

بررسی طرح نمایشی و معیارهای دراماتیزه شدن در مقامات حریری

(بر مبنای سه مقامه)

چکیده

آثار ادبی، به‌ویژه ادبیات داستانی، از جمله منابع گوناگونی است که در هنر تئاتر به‌منظور نگارش نمایشنامه مورد استفاده قرار می‌گیرد. این آثار، در اغلب موارد، تمام خصوصیات یک داستان تئاتری خوب را دارند. «طرح» یک نمایشنامه می‌تواند با یکی از این سه منبع آغاز شود: ۱- «درون‌مایه» ای که بتوان به‌تصویر کشید؛ ۲- «دست‌مایه» ای که بتوان بسط داد؛ ۳- «شخصیت‌هایی که به‌صورت دراماتیک درگیر شوند. در این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی درصدد بررسی طرح نمایشی و معیارهای دراماتیزه شدن در سه مقامه از مقامات حریری هستیم. دراماتیزه کردن یک قصه به معنی استفاده از ویژگی‌های بالقوه نمایشی آن، از بین بردن کاستی‌های اثر و بازنویسی داستان به صورت مناسب با موقعیت جدید است.

مقامات حریری (۴۹۵-۵۰۶ ه. ق.) مشتمل بر پنجاه حکایت درام‌گونه است، حکایت‌هایی کوتاه با درون‌مایه و موضوع واحد که با استمداد از واقعیت‌های جامعه و با ترسیم شخصیت‌های خیالی و با استفاده از گفت‌وگوهای شبه‌نمایشی به‌رشته تحریر درآمده است.

با بررسی سه مقامه از مقامات حریری، مشخص می‌شود که آن‌ها دارای درون‌مایه، دست‌مایه، موقعیت و شخصیت دراماتیک هستند و بین شخصیت‌های این مقامه‌ها مجادله و کشمکش دراماتیک در جریان است. طرح‌های نمایشی این مقامه‌ها می‌توانند برای نمایشنامه‌نویسی یا ساخت نمایش مورد استفاده درام‌نویسان قرار گیرند. برای دراماتیزه کردن مقامه‌ها باید درون‌مایه‌ای مطابق با سلیقه مخاطبان امروزی از آن‌ها اقتباس کرد و در طرح و موقعیتی جدید آن‌ها را به‌گونه‌ای نمایشی بازنویسی نمود، زیرا هدف افزودن چیزی به گذشته است، نه تکرار آن.

کلیدواژه‌ها: موقعیت دراماتیک، دراماتیزه کردن، شخصیت‌پردازی، مقامه، مقامات حریری.

۱ - مقدمه

در ادبیات نمایشی و فنون درام‌نویسی همیشه مقوله‌ای با عنوان «نگاه» و «نگره» به متون غیرنمایشی از قبیل رمان، داستان و رویدادهای برجسته کتاب‌های تاریخی وجود داشته که با تبدیل به صحنه نمایش، منشأ پیدایش برخی نمایشنامه‌ها شده‌اند. در تاریخ تئاتر جهان، کم نیستند آثار دراماتیک درخشانی که منشأ پیدایش آن‌ها آثار حماسی یا ادبی کلاسیک بوده است؛ برای مثال، در فرهنگ یونان کهن، تراژدی بنامی چون «آنتیگمون» سرمنشأ حماسی دارد؛ اما، جدا از ده‌ها برداشت مختلف تئاتری که خود یونانی‌ها از این اثر کرده‌اند، بعدها رومیان و، پس از رنسانس، ده‌ها فرهنگ و صدها نویسنده مختلف از این تراژدی نسخه‌های دیگری پرداخته‌اند که هر یک بسیار متفاوت از دیگری بوده است» (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۳). ادبیات بر قلم و نگارش و سینما بر تصویر تکیه دارد، و از آنجایی که مردم اغلب تمایل دارند در کوتاه‌ترین زمان ممکن بسیاری از مطالب را بدانند و به راحتی نیز یاد بگیرند، در چنین شرایطی، دیدن فیلمی که از روی یک اثر ادبی تهیه شده تقریباً به اندازه خواندن خود اثر ارزشمند است، چراکه ارتباط از طریق تصویر به مراتب ساده‌تر، سریع‌تر و مردم‌پسندتر از ارتباط از طریق نوشتار است (خیری، ۱۳۳۸: ۳۷).

قرآن کریم با آن که فراتر از اندیشه و ادراک بشری است، همواره در هاله قدسی خود، شگفتی و حیرت مخاطبان و اشتیاق آنان را برای یافتن صور هنری برانگیخته است. می‌توان در آن قصصی یافت که قابلیت دراماتیزه شدن دارد و تصویر صحنه‌هایی را دید که نمایشی و درام گونه است. در شرح حکایت عاشورا و شهادت سیدالشهداء نیز روایت‌های قابل دراماتیزه شدن فراوان است.

برخی از آثار کلاسیک ادبیات عربی متضمن حکایت‌هایی است که قابلیت‌های نمایشی آن‌ها فراوان است؛ این حکایت‌ها، با دراماتیزه شدن و اقتباس، قابلیت تبدیل شدن به انواع نمایش را دارند؛ برای نمونه - و به اختصار - می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱- کلیله و دمنه ۲- کتاب البخلاء ۳- مقامات بدیع الزمان همدانی و حریری ۴- رساله الغفران ابوالعلا معری ۵- رساله التوابع و الزوابع اثر ابن شهید اندلسی.

مقاله حاضر دو مسأله را در نظر دارد:

۱ - طرح‌های نمایشی مقامات حریری چیست؟

۲ - نحوه دراماتیزه کردن آن‌ها چگونه است؟

مقامات حریری مشتمل بر پنجاه حکایت درام گونه است که بین سال‌های ۴۹۵ تا ۵۰۴ هـ. ق. نوشته شده‌اند، حکایت‌هایی کوتاه با درون‌مایه و موضوع واحد که با استمداد از واقعیت‌های جامعه و ترسیم شخصیت‌های خیالی و با استفاده از گفت‌وگوها و حرکات دراماتیک (=نمایشی) به‌رشته تحریر درآمده است (زکی، ۱۹۳۱: ۲۴۲). حکایت‌هایی از این کتاب طرح نمایشی، یعنی درون‌مایه و دست‌مایه و شخصیت‌های نمایشی دارند. موقعیت‌های نمایشی بعضی از مقامه‌ها دارای این قابلیت است که با تغییرات خلاقانه در ساختار آن‌ها و نیز تطبیق درون‌مایه آن‌ها با مسائل روز جامعه، در طرحی نو بازنویسی نمایشی شوند. نگارنده در این مقاله *مقامات حریری* را به‌مثابه متنی با ظرفیت‌های نمایشی معرفی می‌کند و می‌کوشد توجه درام‌نویسان معاصر را به اقتباس از حکایت‌های این کتاب و سایر حکایت‌های مشابه، معطوف سازد. با این کار ادبیات نمایشی معاصر می‌تواند از تنوع و غنای موضوعات آثار کهن عربی بهره بگیرد.

درباره *مقامات حریری* و دراماتیزه کردن آثار کهن نوشتارهایی وجود دارد که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌کنیم: در مقاله *التصویر الاجتماعي فی مقامات الحریری*^(۱)، محتوای مقامات از دیدگاه اجتماعی تحلیل شده است؛ در مقاله «چگونگی پیدایش مقامات»^(۲)، ابتدا به عوامل اجتماعی و فرهنگی‌ای که سبب پیدایش مقامه گردیده اشاره شده است، سپس توضیح معنای اصطلاحی واژه «مقامه» آمده است؛ در مقاله «المقامه فی الأدب العربی و الأدب العالمیه»^(۳)، پیدایش مقامه و تطور آن در ادبیات عربی و ادبیات سایر ملت‌ها بررسی شده است؛ در مقاله «بررسی تطبیقی عنصر گفتگو در *مقامات حریری* و حمیدی»^(۴)، عنصر گفت‌وگو در *مقامات حریری* و حمیدی بررسی و مقایسه شده است؛ در مقاله «چگونه آثار ادبی کهن را نمایشی کنیم؟»، نحوه اقتباس و تبدیل یک قصه به نمایشنامه شرح داده شده است؛ در مقاله «یادداشت‌هایی درباره تبدیل قصه به نمایشنامه»، ابتدا درباره فرق بین داستان و نمایشنامه بحث شده و سپس نحوه اقتباس از یک اثر کهن به‌صورت مختصر شرح داده شده است؛ در کتاب *فیلمنامه اقتباسی*، به فیلم‌هایی که از رمان‌ها اقتباس شده‌اند اشاره‌ای شده و قوت و ضعف اقتباس از دیدگاه صاحب‌نظران شرح داده شده است. رغم وجود نوشتارهای مذکور، نوشتاری جداگانه درباره موضوع این مقاله وجود ندارد، درحالی‌که حکایت‌هایی از این کتاب طرح نمایشی قابل توجهی دارند؛ از این‌رو، بررسی این ظرفیت‌ها در *مقامات حریری* ضروری می‌نماید؛ مقاله حاضر به این مسأله می‌پردازد.

با توجه به اینکه موضوع اغلب مقامه‌ها یکسان و درباره دربوزگی و گدایی است، موقعیت و فضای مقامه‌ها در بعضی موارد شبیه هم هستند؛ در مقاله حاضر از بررسی این گونه مقامه‌ها چشم‌پوشی شده است؛ هم‌چنین، به علت محدودیت حجم مقاله، پس از مطالعه کل مقامه‌ها، سه مقامه که دست‌مایه دراماتیک بیشتر و درون‌مایه مخاطب‌پسندتری داشتند برای بررسی و تحلیل انتخاب شدند. خلاصه‌ای از این سه مقامه در پی‌نوشت مقاله آمده است. روش کار به این صورت است که معیارهای دراماتیزه شدن هر سه مقامه مطابق با جدیدترین نظریه‌ها بدین ترتیب شرح داده شده است: الف- «ظرفیت و استعداد»؛ تحت همین عنوان به مقوله‌هایی چون «موضوع»، «درون‌مایه»، «دست‌مایه نمایشی» و «شخصیت‌پردازی» نیز پرداخته شده است؛ ب- «برداشت نو» (تبدیل کردن و دگرگونی)؛ ج- «ویژگی‌های فنی هنری»؛ د- «زبان».

۲- دراماتیزه کردن

برای دراماتیزه کردن یک قصه باید هسته اصلی و موضوع آن برای نمایش مناسب باشد؛ به عبارت دیگر، این قابلیت را داشته باشد که با تغییراتی دراماتیزه شود. برای تشخیص درست این مسئله، یعنی قابلیت تبدیل قصه به نمایشنامه، ابتدا آشنایی با یک قصه باید با حوصله و تمرکز و در محیطی آرام صورت گیرد، تا جزئیات و کلیات آشکار و ناآشکار قصه در ذهن تجسم پیدا کند، عوامل بالقوه نمایشی آن معلوم شود، و عمق و تأثیرات احساسی قصه که می‌توان به عنوان مواد خام در نمایشنامه از آن‌ها استفاده کرد نمایان گردد. گاهی یک قصه عمق چندانی ندارد، اما یک نکته کلیدی در آن هست که درام‌نویس با استفاده از آن به نمایشنامه‌ای با عمق زیاد و محتوایی باارزش دست می‌یابد. «دراماتیزه کردن یک قصه یعنی استفاده کردن از امتیازات و خواص بالقوه نمایشی آن، از بین بردن کمبودها و نقص‌های آن، و بازنویسی قصه به شکل و شیوه متناسب با زمان و مکان جدید» (رضایی، ۱۳۸۳: ۵۴). در تبدیل یک قصه به نمایش، عنوان آن، شخصیت‌های اصلی، عبارات، الفاظ، مطالب و اصطلاحات متن اصلی می‌تواند به دلخواه درام‌نویس پس‌وپیش شود و گاهی مطالبی غیر از گفته‌های اصلی قصه بدان افزوده یا از متن اصلی قصه مطالبی کاسته شود، تا حالت سازگاری، به‌روز شدن و انطباق با فرهنگ اجتماعی جدید به وجود آید؛ هم‌چنین، برای تبدیل قصه به نمایش می‌توان توضیحات صحنه‌ای را بدان افزود (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۷).

عوامل اساسی برای دراماتیزه کردن آثار کلاسیک عبارت‌اند از: الف- ظرفیت و استعداد؛ ب- برداشت نو (تبدیل کردن یا دگرگونی)؛ ج- ویژگی‌های فنی- هنری؛ د- زبان.

الف- ظرفیت و استعداد

درباره ظرفیت و استعداد به‌طور خلاصه باید گفت هر اثر یا موضوعی را نمی‌توان به‌صرف کلاسیک بودن دراماتیزه کرد، بلکه تنها آثاری را می‌توان نمایشی کرد که ظرفیت و استعداد شکل‌پذیری داشته باشند؛ این استعداد هم به دو ویژگی اساسی خود اثر برمی‌گردد که عبارت‌اند از ۱- «موقعیت دراماتیک» ۲- «جلد» (خیری، ۱۳۳۸: ۷۸).

موقعیت دراماتیک، خود، بر دو اصل استوار است: الف- «دینامیسم یا پویایی موقعیت»؛ ب- «دینامیسم یا پویایی شخصیت». از آنجاکه موقعیت دراماتیک همواره علاوه بر ماهیت عمیق روابط روان‌شناختی و اجتماعی مابین شخصیت‌ها، اصولاً و به‌طور عام شامل همه نشانه‌های تعیین‌کننده برای «درک انگیزه‌ها و اعمال» شخصیت‌هاست، باید دانست آثاری که قهرمان آن‌ها «ایستا»ست و با خود، دیگری، سرنوشت یا ارزش‌های دیگران درگیر نمی‌شود و در پرتو این درگیری «تحول» نمی‌پذیرد، قابلیت نمایشی شدن ندارند؛ هم‌چنین، موضوعاتی را که قهرمان آن موقعیت ایستایی دارد، یعنی در گوشه‌ای راکد و بی‌حرکت مانده است و سرنوشتش تغییری نمی‌پذیرد، نمی‌توان به‌صحنه برد، زیرا هرگونه «پویایی موقعیت» بر خاصیت دگرگونی‌پذیری شخصیت‌ها و تحول‌پذیری موضوع متکی است؛ به‌همین دلیل، بهترین موقعیت از آن تضادهای درونی و بیرونی در اراده فردی قهرمانی است که «عمل» و «انتخاب» او با تضادهای دوره تاریخی (زمانی و مکانی) خود گره و پیوند خورده باشد (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۰۸).

درباره مورد دوم، یعنی جلد، باید یادآوری کرد که اساساً عناصر یک موقعیت دراماتیک عبارت‌اند از «جلد»، «مانع» و «تضادهای فکری»؛ از این نظر، موقعیت دراماتیک قبل از هرچیز «تضادی» است میان عناصر دراماتیک درباره «انقباض» (= بحران)، «انتظار» و «دیالکتیک» اعمال شخصیت‌ها؛ بنابراین، موضوع موردبحث در اینجا بیش از هرچیز به «آشکاری» و «قاطعیت» جلد نیازمند است، چندانکه بدون هرگونه ایهام قهرمان را با موانع مختلف رودررو کند یا با تضادهای فکری دیگران به تعارض وادارد و یا او را در چنبره حادثه‌ای مشخص و بحران‌زا، که او را به کنش و واکنشی مهیج و منطقی وامی‌دارد، گرفتار کند. تنها

در این صورت است که موضوع پیش‌روی تماشاگر شفاف مطرح می‌شود و از هر نظر پذیرفته شده می‌نماید (همان: ۱۱۱).

به عبارت دیگر روند به دست آوردن «طرح» یک نمایشنامه و یا فیلم‌نامه می‌تواند با یکی از این سه منبع آغاز شود: ۱- «درون‌مایه»^۱ ای که بتوان به تصویرش کشید؛ ۲- «دست‌مایه» یا موقعیتی که بتوان بسطش داد؛ ۳- «شخصیت»^۲ هایی که بتوان به صورت دراماتیک درگیرشان کرد (سالاری، ۱۳۸۷: ۱۱).

درون‌مایه یا «مضمون»، جهت‌گیری نویسنده را نسبت به «موضوع» داستان نشان می‌دهد (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۵۰). درون‌مایه چیزی است که از موضوع به دست می‌آید؛ برای نمونه، موضوع داستان‌های «رقص مرگ» از بزرگ علوی و «آینه شکسته» از هدایت، هر دو، مفهوم «عشق» است، آنچه این دو داستان را از هم متمایز می‌کند، درون‌مایه آن‌هاست؛ درون‌مایه داستان کوتاه «آینه شکسته» عبارت است از اینکه «شکست در عشق اغلب نتایج ناخوشایندی به بار می‌آورد»، اما درون‌مایه داستان «رقص مرگ» این است که «عشق موجب ایثارگری است» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۷۴). در نمایش نیز درون‌مایه از موضوع به وجود می‌آید (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۱۰). با داشتن یک «درون‌مایه» می‌توان دست‌مایه‌ها (= موقعیت‌ها) و شخصیت‌هایی را به خدمت گرفت تا آن را تجسم بخشند؛ همچنین، هر درون‌مایه‌ای را می‌توان با طرح‌ها و قصه‌های متنوع و متعدد بیان کرد (سالاری، ۱۳۸۷: ۱۳).

دست‌مایه یا «موقعیت» واقعه و یا رویداد قابل توجهی است که ذهن و دل هنرمند قصه‌پرداز را به خود جلب می‌کند. موقعیت به رشته‌ای از رویدادهای کوچک‌تر تقسیم می‌شود که «آکسیون»^۳ نامیده می‌شوند. آکسیون حرکت و فعالیت شخصیت‌ها در صحنه داستان است. آکسیون داستان را قدم‌به‌قدم پیش می‌برد. البته، گاهی ممکن است یک موقعیت عین طرح نهایی باشد، مانند آنچه در داستان‌ها و درام‌های تک‌موقعیتی با آن‌ها روبه‌رو هستیم. همان‌گونه که رشته‌ای از آکسیون‌ها دست‌مایه یا موقعیت را به وجود می‌آورد، رشته‌ای از موقعیت‌ها نیز قصه (= خلاصه داستان) و طرح را پدید می‌آورند (همان: ۱۲). همان‌طور که گفته شد، نویسندگان طرح داستان‌شان را براساس درون‌مایه، دست‌مایه و شخصیت پی می‌ریزند؛ از همین رو در طرح سه عنصر درون‌مایه، دست‌مایه و شخصیت، ظهور و بروز دارند. طرح یا

1- Theme

2- Character

3- Action

«پلات^۱»، خلاصه‌ای از داستان است که در آن فلسفه و علت ماجراها و موقعیت‌ها و آنچه بر سر شخصیت‌ها می‌آید و کشمکش‌آفرین است تبیین شده است؛ در واقع، طرح نوع ارتباط قصه با درون‌مایه را بیان می‌کند (همان: ۱۳).

اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) که در داستان ظاهر می‌شوند، «شخصیت» خوانده می‌شوند. شخصیت، در اثر روایی، فردی است که کیفیت روانی یا اخلاقی او در کردار و گفتارش ظهور می‌یابد. خلق چنین شخصیت‌هایی را، که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، «شخصیت‌پردازی^۲» می‌گویند (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۸۴). شخصیت‌ها بار اصلی داستان را بردوش می‌کشند؛ با کنش‌ها و دیالوگ‌های آن‌هاست که هم خودشان ساخته می‌شوند و هم روایت پیش می‌رود و رخدادهای متناسب با فرآیند داستان شکل می‌گیرند. انگیزه شخصیت‌ها از مهم‌ترین وجوه لایه‌های آشکار و پنهان داستان‌ها هستند (اخلاصی، ۱۹۹۷: ۲۶). شخصیت از تعدادی ژرف‌پهنا (بعد، ساحت) با ویژگی‌های گوناگون برخوردار است: ویژگی‌های جسمانی، روانشناسیک، جامعه‌شناسیک، اخلاقی، ایدئولوژیک. ویژگی‌های چهارگانه شخصیت به هم وابسته و بر هم تأثیرگذار هستند (ناظرزاده، ۱۳۸۵: ۷۸). اگر نویسنده، کارش را با یافتن شخصیت‌های جالب و موردنظرش آغاز کرد، در این صورت بهتر است بی‌درنگ به موقعیتی بیندیشد که این شخصیت‌ها را در آن قرار دهد و آن‌ها را در موقعیتی دراماتیک درگیر کند (سالاری، ۱۳۸۷: ۱۲).

ب- برداشت نو (تبدیل کردن یا دگرگونی)

انتقال یک موضوع یا اثر از دوره‌ای به دوره دیگر، یا از شکلی به شکل دیگر نیازمند نگرشی تازه یا برداشتی جدید است، زیرا هدف افزودن چیزی به گذشته است، نه تکرار آن، و نیز تداوم گذشته است، نه تقلید از آن؛ بنابراین، باید با هوشیاری کامل از آن الهام گرفت و به وسیله آن سخن خود و پیام زمان خود را بیان کرد. ارائه هرگونه برداشت جدید از اثری کهن مستلزم داشتن خلاقیت و ابداع در موارد زیر است؛ به عبارت دیگر، هنرمند معاصر می‌تواند از یک یا هر سه جنبه زیر دیدگاه تازه خود را اعمال یا عنوان کند:

1- Plot

2- Characterization

الف- پرداخت تازه قهرمان اصلی؛ ب- تغییر معنای موضوع؛ ج- حذف و اضافه کردن ماجراها و شخصیت‌ها (خیری، ۱۳۳۸: ۷۷-۷۸).

تبدیل یک اثر از «ژانر^۱»ی به ژانری دیگر یا تبدیل نوعی به نوعی دیگر مهم‌ترین کار نمایشنامه‌نویسی است که می‌خواهد اثری کهن را دراماتیزه کند. اغلب آثار کهن محتوای «حماسی^۲» یا «نقلی^۳» دارند و برای نمایشی شدن باید آن‌ها را «دراماتیک^۴» کرد، یعنی از وجه «شنیداری» به «دیداری» تبدیلشان نمود و آن‌ها را از «توصیف» به «عمل» برگرداند. در این تغییر و تبدیل، یکی از مهم‌ترین دستاوردها «دگرگونی تأثیر» است؛ نویسنده باید تأثیر نمایشی متفاوتی از خود اثر بیافریند (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۴-۲۵).

ج - ویژگی‌های فنی - هنری

از عناصر فنی نمایش می‌توان به «صحنه‌پردازی»، «نور»، «لباس»، «آرایش»، «وسایل صحنه» و «صدا» اشاره کرد. نمایشنامه‌ای که بر روی یک «صحنه میدانی» یا یک «صحنه کمانی» اجرا می‌شود تجربه‌ای متفاوت با نمایشنامه‌ای است که بر روی یک «صحنه ایوانی» به اجرا درمی‌آید (هولتن، ۱۳۸۷: ۱۰۳). بی‌گمان یک اثر جدید ویژگی‌های فنی و هنری تازه‌ای دارد که با اثر پیشین از هر نظر متفاوت است. برای تغییر و تبدیل یک اثر باید بیش و پیش از هر چیز تخیل کافی داشت تا بتوان با قدرت و اعتمادبه‌نفس هر نوع تغییری را بر متن اعمال کرد. نویسنده خلاق مجاز به اعمال هر نوع دگرگونی‌ای در متن نمایشنامه است و حتی می‌تواند معنای اثر را دگرگون کند و یا ضد آن را ارائه دهد؛ به همین دلیل، درام‌نویس خلاق باید بداند که برای رسیدن به مقصود می‌تواند همواره به متن اصلی به‌عنوان «مصلح اولیه» کار بنگرد و چنان عمل کند که هرکجا لازم دانست متن را به‌کلی بازنویسی کند یا ساختار داستانی ماجرا را در هم بریزد، قطع‌ها و صحنه‌بندی‌های تازه‌ای پیشنهاد دهد، شخصیت‌هایی بیفزاید یا کم کند. بهترین کاری که اغلب نمایشنامه‌نویسان خوش فکر انجام می‌دهند این است که بر روی یک یا چند قطعه از اثر که محکم‌تر، فشرده‌تر و پویاتر از سایر بخش‌هاست «تمرکز دراماتیک» می‌کنند و سایر بخش‌ها را حذف می‌کنند یا

1- Genre

2- Epic

3-Narrative

4-Dramatic

کم‌اهمیت می‌سازند؛ همچنین، دیده شده است از متن‌های شناخته‌شده یا ناشناسِ دیگر هم قطعاتی به متن می‌افزایند (رضایی، ۱۳۸۳: ۵۴).

د- زبان

نمی‌توان نقش زبان را در خلق موقعیت‌ها، آفرینشِ عمل، و قدرت تجسم‌بخشیدن به «عمل دراماتیک»، از طریق ظرافت‌های زبانی، انکار کرد؛ غالباً، بی‌واسطگی، تحریف، تکرار، وارونه‌سازی، چرخش‌های غافلگیرکننده، شدت ریتم، حساسیت‌های عاطفی و قدرت اندیشه را فقط از طریق زبان می‌توان در صحنه آفرید؛ بنابراین، ما در صحنه به زبانی «تصویری» و «پویا» نیازمندیم که بتواند در یک‌بار گفتن و شنیدن معنا و عواطف نهفته در جملات را منتقل کند؛ از همین رو، این زبان نباید زبان سنگینِ کتابت یا شعر گذشته باشد. زبان روزمره نیز موثر نیست، چون امکانات معنی‌شناختی و علم واژگان آن محدود است؛ بنابراین، راهی نمی‌ماند جز اینکه بر مبنای زبان گذشته و حال تجربه‌ای نو پدید آید، به نحوی که بتوان با واژگان معاصر و بافت کهن به گونه‌ای این دو دوره را با هم آشتی داد و، به تعبیری، به زبانی سوم دست یافت که همان «زبان صحنه» است؛ زبانی که هم ظرفیت القای امور محسوس و هم ظرفیت القای امور معقول را دارد و هم‌چنین عمل و جلد نمایش را هدایت می‌کند. زبان صحنه نه کتابی و نه محاوره‌ای است، بلکه زبانی شفاف است، چون منحل معنا نیست و شیوایی و فصاحت دارد؛ در صحنه بر دل می‌نشیند و تماشاگر از شنیدن ریتم و بافت ابتکاری آن لذت می‌برد. «زبان صحنه» زبانی «ابتکاری» است، چون نویسنده با ارائه ترکیبات تازه، تعبیر نو و تصاویر زیبا از هر نظر دست به خلاقیتی نمایشی ادبی می‌زند، که نه تنها دربرگیرنده ارزش‌های ماندگار فرهنگ گذشته است، بلکه مظهر هنر، فرهنگ و خلاقیت‌های روزگار نو هم به‌شمار می‌آید و به‌این ترتیب، جامعه هنری ما می‌تواند به خود ببالد که ضمن حفظ دستاوردهای اصیل دیروز، حکم به استمرار منطقی و هنری آن‌ها داده و عملاً در راه پاسداری و تداوم آن‌ها تا روزگار خود کوشیده است (خیری، ۱۳۶۸: ۶۶).

۳- مقامات حریری

واژه «مقامه» در لغت به معنی مجلس و جماعت حاضر در مجلس و نیز سخنرانی است و از قیام سخنور در میان جمع گرفته شده است در اصطلاح ادبی، مقامه از انواع داستان‌های کهن است، با نثری

مصنوع و آمیخته به شعر. این نوع داستان‌ها در مورد قهرمانی است که به صورت ناشناس در حکایت‌ها ظاهر می‌شود و به قصد گدایی حوادثی به وجود می‌آورد و همین‌که در پایان حکایت شناخته می‌شود ناپدید می‌گردد، تا آنکه دوباره در هیأتی دیگر در مقامه بعدی ظاهر می‌شود. مقامات مجموعه‌ای از حکایت‌های مجزا است که وحدت موضوع دارند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۰۷).

مقامات حریری، مشتمل بر پنجاه حکایت درام‌گونه است که بین سال‌های ۴۹۵ تا ۵۰۴ هـ. ق. به زبان عربی نوشته شده است (مبارک، ۱۹۳۱: ۲۴۲). حریری دو شخصیت خیالی خلق کرده است: یکی حارث بن همام، که به عنوان راوی حکایت‌ها را نقل می‌کند و دیگری ابوزید سروجی، که به عنوان قهرمان حکایت‌ها پیوسته در حال سفر است و با قدرت بیان و بلاغت خود و با حيله‌ها و ترفندهایی که به کار می‌گیرد کسب روزی می‌کند (ضیف، ۱۹۹۶: ۳۰۱).

موضوع اصلی مقامه‌ها ماجراهای چرب‌زبانی‌ها و مال‌اندوزی‌های ابوزید سروجی است که با سخنان نافذ خود، که با اشعار و آهنگ‌های کلامی همراه است، سعی دارد مردم را بفریبد و از آن‌ها گدایی کند؛ البته، موضوعات دیگری چون وعظ، تشویق به نیکوکاری و پرهیز از دنیاپرستی نیز در خلال چندین مقامه از جمله مقامه‌های اول، دوم، سوم، یازدهم، دوازدهم، بیست و یکم و بیست و پنجم دیده می‌شود.

۳-۱- مقامه دمیاطیه^(۵)

الف- ظرفیت و استعداد

هسته اصلی و موضوع این مقامه (الشریشی، ۱۴۱۲: ۱۰۱) «آداب معاشرت» است (سَمِعْتُ صَيْتًا مِنَ الرِّجَالِ: يَقُولُ لِسَمِيرِهِ فِي الرِّجَالِ: كَيْفَ حُكْمُ سَيْرَتِكَ مَعَ جَيْلِكَ وَجَيْرَتِكَ؟). درون‌مایه مقامه می‌تواند این باشد که در تعامل اجتماعی نه باید چنان سخت‌گیر بود که دیگران از انسان دوری جویند و نه باید آن‌قدر متواضع و سهل‌انگار بود که از انسان سوءاستفاده شود. موضوع این مقامه را در قالب طرح‌های نمایشی متعدد می‌توان بازنویسی کرد، چراکه «نحوه تعامل اجتماعی» موضوعی است که اندیشه‌ها و آراء گوناگون و گاهی متفاوت درباره آن وجود دارد و مردم از آشنایی با این اندیشه‌ها در قالب نمایش‌های گوناگون استقبال می‌کنند. اساساً عناصر یک موقعیت دراماتیک عبارت‌اند از جدل، مانع و تضادهای فکری (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۱۱). در اینجا نیز موضوع مورد بحث، بیش از هر چیز، جدلی آشکار دارد، آن‌چنان‌که بدون هر گونه

ابهام دو شخصیت اصلی مقامه با تضاد فکری شدید رودرروی هم قرار گرفته‌اند و کشمکش سخت در جریان است و این همان شرط پذیرفته‌شدن موضوع از سوی تماشاگر است (همان: ۱۱۲). البته، برای تبدیل این مقامه به نمایش بهتر است عبارات، مطالب و اصطلاحات متن اصلی به دلخواه درام‌نویس پس‌وپیش و گاهی مطالبی غیر از گفته‌های اصلی مقامه بدان افزوده شود تا حالت سازگاری با فرهنگ اجتماعی جدید به‌وجود آید. موقعیت دراماتیک این مقامه مناظره یک پدر و پسر است که درباره نحوه تعامل اجتماعی با هم اختلاف‌نظر دارند.

موضوع این مقامه قابلیت دراماتیزه‌شدن دارد، چراکه مبتنی بر دو اصل مهم یعنی موقعیت دراماتیک و جدل است. موقعیت دراماتیک در مقامه ناشی از: الف- پویایی موقعیت؛ ب- پویایی شخصیت است. در این مقامه، راوی اختلاف آراء دو شخصیت را درباره کیفیت روابط اجتماعی مطرح می‌کند؛ یکی از شخصیت‌ها مبنای رفتار اجتماعی خود را بر تسامح، تساهل، تغافل و اغماض نهاده است، درحالی‌که مبنای رفتار اجتماعی شخصیت مقابل حسابگری است. هر یک از آن‌دو، در قالب گفت‌وگویی که با هم دارند شخصیت‌پردازی شده‌اند و بدین‌وسیله تضاد فکری آن‌ها و موقعیت دراماتیک مقامه نمایان شده است. عنصر جدل نیز در مقامه ناشی از تضاد و تقابل فکری و عملی این دو شخصیت است. میان تمایلات این دو شخصیت تفاوت وجود دارد:

فقال: أرعى الجارَ و لو جارَ و أبذلُ الوصالِ لمنَ صالَ و أحتملُ الخلیطَ و لو أبدی التخلیطَ. و أودُّ الحمیمَ و لو جرّعتنی الحمیمَ. و أفضلُ الشقیقَ. علی الشقیقِ. و أفی للعشیرِ. و إن لم یکافی بالعشیرِ ... فقال له صاحبه: ویک یا بئی إنما یضنُّ بالضنینِ. و ینافسُ فی الثمینِ. لکن أنا لا آتی. غیر المؤاتی. و لا أسیمُ العاتی. بمراعاتی. و لا أصفی. من یأبی إنصافی. و لا أوأخی. من یلغی الأوأخی. و لا أمالی. من یخیبُ أمالی. و لا أبالی بمن صرمَ جبالی. و لا أداری. من جهل مقداری. و لا أعطی زمامی. من یخفر ذمامی^(۶) ...

شخصیت‌های اصلی پدر و پسر هستند که درباره معاشرت با مردم به گفتگو نشسته‌اند. پدر شخصیتی است بخیل، حسابگر، فرصت‌طلب و تقریباً خودخواه، اما پسر شخصیتی است ایشارگر، اجتماعی، صبور، خیرخواه و مردم‌دوست. مهم‌ترین ویژگی این مقامه که می‌توان براساس آن ادعا کرد این مقامه قابلیت دراماتیزه شدن دارد این است که شخصیت‌های اصلی مقامه دچار تضادی آشکار هستند که سبب بگومگویی بین آن‌ها شده است. راوی داستان (= حارث بن همام) شخصیتی فرعی است و ماجرا را

با جزئیات نقل می‌کند. برای دراماتیزه کردن این مقامه باید شخصیت‌هایی فرعی بدان افزود، به گونه‌ای که سبب شوند تضاد فکری بین شخصیت‌های اصلی به تضاد در عمل و به مرحله تقابل برسد. همان گونه که پیش‌تر ذکر شد، می‌توان شخصیت‌های متعددی از یک خانواده را درگیر این موضوع کرد و نشان داد که تضاد و اختلاف درباره این موضوع چگونه می‌تواند سبب تنش و آشفتگی در یک خانواده شود و نیز با توجه به برداشت‌های متعددی که می‌توان از درون‌مایه این مقامه داشت می‌توان نمایش را به گونه‌ای به پایان رساند که مخاطب پیام مورد نظر را دریافت کند.

ب- برداشت نو (تبدیل کردن یا دگرگونی)

موضوع این مقامه نیاز به تبدیل و تغییر ندارد، اما باید در چگونگی ارائه این موضوع خلاقیت‌هایی به کار برد که برای مخاطبان امروزی جذاب شود و از نظر آن‌ها پذیرفتنی نماید. برای این کار می‌توان شخصیت‌های جدیدی به داستان افزود و آن‌ها را به دو گروه که عقایدشان درباره نحوه آداب اجتماعی در تضاد با هم است تقسیم کرد؛ برای مثال، شخصیت‌های اصلی داستان می‌توانند زن و شوهری باشند که عقیده آن‌ها درباره صله رحم و دیدوبازدید از اقوام در تضاد با هم است و، در نتیجه این اختلاف، زندگی آن‌ها دچار آشفتگی و تنش شده است. یکی از آن دو شخصیتی اجتماعی است و تمایل دارد با اقوام و دوستان رفت‌وآمد داشته باشد، در حالی که دیگری شخصیتی منزوی است که فقط در تنهایی احساس آرامش می‌کند و به شدت مخالف رفت‌وآمد و هم‌نشینی با اقوام است.

ج- ویژگی‌های فنی - هنری

برای دراماتیزه کردن این مقامه تغییرات فنی-هنری ضروری است. برای نمونه صحنه‌پردازی و لباس شخصیت‌ها باید مناسب زمان و مکان معاصر باشد و یا از نظر مخاطبان امروزی پذیرفتنی نماید. هرچند هسته اصلی و موضوع این مقامه آداب معاشرت است، برای ساخت اثر جدید، می‌توان ویژگی‌هایی بدان افزود که فرقی‌هایی اساسی با طرح مقامه داشته باشد؛ برای مثال، می‌توان موقعیت خانواده‌ای را بازسازی کرد که در آن، در اثر اختلاف نظر پدر و مادر درباره روابط اجتماعی و بگومگوهای طولانی مدت آن‌ها، فرزندان دچار سردرگمی شده‌اند و زندگی‌شان به سختی سپری می‌شود؛ آن‌ها نمی‌دانند حق با پدر است یا مادر، به-

میل خود زندگی کنند یا، علی‌رغم میل باطنی، پدر یا مادر را راضی نگه دارند، درحالی‌که می‌دانند راضی نگه داشتن یکی از والدین برابر است با ناراضی شدن دیگری؛ به عبارت دیگر، برای دراماتیزه کردن این مقامه هنرمند می‌تواند از یک سو ماجراهایی که تأثیر فراوان بر مخاطب دارند بدان بیافزاید و از سوی دیگر از موقعیت‌های خشی بکاهد.

د- زبان

بی‌شک برای تبدیل این مقامه به نمایش باید دیالوگ‌های آن متناسب با زبان مردم امروز باشد. با توجه به ماجراها و شخصیت‌هایی که به مقامه افزوده می‌شود و تغییراتی که در آن داده می‌شود، کلمات، عبارات، اصطلاحات و جملات نیز با هم فرق خواهند کرد. جملاتی که در مقامه به کار رفته حاکی از این است که دو انسان باسواد و ادیب با به‌کارگیری الفاظی غریب و آهنگین در حال گفت‌وگو و مجادله هستند، اما، با ساخت نمایش جدید، جملات و نوع گفت‌وگوها باید مناسب شخصیت‌های جدید باشد؛ برای نمونه، جملاتی که مرد خانواده در بیان عقاید خود به کار می‌برد باید تفاوتی آشکار با جملاتی داشته باشد که زن خانواده به کار می‌برد؛ دیالوگ فرزندان نیز از لحاظ غنای کلمات و میزان انگیزش احساسات باید با دیالوگ والدین متفاوت باشد. زبان این مقامه نوشتاری است، ولی زبان نمایش باید آن‌گونه باشد که مخاطب از هر گروهی (پیر، جوان، زن، مرد، باسواد، بی‌سواد) که باشد بتواند با آن ارتباط برقرار کند. بهتر است زن و فرزندان از جملاتی که بار عاطفی و احساسی قوی دارند استفاده کنند و مرد خانواده از جملاتی استفاده کند که به گونه‌ای وی را مستبد و خشن نشان دهد. نمونه‌های ذکر شده پیشنهادی بیش نیست و هنرمند خلاق برای تبدیل این مقامه می‌تواند از هر ترفندی که برای تأثیر زبانی مناسب است بهره‌بردار. شایان ذکر است که لحن، لهجه و نوع گفتارِ بازیگر نیز در موفق بودن نمایش بسیار تأثیرگذار است.

۳-۲- مقامه کوفیه^(۷)

الف- ظرفیت و استعداد

هسته اصلی و موضوع این مقامه (الشریشی، ۱۴۱۲: ۱۲۰) «فقر» است و درون‌مایه آن چنین است که فقر می‌تواند باعث خواری سرپرست خانواده شود و حتی خانواده را متلاشی کند. موضوع فقر و

درون‌مایه مذکور جزء ویژگی‌های اساسی این مقامه است که می‌توان آن را در قالب طرح‌های نمایشی گوناگون به‌تصویر کشید. این مقامه دارای ظرفیت و استعداد شکل‌پذیری است، زیرا دارای موقعیت نمایشی پویا است:

فَقُلْتُ: مَا أَصْنَعُ بِمَتْرَلٍ فَقْرٍ. وَ مَتْرَلٍ حِلْفٍ فَقْرٍ؟ وَ لَكِنَّ يَا فَتَى! مَا اسْمُكَ. فَقَدْ فَتَنَنِي فَهْمُكَ؟ فَقَالَ: اسْمِي زَيْدٌ. وَ مَنَشَايَ فَيْدٌ. وَ وَرَدَتْ هَذِهِ الْمَدْرَةَ أَمْسَ. مَعَ أُخْوَالِي مِنْ بَنِي عَبَسَ. فَقُلْتُ لَهُ: زِدْنِي إِضَاحًا عِشْتَ. وَ نَعِشْتُ فَقَالَ: أَخْبَرْتَنِي أُمِّي بَرَّةً. وَ هِيَ كَاسْمِهَا بَرَّةً. أَنَّهُمَا نَكَحَتْ عَامَ الْعَارَةِ بِمَاوَانَ. رَجُلًا مِنْ سَرَاهِ سَرَوَجٍ وَغَسَّانٍ. فَلَمَّا آنَسَ مِنْهَا الْإِثْقَالَ. وَكَانَ بَاقِعَهُ عَلَيَّ مَا يُقَالُ. طَعَنَ عَنْهَا سِرًّا. وَ هَلُمَّ جِرًّا. فَمَا يُعْرَفُ أَحَىُّ هُوَ فَيَتَوَقَّعُ. أَمْ أُوَدِّعُ اللَّحْدَ الْبَلْقَعَ؟ قَالَ أَبُو زَيْدٍ: فَعَلِمْتُ بِصِحَّةِ الْعَلَامَاتِ أَنَّهُ وَ لَدَى. وَ صَدَقْنِي عَنِ التَّعْرِفِ إِلَيْهِ صَفْرُ يَدِي. فَفَصَلْتُ عَنْهُ بِكَبِدٍ مَرُوضِهِ. وَ دُمُوعٍ مَفْضُوضِهِ^(۸).

در اثنای گفت‌وگویی که بین دو شخصیت اصلی مقامه جریان دارد، ابوزید بی‌می‌برد که پسر جوان شخصیتی فهمیده، باهوش و سخنور است، از این رو از او نشان خود و قبیله‌اش را پرس‌وجو کرده و متوجه می‌شود که پسر جوان فرزند خود اوست، ولی به‌سبب فقر و ناداری چنان شرم‌منده و خجل می‌شود که خود را به فرزندش معرفی نمی‌کند. این واقعه موقعیت و دست‌مایه نمایشی پویایی برای مقامه محسوب می‌شود. دلیل دیگر برای اثبات این ادعا که این مقامه ظرفیت و استعداد شکل‌پذیری دارد آن است که شخصیت‌های آن دچار تحول شده و به‌صورت دراماتیک با هم کنش و واکنش دارند؛ هر دو سخنور هستند و از جملاتی ادبی و تأثیرگذار استفاده می‌کنند. با توجه به این اصل مهم که در اقتباس نمایشی از آثار کلاسیک اقتباس‌کننده باید روی ماجراهایی با موقعیت دراماتیک تمرکز داشته باشد و ماجراهای فرعی را حذف کند برای دراماتیزه کردن این مقامه نیز باید مواردی مثل فریب‌کاری ابوزید و تکدی‌گری او را حذف و موقعیت دراماتیک کنش و واکنش پدر را برجسته کرد و یا حتی ماجراهای جدیدی بدان افزود، به‌گونه‌ای که اثری جدید با ساختاری نمایشی ایجاد شود.

عنصر جدل در این مقامه بیشتر ناشی از کشمکش ذهنی است که برای شخصیت اصلی یعنی ابوزید سروجی پیش آمده است؛ آن واقعه چنان اعجاب‌انگیز بوده که وقتی ابوزید سروجی ماجرای خود را برای شب‌نشینان تعریف می‌کند آن‌ها نیز از این واقعه شگفت‌زده می‌شوند و قسم می‌خورند که تا به حال چنین واقعه‌ای نشنیده‌اند: «فَهَلْ سَمِعْتُمْ يَا أَوْلَى الْأَلْبَابِ؟ بِأَعْجَبَ مِنْ هَذَا الْعُجَابِ؟ فَقُلْنَا: لَا وَ مَنْ عِنْدَهُ عِلْمٌ

الکتاب^(۹)» برای بهتر دراماتیزه کردن این مقامه لازم است جلد آن هرچه بیشتر آشکار و ملموس شود؛ برای نمونه، می توان، علاوه بر کشمکش ذهنی ای که برای ابوزید سروجی پیش آمده، کشمکشی بیرونی نیز بین ابوزید و شب نشینان ایجاد کرد، مثلاً اینکه شب نشینان ابوزید را تشویق به برگشتن نزد خانواده و پذیرش تعهد نسبت به آنان کنند و ابوزید سروجی بنابه دلایلی این پیشنهاد را نپذیرد یا اینکه برگشت نزد خانواده را منوط به بهبود وضع مالی خود کند.

یکی دیگر از ویژگی های بارز این مقامه وجود شخصیت های متعدد و پویا در آن است؛ ابوزید سروجی و پسر جوان که شخصیت های اصلی هستند باهوش، سخنور، زیرک و در ظاهر مهربانند؛ شب نشینان نیز شخصیت هایی ادب دوست و خیر خواه هستند؛ اینان از شخصیت های فرعی مقامه هستند که سبب پیشرفت ماجرا می شوند؛ حارث بن همام، در مقام راوی، ماجرا را تعریف می کند؛ البته، با توجه به اینکه مقامه حالت داستان در داستان دارد، حارث بن همام به عنوان راوی نقل مقامه را شروع می کند، اما روایت ادامه ماجرا به خود ابوزید سپرده می شود. بدیهی است که برای دراماتیزه کردن مقامه باید شخصیت هایی به داستان افزود و به گونه ای مخاطب پسند شخصیت پردازی کرد. بهتر می نماید شخصیت اصلی دیگری به عنوان همسر ابوزید که مادر پسر جوان است در داستان ایفای نقش کند. این مادر بهتر است صبور، ایثارگر، مهربان و نجیب باشد و خود را با دیالوگ هایی تأثیر گذار به مخاطب بقبولاند؛ همچنین، شخصیت شب نشینان باید پررنگ تر شود؛ مثلاً، می توان چند نفر از آنها را از بستگان خانواده ابوزید معرفی کرد که دلسوزانه و با دغدغه خاطر به دنبال حل مشکل خانواده ابوزید هستند.

ب- برداشت نو (تبدیل کردن یا دگرگونی)

برای تبدیل این مقامه به نمایشی امروزی و مخاطب پسند باید به موضوع، درون مایه، موقعیت و شخصیت های آن به عنوان مصالح ابتدایی کار نگریست و با حذف ماجراهای فرعی از مقامه روی موقعیت دراماتیک آن تمرکز کرد و همچنین شخصیت های جدیدی بدان افزود. پیش تر درباره افزودن شخصیت های جدید بحث شد، اما باید ماجراهای مقامه را نیز بسط داد و، به نوعی، چند ماجرا وارد داستان کرد که به ترتیب و به تدریج سبب شوند طرح داستان به سوی هدف مورد نظر حرکت کند؛ برای نمونه، می توان ابتدا وضع زندگی خانواده ابوزید را نشان داد؛ در آغاز ابوزید و همسرش زن و شوهری موفق هستند

و زندگی آن‌ها در رفاه و آرامش می‌گذرد؛ ماجرای بعدی می‌تواند این باشد که ابوزید برای کسب درآمد بیشتر به مسافرت و تجارت رومی آورد و کم‌کم مسافرت‌های او و غیبتش از خانه بیشتر و طولانی‌تر می‌شود، تا آنجا که سبب نارضایتی خانواده‌اش می‌گردد؛ ماجراهای بعدی می‌توانند چنین ادامه پیدا کنند که ابوزید در یکی از سفرهای تجاری خود، تمام دارایی و اعتبار خود را از دست می‌دهد. سپس ابوزید با یادآوری کوتاهی‌هایی که درقبال خانواده خود داشته پشیمان و شرم‌منده می‌شود؛ آن‌گاه ابوزید در شهری با خانواده خود روبه‌رو می‌شود، ولی به سبب تغییراتی که در چهره‌اش روی داده خانواده‌اش او را نمی‌شناسند و یا اینکه چون او سخت شرم‌منده است، از معرفی خود به خانواده‌اش سرباز می‌زند؛ در ادامه، تعدادی از بستگان و دوستان خیرخواه تمام تلاش خود را به کار می‌بندند تا ابوزید دوباره موفق شود. البته موارد مذکور پیشنهاد است و هنرمندی که قصد دارد از درون‌مایه این مقامه نمایش جدید بسازد مختار است، با توجه به پیامی که قصد دارد به مخاطب برساند و با توجه به زمان و مکان جدید و با رعایت مقتضای حال، ماجراهای جدید، متنوع و مخاطب‌پسندی بدان بیفزاید.

ج- ویژگی‌های فنی-هنری

هدف نویسنده از این مقامه بیشتر نشان دادن مهارت او در نگارش متون مسجع و آموزش زبان است تا طرح داستانی فنی. از این رو برای دراماتیزه کردن آن، هر نوع تغییری که به مقامه ساختار نمایشی دهد جایز است؛ در همین راستا، پیش‌تر پیشنهاد دادیم که چگونه می‌توان شخصیت‌های جدید و ماجراها و موقعیت‌های دراماتیک و متنوع به طرح مقامه افزود؛ علاوه بر آن، باید ویژگی‌هایی مثل فریبکاری و تکدی‌گری را از طرح داستان حذف نمود و روی موضوع کلی مقامه یعنی فقر تمرکز نمود و سعی کرد تا تمام عوامل نمایشی و تغییرات ایجادشده در راستای مطابقت درون‌مایه با مقتضای حال جامعه باشد. با توجه به اینکه در این مقامه شخصیت‌ها بیشتر با توصیف، و از زبان راوی معرفی شده‌اند، برای دراماتیزه کردن آن لازم است شخصیت‌ها از طریق رفتار و کردارشان نشان داده شوند و رفتار و کردار آن‌ها جانشین روایت‌گری راوی داستان گردد؛ تا بدین وسیله داستان از صورت نوشتاری و شنیداری بودن به شکل عملی و دیداری تبدیل گردد و به عبارت دیگر نمایشی شود.

د- زبان

نقش زبان در تأثیرگذاری نمایش بسیار مهم است و با توجه به اینکه متن مقامه مملو از الفاظ، عبارات و جملات غریب و متصنع است، برای دراماتیزه کردن آن، به تغییرات اساسی در دیالوگ‌های مقامه نیاز است. کلمات و جملات در نمایشنامه باید به گونه‌ای باشد که مخاطب با آن‌ها ارتباط برقرار کند؛ به عبارتی - دیگر، سخن باید از دل بازیگر برآید تا بر دل مخاطب نیز بنشیند؛ برای نمونه قسمتی از دیالوگ مقامه را ذکر می‌کنیم تا غریب و نامأنوس بودن آن مشخص گردد:

و إن من أعجبها ما عاينته الليلة قبيل انتيابكم. و مصيري الي بابكم. فاستخبرناه عن طرفه مرآه. في مسرح مسراه. فقال: إن مرآي الغريه. لفظنتي الي هذه التربه. و أنا ذو مَجاعه و بوسى. و جراب كفوَاد أم موسى. فنهضت حين سجا اللُجى. على ما بي من الوجى. لأرتاد مضيغاً أو أفتاد رغيفاً. فسأقتى حادى السَّغْب. و القضاء ألمكنى أبا العجب. الي أن وقفت على باب دار. فقلت على بدار:

و عِشْتُمْ فِي خَفْضِ عَيْشِ خَضِيلِ	حَيْتُمْ يَا أَهْلَ هَذَا الْمَنْزِلِ!
نَضْوِ سِرِّ خَابِطِ لَيْلِ الْيَلِ	مَا عِنْدَكُمْ لِابْنِ سَيْبِلِ مَرْمِلِ
	قال: فبرز إلى جودر. عليه شوذر. و قال:
و أسس المحجوج في أم القرى	و حرمة الشيخ الذي سن القرى
سوى الحديث و المناخ في الذرى ^(۱۰)	ما عندنا لطارق إذا عرا

الفاظ و جملاتی که پسر جوان در دیالوگ‌های خود استفاده می‌کند از لحاظ ادبی و عاطفی با جملات مرد مسافر تفاوتی ندارد و این، خود، ضعف زبانی مقامه محسوب می‌شود؛ از این رو، برای دراماتیزه کردن این مقامه باید دیالوگ‌ها را طوری بازنویسی کرد که بیانگر ویژگی‌هایی همچون جنس، سن و میزان تعقل و احساس هریک از شخصیت‌ها باشند و سبب تمایز آن‌ها شوند؛ هم‌چنین، دیالوگ‌های ابوزید معمولاً نسبت به دیالوگ‌های سایر شخصیت‌ها طولانی‌تر است که بهتر است مدت‌زمان دیالوگ هریک از شخصیت‌ها با توجه به میزان ایفای نقش آن‌ها به صورت مناسب توزیع شود.

گاهی گفت‌وگوی درونی و یا سکوت هنری تأثیر چشمگیری بر مخاطبان دارد در حالی که مقامه از این ویژگی خالی است؛ بهتر است برای دراماتیزه کردن این مقامه بازیگران در موقعیت‌های مناسب از این پدیده استفاده کنند. در مقامه، اغلب، معانی قربانی الفاظ غریب و نادر می‌شوند؛ باید دقت شود در ساخت

نمایش الفاظ با هدف رساندن معنا به ذهن مخاطب به کار روند؛ به عبارت دیگر زبان ادبی مقامه به زبان عامه‌پسند نمایش تبدیل شود.

۳-۳- مقامه سنجاریه^(۱۱)

الف- ظرفیت و استعداد

موضوع این مقامه (الشریشی، ۱۴۱۲: ۴۲۶) «میخوارگی» است و چند نکته کلیدی و درون‌مایه و پیام اخلاقی دارد که می‌تواند در یک طرح نمایشی بازسازی و دراماتیزه شوند؛ برای نمونه می‌توان درون‌مایه‌هایی از این قبیل از مقامه استنباط کرد: الف- انسان عاقل به دنبال خوشی آنی که پشیمانی در پی دارد نمی‌رود؛ ب- انسان باید رازدار باشد و اسرار خود را برای دیگران فاش نکند، چراکه وقتی شخصی خودش راز خود را افشا می‌کند نباید از دیگران توقع داشته باشد که برایش رازداری کنند؛ ج- آدمی باید امانت‌دار و مورد اعتماد مردم باشد.

این مقامه استعداد شکل‌پذیری و تغییر دارد، زیرا موقعیت دراماتیکی آن چنین است: فردی بر اثر شرب خمر راز خود را نزد شخصیتی سخن‌چین آشکار می‌کند و، در پی آن، دچار مشکلات فراوانی می‌شود. موقعیت دراماتیک مقامه پویا است، چراکه شخصیت‌ها هر کدام نماینده گروه خاصی از انسان‌ها هستند و به صورت دراماتیک و هیجان‌انگیز با هم درگیرند. شخصیت اصلی، یعنی ابوزید سروجی، کنیزی زیبا و دوست‌داشتنی دارد که حاضر نیست به هیچ قیمتی او را از دست بدهد، اما از بد حادثه و از روی سهل‌انگاری پس از شرب خمر همسایه خود را از وجود چنین کنیزی آگاه می‌کند:

فقال: إنه كان لي جار لسانه يتقربُ. و قلبه عثرب. و لفظه شهد يتقع. و خبؤه سم متقع. فملت لمجاورته. الى محاورته. و اغتررت بمكاشرته. في معاشرته. و استهوتني خضره دمتيه. لمنادمته. و اغرتني خدغه سمتيه. بمناسمتيه. فمازجته و عندي أنه جار مكاسر. فبان أنه عقاب كاسير. و أنستة علي أنه جب مؤانس. فظهر أنه حباب مؤالس. و مالحته و لا أعلم أنه عند نقده. ممن يفرح بقده. و عاقرة و لم أدر أنه بعد فرة. ممن يطرب لمفروه. و كانت عندي جاريه. لا يوجد لها في الجمال مجاريه. إن سفرت خجل النيران. و صليت القلوب بالنيران. و إن بسمت أرت بالجمان. و بيع المرجان. بالمجان. و إن رنت هيجت البلابل. و حقت سحر بابل. و إن نطقت عقلت لب العاقل. و استنزكت العصم من المعاقل. و إن قرأت شفت

المفؤود. و أحييت الموءود. و خلّتها أوتيت من مزامير آل داود. و إن غنت ظلّ معبد لها عبداً. ... فاتفق لوشلّ الحظّ المبخوس. ونكّد الطّالع المنحوس. أن أنطقتني بوصفها حمياً المدام. عند الجار النمام. ثمّ ثاب الفهم. بعد أن صردّ السهم. فأحسست الخيالَ و الوبال. و ضيعه ما أودع ذلك الغربال. بيد أنّي عاهدته على عكمّ ما لفظته. و أن يحفظ السرّ و لو أحفظته^(۱۲).

کنش و واکنش دو شخصیت اصلی، یعنی ابوزید سروجی و همسایه‌اش، و همچنین فاش کردن سِرّ ابوزید و هجوم سربازان والی برای گرفتن کنیز ابوزید و امتناع او از سپردن کنیز به سربازان موقعیت‌هایی هستند که سبب ایجاد حس تعلیق و هیجان در مخاطب می‌شوند. همچنین شخصیت اصلی در این مقامه با عمل خود (= دورشدن از باده‌گساری) نشان می‌دهد که تحول و تغییر یافته است. نمونه‌های مذکور، بخشی از دست‌مایه‌های نمایشی و قابلیت‌های شکل‌پذیری مقامه محسوب می‌شوند.

از دیگر عواملی که این مقامه را برای تغییر و دراماتیزه‌شدن مستعد می‌کند عنصر جدل است که در آن به‌شکلی برجسته به‌کار رفته است؛ ازیک‌سو، شخصیت اصلی با موانع جدی روبه‌روست (= ترس از فاش شدن راز، مقاومت در برابر سربازانی که تصمیم دارند کنیز را از وی بگیرند)، ازسوی دیگر، کشمکش ذهنی برای همسایه ایجاد شده است؛ او متعهد شده راز ابوزید را فاش نسازد، درحالی‌که اگر والی شهر را از وجود کنیز در خانه ابوزید آگاه سازد مبلغ هنگفتی پاداش خواهد گرفت؛ همچنین کشمکش دیگر مقامه شرط ابوزید برای شرکت در ضیافت عروسی است:

فصادفَ نزولنا سنجار. أن أولمَ بها أحدُ التجار. فدعا إلى ماديته الجفلی. من أهل الحضاره و الفلا. حتی سرت دعوته الی القافلّه. و جمع فیها بین الفریضه و النافلّه. فلمّا أجبنا منادیه. و حللنا نادیه. أحضر من أطعمه الید و الیدین. ما حلا فی القم و حلی بالعين. ثمّ قدم جاماً كأنما جمد من الهواء. أو جمع من الهباء. أو صیغ من نور الفضاء. أو قشیر منال دره البیضاء. و قد أودع لفائف النعیم. و ضمخ بالطیب العمیم. و سیق إليه شرب من تسنیم. و سفر عن مرأی و سیم. و أرج نسیم. فلما اضطّرت بمحضره الشهوات. و قرمت الی منخبیره اللّهوات. و شارف أن تُشنّ علی سربه الغارات. و ینادی عند نهیه: یا للثارات! نشز أبو زید کالمجنون و تباعد عنه تباعد الضب من النون. فراودناه علی أن یعود. و أن لا یكون کقذار فی ثمود. فقال: و الذی ینشر الأموات من الرجام. لا عدت دون رفع الرجام.^(۱۳)

از دیگر نقاط قوت این مقامه برای بازسازی این است که جدل و تعارض آن آشکار است و شخصیت اصلی به سبب همین جدل و تعارض هاست که در چنبره‌ای از حوادث قرار می‌گیرد و به عنوان پیام نهایی مقامه می‌گوید به سبب تجربه سختی که پشت سر گذاشته است، هیچ‌گاه به جام شراب نزدیک نخواهد شد: «فاعاهدت الله تعالی مذ ذلک العهد. أن لا أحاضر تماماً من بعده. و الزجاج مخصوص بهذه الطباع الذمیمه. و به یضرب المثل فی النمیمه. فقد جرى علیه سيل یمینی. و لذلیکم السبب لم تمئد إلیه یمینی^(۱۴)».

از دیگر ویژگی‌های این مقامه که دراماتیزه‌شدن آن را تسهیل می‌کند حضور شخصیت‌های متعدد در آن است؛ ابوزید و همسایه‌اش شخصیت‌های اصلی مقامه هستند و تضاد اخلاقی آن دو با هم سبب جذابیت و پویایی مقامه شده است؛ ابوزید شخصیتی اجتماعی، مرفه و محبوب، اما همسایه‌اش شخصیتی فقیر، ریاکار و ناپه‌نجان است. هم‌سفران ابوزید از شخصیت‌های فرعی مقامه محسوب می‌شوند؛ آن‌ها خوش‌مشرب، بذله‌گو و فرصت‌طلب هستند. برای دراماتیزه‌کردن این مقامه قطعاً نیاز به تغییراتی اساسی در شخصیت‌ها و دیالوگ‌های آن‌هاست؛ برای مثال، بهتر است شخصیت کنیز در اثر بازسازی شده حذف شود و اختلاف بین ابوزید و همسایه‌اش درباره چیزی باشد که با سلیقه مخاطبان امروزی همخوانی داشته باشد؛ برای نمونه پیشنهاد می‌شود ابوزید و همسایه‌اش به سان دو همکار شخصیت‌پردازی شوند که در یک اداره مشغول به کار هستند. همسایه قصد دارد با چاپلوسی و نیرنگ، ارتقای شغلی بگیرد و با پیشرفت خود سبب تحقیر ابوزید شود؛ هم‌سفران نیز به‌عنوان سایر همکاران شخصیت‌پردازی شوند و هر یک بیانگر شخصیتی خاص در محل کار باشند.

ب- برداشت نو (تبدیل کردن یا دگرگونی)

هر چند این مقامه موضوع و درون‌مایه‌ی قابل توجهی دارد که برای اقتباس نمایشی مناسب است، اما برای بازسازی آن باید، با خلاقیت، تغییرات اساسی در موقعیت‌ها و اکسیون‌های آن ایجاد کرد، چنان‌که تمام ماجراها و وقایع اثر دراماتیزه‌شده از نظر مخاطب امروزی پذیرفتنی باشد؛ مثلاً، کنیز و مسافرانی که در راه هستند باید حذف شوند، زیرا اصولاً نمایش، برعکس داستان، محدودیت زمانی و مکانی دارد. در یک اقتباس نمایشی موفق، علاوه بر حذف موقعیت‌های نامأنوس، موقعیت‌های جدیدی نیز باید به داستان اضافه کرد تا سبب بسط و گسترش طرح داستانی شود و آن را از حالت روایی به حالت تصویری و عملی

تبدیل کند. با دقت در این مقامه مشخص می‌شود که تمام داستان به نقل راوی است و این مناسب اثر نمایشی نیست و برای دراماتیزه کردن آن باید نقش راوی بسیار کم‌رنگ شود و شخصیت‌های پویا و ماجراهای جدید در آن خلق گردد؛ البته، این کاستن‌ها و افزودن‌ها متد علمی خاصی ندارد، بلکه هر هنرمندی با توجه به تجربیات و سلیقه خود و با توجه به پیامی که قصد دارد به مخاطب برساند ممکن است موقعیت‌های خاصی به طرح داستان اضافه کند. برای دراماتیزه شدن این مقامه پیشنهاد می‌شود موضوع و درون‌مایه بدون تغییر اقتباس شود، اما اغلب موقعیت‌های دراماتیک آن در اداره و بین همکاران رخ دهد. شخصیت‌ها عبارت باشند از رئیس اداره و تعدادی از همکاران، بدین صورت که دو نفر از همکاران شخصیت اصلی محسوب شوند که برای پیشرفت شغلی با هم رقابت می‌کنند. این دو نفر از لحاظ اخلاقی باید در تضاد باشند؛ همچنین، شخصیت و نوع رفتار سایر همکاران نیز باید به گونه‌ای باشد که در پیشرفت وقایع و جذب مخاطب مؤثر باشد؛ مثلاً، گروهی از همکاران دلسوز، خردمند، صادق و آینده‌نگر باشند در حالی که گروهی دیگر شخصیت‌هایی ریاکار، خودخواه، دغل‌باز و چاپلوس باشند؛ پایان نمایش نیز می‌تواند چنین طراحی شود که هرچند شخصیت ضدقهرمان به صورت مقطعی موفق می‌شود، در نهایت، قهرمان نمایش برنده واقعی است که با پشتکار، صبر و صداقت حقانیت خود را به اثبات می‌رساند.

ج- ویژگی‌های فنی - هنری

برای دراماتیزه کردن این مقامه تغییرات فنی بسیار ضروری است، زیرا نه تنها بازسازی فضای آن، به دلیل محدودیت زمانی و مکانی نمایش، دشوار است، بلکه عناصر صحنه نیز باید برای مخاطب جذابیت داشته باشد؛ برای نمونه، آشکارا لازم است که در اثر اقتباس شده وسیله مسافرت اتومبیل باشد نه شتر، اختلاف شخصیت‌ها درباره ارتقای شغلی باشد نه داشتن کنیز، وقایع داستان در محیط اداری و بین همکاران رخ دهد نه در بیابان و بین همسفران.

این مقامه از لحاظ ساختار نمایشی ویژگی هنری چشمگیری ندارد؛ لذا برای دراماتیزه کردن این مقامه باید آن را از حالت «توصیفی» به حالت «حرکتی-عملی» بازگردانیم، زیرا مشخصه نمایش «تصویر» است و، از آنجایی که مردم اغلب تمایل دارند در کوتاه‌ترین زمان ممکن بسیاری از مطالب را بدانند، دیدن نمایشی

که از روی یک اثر ادبی تهیه شده تقریباً به اندازه خواندن خود اثر ارزشمند است، چراکه ارتباط از طریق تصویر به مراتب ساده تر، سریع تر و مردم پسندتر از ارتباط از طریق نوشتار است (خبری، ۱۳۸۱: ۳۷). همچنین هنرمند باید درصدد باشد در کنار پیام رسانی، تأثیری بر مخاطب بگذارد که پیام نمایش برای او نهادینه گردد و با گذشت زمان به فراموشی سپرده نشود. برای این کار باید شخصیت اصلی از جنس مردم باشد تا اغلب مخاطبان با او هم ذات پنداری کنند و با سختی ها و رنجش او دچار حزن، و از موفقیت و شادی او شادمان شوند.

د- زبان

با توجه به اینکه نمایشنامه نه برای خواندن که برای دیدن به صورت نمایشی جامع که بر روی صحنه به اجرا درمی آید در نظر گرفته می شود (ویینی، ۱۳۷۷: ۱۸)، برای دراماتیزه کردن این مقامه، تغییراتی برای زبان و دیالوگ های آن ضروری است، چراکه با ایجاد موقعیت ها و شخصیت های جدید زبان مورد استفاده نیز تغییر می کند. برای دراماتیزه کردن این مقامه پیشنهاد شد که وقایع آن در محل کار و بین همکاران اتفاق بیفتد؛ پس زبان مورد استفاده نیز زبان رسمی خواهد بود، مگر هنگامی که گفت و گو بین همکاران صمیمی در جریان باشد که در این صورت زبان از حالت رسمی به زبان گفتار تغییر پیدا می کند. هنگامی که دو شخصیت اصلی و متضاد در حال گفت و گو با هم هستند، باید از الفاظی جدی، دوپهلوی و گزنده و با لحنی خشن استفاده شود؛ همچنین، نوع صحبت کردن همکاران باید بیانگر شخصیت آنان باشد؛ شخصیت های خوب باید از الفاظ و جملاتی پسندیده استفاده کنند و، در مقابل، شخصیت های بد داستان باید از جملاتی استفاده کنند که اغلب باعث رنجش خاطر دیگران می شود. حضور فیزیکی شخصیت ها روی صحنه، طرز جابه جاشدن آنان، حالات بیانی چهره و پیکر آنان و حرکاتشان بخشی از زبان دیداری اثر اقتباس شده محسوب می شوند که در موفقیت نمایش تأثیر قابل توجهی دارند؛ برای نمونه، انعطاف آهنگ صدا، لحن، حجم صدا و حتی لهجه می تواند معنی سخنی را تغییر دهد. بنابراین، مشخص می شود که شخصیت ها تا چه اندازه می توانند با تغییر در طرز ادای کلمات متن و تنوع دادن به آن به نتایجی بسیار دور از مقاصد نویسنده دست یابند.

نتیجه

مقامه‌های مورد بررسی درون‌مایه، دست‌مایه، موقعیت و شخصیت‌های دراماتیک دارند. موضوع کلی مقامه‌ها درباره فقر و چاره‌اندیشی برای رهایی از آن است و اغلب دارای درون‌مایه‌های ارزشمندی هستند که قابلیت دارند به صورت طرح‌های مختلف بازنویسی نمایشی شوند. با توجه به اینکه مقامات حریری، در مجموع، در خدمت طرحی کلی است که به سوی توبه و ندامت ابوزید سروجی در حرکت‌اند، شاید بتوان از مقامه‌ها، نمایش «چندپرده‌ای» ساخت و هریک از مقامه‌ها را در یک پرده به نمایش گذاشت.

موقعیت دراماتیک مقامه‌ها، مبتنی بر ماجراجویی‌های دو شخصیت اصلی، یعنی ابوزید سروجی و حارث بن همام، است؛ از این رو، می‌توان گفت مقامات حریری شخصیت‌محور است. بین شخصیت‌ها در اغلب مقامه‌ها کشمکش و مجادله وجود دارد، به گونه‌ای که حس تعلیق در مخاطب برانگیخته می‌شود. سه مقامه مورد بررسی، طرح نمایشی (= موضوع، درون‌مایه و موقعیت دراماتیک) دارند و می‌توانند به عنوان دست‌مایه‌هایی ارزشمند در اختیار درام‌نویسانی متخصص، خلاق و باتجربه به منظور دراماتیزه‌شدن قرار بگیرند.

برای دراماتیزه کردن مقامه‌ها باید درون‌مایه‌ای مطابق با سلیقه مخاطبان امروزی از آن‌ها اقتباس کرد و در طرح و موقعیتی جدید آن‌ها را بازنویسی نمایشی نمود؛ بدین منظور، شایسته است مقامه‌هایی انتخاب شوند که علاوه بر داشتن کشمکش و هیجان قابل توجه، درون‌مایه و دست‌مایه آن‌ها نیز قابلیت تغییر داشته باشد؛ سپس، با انتخاب قسمت‌های اساسی و مهم هر مقامه، قسمت‌هایی که جنبه‌های تصویری قوی‌تری دارند و می‌توانند به صورت صحنه‌های جذاب و پرتحرک درآیند برای دراماتیزه‌شدن انتخاب شوند. یکی از شرط‌های اساسی برای دراماتیزه کردن مقامه‌ها استفاده از «خلاقیت» درام‌نویس است. برای نویسنده خلاق هر نوع تغییری در مقامه‌ها مجاز است؛ می‌توان تا آنجا پیش رفت که معنای مقامه را دگرگون کرد و حتی ضد آن را ارائه داد؛ همچنین، برای دراماتیزه کردن مقامه‌ها، بازنویسی گفت‌وگوها ضروری است، زیرا زبان مقامه‌ها نوشتاری و زبان تئاتر شنیداری-تصویری است. با توجه به اینکه آدپتاسیون متد علمی ندارد و بیشتر تابع استعداد، علاقه و تجربه شخص هنرمند است، انجام دادن چنین وظیفه مهمی مستلزم تخصص، خلاقیت و تجربه شخص اقتباس‌کننده است.

یادداشت‌ها

(در ترجمه مقامه‌ها از کتاب *مقامات الحریری* ترجمه و توضیح طواق گلدی گلشاهی، استفاده شد. شایان ذکر است

که به صورت اجمالی و با حذف ماجراهای فرعی، به گونه‌ای که اصل مقامه‌ها خدشه‌دار نشود، آن‌ها را معرفی کردیم.)

۱- الصاوی، مصطفی. (۱۹۷۲). «التصویر الاجتماعي فی مقامات الحریری». *مجله مجمع اللغة العربیه*. الجزء ۳۰.

۲- حقدادی، عبدالرحیم. (۱۳۷۹). «چگونگی پیدایش مقامات». *مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران*. پاییز.

۳- حاجی‌زاده، مهین. (۲۰۰۶). «المقامه فی الادب العربی و الآداب العالمیه». *مجله اللغة العربیه و آدابها*. السنه

الثانیه. العدد الرابع. الربیع و الصيف.

۴- دادخواه، حسن و لیلا جمشیدی. «بررسی تطبیقی عنصر گفتگو در *مقامات حریری* و حمیدی». *مجله علوم*

اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز. ۲۶ (۲) (پیاپی ۵۱). تابستان.

۵- أخیر الحارث بن همّام قال: ظننتُ الی دمیاطة فراقفتُ صحباً قد شقوا عصا الشقاق. فأسرنا الی أن نضا اللیل شبابه. فحین ملنا السری. و ملنا الی الکرری. صادفنا أرضاً مخضلة الیاً معتله الصبا. فتخیرناها مناخاً للعیس. و محطاً للتعریس. فلما حلها الخلیط. و هدا بها الأیط و الغیط. سمعتُ صیتاً من الرجال. یقول لسمیره فی الرحال: کیف حکم سیرتک. مع جیلک و جیرتک؟ فقال: أرعى الجار. و لو جار. و أبدل الوصال. لمن صال. و أحتمل الخلیط. و لو أبدی التخلیط. ... فقال له صاحبه: ویک یا بنی! إنما یضنُّ بالضئین. و ینافس فی الثمین. لکن أنا لا آتی. غیر المواتی. و لا أصفی. من یأبی إنصافی. و لا آمالی. من یخیب آمالی. و لا أبالی بمن صرم جیالی. و لا أدارى. من جهل مقداری ...

قال الحارث بن همّام: فلما وعت ما دار بینهما. ثقتُ الی أن أعرف عینهما. فلما لاح ابن ذکاء لمحتُ أبا زید و ابنه یتحادنان. فقصدتُهما قصد کلف بدمائیهما. راث لرتائیهما. و أبحثهما التحول الی رحلی. و التحکم فی کثری وقلی. و طفقتُ أسیر بین السیاره فضلهما. و أهرز الأعواد المثمره لهما. الی أن غمرا بالتحلان. و اتخذنا من الخلان. فلما رأى أبو زید امتلاء کیسه. و انجلاء بوسیه. قال لی: إن بدنی قد اتسخ. و درنی قد رسخ. أفنأذن لی فی قصد قریه لأستحم. و أفضی هذا المهم؟ فقلت: إذا شئت فالسرعه السرعه. و الرجعه الرجعه! فقال: ستجد مطلعی علیک. أسرع من ارتداد طرفک الیک. و قال لابنه: بدار بدار! و لم نخل أنه غر. و طلب المفر. فلیثنا نرقبه رقیه الأعیاد. الی أن هرم النهار. و کاد جرف الیوم ینهار. فلما طال أمد الانتظار. و لاحت الشمس فی الأطمار. قلت لأصحابی: قد تناهینا فی المهله. و تمادینا فی الرحله. و نهضتُ لأحدج راحلتی. و أتحمل لرحلتی. فوجدتُ أبا زید قد کب. علی القتب:

لا تحسبن أنى نأيتك

عن ملال أو أشر

لكننى مذ لم أزل

ممن إذا طعم انتشر

۶- «...» "حق همسایه را رعایت می‌کنم، اگرچه به من ستم کنند، و وصالم را بذل آن کسی می‌کنم که به سوی من هجوم می‌آورد، و بار دوستم را می‌کشم، اگرچه [در حق من] تباهی و فساد را پدیدار کند، و دوست مخلص را دوست می‌دارم، اگرچه جرعه‌جرعه از آب گرم به من بدهد، و دوست شفیق را بر برادر تنی‌ام برتری می‌دهم، و به دوست معاشر خود وفا می‌کنم، اگرچه به یک‌دهم کار من پاداش ندهد... سپس دوستش به او گفت: "شگفتا از تو پسرکم! همانا نسبت به فرد بخیل باید بخل ورزید، و به چیز گران‌بها و باارزش باید رغبت نشان داد، و من [برخلاف عقیده تو] به نزد کسی جز یاریگری موافقت‌کننده نمی‌آیم، و ستمگر متجاوز را با مراعات حالش و دوستی خودم نشان‌دار نمی‌کنم، و دوستی خود را با کسی که از دادن حقم خودداری می‌کند خالص نمی‌گردانم، و با کسی که ریسمان‌های دوستی را ترک می‌کند و می‌افکند برادری نمی‌کنم، و به کسی که امیدهای مرا به یأس تبدیل می‌کند یاری نمی‌رسانم، و از کسی که ریسمان‌های عهد و پیمان مرا می‌برد باکی ندارم و به او التفاتی نمی‌کنم، و با کسی که قدر و شأن مرا نمی‌داند مدارا نمی‌کنم، و زمام امور خود را به کسی که عهد مرا می‌شکند نمی‌دهم." ...».

۷- قلت له (ابو زید): أَطْرَفْنَا بِغَرِيبَةٍ مِنْ غَرَائِبِ أَسْمَارِكِ. أَوْ عَجِيبَةٍ مِنْ عَجَائِبِ أَسْفَارِكِ. فَقَالَ: إِنَّ مَرَامِي الْغَرِيبَةَ لِمَقْطَنَتِي إِلَى هَذِهِ التَّرْبَةِ فَسَاقَتْنِي حَادِي السَّغْبِ. إِلَى أَنْ وَقَفْتُ عَلَى بَابِ دَارِهِ. فَقُلْتُ عَلَى بَدَارِهِ: فَهَلْ بِهَذَا الرَّبِيعِ عَذْبُ الْمَنْهَلِ يَقُولُ لِي: أَلْقِ عَصَاكَ وَادْخُلْ؟
قال: فَبَرَزَ إِلَيَّ جَوْذَرٌ. عَلَيْهِ شَوْذَرٌ. وَقَالَ:

و حرمة الشيخ الذي سن القري	و أسس المحجوج في أم القري
ما عندنا لطارق إذا عرا	سوى الحديث و المناخ في الدري
و كيف يقري من نفى عنه الكري	طوى برى أعظمه لما أنبرى

فقلت: يا فتى ما اسمك. فقد فتنتني فهمك؟

فقال: اسمي زيد. فقال: أخبرتنى أمي بره... أنها نكحت رجلاً من سراه سروج و غسان فلما أنس منها الإثقال و كان باقعه على ما يقال. طعن عنها سراً و هلم جراً. فما يعرف أحى هو فيتوقع. أم أودع اللحد البلقع؟ قال أبو زيد: فعلمت بصحة العلامات أنه ولدي. و صدفتني عن التعرف إليه صفر يدي. ففصلت عنه بكبد مرضوضه. و دموع مفضوضه. فقلنا: إن كان يكفيك نصاب من المال. ألفناه لك في الحال. فقال: و كيف لا يقنعني نصاب. و هل يحتقر قدره إلا مصاب؟ قال الراوي: فالتزم منه كل منا قسطاً. و لما دَرَّ قرن الغزاة. طمر طمور الغزاة. و قال: نهض بنا لتقبض الصبات. و نستبض الإحالات. فقد استطارت صدوغ كبدی. من الحنين إلى ولدي. فقلت: أريد أن أتبعك لأشاهد و لك ذلك النجيب... فنظر إلى نظره الخادع إلى المخدوع هو ضحك حتى تغررت مقلته بالدموع. و أنشد:

یا من یظنی السراب ماء لما رویت الذی رویت
 ما خلت أن یستسیر مکرری و أن یخیل الذی عنیت
 ثم إنه ودعنی و مضی

۸- «... گفتیم: "در منزلی خالی و میزبانی هم‌بیمان با فقر چه کنم؟ اما ای جوان! نامت چیست، که درک و فهم [و عقل و شعورت] مرا شیفته خود ساخته است؟" گفت: "نامم زید است و جایی که در آن پرورش یافته‌ام فید است و همین دیروز همراه دایی‌هایم از قبیله بنی‌عبس وارد این شهر شده‌ام." به او گفتیم: "بیشتر توضیح بده، که امیدوارم زنده باشی و خداوند تو را از فقر نجات دهد." گفت: "مادرم بره - که همچون نامش نیکوکار است - مرا مطلع ساخته است که در سال [جنگ و] غارت در ماوان با مردی از مهران سروج و غسان ازدواج کرده است؛ سپس هنگامی که با به‌ماه شدن او را دیده است - و، بنابر آنچه می‌گویند، فردی زیرک بوده - مخفیانه از نزد مادرم، رفته است [و ماجرای رفتنش تا به امروز کشیده شده و ادامه یافته است] و نمی‌دانند که آیا او زنده است تا انتظارش را بکشند یا اینکه او را در لحدی خالی داخل کرده‌اند. ابوزید گفت: "از شنیدن سخنان و از طریق درستی نشانه‌ها دانستم که او فرزند من است، اما تهی دستی‌ام مرا از شناساندن خود به وی منصرف ساخت؛ لذا با جگری پاره‌پاره و چشمانی پر از اشک از کودک جدا شدم".»

۹- «اما ای خردمندان! ماجرای شگفت‌انگیزتر از این ماجرا را شنیده‌اید؟» گفتیم: «سوگند به آن کسی که علم به کتاب نزد اوست، نه.»

۱۰- «...» و از عجیب‌ترین آن‌ها چیزی است که امشب کمی قبل از آمدنم به‌نزد شما و رسیدنم به در منزلتان دیده‌ام." از او درمورد آن چیز شگفت‌انگیز و عجیبی که در چمنزار و محل شب‌روی خود دیده بود پرسیدم. او گفت: "همانا کمان‌های غربت مرا به این خاک افکند، درحالی که گرسنه و پریشان‌حال بودم و انبانی همانند دل مادر موسی داشتم. به‌همین دلیل، هنگامی که تاریکی آرام گرفت و همه‌جا را پوشاند، با وجود ساییده شدن کف پایم، برخاستم تا میزبانی را بجویم و یا قرص نانی را به‌دست آورم و در این هنگام بود که حدی‌خوان گرسنگی، و قضایی که کنیه‌اش ابوالعجب است مرا به حرکت واداشت، تا اینکه دم در خانه‌ای ایستادم و با عجله و شتاب گفتم: "ای ساکنان این منزل! سلام و درود باد بر شما! [و امیدوارم که همیشه] درمیان آسایش و فراخی زندگی‌ای باطراوت [و نیکو] زنده باشید. نزد خود، برای رهگذری که توشه‌اش تمام شده است و لاغر و نزار شب‌روی است و بدون راهنما در شبی بسیار تاریک راه رفته است، چه چیزی دارید؟" ابوزید گفت: "در این هنگام بود که بچه‌گاو وحشی‌ای که لباس کوتاهی به‌تن داشت از خانه بیرون آمد و گفت: "سوگند به حرمت پیری که مهمانی را سنت نهاد و خانه‌ای را

که در شهر مکه زیارت می‌کنند بنا کرد، ما برای مهمان آن‌گاه که گرفتار می‌شود و شب نزد ما می‌آید-در خانه چیزی جز گفتم‌گو و جایی برای خواباندن شترش نداریم»^{۱۱}.

۱۱- حکای الحارث بن همام قال: قفلت ذات مره من الشام. أنحو مدیه السلام. فی ركب من بنی نمیر. و رفقه اولى خیر ومیر. و معنا أبو زید السروجی فصادف نزولنا سنجار. أن أولم بها أحد التجار. فدعا إلى مأدیتة الجفلی من أهل الحضاره و الفلا. حتی سرت دعوته الی القافلہ. و جمع فیها بین الفریضه و النافلہ. فلما أجبنا منادیه. و حللنا نادیه ثم قدم جاماً كأنما جمد من الهواء. أو صبیغ من نور الفضاء. أو قشر من الدرہ البیضاء و ضمخ بالطیب العمیم. و لکن نشز أبو زید کالمجنون. و تباعد عنه تباعد الضب من النون. فراودناه علی أن یعوده. و أن لا یكون کقذار فی ثمود. فقال: و الذی ینشر الأموات من الرجام. لا عدت دون رفع الرجام. فلم نجد بداً من تألفه. و إبرار حلفه. فأشلتناه فلما فاء الی معتمه. و خلص من مأتمه. سألتناه لم قام. فقال: إن الزجاج نمام. و إنی آلیت مذ أعوام. أن لا یضمنی و نموماً مقام مؤفلنا له: و ما سبب یمینک الصری. و ألیتک الحری؟ فقال: إنه کان لی جار لسانه یتقرب. و قلبه عقرب و کانت عندی جاریه. لا یوجد لها فی الجمال مجاریه. و أنا مع ذلک ألبح. من أن تسری بریایا ریح. أو ینم علیها برق ملیح. فاتفق لوشل الحظ المبحوس. و نکد الطالع المنحوس. أن أنطقنی بوصفها حمیا المدام. ثم تاب الفهم. بعد أن صرد السهم. فأحسست الخبال و الوبال. و ضیعه ما أودع ذلک الغریال. بید انی عاهدته علی عکم ما لفظته. فما إن غیر علی ذلک الزمان. إلا یوم أو یومان. حتی بدا الی أمیر تلک المدره. و الیها ذی المقدره. أن یقصد باب قبله. مجدداً عرض خیله. و مستمطراً عارض نیله. و ارتاد أن تصحبه تحفه ثلاثم هواه. لیقدمها بین یدی نجواه. فأسف ذلک الجار الختار الی بدولہ. و عصی فی اتراع العار عدل عدولہ. فأتی الوالی ناشیراً أذنیه. و أبته ما کنت أسررتہ الیه. فغشینی من الهم. ما غشی فرعون و جنوده من الیم. و لم أزل أدافع عنها و لا یغنی الدفاع. فعاهدت الله تعالی مذ ذلک العهد. أن لا أحاضر نماماً من بعده. و الزجاج مخصوص بهذه الطباع الذمیمه. و به یضرب المثل فی النمیمه. فقد جرى علیه سبل یمینی. و لذلك السبب لم تمتد إلیه یمینی.

۱۲- گفت: "همانا همسایه‌ای داشتم که زیانش به من نزدیکی می‌جست، اما قلبش همانند عقرب بود، و کلامش همچون عسلی بود که تشنگی را رفع می‌کند، درحالی‌که باطنش همچون زهری کشنده بود. اما من به دلیل همسایگی‌اش به هم‌صحبتی با او مایل شدم، و به سبب تبسمش به معاشرت با او فریفته شدم، و سبز بودن زباله‌دانی - اش مرا برای هم‌نشینی کردن با او به هوا و هوس انداخت، و فریب نشان ظاهری‌اش مرا به مصاحبت با او برانگیخت؛ به همین دلیل با او معاشرت کردم و تصور می‌کردم که او همسایه دیواربه‌دیوار من است، اما معلوم شد که او همچون عقابی است که بال خود را می‌شکند و به طرف صید فرود می‌آید، و خیال می‌کردم که دوستی انس‌گیرنده است، اما معلوم شد که ماری فریبنده است، و با او هم‌نمک و هم‌سفره شده بودم، اما نمی‌دانستم که آن‌گاه که او را

بیازمایند از جمله آن کسانی باشد که از گم‌و‌گور شدن خود شاد می‌شوند، و نمی‌دانستم که پس از آزمودنش از جمله آن کسانی باشد که از گریختن خود شادی می‌کنند. اما اصل ماجرا این بود که کنیزی داشتم که در جمال و زیبایی هیچ‌کس پیدا نمی‌شد که بتواند با او برابری کند. اگر صورتش را آشکار می‌کرد، ماه و خورشید از او خجل می‌شدند و دل‌ها از آتش عشقش می‌سوختند، و، اگر لبخند می‌زد، مهره نقره‌ای را خوار و حقیر می‌ساخت و مرجان به‌رایگان فروخته می‌شد، و، اگر نگاه می‌کرد، شورش و بی‌قراری را در دل‌ها برمی‌انگیخت و سحر و جادوی بابل را محقق می‌ساخت، و، اگر سخن می‌گفت، عقل عاقل را عقل می‌زد و بزهای کوهی را از کوه‌های سربه‌فلک‌کشیده پایین می‌آورد، و، اگر می‌خواند، دل دردمند را شفا می‌بخشید و زنده‌به‌گور شده را زنده می‌گردانید، و می‌پنداشتی که سرودهای داوود را به او داده‌اند، و، اگر آواز می‌خواند، معبد پیوسته بنده او بود... تا اینکه، به‌علت کمی آب بختی نقصان یافته و مشقت طالعی منحوس، چنین اتفاق افتاد که تیزی و گرمی شراب مرا در توصیف او نزد آن همسایه سخن‌چین به سخن‌گفتن واداشت، و پس از آنکه تیر از کمان خارج شد فهم و شعورم برگشت، و در این هنگام بود که از تباهی کار و گرفتاری آن کنیز و ضایع شدن آنچه در غربال به‌ودیعہ گذاشته بودم آگاهی یافتم؛ باوجود این، در مورد حفظ و نگهداری رازی که گفته بودم، و اینکه حتی، اگر او را خشمگین سازم، آن راز را باید نگاه بدارد با او پیمان بستم ..."

۱۳- «... تا اینکه فرود آمدنمان در سنجان با این واقعه مصادف شد که یکی از تاجران، در آنجا، غذای عروسی را آماده کرده بود و ساکنان شهر و بیابان را به دعوت همگانی خود برای خوردن غذا فراخوانده بود، طوری که دعوتش حتی به میان کاروانیان هم رسیده بود، و در آن مهمانی فریضه و نافله را در کنار هم گرد آورده بود. هنگامی که صدآکنده را اجابت کردیم و به مجلسش وارد شدیم، متوجه شدیم که او غذاهایی را حاضر کرده است که با یک دست و یا با دو دست می‌توان خورد و غذاهایی را که به دهان شیرین است و به چشم آراسته. سپس جامی را جلویمان گذاشت که همچون هوایی منجمد بود و یا از ریزترین غباری که با نور خورشید پدیدار می‌گردد جمع شده بود، و گویی آن را از نور فضا گداخته بودند و پوست مرواریدی سفید را کنده بودند و به‌هم پیچیده‌های نعمت را در آن به‌ودیعہ نهاده و با بوی خوش زیادی آغشته بودند، و گویی آبی از چشمه تسنیم را به‌سویس رانده و منظر نیکو و بوی خوش نسیمی را آشکار ساخته بودند. هنگامی که میل‌ها و آرزوهایمان با حاضر شدن آن جام برافروخته شد و کام‌هایمان به آنچه در آن وجود داشت آرزومند گشت، و نزدیک بود که غارت‌های مردم از چهار طرف بر گله آن‌ها یورش برند و آن‌ها را پراکنده سازند و هنگام غارت کردنش ندا در دهند که: "آیا از خوردن غذا سیر شده‌اید و یا اینکه باز هم می‌خواهید؟"، ابوزید، دیوانه‌وار، از آن دوری جست، مانند سوسماری که از ماهی‌ای دور می‌شود. از او خواستیم که برگردد و مانند قدار در میان ثمود نباشد. گفت: "سوگند به آن خدایی که مردگان را از قبر زنده برمی‌انگیزاند، بدون برداشتن آن جام هرگز برنخواهم گشت".»

۱۴- و از آن زمان به بعد بود که با خدای بلندمرتبه عهد کردم که با هیچ سخن‌چینی هم‌نشینی نکنم، و این شیشه هم به این طبایع زشت و ناپسندیده خاص شده است و در سخن‌چینی به آن مثل زده‌اند، و به‌همین دلیل است که سیل سوگندم به جریان افتاده است و به‌همین دلیل بود که دست راستم به‌سوی آن دراز نشد.

کتابنامه

- اخلاصی، ولید. (۱۹۹۷). *لوحه المسرح الناقصه: اباحت و مقالات فی المسرح*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی*. تهران: افراز.
- حریری، محمد بن عثمان. (۱۳۸۷). *مقامات الحریری*. ترجمه و توضیح طواق گلدی گلدشاهی. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- خبری، محمدعلی. (۱۳۸۱). «پژوهشی در روند آدپتاسیون در تئاتر ایران». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس.
- خیری، محمد. (۱۳۳۸). *اقتباس برای فیلمنامه*. تهران: سروش.
- رضایی، رضا. (۱۳۸۳). «یادداشت‌هایی درباره تبدیل قصه به نمایشنامه». *فصلنامه هنر*. ۶۱. پاییز.
- زکی، مبارک. (۱۹۳۱). *الشر الفنی فی القرن الرابع*. بیروت: المكتبة العصرية.
- سالاری، مظفر. (۱۳۸۷). *درون‌مایه‌ها و دست‌مایه‌های نمایشی در قرآن*. تهران: انتشارات سوره مهر.
- سینگر، لیندا. (۱۳۸۰). *فیلمنامه اقتباسی*. مترجم: عباس اکبری. تهران: انتشارات نقش و نگار.
- الشریشی، ابو العباس. (۱۴۱۲). *شرح مقامات الحریری*. طبعه جدیده. بیروت: دار الفکر للطباعة.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *انواع ادبی*. تهران: انتشارات فردوس.
- صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۸۰). «چگونه آثار ادبی کهن را نمایشی کنیم؟». در *ماهنامه صحنه*. ش ۱۶-۱۷. بهمن و اسفند.
- ضیف، شوقی. (۱۹۹۶). *تاریخ الادب العربی: العصر العباسی الاول*. القاهرة: دار المعارف.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. تهران: انتشارات سخن.
- _____ و میمنت میرصادقی. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.
- ناظرزاده، فرهاد. (۱۳۸۵). *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*. تهران: سمت. چ ۲.
- وینی، میشل. (۱۳۷۷). *تئاتر و مسائل اساسی آن*. ترجمه سهیلا فتاح. تهران: سمت.
- هولتن، اورلی. (۱۳۸۷). *مقدمه بر تئاتر: آینه طبیعت*. ترجمه محبوبه مهاجر. تهران: سروش. چ ۴.