Journal of Children's Literature Studies
Print ISSN: 2008-8647
Online ISSN: 0616-2783
مجله مطالعات ادبیات کودک

مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال پانزدهم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳ (پیاپی ۲۹)، صص ۸۷-۱۱۴

مطالعه‌ی اسلوب‌های اقتباسی سه نمایشنامه‌ی شکرخدا گودرزی از متون کهن غیرداستانی برای نوجوانان

ناصرقلی سارلی* حبیب‌اله عباسی**

جمیله سنجری*** عصمت خوئینی قزلجه**** بهروز محمودی بختیاری*****

چکیده

اقتباس یکی از روش‌های رایج در خلق آثار هنری، ادبی و نمایشی برای کودکان و نوجوانان است. یکی از منابع غنی برای اقتباس در زبان فارسی، متون کهن غیرداستانی است. شناخت اسلوب‌های اقتباس و تحلیل آثار نمایشی اقتباسی برمبنای این اسلوب‌ها

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی sarli@khu.ac.ir
** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی h.abbasi@khu.ac.ir
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی jamileh.sanjari64@gmail.com
(نویسنده‌ی مسئول)
**** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی e.khoeini@khu.ac.ir
***** دانشیار دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران mbakhtiari@ut.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۲/۲۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۶/۱۲

DOI: 10.22099/JCLS.2023.46796.1976

OPEN ACCESS
CC BY

می‌تواند در شناخت هنر نمایشی و کارکردهای روایی نمایش‌های اقتباسی یاریگر باشد. این جستار با روش تحلیلی‌توصیفی و با درنظرگرفتن تعاریف اقتباس و انواع آن و نیز باتوجه‌به ویژگی‌های رسانه‌ها از دید لیندا هاچن انجام شده است. با کاربست دیدگاه‌های نظری در تحلیل سه نمایشنامه‌ی «خواجه نظام‌الملک»، «خواجه نصیرالدین» و «سهروردی» نوشته‌ی شکرخدا گودرزی به این نتیجه رسیدیم که گودرزی از روش‌ها و تمهیدات هنری گوناگونی مانند کاربرد انواع اقتباس، ایجاد طرح و ساختار نمایشی در متون غیرداستانی، تغییر محتوا، زبان، لحن و موضوعات و ایجاد انواع ریتم در زبان و صحنه‌ها، حذف و افزودن شخصیت‌های جدید و تخیّلی به نمایش، کاربرد اشعار و تصنیف‌های ادب عامه بهره برده است. هریک از این روش‌ها و تمهیدات در روایت نمایش کارکردهایی زیبایی‌شناختی و هنری دارند و باعث جذابیت نمایش می‌شوند. نگارندگان این مقاله معتقدند که هرسه نمایشنامه‌ی اقتباسی بررسی‌شده، هم‌زمان دارای هر سه وجه اقتباسی گفتنی، نشان‌دادنی و تعاملی هستند و به‌تناوب از هر سه وجه برای روایت نمایش بهره می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: اسلوب‌های اقتباس، تعاملی، گفتنی، متون غیرداستانی کهن، نشان‌دادنی، نمایشنامه، نوجوانان، ویژگی رسانه‌ها.

۱. مقدمه

۱. ۱. بیان مسئله

در آغاز نمایشنامه‌نویسی مدرن در ایران، نمایشنامه‌ها بیشتر با اقتباس از ادبیات کهن داستانی نوشته می‌شدند و «پیشینه‌ی اصلی کسانی که در این دوره به کار نمایشنامه‌نویسی برای کودکان و نوجوانان پرداختند، نگارش نمایشنامه نبود... به همین سبب نتوانستند کار چشمگیری ارائه دهند و آثار آنان در گذر زمان به فراموشی سپرده شد» (محمدی و قائینی، ۱۳۸۲: ۹۶۲). این نمایشنامه‌های معدود اقتباسی از شاهنامه، گلستان، افسانه‌های باستان و... پاسخگوی نیاز مخاطبان نبود. صحنه‌ی تئاتر به دست‌مایه‌های نمایشی بیشتری نیاز داشت و مخاطبان به آثار خواندنی احتیاج داشتند.

برای توسعه و گسترش متون نمایشی لازم بود از آثار داستانی و غیرداستانی کهن فارسی اقتباس شود. متون داستانی همیشه با استقبال نمایشنامه‌نویسان مواجه بوده است، درحالی‌که متون غیرداستانی مغفول مانده است. درواقع، آثار انگشت‌شماری براساس آن‌ها خلق شده و پاسخگوی نیاز دست‌اندرکاران نمایش و تئاتر و مخاطبان کم‌سال (کودک و نوجوان) نبوده است.

باوجود این غنا و گستردگی در زبان فارسی، اقتباس از آثار داستانی راحت‌تر و از آثار غیرداستانی دشوارتر و کمتر بوده است؛ زیرا وام‌گیری از متونی که طرح و ساختار داستانی ندارند، فرایند اقتباس را طولانی‌تر و سخت‌تر می‌کنند. شاید یک دلیل بی‌توجهی نمایشنامه‌نویسان به متون غیرداستانی، نبود اسلوب‌های اقتباسی از این منابع غنی بوده است. جلالی‌پور معتقد است کلاً «در زمینه‌ی نمایشنامه‌نویسی کودکان و نوجوانان اثر مستقلی وجود ندارد. شاید به همین دلیل است که در اغلب نمایشنامه‌های این حوزه ضعف‌های دراماتیک آشکار و فاحشی دیده می‌شود» (جلالی‌پور، ۱۳۹۶: ۷). بنابراین لازم است اسلوب‌های اقتباس از متون غیرداستانی از معدود نمایشنامه‌های مخصوص نوجوانان استخراج شود.

در این جستار سعی شده به همین مسئله که پرسش اصلی پژوهش ماست، پاسخ داده شود: نویسندگان از چه اسلوب‌های اقتباسی بهره‌مند شوند تا بتوانند متون غیرداستانی کهن فارسی را به نمایشنامه تبدیل کنند؟

یکی از روش‌های پاسخ به این پرسش، بررسی راه‌های رفته و تجربه‌های نمایشنامه‌نویسانی است که در این زمینه تجربه‌ی عملی مشخص و احیاناً موفقی (از دید مخاطبان نمایشنامه) داشته‌اند. ازاین‌رو، در این پژوهش سه نمایشنامه‌ی اقتباسی شکرخدا گودرزی تحلیل شده و برخی از شیوه‌های کاری نویسنده از این آثار استخراج شده است تا نشان داده شود که آبشخورهای غنی کهن فارسی دارای این ظرفیت هستند که به دست‌مایه‌های نمایشی تبدیل شوند.

مسئله‌ی دیگر چگونگی درگیرشدن کم‌سالان با نمایشنامه است. هاچن معتقد است هر رسانه‌ای ویژگیِ «گفتنی» یا «نشان‌دادنی» یا «تعاملی» دارد. براساس تعریف او، داستان، حکایت و شعر در قالب آثار گفتنی می‌گنجند و رسانه‌ی نمایش و تئاتر در بخش نشان‌دادنی و بازی‌های کامپیوتری جزو آثار تعاملی محسوب می‌شوند. بر این اساس، این پرسش پیش می‌آید که سه نمایشنامه‌ی سهروردی، خواجه‌نصیرالدین و خواجه‌نظام‌الملک نوشته‌ی گودرزی، نوجوانان را در چه حد درگیر خود می‌کنند؟ این نمایشنامه‌ها مخاطبان را با شیوه‌ی گفتن، درگیر می‌کنند یا با نشان‌دادن یا حتی با شیوه‌ی تعاملی و مشارکتی؟

برای درک و دریافت چگونگی کار و پاسخ به پرسش‌های یادشده، ابتدا پیشینه‌ی اقتباس، تعریف و انواع آن، اقتباس از دید لیندا هاچن و ویژگی رسانه‌ها را به‌اختصار مرور می‌کنیم و سپس برمبنای تعاریف و انواع، سه نمایشنامه‌ی گودرزی را تبیین و بررسی می‌کنیم.

۱. ۲. پیشینه‌ی تحقیق

کتاب‌ها و مقالات بسیاری در باب اقتباس موجود است، اما آثار انگشت‌شماری در زمینه‌ی اسلوب‌های اقتباس برای خلق نمایشنامه‌ی مخصوص کم‌سالان در دست است.

جلالی‌پور (۱۳۹۶) در آثارش چندین نمایشنامه‌ی کودک و نوجوان را نقد و بررسی کرده است؛ بررسی‌هایی که در نشریات *نمایش*، *تجیر* و *روشنان* منتشر شده‌اند. او ساختار و محتوای نمایشنامه‌های اقتباسی از متون داستانی و نمایشنامه‌های تألیفی غیراقتباسی را نقد و تحلیل کرده و پیشنهادهایی برای دراماتیک‌شدن نمایشنامه‌ها ارائه کرده است، اما درباره‌ی اقتباس از متون غیرداستانی توضیحی نداده است.

مرادپور دزفولی (۱۳۹۶) دیدگاه بارت درباره‌ی انواع متون لذت‌بخش و متون سرخوشی‌بخش و نظریه‌ی شاخص‌های لذت متون ادبی نودلمن را مطرح می‌کند و این نظریات را به اقتباس‌های داستانی پیوند می‌دهد.

جولایی (۱۳۹۶) بیشتر به کتب داستانی و روایی هم‌چون کتاب‌های تاریخی توجه کرده است. او تفاوت نمایش با نمایشنامه و عناصر داستان و نمایشنامه را بیان می‌کند. سپس نکات و مراحل تبدیل قصه به نمایشنامه را توضیح می‌دهد اما درباره‌ی آثار غیرداستانی به‌طور مشخص مطلبی ننوشته است.

لیندا هاچن (۱۳۹۶) ضمن پذیرش انواع اقتباس، از منظر دیگری آن را بررسی می‌کند. او معتقد است اقتباس محصولی است که در فرایندی خلق می‌شود و از جانب مخاطب دریافت می‌شود. این محصول ممکن است داستان خواندنی، نمایش نشان‌دادنی و بازی‌های کامپیوتری تعاملی باشد. او برای اقتباس و شیوه‌ی درگیری مخاطب با آن، سه وجه متمایز گفتنی/ خواندنی، نشان‌دادنی و تعاملی قائل می‌شود. او درباره‌ی متون غیرداستانی مطلبی بیان نمی‌کند.

پورشبانان (۱۳۹۵) اقتباس برای سینما از آثار حماسی، عرفانی و تاریخی را مطرح می‌کند. این پژوهش راه‌گشای نوشتن نمایشنامه‌های اقتباسی است.

اکبرلو (۱۳۸۴) رابطه‌ی سینما و ادبیات، میزان تأثیرپذیری و تأثیرگذاری هریک و نیز تفاوت ادبیات داستانی و دراماتیک و تعامل سینما و ادبیات را برای کودک و نوجوان مطرح می‌کند.

۱. ۳. روش پژوهش

این پژوهش با روش تحلیلی‌توصیفی و اسنادی‌کتابخانه‌ای، عمدتاً با توضیح روش و انواع اقتباس و نیز بهره‌مندی از نظریه‌ی اقتباس از دید لیندا هاچن درباره‌ی ویژگی رسانه‌های گفتنی، نشان‌دادنی و تعاملی و نیز بررسی و تحلیل سه نمایشنامه‌ی اقتباسی شکرخدا گودرزی (خواجه‌نصیرالدین، خواجه‌نظام‌الملک و سهروردی) انجام گرفته است. برای بررسی دقیق نمایشنامه‌ها لازم بوده شگردهای اقتباسی نویسنده از نمایشنامه‌ها استخراج شود. شگردهایی که به ما نشان می‌دهد لزوماً نباید به اقتباس لفظ‌به‌لفظ از متون کهن غیر داستانی دست زد و می‌توان برای نوشتن نمایشنامه به‌عنوان متن خواندنی و ماده‌ی اجرایی

و نیز به‌عنوان اثر تعاملی، از انواع اقتباس بهره‌مند شد. ابتدا تعریف انواع اقتباس و اقتباس از دید هاچن ذکر می‌شود و سپس خلاصه‌ی نمایشنامه‌ها و توضیح آن‌ها بیان می‌شود. آنگاه به شگردها و روش‌های نویسنده و تحلیل آن‌ها می‌پردازیم.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. چارچوب نظری

آثار ادبی‌هنری به روش‌های مختلفی خلق و تولید می‌شوند. اقتباس یکی از انواع روش‌های خلق و تولید هنری است. اقتباس و روش‌هایی مانند «تألیف، ترجمه، ترجمه بازپرداخت، ترجمه‌تألیف، بازنویسی، بازآفرینی، ساده‌نویسی، نقیضه‌نویسی، نظیره‌نویسی، گردآوری، گلچین، تصویرگری و... تأثیر به‌سزایی در توسع و غنای ادبیات داشته و باعث زایش ادبیات نو شده‌اند» (سنجری و نقابی، ۱۳۹۷: ۱۴۴). برای خلق و تولید نمایشنامه، هنرمندان مانند انواع دیگر ادبی از روش‌های گوناگون استفاده می‌کنند. روش‌های آفرینش نمایشنامه عبارت‌اند از: ۱. نگارش (تألیف یا ابداع)؛ ۲. برگردان؛ (ترجمه)؛ ۳. اقتباس (از آثار تألیفی یا ترجمه‌ای) و ۴. تلفیق (ترکیب روش‌ها).

هنگامی که نمایشنامه‌نویس برای نوشتن دست‌مایه‌ی خود فقط از یک روش استفاده نکند و از دو یا سه روش بهره‌مند شود می‌گوییم از روش تلفیقی استفاده کرده است. روش‌های تلفیقی از پرکاربردترین روش‌ها برای خلق و تولید نمایشنامه‌های هنرمندانه و خلاقانه است. خلق و تولید نمایشنامه با روش اقتباسی و تلفیقی زمانی موفق است که آن اثر «به خوبیِ خواندنِ خود آثار اصلی یا حتی بهتر از آن‌ها باشد» (هاچن، ۱۳۹۶: ۱۷۹).

اثر اقتباسی، محصول ادبی‌هنری چندلایه‌ای است؛ اثری است که «امکان آیینه‌داری فرهنگ قومی را داراست و تجلی‌گر فرازها و فرودهای فردی و جمعی آدمی از گذرگاه‌های تاریخی قومی و ملی، چالش‌های پیش رو و به‌طور کلی امکان تعریف و ترسیم برون‌رفت از شرایط غیرمطلوب به مطلوب را دارد که طراحی و ترسیم نماید» (جولایی، ۱۳۹۶: ۱۳).

احیای آثار کهن و انتقال آن‌ها به دنیای جدید و سپس درک و دریافت آن با فرایند اقتباس امکان‌پذیر است. هاچن می‌گوید: «با تغییر یافتن فرهنگ‌ها و همین‌طور تغییر زبان‌ها، اقتباس‌ها نیز تغییر می‌کنند... اقتباس‌کنندگان اغلب داستان‌ها را بومی می‌کنند» (همان: ۵۲). در قدیم، گوسان‌ها (قصه‌گویان) باتوجه‌به هر منطقه و ویژگی‌های فرهنگی‌زبانی و مخاطبان، شیوه‌ی قصه‌گویی خود را تغییر می‌دانند و مناسب آن فضا، زمان، مکان و زبان مردم آن منطقه قصه می‌گفتند تا مخاطبان در دریافت قصه‌ها دچار مشکل نشوند. اقتباس باعث شده ادبیات کهن فارسی برای مخاطبان آن‌زمان و این‌زمان، از بین نرود و از شکلی به شکل و قالب دیگری دربیاید.

هنرمندان آثار خود را براساس منبع اولیه (مکتوب یا شفاهی) می‌نوشتند و می‌سرودند؛ مانند شاهنامه که از خدای‌نامه‌ها، شاهنامه‌های منثور و افسانه‌های شفاهی اقتباس شده است یا مثنوی معنوی که از منابع مکتوب و قصه‌های شفاهی ادب عامه وام گرفته است.

هدف این پژوهش بررسی شیوه‌های خلق نمایشنامه‌های اقتباسی مخصوص نوجوانان است؛ نوجوانانی که هنگام اقتباس از متون کهن باید به علایق، دغدغه‌ها، نیازها و ویژگی‌های جسمی‌روحی نوجوانانِ گریزان از پند و اندرز توجه کرد و امیدوار بود که این آثار را می‌خوانند و در مدرسه یا مکان‌های دیگر اجرا می‌کنند.

درهر صورت، اقتباس از آثار کهن می‌تواند برای نوجوانان چالش‌برانگیز، لذت‌بخش و سرگرم‌کننده باشد و درعین‌حال آن‌ها را با آثار کهن آشنا کند. «اقتباس از کتاب، اغلب اهمیت آموزشی برای بچه‌ها دارد زیرا نسخه‌ی سینمایی [نمایشی] سرگرم‌کننده از یک کتاب می‌تواند بچه‌ها را به خواندن اثری که از آن اقتباس شده علاقه‌مند کند» (هاچن، ۱۳۹۶: ۱۷۶).

برای رسیدن به این اهداف و خلق آثار نو، لازم است ابتدا چیستی اقتباس، اقتباس از دید هاچن، ویژگی رسانه‌ها، انواع آن و سپس سه نمایشنامه‌ی اقتباسی از متون غیرداستانی مخصوص نوجوانان مرور و بررسی شود.

۲. ۲. چیستی اقتباس

واژه‌ی اقتباس را دو گروه از ادیبان و نظریه‌پردازان تعریف کرده‌اند. گروه اول (قدما و پیروان آنان) آن را ذیل سرقات ادبی و در کتب بلاغی بررسی کرده‌اند. گروه دوم (معاصران منتقد و نظریه‌پرداز) اقتباس را به معنی وام‌گیری می‌دانند. با تعریف این گروه اقتباس توسع معنایی یافته است. برای روشن‌شدن موضوع به هر دو تعریف می‌پردازیم.

اقتباس در نظر عبدالقاهر جرجانی، ادیب، نحوی و عالم بلاغت قرن پنجم، آن است که شاعر یک آیه یا حدیث یا یک مصراع و بیت از شاعر دیگر را در شعرش بیاورد. البته این وام‌گیری در نظر او شرایطی دارد. «باید گفت که تقلیدکردن و مشابه‌آوردن کلام دیگری از مرز الفاظ و آهنگ حروف هرگز تجاوز نمی‌کند» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۳۵۰). او معتقد است زمانی این وام‌گیری ارزشمند است که شاعر بر آن مضمون بیفزاید و آن را هنری‌تر کند یا از منظری دیگر، اما هنرمندانه، بیانش کند. جرجانی در باب «اتفاق دو شاعر در یک غرض عام» می‌گوید «می‌توانیم دو شاعر را به سَلَف و خَلَف، بهره‌دهنده و بهره‌گیرنده تقسیم کنیم و به برتری یکی از آن‌ها حکم نماییم» (جرجانی، ۱۳۶۹: ۲۷۷).

امروزه برخی از ادیبان و بلاغت‌شناسان قائل به همین تعریف جرجانی و دیگر بلاغت‌شناسان قدیم هستند. اقتباس در کتب بلاغت و بدیع در کنار اصطلاحاتی مانند نسخ یا انتحال، مسخ یا اغاره، سلخ یا اِلمام، نقل، شیادی و دغل‌کاری، عقد، حل، توارد و... ذکر می‌شود (رک. همایی، ۱۳۸۹: ذیل سرقات ادبی). تعریف و کارکرد این اصطلاحات به انواع اقتباس آزاد، وفادارانه و لفظ‌به‌لفظ شباهت دارند و همه زیرمجموعه سرقت ادبی محسوب می‌شوند..

در دوره‌ی معاصر، اقتباس به‌طور مشخص و آشکار در معنای وام‌گیری، سازگارکردن و مناسب‌سازی آثار و «به معنی اعم اجرای دوباره‌ی یک اثر در واسطه‌ی بیانی دیگر [رسانه‌ی دیگر] است» (کادن، ۱۳۸۶: ذیل اقتباس). در *واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی*، اقتباس «بازنویسی یا بازنگاری به اندازه‌ی دلخواه است؛ به‌طوری که عمل داستانی، شخصیت‌ها و تاحدی که ممکن باشد خصوصیت زبانی و لحن اثر اصلی برجا بماند.

بسیاری از قصه‌های «هزارویک‌شب» برای سینما، رادیو، صحنه‌ی تئاتر و ادبیات کودکان با روش اقتباس نوشته شده است» (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷: ذیل اقتباس). البته این تعریف شامل اقتباس وفادارانه می‌شود و نه همه‌ی انواع آن.

لیندا هاچن ضمن پذیرفتن این‌گونه تعاریف از منظر منتقدان و نظریه‌پردازان، تعاریف و کارکردهای دیگری برای اقتباس مطرح می‌کند که برای این پژوهش اهمیت دارد.

۲. ۳. اقتباس و رسانه‌ها از منظر لیندا هاچن

باتوجه‌به تعریف معاصر اقتباس (وام‌گیری گسترده یا کامل)، به‌نظر هاچن «اقتباس شکلی از بینامتنیت است... اثر ثانویه است که درجه‌ی دو نیست و تودرتویی خودش را دارد» (هاچن، ۱۳۹۶: ۲۲و۲۴). به‌نظر او، «در روند اقتباس محصولی با عمل خلاقانه خلق می‌شود که تفسیرکننده‌ی اثر قبلی است یا آن اثر را نجات می‌دهد و مخاطب به طور گسترده درگیر اثر می‌شود و آن را دریافت می‌کند» (همان: ۲۳و۲۴).

بنابراین زمانی محصول نمایشنامه دریافتنی است که در فرایند اقتباس از متون کهن غیرداستانی، به ویژگی‌های رسانه‌ی جدید توجه شده باشد. «رسانه به‌عنوان ابزار مادی بیان یک اقتباس اهمیت حیاتی دارد» (همان: ۵۹). این ابزارهای مادی دارای ویژگی‌های مختص خود هستند. اجرای تئاتری از نمایشنامه‌ی سهروردی دارای ویژگی‌هایی شنیداری، بصری و حرکتی است که کتاب زندگی‌نامه‌ی او آن ویژگی‌ها را ندارد.

«گفتن، نشان‌دادن و تعامل در اقتباس، نوع و روش درگیرشدن مخاطب را تغییر می‌دهد» (همان:۱۹۰). نوع درگیرشدن مخاطب هنگامی که یک تئاتر یک‌ساعته درباره‌ی خواجه‌نظام‌الملک می‌بیند با زمانی که زندگی‌نامه‌ی داستانی او را در عرض چندساعت و در خلوت می‌خواند فرق می‌کند. «بعضی رسانه‌ها و انواع ادبی برای گفتن داستان‌ها (رمان و داستان کوتاه)، برخی دیگر برای نشان‌دادن (رسانه‌های اجرایی) و برخی نیز برای تعامل فیزیکی و حرکتی با داستان‌ها (مانند بازی‌های رسانه‌ای و سواری در شهربازی‌ها) به‌کار گرفته می‌شوند» (هاچن، ۱۳۹۶: ۵-۶).

هرچند نمایش‌هایی مانند خیمه‌شب‌بازی، عروسکی، نقالی، تخت‌حوضی، تقلیدهای زنانه و بقال‌بازی و... در ایران قدمت دیرینه دارند اما تئاتر به معنای امروزی آن جوان است؛ به همین دلیل و به‌ویژه برای کم‌سالان، شدیداً نیازمند متن و دست‌مایه‌ی نمایشی است. خلق دست‌مایه‌های اقتباسی از متون داستانی و غیرداستانی کهن برای نمایشنامه‌های خواندنی و نشان‌دادنی ضروری است.

نمایشنامه‌نویس برای خلق اثرش از روش «گفتن» استفاده می‌کند؛ گفتن بدین معنی که به‌وسیله‌ی کلمات و با خواندن اثر، نوجوان درگیر تخیل، تصور و تجسم می‌شود. هاچن اما نمایشنامه را اثری نشان‌دادنی می‌داند. «دیدن نمایشنامه یا فیلم ما را از منظر دیداری و شنیداری به خود جذب می‌کند» (همان: ۱۹۷). مخاطب زمانی از دنیای تخیل و تجسم و تصویر نمایشنامه به دنیای ادراک مستقیم حرکت می‌کند که تئاتر و صورت نمایشی آن متن را ببیند.

هرچند هاچن نمایشنامه را رسانه‌ای نشان‌دادنی می‌داند، اما به‌نظر می‌رسد نمایشنامه‌ی مکتوب رسانه‌ای گفتنی و اجرای آن رسانه‌ای نشان‌دادنی است. اجرای نمایشنامه با خواندن آن به لحاظ زمان هم فرق می‌کند. نمایشنامه‌های خواندنی بسیاری داریم که هنگام اجرا، نیازمند تغییرات کارگردان هستند تا نشان داده شوند. مخاطب نوجوان متن نمایشنامه را در دست می‌گیرد و مانند داستان، آن را در خلوتش می‌خواند.

اما همین مخاطب برای دیدن اجرایی از آن نمایشنامه به دیدن تئاتر آن می‌رود؛ رسانه‌ای اجرایی که احتمالاً کوتاه‌تر از متن خواندنی و دیدنی و شنیدنی است. ممکن است تعداد شخصیت‌ها و ماجراها و توصیفات صحنه‌ای نمایشنامه به هنگام اجرا، کمتر یا اصلاً حذف شود. «در جریان حرکت از گفتن به نشان‌دادن، اجرای اقتباسی باید تبدیل به مکالمه‌ها، وقایع، صداها و تصاویر بصری شوند. کشمکش‌ها و اختلافات ایدئولوژیکی میان شخصیت‌ها نیز باید به‌صورت دیداری و شنیداری دربیاید» (هاچن، ۱۳۹۶: ۶۸).

گفته شد که نمایشنامه رسانه‌ای گفتنی است هنگامی که خوانده می‌شود و نشان‌دادنی است هنگامی که براساس آن تئاترش اجرا می‌شود و اکنون می‌توان گفت که نمایشنامه

می‌تواند به‌گونه‌ای نوشته شود که تعامل و مشارکت مخاطبان کم‌سال را برانگیزد. بنابراین نمایشنامه رسانه‌ای است که می‌تواند هر سه ویژگی را داشته باشد.

سومین ویژگی برخی رسانه‌ها ایجاد «تعامل» با مخاطبان است؛ بدین معنی که مخاطب عمیقاً درگیر محتوای رسانه شود (مانند بازی‌های یارانه‌ای). درواقع او خودش نقش اجرا می‌کند، بازی را طراحی می‌کند و پیش می‌برد و عامل اصلی تغییرات اثر است. هاچن می‌گوید «ممکن است داستان در طیف وسیعی از رسانه‌های مختلف به ما گفته یا نشان داده شود... ما به‌عنوان مخاطب در رسانه‌های جدید، از «واقعیت مجازی» گرفته تا تکنولوژی «ماشینیما» [فیلم‌هایی با سبک بازی‌های دیجیتالی]، با داستان‌ها تعامل می‌کنیم» (همان: ۴۴).

هاچن خود با این تعریف، به‌طور غیرمستقیم قائل به ویژگی تعاملی داستان‌هاست. بنابراین می‌توان گفت تعامل و مشارکت فقط هنگام اجرای بازی‌های کامپیوتری رخ نمی‌دهد بلکه برای مخاطبان نوجوان، هنگام اجرای تئاتر و حتی موقع نمایشنامه‌خوانی‌ها نیز رخ می‌دهد. نوجوانان هنگام اجرای تئاتری و نمایشنامه‌خوانی نقش فعالی ایفا می‌کنند. گاهی هم ممکن است ازطرف کارگردان یا بازیگران به‌روی صحنه فراخوانده شود و نقشی را اجرا کند یا در حل مشکلات و مسائل تئاتر مشارکت کند. آن هنگام هم که تئاتری را خود اجرا می‌کند با متن نمایشی یعنی نمایشنامه وارد تعامل شده است.

تعامل و مشارکت به هنگام نمایشنامه‌خوانی‌های جمعی هم رخ می‌دهد. در نمایشنامه‌خوانی‌ها نوجوانان نقشی برعهده می‌گیرند و آن را بازی می‌کنند، می‌خوانند و حس می‌کنند. در طول اجرا یا نمایشنامه‌خوانی شاد و غمگین، پرسشگر و پاسخ‌دهنده و متحول می‌شوند. بنابراین نمایشنامه می‌تواند اثری گفتنی (خواندنی)، نشان‌دادنی و تعاملی (مشارکتی) باشد.

بنابر آنچه مطرح شد می‌توان گفت اقتباس‌کنندگان هنگام نوشتن نمایشنامه‌ی اقتباسی باید رسانه‌ی خود را درنظر داشته باشند. برای نمونه اگر می‌خواهند نمایشنامه‌ای خواندنی از متن تاریخی بنویسند، توجه به ویژگی‌های رسانه‌ی گفتنی (خواندنی) اهمیت دارد.

لازم است دیالوگ‌هایی برای متن تاریخی بنویسند، شخصیت‌های نمایشی به متن اضافه کنند، صحنه‌های مختلفی خلق و صحنه‌پردازی کنند. زبان رسمی، تخصصی، ادبی پیچیده و دشوار متن تاریخی، عرفانی، فلسفی، علمی و... را ساده‌تر و امروزی کرده و در قالب دیالوگ بیاورند. توجه به زمان و مکان محدود در تئاتر، حضور تعداد کمتر شخصیت‌ها نسبت به متن، توجه به صدا و بیان و حرکت بازیگران، صحنه‌پردازی و... مؤلفه‌های مهم اجرایی هستند که در متن اجرایی (نشان‌دادنی) مطرح می‌شوند و نه متن خواندنی (گفتنی).

تعامل و مشارکت مخاطب نوجوان زمانی برانگیخته می‌شود که او در طرح، نقش و پیشبرد اثر مؤثر باشد؛ مانند درنظرداشتن چندین طرح برای تئاتر اقتباسی که اول یا وسط یا آخرش را خودش رقم بزند، خودش صحنه‌پردازی کند، خودش تصمیم بگیرد مسئله را چگونه حل کند و در کل خودش اجرا را پیش ببرد.

به‌دلیل اینکه مخاطب می‌تواند دست‌اندرکار اجرای نمایش باشد یا در گروه‌های هم‌سال دست به نمایشنامه‌خوانی بزند، می‌گوییم متن اقتباسی می‌تواند دارای هرسه وجه گفتنی، نشان‌دادنی و تعاملی باشد. این سه وجه با انواع اقتباس امکان‌پذیر است و لازم است اقتباس‌کننده آن‌ها را بیشتر بشناسد.

۲. ۴. انواع اقتباس

پس از ذکر ویژگی‌های رسانه‌ها بایسته است انواع اقتباس معرفی و تبیین شوند. بیشتر منابع مرتبط با نظریه‌ی اقتباس، آن را به سه دسته تقسیم کرده‌اند که عبارت‌اند از:

«الف. اقتباس آزاد (برداشت آزاد) که همان روش وام‌گیری است؛ مانند شیرشاه که برداشت آزاد از نمایشنامه‌ی معروف هملت شکسپیر است.

ب. اقتباس وفادارانه که فیلمنامه‌نویس، روح اثر اصلی را حفظ می‌کند و اثر را بازآفرینی می‌کند.

ج. اقتباس لفظ‌به‌لفظ که بیشتر منحصر به نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه است و

سازندگان آن‌ها، تمایل شدیدی به حفظ همه‌ی کلیات و جزئیات اثر ادبی دارند...» (پورشبانان، ۱۳۹۵: ۲۲-۲۳ و ۲۵).

این تقسیم‌بندی، بیشتر در حوزه‌ی فیلم کاربرد دارد، زیرا ویژگی‌های فیلم و کارهایی که اقتباس‌کننده باید در این زمینه انجام دهد مطرح می‌شود.

دادلی اندرو، نظریه‌پرداز سینما، تقسیم‌بندی متفاوتی ارائه کرده است:

«الف. وام گیری[1] که در این شیوه از اقتباس، فیلم‌ساز ایده، بن‌مایه یا مضمونی را از متن ادبی می‌گیرد و آن را مطابق خواست و نظر خود پرورش می‌دهد.

ب. تلاقی[2]، در این روش کلیت و خصوصیات منحصربه‌فرد متن ادبی حفظ می شود، اما متن اقتباسی (فیلم) با متن اصلی (داستان) تفاوت و تمایز بسیار دارد. در این روش، فیلم‌ساز فقط در پی‌گرفتن کلیت برای ساخت اثری اقتباسی است... و فقط ایده یا تفکر حاکم بر متن برای اقتباس کافی است.

ج. وفاداری و تبدیل[3] که در آن فیلم‌ساز روح و محتوای اثر اصلی را حفظ می‌کند و پس از آن دست به تبدیل متن نوشتاری به متن تصویری می‌زند و سعی می‌کند تا جایی که عناصر فیلم به او اجازه می‌دهد، متن اصلی را منتقل کند» (صالحی‌ثابت، ۱۳۹۹: ۱۰۷-۱۰۸).

دبورا کارتمل تقسیم‌بندی دیگری را مطرح می‌کند که در حوزه‌ی ساخت فیلم است:

«الف. اقتباس به شیوه‌ی انتقال: در این روش فیلم‌ساز رمان را با قواعد و اصول سینما هماهنگ می‌کند و در قالب فیلم عرضه می‌کند. در شیوه‌ی انتقال این امکان فراهم است تا هر نوع تغییری را که فیلم‌ساز می‌خواهد در متن داستان به وجود آورد.

ب. اقتباس به شیوه‌ی تفسیر: در این روش، اقتباس‌کننده سعی می‌کند با ایجاد تغییراتی در متن و با افزودن یا کاستن برخی صحنه‌ها از اثر ادبی، تفسیری تصویری از متن ادبی ارائه کند. شکاف‌های متن اصلی در این روش مهم است ... و مخاطب (بیننده) با فهم و برداشت فیلم‌ساز از یک متن ادبی مواجه است.

---

1. Borrowing
2. Intersection
3. Fidelity and Transformation

ج. اقتباس به شیوه‌ی قیاسی: در این شیوه از اقتباس فیلم‌ساز صرفاً یک امر (ایده، مضمون، شخصیت‌ها، حادثه) را از اثر اصلی می‌گیرد و سپس آن را آن‌گونه که خود در نظر دارد، پرورش می‌دهد» (صالحی‌ثابت، ۱۳۹۹: ۱۱۰).

جلالی‌پور سه سطح از اقتباس را ترجمه، انطباق و درام‌پردازی می‌داند که البته با دنیای تئاتر و نمایش همخوانی بیشتری دارد:

«۱. ترجمه: ترجمه به‌مثابه تفسیری از واژگان یک متن است که می‌تواند متناسب با دانش و توانایی مترجم یا انتخاب‌های آگاهانه و ناآگاهانه‌ی او معانی متفاوتی برانگیزد؛ به‌ویژه در حوزه‌ی تئاتر و با اهمیتی که واژگان در این حوزه دارند. [جلالی‌پور این سطح از اقتباس را وفاداری مطلق می‌داند].

۲.انطباق: انطباق‌دادن یا سازگارکردن، سطح دوم اقتباس است... در طلیعه نهضت ترجمه برخی از نمایشنامه‌ها مثل آثار مولیر، با سازگارسازی‌های فرهنگی (مثل ایرانی‌کردن اسامی فرانسوی برای مخاطب فارسی‌زبان) ملموس می‌شدند. [حداقل تغییرات یا اصلاحات در ساختار و قالب اولیه].

۳. درام‌پردازی: نوع کامل‌تری از آداپتاسیون که در آن انطباق‌ها نه صرفاً در سطح درون‌مایه‌ها و موضوعات بلکه در سطح قالب و ساختار صورت می‌گیرند. درام‌پردازی دخل‌وتصرف‌های ساختاری ماده اقتباسی برای رسانه‌های نمایشی است. دراماتیزه‌کردن عبارت از آدابتاسیون یک متن شاعرانه یا داستانی به نمایشنامه یا ماده‌ی صحنه است» (جلالی‌پور، ۱۳۹۶: ۳-۴).

برای رسیدن به دیدی کلی و راحت، تقسیم‌بندی‌ها جمع‌بندی و تعاریف شبیه به‌هم در جدول نوشته شده است؛ برای مثال، اقتباس لفظ‌به‌لفظ همان اقتباس وفادارانه، اقتباس کامل و اقتباس جزءبه‌جزء است و به‌همین‌ترتیب....

۲. ۴. ۱. اقتباس لفظ‌به‌لفظ: انتقال کامل

در روش اقتباس لفظ‌به‌لفظ، اقتباس‌کننده بدون آنکه تغییری در اثر و جزئیات آن ایجاد کند آن را مجدداً تولید می‌کند. ممکن است تغییر فقط به‌شکل کوتاه‌ترکردن اثر اولیه باشد. به این نوع اقتباس، انتقال جزءبه‌جزء، کاملاً وفادارانه، نکته‌به‌نکته، نعل‌به‌نعل، تبدیل در

عین وفاداری کامل، تفسیر از واژگان منبع نیز می‌گویند. اقتباس‌کنندگان معتقدند شاهکارها نیاز به تغییر ندارند و نباید در آن‌ها ابداع به‌کار برد و تغییرات باید فقط برای کاهش زمان باشد. برخی ترجمه‌ی آثار را اقتباس لفظ‌به‌لفظ می‌دانند. اقتباس از متون کهن و نمایشنامه‌های شاهکار، در حد ساده‌نویسی و خلاصه‌نویسی برای کم‌سالان در این سطح می‌گنجد.

۲. ۴. ۲. اقتباس وفادارانه: اقتباس حداکثری

در شیوه‌ی اقتباس وفادارانه، اقتباس‌کننده روح منبع اولیه را حفظ می‌کند؛ یعنی با حفظ محتوا و پیرنگ، اثر جدید را می‌نویسد. هر زمان هم امکان انتقال مطالبی فراهم نباشد باتوجه‌به ویژگی‌های رسانه‌ی جدید تغییرات کوچکی اعمال می‌کند. برای این نوع اقتباس تعاریف و اصطلاحات زیر را نیز به‌کار می‌برند: روش میانه، وفاداری و تبدیل، چهارراه برخورد، منکسرشده‌ی منبع، حفظ خط سیر روایی و تغییرات کوچک در صورت ممکن‌نبودن انتقال کامل، بازتولید عناصر منبع، انتقال متن به رسانه‌ی جدید، حفظ حال‌وهوا و حوادث و گفتگوهای منبع اولیه، انتقال حداکثری با هماهنگی عنصر زیبایی‌شناختی گونه‌ی جدید، نزدیک‌بودن به منبع با همان شکل و محتوا، انطباق و سازگارسازی فرهنگی (ایرانی‌کردن نام‌ها و مکان‌ها و آیین‌ها)، ایجاد حداقل تغییرات یا اصلاحات در ساختار و قالب اولیه مانند تبدیل تاریخ و ماجراهای سیاسی و زندگی‌نامه‌ی مشاهیر به نمایشنامه یا افسانه‌های شاهنامه به متن نمایشی برای کم‌سالان که ضمن وفاداری نیازمند تغییرات دراماتیکی است.

۲. ۴. ۳. اقتباس آزاد: انتقال حداقلی

در اقتباس آزاد، اقتباس‌کننده ایده یا مضمونی را از متن اولیه می‌گیرد و آن را با فضای جدید و حوادث تازه می‌پروراند. درواقع، او با شخصیت‌پردازی، تغییر موضوع و درون‌مایه، پی‌رنگ و جزئیات متفاوت، متن دیگری می‌آفریند که قالب و ساختارش با اثر اولیه خیلی فرق دارد. گاهی هم اقتباس‌کننده شکاف‌های ذکرنشده‌ی منبع را بیان می‌کند. عاریه‌گرفتن، آوردن روایت‌ها و حوادث جدید، دخل و تصرف‌های ساختاری ماده‌ی

اقتباس برای رسانه‌های نمایشی، کار اقتباس‌کننده شالوده‌شکن در این نوع از اقتباس است. به اقتباس آزاد روش تفسیری و قیاسی هم می‌گویند. در روش قیاسی ممکن است مخاطب با خواندن، دیدن یا شنیدن اثر جدید پی ببرد که اثر اولیه را می‌شناسد. به این شیوه «تلاقی» هم می‌گویند که در آن مضامین با حفظ کلیت به اثر جدید منتقل می‌شود. درواقع، اثر جدید خصوصیات منحصربه‌فردی نسبت‌به منبع دارد. اقتباس‌کننده به روساخت اثر اولیه توجه ندارد و تفسیر خودش را بیان می‌کند. دراین‌صورت، مخاطب با فهم اقتباس‌کننده‌ای مواجه می‌شود که ممکن است با فهم رایج از آن متن در تضاد باشد یا به تحریف و جعل منبع منجر شده باشد. به این سطح از اقتباس درام‌پردازی هم می‌گویند که در آن دخل و تصرف‌های ساختاری و محتوایی منبع اقتباسی برای رسانه‌های نمایشی انجام می‌شود.

شکرخدا گودرزی با بهره‌مندی از منابع غیرداستانی کهن فارسی سه نمایشنامه‌ی «سهروردی»، «خواجه‌نظام‌الملک» و «خواجه‌نصیرالدین» را نوشته است. او برای خلق نمایشنامه‌هایش از اسلوب‌های گوناگون اقتباسی و نیز فنون نمایشنامه‌نویسی (درام‌نویسی) استفاده کرده است. تبیین و توضیح این مهم در زیر بیان می‌شود.

۳. بحث و بررسی

۳. ۱. شکرخدا گودرزی و سه نمایشنامه‌ی اقتباسی از متون غیرداستانی کهن

شکرخدا گودرزی (زاده ۱۳۳۹ه.ش) مدرس، کارگردان، نویسنده و بازیگر سینما و تئاتر متولد بروجرد، اجراهای بسیاری داشته و علاوه بر مجموعه‌های تلویزیونی و فیلم سینمایی، نمایشنامه‌هایی نیز نوشته است. مجموعه‌نمایشنامه‌های اخیر نویسنده اقتباس از منابع داستانی و غیرداستانی متون کهن فارسی است. این نمایشنامه‌ها عبارتند از: «رستم و سهراب» (۱۳۹۸) ، «سیاوش» (۱۳۹۸)، «بهرام چوبینه»، (۱۳۹۸) «سهروردی» (۱۳۹۸)، «خواجه‌نظام‌الملک» (۱۳۹۸) و «خواجه‌نصیرالدین» (۱۳۹۸).

سه اثر آخر، بخشی از زندگی، ماجراها، اتفاقات و اندیشه‌های مفاخر ایران‌زمین است که در فرایند اقتباس تبدیل به محصول نمایشنامه و درنتیجه درک‌پذیر و دریافتنی برای نوجوانان شده که در زیر به آن‌ها می‌پردازیم.

خواجه‌نظام‌الملک (۳۹۷-۴۷۱ق.) دانشمند، نویسنده و وزیر نیرومند آلپ‌ارسلان و ملکشاه یکم سلجوقی، صاحب کتاب معروف *سیاست‌نامه* است. خواجه علاوه‌بر رتق‌وفتق امور مملکتی و حل مشکلات اجتماعی و سایر مسائل مملکتی دست به ایجاد مدارسی زد که به نام خود او به «مدارس نظامیه» مشهور است و همان مدارس هستند که بعدها سرمشق دانشگاه‌ها شدند و مهم‌ترین آن‌ها نظامیه‌های بغداد، نیشابور، شیراز و اصفهان بود.

۳. ۱. ۱. نمایشنامه‌ی خواجه‌نظام‌الملک

خلاصه و توضیح نمایشنامه: پس از مرگ آلپ‌ارسلان، خواجه نظام‌الملک، نخشب را مأمور می‌کند که به بغداد برود و مهر تأیید خلیفه بر سلطنت شاه جدید را بگیرد. اطرافیان شاه که دشمن خواجه هستند برایش هجویاتی می‌سرایند و منتشر می‌کنند. ترکان‌خاتون و ارسلان‌خاتون از درباریان و خویشاوندان ملکشاه، شاه را سرگرم می‌کنند تا نقشه‌ی کشتن خواجه اجرا شود. خواجه به توطئه پی می‌برد و *سیاست‌نامه* را به جیران می‌دهد تا آن را از آنجا دور کند. حسن کُندری که از خواجه کینه به دل داشته، او را می‌کشد. کتاب خواجه برای آیندگان به‌میراث می‌ماند.

در این نمایشنامه موضوعات زیر مطرح شده است: وزارت مدبرانه، تسلط سلجوقیان بر ایران، تأسیس نظامیه‌ها، فتنه، تهمت و افترا و هجو بزرگان، جنگ بر سر جانشینی، مبارزه‌ی غیرمستقیم با ظلم، حفظ دارایی‌های ارزشمند ایران، ایثار برای میهن، عشق، خیام و...

ازجمله ویژگی‌های نمایشنامه افزودن شخصیت‌های جیران (محبوب خواجه)، جعفرک (دلقک دربار) و پیشخدمت‌ها به اثر و نیز اضافه‌شدن ماجراهایی است که به نمایشی‌شدن اثر کمک می‌کند؛ مانند رابطه‌ی خواجه با محبوبش جیران که برای او اشعار خیام را می‌خواند و موجب آرامشش می‌شود و در آخر هم جیران است که کتاب

سیاست‌نامه را نجات می‌دهد و... . گودرزی در اثر خود تأثیر خواجه نظام‌الملک، هرچند اندک، در رشد فرهنگی‌سیاسی کشور در قالب نمایشنامه نشان داده است.

سهروردی (۵۴۹–۵۸۷ ق.) معروف به شیخ اشراق، فیلسوف، شاعر، عارف و صاحب آثاری همچون *لغت موران*، *آواز پر جبرئیل*، *روزی با جماعت صوفیان*، *حکمة‌الاشراق*، *رسالة‌العشق*، *رساله‌ی عقل*، *صفیر سیمرغ*، *رسالة‌الطیر*، *عقل سرخ* و...که او هم کشته شد.

۳. ۱. ۲. نمایشنامه‌ی سهروردی

خلاصه و توضیح نمایشنامه: شیوخ و بزرگان جزم‌اندیش شهر از مطالعات، سماع، آزمایش‌ها و آموزش‌های شهاب‌الدین سهروردی به دختران و پسران ناراحتند. فخرالدین ماردینی، استادش به او می‌گوید که جانش در خطر است و توصیه می‌کند که در ملأ عام نظراتش را بیان نکند. اما سهروردی حاکم ملک ظاهر را قانع می‌کند تا مناظره‌ای برپا کند. شیوخ که قصد محاکمه‌اش را دارند، شکست می‌خورند. در محاکمه، فقط دختری ایرانی و ظاهراً بدنام از او حمایت می‌کند. سهروردی قبل از اعدام، آثار خود را به سارا، شاگردش، می‌سپارد تا آن‌ها را از حلب خارج کند.

معرفی سهروردی و افکارش به مخاطبان نوجوان و جوان هدف نویسنده بوده است. او نوشته «نمایشنامه‌ای که برای اجرای صحنه‌ای نوشته شده، طبیعتاً نمی‌تواند به‌طور کامل، بیان‌کننده‌ی ظرافت‌های اندیشه، عمق تفکر و جمیع خصوصیات و وجنات شیخ باشد. در این متن که مبتنی بر واقعیت و خیال است، سعی شده درون‌مایه و جوهره‌ی اصلی تفکر شیخ ... مورد بازنگری قرار بگیرد» (گودرزی، ۱۳۹۸الف: ۱۷).

موضوعاتی که در این نمایشنامه مطرح شده عبارتند از: اهمیت فرهنگ مدارا، خودباوری، فلسفه و حکمت، عشق آسمانی و زمینی، خردگرایی، افراطی‌گرایی، شوریدگی و کشف و شهود، نجات دارایی‌های ارزشمند فرهنگی، تهمت، ترس از روشنگری، پذیرش دیگری.

غیر از مطرح‌شدن موضوعات جدید، شخصیت‌های جدیدی هم وارد نمایشنامه شده‌اند؛ شخصیت‌هایی مانند روح‌انگیز دختر ایرانی، سارا، حلیمه مادرش و شاگردان

جوان سهروردی. هم‌چنین آثار و عقاید این عارف فیلسوف در ابتدای کتاب و جدای از نمایشنامه، بیان شده است. زندگی، فعالیت‌ها و کشته‌شدن سهروردی در قالب نمایشنامه نشان داده شده است.

خواجه‌نصیرالدین طوسی(۶۵۳-۵۷۹ه.ق) دانشمند، ستاره‌شناس، ریاضیدان، منجم، پزشک، فقیه و وزیر مشهور هولاکو است که رصدخانه‌ی مراغه را ساخت و خدمات بسیاری برای ایران انجام داد. ازجمله آثار او *اخلاق ناصری*، *زیج ایلخانی*، *اساس‌الاقتباس*، *تجریدالاعتقاد* و کتب و رساله‌های بسیاری به عربی و فارسی است. ابن‌خلدون او را بزرگ‌ترین دانشمند ایران پس از اسلام دانسته‌است. خواجه به مرگ طبیعی وفات یافت.

۳. ۱. ۳. نمایشنامه‌ی خواجه‌نصیرالدین

خلاصه و توضیح نمایشنامه: خواجه‌نصیرالدین با کمک جوانان و فرزندانش، کتاب‌ها و وسایل و ابزار نجوم قلعه‌ی الموت را جمع می‌کند تا از آتش مغولان در امان بماند. خواجه کلید شهر را با نیت نجات کشور و مردم، به هلاکو می‌دهد. عده‌ای از درباریان با مغولان همراه می‌شوند تا خواجه را بکشند اما موفق نمی‌شوند. ایران در هیئت مادر، معشوق و زن جوان از زخم‌ها، دردها و رنج‌هایش پیش خواجه گله می‌کند. خواجه تیر چنگیز را از بدن ایران‌بانو بیرون می‌کشد. غزاله، غزل، صدری و اصیل، نمایش سیمرغ منطق‌الطیر را در حضور هولاکو اجرا می‌کنند، اما او نمایش را درک نمی‌کند و از آن خوشش نمی‌آید. بعداً جوانان خواب شاه را در حضورش اجرا می‌کنند که موجب اتفاقاتی می‌شود. خواجه‌نصیر و هلاکو بساط خلیفه را در بغداد برمی‌چینند. او از هلاکو اجازه می‌خواهد تا رصدخانه‌ی مراغه را بسازد. خواجه‌نصیر در راه پس‌آوردن کتاب‌های جامانده در بغداد می‌میرد.

موضوعات و مضامین مطرح‌شده در این اثر عبارت‌انداز: وزیر فداکار و مدبر، جلوگیری از جنگ و خونریزی، تسلط هلاکو و مغولان و براندازی دست خلفا از ایران، حفظ دارایی‌های ارزشمند ایران، ساخت رصدخانه‌ی مراغه، عشق به میهن و...

در این نمایشنامه شخصیت‌هایی خلق شده‌اند که در کتب تاریخی‌زندگی‌نامه‌ای وجود نداشته‌اند؛ مانند غزاله، غزل، صدری و اصیل و نیز زنی که نماد ایران است. هم‌چنین دو نمایش در حضور شاه اجرا می‌شود که در آن زمان اتفاق نیفتاده است. درکل، اهمیت حضور خواجه‌نصیرالدین در تاریخ ایران و دربار هلاکو و خدماتی که انجام داده در قالب نمایشنامه نشان داده شده است.

۳. ۲. اسلوب‌های اقتباسی و دیگر ویژگی‌های سه نمایشنامه‌ی گودرزی

شکرخدا گودرزی در نگارش نمایشنامه‌هایش از هر دو تعریف کهن (اقتباس یک مصراع یا یک بیت یا یک جمله‌ی مشهور) و نیز تلقّی جدید از اقتباس (اقتباس به‌طور گسترده از آثار) و هرسه اسلوب اقتباسی لفظ‌به‌لفظ (کامل)، وفادارانه (حداکثری) و آزاد (حداقلی) استفاده کرده است. آنجاکه عین متنی را از منبعی آورده، از روش اقتباس لفظ‌به‌لفظ استفاده کرده است، آنجاکه ماجراها و جریان‌های تاریخی را بدون دست‌بردن در محتوای آن‌ها و در قالب دیالوگ‌های نمایشی ذکر می‌کند، کارش وفادارانه بوده است و آنجاکه جوانان و نوجوانان را در تغییر تاریخ ایران سهیم می‌کند و ماجراهایی را به تاریخ می‌افزاید، از اقتباس آزاد بهره‌مند شده است.

وقتی نویسنده نمایشنامه ابیاتی را نقل یا عین متنی از میراث ادبی را در متن نمایش درج می‌کند، گذشته از کاربرد عناصر ادبی در روایت نمایش که جنبه‌ای زیبایی‌شناختی نیز بدان می‌بخشد و برای برجسته‌سازی زبان و جلب توجه مخاطب کاربرد دارد، غیرمستقیم در یادآوری آن متن‌ها و ترویج میراث ادبی نیز می‌کوشد. به همین ترتیب، روایت وفادارنه رویدادهای تاریخی، گذشته از زمینه‌سازی برای بیان روایت نمایشی و فراهم‌کردن قابی برای پیشبرد نمایشنامه، نوعی کارکرد آموزشی در یادآوری تاریخ دارد.

نویسنده ناچار بوده از هر سه روش اقتباس استفاده کند؛ زیرا نوع ادبی نمایشنامه و به‌تبع آن تئاتر، نیازمند کنش‌های نمایشی (دراماتیکی) است که در کتب مستند (تاریخی،

سیاسی و...) بدین شکل وجود ندارد. بنابراین امکان اقتباس گسترده از آثار غیرداستانی با تغییرات نمایشی امکان‌پذیر بوده است.

نویسنده برای نوشتن نمایشنامه‌هایش علاوه‌بر کتب مستند تاریخی، زندگی‌نامه‌ای و...، درباره‌ی خواجه‌نظام‌الملک، سهروردی و خواجه نصیرالدین، از منابع مختلف هنری همچون تصنیف‌های خوانندگان معاصر، اشعار ادب عامه، ضرب‌المثل‌های مشهور به فراخور متن استفاده کرده است.

این شگرد نیز هم در روایت نمایش، صبغه‌ای هنری و زیبایی‌شناختی به نمایشنامه می‌بخشد و هم کارکردی ترویجی و آموزشی در یادآوری میراث و گنجینه‌ی فرهنگی کشور دارد و نمایشنامه را به اثری فرهنگی تبدیل می‌کند.

اقتباس‌کننده از آثار خارجی مانند داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و جملات مشهور اندیشمندان هم اقتباس کرده و به نمایشنامه‌هایش عمق بخشیده است. این مهم برای تحقّق اهداف زیر انجام گرفته است: تأکید و تأیید موضوعات؛ افزودن بر زیبایی متن نمایشنامه‌ها؛ افزایش ریتم و زیبایی آن‌ها هنگام خواندن و زیباترشدن اجراهای نمایشنامه‌خوانی و تئاتر صحنه‌ای.

درواقع، می‌توان این روش را «اقتباس در اقتباس» خواند. گفتیم که این نوع اقتباس در زبان و ادب فارسی سابقه‌ی طولانی دارد. نویسنده از اشعار خیام، فردوسی، ابوسعید ابوالخیر نیز اقتباس کرده و آن‌ها را لابه‌لای دیالوگ‌ها آورده است؛ مانند اشعار خیام باتوجه‌به محتوا در لابه‌لای متن «خواجه‌نظام: ای دلبر ما مباش بی‌دل بر ما/ یک دلبر ما به که دو صد دل بر ما...عشق آمد و خاک محنتم بر سر ریخت...» (گودرزی ، ۱۳۹۸ج: ۱۲۰و۱۲۱).

اشعار ابوالسعید ابوالخیر: «سارا: امروز در این شهر چو من یاری نی/ آورده به بازار خریداری نی» (گودرزی، ۱۳۹۸الف: ۱۰۳).

ابیات آغازین داستان منطق‌الطیر، مجمع پرندگان و ابیاتی از شاعران دیگر همچون انوری: «خواجه نصیرالدین: خسروا عید بر تو خرم باد/ کل گیتی ترا مسلم باد//

از تو آباد ظلم ویران شد/ به تو بنیاد عدل محکم باد» (گودرزی، ۱۳۹۸ب: ۲۵).

کاربرد ضرب‌المثل‌ها: «پیشخدمت دوم: دیگی که برای ما نمی‌جوشه، بذار سر سگ توش بجوشه... پیشخدمت اول: یک من دوغ چقدر کره داره؟» (گودرزی، ۱۳۹۸ج: ۹۱).

ابیات ادب عامه: ترکان‌خاتون: یک کمی جون دارم خواجه/ ویار نون دارم خواجه// همه جور نون می‌خوام داری؟/ از این و از اون می‌خوام داری؟» (همان:۵۳).

ترانه‌ها و تصنیف‌های خوانندگان معاصر یکی دیگر از شگردهایی است که نویسنده از آن‌ها استفاده کرده است: «ترکان‌خاتون: شب، شب شعر و شوره، شب شب ماه و نوره...» (همان:۱۰۲).

کاربرد جملات مشهور: «حسن کندری: هدف وسیله را توجیه می‌کند به‌نزد اهل باطن» (همان:۱۲۲).

نویسنده از تلمیح به داستان‌های ادب فارسی و غیرفارسی در آثارش بهره برده است: در نمایشنامه‌ی سهروردی، به سقراط، حلاج و بلال (گودرزی، ۱۳۹۸الف: ۶۲-۶۳). در این نمایشنامه داستان ساده‌پوشی اینشتین در مجالس میهمانی هم برای شخصیت سهروردی به‌کار رفته است. در نمایشنامه‌ی خواجه نصیرالدین، نویسنده، به داستان‌ها و موضوعات سیمرغ عطار، مازیار، بابک، عین‌القضات و...اشاره کرده است.

برخی ویژگی‌های زبانی و نمایشی: هر سه اثر دارای زبان روان و فهم‌پذیر هستند و درعین‌حال، آهنگین و مسجع، رسمی و ادبی و گاهی کهن. لحن‌ها هم بیشتر صمیمانه و طنزآمیزند. نویسنده از اصول بلاغی شعر و نثر آهنگین بهره‌مند شده و زبانی شاعرانه به کار برده است:

> «خواجه‌نصیرالدین: غزاله جان! قوم تاتار بالاخره از تاختن خسته می‌شود و نیاز به آرمیدن دارد. آن‌وقت است که با نغمه‌ی چنگ، زخمه‌ی عود و نوای غزل محصورش می‌کنیم. از اسب به زیرش می‌کشیم و بر زورقی از ترانه‌های خیام از شط شطحیات خرقانی گذرش می‌دهیم و بر مزار عطار در انجمنی از مرغان بهشتی برایش آواز پر جبرئیل می‌خوانیم. از مشی و مشیانه، کاوه و کیومرث، رستم و رودابه، زال و زریر می‌گوییم تا بداند ما به درازای عمر بشر زیسته‌ایم» (گودرزی، ۱۳۹۸ب: ۳۷).

«خواجه‌نظام‌الملک: کار عمرمان کوتاه است. هرکس که می‌فهمد باید جور صد نفر را بکشد در کرامت و کتابت و کار... بروید و پرهیز کنید از افتادن به دام برادرکشی و نزاع داخلی...» (گودرزی، ۱۳۹۸ج: ۱۲۱).

ایجاد ریتم در نمایشنامه یکی از ظرفیت‌های هنر نمایشی است که برخی از نمایشنامه‌نویسان مانند بهرام بیضایی، اکبر رادی، بیژن مفید توانمند از این ویژگی استفاده می‌کنند. در سه نمایشنامه‌ی گودرزی شاهد انواع ریتم هستیم. او با واج‌آرایی صامت و مصوت‌ها، تکرار واژه‌ها، عبارات و جمله‌ها، پیاپی آوردن فعل‌های مختلف، کاربرد ردالصدرعلی‌العَجُز مانند شعر (آوردن کلمه‌ای در آخر بیت اول و تکرار آن در آغاز بیت دوم) و... زبانی آهنگین خلق کرده است. هم‌چنین تکرار انواع ضمایر، افعال، صفت‌ها و قیدها در متن موجب خلق ریتم و آهنگ شده است.

«سهروردی: من از زلال جاری نور، من از هوا، من از نسیم، من از ژاله... من از جنگل، من از سبزه، من از موج، من از باران، من از برف... من از خدا می‌نوشم... من همه اویم و او همه من است» (گودرزی، ۱۳۹۸الف: ۶۲-۶۳).

با کاربرد انواع جناس نیز زبانی خوش‌نوا و خوش‌آهنگ خلق کرده است که هنگام اجرا و قرائت به گوش خوش می‌نشیند. «می‌شورم...نشورید»، «جای، پای» (همان). «ناز و نیاز»، «جان و جهان»، «خان و جان» (گودرزی، ۱۳۹۸ج: ۱۲۳).

علاوه‌بر ریتم آوایی، حروفی و کلامی، نویسنده از ریتم موضوعی هم در صحنه‌ها بهره‌مند شده است. در نمایشنامه‌ی «خواجه نصیرالدین»، صحنه‌های یک با دو، سه با نه، چهار با سیزده، پنج با هفت، شش با ده یک موضوع دارند. این رفت‌و برگشت موضوعی، مکانی و شخصیتی موجب تنوع و درعین‌حال انسجام موضوعی در نمایشنامه شده است. در صحنه‌ی اول که مکان تالاری در الموت است خواجه‌نصیر با کمک جوانان، کتاب‌ها، ابزار و وسائل نجوم را جمع و پنهان می‌کند. در صحنه‌ی دوم، لحظاتی بعد و در همان مکان، خواجه نصیر ظاهراً تسلیم هلاکو می‌شود. در این صحنه هلاکو و سردارانش وارد می‌شوند، اما موضوع همان است؛ یعنی نجات آثار و مردم از دست هلاکو و افرادش. در

هر سه اثر ریتم زبانی و موضوعی وجود دارد و باعث تنوع، زیبایی متن و درعین‌حال انسجام شده است.

برای نوشتن این آثار نویسنده نه‌تنها از کتب تاریخی و زندگی‌نامه‌ای استفاده کرده، بلکه هرجا لازم بوده از مستندات دیگری هم استفاده کرده است. او برای نوشتن نمایشنامه‌ی خواجه‌نصیرالدین با استادان دانشگاه خواجه‌نصیر در زمینه‌ی قوانین فیزیک، ستاره‌شناسی و موقعیت‌های جغرافیایی مراغه و دریاچه‌ی ارومیه و رصدخانه مشورت کرده تا مطالب علمی نمایشنامه (هرچند اندک) موثق باشد.

۳. ۳. نمایشنامه‌ها گفتنی، نشان‌دادنی یا تعاملی هستند؟

هر سه اثر «گفتنی»، «نشان دادنی» و «تعاملی» هستند. اقتباس‌کننده از منابع مستند تاریخی‌زندگی‌نامه‌ای بهره‌مند شده و با تفسیر خود، اتفاقات تاریخی آن زمان را در قالب رسانه‌ی نمایشی درآورده است.

نمایشنامه‌ها «گفتنی» هستند؛ چون هرسه نمایشنامه خودبسنده و خواندنی هستند. مخاطب نوجوان می‌تواند کتاب‌ها را به‌طور منقطع و در زمان‌های مختلف یا پیوسته و در نشستی یک‌ساعته بخواند. مطالب تاریخی، سیاسی و... در قالب دیالوگ‌های نمایشی مطرح شده‌اند و اگر اجرا هم نشوند، دریافتنی و درک‌پذیر هستند. بازی‌های لفظی و شاعرانه یا توصیفات صحنه‌ای در کنار دیالوگ‌ها، در قالب نثر روایی اثر را خواندنی کرده است. آنجاکه نویسنده ابیات خیام را فراخور موضوعات می‌آورد یا نظرات مفاخرمان را در دیالوگ‌ها وارد می‌کند، درواقع اندیشه‌های آن دوران را وارد اثر گفتنی کرده است.

علاوه‌بر ویژگی گفتنی، نمایشنامه‌ها دارای ویژگی «نشان‌دادنی» هم هستند؛ چون ماده‌ی تئاتر صحنه‌ای هستند و قابلیت اجرایی دارند. نویسنده در جایگاه کارگردان نمایشنامه‌هایش را بر روی صحنه اجرا کرده و درواقع آن‌ها را نشان داده است. نشان‌دادن زندگی و ماجراها و عقاید مفاخر بزرگ ایرانی با اجراهای قوی صوتی و تصویری در مخاطب اثر دارد.

هم‌چنین می‌گوییم این سه نمایشنامه «تعاملی و مشارکتی» هستند؛ بدین معنی که نوجوانان می‌توانند هر سه اثر را به‌شکل جلسه‌ی نمایشنامه‌خوانی در جمع برگزار کنند، یا آن‌ها را در مدرسه اجرا کنند. علاوه بر این دو اجرای نمایشنامه‌خوانی و اجرای تئاتری، هنگامی که نوجوانان در صحنه‌ی تئاتر با حواس دیداری، شنیداری، بویایی، حتی لامسه و چشایی خود، تماشاگر صحنه هستند هم می‌گوییم با اثر در تعاملند. این تماشا منفعلانه نیست زیرا هر نوجوانی در هر لحظه و وضعیتی برداشت و درک و دریافت خاصی از نمایش دارد. درضمن، گاهی هم کارگردان و بازیگران از تماشاگران نوجوان می‌خواهند تا در پیشبرد نمایش و به‌پایان‌رساندن تئاتر مشارکت کنند. نظر بدهند، راهِ حل ارائه کنند یا حتی احساسات مختلف خود را (شادی، غم و...) ابراز کنند. این‌جاست که مخاطبان نوجوان با مشارکت و تعامل مستقیم در پیشبرد اثر تأثیر بسزایی دارند. نوجوانان درواقع، اثر را از آنِ خود می‌کنند و به آن معنا می‌دهند.

تعامل و مشارکت موجب می‌شود تا مخاطبان درگیر چالش، تفکر انتقادی، بازی، همدلی و تفاهم شوند. بدین معنی که با نقش‌بازی، طرح و حل پرسش و معما، هم‌سُرایی و شعرخوانی وارد تاریخ، زندگی خصوصی بزرگان و ماجراهای آنان می‌شوند و از حالت مخاطبی منفعل به مخاطبی فعال تبدیل می‌شوند.

هر سه اثر (که هریک حدود صد صفحه هستند) متناسب با حجم یک متن نمایشی برای خواندن و اجرا نوشته شده‌اند. این آثار می‌توانند به‌عنوان متن خواندنی، دست‌مایه‌ی نشان‌دادنی و ماده‌ی یک اثر تعاملی برای مخاطبان نوجوان به‌کار گرفته شوند. درمجموع، ساده‌سازی متون تاریخی و تذکره‌ها، ساده‌سازی جریان‌های پیچ‌درپیچ تاریخی و نظریات فلسفی، حذف و افزودن شخصیت‌ها و ماجراها، حذف و افزودن درون‌مایه‌ها و موضوعات، کنشی‌کردن آثار، متحول‌کردن شخصیت‌ها، صحنه‌پردازی، بومی‌سازی و روزآمدسازی مطالب، خلاصه‌کردن محتوا، طنازانه نوشتن، نظیره‌نوشتن (مانندنویسی) و... ازجمله شگردهایی است که نمایشنامه‌نویس هنگام نوشتن به‌کار برده تا نوجوانان از آن‌ها بهره‌مند شوند.

۴. نتیجه‌گیری

اقتباس از منابع غنی غیرداستانی کهن فارسی، برخلاف متون داستانی، کمتر با استقبال مواجه بوده است. امکان دارد یکی از دلایل مهجورماندن این متون در اقتباس‌های نمایشی، نداشتن ساختار و طرح داستانی پیشینی بوده باشد. برای خلق نمایشنامه براساس متون غیرداستانی، علاوه‌بر دانستن اصول نمایشنامه‌نویسی، نویسندگان نیاز دارند اسلوب‌های اقتباس، انواع اقتباس و ویژگی رسانه‌ها را بشناسند. به‌همین دلیل، تعاریف، انواع و ویژگی رسانه‌ها هنگام بررسی و تبیین سه نمایشنامه‌ی اقتباسی شکرخدا گودرزی در نظر گرفته شد و نتایجی از این سه اثر استخراج شد تا راهگشای نویسندگان برای اقتباس از متون غیرداستانی باشد.

مشخص شد نویسنده از هر دو روش اقتباس کهن و نو استفاده کرده است. او، هم مصراع یا بیت مشهوری را در دیالوگ‌ها آورده و هم با اقتباس گسترده از منابع تاریخی‌زندگی‌نامه‌ای آثار خود را خلق کرده است. استفاده از انواع سه‌گانه‌ی اقتباس لفظ‌به‌لفظ، وفادارانه و آزاد شگرد دیگر نویسنده بوده است. نویسنده ضمن وفاداری به اصل متون تاریخی‌زندگی‌نامه‌ای و آثار این مشاهیر، تفسیر خودش را درحد حوصله‌ی مخاطب در نمایشنامه‌ها آورده است. درواقع، واقعیت و تخیل را به‌دور از پیچیدگی‌های آثار کهن، در کنار هم آورده است. هم‌چنین خلق طرح‌ها و موقعیت‌های نمایشی، حذف شخصیت‌ها و افزودن شخصیت‌های مؤثر و کنش‌مند زن، نوجوان و جوان، صحنه‌پردازی‌های کوتاه، خلق زبان و لحن مسجع و آهنگین و درعین‌حال روان، امروزی و فهم‌پذیر، ایجاد ریتم در حروف، کلمات، ترکیبات، جملات و موضوعات و صحنه‌ها، استفاده از تلمیحات ادبیات فارسی و غیرفارسی در نمایشنامه‌ها، بهره‌مندی از اشعار مشهور، تصانیف ادب عامه، ضرب‌المثل‌ها، جملات مشهور، استفاده از فنون بلاغی و... ازجمله فنونی بوده که نویسنده در آفرینش سه اثر خود به‌کار بسته است.

علاوه بر این مصادیق (برخلاف نظر هاچن که نمایشنامه را غالباً اثری نشان‌دادنی می‌داند)، هر سه نمایشنامه دارای ویژگی آثار گفتنی، نشان‌دادنی و تعاملی هستند؛ زیرا

نوجوانان می‌توانند از نمایشنامه‌ها در سه رسانه و فضای مختص به‌خود بهره‌مند شوند. آنان می‌توانند نمایشنامه‌ها را مانند داستان (اثر گفتنی)، در خلوت خود بخوانند. می‌توانند از آن‌ها به‌عنوان اثر نشان‌دادنی بهره‌مند شده و نمایشنامه‌ها را به‌شکل نمایشنامه‌خوانی گروهی یا حتی به‌شکل تئاتر صحنه‌ای اجرا کنند. هم‌چنین می‌توانند در اجرای کارگردانان و بازیگران تعامل و مشارکت کنند و مخاطب منفعلی نباشند. نوجوانان با این سه اثر اقتباسی از متون غیرداستانی سرگرم می‌شوند، از آن‌ها لذت می‌برند و نسبت به مفاخر ادب و فرهنگ کهن شناخت پیدا می‌کنند.

منابع

پورشبانان، علیرضا. (۱۳۹۵). *سینمای اقتباسی و ادبیات کلاسیک فارسی*. تهران: سوره‌ی مهر.

جلالی‌پور، بهرام. (۱۳۹۶). *گفتمان تئاتر: جستارهایی در باب نمایشنامه‌نویسی و نمایش*. تهران: افراز.

ـــــــــــــ (۱۳۹۳). «اقتباسی برای درام کودکان و نوجوانان (با نگاهی نقادانه به برخی از نمایشنامه‌های موجود)». *روشنان*، شماره‌ی۱۸، صص۱۴۵-۱۵۳.

جرجانی، شیخ عبدالقاهر. (۱۳۶۹). *دلائل الاعجاز فی القرآن: اثری در نحو و فن بلاغت*. ترجمه، تلخیص و تحلیل اشعار و شواهد: محمد رادمنش. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳). *اسرارالبلاغه* (با شرح احوال و آثار مؤلف به قلم مترجم کتاب). ترجمه‌ی جلیل تجلیل، چاپ پنجم با تجدیدنظر و اضافات، تهران: دانشگاه تهران.

جولایی، احمد. (۱۳۹۶). *قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی*. تهران: فراز.

سنجری، جمیله؛ نقابی، عفت. (۱۳۹۷). «اقتباس و چند کاربرد». *پنجمین همایش متن‌پژوهی ادبی نگاهی تازه به سبک‌شناسی، بلاغت و نقد ادبی، تهران*.

صالحی‌ثابت، سامی. (۱۳۹۹). *ده فرمان اقتباس*. تهران: پیام چارسو.

کادن، جی.ای. (۱۳۸۶). *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

گودرزی، شکرخدا. (۱۳۹۸الف). *سهروردی*. تهران: مهیستان.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۸ب). *خواجه‌نصیرالدین*. تهران: مهیستان.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۸ج). *خواجه‌نظام‌الملک*. تهران: مهیستان.

محمدی، محمدهادی؛ قائینی، زهره. (۱۳۸۲). *تاریخ ادبیات کودکان*. ج۴، تهران: چیستا.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۲). *تاریخ ادبیات کودکان*. ج۷، تهران: چیستا.

هاچن، لیندا. (۱۳۹۶). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمه‌ی مهسا خداکرمی، تهران: مرکز.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.