شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲

مطالعهٔ تطبیقی چهار اقتباس نمایشی از داستانِ بانوی حصاری از هفت‌پیکرِ نظامی با تأکید بر نظرات لیندا هاچن و دبورا کارتمل[۱]

نسرین کاظم‌پور[۲]، بهرام جلالی‌پور[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۵
صفحهٔ ۵۳ تا ۶۳
Doi: 10.22034/THEATER.2023.414024.1011

چکیده

گنجینهٔ ادبیات فارسی منبعی عظیم برای اقتباس و خلق آثار نمایشی به شمار می‌رود، و خمسهٔ نظامی یکی از مهم‌ترین و مستعدترین آثار در این گنجینه است. در بخش سه‌شنبه‌شب از *هفت‌پیکر* در گنبد سرخ داستان بانوی حصاری حکایت می‌شود. این داستان که پس از اقتباس *توراندخت* نامیده شده به دلیل جذابیت و برخورداری از عناصر داستان بارها مورد اقتباس نمایشی قرار گرفته است. اولین بار کارلو گوتزی نویسندهٔ ایتالیایی در قرن هجدهم، اقتباسی به سبک کمدیا دل‌آرته از *توراندخت* انجام داد. سپس شیللر آلمانی به استقبال نمایش گوتزی رفت و *توراندخت* خود را نوشت و برتولت برشت نیز پس از سال‌ها مطالعه بر روی فلسفهٔ چین اقتباسی نمایشی از این اثر انجام داد. در ایران نیز رضا کرم‌رضایی داستان *توراندخت* را دست‌مایهٔ اقتباسی به سبک تخت‌حوضی قرار داده است. در این مقاله، با هدف تعیین جنبه‌های نمایشی داستان *بانوی حصاری* و بررسی نقش عوامل فرهنگی و زمانی در اقتباس از آثار کهن، داستان *بانوی حصاری* و چهار اقتباس نمایشی صورت گرفته از آن با توجه به نظریات هاچن و کارتمل بررسی شد. تحلیلِ فرمالیستی داستان *بانوی حصاری* نشان می‌دهد این منظومه، بسیاری از ابعاد و ویژگی‌های نمایشی را داراست. همچنین مطابق با نظریهٔ هاچن در تمام آثار اقتباسی مذکور تغییر درون رسانه‌ای رخ داده است. در آثار گوتزی، شیللر و کرم‌رضایی، مضمون مورد نظر نظامی تکرار و تکریم شده درحالی‌که در اثر برشت، مضمون اصلی زیرورو شده و وی با آن به مقابله برخاسته شده است. ضمن این‌که بر اساس دسته‌بندی کارتمل، می‌توان گفت گوتزی، شیللر و کرم‌رضایی، شیوهٔ انتقال و برشت شیوهٔ تفسیر را در اقتباس از اثر مبدأ به کار برده‌اند.

واژگان کلیدی: *بانوی حصاری*، *توراندخت*، برتولت برشت، کارلو گوتزی، فردریش شیللر، رضا کرم‌رضایی.

۱. این مقاله مستخرج از پروژهٔ پایان‌نامه خانم نسرین کاظم‌پور با عنوان «ظرفیت‌های دراماتیک خمسهٔ نظامی با تأکید بر نظریات لیندا هاچن و دبورا کارتمل» در رشتهٔ ادبیات نمایشی دانشکدهٔ پردیس فارابی دانشگاه هنر تهران، با راهنمایی و مشاورهٔ دکتر بهرام جلالی‌پور است..

۲. کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشکده پردیس فارابی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. Email: nasrinkazempour9@gmail.com
۳. استادیار گروه تئاتر، دانشکده سینما–تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: b.jalalipour@art.ac.ir

مقدمه

سفرهای دورودراز داستان‌ها و صورت‌های متنوع آن‌ها در قالب اقتباس نشانگر اهمیت و ظرفیت آن‌هاست. مطالعهٔ این سفرها و این صورت‌ها نیز می‌تواند اطلاعات آموزشی ارزشمندی برای اقتباس در اختیار ما بگذارد. نظامی گنجوی، شاعر بزرگ قرن ششم، در بخشِ گنبد سرخ از منظومهٔ *هفت‌پیکر* از زبان شاهزاده سقلابی داستان *بانوی حصاری* را برای بهرام روایت می‌کند؛ شاهزادهٔ زیبا و سنگدل سرزمین روس که از مردان متنفر است و برای خواستگارانش معماهایی طرح می‌کند و هنگامی‌که از عهدهٔ حل معما برنمی‌آیند، سرشان را از تن جدا می‌کند. داستان *بانوی حصاری* که دارای بن‌مایه‌های عشق و پرسش است، ریشهٔ پهلوی و هندو دارد و رد آن در آثاری چون *مثنوی* مولوی، *سمک عیار* هم دیده می‌شود. ریشه‌های این داستان را در مجموعه داستان‌های عاشقانهٔ سانسکریت که *مهپاره* نام دارد نیز می‌بینیم. در کتاب *فرج بعد شدت* اولین بار نام *تورانداخت* را بر این داستان می‌نهند و داستان در دربار خاقان چین می‌گذرد. این حکایت تاریخی در مجموعه داستانی به نام *هزار و یک روز* به فرانسه وارد می‌شود و پس از ترجمه به زبان‌های دیگر مورد اقتباس هنرمندان قرار می‌گیرد.

پتی دولاکروا، شرق‌شناس فرانسوی، بین سال‌های ۱۷۱۰ تا ۱۷۱۲ کتاب *فرج بعد شدت* را به فرانسه برد، آن را ترجمه و تحت عنوان داستان *هزار و یک روز* منتشر کرد (آذر و نجفی، ۱۳۹۴: ۱۶). با ورود این داستان به اروپا، کارلو گوتزی[۱] ، فریدریش شیللر[۲] و برتولت برشت[۳] در برهه‌های زمانی متفاوت از داستان *تورانداخت* نمایشنامه‌هایی اقتباس کردند. رضا کرم‌رضایی نیز ضمنِ ترجمهٔ اثر برشت به فارسی، از روی این داستان نمایشنامه‌ای به سبک تخت‌حوضی نوشت.

در این مقاله نشان می‌دهیم، نمایشنامه‌نویسان مورد بحث، صرف نظر از این‌که مستقیم یا غیر مستقیم از *بانوی حصاری* اقتباس کرده یا تحت تأثیر آن قرار داشته‌اند، چگونه از این داستان به عنوان دستمایه تولید اثری نمایشی متناسب با زمانه و ایدئولوژی خود بهره گرفته‌اند. امید است این مقایسه نقشهٔ راهی برای بهره‌گیری از آثار کهن ایرانی در خلق نمایشنامه قرار گیرد. به‌این‌ترتیب، در این پژوهش با تعیین اصلی‌ترین شاخص‌های اقتباس از نظر ساخت‌مایه‌های نمایشی، به بررسی و مقایسهٔ نمایشنامه‌های کارلو گوتزی، فردریش شیللر، برتولت برشت و رضا کرم‌رضایی می‌پردازیم و نقش عوامل زمانی و فرهنگی را در اقتباس از این اثر کهن نشان می‌دهیم.

پیشینهٔ تحقیق

با وجود پژوهش‌های متعددی که دربارهٔ آثار نظامی در حوزهٔ ادبیات و ادبیات نمایشی صورت گرفته، تاکنون تحقیقی انجام نشده است که به شکل متمرکز بر داستان *بانوی حصاری* و اقتباس‌های برآمده از آن بپردازد. بااین‌حال، چند پژوهش وجود دارد که بیش از بقیه بر این بخش از داستان *هفت‌پیکر* و یا نمایشنامه‌های اقتباس شده با عنوان *تورانداخت* متمرکزند:

مونا مهدوی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی و تحلیل محتوایی- ساختاری اقلیم چهارم هفت‌پیکر اثر نظامی گنجوی و دو نمایشنامهٔ توراندخت نوشتهٔ فریدریش شیلر و برتولت برشت» که به زبان آلمانی نوشته شده است، به معرفی، بررسی و تحلیل ارتباط‌ها و شباهت‌های بین اقلیم چهارم *هفت‌پیکر* نظامی و دو نمایشنامهٔ اقتباسیِ *تورانداخت* به زبان آلمانی (یعنی نمایشنامهٔ شیللر و نمایشنامهٔ برشت) می‌پردازد. به‌زعم مهدوی در این سه داستان شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختاری و محتوایی به چشم می‌خورد که ضرورت این مقایسه تحلیلی و محتوایی آن‌ها را با یکدیگر می‌طلبد. مسعود فروزنده (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «زنجیره‌ها، عناصر و گزاره‌های روایی در داستان بانوی حصاری از هفت‌پیکر نظامی» به تحلیل و نقد ساختار و اجزای روایت در این داستان بر مبنای دیدگاه‌های گریماس پرداخته است. شیوهٔ کار پژوهشگر به این صورت بوده که ابتدا نظریات گریماس دربارهٔ ساختار و عناصر و اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک روایت را نقل و بررسی کرده و سپس این عناصر و اجزا را در داستان *بانوی حصاری*، شناسایی و تحلیل کرده است.

میلاد جعفرپور (۱۳۹۳) در مقالهٔ «کارکرد دیگرسان عشق در نمایشنامهٔ توراندخت برتولت برشت»، نخست منشأ تاریخی روایت *تورانداخت* را بررسی کرده؛ سپس با معرفی دیگر آثاری که دربارهٔ *تورانداخت* انجام شده، به تحلیل ویژگی‌های نمایشنامهٔ *تورانداخت* و نوآوری برشت در استفاده از بن‌مایهٔ عشق و پرسش پرداخته است.

محمد ریحانی و راحله عبداله‌زاده برزو (۱۳۹۷) در مقالهٔ «سنجش داستان بانوی حصاری از هفت‌پیکر نظامی با کهن‌الگوی سفر قهرمان»، پس از گزارش نکات کلیدی و بیان نظریهٔ کمپبل نشان داده‌اند که شاهزادهٔ جوان داستان *بانوی حصاری* که به قصد شکار از دروازهٔ شهر می‌گذشته است نیز از این الگو تبعیت می‌کند. کهن‌الگوی پیر فرزانه و عناصر یاری‌رسان، زنان وسوسه‌گر و... به همراه عناصر نمادین موجود در داستان، کهن‌الگوی قهرمان را تقویت می‌کند.

روش تحقیق

لیندا هاچن[۴] از نظریه‌پردازان حوزهٔ اقتباس است که در دیدگاه‌هایش کوشید ارزش‌گذاری‌های نادرستی را که میان اثر مبدأ و اثر اقتباس‌شده به وجود آمده بازنگری کند. از نظر هاچن، آثار اقتباسی خودآئین‌اند و هالهٔ مختص به خود را دارند. بنابراین نباید نگاهی سلسله مراتبی به اثر مبدأ و اثر اقتباسی داشت و نمی‌توان تقدم را به معنی اصالت و مهتری و تأخر را به عنوان درجهٔ دو و فرعی بودن یک اثر دانست. هاچن مسئلهٔ اقتباس را از منظر محصول و فرایند بررسی می‌کند. از منظر نخست، اقتباس محصولی است که از جابه‌جایی آشکار و گستردهٔ یک اثر یا آثار خاص حاصل شده است. این جابه‌جایی می‌تواند شامل تغییر رسانه، نوع ادبی و یا تغییر در چارچوب کلی و در نتیجهٔ آن، تغییر در بافت اثر باشد. در اقتباس به‌مثابهٔ فرایند، هاچن ضمن تأکید به رابطهٔ میان اقتباس‌گر و مخاطب معتقد است اقتباس‌گر به تفسیر و بازتولید متن دست می‌زند. بنابراین، کنش وی عمل خلاقانه و مفسرانهٔ تصاحب/ نجات است (هاچن، ۱۳۹۶: ۲۴). این‌که هر اقتباس‌گر از عمل تصاحب یا نجاتِ متن استفاده کند به دیدگاهی وابسته است که وی به متن مبدأ دارد. هاچن قابل اقتباس‌ترین عنصر داستان را برای استفاده در رسانه‌ها، انواع ادبی و یا چارچوب‌بندی بافت‌ها، مضمون داستان می‌داند. در واقع، از نگاه هاچن، مهم این است که چه نیتی در پس فرایند اقتباس وجود دارد، این‌که اقتباس‌گر درصدد آن بوده که مضمون مورد تأکید متن مبدأ را تکرار کند یا به انتقاد و تقابل با آن درآید (هاچن، ۱۳۹۶: ۱۳۰).

به منظور بررسی شیوه‌ای که هر یک از اقتباس‌گران در تولید اثر خود به کار گرفته‌اند، دسته‌بندی دبورا کارتمل را به کار گرفته‌ایم. جولی سندرز[۵] (۲۰۰۰) در کتاب *اقتباس و تصاحب*، به نظریهٔ دبورا کارتمل[۶] اشاره می‌کند که از نظر وی اقتباس بر سه نوع انتقال[۷] ، تفسیر[۸] و قیاس[۹] استوار است. در «انتقال»، تغییر از رسانه‌ای به رسانهٔ دیگر یا از ژانری به ژانر دیگر اتفاق می‌افتد. البته گاهی انتقال به شکلی صورت می‌گیرد که متن مبدأ نه‌فقط از نظر ژانر، بلکه از نظر ویژگی‌های فرهنگی، جغرافیایی و زمانی نیز تغییر می‌کند. این روش انتقال را «نزدیک‌سازی» می‌نامند. در مواردی، فرایند اقتباس از نزدیک‌سازی صرف به‌سوی عملی با بار فرهنگی بیش‌تر حرکت می‌کند. این همان دستهٔ دوم در دسته‌بندی کارتمل یعنی «تفسیر» است. تفسیر به اقتباس‌هایی اشاره دارد که با تغییر یا افزایش‌دادن عناصر متن، جنبه‌های سیاسی متن مبدأ یا محیط جدید داستان (یا هر دو) را تفسیر می‌کنند. در این روش، اقتباس‌گر متوجه غیاب یا خلأ در روایت اصلی شده و در صدد پرداختن به تفاوت‌ها و شکاف‌های متن خود با متن مبدأ است. در انتقال، شباهت‌ها مورد تأکید است اما در اقتباس‌های تفسیری، برای آن‌که بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد، شکاف‌هایی که میان اثر اقتباسی با متن منبع وجود دارد، مورد توجه قرار می‌گیرد. در این نوع اقتباس، معمولاً از متن‌های آشنا برای مخاطب استفاده می‌شود و تصاویر و لحظاتی مورد استفاده قرار می‌گیرند که تماشاگر با آن‌ها مأنوس است و می‌تواند همانندی‌ها و تفاوت‌های ایجاد شده را دریابد.

در سومین دستهٔ کارتمل، «نظیر» یا «قیاس» وجود دارد. در قیاس، آگاهی از آمیختگی متن اقتباسی با متن مبدأ ممکن است فهم ما را از محصول فرهنگی جدید دقیق‌تر و عمیق‌تر کند، اما برای لذت بردن از خود متن اقتباس لازم نیست که حتماً از این آمیختگی باخبر باشیم (سندرز، ۱۳۹۸: ۱۱۳-۱۱۵). تبیین نوع اقتباس بر اساس نظریهٔ کارتمل بر اساس 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 اقتباس باز است (رامین‌نیا و ابراهیمی ایور، ۱۳۹۷: ۴۵-۴۶).

در این پژوهش، به‌منظور بررسی و تحلیل داستان *بانوی حصاری* و اقتباس‌های نمایشی آن از تحلیل فرمالیستی استفاده کرده‌ایم. طبقه‌بندی‌های متعددی از عناصر فرمالیستی برای تحلیل نمایشنامه‌ها ارائه شده است. اساس کار ما در این پژوهش دسته‌بندی جیمز تامس[۱۰] است که در کتاب *تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی* مطرح شده است. از نظر تامس هر نمایشنامه‌ای را می‌توان به شش بخش تقسیم کرد که ماهیت اصلی‌اش از آن بخش‌ها حاصل می‌شود. عناصری را که تامس برای تحلیل متون نمایشی مطرح می‌کند عبارت‌اند از: ۱. شالوده‌های طرح: شرایط مفروض و قصهٔ پس‌زمینه؛ ۲. طرح: کنش جسمی و روان‌شناختی، پیشروی‌ها و ساختار؛ ۳. شخصیت نمایشی؛ ۴. ایده؛ ۵. گفت‌وگو؛ ۶. نواخت، ریتم و حال و هوا (تامس، ۱۳۹۹: ۱۱-۱۳).

ادبیات و بحث تحقیق

۱. داستان بانوی حصاری

نظامی گنجوی، شاعر قرن ششم هجری (دوازدهم میلادی) در دوره‌ای می‌زیست که سلجوقیان کبیر از مرز چین تا مرزهای روم بدون هیچ رقیبی فرمان می‌راندند. او همهٔ منظومه‌هایش را به فرمانروایان زمان خویش پیشکش می‌کرد و از آن‌ها می‌خواست همانند امپراتوری‌های کهن

ایران ساسانی، عدالت را بر زمین برقرار کنند. در سروده‌های نظامی زن جایگاهی ویژه دارد. او زنان را از اندرونی‌ها و پستوهای قصه‌های هم‌عصرش، به متن اصلی آورده و به کنشگرانی فعال در داستان‌هایش مبدل کرده است (بری، ۱۴۰۰: ۴۵-۲۸).

بانوی حصاری که در بخش گنبد سرخ منظومهٔ *هفت‌پیکر* روایت شده، داستان شاهزادهٔ باهوش و زیبای سرزمین روس است که خواستگارانی بسیار دارد. وی برای این‌که از دست خواستگاران بی‌شمار و نالایق خلاص شود در دل کوه قلعه‌ای مستحکم می‌سازد و آن را به انواع طلسم‌ها و موانع مجهز می‌سازد و در آن ساکن می‌شود. او سپس برای کسانی که مشتاق وصال به وی هستند شروطی می‌گذارد، از جمله گشودن طلسم‌ها، باز کردن دروازهٔ قصر و پاسخ به معماهایی سخت. به‌زودی سرهای بریدهٔ بی‌شماری از عاشقان وی که نتوانسته‌اند از پس آن آزمون‌ها برآیند بر باروی شهر آویزان می‌شود. روزی شاهزاده‌ای که برای شکار از شهر می‌گذشته تصویر بانوی حصاری را بر دیوار شهر می‌بیند و سراپا شیفتهٔ وی می‌شود. ضمن این‌که با دیدن سرهای بریدهٔ جوانان متأثر می‌شود و تصمیم می‌گیرد به خون‌خواهی از آن‌ها در آزمون بانوی حصاری شرکت کند. او از وجود پیر خردمندی آگاهی می‌یابد و یک سال نزد او می‌رود و آموزش می‌بینند. سپس حصار قلعه را می‌شکند و به آن راه می‌یابد. بعد در مجلسی که بانوی حصاری و پادشاه تدارک دیده‌اند شرکت می‌کند و موفق می‌شود به پرسش‌های رمزگونهٔ بانوی حصاری که با زبان ایماواشاره و فرستان لعل و گوهر مطرح می‌شود با همان زبان پاسخ دهد. در نهایت او مسابقهٔ بانوی حصاری را می‌برد و با وی ازدواج می‌کند.

۲-۱ تحلیل فرمالیستی داستان بانوی حصاری

داستان *بانوی حصاری* مضمون‌هایی چون تجلیل از عشق، تعالی یافتن انسان در سلوک عشق، تمجید از عمل‌گرایی، لزوم تزکیهٔ روح در راه وصال معشوق، لزوم داشتن مرشد و استاد در مسیر رسیدن به هدف، تقابل میان زن و مرد و تجلیل از دادخواهی را بیان می‌کند. نظامی برای بیان ایده‌های محوری از روش مستقیم مثل دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها، جملات نغز، ضرب‌المثل‌ها و نیز روش‌های غیر مستقیم، مثل کنش داستان و فضاسازی استفاده کرده است.

بانوی حصاری، شخصیت محوری این داستان بسیار زیبا، باهوش، با کمالات، و درعین‌حال سنگدل، مغرور و مردگریز است. نظامی برای شرح ویژگی‌های بانوی حصاری از روایت، کنش و دیالوگ‌ها استفاده کرده است. روایت‌ها از زبان راوی داستان، بانوی سقلابی بیان می‌شود. کنش‌هایی چون دستور به ساختن قلعه و طراحی و نظارت بر آن، طراحی آزمون سخت و مجازات سنگین برای بازندگان و ترسیم چهره‌اش بر پردهٔ نقاشی و به مبارزه طلبیدن مردان نشان از شخصیتی با اراده، توانمند و قسی‌القلب دارد که با تمام توان و بدون کوچک‌ترین اغماضی به میدان نبرد با مردان آمده است.

شخص مقابل بانوی حصاری، بزرگ‌زاده‌ای نیک‌نام است که توانایی فکری و جسمانی بالایی دارد. او که ابتدا به قصد وصال با شاهزادهٔ زیبای روس در این مسیر گام نهاده، در طول مسیر دچار بازشناسی هدف و دگرگونی در رفتار می‌شود و هدف اصلی‌اش را خون‌خواهی از جوانان بی‌گناه می‌داند. نظامی بسیار استادانه مکان‌های داستان را تصویرسازی نموده و حال و هوای ناشی از شخصیت‌پردازی یا کنش داستان را در مکان‌های داستان فضاسازی کرده است. جهانِ داستان برای هواخواهان بانوی حصاری فضایی سخت‌گیرانه و بی‌رحم می‌سازد، دنیایی که طالب عشق را به خلوت‌گزینی و کوشش برای پالایش و تزکیهٔ روح و جسم وامی‌دارد. اما این دنیا با عبور عاشق از موانع و سختی‌ها، به دنیایی آرام و مملو از شهد و شیرینی بدل می‌شود.

در داستانِ *گنبد سرخ* یک‌صد و ده بیت از سیصد و ده بیتِ کلِ داستان به شرح وقایعِ داستان پس‌زمینه اختصاص یافته است که تقریباً یک‌سوم از فضای داستان را در بر می‌گیرد. نظامی تمام اطلاعات مربوط به قصهٔ پس‌زمینه را به رسم تمهیدهای کلاسیک، پیش از شروع کنش اصلی از زبان راوی سوم شخص داستان- یعنی شاهزاده سقلاب- بیان می‌کند؛ به‌طوری‌که در زمان ورود قهرمان به ماجرا هیچ بعدی از قصهٔ پس‌زمینه پنهان باقی نمی‌ماند. داستان *گنبد سرخ* داستانی تخت و بی‌تحرک نیست که فقط توصیفی بدون هیجان باشد، بلکه در قسمت‌های مختلف آن نظامی به شرح کنش‌هایِ شخصیت‌ها می‌پردازد. علاوه بر کنش‌های جسمی، نظامی از کنش‌ها و تغییراتِ روانی شخصیت‌ها می‌گوید و آن‌ها را در قالب گفت‌وگوهای درونی، دستورها و نقشه‌ها بیان می‌کند. به عنوان نمونه، گفت‌وگوهای درونی شاهزادهٔ مغرور و اقرارش به عشق پس از دیدن تصویر زیبای بانوی حصاری و کشمکش‌های درونی‌اش برای این‌که قدم در راه این عشق بگذارد یا از آن بگذرد، نقشه کشیدن‌ها و تصمیمش برای سرسری نگرفتن و چاره‌اندیشی درست برای گذر از موانع از نمونه‌هایِ دیگر کنش‌های روانی است که در این داستان می‌بینیم.

حسِ غالب بر صحنه‌های این داستان حسِ خشم و ترس

است؛ اما این احساس همواره پایدار و یکنواخت نیست و در صحنه‌هایی شاهد شادی، عطوفت و تلطیف فضا نیز هستیم. نظامی برای القای احساس رعب و وحشت در داستان از عوامل متعددی استفاده کرده است. نمادهایی مثلِ سیارهٔ بهرام، رنگ سرخ؛ و واژه‌هایی مثلِ آهن، سنگ، دهره، بیم، زخم، تیغ، کوه، حصار، طلسم، کالبد و سر، عناصری است که نظامی از آن‌ها برای ایجاد فضای رعب و وحشت در داستانی استفاده کرده است که تحت‌الشعاعِ خوی خشونت‌آمیزِ بانوی حصاری است. اما با پیشروی داستان، نظامی کاملاً فضا را تغییر می‌دهد و به لطف شخصیتِ مهربان، سهل‌گیر و سخاوتمند پادشاه، حسی از امنیت و شادی بر فضا حاکم می‌شود.

۲ .توراندخت کارلو گوتزی

کنت کارلو گوتزی، نمایشنامه‌نویس قرن هجدهم ایتالیایی اولین اقتباس نمایشی را از داستان *توراندخت* انجام داده است. او در جوانی به عضویت آکادمی محافظه‌کار «گرانله چکی»[11] درآمد که هدف و برنامه‌اش حفظ و تقویت سنت‌های باستانی، به‌ویژه هنر «کمدیا دل‌آرته» بود. گوتزی با اعتقاد به حفظ سنت‌ها با نهضت مدرنیته، مکتب تعقل و احترام به قوانین طبیعت مخالف بود (گوتزی، ۱۳۹۱: ۱۲۴-۱۲۳). وی همواره می‌کوشید نقش «کمدیا دل‌آرته» را در کارهای خود زنده نگه دارد؛ همان‌طورکه خود وی اشاره می‌کند: «دلیل استفادهٔ من از کمدیا دل‌آرته نبرد با صوفی‌گرایی و خرافه‌گرایی متافیزیکی زمانه است.» گوتزی برای جلوگیری از فراموش شدن کمدی، سعی کرد تا افسانه‌های شرقی را با شخصیت‌های قالبی کمدی درهم آمیزد (چکلوسفکی، ۱۳۶۸: ۲۲).

۲-۱ تحلیل فرمالیستی نمایشنامه کارلو گوتزی

ایدهٔ محوری این نمایشنامه تقابل زنانگی و مردانگی و تقدیس عشق است؛ عشقی که انسان را از بردگی می‌رهاند و به کمال و آزادی می‌رساند. *توراندخت*، شاهزاده خانم چینی، زیبا، مغرور، دانا ولی بسیار سنگدل است، به‌قدری که شقاوت او سراسر چین را به درد و مصیبت دچار کرده است. او در میان اطرافیان دور و نزدیک دشمنان زیادی دارد به‌طوری‌که حتی کنیزان وفادارش نیز یا از سنگدلی او می‌گویند و یا قصد ضربه زدن به او انتقام گرفتن از وی را دارند. *توراندخت* از جنس مرد به‌شدت بیزار است و هدفش را دوری و مبارزه با مردان بیان می‌کند. او همهٔ مردها را بی‌وفا می‌داند و معتقد است هیچ مردی شایستهٔ عشق واقعی نیست. مبارزهٔ اصلی *توراندخت* با امیال و احساسات درونی‌اش و غلبه بر کبر و غروری است که در مواجهه با مردان دارد (گوتزی، ۱۳۹۱: ۶۳).

خلف شخصیت مقابل *توراندخت*، شاهزاده‌ای است که گذشتهٔ پررنج و دردی داشته و سال‌های زیادی را در فقر و سختی زندگی کرده است. او پس از تحمل سال‌ها آوارگی وقتی به شهر پکن می‌رسد فقط به دنبال پیدا کردن راهی است که از طریقِ آن ثروت و مقام کسب کند و مادر و پدرش را از زندگی فقیرانه نجات دهد. اما با پیشروی داستان، خلف اهداف مادی خود را کنار می‌گذارد و عشق *توراندخت* را تنها دلیل زنده بودن خود می‌یابد.

کارلو گوتزی در این اثر از چند شخصیتِ سنخی کمدیا دل‌آرته استفاده کرده است، اما نقش‌های اصلی نمایشنامه‌اش را نه این شخصیت‌ها، که شخصیت‌های مدرنی تشکیل می‌دهند که از تیپ‌سازی، یکنواخت بودن و بداهه‌پردازی به‌دور اند. درواقع، اگرچه نمایشنامهٔ گوتزی از جمله آثار کمدیا دل‌آرته است اما برخی قوانین آن را زیر پا می‌گذارد؛ از جمله این‌که دستور صحنه و جزئیاتِ اجرا در آن به‌دقت بیان شده است که این امر بداهه‌پردازی را که جزء خصیصه‌های کمدیا دل‌آرته است، تحت تأثیر قرار می‌دهد. شخصیت‌های سنخی کمدیا دل‌آرته که در این نمایشنامه به کار گرفته شده‌اند عبارت‌اند از پانتالونه[12] ، بریگلا[13] ، تروفالدینو[14] و تارتالیا[15] . هرکدام از این شخصیت‌ها نقش‌های مختلفی را مانند نوکر، خواجهٔ بزرگ، خدمتکار و منشی دربار بر عهده دارند.

در این نمایشنامه، نوع انتخاب واژه‌ها، لحن و طرز گفتار شخصیت‌ها با هم متفاوت است، شخصیت‌های سنخی کمدیا دل‌آرته به شکلی عامیانه صحبت می‌کنند و رگه‌هایی از طنز و لودگی در صحبت‌های آن‌ها وجود دارد؛ اما شاه و درباریان با زبانی رسمی‌تر حرف می‌زنند و بیشتر از واژگان انتزاعی و لحنی جدی استفاده می‌کنند. علاوه بر این، یکی از ویژگی‌های سبکی این نمایشنامه استفادهٔ همهٔ شخصیت‌ها از مونولوگ است که در آن افکار و احساسات درونی، نقشه‌ها و کنش‌های خود را بیان می‌کنند. شخصیت‌ها احساسات خود را بی‌پرده در مونولوگ‌ها و حدیث نفس‌ها بیان می‌کنند که این عمل از پیچیدگی شخصیت‌های نمایشنامه می‌کاهد (گوتزی، ۱۳۹۱: ۴۷).

در داستان پس‌زمینهٔ این نمایشنامه کنش‌های جسمی و اغلب خشونت‌آمیزی مثل جنگ، خون‌ریزی، قطعِ سر و غرق شدن در رودخانه دیده می‌شود؛ اما در بدنهٔ اصلی داستان، بیشتر شاهد گفت‌وگوی شخصیت‌ها با یکدیگر هستیم و کمتر به صحنه‌های پرتحرک و پرکنش برمی‌خوریم. اگرچه

حجم بالای کنش‌های روان‌شناختی دیالوگ‌ها یا وجوه غیر کلامی آن‌ها باعث شده این نمایشنامه از حالت تخت و گفت‌وگوی صرف خارج شود. اگرچه به دلیل ویژگی‌های خاص فرم نمایشنامه که کمدیا دل‌آرته است، برخی صحنه‌ها فقط به دلیل ویژگی‌های فرمی به وجود آمده و در پیشروی نمایشنامه هیچ نقشی ندارد. مثل صحنه‌هایی که در آن‌ها خواجگان و پیشخدمت‌ها تیپ‌های مخصوص کمدیا دلارته- با یکدیگر حرف می‌زنند. این صحنه‌ها صرفاً باعث ایجاد فضایی طنزآمیز می‌شوند، بدون این‌که در پیشبرد داستان نقشی داشته باشند. این نمایشنامه ساختاری اوجگاهی دارد که با آوردگاه شروع می‌شود، دارای نقطهٔ اوج است و نهایتاً بازشناسی و واژگونی شخصیت‌ها در آن اتفاق می‌افتد.

حال و هوای این نمایشنامه به دلیل شخصیتِ خشونت‌طلبِ *توراندخت* غمبار و هراسناک است، گرچه با وجود شخصیت‌های سنخیِ کمدیا دل‌آرته، چاشنی طنز هم به صحنه‌ها اضافه می‌شود. مرگ و اطمینان نداشتن از ادامهٔ زندگی در تمام صحنه‌ها وجود دارد، انگار همهٔ شخصیت‌ها بر لبهٔ پرتگاه ایستاده‌اند و آینده را نمی‌توانند پیش‌بینی کنند. در توضیح صحنه و دیالوگ‌ها این احساسات غالب دیده می‌شود. مارش عزا، جمجمه‌های تراشیده شده که به دیوار شهر آویخته شده‌اند، نیزه‌ها و چهرهٔ غمگین مردم پکن این حال و هوا را تشدید می‌کنند (گوتزی، ۱۳۹۱: ۱۱۴).

۳. توراندختِ شیللر

یوهان کریستوف فریدریش فون شیللر از نامدارترین نمایشنامه‌نویسان آلمانی قرن هجدهم به شمار می‌رود که محوریت اغلب آثارش را موضوعاتی مثل آزادی، برابری و برادری و ستایش ارزش‌های والای انسانی تشکیل می‌دهد (فریدریش، ۱۳۸۸: ۵۴۶). آثار شیللر به سبک رمانتیک نوشته شده است. در تراژدی رمانتیک که در آثار لسینگ، فردریش شیللر و گوته روی می‌دهد، جهان از منظر اخلاقی باز و گشوده است. بدین معنا که جریان رویدادهای انسانی تحت کنترل نیروی خاصی نیست. در نتیجه، انسان‌ها توان انجام اعمال دیالکتیکی را دارند و سرنوشت خود را با انتخاب‌هایشان تعیین می‌کنند. در اینجا قهرمان فردی است که از مرزهای متعارف پا فراتر می‌نهد، با نظمِ کهن و خفقان‌آور به مقابله برمی‌خیزد و بی‌نظمی و آشوبی تراژیک اما مطلوب را ایجاد می‌کند. در نتیجهٔ این اختلال، نظم نوینی برقرار می‌شود که از نظمِ پیشین مطلوب‌تر است زیرا به انسان‌ها آزادی بیشتری اعطا می‌کند تا راه خود را به سوی درستی و تناسب پیدا کنند. قهرمان شکسپیری فردی است که زندگی خویش را فدای نظم سنتی می‌کند؛ درحالی‌که قهرمان رمانتیک دست به طغیان می‌زند (مارک چمرز، ۱۳۹۴: ۶۹).

۳-۱ تحلیل فرمالیستی نمایشنامهٔ شیللر

در این نمایشنامه، ایده‌هایی همچون تقابل میان زنانگی و مردانگی، تقدیسِ عشق، میل به آزادی و مبارزه با فرهنگ مردسالارانه مطرح می‌شود. شیللر بر قدرت عشق در پالایش و تلطیف روح و زیبایی بخشیدن به وجود انسان تأکید می‌کند. همچنین وی یکی دیگر از درون‌مایه‌های نمایشنامه را که تقدیر از آزادی و مبارزه با تبعیض موجود با زنان است، در شخصیت‌پردازی *توراندخت* گنجانده است.

توراندختِ شیللر نیز بسیار زیبا، دانا و مغرور است و در برابر مردان با خشونت رفتار می‌کند؛ اما در اینجا شیللر رفتار خصمانهٔ *توراندخت* را با مردان ناشی از تبعیض‌های ناعادلانه‌ای نشان داده است که جامعه در مواجهه با جنس زن دارد. خود *توراندخت* هدفش را از طراحی این مسابقه کوشش برای رسیدن به آزادی و کسبِ برابری برای زنانی عنوان می‌کند؛ زنانی که سالیان زیادی با تبعیض مواجه بوده‌اند. او به دنبال حفظ ارزش واقعی زن با این تفکر است که آن چیزی که برای زن مهم است، نه زیبایی و ظاهر بلکه عقل و خرد وی است (شیللر، ۱۳۸۵: ۴۱).

خلف شیللر همان خلف گوتزی است؛ جوانی برازنده و بزرگ‌منش، و درعین‌حال، در عشق ثابت‌قدم و مصمم. او شاهزادهٔ سابق سرزمین آستراخان است که هشت قبل‌تر پادشاه تفلیس به سرزمینش حمله می‌کند و او ناچار می‌شود به همراه پدرش تیمورشاه و مادرش، المازن، در لباس مبدل راه فرار را در پیش گیرند و سال‌ها آواره دیار مختلف شوند. فقر، دربه‌دری و ترس از دستگیری توسط پادشاه تفلیس باعث می‌شود پدر و مادرش را در آسایشگاهی امن در کشور برلاس رها کند و برای اشتغال در ارتش مقتدر چین وارد شهر پکن شود. خلف نیز در ابتدا گرایش‌هایی زن‌ستیزانه‌ای دارد اما در طول ماجرا و طی کوشش برای وصالِ *توراندخت*، تغییر می‌کند.

در این نمایشنامه دیالوگ‌ها کوتاه‌ترند، از دیالوگ‌های طنزآمیز خبری نیست و صحبت شخصیت‌ها با یکدیگر بر منطق و واقع‌گرایی بنا شده است. برخلاف نمایشنامهٔ گوتزی، شخصیت‌های این نمایشنامه از مونولوگ کمتر برای بیان احساسات درونی و نقشه‌ها و تصمیمات‌شان استفاده کرده‌اند و دیالوگ‌ها بیشتر بر پایهٔ استدلال و منطق شکل گرفته است. شخصیت‌ها، از شاه تا نوکر دربار، همگی با زبان رسمی و فاخر صحبت می‌کنند و از طرز گفتار عامیانهٔ نمایشنامهٔ گوتزی اثری نیست.

حال و هوای غالب در صحنه‌های این نمایشنامه مرگ، ترس و غم است و این احساسات در توضیحِ صحنه، دیالوگ‌ها و شخصیت‌پردازی دیده می‌شود. در دیالوگ‌های این نمایشنامه واژه‌هایی مثلِ شمشیر، خون، جلاد، وحشت، سر، گور، گریه و... بسیار به کار برده شده است و در آن از صور خیال و تشبیهاتی استفاده شده است که حال و هوای مرگ، غم و اندوه را نمایان می‌کنند (شیللر، ۱۳۸۵: ۱۱۳).

۴. توراندخت برشت

برتولت برشت نمایشنامه‌نویس پرکار و نظریه‌پرداز تئاتر اپیک یا غیر ارسطویی سدهٔ بیستم است. برشت در نمایشنامه‌هایش از تمهیدِ آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی استفاده می‌کند. هدف برشت از طرح این شیوه، یافتن راه‌هایی برای مقابله با اثرات روان‌شناختیِ نمایش ارسطویی و دور نگه داشتن تماشاگر و بازیگر از وقایعِ و حل شدن آن‌ها در حوادث است. به‌طوری‌که در هر لحظه، تماشاگر بتواند راجع به آنچه می‌بیند قضاوت کند. در نمایش اپیک برخلاف نمایش دراماتیک که هر صحنه، تابع صحنهٔ دیگری است؛ یعنی درعین‌حال که در ارتباط با صحنه‌های دیگر است خود مستقل هم هست. نمایش اپیک انسان را موجودی تغییرپذیر و البته خود تغییردهنده می‌داند که تحت شرایط اجتماعی تغییر شخصیت می‌یابد (ملک‌پور، ۱۳۹۳: ۳۲۲-۳۲۱).

برشت نخستین بار در سال ۱۹۲۱، نمایشنامهٔ *توراندخت* را بر مبنای کار کارلو گوتزی و روایت اصلی آن طرح‌ریزی کرد، ولی تا مدتی بعد آن را کنار گذاشت. وی نسخهٔ نهایی این اثر را در سال ۱۹۵۴ پس از سال‌ها مطالعه بر روی فلسفهٔ چین منتشر کرد. برشت با استفاده از بن‌مایهٔ روایت *توراندخت*، دست به نوآوری زد. او خود در مورد *توراندخت* می‌گوید: «می‌خواستم در نمایشنامهٔ *زندگی گالیله*، طلوع خرد را بیان کنم و در *توراندخت* غروب خرد را» (برشت، ۱۳۵۶: ۱۴۳).

او در نمایشنامهٔ *توراندخت* هرگز توجهی به عشق ندارد حتی عشق در نزد او وسیله‌ای برای مبارزه با سنت‌های مورد احترام بورژوایی و سرمایه‌داری است. در نمایشنامهٔ برشت، وعدهٔ پیوند با *توراندخت*، وسیله‌ای برای رفع‌ورجوع بحران‌های حکومت خاقان و در حقیقت متأثر از شرایط محیط سیاسی عصر برشت است. طرحِ پرسشِ «پنبه‌های چین در کجاست؟» شگرد بسیار هوشمندانه‌ای برای به سخره گرفتن متفکران و دانشمندان قلم‌به‌مزد و سوداگر دوران نمایشنامه‌نویس است. در نمایشنامهٔ روایی-آموزشی برشت، آشنایی‌زدایی از عشق سبب شده تا مخاطب در تغییرپذیری انسان به تفکر بپردازد، نه این‌که در شور و هیجان فرازوفرودهای عشق غنائی غرق شود و مدتی بعد دوباره به همان ظرفیتِ قبلی و ایستای خود بازگردد.

۴-۱ تحلیل فرمالیستیِ توراندختِ برشت

ایدهٔ محوری این نمایشنامه خودفروختگی روشنفکران و غروب خرد و تفکر در جوامع سرمایه‌داری است. در نمایشنامهٔ برشت ماجرا از نابسامانی کشور و سردرگمی حکومت در تسلط به امور آغاز می‌شود و در پی آن و به عنوان راهکاری برای خاموش کردن اعتراضات مردم، مسابقه‌ای برای ازدواج با توراندخت ترتیب داده می‌شود. در واقع، در این اثر، ماجرای عشق و خواستگاری به حاشیه رفته است و نابسامانی اقتصادی و فرهنگی جامعه و سرکوب اعتراضات مردم توسط حکومت در متن اصلی قرار می‌گیرد.

توراندخت برشت به اندازهٔ *بانوی حصاری* و *توراندخت‌های* دیگر زیبا و باهوش نیست. او آن‌قدر مردستیز نیست که مسابقهٔ خواستگاری را به قصد از خود راندن آن‌ها ترتیب داده باشد تا هرچه بیشتر ازدواجش را به تأخیر بیندازد، بلکه زنی شهوت‌ران و مردطلب است. برخلاف *توراندخت* نظامی که خود را محصور و از دید بیگانگان پنهان می‌سازد، *توراندخت* برشت بسیار در بین مردم رفت‌وآمد می‌کند و از میان «تویی‌ها» برای خود شوهر برمی‌گزیند. او با جملات فاضل‌مآبانهٔ تویی‌ها به وجد می‌آید و شیفته و عاشق آن‌ها می‌شود. درحالی‌که توراندخت‌های قبلی (نظامی، گوتزی و شیللر) از ازدواج گریزان‌اند، *توراندخت* برشت خود پیشنهاد می‌دهد وی را به عنوان پاداش به عقد آن تویی درآورند که بتواند بهترین دروغ را برای توجیه دزدی و فساد حکومت بگوید (برشت، ۱۳۵۶: ۱۳).

شخصیت مقابل توراندخت، گوقرگوق راهزنی بدنام است که از راه دزدی و باج‌گیری زندگی می‌گذراند. او سال‌هاست در امتحانات مدرسه تویی‌ها شرکت می‌کند اما از پسِ سؤالی ساده و تکراری برنمی‌آید و آرزوی تحصیل در این مدرسه را در سر دارد. در توراندخت‌های پیشین شرایطی چون نیک‌نامی، باهوش بودن و داشتن توانایی‌های بدنی از شرایط شرکت در مسابقه خواستگاری توراندخت بود، اما در اینجا توراندخت عاشق و شیفتهٔ راهزنی بدنام است، بسیار خوب دروغ می‌گوید، سطح هوشی پایینی دارد و از طبقهٔ بالای جامعه نیست. در عوض، او تمام مشخصه‌های یک دیکتاتور را دارد و پس از رسیدن به قدرت رفتارهایی خشونت‌آمیز، وحشیانه و فجیع از خود بروز می‌دهد. حکومت گوقرگوق بسیار ایدئولوژی‌محور است، او نیز همانند آنچه در جامعه

مرسوم است به عقاید اهمیت می‌دهد اما از نظر وی تنها عقایدی مورد قبول‌اند که در حیطهٔ ایدئولوژی مورد نظر وی قرار دارند. او حتی هنر را هم از همین فیلتر عبور می‌دهد و دستور می‌دهد یک نقاشی قدیمی ارزشمند را از بین ببرند چراکه به نظر وی تپه‌ها این شکلی نیستند.

> گوقرگوق: من حرفی ندارم که کسی به خاطر عقیده‌ای پول بگیره. تحت رهبری من دولت حتی پول خیلی بیشتری برای خرید و فروش عقیده خواهد پرداخت. اما بابت عقیده‌هایی که به مذاق من خوش بیایند (برشت، ۱۳۵۶: ۱۰۰).

در دیالوگ‌های نمایشنامهٔ برشت، کنش، احساس و زیرمتن نهفته است و گفتارها به‌وسیلهٔ شوخ‌طبعی و کنایات اثرگذارتر شده است. دیالوگ‌ها بسیار انتقادی و با تمسخر شرایط موجود همراه است و در نمایشنامه سخنرانی‌های تند و نکته‌سنجی‌های لطیف به‌چشم می‌خورد. به عنوان مثال «هی وای» یکی از شرکت‌کنندگان کنگره پیشنهاد می‌دهد برای تهیهٔ لباس اهالی پایتخت به جای پنبه از کاغذ استفاده شود و در ادامه:

> صدا: پیشنهاد کنید بارون را هم قدغن کنن.
> (قهقهه حضار، افراد پلیس به دنبال صاحب صدا و افرادی که خندیده‌اند می‌گردند)
> صدای دیگر: بهتره از شب‌نامه‌های کای هو لباس بدوزین (برشت، ۱۳۵۶: ۶۶).

در مقایسه با *توراندخت‌های* دیگر، در این نمایشنامه کنش‌های جسمی بیشتری شکل می‌گیرد، زیرا تعداد شخصیت‌ها بیشتر است و شرایط نابسامان جامعه باعث تحرکاتی از جمله اعتراض همگانی، آشوب، تظاهرات، درگیری‌ها و کنش‌های خشونت‌بار می‌گردد.

این نمایشنامه ساختار ارسطویی یا اوجگاهی ندارد و رویدادها رو به اوج‌گاه یا نقاط بحرانی خاصی پیش نمی‌رود، بلکه ما با صحنه‌هایی مواجه‌ایم که به شکلی مستقل دارای مقدمه، شرح ماوقع و نتیجه‌گیری است. درواقع در نمایشنامهٔ برشت از ضربان گفت‌وگویی برای رسیدن به یک کل منسجم یعنی ساختار کلی نمایشنامه استفاده نشده، بلکه هر ضربان اهمیت و معنای مستقل خود را دارد و انگار داستان در هر ضربان شروع شده و به نتیجه می‌رسد. برشت بیش از این‌که درصدد شرح و بسط یک پی‌رنگ واحد باشد، می‌کوشد شرایط جامعهٔ مفروض را شرح داده و به نتیجه‌گیری اخلاقی مدنظر خود برسد. ازاین‌رو مسئلهٔ عشق و معما به حاشیه رانده می‌شود و بیشتر صحنه‌ها به شرح و بسط جامعهٔ روشنفکرزده پکن می‌گذرد.

از ویژگی‌های نمایشنامهٔ برشت این است که مخاطب را درگیر واکنش‌های احساسی نمی‌کند و می‌کوشد او را از لحاظ منطقی به قضاوت بنشاند، لذا همانند سایر نمایشنامه‌های غیر ارسطویی، این اثر فاقد قهرمان است. درواقع برشت با پرهیز از قهرمان‌پروری، می‌کوشد مخاطب را در چشم‌اندازی برابر با پرسوناژها قرار دهد و به داوری درست میان آن‌ها وا دارد. آنچه از مواجهه با این اثر در مخاطب ایجاد می‌شود نه تزکیهٔ روح یا همدردی با شخصیت‌ها، که تحرک فکری و نقد موضوع است.

اثر برشت بیشتر از پنجاه پرسوناژ دارد. در این اثر علاوه بر شخصیت‌های اصلی، تویی‌ها، اشخاص دربار، بی‌لباس‌ها، پلیس، افراد مسلح، سربازها، دزدها، باجگیرها و مردها و زن‌ها دیده می‌شود که از آن نمایشنامه‌ای شلوغ و پرسروصدا ساخته است. تویی‌ها روشنفکرانی هستند که برشت واژهٔ من‌درآوردی آن را با پس‌وپیش کردن هجاهای واژهٔ «انتلکتوئل» به معنای روشنفکر به این واژه رسیده است. در این نمایشنامه مدام با اطلاعات جدیدی راجع به طرح روبه‌رو می‌شویم و دریچهٔ جدیدی از جامعهٔ مفروض به روی‌مان گشوده می‌شود. اطلاعاتی که در توضیح صحنه‌ها و دیالوگ‌ها بیان می‌شود، گاه به شکل انتقادی است و گاه رنگِ طنز به خود می‌گیرد.

حال و هوای مسلط بر فضای نمایشنامه آشفتگی و نابسامانی جامعه را نشان می‌دهد. شخصیت‌ها سردرگم‌اند و در شرایط غیر قابل پیش‌بینی به سر می‌برند. تظاهرات و اعتراضات مردم، آشفتگی و عدم ثبات روحی خاقان، هرج‌ومرج در مراسم کنگره، درگیری مردم و حکومت و سراسیمگی مردم در حفظ ارزش‌های هنری، فرهنگی و تاریخی‌شان این فضا را تجدید می‌کند. علاوه بر این، ایدهٔ این نمایشنامه سیاسی و به‌روز است، که به نوعی فضای سرزندگی و نشاط هم در نمایشنامه ایجاد کرده است. همچنین، طنز سیاه و هجوی که در دیالوگ‌ها و رویدادها وجود دارد، باعث ایجاد فضایی جذاب در نمایشنامه شده است که ضمن ایجاد فاصله‌گذاری از دنیای واقعی، باعث می‌شود مخاطب راجع به محیط اجتماعی و سیاسی پیرامونش به داوری بنشیند.

۵. توراندختِ رضا کرم‌رضایی

رضاکرم‌رضایی(۱۳۱۶-۱۳۸۹)،کارگردان،نمایشنامه‌نویس و بازیگر بسیاری از آثار برشت را به فارسی ترجمه کرده است. وی پس از ترجمهٔ نمایشنامهٔ *توراندخت یا کنگرهٔ پاک‌شوران* برشت در سال ۱۳۷۳ تصمیم گرفت اقتباسی به شیوهٔ

شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲ ■ Doi: 10.22034/THEATER.2023.414024.1011

تخت‌حوضی از این اثر انجام دهد. کرم‌رضایی اندیشهٔ دستیابی به یک تئاتر ملی را در سر داشت و از نظر وی یکی از راه‌های رسیدن به این هدف، به‌کاربردن سبک‌های سنتی نمایش ایرانی مثل تخت‌حوضی بود. او در مقدمهٔ نمایشنامه‌اش چنین می‌نویسد: «باورم این است که برای رسیدن ما به یک تئاتر ملی، یکی از راه‌ها به کار بردن شیوه‌های سنتی مثل تخت‌حوضی در نگارش نمایشنامه است، البته با استفاده از قصه‌های قرص و محکم، زیرا اکثر قصه‌های تخت‌حوضی قصه‌های ضعیف و آبکی و بی‌معنی دارد.» (کرم‌رضایی، ۱۳۸۹: ۳۲۶).

۱-۵ تحلیل فرمالیستیِ توراندخت کرم‌رضایی

ایدهٔ اصلی این نمایشنامه ناپایدار بودن حاکمیت ظلم و دروغ و نیز برتری مرد نسبت به زن است. به‌علاوه، در مناظره‌ها و دیالوگ‌ها، ایدهٔ برتریِ نژاد ایرانی بر نژادهای دیگر و مقایسه و تمسخر رنگ پوست‌ها دیده می‌شود. شخصیت توراندخت در نمایشنامهٔ کرم‌رضایی علاوه بر زیبایی، دانایی و خشونت، بسیار قدرت‌طلب و حیله‌گر است و مسابقهٔ خواستگاری را دستاویزی برای قتل‌عامِ شاهزادگان و تصاحب کشورهایشان ترتیب داده است. برخلاف *توراندخت‌های* دیگر، او از مردان بیزار نیست و حتی با رئیس‌الوزرا قرار ازدواج گذاشته است و این مسابقه را نه برای تنبیه و انتقام از مردان که با هدف کشورگشایی ترتیب داده است. او بسیار قدرتمند و شخص اول دربار است، پدرش تحت سلطهٔ وی قرار دارد و *توراندخت* حتی تصمیمات مهم کشور را نیز بدون اطلاع خاقان اخذ می‌کند.

شخصیتِ مقابل توراندخت، شیرافکن شاهزادهٔ قلابی اهل ایران است که به همراه دوستش شیرزاد، بی‌خانمان و آواره میان سرزمین‌های مختلف تردد می‌کند. او با هدف انتقام از شاهزادگان (که البته دلیل آن مشخص نمی‌شود)، در نقش خواستگار به قصر پادشاهان سرزمین‌های مختلف می‌رود و چند روزی را در آن‌جا خوش می‌گذراند، سپس قصر را ترک می‌کند تا درد بزرگی را بر دل‌شان بگذارد و بر آن‌ها غلبه کند. برخلاف شاهزاده‌یِ داستانِ *بانوی حصاری* و خلف در نمایشنامهٔ گوتزی و شیللر که نجابت و منش شاهزادگی دارند، او متقلب و شیاد است، دارای عنوان جعلی شاهزاده است و با دروغ و دغل وارد قصر می‌شود. در نهایت هم او با کمک دوست سیاهش شیرزاد که نقشِ غلام وی را بازی می‌کند، می‌تواند بر *توراندخت* غلبه کند، نه صرفاً بر اساس شایستگی‌های شخصی خودش.

دیالوگ‌های این نمایشنامه به زبان محاوره‌ای نگاشته شده است و تفاوتی میان نحوهٔ گفتار، لحن و انتخاب واژه‌ها میان نوکر و ارباب و شاه و وزیر وجود ندارد. همهٔ شخصیت‌ها با الگوی کلامی واحدی صحبت می‌کنند، اگرچه در دیالوگ‌های شخصیت‌های سنخی، طنز، فی‌البداهگی و گاهی لودگی هم دیده می‌شود. این ویژگیِ زبانی در نمایشنامه‌های تخت‌حوضی در این نمایشنامه مبنایِ مسابقهٔ *توراندخت* هم شده است، یعنی مناظراتی که وی برای خواستگارانش ترتیب می‌دهد.

با توجه به این‌که این نمایشنامه به سبکِ تخت‌حوضی نوشته شده، برخی صحنه‌ها و دیالوگ‌های آن صرفاً به جهت ادای دین به این سبک است، دیالوگ‌ها طنزگونه است و با حالت بازی با کلمات بیان می‌شود، بدون این‌که هیچ‌گونه کنش جسمی یا روان‌شناختی در پی داشته باشد. بااین‌حال، حرف‌های توراندخت که مقتدرترین شخصیت این نمایشنامه است، کنش‌مند است و حجم زیادی نقشه، دستور و اقرار دیده می‌شود.

نمایشنامهٔ کرم‌رضایی شخصیت‌های نقش‌پوش سبک تخت‌حوضی را در خود جای داده است. یکی از این شخصیت‌ها شخصیت سیاه است که شیرزاد نام دارد و نوکر ترسوی شیرافکن است. او به دلیل سخنان طنزآلود و گاه برنده و تلخش باعث ایجاد فضای کمیک در نمایش می‌شود. اگرچه او شخصیتی نقش‌پوش است اما به‌جز این‌که نقش مهمی در کاهش تنش داستان به‌وسیلهٔ ایجاد فضای کمیک دارد، در نهایت نیز پی‌رنگ را به پیش برده و باعث تغییر شرایط به نفع اربابش می‌شود.

داستان *توراندخت* کرم‌رضایی در کشور چین می‌گذرد، جایی که بی‌کفایتی خاقان و درباریان وضعیت اقتصادی سختی را برای مردم رقم زده و مردم دست به اعتراض و شورش زده‌اند. در این جامعه بی‌عدالتی حاکم است و برای جرم‌های کوچکی که مردم در اثر فشار اقتصادی مرتکب می‌شوند مجازات‌های سنگین در نظر گرفته می‌شود. در این جامعه مدارا و مماشات وجود ندارد و سنگدلی و خشونت نه‌تنها از ویژگی‌های شخصیتی توراندخت، که ارزشی پذیرفته شده در جامعه است.

حال و هوای حاکم بر نمایشنامه حس خشونتی هزل‌آمیز است. صحنهٔ آغازین نمایشنامه در نیمه‌شب تاریکی اتفاق می‌افتد و صدای ضربه ساطور، صدای سنج، دیالوگ‌هایی که مملو از واژگان مرتبط با سیاهی و مرگ است، فضایی خوفناک و خشونت‌آمیز خلق می‌کند. اما بلافاصله و در ادامه این صحنه با جلادی دست‌وپا چلفتی مواجه می‌شویم که مدام سر بریده شاهزاده ارمنستان از درون تشتش می‌افتد و وزیرالوزرایی

که برای پنهان کردن خود از چشم خاقان ملحفه‌ای به دور خود پیچیده، شبح‌وار دور اتاق می‌چرخد و فضایی خنده‌آور ایجاد می‌کند. این روند در سراسر نمایشنامه اتفاق می‌افتد؛ گفت‌وگوی سرهای بریده با یکدیگر، استفاده از صحنه‌های کم‌نور، موسیقی‌های وحشت‌آمیز، شخصیت‌پردازی خشن *توراندخت* که در مقابل دیالوگ‌های طنزآمیز نوکر و اربابی، شخصیت ترسو و سر به هوای شیرزاد و رفتارهای کودکانه و بیمارگونهٔ خاقان قرار می‌گیرد و زهر خشونت و ترس صحنه‌ها همواره با این عوامل گرفته می‌شود.

نتیجه‌گیری

همان‌طورکه دیدیم نظامی به شکل استادانه‌ای عناصر داستانی‌اش را کنار هم چیده است که می‌توان رد تمام این عناصر را –همچون نمایشنامه‌ای– از میان ابیات آن یافت. شخصیت‌پردازی‌ها به شکلی دقیق انجام شده است، داستان کنش‌مند است و به‌رغم تفسیرهای عرفانی که از آن می‌توان داشت، در فضای ایستا و بدون تحرک مفاهیم عرفانی باقی نمانده و دارای پیشروی، پی‌رنگ و ساختار دراماتیک است. به‌دفعات در این ابیات تصویرسازی‌هایی زنده و دقیق را شاهد هستیم که از حال و هوا و شرایط حسی و فیزیکی داستان خبر می‌دهند. داستان ساختار اوجگاهی دارد و در آن واژگونی و بازشناسی در شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد. گفت‌وگوها تا جایی ترسیم شده است که گه‌گاه ابیات به شکل دیالوگ یا مونولوگ درآمده‌اند و همهٔ این‌ها می‌تواند بر این ادعا صحه بگذارد که اشعار نظامی را نمایشنامه‌هایی برای خواندن نامیده‌اند. بنابراین می‌توان گفت این داستان به دلیل ایده و شخصیت‌پردازی سرزنده‌ای که دارد، قابلیت‌های بصری و کنش‌مند بودن طرح داستان، قابلیت‌های بالقوه‌ای برای تبدیل شدن به صحنهٔ نمایش دارد که آن را در شمار داستان‌های قابل اقتباس قرار می‌دهد یا حداقل با صحنه یا پردهٔ نمایش تطبیق‌پذیر می‌کند. اگرچه هنرمندان امروزی می‌توانند با دمیدن روحی از خلاقیت در این بستر حاصلخیز و تطبیق آن با شرایط زیستی و اجتماعی امروز، به بازآفرینی جذاب‌تری از این اثر دست زنند.

پیش‌ازاین گفتیم که هاچن به پدیدهٔ اقتباس از دو منظر نگریست: اقتباس به مثابه محصول و اقتباس به‌مثابهٔ فرایند. تمام چهار اقتباس مورد تحلیل این پژوهش نمایشنامه‌هایی بودند که از نوع ادبی داستان اقتباس شده‌اند؛ بنابراین از منظر محصول می‌توان گفت در همهٔ موارد، اقتباس درون‌رسانه‌ای یا همگون اتفاق افتاده است زیرا داستان و نمایشنامه دارای اشتراکات زیادی در عناصر تشکیل‌دهنده‌شان هستند و درون یک رسانه قرار می‌گیرند. از جنبهٔ فرایندی بودن اقتباس‌ها و با توجه به تأکید هاچن بر اهمیت انتقال مضمون در اقتباس‌های ادبی، می‌توان گفت که در آثار گوتزی، شیللر و کرم‌رضایی، عمل نجات متن صورت گرفته است. زیرا هر سه اقتباس به‌رغم تفاوت‌های صوری و ماهوی که با اثر منبع دارند، از مضمون عشق بهره گرفته و آن را منتقل کرده‌اند؛ اما برشت عمل تصرف متن را انجام داده است، زیرا مضمون عشق را زیرورو کرده و از مضامین اجتماعی به عنوان ایده‌های اصلی نمایشنامهٔ خود بهره برده است. درواقع، می‌توان گفت نیتی که گوتزی، شیللر و کرم‌رضایی از فرایند اقتباس دنبال می‌کرده‌اند به‌کارگیری مضمون‌های مورد ستایش در داستان نظامی است، اما برشت نمایشنامه‌اش را به‌طورکلی با نیت زیر سؤال بردن این مضامین، نگاشته است.

اما، نتایج حاصل از بررسی نمایشنامه‌ها از دیدگاه دسته‌بندی کارتمل نیز نشان می‌دهد که در هیچ‌کدام از نمایشنامه‌ها انتقال صرف، یعنی تغییر محتوایی ثابت از یک رسانه به رسانهٔ دیگر، صورت نگرفته است، و هرکدام از نویسندگان با توجه به دیدگاه‌های شخصی و مختصات زمانی‌شان خلاقیت و تغییراتی در آثار اقتباسی ایجاد کرده‌اند. البته می‌توان گفت در هر تغییر رسانه‌ای، بروز تغییر و تحولاتی دور از ذهن نیست، زیرا محدودیت‌های فنی در رسانه‌های مختلف ناگزیر باعث برجسته شدنِ وجوه مختلف داستانی در اقتباس‌ها می‌شود.

نمایشنامه‌های گوتزی و شیللر به‌جز عناصر شرایط مفروض و شالوده‌های طرح، نقاط اشتراک زیادی با داستان *بانوی حصاری* دارند. درواقع، در این اقتباس‌ها می‌توان گفت تغییر ژانر صورت گرفته است و از شیوهٔ انتقالی اقتباس بهره گرفته شده است. اما با توجه به زمانهٔ زیستی و گرایش‌های ذهنی و سبکی نویسندگان امر «حرکت به سوی تقریب» در این انتقال رخ داده است. در نمایشنامهٔ کرم‌رضایی نیز اقتباس به شیوهٔ انتقالی صورت گرفته است، زیرا به‌رغم تغییراتی که در درون‌مایه، شرایط مفروض، شالودهٔ طرح و برخی مختصات شخصیتی *توراندخت* و خلف به وجود آمده است، هنوز هم ایدهٔ اصلی داستان و مفاهیمی چون عشق، معما و شخصیت سنگدل توراندخت پابرجا است و می‌توان شمای کلی داستان *بانوی حصاری* را در آن تشخیص داد. هرچند در اینجا نیز انتقال به شیوهٔ وفادارانه اتفاق نیفتاده و حرکت به سوی تقریب رخ داده است.

اما نگاه برشت به داستان مبدأ با نگاه سایرین متفاوت است. برشت با وارونه کردن مفاهیم بنیادین داستان مبدأ، ارزش‌های مورد ستایش فرهنگی را که داستان *توراندخت*

از آن برآمده است به نقد کشیده است. در اثر برشت، از ایدهٔ اصلی داستان نظامی که کوشش برای رسیدن به عشق است به شکلی هجوآمیز برای بیان مفاهیم سیاسی مورد نظر اقتباس‌گر استفاده شده است. نمایشنامهٔ برشت با فراخواندن آگاهی بینامتنی تماشاگر، با اثر مبدأ و همچنین با آثار پیشین خود به گفت‌وگو می‌پردازد و این نقد اساسی را به مضمون اصلی آن آثار وارد می‌کند که چرا روشنفکران و متفکران جامعه باید در خدمت قدرت‌طلبان و نظام سرمایه‌داری باشند. این روشِ برشت باعث می‌شود شکاف میان اثرش با اثر مبدأ مشخص شود مخاطب، یک‌بار دیگر برگردد و از زاویه‌ای دیگر به فرهنگ و تاریخی که آثاری چون *بانوی حصاری* و *توراندخت‌ها* از آن برآمده است، نگاه بیندازد و آن را قضاوت و تفسیر کند. بنابراین، *توراندخت* برشت را می‌توان اقتباسی با روش تفسیری در نظر گرفت.

در نهایت می‌توان گفت یکی از محوری‌ترین دیدگاه‌های هاچن در مورد اقتباس این است که هر اقتباس، به عنوان یک «اثر» مستقل است، یعنی متنی چندلایه که خود ارزش‌های زیبایی‌شناختی دارد. ما نیز در بررسی و تحلیل مستقل هرکدام از نمایشنامه‌ها ملاحظه کردیم که اقتباس‌های متقدم از داستان *توراندخت*، بر آثار پسین تأثیر گذاشته‌اند. همان‌طورکه شیللر نمایشنامه‌اش را تحت تأثیر اثر گوتزی نوشته است، برشت با نگاهی به نقد دو اثر قبلی و کرم‌رضایی با الهام گرفتن از اثر برشت به نگارش نمایشنامه‌هایشان پرداخته‌اند. از همین‌رو، می‌توان گفت در پدیدهٔ اقتباس، متن مبدأ و متون مقصد نه به شکل سلسله‌مراتب عمودی که در یک سطح قرار می‌گیرند.

پی‌نوشت‌ها

1. Carlos Gozzi
2. Friedrich Schiller
3. Berthold Brecht
4. Linda Hutcheon
5. Julie sandrews
6. Deborah Cartmell
7. Transposition
8. Commentary
9. Analogue
10. James Michael Thomas
11. Granelleschi
12. Pantalone
13. Brighella
14. Truffaldino
15. Tartaglia

منابع

آذر و نجفی، امیر اسماعیل و مهناز (۱۳۹۴). تأثیرپذیری اروپا از اندیشه‌های نظامی، *نقد زبان و ادبیات خارجی*، دوره یازدهم، شماره ۱۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، صص ۴۳-۱۳.

برشت، برتولت (۱۳۵۶). *توراندخت*، مترجم رضا کرم‌رضایی، انتشارات قفنوس، چاپ اول.

بری، مایکل (۱۴۰۰). *تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی*، مترجم جلال علوی‌نیا، نشر نی، چاپ سوم.

تامس، جیمز (۱۳۹۹). *تحلیل فرمالیستی متن نمایشی*، مترجم علی ظفر قهرمانی‌نژاد، انتشارات سمت، تهران، چاپ هشتم.

جعفرپور، میلاد (۱۳۹۳). کارکرد دیگرسان عشق در نمایشنامه توراندخت برتولت برشت، نشریه *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، بهار و تابستان ۱۳۹۳، شماره ۷۰، صص ۸۶-۶۳.

چکلوسفکی، پیتر(۱۳۶۸). نظامی، نمایشنامه‌نویس چیره‌دست، ترجمه مریم خوزان، *نشر دانش*، شماره ۵۵، آذر و دی ۱۳۶۸ صص ۲۲-۱۶.

چمرز، مارک (۱۳۹۴). *گوستلایت، راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی*، مترجم نرگس یزدی، انتشارات سمت، چاپ اول.

رامین‌نیا، مریم و ابراهیمی پور، محمدرضا (۱۳۹۷). از بازخوانی سنت تا بازآفرینی متن مدرن: گونه‌های اقتباس و تأثیرپذیری در نمایشنامه‌های رضا قاسمی، فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی*، سال ۱۵، شماره ۶۱، پاییز ۱۳۹۷

سندرز، جولی (۱۳۹۸). اقتباس چیست؟ ترجمه محمد غفاری، *ویژه‌نامه فرهنگستان هنر(ادبیات تطبیقی)*، سال نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره ۱، صص ۱۲۱-۱۰۶.

شیللر، فریدریش(۱۳۸۵). *توراندخت*، مترجم دکتر علی غضنفری، نشر مرکز، چاپ اول.

عبداله‌زاده برزو، راحله و ریحانی، محمد(۱۳۹۷)، سنجش داستان بانوی حصاری از هفت‌پیکر نظامی با کهن الگوی سفر قهرمان، فصلنامه *بهارستان سخن*، سال پانزدهم، شماره ۴۱، صص ۱۸۴-۱۶۱.

فریدریش، ورنر (۱۳۸۸). *چشم‌انداز ادبیات تطبیقی غرب، از دانته تا یوجیل اونیل*، مترجم نسرین پروینی، تهران: انتشارات سخن، چاپ اول.

فروزنده، مسعود(۱۳۹۲). زنجیره‌ها، عناصر و گزاره‌های روایی در داستان «بانوی حصاری» از هفت‌پیکر نظامی. *پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال یازدهم، شماره بیستم، بهار و تابستان ۱۳۹۲، صص ۱۹۷-۲۱۶

کرم‌رضایی، رضا (۱۳۸۹). *مجموعه آثار نمایشی رضا کرم‌رضایی*: ده نمایشنامه، نشر قطره، چاپ اول.

گوتزی، کارلو (۱۳۹۱). *توراندخت*، مترجم ایرج زهری، نشر قطره، چاپ اول.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۹۳). *گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان*، انتشارات افراز، چاپ اول.

مهدوی، مونا(۱۳۹۴). *بررسی و تحلیل محتوایی- ساختاری "اقلیم چهارم هفت‌پیکر" اثر نظامی گنجوی و دو نمایشنامه‌ی "توراندخت" نوشتهٔ فریدریش شیلر و برتولت برشت*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران

هاچن، لیندا (۱۳۹۶). *نظریه‌ای در باب اقتباس*، مترجم مهسا خداکرمی، نشر مرکز: چاپ اول.