مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال هفتم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۹۵ (پیاپی ۱۳)

نقد تطبیقی حکایت «نحوی و کشتیبان» با متن بازآفرینی‌شده‌ی آن، *حکایت مرد و دریا*، از نظر عناصر داستان

جلیل مشیدی* **سمانه غلامی****
دانشگاه اراک

چکیده

بازنویسی و بازآفرینی متون کهن نقشی بسزا در انتقال اندیشه‌های موجود در آن‌ها به نسل نو دارد. یکی از متن‌هایی که آثار بسیاری براساس آن شکل گرفته، *مثنوی معنوی* است. در این پژوهش، یکی از شاخص‌ترین آثار در زمینه‌ی بازآفرینی *مثنوی* بررسی شده است تا پاسخی مناسب برای این پرسش بیابیم که چگونه عناصر مهم داستان (پیرنگ، درون‌مایه، شخصیت و...) به‌درستی و با موفقیت، از یک متن کهن عرفانی‌تعلیمی به یک متن بازآفرینی معاصر صرفاً تعلیمی منتقل شده‌اند و در راه این انتقال، چه تغییراتی در آن‌ها صورت گرفته است. حکایت «نحوی و کشتیبان» *مثنوی* در داستان *حکایت مرد و دریا* بازآفرینی شده است. در این داستان، درون‌مایه‌ی عرفانی *مثنوی*، به‌دلیل تناسب‌نداشتن با درک نوجوانان، حذف شده است. پیرنگ داستان، برخلاف متن اصلی، بسته (دارای گره‌گشایی معین) و گسترده (دارای پیرفت‌های متعدد) است و شخصیت اصلی آن، برخلاف شخصیت موجود در اثر مولوی، پویاست. به‌طور کلی، عناصر داستان در بازآفرینی، بهتر از متن کهن پرداخته شده‌اند؛ زیرا هدف بازآفرین داستان‌پردازی بوده است، نه بیان مطالب عرفانی.

واژه‌های کلیدی: بازآفرینی، «نحوی و کشتیبان»، *حکایت مرد و دریا*، عناصر داستان، نقد تطبیقی.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی j-moshayedi@arak u.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی gholami_sama@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۳/۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۹٤/۳/۲٤

۱. مقدمه

مثنوی معنوی از متون کهنی است که به دلیل شهرت، محبوبیت و شیوه‌ی داستانی و روایی‌اش در کانون توجه بازنویسان و بازآفرینان قرار گرفته است. «در ایران *شاهنامه* و *مثنوی* بیش از دیگر آثار، مورد نظر بازنویسان بوده‌اند و هرچند هنوز به اصول نظری استواری در این میانه دست نیافته‌ایم، ذوق نویسندگان هم بیکار ننشسته است» (خزایی، ۱۳۸۷: ۴۵).

در این پژوهش برای بررسی اثری معتبر در زمینه‌ی بازنویسی[1] و بازآفرینی[2] *مثنوی معنوی* برای کودکان و نوجوانان، به کتاب *حکایت مرد و دریا*، اثر مرتضی اسماعیلی سهی پرداخته شده است. این کتاب برگزیده‌ی دوره‌ی اول جشنواره‌ی کتاب کودک و نوجوان در سال ۱۳۶۸ است.

برای روشن‌ترشدن بحث، نخست، به تعریف بازنویسی و بازآفرینی و تفاوت این دو با هم می‌پردازیم و سپس، با بررسی و نقد تطبیقی عناصر داستان در بازنویسی متون کهن، می‌کوشیم تغییراتی را که در انتقال عناصر داستان از متن کهن به بازنویسی روی داده، به همراه دلیل آن، بررسی کنیم.

بازنویسی، بازگویی و بازنوشتن، شیوه‌ای از نگارش است که با حفظ ویژگی‌های اثر نخست، بدون اندک دخل و تصرف در آن، با ساده‌ترکردن زبان، آن را با توان خواننده متناسب می‌کند (نک: هاشمی‌نسب، ۱۳۷۱: ۴۳). بازنویسی، برگردان متن‌های کهن (شعر یا نثر) به نثر امروزی و زدودن کهنگی متن از چهره‌ی آن است، بی‌آنکه مفهوم و محتوا دگرگون شود (نک: کوچکی، ۱۳۸۹: ۲). در بازنویسی، احساس و عقیده‌ای جدید تولید نمی‌شود؛ بلکه کنش بازنویسی، بیشتر در خلق عمل‌ها و عکس‌العمل‌های جدید، در متنِ بازنوشته روی می‌دهد. هریس[3] و سندرز[4]، معتقدند انواع بازنویسی محدود نیست؛ از نظر آنان، توصیف متن بازگرفته، دگرنگری متن، استفاده از مواد متن، ادامه‌دادن متن نخست، تقلید محتوایی و ادبی، دزدی شاعرانه، بازبینی و... در شمار انواع بازنویسی قرار می‌گیرند. بازنویسی، همان حرف دیروز را که به کار امروز هم می‌آید، با زبان و ساختاری نو، بازگو می‌کند (هریس، ۲۰۰۶ و سندرز، ۲۰۰۶ به‌نقل‌از پایور، ۱۳۸۸: ۲۶).

---

1. Rewriting
2. Recreating
3. Harris
4. Sandres

به‌عبارت دیگر، می‌توان گفت بازنویسی، روشی است که از دوران کهن تاکنون از سوی نویسندگان و شاعران به کار رفته است و بزرگان ادب فارسی با این روش آشنا بوده‌اند. کهن‌ترین سندهای متقن در این باره، *شاهنامه‌ی* فردوسی، *مثنوی معنوی*، *دیوان حافظ* و آثار گوناگون ادبیات فارسی‌اند (نک: پایور، ۱۳۸۰ب: ۱۵-۱۷).

اما «بازآفرینی به معنی آفرینشی دیگر است» (م. آزاد، ۱۳۵۴ :۶۳). «در بازآفرینی تغییر و تحوّل در سبک، ساختار و متن صورت می‌گیرد» (طائب، ۱۳۸۵: ۱۲). هنرمند بازآفرین که می‌تواند نویسنده، شاعر، تصویرگر و... باشد، از اثری الهام می‌گیرد و اثری جدید خلق می‌کند. با دیدن، شنیدن یا خواندن آن، به یاد اثر نخست می‌افتیم؛ اما می‌دانیم که اثر جدید، همان اثر پیشین نیست (نک: سنجری، ۱۳۸۷ :۵۶). «یکی از روش‌های آفرینش و خلق آثار ادبی و هنری، روش بازآفرینی است؛ به این معنی که نویسنده و هنرمند از آثار دیگران، چه کهن و چه معاصر، الهام می‌گیرد و به خلق اثر جدید می‌پردازد. عمده‌ترین کار در روش بازآفرینی تغییر موضوع و برهم‌زدن چارچوب موضوعی اثر قبلی است» (پایور، ۱۳۸۰ب: ۱۵۵).

حکایت مرد و دریا که با الهام از داستان «نحوی و کشتیبان» *مثنوی* خلق شده است، درحقیقت دارای هویتی مستقل از آن است؛ درنتیجه، از حوزه‌ی بازنویسی خارج و به قلمرو بازآفرینی وارد شده است. دلیل این مسئله تغییر محتوا و درون‌مایه‌ی متن اصلی و حذف درون‌مایه‌ی عرفانی اثر در بازآفرینی و دگرگون‌شدن ساختار متن اصلی از پیرنگ باز به پیرنگ بسته است. بااین‌حال، در شناسنامه‌ی کتاب، این اثر به‌عنوان بازنویسی معرفی شده است. باتوجه به این موضوع، در ادامه، عناصر داستان این اثر با متن اصلی مقایسه می‌شود تا بازآفرینی‌بودن آن آشکار شود.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

جعفر پایور در چند پژوهش (۱۳۷۹، ۱۳۸۰الف، ۱۳۸۰ب و ۱۳۸۸) درباره‌ی بازنویسی و انواع و سیر آن سخن گفته و چند متن بازنویسی‌شده از *کلیله‌ودمنه* و *شاهنامه* و *مثنوی* را بررسی کرده است. یکی از آثار این پژوهشگر (۱۳۸۸)، شامل هفده مقاله با موضوع بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات است که در گستره‌ی سال‌های ۱۳۶۹تا۱۳۸۵ نوشته شده است.

صدیقه هاشمی‌نسب (۱۳۷۱) هم به بازنویسی‌های متون کهن و ارزیابی آن‌ها پرداخته است. فرزانه اخوت (۱۳۸۹) نیز در مقاله‌ای بازنویسی‌های داستان‌های *مثنوی* را بررسی کرده است. همچنین، دو پایان‌نامه در پیوند با موضوع بازنویسی انجام گرفته است که عبارت‌اند از: پژوهش جمیله سنجری (۱۳۸۳) درباره‌ی نقد آثار بازنویسی‌شده از *مثنوی*، *منطق‌الطیر*، *شاهنامه*، *مرزبان‌نامه*، *کلیله‌ودمنه* و *گلستان* برای کودکان و نوجوانان و پایان‌نامه‌ی پروین مرتضایی (۱۳۹۱) با موضوع بررسی بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های *مثنوی* برای کودکان و نوجوانان.

تنها پژوهشی که در زمینه‌ی نقد تطبیقی عناصر داستان‌های بازنویسی‌شده با متون کهن صورت‌گرفته، مقاله‌ی سجاد نجفی بهزادی و همکارانش (۱۳۹۰) است. در این پژوهش، بررسی بازنویسی قصه‌های *کلیله‌ودمنه* در کانون توجه قرار گرفته است. شایسته‌ی یادآوری است که مقاله‌ی حاضر، نخستین پژوهشی است که درباره‌ی نقد و بررسی تطبیقی عناصر داستان آثار بازآفرینی‌شده با متن اصلی *مثنوی* انجام گرفته است.

۳. بحث اصلی پژوهش

۳- ۱. پیرنگ

یکی از عناصر مهم داستان، فیلم‌نامه و نمایشنامه، پیرنگ[1] است. پیرنگ، حوادث داستان را تنظیم و آن‌ها را از آشفتگی خارج می‌کند. «پیرنگ نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلولی و حفظ توالی زمانی» (فورستر، ۱۳۸۲: ۱۱۲و۱۱۳). پیرنگ به دو نوع باز[2] و بسته[3] تقسیم می‌شود.

در پیرنگ بسته، متن داستان کیفیتی فنی و پیچیده دارد که گره‌گشایی و نتیجه‌گیری در آن به‌روشنی دیده می‌شود؛ اما در پیرنگ باز، سلسله‌ی حوادث، طبیعی و منظم‌اند، گره‌گشایی ندارد و اغلب، نویسنده خود را در داستان پنهان می‌کند تا داستان عینی و ملموس جلوه کند. در داستان «نحوی و کشتیبان» که به‌عنوان تمثیل برای حکایت درویشی که سبوی آب برای خلیفه‌ی شهری پرآب می‌برد، آورده شده است، نحوی فردی مغرور به علم محدود و مادی خود است که وقتی برای عبور از دریا (نماد اسرار حق) سوار بر کشتی می‌شود، به‌خاطر علم اندکش بر کشتیبان (نماد عارف کامل) فخر

---

1. Plot
2. Open plot
3. Closed plot

می‌فروشد. کشتیبان پس از چندی در پاسخ به او می‌گوید: عمر تو، ای نحوی! بر فناست؛ زیرا در دریای علم حق باید علم محو بیاموزی تا زنده‌ی حقیقی باشی؛ اما تو غرّه به علم اندک خود هستی. مولوی پس از این داستان، به بیان نکات عرفانی می‌پردازد و درباره‌ی سرنوشت نحوی سخنی نمی‌گوید؛ زیرا فهم سرنوشت نحوی به درک نمادها و مفهوم آن وابسته است؛ ازاین‌رو، پیرنگ این داستان باز است و سرنوشت نحوی در انتهای داستان با گره‌گشایی معین، نظیر مرگ نحوی یا نجات او، همراه نیست. اما در داستان *حکایت مرد و دریا* که بازآفرینی همین حکایت است، چنین می‌خوانیم که مرد نحوی که مغرور و بداخلاق و عالم بی‌عمل است، به‌دلیل حسادت به همدرسان قدیم که هر یک در گوشه‌ای از دنیا برای خود کسی شده‌اند، زن و زندگی را رها می‌کند و راهی سفر می‌شود (رابطه‌ی علیت). او در راه با کسانی که به او یاری می‌رسانند بدرفتاری می‌کند تا اینکه درمی‌یابد از شدت بی‌تجربگی، راه را اشتباه آمده و دوباره به شهر خود رسیده؛ سپس، با صندوق کتاب‌هایش که دربرگیرنده‌ی همه‌ی دانش اوست، سوار کشتی می‌شود تا سفرش را ادامه دهد. او کشتیبان را به این خاطر که در نحو استاد نیست، سرزنش می‌کند؛ اما ناگهان کشتی در گرداب می‌افتد و کشتیبان به نحوی می‌گوید: اگر شنا بلد نیستی جان می‌بازی! اما با غرق‌شدن کشتی، کشتیبان و ملاحان، همه‌ی مسافران ازجمله او را نجات می‌دهند. نحوی از این داستان عبرت می‌گیرد و وقتی به خانه برمی‌گردد، علم را با عمل همراه می‌کند.

همان‌گونه که دیده می‌شود، برخلاف متن اصلی، در بازآفرینی، رابطه‌ی علّیت و توالی زمانی وجود دارد؛ برای نمونه، در متن اصلی علت به‌سفررفتن نحوی بیان نشده است؛ بنابراین پیرنگ در داستان بازآفرینی‌شده قوی‌تر از پیرنگ در متن اصلی است. همچنین، پیرنگ داستان *حکایت مرد و دریا*، برخلاف متن اصلی، بسته است و در پایان داستان به نجات نحوی به‌وسیله‌ی کشتیبان اشاره شده است. عوامل دیگر پیرنگ، یعنی گره‌افکنی، نقطه‌ی اوج، تعلیق و گره‌گشایی، در این داستان رعایت شده، اما در متن اصلی، چندان توجهی به آن‌ها نشده است؛ زیرا در متن کهن، نویسنده به دنبال داستان‌پردازی نبوده و این داستان کوتاه، تمثیلی برای بیان مسائل عرفانی است. داستان باید «آغاز، میانه و پایانی داشته باشد تا بتواند حالت کنجکاوی و تعلیق را در خواننده افزایش دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۷). در داستان بازآفرینی‌شده، برخلاف متن اصلی، این نکات رعایت شده است.

داستان *حکایت مرد و دریا* چند پیرفت[1] دارد؛ پیرفت، حوادث اصلی و فرعی داستان است. پیرفت «ناظر بر توصیف و وضعیت معینی است که در هم ریخته و دوباره به‌شکلی تغییریافته، سامان می‌یابد» (سلدن[2] و ویدوسون[3]، ۱۳۸۷: ۱۴۵)؛ در واقع، هر داستانی دارای یک یا چند پیرفت است. بیشتر داستان‌های بازنویسی‌شده برای نوجوانان نیز چند پیرفت دارند. اگر داستان‌ها چند حادثه داشته باشند، جذابیتشان بیشتر می‌شود. هر پیرفت ساده سه مرحله دارد: مرحله‌ی اول، وضعیتی است که امکان دگرگونی را در خود دارد؛ در مرحله‌ی دوم، حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد؛ در مرحله‌ی سوم نیز وضعیتی روی می‌دهد که تحقق‌یافتن یا نیافتن آن امکان دارد (نک: احمدی، ۱۳۸۵: ۱۶۶). در داستان بازآفرینی‌شده‌ی *حکایت مرد و دریا* با پیرفت‌های متعدد روبه‌رو هستیم؛ برای نمونه، در آغاز داستان، یک پیرفت سه گزاره‌ای (ساده) فرعی را می‌بینیم: ۱. حالت تعادل اولیه (پسر آسیابان فقیر، همراه نحوی، درس می‌خواند)؛ ۲. به‌وجودآمدن حالت نامتعادل (پدر پسر فقیر فوت می‌کند)؛ ۳. بازگشت به حالت تعادل (پسر، به‌علت فقر ناشی از فوت پدر، در کشتی مشغول به کار می‌شود و درس را رها می‌کند). این پیرفت در متن اصلی، «نحوی و کشتیبان»، نیست و به‌وسیله‌ی بازآفرین به داستان افزوده شده است. بازآفرین با افزودن پیرفت‌های فرعی به اصل داستان، پیرنگ را گسترش داده است. در متن اصلی، پیرنگ پیچیده، یک‌پیرفتی و باز است؛ درحالی‌که در متن بازآفرینی‌شده، پیرنگ ساده، چندپیرفتی و بسته است؛ زیرا پیرنگ گره‌گشایی مشخص دارد؛ چراکه هدف نویسنده در بازنویسی، برخلاف متن اصلی، داستان‌پردازی بوده است، نه بیان مطالب عرفانی.

۳- ۲. شخصیت و شخصیت‌پردازی

یکی دیگر از عناصر مهم در داستان، شخصیت و شخصیت‌پردازی است. «اشخاص ساخته‌شده‌ای را که در داستان و نمایشنامه و... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند؛ فردی که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزه‌ی داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۳و۸۴).

---

1. Sequence
2. Selden
3. Widdowson

شخصیت‌ها را به انواع گوناگون تقسیم می‌کنند؛ ازجمله شخصیت‌های پویا[1] و شخصیت‌های ایستا[2]. شخصیت‌های ایستا، شخصیت‌هایی هستند که چندان تغییر نمی‌کنند؛ اما شخصیت‌های پویا، شخصیت‌هایی هستند که در سیر حوادث داستان دچار تحوّل و دگرگونی می‌شوند (نک: همان: ۹۳و۹۴). در داستان «نحوی و کشتیبان»، نحوی شخصیت اصلی و کشتیبان شخصیت مقابل است و کشمکش بین آن‌ها از نوع ذهنی[3] است. به‌طور کلی، از برخورد عمل شخصیت یا شخصیت‌های اصلی داستان با عمل شخصیت‌های مخالف و مقابل، کشمکش آفریده می‌شود (نک: همان: ۷۱). کشمکش ذهنی نیز وقتی اتفاق می‌افتد که دو فکر با هم مبارزه می‌کنند (همان: ۷۳). در متن بازآفرینی‌شده، برخلاف متن اصلی، شخصیت نحوی پویاست و در آخر داستان، به خطای خود پی می‌برد و اصلاح می‌شود. درمجموع، نوجوانان «با خواندن شرح حال شخصیت‌هایی که بر اثر رویدادها دچار تحوّل درونی و فکری می‌شوند، درمی‌یابند که در مسیر زندگی با چه موانع و سختی‌ها و دقایقی برخورد خواهند کرد، از آن‌ها عبرت می‌گیرند، تجربه کسب می‌کنند و مسیر رشد و کمال خویش را بهتر پیدا می‌کنند» (فروزنده، ۱۳۸۹: ۱۶۰).

از دیدگاهی دیگر، شخصیت‌های داستان «نحوی و کشتیبان» شخصیت‌هایی نمادین[4] و نوعی[5] نیز هستند؛ زیرا این نوع شخصیت‌های نمادین متناسب با درون‌مایه‌ی عرفانی و شخصیت‌های نوعی یا تیپ، متناسب با دیدگاه صاحب اثر درباره‌ی طبقه‌ای خاص از مردم خلق شده‌اند. «شخصیت نمادین، نویسنده را قادر می‌کند مفاهیم اخلاقی یا کیفیت‌های روحی و روشنفکرانه را به قالب عمل درآورد. وقتی اعمال و گفتار شخصیتی، فکر یا عقیده یا کیفیتی را ارائه می‌دهد، می‌توان او را شخصیتی نمادین در نظر گرفت» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۷). در تعریف شخصیت نوعی نیز باید گفت «شخصیت نوعی یا تیپ، نشان‌دهنده‌ی خصوصیات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند. شخصیت نوعی نمونه‌ای است برای امثال خود» (نک: همان: ۱۰۱). در *حکایت مرد و دریا*، شخصیت‌ها شکل نمادین خود را به‌دلیل حذف

---

1. Dynamic
2. Static
3. Mental conflict
4. Symbolical
5. Typical

درون‌مایه‌ی عرفانی، از دست داده‌اند؛ اما شکل نوعی خود را حفظ کرده‌اند. همچنین شخصیت اصلی در متن بازنویسی‌شده، همه‌جانبه و چندبعدی و تلفیقی از خوبی و بدی است. همه‌ی شخصیت‌ها انسان‌های مادی هستند؛ ازاین‌رو، نوجوانان می‌توانند با آن‌ها همذات‌پنداری کنند. تعداد شخصیت‌ها در متن بازآفرینی‌شده، به تناسب افزایش پیرفت‌ها، افزایش پیدا کرده و شخصیت‌های چوپان، پیرمرد، استاد، دهقان، زن نحوی و... به اصل داستان اضافه شده است. شخصیت‌پردازی به سه شیوه صورت می‌گیرد: نخست، معرفی شخصیت‌ها با شرح و توصیف نویسنده؛ دوم، ارائه‌ی شخصیت‌ها از طریق اعمال و کنش‌های شخصیت؛ سوم، توصیف آن‌ها بدون توصیف و توضیح نویسنده (نک: همان: ۹۱). شخصیت‌های داستان، چه در بازآفرینی و چه در متن اصلی، از طریق عمل و کردارشان به خواننده معرفی می‌شوند. «اغلب نویسندگان ترجیح می‌دهند از این روش نمایشی در پرداخت شخصیت‌هایشان استفاده کنند؛ یعنی به‌جای گفتن نشان بدهند» (همان)؛ البته در متن اصلی و بازآفرینی، خالقان اثر، ابتدا، به توصیف و توضیح شخصیت‌ها پرداخته‌اند؛ به‌عنوان نمونه، در متن اصلی آمده است که

آن یکی نحوی به کشتی در نشست رو به کشتیبان نهاد آن خودپرست

(استعلامی، د ۱، ۱۳۸۷: ب۲۸۴۷)

مولوی با آوردن صفت «خودپرست» به توصیف نحوی پرداخته و سپس، از طریق تمرکز بر اعمال شخصیت‌ها آن‌ها را معرفی کرده است:

گفت هیچ از نحو خواندی گفت لا گفت نیم عمر تو شد بر فنا

(همان: ب۲۸۴۸)

در این بیت، از طریق اشاره به عمل شخصیت، به غرّه‌بودن او به علم محدودش و اینکه آن را وسیله‌ای برای تحقیرکردن دیگران قرار داده، پی می‌بریم. در متن بازآفرینی‌شده نیز، نخست، به توصیف شخصیت‌ها پرداخته می‌شود: «در روزگاران قدیمِ قدیم، در شهر بصره، مردی زندگی می‌کرد دانشمند و باهوش» (اسماعیلی سهی، ۱۳۸۶: ۳)؛ سپس، با اشاره به عمل آن‌ها معرفی‌شان می‌کند: «او به دانش‌آموزان درس می‌داد و آن‌ها را در زندگی راهنمایی می‌کرد» (همان). از این طریق، به آموزگاربودن شخصیت و اهمیت‌دادن او به همه‌ی جنبه‌های آموزشی در زندگی دانش‌آموزان پی می‌بریم؛ بنابراین شیوه‌ی شخصیت‌پردازی در متن بازآفرینی‌شده، مطابق با متن اصلی است.

۳- ۳. درون‌مایه

اندیشه و فکری که در داستان جریان دارد، اندیشه و دیدگاه نویسنده درباره‌ی مسائل و سررشته‌ی اصلی داستان را درون‌مایه[1] می‌گویند. «درون‌مایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است. خط یا رشته‌ای که در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۷۴). درون‌مایه‌ی داستان «نحوی و کشتیبان» تعلیمی و عرفانی است؛ درحالی‌که درون‌مایه‌ی *حکایت مرد و دریا* صرفاً تعلیمی است و فقط بخشی از درون‌مایه‌ی داستان اصلی را در بر گرفته؛ چراکه مسائل عرفانی آن متناسب با درک نوجوانان تشخیص داده نشده است.

۳- ۳- ۱. شیوه‌ی ارائه‌ی درون‌مایه

نویسندگان درون‌مایه‌های آثار خویش را مستقیم و غیرمستقیم بیان می‌کنند. در شیوه‌ی غیرمستقیم، نویسنده «درون‌مایه را در افکار و عواطف و تخیلات شخصیت‌های داستان می‌گنجاند» (همان: ۱۸۳). مولانا درون‌مایه‌ی داستانش را مستقیم بیان کرده است:

زین همه انواع دانش، روز مرگ　　دانش فقر است ساز راه و برگ

(استعلامی، د۱، ۱۳۸۷: ب۲۸۴۶)

او همچنین، در پایان داستان، چنین تفسیر آشکار و مستقیمی از داستان ارائه داده و آن را رمزگشایی کرده است:

چون بمردی تو ز اوصاف بشر　　بحر اسرارت نهد بر فرق سر

(همان: ب ۲۸۵۵)

اما شیوه‌ی ارائه‌ی درون‌مایه در *حکایت مرد و دریا*، غیرمستقیم است؛ نحوی، پس از نجات از طوفان به‌وسیله‌ی کشتیبان، درمی‌یابد که نحودانستن به همه کار نمی‌آید و رفتارش تغییر می‌کند: «خودپسندی نحوی در میان امواج دریا محو شد و چون به خانه رسید، نخست، آستانه‌ی در را بوسید و سپس، به خوش‌رویی با زن و خادمان خویش سخن گفت و از آن پس، در جمع مردمان نشست و علم را با عمل همراه کرد و دانش خود را صرف آموزش همگان کرد» (اسماعیلی سهی، ۱۳۸۶: ۳۰).

«اما باید توجه داشت اگر در بازنویسی درون‌مایه به‌صورت غیرمستقیم و در میان کنش‌ها و عواطف و رفتار شخصیت‌ها ذکر شود، نتیجه‌ی مطلوب‌تری خواهد داشت.

---

[1]. Theme

این امر باعث می‌شود تا خواننده‌ی (نوجوان)، با تأمل و تفکر در دریافت درون‌مایه، درباره‌ی شخصیت‌ها و محتوای داستان قضاوت و نتیجه‌گیری کند» (نجفی بهزادی و همکاران، ۱۳۹۰: ۹۳و۹۴).

۳- ۴. زاویه‌ی دید

دریچه و زاویه‌ی نگرش نویسنده به داستان و حوادث آن را زاویه‌ی دید[1] می‌نامند. زاویه‌ی دید «نمایش‌دهنده‌ی شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان را به خود خواننده ارائه می‌دهد و رابطه‌ی نویسنده با حوادث داستان را نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۸۵). نویسنده داستان را با چند زاویه و کانون روایت می‌کند: اول‌شخص[2]، سوم‌شخص یا دانای کل[3] و... . هم متن اصلی و هم متن بازآفرینی‌شده، با زاویه‌ی دید دانای کل روایت شده‌اند؛ به‌عنوان نمونه:

آن یکی نحوی به کشتی در نشست رو به کشتیبان نهاد آن خودپرست

(استعلامی، د۱، ۱۳۸۷: ب۲۸۴۷)

در متن بازآفرینی نیز چنین آمده است: «پسر بازرگان بزرگ شهر بصره، همچنان، پیش استاد درس می‌خواند و این برایش کاری سخت توان‌فرسا بود؛ چون پسرک ذهنی کند داشت و به گفته‌های آموزگار، درست، گوش نمی‌داد. پس از گذشت سال‌ها، تنها توانسته بود اندک دانشی در دستور زبان عربی فراگیرد و شاگردان او را به تمسخر «نحوی» صدا می‌کردند؛ یعنی کسی که در «نحو» زبان عربی استاد است!» (اسماعیلی سهی، ۱۳۸۶: ۳). البته، در گفت‌وگوی شخصیت‌ها کانون روایت تغییر می‌کند و تبدیل به اول‌شخص می‌شود: «روزی در بازار، پیرمردی به نحوی گفت: ای استاد، من پیرمردی فقیرم... » (همان: ۵).

گفت: «هیچ از نحو خواندی؟».«گفت لا» گفت: «نیم عمر تو شد در فنا»

(استعلامی، د۱، ۱۳۸۷: ب۲۸۴۸)

زاویه‌ی دید اول‌شخص صمیمیتی خاص میان خواننده و شخصیت‌های داستان ایجاد می‌کند. «قرارگرفتن چند روایت در دل روایت اصلی و فراهم‌آوردن نشانه‌های لازم برای بازبودن روایت، به مشارکت هرچه بیشتر مخاطب در ساختن داستان کمک می‌کند» (حسام‌پور، ۱۳۸۹: ۱۱۳).

---

1. Point of view
2. First person point of view
3. Omniscient point of view

شایسته‌ی یادآوری است که زاویه‌ی دید در متن اصلی و بازآفرینی‌شده، به محتوای داستان آسیب نزده است و ترکیب‌شدن زاویه‌ی دید اول‌شخص با سوم‌شخص در داستان‌ها، به‌دلیل گفت‌وگوی شخصیت‌هاست.

۳- ۵. فضاسازی

به حال‌وهوا و فضای حاکم در داستان و فضایی که نویسنده منطبق با درون‌مایه و عناصر دیگر داستان به کار می‌گیرد، فضاسازی[1] می‌گویند. «هوایی را که خواننده، به‌محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی استنشاق می‌کند، فضا و رنگ یا فضاسازی می‌گویند» (بارنت[2]، ۱۹۶۴: ۱۱۵). فضاسازی با عناصر دیگر داستان پیوستگی و ارتباط نزدیک دارد؛ به‌گونه‌ای که اگر پیرنگ داستان دچار نقص یا سستی باشد، فضاسازی دقیق می‌تواند این نقص را پوشش دهد. صحنه و صحنه پردازی در ایجاد فضا نقش بسزا دارد.

۳- ۶. صحنه و صحنه‌پردازی[3]

حوادث داستان «نحوی و کشتیبان» در زمان و مکانی خاص اتفاق نیفتاده؛ در این داستان، زمان و مکان بستری برای رخداد حوادث هستند و چندان به آن‌ها توجهی نشده است. داستان *حکایت مرد و دریا* در زمانی مجهول، در شهر بصره اتفاق می‌افتد. بازآفرین با شگردهایی نظیر طراحی مکان برای داستان، در داستان‌پردازی، عناصر داستان را پررنگ‌تر از متن اصلی کرده است. همچنین، استفاده از صحنه‌پردازی، شگردی مناسب برای آماده‌کردن مخاطب برای ورود به داستان است. در بازآفرینی، صحنه به کمک واژه و تصویر خلق می‌شود؛ بنابراین، در داستان‌های بازآفرینی‌شده، صحنه را اغلب، واژه‌ها به‌همراه تصویر به وجود می‌آورند: «صبح بود که از صدای خوش نی چوپان بیدار شد و چون چشم گشود گله‌ی گوسفندی را دید که در چمنزار می‌چریدند و چوپان جوانی کمی دور از آنان بر سر سنگی نشسته بود و می‌نواخت» (اسماعیلی سهی، ۱۳۸۶: ۱۰)

---

1. Atmosphere
2. Barnet
3. Setting

۳- ۷. تناسب فضاسازی با درون‌مایه

فضاسازی‌ها و حال‌وهوای داستان باید با درون‌مایه‌ی آن تناسب و هماهنگی داشته باشد؛ برای نمونه، اگر فضای داستان، غمگین و اندوهناک است، درون‌مایه‌ی داستان نیز باید درباره‌ی مسائل غمگین و اندوهناک باشد. فضا و رنگ در متن اصلی، زیر تأثیر گفت‌وگو قرار دارد و توصیف صحنه در آن نقشی ایفا نمی‌کند. حال‌وهوای داستان، عقلی و جدال بین اندیشه‌های دو شخصیت مقابل (نحوی و کشتیبان) است:

گفت هیچ از نحو خواندی؟ گفت لا — گفت نیم عمر تو شد بر فنا
باد کشتی را به گردابی فکند — گفت کشتیبان بدان نحوی، بلند
هیچ دانی آشناکردن؟ بگو — گفت نی، ای خوش‌جواب خوب‌رو
گفت کل عمرت ای نحوی فناست — زان‌که کشتی غرق این گرداب‌هاست

(استعلامی، د۱، ۱۳۸۷: ب۲۸۴۸تا۲۸۵۴)

در متن بازآفرینی‌شده، افزون‌بر استفاده از عنصر گفت‌وگو که بسیار در میان شخصیت‌هایی مانند چوپان، دهقان، کشتیبان، زن نحوی، پیرمرد و... با نحوی، کابرد دارد، از توصیف صحنه نیز بهره برده شده است: «بدین‌گونه شب به پایان آمد و نخستین پرتوی خورشید در میان آب‌های نیلگون دریا تابید که ناگاه، یکی از ملاحان نعره‌ی شوق برآورد: نگاه کنید! کشتی! » (اسماعیلی سهی،۱۳۸۶: ۳۰). بنابراین، در فضاسازی متن اصلی از عنصر گفت‌وگو و در فضاسازی متن بازآفرینی‌شده از گفت‌وگو و صحنه‌سازی بهره برده شده است؛ پس متن بازآفرینی‌شده، از نظر فضاسازی، از متن اصلی قوی‌تر است.

۴. نتیجه‌گیری

داستان بازآفرینی‌شده‌ی *حکایت مرد و دریا* از نظر ویژگی ظاهری، ساختار شکلی و حجم، در مقایسه با متن اصلی، دگرگونی‌های بسیار یافته است. درون‌مایه‌ی این داستان، برخلاف متن اصلی که درون‌مایه‌ی عرفانی و تعلیمی دارد، صرفاً تعلیمی است. شیوه‌ی ارائه‌ی آن نیز، برخلاف متن اصلی، غیرمستقیم و از راه گفت‌وگوی شخصیت‌هاست. پیرنگ باز متن اصلی در بازآفرینی به پیرنگ بسته تغییر یافته است. در *حکایت مرد و دریا* رابطه‌ی علیت و توالی زمانی دیده می‌شود و تعداد پیرفت‌ها متعدد است که این امر سبب گسترش پیرنگ شده است. به‌دلیل حذف درون‌مایه‌ی عرفانی متن کهن در

متن بازآفرینی‌شده‌ی آن، شخصیت‌ها شکل نمادین خود را از دست داده‌اند؛ اما همچنان شکل نوعی خود را دارند. شخصیت «نحوی»، برخلاف متن اصلی، پویاست. تعداد شخصیت‌ها نیز، به تناسب افزایش پیرفت‌ها، در بازآفرینی افزایش یافته است. شیوه‌ی شخصیت‌پردازی به این صورت که شخصیت‌ها، نخست، با توصیف و سپس، با عمل معرفی می‌شوند، در متن کهن و بازآفرینی یکسان است. در هر دو اثر، به‌دلیل استفاده از عنصر گفت‌وگو، هم از زاویه‌ی دید اول‌شخص استفاده شده و هم از زاویه‌ی دید سوم‌شخص. در *حکایت مرد و دریا*، مکان داستان مشخص شده و صحنه‌ها را اغلب، واژه‌ها و تصاویر به وجود آورده‌اند. فضاسازی در حکایت «نحوی و کشتیبان»، زیر تأثیر گفت‌وگو قرار دارد و حال‌وهوای آن عقلی و جدال، بین اندیشه‌هاست؛ اما در بازآفرینی، افزون‌بر عنصر پرکاربرد گفت‌وگو، از توصیف صحنه نیز برای فضاسازی استفاده شده است. درمجموع، عناصر داستان در متن بازآفرینی‌شده، بهتر از متن اصلی است؛ زیرا هدف بازآفرین، برخلاف مؤلف متن کهن، داستان‌پردازی بوده است، نه بیان مطالب عرفانی.

فهرست منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۵). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اخوت، فرزانه. (۱۳۸۹). «نگاهی بر بازنویسی‌های مثنوی معنوی برای کودکان و نوجوانان». *پژوهشنامه‌ی فرهنگ و ادب*، شماره۹، صص۳۹۶-۴۱۷.

استعلامی، محمد. (۱۳۸۷). *متن و شرح مثنوی مولانا*. ج۱، تهران: سخن.

اسماعیلی سهی، مرتضی. (۱۳۸۶). *حکایت مرد و دریا*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

پایور، جعفر. (۱۳۸۸). *بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات*. تهران: کتابدار.

ـــــــــــ . (۱۳۷۹). «سیری در بازنویسی‌های معاصر از ادب کهن». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره۳۸، صص۱۴-۲۲.

ـــــــــــ . (۱۳۸۰الف). «بررسی چند دهه بازنویسی از مثنوی». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره۴۳، صص۱۶-۲۲.

ـــــــــــ . (۱۳۸۰ب). شیخ در بوته؛ روش‌های بازنویسی و بازآفرینی و ترجمه و پرداخت در آثار ادبی. تهران: اشراقیه.

حسام‌پور، سعید. (۱۳۸۹). «بررسی خواننده‌ی نهفته در داستان‌های اکبرپور». *مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک*، سال ۱، شماره ۱، صص ۱۰۱-۱۲۷.

خزایی، داوود. (۱۳۸۷). «هملت حکمت؛ بررسی بازنویسی علی‌اصغر حکمت از هملت». روشنان، شماره ۷، صص ۴۴-۵۳.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۸۷). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. تهران: طرح نو.

سنجری، جمیله. (۱۳۸۳). *نقد و بررسی آثار بازنویسی‌شده از مثنوی، منطق الطیر، شاهنامه، مرزبان‌نامه، کلیله‌ودمنه و گلستان برای کودکان و نوجوانان*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد کرج.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۷). «روش‌های خلق و تولید آثار ادبی». *روشنان*، شماره ۷، صص ۵۳-۶۵.

طائب، محسن. (۱۳۸۵). «جامه‌ی نو بر ادبیات کهن». *کتاب هفته*، شماره ۳۸، ص ۱۲.

فروزنده، مسعود. (۱۳۸۹). «نقد و تحلیل عناصر داستان در گزیده‌ای از داستان‌های کودکان»، *ادب‌پژوهی گیلان*، سال ۳، شماره ۹، صص ۱۵۱-۱۷۱.

فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۸۲). *جنبه‌های رمان*. ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

کوچکی، مریم. (۱۳۸۹). *بازآفرینی و بازنویسی*. دست‌یافتنی در http://kalaghe-haftom.blogfa.com تاریخ بازیابی: ۸/ ۸/۱۳۹۰.

م. آزاد. (۱۳۵۴). «بازآفرینی در ادبیات کودکان». *فصلنامه‌ی کانون پرورش فکری*، د ۱، شماره ۳و۴، ص ۶۳.

مرتضایی، پروین. (۱۳۹۱). *بررسی بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های مثنوی مولوی برای کودکان و نوجوانان*. پایان‌نامه دکتری دانشگاه شیراز.

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

هاشمی‌نسب، صدیقه. (۱۳۷۱). *کودکان و ادبیات رسمی ایران؛ بررسی جنبه‌های مختلف بازنویسی از ادبیات کلاسیک ایران برای کودکان و نوجوانان*. تهران: سروش.

Barnet, sylvan. (1964). *A dictionary of literary terms*. Londan.