سرّ دلبران در حدیث دیگران

(بررسی اقتباس‌های علی حاتمی از مثنوی معنوی)

آزاده دلیر

«مثنوی معنوی جلال‌الدین مولوی، بزرگ‌ترین حماسه روحانی بشریت است که خداوند برای جاودانه کردن فرهنگ ایرانی، آن را به زبان پارسی هدیه کرده است. و هنوز بشریت در نخستین پله‌های شناخت این اثر ژرف و بی‌همتاست.»[۱] بزرگی اثری مانند مثنوی معنوی بر کسی پوشیده نیست، اما این نقل قول از استاد شفیعی کدکنی برای حسن آغاز است و لطف کلام.

بی‌تردید مثنوی به صورت مستقیم و غیرمستقیم تأثیرات شگرفی بر ادبیات نمایشی ما داشته است. به نظر می‌رسد یکی از راه‌هایی که می‌تواند گوشه‌ای از این تأثیرات مستقیم را آشکار کند، بررسی اقتباس‌هایی است که از مثنوی در ادبیات نمایشی ایران صورت گرفته است. از آن‌جا که در یک مقاله بررسی همه اقتباس‌ها ممکن نبود و اساساً یافتن همه اقتباس‌ها کاری دشوارتر بود، باید محدودیتی برای تعداد در نظر گرفته می‌شد. به نظر می‌رسد مجموعه نمایشنامه‌های تلویزیونی علی حاتمی که اقتباس‌هایی هستند از مثنوی مولانا، انتخاب بدی نباشد، به دلیل این که به‌این‌ترتیب می‌توان سیر یک نویسنده را در این اقتباس‌ها دنبال کرد و دیگر این‌که با توجه به کارنامه علی حاتمی این بررسی خالی از فایده نخواهد بود. این مقاله به مقایسه نمایشنامه‌های تلویزیونی حاتمی و حکایت‌هایی که اقتباس از آنها صورت گرفته است خواهد پرداخت و در این مقایسه عناصر مشترک و غیرمشترک را مورد

بررسی قرار خواهد داد. لازم به ذکر است با وجود این‌که این نمایشنامه‌ها ساخته شده‌اند و دو بار در سال‌های ۱۳۵۳ و ۱۳۵۶ از تلویزیون پخش شده‌اند[۲] ملاک مقایسه متن نمایشنامه‌ها خواهد بود، زیرا این مقایسه در محدوده ادبیات انجام می‌شود.

« حاتمی در سال ۱۳۵۲ با این اعتقاد که «ما ادبیات نمایشی نداریم، اما صاحب آثار ادبی بسیار قوی به نظم و نثر هستیم که می‌تواند پشتوانه بسیار غنی برای تهیه آثار نمایشی باشد» به سراغ مثنوی معنوی می‌رود تا حکایت‌های مولانا را به تصویر درآورد، و چنان‌که در آغاز عنوان‌بندی هر قسمت از این مجموعه می‌نویسد، هدفش از ساختن مجموعه مثنوی معنوی «تجربه‌ای برای پیدا کردن امکانات نمایشی در یک اثر ادبی» است.»[۳]

این مجموعه که شامل شش نمایشنامه است، از حکایت‌های آشنایی چون عاشق شدن پادشاه بر کنیزک و رنجور شدن کنیزک و...، قصه بازرگان و طوطی، داستان پیر چنگی، قصه اعرابی درویش و ماجرای زن او با او به سبب قلت و درویشی، حکایت مفتون شدن قاضی بر زن جوحی، فروختن صوفیان بهیمه مسافر را جهت سماع و حکایت آن درویش کی در کوه خلوت کرده بود، اقتباس شده است.

۱- سلطان و کنیزک

سلطان و کنیزک اولین قسمت از این مجموعه شش قسمتی است که از حکایت عاشق شدن پادشاه بر کنیزک و رنجور شدن کنیزک... اقتباس شده است. با مقایسه این دو اثر درمی‌یابیم که در این اولین قدم، حاتمی نعل به نعل با حکایت پیش می‌رود و جز در موارد معدودی، برای گفت و گوها به طور کامل از اشعار مولانا استفاده می‌کند. آن‌چه او به این حکایت می‌افزاید شامل تصاویری است که به عنوان معالجه طبیبان نشان می‌دهد (که به هر حال از چهارچوب حکایت خارج نیست)، پس و پیش کردن ابیات و حذف مقدار زیادی از ابیات که بیشتر به تفسیر می‌پردازند. در واقع می‌توان گفت، حاتمی آن تعداد از ابیاتی را که برای تعریف کردن این حکایت لازم دارد از مولانا وام می‌گیرد. حاتمی با حکایت مثنوی پیش می‌رود تا جایی که در پایان قصه ناگهان تصویری خارج از چهارچوب حکایت به آن می‌افزاید و آن تصویر کنیزک است که پس از ترک زرگر سراغ سلطان می‌رود، در صورتی که حکایت مثنوی با مرگ زرگر که حاتمی آن را نیز حذف کرده است، به پایان می‌رسد. عنصر دیگری که حاتمی به این حکایت می‌افزاید، شخصیت دادن به مکان است؛ این حکایت در خرابه‌های تخت جمشید اتفاق می‌افتد. البته این از سوی حاتمی فقط یک انتخاب است و هیچ تأثیر دراماتیکی بر اثر ندارد.

حال اگر بخواهیم این اقتباس را بررسی کنیم، درقدم اول باید ببینیم این اقتباس، جزء کدام‌یک از انواع

اقتباس است.

«جفری واگنر شکل‌های مختلف اقتباس را این گونه دسته‌بندی می‌کند:

الف- انتقال: که در آن یک قصه بدون کمترین تغییر آشکار یا دخالت فیلم‌ساز بر روی پرده می‌رود.

ب- تفسیر: که از خلال آن در داستان اصلی به طور عمد یا غیرعمد تغییراتی داده می‌شود و سپس به فیلم درآورده می‌شود. این جا هدف نه وفاداری صرف است و نه تخطی آشکار.

ج- قیاس: که یک تخطی آشکار از منبع اصلی را می‌نماید و گویی توسط آن فیلم‌ساز کار هنری تازه‌ای خلق می‌کند.»[۴]

باتوجه به آن‌چه گفته شد می‌توان سلطان و کنیزک را اقتباس از نوع تفسیر نامید.

قدم بعدی یافتن ردپای روایت‌های عمودی و افقی در این اقتباس است.

«رولان بارت ماهیت عملکرد روایی را، «بذری تعریف می‌کند که در روایت پاشیده می‌شود و گره‌هایی می‌افکند که بعدها در سطحی مشابه یا سطحی دیگر در روایت بارور خواهند شد.» با توجه به این تعریف روایت از چیزی ساخته نمی‌شود، مگر مجموعه عملکردها، بذرها و گره‌ها؛ که هر یک در سطح‌های متفاوت، معانی خاص می‌دهند. بارت دو گروه از عملکردهای روایی را متمایز می‌کند: ۱- شکل توزیعی ۲- شکل انضمامی. به طور کلی بارت عملکردهای توزیعی را عملکردهایی کلی می‌شمرد. حال آن‌که به عملکردهای انضمامی عنوان عملکرد مشخص را می‌دهد. عملکردهای توزیعی، به اعمال و حوادث باز می‌گردند؛ آنها طبیعتی افقی دارند و همچون خطی به هم پیوسته‌اند. حال آن‌که در شکل انضمامی، عملکردها «به یک مفهوم بی‌ارتباط با خط داستان دلالت دارند؛ مفهومی که به هر جهت برای معنای داستان لازم است.» برای مثال این عملکرد می‌تواند شامل اطلاعاتی در باب هویت و روانشناسی شخصیت‌ها، نشانه‌هایی از فضا و بازنمایی مکان باشد. این عملکردها طبیعتی عمودی دارند، و شاید هنگام خواندن روایت، تأثیری بیش از عملکرد خطی و افقی بگذارند. آنها به اعمال و حوادث اشاره نمی‌کنند، اما در عوض حضور و جان‌مایه روایت را می‌سازند.»[۵]

اگر با استفاده از تعریف بارت شکل خطی حکایت را محور افقی بخوانیم، با توجه به این‌که در حوزه شعر خصوصاً شعر فارسی، معنا و مفهوم نقش بسیار کلیدی دارند و جان حکایت هستند، به جای روانشناسی شخصیت‌ها و نشانه‌های فضا و مکان می‌توانیم معنا و مفهوم آثار را بر محور عمودی منطبق کنیم. به‌این‌ترتیب می‌بینیم که حاتمی در سلطان و کنیزک از عملکرد عمودی و افقی حکایت هر دو استفاده می‌کند، چرا که حتی داستان را به همان ترتیبی پیش می‌برد که حکایت مولانا پیش می‌رود، از سوی دیگر با استفاده از صدای روی تصاویر و اضافه کردن ابیاتی که به معنا و تفسیر حکایت اشاره دارند، سعی در انتقال عملکرد عمودی حکایت نیز دارد. اما به نظر می‌رسد اقتباس از

لحاظ معنایی دچار نقصان است، زیرا حاتمی به دلیل اضافه کردن یک تصویر به عنوان نقطه پایان ماجرا، که به نظر می‌رسد تلاشی است برای رسیدن به یک ساختار ارسطویی (به دلیل این‌که این ساختار شامل آغاز و میانه و پایان است)[۶]، تمام ساختمان معنایی حکایت را ویران می‌کند و با توجه به این‌که تا به حال تابع ساختار معنایی حکایت پیش رفته است، این تغییر ناگهانی نه تنها معنای جدیدی متبادر نمی‌کند، بلکه آن‌چه تا به حال ساخته است را نیز از بین می‌برد. پایان باز حکایت مولانا نشان می‌دهد که مقصود از این حکایت تا به این‌جا حاصل شده است، اما حاتمی با اضافه کردن وصال سلطان و کنیزک، تأکید مولانا روی مسئله گذشتن از عشق ظاهر را بر می‌دارد و تأکید را روی این وصال که دقیقاً عشق ظاهر است می‌گذارد، و مخاطب انگشت به دهان می‌ماند که آوردن بیت:

«عشق‌هایی کز پی رنگی بود　　عشق نبود عاقبت ننگی بود»[۷] را در کنار این وصال چگونه هضم کند!

در این اقتباس شخصیت‌ها با شخصیت‌های حکایت مولانا یکی هستند، و شخصیتی اضافه یا کم نشده است. در مورد شخصیت‌پردازی نیز تلاشی نشده است و آدم‌ها تخت و یک بعدی‌اند. در حالی که با توجه به تحول معنوی که در حکایت مولانا اتفاق می‌افتد، راه برای شخصیت‌پردازی باز است، ولی به نظر می‌رسد حاتمی نمی‌خواهد از این فرصت استفاده کند.

همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد، زبان سلطان و کنیزک همان زبان مثنوی است و حاتمی در جاهایی که مجبور بوده چیزی از خود بیفزاید، بسیار دست به عصا حرکت کرده است.

۲- خلیفه و اعرابی

نمایشنامه دوم از قصه اعرابی درویش و ماجرای زن او با او به سبب قلت و درویشی اقتباس شده است. این‌بار حاتمی گام شجاعانه‌تری برای اقتباس برمی‌دارد و تغییرات مهمی از اصل قصه در مثنوی به‌وجود می‌آورد. مثنوی طبق معمول بدون مقدمه‌چینی سر اصل مطلب می‌رود و قصه را از بگو مگوی زن و مرد آغاز می‌کند. این ویژگی حکایات و قصه‌های مثنوی که قصه را نه از ابتدا که از میانه ماجرا آغاز می‌کند، حکایات را به طرح (پلات) نزدیک می‌کند. «ترنس هاوکز می‌گوید: داستان پایه توالی حوادث است. داستان ماده خامی است که فیلم‌ساز با آن روبه‌رو می‌شود، در حالی که طرح (پلات) راهی را به‌وجود می‌آورد که از طریق آن داستان از شکل عادی و آشنا به در می‌آید و بدیع می‌شود.»[۸] اساساً انتخابی در نوع چیدن حوادث در مثنوی وجود دارد که می‌تواند طرحی برای یک نمایشنامه یا فیلمنامه باشد. حاتمی اما روندی در پیش می‌گیرد که این طرح را به داستان نزدیک می‌کند، برای مثال به ابتدای داستان، خرده داستانی اضافه می‌کند تا چیزی از پیشینه آدم‌های قصه‌اش

به مخاطب بدهد، داستان حاتمی این طور آغاز می‌شود؛ زن و مرد اعرابی با کودکشان در کویر در حال حرکت هستند و با یکدیگر بگو مگو می‌کنند، در این حین به چادر سیاهی می‌رسند و پیرمردی را ملاقات می‌کنند، با او طعام می‌خورند، دزدی سر می‌رسد پیرمرد را می‌کشد و بزغاله او را می‌برد. خانواده اعرابی صاحب چادر او می‌شوند. و با وجود این‌که یک بار جر و بحث زن و مرد به آشتی ختم شده است، بار دیگر همان دعوا را از سر می‌گیرند. از این به بعد داستان طبق قصه مثنوی پیش می‌رود، تا جایی که اعرابی کوزه آب را برای خلیفه می‌برد، در راه رفتن نزد خلیفه نیز خرده داستان‌هایی اضافه می‌شود در جهت به‌وجود آوردن تعلیق و کشمکش، سرانجام اعرابی به قصر خلیفه می‌رسد و دوباره اقتباس و قصه مثنوی به هم می‌رسند. تا به این‌جا در واقع مسیر اصلی اقتباس روی مسیر قصه حرکت کرده است و مواردی که اضافه شده‌اند باعث تغییر جهت نشده‌اند، اما ناگهان در پایان حاتمی مسیر قصه را عوض می‌کند؛ اعرابی وقتی با فرات مواجه می‌شود، نه تنها به خاطر کرم خلیفه به خاک نمی‌افتد، بلکه عصبانی نزد خلیفه بازمی‌گردد و او را به چادر سیاه خود می‌برد و به او وضعیت زندگی‌اش را نشان می‌دهد و خلیفه با دیدن وضعیت زندگی او متوجه اشتباه خود می‌شود و از او به خاطر کوزه آب بسیار تشکر می‌کند. حاتمی به‌این‌ترتیب پا را از «پیدا کردن امکانات نمایشی در یک اثر ادبی»[9] فراتر می‌گذارد و به نوعی قصه را به دنیای معاصرش می‌کشد و خلیفه را با شاه موازی می‌کند و به‌این‌ترتیب قصه مثنوی را محملی می‌کند برای اعتراض به شاه معاصر. این نتیجه زمانی محرز می‌شود که در پایان با تصویر فقر و بدبختی اعرابی دوباره دو بیت اول قصه تکرار می‌شود:

یک خلیفه بود در ایام پیش — کرده حاتم را غلام جود خویش
رایت اکرام و داد افراشته — فقر و حاجت از جهان برداشته[10]

بر آن‌چه حاتمی می‌کند، با وجود نابود کردن تمام وجه عرفانی اثر، خرده‌ای وارد نیست، اما اثر اقتباسی در میانه یک اثر عرفانی و غیرعرفانی معلق می‌ماند. انگار که مؤلف ناگهان تصمیم گرفته است راه خود را کج کند؛ در ابتدا استفاده از ابیات مثنوی جنبه‌ای عرفانی به اثر می‌بخشد و در پایان، تصمیم ناگهانی مؤلف باعث می‌شود نتیجه‌ای یکسره متفاوت از اصل اثر به‌وجود بیاید. به‌این‌ترتیب بار دیگر محور افقی وظیفه خود را به خوبی انجام می‌دهد، در حالی که محور عمودی نمی‌تواند استوار بایستد، نه به خاطر تخطی از محور معنایی اثر مبدأ، بلکه به خاطر تخطی از محور معنایی که خود مؤلف به‌وجود می‌آورد یا این‌که اساساً از به‌وجود آوردن آن غافل می‌ماند.

این‌بار نیز اثر اقتباسی حاتمی، در گروه تفسیر جای می‌گیرد.

تغییری که حاتمی در شخصیت‌ها می‌دهد عبارت است از: اضافه کردن پسربچه، پیرمرد عرب و دزد، و تغییراتی در شخصیت اعرابی. پیرمرد عرب و دزد به خاطر اضافه شدن خرده داستان‌ها، اضافه

می‌شوند، اما شخصیت پسر بچه جنبه دراماتیک ندارد و همان‌قدر حضورش بی‌تأثیر است که عدم حضورش. این‌بار نیز برای بُعد دادن به شخصیت‌ها تلاشی نشده و به نظر می‌رسد این به دلیل پیشینه حاتمی در پرداختن به قصه‌های عامیانه و افسانه‌ها باشد، که حاتمی در این اقتباس‌ها نیز سعی دارد گوشه چشمی به آنها داشته باشد.

در مورد زبان نیز حاتمی هنوز زبان خودش را جایگزین زبان مثنوی نکرده است و در جاهایی که قصد تغییر دارد، تصویر اضافه می‌کند و از دیالوگ‌نویسی می‌پرهیزد.

۳- قاضی و زن جوحی

قاضی و زن جوحی اقتباسی است از دو حکایت مثنوی و احتمالاً یک قصه عامیانه؛ دزدیدن مارگیر ماری را از مارگیر دیگر و حکایت مفتون شدن قاضی بر زن جوحی، قاضی و زن جوحی با حکایت مفتون شدن قاضی... آغاز می‌شود و از همان ابتدا با ایده‌ای از دزدیدن مارگیر...می‌آمیزد. این‌بار حاتمی نشانه‌های تغییراتش را در تمام اثر پخش می‌کند و این گام بسیار مثبتی است. حاتمی برای جذابیت بیشتر، یک خرده قصه که احتمالاً قصه‌ای عامیانه است را به داستان خود می‌افزاید. طبق معمول با افزودن این خرده قصه در صدد تغییر پایان حکایت مرکزی اقتباس، یعنی حکایت مفتون شدن قاضی...، برمی آید. با تغییراتی که حاتمی ایجاد می‌کند قصه‌ها یکسره از مفاهیم عرفانی‌شان خالی می‌شوند و این در مورد اقتباس‌های حاتمی گام بسیار مثبتی است، زیرا بدین‌گونه تکلیف اثر مشخص می‌شود. به‌این‌ترتیب می‌بینیم که با استفاده از چند حکایت مختلف محور افقی روایت شکل می‌گیرد، اما عملکرد محور عمودی حکایت‌ها حذف می‌شود، و همان‌طور که گفته شد این حذف تقریبی گام مثبتی است، اما متأسفانه چیزی جایگزین آن نمی‌شود و به‌این‌ترتیب گاهی اتفاق‌ها از پی هم می‌آیند، بدون این‌که توجیه منطقی داشته باشند، و این در حالی است که حاتمی در جای دیگر تصاویری برای منطقی جلوه دادن ماجرا می‌افزاید. به عنوان مثال او صحنه بگومگوی دو مرد را به این دلیل اضافه می‌کند تا هم شلوغی دادگاه را نشان بدهد، هم قاضی بعدها به آن صندوق اشاره کند و هم محملی شود برای اضافه کردن حکایت مارگیر و دزد و... به‌این‌ترتیب می‌بینیم که در طرح قصه چه‌طور بر اساس منطق پیش می‌رود، اما ناگهان برای گنجاندن همه قصه جذاب، بازی با قاضی در صندوق، منطق طرح را به هم می‌ریزد. توجه کنید به عوض شدن‌های ناگهانی تصمیم جوحی بدون هیچ دلیل موجهی.[۱۱]

این اثر اقتباسی جایی میان تفسیر و قیاس قرار می‌گیرد؛ زیرا به هرحال از آثار مرجع تخطی‌هایی آشکار می‌کند، ولی همچنان وابستگی‌اش را با آثار مرجع حفظ می‌کند.

در مورد شخصیت‌ها نیز همچنان وامدار حکایات مثنوی است، چه در حضورشان در نمایشنامه و چه

در منش‌شان. در نمایشنامه علاوه بر این‌که بعدی به ابعاد شخصیتی آنها افزوده نمی‌شود، از آن‌چه هستند نیز تخت‌تر می‌شوند. قاضی به شدت احمق و مطیع هوی و هوس معرفی شده است، در صورتی که در مثنوی چنین نیست و قاضی پس از یک بار اشتباه عاقل می‌شود. نایب نیز در حکایت مثنوی مرد دوراندیشی است، اما در روایت حاتمی حضور منفعلی دارد.

در بحث زبان باید گفت که حاتمی در این نمایشنامه استفاده از اشعار مولانا را به حداقل می‌رساند و در عوض به استفاده از عناصر زبان دیگری می‌پردازد؛ عناصری که حاتمی آنها را از فرهنگ عامه می‌گیرد. استفاده از این عبارات با تمام تلاش‌های حاتمی برای متوازن و آهنگین کردن آنها زبان را دچار دوگانگی می‌کند. برای مثال توجه کنید به گفت‌وگوی جوحی و زنش در دوجای مختلف:

«زن: هیچ تیمارم نمی‌داری چرا/ تا به کی داری در این خواری مرا/
پیراهنم از سختی تنم را می‌خورد.
جوحی: من چه دارم که فدایت نیست آن / که زمن فریاد داری هر زمان
ای دلخواه من، قوس ابرو، تیر غمزه، بهر چه دادت خدا؟ از بهر صید. برو صیدی بگیر، تا بدوشانیم از صید تو شیر.»[۱۲]

و درجای دیگر:

«زن: پول جن است و ما بسم الله، تا زن تو هستم، به ریش تو بستم.
جوحی: گاومه، آبمه، نوبت آسیابمه.
زن: سر کچل و عرق چین؟
جوحی: ازدست تو، وای سرم.
زن: تو خونه بخواب کار من است/ خدا نگه‌دار من است
جوحی: هر کی خر شد ماپالانیم
زن: نسناس...»[۱۳]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴- پیرچنگی

پیرچنگی را حاتمی از داستان پیرچنگی با عمر از دفتر اول مثنوی اقتباس کرده است. با نگاهی به اثر حاتمی درمی‌یابیم که این‌بار او دوباره بازگشتی دارد به اقتباسی از نوع اقتباس نمایشنامه اول، با این تفاوت که این‌بار تجربه سه اقتباس را از سرگذرانده است. او خط اصلی داستان را حفظ می‌کند و خرده داستان‌هایش را درجهت پر و بال دادن به داستان، اضافه می‌کند. این‌بار حاتمی به طراحی یک ساختار نمایشی می‌پردازد؛ مطرب (پیر چنگی) درحال چنگ نواختن با کودکان در جنگل و سپس با بازرگان روبه‌رو می‌شود و برای آنها می‌نوازد، سپس زیر یک درخت سیب با زن جوانی برخورد

می‌کند و برای او می‌نوازد، دوباره با بازرگان برخورد می‌کند و این‌بار در حال نواختن، خلیفه از آن‌جا عبور می‌کند و مطرب پنهان می‌شود. به‌این‌ترتیب دوره‌ای از زندگی مطرب نشان داده می‌شود. سپس با مطرب در روزگار پیری‌اش روبه‌رو می‌شویم. مطرب دوباره از کنار درخت سیب می‌گذرد و زن را می‌بیند، دوباره با کودکان و بازرگان روبه‌رو می‌شود و این‌بار همه او را می‌رانند، پیرچنگی به گورستانی می‌رود و همان‌طور که در مثنوی آمده است، برای خدا می‌نوازد، و باقی حکایت. حاتمی این‌بار خرده داستان‌هایش را براساس داستان مثنوی اضافه می‌کند. به‌این‌ترتیب او هوشمندانه عناصر محور افقی داستان پیرچنگی را به کار می‌گیرد و از آن‌جا که در داستان پیرچنگی عناصر محور افقی و عمودی درهم تنیده‌اند، این‌بار حاتمی به همان خوبی که از محور افقی اثر استفاده می‌کند، عناصر معنایی را نیز به کار می‌گیرد. این اقتباس از قبلی‌ها موفق‌تر است، نه به دلیل این‌که از نوع انتقال است و اقتباس وفادارانه‌ای است، به دلیل این‌که اگر این اثر را با سه نمایشنامه قبلی فارغ از این‌که این آثار اقتباسی هستند، مقایسه کنیم، خواهیم دید که این اثر نسبت به آثار دیگر ساختار منسجم‌تری دارد. در واقع در این نمایشنامه است که حاتمی حقیقتاً در جست‌وجوی یافتن امکانات نمایشی در یک اثر ادبی است. این‌بار شخصیت‌های نسبتاً بیشتری نسبت به اصل داستان مثنوی، به اثر اقتباسی افزوده می‌شوند. و حاتمی نیز تلاش بیشتری برای شخصیت‌پردازی به کار می‌برد. برای مثال خلیفه در داستان مثنوی «عمر» است و هنگامی که مولانا واژه «رضه» را پس از نامش می‌آورد به این معنی است که شاعر ظن نیک به این شخصت دارد. حاتمی که این شخصیت را با عنوان عام‌تری، خلیفه می‌نامد، خرده داستانی در دوره جوانی مطرب می‌گنجاند که بعدها که دوباره مخاطب با خلیفه روبه‌رو می‌شود، پیش‌زمینه خوبی از او داشته باشد و به‌این‌ترتیب شخصیت‌اش را به مخاطب می‌شناساند. البته باید در نظر داشت آن‌چه درباره شخصیت‌ها می‌آید، نسبی است. چرا که اساساً اگر بخواهیم طبق معیارهای معمول بسنجیم، تمام این آدم‌ها در تقسیم‌بندی تیپ قرار می‌گیرند نه شخصیت. که البته ایرادی بر آنها وارد نیست، زیرا این نوع نمایشنامه راهی برای شخصیت‌پردازی به معنای واقعی کلمه باز نمی‌گذارد.

در مورد زبان نیز حاتمی دوباره به استفاده از اشعار حکایت رو می‌کند و به جز موارد اندکی، در تمام گفت‌وگوها از اشعار مولانا استفاده می‌کند.

۵- طوطی و بازرگان

در این اقتباس حاتمی از ادغام دو حکایت قصه بازرگان که طوطی او را پیغام داد به طوطیان هندوستان و نگریستن عزرائیل بر مردی و گریختن آن مرد در سرای سلیمان بهره می‌برد و از ایده قصه جستن آن درخت که هر که میوه آن درخت خورد نمیرد، استفاده می‌کند. نمایشنامه با روایت

عزرائیل آغاز می‌شود، سپس عزرائیل و بازرگان در خزینه به یکدیگر برمی‌خورند، بازرگان می‌ترسد، همسرش به او می‌گوید که درختی در هندوستان هست که هرکس از میوه آن بخورد نه بیمار می‌شود و نه می‌میرد. بازرگان قصد هندوستان می‌کند و طوطی‌اش نامه‌ای به او می‌دهد که به هم نوعانش برساند، بازرگان نزد سلیمان می‌رود تا باد را با او همراه کند که زودتر به هندوستان برسد. در هندوستان او به دنبال درخت می‌گردد، به طوطی‌ای برمی‌خورد و نامه را می‌دهد، طوطی خود را به مردن می‌زند و عزرائیل برای طوطی بازرگان نامه‌ای می‌نویسد و به خانه بازرگان می‌رساند. همسر بازرگان نامه را برای طوطی می‌خواند و طوطی مثل حکایت مولانا می‌افتد و مابقی ماجرا. عزرائیل دوباره به هندوستان بازمی‌گردد و درحالی که بازرگان درخت را یافته و از آن بالا رفته سعی می‌کند با داسش درخت را قطع کند و بالاخره پس از تعقیب و گریز، بازرگان با قایقی می‌گریزد که قایقرانش عزرائیل است. در پایان عزرائیل نزد سلیمان رفته است و همان گفت‌وگویی را با یکدیگر دارند که عزرائیل و سلیمان در قصه نگریستن عزرائیل بر مردی و... دارند. این تلفیق و اقتباس از تلفیقی که در قاضی و زن جوحی صورت می‌گیرد، بهتر طراحی شده است. شاید یکی از دلایلش این است که این دو حکایت فصل مشترکی دارند، مرگ، که فصل مشترک هر دو حکایت است، در اقتباس حاتمی به محور اصلی اثر تبدیل می‌شود.

حاتمی با ادغام کردن محورهای افقی دو روایت، محور افقی روایت خود را می‌سازد. نکته مثبت این تلفیق استفاده از عناصر داستانی یکی در میان عناصر داستانی دیگری است. به همین دلیل روایت جدید خود تبدیل به یک روایت مستقل می‌شود که به خودی خود کامل است، درحالی که همچنان می‌توان هر دو روایت را در این روایت تازه تشخیص داد. اثر اقتباسی با حفظ عناصر محور عمودی هر دو حکایت از لحاظ معنایی خود را غنی می‌کند. با توجه به این‌که مخاطب از پیش با هر دو حکایت اقتباسی کمابیش آشناست (زیرا هر دو از حکایات بسیار معروف مثنوی‌اند). تلاش می‌کند معنای جدیدی را که مؤلف دوم از کنار هم گذاشتن این دو حکایت اراده کرده است، دریابد. به‌این‌ترتیب حاتمی برای نخستین بار موفق می‌شود یک اثر اقتباسی از مثنوی به‌وجود بیاورد که از لحاظ معنایی قائم به ذات است. با این وجود طوطی و بازرگان در زمره اقتباس از نوع تفسیر جای می‌گیرد، زیرا با وجود داشتن ویژگی‌های یک اثر مستقل، آن‌قدر از آثار مبدأ فاصله نگرفته است که بتوان آن را در زمره قیاس جای داد.

حاتمی برای پیش‌برد روایت خود دو شخصیت به مجموعه شخصیت‌های دو روایت می‌افزاید: همسر بازرگان و مرد هندی. هر دو به روایت اضافه شده‌اند تا نه به عنوان کاتالیزور که به عنوان جاده صاف‌کن نویسنده عمل کنند و واقعاً هم سربازان وظیفه‌شناسی هستند، در زمان معین، در مکان مشخص آن‌چه را که باید بگویند، می‌گویند و کلمه‌ای زیاده‌روی نمی‌کنند. بازرگان از طوطی‌اش

می‌پرسد که چه ارمغانی از هندوستان می‌خواهد، اما از زنش نمی‌پرسد. گرچه می‌پذیریم که سبک کار باعث می‌شود که این موضوع عیب اثر به شمار نیاید، اما به هر حال شخصیت‌های اضافه شده اساساً فاقد روح هستند و به آدم آهنی می‌مانند. شخصیت بازرگان که تلفیقی است از شخصیت‌های دو حکایت، طبعاً دچار تحولی که بازرگان قصه بازرگان و طوطی مثنوی می‌شود، نمی‌شود. این تحول در واقع باید در زن بازرگان اتفاق بیفتد، اما طبعاً آدم‌آهنی‌ها دچار تحول نمی‌شوند. در این اقتباس فقط روی شخصیت‌پردازی یک نفر کار شده و آن هم عزرائیل است؛ عزرائیل نمایشنامه دارای ویژگی‌های انسانی است، کنجکاو است، شوخ‌طبعی می‌کند و... در مبحث زبان نیز حاتمی زبان ساخته و پرداخته خود را با زبان مثنوی تلفیق می‌کند. این‌بار در مورد زبان نیز تلفیق مناسبی به‌وجود می‌آید. به غیر از موارد معدودی، برای زبان همه شخصیت‌ها به جز عزرائیل از اشعار دو حکایت استفاده شده است. زبان عزرائیل همانند شخصیتش با دیگران تفاوت دارد. عزرائیل به نثر حرف می‌زند، آن هم نثر ساده‌ای که به زبان معاصر نزدیک است: «سلام، من مرگ هستم، ملک الموت، عزرائیل، یا به هر نام ونشان دیگر. بهتر یا بدتر، خیلی‌ها دلشان می‌خواهد از من چیزهایی بدانند...»[۱۴] زبان عزرائیل باعث می‌شود مخاطب در این اقتباس شاهد تلفیق دیگری نیز باشد؛ تلفیق زمان معاصر حکایات مثنوی با زمان معاصر نویسنده. به‌این‌ترتیب گویی این دو اثر با یکدیگر به گفت‌وگو نشسته‌اند. به نظر می‌رسد جست‌وجوهای حاتمی برای یافتن یک زبان مناسب این‌بار به نتیجه خوبی می‌رسد.

۶- صوفی

صوفی آخرین اقتباس حاتمی از داستان‌های مثنوی است. شاید به همین دلیل است که حاتمی ناگهان دست به تجربه کاملاً متفاوتی می‌زند و داستان را به کلی به زمان حال می‌کشاند. این‌بار نیز حاتمی از دو حکایت فروختن صوفیان بهیمه مسافر را جهت سماع از دفتر دوم مثنوی و حکایت آن درویش کی در کوه خلوت کرده بود از دفتر سوم مثنوی استفاده می‌کند. اما این‌بار حکایت‌ها را باهم نمی‌آمیزد، بلکه یک شخصیت محوری در نظر می‌گیرد که هم اتفاقی که برای صوفی حکایت اول می‌افتد، برایش رخ می‌دهد و هم او را جای درویش حکایت دوم می‌گذارد. این‌بار حاتمی خط سیر اصلی داستان را خود می‌سازد و دو حکایت را در میان داستانی که خودساخته است جای می‌دهد. خلاصه داستان از این قرار است: مرد جوانی (صوفی) با سر هم کردن قطعات دست دوم برای خود یک موتور می‌سازد. همه از جمله پهلوان به او می‌گویند که کار بی‌حاصلی می‌کند. صوفی بالاخره موتور را راه می‌اندازد و به کاروان‌سرایی می‌رود و همان حکایت اول که برای خر صوفی حکایت مثنوی اتفاق می‌افتد، برای موتور او اتفاق می‌افتد. صوفی بی‌موتور به کنار جاده می‌آید و پهلوان او را

می‌بیند و برای کار کردن او را به کارخانه خود می‌برد. در آن‌جا صوفی با پسرکی و برادر معتاد او و مادرش آشنا می‌شود و درگیر ماجرای آنها می‌شود. صوفی پس از کار به امامزاده می‌رود و ناگهان تصمیم می‌گیرد از همه خلق دوری گزیند و نذر می‌کند که قوتش برسد و او هرگز امامزاده را ترک نکند. صوفی به همان سرعتی که تصمیم گرفته بود بماند، تصمیم به رفتن و همیشه در سفر بودن می‌گیرد. برای خرید موتور از امامزاده پول برمی‌دارد و هنگامی که می‌خواهد آن‌جا را ترک کند، پهلوان و مباشرش می‌رسند و پهلوان با یافتن پول نزد او خیال می‌کند که او پول‌ها را از دخل او زده است. آنها به کارخانه باز می‌گردند و ماجرا را برای دیگران تعریف می‌کنند. صوفی سوار بر موتوری می‌آید و از میان کارگران می‌گذرد و انگشترش را به پسربچه می‌دهد و با موتور از میان دیوار می‌گذرد، مباشر هم اعتراف می‌کند که پول‌ها را او برداشته است.

این اقتباس را شاید بتوان در زمره قیاس قرار داد؛ زیرا اثر اقتباسی در حکایت دوم فاصله بسیاری با مبدأ اقتباس گرفته است، اما حکایت اول به همان صورت اصلی در داستان اقتباسی آمده است، تا جایی که آدم‌ها موتور را خر می‌نامند. تا این‌جا به ما ثابت شده است که حاتمی در اقتباس‌هایش از مثنوی، بیشتر مفتون ساختار قصه است تا جان و مفهوم حکایات. این‌بار هم حاتمی از مصالح داستانی و در واقع عملکرد افقی حکایت‌ها استفاده می‌کند. با وجود این‌که حکایت‌ها قسمت اعظم اثر اقتباسی را به خود اختصاص داده‌اند، اما به دلیل این‌که با قصه حاتمی چفت نشده‌اند، در زمینه این قصه به وصله‌هایی ناجور شبیه شده‌اند. خصوصاً حکایت اول که ناگهان با همان زبان مثنوی به زمان معاصر آورده شده است.

«صوفی: تو نیای و نگویی خرت را می‌برند ای بی‌نوا؟

درویش: والله آمدم من بارها/تاتو را واقف کنم زین کارها/ توهمی گفتی که خر رفت ای پسر/ازهمه گویندگان با ذوق‌تر/باز می‌گشتم که او خود واقف است/زین قضا راضی است مرد عارف است.

(صوفی کاروان‌سرا را ترک می‌کند. پهلوان با اتومبیل خود از راه می‌رسد.)

پهلوان: آخرش که چی؟ حالا که برگشتی بیا و یه سروسامونی به زندگیت بده. بیا وایسا تو دفتر من.»[۱۵]

اما عملکرد عمودی حکایت‌ها چه می‌شود؟ همان‌طور که دیدیم حکایت دوم با اندک تغییراتی به صورت یک قصه معاصر در می‌آید. ولی به خاطر همان تغییرات اندک مفاهیم ضمنی‌اش را از دست می‌دهد. یکی دیگر از دلایلی که محور عمودی حکایت‌ها هیچ جا بر محور عمودی روایت اقتباسی منطبق نمی‌شود، قرار گرفتن این داستان‌ها در داستان دیگری است. همان‌طور که در اقتباس اول دیدیم اضافه کردن یک صحنه پایانی می‌تواند تمام عناصری را که نویسنده از عملکردهای عمودی (معنایی) اثر مبدأ گرفته است، خنثی کند. به‌این‌ترتیب جای تعجب نیست که حکایت‌ها در متن

اقتباسی عملکرد معنایی خود را از دست می‌دهند. این موضوع اگر نویسنده قادر باشد، با استفاده از عناصری که در اختیار دارد، سلسله معنایی جدیدی خلق کند، مهم نیست، حتی اگر اثر مبدأ از لحاظ مفهومی در مرحله بالاتری قرارگرفته باشد. اما متأسفانه حاتمی نمی‌تواند چیزی جایگزین آن‌چه حکایات را از آن تهی کرده است، کند.

شخصیت‌های پهلوان، داوود، برادر و مادر، اضافه شده‌اند. حاتمی در این روایت معاصر بیش از پیش در شخصیت‌پردازی آدم‌ها تلاش می‌کند و یکی از دلایلش البته همین معاصر بودن روایت است که اجازه شخصیت‌پردازی می‌دهد. اما به هر حال آدم‌ها از تیپ فراتر نمی‌روند.

زبان دراین اثر دارای هویت خاصی است؛ زبان عامیانه و کوچه بازاری. این زبان آن‌قدر مؤثر است که استفاده از ابیات مثنوی در کنار این زبان به کلاژ نازیبایی بدل می‌شود:

«پهلوان:... اگه قرار بود هر کی چند تا آهن پاره رو سر هم کنه، بشه موتور و راه بیفته، دیگه کارخونه‌ها از کار وا می‌افتاد. جخ موتور که بی‌مهر و کاغذ خرید نمی‌شه برادر.اولین آژان پست می‌گیردت. اگه می‌گی کار نیست، بیا وایسا تو دفتر، موتور که چیزی نیست تو می‌تونی صاحب ماشین بشی. من هر چی مصلحت بود گفتم. حالا دیگه خود دانی. (صوفی با موتورش وارد کاروان‌سرایی می‌شود.)

صدا: صوفی در خانقه از ره رسید، صوفیان درویش بودند و فقیر.»[۱۶]

مک فارلن در کتاب از رمان به سوی فیلم می‌گوید:

«تشخیص این‌که فیلم از برگردان ادبی‌اش چه هدفی دارد، می‌تواند ما را در کشف ارزش‌های اثر یاری کند.»[۱۷]

حاتمی درباره انتخاب مثنوی برای منبع اقتباس می‌گوید: «قصه‌های مولانا قصه‌های تازه‌ای نیستند، چون عطار و بسیاری دیگر از نویسندگان و شاعران نیز از این قصه‌ها استفاده کرده‌اند؛ اما ما به دلیل نگرش خاص مولوی از آثار او بهره گرفته‌ایم. البته در اصل قصه مسئله‌ای نیست، بلکه مهم نحوه بیان است، به طوری که خود مولوی می‌گوید: خوش‌تر آن باشد که سر دلبران/ گفته آید در حدیث دیگران.»[۱۸]

اما نگرش خاص مولوی چیست؟ حاتمی خود در این باره می‌گوید: «در گفتار مولانا نوعی رمز و راز وجود دارد که آدمی را بیشتر به فکر فرو می‌برد.»[۱۹] در کتاب «معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی» در این خصوص گفته شده است که: «این رمز و راز از لحاظ حاتمی همان صبغه عرفانی نوشته مولانا است که به تعبیر حاتمی در زندگی اصیل مردم ما جاری است. اما حاتمی لازم نمی‌داند خود را چندان با عرفان و برداشت فلسفی مولوی درگیر کند،... برداشت حاتمی از جوهر حکایت‌های

مثنوی بسیار شخصی است و چنان‌که خودش می‌گوید: «من دیدم امکان این‌که داستان‌های مثنوی را با نگاه یک محقق و دانشمند بسازم، ندارم» بنابراین به عنوان آدمی که اهل نمایش است با حکایت‌ها روبه‌رو می‌شود.»[۲۰]

به‌این ترتیب تناقض نگاه حاتمی به مثنوی خود را آشکار می‌کند. همان‌طور که او می‌گوید قصه‌های مولانا، قصه‌های خاصی نیستند. اساساً ویژگی مثنوی در سادگی و گاه عامیانه بودن داستان‌ها و بیان دقایق فلسفی از خلال این داستان‌های ساده است. همان‌طور که سید جلال‌الدین آشتیانی می‌گوید: «مولانا در مثنوی معنوی، از مطلبی نازل به حقیقتی متوسط یا عالی و در نظر برخی، از مقوله‌ای قابل درک همگان ملکوت و از ملکوت به جبروت و لاهوت صعود می‌کند.»[۲۱] حال اگر در بازگویی داستان‌های مثنوی آنها را از روح عرفانی و مفاهیم معنوی‌شان تهی کنیم، چیزی باقی نمی‌ماند؛ داستان عاشق شدن پادشاه بر کنیزک بدون نگاه خاص مولانا یک داستان پیش پا افتاده تکرار شونده است. از همین‌رو است که اقتباس‌های حاتمی عموماً موفق نیستند و مخاطب را چه به عنوان حکایت‌های مثنوی و چه به عنوان آثاری مستقل، راضی نمی‌کنند. در واقع حتی مواجهه حاتمی با مثنوی به عنوان یک فرد اهل نمایش هم رضایت‌بخش نیست، زیرا در باب نمایشی کردن حکایت‌ها نیز طرفی نمی‌بندد و دست به نوآوری نمی‌زند. همان‌طور که دیدیم او معمولاً به قصه و عملکرد افقی حکایت‌ها وفادار می‌ماند و تقریباً عملکرد عمودی را یا نادیده می‌گیرد یا با تغییری نابه‌جا از بین می‌برد. در حالی که ویژگی بارز مثنوی در عملکردهای عمودی‌اش نهفته است.

در مواجهه با اثر سترگی مانند مثنوی یا باید سلاح بیندازیم و یکسره به راهی رویم که قصه و مضمون عرفانی اثر نشانمان می‌دهد، یا این‌که آن‌قدر فاصله بگیریم تا قدرت مثنوی مقهورمان نکند. به نظر می‌رسد ناکامی حاتمی در این اقتباس‌ها از این‌جا سرچشمه می‌گیرد که او راه میانه را برمی‌گزیند؛ اجازه می‌دهد حکایت مثنوی حضور پررنگ خود را با زبان و قصه حفظ کند و ناگهان از حکایت می‌خواهد که فرصتی نیز به نویسنده دوم بدهد. این یکی از وجوه افتراق قصه‌های عامیانه با حکایات و قصه‌های مثنوی است. هر حکایت مثنوی با تمام سادگی‌اش آن‌قدر محکم است که تغییری کوچک لرزه بر اندامش خواهد انداخت، در صورتی که قصه‌های عامیانه به دلیل ویژگی‌های شفاهی‌شان به هر شنونده‌ای اجازه می‌دهند تا قصه خود را به آن بیفزاید و برای دیگری نقل کند. به همین دلیل است که برخی از مردم تصور می‌کنند روایت حاتمی از قصه حسن کچل و چهل گیس در ادبیات شفاهی ما وجود دارد. گرچه این قصه‌ها واقعاً در ادبیات عامیانه وجود داشته‌اند، اما نه با این ترکیب و نه به صورت قصه‌ای که حاتمی روایت می‌کند.[۲۲]

جالب است که حاتمی خود به این ویژگی مثنوی اذعان دارد: «ما به این نتیجه رسیدیم که زبان چنین قصه‌هایی [قصه‌های مثنوی] برای نمایش بسیار گیرا و زیباست؛ یعنی جنبه تصویری آن فوق‌العاده

است؛ اما برای گرفتن نتیجه باید تجربه را ادامه داد، چون این مهم چیزی نیست که با درست کردن یک کار توفیقی از آن حاصل شود. چه، مسائل عرفانی بسیار حساس و پیچیده هستند، به طوری که امکان دارد تمام لحظات و جوشش‌های معنوی بر اثر کوچک‌ترین اشتباهی خصوصیات خود را از دست بدهد. حاصل آن‌که مطرح کردن رابطه معنوی کار آسانی نیست که بتوان درباره آن فوراً به قضاوت نشست.»[۲۳]

به هر حال این اقتباس‌ها به عنوان تجربیات مکتوب و تصویری یک نویسنده و کارگردان مطرح ایرانی از مثنوی معنوی، بسیار ارزشمند هستند. به قول حاتمی این تجربیات باید ادامه داده شوند تا بالاخره نتیجه مطلوب حاصل شود، و نتیجه مطلوب حاصل نمی‌شود مگر تجربیات پیشین مد نظر قرار گیرند.

و در پایان هیچ، جز دعایی به یاد مولانا؛ از خدا جوییم توفیق ادب...

پی‌نوشت‌ها:

۱- زمانی، کریم، شرح جامع مثنوی معنوی (جلد اول) - اطلاعات - چاپ سوم ۱۳۷۵- ص۱۵.

۲- حیدری، غلام، معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی - دفتر پژوهش‌های فرهنگی - چاپ اول ۱۳۷۵ - ص۹۱.

۳- همان: ص ۸۳.

۴- Wagner,Geoffrey- The Novel and the Cinema-p 22 به نقل از: ثمینی، نغمه - «از کلام تا تصویر (بررسی سیر اقتباس در سینمای ایران)» - پایان نامه. کارشناسی ارشد سینما دانشگاه تهران - دانشکده هنرهای زیبا - ۷۸-۱۳۷۷ - ص۳۴.

۵- Barthes,Roland- Introduction to the structural Analysis of Narrative- p.8 به نقل از: ثمینی، نغمه - «از کلام تا تصویر»، صص ۳۸-۳۷.

۶- نک ارسطو - ارسطو و فن شعر - عبدالحسین زرین‌کوب - مؤسسه انتشارات امیرکبیر - چاپ دوم ۱۳۶۹ - صص ۱۳۳-۱۳۲.

۷- حاتمی، علی - مجموعه آثار علی حاتمی (جلد اول) - نشر مرکز - چاپ اول ۱۳۷۶ - ص۴۲۶.

۸- Hawkes,Terence - Structuralism and Semiotic. به نقل از ثمینی، نغمه - «از کلام تا تصویر» - ص ۵۰.

۹- معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی - ص۸۳

۱۰- مجموعه آثار علی حاتمی - ص ۴۳۵

۱۱- همان: صص ۴۴۴-۴۵۴

۱۲- همان: ص ۴۴۰

۱۳- همان: ص ۴۴۵

۱۴- همان: ص ۴۷۳.

۱۵- همان: ص ۴۸۶.

۱۶- همان: ص ۴۸۴.

۱۷- Mc Farlane,Brian _ Novel to Film به نقل از ثمینی، نغمه - «از کلام تا تصویر» - ص ۴۹

۱۸- معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی - ص ۸۳.

۱۹- همان: ص ۸۶.

۲۰- همان: ص ۸۶.

۲۱- نیکلسون، رینولد الین - شرح مثنوی معنوی مولوی - ترجمه و تلفیق حسن لاهوتی - شرکت علمی فرهنگی - چاپ اول ۱۳۷۴ - ص ۳۲

۲۲- معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی - ص ۳۴.

۲۳- همان: ص ۸۷.

کتاب نامه:

- ثمینی، نغمه - «از کلام تا تصویر (بررسی سیر اقتباس در سینمای ایران)» - پایان نامه کارشناسی ارشد سینما - دانشگاه تهران - دانشکده هنرهای زیبا - ۷۸-۱۳۷۷.

- حاتمی، علی - مجموعه آثار علی حاتمی - نشر مرکز - چاپ اول ۱۳۷۶.

- حیدری، غلام - معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی - دفتر پژوهش‌های فرهنگی - چاپ اول ۱۳۷۵.

- زمانی، کریم - شرح جامع مثنوی معنوی - اطلاعات - چاپ سوم ۱۳۷۵.

مولانا، جلال‌الدین محمد - مثنوی معنوی - به تصحیح رینولد الین نیکلسون - انتشارات توس - چاپ اول ۱۳۷۵.

- نیکلسون، رینولد الین - شرح مثنوی معنوی مولوی - ترجمه و تلفیق حسن لاهوتی - شرکت علمی فرهنگی - چاپ اول ۱۳۷۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی