گنجینه زبان و ادبیات فارسی

تحلیل و بررسی عناصر داستانی در آثار اقتباسی از مثنوی برای کودکان از سال ۶۰ تا ۸۶

جمیله شیروانی[۱]، پروین مرتضایی[۲*]، صادق فلاحی[۳]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اقلید، دانشگاه آزاد اسلامی، اقلید، ایران

۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، مرکز آموزش عالی اقلید، اقلید، ایران

۳. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارسنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، ارسنجان، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: parvin.mortazaie@eghlid.ac.ir

چکیده

مثنوی معنوی مولانا، یکی از مهم‌ترین متون روایی و تمثیلی ادب فارسی، به دلیل برخورداری از ظرفیت‌های گسترده داستانی و لایه‌های متنوع اخلاقی، تربیتی، عرفانی و انسانی، از منابع مؤثر در شکل‌گیری و بازآفرینی داستان‌های کودک و نوجوان در دوره معاصر بوده است. پژوهش حاضر با هدف تحلیل عناصر داستان‌نویسی در داستان‌های کودکانه اقتباسی از مثنوی در فاصله سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۶ انجام شده است تا چگونگی دگرگونی ساختار روایی حکایت‌های مثنوی در فرایند اقتباس برای مخاطب کودک تبیین شود. این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه بر مطالعه متنی آثار منتخب انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اقتباس‌کنندگان در انتقال حکایت‌های مثنوی به ادبیات کودک، بیش از آنکه به بازتولید لفظ‌به‌لفظ متن مبدأ پایبند باشند، به بازسازی کارکردی عناصر داستان روی آورده‌اند. در سطح پیرنگ، روایت‌های چندلایه و گاه گسسته مثنوی عمدتاً به ساختاری خطی، فشرده و حادثه‌محور تبدیل شده‌اند؛ در شخصیت‌پردازی، از شمار شخصیت‌ها کاسته و ویژگی‌های آنان با تکیه بر کنش و گفت‌وگو برجسته‌تر شده است؛بررسی شخصیت‌پردازی در داستان‌های کودکانه اقتباسی از مثنوی نشان می‌دهد که یکی از مهم‌ترین تغییرات ساختاری در فرایند اقتباس، کاهش تعداد و تنوع شخصیت‌هاست. اقتباسگران با حذف یا ادغام شخصیت‌های فرعی و کم‌نقش، ساختار شخصیت‌محور روایت‌های مثنوی را ساده‌تر کرده و تمرکز بیشتری بر شخصیت اصلی و کنش‌های او ایجاد کرده‌اند. این تغییر، ضمن کاستن از پیچیدگی روابط میان شخصیت‌ها، با ویژگی‌های شناختی و روایی ادبیات کودک و ضرورت ایجاز در داستان‌پردازی برای این گروه سنی هماهنگ است و در زاویه دید، لحن و زبان، گرایش به ساده‌سازی، صمیمیت و نزدیک‌شدن به جهان ادراکی کودک مشاهده می‌شود. همچنین، درون‌مایه‌های پیچیده عرفانی و معرفتی در بسیاری از نمونه‌ها با حفظ هسته اخلاقی و انسانی، به مفاهیمی ملموس‌تر همچون دوستی، مهربانی، خردورزی، راستگویی، مسئولیت‌پذیری و خودشناسی بازتفسیر شده‌اند.

کلیدواژگان: *مثنوی معنوی، مولانا، ادبیات کودک و نوجوان، اقتباس، بازنویسی، عناصر داستان.*

شیوه استناددهی: شیروانی، جمیله.، مرتضایی، پروین.، و فلاحی، صادق. (۱۴۰۶). تحلیل و بررسی عناصر داستانی در آثار اقتباسی از مثنوی برای کودکان از سال ۶۰ تا ۸۶ *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۵(۱)، ۳۴-۱.

© ۱۴۰۶ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۳ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۱ تیر ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۷ تیر ۱۴۰۵

تاریخ چاپ اولیه: ۲۶ مهر ۱۴۰۵

تاریخ چاپ نهایی: ۱ اردیبهشت ۱۴۰۶

The Treasury of Persian Language and Literature

Analysis of Narrative Elements in Children's Adaptations of the Masnavi from 1981 to 2007

Jamileh Shirvani[1], Parvin Mortazaei[2]*, Sadegh Fallahi[3]

1. Ph.D. Student, Department of Persian Language and Literature, Egh.C., Islamic Azad University, Eghlid, Iran
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Eghlid Higher Education Center, Eghlid, Iran,
3. Assistant Professor Department of Persian Language and Literature, Ars.C., Islamic Azad University, Arsanjan, Iran
*Corresponding Author's Email: parvin.mortazaie@eghlid.ac.ir

Abstract

Rumi's Masnavi-ye Ma'navi, one of the most significant narrative and allegorical works of Persian literature, has served as an influential source for the creation and re-creation of children's and young adult stories in the contemporary period because of its extensive narrative capacities and its diverse ethical, educational, mystical, and humanistic dimensions. The present study aimed to analyze the elements of fiction in children's stories adapted from the Masnavi between 1981 and 2007 in order to explain how the narrative structure of the Masnavi's tales was transformed in the process of adaptation for child audiences. This study employed a descriptive-analytical method based on textual analysis of selected works. The findings indicate that, in transferring the tales of the Masnavi into children's literature, adapters were less concerned with a word-for-word reproduction of the source text and instead adopted a functional reconstruction of narrative elements. At the level of plot, the multilayered and sometimes discontinuous narratives of the Masnavi were generally transformed into linear, condensed, and event-driven structures; in characterization, the number of characters was reduced, while their distinctive traits were emphasized more clearly through action and dialogue. An examination of characterization in children's stories adapted from the Masnavi further demonstrates that one of the most important structural changes in the adaptation process is the reduction in the number and diversity of characters. By eliminating or merging secondary and minor characters, adapters simplified the character-centered structure of the Masnavi's narratives and placed greater emphasis on the protagonist and the protagonist's actions. In addition to reducing the complexity of relationships among characters, this transformation is consistent with the cognitive and narrative characteristics of children's literature and with the need for concision in storytelling for this age group. In terms of point of view, tone, and language, a tendency toward simplification, intimacy, and greater proximity to the child's perceptual world is also evident. Moreover, in many examples, complex mystical and epistemological themes have been reinterpreted—while preserving their ethical and humanistic core—into more tangible concepts such as friendship, kindness, rational thinking, honesty, responsibility, and self-knowledge.

Keywords: *Masnavi-ye Ma'navi, Rumi, children's and young adult literature, adaptation, rewriting, narrative elements.*

How to cite: Shirvani, J., Mortazaei, P., & Fallahi, S. (2027). Analysis of Narrative Elements in Children's Adaptations of the Masnavi from 1981 to 2007. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *5*(1), 1-34.

© 2027 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 03 May 2026
Revise Date: 22 June 2026
Accept Date: 28 June 2026
Initial Publish: 18 October 2026
Final Publish: 21 April 2027

مقدمه

انتقال حکایت‌های مثنوی به ادبیات کودک، فرایندی صرفاً زبانی نیست. بسیاری از روایت‌های مولانا در بستری عرفانی، فلسفی و تعلیمی شکل گرفته‌اند و فهم کامل آن‌ها گاه به آشنایی با مفاهیم و زمینه‌های فکری خاص نیاز دارد. ازاین‌رو، بازنویس یا اقتباسگر برای عرضه این آثار به مخاطب کودک ناگزیر است در ساختار روایت، زبان، شخصیت‌ها، حوادث، زاویه دید، لحن و شیوه انتقال پیام تغییراتی ایجاد کند. در واقع، بازنویسی متون کلاسیک زمانی موفق است که ضمن حفظ پیوند خود با متن مبدأ، بتواند با ویژگی‌های ذهنی، زبانی و عاطفی مخاطب جدید نیز هماهنگ شود (1, 2).

در این میان، عناصر داستان ابزار مناسبی برای بررسی میزان و چگونگی این تغییرات هستند. جمال میرصادقی در عناصر داستان مؤلفه‌هایی مانند پیرنگ، شخصیت و شخصیت‌پردازی، درون‌مایه، موضوع، زاویه دید، صحنه، سبک و لحن را از اجزای مهم ساخت داستان می‌داند (3). بررسی این عناصر در داستان‌های کودکانه اقتباسی از مثنوی می‌تواند نشان دهد که نویسندگان چگونه ساختار حکایت‌های مولانا را با نیازهای مخاطب کودک هماهنگ کرده‌اند. ادبیات کودک و نوجوان در پیوند با میراث ادبی و فرهنگی، یکی از عرصه‌های مهم بازتولید و تداوم سنت ادبی در روزگار معاصر است. در این میان، متون کلاسیک فارسی به سبب برخورداری از ظرفیت‌های روایی، تمثیلی و اخلاقی، از منابع مهم آفرینش و بازآفرینی آثار کودکانه به شمار می‌آیند. در میان این متون، مثنوی معنوی مولانا جایگاهی ممتاز دارد؛ زیرا حکایت‌های آن، افزون بر تنوع شخصیت‌ها و موقعیت‌های داستانی، از ساختاری روایی و ظرفیت‌های گسترده تمثیلی برخوردارند و بسیاری از آن‌ها قابلیت بازآفرینی برای مخاطبان کودک و نوجوان را دارا هستند. از همین رو، بخشی از ادبیات کودک معاصر ایران با بهره‌گیری از حکایت‌های مثنوی، کوشیده است میان میراث ادبی گذشته و نیازهای مخاطب امروز پیوندی سازنده برقرار کند.

با این همه، انتقال حکایت‌های مثنوی به حوزه ادبیات کودک، فرایندی صرفاً زبانی و شکلی نیست. روایت‌های مولانا در بستری عرفانی و تعلیمی شکل گرفته‌اند و بسیاری از حکایت‌های آن‌ها در پیوند با لایه‌های چندگانه معنایی و روایت‌های درون‌متنی معنا می‌یابند؛ ازاین‌رو، بازآفرینی آن‌ها برای کودک مستلزم نوعی بازسازی روایی و معنایی است. اقتباس‌کننده در این فرایند، با انتخاب، حذف، جابه‌جایی و تغییر عناصر روایت، متن مبدأ را در افق ادراکی و عاطفی مخاطب جدید بازتعریف می‌کند. در نتیجه، بررسی آثار اقتباسی از مثنوی، علاوه بر سنجش میزان وفاداری آن‌ها به متن مبدأ، مستلزم مطالعه چگونگی دگرگونی ساختار داستان و کارکرد عناصر روایی در متن مقصد است.

عناصر داستان، به‌عنوان مؤلفه‌های بنیادین شکل‌گیری روایت، ابزار مناسبی برای شناخت این دگرگونی‌ها هستند. بررسی این عناصر در آثار کودکانه اقتباسی از مثنوی می‌تواند روشن سازد که نویسندگان برای تبدیل حکایت‌های عرفانی و تمثیلی مولانا به داستان‌هایی متناسب با مخاطب کودک، چه تغییراتی در ساختار روایت ایجاد کرده‌اند و این تغییرات چگونه به شکل‌گیری متنی تازه با ویژگی‌های ادبیات کودک انجامیده است.

دوره زمانی ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۶ از این منظر اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا در این دوره، بازنویسی و بازآفرینی متون کهن در ادبیات کودک و نوجوان گسترش یافت و آثار متعددی با الهام از میراث ادبی فارسی پدید آمد. مطالعه داستان‌های اقتباسی از مثنوی در این بازه می‌تواند تصویری روشن از شیوه مواجهه نویسندگان این دوره با متن کلاسیک و نحوه انطباق ساختارهای روایی آن با مقتضیات ادبیات کودک ارائه دهد. در این میان، مسئله اساسی پژوهش حاضر آن است که عناصر داستانی حکایت‌های مثنوی در فرایند اقتباس برای

کودکان چگونه دگرگون شده‌اند و این دگرگونی‌ها چه تأثیری بر ساختار و معنای داستان‌های مقصد داشته است؟

بر این اساس، پژوهش حاضر با هدف بررسی و تحلیل عناصر داستان‌نویسی در داستان‌های کودکانه اقتباسی از مثنوی در فاصله سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۶، می‌کوشد با تکیه بر آرای جمال میرصادقی، چگونگی بازسازی مؤلفه‌های داستانی در آثار منتخب را بررسی کند. این پژوهش، ضمن توجه به میزان حفظ یا تغییر عناصر روایی متن مبدأ، در پی آن است که الگوهای غالب اقتباس، شیوه‌های بازپردازی پیرنگ و شخصیت، تغییر زاویه دید و لحن، و نیز نحوه انتقال و بازتعریف درون‌مایه‌های اخلاقی و عرفانی مثنوی را آشکار سازد. از این منظر، داستان‌های کودکانه اقتباسی از مثنوی را می‌توان نه صرفاً روایت‌هایی ساده‌شده از یک متن کلاسیک، بلکه متن‌هایی بازآفرینانه و مستقل دانست که در تعامل میان میراث ادبی، اقتضائات داستان‌نویسی معاصر و جهان ذهنی کودک شکل گرفته‌اند.

افزون بر این، در ارزیابی آثار اقتباسی باید میان «ساده‌سازی» و «دگرگون‌سازی خلاق» تمایز قائل شد؛ زیرا کاهش حجم، حذف برخی شخصیت‌ها یا کوتاه‌شدن توصیف‌ها، به‌خودی‌خود نشانه ضعف یا وفاداری کمتر به متن مبدأ نیست، بلکه زمانی معنا می‌یابد که در نسبت با نیازهای مخاطب و کارکرد روایی اثر سنجیده شود. از این منظر، اقتباس موفق، ضمن حفظ هویت و هسته معنایی متن اصلی، عناصر آن را در ساختاری متناسب با افق دریافت مخاطب جدید سازمان می‌دهد (2, 4).

پیشینه و مبانی نظری پژوهش

بازنویسی و بازآفرینی متون کلاسیک برای کودکان از موضوعات مهم در حوزه ادبیات کودک است. پایور و جمالی، بازنویسی و بازآفرینی را از شیوه‌های مهم آفرینش ادبی و راهی برای ارتباط نسل جدید با متون کهن می‌دانند (1). در بازنویسی، میزان پایبندی به متن مبدأ معمولاً بیشتر است؛ درحالی‌که بازآفرینی می‌تواند با تغییر در ساختار، شخصیت‌ها، حوادث و زاویه نگاه، به خلق روایتی تازه منجر شود.

نصر اصفهانی و فاضلی نیز در بررسی بازنویسی متون کلاسیک برای کودکان و نوجوانان، بر ضرورت تناسب زبان، محتوا و ساختار اثر با ویژگی‌های مخاطب تأکید کرده‌اند (2). از این منظر، ساده‌سازی در ادبیات کودک صرفاً به تغییر واژگان دشوار محدود نمی‌شود، بلکه می‌تواند ساختار روایت و نحوه پرداخت شخصیت و حوادث را نیز دربرگیرد.

در پژوهش‌های مربوط به بازنویسی خلاق نیز بر تغییر برخی عناصر داستانی، از جمله طرح، شخصیت‌پردازی، درون‌مایه، زاویه دید و صحنه‌پردازی، متناسب با مخاطب جدید تأکید شده است (4). بنابراین، بررسی عناصر داستان در بازنویسی‌های کودکانه می‌تواند میزان خلاقیت، وفاداری و مخاطب‌محوری این آثار را آشکار کند.

پژوهش جعفری‌راد، غفوری مهدی‌آباد و یوسفی‌پور کرمانی نیز که مستقیماً بازآفرینی مفاهیم تربیتی برای کودکان را با تأکید بر مثنوی بررسی کرده است، نشان می‌دهد که مفاهیم تربیتی متن مولانا در فرایند بازآفرینی با ویژگی‌های مخاطب کودک پیوند می‌خورند (5).

در بررسی ادبیات کودک، توجه به ویژگی‌های مخاطب و تناسب ساختار و زبان اثر با توانایی‌های ذهنی و عاطفی کودک اهمیت اساسی دارد. محمدی در روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، نقد این آثار را مستلزم توجه هم‌زمان به ساختار، طرح، شخصیت، موضوع، درون‌مایه و شیوه روایت می‌داند؛ ازاین‌رو، تحلیل عناصر داستانی در آثار اقتباسی را نمی‌توان از ویژگی‌های مخاطب کودک جدا کرد (6).

از سوی دیگر، حجازی بر ضرورت توجه به ماهیت ادبیات کودک و معیارهای متناسب با سن مخاطب تأکید می‌کند و بازنویسی و بازآفرینی را از فرایندهای مهم انتقال آثار ادبی به قلمرو ادبیات

کودک می‌شمارد (7). بر این اساس، تغییر در زبان، حجم روایت، میزان توصیف و نحوه معرفی شخصیت‌ها در آثار مورد بررسی را باید بخشی از فرایند مخاطب‌محور کردن متن مبدأ دانست، نه صرفاً کاستن از محتوای آن.

قزل‌اياغ نیز در بحث ادبیات کودکان، بر اهمیت انتخاب و ارائه مناسب آثار و توجه به نیازها و ظرفیت‌های مخاطب تأکید دارد (8). این دیدگاه در پژوهش حاضر اهمیت می‌یابد؛ زیرا بسیاری از دگرگونی‌های مشاهده‌شده در پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زبان و درون‌مایه، در جهت ایجاد روایتی روشن‌تر و جذاب‌تر برای مخاطب کودک صورت گرفته‌اند.

در همین زمینه، مطالعه دارنگ درباره بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های «کلیله و دمنه» برای کودکان و نوجوانان، اهمیت توجه به نسبت متن مبدأ و مقصد و میزان تغییرات ایجادشده در فرایند انتقال اثر کلاسیک را نشان می‌دهد (9). از این منظر، در پژوهش حاضر نیز تغییرات عناصر داستانی نه به‌عنوان فاصله گرفتن صرف از مثنوی، بلکه به‌عنوان بخشی از فرایند بازسازی روایت برای مخاطب جدید بررسی شده است.

در پژوهش حاضر، برای تحلیل ساختار داستانی آثار از چارچوب نظری جمال میرصادقی استفاده شده است. عناصر مورد بررسی عبارت‌اند از: پیرنگ، شخصیت و شخصیت‌پردازی، درون‌مایه، موضوع، زاویه دید، صحنه و صحنه‌پردازی، لحن و سبک یا شیوه نگارش.

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش از نظر ماهیت، مطالعه‌ای توصیفی‌تحلیلی در حوزه ادبیات کودک و سبک‌شناسی آثار اقتباسی است و از نظر شیوه گردآوری داده‌ها، بر روش اسنادی و کتابخانه‌ای تکیه دارد. داده‌های اصلی پژوهش را آثار اقتباس‌شده از حکایت‌های مثنوی برای کودکان و نوجوانان تشکیل می‌دهد. بنابراین، در تحلیل هر اثر، نخست به این توجه می‌شود که نویسنده چه حکایتی از مثنوی را برگزیده، سپس بررسی می‌شود که این حکایت در فرایند بازنویسی چه تغییراتی از نظر زبان، ساختار روایت، تصویرپردازی، شخصیت‌پردازی و پیام پذیرفته است. مبنای نظری این شیوه آن است که ادبیات کودک باید با ویژگی‌های مخاطب سازگار باشد و در عین حال، اثر اقتباسی باید بتواند ارزش ادبی و فرهنگی متن مبدأ را در سطحی متناسب بازتاب دهد.

جامعه متنی پژوهش شامل آثاری است که با هدف ارائه حکایت‌های مثنوی به کودکان و نوجوانان نوشته شده‌اند و در آن‌ها نسبت میان متن اقتباسی و مثنوی قابل تشخیص است. معیار ورود آثار به مطالعه آن است که اثر به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم بر پایه یکی از حکایت‌ها یا درون‌مایه‌های مثنوی شکل گرفته باشد و مخاطب آن کودک یا نوجوان معرفی شده یا از نظر زبان و ساختار، مناسب این گروه سنی باشد. معیار خروج از مطالعه شامل آثاری است که صرفاً درباره زندگی مولوی نوشته شده‌اند، آثاری که برای بزرگسالان تدوین شده‌اند، متن‌هایی که تنها شرح یا تفسیر مثنوی‌اند و آثار اقتباسی از متون کلاسیک دیگر. با این معیار، آثاری مانند «طوطی و بازرگان»، «بازرگان مهربان»، «آینه‌ای برای تو»، «آهو در طویله»، «آهوی آدمی»، «ابراهیم ادهم» و «خری با عاقبت‌به‌خیر» به‌عنوان نمونه‌هایی از حوزه عملی بازنویسی مثنوی قابل بررسی‌اند.

محور تحلیل، درون‌مایه حکایت، پیام اخلاقی یا عرفانی، شیوه انتقال پیام، شخصیت‌پردازی، پیرنگ، فضاسازی و نسبت متن با جهان کودک است. مثنوی اثری است که بسیاری از حکایت‌های آن با مفاهیمی مانند طمع، غرور، فریب، صداقت، توکل، حقیقت‌جویی، آزادی، رهایی از ظاهر، شناخت نفس و پرهیز از سطحی‌نگری پیوند دارد. اما این مفاهیم برای کودک باید در قالب کنش، تصویر، گفت‌وگو و نتیجه طبیعی روایت ارائه شود. اگر نویسنده پس از پایان داستان، پیام اخلاقی را به‌صورت مستقیم و خطابی بیان کند، اثر ممکن است جنبه تعلیمی آشکار و خشک پیدا

کند. در مقابل، اگر پیام کاملاً حذف شود، نسبت اثر با مثنوی ضعیف می‌شود. پژوهش‌های مربوط به شگردهای انتقال پیام نشان می‌دهد که یکی از مسائل اصلی بازنویسی‌های مثنوی، چگونگی تبدیل پیام مولوی به تجربه‌ای داستانی برای کودک است. ازاین‌رو، در این مقاله، ارزش محتوایی اثر بر اساس توانایی نویسنده در حفظ هسته معنایی حکایت و تبدیل آن به روایتی کودک‌فهم سنجیده می‌شود.

تحلیل و بررسی عناصر داستانی

پیرنگ

«کوتاه‌ترین تعریفی که برای پیرنگ آورده‌اند واژه الگو است که خلاصه‌شده «الگوی حوادث» است، اما حوادث به خودی خود پیرنگ را به وجود نمی‌آورد، بلکه پیرنگ خط ارتباط معقول میان حوادث را ایجاد می‌کند.» (3)

«پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست، بلکه مجموعه سازمان‌یافته وقایع است. این مجموعه وقایع و حوادث با رابطه علت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب و مستدل شده است.» (3)

بررسی داستان‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد که پیرنگ غالب آثار، ساده، خطی و در عین حال متناسب با ظرفیت‌های ادراکی مخاطب کودک و تا حدودی تأثیرگذار است. در اغلب این داستان‌ها، حوادث بدون پیچیدگی‌های روایی و فراز و نشیب‌های متعدد، به‌صورت مرحله‌به‌مرحله و با نظمی منطقی پیش می‌روند. این ویژگی را می‌توان متناسب با ماهیت ادبیات کودک دانست؛ زیرا در داستان‌هایی که برای مخاطب کودک بازآفرینی یا اقتباس می‌شوند، معمولاً از طرح‌های پیچیده، روایت‌های چندلایه و جابه‌جایی‌های زمانی گسترده پرهیز می‌شود تا مخاطب بتواند روابط میان حوادث و کنش شخصیت‌ها را به‌آسانی دنبال کند. داستان‌هایی همچون «گوهر اول» و «معرکه‌گیر» نمونه‌هایی از این نوع پیرنگ ساده و خطی‌اند.

در بخش قابل توجهی از آثار، حوادث با انسجام روایی و ترتیب منطقی سازمان یافته‌اند و میان مراحل مختلف پیرنگ، از آغاز و شکل‌گیری کنش تا نقطه اوج و گره‌گشایی، پیوند نسبتاً مناسبی برقرار است. نقطه اوج و گره‌گشایی در این داستان‌ها، اگرچه از پیچیدگی ساختاری برخوردار نیست، به‌گونه‌ای طراحی شده است که برای مخاطب کودک جذاب و قابل فهم باشد. همچنین، روند شکل‌گیری حوادث غالباً از وضوح برخوردار است و ابهام روایی در آن‌ها اندک است. بنابراین، می‌توان گفت که اصل وضوح و پیوستگی روایی در بیشتر داستان‌های بررسی‌شده رعایت شده و حوادث پیرنگ به‌صورت تدریجی و منطقی گسترش می‌یابند.

بااین‌حال، همه آثار از ساختار پیرنگی یکسانی برخوردار نیستند. در برخی داستان‌ها، از جمله «آیینه‌ای برای تو»، «گاو و جزیره»، پیرنگ از انسجام و گسترش کافی برخوردار نیست. به نظر می‌رسد کوتاهی بیش از اندازه این داستان‌ها موجب شده است برخی مراحل ضروری شکل‌گیری و گسترش کنش داستانی حذف یا بسیار فشرده شوند. در نتیجه، میان آغاز، شکل‌گیری مسئله، گسترش حوادث و فرجام داستان، پیوند روایی به اندازه کافی شکل نگرفته است. از این منظر، کوتاه‌سازی در این آثار، به‌جای آنکه صرفاً موجب ایجاز شود، در مواردی به کاهش ظرفیت روایی و تضعیف ساختار پیرنگ منجر شده است.

در گروه دیگری از داستان‌ها، پیرنگ با وفاداری بسیار زیادی به ساختار حکایت اصلی مثنوی شکل گرفته است و نویسنده در ترتیب و روابط میان حوادث، تغییر چشمگیری ایجاد نکرده است. داستان‌هایی مانند «آینه» و «بازرگان و طوطی»، «پرنده سخنگو»، «پسرک باهوش»، «پیر چنگی»، «خر برفت و خر برفت» و «درس طوطی» را می‌توان در این دسته قرار داد. در این آثار، طرح داستانی و توالی حوادث تا حد زیادی مبتنی بر حکایت اصلی مثنوی است و میزان دخل و تصرف در ساختار روایی بسیار محدود به نظر

می‌رسد. ازاین‌رو، این آثار را می‌توان نمونه‌هایی از اقتباس وفادارانه یا بازنویسی نزدیک به متن مبدأ دانست.

در مقابل، برخی داستان‌ها از نظر ساختار پیرنگی از استحکام بیشتری برخوردارند و نویسنده در بازسازی حوادث و سازمان‌دهی آن‌ها برای مخاطب کودک، خلاقیت بیشتری به خرج داده است. «بشنو از نی» و «کیسه طلا» از نمونه‌های برجسته این گروه‌اند. در این داستان‌ها، رابطه علّی میان حوادث نسبتاً محکم است و مراحل مختلف طرح، از آغاز داستان تا نقطه اوج و گره‌گشایی، با انسجام و هدفمندی بیشتری سازمان یافته‌اند. همچنین، استفاده مناسب از تعلیق موجب شده است مخاطب برای آگاهی از سرنوشت شخصیت‌ها و نتیجه حوادث، انگیزه بیشتری برای پیگیری روایت داشته باشد. بنابراین، می‌توان پیرنگ این آثار را از نمونه‌های موفق‌تر در میان داستان‌های مورد بررسی دانست؛ زیرا ضمن حفظ سادگی متناسب با ادبیات کودک، از انسجام ساختاری و کشش روایی مطلوبی برخوردارند.

در برخی داستان‌ها نیز، با وجود سادگی پیرنگ، ناهماهنگی‌ها و ضعف‌هایی در منطق روایی مشاهده می‌شود. «دختر فراموشکار» و «قوچ» از این دسته‌اند. برای نمونه، در داستان «دختر فراموشکار»، در بخشی از روایت آمده است که پس از بازگشت مادر، دخترک خواب است و مادر گوشت‌ها را کباب می‌کند و همراه دختر خود غذا می‌خورد؛ درحالی‌که دختر ظاهراً همچنان در حالت خواب قرار دارد. این بخش از روایت از نظر منطق کنش و انگیزه شخصیت پرسش‌هایی ایجاد می‌کند؛ زیرا اگر دختر برای خوردن کباب بیدار شده باشد، انتظار می‌رود نسبت به تعلق گوشت‌ها به مهمان واکنش نشان دهد. همچنین، کباب کردن گوشت‌ها توسط همسر کدخدا بدون حضور یا اطلاع او و نیز قرار گرفتن بی‌دردسر گربه بر روی ترازو، از مواردی است که با منطق روایی داستان کاملاً هماهنگ نیست. این موارد نشان می‌دهد که در برخی آثار، ساده‌سازی و فشرده‌سازی روایت، به کاهش باورپذیری و انسجام علّی پیرنگ انجامیده است.

در مقابل، در برخی آثار، ساختار پیرنگ از حکایت اصلی مثنوی فراتر رفته و نویسنده با افزودن حوادث، شخصیت‌ها یا موقعیت‌های تازه، روایت را گسترش داده است. «درخت زندگی» نمونه قابل توجهی از این رویکرد است. در این اثر، فاصله میان متن مبدأ و متن مقصد از نظر سازمان حوادث و نحوه گسترش روایت به اندازه‌ای است که نمی‌توان آن را صرفاً بازگویی یا بازنویسی نزدیک به حکایت اصلی دانست؛ بلکه می‌توان آن را نمونه‌ای از بازآفرینی آزاد یا اقتباسی با استقلال روایی بیشتر تلقی کرد. در این شیوه، نویسنده ضمن بهره‌گیری از هسته روایی و مضمونی حکایت مثنوی، با تغییر و توسعه پیرنگ، داستانی متناسب‌تر با ساختار و اقتضائات داستان کودک پدید آورده است.

در مجموع، بررسی پیرنگ داستان‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد که آثار مورد بررسی را می‌توان از نظر میزان پایبندی به پیرنگ حکایت اصلی و میزان دخل و تصرف نویسنده در ساختار روایی، در طیفی از اقتباس وفادارانه، بازنویسی و بازآفرینی آزاد قرار داد. بخش عمده آثار از پیرنگی ساده، خطی و قابل فهم برخوردارند که با ویژگی‌های مخاطب کودک تناسب دارد؛ بااین‌حال، کیفیت سازمان‌دهی حوادث در همه آثار یکسان نیست. برخی داستان‌ها با حفظ سادگی، از انسجام علّی، تعلیق، نقطه اوج و گره‌گشایی مناسبی برخوردارند، درحالی‌که در برخی دیگر، فشردگی بیش از حد روایت یا ضعف در پیوند علّی حوادث، به کاهش استحکام پیرنگ انجامیده است. بنابراین، سادگی پیرنگ در این آثار را نمی‌توان به‌خودی‌خود نقطه ضعف تلقی کرد؛ بلکه معیار اصلی ارزیابی، میزان انسجام، منطق روایی، کشش داستانی و تناسب آن با مخاطب کودک است.

از این منظر، ساده‌بودن پیرنگ در این مجموعه را باید در پیوند با کارکرد اقتباسی آن تحلیل کرد. هنگامی که حکایت‌های چندلایه و

گاه تودرتوی متون کلاسیک برای کودک بازنویسی می‌شوند، کاستن از شاخه‌های فرعی و تمرکز بر زنجیره اصلی حوادث می‌تواند به افزایش وضوح و انسجام روایت بینجامد؛ بنابراین، معیار اصلی ارزیابی پیرنگ نه میزان پیچیدگی، بلکه تناسب میان سازمان حوادث، کشش روایی و ظرفیت دریافت مخاطب است (4).

شخصیت و شخصیت‌پردازی

شخصیت یکی از بنیادی‌ترین عناصر داستان است و بخش مهمی از کنش و ساختار روایی اثر از طریق شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. به تعبیر جمال میرصادقی، «اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان، قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان و نمایشنامه و... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او، آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند» (3). بر این اساس، شخصیت صرفاً عنصری برای حضور در حوادث داستان نیست، بلکه ویژگی‌های روانی، اخلاقی، اجتماعی و رفتاری او باید در جریان روایت نمود پیدا کند و شخصیت‌پردازی نیز به مجموعه شگردهایی اطلاق می‌شود که نویسنده برای معرفی و عینیت‌بخشیدن به شخصیت‌ها به کار می‌گیرد.

بررسی داستان‌های کودکانه اقتباسی از مثنوی نشان می‌دهد که نویسندگان از سه شیوه اصلی شخصیت‌پردازی، یعنی ارائه مستقیم شخصیت، ارائه شخصیت از طریق اعمال و رفتار، و ارائه غیرمستقیم شخصیت از طریق نمایش کنش‌ها، عواطف و کشمکش‌های درونی استفاده کرده‌اند. البته میزان استفاده از این شیوه‌ها در داستان‌های مختلف یکسان نیست و با توجه به کوتاهی آثار و ویژگی‌های مخاطب کودک، شخصیت‌پردازی غالباً فشرده و کم‌حجم است.

شخصیت‌پردازی مستقیم؛ در شخصیت‌پردازی مستقیم، نویسنده با استفاده از توصیف و توضیح مستقیم، ویژگی‌های جسمانی، روانی، اخلاقی یا اجتماعی شخصیت را برای مخاطب بیان می‌کند. در این شیوه، خواننده بدون آنکه الزاماً از خلال رفتار و کنش شخصیت به ویژگی او پی ببرد، مستقیماً با صفات و خصوصیات وی آشنا می‌شود.

این شیوه در بخش قابل توجهی از داستان‌های مورد بررسی مشاهده می‌شود. برای نمونه، در «ابراهیم ادهم»، شخصیت ابراهیم با عباراتی مانند «عارفی بزرگ» و «فرمانروای خراسان» معرفی می‌شود. در «اشتباه بزرگ»، ویژگی‌های شخصیت مؤذن از طریق صفاتی مانند «تازه‌مسلمان» و «شرمنده» بیان شده است. در «اشتباه کدخدا» نیز کدخدا با عبارتی مانند «مؤذن خوش‌صدا» و سعید با توصیفاتی همچون «عزادار پدر» و «شال سیاه بر کمر» معرفی می‌شود.

در «اشک تمساح»، شخصیت‌ها با تعبیرهایی مانند «مرد بیچاره»، «مرد مسافر» و «مرد بیابانی» معرفی شده‌اند. در «الاغ عاقبت‌به‌خیر»، نویسنده درباره منصور می‌نویسد که «مرد فقیری بود که با آب‌فروشی روزگار می‌گذراند» و درباره الاغ نیز با بیان دشواری کار روزانه او، تصویری روشن از وضعیت شخصیت ارائه می‌کند. در «آهو در طویله» نیز استفاده از صفاتی مانند «زیبا»، «لاغر و کم‌ارزش» و در «آهوی آدم» صفاتی مانند «جوان»، «زیبا»، «سالم و شاداب»، «باهوش» و «چابک» از مهم‌ترین ابزارهای شخصیت‌پردازی مستقیم هستند.

همین شیوه در داستان «آیینه‌ای برای تو» نیز دیده می‌شود؛ یوسف با صفاتی مانند «خوش‌چهره» و دانیال با ویژگی‌هایی مانند «دوست قدیمی و باوفا» معرفی شده‌اند و برادران یوسف نیز با صفت «حسود» توصیف می‌شوند. در «باغ گلابی»، حامد به‌شدت گرسنه معرفی می‌شود و مش‌نعمت نیز با حالت خشم و ویژگی‌های رفتاری مشخص در برابر او قرار می‌گیرد.

در داستان «به دنبال میوه زندگی»، توصیف مستقیم سلطان نمونه‌ای برجسته از این شیوه است؛ او مردی کوتاه‌قد و چاق با شکمی برآمده معرفی می‌شود که اندیشه اصلی‌اش خوردن بیشتر و استراحت کردن است. این توصیف جسمانی، هم‌زمان با معرفی ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری شخصیت، تصویری طنزآمیز از او ایجاد می‌کند.

در «بشنو از نی» نیز نویسنده برای معرفی مولانا از جزئیات بیشتری استفاده کرده و تلاش کرده است تصویری روشن‌تر از شخصیت وی برای مخاطب کودک ارائه دهد. در «پادشاهی در میان دزدها»، سلطان محمود با صفاتی مانند «توانا» و «مقتدر» معرفی می‌شود و سایر شخصیت‌ها بیشتر از طریق گفت‌وگو شناسانده می‌شوند.

در داستان «پرنده چه گفت»، شکارچی در آغاز داستان «پیر، باتجربه، کارآزموده و ماهر در فن» معرفی می‌شود و پرنده نیز با صفاتی مانند «زیبا»، «کوچک» و «خوش‌نغمه» توصیف می‌شود. در «پرنده سخنگو» نیز خستگی پرنده و وضعیت جسمانی او از طریق توصیف مستقیم بیان شده است.

در «پسرک مغرور و سه راهزن» شخصیت‌پردازی کوتاه، ساده و صریح است. در «تدبیر کودکانه» نیز استاد مکتب‌خانه «بسیار بداخلاق و سخت‌گیر» معرفی می‌شود؛ به‌گونه‌ای که کودکان از او می‌ترسند و نسبت به او احساس ناخوشایندی دارند.

در «خاله خودپسند»، توصیف ظاهری شتر، از جمله گردن دراز، دو کوهان و پاهای نرم، تصویری عینی از شخصیت حیوانی ایجاد می‌کند. در «درخت زندگی» نیز دبیر جوان با توجه به علاقه‌اش به شنیدن داستان‌های هندوستان و آرزوی سفر به آن سرزمین معرفی می‌شود. در «معرکه‌گیر» نیز مار با بزرگی غیرمعمول خود توصیف شده و نگهبان کاروان با صفاتی مانند «ترسو» و «بی‌تعهد» معرفی می‌شود.

بنابراین، شخصیت‌پردازی مستقیم یکی از شیوه‌های پرکاربرد در داستان‌های مورد مطالعه است. دلیل این امر را می‌توان تا حد زیادی در کوتاهی داستان‌ها، ضرورت انتقال سریع اطلاعات و ویژگی‌های مخاطب کودک جست‌وجو کرد. نویسنده در بسیاری از موارد به جای آنکه ویژگی‌های شخصیت را در طول داستان و از طریق کنش‌های متعدد آشکار کند، با استفاده از یک یا چند صفت، تصویری سریع و روشن از شخصیت در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

دومین شیوه شخصیت‌پردازی در داستان‌های بررسی‌شده، معرفی شخصیت از طریق اعمال، رفتار و کنش‌های او است. در این شیوه، نویسنده به جای آنکه مستقیماً بگوید شخصیت مهربان، باهوش، مغرور یا ساده‌لوح است، رفتارهایی را از او نشان می‌دهد که مخاطب از طریق آن‌ها به ویژگی‌های شخصیت پی می‌برد.

این شیوه در داستان‌هایی مانند «آیینه» به‌وضوح دیده می‌شود. ویژگی‌هایی مانند ادعای هنر و تفاخر رومیان، بیش از آنکه صرفاً از طریق توصیف مستقیم بیان شوند، در رفتار و گفتار آنان آشکار می‌شود. در «بازرگان مهربان» نیز شخصیت بازرگان از طریق رفتار خود معرفی می‌شود؛ او فردی توانگر اما مهربان است و به دیگران فرصت آزمون و خطا می‌دهد.

در «بازرگان و طوطی» نیز طوطی با ویژگی‌هایی مانند سخنگو و شیرین‌زبان بودن شناخته می‌شود و بازرگان از طریق رفتار خود، شخصیتی مهربان و خوش‌قول نشان می‌دهد. در «پسرک باهوش»، شخصیت اصلی اگرچه یتیم و داغدار است و ناراحتی خود را با گریه و ضجه برای پدر نشان می‌دهد، اما هوش و نکته‌سنجی او عمدتاً از طریق اعمال و تصمیم‌هایی که در جریان داستان انجام می‌دهد آشکار می‌شود.

در داستان‌های «جوانمردی»، «دختر فراموشکار»، «درس طوطی»، «دعوای بیهوده»، «دوستی خاله‌خرسه» و «کیسه طلا» نیز بخش مهمی از ویژگی‌های شخصیت‌ها از خلال کنش و رفتار آنان برای مخاطب آشکار می‌شود. این شیوه، نسبت به شخصیت‌پردازی کاملاً مستقیم، مشارکت بیشتری از مخاطب می‌طلبد؛ زیرا کودک باید از

رفتار شخصیت نتیجه بگیرد که او دارای چه ویژگی اخلاقی یا روانی است.

سومین شیوه، شخصیت‌پردازی غیرمستقیم است؛ در این روش، نویسنده ویژگی‌های شخصیت را مستقیماً توضیح نمی‌دهد، بلکه با نمایش کنش، واکنش، احساسات، عواطف و کشمکش‌های ذهنی امکان شناخت شخصیت را برای مخاطب فراهم می‌کند.

یکی از نمونه‌های قابل توجه این شیوه در داستان «پادشاه و دلقک» مشاهده می‌شود. زورگویی و خشم پادشاه صرفاً با یک صفت بیان نمی‌شود، بلکه از طریق رفتار او، مانند کوبیدن مهره شطرنج بر سر دلقک و مجبور کردن دوباره او به بازی، آشکار می‌شود. در مقابل، ترس دلقک نیز از طریق رفتار او، یعنی پنهان شدن زیر لحاف و شادی کردن در همان وضعیت، برای مخاطب قابل دریافت است. بنابراین، ویژگی‌های روانی دو شخصیت از طریق کنش‌های آنان به نمایش گذاشته شده است.

در داستان «خر برفت و خر برفت» نیز سادگی و زودباوری درویش از طریق رفتار او آشکار می‌شود. تکرار عبارت «خر برفت و خر برفت» و همراه شدن او با جمع در رقص و پایکوبی، بدون آنکه نویسنده مستقیماً او را ساده‌لوح معرفی کند، این ویژگی را به مخاطب منتقل می‌کند. اهمیت این شخصیت‌پردازی در پایان داستان بیشتر می‌شود؛ زیرا پس از آگاهی از سرقت الاغ، کشمکش ذهنی و پشیمانی درویش آشکار می‌شود. بدین ترتیب، مخاطب علاوه بر شناخت رفتار بیرونی شخصیت، با وضعیت روانی او نیز آشنا می‌شود.

این نمونه نشان می‌دهد که اگرچه داستان‌های کودکانه مورد بررسی عموماً کوتاه‌اند، در برخی موارد نویسندگان توانسته‌اند با استفاده از نمایش کنش و واکنش شخصیت‌ها از توضیح مستقیم فاصله بگیرند و شخصیت‌پردازی را به شکل غیرمستقیم انجام دهند.

انواع شخصیت

شخصیت‌های تمثیلی

یکی از ویژگی‌های برجسته داستان‌های اقتباسی از مثنوی، حضور گسترده شخصیت‌های حیوانی و تمثیلی است. میرصادقی در تعریف شخصیت‌های تمثیلی، آن‌ها را «شخصیت‌های جانشین‌شونده» می‌داند؛ بدین معنا که شخصیت یا شخصیت‌ها می‌توانند جانشین یک فکر، خلق‌وخو، خصلت یا صفت شوند (3). بررسی آثار نشان می‌دهد که در داستان‌های «الاغ عاقبت‌به‌خیر»، «آهو در طویله»، «آهوی آدم»، «بازرگان و طوطی»، «خاله خودپسند»، «دوست نادان»، «دوستی خاله‌خرسه ۱»، «دوستی خاله‌خرسه ۲» و «گاو و جزیره»، شخصیت‌های حیوانی غالباً کارکردی فراتر از حضور صرف در روایت دارند و به‌عنوان شخصیت‌های تمثیلی عمل می‌کنند.

در این داستان‌ها، حیوانات حامل ویژگی‌های انسانی‌اند و صفاتی مانند سادگی، طمع، خودپسندی، نادانی، زیرکی، وفاداری یا فریب‌خوردگی را نمایندگی می‌کنند. این ویژگی با ساختار حکایت‌های مثنوی نیز تناسب دارد؛ زیرا مولانا در بسیاری از حکایت‌های خود از حیوانات برای بیان مفاهیم اخلاقی و انسانی استفاده کرده است. نویسندگان کودک با حفظ این ویژگی، شخصیت‌های تمثیلی را در قالبی ساده‌تر و قابل فهم‌تر برای مخاطب کودک بازآفرینی کرده‌اند.

از این منظر، حضور حیوانات در داستان‌های مورد بررسی را می‌توان یکی از مهم‌ترین وجوه پیوند میان متن مبدأ، یعنی مثنوی، و متن مقصد، یعنی داستان کودکانه اقتباسی دانست.

شخصیت‌های ایستا و پویا

از نظر تحول شخصیت، بیشتر شخصیت‌های داستان‌های مورد بررسی ایستا هستند. شخصیت ایستا در طول داستان تغییر بنیادینی در ویژگی‌های فکری، اخلاقی یا رفتاری خود نمی‌کند و همان ویژگی اصلی که در آغاز داستان دارد، تا پایان حفظ می‌شود. در

مقابل، شخصیت پویا در جریان حوادث دچار تحول می‌شود و تجربه‌های داستانی بر نگرش، رفتار یا وضعیت روانی او تأثیر می‌گذارند.

غلبه شخصیت‌های ایستا در آثار مورد مطالعه را می‌توان با کوتاهی داستان‌ها و ماهیت اخلاقی و آموزشی بسیاری از آن‌ها مرتبط دانست. در این داستان‌ها، شخصیت غالباً از ابتدا دارای یک ویژگی مشخص است و حوادث بیشتر برای آشکار کردن پیامد آن ویژگی طراحی شده‌اند، نه برای ایجاد تحول پیچیده در شخصیت.

بااین‌حال، در تعدادی از داستان‌ها تحول شخصیت به‌صورت آشکارتر دیده می‌شود. «ابراهیم ادهم»، «پیر چنگی»، «تدبیر کودکانه»، «خاله خودپسند»، «کیسه طلا»، «به دنبال میوه زندگی»، «پسرک مغرور و سه راهزن»، «جوانمردی» و «درس طوطی» از جمله آثاری هستند که در آن‌ها می‌توان نشانه‌هایی از تحول یا تغییر شخصیت مشاهده کرد.

برای مثال، در «پیر چنگی» تحول شخصیت در تغییر وضعیت روحی و معنوی او نمود پیدا می‌کند. در «خاله خودپسند» نیز شخصیت در جریان حوادث با پیامد رفتار خود مواجه می‌شود و تغییر او در پایان روایت قابل مشاهده است. در «کیسه طلا» نیز حوادث موجب تغییر نگرش و رفتار شخصیت‌ها می‌شود. در «به دنبال میوه زندگی» نیز تغییر وضعیت سلطان، حاصل تجربه‌ای است که در جریان داستان با آن مواجه می‌شود.

در نتیجه، اگرچه شخصیت‌های ایستا در مجموعه آثار غالب‌اند، حضور شخصیت‌های پویا نشان می‌دهد که برخی نویسندگان کوشیده‌اند علاوه بر انتقال پیام اخلاقی حکایت، فرایند تجربه و تحول شخصیت را نیز برای مخاطب کودک بازسازی کنند.

درون‌مایه

درون‌مایه یکی از عناصر بنیادین داستان است که به مثابه اندیشه و مفهوم محوری، اجزای مختلف روایت را به یکدیگر پیوند می‌دهد و جهت فکری اثر را مشخص می‌کند. به تعبیر میرصادقی، «درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و حادثه و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد» (3). بر این اساس، درون‌مایه صرفاً موضوع ظاهری داستان نیست، بلکه اندیشه‌ای است که نویسنده از طریق شخصیت‌ها، حوادث، موقعیت‌ها و روابط میان عناصر داستانی آن را پرورش می‌دهد و به مخاطب منتقل می‌کند.

بخش قابل توجهی از حکایت‌های مثنوی مولوی بر مفاهیم اخلاقی، تربیتی و معرفتی استوار است. مفاهیمی همچون طمع، غرور، فریب، صداقت، آزادی، رهایی از ظواهر، توکل، شناخت نفس، پرهیز از عیب‌جویی و خودبزرگ‌بینی، خردورزی و خردمندی، در شمار مضامین برجسته حکایت‌های مثنوی قرار دارند. در فرایند بازنویسی این حکایت‌ها برای مخاطب کودک، نویسنده ناگزیر است این مفاهیم انتزاعی را به عناصر عینی و قابل درک، از جمله شخصیت، کنش، گفت‌وگو، موقعیت داستانی و تصویر تبدیل کند. ازاین‌رو، بررسی درون‌مایه در داستان‌های کودکانه اقتباسی از مثنوی، افزون بر شناسایی مضمون اخلاقی یا تربیتی، چگونگی تبدیل اندیشه‌های حکمی و عرفانی مولانا به پیام‌هایی متناسب با دنیای ذهنی کودک را نیز آشکار می‌کند.

بررسی ۴۰ داستان مورد مطالعه نشان می‌دهد که درون‌مایه غالب این آثار اخلاقی، تربیتی و رفتاری است و نویسندگان کوشیده‌اند مفاهیم اخلاقی مثنوی را در قالب روایت‌هایی ساده و متناسب با مخاطب کودک بازآفرینی کنند. با این حال، شیوه پرداخت این مفاهیم در داستان‌ها یکسان نیست. در برخی آثار، درون‌مایه در عنوان داستان بازتاب یافته است؛ به‌گونه‌ای که عنوان، پیشاپیش بخشی از پیام یا اندیشه محوری اثر را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. داستان‌هایی مانند «جوانمردی»، «خاله خودپسند»، «دختر فراموشکار»، «دوست نادان» و «پسرک مغرور و سه راهزن» از این دسته‌اند. در این آثار، عنوان نه‌تنها نقش شناسایی‌کننده دارد، بلکه

به منزله نشانه‌ای معنایی، مخاطب را در جهت کشف درون‌مایه هدایت می‌کند.

در گروه دیگری از داستان‌ها، درون‌مایه در پایان روایت به‌صورت نسبتاً آشکار بیان می‌شود. در داستان‌هایی مانند «ابراهیم ادهم»، «آیینه» و «گاو و جزیره»، نویسنده پس از پایان ماجرا، اندیشه یا پیام اصلی را به شکل مستقیم‌تر در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. این شیوه، اگرچه فرایند دریافت پیام را برای مخاطب کودک آسان‌تر می‌کند، از میزان مشارکت ذهنی خواننده در استنباط درون‌مایه می‌کاهد.

در مقابل، ۳۱ داستان از مجموع ۴۰ داستان، یعنی ۷۷.۵ درصد آثار، دارای درون‌مایه‌ای هستند که به‌صورت غیرمستقیم به مخاطب منتقل می‌شود. در این شیوه، نویسنده از بیان صریح پیام اخلاقی پرهیز می‌کند و دریافت درون‌مایه را بر عهده مخاطب می‌گذارد. نشانه‌های درون‌مایه در این داستان‌ها در رفتار شخصیت‌ها، پیامد اعمال آنان، گفت‌وگوها، تقابل شخصیت‌ها و روند حوادث پراکنده شده است. مخاطب کودک با دنبال‌کردن زنجیره حوادث و مشاهده نتایج رفتار شخصیت‌ها، به‌تدریج به اندیشه محوری داستان دست می‌یابد. این شیوه از منظر ادبی و تربیتی اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا کودک را از دریافت‌کننده منفعل پیام به مخاطبی فعال و مشارکت‌کننده در فرایند معناپردازی تبدیل می‌کند.

در داستان کودک، انتقال غیرمستقیم پیام از اهمیت بیشتری برخوردار است؛ زیرا اگر نویسنده پس از پایان روایت، پیام اخلاقی را به‌صورت صریح و دستوری بیان کند، اثر ممکن است از ساختار هنری فاصله گرفته و به متنی تعلیمی و مستقیم تبدیل شود. از این منظر، یکی از چالش‌های اساسی در بازنویسی حکایت‌های مثنوی برای کودکان، تبدیل پیام اخلاقی و حکمی به تجربه‌ای داستانی است؛ به‌گونه‌ای که پیام نه در قالب اندرز مستقیم، بلکه از طریق کنش، تجربه و سرنوشت شخصیت‌ها برای کودک قابل دریافت باشد.

این ویژگی با دیدگاه‌های مطرح‌شده در حوزه ادبیات کودک نیز همخوانی دارد. شعاری‌نژاد، داستان و افسانه را واسطه‌ای میان جهان تخیلی کودک و واقعیت‌های زندگی می‌داند و بر ظرفیت آن‌ها برای انتقال غیرمستقیم مفاهیم تربیتی تأکید می‌کند (10). بنابراین، می‌توان گفت در بازنویسی‌های مورد مطالعه، داستان به منزله ابزاری برای انتقال غیرمستقیم ارزش‌های اخلاقی و تربیتی عمل کرده و نویسندگان، در موارد قابل توجهی، به جای صدور حکم اخلاقی، پیام را در ساختار روایی اثر نهادینه کرده‌اند.

نکته قابل توجه دیگر، غلبه درون‌مایه‌های منفی‌محور یا هشداردهنده بر درون‌مایه‌های ستایشگرانه است. در بسیاری از داستان‌های بررسی‌شده، نویسندگان بیش از آنکه به‌صورت مستقیم به ستایش فضایل اخلاقی بپردازند، به نکوهش رفتارهای نادرست و پیامدهای آن‌ها توجه کرده‌اند. عیب‌جویی، تظاهر، غرور، خودپسندی، ساده‌لوحی، بی‌خردی، حرص و طمع، خودبزرگ‌بینی، قضاوت نادرست درباره دیگران و دوستی با نادان، از جمله رفتارهایی هستند که در این آثار مورد نقد قرار گرفته‌اند. این شیوه را می‌توان نوعی تربیت اخلاقی از طریق نمایش پیامدهای رفتار نادرست دانست؛ بدین معنا که کودک با مشاهده نتیجه اعمال شخصیت‌ها، بدون دریافت یک دستور اخلاقی صریح، به تشخیص رفتار مطلوب و نامطلوب هدایت می‌شود.

از میان داستان‌های بررسی‌شده، «اشتباه بزرگ» با محوریت نکوهش عیب‌جویی و قضاوت بی‌جا، «اشک تمساح» با تأکید بر پرهیز از تظاهر و ضرورت صداقت، «خر برفت و خر برفت» با نکوهش ساده‌لوحی و بی‌خردی، «قوچ» با محوریت نکوهش حرص و طمع و «معرکه‌گیر» با تأکید بر خودبزرگ‌بینی و توهم، نمونه‌هایی از این رویکرد هستند. در مقابل، برخی داستان‌ها مستقیماً بر فضایل اخلاقی و شناختی تأکید دارند؛ برای نمونه، «پرنده چه گفت»، «پرنده سخنگو»، «پسرک مغرور و سه راهزن» و «درخت زندگی»

را می‌توان در زمره آثاری قرار داد که درون‌مایه خردورزی، هوشیاری، اراده و پندپذیری را برجسته می‌کنند.

از منظر تربیتی، این شیوه می‌تواند واجد کارکرد مهمی باشد؛ زیرا کودک به جای آنکه صرفاً با گزاره‌ای از نوع «باید اخلاق نیکو داشته باشی» مواجه شود، در موقعیت داستانی با پیامدهای غرور، طمع، نادانی، فریب یا قضاوت نادرست روبه‌رو می‌شود و از طریق تجربه غیرمستقیم شخصیت‌ها، امکان تشخیص رفتار درست و نادرست را به دست می‌آورد. در نتیجه، تبدیل پیام اخلاقی به تجربه روایی را می‌توان یکی از ویژگی‌های مهم بازنویسی حکایت‌های مثنوی برای مخاطب کودک دانست.

در مجموع، یافته‌های این بررسی نشان می‌دهد که درون‌مایه در داستان‌های مورد مطالعه، بیش از آنکه صرفاً بازتاب‌دهنده مضامین عرفانی و فلسفی مثنوی باشد، در فرایند اقتباس و بازنویسی، به سوی مفاهیم اخلاقی، تربیتی، رفتاری و اجتماعی متناسب با نیازهای مخاطب کودک سوق یافته است. همچنین، غلبه شیوه غیرمستقیم در ارائه درون‌مایه نشان می‌دهد که بخش قابل توجهی از نویسندگان تلاش کرده‌اند میان کارکرد آموزشی و استقلال هنری داستان تعادل برقرار کنند. از این منظر، موفقیت بازنویسی کودکانه حکایت‌های مثنوی را می‌توان تا حد زیادی در توانایی نویسنده برای انتقال اندیشه مولانا، بدون تبدیل داستان به متنی صرفاً تعلیمی و اندرزگونه، جست‌وجو کرد.

ازاین‌رو، می‌توان گفت مهم‌ترین دگرگونی در سطح درون‌مایه، نه حذف پیام‌های اصلی مثنوی، بلکه تغییر شیوه عرضه آن‌هاست. مفاهیم اخلاقی و تربیتی زمانی با منطق داستان کودک سازگارتر می‌شوند که به جای گزاره‌های انتزاعی، در رفتار شخصیت، موقعیت داستانی و پیامد طبیعی کنش‌ها تجسم یابند. پژوهش‌های جدید درباره بازآفرینی مفاهیم تربیتی مثنوی نیز بر همین پیوند میان محتوای تربیتی آثار مولوی و ویژگی‌های مخاطب کودک تأکید کرده‌اند (5).

زاویه دید

زاویه دید یا کانون روایت، یکی از عناصر بنیادین ساختار روایی است که چگونگی انتقال رویدادها، اطلاعات، کنش‌ها و حالات شخصیت‌ها را از سوی راوی به مخاطب تعیین می‌کند. به تعبیر میرصادقی، «زاویه دید یا کانون روایت، نمایش‌دهنده شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطه نویسنده را با داستان نشان می‌دهد» (3). از این منظر، انتخاب زاویه دید صرفاً یک انتخاب صوری نیست، بلکه بر میزان اطلاعات مخاطب، نحوه شناخت شخصیت‌ها، چگونگی شکل‌گیری همدلی با آنان و در نهایت بر دریافت معنا و درون‌مایه اثر تأثیر مستقیم دارد.

بررسی داستان‌های کودکانه اقتباسی از مثنوی در نمونه مورد مطالعه نشان می‌دهد که ۴۰ داستان بررسی‌شده با زاویه دید سوم‌شخص دانای کل روایت شده‌اند. در این شیوه، راوی بیرون از جهان داستان قرار دارد و با استفاده از ضمیر سوم‌شخص، رفتار، گفتار، کنش و در برخی موارد حالات و افکار شخصیت‌ها را برای مخاطب بازگو می‌کند. راوی همچنین در جایگاهی قرار دارد که امکان ارائه اطلاعات درباره شخصیت‌ها، محیط، زمان و موقعیت روایی را در اختیار او قرار می‌دهد. بنابراین، می‌توان گفت الگوی غالب و تقریباً یکدست در این مجموعه، راوی بیرونی با کانون روایت دانای کل است و نشانه‌ای از کاربرد گسترده زاویه دید اول‌شخص یا روایت مشارکتیِ شخصیت‌محور در داستان‌های بررسی‌شده مشاهده نمی‌شود.

یکی از ویژگی‌های مهم این شیوه روایت، ایجاد فاصله روایی میان راوی و شخصیت‌ها است. راوی دانای کل، برخلاف راوی اول‌شخص که اطلاعات خود را به تجربه و آگاهی شخصی محدود می‌کند، می‌تواند اطلاعات مربوط به شخصیت‌ها و رویدادها را با آزادی بیشتری در اختیار مخاطب قرار دهد. این ویژگی در داستان‌های کودکانه اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا مخاطب کودک برای

درک روند حوادث، روابط میان شخصیت‌ها و نتایج رفتار آنان، به روایتی نسبتاً روشن و قابل پیگیری نیاز دارد. ازاین‌رو، راوی دانای کل با گزارش مستقیم رویدادها و معرفی شخصیت‌ها، پیچیدگی‌های روایی را کاهش داده و امکان دنبال‌کردن آسان‌تر خط داستانی را فراهم می‌کند.

برای نمونه، در داستان «ابراهیم ادهم» روایت با معرفی موقعیت شخصیت اصلی و سپس گزارش وقوع حادثه آغاز می‌شود: «شبی از شب‌ها ابراهیم ادهم در سرای خود بر تخت خفته بود، ناگهان صداهای های‌وهوی شنید، صدای گام‌های تند بر بام کاخ بود.» در این عبارت، راوی در خارج از فضای داستان قرار دارد و وضعیت ابراهیم ادهم و وقوع حادثه را از منظر شخصیتی مستقل گزارش می‌کند. راوی نه‌تنها از حضور و موقعیت شخصیت آگاه است، بلکه چگونگی شکل‌گیری حادثه را نیز برای مخاطب بازنمایی می‌کند. بنابراین، مخاطب کودک بدون نیاز به استنباط پیچیده، مستقیماً در جریان موقعیت آغازین داستان قرار می‌گیرد.

در «الاغ عاقبت‌به‌خیر» نیز همین الگوی روایی مشاهده می‌شود: «در زمان قدیم مرد فقیری با آب‌فروشی روزگار خود را می‌گذراند، این مرد فقیر اسمش منصور بود.» در اینجا راوی بیرونی، شخصیت اصلی، وضعیت اقتصادی و شیوه زندگی او را معرفی می‌کند. کاربرد سوم‌شخص در این بخش موجب می‌شود شخصیت «منصور» از همان آغاز در جایگاه موضوع روایت قرار گیرد و راوی بتواند اطلاعات لازم برای شناخت او را به‌صورت مستقیم به مخاطب منتقل کند.

در داستان «باغ گلابی» نیز کانون روایت همچنان بیرونی و سوم‌شخص است: «حامد در حالی که به‌شدت خسته و گرسنه بود به کنار باغ مش نعمت رسید و از شکاف دیوار نگاهی به داخل باغ انداخت.» راوی در این نمونه علاوه بر گزارش کنش شخصیت، وضعیت جسمی و روانی او را نیز تا حدی بازنمایی می‌کند. بنابراین، روایت تنها به گزارش رویدادهای بیرونی محدود نمی‌شود، بلکه امکان دسترسی به وضعیت درونی شخصیت را نیز فراهم می‌سازد. این ویژگی از مؤلفه‌های مهم روایت دانای کل است و سبب می‌شود مخاطب کودک با موقعیت شخصیت ارتباط عاطفی بیشتری برقرار کند.

همچنین در «پرنده سخنگو» آمده است: «مرد صیاد طبق عادت همیشگی آرام و بی‌صدا لابه‌لای درختان راه می‌رفت تا جای مناسبی را برای پهن کردن دام پیدا کند.» در این نمونه نیز راوی بیرونی رفتار شخصیت را از بیرون مشاهده و برای مخاطب روایت می‌کند. عبارت «طبق عادت همیشگی» افزون بر گزارش کنش، اطلاعاتی درباره تکرارپذیری رفتار شخصیت در اختیار خواننده قرار می‌دهد و به این ترتیب، راوی دانای کل نقش مهمی در تکمیل اطلاعات مربوط به شخصیت و موقعیت روایی ایفا می‌کند.

از نظر ثبات زاویه دید نیز بررسی نمونه‌ها نشان می‌دهد که روایت‌ها عمدتاً از یک کانون دید ثابت پیروی می‌کنند. در داستان‌های کوتاه کودکانه، تغییر مکرر زاویه دید می‌تواند موجب افزایش پیچیدگی روایت و دشواری در تشخیص منبع اطلاعات شود؛ درحالی‌که در آثار مورد بررسی، حفظ زاویه دید سوم‌شخص دانای کل به ایجاد انسجام و پیوستگی روایی کمک کرده است. این ثبات همچنین با ماهیت آموزشی و تربیتی بسیاری از داستان‌های اقتباسی از مثنوی هماهنگ است؛ زیرا راوی می‌تواند بدون محدود شدن به آگاهی یک شخصیت، مجموعه‌ای از حوادث و رفتارها را به مخاطب ارائه کند و زمینه را برای دریافت پیام اخلاقی و تربیتی داستان فراهم سازد.

از سوی دیگر، انتخاب زاویه دید دانای کل با ماهیت اقتباسی این آثار نیز ارتباط دارد. بخش قابل توجهی از حکایت‌های مثنوی بر روایت حوادث، گفت‌وگو، کنش شخصیت‌ها و در نهایت آشکارشدن نتیجه اخلاقی استوار است. نویسندگان بازنویسی‌های کودکانه با حفظ روایت سوم‌شخص، ضمن ساده‌سازی زبان و ساختار حکایت، امکان انتقال خط اصلی داستان و پیام آن را برای

مخاطب کودک فراهم کرده‌اند. در این فرایند، راوی دانای کل نقش واسطه‌ای میان حکایت اصلی و مخاطب کودک پیدا می‌کند و اطلاعات داستان را به شیوه‌ای روشن، منظم و نسبتاً مستقیم ارائه می‌دهد.

از منظر کارکردشناختی نیز این زاویه دید با هدف تربیتی و اخلاقی داستان‌های مورد بررسی تناسب دارد. در بسیاری از این داستان‌ها، شخصیت‌ها در موقعیتی قرار می‌گیرند که نتیجه رفتار آنان در پایان روایت آشکار می‌شود؛ بنابراین، راوی دانای کل می‌تواند کنش شخصیت‌ها و پیامدهای آن را بدون محدودیت دیدگاهی بازنمایی کند. در نتیجه، مخاطب نه‌تنها با حادثه داستان همراه می‌شود، بلکه می‌تواند رابطه میان رفتار و پیامد آن را نیز تشخیص دهد. این ویژگی در داستان‌هایی که درون‌مایه‌هایی چون خردورزی، دوری از غرور، پرهیز از نادانی، قناعت، جوانمردی و عاقبت‌اندیشی دارند، اهمیت بیشتری پیدا می‌کند.

در مجموع، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که زاویه دید سوم‌شخص دانای کل، الگوی مسلط و مشترک در مجموعه داستان‌های کودکانه اقتباسی از مثنوی مورد بررسی است. غلبه این زاویه دید را می‌توان ناشی از ظرفیت بالای آن برای گزارش سریع و روشن حوادث، معرفی شخصیت‌ها، ارائه اطلاعات درباره محیط و انتقال حالات و رفتار آنان دانست. همچنین ثبات کانون روایت در بیشتر داستان‌ها با ویژگی‌های داستان کوتاه کودکانه و ضرورت ایجاد وضوح روایی برای مخاطب کودک هماهنگ است. از این منظر، زاویه دید انتخاب‌شده نه‌تنها در خدمت بازگویی ساده و روان حکایت‌های مثنوی قرار گرفته، بلکه به نویسندگان امکان داده است تا ضمن حفظ هسته روایی داستان‌ها، مضامین اخلاقی، تربیتی و انسانی نهفته در آن‌ها را برای مخاطب کودک قابل‌فهم‌تر و اثرگذارتر کنند.

صحنه‌پردازی

صحنه یکی از عناصر مهم داستان است که زمینه وقوع کنش‌های روایی را از نظر زمان، مکان و محیط فراهم می‌کند. جمال میرصادقی صحنه را «مکان و زمان و محیطی که عمل داستانی در آن به وقوع می‌پیوندد» تعریف می‌کند (3). بر این اساس، صحنه تنها به ذکر یک مکان جغرافیایی محدود نمی‌شود، بلکه مجموعه‌ای از مؤلفه‌ها همچون موقعیت مکانی، زمان وقوع حوادث، محیط اجتماعی، وضعیت زندگی شخصیت‌ها و حتی شغل و پیشه آنان را دربرمی‌گیرد. صحنه‌پردازی نیز زمانی شکل می‌گیرد که نویسنده از طریق توصیف و بازنمایی این عناصر، فضای عینی و ذهنی مناسبی برای شکل‌گیری حوادث و کنش شخصیت‌ها ایجاد کند.

بررسی ۴۰ داستان کودکانه اقتباسی از مثنوی نشان می‌دهد که صحنه‌پردازی در بخش عمده‌ای از آثار، حضوری محدود و کم‌رنگ دارد. نویسندگان در بسیاری از موارد، به ذکر حداقل اطلاعات مکانی و زمانی برای پیشبرد روایت بسنده کرده‌اند و کمتر به توصیف جزئیات محیط، ویژگی‌های جغرافیایی، فضای اجتماعی و عناصر حسی صحنه پرداخته‌اند. در نتیجه، اگرچه مکان و زمان وقوع حوادث در اغلب داستان‌ها برای پیشبرد خط روایی قابل تشخیص است، اما «صحنه» به معنای گسترده آن و به‌عنوان عنصری توصیفی و فضاساز، کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

در ۱۳ داستان شامل «ابراهیم ادهم»، «اشتباه بزرگ»، «اشتباه کدخدا»، «آیینه‌ای برای تو»، «بازرگان مهربان»، «پادشاه و دلقک»، «پادشاهی در میان دزدها»، «خر برفت و خر برفت»، «دختر فراموشکار»، «قوچ»، «کیسه طلا»، «نگهبان کاروان» و «درخت زندگی»، تقریباً هیچ توصیف مستقلی از مکان، محیط یا فضای وقوع حوادث مشاهده نمی‌شود. در این داستان‌ها، نویسنده بیشتر بر پیشبرد حادثه و انتقال مستقیم کنش‌های شخصیت‌ها تمرکز کرده و صحنه را عمدتاً در حد یک پس‌زمینه روایی باقی گذاشته است. چنین رویکردی موجب سرعت گرفتن روایت می‌شود، اما از

ظرفیت صحنه برای ایجاد تصویر ذهنی و تجربه حسی در مخاطب می‌کاهد.

در گروه دیگری از داستان‌ها، صحنه‌پردازی وجود دارد، اما به یک یا چند جمله کوتاه محدود می‌شود. این وضعیت در داستان‌هایی مانند «اشک تمساح»، «آهو در طویله»، «الاغ عاقبت‌به‌خیر»، «آیینه»، «بازرگان و طوطی»، «باغ گلابی»، «پرنده چه گفت»، «پسرک مغرور و سه راهزن»، «تدبیر کودکانه»، «جلال‌الدین»، «جوانمردی»، «درس طوطی»، «دعوای بیهوده»، «دوستی خاله‌خرسه ۱ و ۲»، «سه ماهی»، «گاو و جزیره»، «گوهر اول» و «معرکه‌گیر» دیده می‌شود. در این آثار، مکان یا محیط داستان گاه با یک عبارت کوتاه معرفی می‌شود، اما این توصیف معمولاً به اندازه‌ای گسترش نمی‌یابد که به فضاسازی کامل و چندلایه منجر شود.

برای نمونه، در «آهو در طویله» با توجه به ماهیت شخصیت و پیشینه روایی آن، محیط طبیعی می‌توانست نقش برجسته‌تری در شکل‌گیری فضای داستان داشته باشد. دشت، چمنزار و فضای آزاد، در تقابل با محیط بسته طویله، ظرفیت بالایی برای ایجاد تضاد معنایی و تصویری دارند. بااین‌حال، نویسنده تنها به اشاره‌ای کوتاه به محیط زندگی آهو بسنده کرده است. ازاین‌رو، اگرچه صحنه از نظر کارکرد روایی حضور دارد، ظرفیت زیبایی‌شناختی و نمادین آن به‌طور کامل به کار گرفته نشده است.

در «آیینه» نیز فضای «تالار چینی‌ها» می‌توانست زمینه‌ای مناسب برای توصیف معماری، اشیای موجود، رنگ‌ها، نور و دیگر عناصر دیداری فراهم آورد؛ به‌ویژه آنکه مخاطب کودک با تصاویر عینی و محسوس ارتباط بیشتری برقرار می‌کند. بااین‌حال، نویسنده از این ظرفیت توصیفی استفاده گسترده‌ای نکرده و مکان بیشتر به‌عنوان محلی برای وقوع حادثه معرفی شده است تا عنصری فعال در ساختار داستان.

نمونه قابل توجه دیگر، «بازرگان و طوطی» است. این داستان از نظر ساختاری چند موقعیت مکانی متفاوت دارد و فضاهای مختلف می‌توانستند به شکل‌گیری تنوع بصری و روایی کمک کنند. بااین‌حال، نویسنده در اغلب این موقعیت‌ها از توصیف گسترده محیط پرهیز کرده و صحنه را در حد ضرورت روایی نگه داشته است. در نتیجه، تفاوت میان فضاهای داستان کمتر از ظرفیت بالقوه آن بازنمایی شده است.

در «باغ گلابی» نیز صحنه‌پردازی محدود است و بیشتر در خدمت معرفی مستقیم مکان قرار گرفته است. برای مثال، عبارت «گلابی‌ها رسیده و آبدار از شاخه‌ها آویزان بودند» تصویری کوتاه و عینی از فضای باغ ارائه می‌دهد. استفاده از عناصر حسی مانند «رسیده» و «آبدار» موجب شکل‌گیری تصویری ملموس در ذهن مخاطب می‌شود؛ بااین‌حال، این توصیف به دلیل کوتاهی، فرصت تبدیل شدن به یک فضای روایی کامل را پیدا نمی‌کند.

در مقابل، در تعدادی از داستان‌ها صحنه‌پردازی از کیفیت مطلوب‌تری برخوردار است. این گروه شامل «آهوی آدم»، «به دنبال میوه زندگی»، «بشنو از نی»، «پرنده چه گفت»، «پسرک باهوش»، «پیر چنگی»، «خاله خودپسند» و «دوست نادان» است. در این آثار، نویسندگان در مقایسه با سایر داستان‌ها توجه بیشتری به ویژگی‌های محیط، عناصر طبیعی، شرایط مکانی و فضای حسی نشان داده‌اند و از این طریق، جهان داستانی ملموس‌تری برای مخاطب ایجاد کرده‌اند.

در «آهوی آدم» توصیف فضای طبیعی با کیفیت تصویری و حسی قابل توجهی همراه است: «آهوی جوان شب‌ها از شدت خستگی به پناه بوته‌زاران جنگل، تن خسته‌اش را روی سبزه‌زارها رها می‌کرد و چشم به ستارگانی که در تاریکی شب در سینه آسمان می‌درخشیدند می‌دوخت، در حالی که عطر سبزه باران‌خورده را می‌بویید.» در این عبارت، صحنه‌پردازی تنها به معرفی مکان محدود نیست، بلکه عناصر دیداری، بویایی و طبیعی را در هم می‌آمیزد. «ستارگان»، «تاریکی شب»، «سبزه‌زار»، «باران» و «عطر» مجموعه‌ای از تصاویر را ایجاد می‌کنند که فضای داستان را برای

مخاطب قابل تصور و تجربه‌پذیر می‌سازد. چنین توصیفی نسبت به صحنه‌پردازی حداقلی سایر آثار، ظرفیت بیشتری برای ایجاد ارتباط عاطفی میان مخاطب و جهان داستان دارد.

در «به دنبال میوه زندگی» نیز صحنه‌پردازی اگرچه کوتاه است، اما در ترکیب با کنش شخصیت‌ها به شکل طبیعی وارد روایت شده است: «سلطان زیر درختی نشسته بود، وزیر جلو آمد و به نشانه احترام کلاهش را برداشت و در حالی که خم می‌شد گفت...» در اینجا درخت و موقعیت نشستن سلطان، علاوه بر تعیین مکان، بخشی از مناسبات اجتماعی و موقعیت شخصیت‌ها را نیز بازنمایی می‌کند. بنابراین، صحنه در این نمونه تنها پس‌زمینه حادثه نیست، بلکه با کنش شخصیت‌ها و روابط اجتماعی آنان پیوند می‌یابد.

در «بشنو از نی» صحنه‌پردازی از جایگاه برجسته‌تری برخوردار است و در بخش‌هایی همچون توصیف دهکده، سیاه‌چال و صحنه کشته شدن چوپان علی، فضای روایی نقش مؤثرتری پیدا می‌کند. تنوع فضاها در این داستان موجب شده است که تغییر موقعیت‌های مکانی به تغییر حال‌وهوای روایت نیز کمک کند. به‌ویژه در صحنه‌های مرتبط با سیاه‌چال و حادثه قتل، فضای مکانی می‌تواند در افزایش تنش و تأثیر عاطفی روایت مؤثر واقع شود.

در «پرنده چه گفت» نیز توصیف طبیعت به شکل محسوسی با عناصر حسی و رنگی همراه شده است: «رنگین‌کمان از بنفشه هفت‌رنگ دشت بزرگ را آراست، بوی خاک باران‌خورده می‌آمد، بوی بنفشه، بوی گیاه و گل‌سنگ.» در این نمونه، کاربرد رنگ و بو موجب شده است صحنه از یک معرفی ساده مکانی فراتر رود و به فضایی حسی و خیال‌انگیز تبدیل شود. چنین شیوه‌ای با ویژگی‌های ادراکی مخاطب کودک تناسب بیشتری دارد؛ زیرا عناصر رنگی، طبیعی و محسوس می‌توانند تخیل کودک را فعال کرده و جهان داستان را در ذهن او عینی‌تر کنند.

از منظر مخاطب‌شناسی، محدود بودن صحنه‌پردازی در بخش قابل توجهی از این آثار را می‌توان تا اندازه‌ای با ویژگی‌های داستان کودک و ضرورت حفظ سرعت روایت مرتبط دانست. مخاطب کودک معمولاً با روایت‌هایی که از توصیف‌های بسیار طولانی و پیچیده تشکیل شده‌اند، ارتباط دشوارتری برقرار می‌کند. بنابراین، کوتاهی و ایجاز در توصیف می‌تواند امتیازی روایی محسوب شود؛ اما این ایجاز نباید به حذف کامل ظرفیت‌های فضاسازانه منجر شود. نویسنده کودک می‌تواند با استفاده از چند جزئیات دقیق، رنگ، صدا، بو، حرکت و عناصر طبیعی، بدون طولانی کردن روایت، تصویری روشن و جذاب از صحنه ایجاد کند.

بر این اساس، بررسی ۴۰ داستان نشان می‌دهد که رویکرد غالب نویسندگان، صحنه‌پردازی حداقلی و کارکردی است؛ یعنی مکان و زمان عمدتاً به اندازه‌ای معرفی می‌شوند که خواننده بتواند مسیر حوادث را دنبال کند، اما در بسیاری از موارد، صحنه به عنصری مستقل برای ایجاد فضای عاطفی، نمادین و زیبایی‌شناختی تبدیل نمی‌شود. در مقابل، نمونه‌هایی مانند «آهوی آدم» و «پرنده چه گفت» نشان می‌دهند که می‌توان با توصیف‌های کوتاه اما حسی و تصویری، فضای داستان را غنی کرد، بی‌آنکه روایت برای مخاطب کودک طولانی و ملال‌آور شود.

در مجموع، صحنه‌پردازی در داستان‌های کودکانه اقتباسی از مثنوی را می‌توان در سه سطح کلی طبقه‌بندی کرد: نبود یا حضور بسیار اندک صحنه‌پردازی، صحنه‌پردازی محدود و یک‌جمله‌ای، و صحنه‌پردازی نسبتاً مطلوب و حسی. غلبه دو سطح نخست نشان می‌دهد که در بازنویسی این حکایت‌ها، تأکید اصلی نویسندگان بیشتر بر حفظ خط روایی، سرعت انتقال حوادث و برجسته‌سازی پیام داستان بوده است و صحنه در بسیاری از موارد نقش فرعی دارد. بااین‌حال، نمونه‌های موفق‌تر ثابت می‌کنند که بهره‌گیری سنجیده از عناصر دیداری و حسی محیط می‌تواند ضمن حفظ ایجاز، به غنای هنری و روایی داستان‌های کودکانه بیفزاید و زمینه مناسب‌تری برای تخیل و مشارکت ذهنی مخاطب فراهم آورد.

لحن

لحن از عناصر مهم در شکل‌گیری هویت روایی و عاطفی داستان است و شیوه برخورد نویسنده با موضوع، شخصیت‌ها و مخاطب را بازتاب می‌دهد. جمال میرصادقی لحن را شیوه پرداخت نویسنده نسبت به اثر می‌داند؛ به‌گونه‌ای که خواننده بتواند از خلال آن نوع برخورد نویسنده با موضوع و مخاطب را دریابد. از این منظر، لحن می‌تواند صورت‌هایی همچون تحقیرآمیز، نشاط‌آور، موقرانه، رسمی یا صمیمی داشته باشد و در حقیقت بیانگر موضع و نگرش نویسنده نسبت به جهان داستان باشد (3). همچنین، به اعتقاد میرصادقی، زبان و شیوه بیان شخصیت‌ها باید با تجربیات، محیط خانوادگی و اجتماعی و ویژگی‌های ذهنی و روانی آنان تناسب داشته باشد؛ ازاین‌رو، هر شخصیت می‌تواند به اقتضای ویژگی‌های فردی و عاطفی خود از زبان و بیان متمایزی برخوردار باشد (3).

بررسی ۴۰ داستان کودکانه اقتباسی از مثنوی نشان می‌دهد که لحن در این مجموعه، بیش از آنکه ماهیتی یگانه و ثابت داشته باشد، در پیوند با موضوع، شخصیت‌ها، موقعیت داستانی و مخاطب کودک شکل گرفته است. بااین‌حال، لحن صمیمی، ساده، کودکانه و تعلیمی را می‌توان لحن غالب در این آثار دانست. نویسندگان در بازآفرینی حکایت‌های مثنوی، از زبان پیچیده، انتزاعی و تا حد امکان از ساختارهای دشوار فاصله گرفته و حوادث را با بیانی روشن، روان و قابل فهم روایت کرده‌اند. این انتخاب زبانی با اقتضائات ادبیات کودک و ضرورت برقراری ارتباط مستقیم با مخاطب کم‌سن‌وسال هماهنگ است.

سادگی لحن در این داستان‌ها به معنای تهی بودن زبان از ظرفیت‌های ادبی نیست؛ بلکه نویسندگان کوشیده‌اند مفاهیم اخلاقی، عرفانی و اجتماعی موجود در حکایت‌های مثنوی را از طریق بیانی ساده و قابل دریافت برای کودک بازآفرینی کنند. در واقع، یکی از دشواری‌های اصلی بازنویسی مثنوی برای کودکان، تبدیل مفاهیم گاه پیچیده و انتزاعی به تجربه‌ها و موقعیت‌های عینی و قابل درک است. لحن صمیمی و کودکانه در این فرایند نقش واسطه را ایفا می‌کند و فاصله میان متن کلاسیک و مخاطب کودک را کاهش می‌دهد.

از نظر کارکرد ارتباطی، لحن صمیمی موجب می‌شود راوی به جای قرار گرفتن در جایگاه یک آموزگار مستقیم و رسمی، به مخاطب کودک نزدیک شود. این شیوه در داستان‌هایی همچون «آهوی آدم»، «آیینه‌ای برای تو»، «آیینه»، «بازرگان مهربان»، «بازرگان و طوطی» و «به دنبال میوه زندگی» نمود بیشتری دارد. در این آثار، نویسنده با انتخاب واژگان ساده و ساختارهای نحوی روان، فضای روایی را از خشکی و رسمیت دور می‌کند و امکان همراهی عاطفی مخاطب با شخصیت‌ها و حوادث را افزایش می‌دهد.

در کنار لحن صمیمی، لحن تعلیمی و اخلاقی نیز در شمار ویژگی‌های برجسته این مجموعه قرار دارد. بخش مهمی از داستان‌های مورد بررسی بر درون‌مایه‌هایی چون خردورزی، پرهیز از غرور، دوری از نادانی، قناعت، جوانمردی، پندپذیری و عاقبت‌اندیشی استوار است. بااین‌حال، نویسندگان در بسیاری از موارد، پیام اخلاقی را به‌صورت مستقیم و خطابی بیان نکرده‌اند، بلکه آن را در رفتار شخصیت‌ها و پیامد اعمال آنان جای داده‌اند. بدین‌ترتیب، لحن تعلیمی با ساختار داستانی درهم می‌آمیزد و از تبدیل اثر به متنی صرفاً پندآموز جلوگیری می‌کند. این ویژگی با یافته‌های مربوط به درون‌مایه و شیوه ارائه آن نیز هماهنگ است؛ زیرا در بخش عمده‌ای از داستان‌های بررسی‌شده، درون‌مایه به شکل غیرمستقیم انتقال یافته است.

یکی دیگر از مؤلفه‌های قابل توجه در لحن این داستان‌ها، طنز است. طنز به‌ویژه در داستان‌هایی مانند «باغ گلابی»، «اشک تمساح»، «اشتباه کدخدا» و «پادشاه و دلقک» به‌عنوان ابزاری برای جذابیت‌بخشی به روایت و انتقال غیرمستقیم مفاهیم انتقادی به کار رفته است. اهمیت طنز در ادبیات کودک از آن جهت است که می‌تواند موضوعی اخلاقی یا اجتماعی را از حالت خشک و

مستقیم خارج کند و آن را در قالبی سرگرم‌کننده و قابل پذیرش ارائه دهد.

در «اشک تمساح»، لحن را می‌توان ترکیبی از روایت، طنز و انتقاد اجتماعی ـ اخلاقی دانست. حضور شخصیت‌های حیوانی و قرار گرفتن رفتارهای انسانی در قالب کنش حیوانات، زمینه‌ای مناسب برای ایجاد فاصله طنزآمیز میان رفتار و موضوع مورد انتقاد فراهم کرده است. طنز در این داستان صرفاً با هدف خنداندن مخاطب به کار نرفته، بلکه به آشکار شدن تضاد میان ظاهر و حقیقت کمک می‌کند. بدین‌ترتیب، مخاطب کودک ضمن سرگرم شدن، می‌تواند به نادرستی تظاهر و رفتارهای دوگانه پی ببرد. بنابراین، طنز در این اثر کارکردی انتقادی و تربیتی دارد.

در «اشتباه کدخدا» نیز لحن طنزآمیز با وجه انتقادی همراه شده است. «اشتباه» شخصیت کدخدا در سطح نخست می‌تواند موجب خنده مخاطب شود، اما در سطح عمیق‌تر، ضعف انسانی و اجتماعیِ ناشی از قضاوت نادرست، اعتماد بیش از حد به جایگاه اجتماعی و خطاپذیری صاحبان قدرت را برجسته می‌کند. بنابراین، لحن این داستان را می‌توان ترکیبی از طنز، حکایت‌پردازی و نقد اجتماعی دانست. این شیوه سبب شده است پیام اخلاقی بدون خطابه و آموزش مستقیم به مخاطب منتقل شود.

«پادشاه و دلقک» نیز از ظرفیت طنز برای انتقال یک پیام رفتاری و اخلاقی بهره می‌گیرد. قرار گرفتن شخصیت دلقک در برابر پادشاه، امکان ایجاد موقعیت‌های طنزآمیز و در عین حال انتقادی را فراهم می‌کند. در این داستان، طنز می‌تواند اقتدار ظاهری شخصیت قدرتمند را در برابر رفتار سنجیده و خردمندانه به چالش بکشد و در نهایت، پیام «سکوت در هنگام خشم» را به شکلی غیرمستقیم منتقل کند. بنابراین، طنز در اینجا نیز صرفاً عنصر سرگرم‌کننده نیست، بلکه در خدمت شخصیت‌پردازی و انتقال درون‌مایه قرار گرفته است.

در برخی داستان‌ها، لحن ترکیبی و متغیر است و متناسب با تغییر موقعیت روایی دگرگون می‌شود. نمونه برجسته آن «باغ گلابی» است که لحن غالب آن را می‌توان کودکانه، ساده، صمیمی و طنزآمیز دانست، اما با افزایش کشمکش و نزدیک شدن داستان به نقاط اوج، لحن به سمت هیجانی، تعلیقی و تا حدی اضطراب‌آلود حرکت می‌کند. این تغییر لحن با ساختار پیرنگ هماهنگ است؛ زیرا هم‌زمان با شکل‌گیری بحران و افزایش خطر، شدت عاطفی روایت نیز افزایش می‌یابد و پس از کاهش بحران، لحن دوباره به وضعیت آرام‌تر بازمی‌گردد. ازاین‌رو، لحن در این داستان عنصری ایستا نیست، بلکه با حرکت پیرنگ و تغییر وضعیت شخصیت‌ها همراه می‌شود.

این هماهنگی میان لحن و پیرنگ در تحلیل داستان‌های کودکانه اهمیت بسیاری دارد؛ زیرا کودک نه‌تنها از طریق واژگان، بلکه از طریق حال‌وهوای روایت نیز با داستان ارتباط برقرار می‌کند. لحن هیجانی در موقعیت‌های بحرانی، لحن طنزآمیز در موقعیت‌های کمیک و لحن آرام و صمیمی در بخش‌های توصیفی، به مخاطب در تشخیص تغییر وضعیت داستان کمک می‌کند. ازاین‌رو، تغییر لحن را می‌توان یکی از ابزارهای مؤثر برای هدایت عاطفی مخاطب کودک دانست.

از سوی دیگر، میان لحن و زاویه دید نیز ارتباط قابل توجهی وجود دارد. همان‌گونه که در بررسی پیشین مشخص شد، هر ۴۰ داستان مورد مطالعه با زاویه دید سوم‌شخص دانای کل روایت شده‌اند. این شیوه به نویسنده امکان می‌دهد که با حفظ فاصله‌ای مشخص از شخصیت‌ها، لحن روایت را متناسب با موقعیت تغییر دهد و در عین حال، اطلاعات لازم را به شکل روشن و کنترل‌شده در اختیار مخاطب قرار دهد. راوی در بسیاری از داستان‌ها از موضعی صمیمی و همراه با شخصیت‌ها سخن می‌گوید، اما در موقعیت‌های انتقادی یا طنزآمیز، فاصله‌ای ایجاد می‌کند که امکان داوری مخاطب درباره رفتار شخصیت‌ها را فراهم می‌سازد.

همچنین، لحن با صحنه‌پردازی و فضای داستان ارتباط مستقیم دارد. در داستان‌هایی که صحنه‌پردازی حسی و تصویری بیشتری دارند، مانند «آهوی آدم» و «پرنده چه گفت»، لحن نیز از ظرفیت توصیفی و عاطفی بیشتری برخوردار می‌شود. در «آهوی آدم»، توصیف شب، ستارگان، سبزه‌زار و عطر سبزه باران‌خورده، لحنی آرام، شاعرانه و عاطفی ایجاد می‌کند؛ درحالی‌که در «پرنده چه گفت»، استفاده از رنگ‌ها و عناصر حسی طبیعت، فضایی شاداب و خیال‌انگیز پدید می‌آورد. این نمونه‌ها نشان می‌دهند که لحن تنها حاصل انتخاب واژگان نیست، بلکه از تعامل زبان با صحنه، شخصیت و موقعیت داستانی شکل می‌گیرد.

از منظر مخاطب‌شناسی نیز می‌توان گفت که تناسب لحن با سن و دنیای ذهنی کودک از مهم‌ترین نقاط قوت این آثار است. نویسندگان کوشیده‌اند مفاهیم برگرفته از مثنوی را از طریق واژگان آشنا، جمله‌های نسبتاً کوتاه، گفت‌وگوهای روشن، موقعیت‌های ملموس و لحنی غیررسمی ارائه کنند. این امر به‌ویژه در بازنویسی حکایت‌هایی که دارای مضامین عرفانی و فلسفی هستند اهمیت دارد؛ زیرا حفظ زبان و لحن پیچیده متن کلاسیک می‌توانست فاصله زیادی میان اثر و مخاطب کودک ایجاد کند. ساده‌سازی لحن در اینجا بخشی از فرایند تطبیق و بازآفرینی ادبی محسوب می‌شود، نه صرفاً ساده‌سازی زبانی.

در مجموع، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که لحن غالب در ۴۰ داستان کودکانه اقتباسی از مثنوی، لحنی ساده، صمیمی، کودکانه و تعلیمی است که در بسیاری از آثار با طنز، و در برخی داستان‌ها با هیجان، تعلیق و عاطفه درهم می‌آمیزد. نویسندگان با پرهیز از زبان پیچیده و انتزاعی و استفاده از بیان روان، امکان ارتباط مستقیم‌تر مخاطب کودک با جهان داستان را فراهم کرده‌اند. در آثار طنزآمیز، طنز افزون بر ایجاد سرگرمی، ابزاری برای نقد رفتارهای نادرست و انتقال غیرمستقیم پیام اخلاقی بوده است؛ و در داستان‌هایی مانند «باغ گلابی»، تغییر لحن متناسب با تغییر موقعیت روایی، بر پویایی و جذابیت داستان افزوده است.

برآیند این بررسی نشان می‌دهد که لحن در این مجموعه صرفاً ویژگی زبانی و سبکی نیست، بلکه عنصری فعال در پیوند میان پیرنگ، شخصیت، زاویه دید، صحنه و درون‌مایه به شمار می‌آید. نویسندگان با انتخاب لحن متناسب با مخاطب کودک توانسته‌اند بخش مهمی از مضامین اخلاقی و انسانی مثنوی را از صورت مستقیم و خطابی خارج کرده و در قالبی داستانی، جذاب و قابل دریافت ارائه کنند. از این منظر، موفقیت نسبی بسیاری از این بازنویسی‌ها در برقراری ارتباط با مخاطب کودک را می‌توان تا حد زیادی حاصل هماهنگی میان سادگی و صمیمیت زبان، ظرفیت طنز، تغییرات کنترل‌شده لحن و ماهیت تربیتی درون‌مایه‌ها دانست.

موضوع

موضوع یکی از عناصر بنیادین داستان است و به حوزه یا مسئله‌ای اشاره دارد که داستان حول آن شکل می‌گیرد و حوادث، شخصیت‌ها و موقعیت‌های روایی در ارتباط با آن سازمان می‌یابند. در تحلیل داستان، موضوع را باید از «درون‌مایه» متمایز کرد؛ موضوع معمولاً قلمرو و مسئله اصلی داستان را مشخص می‌کند، درحالی‌که درون‌مایه برداشت فکری، معنایی یا نگرش حاکم بر آن موضوع است. به بیان دیگر، موضوع پاسخ به این پرسش است که «داستان درباره چیست؟» و درون‌مایه بیشتر به این پرسش پاسخ می‌دهد که «داستان درباره آن موضوع چه دیدگاه یا اندیشه‌ای را مطرح می‌کند؟». ازاین‌رو، ممکن است چند داستان موضوعی مشابه داشته باشند، اما درون‌مایه و نحوه پرداخت آن‌ها متفاوت باشد.

بررسی ۴۰ داستان کودکانه اقتباسی از مثنوی نشان می‌دهد که انتخاب موضوع در این آثار به‌طور عمده تحت تأثیر ماهیت حکایت‌های مثنوی و الزامات ادبیات کودک قرار گرفته است. نویسندگان در فرایند بازآفرینی، از موضوعات گسترده و گاه پیچیده حکایت‌های مولانا، بیشتر موضوعاتی را برگزیده‌اند که

قابلیت تبدیل شدن به موقعیت داستانی ملموس، قابل درک و متناسب با تجربه ذهنی کودک را داشته‌اند. در نتیجه، موضوعات عرفانی و فلسفی مثنوی در بسیاری از بازنویسی‌ها به موضوعات عینی‌تر مانند دوستی، خردمندی، غرور، فریب، فقر، ثروت، قناعت، اشتباه، انتخاب و پیامد رفتار تبدیل شده‌اند.

یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های موضوعی این مجموعه، غلبه موضوعات اخلاقی و تربیتی است. بخش قابل توجهی از داستان‌ها حول رفتار درست و نادرست انسان و پیامدهای هر یک شکل گرفته‌اند. موضوعاتی همچون پرهیز از غرور، دوری از نادانی، انتخاب دوست شایسته، پندپذیری، خردورزی، قناعت، جوانمردی و عاقبت‌اندیشی در شمار موضوعات پرتکرار قرار دارند. این ویژگی نشان می‌دهد که نویسندگان در انتخاب و بازآفرینی حکایت‌های مثنوی، ظرفیت تربیتی آن‌ها را مورد توجه ویژه قرار داده‌اند.

برای مثال، در «دوست نادان» موضوع اصلی به رابطه میان انسان و دوست و پیامد انتخاب نادرست دوست مربوط می‌شود؛ درحالی‌که درون‌مایه داستان، ضرورت انتخاب دوست دانا و پرهیز از دوستی با فرد نادان است. در «دوستی خاله‌خرسه ۱ و ۲» نیز موضوع بر دوستی و اعتماد میان شخصیت‌ها استوار است، اما درون‌مایه از طریق پیامدهای این رابطه، نادرستی دوستی با فرد نادان را برجسته می‌کند. بنابراین، در این داستان‌ها، روابط اجتماعی به‌عنوان موضوع، زمینه‌ای برای انتقال مفاهیم اخلاقی و تربیتی فراهم کرده‌اند.

خردورزی و هوشمندی نیز از موضوعات مهم در مجموعه مورد بررسی است. داستان‌هایی مانند «پرنده چه گفت»، «پرنده سخنگو»، «پسرک مغرور و سه راهزن»، «تدبیر کودکانه»، «سه ماهی»، «درس طوطی» و «درخت زندگی» شخصیت‌هایی را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهند که حل مسئله و عبور از بحران به میزان هوشیاری، تدبیر و توانایی تصمیم‌گیری آنان وابسته است. در این آثار، موضوع داستان معمولاً با یک موقعیت دشوار یا بحرانی پیوند می‌خورد و شخصیت از طریق به‌کارگیری خرد و تجربه، با مشکل مواجه می‌شود. در نتیجه، موضوع «حل مسئله و مواجهه با خطر» به بستری برای برجسته شدن ارزش خرد و تدبیر تبدیل می‌شود.

در داستان «سه ماهی»، موضوع اصلی با خطر، انتخاب و تلاش برای نجات از موقعیت بحرانی ارتباط دارد. شخصیت‌ها در برابر یک تهدید قرار می‌گیرند و واکنش متفاوت آنان به این موقعیت، زمینه شکل‌گیری داستان را فراهم می‌کند. در اینجا موضوعی نسبتاً عینی و ماجراجویانه برای مخاطب کودک، زمینه انتقال مفاهیمی چون موقعیت‌شناسی، هوشمندی و آینده‌نگری را فراهم می‌آورد. همین ویژگی نشان می‌دهد که نویسندگان چگونه مفاهیم انتزاعی را از طریق موضوعی داستانی و ملموس برای کودک قابل دریافت کرده‌اند.

غرور، خودپسندی و خودبزرگ‌بینی نیز از دیگر حوزه‌های موضوعی مهم این مجموعه است. داستان‌هایی مانند «خاله خودپسند»، «پسرک مغرور و سه راهزن» و «معرکه‌گیر» شخصیت‌هایی را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهند که ویژگی‌هایی مانند غرور، خودشیفتگی یا توهم بر رفتار آنان تأثیر می‌گذارد. در «خاله خودپسند»، روابط و رفتار شخصیت اصلی در بستر موضوع خودپسندی شکل می‌گیرد؛ در «پسرک مغرور و سه راهزن»، غرور شخصیت اصلی با موقعیت خطرناک داستان پیوند می‌خورد؛ و در «معرکه‌گیر»، خودبزرگ‌بینی و توهم زمینه اصلی شکل‌گیری موقعیت روایی را فراهم می‌کند. بنابراین، موضوع در این آثار به شکلی انتخاب شده که کودک بتواند رفتار شخصیت را مشاهده و پیامد آن را تجربه کند.

موضوع فقر، ثروت و شیوه مواجهه با مال دنیا نیز در شماری از داستان‌ها دیده می‌شود. «الاغ عاقبت‌به‌خیر» و «پسرک باهوش» از جمله آثاری هستند که وضعیت اقتصادی و مسئله فقر در آن‌ها نقش مهمی در شکل‌گیری حوادث دارد. در «کیسه طلا» نیز

موضوع مال و ثروت محور شکل‌گیری حادثه است، اما داستان در سطح معنایی به مسئله بی‌نیازی از مال دنیا و ارزش‌های فراتر از ثروت مادی می‌پردازد. این دسته از آثار نشان می‌دهند که نویسندگان از موضوعات اقتصادی و اجتماعی برای طرح مسائل اخلاقی و انسانی استفاده کرده‌اند.

موضوع جست‌وجوی حقیقت و تحول فردی نیز در برخی داستان‌ها برجسته است. «ابراهیم ادهم» نمونه مهم این گروه است که در آن زندگی فردی و موقعیت اجتماعی شخصیت اصلی زمینه‌ای برای طرح جست‌وجوی حقیقت، رهایی از تعلقات مادی و گرایش به زندگی ساده‌تر فراهم می‌کند. در «پیر چنگی» نیز زندگی و سرگذشت شخصیت اصلی محور روایت قرار گرفته و موضوع توبه و تحول معنوی از خلال حوادث داستان مطرح می‌شود. این داستان‌ها نسبت به بسیاری از آثار دیگر، ارتباط آشکارتری با لایه‌های عرفانی و معنوی مثنوی دارند؛ بااین‌حال، نویسنده در بازنویسی کودکانه، موضوع را در قالب زندگی و تجربه شخصیت قابل فهم‌تر کرده است.

زندگی و شخصیت مولانا نیز در دو داستان «بشنو از نی» و «جلال‌الدین مولانا» به‌عنوان موضوع اصلی انتخاب شده است. در این آثار، به جای تمرکز بر یک حکایت تمثیلی، زندگی و شخصیت مولوی در کانون روایت قرار گرفته است. این دو داستان از نظر موضوعی با سایر آثار مجموعه تفاوت دارند؛ زیرا موضوع آن‌ها نه یک مسئله اخلاقی یا یک موقعیت تمثیلی، بلکه زندگی یک شخصیت تاریخی ـ ادبی و شکل‌گیری شخصیت مولانا است. چنین انتخابی نشان می‌دهد که مجموعه مورد بررسی صرفاً به بازنویسی حکایت‌های اخلاقی محدود نشده و گاه به معرفی شخصیت و زمینه زندگی پدیدآورنده اثر اصلی نیز پرداخته است.

از دیگر حوزه‌های موضوعی قابل توجه، روابط انسان با حیوانات و استفاده از شخصیت‌های حیوانی برای شکل دادن به موقعیت داستانی است. داستان‌هایی مانند «اشک تمساح»، «آهو در طویله»، «آهوی آدم»، «پرنده چه گفت»، «پرنده سخنگو»، «درس طوطی»، «قوچ»، «سه ماهی» و «گاو و جزیره» از ظرفیت شخصیت‌های حیوانی بهره گرفته‌اند. حیوانات در این داستان‌ها اغلب صرفاً موجوداتی طبیعی نیستند، بلکه در جایگاه شخصیت‌هایی قرار می‌گیرند که رفتار، گفتار و ویژگی‌های انسانی دارند. استفاده از این شیوه، امکان طرح مسائل انسانی را در قالبی غیرمستقیم و جذاب برای مخاطب کودک فراهم کرده است.

برای نمونه، در «اشک تمساح» موضوع رفتار فریبکارانه و تظاهر در قالب رفتار حیوانی بازنمایی می‌شود. این انتخاب موضوعی موجب می‌شود نویسنده بتواند بدون مواجهه مستقیم با رفتارهای منفی انسانی، آن‌ها را در قالبی تمثیلی به مخاطب نشان دهد. در «آهو در طویله» و «آهوی آدم» نیز زندگی و رفتار آهو به موضوعی برای طرح مسئله قضاوت، آزادی و برداشت نادرست از دیگران تبدیل شده است. بدین‌ترتیب، حیوان‌محوری به یکی از ابزارهای مهم برای تبدیل مفاهیم اخلاقی به تجربه داستانی قابل فهم برای کودک تبدیل شده است.

موضوع روابط اجتماعی و رفتار میان افراد نیز در مجموعه مورد مطالعه حضور پررنگی دارد. «دعوای بیهوده» موضوع اختلاف و تعارض میان افراد را مطرح می‌کند و از خلال آن، امکان طرح مسئله پذیرش تفاوت‌ها و مدارا با یکدیگر فراهم می‌شود. «بازرگان مهربان» و «نگهبان کاروان» نیز موضوع اعتماد، مسئولیت و رابطه میان افراد را در کانون روایت قرار می‌دهند. در «جوانمردی»، روابط انسانی زمینه طرح ارزش‌هایی چون قدرشناسی و جوانمردی را فراهم می‌کند. بنابراین، موضوعات اجتماعی در این مجموعه اغلب به رفتار فرد در برابر دیگری و کیفیت روابط انسانی مربوط می‌شوند.

اشتباه و پیامد تصمیم نادرست نیز یکی دیگر از حوزه‌های موضوعی پرتکرار است. داستان‌هایی همچون «اشتباه بزرگ»، «اشتباه کدخدا» و «دختر فراموشکار» بر موقعیت‌هایی استوارند که

در آن‌ها خطای شخصیت، فراموشکاری یا تصمیم نادرست موجب شکل‌گیری حادثه می‌شود. این موضوعات از آن جهت برای ادبیات کودک اهمیت دارند که کودک می‌تواند از طریق تجربه داستانی شخصیت، پیامد یک رفتار یا تصمیم را مشاهده کند. در نتیجه، موضوع به شکل غیرمستقیم زمینه آموزش مهارت‌هایی مانند دقت، مسئولیت‌پذیری و پرهیز از قضاوت عجولانه را فراهم می‌کند.

از منظر ساختار اقتباسی، یکی از یافته‌های مهم این پژوهش آن است که موضوع در بسیاری از بازنویسی‌ها از حالت عرفانی، فلسفی و انتزاعی حکایت اصلی به سوی موضوعات عینی، اجتماعی و روزمره حرکت کرده است. این تغییر را می‌توان یکی از مهم‌ترین راهکارهای نویسندگان برای سازگار کردن حکایت‌های مثنوی با مخاطب کودک دانست. در مثنوی، یک موضوع ساده می‌تواند به تأملاتی عمیق درباره حقیقت، معرفت، نفس، عشق، مرگ و معنای زندگی منتهی شود؛ اما در بازنویسی کودکانه، نویسنده معمولاً بخش عینی و داستانی موضوع را برجسته می‌کند و لایه‌های دشوارتر را کاهش می‌دهد یا در قالب رفتاری و موقعیتی قابل دریافت عرضه می‌کند.

از این منظر، موضوع در این داستان‌ها نقش واسطه میان متن کلاسیک و مخاطب کودک را ایفا می‌کند. نویسندگان با انتخاب موضوعاتی مانند دوستی، فریب، غرور، فقر، خردمندی، اشتباه، خطر، قناعت و روابط اجتماعی، مفاهیم برگرفته از مثنوی را به حوزه تجربه و درک کودک نزدیک کرده‌اند. در نتیجه، اقتباس تنها در سطح تغییر زبان اتفاق نیفتاده، بلکه در سطح موضوع نیز نوعی بازتنظیم مخاطب‌محور صورت گرفته است.

میان موضوع و دیگر عناصر داستان نیز ارتباط معناداری مشاهده می‌شود. موضوع انتخاب‌شده در بسیاری از آثار، نوع شخصیت، شکل پیرنگ و حتی زاویه دید را تعیین یا تقویت کرده است. برای نمونه، موضوع خطر و نجات در «سه ماهی» به پیرنگی مبتنی بر کشمکش و تصمیم‌گیری منجر شده است؛ موضوع دوستی در «دوستی خاله‌خرسه» و «دوست نادان» به روابط میان شخصیت‌ها و پیامدهای این روابط وابسته است؛ و موضوع غرور در «خاله خودپسند» و «پسرک مغرور و سه راهزن» از طریق ویژگی شخصیت اصلی در رفتار و کنش او نمود پیدا می‌کند. بنابراین، موضوع را نمی‌توان عنصری منفک از سایر اجزای داستان دانست، بلکه این عنصر در تعامل با شخصیت، پیرنگ، درون‌مایه و لحن معنا پیدا می‌کند.

همچنین، مقایسه موضوع و درون‌مایه نشان می‌دهد که موضوع در این مجموعه بیشتر جنبه عینی و روایی دارد، درحالی‌که درون‌مایه جنبه انتزاعی و معنایی آن را آشکار می‌کند. برای مثال، در «دوست نادان»، موضوع، رابطه دوستی و انتخاب دوست است، اما درون‌مایه بر ضرورت انتخاب دوست دانا و دوری از نادانی تأکید دارد. در «کیسه طلا»، موضوع با مال و ثروت ارتباط دارد، اما درون‌مایه بر بی‌نیازی از مال دنیا تأکید می‌کند. در «اشتباه کدخدا»، موضوع، خطا و تصمیم نادرست یک شخصیت صاحب قدرت است، اما درون‌مایه، ضرورت پرهیز از قضاوت و اقدام نادرست را برجسته می‌کند. این تمایز نشان می‌دهد که نویسندگان ابتدا موضوعاتی ملموس و داستان‌پذیر را در اختیار مخاطب کودک قرار داده و سپس پیام معنایی را از خلال آن‌ها منتقل کرده‌اند.

در مجموع، بررسی ۴۰ داستان نشان می‌دهد که موضوع غالب در داستان‌های کودکانه اقتباسی از مثنوی، موضوعات اخلاقی، تربیتی، اجتماعی و انسانیِ قابل لمس برای کودک است. خردورزی و هوشمندی، دوستی و روابط اجتماعی، غرور و خودپسندی، فقر و ثروت، خطا و پیامد آن، قناعت، جوانمردی، فریب و تظاهر، خطر و نجات و زندگی و شخصیت مولانا از مهم‌ترین حوزه‌های موضوعی این مجموعه‌اند. انتخاب این موضوعات نشان می‌دهد که نویسندگان ضمن حفظ پیوند آثار با جهان فکری مثنوی، در انتخاب و سازمان‌دهی موضوعات به سطح شناختی، عاطفی و تربیتی مخاطب کودک توجه داشته‌اند.

ازاین‌رو، می‌توان گفت یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های موضوع در این مجموعه، فرایند عینی‌سازی و مخاطب‌محور شدن مضامین مثنوی است. نویسندگان به جای انتقال مستقیم مفاهیم پیچیده عرفانی و فلسفی، آن‌ها را در قالب موقعیت‌های داستانی، روابط انسانی، رفتار شخصیت‌ها و حوادث ملموس بازآفرینی کرده‌اند. این فرایند سبب شده است موضوع در بسیاری از داستان‌ها هم‌زمان دو کارکرد داشته باشد: از یک سو، پیوند اثر را با سرچشمه کلاسیک آن حفظ کند و از سوی دیگر، امکان ارتباط و همذات‌پنداری مخاطب کودک با داستان را فراهم آورد. بنابراین، موضوع در این ۴۰ داستان نه‌تنها پایه شکل‌گیری روایت، بلکه یکی از مهم‌ترین ابزارهای سازگار کردن جهان فکری مثنوی با نیازها و ویژگی‌های ادبیات کودک به شمار می‌آید.

سبک

سبک و شیوه نگارش از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی است که میزان موفقیت نویسنده را در بازآفرینی یک متن کلاسیک برای مخاطب کودک نشان می‌دهد. در فرایند اقتباس از متون کلاسیک، نویسنده ناگزیر است میان وفاداری به متن اصلی و ضرورت‌های مخاطب جدید تعادل برقرار کند. این مسئله در بازنویسی حکایت‌های مثنوی برای کودکان اهمیت بیشتری دارد؛ زیرا زبان مثنوی، با وجود برخورداری از ظرفیت‌های روایی و ادبی گسترده، در مواردی از نظر واژگان، ساختار نحوی، مفاهیم عرفانی و شیوه بیان با توانایی زبانی و ذهنی مخاطب کودک فاصله دارد. ازاین‌رو، نویسندگان داستان‌های مورد بررسی با تغییر در زبان، ساختار روایت، میزان توصیف، گفت‌وگو و نحوه ارائه مفاهیم، کوشیده‌اند جهان داستانی مثنوی را برای مخاطب کودک قابل دریافت و جذاب کنند.

بررسی ۴۰ داستان کودکانه اقتباسی از مثنوی نشان می‌دهد که شیوه نگارش غالب در این آثار را می‌توان ساده، روان، موجز، روایی و مخاطب‌محور دانست. نویسندگان در اغلب موارد از زبان پیچیده و ساختارهای نحوی دشوار فاصله گرفته‌اند و روایت را با جمله‌های نسبتاً کوتاه و واژگان آشنا پیش برده‌اند. این ویژگی سبب شده است که مخاطب کودک بدون نیاز به دانش پیشین درباره زبان و فرهنگ متون کلاسیک بتواند خط اصلی داستان و روابط میان شخصیت‌ها را دنبال کند.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی این مجموعه، ساده‌سازی زبانی است. در این داستان‌ها، واژگان دشوار و ترکیبات پیچیده متن کلاسیک تا حد زیادی جای خود را به واژه‌های رایج و قابل فهم داده‌اند. همچنین ساختار جمله‌ها غالباً مستقیم و روشن است و نویسنده کمتر از جمله‌های بسیار طولانی، ترکیبات نحوی پیچیده و بیان انتزاعی استفاده می‌کند. این ساده‌سازی را نباید صرفاً کاهش سطح ادبی متن دانست؛ بلکه در چارچوب ادبیات کودک، نوعی تطبیق زبانی با سطح درک مخاطب محسوب می‌شود. نویسنده در حقیقت زبان حکایت کلاسیک را به زبانی تبدیل کرده است که کودک بتواند با آن ارتباط برقرار کند.

ویژگی دیگر شیوه نگارش این آثار، غلبه روایت بر توصیف است. همان‌گونه که در بررسی عنصر صحنه مشخص شد، در بخش قابل توجهی از داستان‌ها فضاسازی محدود است و نویسندگان بیشتر بر پیشبرد حوادث تمرکز کرده‌اند. این ویژگی در سطح سبک نیز قابل مشاهده است. روایت در بسیاری از داستان‌ها با سرعت نسبتاً زیادی از یک حادثه به حادثه دیگر حرکت می‌کند و توصیف‌های طولانی محیط، چهره شخصیت‌ها و جزئیات موقعیت کمتر دیده می‌شود. چنین شیوه‌ای از یک سو با ساختار حکایت‌های مثنوی و از سوی دیگر با ضرورت حفظ کشش داستان برای مخاطب کودک تناسب دارد.

ایجاز نیز از ویژگی‌های برجسته شیوه نگارش این داستان‌هاست. نویسندگان در بازنویسی حکایت‌ها بسیاری از جزئیات فرعی را حذف کرده و بر عناصر اصلی پیرنگ تمرکز کرده‌اند. این امر موجب شده است که داستان‌ها با سرعت بیشتری پیش بروند و

مخاطب کودک کمتر با اطلاعات غیرضروری مواجه شود. ایجاز در اینجا نه‌تنها در کوتاهی متن، بلکه در انتخاب رویدادها، تعداد شخصیت‌ها، میزان توصیف و حجم گفت‌وگوها نیز نمود پیدا می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت نویسندگان در بسیاری از موارد کوشیده‌اند هسته روایی حکایت را حفظ و عناصر زائد یا دشوار آن را حذف کنند.

در کنار ایجاز، خطی بودن و سادگی ساختار روایت نیز از ویژگی‌های قابل توجه این آثار است. بیشتر داستان‌ها از توالی نسبتاً روشن آغاز، شکل‌گیری حادثه، ایجاد کشمکش و پایان پیروی می‌کنند و استفاده از بازگشت‌های زمانی پیچیده، روایت‌های چندلایه و تغییرات مکرر زمانی در آن‌ها محدود است. این ساختار به مخاطب کودک امکان می‌دهد روابط علت و معلولی میان حوادث را به‌آسانی دنبال کند. همچنین با توجه به اینکه در بررسی زاویه دید، هر ۴۰ داستان با زاویه دید سوم‌شخص دانای کل روایت شده‌اند، سادگی ساختار روایی و وضوح اطلاعات در مجموعه تقویت شده است.

گفت‌وگو نیز یکی از ابزارهای مهم نویسندگان برای پویایی بخشیدن به روایت است. در بسیاری از داستان‌ها، اطلاعاتی که می‌توانست به شکل توضیح مستقیم راوی ارائه شود، از طریق گفت‌وگوی شخصیت‌ها منتقل شده است. گفت‌وگو علاوه بر ایجاد تحرک در روایت، موجب می‌شود شخصیت‌ها از حالت صرفاً توصیف‌شده خارج شوند و بخشی از ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری آنان از طریق گفتارشان آشکار شود. در داستان‌های اقتباسی از مثنوی، این شیوه اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا گفت‌وگو می‌تواند بخشی از ساختار حکایت اصلی را حفظ کند و در عین حال، متن را برای کودک نمایشی‌تر و جذاب‌تر سازد.

از نظر واژگان و لحن نیز زبان این آثار عمدتاً با مخاطب کودک تناسب دارد. همان‌گونه که در بررسی لحن مشاهده شد، لحن غالب داستان‌ها ساده، صمیمی، کودکانه و تعلیمی است. این ویژگی در شیوه نگارش نیز بازتاب یافته است. نویسندگان کمتر از زبان رسمی، سنگین و خطابی استفاده کرده‌اند و کوشیده‌اند روایت را به زبان ارتباطی نزدیک کنند. در برخی داستان‌ها، استفاده از واژگان عاطفی، تعبیرهای طنزآمیز و بیان‌های تصویری نیز موجب شده است فاصله میان راوی و مخاطب کاهش یابد.

طنز و موقعیت‌های کمیک از دیگر شگردهای سبکی قابل توجه در مجموعه است. داستان‌هایی مانند «اشک تمساح»، «اشتباه کدخدا»، «باغ گلابی» و «پادشاه و دلقک» نشان می‌دهند که نویسندگان برای جذاب‌تر کردن روایت و انتقال غیرمستقیم پیام اخلاقی، از طنز بهره گرفته‌اند. طنز در این آثار صرفاً عنصر سرگرم‌کننده نیست، بلکه در بسیاری از موارد به نقد رفتارهای نادرست انسانی کمک می‌کند. بدین‌ترتیب، نویسنده به جای بیان مستقیم و پندآمیز پیام، موقعیتی طنزآلود ایجاد می‌کند تا مخاطب کودک خود به نتیجه اخلاقی دست یابد.

از نظر توصیف و تصویرسازی، شیوه نگارش داستان‌ها یکدست نیست. همان‌گونه که در تحلیل صحنه مشخص شد، در تعدادی از آثار توصیف بسیار محدود است، درحالی‌که برخی داستان‌ها از زبان تصویری و حسی بیشتری برخوردارند. برای نمونه، در «آهوی آدم» و «پرنده چه گفت»، استفاده از عناصر طبیعت، رنگ، بو و تصویرهای دیداری، به غنای زبانی متن افزوده است. در عبارت‌هایی مانند توصیف «ستارگان»، «سبزه‌زار»، «سبزه باران‌خورده» و «عطر» در «آهوی آدم»، زبان از سطح گزارش صرف فراتر می‌رود و به ایجاد فضای شاعرانه و خیال‌انگیز نزدیک می‌شود. بنابراین، اگرچه شیوه غالب، روایت ساده و مستقیم است، اما در برخی آثار ظرفیت‌های ادبی و تصویری زبان نیز به‌خوبی به کار گرفته شده است.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک این مجموعه را باید بازآفرینی و نه صرفاً بازگویی دانست. نویسندگان در بسیاری از موارد، داستان را به زبان جدیدی نقل نکرده‌اند، بلکه با توجه به نیازهای

مخاطب کودک، در ساختار روایت و نحوه ارائه شخصیت‌ها و حوادث نیز تغییر ایجاد کرده‌اند. این امر در انتخاب عنوان‌ها، ساده‌سازی موقعیت‌ها، کوتاه کردن روایت، افزایش گفت‌وگو و برجسته کردن حوادث اصلی قابل مشاهده است. ازاین‌رو، رابطه این آثار با مثنوی را باید رابطه‌ای میان متن مبدأ و بازآفرینی خلاقانه آن برای مخاطب جدید دانست.

در این فرایند، یکی از مهم‌ترین تغییرات، کاهش جنبه‌های انتزاعی و عرفانی و برجسته شدن وجه داستانی حکایت‌ها است. بسیاری از حکایت‌های مثنوی در ساختار اصلی خود می‌توانند حامل مفاهیم عمیق عرفانی، فلسفی و معرفتی باشند؛ اما نویسندگان کودک، برای قابل فهم کردن آن‌ها، بیشتر بر شخصیت، حادثه و موقعیت عینی تمرکز کرده‌اند. در نتیجه، مفاهیم انتزاعی در قالب رفتار شخصیت‌ها و پیامدهای آن بازنمایی شده‌اند. این شیوه با یافته‌های بخش «موضوع» و «درون‌مایه» نیز هماهنگ است؛ زیرا در بسیاری از داستان‌ها، مفاهیم کلی در قالب موضوعات ملموسی مانند دوستی، غرور، فقر، نادانی، خردمندی و خطر ارائه شده‌اند.

شخصیت‌محوری و کنش‌محوری نیز در شیوه نگارش این داستان‌ها اهمیت دارد. نویسندگان معمولاً به جای ارائه توضیحات طولانی درباره شخصیت، ویژگی‌های او را از طریق رفتار و کنش نشان می‌دهند. برای مثال، خردمند بودن یک شخصیت از طریق تصمیم درست، نادان بودن شخصیتی دیگر از طریق رفتار اشتباه و مغرور بودن شخصیت دیگری از طریق کنش و گفتار او آشکار می‌شود. این شیوه با ساختار حکایت‌های اخلاقی مثنوی سازگاری دارد و برای مخاطب کودک نیز مناسب‌تر است؛ زیرا کودک می‌تواند ویژگی شخصیت را از طریق عمل او درک کند.

از سوی دیگر، پایان‌بندی روشن و نتیجه‌محور از ویژگی‌های قابل توجه برخی از این آثار است. در بسیاری از داستان‌ها، نتیجه رفتار شخصیت در پایان مشخص می‌شود و مخاطب با پیامد عمل او مواجه می‌گردد. این شیوه با ماهیت حکایت‌های مثنوی و کارکرد تربیتی بازنویسی‌های کودکانه هماهنگ است. بااین‌حال، همان‌گونه که در بررسی درون‌مایه مشخص شد، در بخش قابل توجهی از داستان‌ها پیام اخلاقی به شکل مستقیم در پایان بیان نشده و مخاطب از طریق حوادث و سرنوشت شخصیت‌ها به آن پی می‌برد. بنابراین، شیوه نگارش در این آثار در بسیاری از موارد میان تعلیم و داستان‌گویی تعادل برقرار کرده است.

از منظر سبک‌شناسی، می‌توان گفت شیوه نگارش این مجموعه بیشتر به نثر داستانی معاصر کودک نزدیک شده است تا نثر کلاسیک مثنوی. این امر در ساده‌سازی واژگان، کوتاه شدن جمله‌ها، افزایش تحرک روایت، کاهش توصیفات طولانی، برجسته شدن گفت‌وگو و استفاده از طنز و موقعیت‌های ملموس آشکار است. با وجود این، در برخی داستان‌ها عناصر ادبی و شاعرانه همچنان حضور دارند و پیوند اثر با فضای خیال‌انگیز و تمثیلی مثنوی را حفظ می‌کنند. بنابراین، می‌توان سبک این آثار را حاصل تعامل میان سنت حکایت‌پردازی کلاسیک و شیوه‌های داستان‌نویسی معاصر کودک دانست.

از نظر تناسب سبک با سایر عناصر داستان نیز هماهنگی قابل توجهی مشاهده می‌شود. سادگی زبان با زاویه دید سوم‌شخص دانای کل، روایت خطی و صحنه‌پردازی محدود هماهنگ شده است؛ طنز با لحن صمیمی و درون‌مایه‌های اخلاقی پیوند دارد؛ و ایجاز با کوتاهی پیرنگ و ضرورت حفظ توجه مخاطب کودک ارتباط پیدا می‌کند. در داستان‌هایی که صحنه‌پردازی و تصویرسازی قوی‌تر است، مانند «آهوی آدم» و «پرنده چه گفت»، زبان نیز از ظرفیت توصیفی بیشتری برخوردار شده است. بنابراین، شیوه نگارش در این آثار عنصری منفک از سایر عناصر نیست، بلکه در تعامل با آن‌ها ساختار نهایی داستان را شکل می‌دهد.

در مجموع، بررسی ۴۰ داستان کودکانه اقتباسی از مثنوی نشان می‌دهد که سبک غالب این آثار، نثری ساده، روان، موجز، روایی، صمیمی و مخاطب‌محور است. نویسندگان با ساده‌سازی زبان،

حذف جزئیات غیرضروری، حفظ خط اصلی حوادث، استفاده از گفت‌وگو، بهره‌گیری از طنز و کاهش مفاهیم پیچیده و انتزاعی، تلاش کرده‌اند میان میراث ادبی مثنوی و نیازهای مخاطب کودک پیوند برقرار کنند. در برخی آثار نیز با استفاده از تصویرسازی حسی، توصیف طبیعت و زبان خیال‌انگیز، ظرفیت ادبی متن افزایش یافته است.

در نتیجه، ساده‌سازی زبانی در این آثار را نمی‌توان صرفاً فرایندی برای آسان‌کردن واژگان دانست؛ این ساده‌سازی در سطح ساختار روایت، میزان توصیف، نحوه معرفی شخصیت و شیوه انتقال پیام نیز امتداد یافته است. به بیان دیگر، نویسندگان در بسیاری از نمونه‌ها نه فقط زبان متن مبدأ، بلکه «شیوه روایت‌کردن» آن را نیز برای مخاطب کودک بازتنظیم کرده‌اند؛ رویکردی که با اصول بازنویسی و بازآفرینی متون کلاسیک و ضرورت تناسب ساختار اثر با مخاطب جدید همخوانی دارد (1, 2).

بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که شیوه نگارش در این مجموعه را باید نوعی بازآفرینی مخاطب‌محور از حکایت‌های مثنوی دانست؛ بازآفرینی‌ای که در آن، حفظ هسته روایی و اخلاقی اثر اصلی با ضرورت‌های ادبیات کودک تلفیق شده است. این شیوه موجب شده است که حکایت‌های پیچیده و گاه انتزاعی مثنوی به روایت‌هایی کوتاه، روشن، جذاب و قابل فهم تبدیل شوند. در نهایت، مهم‌ترین ویژگی سبکی این داستان‌ها را می‌توان در تعادل نسبی میان وفاداری به اصل حکایت و ساده‌سازی، کوتاه‌سازی و کودکانه‌سازی آن دانست؛ ویژگی‌ای که امکان انتقال بخشی از میراث فکری و اخلاقی مثنوی را به نسل کودک فراهم کرده است. از منظر سبک نگارش نیز مجموعه مورد مطالعه گرایش آشکاری به زبان ساده، جمله‌های نسبتاً کوتاه، واژگان آشنا، گفت‌وگوهای روشن و حذف توضیحات زائد دارد. چنین ویژگی‌هایی با اصل تناسب متن با توانایی زبانی مخاطب کودک هماهنگ است. در بازنویسی متون کلاسیک، ساده‌سازی هنگامی موفق تلقی می‌شود که ضمن کاهش دشواری زبانی، هویت روایی و هسته معنایی اثر مبدأ را حفظ کند. از این منظر، سبک ساده آثار مورد بررسی را می‌توان یکی از مهم‌ترین ابزارهای تبدیل روایت عرفانی و گاه پیچیده مثنوی به روایت قابل دریافت برای کودک دانست (2, 4).

غلبه زاویه دید سوم‌شخص دانای کل در مجموعه حاضر را می‌توان در چارچوب ضرورت وضوح و سرعت روایت کودکانه تبیین کرد. راوی دانای کل امکان معرفی سریع شخصیت، گزارش حوادث، انتقال اطلاعات زمینه‌ای و توضیح موقعیت را فراهم می‌سازد و از ایجاد ابهام‌های روایی غیرضروری جلوگیری می‌کند. محدود بودن صحنه‌پردازی نیز با همین اقتصاد روایی ارتباط دارد؛ زیرا در داستان کوتاه کودکانه، توصیف محیط زمانی کارکرد برجسته‌تری پیدا می‌کند که در پیشبرد حادثه یا شکل‌دادن به فضای عاطفی نقش داشته باشد. بنابراین، کم‌بودن توصیف‌های مکانی در بخشی از آثار را می‌توان نتیجه اولویت یافتن کنش و پیام بر توصیف دانست (3, 4).

بررسی درون‌مایه‌ها نشان می‌دهد که اقتباس‌های مورد مطالعه همچنان بخش مهمی از ظرفیت تعلیمی مثنوی را حفظ کرده‌اند، اما شیوه انتقال این مضامین در بسیاری از موارد از بیان مستقیم به نمایش رفتار و پیامد کنش‌ها تغییر یافته است. این نکته از منظر ادبیات کودک اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا اثر کودکانه زمانی از ظرفیت ادبی بیشتری برخوردار می‌شود که پیام اخلاقی در تار و پود روایت، شخصیت و حادثه جذب شود و مخاطب بتواند نتیجه را از مسیر داستان دریافت کند. پژوهش جعفری‌راد و همکاران نیز نشان می‌دهد که مفاهیم تربیتی مثنوی در فرایند بازآفرینی با ویژگی‌های مخاطب کودک پیوند می‌خورند؛ بنابراین، غلبه مضامین اخلاقی در مجموعه حاضر را باید همراه با بررسی شیوه ارائه آن‌ها تحلیل کرد، نه صرفاً بر اساس شمارش موضوعات (5).

یافته‌های پژوهش حاضر درباره سادگی و خطی بودن پیرنگ با نتایج مطالعات مربوط به بازنویسی متون کهن برای کودکان

همخوانی دارد. صفری، رحیمی و نجفی‌بهزادی در بررسی عناصر داستان در بازنویسی «قصه‌های شیرین کلیله و دمنه» نشان داده‌اند که در متن بازنویسی‌شده، ساختار پیرنگ و سازمان حوادث می‌تواند متناسب با نیاز مخاطب نوجوان تغییر کند و در برخی موارد انسجام و فشردگی بیشتری نسبت به متن اصلی بیابد. این یافته امکان می‌دهد که سادگی پیرنگ در داستان‌های مورد مطالعه حاضر، نه صرفاً به‌عنوان کاستی روایی، بلکه به‌مثابه راهبردی برای کاهش پیچیدگی حکایت‌های چندلایه مثنوی تفسیر شود (11).

پژوهش‌های انجام‌شده درباره بازنویسی متون کهن نشان می‌دهد که انتقال میراث ادبی به مخاطب کودک صرفاً به ساده‌کردن واژگان محدود نیست، بلکه در بسیاری از موارد با بازآرایی ساختار روایت، کاهش یا جابه‌جایی شخصیت‌ها، تغییر شیوه ارائه پیام و تعدیل زبان همراه می‌شود. اخوت در بررسی بازنویسی‌های مثنوی برای کودکان و نوجوانان، بر ضرورت شناخت ویژگی‌های مخاطب و استفاده از شیوه‌های متناسب و خلاقانه در انتقال این میراث تأکید می‌کند. از این منظر، تغییر در عناصر داستانی را نباید لزوماً فاصله گرفتن از متن مبدأ دانست؛ بلکه بخشی از سازوکار ارتباطی اقتباس با مخاطب جدید است (12).

نتیجه‌گیری

یافته‌های عناصر مختلف داستانی در کنار یکدیگر، الگویی نسبتاً منسجم از «اقتباس مخاطب‌محور» را نشان می‌دهد. در این الگو، ساده‌سازی پیرنگ، کاهش و فشرده‌سازی شخصیت‌ها، عینی‌سازی موضوع و درون‌مایه، غلبه زاویه دید سوم‌شخص دانای کل، محدودشدن صحنه‌پردازی و حرکت به سوی زبان و لحن ساده و صمیمی، تغییراتی منفرد و جدا از یکدیگر نیستند؛ بلکه مجموعه‌ای از انتخاب‌های روایی‌اند که با هدف نزدیک‌کردن متن کلاسیک به تجربه ادراکی و عاطفی کودک انجام شده‌اند. از این منظر، ارزش ادبی این اقتباس‌ها را باید در میزان موفقیت آن‌ها در ایجاد تعادل میان حفظ هویت متن مبدأ و استقلال هنری متن مقصد سنجید (1, 5).

بررسی عناصر داستان در چهل داستان کودکانه اقتباسی از مثنوی مولوی در فاصله سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۶ نشان می‌دهد که اقتباسگران، ضمن حفظ هسته اصلی حکایت‌های مولوی، در بسیاری از موارد ساختار روایی آن‌ها را متناسب با ویژگی‌های ذهنی، عاطفی و آموزشی کودکان بازآفرینی کرده‌اند. در عنصر پیرنگ، بیشتر داستان‌ها از طرحی ساده، خطی و مبتنی بر رابطه علت و معلولی برخوردارند و پیچیدگی‌های روایی حکایت‌های اصلی تا حد زیادی کاهش یافته است. این سادگی، بیش از آنکه ناشی از ضعف ساختاری باشد، با کوتاهی داستان و ضرورت ایجاد ارتباط سریع با مخاطب کودک تناسب دارد.

در شخصیت و شخصیت‌پردازی، مهم‌ترین تغییر، کاهش تعداد و تنوع شخصیت‌ها و تمرکز بر شخصیت اصلی و کنش‌های اوست. شخصیت‌پردازی مستقیم و مبتنی بر صفات کوتاه و روشن، در کنار شخصیت‌پردازی رفتاری و غیرمستقیم، شیوه‌های اصلی معرفی شخصیت‌ها را تشکیل می‌دهند.

برجسته شدن شخصیت اصلی و استفاده فراوان از شخصیت‌های ایستا و تیپیک، از ویژگی‌های قابل توجه این داستان‌هاست. با این حال، در برخی آثار، به‌ویژه داستان‌هایی که بر تحول و اصلاح شخصیت استوارند، شخصیت‌پردازی پویاتر شده و تغییر در رفتار یا نگرش شخصیت، به پیشبرد پیام داستان کمک کرده است. همچنین حضور گسترده شخصیت‌های حیوانی و تمثیلی، پیوند آشکار این آثار با سنت حکایت‌پردازی مثنوی را نشان می‌دهد.

بررسی درون‌مایه نشان می‌دهد که مضامین اخلاقی و تربیتی همچنان مهم‌ترین محور این داستان‌ها هستند؛ موضوعاتی مانند خردمندی، صداقت، پرهیز از غرور و طمع، توکل، آزادی، شناخت خویشتن و پرهیز از عیب‌جویی در آن‌ها برجستگی دارد. با وجود این، اقتباسگران در بسیاری از موارد از بیان مستقیم پیام پرهیز کرده

familiarity with conceptual frameworks beyond the cognitive and experiential horizons of child readers. Consequently, adapting such narratives requires structural as well as linguistic intervention, including modification of plot, characterization, setting, point of view, tone, style, thematic presentation, and the degree of explicitness with which moral meanings are communicated. Rewriting is therefore successful when it simultaneously preserves a meaningful connection with the source text and reconstructs that text according to the linguistic, emotional, cognitive, and narrative capacities of the new audience (1, 2). The distinction between simple rewriting and creative recreation is especially significant in this respect, because reductions

و آن را از طریق کنش شخصیت‌ها و روند حوادث به مخاطب منتقل کرده‌اند. در عناصر موضوع و لحن نیز گرایش به ساده‌سازی، جذابیت، طنز و ایجاد فضای متناسب با جهان کودک مشاهده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که مضامین عرفانی و اخلاقی مثنوی در قالبی قابل فهم‌تر و ملموس‌تر ارائه شده‌اند.

از نظر زاویه دید، غلبه روایت سوم‌شخص و دانای کل بر هر چهل داستان، نشان‌دهنده گرایش اقتباسگران به شیوه‌ای روشن و ساده برای انتقال حوادث و پیام داستان است. در عنصر صحنه و مکان نیز توصیف‌ها عموماً محدود و کارکردی است و برخلاف آثار داستانی بزرگسال، توصیف گسترده محیط کمتر دیده می‌شود. این امر با ماهیت کوتاه و آموزشی آثار و تمرکز آن‌ها بر کنش و پیام داستان ارتباط دارد. در سبک و شیوه نگارش نیز زبان ساده، روان، کوتاه و متناسب با سطح درک کودکان، همراه با گفت‌وگو و بیان مستقیم‌تر، از مهم‌ترین ویژگی‌های مشترک آثار بررسی‌شده است.

در مجموع، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اقتباس‌های کودکانه از مثنوی در این دوره، بیش از آنکه بازگویی صرف حکایت‌های مولوی باشند، نوعی بازآفرینی روایی متناسب با مخاطب کودک محسوب می‌شوند. اقتباسگران با ساده‌سازی پیرنگ، محدود کردن شخصیت‌ها، تعدیل فضای توصیفی، انتخاب زاویه دید مناسب، ساده‌سازی زبان و برجسته کردن مضامین اخلاقی و تربیتی، ساختار حکایت‌های مثنوی را با نیازهای مخاطب کودک هماهنگ کرده‌اند. بنابراین، مهم‌ترین ویژگی این آثار را می‌توان در حفظ بن‌مایه و پیام اصلی مثنوی همراه با تغییر در شیوه روایت و عناصر داستانی دانست؛ تغییری که امکان انتقال میراث ادبی و اندیشه‌های مولانا را در قالبی قابل فهم و جذاب برای نسل کودک فراهم کرده است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Rumi's *Masnavi-ye Ma'navi* constitutes one of the most influential narrative, allegorical, ethical, and mystical works of classical Persian literature and has long provided a rich source for adaptation and rewriting in children's and young adult literature. Its extensive repertoire of anecdotes, human and animal characters, moral conflicts, symbolic situations, and didactic themes gives it considerable potential for narrative reconstruction; however, the transfer of these tales into children's literature cannot be reduced to linguistic simplification alone. Classical narratives such as those of the *Masnavi* often emerge from mystical, philosophical, ethical, and didactic contexts whose complete comprehension presupposes

in length, omission of secondary characters, compression of descriptions, or alteration of narrative structure should not automatically be interpreted as deficiencies or betrayals of the source. Rather, their effectiveness depends on whether such changes serve a coherent narrative function and improve the text's suitability for children (4). Accordingly, the present study aimed to analyze the principal narrative elements of children's stories adapted from the *Masnavi* between 1981 and 2007 and to determine how the narrative structures of Rumi's tales were transformed through adaptation for child audiences.

The study adopted a descriptive-analytical design based on documentary and library research and focused on a corpus of forty children's stories derived directly or indirectly from tales, characters, or thematic structures of the *Masnavi*. The analytical framework was primarily based on Mirsadeghi's classification of narrative elements, including plot, characterization, theme, subject, point of view, setting, tone, and style (3). Works were included when a recognizable relationship existed between the adapted story and a *Masnavi* narrative and when the work was explicitly intended for children or young adults or demonstrably corresponded to their linguistic and structural needs. Works about Rumi's biography alone, adult-oriented retellings, interpretive or exegetical texts, and adaptations from other classical sources were excluded. In analyzing each story, attention was first paid to the source narrative selected by the adapter and then to the transformations introduced in the target text in relation to narrative structure, language, imagery, characterization, setting, thematic presentation, and the relationship between the story and the child's perceptual world. This approach is consistent with research emphasizing that adaptation for children entails a reorganization of narrative components rather than merely the substitution of difficult vocabulary with simpler expressions (2). Previous research on the rewriting of classical Persian texts has similarly shown that adaptations may alter plot organization, reduce or merge characters, modify perspective, condense events, and reconstruct narrative emphasis in accordance with the expectations of young readers (9, 11). Research specifically concerned with the *Masnavi* has also stressed that successful rewriting requires sensitivity to both the literary qualities of the source and the cognitive, educational, and imaginative characteristics of children (5, 12).

The findings concerning plot and characterization indicate that the dominant tendency in the corpus was toward simplification, linearization, condensation, and increased narrative transparency. Most stories employed straightforward and sequential plots in which events unfolded progressively and with relatively clear causal relationships. The multilayered, digressive, and sometimes embedded narrative patterns characteristic of the *Masnavi* were frequently reduced to a

single central chain of events. This reduction did not necessarily weaken the adapted narratives; rather, in many cases it increased clarity and made the causal relations among events easier for child readers to follow. The study nevertheless identified important differences in the structural quality of individual works. Some stories preserved the source plot with minimal modification and thus functioned as relatively faithful rewritings, whereas others introduced new events, characters, or situations and moved toward freer recreation. In a number of cases, excessive compression weakened causal coherence and reduced the credibility of the plot, demonstrating that simplification is effective only when narrative logic is preserved. These findings are compatible with previous studies showing that the organization of plot in rewritten classical stories may become more compact and coherent when adapted to the cognitive capacities of younger readers (4, 11). Characterization displayed a similar process of compression. The number and diversity of characters were frequently reduced, and secondary figures were omitted or merged in order to focus attention on the protagonist and the central conflict. Direct characterization through concise descriptive labels was common, but behavioral and indirect characterization was also employed through actions, speech, emotional reactions, and internal conflict. Animal and allegorical characters remained particularly prominent, reflecting the continuing influence of the symbolic structure of the *Masnavi*. The dominance of static and typified characters corresponded to the brevity and moral orientation of the narratives, although several stories also represented dynamic characters whose attitudes or behavior changed in response to narrative experience.

The analysis of theme, subject, and point of view showed that adaptation substantially reshaped the intellectual and pedagogical presentation of the source tales while generally preserving their ethical core. Themes related to greed, pride, deception, honesty, wisdom, trust, self-knowledge, friendship, responsibility, moderation, and the consequences of ignorance were repeatedly identified across the forty stories. In the source text, such themes may be embedded in complex mystical, philosophical, and epistemological discussions; in the children's adaptations, however, they were generally translated into concrete behavioral situations and recognizable interpersonal conflicts. This transformation supports the view that the adaptation of educational concepts from the *Masnavi* involves connecting its moral meanings to the experiential world of the child (5). Particularly significant was the finding that 31 of the 40 stories, or 77.5%, communicated their central themes indirectly through character behavior, consequences, dialogue, and narrative development rather than through explicit moral instruction. This indirect method is especially important in children's literature because it allows the reader to participate in

meaning-making rather than merely receiving a prescriptive message. The emphasis on indirect ethical communication is consistent with critical approaches to children's literature that regard narrative structure, character, subject, theme, and mode of narration as interdependent elements in the construction of meaning (6). The subjects of the adapted stories also became more concrete and accessible, centering on friendship, error, danger, poverty, wealth, pride, intelligence, deception, responsibility, and social relations. In terms of point of view, all forty stories were narrated through third-person omniscient narration. This consistent preference facilitated rapid introduction of characters, clear reporting of events, access to relevant contextual information, and straightforward presentation of behavioral consequences, thereby reducing unnecessary interpretive complexity for the child reader.

Setting, tone, and style further reveal the strongly audience-oriented character of these adaptations. Setting was generally the least elaborated of the major narrative elements. In many stories, spatial and temporal information remained minimal and served primarily as a functional background for action. Thirteen of the forty works contained almost no independent environmental description, while a larger group used only one or two short sentences to establish place. A smaller number of stories, however, employed sensory imagery, natural description, color, smell, movement, and visual detail more effectively, thereby transforming setting into an emotionally and aesthetically active component of the narrative. The relative reduction of setting can be understood as part of a broader economy of narration in which action and message are prioritized over extended description; nevertheless, the more successful examples demonstrate that concise sensory description can enrich children's fiction without slowing its pace. Tone was predominantly simple, intimate, child-oriented, and didactic, although humor, suspense, emotionality, and occasionally poetic description were also incorporated. Humorous tone in particular helped convey criticism and moral evaluation indirectly, allowing negative behaviors such as vanity, poor judgment, hypocrisy, and foolishness to be represented in a less overtly instructional form. Stylistically, the texts generally relied on familiar vocabulary, relatively short sentences, clear dialogue, direct syntax, limited description, and event-centered narration. These features correspond to established principles of adapting classical texts for children, according to which simplification should encompass narrative form, characterization, organization of events, and semantic presentation rather than vocabulary alone (1, 2). The overall tendency therefore suggests that the language of the adapted works moved away from the stylistic complexity of the classical source and toward contemporary children's prose, while still

retaining selected allegorical, ethical, and imaginative features of the original tradition.

In conclusion, the study demonstrates that children's adaptations of the *Masnavi* produced between 1981 and 2007 are best understood not as mechanically simplified reproductions of Rumi's tales but as audience-oriented narrative reconstructions. Across the forty stories, the principal transformations included simplification and linearization of plot, reduction and concentration of characters, frequent use of direct and action-based characterization, conversion of abstract mystical and philosophical concepts into concrete ethical and social situations, widespread reliance on third-person omniscient narration, limited but functional setting, and a stylistic movement toward simple, fluent, intimate, and child-accessible prose. These changes collectively form a relatively coherent model of adaptation in which narrative economy, cognitive accessibility, and pedagogical appropriateness guide the reconstruction of the classical source. At the same time, the study shows that effective adaptation does not require the elimination of the literary identity of the *Masnavi*. The most successful works retain the ethical and narrative nucleus of the original tale while reorganizing its formal components in ways that allow children to experience meaning through action, character, conflict, humor, imagery, and consequence rather than through abstract explanation. Accordingly, the literary value of these adaptations lies in the balance they achieve between fidelity and independence: they preserve a recognizable relationship with Rumi's narrative and moral world while creating autonomous children's stories shaped by the conventions of modern storytelling and the perceptual, linguistic, emotional, and imaginative needs of young readers.

References

1. Payvar J, Jamali Fa-Z. Rewriting and Re-Creation in Literature. Tehran, Iran: Ketabdar; 2008.
2. Nasr Esfahani R, Fazeli M. Principles and Criteria for Rewriting in Children's and Young Adult Literature: A Case Study of Rewritings of Ferdowsi's Shahnameh. Studies in Children's Literature. 2019;10(1):149-72.
3. Mirsadeghi J. Elements of Fiction. Tehran, Iran: Sokhan; 2015.
4. Najafi Behzadi S. Creative or Simple Rewriting? An Examination of Rewritten Stories of Vis and Ramin, Khosrow and Shirin, and Layli and Majnun. Kavoshnameh in Persian Language and Literature. 2020;21(46):161-90.
5. Jafari-Rad A, Ghafouri Mehdiabad F, Yousefipour Kermani P. An Analysis of the Re-Creation of Educational Concepts for Children of the 2001-2011 and 2011-2021 Decades with an Emphasis on Rumi's Masnavi. Research and Innovation in Education and Development. 2024;4(5):176-200.
6. Mohammadi M. Methodology of Children's Literature Criticism. Tehran, Iran: Soroush; 1999.
7. Hejazi B. Children's and Young Adult Literature: Characteristics and Dimensions. Tehran, Iran: Roshangaran and Women's Studies; 1995.
8. Ghezelayagh S. Children's and Young Adult Literature and the Promotion of Reading. Tehran, Iran: SAMT; 2004.
9. Darang S. An Examination of Rewritings and Re-Creations of Kalila and Dimna for Children and Young Adults Published between 1983 and 2004 [Master's thesis]: Shiraz University; 2012.
10. Shoarinejad AA. Children's Literature. Tehran, Iran: Ettela'at; 1999.
11. Safari J, Rahimi M, Najafi Behzadi S. An Examination of the Elements of Fiction in the Rewriting of Sweet Tales of Kalila and Dimna for Young Adults. Studies in Children's Literature. 2011;2(2):77-101.

12. Okhovat F. An Examination of Rewritings of the Masnavi-ye Manavi for Children and Young Adults. Journal of Epic Literature. 2010.