بازآفرینی، هویتی تازه

محمدرضا یوسفی

تاکنون تعاریف بسیاری از واژه «بازآفرینی» شده و خوشبختانه در این زمینه، اشخاص گوناگونی نظر داده‌اند. شاید علت گستره غنی و فراوان این واژه در عرصه ادب کودک، متون شفاهی و مکتوب ما و از سویی ضرورت شناخت آثاری باشد که به گونه‌ای از آثار دیگر وام می‌گیرند و متولد می‌شوند و ما با کارهای نو آشنا می‌گردیم.

ابتدا بهتر است هویت اصلی و واقعی واژه بازآفرینی رابشناسیم و آن هویت کمی فراموش شده را به آن بازگردانیم و آن را از دیگر آثار، نظیر بازنویسی و بازنگری و ساده‌نویسی، بازشناسیم.

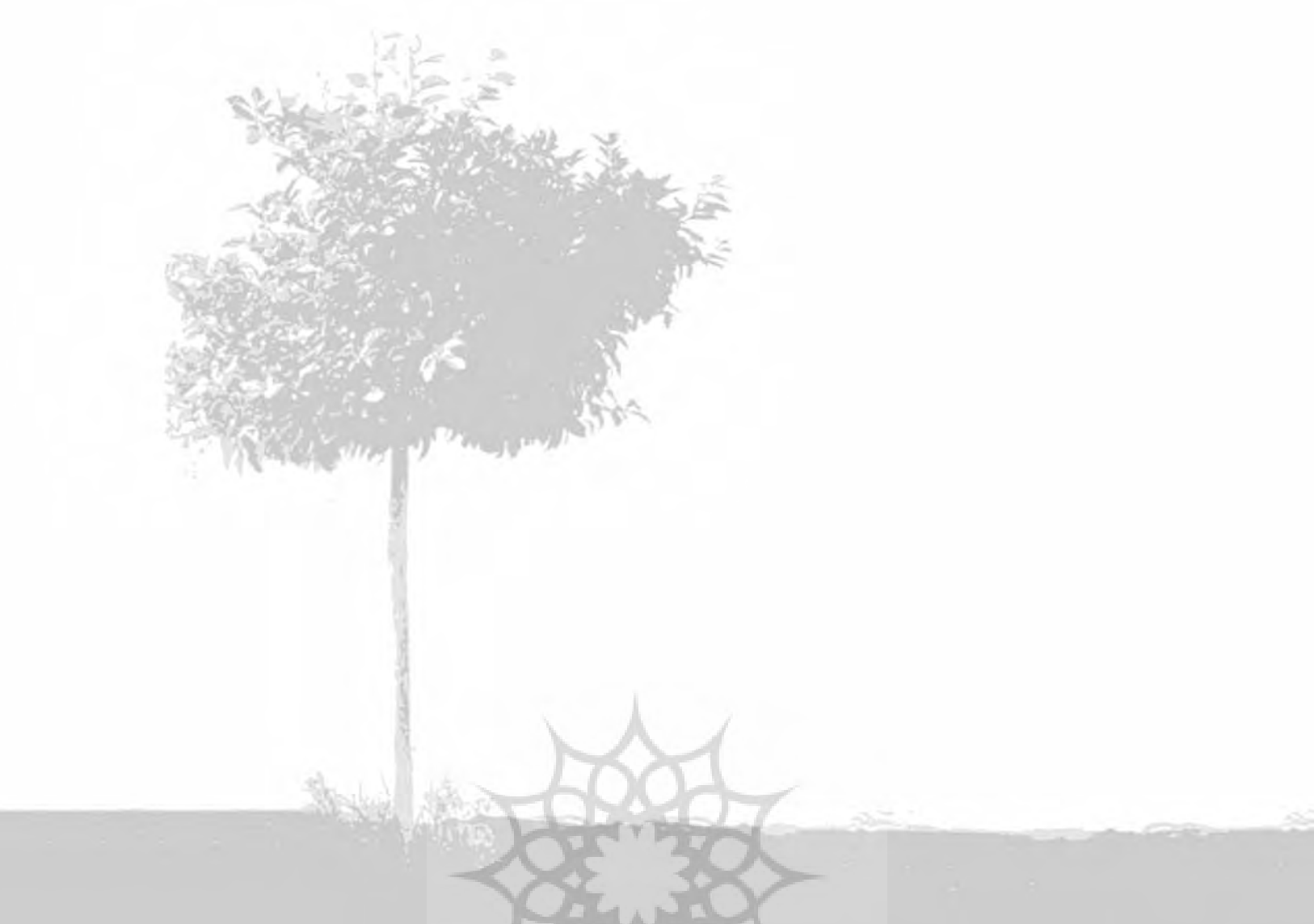
واژه بازآفرینی، کلمه‌ای ترکیبی و از دو جزء «باز» و «آفرینی» به وجود آمده است. معین در تعریف «باز» می‌نویسد: «بر سر افعال درآید، به معنی دوباره، از نو، مجدداً، بار دیگر.»[1] عمید می‌نویسد: «حرف اضافه، به معنی دوباره، از نو، بار دیگر، مکرر، بیشتر بر سر کلمات در می‌آید.»[2] مهشید مشیری می‌نویسد: «دوباره، از نو، مجدداً، بار دیگر.»[3]

سه واژه «دوباره، از نو، بار دیگر» را هر سه فرهنگ تکرار کرده و در معنای «باز» آورده‌اند. در برهان قاطع، با معانی فوق روبه‌رو نمی‌شویم: «به معنی تکرار و معاودت و دیگر هم هست، چنان که گویند: «باز بگو»، یعنی مکرر بگو و «باز چه می‌گوید؟»، یعنی دیگر چه می‌گوید.»[4]

در تعریف برهان قاطع از تکرار و معاودت، شاید دوباره، از نو و بار دیگر دریافت نشود و می‌توان این حدس را زد که واژه «باز» در بستر زمان و به دلیل نیازها و کاربردهای متفاوت، به معنای از نو و بار دیگر هم به کار برده شده است. چنان چه در مبحث بازآفرینی هم بیشتر به این مضمون نظر هست و در این کتاب، در وجه قالب، معنای «از نو» را ملاک سنجش می‌دانیم.

واژه «آفرینی» از مصدر «آفریدن»، به معنای «از نیستی به هستی آوردن، خلق کردن، به وجود آوردن»[5] است و در فرهنگ معین می‌خوانیم: «خلق کردن، از نیستی هست کردن، از عدم به وجود آوردن، ایجاد، هستی دادن.»[6] در فرهنگ مشیری می‌خوانیم: «از نیستی هست گرداندن، به وجود آوردن، خلق کردن، ایجاد کردن»[7]، اما در برهان قاطع، واژه فوق نیامده و عملاً معنی نشده است.

در معانی فوق نیز به وجوه مشترکی چون از نیستی به هستی آوردن، خلق کردن، به وجود آوردن، برخورد می‌کنیم و در می‌یابیم که مراد از «آفرینی»، «آفرینش»، «خلق»، «از نیستی به هستی آوردن» است. چنان معانی از منظر هنر و نوع



کاربرد واژه، در تعاریف هنری زیاد و مصطلح نیست، بلکه از دریچه معانی فرهنگی لغات است و این احتمال وجود دارد که در تعاریف هنری ـ ادبی منظوری دیگر دریافت شود. حال به بخشی از تعاریفی که تاکنون ذیل این واژه آمده، می‌پردازیم. البته به این اشاره داشته باشیم که به لحاظ معیارسنجی واژگانی، کلمه «بازآفرینی» را می‌توان معادل از نو آفریدن، دوباره خلق کردن، از نو به وجود آوردن، نیستی را هستی بخشیدن دانست.

حافظه نویسنده این مقاله، از نخستین بار که واژه «بازآفرینی» را شنید، برمی‌گردد به زمانی که کتابی تحت عنوان «بازآفرینی واقعیت»، از «محمدعلی سپانلو» دید و خواند. در آن جا هدف نویسنده کتاب از «بازآفرینی»، انعکاس واقعیت عینی در ذهن داستان‌نویس بود و برگردان آن به عنوان واقعیتی هنری به مخاطب و اساس استدلال سپانلو، بر ادبیات داستانی معاصر ایران بود؛ مبتنی بر این نظر که بسیاری ادبیات داستانی را برخورد ذهن نویسنده با واقعیات بیرون می‌دانند و سپانلو نام آن را «بازآفرینی» گذاشته بود. حال آن که آن داستان‌ها آثار خلق شده نویسندگان متفاوت بودند و تا آن جا که به یاد دارم، هیچ یک ریشه‌ای از فولکلور یا متون کهن در خود نداشتند. اما بازآفرینی با تعبیری که در این جا مراد نظر است، داشتن ریشه‌ای در اثر خلق شده است که آن ریشه، از بطن متون فولکلوریک و کهن، یا آثار داستانی پیش از بازآفرین (نویسنده) نشأت گرفته باشد.

محجوب درباره بازآفرینی می‌گوید: «در این کتاب عظیم «جوامع‌الحکایات» و نفیس، بیش از هزار حکایت می‌توان یافت که قسمتی از آن‌ها فقط به تحریری تازه احتیاج دارند و می‌توان آن‌ها را دربست در معرض مطالعه کودک نهاد. دسته‌ای دیگر هم لااقل می‌توانند الهام‌بخش نویسنده در پرداختن داستانی واقع شوند یا داستان‌سرا حک و اصلاحی در آن‌ها کرده، آن را به صورتی دلپذیر و باب‌پسند کودک و تربیت امروزی آن، بدو عرضه کند.»[۸]

البته در این جا، محجوب به واژه بازآفرینی اشاره نکرده است، اما آن چه از سخنان وی استنباط می‌شود، می‌تواند معنایی برابر با بازآفرینی را به ذهن تداعی کند؛ هنگامی که از «دسته دیگر» ادبیات و متون کهن حرف می‌زند و اشاره می‌کند که این گونه آثار «می‌توانند الهام‌بخش نویسنده در پرداختن داستانی واقع شوند.» اگر تنها همین جمله را از سخنان محجوب استخراج کنیم، به دریافتی اولیه از بازآفرینی می‌رسیم که شامل آن دسته از آثاری می‌شود که در متون کهن موجود هستند و نویسنده می‌تواند از آن‌ها الهام گیرد و اثر خویش را خلق کند. در بازآفرینی، منبعی به عنوان مخزن الهام

نویسنده وجود دارد و هنگامی که اثر خلق شده، بازآفرینی خوانده می‌شود، در ذهن مخاطب یا پژوهشگر، منبع الهام یادآوری یا تداعی می‌گردد و مخاطب متوجه می‌شود که بازآفرین، از آن منبع تأثیر گرفته و کار خود را خلق کرده است.

بخش دیگر سخنان محجوب که می‌گوید «داستان‌سرا حک و اصلاحی در آن‌ها [متون مکتوب] کرده، آن‌ها رابه صورتی دلپذیر و باب‌پسند کودک و ترتیب امروزی آن، بدو عرضه کند»، شامل مباحثی می‌شود که پیش از این تحت عنوان بازنگری و بازنویسی به آن‌ها اشاره کردیم.

در کتاب «۳۹ مقاله درباره ادبیات کودکان»، می‌خوانیم: «در بازآفرینی قصه‌های عامیانه و به وجود آمدن افسانه نو نیز این پنج کیفیت اساسی، هم‌چنان شرط موفقیت است. بدین خاطر باید گفت، اگر نویسندگان قصه‌های عامیانه و ویرایشگر آن راویان و نقالان و مردم زمان‌های مختلف، بازآفریننده قصه عامیانه، باید از قدرت فکری و هنری واقعی برخوردار باشد تا بتواند کار در خور گروه عظیم مردم را لااقل در عصر خود انجام دهد.»[۹]

هدف از پنج کیفیت اساسی، اشاره به ویژگی‌های بارز و شناخته شده و مفید قصه‌های عامیانه است که در مقاله مفصل آمده و آن چه در نقل قول بالا قابل توجه است، پرداختن به وظایف بازآفرین، قدرت فکری و هنری او و عنوان «افسانه نو» است که هر سه از ویژگی‌های بارز بازآفرینی و بازآفرین به شمار می‌آیند.

افسانه نو، اثری تازه و خلاقه است که بعضی از آن‌ها ریشه در متون کهن دارند و بعضی کاملاً خود ویژه و ثمره ذهن نویسنده هستند. پینوکیو افسانه‌ای است که ریشه در قصه‌های فولکلوریک دارد، آما «آدم آهنی»، «تیتو سبزانگشتی» شخصیت‌های افسانه‌ای نو هستند که ثمره ذهن نویسندگان خود به شمار می‌روند. نکته‌ای دیگر که در بالا به آن اشاره شد، قدرت فکری و هنری بازآفرین است که اصل و بنیاد چنین کاری، بر همین نکته استوار است. بی‌قدرت فکری و هنری، نه می‌توان افسانه‌ای نو و مستقل ساخت، نه افسانه‌ای نو و متأثر از منابع کهن به وجود آورد.

تحول و تکامل آثار نتیجه درک صحیح از تأثیرپذیری از ویژگی‌های آثار پیشینیان است و این تأثیرپذیری از آثار دیگران، نه تنها ناپسند نیست، بلکه هنرمند و نویسنده را از آن گریزی نیست

با روند رو به رشد و تکامل ادبیات کودک و نوجوان، مقوله‌های بازنویسی و بازآفرینی و غیره، مستقیم و غیرمستقیم، به تدریج وارد مباحث نظری ـ ادبی کودکان گشت و نویسندگان و پژوهشگران، به طرح نظر و تحقیق پرداختند. رازانی در کتاب خود می‌نویسد: «واقعیت این است که بسیاری از نویسندگان و شعرا، در آثار خویش از ادبیات عامیانه ملهم بوده‌اند. پاره‌ای از داستان‌ها و افسانه‌های روستایی، اگر هم مستقیماً قابل استفاده برای کودکان نباشند، لااقل از راه اقتباس و تکمیل به وسیله مربیان به کار خواهد آمد.»[۱۰]

اگرچه رازانی، به واژه بازآفرینی در بیان خود اشاره نکرده است، از واژه «ملهم» معنایی دیگر نمی‌توان برداشت کرد؛ چون ملهم و الهام، اساساً نوعی تأثیرپذیری، گرته‌برداری و متأثر شدن است. به لحاظ معنای لغوی، در فرهنگ لغت‌ها الهام را «در دل افتادن» معنی کرده‌اند و در کتاب «واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی» می‌خوانیم: «الهام عاملی است که تخیل را برمی‌انگیزد و موجب خلق آثار هنری می‌شود»[۱۱] و در موضوع مورد بحث، منبع الهام می‌تواند متون کهن باشد که تخیل هنرمند را تحریک می‌کند و او آثار خلاقه خود را می‌تواند تولید کند.

با توصیفات فوق، الهام هنری پدیده تازه‌ای نیست، بلکه از آغاز پیدایی انسان و قصه‌ها و افسانه‌ها، الهام به گونه‌های مختلف بوده و عامل پیدایی آثاری بسیار در عرصه هنر و ادب شده است، اما آن چه از منظر بازآفرینی به آن نگاه می‌کنیم، چنان است که نویسنده‌ای از میراث فرهنگ خود و جهان بهره ببرد، چنان چه لافونتن در برخی آثار خود، از ازوپ و آثار او الهام می‌گیرد و در تاریخ ادب کلاسیک ایران چنین پدیده‌ای، ریشه‌ای قدیمی و ماندگار دارد. هنگامی که «شاملو»، در شرح علت سرایش «گل کو» می‌گوید: «گل کو نامی است برای دختران که تنها یک بار در یکی از روستاهای گرگان (حدود علی‌آباد) شنیده‌ام. می‌توان پذیرفت که گلکو GOLAKU باشد؛ یعنی گل و کاف تحبیب واوی تصغیر.»[۱۲]

بدین ترتیب، الهام می‌تواند از یک نام، واژه آغاز شود و تا آن جا پیش رود که از متون ملهم گردد. چنان که در

مکتب‌های ادبی می‌خوانیم: «عنوان کلاسیک به آن مکتب ادبی گفته می‌شود که پیش از پیدایش سایر مکاتب ادبی (در قرن هفدهم) در فرانسه به وجود آمده و از ادبیات قدیم یونان و روم تقلید کرده است.»[۱۳]

البته بحث «تقلید» با «الهام» فرق می‌کند، اما کلاسیک‌ها و بعد رومانتیست‌ها، از متون کهن به فراوانی الهام گرفته و آثاری دیگر خلق کرده‌اند. محمود حکیمی در کتاب خود، درباره الهام و آفرینش می‌نویسد: «ریشه‌های اصلی ادبیات کودکان، در سطح جهان و ایران، از فرهنگ عامیانه می‌نوشد. استفاده از فرهنگ عامیانه، به طور معمولی با بازنویسی آن شروع شد، سپس با ادامه بازنویسی، در مراحل خاص تاریخی، به الهام فکری و آفرینش منجر شد.»[۱۴]

غرض از «مراحل خاص تاریخی»، روند شکل‌گیری ادبیات و گونه‌های تأثیرپذیری از متون فولکلوریک است و سپس که به «الهام آفرینش» منجر می‌شود، می‌توان مرحله بازآفرینی را از آن دریافت کرد که نویسنده، روند شکل‌گیری را این گونه دیده و توضیح داده است و شاید جلال ستاری نیز در کتاب خود، به این موضوع پرداخته؛ هنگامی که می‌نویسد: «میشل گال که از دیده‌ورانی چون رنه گنون تأثیر پذیرفته است... معتقد است که راوی «سندباد»، از یکی از قصه‌های شکوهمند گذشته الهام گرفته است و آن قصه مصری مغروق (LECONTE DU NAUFRAGE) ، متعلق به دوازدهمین دودمان فراعنه در سه هزار و پانصد سال پیش از میلاد است.»[۱۵]

همان طور که ملاحظه می‌کنید، مبحث الهام ریشه‌ای بس تاریخی دارد و مقوله بازآفرینی نیز ریشه‌ای به همان نسبت کهن و قدیمی که در روزگار و زمانه‌های خاص، اَشکال ویژه خود را داشته است.

از میان کسانی که به شکل جدی و تئوریک به مقوله بازآفرینی پرداخته و ریشه‌های آن را در تاریخ گذشته ایران و حال بررسی کرده، جعفر پایور است. او پس از پژوهش و تحقیقی گسترده، به بیان مقوله بازنویسی و بازآفرینی پرداخته و در کتاب خود، مبحثی به عنوان «روش بازآفرینی» و اصول آن را به نقد می‌کشد و طرح نظر می‌کند و به درستی می‌گوید: «یکی از روش‌های آفرینش و خق آثار ادبی و هنری، روش بازآفرینی است. بدین معنا که نویسنده و هنرمند، از آثار دیگران ـ چه کهن، چه معاصر ـ الهام می‌گیرد و به خلق اثر جدید می‌پردازد. عمده‌ترین کار در روش بازآفرینی، تغییر موضوع و برهم زدن چارچوب موضوعی اثر قبلی است.»[۱۶] او در ادامه نظریاتش می‌گوید؛ «در روش بازآفرینی، نویسنده یا شاعر مجاز است از موضوع کهن و یا معاصر الهام بگیرد و هرگونه تغییری در موضوع پیشین ایجاد نماید.

در بازآفرینی نیز نویسنده، با الهام از متون کلاسیک و فولکلوریک تأثیر می‌پذیرد، الهام می‌گیرد و اثر مستقل خویش را می‌نویسد که ربطی کامل به اصل متون ندارد و اثری تازه است، اما ملهم از پیشینه هنری ـ ادبی جهان هنر

می‌تواند شخصیت‌ها را تغییر دهد، از مثبت به منفی و یا برعکس برگرداند، یک پهلوان افسانه‌ای یا تاریخی را به انسان عادی درآورد، هرگونه اندیشه فلسفی، اجتماعی و هر نوع دیدگاهی را به موضوع موردنظر خود وارد کند. اما با همه تغییرات و دگرگونی‌هایی که در اثر پیشین ایجاد می‌کند، یک نوع رگه و نشانه‌هایی از اثر گذشته، در اثر جدید او قابل مشاهده و درک است. به گونه‌ای که با آن نشانه، یاد و خاطره اثر پیشین در ذهن مخاطب زنده می‌شود و این تنها موردی است که یک اثر بازآفرین شده را از یک اثر آفرینش مستقیم و بی‌واسطه جدا می‌سازد.»[۱۷]

شاید جامع‌ترین تعریف برای یک اثر بازآفرین، همین روایت باشد. به تدریج که پیش رویم و روی عناصر اثر بازآفرین صحبت کنیم، متوجه خواهیم شد که یک‌یک ویژگی‌های داستان و قصه‌ای بازآفرینی شده، در اجزای نقل قولی که آمد، مستتر است و اشتباه‌آمیزترین نظریه را در کتاب «کودکان و ادبیات رسمی» می‌خوانیم؛ بدین‌گونه: «بازآفرینی: نوعی بازنویسی است براساس آفرینشی مجدد بر اثری کهن، بدون دخل و تصرف در چارچوب و خطوط اصلی اثر. درونمایه با نگرش و پرداختی نو عرضه شود.»[۱۸]

البته اگر نویسنده کتاب، لااقل باتوجه به ساختار قصه، به این موضوع می‌پرداخت که «بازآفرینی نوعی بازنویسی است» و استدلال می‌کرد که چرا این گونه است و اگر هست، چرا دو عنوان بازنویسی و بازآفرینی داریم، موضوع روشن می‌شد. فقط پرداختن به موقعیت «درونمایه با نگرش و پرداختی نو»، مشکل را حل نمی‌کند؛ چون بسیاری از آثار بازنویسی شده، همان طور که آمد و خواندید، در زمینه گردآوری قصه‌های فولکلوریک و نیز متون دینی و متون کلاسیک، درونمایه‌ی اثر تغییر می‌کند، اما اثر بازآفرینی محسوب نمی‌شود. شاید با تعبیری دیگر بازنگری شمرده شود؛ چنان که ما روایت‌های گوناگون از یک قصه فولکلوریک را در مجموعه آثار انجوی شیرازی، وکیلیان و دیگر افرادی که روایت‌های گوناگون را جمع‌آوری کرده‌اند، می‌بینیم و نیز در متون کلاسیک ایران شاهد چنین روندی هستیم. همان گونه که نویسنده ـ هاشمی‌نسب ـ آورده است: «در شاهنامه جمشید یکی از پادشاهان ایران شمرده شد، ولی در اوستا جمشید نخستین کسی است که نگاهبانی جهانی را که هرمزد، خدای بزرگی ایرانیان قدیم ساخته بود، به عهده گرفت.»[۱۹] در این جا جمشید

شاهنامه، شخصیتی افسانه‌ای است و جمشید اوستا، شخصیتی خدای‌گونه و اسطوره‌ای. چنین تغییری در ساختار شخصیت، یقیناً در عنصر درونمایه هر دو روایت تأثیری متفاوت می‌گذارد؛ چنان که گذاشته است و جمشید شاهنامه «یکی از پادشاهان ایران شمرده می‌شود» و در آیین اشو زرتشت «هرمزد نگاهبانی آیین خود را به جمشید می‌سپارد، او نمی‌پذیرد پس او را نگاهدار جهان می‌کند.»[۲۰]

درونمایه افسانه شاهنامه، با اسطوره آیین زرتشت متفاوت است و سپس «بهار، جمشید شاه خود را بیشتر از اوستا و کمی از شاهنامه می‌گیرد.»[۲۱] این نیز روایتی دیگر است و درونمایه خاص خود را دارد و عملاً درونمایه‌ها متفاوت هستند، اما چون نویسنده ـ هاشمی‌نسب ـ فرق میان بازنویسی و بازآفرینی را به درستی توضیح نداده، بی‌دلیل اثر بهار را کاری بازآفرینی می‌نامد و دلیلی منطقی و ادیبانه برای عنوان خود نمی‌آورد. حال آن که اگر به تاریخ پیدایی «جمشید» و اسطوره او توجه کنیم، براساس مستندات موجود، نخست جمشید، اسطوره‌ای دینی است و در آیین اشو زرتشت مقام و جایگاه اسطوره‌ای خویش را دارد و سپس در روند زمان و روزگار، فردوسی به شخصیت تاریخی ـ افسانه‌ای او می‌پردازد و او را از جهان آسمانی اسطوره‌ها، به زمین و دنیای افسانه‌ها می‌آورد و اثری بازنگری شده به مخاطب عرضه می‌دارد. سپس بهار با تأثیرپذیری از هر دو متن (به استناد هاشمی‌نسب)، اثری بازنویسی از جمشید برای کودکان می‌نویسد، نه بازآفرینی.

خانم معتمدی در مقاله خود به نکته قابل تأملی اشاره می‌کند و در مورد عناصر درونی قصه‌ها و افسانه‌ها، می‌گوید: «کشف ظرفیت درونی افسانه‌های کهن است که راه را برای بازآفرینی آن‌ها به شکل‌های مختلف باز کرده است و ما امروز از آن به عنوان افسانه‌ی نو نام می‌بریم.»

کشف ظرفیت درونی افسانه‌ها، امری بسیار مهم است که به شناسایی تک‌تک عناصر داستان در آن‌ها منجر می‌شود و نویسنده با شناخت این عناصر، می‌تواند اثری نو خلق کند که البته این مهم، به درک و مطالعه عمیق متون کهن نیاز دارد و نیز آگاه بودن از جهان ادبیات معاصر. بعضی از کارشناسان و منتقدین معتقدند که بازنویسی و بازآفرینی و افسانه نو، در روندی تکاملی به دنبال هم می‌آیند که این نظریه صحیح نیست. چون چنین دریافتی، ابتدا این برداشت را در ذهن ایجاد می‌کند که گویا امر بازنویسی، مخصوصاً خلاقانه آن، در سطحی نازل قرار دارد و سکوی پرتابی‌ست برای رسیدن به مراحل بازآفرینی و افسانه نو. حال آن که هریک جایگاه خود را دارند و شرایطی خاص. محدودیتی که بازنویس نسبت به یک‌یک عناصر قصه دارد، مسئله‌ای سخت است و فقط یک بازنویس خلاق می‌تواند از چمبره بسته قصه‌ای که برای بازنویسی انتخاب کرده، سربلند بیرون آید و کاری هنرمندانه عرضه کند. چنین محدودیتی را بازآفرین و نویسنده افسانه نو ندارند، بلکه آن‌ها کاملاً آزاد و رها عمل می‌کنند و به هر سویی که ذهن هدایت کند، می‌توانند ره بسپارند. دیگر این که بازآفرینی را نیز حلقه میانی بازنویسی و افسانه نو بدانیم، باز منطقی نیست؛ چون بسیاری از آثار بازآفرینی شده، عملاً افسانه نو هستند و نیز بسیاری از افسانه‌های نو، ریشه در آثار بازآفرینی دارند. این دو تفاوتی آن چنان عمیق با هم ندارند و اگر به دو عنوان نام گذاری می‌شوند، مبتنی بر ویژگی‌های هریک است. هنگامی اثر را بازآفرینی می‌نامیم که ریشه‌ای در متون کهن، یا حتی معاصر داشته باشد. به یاد داشته باشیم که میراث کلاسیک ادبیات معاصر، از رنسانس به این سو و حداقل از کلاسیست‌ها به بعد را شامل می‌شود و اکنون ادبیات معاصر جهان، متون کلاسیک خویش را دارد و هر نویسنده بازآفرین، می‌تواند از آن متون نیز دریافت‌هایی داشته باشد.

همان گونه که آثار ازوپ، برای لافونتن متون کلاسیک محسوب می‌شد، امروز آثار آندرسن و لافونتن نیز متون کلاسیک کودک به حساب می‌آیند و می‌توان از آن‌ها بهره‌برداری کرد. به همان گونه که آثار باغچه‌بان، صبحی و بهرنگی، آرام‌آرام به متون کلاسیک ادبیات کودک ایران تبدیل می‌شوند و چنان که می‌دانید، از «ماهی سیاه کوچولو» به عنوان الگویی از داستان کودکان، نمونه‌های متفاوتی به وسیله نویسندگان دیگر، با تأثیرپذیری از آن نوشته و راهی بازار کتاب شده است و نیز در جهان «بسیاری از نویسندگان در نوشتن و خلق داستان‌های خود، از افسانه‌ها نیز تأثیر پذیرفتند؛ چنان که داستان «الاغ طلایی» آپولیوس، از یک افسانه قدیمی اقتباس شده است و ازجمله نویسندگانی که از افسانه‌های کهن در خلق آثارشان فراوان سود جسته‌اند، می‌توان از گوته، بالزاک، آندرسن، دیکنز، پوشکین و تولستوی نام برد.»[۲۲]

نقل قول از دیگر پژوهشگران و منتقدانی که در حوزه موردنظر کتاب و مقاله نوشته‌اند و سخنرانی کرده‌اند کم نیست و آوردن نقل‌قول‌هایی که خواندید، روند تاریخی ـ پژوهشی قضیه هم نبود، بلکه اشاراتی بود که آمد تا از بعضی نظریه‌ها مطلع گردیم و بی‌ثمر نیست که بدانیم در گونه‌های ادبی کلاسیک و کهن ایران، با مقوله بازآفرینی چگونه برخورد می‌کرده‌اند و آیا چنین مبحثی در ادب قدیم ما بوده یا خیر؟

در مباحث نظری متون کلاسیک، تأثیرپذیری و تأثیرگذاری به فراوانی بوده و هنرمندان از آثار یکدیگر الهام می‌گرفته‌اند که به اشکال متفاوت بروز می‌کرده است. به روایت فوئنتس، ادبیات هیچ گاه یتیم نبوده و همیشه از پدر و مادری بخشنده و مهربان بهره برده است. در ادبیات کلاسیک ایران، با عناوینی چون سرقت، اقتباس، تضمین، الهام، تلمیح، تقلید، نظیر

بازنویسی و بازنگری و بازآفرینی، با عناوینی دیگر در سیر تاریخ ادبیات هر ملت و کشور و قومی، در عرصه‌های گوناگون هنری ـ ادبی وجود داشته و دارد و علت آن، نیاز انسان به تغییر و تحول و دگرگونی است و دیگر این‌که نیازها روز به روز به گونه خاص خود تجلی می‌یابند و هنرمند، خواسته و ناخواسته، خودآگاه و ناخودآگاه، به آن نیازها پاسخ می‌دهد

و تأثیر روبه‌رو می‌شویم که هریک به گونه‌ای از متأثر شدن هنرمندی از هنرمندان دیگر، یا متون پیش از آنان حکایت دارد.

در سرقت‌ها، مضمون اثری از آن دیگری سرقت می‌شود. در اقتباس، اثری به گونه‌ای دیگر بازنویسی می‌گردد. در تضمین، هنرمندی از هنرمندی دیگر حس و تصویری را به وام می‌گیرد. در الهام، شاعر و نویسنده از اثری دیگر ملهم می‌شود و کار خود را خلق می‌کند. در تلمیح، هنرمند به گونه‌ای اشاره‌وار از میراث فرهنگی خویش بهره می‌برد. در تقلید، هنرمندی طوطی‌وار اثری دیگر را بازگو می‌کند. در نظیر، عین اثری دوباره بازنویسی می‌گردد. در تأثیر، هنرمندی از هنرمندی دیگر تأثیر می‌پذیرد. در مجموع، در گونه‌های فوق رابطه‌ای وجود دارد میان اثری که از پیش موجود است و میراث فرهنگی محسوب می‌شود و هنرمندی که می‌آید و از میراث به شکلی بهره می‌جوید. نوع بهره‌وری را ارزش‌گذاری نمی‌کنیم، پیشینه مفهوم و جریانی به نام بازآفرینی است که به یک باره از دل نیازهای هنری روز بیرون نیامده و پیشینه‌ای بسیار دور دارد، اما نام و نشانش گونه‌ای دیگر بوده است.

تأثیر با تقلید فرق دارد؛ چون تقلید، کپی از کاری دیگر است. با تضمین هم متفاوت است؛ چون تضمین، آوردن بخشی از شعر یا متن هنرمندی دیگر در اثری جدید است. با تلمیح هم فرق می‌کند. در تلمیح، هنرمند از یک عنصر اثری دیگر وام می‌گیرد. اما با الهام خویشاوندی دارد؛ چون الهام منبع هر گونه اثر هنری می‌تواند باشد

از میان انواع ادبی که آورده شد، تأثیر یکی از گونه‌های ادب کلاسیک است که بیشتر از بقیه با مفهوم بازآفرینی همسایه و خویشاوند است. در کتاب «واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی» می‌خوانیم: «تحول و تکامل آثار نتیجه درک صحیح از تأثیرپذیری از ویژگی‌های آثار پیشینیان است و این تأثیرپذیری از آثار دیگران، نه تنها ناپسند نیست، بلکه هنرمند و نویسنده را از آن گریزی نیست.»[۲۳]

تأثیر با تقلید فرق دارد؛ چون تقلید، کپی از کاری دیگر است. با تضمین هم متفاوت است؛ چون تضمین، آوردن بخشی از شعر یا متن هنرمندی دیگر در اثری جدید است. با تلمیح هم فرق می‌کند. در تلمیح، هنرمند از یک عنصر اثری دیگر وام می‌گیرد. اما با الهام خویشاوندی دارد؛ چون الهام منبع هر گونه اثر هنری می‌تواند باشد. از طرفی، با اقتباس فرق دارد؛ چون اقتباس گونه‌ای بازنویسی است. با نظیر هم خویشاوندی ندارد؛ چون نظیر برابر اثری دیگر است و تأثیر تعاملی دوسویه است؛ همان طور که بازآفرینی این گونه است. از یک طرف، اثر یا منبعی کهن حضور دارد و از دیگر سو، هنرمندی است که به تأثیرپذیری از آن منبع اثری نو خلق می‌کند، اما نشانه و گرته منبع اصلی، بر چهره اثر بازآفرین شده پیدا است.

البته گونه‌های دیگر ادب کلاسیک نیز در ابعادی با مفهوم بازآفرینی قرابت دارند؛ چنان که از «الهام» نیز می‌توان چنین دریافتی داشت: «محرکی است که شاعر {هنرمند} را وادار به خلق اثر هنری می‌کند و موجب دل سپردگی او به کار می‌شود»[۲۴] و آن محرک را می‌توانیم متون ادب کهن بینداریم و نیز با اغماض، می‌توانیم به تضمین اشاره کنیم، با این مفهوم که «آوردن مصراع، بیت یا ابیاتی از شعر دیگران در ضمن شعر خود»؛[۲۵] چنان که شهریار، شعری را از حافظ به گونه‌ای که می‌آید، تضمین کرده است:

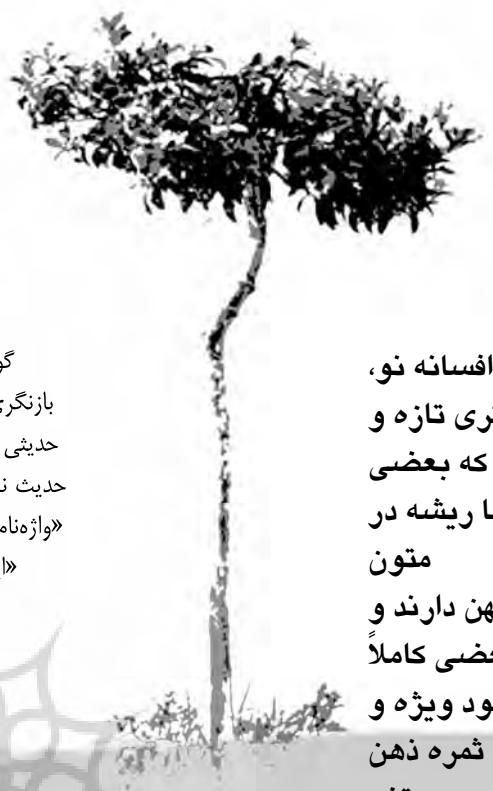
نه او نمرده است که من زنده‌ام هنوز
او زنده است در غم و شعر و خیال من
میراث شاعرانه من هر چه هست از اوست
کانون مهر و ماه مگر می‌شود خموش؟
آن شیر زن بمیرد؟ او شهریار زاد
«هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد به عشق»[۲۶]

در این جا شهریار در شعر «ای وای مادرم»، قصه مادرش و نقش او را بر ذهن و روح خود به تصویر می‌کشد و می‌گوید که او هرگز نمرده و نخواهد مرد؛ چون شهریار را زاده است و برای آن‌که حرمتش را به کمال ثابت کرده باشد، مصرعی از حافظ وام می‌گیرد و به نامیرایی خود و مادر صحه می‌گذارد که «هرگز نمیرد آن‌که دلش زنده شد به عشق».

حال آن‌که هدف حافظ از این مصرع، اشاره به ویژگی و روحیات شخصی صوفی مسلک است که با رسم و آیین روزگاران کاری ندارد و به بانگ بلند می‌گوید: «ساقی به نور باده بر افروز جام ما»، اما شهریار با استعانت از شعر حافظ، مضمونی دیگر را از آن دریافت و بیان می‌کند و آن مهر به مادر است و این که چنان عشقی هرگز از میان نمی‌رود. در صورتی که مضمون حافظ، به عشقی عرفانی نظر دارد و لولی‌وش و رند مسلک آن را بیان می‌کند. شاید به تعبیری در این‌جا بگوییم که شهریار در شعر حافظ (با این‌که اصل متن را آورده است)، اما بازنگری انجام داده؛ چون مضمون عارفانه شعر حافظ را به مضمونی اجتماعی بدل کرده است. اما از آن‌جا که بازآفرین، ساختار کلی یک اثر را به هم می‌ریزد و حرف خودش را می‌زند، نه لزوماً حرف متن اصلی، در این‌جا هم شهریار مقام مادرش را به الهه عشق نزدیک می‌سازد. در ضمن، به حقیقت این را باید اعتراف کرد که در عرصه هنر، تقسیم‌بندی، مرزبندی و گونه‌شناسی، چنان کرت‌های مزرعه هندوانه و خربزه و خیار نیست که بتوان آن‌ها را با دیواره‌ای از هم جدا کرد و در هر کرت یکی را کاشت و به ضرورت آبیاری کرد. عرصه هنر، ضمن استقلالی که هر یک از عناصر و گونه‌ها و سبک‌ها و مکاتب دارند، درهم نیز تنیده می‌شوند. گاه بسیار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سخت است که حکم داد فلان اثر بازآفرینی است یا بازنگری و اگر چنین می‌کنیم، برای کشف اصول گوناگون نوشتن است و دیگر آن که تا ساختار آن‌ها شکافته نشود، شناسایی هر یک دشوار است. جهان‌گونه‌های هنر، کامواهای رنگ به رنگی است که گاه در هم بافته می‌شوند و گاه به هم رنگ می‌دهند و گاه چند رنگی می‌نمایند؛ چون آن‌که می‌خواهد هویت گونه‌ای ادبی را بیان کند. مخاطبی است که می‌تواند منتقدی باشد، پژوهشگری باشد، نویسنده‌ای باشد و خواننده‌ای باشد و دیگر کسانی که به یقین، منظر نگاه آن‌ها به اثر، ممکن است متفاوت باشد و عملاً نوع قضاوت متغیر خواهد شد.



افسانه نو، اثری تازه و خلاقه است که بعضی از آن‌ها ریشه در متون کهن دارند و بعضی کاملاً خود ویژه و ثمره ذهن نویسنده هستند. پینوکیو افسانه‌ای است که ریشه در قصه‌های فولکلوریک دارد، آما «آدم آهنی»، «تیستو سبزانگشتی» شخصیت‌های افسانه‌ای نو هستند که ثمره ذهن نویسندگان خود به شمار می‌روند

گونه‌ای دیگر از ادب کلاسیک که می‌توان از آن به استنباطی از بازآفرینی یا بازنگری رسید، «تلمیح» است. تلمیح این است که هنرمند در بیان خود، داستانی یا حدیثی یا شعری را از دیگران بیاورد و به آن اشاره کند، اما نظرش بر بیان آن قصه و حدیث نباشد، بلکه با الهام و تأثیرپذیری از آن، حرف خودش را بیان می‌کند. در کتاب «واژه‌نامه هنر شاعری» می‌خوانیم:

«این آسیاب، دیگر فرسوده است
از من به یزدگرد بگویید
سنگ‌صبور زیرین دارد می‌ترکد
تا رستن هزار فواره خون
دیگر
تنها
فریادی مانده است.

در شعر بالا، ماجرای کشته شدن یزدگرد سوم، آخرین پادشاه ساسانی بیان شده است. در عین حال، این بیت از سعدی (۶۰۶ ـ ۶۹۱ هـ . ق؟) نیز مو ر د نظر شاعر بوده است:

مرد باید که در کشاکش دهر/ سنگ زیرین آسیا باشد»[۲۷]

همان‌طور که می‌بینید، شاعر از واقعه تاریخی یزدگرد ساسانی و آن چه در پایان سلسله ساسانی بر سر او می‌آید، به عنوان داستانی تاریخی یاری گرفته، از شعر سعدی نیز تأثیر می‌پذیرد تا حرف خود را با اشاره به حادثه‌ای تاریخی و شعری توصیه‌گر، بیان کرده باشد که: آسیابی است و سنگ رویین و سنگ زیرینی دارد. سنگ رویین یزدگرد است و سنگ زیرین مردم هستند که در کشاکش دهر، مصیبت‌ها را تحمل کرده‌اند و در روند زمان، کشاکش و جنگ و جدل سنگ رویین با سنگ زیرین ادامه داشته و اکنون دیگر برای لغزیدن، گریختن، شانه خالی کردن و رها شدن سنگ زیرین از بار سنگ رویین، فقط یک فریاد باقی مانده است. اما همه آن‌چه آمد، اشاره به یزدگرد یا سنگ آسیاب و غیره نیست، بلکه شاعر نظر به زمانه خود دارد و با الهام از آن میراث، به قدرتمندان روزگارش اشاره می‌کند و سخنی دیگر می‌خواهد بگوید و شاعر، شعری سروده که به او تعلق دارد و بازنویسی تاریخ ساسانیان و یزدگرد سوم، با تفسیری بر شعر سعدی نیست، بلکه زبان حال و روزگار شاعر است.

در بازآفرینی نیز نویسنده، با الهام از متون کلاسیک و فولکلوریک تأثیر می‌پذیرد، الهام می‌گیرد و اثر مستقل خویش را می‌نویسد که ربطی کامل به اصل متون ندارد و اثری تازه است، اما ملهم از پیشینه هنری ـ ادبی جهان هنر. ممکن است منبع الهام نویسنده یک متن ادبی یا بنایی قدیمی، شعری، تابلویی، تصویری، قصه‌ای، افسانه‌ای، متلی، حکایتی، لطیفه‌ای، یک بازی، متنی تاریخی و سرانجام اثری از فرهنگ گذشته باشد.

توجه کنید که اشاره به «اثری فرهنگی» می‌شود و لزوماً اثری ادبی و یا مکتوب، مورد نظر نیست؛ چون ممکن است هنرمند از معماری دوره‌ای بهره بگیرد، چنان که در کتاب «یوسفی که می‌خواستم»[۲۸]، نویسنده از کاشی‌کاری «تکیه معاون» در کرمانشاه، الهام گرفته و رمان خویش را نوشته است.

در ادبیات بزرگسال، واژه «بازآفرینی» به گونه‌ای که در ادب کودک مطرح می‌شود، زیاد مورد نظر نیست و اگر نویسنده‌ای با الهام از گذشته خود و سرزمینش یا فرهنگ جهان، اثری خلق کند، کار او در دل مکاتب ادبی و با معیارهای

مکاتب و ژانرها سنجیده می‌شود. البته در حوزه ادبیات کودک هم ضروری است که این مقوله، هم در جریان مکاتب ادبی و ژانرها سنجیده شود و هم با گونه بازآفرینی.

شاید از خود بپرسیم که چرا گونه بازآفرینی، همان روندی را طی نکرده که در ادبیات بزرگسال پیموده است؟ چرا این واژه و دیگر واژه‌هایی نظیر بازنویسی، بازنگری، ساده‌نویسی و فانتزی، در ادبیات کودک به عنوان گونه‌های نوشتاری متفاوت مطرح هستند، اما در ادب بزرگسال چنین نیست؟

البته در ادب بزرگسال، نسبت به متون ادبی کلاسیک، با واژه‌هایی چون «تصحیح»، «انتخاب»، «تحشیه»، «تراجم»، «مقدمه»، «به کوشش»، «به سعی»، «شرح موضوعی» و ... برخورد می‌کنیم، اما هیچ یک معادل گونه‌هایی که در بالا و در عرصه ادب کودک از آن سخن می‌رود، نیستند. در اصل، گونه‌های فوق از دل ادبیات کودک و از بستر نیازها و ضرورت‌های آن بیرون آمده. حال آن‌که ادب بزرگسال شاید در سطحی چنین گسترده، نیازی به بازنویسی و غیره نداشته؛ چون بزرگسال خود مخاطب متون کهن است و با تصحیح و تحشیه و مقدمه و غیره، زمینه آشنایی او با آن آثار چیده و مهیا می‌شود.

اما بازآفرینی اساساً وجه مشترک بهره‌بری ادبی کودکان و بزرگسالان از پیشینه فرهنگی بشریت است؛ چه در تجزیه و تحلیل مکاتب و ژانرهای ادبی، چه تحت عنوانی چون بازآفرینی.

نیکوس کازانترکیس، نویسنده معروف یونانی، درباره اودیسه می‌نویسد: «من بر آنم که رستگاری من روشنفکر متفکر، بسته به اودیسه است. اگر او زنده بماند، من هم زنده خواهم ماند.» این اثر از سی و سه هزار و سی‌صد و سی و سه بیت هفده سیلابی ترکیب شده و سرودن آن ده سال به طول انجامیده است. کازانتزاکیس، آغاز اودیسه خود را که دنباله ادیسه هومر است، بدین گونه خلاصه می‌کند.[۲۹] درباره «هومر» و «ایلیاد و ادیسه»، چنین می‌خوانیم: «در سه هزار سال پیش دو منظومه به زبان یونانی قدیم سروده شد که شاید بیش از هر اثر ادبی دیگر در سراسر جهان شهرت و اعتبار داشته باشد... سراینده‌ای که ایلیاد و اودیسه را سروده، پیداست که از دوران پهلوانی دور بوده و خود در زمانی می‌زیسته که مردم حسرت آن روزگاران پر از شگفتی و دلاوری را می‌خورده‌اند. بدین گونه، پیداست که هومر، در همان زمانی که این وقایع روی می‌داده، نمی‌زیسته است... شکی نیست که یونانیان قدیم، پیش از نظم ایلیاد و اودیسه، ادبیات منظوم داشته‌اند.. دسته‌ای دیگر از سرایندگان پدیدار گشته‌اند که هومر، ایشان را «دمیئورگس» می‌نامد و این کلمه در زبان فرانسه «دمیورژ» خوانده می‌شود. این دسته از سرایندگان، پیروزی‌های پهلوانان را نیز با مناقب خدایان توأم کرده بودند.»[۳۰]

روند شکل‌گیری مشهورترین اثر ادبی جهان را نظاره کنید؛ ابتدا سرایندگان «دمیئورگس»ها هستند که پیروزی‌های پهلوانان را با ستایش‌هایی از خدایان پیوند می‌زنند و مناقب‌خوانی می‌کنند. سرایندگان یونانی، مانند گوسان‌های ایرانی هستند که در روزگار جهان باستان، سرودها و افسانه‌ها را می‌خواندند. سپس پس از سالیانی بسیار، هومر آن سرودها را به سیاق خودش منظوم می‌کند؛ چیزی که به آن می‌توان بازنویسی و بازنگری گفت و پس از قرنها، نیکوس کازانتزاکیس، اودیسه خودش را روایت می‌کند و این بازآفرینی اودیسه هومر است. همان گونه که فردوسی، روایت‌های خداینامک‌ها را مبنای کار سترگ خود قرار می‌دهد، به بازنویسی و بازنگری آن اسطوره‌ها و افسانه‌ها می‌پردازد و پس از او چه بسیار آثاری که از تقلید و تضمین و الهام و تلمیح گرفته تا بازنویسی و بازنگری و بازآفرینی، از آن شاهکار نوشته و سروده و گفته شده است!

از هنگامی که به پیشینه ادبی خویش و جهان می‌نگریم، متوجه می‌شویم که بازنویسی و بازنگری و بازآفرینی، با عناوینی دیگر در سیر تاریخ ادبیات هر ملت و کشور و قومی، در عرصه‌های گوناگون هنری ـ ادبی و جود داشته و دارد و علت آن، نیاز انسان به تغییر و تحول و دگرگونی است و دیگر این‌که نیازها روز به روز به گونه خاص خود تجلی می‌یابند و هنرمند، خواسته و ناخواسته، خودآگاه و ناخودآگاه، به آن نیازها پاسخ می‌دهد. حال ممکن است این نیاز جنبه شخصی داشته باشد؛ چنان که کازانتزاکیس می‌گوید: «رستگاری من روشن فکر، متفکر، بسته به اودیسه است». در مجموع، نیاز به بازی‌های گوناگون (بازنویسی، بازنگری و بازآفرینی) به معنای نوسازی متون کهن، مدام با تاریخ ادب و فرهنگ بشر همراه بوده است و هنرمندان به ناگزیر و گزیر، در این راه پیش رفته و پیش می‌روند. حتی مردم و قصه‌گویان که ادعای هنرمند بودن ندارند، چنین کرده‌اند و می‌کنند. به حکم روایت‌های گوناگونی که از قصه‌های فولکلوریک می‌بینیم، متوجه می‌شویم که چگونه آن روایت‌ها تغییر و تحول می‌یابند و با بستر زمان پیش می‌روند. حتی کودکان نیز پس از خواندن و شنیدن متون کهن، به هنگامی که می‌خواهند آن‌ها را بازگو کنند و تأثیرپذیری خود را از آن منابع نشان دهند، به بازی‌های فوق می‌پردازند. قصه‌ای را از کودکی بخوانیم که برای او تراژدی رستم و سهراب را بازگو کرده‌اند و او سپس «داستان رستم و سهراب» خود را نوشته است:

«داستان رستم و سهراب»

رستم و سهراب اهل چین بودند. آن‌ها یک شهر مخصوص داشتند که به این صورت بود:

اساس استدلال سپانلو، بر ادبیات داستانی معاصر ایران بود؛ مبتنی بر این نظر که بسیاری ادبیات داستانی را برخورد ذهن نویسنده با واقعیات بیرون می‌دانند و سپانلو نام آن را «بازآفرینی» گذاشته بود. حال آن که آن داستان‌ها آثار خلق شده نویسندگان متفاوت بودند و تا آن جا که به یاد دارم، هیچ یک ریشه‌ای از فولکلور یا متون کهن در خود نداشتند. اما بازآفرینی با تعبیری که در این جا مراد نظر است، داشتن ریشه‌ای در اثر خلق شده است که آن ریشه، از بطن متون فولکلوریک و کهن، یا آثار داستانی پیش از بازآفرین (نویسنده) نشأت گرفته باشد

چی چا چو چا چو چا چی چی چو چا چو چا چی چی چو چی چا چو چون چان چین سهراب چو چی چا چو چون چان چین رستم چی چا چو چون چان چین سهراب چا چو چا چو چا چی چی چو چا چو چا چی چی چا چی چی چو چی چا چو چون چان چین رستم چی چا چو چون چان چین سهراب چا چو چا چو چا چو چا چو چا چو؛ چون چینی‌ها کمی بی‌عقل هستند. معنی این شعر به این کوتاهی است: رستم، سهراب را دوست دارد. سهراب، رستم را دوست دارد. آن‌ها یک روز تصمیم می‌گیرند که به کوسه‌گیری بروند. می‌دانید معده آن‌ها آن‌قدر بزرگ بود که اگر صد تا هم ماهی می‌خوردند، سیر نمی‌شدند. آن‌ها به راه افتادند و در ماشین، شعر درازشان را می‌خواندند. پس از ساعت‌ها به خلیج چین رسیدند. قلاب‌های کوسه‌گیری خودشان را از صندوق عقب ماشین برداشتند و به ساحل رفتند. می‌دانید طول ماشین آن‌ها به اندازه ۲ کیلومتر و عرض آن ۱ کیلومتر بود. پس از مدتی رستم ظرف ۷ کیلومتری سهراب را دید که ۳۵ کوسه گرفته است و بعد به ظرف خود نگاه کرد و دید ۳ کوسه بیشتر نگرفته است. عصبانی شد و سهراب را به بزرگ‌ترین کوسه دنیا داد و کوسه سهراب را بلعید. بعد پشیمان شد و سرش را در دهان کوسه گذاشت، ولی چون رستم بدمزه بود، کوسه مسموم شد و مرد و رستم چندین سال بدون پسرش زندگی کرد.

هنگامی اثر را بازآفرینی می‌نامیم که ریشه‌ای در متون کهن، یا حتی معاصر داشته باشد. به یاد داشته باشیم که میراث کلاسیک ادبیات معاصر، از رنسانس به این سو و حداقل از کلاسیست‌ها به بعد را شامل می‌شود و اکنون ادبیات معاصر جهان، متون کلاسیک خویش را دارد و هر نویسنده بازآفرین، می‌تواند از آن متون نیز دریافت‌هایی داشته باشد

عسل اشجاری

قصه فوق که اثری کودکانه است و نویسنده آن کودکی نه ساله، یک اثر بازآفرینی محسوب می‌شود. نویسنده همه عناصر رستم و سهراب فردوسی را به هم زده است. او رستم و سهراب خود را نوشته است. صحنه، میدان نبرد ایران و توران نیست؛ چین است و زمان، حال حاضر است و آن‌ها ماشین دارند. رستم و سهراب همدیگر را می‌شناسند و از این که پدر و فرزند هستند، باخبرند. سیر داستان (طرح) تغییر کرده و دیگر از ناآشنایی آن‌ها اثری نیست. موضوع قصه، از مبحثی تاریخی ـ ملی، به موضوعی خانوادگی تقلیل یافته و آن‌ها با هم تصمیم می‌گیرند که به کوسه‌گیری بروند. درونمایه نیز تغییر یافته. در روایت اصلی، مبحث فرزندکشی و عدم آگاهی از زندگی خویش و جبر تقدیر است، اما در این قصه مبحث، حسادت و عصبانی شدن است و خودآگاهی وجود دارد و رستم می‌داند که سهراب فرزندش است و جبر تقدیر در میان نیست و رستم عملی آگاهانه می‌کند که علتش عصبی بودن اوست. شخصیت‌پردازی حماسی ـ اسطوره‌ای نیست، بلکه بسیار رئال و طبیعی است یا بهتر است بگوییم طنز و فانتزی است؛ چون آن‌ها به زعم نویسنده، آواز چینی می‌خوانند و ماشین‌شان دو کیلومتر طول و یک کیلومتر عرض دارد و ظرف سهراب هفت کیلومتر است و بیست و پنج کوسه شکار می‌کند و بقیه ماجرا. فضاسازی از حس حماسی شاهنامه فاصله گرفته و حسی امروزی و طنزآمیز در اثر موجود است. لحن نیز حماسی نیست و طنزی فانتزی گونه است. سبک از سمبولیسم شاهنامه، به فانتزی تبدیل شده است. گرانیگاه داستان که در روایت اصلی، عدم شناخت سهراب است به وسیله رستم، در این‌جا از بین رفته و تبدیل به کوسه‌گیری شده است و دیگر عناصر نیز به تبعیت از تغییر در عناصر فوق، عملاً دگرگون شده و تنها الهامی از رستم و سهراب فردوسی در ذهن نویسنده کودک باقی مانده و آن این که رستم و سهراب، آدم‌هایی بسیار قوی و شگفت‌انگیز هستند و حال همه عناصر قصه، از این نقطه الهام سرچشمه می‌گیرند و نوشته می‌شوند.

در ادبیات بزرگسال و کودک و نوجوان هم همین گونه است. بهرام بیضایی در «مرگ یزدگرد»، از واقعه تاریخی کشته شدن یزدگرد سوم ساسانی به دست یک آسیابان، الهام می‌گیرد و نمایش‌نامه «مرگ یزدگرد» را می‌نویسد اثر فوق کاری بازآفرینی است؛ چون بیضایی از آن حادثه تاریخی الهام گرفته، درونمایه خاص خودش را به آن واقعه داده و متنی قابل تأمل نوشته که می‌توان آن را به شکلی نمادین، با برش‌هایی از تاریخ ایران تطبیق داد و به آن اندیشید. خلاصه نمایش‌نامه را بخوانیم:

«هنگام یورش اعراب به ایران و پس از ناپدید شدن یزدگرد از سپاه خود، عده‌ای از سرداران و بزرگان، او را جست و جو می‌کنند. تا این که در آسیابی، جسدی با یک صورتک زرین و لباس‌های یزدگرد می‌یابند و یقین حاصل می‌کنند که او یزدگرد است و آسیابان و خانواده‌اش را مسئول مرگ او می‌دانند. اما آن‌ها هر کدام، جداگانه داستان ورود یزدگرد و آن‌چه پیش آمده را بازگو می‌کنند؛ به گونه‌ای که سرداران، در قتل یزدگرد و شناسایی جسد به شک می‌افتند. سرانجام، مشخص می‌شود که آسیابان برای دفاع از خود، یزدگرد را کشته است. هنگامی که سرداران می‌خواهند آسیابان را مجازات کنند، سربازی با وحشت خبر نزدیک شدن سپاه اعراب را می‌دهد.» [۳۱]

در تاریخ ایران باستان ـ ساسانیان ـ آن‌چه درباره پایان مشقت بار زندگی یزدگرد سوم می‌خوانیم چنین روایت‌هایی است: «از اخلاف خسروپرویز و پسر شاهزاده شهریار و آخرین پادشاه ساسانی است (جلد ۶۳۲ م مقت ۶۵۱ م. ۳۱ هـ . ق) پس از آذرمیدخت، ایرانیان در استخر فارس، او را شاه خواندند و در آتشکده اردشیر تاج شاهی بر سرش نهادند و به یاری رستم فرخزاد، سپهبد ایران، تمام کشور زیر فرمان یزدگرد درآمد. در حالی که اعراب مسلمان تا دروازه‌های کشور آمده

بودند و پس از چند جنگ که در دوران او میان ایران و اعراب رخ داد، اعراب مسلمان بر ایرانی‌ها غلبه کردند و یزدگرد از مغرب به مشرق رفت تا از خاقان چین کمک طلبد، ولی سرانجام در اثر خیانت سردارانش، در سال ۳۱ هـ . ق در قریه زریق، نزدیک مرو، در کنار رود زریق از شعب رود مرغاب، به دست آسیابانی کشته شد و دوران سلسله ساسانی به پایان رسید.» [۳۲]

چنین روایتی را در کتب تاریخی دیگر هم می‌خوانیم. اگر به متن بیضایی مراجعه کنیم، او نیز واقعیت تاریخی زندگی یزدگرد را در اثرش منعکس کرده و سرانجام معلوم می‌شود که آسیابان او را کشته و روزگار اضمحلال سلسله‌ای فرا رسیده است. حال ممکن است مطرح شود که چرا کار بیضایی، بازنگری یا بازنویسی نیست و آن را بازآفرینی می‌نامیم؟

ضروری است ابتدا از خود بپرسیم چگونه یک اثر نوشته می‌شود؟ آن چه درباره همه نویسندگان جهان صدق می‌کند، این است که در آغاز سوژه‌ای، جرقه‌ای، فکر و تصویر و اندیشه‌ای در ذهن نویسنده پیدا می‌شود. سپس هنرمند برای آن سوژه، طرحی ـ چه کامل، چه ناکامل ـ می‌ریزد و بعد نوشتن شروع می‌گردد. باز باید از خود پرسید که سوژه چگونه به ذهن نویسنده می‌رسد؟ منابع ارسالی سوژه به ذهن نویسنده بسیار است: زندگی و تجربه شخصی او، زندگی دیگران، حوادث دوروبر، تاریخ و آن چه بر بشر گذشته، متون کهن، فولکلور و ... در این جا حادثه‌ای تاریخی، مأخذ اولیه، جرقه اولیه و زمینه پیدایی سوژه در ذهن بیضایی است.

سوژه این است؛ در تاریخ آمده که یزدگرد در جنگ‌هایش از اعراب شکست می‌خورد، متواری می‌شود، به آسیابی می‌رود و در آن جا آسیابان به رخت و لباس او چشم می‌دوزد، تحریک می‌شود و او را می‌کشد. هنوز طرحی داستانی که بتوان برای آن متنی نوشت، وجود ندارد. آن چه سوژه به نویسنده می‌دهد، یک خبر است؛ گزارشی تاریخی.

نویسنده، طرح خود را به این گونه می‌ریزد؛ با نا پدید شدن یزدگرد، عده‌ای از بزرگان به دنبال او راه می‌افتند و او را در آسیابی کشته می‌یابند. آن‌ها از آسیابان و زن و دخترش، علت مرگ یزدگرد را جویا می‌شوند. آسیابان به گذشته برمی‌گردد؛ یزدگرد ژنده، اما با کیسه‌ای زر، داخل آسیاب می‌شود و می‌گوید که شاه ایران است و از آسیابان می‌خواهد که او را بکشد، چون شهامت خودکشی ندارد، اما آسیابان نمی‌پذیرد. یزدگرد با اشاره به سرنوشت پسر آسیابان و بی‌ابرو ساختن دختر او، می‌کوشد آسیابان را تحریک کند که او را بکشد، اما باز آسیابان نمی‌پذیرد. سپس دختر می‌گوید که یزدگرد، آسیابان را به دنبال غذا به بیرون فرستاد تا با تحریک همسر آسیابان، او را بکشند. آسیابان برمی‌گردد، یزدگرد به او حمله می‌کند و در جدال آن‌ها یزدگرد کشته می‌شود. حال آن‌ها قاتل شاه هستند و بزرگان در صدد مجازات‌شان که سربازی داخل می‌شود و خبر می‌دهد که اعراب می‌آیند...[۳۳]

از آغاز پیدایی انسان و قصه‌ها و افسانه‌ها، الهام به گونه‌های مختلف بوده و عامل پیدایی آثاری بسیار در عرصه هنر و ادب شده است

براساس طرح فوق، نمایش‌نامه نوشته می‌شود، شخصیت‌ها هویت پیدا می‌کنند و سیر ماجرا با فلاش‌بک هایی به سرانجام می‌رسد و صحنه و فضاسازی شکل می‌گیرد و دیگر عناصر نمایشی به یاری اثر می‌آیند تا به پایان می‌رسد. آن چه بیضایی از تاریخ وام و الهام گرفته، همان حادثه تاریخی است که روایت شده و دیگر عناصر نمایشی، همه ساخته و پرداخته ذهن اوست. تا آن جا که راقم این سطور اطلاع دارد، متنی از قبل در اختیار او نبوده تا طرح و دیگر عناصر نمایشی را از آن متن دریافت کند. اگر چنان متنی باشد، اثر را به بازنگری نزدیک می‌کند و باید متن اصلی و نمایش‌نامه بیضایی را با آن سنجید و نشانه‌های اثبات بازنگری را بیان کرد.

اما آیا هر متنی که بازآفرینی شد، لزوماً اثری هنری ـ ادبی محسوب می‌شود؟ به یقین چنین نیست و در عرصه ادب و هنر، معیارهای گوناگونی برای تشخیص سره از ناسره وجود دارد که با عناوینی چون خوب، بد، متوسط، خلاق و غیرخلاق، ژورنالیستی و هنرمندانه، سطحی و عمیق، هنرمندان و غیرهنرمندانه و ... اثر ارزش‌گذاری می‌شود. نحوه قضاوت براساس کل و اجزای اثر است. منتقد با معیارهای خود به کالبدشکافی اثر می‌نشیند و با بررسی یک یک عناصر آن، سرانجام به جمع‌بندی می‌رسد و فرضاً می‌گوید که به دلایلی چند، اثر خلاقانه است یا غیرخلاق و یا ساده و سطحی و به همین دلیل است که اثری بازنویسی شده و خلاق، به مراتب بهتر از اثر بازآفرینی شده و سطحی است. نباید فکر کنیم که چون نویسنده از یک متن کهن یا فولکلوریک الهام گرفته و کاری بازآفرینی کرده و عملی آفرینشی انجام داده، حتماً از یک اثر بازنویسی یا بازنگری ارزشمندتر است. بسیار پیش می‌آید و در عرصه ادب کودک به فراوانی دیده شده که کسانی با الهام از اثری کهن یا شناخته شده، دست به تولید کاری بازآفرین زده‌اند، اما هم اعتبار آن کار را زیر سؤال برده‌اند و هم اثری ضعیف به وجود آورده‌اند. به این علت است که گفته می‌شود ارزش‌گذاری هرگونه ادبی، در چارچوب معیارهای خود آن گونه انجام گیرد. حال آن که ممکن است از جهاتی، مثلاً منتقدی از منظر ادبیات تطبیقی با آثار برخورد کند که این نگاهی دیگر است.

اما بازآفریدن اثری دیگر، کاری سخت و دشوار است. بازآفرین باید لزوماً ادبیات کهن و معاصر را به خوبی بشناسد.

به صرف این که نویسنده طرحی نو در مورد قصه‌ای کهن به ذهنش رسید، نمی‌تواند دست به نوشتن بزند؛ چون قبل از هر چیز باید ابزار و کار نوشتن را به خوبی بداند و عناصر و گونه و سبک‌ها و مکاتب ادبی را بشناسد. البته بسیاری بدون شناخت، چنین کارهایی می‌کنند و عملاً لقمه‌ای برای دهان تلویزیون یا مطبوعات کودک می‌سازند؛ وگرنه خلق اثر نو کاری ساده نیست.

یک بازآفرینی، گاه نویسنده‌ای ساختارشکن است. رستم، سهراب را در شاهنامه می‌کشد. حال بازآفرین می‌خواهد اثری خلق کند که رستم، سهراب را نکشد. به این گونه، ساختار داستان به هم می‌ریزد و عناصر اثر، به شکلی دیگر باید عمل کنند. روایت چگونه جریان خواهد یافت؟ تنها این کافی نیست که به اندیشه گریزاندن سهراب از مهلکه مرگ بیندیشیم. مهم‌تر آن است که بتوانیم این اندیشه را در چارچوب اثر، حقیقت مانند و باورپذیر سازیم.

درگیر شدن با ساختارهای یک اثر و شکستن آن ساختارها و ایجاد طرحی نو، می‌تواند در آغاز مبتنی بر اصل تضاد باشد. به این شکل که وقتی مخاطب اثر را می‌خواند، نویسنده با ذهنیت از پیش ساخته و پرداخته او درگیر می‌شود. اجرای نمایش‌نامه‌ای را در تالار هنر دیدم که نویسنده کوشیده بود گرگ قصه بز زنگوله پا را متنبه سازد و او را در جریان نمایش‌نامه، به گرگی مهربان که بزغاله‌ها را نمی‌خورد ، تبدیل کند. چنین روندی در قصه، با ساختار اصلی قصه در تضاد است و نمایش‌نامه‌نویس طرحی نو دارد، اما سخت‌تر از همه چیز، حتی اندیشه مهربان کردن گرگ، توجیه حقیقت مانندی و باورپذیر ساختن سازه‌های جدید است. اگر سه عامل پایداری نخستین، ناپایداری، پایداری واپسین را سه ا بزار مهم روند داستانی قصه بز زنگوله پا و عامل ناپایداری را گرگ بدانیم، چنان که هست، نویسنده با مهربان ساختن او، عامل ناپایداری را حذف کرده و ساختاری جدید و خطی به آن داده و انگیزه تعقیب ماجرا را از مخاطب گرفته است. نمایش‌نامه‌نویس کوشیده بود یک عامل بیرونی ـ عینی را که تضاد گرگ با بزهاست، به عاملی درونی ـ ذهنی که مهربانی است، تبدیل کند، اما عملاً در سیر نمایش‌نامه، چنین تغییری باورپذیر نگشته بود. در نوع بازآفرینی متکی بر تضاد، معمولاً اندیشه‌ای، شخصیتی حذف و چیزی دیگر جایگزین آن می‌شود. پدیده جایگزین باید قوی‌تر از پدیده حذف باشد تا مخاطب با شگفتی، از اثر بازآفرینی شده لذت ببرد. ساده‌ترین شیوه این است که نوع تغییر و پدیده نو و تازه، از جنس آن چیزی باشد که حذف شده است.

در نمایشـنامه فوق، آن‌چه گرگ را وادار به مهربانی می‌کرد، عاملی قوی نبود، بلکه خواست نمایش‌نامه‌نویس بود و او می‌خواست چنان باشد. ضرورت چنین رفتاری از دل متن بیرون نیامده بود. حال برای آن‌که مهربانی از بطن اثر سر بیرون آورد، شاید این گونه بهتر بود که خانم بزی نسبت به بزغاله‌ها بی‌تفاوت، نامهربان و قصی‌القلب باشد و بزغاله‌ها را سرخود رها کند و به دنبال خواسته‌های خود برود و بزغاله‌ها که تشنه محبت مادرانه هستند، از بد حادثه با گرگ برخورد کنند و گرگ که توله‌هایش را شکار کرده‌اند، به لحاظ عاطفی نیازمند توله‌هایی دیگر است و تا آن‌ها ـ بزغاله‌ها ـ رابو می‌کند، حس مادرانه‌اش بیدار و ارضا می‌شود. این‌گونه، نیازها از یک جنس شده‌اند؛ چون در سویی خانم بزی نامهربان است و از سویی گرگ مهربان و روند متن، باید مهربان شدن گرگ و نامهربان بودن خانم بزی را به لحاظ ساختار داستانی، باورپذیر کند. شاید فکر کنیم که مساعدترین راه بازآفرینی، شیوه تضاد باشد؛ چون بازآفرین طرح قبلی را ساختارشکنی می‌کند، انگیزه و عامل متضاد را محور کارش قرار می‌دهد و شروع به نوشتن می‌کند، اما باید گفت که بخشیدن ساختار داستانی و پیاده کردن عنصر حقیقت مانندی در اثر تازه، سخت‌تر از طرح عنصر تضاد است. به واقع این نوع بازآفرینی، قدرتی هنرمندانه می‌طلبد. مثالی در این زمینه، به درک قضیه بیشتر کمک می‌کند:

قصه حماسی رستم و سهراب در شاهنامه و کشته شدن سهراب به دست رستم، یکی از قصه‌های تراژیک و دردناک شاهنامه است و از سویی، به عظمت اسطوره‌ای رستم ضربه وارد می‌کند. فردوسی هوشیارانه نشان می‌دهد که اسطوره‌ها هم شکستنی هستند و ضربه‌پذیری آن‌ها نیز حماسی و دردناک است. طرح قصه روشن و آشکار است و عبارت از این است که سهراب، پدر خویش را نمی‌شناسد. او برای پیدا کردن پدر راه می‌افتد و در توطئه‌ای که تورانیان می‌چینند، او ناخواسته و نادانسته به جنگ

درگیر شدن با ساختارهای یک اثر و شکستن آن ساختارها و ایجاد طرحی نو، می‌تواند در آغاز مبتنی بر اصل تضاد باشد. به این شکل که وقتی مخاطب اثر را می‌خواند، نویسنده با ذهنیت از پیش ساخته و پرداخته او درگیر می‌شود

پدرش می‌رود و پدر، نشناخته و ندانسته، فرزند خویش را می‌کشد و تراژدی رستم و سهراب، به پایان دراماتیک خود ختم می‌شود. اثری دیگر داریم به نام «برزو نامه» که منظومه بزرگی است درباره برزو، پسر سهراب از زمان تولد او تا بزرگ شدن و سپس به جنگ رستم رفتن او. این منظومه به سبک و سیاق شاهنامه سروده شده و سرایش آن را به «عطاء بن یعقوب، معروف به عطایی رازی»[۳۴] نسبت می‌دهند.

برزونامه به نوعی بازآفرینی قصه رستم و سهراب است. در آن، شاعر ساخته داستانی رستم و سهراب را به هم زده، اثر تراژیک رستم و سهراب را به اثری رمانتیک تبدیل کرده است.

«آغاز سرگذشت برزو، به تمام معنی شبیه آغاز داستان سهراب است. بدین معنی که سهراب پیش از جنگ با ایرانیان در زمین شنگان، به دختری «شهرو» نام دل باخت و با وی بیارمید. شهرو از سهراب بار گرفت و سهراب هنگام رحیل، انگشتری خود بدو داد تا نشانی از وی باشد. چون کودک از مادر بزاد، برزو نام گرفت و مادرش تا بیست سالگی نسبش را از وی پنهان داشت؛ زیرا می‌ترسید که به گرفتن کین پدر به جنگ رستم رود. روزی افراسیاب هنگام فرار از برابر رستم، به شنگان رسید و برزو را آن جا دید و از برز و بالای آن شادمان شد و وی را نزد خود خواست و بپرورد و به جنگ ایرانیان فرستاد. برزو به دست ایرانیان اسیر شد و آن گاه از نسب خود آگاهی یافت و در شمار پهلوانان ایرانِ درآمد.»[۳۵]

همان‌طور که ملاحظه می‌کنید، نسبتاً طرح داستانی «رستم و سهراب» و «برزو نامه» شبیه هم هستند و هر دو از حکایات مکتوب و شفاهی ریشه گرفته‌اند، اما گرانیگاه دو اثر متضاد هم است. در رستم و سهراب، مبحث فرزندکشی است و اثری تراژیک محسوب می‌شود و در برزو نامه، عکس رستم و سهراب است و در پایان رستم، برزو را به وسیله مادر برزو می‌شناسد و خنجر را از گلوی او برمی‌دارد و قصه به پایان می‌رسد.

حال خلق برزونامه مبتنی بر چه انگیزه‌ای بوده؟ موضوع قابل تأمل است. آیا قصه‌گویان پیری که رستم و سهراب را روایت کرده‌اند، از آن فاجعه اشک در چشم خویش و مخاطبان دیده و به روایتی ساختار شکنانه دست زده و با برزونامه، نیّت لبخند نشاندن بر لب مخاطبان خود داشته‌اند؟ یا ضرورت زمان بوده؟ هر چه بوده، در سیر تاریخ حماسه سرایی ایران، در خور تحقیق و تفحص است. آن چه از منظر بازآفرینی ضرورت دارد، خلق اثری است که بتواند شانه به شانه شاهنامه ـ قصه رستم و سهراب ـ حرکت کند و از آن به لحاظ ساختارِ قصه‌ای پس نماند و چون آن در ذهن و یاد مردم بماند. با آن که به نوشته استاد صفا: «برزو نامه از بزرگ‌ترین منظومه‌هایی است که به تقلید از شاهنامه و از روی داستان‌های قدیم ساخته شده است ... از مطالعه این کتاب «برزونامه» به خوبی برمی‌آید که مراد گوینده، تهیه ذیلی بر شاهنامه فردوسی بوده. منتهی به عظمت از اصل درگذشته است.»[۳۶]

در این روایت، مهم این است که «درگذشتن» را به معنی «عبور کردن، گذشتن» بگیریم یا به معنی «فوت کردن، مردن». استاد صفا می‌نویسد: «سبک و روح سخن دراین منظومه، کاملاً ساده و به تمام معنی حماسی است و در روایات آن به هیچ روی تباهی و فسادی ملاحظه نمی‌شود. مرتبه گوینده آن در استادی، بلافاصله پس از مقام اسدی است... از لحاظ ترتیب میدان‌های جنگ و تسلسل وقایع و وصف پهلوانان و استعمال کلمات و ترکیبات حماسی، از گرشاسپنامه اسدی بهتر و زیباتر است.»[۳۷]

اما سخن این است که چه عاملی رستم و سهراب را قصه‌ای می‌کند که با تاریخ جریان می‌یابد و زمان نمی‌شناسد و تا به امروز از آن فیلم و نمایش‌نامه و بازنویسی و بازنگری و غیره می‌بینیم، اما برزونامه در آرشیو متونی که از شاهنامه تقلید شدند، باقی می‌ماند؟ روایت‌گران هر دو قصه مردم هستند؛ همان قصه‌گویان پیر باستانی و آن‌ها قصه رستم و سهراب را در روایت دیگر خود به نام برزو نامه بازآفرینی کرده‌اند. این بازآفرینی مبتنی بر تضاد است؛ رستم در آن‌جا می‌کشد، در این‌جا نمی‌کشد. سهراب در آن‌جا می‌میرد، برزو در این‌جا نمی‌میرد. تهمینه در آن‌جا حضور ندارد، شهرو در این‌جا حضور دارد (به هنگام جنگ رستم با برزو). پایان آن اثر تراژدی و تلخ است، پایان این یکی رمانتیک و شیرین. آن اثر فرزند کشی است، این اثر فرزند ـ نوه ـ ستایی. اما چرا رستم و سهراب در حافظه تاریخی اکثر مردم ایران زمین می‌ماند و مانده است و خواهد ماند، اما برزونامه درحافظه تاریخی متون کهن ایران زمین و فقط در ذهن محققین می‌ماند؟

در مباحث نظری متون کلاسیک، تأثیرپذیری و تأثیرگذاری به فراوانی بوده و هنرمندان از آثار یکدیگر الهام می‌گرفته‌اند که به اشکال متفاوت بروز می‌کرده است. به روایت فوئنتس، ادبیات هیچ گاه یتیم نبوده و همیشه از پدر و مادری بخشنده و مهربان بهره برده است

استدلال فوق چند عامل را پیش‌بینی می‌کند:

الف) شاهنامه پیش از برزونامه سروده شده است.

ب) سراینده برزونامه به تقابل با سراینده شاهنامه برخاسته است

پ) سراینده برزونامه بازآفرینی مبتنی بر تضاد را انتخاب کرده و چنین انتخابی به لحاظ ساختار دراماتیک، برابر با ساختار شاهنامه نیست

ت) طرح داستانی برزونامه نسبتاً چنان رستم و سهراب پیش می‌رود و کپی از روی آن است

ث) ساختارزبانی ـ بیانی فردوسی در زمانه خود و پس از آن بکر و خلاقه است و سراینده برزونامه، همان زبان را تقلید می‌کند و زبان خاص خود را عرضه نمی‌کند

ج) مخاطب، اثری چون شاهنامه را خوانده، خواستنی فراتر از آن دارد

چ) عناصر حقیقت ـ مانندی و باورپذیری در شاهنامه قوی‌تر است و ...

اشتباه‌آمیزترین نظریه را در کتاب «کودکان و ادبیات رسمی» می‌خوانیم؛ بدین‌گونه: «بازآفرینی: نوعی بازنویسی است براساس آفرینشی مجدد بر اثری کهن، بدون دخل و تصرف در چارچوب و خطوط اصلی اثر. درونمایه با نگرش و پرداختی نو عرضه شود

پی‌نوشت:

۱ – **فرهنگ فارسی**، معین، ص ۴۵۲

۲ – **فرهنگ عمید**، حسن عمید، ص ۱۸۷

۳ – **فرهنگ زبان فارسی**، مهشید مشیری، ص ۱۱۴

۴ – **برهان قاطع**، به اهتمام دکتر معین، جلد اول، ص ۲۱۷

۵ – **فرهنگ عمید**، ص ۷۰

۶ – **فرهنگ معین**، دکتر معین، ص ۷۲

۷ – **فرهنگ زبان فارسی**، ص ۲۰

۸ – **انتخاب و انطباق ادب فارسی**، محمد جعفر محجوب، ص ۳۲

۹ – **۳۹ مقاله درباره ادبیات کودکان**، شورای کتاب کودک، ص ۸۶

۱۰ – **ادبیات کودکان**، یهمن رازانی، ص ۲۹

۱۱ – **واژه‌نامه هنر داستان نویسی**، جمال میرصادقی، میمنت میرصادقی، ص ۲۹

۱۲ – **هوای تازه**، احمد شاملو، ص ۳۳۵ ـ ۳۳۶

۱۳ – **مکتب‌های ادبی**، رضا سید حسینی، ص ۲۱

۱۴ – **سخنی درباره ادبیات کودکان و نوجوانان**، محمود حکیمی، ص ۳۱

۱۵ – **حکایات سندباد بحری**، جلال ستاری، ص ۴۶

۱۶ و ۱۷ – **شیخ در بوته**، جعفر پایور، ص ۱۵۵ـ۱۷۲

۱۸ – **کودکان و ادبیات رسمی**، صدیق هاشمی نسب، ص ۴۳

۱۹ و ۲۰ و ۱۲ – منبع پیشین، ص ۸۶

۲۲ – **فرهنگ مردم**، شماره ۱۳، ص ۱۲۵

۲۳ – **درباره ادبیات کودکان**، ماکسیم گورکی، ص ۲۹ ـ ۳۰

۲۴ – **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**، ص ۵۶

۲۵ – **واژه‌نامه هنر شاعری**، میمنت میرصادقی، ص ۲۱

۲۶ – **فرهنگ معین**، جلد یک، ص ۱۰۹۴

۲۷ – **برگزیده شعرهای شهریار**، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ص ؟

۲۸ – **واژه‌نامه هنر شاعری**، ص ۸۳

۲۹ – **یوسفی که می‌خواستم**، محمدرضا یوسفی، نشر پیدایش، سال ۱۳۸۰

۳۰ – **مسیح باز مصلوب**، نیکوس کازانتزاکیس، مترجم محمد قاضی، ص ۶

۳۱ – **ایلیاد، هوم**، مترجم سعید نفیسی، صص ۲–۴

۳۲ – **فرهنگ نمایش‌نامه‌های ایران (زیرچاپ)**، عباس جهانگیریان، نسرین اسدی

۳۳ – **فرهنگ معین**، جلد ۶، ص ۲۳۳۲

۳۴ – **فرهنگ نمایش‌نامه‌های ایران**

۳۵ – **فرهنگ معین**، ص ۲۵۴

۳۶ – **حماسه‌سرایی در ایران**، دکتر ذبیح‌الله صفا، ص ۳۰۳

۳۷ – منبع پیشین، ص ۳۰۳

۳۸ – پیشین، ص ۳۰۴ ـ ۳۰۹