‌نگری استفاده کرده‌اند. در باب هفتم *کلیله و دمنه* حکایت «دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو» آورده شده است که در آن، یک زمان‌پریشی دیده می‌شود. در بخشی از داستان، موش برای زاغ و لاک‌پشت، داستان زندگی خود را تعریف می‌کند که در این بخش، یک پس‌نگری در داستان صورت می‌گیرد. این حکایت، به‌وسیله‌ی سه نویسنده بازنویسی شده است که باهم مقایسه می‌شوند. در بازنویسی شیرازی، برخلاف آذریزدی و لطف‌الله، زمان داستان به‌صورت خطی نیست. شیرازی به‌تقلید از ساختار زمانیِ این حکایت در متن اصلی، با مرور خاطره و بازگشت به زمان گذشته، از روایت پس‌نگر استفاده کرده است. «سپس درحالی‌که روی سنگی در مقابل دوستانش می‌نشست، گفت: -زادگاهم شهر «ماروت» بود و در آن شهر در خانه‌ی زاهدی زندگی می‌کردم، که زن و فرزندی نداشت و هرشب یکی از مریدان، برای او طعام می‌آورد و زاهد، آن را زیر سقف خانه می‌آویخت» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۷۴). نویسنده به‌جای آنکه در همان ابتدا که موش وارد داستان شد، ماجرا و داستان زندگی او را بیان کند، توضیحاتِ زندگی موش را در میانه‌ی داستان بیان می‌کند تا از زبان خود موش و با زاویه‌ی دید اول‌شخص روایت شود. استفاده از زاویه‌ی دید اول‌شخص موجب می‌شود خواننده با داستان و شخصیت داستان بیشتر احساس نزدیکی کند. تولان، نقش تأخر در روند داستان را این‌گونه عنوان می‌کند که «تأخرها ظاهراً برای پرکردن شکاف‌های داستانی طراحی شده‌اند، اگرچه خود این شکاف‌ها نیز ممکن است ساخته‌وپرداخته‌ی نویسنده باشند» (تولان، ۱۳۸۶: ۸۵). در این داستان، زاغ از موش می‌خواهد تا داستان زندگی‌اش را برای او تعریف کند؛ اما موش این‌گونه به زاغ پاسخ می‌دهد که: «من در این گوشه از بیابان، زندگی خود را درپیش گرفته‌ام، زندگی من، قصّه‌ای بسیار دراز دارد، که در فرصتی دیگر برای تو خواهم گفت» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۷۳). در این بخش، نویسنده حس کنجکاویِ مخاطب خود را برمی‌انگیزد و پرسش‌هایی در ذهن خواننده به‌وجود می‌آورد؛ بنابراین با همین ترفند، شکافی در ذهن مخاطب به‌وجود می‌آید که برای یافتن پاسخ پرسش‌های خود و فهمیدن سرگذشت موش، تا انتها با داستان پیش برود.

داود لطف‌الله در داستان *یک فکر بکر*، ساختار خطی داستان را با آوردن روایتی از گذشته، برهم می‌ریزد. در این داستان، نزاعی میان جغدها و کلاغ‌ها صورت می‌گیرد. جغدها شبی به لانه‌ی کلاغ‌ها حمله می‌کنند. به‌دنبال این حمله، کلاغ‌ها به‌دنبال یافتن چاره برای مقابله با آن‌ها بودند که در این میان، کلاغ جوانی از رئیس کلاغ‌ها که پیر بود، علت دشمنی دیرینه‌ی جغدها را جویا می‌شود که در پاسخ سؤال او، کلاغ پیر شروع به بیان داستان یا خاطره‌ای از گذشته‌های دور می‌کند. کلاغ پیر در جواب می‌گوید: «بله فرزندم، خوب می‌دانم، این دشمنی به گذشته‌های دور برمی‌گردد. به زمانی‌که هیچ‌کدام از ما به دنیا نیامده بودیم. یک روز پرنده‌های دنیا می‌خواستند از میان خودشان جغدی را برای پادشاهی انتخاب

کنند. در جمع آن‌ها کلاغی بود، وقتی‌که از قصد پرنده‌ها باخبر شد، آن‌ها را سرزنش کرد» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۸۱) و به همین صورت، ماجرا ادامه می‌یابد و این داستان از زبان کلاغ پیر روایت می‌شود. استفاده از شیوه‌ی پس‌نگر، می‌تواند برای مخاطب نوعی چالش را به‌وجود بیاورد که براساس آن برای پاسخ به بسیاری از پرسش‌ها مجبور به تأمل و بازنگری حوادث داستان شود. «به‌عقیده‌ی نیکولایوا در ادبیات کودک معاصر و به‌خصوص در داستان‌های نوجوانان، استفاده از پس‌گریزهای تکراری و تودرتو، عمل متقابل سطوح گوناگون زمانی و دیگر الگوهای پیچیده‌ی زمانی، بسیار معمول شده است و استفاده می‌شود» (نیکولایوا، ۱۳۸۷ : ۴۷۳). حتی استفاده از روایت غیرخطی برای کودکان امروزی، مناسب به‌نظر می‌رسد؛ چراکه سطح شناخت و توانایی درک و فهم کودکان به گذشته بیشتر شده است و اغلب توانایی درک چنین روایتی را دارند. نویسنده، به‌جای آنکه تمامی اطلاعات را در همان ابتدا به مخاطب خود انتقال دهد، با ایجاد پرسش‌های ذهنی برای مخاطب، او را وادار به خواندن ادامه‌ی داستان می‌کند و در میانه‌های داستان، اطلاعات را به مخاطب خود انتقال می‌دهد. به‌جای آن که این اطلاعات را در ابتدای داستان راوی و با زاویه‌ی دید سوم‌شخص ارائه دهد، یکی از شخصیت‌های داستان و با زاویه‌ی دید اول‌شخص می‌گوید که جذابیت داستان را بیشتر می‌کند.

۲. ۴. ۳. پیش‌نگری

هنگامی که رخدادها، پیش از وقوع در داستان شرح داده شوند و حرکت روایت داستان به نقطه‌ی بعد از اکنون باشد، پیش نگری می‌گویند. در پیش‌نگری، «نویسنده سیر خطیِ زمان را رها کرده است و به بیان چیزهایی می‌پردازد که براساس حدس و گمان، بعداً رخ خواهد داد. به بیان دیگر، اگر شخصیت از طریق پرواز به آینده، پیش‌گویی، آینده‌نگری یا براعت استهلال، رویدادهای آینده را حدس بزند، پیش‌نگاه یا فلاش‌فوروارد می‌گویند» (صهبا، ۱۳۸۷: ۱۰۷). در داستان‌های بررسی‌شده، کمتر با پیش‌نگری روبه‌رو هستیم. «به‌عقیده‌ی ژنت، این‌گونه از عملِ روایتی، یکی از نمونه‌های نادری است که به زمان آینده انعکاس می‌یابد. معمولاً این عمل روایتی را در متون نسبتاً کوتاه و در گزاره‌هایی پیش‌بینی‌کننده و آینده‌محور می‌بینیم» (ژوو، ۱۳۹۴: ۵۳). شیرازی در داستان *خرگوش و چشمه ماه*، این شیوه را به‌کار گرفته است. هنگامی که فیل‌ها به چشمه‌ی قمر (محل زندگی خرگوش‌ها) آمدند، خرگوش‌ها را زیر پای خود له کردند و تعداد زیادی از خرگوش‌ها را ازبین بردند. در میان آن‌ها، خرگوش باهوشی زندگی می‌کرد که وقتی وضعیت را می‌بیند، فکری به ذهنش خطور می‌کند و رو به دیگر خرگوش‌ها می‌کند و می‌گوید: «من به یاری خدا، تمام فیل‌ها را از این سرزمین بیرون خواهم راند» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۱۰۹). شیرازی در این بخش، با آوردن عبارتی آینده‌نگر، باعث ایجاد شکاف در ذهن مخاطب خود نیز می‌شود. در این قسمت، خواننده از خود می‌پرسد، چگونه یک خرگوش می‌تواند فیل‌ها را شکست دهد؟ که در ادامه‌ی داستان، راه‌حل خرگوش بیان می‌شود. به بیان نیکولایوا، «این‌گونه جملات خواننده را برمی‌انگیزند که توجه بیشتری به رویدادی نشان دهد که ممکن است پس از آن اهمیت پیدا کند» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۴۷۳). گاهی نویسنده با آوردن پس‌نگر و پیش‌نگرها در داستان، به‌دنبال ایجاد شکاف در ذهن مخاطب است تا بتوانند داستان را برای او چالش‌برانگیز و جذاب کند. نمونه‌ای از پیش‌نگری را می‌توان در داستان *دام و دانه* از لطف‌الله و داستان *کبوتران در دام* از شیرازی مشاهده کرد. آن زمان که موش شروع به بریدن بندهای کبوتران کرد، طوقی که رهبر کبوتران و دوست موش بود، از او خواست که ابتدا بندهای دوستانش را باز کند و در آخر او را از بند رها کند. به این دلیل که پیش‌بینی می‌کند و می‌گوید: «می‌ترسم وقتی که بند پاهای مرا بریدی، اشتیاقی برای بریدن بند دیگران نداشته باشی، اما اگر بریدن بندهای مرا به آخر بگذاری،

ذوق و شوقِ کمک به یک دوست نمی‌گذارد، احساس خستگی کنی» (همان: ۱۴۸). شیرازی نیز در این بخش، این‌گونه می‌نویسد: «اگر طالب دوستی من هستی، رسم جوانمردی به‌جای آور و ابتدا بندهای دوستان من را بگشا و در پایان، بندهای من را نیز از دست و پایم باز کن؛ زیرا می‌ترسم بعد از بازکردن دام از پاهای من، خسته شوی و نخواهی که دوستانم را نجات بخشی» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۷۱).

۲. ۵. تداوم و استمرار

تداوم یا دیرش به تناسبِ میانِ طول زمان داستان با طول زمان سخن مربوط می‌شود. «دیرش داستان، یکی از مهم‌ترین عنصرهای روایی است، زیرا آهنگ یا ضرب متن را تعیین می‌کند. در بیشتر نمونه‌ها و در ادبیات داستانی، زمان داستان [زمانی‌که ماجراها در دنیای واقع رخ داده‌اند] طولانی‌تر از زمان سخن [زمانی‌که خواندن متن به درازا می‌کشد] است؛ ولی با شیوه‌هایی همچون: توصیف، منحرف‌شدن از طرح اصلی، توضیح، تکرار چندباره‌ی یک رویداد، شرح رویدادهای دیگری که هم‌زمان با رویداد اصلی رخ می‌دهند، می‌توان زمان سخن را به دو یا سه برابر زمان داستان افزایش داد (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۴۷۵). نویسندگانِ داستان کودک و نوجوان، معمولاً یک بازه‌ی زمانی کوتاه را برای روایت انتخاب می‌کنند و ما در این‌گونه داستان‌ها با تداوم طولانی‌مدت روبه‌رو نیستیم. داستان‌های بازنویسیِ سه نویسنده‌ی ذکرشده، حادثه‌محور هستند و چندان به توصیفات و توضیحات اضافه در این داستان‌ها پرداخته نمی‌شود. گاهی پرداختن به جزییات و توصیفات (درحد معمول، نه طولانی و خسته‌کننده)، عنصر مناسبی برای فضاسازی و انتقال حال‌وهوای داستان و حتی شخصیت‌ها به مخاطب است. «فضاسازی با سایر عناصر داستان ارتباط نزدیکی دارد؛ به‌گونه‌ای که اگر پیرنگ داستان دچار نقص یا سستی باشد، فضاسازی دقیق می‌تواند این ضعف را پوشش دهد» (صفری و همکاران، ۱۳۹۰: ۹۸). درباره‌ی عنصر تداوم، می‌توان گفت که پیرنگ داستان نمی‌تواند سال‌های بسیار به‌درازا بکشد. گاهی پیرنگ‌های بلند، از درک و حوصله‌ی مخاطب خارج است. با بررسی عنصر تداوم، به تغییرات کلی‌تری در زیبایی‌شناسیِ ادبیات کودک پی‌می‌بریم. در ظاهر، برای نویسندگان معاصر کودک و نوجوان، رسیدنِ زندگیِ شخصیتِ کم‌سالِ قصه به یک‌نقطه‌ی عطف، مهم‌تر از دنبال‌کردن او در طول سالیان بسیار است (همان: ۴۷۴). تناسب بین زمان داستان و زمان متن، در چند سطح بررسی می‌شود که به‌شرح زیر است:

۲. ۵. ۱. تلخیص (خلاصه‌گویی)

روایت‌شناسان و نیکولایوا، تلخیص (خلاصه‌گویی) را در مقابل صحنه‌پردازی قرار می‌دهند و بیان می‌کنند که «تجرید ادبیات کلاسیک (خلاصه‌گویی) دربرابر بیانگری ادبیات نو قرار می‌گیرد (صحنه). تسلط صحنه، بر خلاصه‌گویی را می‌توان هم‌چون یکی از معیارهای کیفی درنظر گرفت» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۴۷۵). به‌عقیده‌ی نیکولایوا، در داستان‌های کودک، صحنه‌پردازی بر خلاصه‌گویی مقدم است. در تلخیص، زمان گفتمان کوتاه‌تر از زمان داستان است و در اصل، نویسنده زمان طولانیِ یک‌بخش از داستان را در چندعبارت یا چندصفحه خلاصه می‌کند و با این روش، سرعت روایتی داستان را بیشتر می‌کند و بدین‌شکل به مخاطب خود ارائه می‌دهد. در ادبیات کودک و نوجوان کلاسیک و اولین داستان‌های کودک، ممکن است بیشتر از عنصر تلخیص استفاده کرده باشند؛ اما در داستان‌های معاصر کودک، چون مدت‌زمان کوتاه‌تری را

دربر می‌گیرند، کمتر از خلاصه‌گویی استفاده می‌شود و بیشتر نویسندگان معاصر، برای مخاطبان کودک و نوجوان، خود در داستان‌ها به صحنه‌پردازی و ارائه‌ی صحنه‌های داستان با جزئیات بیشتر می‌پردازند.

۲. ۵. ۲. حذف

هنگامی که نویسنده بخشی از داستان را حذف می‌کند، در اینجا زمان گفتمان صفر است. تودوروف بیان می‌کند که حذف «حالتی است که در آن، زمان داستان هیچ قرینه‌ای در زمان سخن وجود نداشته باشد و این یعنی، کنارگذاشتن کامل یک‌دوره‌ی زمانی یا حذف آن» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۰). عنصر حذف در داستان، سبب شتاب بیشتر در زمان داستان است؛ بدین‌صورت که بخشی از داستان روایت نمی‌شود؛ اما برای خواننده مفهوم است. «نظر نیکولایوا بر این است که مخاطب کم‌سال، شاید بتواند فاصله‌ی چندهفته را پر کند؛ اما حذف چندین‌وچند سال غیرعادی است و برای کودکان که تجربه‌ی محدودی از زمان دارند، دشوار است» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۴۷۷).

۲. ۵. ۲. ۱. حذف صریح

نویسنده برای ایجاد فشردگی در مدت‌زمان داستان، بخشی از داستان را حذف می‌کند. شیرازی و لطف‌الله در داستان‌های خود، بخشی از زمان داستان را حذف می‌کنند و بدین‌گونه، سبب ایجاد شتاب مثبت در زمان روایت می‌شوند. شیرازی در داستان *کلیله و دمنه*، در بخشی از داستان می‌آورد: «چندماهی از وزارت گاو گذشت و کارها هرروز بهتر از روز قبل، انجام می‌پذیرفت» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۲۰). شیرازی با این عبارت کوتاه، داستان را جلو می‌برد و شتاب در زمانِ روایتی داستان ایجاد می‌کند. لطف‌الله نیز در داستان *درخت دروغگو*، با آوردن عبارت «چندهفته گذشت» بدون شرحِ رویدادهای این مدت زمانی، داستان خود را پیش می‌برد تا به رویداد اصلی و مهم داستان برسد. «چندهفته گذشت. در این مدت، قنبر سکه‌هایش را خرج کرد و دیگر پولی برایش نمانده بود. حالا موقع اجرای نقشه‌اش بود» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۳۶). در ادامه‌ی همین داستان، در بخشی می‌آید: «چندروز از این ماجرا گذشته بود که قنبر به‌سراغ کریم رفت» (همان: ۳۷)؛ در اینجا به‌طور صریح، نویسنده بخشی از زمان را حذف کرده است تا به روند داستان سرعت بخشد.

۲. ۵. ۲. ۲. حذف پنهان

نویسنده، برخی قسمت‌های داستان که در پیشبرد حوادث داستان نقشی نداشتند و همچنین صحنه‌های غیرضروری و اضافه را از داستان حذف می‌کند. در داستان *موش و زاغ و آهو و سنگ‌پشت*، آذریزدی بخشی از داستان را حذف می‌کند و به داستان سرعت می‌دهد. در متن اصلی *کلیله و دمنه*، در میانه‌های داستان، به بیان سرگذشت زندگی خود می‌پردازد؛ اما آذریزدی این بخش را حذف و با عبارت «و بسیار سخن گفتند و داستان‌ها نقل کردند» (آذریزدی، ۱۴۰۰: ۴۱)، ضرب آهنگ داستان را سریع‌تر کرده است. در داستان *دام و دانه*، لطف‌الله بخشی که کلاغ و موش باهم آشنا می‌شوند، در ادامه‌ی آن، برای این که سریع‌تر وارد حوادث داستان شود، توصیفات و توضیحات اضافه را حذف و به جریان زمانیِ داستان سرعت بخشیده است. لطف‌الله پس از آشنایی کلاغ و موش و قبول دوستی از طرف موش، بلافاصله این عبارت را می‌آورد که «ساعت‌ها در کنار هم از هر دری سخن گفتند و خیلی‌زود به‌هم علاقه‌مند شدند» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۱۵۰) که نشان می‌دهد نویسنده سریع از این بخش عبور کرده است و به ادامه‌ی ماجرای داستان می‌پردازد.

۲. ۶. وقفه (مکث توصیفی)

در این بخش از داستان، روایت درحال انجام است اما هیچ رویدادی در داستان ایجاد نشده است. «وقفه را در قسمت‌های غیرروایی رمان مانند توصیف یا تفسیرهای راوی، می‌بینیم» (ژوو، ۱۳۹۴: ۵۵). در سیر داستان‌های کودک و نوجوان، باید به‌سرعت نیز توجه داشت. گروه سنی کودک و نوجوان، به تحرک و سرعت علاقه دارند و روند کُند داستان می‌تواند برای آن‌ها خسته‌کننده باشد. این به معنی حذف توصیفات و جزییات مهم اثر نیست؛ بلکه حذف گزینه‌های اضافی و شاید تکراری است. «مکث‌های توصیفی از سرعت پیرنگ داستان می‌کاهد. در یک داستانِ پیرنگ‌محور که همه‌ی رخدادها با ضرب‌آهنگی فزاینده به‌سوی نقطه‌ی اوج می‌شتابند، وجود یک قطعه‌ی توصیفی، آزاردهنده است. خوانندگان کم‌سال، بیشتر این بخش‌های توصیفی را نخوانده، رها می‌کنند تا به رخدادهای نمایشی و هیجان‌انگیز برسند» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۴۷۶). حذف برخی توصیفات، کمک می‌کند تا خواننده در خوانش داستان دچار ملالت و خستگی نشود. اگر نویسنده توصیفات زیادی (توصیفات تکراری یا حتی نابه‌جا و توصیفاتی که خواننده خود می‌تواند حدس بزند) به‌کار ببرد، ممکن است که مخاطب، آن بخش‌ها را رها کند و به خواندن ادامه‌ی ماجرا مشغول شود. آثار آذریزدی گفت‌وگومحور است و زمان داستان و روایت باهم تناسب دارند؛ اما در داستان‌های بازنویسیِ شیرازی و لطف‌الله، در میانه‌های داستان، توصیفات شب و روز، مکان و حتی توصیف شخصیت‌ها را می‌توان مشاهده کرد. شیرازی در میانه‌ی داستان *کلیله و دمنه* به توصیف شب می‌پردازد. «شب، چون هیولایی سیاه، سفیدی صبح را فروبلعیده و بر گُرده‌ی آسمان سوار بود و تاریکی و سیاهی را به زمین می‌پاشید» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۳۰). لطف‌الله نیز از این مکث‌های توصیفی در داستان‌های خود استفاده کرده است؛ اما تعداد آن‌ها نسبت‌به توصیفات داستان‌های شیرازی کمتر است. مکث‌های توصیفی، گاهی کارکرد مثبت و شایان توجهی دارند. مثلاً برای ایجاد فضاسازی جدید، معرفی بهتر شخصیت‌ها و قراردادن مخاطب در حال‌وهوای داستان، مفید هستند. لطف‌الله در داستان *کلیله و دمنه*، در توصیف شب این‌گونه می‌نویسد: «آن‌شب، شبی آرام بود. آسمان آن‌قدر ستاره داشت که می‌توانستی با آن‌ها هرشکلی را که دوست داری، بسازی» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۱۳۱).

۲. ۷. بسامد

بسامد، ارتباطی است که میان تعدادِ رخ‌دادن یک حادثه و تعداد بازگویی آن داستان اتفاق می‌افتد. ژنت، از بسامد، با نام تواتر یاد می‌کند و بیان می‌کند که «تواتر دربرگیرنده‌ی طرح این پرسش است که یک رخداد داستانی را چندبار راوی تعریف کرده است» (ژوو، ۱۳۹۴: ۵۸). نیکولایوا، وجود بسامد در داستان‌های کودک را امری اجتناب‌ناپذیر می‌داند؛ با این تفسیر که «زندگی کودکان در ظاهر، یا آن‌گونه که کودکان درک می‌کنند، منظم‌تر و باقاعده‌تر از زندگی بزرگ‌سالان است؛ بنابراین، الگوهای تکرارشونده از اهمیت بیشتری برخوردارند و به همین دلیل، در داستان‌ها بیشتر بازتاب می‌یابند» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۴۷۶). نیکولایوا بسامد را به سه بخش تقسیم می‌کند: بسامد منفرد (هنگامی که یک رویداد داستان، یک بار در گفتمان داستان بازگو شود)، بسامد تکراری (وقتی‌که یک رویداد داستان، چندبار در گفتمان بازگو شود) و شیوه‌ی انباشتی (هنگامی که رویداد داستان که چندین‌بار اتفاق افتاده است، تنها یک‌بار بازگو شود) (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۲۱۶).

۲. ۷. ۱. بسامد مفرد

نویسنده تنها یک‌بار به بیان آنچه یک‌مرتبه رخ داده است، می‌پردازد. بسامد مفرد، یکی از متداول‌ترین وجه‌های بسامد محسوب می‌شود که در بازنویسی‌های مدنظر نیز این بسامد پرکاربردی‌تر از دیگر وجوه بوده است. در داستان‌های بازنویسی شده نیز، بسامد مفرد بیشتر نمود را داشته است. این نوع بسامد از تکرار در داستان جلوگیری می‌کند. «برای آن که رمان بتواند به‌اندازه‌ی سرگذشتی که به‌تصویر می‌کشد، پرأفت‌وخیز باشد، باید از افتادن در دام تکرار مکررات ممانعت به‌عمل آورد» (ژوو، ۱۳۹۴: ۵۸). نویسندگان کتاب‌های نوجوان، باید باتوجه‌به ویژگی‌های روحی مخاطبان خود، دست به آفرینش آثاری بزنند که خواننده را تا انتهای داستان با خود همراه کند. نویسندگانِ بازنویس، با درنظرگرفتن این ویژگی و خصلت مخاطبان نوجوان خود، در داستان‌های بازنویسی‌شده سعی کرده‌اند از تکرار رویدادها و بازگویی برخی توصیفات تکراری که نقشی در پیشبرد داستان ندارند، جلوگیری کنند. داود لطف‌الله، در داستان *وکیل دریا* از ابتدای داستان به بیان وقایع ماجرای یک‌جفت کبوتر که در کنار دریا تخم گذاشته‌اند و وکیل دریا آن‌ها را می‌برد، سخن می‌گوید. کبوتر نر برای این که با کمک دوستانش بتواند به وکیل دریا حمله کند و جوجه‌هایش را پس بگیرد، ماجرا را برای دوستان خود تعریف می‌کند؛ اما کاری که شیرازی در این قسمت می‌کند این است که از تکرار دوباره‌ی ماجرا خودداری می‌کند و به این صورت بیان می‌کند که «راستش قضیه از این قرار است که...» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۴۵). او ادامه‌ی صحبت را با سه‌نقطه می‌آورد. در این قسمت، به‌نوعی خواننده را نیز در متن داستان مشارکت داده است و خواننده متوجه می‌شود که تمام اتفاقات، گفته‌شده و خواننده‌ی داستان، مجبور به خوانش دوباره و تکرار مباحث نیست. درواقع نویسنده با این کار در داستان خود شتاب مثبت ایجاد کرده است.

۳. نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان داد که می‌توان براساس ابعاد روایتمندی نیکولایوا، ساختار جدید و خلاقی در داستان‌های بازنویسی‌شده از متون کهن ادبی ایجاد کرد. انتخاب شروع مناسب، پایان‌بندی باز و ایجاد روزنه، استفاده از عنصر سفر در روایت، توجه به ابعاد زمان‌مندی در روایت و پیرنگ فزاینده، مهم‌ترین ابعاد روایتمندی برای بازنویسی خلاق به‌شمار می‌روند. در پاسخ به پرسش پژوهش (استفاده از ابعاد روایتمندی در داستان‌های بررسی‌شده)، باید گفت که نویسندگان بازنویس، آشنایی چندانی با ابعاد روایت‌مندی نداشته‌اند؛ اما می‌توانند در آثار بعدی خود از این شیوه استفاده کنند. ابعاد روایتمندی، کمک زیادی به خلاقیت نویسندگان در داستان‌پردازی می‌کند.

شروع داستان‌های آذریزدی و شیرازی، بیشتر با عناوین تکراری و عبارت‌هایی چون «روزی و روزگاری» بوده است. تاحدودی در برخی از داستان‌های بازنویسیِ لطف‌الله می‌توان نوآوری را مشاهده کرد. به‌جز چندداستان از لطف‌الله که پایانی باز دارند، پایان‌بندی بیشتر داستان‌های بازنویسی، از نوع پایان بسته و خوش است و از روزنه و پایان باز کمتر استفاده شده است.

در تمام داستان‌ها، روابط علّت‌ومعلولی در بین حوادث داستان حکم‌فرماست و ترتیب زمانی را نشان می‌دهد. همه‌ی داستان‌های بازنویسی‌شده‌ی *کلیله و دمنه* در کتاب آذریزدی، با ساختار زمانی منظم نوشته شده‌اند و در تمامی داستان‌ها به توالی رخدادها و ترتیب بازگویی رویدادها توجه شده است و رویدادها براساس حرکت خطی زمان نشان داده می‌شوند.

اما در بازنویسی‌های شیرازی و لطف‌الله، داستان‌هایی با پس‌نگری و پیش‌نگری دیده می‌شود. در بحث تداوم و استمرار باید گفت که در داستان‌های بررسی‌شده، سعی شده است تا تناسب بین زمان روایت (خوانش متن) و زمان داستان (زمانی که ماجراها رخ داده‌اند) رعایت شود. نویسندگان بازنویس به‌خوبی از شیوه‌های مختلفی چون: حذف، تلخیص و استفاده‌نکردن از مکث و وقفه در روایت، برای شتاب‌بخشیدن به روایت استفاده کرده‌اند.

منابع

آذریزدی، مهدی. (۱۴۰۰). *قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب*. تهران: امیرکبیر.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳۸۶). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگاه

تولان، مایکل‌جی. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*. ترجمه‌ی سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

جلالی، مریم. (۱۳۹۳). *شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان*. تهران: طراوت.

چمبرز، ایدن. (۱۳۸۷). *«خواننده‌ی درون کتاب». دیگرخوانی‌های ناگزیر*. به‌کوشش مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

حسام‌پور، سعید؛ آرامش‌فرد، شیدا. (۱۳۹۱). «نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان *سه‌سوت جادویی* احمد اکبرپور (بر پایه‌ی نظریه‌ی ماریا نیکولایوا)». *مطالعات ادبیات کودک*، سال ۳، شماره‌ی۱، صص ۱۹-۴۶.
https://doi.org/10.22099/jcls.2012.422

دیبل، انسن. (۱۳۸۷). *طرح در داستان*. ترجمه‌ی مهرنوش طلایی، اهواز: رسش.

ژوو، ونسان. (۱۳۹۴). *بوطیقای رمان*. ترجمه‌ی نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

شیرازی، محمدحسن. (۱۳۹۷). *قصه‌های کلیله و دمنه*. تهران: پیام محراب.

صفری، جهانگیر و همکاران. (۱۳۹۰). «نگاهی بر عناصر داستان در بازنویسی کتاب *قصه‌های شیرین کلیله و دمنه برای نوجوانان*». *مطالعات ادبیات کودک*، سال۲، شماره‌ی ۴، صص ۷۷-۱۰۱.
https://doi.org/10.22099/jcls.2012.431

صفری، جهانگیر؛ نجفی‌بهزادی، سجاد. (۱۳۹۹). *شیوه‌های بازنویسی متون کهن ادبی برای نوجوانان*. شهرکرد: دانشگاه شهرکرد.

صهبا، فروغ. (۱۳۸۷). «بررسی زمان در تاریخ بیهقی براساس نظریه‌ی زمان در روایت». *پژوهش‌های ادبی*، سال۵، شماره‌ی ۲۱، صص۸۹-۱۱۱. https://lire.modares.ac.ir/article-41-37586-fa.html

لطف‌الله، داود. (۱۴۰۰). *قصه‌های کلیله‌ودمنه*. تهران: پیدایش.

نجفی‌بهزادی، سجاد؛ ادراکی، زهرا. (۱۴۰۲). «تحلیل حکایت‌های بازنویسی‌شده کلیله و دمنه بر اساس اقتباس». *کهن‌نامه ادب پارسی*، دوره‌ی ۱۴، شماره‌ی۲، صص ۲۹۳- ۳۲۲. Doi: 10.30465/cpl.2023.39929.3059

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۸۷). «*فراسوی دستور داستان*»، *دیگرخوانی‌های ناگزیر*. به‌کوشش مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ـــــــــــــ (۱۳۹۸). *درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک*. ترجمه‌ی مهدی حجوانی تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۲). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: نگاه.

Harris. Joseph. (2006). *Rewriting how to do things with taxes*. University press: Logan, Utah state.

Petersen, S. (2007). *Natural language processing tools for reading level assessment and text simplification*. PhD University Washington.