از بازخوانی سنت تا بازآفرینی متن مدرن: گونه‌های اقتباس و تأثیرپذیری در نمایشنامه‌های رضا قاسمی

دکتر مریم رامین‌نیا*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبدکاووس
محمدرضا ابراهیمی ایور**

چکیده

بازخوانش و بازآفرینی متنهای ادبی افزون بر ایجادِ امکان گفت‌وگوی بینامتنی، انتقال و غنای مفاهیم، منجر به آفرینش آثاری می‌شود که به سلیقهٔ مخاطبِ هم‌عصر با آن نزدیکتر است. اقتباس از آثار ادبی همواره به مثابهٔ یکی از روشهای خلق آثارِ جدید در هنر و ادبیات مطرح بوده است. رضا قاسمی، نویسنده و نمایشنامه‌نویس معاصر، در نگارش نمایشنامه‌هایش از ظرفیت ادب فارسی بهرهٔ فراوان برده است. برخی از نمایشنامه‌های رضا قاسمی از متون سنتی ادب فارسی و برخی دیگر از آثار نمایشی و داستانی مدرن اقتباس شده‌اند. این پژوهش شیوه‌های اقتباسی قاسمی را براساس الگوی بازخوانی، بازنگری، بازآفرینی و با تأکید بر نظریه دبورا کاراتمل می‌کاود. به این منظور پنج نمایشنامه از مهمترین نمایشنامه‌های اقتباسی رضا قاسمی که براساس متنهای سنتی و معاصر به نگارش درآمدند، برگزیده شد و پس از تطبیق جزء به جزء با متن مبدأ، میزان، چگونگی، نوع و هدف و سطح اقتباس یا برداشت رضا قاسمی از آنها تبیین شد. بررسی نمایشنامه‌های قاسمی نشان می‌دهد وی در نمایشنامه‌هایی که در ایران نوشته شده متون سنتیِ ادب فارسی را بازخوانی کرده و در دو نمایشنامه‌ای که در خارج از ایران نوشته شده‌اند، از نمایشنامه‌ها و داستانهای مدرن اروپایی اقتباس کرده است. نمایشنامه‌های «چو ضحاک شد بر جهان شهریار»، «ماهان کوشیار» و «معمای ماهان معمار» به ترتیب از داستان ضحاکِ شاهنامه فردوسی و داستانهای هفت پیکر نظامی برگرفته شده‌اند و

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۳/۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۹/۲٤

* نویسنده مسئول maryam.raminnia@gmail.com
**کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبدکاووس

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

نمایشنامه‌های «حرکت با شماست مرکوشیو» و «تمثال» از متنهای مدرن. آن دسته از نمایشنامه‌هایی که از ادب کلاسیک فارسی اقتباس شده عمدتا از نوع اقتباس بازخوانی، بازنگری و انتقال مفاهیم بوده و نمایشنامه‌های مدرن او به رغم انتقال و تفسیر مفاهیمِ متنهای مبدأ، به دلیل پیرنگ جدید و پردازش شخصیتها، در فضایی متفاوت خصلت بازآفرینانه دارند.

کلیدواژه‌ها: بازخوانی، بازآفرینی، انتقال، اقتباس، رضا قاسمی.

۱. درآمد

رضا قاسمی با انتشار نمایشنامهٔ «کسوف» (۱۳٤۷) در مجلهٔ خورشید فعالیت رسمی خود را در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی آغاز کرد و بعدها نمایشنامه‌های موفقی را به صحنه برد. نمایشنامه‌های صفیه موعود (۱۳۵۰)، نامه‌هایی بدون تاریخ از من به خانواده‌ام و بالعکس (۱۳۵۳)، چو ضحاک شد بر جهان شهریار (۱۳۵۵)، اتاق تمشیت (۱۳۵۸)، خوابگردها (۱۳٦۰)، ماهان کوشیار (۱۳٦۲)، معمای ماهان معمار (۱۳٦٤)، در فاصلهٔ سالهای ۱۳۵۰ تا ۱۳٦٤ نوشته شدند. قاسمی در پاریس دو نمایشنامهٔ «حرکت با شماست مرکوشیو» (۱۹۹۰) و «تمثال» (۱۹۹۲) را نوشت و پس از آن برای همیشه با تئاتر وداع کرد و به نوشتن رمان روی آورد. اولین رمان قاسمی، همنوایی شبانه ارکستر چوبها (۱۹۹٤م) نام دارد که جایزه‌های متعددی را نصیب خود کرده است. از جمله: بهترین رمان از منظر منتقدان و نویسندگان مطبوعات، بهترین رمان بنیاد گلشیری و تندیس ویژهٔ رمان تحسین شدهٔ جایزه مهرگان ادب. «چاه بابل و وردی که برّه‌ها می‌خوانند» از دیگر رمانهای او هستند که همگی در خارج از ایران نوشته شده‌اند.

این پژوهش به نمایشنامه‌های اقتباسی رضا قاسمی پرداخته است. از میان نمایشنامه‌های رضا قاسمی، «چو ضحاک شد بر جهان شهریار، ماهان کوشیار، معمای ماهان معمار، حرکت با شماست مرکوشیو» آشکارا اقتباسی هستند. گفته می‌شود نمایشنامهٔ تمثال از نمایشنامهٔ دشمن مردمِ هنریک ایبسن اقتباس شده است که روساخت نمایشنامه جز چند دیالوگ، اقتباس مشهودی را نشان نمی‌دهد و به نظر می‌رسد عنوان «تأثیرپذیری» برای این نمایشنامه مناسب‌تر باشد تا اقتباس.

۲. پیشینهٔ پژوهش

جز پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها»از حسین احدی‌قورتولموش

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

که در سال ۱۳۹۰ در دانشگاه محقق اردبیلی دفاع شده است و تعداد کمی مقاله که آن هم بر رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها* نوشته شده است درباره نمایشنامه‌های رضا قاسمی پژوهشی انجام نشده است. پژوهش پیش رو با بررسی اقتباس در آثار نمایشی رضا قاسمی، ضمن معرفی این آثار، چگونگی اقتباس و پیوند اثر اقتباس شده با متن مبدأ را تبیین می‌کند و نشان می‌دهد کنش اقتباس در بیشتر موارد، ایجاد رابطهٔ بینامتنی و گفت‌وگو میان متن با سنتهای پیشین یا هم‌عصر خود است و بدین شیوه، آنها را تفسیر و بازارزش‌گذاری می‌کند و از این رهگذر مضامین مورد نظر نویسنده، برجستگی بیشتری می‌یابد.

۳. بحث و بررسی

۳-۱ اقتباس

اقتباس در لغت به معنای گرفتن، فراگرفتن آتش است. تاج المصادر و ناظم الاطباء، اقتباس را از کسی فایده و دانش گرفتن و پیروی کردن معنا کرده‌اند (دهخدا، ذیل اقتباس). در اصطلاح ادبی، اقتباس، الگو گرفتن از آثار پیشین یا هم‌عصر است که در ژانرهای گوناگون نوشته و آفریده شده‌اند. در کنش اقتباس، متنی که متولد می‌شود بر اساس نوع و میزان اقتباس، درجاتی از تفاوت و تشابه از متن مبدأ را در خود انعکاس می‌دهد. آندره بازن، نظریه پرداز فیلم، در کتاب «سینما چیست؟» اقتباس را «ویژگی ثابت هنر» دانسته است (بازن،۱۳۸۲: ٤١). باید گفت که نوشتن یک کار اقتباسی، هم یک مهارت و هم یک چالش است.

> واژه اقتباس به مفهوم تطبیق[1] و به مفهوم جابه‌جایی از یک رسانه به رسانهٔ دیگر است. اقتباس به مفهوم آن است که بتوان با ایجاد تغییرات و اصلاحات در ساختار اثر، کارکرد و شکل آن را در رسانهٔ جدید تغییر داد. در حقیقت باید گفت در کار اقتباسی، کار با رمان، کتاب، نمایش، مقاله آغاز می‌شود (فیلد، ۱۳۸۹: ۳۱۲).

بنابراین، اقتباس در اصطلاح ادبی آفرینش یک اثر ادبی ـ هنری است که در امتداد یا به موازات اثرهای پیش/ همزمان به وجود آمده است که می‌تواند درون یک ژانر صورت گیرد یا از ژانری به ژانری دیگر و از رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر باشد.

> اقتباس درون رسانه‌ای، مانند اقتباس از یک داستان یا نمایشنامه برای خلق داستان یا نمایشنامهٔ جدید است. اقتباس از رسانهٔ همگون مانند اقتباس از یک رمان و یا

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

یک نمایشنامه برای ساخت یک فیلم است. اقتباس از رسانهٔ غیر همگون، بین رسانه‌هایی انجام می‌شود که فاقد ابزار و عناصر مشترک می‌باشند. مانند اقتباس از یک قطعهٔ موسیقی برای ساخت یک فیلم (اکبرلو، ۱۳۸٤: ٤ و ٦).

در صنعت فیلم‌سازی، اقتباس از ادبیات داستانی و نمایشی تا پیش از دهه‌های آغازین قرن بیستم رایج نبود. در سال ۱۹۲۰و۱۹۳۰ کم‌کم میان صنعت فیلم‌سازی و مدرنیسمِ ادبی رابطه‌ای برقرار شد که هر چند در «ابتدا این رابطه سرد بود، به تدریج قوت گرفت؛ چنانکه ویلیام فاکنر به عنوان رمان‌نویس به هالیوود کشیده شد. (Cartmell and whellehan,2007:91) و پس از آن اقتباس از رمانها و نمایشنامه‌ها در سینما و تئاتر رونق بیشتری گرفت. اما پیش از الفت میان سینما و ادبیات، اقتباس در ژانرهای گوناگون: از ادبیات منظوم به منثور و بالعکس، از ادبیات داستانی به نمایشی، از داستان به داستان و از نمایشنامه به نمایشنامه صورت می‌گرفت که در کنش دوسویهٔ معرفی و شناساندن ارزشهای متن مبدأ و به روز کردن آن متناسب با نیازهای اجتماعی و فرهنگیِ مخاطب، بازتعریف و خلق آثار ادبی را به بار آورده است. بر این اساس، اقتباس در بیشتر موارد، کنش بینامتنی است.

توارد متنهای مختلف و سنتهای متنی در انگیزش واکنش بینامتنی بروز می‌یابد؛ تی اس الیوت در مقاله خود با عنوان «سنت و استعداد فردی» در تبیین اقتباس از اصطلاح علمی وام می‌گیرد. الیوت اقتباس را همچون واکنشی شیمیایی میان میراث ادبی و هنرمند تلقی کرد که منجر به ترکیبی جدید می‌شود (Sanders, 2006 :18).

زمانی که بینامتنها از تمامیت خود کناره بگیرند، خود را با اصطلاحات متنوع‌تری تجهیز می‌کنند. به یک معنا متن اقتباس شده بر حسب نوع و میزان اقتباس، می‌تواند «پارودی[۲]، برگردان[۳]، تفسیر، تقلید یا پاستیژ[٤]، جعل[٥] و[٦]، تقلید هجوآمیز[۷]، بازنگری[۸]، بازارزش‌گذاری[۹]، بازنوشت[۱۰] و انعکاس[۱۱] نام گیرد. همانطور که این فهرست نشان می‌دهد، تلقی از اقتباس متفاوت و حتی متضاد است» (Sanders, 2006: 18). اقتباس تلاشی است برای ایجاد متنهایی جدید بر الگوی متنهای پیشین و احیانا سنتی، که برآیند آن، تولید متنی متفاوت و درک‌پذیر برای مخاطبان عصر خود است و به یک معنا به روزرسانی متنهای سنتی است؛ البته متن اقتباس شده به دنبال زدودن یا مصرف کامل متن مبدأ نیست.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

> بسیار ضروری است که متن منبع بتواند فرایند خوانشهای متفاوت و هم‌عرضی را استمرار بخشد که کارکرد فرهنگی دارند و در عین حال تجربه لذت را در درک روابط بینامتنی برای خواننده تدوام دهد؛ چرا که بخشی از فعالیت ناخودآگاه و شکل‌نایافتهٔ حس و ادراک، از درک تشابه و تفاوت میان متنها برانگیخته و ایجاد می‌شود (Sanders, 2006: 25).

در اقتباس، این پرسش پیش روست که آیا متن اقتباس شده باید به متن اصلی وفادار باشد یا نه؟ معمول این است که خلاقانه‌ترین کنش اقتباسی جایی رخ می‌دهد که متن اقتباس شده به متن مبدأ وفادار نباشد و در این شیوه است که بازآفرینی و خلق متن جدید معنا می‌یابد. شاید از اینروست که در بیشتر متون اقتباس شده درجاتی از تغییر مشاهده می‌شود. میزان تغییر متن، بسته به هدف اقتباس‌کننده و خلاقیت وی متفاوت است. روشن است که اگر متن استقباس‌شده به تمامی وفادار به متن مبدأ باشد، متن تولیده شده از تقلید صرف و بازنویسیِ ساده فراتر نمی‌رود. از اینرو بررسی نوع و میزان اقتباس براساس میزان وفاداری و انعکاس و انتقال از متن مبدا تبیین می‌شود.

۳-۱-۱ انواع اقتباس

۳-۱-۱-۱ اقتباس آزاد

در این نوع اقتباس، محدودیتی در شیوه و میزان برداشت محتوا و سبک اثر وجود ندارد.

> در اقتباس آزاد نویسنده ایده یا اندیشه یا قالب اصلی اثر اولیه را برمی‌دارد و اثری کاملا متفاوت خلق می‌کند. اقتباس‌کننده در اقتباس آزاد به طور کاملا مستقل از اثر اولیه به خلق اثری جدید می‌پردازد. اینجاست که نقش یک نویسنده در فرایند اقتباس اهمیت بیشتری پیدا می‌کند (نصیری، ۱۳۹۳: ۵۸).

اقتباس آزاد در فرم ادبی و داستانی انواعی دارد که می‌توان به بازنگری، وام گیری عناوین و بازآفرینی اشاره کرد.

بازنگری: در این نوع اقتباس، نویسنده نگرش شخصی خود را در محتوا و مضمون اثر اقتباس‌شده درمی‌آمیزد. به یک معنا این اقتباس، خلق اثری جدید بر مبنای اثر اقتباس شده است که بر زمینه‌ها و پایه‌های آن بنا شده، ولی بر اساس نیاز عصر نویسنده به روز شده است. در واقع، «اقتباس‌کننده در بازنگری، نظر شخصی خود را در بخش درونمایه

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

اعمال می‌کند. این کاربرد مانند تعمیر ساختمانی کهن است که تنها بخشی از آن را کاملاً تخریب کرده و به شیوهٔ معماری جدید بسازند» (جلالی، ۱۳۹۲: ۵).

وام‌گیری از عناوین: در وام‌گیری از عناوین، اقتباس‌کننده اسامی و عناوین موجود در متن اصلی را در عنوان یا درون متن به کار می‌برد. اقتباس یک نویسنده به شیوهٔ وام‌گیری از عناوین، «می‌تواند سرنخهای دقیق درباره تفکر نویسنده، جهت خاص فکری او و البته مضمون موجود در اثر به مخاطب ارائه دهد. بی‌تردید این نوع اقتباس با هدف تداعی چیزی در متنِ مبدأ و گفت‌وگو با آن انجام می‌گیرد» (اسکولز، ۱۳۸۸: ۲۳). عنوان داستان، برچسبی است که نویسنده به یاری آن داستان خود را جذاب و از سایر داستانها متمایز می‌کند و این تنها چیزی است که در جلب نظر خواننده به داستان موثر است. براساس تئوری کارتمل، «شباهت سازی» یا قیاس در این بخش رخ می‌دهد که به دو گونه است:

الف) متن از لحاظ ساختار و درونمایه و موضوع هیچ ارتباطی با عنوان ندارد؛ اما عنوان عینا یادآور متن کهن است.

ب) متن پیوند ضمنی با عنوان دارد. نمونه این اقتباس را می‌توان در بخش سرگرمی، طنز، مقاله و خاطره نویسی مشاهده کرد.» (جلالی، ۱۳۹۲: ٦).

بازآفرینی: مشهورترین نوع اقتباس آزاد، بازآفرینی است. در بازآفرینی تغییر و تحول در سبک، ساختار و متن صورت می‌گیرد. در واقع آنچه نویسندگان را وامی‌دارد که از آثار ادبی اقتباس (بازآفرینی) کنند، ادبیت بیشتر متون آنهاست.

> هرچه ویژگی ادبی اثر مهمتر و قطعی‌تر باشد اقتباس، توازن آن را بیشتر به هم می‌ریزد و بیشتر نیازمند استعداد خلاقانه‌ای است که آن را براساس توازن جدید بازسازی کند. این موازنه جدید لزوماً عین توازن قدیم نیست ولی معادل آن است (ندایی،۱۳۹۲: ٤٣).

بی‌گمان یکی از مهمترین اتفاقاتی که در بازآفرینی رخ می‌دهد انتقال فرهنگی از زمان و مکان متن مبدا به زمان و مکان متن مقصد است. این خود نیز دلیلی برای آفرینشی نو و یا همان بازآفرینی است. به عبارتی، وجود فرهنگ متفاوت از دو اثر، خود یکی از دلایل ایجاد بازآفرینی است. یک اثر هنری که در بطن فرهنگِ زمانی و مکانی خاصی تولید شده است به وسیلهٔ هنرمند اقتباس‌گر به بستر فرهنگ زمانی و مکانی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

دیگری برده می‌شود (معروفی، ۱۳۹٤: ۱۰۵).

۳-۱-۱-۲ اقتباس بسته

اقتباس‌کننده در اقتباس بسته (وفادار) می‌کوشد خصوصیات عمدهٔ متن مبدأ را حفظ کند. اقتباسِ بسته در مضمون و ساختار اصلیِ اثر تغییری ایجاد نمی‌کند و تفاوت آشکاری با آن ندارد. در اقتباس وفادارانه هرچند نویسنده کمتر در فرایند اقتباس تغییر ایجاد می‌کند اما از نظر دیدگاه و اندیشه و به لحاظ تسلط بر ساختار می‌بایست به توافقی درونی با خود و همراه با اثر اولیه رسیده باشد. (نصیری،۱۳۹۳: ۷). بازنویسی، تلخیص و گزیده‌نویسی گونه‌های اقتباس بسته هستند که عمدتا در ساختار زبانی و حجم، تغییر ایجاد می‌کنند.

بازنویسی: مشهورترین نوع اقتباس بسته، بازنویسی است. اصطلاح بازنویسی را نخستین‌بار محمود مشرف تهرانی در مجمع بین‌المللی ادبیات کودک در ۲۵ اردیبهشت سال ۱۳٥٤ مطرح کرد.

> بازنویسی یعنی به زبان امروزی درآوردن اثر کهن؛ به طوری که کهنگی اثر گرفته شود. در بازنویسی احساس و عقیده جدیدی تولید نمی‌شود، بلکه کنش بازنویسی بیشتر در خلق عملها و عکس العملهای موجود در متن بازنوشته شده است. در بازنویسی لازم است به زبان و فکر اصلی اثر و ارتباط میان هر دو متن توجه کافی داشت و در انتخاب واژه‌های مناسب در متن دقت کرد؛ زیرا واژه‌سازی نیز از وظایف یک بازنویس شمرده می‌شود (جلالی، ۱۳۹۲: ۹).

بیشاپ نیز در کتاب «درسهایی درباره داستان نویسی» درمورد بازنویسی می‌نویسد: «هنگام بازنویسی، نکات قالبی و عبارات کلی را حذف کنید. زبان را پیراسته و صفات اغراق‌آمیز توصیفی را حذف کنید» (بیشاپ، ۱۳۸۳: ۳۷۷).

۳-۱-۱-۳ اقتباس براساس دسته‌بندی کارتمل

از جمله نظریه پردازان اقتباس، دبورا کارتمل است که در دسته‌بندی خود بیشتر به دگرگونیهای درونمایه و عوامل فرهنگی و اجتماعی و فکری متن مبدأ و مقصد توجه می‌کند و بر این اساس، اقتباس را در سه شیوه باز می‌شناسد: انتقال، تفسیر و قیاس.

در انتقال، بسیاری از عوامل فرهنگی، ادبی و اجتماعی اثر از متن مبدأ به همان صورت بازنویسی می‌شود و از این رو متن مقصد به متن مبدأ نزدیکی و شباهت دارد. «بسیاری

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

از اقتباسها دربردارنده لایه‌های انتقالی از متن منبع هستند که این انتقال عوامل فرهنگی، جغرافیایی و زمانی را دربرمی‌گیرد. در برخی موارد، فرایند انتقال ساده به مباحث فرهنگی متن منبع است» (Cartmell, 1999: 24). در نوع تفسیر، اقتباس صرفا انتقال و تقریب ساده به اثر نخستین نیست بلکه اثر اقتباسی براساس تفسیری که از متن مبدأ دارد، تلاش می‌کند بار فرهنگی متن خود را براساس زمانهٔ خود غنای بیشتری دهد از اینرو این نوع اقتباس نسبت به نوع اول شکاف بیشتری میان متن مبدأ و مقصد پدید می‌آورد. طبقه‌بندی سوم کارتمل کمی متفاوت‌تر از انتقال و تفسیر است. در «قیاس»، تلاش بر این است که «به واسطهٔ خصلت بینامتنی، درک مخاطب را از تولید یا فراوردهٔ فرهنگی جدید (اثر اقتباسی) عمیقتر و غنی‌تر سازد» (Sanders, 2006: 22). تبیین نوع اقتباس بر اساس نظریه کارتمل براساس درجهٔ نزدیکی به متن مبدأ صورت می‌گیرد. هرقدر متن اقتباسی آگاهی مخاطب را فراخواند و با عناصر خلاقه از متن مبدأ فاصله گیرد، از نوع قیاس و اقتباسِ باز است. در نگاه کارتمل و همکارش، ایملدا ولهان، نکته مورد توجه در اقتباس، چگونَگی برخورد ایده‌ها و نمود آن در اثر اقتباسی است. به نظر ولهان «در اقتباس کلاسیک مسأله این است که اقتباس در جستجوی تسخیر چه چیزی از متن است و چگونه ایدهٔ زمان حال با ایده‌های کتابی که از آن اقتباس می‌شود، برخورد می‌کند» (Whelehan, 1999: 14).

٤. اقتباس در نمایشنامه‌های قاسمی

٤ـ١ نمایشنامهٔ چو ضحاک شد بر جهان شهریار

نمایشنامهٔ چو ضحاک شد برجهان شهریار در سال ۱۳۵۵ برندهٔ جایزهٔ اول مسابقهٔ نمایشنامه‌نویسی جشن طوس (تلویزیون ملی ایران) شد. این نمایشنامه، همانطور که از نامش پیداست، از ماجرای بر تخت نشستن ضحاک ماردوش در شاهنامه فردوسی اقتباس شده است. نمایشنامه بیش از آنکه وضعیت ضحاک و مبارزه کاوه و برتخت نشستن فریدون را نمایش دهد، خلاقانه وضعیت مردم را در این زمان به نمایش می‌گذارد.

٤-١-١ بررسی گونه‌های اقتباس در نمایشنامه چو ضحاک شد بر جهان شهریار

بازنگری: خلق صحنه و گفت‌وگو در جهت تأکید بر مضمون

هدف قاسمی در نگارش این نمایشنامه بیشتر بر بازنگری اثر اولیه بوده است تا بازروایی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

آن. وی مضمون کلی از داستان که همان ترس و اندوه و فضای تراژیک بوده است را گرفته و برحسب تخیل و ذهن خلاق خود پیامدهای روانی و اجتماعی دورهٔ ضحاک را توصیف کرده است. نمایشنامهٔ قاسمی از روساخت به ژرف‌ساخت حوادث رفته و به زندگی مردمان گرفتار در دست ضحاک پرداخته است و صحنه‌هایی را آفریده که متن مبدأ نشانی از آنها ندارد. اینکه چه اندیشه‌ای قاسمی را به اقتباس و بازنگری داستان ضحاک واداشته است، بهتر است از زبان خود او بشنویم.

> خود من وقتی به این بخش از گفتهٔ فردوسی رسیدم (موضوع ضحاک) مسأله برای من به شکل دیگر، یعنی به شکل یک مسأله فلسفی مطرح شد. من حرف خودم را در بازگویی این داستان از آنجا شروع کردم که ضحاکی وجود دارد که دو مار بر دوش اوست و این دو مار برای آرام گرفتن احتیاج دارند که هرروز از مغز دو جوان تغذیه کنند. آنچه برای من در این حال و اوضاع جالب بوده، چگونگی روابط زیستی انسانها بود که در رابطه با این شرایط زندگی می‌کنند. به عنوان مثال برای من زندگی و سرنوشت قهرمانی به نام ارنواز اهمیت داشت که در سراسر داستان ضحاک و در حاشیهٔ تمام رویدادها زندگی می‌کند اما در تمامی داستان فردوسی فقط دوبار و گذرا از او یاد می شود. آنچه برای خود من جالب بود این بود که بدانم این دو خواهر یعنی ارنواز و شهرناز در چنان شرایطی بیش از هرچیز به چه مسأله یا مسائلی فکر می‌کردند. توجه بیش از حد به همین مسائل جنبی و حاشیه‌ای سبب شد که اولاً روایت من از این داستان شاهنامه، چیزی در حد یک برداشت و تعبیر باشد و نه روایت صرف و مطلق و دوم اینکه خود ضحاک هرگز مورد اشاره قرار نگیرد و به عبارت دیگر در عین اینکه نمایشنامه به ضحاک مربوط است اما از او کمترین حرفی زده نشود، بلکه بیشتر به بررسی شرایطی پرداخته شود که وجود موجودی چون ضحاک می‌تواند، به وجود آورندهٔ آن باشد (www.rezaghasemi.com/davat.htm).

نویسنده فرض را بر این گذاشته که به دلیل شهرت بسیار زیاد ماجرای ضحاک ماردوش، مخاطب از اصل ماجرا آگاه است و به همین دلیل برداشت بسیار ویژه‌ای از ماجرای ضحاک ارائه می‌دهد. روایت قاسمی از ضحاک، ماجرای بر تخت نشستن و روییدن مارها و غیره نیست بلکه ترسیم فضای خوفناک حکومتی ستم‌پیشه است. نمایشنامه اگرچه دربارهٔ وضعیت مردمان زمان ضحاک است اما از لحاظی به نظر نمی‌رسد آکسیون عمدهٔ نمایش فقط اشاره به زمان ضحاک داشته باشد. گویا نویسنده

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

علاوه بر نوعی اقتباس آزاد و غیر بازنویسی شده، ظلم و ستم و فضای ایجاد شده توسط حاکم ظالم را مد نظر داشته و از اینرو نظم موجود در نمایشنامه برآیند صحنه-هایی است که خود، اپیزودهای جداگانه هستند؛ البته تمام نمایشنامه در اپیزودهای مختلف، این سوال را پاسخ می‌دهد که وقتی ضحاک بر جهان شهریار شد چه پیامدهای روانی و اجتماعی در زندگی مردم داشته است.

صحنهٔ اول به وضعیت زندگی یک خانواده در محیط خفقان زمان ضحاک می‌پردازد. در این صحنه از مرگ کودکان توسط روزبانان ضحاک سخن گفته می‌شود. صحنهٔ دوم دربردارندهٔ دیالوگهای زن و بیوه جوانی است که تقریبا یک ماه پس از ازدواج، همسرش قربانی ضحاک شده است و زن در جوانی، سیاه بخت مانده است. در صحنهٔ سوم وارد قصر ضحاک می‌شویم و آشپزخانهٔ او را همراه ارمایل و کرمایل می‌بینیم که به رسم خود تاس انداخته‌اند که از بین دو جوان، یکی را برای کشتن انتخاب کنند. صحنه چهارم بازی کودکان در کوی و محله را توصیف می‌کند که نقش ضحاک را اجرا می‌کنند. اجرای نمایش بوسه زدن بر دوش ضحاک از سوی کودکان، حکایت از به بازی گرفتن اقتدار و خودکامگی ضحاک دارد. گویا فریدون همسال این کودکان باشد. به این معنی که حکومت ستمکاره ضحاک را قرار است کودکی برچیند؟! لذا این اپیزود از معدود اپیزودهای این نمایشنامه است که علاوه بر مضمون ترس و اضطراب می‌توان در آن به مضمون تمسخر به اقتدار ضحاک نیز اشاره کرد.

صحنهٔ پنجم، توصیف دو دختر جمشید «ارنواز و شهرناز» است که چون هردو همخوابگان ضحاک هستند، بر سر ربودن دل او رقابت می‌کنند و به هم حسد می‌ورزند. نگاه نویسنده بیش از آنکه به اندوه و بدبختی این دو خواهر در اجبار به زندگی با قاتل پدر و مردی ستم‌پیشه باشد، روایتی از تغییر رفتار و شخصیت آدمها و همسویی آنها با جریان است. ارنواز و شهرناز نمایندهٔ مردمانی هستند که به جای مبارزه با ستم و خفقان به قصد بقا و با ریاکاری و تظاهر درصدد تصاحب جایگاه‌اند. به سخن دیگر، قاسمی این دو شخصیت منفعل در ضحاکِ شاهنامه را پردازش کرده و تا حدی به کنشگر تبدیل کرده است. کنشگری ارنواز و شهرناز در مفهوم کنش داستانی و ایجاد حادثه نیست بلکه در جهت تقویت طرح قاسمی، در به تصویر درآوردن پیامدهای حکومت استبدادی است که مردم را به فریبکاری، چاپلوسی و بی‌هویتی می‌راند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

شهرناز و ارنوازِ نمایشنامهٔ قاسمی، ایرانی تبارند و انتظار می‌رود در خلوت این دو خواهر، شکایت و نارضایتی آنها را از وضع موجود بشنویم؛ اما می‌بینیم که در نزدیک-شدن و به دست‌آوردن ضحاک به یکدیگر حسادت می‌ورزند و یکی تلاش می‌کند آن-دگر را از صحنه براند.

در صحنهٔ ششم به اتاقی از آشپزخانه قصر ضحاک می‌رسیم که دو جوان دستگیر شده در حال مکالمه هستند و در این میان یک جوان خود را به بلا نزدیکتر می‌داند. این صحنه نشان می‌دهد که شرایط پایدار ظلم تا چه مایه می‌تواند بر خلق و خوی آدمیان تأثیر داشته باشد. چنانکه وقتی ارمایل و کرمایل می‌آیند تا تاس بیندازند، جوانی که بیشتر ترسیده است التماس می‌کند تا بدون تاس جوان دیگر مرگ را بپذیرد. در صحنهٔ هفتم نیز دوباره به میان رعیت برمی‌گردیم. تفاوت این صحنه با دیگر صحنه در سخن گفتن از فریدون است؛ گویا زمانی از حکومت ضحاک سپری شده و محتوای سخن زن و مردِ صحنه، نشان می‌دهد که امید به رهایی از وضعیت موجود درون مردم جوانه زده است.

۲-۱-٤ اقتباس بر اساس نظریه کاراتمل

- انتقال

یکی از نشانه‌های انتقال، استفاده از زبانی حماسی است. از سوی دیگر، قاسمی فرهنگ عصر خود را به زمان ضحاک انتقال داده است. از جمله اینکه فرهنگِ «جامهٔ تسلیت» که در فرهنگ امروز ایرانیان متداول است، وارد فضای نمایش شده است. به درستی نمی‌دانیم که در زمان ضحاکِ اسطوره‌ای جامهٔ تسلیت چگونه و به چه رنگ بوده و لباس قرمز نشانهٔ چه نوع مراسمی در آن زمان است؛ ولی واضح است که امروز لباس قرمز تا حدودی، نشانهٔ هیجان و شادی، و لباس سیاه نشانهٔ غم و مصیبت است که این در واقع نوعی انتقال فرهنگ امروز به نمایشنامه‌ای است که به زمان ضحاک نزدیک شده است.

«زن: اینگونه که او فرمان می راند. ترسم که لباس قرمز نیز لباس تسلیت گردد.

مرد: اکنون نه وقت شکایت است. شتاب کن وگرنه بیوه زنی بیش نخواهی بود» (قاسمی، ۱۳۵۵: ٦).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

یکی دیگر از موارد انتقال از فرهنگ امروز به نمایشنامهٔ اقتباسی که از داستان ضحاک و به وسیلهٔ قاسمی صورت گرفته است، سنت حنا بستن و سفید پوشیدن در مراسم جشن، همچون عروسی است. «بیوهٔ جوان آخر از هنگامی که دستانم را حنا بستند و جامه سپید بر اندامم کردند هنوز یک ماه هم نمی‌گذرد» (همان، ۷).

- تفسیر

نمایشنامهٔ قاسمی کمتر به انتقال عوامل فرهنگی و درونمایه‌های متنِ مبدأ توجه کرده و بیشتر به تفسیر و تأثیر رویداد حاکم بر روایت، بر فضای جامعه، روابط اجتماعی، خانوادگی و احوالات روحی افراد پرداخته است. انزوا و غم نوعروسِ بیوه، سایهٔ طنزآمیز ضحاک در بازیِ بچه‌ها، بزدلی و شجاعت دو مردی که بر اساسِ قرعه باید کشته شوند، یأس و امیدِ توأمان در زندگی فردی و خانوادگی افراد جامعه، و نزول ویژگیهای انسانی در ارنواز و شهرناز مضامینی هستند که قاسمی از الگوی استبداد ضحاکی برداشت و تفسیر کرده است. اقتباس این نمایشنامه از نوع آزاد است که نویسنده از عنوانها وام گرفته است؛ لیکن با بازنگری بیشتر به مسائل اجتماعی و روانی شخصیتها پرداخته است.

٤-۲ نمایشنامهٔ ماهان کوشیار

نمایشنامهٔ ماهان کوشیار از داستان ماهان کوشیار مصری در هفت گنبد نظامی اقتباس شده است. در هفت پیکر نظامی، قصه‌ای که چهارشنبه شب، آذریون، دختر پادشاه مغرب در گنبد پیروزفام نقل می‌کند، داستان ماهان کوشیار مصری است:

بود مردی به مصر، ماهان نام — منظری خوبتر ز ماه تمام...
روزی آزاده‌ای بزرگ، نه خرد — آمد او را به باغ مهمان برد

(نظامی، ۱۳۸۵: ۲۳۵)

در شب مهمانی، ماهان در اطراف باغ گردش می‌کند که ناگهان شریک تجاری خود را می‌بیند. او قهرمان داستان را با وعده سود کلانی که از معامله‌ای حاصل کرده، به دنبال خود می‌کشاند. سپیده دمان شریک ناپدید می‌شود و ماهان خود را در بیغوله‌ای گرفتار می‌یابد. او تا پایان روایتِ نظامی فریفتهٔ دیوها و غولهای آدم‌نما چون هایل، هیلا و غیلا می‌شود و در نهایت و پس از عبرت گرفتن و زاری به درگاه خداوند، خضر بر او نمایان شده، به سلامتگاهِ خود باز می‌گردد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

در نمایشنامهٔ قاسمی، نوازنده‌ای به نام ماهان که دستی نیز در تجارت دارد، یک شب که به روال معمول با دوستانش در باغی جمع شده‌اند در افکار خود غرق می‌شود. او پس از جدا شدن از دوستان و در تنهایی، استادش، ابواسحاق را ملاقات می‌کند. در انتهای صحنهٔ اول ابواسحاق محو می‌شود. در واقع او یک دیو بوده که در هیأت ابواسحاق بر ماهان ظاهر شده بود. در صحنهٔ بعد ماهان به زن و مرد چوپانی برخورد می‌کند و معلوم می‌شود آن که شب پیش بر ماهان ظاهر شده دیوی به نام هایل بوده است. زن و مرد نیز همان دیو نر و ماده، هیلا و غیلا، بوده‌اند. فریب بعدی توسط کسی صورت می‌گیرد که در هیأت دوست ماهان به نام هانی بر او ظاهر می‌شود. در ادامه ماهان دوباره فریب دیوی به نام چگل‌ماه را می‌خورد که در هیأت یک زن زیبا درآمده. در انتهای نمایش، خضر او را از این وضعیت که معلوم نیست در واقعیت برایش پیش آمده یا در توهم، نجات می‌دهد.

٤-٢-١ گونه‌های اقتباس در نمایشنامه ماهان کوشیار

- بازنویسی طرح داستان

آنچه عنصر اصلی طرح نمایشنامهٔ ماهان را تشکیل می‌دهد خواست و آرزوهای قهرمان این نمایش است، این عنصری است که ستون فقرات نمایش به حساب می‌آید. طرح از تمایلات و خواستهای درونی قهرمان ایجاد شده است و به تمامی در جهت توصیف آن گسترش می‌یابد. وفاداری نویسندهٔ نمایشنامه به اثر اولیه آنقدر زیاد است که نتوان برای آن جنبهٔ بازآفرینانه در نظر گرفت. در نمایشنامهٔ ماهان کوشیار، نویسنده بنیاد اقتباس خود را از هفت‌پیکر و بر همان حالات نمادگونه و عرفانی شعر نظامی استوار ساخته است.

- بازنگری در مضمون: تأکید بر شک و تشویش ذهنی به جای طمع به مثابه نیروی محرکه در آغاز نمایشنامه

در بررسی مضامین موجود در نمایشنامه، جای شبهه نیست که نمایشنامهٔ قاسمی عمده‌ترین مضامین و مفاهیم عرفانی را انتقال داده اما با تغییر محسوس و با اضافه شدن مضامینی که دغدغه‌های اجتماعی و انسان‌شناسانهٔ قاسمی هستند. این تغییرها و افزوده‌ها معلوم می‌کند که قاسمی همچون نمایشنامهٔ ضحاک، در برداشت خود از متن مبدأ بازنگری

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

کرده است. نمایشنامهٔ قاسمی نیز همچون داستان نظامی به مسألهٔ سیر و سلوک و تزکیهٔ درون می‌پردازد. گذشتن سالک از خوانهای فریب، طمعکاری، خیانت، شهوت، عهدشکنی، جهل، شک و رسیدن به خضر، همه در صحنه‌های مختلف نمایشنامه دقیقا به همان صورت که در اشعار هستند وام گرفته شده و به کار رفته‌اند. تفاوت اصلی در این است که آنچه ذهن ماهانِ نمایشنامه را از همان صحنهٔ آغازین درگیر می‌کند تا به شبح یا صورت غیر واقعی ابواسحاق اعتماد کند، تفکر، شک و تشویش ذهنی درباره لزوم داشتن مراد است:

«ـ هانی: گفتیم وقت سماع شد، چه جای قدم زدن؟

ـ شروانه: آری ماهان، بنشین و نغمه تازه کن.

ـ ماهان: خیالات آشفته پوستم را بر استخوان می‌شوراند. نفسی تازه می‌کنم، برمی‌گردم (قاسمی، ۱۹۹٤: ١٤).

در داستان نظامی، قهرمان داستان در پی سود تجاری و طمع به دست آوردن ثروت بیشتر است که فریب می‌خورد و گرفتار دیوهای مختلف می‌شود؛ اما قاسمی، شک را به عنوان مضمون اصلی در نظر می‌گیرد تا بتواند دیگر مضمونها را نیز در این قالب نمایان سازد. سمت و سوی افکار و تشویشهای ذهنی ماهانِ قاسمی ضمن دربرداشتن خصلت عرفانی، جنبهٔ اجتماعی نیز دارد که آیا در جامعهٔ امروزین می‌شود به کسی به عنوان دوست و راهنما اعتماد کرد؟ ادامهٔ روایت نمایشنامه، پیامدهای اعتماد به ظاهر افرادی است که در چهرهٔ دوست و راهنما نمایان می‌شوند ولی دیوسیرتند و فرد را به قهقهرا می‌کشانند.

- شخصیتها: وام‌گیری از عنوانها و گسترش صحنه

شخصیتها در نمایشنامهٔ ماهان همانطور که در ابتدا معرفی می‌شوند، در دو گروه واقعیت و وهم قرار دارند که نویسنده پیشنهاد می‌دهد افرادی که در شخصیتهای دنیای واقعی ایفای نقش می‌کنند، نقشهای وهمی را نیز بازی کنند. شخصیت اصلی و واقعی که نمایش در ارتباط با اوست بی‌گمان «ماهان» است و شخصیت دوم که وهمی است، خضر است که اعمال ماهان و توهمات و کنشها به خاطر رسیدن به او انجام می‌شود. در بخش وام‌گیری از عناوین، یکی از صحنه‌های مهم نمایشنامه می‌تواند صحنهٔ دیالوگ چگل‌ماه و ماهان باشد، در واقع اقتباس در این صحنه پیچیده است و نشان بر تسلط

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

فوق العاده نویسنده بر ادبیات کلاسیک ایران دارد. به نظر می‌رسد که اقتباس از سه روایت، صورت گرفته باشد. روایت اصلی داستان ماهان در هفت پیکر و ماجرای ماهان، و دو کتاب سمک عیار و هزار و یک شب متون فرعی هستند.

- بسط صحنه دیدار با چگل‌ماه و اقتباس از هزار و یک شب

در اقتباس از صحنهٔ چگل‌ماه، قاسمی به سه نکتهٔ زیبارو بودن چگل‌ماه، فریبکاری او و تبدیل شدنش به عفریت در پایان داستان توجه داشته و به طور کلی می‌توان گفت این صحنه از صحنه‌هایی است که کمتر به متن مبدأ وفادار بوده است و آن را بازآفرینی کرده است. در نمایشنامه وقتی ماهان با چگل‌ماه روبه‌رو می‌شود، چگل‌ماه فریبکارانه داستانی برای ماهان تعریف می‌کند که این شرح و بسط در هفت پیکر نظامی نیامده است. در واقع صحنهٔ چگل‌ماه به شکلی تلاش برای ساخت یک روایت حکایت‌گونه به شیوه هزار و یک شب است. در هزار و یک شب، حکایتهای مختلفی از عفریتها وجادوگری و مسخ کردن وجود دارد:

> بازرگان ... مانده گشته به سایه درختی پناه برد که لختی برآساید چون برآسود قرصه‌نانی و چند دانه خرما از خورجینی که با خود داشت به درآورده بخورد و تخم خرما بینداخت. درحال عفریتی با تیغ برکشیده نمودار شد و گفت چون تخم خرما بینداختی بر سینهٔ فرزند من آمد و همان لحظه بیجان شد اکنون تو را به قصاص او بایدم کشت (رمضانی، ۱۳۱۵: ۱۵).

عمده‌ترین اقتباس از هزار و یک شب در نمایشنامه، مضمون مسخ کردن و طلسم عفریت است. طلسم‌شدن و ناتوانی از خروج چگل‌ماه از باغ، نکته‌ای است که با تفاوتهایی از هزار و یک شب اقتباس شده است. چرا که چگل‌ماه که خود عفریتی است، ادعا می‌کند توسط کوسال‌دیو در باغ زندانی شده و بر او طلسمی است که نمی‌تواند به دست خود از باغ خارج شود:

> عفریت دودی گشته برهوا بلند شد و به خمره اندر فرود آمد؛ فی‌الحال صیاد مهر بر سر خمره گذاشته بانگ برعفریت زد که بازگوی اکنون با تو چه کار کنم. عفریت خواست که بیرون آید بدرآمدن نتوانست و دانست که صیاد او را در زندان کرده (همان، ۲۷).

- وام‌گیری از سمک عیار

به نظر می‌رسد نام صیحانه جادو نیز از کتاب سمک‌عیار اقتباس شده باشد. البته نویسندهٔ

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

نمایش در اقتباس از سمک عیار فقط از نام و نشان صیحانه و دیوصفتی او و جادوگر بودنش و آگاهی او به عوالم جادوگری بسنده کرده است. در کتاب سمک عیار از زبان شهران، وزیر ارمنشاه که در برابر خورشیدشاه ناتوان شده است می‌شنویم که شهران گفت:

> چاره این کار به دست صیحانهٔ جادوگر است، ما تاکنون با فغفور و خورشیدشاه جنگ بسیار کرده‌ایم و مرد زیاد به میدان فرستاده‌ایم. اما مردان آنها کم از مردان ما نباشند. اگر صیحانهٔ جادوگر را به میدان فرستیم، پیروز شویم که در لشکر آنها هیچ جادوگر نباشد (الارجانی، ۱۳۸۰: ۱۰۱).

در نمایشنامه: «چگل‌ماه: مرا صیحانهٔ جادو گفت: «از میان کسان که طعمهٔ کوسال شوند، ماهان تنها کسی است که حرف تو باور کند. باقی فریفتهٔ کوسال شوند و جان خود به باد دهند» (قاسمی، ۱۹۹٤: ۵۷).

۲-۲-٤ تحلیل اقتباس کاراتمل در نمایشنامهٔ ماهان کوشیار

- انتقال

واضح است که انتقال از یک نوع به نوع دیگر وجود دارد و اثری منظوم به نمایشنامه تبدیل شده است. از سوی دیگر به سبب وفاداری زیاد نویسندهٔ نمایشنامه به اثر اولیه، مکان و برخی مضامین اصلی به اثر اولیه انتقال پیدا کرده‌اند و یکی دیگر از ویژگیهای اقتباس از نوع انتقال در این اثر را می‌توان، انتقال زمان موجود از اثر اولیه به اثر اقتباسی دانست. اقتباس یا حفظ زمان، تحت عنوان حفظ زمان روانی شخصیت قهرمان و تمام اثر، از ویژگیهای اقتباس انتقال در نمایشنامهٔ ماهان کوشیار است. یکی از نکته‌های جالب داستان ماهان، شناوری زمان و مکان در داستان اصلی است که در نمایشنامه نیز این امر حفظ شده است.

> زمان روانی بر این اساس پایه‌گذاری شده است که گذشت زمان تنها در بیرون از اشخاص و به صورتی یکنواخت جریان ندارد. گذشت زمان در درون اشخاص و به اعتبار کیفیت شرایطی که در بیرون از وجود ایشان می‌گذرد، یعنی در ارتباط با خوشی و یا غم‌انگیزبودن لحظات موجود در آن، ضرب آهنگی متفاوت خواهد داشت. نکتهٔ مهم در ارتباط با زمانِ روانی آن است که چگونگی گذشت زمان، تابع حالت ذهنی ماست. درحالی که هنَگام تماشای نمایش، از طریق شرکت عاطفی در رویدادهای داستان نمایش و هم‌ذات‌پنداری با قهرمان آن، ذهن ما تابع نحوهٔ گذشت

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

گذشت زمان بر صحنهٔ تئاتر است (مک کی،۱۳۹۰: ۱۵۸).

آنچه در این رابطه مهم است این است که تمام حوادث ماهان کوشیار در داستان نظامی، تابع زمان روایی و در نمایشنامهٔ قاسمی تابع زمان روانی، یعنی ذهن اوست. درونمایه جهل، فریب و خوش‌بینی نیز از متن مبدأ به متن مقصد انتقال یافته است.

- تفسیر

بسامد و برجستگی مضمونهایی که حاکی از تشویش ذهنی‌ست مانند لزوم داشتن پیر (راهنما)، جهل، اعتماد به ظاهر افراد و غیره در این نمایشنامه نسبت به متن مبدأ، دربردارندهٔ اقتباس تفسیر است. درواقع توجه قاسمی به پرداخت مضمونهای فریب و جهل، و نگاهش به شک و یقین در برخورد با شخصیتهایی که در مسیر راه قهرمان قرار می‌گیرند، به عنوان افرادی از جامعه روزگار نویسنده است که در بهترین حالت و در اعتماد کامل، دیوصفتی و فریب از خود نشان می‌دهند. قاسمی در اینباره چنین گفته: «از آنجا که ماهان در فضای جامعه مستحیل است و شخصیت فرد، بازتابی از شرایط اجتماعی اوست، بنابراین بخش عظیمی از شکل‌گیری شخصیت ماهان از سیستم اجتماعی زمان وی نشات می‌گیرد»(www.rezaghasemi.com/davat.htm). بنابراین، برجسته‌ترین کاری که قاسمی در اقتباس از نوع تفسیر و نگرش اجتماعی و سیاسی در این اثر کرده است، انعکاس مضامین فریب، جهل و گمراهی به مثابهٔ شکافهای موجود در اجتماع روزگار خویش است. برای نمونه شک و یقین در نمایشنامه، بی‌گمان همان شک و یقین زمان نظامی، که از نوع شناخت عرفانی‌ست، نمی‌تواند باشد بلکه شک و یقینی چند ساحتی است. در ساحتی بُعد شخصی برای قهرمان پیدا می‌کند که از نوع شناخت فردی، هستی‌شناسانه و وجودشناسانه است و در ساحتی دیگر بُعد اجتماعی می‌یابد که گویای بی‌اعتمادی به جامعه و روابط انسانی است. ماهان بیشتر خوش‌باش است تا رهرو و همین ویژگی، تلاطم افکارش را دو چندان می‌کند. ویژگی خوش‌باشی او و رونده نبودنش از داستان نظامی انتقال یافته است و در عین حال، ماهان کوشیارِ نمایشنامهٔ قاسمی، یک هنرمند نوازنده است و احساسات وجودی یک هنرمند در درونش نهادینه شده است. قهرمان نمایشنامهٔ ماهان کوشیار، افکاری هنرمندانه دارد که تجاوزی به زندگی تاجرگونه و حسابگر اوست و از طرف دیگر چون در واقعیت پاسخی برای سوالات پیچیده و پی‌درپی افکارش نمی‌یابد، به نوعی روندی دو ساحتی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

می‌گیرد. گویا او دچار وسواسی از تفکرات ذهنی است. ساحتی از بعد مادیت و ساحتی از بعد افکار درونی.

حرکت قهرمانِ این نمایشنامه حرکتی اجتماعی از تضادهای درونی و بیرونی است. این نیز علاوه بر انتقال، به نوعی تفسیرهای متعدد اجتماعی را به همراه دارد. حرکتی از ساحت ظاهری به درون، از فکر حسابگر تاجرگونه و نوازنده‌ای که با قانون مطربی به خوبی آشناست، به سمت افکاری خالی از هرگونه حسابگری، و از شهرت و در جمع دوستان بودن، به سمت تغییر زندگی به بهای درک توهمات درونی است.

از طرفی چون رضا قاسمی در تصنیف و موسیقی دستی دارد و نواختن را خوب می‌داند، ماهانِ بازرگانِ هفت پیکر را به ماهانِ هنرمند و موسیقی‌دان بدل می‌کند. به وجه دیگر، انتخاب نامِ کوشیار برای ماهان که از لحاظی نام حکیم بزرگ ایرانی، حکیم کوشیار را به ذهن متبادر می‌کند، به صفت دانایی نیز اشاره دارد؛ دانستنی که ماهان را در هزارتوی شک قرار داده است و سرانجام به یقین می‌رساند.

٤-٣ نمایشنامهٔ معمای ماهیار معمار

نمایشنامهٔ معمای ماهیار معمار اقتباسی آزاد از ماجرای ساختن قصرخورنق توسط معماری به نام سمنار است که در داستانی از هفت‌پیکر نظامی نیز آمده است. دکتر معین روایتهای هفت پیکر را دو قسم می‌داند؛ اول «داستانهای بی ارتباط با بهرام گور و برساختهٔ نظامی و یا مقتبس از داستانهای عامیانه، مثل افسانه‌سرایی دختران هفت کشور؛ و [دوم] داستانهای مربوط به بهرام گور که بخشی تاریخی و بخشی افسانه‌ای است» (۱۳۳۸: ۲۵۹). پرورش بهرام نزد نعمان بن منذر و ساختن قصر به دست سمنار که از معماران به‌نام و شخصیتی تاریخی بوده، در کتابهای تاریخی آمده است. مثل جزای سمنار، بازمانده همین داستان در منابع فارسی و عربی است. زمینه‌های اصلی داستان هفت‌پیکر در قصر خورنق شکل می‌گیرد (ذوالفقاری،۱۳۸۵: ۷۲). چکلوفسکی داستانهای نظامی را چون نمایش می‌بیند:

> در طول تاریخ ادبیات فارسی چندین نمایشنامه در هیأت انواع ادبی دیگری نوشته شده است، این نمایشنامه‌ها برای اجرا در حضور تماشاگر نیست، بلکه برای آن نوشته شده است که در خلوت برای خود و یا با صدای بلند برای دیگران خوانده شود. اینگونه نمایشنامه‌ها عموما طولانی‌تر از نمایشنامه‌های واقعی‌ست که برای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

اجرا بر روی صحنه نوشته می‌شوند. نظامی، شاعر قرن دوازدهم میلادی، یکی از بنیانگزاران اصلی (نمایشی برای خواندن «نمایشنامه‌خوانی» در ادبیات فارسی است) (چکلوفسکی، ۱۳٦۸: ۱٦).

- ماجرای سمنار معمار و خورنق در هفت‌پیکر

هیچ فرزندی از یزدگرد که فردی بداختر و بدسرشت است، نمی‌ماند تا اینکه بهرام به دنیا می‌آید. به گفتهٔ منجمان بهرام برای پیدا کردن سعادت و اختر نیک باید قصر یزدگرد را ترک کند. به همین سبب به دست نعمان‌شاه در خورنق و سرزمین یمن پرورش می‌یابد. نعمان‌شاه که بهرام را دارای اختر نیک می‌بیند تصمیم می‌گیرد برای او قصری زیبا و باشکوه بسازد؛ از اینرو به جستجوی بهترین معماران عالم می‌رود تا اینکه معماری به نام سمنار از اهالی روم را برمی‌گزیند. معمار رومی به مدت پنج سال به بهترین شیوه خورنق را می‌سازد. وقتی نعمان‌شاه برای دادن پاداش سمنار به سراغ او می رود، به دلیل رضایت بسیارش از کار او، پنج برابر بیشتر از وجه مقرر به او پاداش می‌دهد؛ از ضمیر ناخودآگاه سمنار، ناگاه بیرون می‌جهد که اگر من می‌دانستم که قرار است به این اندازه پاداش بیابم خیلی بهتر از این خورنق را بنا می‌کردم. نعمان‌شاه با شنیدن این سخن شگفت‌زده از او می‌پرسد یعنی اگر جایی به زور یا زر بیشتر از تو بخواهند که بهتر از این قصر بنا کنی این کار را خواهی کرد؟ سمنار در جواب می گوید: بله. نعمان دستور می‌دهد که معمار را از بام قصر به زیر بیفکنند. روزها پس از این ماجرا، نعمان‌شاه که به داشتن خورنق مغرور شده و بر بام قصر به همراه بهرام نشسته، ناخوداگاه با خود می‌گوید: از این بهتر دیگر چه چیزی می‌تواند باشد! دادگری مسیحی می‌گوید که شناخت خدا از هرچه در ولایت توست بالاتر است. این سخن، نعمان را از قصر پادشاهی به دیار تجرد و شناخت خدا راهی می‌کند و بعد از گذشت چند روز از این آوارگی به شاهی برمی‌گردد و اینبار با عدل و داد، حکومت می‌کند.

۱-۳-٤ انواع اقتباس در نمایشنامه معمای ماهیارمعمار

- بازنگری

از مقدمه به متن: گسترش پیرنگ داستان

نمایشنامهٔ قاسمی اقتباس از کل داستان نیست بلکه از حکایت مقدمه‌وار ابتدای داستان که در حد چند بیت است، برگرفته شده است و به‌واسطهٔ گسترش متن، نمایشنامه را

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

برساخته است. برآیند این اقتباس و گسترش، ایجاد حوادث، تقویت مضامین مورد نظر قاسمی و پردازش شخصیتها بر پایهٔ مضمون است. ترتیب حوادث در نمایشنامهٔ معمای ماهیار معمار، به صورت علت و معلولی است. تمام ترتیب حوادثها با نظم خاص خود چیده شده‌اند، تنها یک صحنه رویاگونه است و بقیه در دنیای واقعی اتفاق می‌افتند. طرح بر فرار ماهان استوار است که برای تکمیل معماری قصر، نیازمند زمان است و این نقطهٔ تفاوت طرح نمایشنامهٔ قاسمی با اصل داستان است. نکتهٔ قابل توجه در طرح، آغاز آن است که از دلهرهٔ بانوی شاه نسبت به بی‌توجهی شخص شاه به او و خانواده، در پی علاقهٔ زیادش به خورنق پرده برمی‌دارد. این ماجرا هم افزودهٔ قاسمی است.

- پردازش شخصیت بر پایهٔ مضمون

مضامین کمال‌جویی، استبداد پادشاه، خیانت درجامعه، یاس و ناامیدی و بی‌اعتمادی نهاده شده در تمام صحنه‌های نمایشنامه، از منبع اقتباسی به ودیعه گرفته شده و گسترش یافته و برخی دیگر را قاسمی افزوده است. جامعه‌ای که ماهیار در آن قرار دارد به قدری استبدادی است که او به دلیل استبداد پادشاه، به جای بیان دلیل منطقی خود ترجیح می‌دهد بگریزد. در روایت کوتاه نظامی، مهمترین مضمون، کمال‌جویی نعمان برای داشتن قصری بی‌مثال و نامی جاودانه است. بارزترین تفاوت، چگونگی پردازش این مضمون، توسط نظامی و قاسمی است. نظامی صرفا به کمال‌جوییِ شخصیت نعمان که جنبهٔ مادی‌گرایانه دارد، اشاره می‌کند ولی قاسمی این مضمون را در همه چیز و همه کس که بتواند، تسری می‌دهد. ماهیار، شاه، بانوی شاه، فرزند شاه، طنبورنواز هرکدام به نحوی در پی کمال مطلوب خود هستند.

دوم اینکه از مضمون استبداد، در اشعار نظامی جز در صحنهٔ کشتن سمنار ـ به احتمال ساخته شدن قصری بهتر برای پادشاهی ـ دیگر چیزی دیگر نمی‌بینیم. چه بسا نعمان به مثابهٔ پدری مهربان برای بهرام است و در پایان روایت نیز متحول می‌شود و به معنویات بازمی‌گردد. ولی در نمایشنامهٔ معمای ماهیار معمار، استبداد و ستم پادشاهی به خوبی پردازش می‌شود؛ از منبعی به عنوان شاه آغاز شده و همهٔ شخصیتها و فضای داستان را دربرمی‌گیرد. یکی از تمهای مهم نمایشنامهٔ قاسمی وجود یاس و ناامیدی‌ست که در تمام صحنه‌ها به نحوی در جریان است ولی در روایت نظامی وجود ندارد. مضمونهایی که در نمایشنامهٔ قاسمی برجستگی یافته‌اند، در ایجاد کنش، پردازش و

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

گسترش شخصیت عمل می‌کنند. سمنارِ داستان نظامی به مثابهٔ شخصیت نمایانده نشده است و در حد یک تیپ باقی مانده است. سمنار، نمونهٔ تیپی‌ست که در ازای دریافت مزد بیشتر، کار بهتری انجام می‌دهد:

گفت نعمان چو بیش یابی چیز　　به از این ساختن توانی نیز؟
گفت اگر بایدت بوقت بسیچ　　آن کنم کین برش نماید هیچ
(نظامی، ۱۳۸۵: ٦٢)

در حالی که ماهان معمار با کناره‌گیری از کار و ترک دربار به رغم استبداد شاه، از همان ابتدا برای مخاطب فردیت و تشخص می‌یابد. ماهیار قاسمی در سراسر نمایشنامه بسان معماری توانمند ظاهر می‌شود که اختیار ادامه و تکمیل قصر را در دست دارد. تفاوت دیگر در چرایی خشم پادشاه به این دو معمار در داستان نظامی و نمایشنامهٔ قاسمی است؛ سمنار به دلیل طمع، مغضوب می‌شود و ماهان برای خودسری و سرکشی در توقفِ ساخت قصر. امکان ساخت قصری بهتر در نمایشنامه از سوی ماهان ادعا نمی‌شود بلکه توهم پادشاه است که از جاه طلبیِ او ناشی می شود:

«ماهیار: پادشاها، دست کم مزد من، این قرار بده که دانسته باشم چرا مکافات این همه هنر مرگ است:

شاه: چون از حاصل کار تو خرسندم پاسخ اینست. می‌خواهم خداوندِ کاخی باشم بی همتا» (قاسمی، ۱۳۹۰: ٨٦).

مضمون جاه‌طلبی و کمال‌جویی دو عنصر پیش‌برندهٔ نمایشنامهٔ قاسمی است که شخصیت نعمان‌شاه و ماهان معمار را برمی‌سازد. هدف هر دو شخصیت، رسیدن به کمال مطلوب است با این تفاوت بارز که یکی در جهت کمال مادی حرکت می‌کند که از او فردی مستبد و بی‌رحم می‌سازد و آن دگر در پی کمال معنوی، و از شاه و دربار که تجسم جاه‌طلبی و مادی‌گرایی است، کنار می‌گیرد. قاسمی برای آنکه مضمون جاه-طلبی را به خوبی تصویر کند در پردازش شخصیت شاه، تغییری ایجاد نمی‌کند؛ درحالی که نعمان‌شاهِ نظامی در آخر کار متحول می‌شود و راه انزوا و سلوک در پیش می‌گیرد. چرایی تغییرناپذیری شاهِ قاسمی بر این پایه قرار گرفته که تحول شاه از مادی‌گرایی به معنویت و سرنوشت کیخسروی‌وار برای مخاطب خوشایند جلوه می‌دهد و از این رهگذر، استبداد پیشین شاه کمتر جلوه می‌کند. ولی شاهِ نمایشنامهٔ قاسمی همچنان بر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

اریکهٔ قدرت است و ذره‌ای از خودخواهی و استبداد او کاسته نمی‌شود. گویی قاسمی می‌خواسته در ذهن مخاطب، شاه، همواره مساوی با استبداد و خودرأیی باشد و جز این معنا و دلالت دیگری نیابد.

قاسمی به بلیناس نیز شخصیت داده است. بلیناس براساس شخصیت طراحی شدهٔ قاسمی، شخصی مغرور و خودشیفته و بی‌بهره از خلاقیت ماهیار است. او نه تنها هم ردیف ماهیار نیست بلکه نمی‌تواند عظمت خلاقیت او را نیز درک کند. اما در داستان نظامی او شخصیت روایی کنشگر نیست و فقط در یک بیت برای به رخ کشیدن و تفاخر فروختن به سمنار مثال زده شده است:

چون بلیناس روم صاحب رای هم رصدبند و هم طلسم‌گشای

(همان، ۵۹)

۲-۳-٤ اقتباس براساس دسته‌بندی کاراتمل

- انتقال

قاسمی در نمایشنامه سعی بر حفظ و انتقال برخی موارد داشته است. از جمله اینکه زمان نمایشنامه با زبانی شعرگونه به گذشته برده شده است. مکان نمایشنامه نیز همچون اشعار نظامی در خورنق اتفاق می‌افتد (اگرچه گسترش مکان در نمایشنامه وجود دارد. برای نمونه خجند، شام، بخارا و غیره؛ اما مکان اصلی در هر دو مورد حفظ شده است.)، فرهنگ نیز به واسطهٔ نوع دیالوگها و نوع کنشهای طراحی شده در نمایشنامه به همان زمان نزدیک است؛ صحنه‌هایی چون ورود جلاد با نطع و شمشیر، روزبانان و استفاده از شمشیر و دیگر وسایل آن روزگار و موارد بسیار دیگر، انتقال از اثر اولیه و تا حدودی وفاداری به اثر را نشان می‌دهد.

- تفسیر

شواهد بر اقتباسِ از نوع تفسیر در این نمایشنامه، برخی شکافهای موجود در داستان سمنار و نعمان است؛ سرشت استبدادی شاه، طمع ورزی سمنار (به عنوان الگوی برخی شخصیتها)، حس طمع‌ورزی انسانها، کمال‌جویی برخی شخصیتها، یاس و ناامیدی در پایان کار شاهان، ستم و خودرایی شاهانه و پذیرش رعیت، خدمت کردن به شاهان و سرنوشتی شوم داشتن و مواردی از این نوع که مورد توجه قاسمی بوده‌اند و برای تمامی اینها توصیفها، کنشها و میزانسنهای تازه‌ای در نمایشنامه ایجاد کرده است. دلیل

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

دیگر بر اقتباس از نوع تفسیر، به مضامین استفاده شده در نمایشنامه بازمی‌گردد. بهرهٔ سیاسی از کشتن سمنار و ترسیم فضای استبداد که در همهٔ سطوح قصر شاه در نمایشنامه سایه افکنده است، گویای آن است که قاسمی به برجسته کردن این مضمون گرایش بیشتری داشته است. کمال‌جویی در داستان نظامی در وجه منفی و به شکل زیاده‌خواهی و حرص و طمع و در منحصر به فرد بودن نمایانده می‌شود. در نمایشنامه، کمال‌جویی در ماهیار معمار در وجه مثبت و به گونهٔ متعالی است که افزودهٔ قاسمی بر متن مبدأ است و در شاه به شکلِ داستان نظامی.

٤ـ٤ حرکت با شماست مرکوشیو

حرکت با شماست مرکوشیو نمایشنامه‌ای مدرن است که به طور مشخص به وضعیت انسانِ مدرن و معاصر پرداخته است. مضمونهای بینامتنی که از نمایشنامه‌های هارولد پینتر، تنسی ویلیامز و بِکِت اقتباس شده، مایهٔ ابزوردیک این نمایشنامه را تقویت می‌کند. این نمایشنامه شِمایی از وضع روحی و زندگی دو مرد مهاجر را که در غربت زندگی می‌کنند، نشان می‌دهد. گویا این دو، در سرزمین مادری خودشان بازیگران نمایش بوده‌اند. نام یکی ازآنها مرکوشیو است و نام آن دگر میرزا آقا. هرکدام از این دو دچار مشکلات روحی و رفتاری هستند؛ به طوری که دور از خانواده و روابط اجتماعی زندگی می‌کنند. ترس و اضطراب، حس ناامنی، یأس، ظن و گمان به افراد، مرگ‌اندیشی، درونمایه‌های عمدهٔ این نمایشنامه‌اند. این نمایشنامه چنانکه از عنوانش پیداست، از چندین نمایشنامه و داستان مدرن اقتباس شده است. بر خلاف نمایشنامه‌هایی که پیش از این بررسی شد، نمایشنامهٔ حرکت با شماست مرکوشیو، از یک اثر خاص اقتباس نکرده است. تفاوت دیگر، اقتباس از متنهای مدرنی است که به دغدغه و اضطراب سوژهٔ مدرن پرداخته‌اند. درحالی که نمایشنامه‌های پیشین از متون سنتی اقتباس شده بودند و بیشتر مسایل اخلاقی و اجتماعی ـ سیاسی همچون خفقان و استبداد را انتقال داده‌اند تا مسائل انسان‌شناسانهٔ اگزیستی. نمایشنامه‌های رومئو و ژولیتِ شکسپیر، دست آخرِ بکت، مستخدم ماشینیِ هارولد پینتر، باغ وحش شیشه‌ایِ تنسی ویلیامز، داستان سه قطره خونِ هدایت، جنایت و مکافات و تسخیرشدگانِ داستایفسکی و افسانه هاملن (نی‌نواز)، متنهای الهام بخشِ این نمایشنامه هستند که به شیوه‌های گوناگون برگرفته شده‌اند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

- مکان: گرانی‌گاه نمایشنامه (آپارتمان، نمودی از مصائب جهان مدرن)

در این نمایشنامه، آپارتمان نمودی از جهان است که آدمهایی با فرهنگها و قومیتهای مختلف در آن زندگی می‌کنند. هرکدام از شخصیتهای این دنیای آپارتمانی تصویری از بشری است که گرفتار مشکلات و رنجهای گوناگون جهان کنونی است. مکان فرساینده و کسل‌کننده است. برای نمونه، آپارتمان میرزا آقا و مرکوشیو تجلی دنیای پر از رنج و عذاب وجدان آنهاست. در صحنه‌ای که بچه‌ها ناگهان وارد آن می‌شوند و آن را به میدان جنگ تبدیل می‌کنند، نمایانگر دنیای جنگ‌زده و یا ذهن جنگ‌زده بچه‌هاست. متناسب با میزان رنج و سختی و عذاب وجدان و یا به عبارت کلی‌تر متناسب با احساس درونی و سبک زندگی شخصیتها، مکان برای آنها کوچک و کوچکتر می‌شود. برای نمونه کلاوس که خود دچار عذاب وجدانِ بعد از فروریختن دیوار برلین است، دنیای پیرامونش آنقدر کوچک می‌شود که خود را محدود به اتاقی از یک آپارتمان می‌کند.

- برداشت از سه قطره خون صادق هدایت

وام‌گیری از عنوان و انتقال

شروع نمایشنامه با وجود احتمالیِ یک گربهٔ گل‌باقالی همراه است که اقتباس از داستان سه قطره خون است:

«مرکوشیو: یه گربهٔ گل‌باقالی چاق و چله.

میرزاآقا: شاید گربهٔ مارگاریته.

مرکوشیو: مارگاریت؟

میرزاآقا: زنیکهٔ دیوانهٔ بغلی

مرکوشیو: تو که گفتی گربه‌ش مرده» (قاسمی،۱۳۹۰: ۱۱).

گربهٔ گل‌باقالیِ سه قطره خونِ صادق هدایت، سالها پیش از روایت قاسمی کشته شده است:

«دیروز بود دنبال یک گربهٔ گل‌باقالی کرد. همین که حیوان از درخت کاج جلوی پنجره‌اش بالا رفت به قراول جلوی در گفت حیوان را با تیر بزند. این سه قطره خون مال گربه است» (هدایت، ۱۳۳۳: ۱۳).

وام‌گیری عنوان گربهٔ گل‌باقالی و اقتباس محتوایی از پریشانی ذهن، از طریق اقتباس

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

آزاد به نمایشنامه انتقال یافته است. اما آنچه در هر دوی این داستان و نمایشنامه مهم است، نشان دادن پریشانی ذهن است نه وجود گربه یا روایت چگونگی مرگ گربه. «داستان سه قطره خون حکایت یک بیمار روانی و پریشان‌ذهن است که در تیمارستان بستری شده است [و] حکایتِ عجیبِ دلیل پریشانی ذهنش را بازگو می‌کند» (هاشمی، ۱۳۸۱: ۲۱۶). قاسمی به زیرکی، با وارد کردن گربهٔ گل‌باقالیِ سه قطره خون صادق هدایت از طریق شباهت‌سازی و قیاس به داستان، در واقع مضمون پریشانی ذهن و همچنین پوچی و بی سرانجامی زندگی، تفکر وسواسی بر مرگ را از ابتدا به نمایشنامه انتقال داده است.

- اقتباس از رومئو و ژولیتِ شکسپیر

وام‌گیری از عنوان، انتقال، تفسیر، قیاس

صرف‌نظر از عنوان و اینکه قسمتی از دیالوگهای نمایشنامهٔ شکسپیر در نمایشنامهٔ قاسمی گنجانده شده، اقتباس از شکسپیر، آنجا که مرکوشیو، میرزاآقا را همچون خود می‌بیند، به صراحت بیان شده است:

مرکوشیو: هرگاه دو نفر مثل تو باشند، یکی باید دیگری را بکشد. ویلیام شکسپیر، رومئو ژولیت، صفحهٔ نود و هفت! (قاسمی،۱۳۹۰: ۳۹). گویا مرکوشیوها در هر دو نمایشنامه عاری از احساس و عاطفه‌اند:

«مرکوشیو: اگر عشق به تو خشونت کرد تو هم به او خشونت بورز. اگر به تو نیش زد تو هم نیش بزن و او را به زمین بکوب و به من نقابی بده تا چهرهٔ خود بپوشانم» (شکسپیر، ۱۳۸۸: ۵۵).

مرکوشیوی قاسمی نیز عاری از حس عاطفی و مهربانی و انعطاف است. در نمایشی که با بچه‌ها در جشن تولد هانس اجرا می‌کند خطاب به آنان می‌گوید: «در دلهاتان هیزم خشم بینبارید. لب به خنده بازنکنید که خنده آب است بر ارادهٔ سوزان شما. از هرچه نرمش است بپرهیزید و سخت باشید(قاسمی، ۱۳۹۰: ۵۹).

البته مرکوشیوی قاسمی به لحاظ نقش و نوع شخصیت همتای مرکوشیوی شکسپیر نیست. مرکوشیوی شکسپیر توسط تیبالت کشته می‌شود و مرکوشیوی قاسمی، خود مضنون به قتل تعدادی کودک است و در پایان نمایشنامه خود را می‌کشد:

«میرزاآقا: درباره تو هم خیلی چیزا می‌گن

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

مرکوشیو: لابد مأمور عالی رتبه!
میرزاآقا: قصهٔ تابوتهای کوچولو، سنگسار» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۳۱).

حساسیت ذهنی مرکوشیوی شکسپیر به تیبالت نیز به همان شدت و بلکه بیش از آنچه در نمایشنامه شکسپیر است به مرکوشیوی نمایشنامه قاسمی انتقال پیدا کرده است. گویا نفرینِ بی گناهی مرکوشیوی شکسپیر از طریق اقتباس انتقال و تفسیر و قیاس، دامنگیر مرکوشیوی قاسمی شده است. مرکوشیوی قاسمی با شک بدبینانه به دوست قدیمی‌اش میرزاآقا و توهم قتل، فاجعهٔ کشتن کودکان و خودکشی، نمونهٔ تمام عیار یک انسان پریشان‌احوال، از هم‌گسیخته و به پوچی رسیده است.

- برداشت از بازیِ آخر ساموئل بِکِت

اقتباس آزاد

در پردهٔ اول، مرکوشیو و میرزاآقا مشغول بازی شطرنج‌اند و در حین بازی با هم گفت‌وگو می‌کنند که یادآور نمایشنامه دست آخر بکت است: «هام بازی من ... دست آخر که خیلی وقته باختی، بازی کن و بباز و با باختن تموم کن» (باش، ۱۳۹۰: ۱۷۸). در هر دو نمایشنامه، نوبت بازی به طرف مقابل گوشزد و مدام تکرار می‌شود. در دست آخر بکت، هام یکی از طرفین بازی، در مقدمهٔ هر حرکت عنوان می‌کند که «نوبت منه» ولی در نمایشامهٔ قاسمی همانطور که از عنوان پیداست این حریف است که مدام به طرف مقابل بازی را یادآوری می‌کند که «حرکت با توئه» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۲۵،۱۸،۱۲). گرچه محتوای گفت‌وگوی مرکوشیو و میرزاآقا با دو شخصیت اصلی نمایشنامهٔ دست آخر ـ یعنی هام و کلاو ـ متفاوت است، با وجود این، پرداختن به بازی شطرنج، بازی دست آخر، گفت‌وگو و سرانجام نامعلوم شخصیتها، اقتباسی آزاد از نمایشنامه بکت است. آنچه تأثیرپذیری این نمایشنامه از بازیِ آخرِ بکت را موجه می‌سازد، گفت‌وگوی بی‌سرانجام و پرسش و پاسخهای بی‌ربط در حینِ بازی شطرنج است.

- باغ وحش تنسی ویلیامز

انتقال و بازآفرینی

در نمایشنامهٔ قاسمی، دختر افلیجی که در طبقهٔ بالای خانهٔ میرزاآقا زندگی می‌کند، مانند دخترک باغ وحش شیشه‌ای تنسی ویلیامز است که به دلیل نقص عضو گوشه‌گیر و

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

بی‌حرکت است. «یک دختر جوان که پای چپش لنگ است یعنی کمی کوتاه‌تر از پای دیگرش است که آن را با بست محکم می‌بندد» (ویلیامز، ۱۳۹۵: مقدمه):

«مرکوشیو: پس از کجا می‌گی اونی که بالاست یه دختر افلیجه؟

میرزاآقا: سایهٔ یه زن که همینطور بی‌حرکت نشسته کنار پنجره» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۲۳).

صدای چوب زیر بغل چون ترجیع‌بندی در میان دیالوگهای مرکوشیو و میرزاآقا تکرار می‌شود:

«مگه صدای چوب زیربغلش رو همین یه دیقه پیش نشنیدی؟» (همان، ۳۶).

ریتم یکنواخت چوب زیر بغل در نمایشنامهٔ قاسمی به انفعال و ناتوانی سوژه برجستگی بیشتری بخشیده و سکون و انزوای آن را هربار به مخاطب گوشزد می‌کند. «این بدن، جسمی معلول و دربند و به گونه‌ای تقلیل یافته از هستی است که چیزی بیشتر از مکان ساکن و ثابت صدا نیست» (بدیو، ۱۳۹٤: ۱۱۲). تداوم صدای چوب و در سایه بودن دختر، فاعلیتِ شناخت را از سوژه می‌گیرد و به مخاطب می‌دهد. چرا که صدای راه رفتن و دیگر رفتارهای عادی «حرکات بدنی، دست‌کاری اجسام و برهم‌کنشهای ادراک حسی شامل الگوهای تکراری هستند که بدون آنها تجربهٔ ما یک‌سره آشوبناک و غیرقابل فهم است» (جانسون، ۱۳۹٦: ۲۱). دخترک باغ وحش تنسی ویلیامز با همان نقص عضو و ویژگی سکون و انزوا در نمایشنامهٔ قاسمی حضور یافته با این تفاوت که حضور فیزیکی ندارد و قاسمی آن را به سایه برده است و صدای چوب زیر بغل او را پررنگ کرده که البته این یکی در نمایشنامهٔ ویلیامز نیست و قاسمی آن را افزوده و بازآفریده است.

- افسانهٔ هاملن

انتقال، بازآفرینی

افسانهٔ هاملن، ماجرای هجوم موشها به سرزمین هاملن است که مردی نی‌نواز و افسونگر با وعده‌ای از جانب مردم، موشها را مسخ می‌کند و پس از آنکه وعدهٔ او ادا نمی‌شود و به تلافی بدعهدی مردم، کودکان شهر را مسخ کرده و از دره به پایین می‌اندازد. قاسمی تا حدودی اصل داستان را دستخوش تغییراتی کرده است. نخست اینکه همهٔ داستان را در چندین دیالوگ خلاصه کرده و دیگر اینکه قسمت نخست افسانه را که مسخ کردن موشها است با قسمت دوم افسانه که مسخ کردن کودکان است

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

درهم آمیخته و بازآفرینی کرده است. مرکوشیو وقتی ادای نی‌نواز را در می‌آورد، درواقع از بچه‌ها می‌خواهد که همانند موش رفتار کنند و به اصطلاح موش شوند. ایفای نقشِ نی‌نواز، بچه‌هایی که مسخ می‌شوند، وجود بچه‌ای با چوب زیربغل که گویای ناتوانی و عدم حرکت است، موارد اقتباسی نمایشنامه‌اند که از طریق انتقال و بازآفرینی در نمایشنامهٔ قاسمی حضور یافته‌اند تا بر پیامدهای افسونگری و نفرین تأکید ورزند.

- مستخدم ماشینی

انتقال و تقلید

در نمایشنامهٔ هارولد پینتر، دو مرد (بن و گاس) در مکان سربسته با هم گفت‌وگو می‌کنند. مرکوشیو و میرزاآقا نیز در یک اتاق با هم حرف می‌زنند. مهمتر از همه سفارش غذا از طبقه بالاست که در نمایشنامهٔ پینتر، دریچه‌ای از طبقه بالا باز می‌شود و از طریق نامه سفارش غذا می‌دهد و یکی از دو مرد (گاس و بن) یادداشتی برای آن می‌گذارد.

«گاس: دو تا استیک آبدار و چیپس. دو تا دسر ساگو. دو تا چایی بدون شکر.

بن: بهتره یه چیزی بفرستیم بالا» (پینتر، ۱۳۹۲: ۳۵و۳۶). و در نمایشنامهٔ قاسمی سبدی با طناب از طبقهٔ بالا در قاب پنجره آویزان می‌شود که سفارش خوراکی می‌دهد و مرکوشیو درون آن یادداشت می‌گذارد: «سبد تقریبا وسط پنجره رسیده است. میرزاآقا یادداشت را از سبد جدا کرده می‌خواند: ما گشنمونه...» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۲۱).

ایدهٔ سفارش غذا، طناب و سبدی که در قاب پنجره دیده می‌شود، از مستخدم ماشینی برگرفته شده است. بررسی هرکدام از این اشیاء می‌تواند حول محور بررسی مکان نمایشنامه قرار بگیرد. وجود طناب به عنوان تنها راه ارتباطی برای شخصیتهای اصلی این نمایشنامه است. در بررسی مکان نمایشنامه به این نکته پرداخته می‌شود که شخصیتهای نمایشنامه‌ها عبث محدود شده‌اند و در یک مکان هستند. طنابی که از طبقهٔ بالا آویزان می‌شود، ایجاد کنندهٔ تعلیق در نمایشنامه است. انتظار عجیبی برای مخاطب به وجود می‌آید که چه کسی این بازی را آغاز کرده است و واقعا قصد او از این کار چیست؟ آنچه مهم است اینست که این شیء نیز کنشهای شخصیتها را درگیر خود می‌کند. موقعیت بحرانی نمایش با دیدن این طناب آغاز می‌شود و سوالهای مختلفی در ذهن شکل می‌گیرد. طناب تنها راه ارتباطی برای شخصیتهای اصلی این دو نمایشنامه با

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

دیگران است. صرفا دست‌خطی از سر نیاز، حضور این دیگران را اعلام می‌کند. دیگرانی که در نمایشنامه صدایی ندارند و هیچ گاه دیده نمی‌شوند. تکرار چندباره سفارش غذا در دو نمایشنامه که میان طبقهٔ بالا و پایین در رفت و آمد است، دست آخر در نمایشنامهٔ قاسمی به طناب دار تبدیل می‌شود. انتخاب مکان محدود و عدم شناخت عالم بیرون، سرگردانی و بلاتکلیفی شخصیتهای اصلی در دو نمایشنامه، تأکید نویسندگان آن بر امر عبث، پوچی، مرگ و بی‌سرانجامی است که از طریق تقلید (پاستیز)، مضامین نمایشنامهٔ ابزوردِ پینتر را وارد نمایشنامهٔ قاسمی کرده است.

- اقتباس از جنایت و مکافات داستایفسکی

انتقال و اقتباس آزاد

راسکلینکف، شخصیت اصلی رمان جنایت و مکافات به دلیل فقر و بدهکاری، پیرزن رباخوار را می‌کشد تا ثروتش را به دست بیاورد. میرزاآقا در نمایشنامهٔ قاسمی نیز به قتل پیرزن یکی از ساکنان ساختمان متهم شده است. مادام سونیا در گفت‌وگو با مرکوشیو به این قتل اشاره می‌کند:

مادام سونیا: میرزاآقا قضیهٔ پیرزنه رو براتون تعریف کرده...! یکسال آزگار اون بیچاره رو تر و خشک می‌کرد؛ اونوقت می‌گن زده با تبر کشته‌تش که ثروتش رو بالا بکشه!

مرکوشیو: مردم از یه وقت شروع کردند مثل رمانها زندگی کنن (قاسمی، ۱۳۹۰: ٤٥).

قتل با هدف رسیدن به ثروت، احساس رنج و تفکر خودکشی و برهم خوردن تعادل روحی از جمله ویژگیهایی است که از طریق تقلید و تفسیر از کنشهای شخصیتها از راسکلینکف به مرکوشیو و میرزاآقا انتقال پیدا می‌کند.

روی هم رفته، مفاهیم پریشانی ذهن از سه قطره خون، عقوبت بدعهدی از افسانهٔ هاملن، بیکارگی، بی‌تکلیفی و تکرار بیهوده از مستخدم ماشینی، ناتوانی جسمی سوژهٔ مدرن و عقیم ماندن ارتباطهای انسانی از باغ وحش شیشه‌ای در اقتباس از اثر مستخدم ماشینی، بازی شطرنج (=بازی مرگ) از دست آخر بِکِت، قتلِ پیرزن برای تصاحب ثروت از داستایفسکی و عنوان مرکوشیو از نمایشنامهٔ رومئو و ژولیت؛ به نمایشنامهٔ قاسمی از طریق بازنگری، تقلید و بازآفرینی انتقال یافته‌اند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

حرکت با شماست مرکوشیو نمایشنامه‌ای مدرن و ابزورد است که گرفتاریهای ذهنی، روحی و اجتماعی انسان مدرن را به نمایش می‌کشد. قاسمی بر خلاف نمایشنامه‌های پیشین که عمدتا گرایش به تصویر مضامین اجتماعی ـ اخلاقی و حتی عرفانی داشته و با این هدف از متون کلاسیک اقتباس کرده است، در این نمایشنامه با اقتباس از متنهای مدرن با درونمایهٔ ابزوردیک، متن را خلق کرده و بازآفریده که یک نمایشنامهٔ مدرنِ تمام عیار است. پریشانی ذهنی انسان معاصر، در خود فرو رفتن و کمرنگ شدن یاَ عدم ارتباط اجتماعی، بی‌عاطفگی، شکِ بدبینانه، ناتوانی و انفعال سوژه، ناامیدی، اندیشدیدن به مرگ و خودکشی، مضمونهای غالب این نمایشنامه‌اند که به واسطهٔ اقتباس در شیوه‌های گوناگون، برجستگی بیشتری یافته‌اند. سرخوردگی سوژهٔ مدرن در برقراری تعادل میان نیروهای خود، پیرامون، زندگی، سرگردانی در حفظ نظم ریاضی‌واری که علم‌گرایی مدرنیته تحمیل می‌کرد، و تنهایی و انزوای او مضامین عمده‌ای هستند که هنر و ادبیاتِ مدرنیستی از مدرنیته به ارث برد. «عناصر شک مذهبی، درون‌نگری عمیق، آزمایشگری فنی و فرمی، یأس خودمحورانه و مردم‌گریزانهٔ آغشته به طنز و کنایه، نظریه پردازی فلسفی، از دست دادن ایمان و تهی‌شدگی فرهنگی، همه و همه مشغله‌های نگارش مدرنیستی را نشان می‌دهد» (چایلدز، ۱۳۸۹: ۱۵). آزمون انواع و اقسام فرم‌های فنی و زبانی برای رهاسازی ژرفاهای تاریک درون و درهم‌شکنی نظم‌ها و قیود از پیش مرسوم، یکی از نشانه‌های مهم نگارش مدرنیستی است (جمادی، ۱۳۹٤: ۱۸۵)، چنانکه قاسمی نیز با آزمونگری انواع فرمهای اقتباسی از آثار ادبی مدرن، متنی مدرن بازآفریده است.

٥ـ٤ نمایشنامهٔ تمثال

تمثال دربارهٔ زن و مردی است که بازیگر و کارگردان تئاتر هستند که قرار است به همراه بازیگران دیگر، نمایشنامهٔ «دشمن مردم» هنریک ایبسن را در منزلِ خود تمرین کنند. پس از آنکه خبری از بازیگران نمی‌شود، زن و مرد به جای دیگرَان نیز ایفای نقش می‌کنند. در حین اجرای نقشها و گفت‌وگوها، زن، تمثال رئیس کشور را از روی دیوار برداشته، مچاله می‌کند و به زباله‌دان آشپزخانه می‌اندازَد و در عین حال نگران عواقب این کار نیز هست و دوباره تمثال را بر دیوار می‌زند. در همین حال، مأمور خرابی تلفن زنگ می‌زند و با آنها درباره تصویر مچاله شدهٔ تمثال و ترس آنها از فاش شدن این ماجرا گفت‌وگو می‌کند. در پردهٔ آخر، زن و مرد بار دیگر تمثال را برمی‌دارند ولی تمثال دیگری روی دیوار ظاهر می‌شود.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

٤-٥-١ تأثیرپذیری از نمایشنامهٔ دشمن مردم

تمثال، نمایشنامه در نمایشنامه است؛ به این معنا که زن و مرد نمایشنامهٔ تمثال، نمایشنامهٔ دشمنِ مردم هنریک ایبسن را به اجرا درآورند که نمایشنامه به صراحت به آن اشاره می‌کند: «در شرایطی که خیلیها مملکت رو ترک می‌کنن، گروهی که نمایش «دشمن مردم» اثر هنریک ایبسن رو برای صحنه آماده می‌کنن بعد از یک سال و نیم تمرین کارشون با بن‌بست روبه‌رو شد» (قاسمی، ۱۹۹۵: ۲۱).

٤-٥-٢برداشت آزاد و وام‌گیری محتوایی از عنوان

برخی از گفت‌وگوهای نمایشنامهٔ ایبسن، عینا در نمایشنامهٔ قاسمی آمده است: «کسی که برای آزادی و حقیقت قیام می‌کند نباید بهترین شلوارش را بپوشد» (قاسمی،۱۹۹۵: ۹) که در نمایشنامهٔ ایبسن نیز به همین صورت آمده است: «کسی که برای حق آزادی می‌جنگد هیچوقت نباید بهترین شلوارش را بپوشد» (ایبسن، ۱۳۷۸: ۷۱). نمایشنامهٔ تمثال را نمی‌توان اقتباس از دشمن مردم به شمار آورد؛ قاسمی از عنوان دشمن مردم و برخی مطالب این نمایشنامه تأثیر گرفته است که در مجموع، نمایشنامهٔ او را با ایبسن متفاوت می‌سازد.

نمایشنامهٔ دشمن مردم، دربارهٔ وضعیت آلودگی و بهداشت حمامهای شهری است که دکتر استوکمان درصدد آگاهاندن مردم است و برادرش که شهردار است، موضع دیگری دارد. سرانجام مردم حرفهای دکتر استوکمان را که منادی حقیقت است، نمی‌پذیرند و او را دشمن مردم لقب می‌دهند و به این دلیل دکتر استوکمان تصمیم می‌گیرد، شهر و دیار خود را ترک کند: «ما دیگر تو این خوکدانی نمی‌مانیم. هرچه زودتر خرت و پرتهایت را جمع کن کاترین. هرچه زودتر برویم بهتر است» (ایبسن، ۱۳۷۸: ۷۳). در نمایشنامهٔ قاسمی نیز زن و مرد نمایشنامه قصد مهاجرت دارند لیکن در نمایشنامهٔ قاسمی بیان این مهاجرت با دیالوگهایی از نمایشنامه ایبسن درآمیخته است: «می‌خواهی بگویی در جایی بمانم که به من ناسزا گفتند. در جایی که به من دشمن مردم لقب دادند؟» (قاسمی، ۱۹۹۵: ۹).

به رغم اجرای برخی گفت‌وگوهای نمایشنامهٔ دشمن مردم در تمثال قاسمی، درونمایه‌های تمثال بر سر مسائل اجتماعی چون فقر و شرایط سیاسیِ استبداد و ترس و خفقان است که درون خانه‌ها ریشه دوانده و بر دیوارهای خانه به شَکل تمثال درآمده است. شاید بتوان گفت که عنوان نمایشنامهٔ ایبسن و محتوای نمایشنامهٔ قاسمی، هر دو

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

در شکایت از مقامی است که علیه منافع مردم رفتار می‌کنند؛ با این حال، تِم اصلی دشمن مردم بیشتر زمینهٔ اجتماعی دارد تا سیاسی و تمثال، بیشتر سیاسی است تا اجتماعی. در تمثال، مقولهٔ آزادی و حقیقت به درونمایهٔ اصلی بدل می‌شود و در دشمن مردم، در خلال گفت‌وگوهایی که بر سر آب حمامها و وضعیت بهداشت عمومی شهر پیش می‌آید، به مفاهیمی چون آزادی و حقیقت پرداخته می‌شود: «برد با حقیقت است. مردم به نام حقیقت و آزادی دست در دست هم می‌دهند و آنوقت هیچ‌چیز جلودارشان نیست» (ایبسن، ۱۳۷۸: ٤٨).

قاسمی از این موضوع بهره گرفته و دشمن مردم را در تمثال تکثیر شونده که نماد تداوم خفقان و رعب و وحشت است، با اقتباس آزاد و در بستَری سیاسی بازآفرینی کرده است.

۳-۵-٤ اقتباس براساس دسته بندی کاراتمل

از نقطه نظر وجوه اقتباسی کاراتمل، از آنجا که فضای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی، مکان و سایر عناصر دو نمایشنامه متفاوت است، انتقال و تفسیر عناصر فرهنگی و اجتماعی صورت نگرفته است. تمثال، صرفا به گونهٔ قیاسی، رئیس کشور را که حتی تمثالش بر روی دیوار خفقان‌زا و رعب‌آور است، دشمن مردم قلمداد کرده است.

ترسیم فضای ظلم و خفقان در نمایشنامهٔ چو ضحاک شد بر جهان شهریار نیز مضمون عمدهٔ نمایشنامهٔ تمثال بود؛ لیکن تمثال با آن، دو فرق بنیادین دارد. یکی، باور به منجی و امید به رهاییِ اشراقی است که انسان پیشامدرن را در تلاطم حوادث و وضع ناگوار همچنان سروپا نگَه می‌داشت؛ چنانکه پایان نمایشنامهٔ چو ضحاک شد بر جهان شهریار نوید آن را دارد؛ درحالیکه تمثال، پایانی سیاه دارد. تکثیر و پایداری تمثال بر دیوار به رغم از بین بردنِ مکرر آن، یأس و ناامیدی انسان مدرن را به بهبود و رهایی از وضع موجود مقدم می‌دارَد. دوم آنکه در نمایشنامهٔ چو ضحاک شد بر جهان شهریار، استبداد از نوع سنتی‌اش در شکل قتل و غارت نشان داده می‌شود ولی در تمثال، استبداد، نمودِ بیرونیِ وحشت‌زا چون قتل و شکنجه ندارد؛ لیکن سایهٔ هولناک آن، زیرپوستی است و تا مغز استخوان مردم نفوذ کرده؛ به گونه‌ای که زنِ نمایشنامه از مچاله کردن تمثال رئیس کشور در حریم شخصی خانهٔ خود آنقدر هراسان و مشوش است که دوباره آن را از زباله‌دان برداشته بر جایش نصب می‌کند. پنداری دیوارهای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

خانه از شیشه‌اند. مأمور مخابرات که به طرز اعجاب‌آور از همهٔ امور و گفت و شنودهای درون خانهٔ زن و مرد باخبر است، نمادی از وضع ناامنی و بی اعتمادی و مهمتر از آن از دست رفتن حریم شخصی و خلوت فردی‌ست که انسان معاصر و مدرن به آن دچار شده است.

۵. نتیجه

بررسی نمایشنامه‌های اقتباسی رضا قاسمی نشان داد که حرکت اقتباسی او از متن سنتی به متن مدرن با حفظ عوامل و شاخصه‌های درونمایه‌ای متن مبدأ و در نمایشنامه‌های مدرن با دگرگونی در ساختار و طرح و بازتعریف محتوا بوده است. کارکرد اقتباس در همهٔ نمایشنامه‌ها، ایجاد گفت‌وگو و کنش بینامتنی میان متن مبدأ و مقصد با هدف انتقال مفاهیم، عوامل فرهنگی، اجتماعی و انسان‌شناسانه است. نمایشنامه‌هایی که از متنهای کلاسیک اقتباس شده، بیشتر جنبهٔ به روزرسانی و بازنگرانه دارد تا بازآفرینانه و از اینرو، طرح و محتوای کلی متن مبدأ را کمابیش حفظ کرده است. دغدغهٔ قاسمی در این نمایشنامه‌ها از نوع دغدغهٔ انسان پیشامدرن است که عمدتا رنگ اخلاقی و اجتماعی و گاه عرفانی دارد و مسائلی چون لزوم تزکیهٔ درون، جستجوی راهبر و راهنما، اعتماد ناکردن به وسوسه‌های درون و افراد دیوصفت (ماهان کوشیار)، کمال‌طلبی در جهت تعالی، نکوهش زیاده خواهی و مادی‌گرایی و استبداد و خودکامگی (معمای ماهان معمار)، فرجام ظلم و ستم شاه و تأثیر آن در زندگی اجتماعی و اخلاقی مردم (چو ضحاک شد بر جهان شهریار) را با اقتباس در شیوه‌های وام‌گیری از عنوان، انتقال مفاهیم، بازنگری و تفسیر در کانون توجه قرار می‌دهد. نمایشنامه‌هایی که از متنهای مدرن اقتباس شده (که تأثیر نگارشِ در خارج از کشور بر رویکرد محتوایی آنها انکارناپذیر است) جنبهٔ بازآفرینانه دارند و دغدغه‌های انسان مدرن را انتقال داده و آن را بازتعریف می‌کند. انسانی که از سنت بریده و در گنگیِ امر مدرن دچار یأس، دلزدگی، رکود، انزوا، ناامیدی شده و ترانهٔ مرگ را پاسخ می‌دهد. حرکت با شماستِ مرکوشیو که کلاژی است از متنهای گوناگون و در عین حال هیچ کدام آنها نیست، نمایندهٔ تمام و کمال این رویکرد است؛ اما تمثال فلسفی‌مأبانه نیست و به مانند حرکت با شماست مرکوشیو نمایشنامه‌ای مدرن است و چون آن خصلت

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

بازآفرینانه و خلق کردن را دارد؛ لیکن از منظر سیاسی به وضع انسان معاصر پرداخته و استبدادِ مدرن را تصویر می‌کند.

پی‌نوشت

1. adapt
2. parody
3. version
4. pastiche
5. forgery

٦. جعل ادبی، زمانی رخ می‌دهد که نویسنده بخشی از نوشتهٔ خود را به نام فرد دیگر جا بزند و وانمود کند که شخص دیگری آن را نوشته است (کادن، ۱۹۸۲: ۲۷٦).

7. travest
8. revision
9. revaluation
10. rewriting
11. echo

منابع

آلوارز، آ؛ *بکت*؛ ترجمهٔ مراد فرهادپور؛ چ چهارم، تهران: انتشارات طرح نو، ۱۳۹۳.

اکبرلو، منوچهر؛ *اقتباس ادبی برای سینمای کودک و نوجوان*؛ تهران: انتشارات بنیاد سینمای فارابی، ۱۳۸٤.

الکاتب الارجانی، فرامرزبن خداداد عبدالله؛ *سمک عیار*؛ تلخیص و بازنویسی حسین فتاحی؛ چ دوم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۹۰.

ایبسن، هنریک؛ *دشمن مردم*؛ ترجمهٔ اصغر رستگار؛ تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز هنرهای نمایشی، انتشارات نمایش، ۱۳۷۸.

بازن، آندره؛ *سینما چیست؟*؛ ترجمهٔ محمد شهبا؛ چ سوم، تهران: انتشارت هرمس، ۱۳۸٦.

باش، علی؛ *مجموعه آثار نمایشی بکت*؛ چ دوم، مشهد: انتشارات مهر دامون، ۱۳۹۰.

بدیو، آلن؛ *در باب بکت*؛ تهران: انتشارات بوتیمار، ۱۳۹٤.

بیشاپ، لئونارد؛ *درسهایی درباره داستان نویسی*؛ چ سوم، تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۳.

پینتر، هارولد؛ *دو نمایشنامه: مستخدم ماشینی و درد خفیف*؛ ترجمهٔ غلامرضا صراف؛ چ سوم، تهران: نشر دات، ۱۳۹۲.

جانسون، مارک؛ *بدن در ذهن*؛ ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی؛ تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۹٦.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

جمادی، سیاوش؛ *انکار حضور دیگری*؛ تهران: ققنوس، ۱۳۹٤.
چایلدز، پیتر؛ *مدرنیسم*؛ ترجمهٔ رضا رضایی؛ چ سوم، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۹.
رمضانی، محمد؛ *هزار و یک شب*؛ ج اول، تهران: نشر آفتاب، ۱۳۱۵.
شکسپیر، ویلیام؛ *رمئو و ژولیت*؛ ترجمهٔ علاءالدین پازارگادی؛ چ دوازدهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۸.
فیلد، سید؛ *چگونه فیلم نامه بنویسیم؟*؛ ترجمهٔ مسعود مدنی؛ تهران: انتشارات رهروان پویش، ۱۳۸۹.
قاسمی، رضا؛ *چو ضحاک شد بر جهان شهریار*؛ تهران: طوس، ۱۳۵۵.
قاسمی، رضا؛ *حرکت باشماست مرکوشیو*؛ چ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۹۰.
قاسمی، رضا؛ *تمثال*؛ سوئد: نشر باران، ۱۹۹۵.
قاسمی، رضا؛ *ماهان کوشیار*؛ سوئد: نشر باران، ۱۹۹٤.
قاسمی، رضا؛ *معمای ماهیار معمار*؛ چ دوم، تهران: انتشارات نیوفر، ۱۳۹۰.
مک کی، رابرت؛ *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی*؛ ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چ پنجم، تهران: هرمس، ۱۳۸۹.
نظامی؛ **هفت‌پیکر**، تصحیح و حواشی وحیددستگردی؛ چ پنجم، تهران: نشرقطره، ۱۳۸۵.
ویلیامز، تنسی؛ *باغ وحش شیشه‌ای*؛ ترجمهٔ مرجان بخت‌مینو؛ چ هفتم، کرج: انتشارات مینو، ۱۳۹۵.
هاشمی، محمد منصور؛ *نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستانهای صادق هدایت*؛ تهران: انتشارات روزگار، ۱۳۸۱.
هدایت، صادق؛ *سه قطره خون*؛ چ سوم، تهران: انتشارات نیمروز، ۱۳۳۳.

مقالات

جلالی، مریم و مه‌دخت پورخالقی؛ «اقتباس مفهومی و نگارشی از شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان»؛ مجلهٔ علمی ـ پژوهشی ادبیات کودک دانشگاه شیراز؛ سال چهارم، ش دوم، صص ۱-۱۸.
چکلوفسکی، پیتر؛ «نظامی نمایشنامه نویسی چیره دست»، ترجمه مریم خوزان، مجلهٔ نشر دانش؛ ش ۵۵ (۱۳٦۸). ص ۲۲-۱٦.
ذوالفقاری، حسن؛ «هفت پیکر نظامی و نظایرآن»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی؛

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]

ش ۵۲ و۵۳ (۱۳۸۵)، ص ۱۰۹-۶۷.
معروفی، علی؛ «اقتباس از نمایشنامه شاه لیر در فیلم آشوب ساخته آکیرا کوروساوا: تحلیل شاخصهای فرهنگ»، فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی تئاتر؛ ش ۵۹ (۱۳۹۳)، صص۱۰۳-۱۱۰.
ندایی، امیرحسین و احسان عاقلی؛ «بررسی تطبیقی اقتباس از نمایشنامه مدهآ (مطالعه موردی فیلمهای پییر پائولو پازولینی و لانرس فون‌تریه)»، دو فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی دانشکدهٔ هنر؛ ش ۷ (۱۳۹۲)، صص ٤١ - ٥٦.
نصیری، مهدی؛ «اقتباس از ادبیات داستانی برای درام: زمینه‌ها و کاربردها»، فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی تئاتر؛ ش ۵۸ (۱۳۹۳)، صص ٦٩ — ۷۷.
Cartmell, Deborah, and Whelehan, Imelda (eds) **Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text**, London: Routledge, 1999.
Cartmell, Deborah, and Whelehan, Imelda (eds) **Literature On Screen**, Cambridge University Press, 2007.
Cuddon, J.A **.A Dictionary of Literary Terms**, Penguin books, 1982.
Sanders, Julie .**Adaptation and Appropriation**, London: Routledge, 2006

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-02-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.2.0]