بررسی نمایش‌نامه‌های اقتباسی رضا کمال (شهرزاد) از داستان‌های *هزارویک‌شب* براساس نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن

ناهید احمدیان*

دکترای ادبیات انگلیسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی دانشگاه مریلند، کالج پارک، امریکا

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۱۲، ش ۴۷، پاییز ۱۳۹۸ (صص ۹_۳۳)

چکیده

از میان آثار نمایشی رضا کمال شهرزاد، سه نمایش‌نامهٔ «شب هزارویکم»، «عباسه خواهر امیر» و «حرم هارون‌الرشید» یا «عزیز و عزیزه» به‌عنوان اقتباس‌های او از داستان‌های *هزارویک‌شب* ثبت شده‌اند. به‌نظر می‌رسد تلفیق رمانتیک فرانسوی با ظرفیت‌های تئاتری تازه‌ای که در دورهٔ پهلوی اول به‌وجود آمد، در این آثار به اقتباس‌هایی انجامیده که با فرم‌آگاهی و ضرورت توجه به تمهیدات تئاتری (صحنه‌ای)، آن‌ها را به آثاری متفاوت‌تر با اسلاف خود تبدیل کرده‌اند. در این مقاله تلاش شده است علاوه‌بر خوانش اقتباس‌های کمال از داستان‌های *هزارویک‌شب* براساس روش‌شناسی اقتباسی لیندا هاچن، سویه‌های صورت‌گرایانهٔ این اقتباس‌ها و توجه آن‌ها به تمهیدات تئاتری در ایجاد آثار تازه بررسی شوند.

واژه‌های کلیدی: رضا کمال، اقتباس، *هزارویک‌شب*، «شب هزارویکم»، «عباسه خواهر امیر»، «عزیز و عزیزه».

۱. مقدمه

رضا کمال (۱۲۷۷_۱۳۱۶) از برجسته‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان دورهٔ پهلوی اول در تهران، در خانواده‌ای مرفه و فرهنگی به‌دنیا آمد. در کودکی با ادبیات کلاسیک آشنا شد

---

* نویسندهٔ مسئول: nahidian@umd.edu

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۸/۲۵

و نوجوانی‌اش به تحصیل در مدرسهٔ سن‌لویی و آموختن زبان و ادبیات فرانسه گذشت. در جوانی موسیقی و زبان انگلیسی را آموخت و سرودن قطعات ادبی و چاپ آن‌ها را آغاز کرد. در شروع قرن بیستم با ترجمهٔ نمایش‌نامهٔ «سالومه[۱]» (۱۳۰۱) و چند نمایش‌نامهٔ آذربایجانی ازجمله «افسانهٔ عشق» (۱۳۰۶)، «اصلی و کرم» (۱۳۰۷) و «کمربند اسرارآمیز» (۱۳۰۸)، و همکاری با *روزنامهٔ شفق سرخ* و *مجلهٔ وفا* به‌طور جدی در محافل ادبی مطرح شد. تمایل شهرزاد (تخلصی که او بعدها با الهام از شهرزاد قصه‌گو در داستان‌های *هزارویک‌شب* بر خود نهاد) به پیس یا نمایش‌نامه‌نویسی با تماشای اُپرِت قفقازیِ «آرشین مال آلان» (۱۲۹۸) آغاز شد. اولین اثر او اُپرِت ایرانی «پریچهر و پریزاد» با همکاری پنج تن از دوستانش در سال ۱۳۰۰ بر روی صحنه رفت. این اثر را بعدها گروه‌های دیگری نیز به روی صحنه بردند. پس از این اثر شهرزاد، طی سال‌هایی که به‌باور آرین‌پور «درخشان‌ترین و پربارترین فصل فعالیت ادبی شهرزاد» بود (۱۳۷۴: ۴۳۷)، «شب هزارویکم» (۱۳۰۹)، «عباسه خواهر امیر» (۱۳۰۹) و «حرم خلیفه هارون‌الشید» یا «عزیز و عزیزه» (۱۳۱۱) را نوشت و «با استقبال کم‌نظیر تماشاگران تئاتر» (میرعابدینی، ۱۳۷۸: ۱۰۲) مواجه شد. وجه مشترک این داستان‌ها که اقتباس‌هایی از داستان‌های *هزارویک‌شب* قلمداد می‌شدند، علاوه‌بر فضای اسلیمی شرقی آن‌ها، پرهیز از درون‌مایه‌های ناسیونالیستی متعارف در نمایش‌نامه‌نویسی آن دوران و توجه به صورت و فرم روایی آن بر روی صحنه بود. به‌نظر می‌رسد این روند که با «پریچهر و پریزاد»[۲] آغاز شده بود، در دیگر آثار تألیفی شهرزاد مانند *زرتشت* (۱۲۹۸)، *دکتر از فرنگ آمده* (۱۳۰۳)، *گل‌های حرم* (۱۳۱۰)، *عروس ساسانیان* یا *خسرو شیرین* (۱۳۱۰)، *مجسمهٔ مرمر* (۱۳۰۸)، *پروانه* (۱۳۰۷) و *زن‌های پاشا* (نامعلوم) نیز ادامه یافت.

استفاده از موسیقی در آثار غیراُپرِتی یکی از تمهیدات فرم‌گرایانه‌ای بود که شهرزاد به‌وسیلهٔ آن تلاش می‌کرد متن و صحنه را به‌هم نزدیک کند. سه‌تارنوازی او در کنار آشنایی دقیقش با موسیقی غربی و تلفیق آن با موسیقی شرقی، علاوه‌بر تأمین سازوکارهای اجرایی، صورتی سرگرم‌کننده نیز به اجرا می‌داد و به این ترتیب، گفت‌وگویی بین متن و فرامتن به‌وجود می‌آورد. آشنایی شهرزاد با نقاشی[۳] شاید سند

دیگری از توجه به صورت‌های روایی در آثار اوست. حسینقلی مستعان، از دوستان نزدیک شهرزاد، تلویحاً به انعکاس دانش او از نقاشی در آثارش اشاره می‌کند:

> [شهرزاد] فن نویسندگی را از لحاظ جذابیت و رنگ‌آمیزی تا مقام نقاشی بالا برده بود. [...] شعر منثور یا نثری که رنگ و جلوهٔ شعر داشته باشد و با تخیلات افسونگری‌های شاعرانه آمیخته باشد، از سخت‌ترین شعب ادبیات است و شهرزاد مخصوصاً در این فن زبردستی و مهارتی داشت که منحصر به خود او بود (به نقل از جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۲۱).

در پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ شهرزاد، همواره بر اثرپذیری او از رمانتیسیسم فرانسوی که در تخیلات فانتزی، وهم‌آلود و دوردست او به‌ظهور رسیده، سخن گفته شده است. اما به‌نظر می‌رسد تأکید بر صورت ایدئال و جایگزینیِ آن با فحوایی ایدئولوژیکی که می‌تواند یادآور اثرپذیری او از ادبیات فرانسه، ازجمله شارل بودلر (۱۸۲۱ـ۱۸۶۷)، گوستاو فلوبر (۱۸۲۱ـ۱۸۸۰) و اسکار وایلد[۴] (۱۸۵۴ـ۱۹۰۰) باشد، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. چنین توجه و پرداختی به صورت هنری از راهکارهای جدی در مباحث مربوط به اقتباس (به‌مثابهٔ یکی از زیرمجموعه‌های ادبیات تطبیقی) نیز هست. در آثاری که شهرزاد از داستان‌های *هزارویک‌شب* اقتباس کرده، توجه به صورت هنری (دست‌کم در دو اثر از این سه اقتباس)، این آثار را از شکلی روایی ـ داستانی به نمایشی از گفت‌وگوی چهره‌ها تبدیل کرده و با استفاده از تمهیدات ویژهٔ نمایش، ازجمله بازی و صحنه‌پردازی، افق‌های معنایی جدیدی در صورت اثر پدید آورده است. در این راستا، با بررسی سه نمایش‌نامهٔ اقتباسی او براساس روش‌شناسی اقتباسی که توسط لیندا هاچن و سبحان اُ فِلین در کتاب *نظریهٔ اقتباس* (۲۰۰۶) آمده، به بررسی این سه اثر می‌پردازیم. در ادامه پیشینهٔ پژوهش و پس از آن مختصری دربارهٔ روش‌شناسی اقتباس آمده است. در بخش تحلیل، سه نمایش‌نامهٔ اقتباسی شهرزاد از داستان‌های اصلیِ کتاب *هزارویک‌شب* بررسی شده‌اند. در این مطالعه تلاش شده است با توجه به مؤلفه‌های روایی جدید در فضای نمایشی آثار، تأویل متن جدیدی در ساحت زیبایی‌شناسی صورتِ این سه اثر به‌دست آید.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ شرح‌حال شهرزاد و آثارش پژوهش‌های اندکی انجام شده است. کتاب *زندگانی و آثار رضا کمال شهرزاد* نوشتهٔ ابوالقاسم جنتی عطایی (۱۳۳۳) یکی از قدیم‌ترین آثار درمورد شهرزاد است. این کتاب که حاوی تعدادی از نامه‌های دوستان و نزدیکان شهرزاد دربارهٔ زندگی و آثار اوست، شاید موثق‌ترین سند دربارهٔ احوال شخصی و سبک زندگی شهرزاد باشد. کتاب پژوهشی دیگری که در آن بخشی از آثار شهرزاد گردآوری شده، *زندگی و گزیدهٔ آثار: رضا کمال شهرزاد* به‌کوشش وحید ایوبی (۱۳۸۵) است. مقالهٔ «رضا کمال شهرزاد» نوشتهٔ شعله پاکروان (۱۳۷۰) نیز یکی از مقالات مورد استناد در این زمینه است که به‌نحوی خلاصهٔ کتاب جنتی عطایی به‌حساب می‌آید. جز این دو کتاب، ازجمله پژوهش‌هایی که به آثار او پرداخته‌اند، می‌توان به «نگاهی به نخستین اقتباس‌های نمایشی از *هزار و یکشب*» اثر حبیب‌الله لزگی و افسانه منادی (۱۳۸۷) و «شهرزاد و شب هزار و یکم» نوشتهٔ علی خوش‌منش (۱۳۸۶) اشاره کرد. در میان پایان‌نامه‌های دانشگاهی، موضوع سه پژوهش دربارهٔ آثار شهرزاد است: علی خوش‌منش در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان *بررسی و نقد نمایش‌نامه‌های رضا کمال شهرزاد* (دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۰) پس از مطالعهٔ اوضاع فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و هنری ایران از اوایل سلطنت مظفرالدین‌شاه تا پایان دورهٔ پهلوی اول، به کلیات زندگی شهرزاد و ارتباط او با امور فرهنگی، سیاسی و اجتماعی پرداخته و سرانجام سه نمایش‌نامهٔ او یعنی «شب هزارویکم»، «عباسه خواهر امیر» و «عزیز و عزیزه» را با تکیه بر ویژگی‌های ارسطویی، ازجمله فرم، شخصیت‌پردازی و درون‌مایه، بررسی کرده است. محمدامین زمانی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان *اپرت ایرانی از آغاز تا امروز* (دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۶) با بررسی سیر تکوین و تحول اُپِرت ایرانی، در بخشی از پژوهش خود به رضا کمال به‌عنوان یکی از مؤثرترین اُپِرت‌نویس‌های پیشرو می‌پردازد. این پایان‌نامه با مطالعهٔ سهٔ برهه تاریخی به بررسی ردِ پای اُپِرت ایرانی از پیدایش تا دگردیسی آن به آتراکسیون، تئاترهای لاله‌زاری و فیلم‌فارسی‌های دههٔ چهل و پنجاه می‌پردازد. نویسندهٔ این پایان‌نامه در سه فصل دیگر این پژوهش، سه نویسندهٔ اُپِرت ایرانی، عزیز حاجی‌بیکف، رضا کمال شهرزاد و میرزاده عشقی را مطالعه کرده

است. سهیل امیرشریفی در *تأثیر رمانتیسم بر نمایش‌نامه‌نویسی دورهٔ پهلوی اول، با نگاه ویژه به زندگی و آثار رضا کمال شهرزاد* (دانشگاه سوره، ۱۳۸۹) با توجه به اقبال نویسندگان پسامشروطه به ادبیات فرانسه در سال‌های ۱۳۰۰ـ۱۳۲۰ به بررسی تقابل‌های مکتب‌محور بین رمانتیسیسم اروپایی و برداشت‌های ایرانی از آن پرداخته است. در ادامه نویسنده با تمرکز بر رضا کمال شهرزاد، او را طلایه‌دار رمانتیسیسم فرانسوی در ادبیات نمایشی ایران دانسته و با بررسی چند ترجمه از او، آثار این مکتب را در نمایش‌نامه‌نویسی شهرزاد بررسی کرده است. درمجموع تمرکز این پژوهش‌ها بر زندگی‌نامهٔ شهرزاد و تأکید بر رمانتیسیسم فرانسوی اوست. آنچه شاید بتوان فقدان این پژوهش‌ها دانست، پیشی گرفتن صبغهٔ تاریخی بر یک روش‌شناسی ادبی مشخص است. به همین دلیل به‌منظور ارائهٔ روش‌شناسی منسجمی که شمای ادبی‌تری از تألیفات این نویسنده را ارائه دهد، در مقالهٔ حاضر سعی شده با بررسی سه نمایش‌نامهٔ اقتباسی او از داستان‌های *هزارویک‌شب*، روند اقتباس شهرزاد از منظری فرم‌شناسانه واکاوی شود تا از این راه ارزیابی کیفی اقتباس‌های این سه اثر به‌دست آید.

۲. روش‌شناسی اقتباس از داستان به نمایش

در *لغتنامهٔ* دهخدا اقتباس در معانی «پاره آتش گرفتن، نور گرفتن، فایده گرفتن و دانش فراگرفتن از کسی و نیز اندکی از قرآن یا حدیث در عبارت خود آوردن بدون اشارت» به‌کار رفته است. آنچه از این معانی برمی‌آید، نوعی هستی‌شناسی غایتمند است که در آن نه روند پیدایش[۵]، بلکه محصول نهایی[۶] دارای ارزش است. این روند سلسله‌مراتبی که در آن محصول، نوعی محاکات[۷] و نسخهٔ غیراصلِ مبدأ به‌شمار می‌آید، پژواک تفکر پوزیتیویستیِ تقدم مبدأ بر مقصد است؛ اصلی که در آن، ارزش‌گذاری اخلاقی براساس تقدم زمانی و رجحان «اصل» بر «غیراصل» تعیین می‌شود. از نیمهٔ دوم قرن بیستم، با ورود نظریه‌های نسبیت و پارادایم‌هایی که بر مرکززدایی و ارزش‌گذاری بر حاشیه استوار بودند، چنین تلقی‌های فراروایت‌گونه به‌چالش کشیده شدند. در راستای چنین تغییراتی و نیز با ظهور مطالعات فرهنگی به‌مثابهٔ شاخه‌ای از علوم انسانی، مطالعات اقتباس در میان دیگر زیرمجموعه‌های تطبیقی نیز تحت تأثیر این دگرگونی‌ها دچار

تحول شد. این تغییرات که در پاسخ به پارادایم‌های مبتنی بر نسبیت استوار بودند، در ادامه و در دو دههٔ اخیر توجه خود را به روند تولید و اهمیت آن در کنار محصول نهایی معطوف کرده و مبنای مواجهه با اثر هنری را نه صرفاً در محصول نهایی، بلکه در روند پیدایش آن تعریف کرده‌اند.

چنین تلقی‌ای از تولیدات هنری درنهایت به نوعی روش‌شناسی ختم شده که در آن، تقدم و تأخر زمانی در روند اقتباس، امکان تقابل‌های «اصل» و «غیراصل»/ «تقلید» را ازبین برده است. بر این اساس، دوم بودن به‌معنای دست‌دوم بودن و اول بودن به‌معنای اصیل بودن نیست. هرآنچه هست، هم اقتباس است و هم اصل؛ و اصل بودن آن محصول توجه به «روند»[۸]ی است که در تغییر و تحولات اقتباسی، منحصربه‌فرد و خلاقانه است. بر این اساس، لیندا هاچن در پیشگفتار *نظریهٔ اقتباس*، اقتباس را توأمان محصول و روندِ آفرینش و دریافت اثر می‌داند و به همین مناسبت آن را نیازمند نظریه‌ای می‌داند که هم بر «صورتمندی[۹]» آن دلالت داشته باشد و هم «تجربه‌مندی[۱۰]» آن (Htt eee & O'yyy ::::: :vvi). نظریه‌ای که هاچن و اُ فلین بر این اساس ارائه می‌کنند، بر مدیوم‌هایی استوارند که در روند اقتباس از آن‌ها به‌مثابهٔ نظام‌های نشانه‌ای استفاده می‌شود و آثار اقتباسی برمبنای ویژگی‌ها، مقتضیات، محدودیت‌ها و امکانات مدیوم‌های مقصد نوآفرینی می‌شوند. گذر از یک مدیوم به مدیوم دیگر در اقتباس، مستلزم توجه به تحولاتی است که در آستانگی هر گذر اتفاق می‌افتد. از نظر هاچن و اُ فلین (همان، ۲۲)، این تحولات را می‌توان در نوعی روش‌شناسی که بر سه سبک روایتی[۱۱]، نمایشی[۱۲] و تعاملی[۱۳] استوار است، مشاهده کرد.

گذر از روایت به نمایش به‌معنای گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگری است با تمهیداتی ویژه و نو. روایت صرفاً از زبان بهره می‌برد و از قوهٔ تخیل به‌عنوان ابزار ادراک استفاده می‌کند. این درحالی است که در نمایش، بدن و صدا و فضا از تمهیدات این نظام شمرده می‌شوند و بنابراین ابزارِ ادراک، دیداری[۱۴] و شنیداری[۱۵] هستند. از آنجا که تمهیدات موجود در هر نظام نشانه‌ای رویکرد ویژه‌ای با مصالح اولیه را می‌طلبد، در گذر از روایت به نمایش، تأکید از تخیل به دیدن یا شنیدن منتقل می‌شود و این بدان معناست که معناسازی که پیش‌تر توسط زبان و به‌شکلی

درون‌گرایانه[۱۶] اتفاق می‌افتاد، هم اکنون صورتی برون‌گرایانه[۱۷] به خود می‌گیرد (همان، ۳۸ـ۴۶). به این ترتیب، در تبدیل داستان منثور به نمایش، افق‌های معانی نه‌فقط در سطح زبان، بلکه در سطوح دیگری همچون موسیقی، حرکت، بدن، لحن گفتار، لباس و فضای نمایش امکانات تازه‌ای را فراهم می‌آورند. درواقع نوع مواجهه با مصالح مبدأ، نحوهٔ گزینش و به‌کارگیری آن‌ها در بدنهٔ تمهیدات نمایش به‌مثابهٔ یک نظام نشانه‌ای تازه، توجه به روندی است که در هر اقتباس‌گر منحصربه‌فرد بوده و محصول نهایی او را به اثر هنری مستقل از اثر مبدأ تبدیل می‌کند.

اقتباس‌های نمایشی شهرزاد از داستان‌های *هزارویک‌شب* را که به‌باور محمد طلوعی (۲۰۱۳) نقطهٔ عطفی در تاریخ نمایش‌نامه‌نویسی مدرن ایران به‌شمار می‌رود، می‌توان از همین منظر مطالعه کرد. شهرزاد نویسنده‌ای فرم‌آگاه است و این فرم‌آگاهی ریشه در دانش او در موسیقی، نقاشی و نیز چندزبانی او دارد. ناگفته پیداست که اُپِرت‌نویسی، ترجمه و نمایش‌نامه‌نویسی، از او نویسنده‌ای چیره‌دست در استفاده از تمهیداتِ موجود در نمایش ساخته تا به مدد آن‌ها خوانش یگانه‌ای از روایت‌های منثور ارائه کند. این خوانش‌ها بر گزینش‌هایی استوارند که او در متن منثور *هزارویک‌شب* انجام می‌دهد و از آن‌ها در اقتباس‌های نمایشی‌اش استفاده می‌کند. در ادامه زیبایی‌شناسی فرم‌گرایانهٔ سه نمایش‌نامهٔ اقتباسی شهرزاد و سهم آن‌ها در معناآفرینی را بررسی می‌کنیم و از این رهگذر سایه‌روشن‌های آنچه را که به‌نظر می‌رسد بیشتر فرم‌گرایی‌های زیبایی‌شناسی باشند، مورد ارزیابی قرار می‌دهیم.

۳. بحث و بررسی

داستان نمایش‌نامهٔ «شب هزارویکم» (۱۳۰۷) به آخرین شب قصه‌گویی شهرزاد در *هزارویک‌شب* بازمی‌گردد. دنیازاد، خواهر شهرزاد، و دیگر ندیمه‌های حرم درحال آماده کردن طربگاه شاه برای شبی دیگرند که خبر می‌رسد شاه خوش‌گذران، کافور، جلاد قصر، را فراخوانده است تا این بار برخلاف دیگر دفعات ملکه را نه در حضور شاه، بلکه در جایی دور از خوابگاه او به‌قتل برساند. دنیازاد متضرعانه و با اطمینان به علاقهٔ شاه به شهرزاد، از کافور می‌خواهد یک شب دیگر شهرزاد را زنده نگه دارد. شاه به

طربگاه می‌آید و با تشویش و دل‌تنگی شب را به می‌گساری و تماشای رقص و بزم می‌گذراند. دیری نمی‌گذرد که بر اثر پشیمانی از فرمانی که داده، جلاد را به خیال اینکه شهرزاد را کُشته، فرامی‌خواند؛ اما درمی‌یابد که او زنده است. شاد و شرمگین شهرزاد را به حضور می‌طلبد و او قصهٔ دیگری را آغاز می‌کند.

نمایش «شب هزارویکم» نخستین بار در سال ۱۳۰۹ توسط انجمن متفقهٔ نسوان در سالن زرتشتیانِ چهارراه قوام‌السلطنه اجرا شد.[۱۸] ملک‌پور (۱۳۸۳: ۳/ ۱۱۴۳) این اثر را احتمالاً معروف‌ترین اثر شهرزاد می‌داند که شاید دلیل آن تلفیق هوشمندانهٔ متن و صحنه باشد. انتخاب ملوک ضرابی برای بازی در نقش شهرزاد تا رقص پری آقابائُف و موسیقی مرتضی محجوب، نشان از نوآوری کمال در استفاده از تمهیداتی دارد که بیش از آنکه صبغهٔ زبانی داشته باشند، بر مؤلفه‌های دیداری و شنیداری استوارند؛ شگردی که روند معناسازی در متن نمایش «شب هزارویکم» را علاوه‌بر کلام، بر حرکت، صدا، رنگ و موسیقی استوار کرده است.

انتقال بار معنا از متن به صحنه شاید به بهترین شکل در شخصیت شهرزاد به نمایش درآمده باشد: شهرزادی که در داستان‌های *هزارویک‌شب* تقریباً تنها سخنگوی روایت‌هاست، در «شب هزارویکم» جز در دقایق پایانی نمایش، حضور فیزیکی ندارد. حتی وقتی شاه از زنده بودن او آگاه می‌شود و او را می‌طلبد، به‌جای گفت‌وگوی دوجانبه، این شاه است که سخن می‌گوید. با این حال، شهرزاد شخصیت کلیدی ماجراست و بناست حضور او به‌مثابهٔ راوی چیره‌دستی که با هزار شب داستان، هزار انسان را از مرگ رهانیده است، در ذهن تماشاگر ابقا شود. این مهم برعهدهٔ آواز و موسیقی گذاشته می‌شود: پری آقابائُف در آخرین لحظات نمایش در نقش شهرزاد بر صحنه حاضر می‌شود تا با آواز خواندن همان کند که شهرزاد در *هزارویک‌شب* می‌کرد. نظام نشانگانی نمایش در اینجا فضایی را فراهم می‌کند که معناسازی علاوه‌بر آنکه به صحنه منتقل می‌شود نه در حرکت طولی پی‌رنگ داستان (که اتفاقاً اینجا پایان یافته)، بلکه در مسیری عرضی اتفاق بیفتد. ملوک ضرابی، در نقش شهرزاد، آواز می‌خواند و داستان شب هزارویکم را آغاز می‌کند. به‌آسانی می‌توان تصور کرد که پایان نمایش طرحی هوشمندانه است برای تصویرپردازی از یک قصه‌گو در هیئت خواننده‌ای در

مرکز صحنه و نور. به‌نظر می‌رسد تعبیهٔ آواز و موسیقی در انتهای نمایش مؤثرترین روش برای حفظ اثر در حافظهٔ تماشاگر باشد و حتی تکرار آن نیز مطالبه شود: در متن نمایش آمده «درصورت تقاضای تجدید افسانهٔ آهنگی شهرزاد» (کمال شهرزاد، ۱۳۸۸: «شب هزارویکم»، ۳۶) شاه از خواب بیدا شود و از شهرزاد بخواهد قصه‌اش را از نو آغاز کند.

استفاده از موسیقی و آواز به اینجا ختم نمی‌شود. در میانهٔ داستان آنجا که شاه در تک‌گویی‌های هذیان‌گونه‌اش به فکر فرومی‌رود، آواز و رقص کنیزان آغاز می‌شود (همان، ۲۹). پس از پایان این بخش، شاه به خود می‌آید و دستور توقف این «هیاهو» (همان‌جا) را می‌دهد. این بخش از نمایش وام‌دار سنتی است که با اُپِرت‌نویسی در همین دوران آغاز گردید و در دهه‌های بعد به‌شکلی تحول‌یافته در نمایش‌های گروه‌های مطربی لاله‌زار به‌کار گرفته شد.[۱۹] این تمهید تئاتری که آیدا مفتاحی در *جنسیت و رقص در ایران مدرن* از آن به «رقص شرقی»[۲۰] یاد می‌کند، کلیشه‌ای در نمایش‌نامه‌های «تاریخی»[۲۱] است که در آن پادشاه یا سلطانی جلوس‌کرده بر تخت کیانی‌اش، به مطربان دستور می‌دهد: «نوازندگان بنوازند! رقصندگان برقصند!» (Meftahi, 2016: 80). کمال از این تمهید پیش‌تر در «سالومه[۲۲]»، «پریچهر و پریزاد» و «اصلی و کرم» استفاده کرده بود و در هر سه مورد مانند «شب هزارویکم»، پری آقابائیف نقش اصلی را ایفا می‌کرد. استفاده از صحنه به‌جای کلام، با رپرتوارِ لباس، حرکت و موسیقی ازجمله امکاناتی است که با گسترش تماشاخانه‌های ثابت امکان‌پذیر شد و نمایش را از حصار متن به سکوی صحنه بُرد و هم‌زمان صحنه و تأثیر آن را به متن منتقل کرد. «شب هزارویکم» یکی از نمونه‌های پیشروِ چنین پژواکی است: حرکت طولی و خطی متن نمایش در دو جا فضایی برای اجرا می‌گشاید و حرکت عرضی در ساختار پیش‌روندهٔ داستان که جز در نمایش امکان‌پذیر نیست، به‌مثابهٔ وقفه‌ای در مسیر پیشبُرد خطی داستان فضاسازی می‌کند. استفاده از بدن بدون کلام، علاوه‌بر ایجاد جلوه‌های بصری، معناسازی را به فضای بیرون از زبان پرتاپ می‌کند و این سازوکاری بیرونی‌شده[۲۳] است. آواز و حرکات موزون کنیزان در میانهٔ مستی‌های شاه اتفاق می‌افتد و شاید نمایشی از ذهن نیمه‌هشیار شاه نیز باشد. این بخش علاوه‌بر کارکرد تفننی آن

می‌تواند جلوه‌ای از سیالیت ذهن شاه تلقی شود که به‌شکلی سه‌بُعدی، با درآمیختن با رنگ، حرکت و موسیقی، آنچه را در ذهن نیمه‌هشیار شاه می‌گذرد، بر صحنه می‌نمایاند؛ ماجرایی که درصورت عدم استفاده از آن، شاید می‌بایست با تک‌گویی بلندتری جبران می‌شد. بنابراین به‌نظر می‌رسد حرکت عرضی صحنه بیانگر صورتمندی تجسدیافته‌ای است که با تمهیدات شنیداری و دیداری صحنه گره می‌خورد و به‌شکل دوسویه‌ای به همکاری متن و صحنه می‌انجامد.

علاوه‌بر مؤلفه‌های فرامتنی (صحنه‌ای) مؤلفه‌های درون‌متنی نمایش نیز سویه‌های تصویرپردازانه دارند؛ شگردی تصویری که کمال از اشیا به‌جای زبان بهره برده و معنا را به‌شکل مجازی از زبان به تصویر و رنگ کوچانده است. پس از خودگویی دربارهٔ شب‌هایی که با شهرزاد گذرانده و داستان‌هایش را شنیده، شاه از ساقی خود شراب سرخ می‌طلبد. خودگویی شاه با شراب و ساغر را می‌توان تلفیقی نمادین از مصاحبت با شهرزاد دانست. پس از آنکه ساقی شراب را به دست شاه می‌دهد، شاه در تک‌گویی نسبتاً بلندش تلویحاً از رابطه‌اش با شهرزاد می‌گوید:

> بیش از همیشه سرخ است [...] هرچه سرخ‌تر باشد برای من گواراتر است [...] (به ساغر نگاه می‌کند) به رنگ خون شباهت دارد [...] به رنگ خونی که از گلوی یک ملکهٔ قشنگ جاری شده باشد [...] چقدر شیرین است [...] باید مزهٔ خون همین‌طور شیرین باشد [...] (به خود تسط یافته، ساغر شراب را سر می‌کشد) این ساغر کوچک چیست [...] چند شب است که [...] من به شکل آن عادت کرده‌ام [...] به هیچ‌چیز نباید عادت کرد [...] (با خود) [...] من این ساغر را دوست ندارم (ساغر را دور می‌اندازد) در یک ساغر دیگر بریز (همان، ۲۸ـ۲۹).

استفاده از مجاز در خطوط بالا نه‌تنها بخشی از ادبیت متن را می‌سازد، بلکه سازوکاری نمایشی برای نشان دادن چیزی است که نمی‌توان با وضوح مضمونی بر روی صحنه به اجرا درآورد. به‌نظر می‌رسد دلالتمندی واژگان و کنش‌هایی که در خودگویی شاه به آن‌ها اشاره می‌شود، (رنگ سرخ، نوشیدن، ساغر و شراب) شیوهٔ کمال در انتقال معنا از انتزاع به غیرانتزاع برای بازسازی خلوتی است که فقط در قالب نماد اجازهٔ ظهور می‌یابد. شاه ساغر را می‌نوشد و آنچه از شهرزاد/ ساغر نصیب اوست،

خون/ شراب است. تقابل‌های دوگانهٔ ساغر/ تن و شراب/ خون انسجام بیشتری می‌یابد؛ اگر بپذیریم حضور شهرزاد برای شاه همان کارکردی را داشت که نوشیدن دارد. بنابراین می‌توان چنین انگاشت که نوشیدن از ساغر اشارتی ظریف نه‌تنها به قصه‌گویی شهرزاد، بلکه به حضور تنانهٔ او نیز هست؛ حضوری که اندکی بعدتر با افتادن ساغر از دست شاه یادآور مرگی می‌شود که شاه برای شهرزاد رقم زده است: «(ساغر خالی از دستش به زمین می‌افتد، از صدای افتادن ساغر، شاه واهمه می‌کند) این چه صدایی بود [...] ساغر من به زمین افتاد [...] برای چه افتاد [...] که ساغر مرا انداخت؟ آمده‌اند مرا شکنجه بدهند، ساغر مرا انداختند» (همان، ۳۱). تجسدبخشی به مناسباتی که به کلام نیز نمی‌آید، هم بخشی از هم انتقال معناست و هم استفادهٔ بهینه از نظام نشانگانی نمایش. آنچه در این میان به‌دست می‌آید، محصولی است که روند آن در انتقال اثری از مبدأ به مقصد، از آن اثری مستقل با ویژگی‌های منحصربه‌فرد ساخته است.

«عباسه خواهر امیر» دیگر اقتباس شهرزاد از حکایت دویست‌وسی‌وششم *هزارویک‌شب* با نام «نعمت و نعم» است. «عباسه خواهر امیر» در سال ۱۳۰۷ نوشته شد و در سال ۱۳۱۱ در سالن تابستانی جامعهٔ باربد با اجرای لرتا هایراپتیان و حبیب‌الله اتحادیه به روی صحنه رفت. این نمایش که در اجرای دوم آن در ۱۳۲۶ بیش از صد شب به اجرا درآمد، ماجرای عشق دیرینهٔ جوانی به‌نام حمید به ثریا، کنیز سوگلی هارون‌الرشید است که او را به‌علت سفری هفت‌ساله ازدست داده است. او به قصد دیدار ثریا با همراهی ندیمهٔ حرم‌سرای هارون‌الرشید، در لباس مبدل وارد حرم‌سرا می‌شود، ولی به‌اشتباه از اتاق عباسه، خواهر هارون‌الرشید، سر درمی‌آورد. عباسه او را می‌بیند و راز آمدن حمید افشا می‌شود. خواهر خلیفه که از بیماری لاعلاج ثریا خبر دارد، درمی‌یابد که رنج او از فراق حمید است و از سر لطف تصمیم می‌گیرد به آن‌ها کمک کند. به دستور عباسه، ثریا به اتاق او آورده می‌شود و آن دو همدیگر را ملاقات می‌کنند. خبر آمدن هارون‌الرشید به قصد دیدار خواهر، آن‌ها را به تشویش می‌اندازد. عباسه آن دو جوان را پنهان و از برادرش که به‌سبب بدحالی ثریا پریشان است، پذیرایی می‌کند. حین گفت‌وگو بر سر بیماری ثریا، او ماجرا را در قالب داستانی برای

هارون بازگو کرده، زیرکانه رأفت هارون را جلب می‌کند. درنهایت وقتی از هارون برای قصه‌ای ظاهراً خیالی قول بخشش می‌گیرد، پرده را کنار می‌زند و حمید و ثریا را که در آغوش هم خفته‌اند، نشان می‌دهد.

«عباسه خواهر امیر»، برخلاف «شب هزارویکم»، بیشتر بر مدار گفت‌وگو می‌چرخد و وقایع در قالب داستان‌هایی که شخصیت‌ها به‌ویژه عباسه و حمید نقل می‌کنند، روایت می‌شوند. هرچند جنتی عطایی (۱۳۳۳: ۳۹) این نمایش‌نامه را «کم‌جنبش» می‌داند، داستان سرشار از زبان‌آوری‌های احساسی، غلیان‌های عاطفی و شورهای طغیانگرانه‌ای است که یادآور روایت‌های رمانتیسیسم اروپایی است. در مقایسه با داستان «نعمت و نعم» در کتاب *هزارویک‌شب*، نمایش کمال قصهٔ سه شبِ آخر از ده شبی را که در *هزارویک‌شب* روایت می‌شود، دربرمی‌گیرد. یکی از دلایل این گزیده‌گویی، جبرِ ژانری بافت نمایش است. در داستان «نعمت و نعم»، وقایع در سه شهر کوفه، بصره و دمشق روی می‌دهد و چند ماهی به‌درازا می‌کشد. کوتاه بودن زمان نمایش و کمبود امکانات صحنه‌ای نمی‌تواند امکان چنین تفصیلی را برای نمایش باز بگذارد. به همین دلیل در تلاشی که چه بسا موفق بوده، کمال عصارهٔ داستان را با اندکی تغییر (در علت جدایی ثریا و حمید) فقط در یک اتاق حرم‌سرا گرده آورده و با شگرد آغاز ـ از ـ میانه[۲۴] علاوه‌بر افزودن به زیبایی‌شناسی تعلیق، به حذف مؤثر آنچه در سازوکار نمایش شدنی نیست، کمک کرده است.[۲۵] یکی دیگر از شگردهای کمال در افزودن گسترهٔ فضای داستان، استفاده از فضای ناپیدای مجازی، نهان‌خانه یا «پشتِ پرده‌ای» است که در داستان *هزارویک‌شب* جایی ندارد. در داستان اصلی، خلیفه بی‌خبر از رابطهٔ نعمت و نعم، همراه با قصهٔ خواهرش با این دو جوان می‌گساری و تغزل می‌کند. در انتهای داستان، خواهر خلیفه از هر دو می‌خواهد برخیزند و سپس رازشان را برای هارون فاش می‌کند (*هزارویک‌شب*، ۱۳۸۳: ۷۳۹). این درحالی است که در نمایش کمال به‌مجرد آنکه عباسه از حضور عن‌قریب برادر آگاه می‌شود، حمید و ثریا را به پشت پرده می‌فرستد و از آن‌ها می‌خواهد تا رخصت نداده، از آنجا خارج نشوند. پشت پرده تأثیری دوگانه دارد: علاوه‌بر آنکه هم بازی‌های دیداری دارد و هم شنیداری، فضایی است توأمان حاضر و غایب که از جغرافیای صحنه سود می‌برد.

استفاده از پرده سبب می‌شود تن‌ها نیز حضوری متناقض بیابند. حمید در طول داستان چند بار و ثریا یک بار در پشت پرده قرار می‌گیرند و می‌شنوند. حضور آن‌ها در پشت پرده را می‌توان غیبتی حاضر بر روی صحنه نیز دانست؛ زیرا تماشاگران از تمام رخدادهای پیش و پس پرده آگاه‌اند؛ درحالی که برخی چهره‌های روی صحنه چیزی از پسِ پرده نمی‌دانند. کارکرد پرده برای تماشاگر امکان آیرونی نمایشی[۲۶] را فراهم می‌کند: آگاهی از حضور تنانه‌ای که چهره‌های نمایش از آن غافل‌اند؛ اما تماشاگر به آن واقف است. پرده جغرافیای تن را می‌گستراند و سبب می‌شود چهره‌های پنهان در پشت آن، هم در پیش و هم پس پرده، وجود داشته باشند؛ در پسِ پرده به‌سبب حضور فیزیکی‌شان و در پیشِ آن به‌علت دانایی تماشاگران از حضور آن‌ها. کنار رفتن پرده تصادمی هستی‌شناسانه است؛ دو باور در منتهای غیرممکن بودنشان هم‌کرانه می‌شوند و خیال و واقعیت درهم می‌آمیزند: افسانهٔ عباسه به واقعیت بدل می‌شود و خیال رنگ حقیقت می‌گیرد؛ اما در همین امتزاج، خیال جسورانه دنیای واقع را درمی‌نوردد و طرحِ «نقاشی» زنده اما باورناپذیری را به‌دست می‌دهد. پس از آنکه عباسه در قصه‌ای که برای هارون می‌خواند، دو جوان عاشق‌پیشه را در پسِ پرده‌ای می‌گذارد و پادشاهی خیالین را به تماشای «دو کبوتر سفید»ی که در پسِ پرده در آغوش هم خفته‌اند می‌نشاند، پرده‌ای دیگر را کنار می‌زند تا مرز واقعیت و خیال را گم کند:

خلیفه: [...] این تشبیه تو چقدر لطیف بود [...] مثل دو کبوتر سفید سر به بال هم فروبرده‌اند [...] من آن‌ها را خوب درمقابل خود می‌بینم [...] بگو حالا [...] بعد چه شد [...]

(همان‌طوری که امیر چشم به هم نهاده است عباسه آهسته رفته پردهٔ ته تالار را بالا می‌زند. حمید و ثریا نمایان می‌شوند که همان‌طور [...] مثل دو کبوتر سفید سر به بال هم برده در مستی عشق خطر عظیم بودن در حرم را فراموش کرده و در آغوش یکدیگر به خواب شیرین رفته‌اند. در افق سپیده صبح دمیده است.)

خلیفه: (دیده گشوده نظرش به آن منظرهٔ لطیف می‌افتد. با صدای تعجب‌آمیز و خفیف) چه می‌بینم!!!

عباسه: (با سیمای متبسم و آهنگ خفیف) دو کبوتر سفید!

(امیر از یک طرف و عباسه از طرف دیگر درمقابل این پردهٔ نقاشی زیبا مبهوت و خاموش مانده‌اند. لحظه‌ای می‌گذرد و بعد [...] پرده با تأنی جلو می‌آید) (کمال شهرزاد، ۱۳۸۸: «عباسه خواهر امیر»، ۷۵).

جنتی عطایی یکی از ویژگی‌های نمایش‌نامهٔ «عباسه خواهر امیر» را «منظره‌سازی‌های زیبا و نقاشی‌های خیال‌انگیز» (۱۳۳۳: ۳۹) می‌داند؛ نوعی تصویرپردازی تخیلی که مرزهای خیال و واقعیت را درهم می‌آمیزد تا طرحی نو از تجربهٔ دیداری و شنیداریِ چهره‌ها در فضایی سه‌بُعدی ارائه کند. این امتزاج از نمونه‌های موفق و مقدم ترکیب صحنه و متن نمایشی است که کمال در «پرده»ای به آن نقش می‌زند. عباسه داستان دو عاشق را می‌گوید، خلیفه چشم باز می‌کند و در «واقعیت»، مجازِ دو کبوتر سفید را به‌چشم می‌بیند؛ اما همین واقعیت، بیرون از صحنهٔ تئاتر، خیالیِ دیگری است برای کسانی که آن را تماشا می‌کنند. اگرچه فحوای امتزاج واقعیت و خیال به‌شکلی که کمال از عهدهٔ آن برمی‌آید سویه‌های رمانتیکی دارد، فرمی که او در پرداخت این امتزاج به‌کار می‌گیرد پسامدرنی است و تشکیک در امکان تفکیک مجاز و واقع. چنین امتزاجی که فقط با تصویرپردازی بر روی صحنه امکان‌پذیر می‌شود، علاوه‌بر افزودن به پیچیدگی‌های زیبایی‌شناختی اثر، به‌شکلی پراگماتیک و کارکردگرایانه از نمایش‌نامهٔ کمال سیالیتی می‌سازد که از دلالتمندی‌های مرکزگرایانه سر باز می‌زند و گردابه‌های نامتعینی از واقع و خیال را می‌سازد.

در نخستین انتشار نمایش‌نامهٔ «حرم هارون‌الرشید» یا «عزیز و عزیزه» در شمارهٔ ده مجلهٔ علمی ادبیِ *مهر* (سال ۱۳۱۱) این اثر را اقتباسی از *آنژلوی* ویکتور هوگو دانسته‌اند. در منابع دیگر ازجمله پیشگفتاری که بر کتاب *نمایش‌نامه‌های تاریخی رضا کمال شهرزاد* نوشته شده[۲۷] یا در برنامهٔ رادیویی «صفحهٔ نمایش» با عنوان «رضا کمال شهرزاد قسمت ۲» (۱۳۹۸: ۱۴)، این اثر یکی دیگر از اقتباس‌های کمال از داستان‌های *هزارویک‌شب*، با تلفیقی از داستان *آنژلوی* ویکتور هوگو دانسته شده است. نیما یوشیج نیز در *ارزش احساسات و پنج مقاله* با اشاره به این نمایش‌نامه، کمال را صاحب‌نظری «با یک شناسایی وسیع در ادبیات اروپایی» (به نقل از ملک‌پور، ۱۳۸۶: ۳/ ۲۶۲) می‌داند. ملک‌پور (همان، ۲/ ۱۱۲) نیز، باوجود اذعان به اشکالاتی در «بافت متن»، این

اثر را پیچیده‌تر از دیگر آثار شهرزاد می‌داند. او اما صرفاً به «فضای شرقیِ» داستان «به گونه داستان‌های هزار یک شب» (همان‌جا) اکتفا می‌کند و دربارهٔ اینکه آیا این اثر مشخصاً اقتباسی از *هزارویک‌شب* است یا خیر، نظری ندارد. این درحالی است که جنتی عطایی (۱۳۳۳: ۱۹) در پیشگفتاری که بر *زندگانی و آثار شهرزاد* نوشته، این اثر را صرفاً اقتباسی از داستان کوتاه هوگو می‌داند و اشاره‌ای به *هزارویک‌شب* نمی‌کند. براساس این مقایسه و نیز برمبنای آنچه در ادامه می‌آید، چنین می‌نُماید که نظر جنتی عطایی صحیح‌تر باشد و نتوان «عزیز و عزیزه» را آن‌چنان که شهرزاد خود در انتشار این اثر آورده، اقتباسی از *هزارویک‌شب* و یا حتی (در گام بعدی) اقتباسی از داستان هوگو دانست.

شهرزاد یک بار در سال ۱۳۱۰ اجازهٔ اجرای این اثر را از ادارهٔ انطباعات دریافت کرده بود و در سال ۱۳۱۱ مجوز دیگری برای نسخهٔ دومی که به‌نظر می‌رسد نسخهٔ پاکیزه‌تری بود (میرانصاری و ضیایی، ۱۳۸۱: ۲/ ۸۴ـ۸۵). با این حال، به‌گفتهٔ محمد طلوعی، این نمایش‌نامه نخستین بار در سال ۱۳۱۱ توسط گروه هنری کانون صنعتی که با همکاری شهرزاد و چند تن از دوستان او ازجمله غلامعلی فکری، حبیب اتحادیه و دیگران در همان سال تأسیس شده بود، به اجرا درآمد (Tolouei, 2013). در نخستین انتشار این اثر در *مجلهٔ مهر*، بدون اشاره به شمارهٔ شب‌های خاصی از *هزارویک‌شب*، به گفتن اینکه داستان از چهار شب آورده شده، اکتفا شده است. یک فرضیهٔ ممکن این است که این اثر وام‌دار یکی از زیرمجموعه‌های داستان اصلی «حکایت نعمان و فرزندان او شرکان و ضوء المکان » با نام حکایت «عزیز و عزیزه» در کتاب *هزارویک‌شب* باشد که از شب ۱۱۲ تا شب ۱۳۷ به‌درازا می‌کشد و به داستانِ تاحدودی عاشقانهٔ عموزادگانی به‌نام‌های عزیز و عزیزه می‌پردازد. در این داستان بنابر وصیت پدر عزیزه، عموی عزیز، قرار می‌شود عزیز و عزیزه در جوانی به نکاح هم درآیند. اما در روز مراسم، عزیز دختری می‌بیند و به او دل می‌بازد. تعلل عزیز برای حضور در مراسم، ازدواج را به‌هم می‌زند و عزیزه ماجرای عاشق شدن عزیز را از او می‌شنود. به‌رغم نامهربانی عزیز با او، عزیزه یاری‌اش می کند تا او به ایما و اشارات دختر گمنام که چندین شب او را محک می‌زند تا صدق عشقش را دریابد، پاسخ دهد.

درنهایت وصال بین عزیز و دختر گمنام حاصل می‌شود؛ اما عزیزه چند روز بعد، از اندوه جان می‌سپارد (*هزارویک‌شب*، ۱۳۸۳: ۱/ ۴۱۰ـ۴۲۸). از این پس، داستان به ماجرای بین عزیز و این دختر می‌پردازد و ارتباطی به عزیزه ندارد. این بخش از داستان شامل هشت شب است که با چهار شبِ آورده‌شده در نسخهٔ *مجلهٔ مهر* همخوانی ندارد. با این حال، مضمون داستان نمایش «عزیز و عزیزه» را همراهی می‌کند: عشقی مثلثی بین یک مرد و دو زن که در آن «عابده»ی نمایشِ کمال نقش زن گمنام را بازی می‌کند.

فرض دیگر این است که تصور کنیم از آنجا که مضمون بسیاری از داستان‌های *هزارویک‌شب* (مانند داستان شب ۳۸۱) بر مدار مثلث عشقی (مردی خواهانِ زنی متأهل یا کنیزی صاحب خواجه) می‌گذرد، کمال از چهار داستان با چنین مضامینی بهره برده است. البته این حدس به‌اندازهٔ فرضیهٔ اول قابل استناد نیست؛ زیرا نمایش کمال جز در اسامی و نام مکان‌ها که رنگ‌وبوی شرقی گرفته‌اند، در تمام جزئیات آن به متن داستان کوتاه هوگو وفادار مانده است. تسلسل وقایع، معماری اندرونی‌ها، کنش اشخاص نمایش و حتی گفت‌وگوها تقریباً همپوشانی کاملی با *آنژلوی* ویکتور هوگو دارند. نگاهی به تقابل‌های اشخاص و مکان‌ها در نمایش کمال و داستان هوگو این قرابت را بهتر نشان می‌دهد: رُدُلفو[۲۸]/ عزیز، تیزبی[۲۹]/ عزیزه، هُمودی[۳۰]/ سلیم، آنژلو خودکامهٔ پادوآ[۳۱]/ خلیفه هارون‌الرشید، دوشس کاترینا[۳۲]/ عابده، ونیز/ بصره، پادوآ/ بغداد، رودخانهٔ برنتا[۳۳]/ رودخانهٔ دجله، شماسِ کلیسای آنتونیِ قدیس[۳۴]/ جعفر برمکی.

هر دو نمایش و داستان به یک شکل شروع می‌شوند، ادامه می‌یابند و به‌پایان می‌رسند: عزیز که دو سال قبل عاشق زنی شده و به‌رغم چندبار ملاقات نامش را نمی‌داند، برای فراموش کردن او سراغ عزیزه، کنیز سوگلی هارون‌الرشید آمده است. باوجود علاقهٔ هارون به عزیزه، او تمایلی به هارون ندارد و برای وقت‌گذرانی بیشتر با عزیز، او را برادر خودش معرفی کرده است. در ملاقات عزیز و عزیزه، مردی به‌نام سلیم حضور دارد که در غیاب عزیزه، راز گذشته و علاقهٔ عزیز به زنی ناشناس را برای خود عزیز برملا می‌کند و وعدهٔ دیدار آن دو را می‌دهد. وقتی عزیز، عزیزه را ترک می‌کند، سلیم راز خیانت عزیز را برای عزیزه فاش می‌کند و از او می‌خواهد برای اثبات

گفته‌های سلیم، کلید کوچکی را که هارون بر گردن آویخته، از او بگیرد و پاسی از شب گذشته، کنار دجله منتظر او باشد. کلیدی که سلیم از عزیزه می‌گیرد، عزیز را به اتاقی راهنمایی می‌کند که عابده، همسر هارون، در آن زندگی می‌کند. سلیم پس از آنکه عزیز را به اتاق عابده ـ زن ناشناسی که عزیز عاشقش بوده ـ می‌رساند، عزیزه را نیز به همان اتاق هدایت می‌کند. به‌رغم پنهان شدن عزیز در نمازخانه، عزیزه عبای او را می‌یابد و درِ دیگری را که به اتاق هارون راه دارد می‌کوبد تا او را از ماجرا باخبر کند. پیش از ورود هارون، با دیدن طلسمی که از دیوار آویخته شده و متعلق به پدر عزیزه است، عزیزه می‌فهمد که عابده همان کودکی است که سال‌ها پیش شفیع جان پدرش شده بود و پدرش برای قدردانی، طلسم را به او هدیه کرده بود. عزیزه به هارون دروغ می‌گوید و پس از خروج هارون، از عابده می‌خواهد عزیز را فراری بدهد. عزیز و عابده درمی‌یابند که سلیم، پس از آنکه مورد بی‌مهری عابده قرار گرفته، به قصد انتقام از عابده، عزیز و عزیزه را به اتاق او راهنمایی کرده است. پس از جدا شدن از عزیزه، عزیز نامه‌ای به عابده می‌نویسد و به‌مجرد آنکه می‌فهمد نامه به دست سلیم افتاده، او را می‌کُشد. گزمه‌های هارون سر می‌رسند و نامهٔ گشوده را به هارون می‌سپارند. هارون هرچه در توان دارد به‌کار می‌گیرد تا عابده نام معشوقش را افشا کند و پس از آنکه درمی‌یابد او سخن نخواهد گفت، تصمیم به کُشتن او می‌گیرد. عزیزه از هارون می‌خواهد او را با سمّی که نزد عزیزه هست مسموم کند. عزیزه در خفا به عابده قول نجات می‌دهد و بدین ترتیب عابده پس از خوردن سم ظاهراً می‌میرد. عزیزه به گزمه‌های مأمور دفن عابده رشوه می‌دهد تا او را به خانهٔ عزیزه منتقل کنند. در آنجا لباس مردانه به عابده می‌پوشاند و دو اسب برای فرار او و عزیز تدارک می‌بیند. عزیز سر می‌رسد و به خیال آنکه عزیزه عابده را مسموم کرده و کُشته است، با خنجر سینهٔ او را می شکافد. اندکی پیش از مرگِ عزیزه، عابده از خواب بیدار می‌شود و عزیز درمی‌یابد که عزیزه جان هر دوی آن‌ها را نجات داده است.

نمایش کمال انطباق تقریباً کاملی با داستان هوگو دارد. قصهٔ هوگو با این وصف، به خلاصه‌ای از یک واقعه می‌ماند که صرفاً کنش‌ها را تعریف می‌کند و با شخصیت‌پردازی چندان کاری ندارد. این روند با این حال در نیمهٔ داستان، آنجا که اندکی گفت‌وگو وارد

روایت می‌شود، تغییر می‌کند. همپوشانی روایت کمال با داستان هوگو تا آنجاست که حتی در تعداد پرده‌ها، صحنه‌های نمایش و نام آن‌ها (شب اول «کلید»، شب دوم «طلسم»، شب سوم «داروی بیهوشی») یکسان‌اند. گفت‌وگوهای معدود داستان هوگو نیز به‌تمامی به قصهٔ کمال منتقل شده است که از نمونه‌های آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

هُمودی: انتقام شیرین است. جاسوسی که عشقش کوچک اما انتقامش به‌راستی بزرگ است (Hugo, 1905: 7). / سلیم: عابده کسی که دوست دارد قابل ملاحظه نیست؛ ولی کسی که انتقام می‌کشد باید از او ترسید! (کمال شهرزاد، ۱۳۸۸: «عزیز و عزیزه»، ۱۰۸).

تیزبی: بله این بانوان ارجمند هیچ برتری بر بازیگران زن و تن‌فروشان ندارند. همان چیزی را که ما در روز به آواز بلند برای مردی می‌گوییم، شما، شرمناک، شبانه زمزمه می‌کنید. ما شوهران شما را تصاحب می‌کنیم و شما معشوقان ما را. این یک نبرد است؛ پس بیا بجنگیم. ما کسی را فریب نمی‌دهیم و شما همه را (Hugo, 1905: 9). /عزیزه: قابلیت تو و همجنس تو از پست‌ترین زن‌های فاحشه کمتر است. آن‌ها در همه‌جا، روز، بدون هیچ پروایی آنچه را که شما شب‌ها در خفا به مردان می‌گویید اظهار می‌کنند [...] فقط ساعت فرق می‌کند. ولی هیچ‌کدام با هم فرقی ندارید. زن‌های فاحشه شوهران شما را می‌گیرند و شما معشوق‌های آن را (کمال شهرزاد، ۱۳۸۸: «عزیز و عزیزه»، ۱۱۱).

دوشس کاترینا: دارم خواب می‌بینم؟ (Hugo, 1905: 9). / عابده: آیا خواب می‌بینم! (کمال شهرزاد، ۱۳۸۸: «عزیز و عزیزه»، ۱۲۰).

اندک تفاوتی که در فحوای داستان وجود دارد، پیشینهٔ عزیزه/ تیزبی است که احتمالاً به‌سبب ملاحظات اخلاقی، گذشتهٔ روسپیِ تیزبی به دختری که فقط می‌دانیم در کودکی پدرش را ازدست داده و اکنون کنیز هارون است تغییر کرده است. از نظر محیطی نیز تغییری در مهندسی فضاها به‌وجود نیامده و ورود چهره‌ها به این فضاها و خروج از آن‌ها به همان اندازه دست‌نخورده مانده است. فرم داستان در شکل اجرای آن نوآوری چندانی جز گفت‌وگوهای طولانی و ملودرامی که وام‌دار سویه‌های رمانتیک کمال است، ندارد. شاید بتوان یکی از ویژگی‌های مشترک «عزیز و عزیزه» و

داستان‌های *هزارویک‌شب* را (که احتمالاً سبب شده کمال نمایش را به‌شکلی وام‌دار داستان‌های *هزارویک‌شب* بداند،) توازیِ هزارتوی فضای هندسی قصهٔ هوگو و فضای روایی قصه‌های شهرزاد دانست. در «عزیز و عزیزه» (بدان شکل که در *آنژلو خودکامهٔ پادوآ* آمده است) هر دری که به اتاقی باز می‌شود، ظرفیت‌های معنایی جدیدی را می‌آفریند که بیانگر تحولی معنادار است. در داستان‌های شهرزاد نیز هر قصه خود را به داستانی تازه می‌گشاید و علاوه‌بر ایجاد روایتی در دل دیگر روایت‌ها، هزارتویی از افق‌های معنایی در دل داستان‌های درهم‌تنیده می‌سازد.

داستان عزیز و عزیزه در *هزارویک‌شب* به همین شیوه روایت شده است. شهرزاد برای «مَلک جوان‌بخت» داستان «نعمان و فرزندان او شرکان و ضوء المکان» را تعریف می‌کند. ضوء المکان در دل داستان خودش از وزیر داستانی را می‌طلبد. وزیر داستان پادشاهی را روایت می‌کند که صاحب فرزند پسری به‌نام تاج‌الملوک می‌شود و تاج‌الملوک برای ملک‌زاده‌ای دیگر داستان عزیز و عزیزه را می‌خواند. درهای نمایش «عزیز و عزیزه» و روایت‌های تودرتوی *هزارویک‌شب* هر دو آینه‌دار تسلسلی هستند که گذر از آن‌ها تمرین گذر از آستانگی‌های مکانی (در نمایش) و زمانی (در *هزارویک‌شب*) است. شاید به‌لحاظ فرمی این تنها وجه شباهت بین نمایش کمال و داستان‌های *هزارویک‌شب* باشد؛ اما همین را نیز نمی‌توان به کمال نسبت داد؛ زیرا آرایش فضایی نمایش «عزیز و عزیزه» تقلید کاملی از داستان هوگو است و نویسنده نوآوری فرم‌گرایانه‌ای در این باره ندارد. اگر احتمالاً بشود تفاوتی جز در اسامی تغییریافته بین *آنژلوی* هوگو و داستان‌های *هزارویک‌شب* یافت، این تفاوت‌ها ناچیز، قابل چشم‌پوشی و در سطح محتواست. درنهایت اگر بپذیریم که «عزیزه و عزیزه» به‌نحوی با *هزارویک‌شب* ارتباط داشته و اقتباسی هرچند مفهومی از آن است، باید آن را ضعیف‌ترین اقتباس کمال از *هزارویک‌شب* بدانیم؛ اقتباسی که محصول نهایی آن هرچند به‌لحاظ مدیوم، نوآورانه است، روندِ خلاقانهٔ ممتازی ندارد و بنابراین اقتباسی ضعیف شمرده می‌شود.

۴. نتیجه

مطالعات محدود صورت‌گرفته دربارهٔ آثار رضا کمال شهرزاد تاکنون بیشتر در سایهٔ علاقه‌مندی او به مکتب رمانتیسیسم فرانسه دنبال شده‌اند. اگرچه او به‌لحاظ فکری وام‌دار فلسفه و ادبیات رمانتیسیسم قاره‌ای است، به‌نظر می‌رسد دلیل موفقیت شهرزاد در اقتباس، در مقایسه با نمونه‌های معاصرش، پرداخت فرمیک در آثار نمایشی اوست که سبب تلفیق بهتر و منسجم‌تر متن و صحنه شده است. در مقالهٔ حاضر تلاش کردیم در سه نمایش‌نامهٔ شهرزاد: «شب هزارویکم»، «عباسه خواهر امیر» و «حرم هارون‌الرشید» یا «عزیز و عزیزه» که با عنوان اقتباس‌هایی از داستان‌های *هزارویک‌شب* ثبت شده‌اند، روند نوآوری فرم‌محورانهٔ این آثار را بررسی کنیم. در این مطالعه نشان دادیم که چگونه شهرزاد در پرداختی نوگرایانه و معطوف به صحنه، در بستر محتوایی داستان‌های *هزارویک‌شب*، از «شب هزارویکم» و «عباسه خواهر امیر»، نمایش‌هایی خلاق‌تر و مأنوس‌تر با اجرا ساخته است و درنهایت متونی پدید آورده که در مقایسه با آثار پیشین و بسیاری از آثار معاصر خود، با صحنه رابطهٔ درهم‌تنیده‌تری پیدا کرده‌اند. با این حال، در نمایش «حرم هارون‌الرشید» یا «عزیز و عزیزه» این روند به‌دلیل آنچه حسن مقدم اقتباس در سطح لباس و اسامی می‌داند (و آن را ضعف اکثر اقتباس‌های معاصرش می‌پندارد) (ملک‌پور، ۱۳۸۶: ۳/ ۲۵۴) نسخه‌برداری نزدیک از متن اصلی، محصول نهایی را به اقتباس ضعیفی از داستان *آنژلوی* ویکتور هوگو تبدیل کرده است. باوجود این، به‌نظر می‌رسد آثار اقتباسی شهرزاد به‌دلیل آگاهی صحنه‌ای و ادبی او با تمهیدات نمایش، از فضا تا موسیقی، درمجموع افق‌های معنایی تازه می‌گشایند که اگرچه فحوای آن‌ها وام‌دار منابعی منثورند در سطح فرم، آنجا که گذر از روایت داستانی به نمایش اتفاق می‌افتد، آغازگر تلاشی مجدانه در اقتباس هستند؛ تلاشی که علاوه‌بر ارائهٔ نمونه‌های خوب، گشایندهٔ تمرین‌های پویاتری در تاریخ اقتباس در ادبیات ایران شده‌اند.

قدردانی

از خانم دکتر آیدا مفتاحی، استادیار مطالعات ایران در دانشگاه مریلند برای پیشنهادهای سازنده‌شان در بهبود مقاله سپاس‌گزارم. نظرات ایشان در مباحث مربوط به اجرای این آثار و رابطهٔ بین متن و صحنه راهگشا بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. "Salome": تراژدی اسکار وایلد که در سال ۱۸۹۳م به‌چاپ رسید. شهرزاد دربارهٔ این نمایش‌نامه می‌نویسد: «تا به حال تئاترنویس‌های بزرگ آنچه تئاتر نوشته‌اند، برای ما نوشته‌اند؛ ولی به‌عقیدهٔ من 'اسکار وایلد' پیس 'سالومه' را برای فرشته‌های آسمان‌ها نوشته است» (به نقل از جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۲۰).

۲. سعید نفیسی در مقالهٔ مبسوطی با عنوان «شعر و موسیقی» با تأکید بر تمهیدات استفاده‌شده در این نمایش تلویحاً به ترکیب زبان و مؤلفه‌های تئاتری اثر اشاره می‌کند: «شاعر و موسیقی‌دان و آکتورها یعنی به عبارت مختصرتر آرتیست‌های این تئاتر که غیر از شعر و موسیقی چیزی نبوده این مهارت خارق‌العاده و مافوق قدرت را به ظهور رساندند؛ یعنی مترجم احساسات طبیعت که عامل زندگی و روح اجتماع است، واقع شدند و برای حضار چیزی را به زبان موسیقی و شعر که همهٔ ما می‌فهمیم، ترجمه کردند که به هیچ زبان برنمی‌آید» (به نقل از کوهستانی، ۱۳۸۰: ۵۳).

۳. جنتی عطایی دربارهٔ آشنایی او با نقاشی می‌نویسد: «مثل یک نقاش استاد و زبردست و کهن‌سال و بهتر از هرکس دیگر اعم از داخلی یا خارجی آثار نقاشی را می‌شناخت و استادانه دربارهٔ آن‌ها قضاوت می‌کرد» (۱۳۳۳: ۲۱).

۴. اسکار وایلد با تأکید بر این اصل که تکلیف هنر خلق زیبایی است و نه چیز دیگر، بر صورت هنری بیش از هرچیز تأکید کرده بود. وایلد در پیشگفتار رمانش *تصویر دوریان گِری* (۱۸۹۰) دربارهٔ این اصول می‌نویسد: «هنرمند خالق چیزهای زیباست. هدف هنر، آشکارسازی هنر و پنهان کردن هنرمند است [...] از منظر فرم، تمام هنرها [به‌مثابهٔ] هنر یک موسیقی‌دان هستند [...] تمام هنر هم‌زمان، سطح [صورت] و نماد است [...] تنها عذر موجه ساختن یک چیز 'بی‌فایده' این است که بشود آن را قویاً ستود [...] تمام انواع هنرها 'بی‌فایده'اند» (1996: 3-4).

5. genetics
6. product
7. mimesis
8. process
9. formal
10. experimental
11. telling

12. showing
13. interacting
14. audial
15. aural
16. internalizing
17. externalizing

۱۸. زیرساخت‌های تئاتری مانند فضاهای عمومی و ثابت برای اجرا که در دورهٔ پهلوی اول مورد توجه و گسترش قرار گرفت، از عوامل مؤثر در کمک به تعاملات صحنه‌ای و نمایشی شد و فضا را فراهم کرد برای استفاده از ظرفیت‌های نمایشی که نیازمند مخاطب‌های گسترده‌تری بود. سالن زرتشتیان، برای نمونه، تئاتری دوطبقه (*روزنامهٔ اطلاعات*، شمارهٔ ۱۶۱۸، ۱۲ خرداد ۱۳۰۸، ص۶) «با دکورهای قابل توجه، اتاق‌های مخصوص برای رپیتسیون و روشنایی و بوفه» (میرانصاری و ضیایی، ۱۳۸۱: ۷۰ـ۷۱) بود که رقیبی جدی برای سالن گراندهتل به‌شمار می‌رفت و اساساً به‌دلیل کاستی‌های زیربنایی سالن گراندهتل و نیز سوءمدیریت آن بنا شده بود (همان‌جا). این سالن ظرفیتی بین پانصد (*روزنامهٔ ایران*، شمارهٔ ۲۸۷۳، ۱۲ بهمن ۱۳۰۷، ص۳) تا هفتصد تماشاچی (همان، شمارهٔ ۲۸۷۴، ۱۴ بهمن ۱۳۰۷، ص۴) را داشت و می‌توانست زیربنای مناسبی برای استفاده از آتراکسیون‌هایی مانند رقص و موسیقی را فراهم کند.

۱۹. مفتاحی در «از زن‌پوش تا فرشته و شاه‌زاده‌خانم ایرانی: ابداع رقصندهٔ ملی در ایران قرن بیستم» دربارهٔ دو برههٔ تاریخی در رقص‌های نمایشی آغاز قرن بیستم سخن می‌گوید: نخست از اوایل ۱۳۰۰ تا میانهٔ ۱۳۲۰ «که رقص‌ها عمدتاً جزئی از برنامه‌های نمایشی بودند» و از میانهٔ دههٔ بیست تا دههٔ ۱۳۵۰ که رقص با جدا شدن از بدنهٔ نمایش تبدیل به ژانر هنری مستقلی می‌شود و در مجامع عمومی به اجرا درمی‌آید (مفتاحی، ۲۰۱۶: ۱۱). در رهگذر این تحول، با تلاش‌های علینقی وزیری برای ادغام موسیقی و تئاتر، تئاتر موزیکال‌های ملی شکل گرفتند که گاهی سویه‌های تاریخی آن‌ها یا استنادشان به ادبیات کلاسیک ایران راه را برای مضامین ملی‌گرایانه در عصر پهلوی اول هموار می‌کرد (همان، ۵ـ۱۴).

20. oriental dance

۲۱. به‌نظر می‌رسد آنچه به عنوان نمایش‌نامه‌های «تاریخی» یاد می‌شود، بیشتر نوعی شبیه‌سازی دکور و لباس بوده تا استنادی تاریخی. هم «پریچهر و پریزاد» و هم «اصلی و کرم» نمایش‌هایی با مضامین درباری بوده‌اند که احتمالاً در آن‌ها کلیشهٔ بزم شاهانه بخش عمده‌ای از نمایش را تشکیل می‌داد. در اسنادی که کوهستانی (۱۳۸۰: ۵۲) گرد آورده، برای مثال از «پریچهر و پریزاد» به‌عنوان «آپویه لریک یا درام تاریخی مخلوط با موزیک» یاد شده است. آنچه از نقد نمایش در *روزنامهٔ ایران* برمی‌آید، در اُپِرت «اصلی و کرم» که داستان انوشیروان ساسانی است، ماجرای عاشقانه‌ای در میان است برپایهٔ داستانی اساساً قفقازی که صرفاً دکور و شخصیت‌ها قالبی باستانی پیدا کرده‌اند (میرانصاری و ضیایی، ۱۳۸۱: ۴۰).

۲۲. در نمایش‌نامهٔ تاریخیِ «سالومه» که در دههٔ ۱۳۰۰ اجرا شد، آن‌گونه که مفتاحی (۲۰۱۶: ۹۶) در *جنسیت و رقص در ایران مدرن* آورده است، آقابائف در «رقص هفت نقاب» این صحنه را به اجرا درآورده بود.

23. externalized
24. medias res

۲۵. تجمیع داستانی که در سه شهر می‌گذرد، در یک اتاق حرم‌سرا نیاز به تمهیدی دارد که خللی در باورپذیری کلیت داستان به‌وجود نیاورد. جامعهٔ باربد ـ آن‌گونه که پیمان شیخی (۱۳۹۵) می‌گوید ـ نخستین گروه تئاتری در ایران بود که پس از پیوستن میرسیف‌الدین کرمانشاهی در سال ۱۳۰۸ به آن، از طراحی و ساخت دکور نمایش استفاده کرد. به‌نظر می‌رسد توضیحات تفصیلی کمال درمورد طراحی داخلی فضای ضیافتگاه عباسه مرهون همین امکانی باشد که اسماعیل‌خان مهرتاش توانسته بود برای تماشاخانهٔ باربد فراهم آورد. استفاده از چنین زیرساخت‌هایی از نخستین تلاش‌ها برای تلفیق مؤثر صحنه و متن نمایشی به‌شمار می‌آید؛ کوششی که بعدها با همت عبدالحسین نوشین و توجه ویژهٔ او به سازوکارهای تئاتری در دههٔ سی، به رشد و توسعهٔ متن نمایشی به‌عنوان ژانری مستقل و قابل دفاع در دههٔ پنجاه انجامید. برای مطالعهٔ بیشتر مراجعه کنید به:

Talājyyy eee,,, "The Impact of the Soviet Contact on Iranian Theatre: Abdolhosein Nushin and the Tudeh Party", *Empires and Revolution: Iranian-Russian Encounters Since 1800*, Edited by Stephanie Cronin, Routledge, 2013. pp. 324-337. *ProQuest Ebook Central*, http://ebookcentral.proquest.com/lib/umdcp/detail.action?docID=1092664.

26. dramatic irony

۲۷. مشخصات نویسندهٔ این پیشگفتار آورده نشده است.

28. Rodolfo
29. Tisbe
30. Homodei
31. Angelo, tyrant of Padua
32. Duchess Catarina
33. Bernta
34. Saint Antony Church

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ـ *هزارویک‌شب* (۱۳۸۳). مترجم عبداللطیف تسوجی تبریزی. ۲ج. ج۱. تهران: هرمس.
ـ آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۴). *از نیما تا روزگار ما (تاریخ ادب فارسی معاصر)*. تهران: زوار.
ـ *لغتنامه‌ی* دهخدا. مدخل «اقتباس». ۲۵ دسامبر ۲۰۱۷. vajehyab.com/dehkhoda.
ـ جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳). *زندگانی و آثار: رضا کمال شهرزاد*. تهران: امیرکبیر.

ـ «رضا کمال (شهرزاد) قسمت دو» (۱۳۹۸). «صفحهٔ نمایش». برنامهٔ رادیویی. ش۱۰. ۲۸ خرداد.
ـ شیخی، پیمان (۱۳۹۵). «جامعهٔ باربد نخستین آکادمی و دانشگاه خصوصی تئاتر ایران». *ایران تئاتر: درگاه تخصصی هنرهای نمایشی ایران*. ۱۹ شهریور.https://theater.ir/fa/63479 .
ـ کمال شهرزاد، رضا (۱۳۸۸). *نمایش‌نامه‌های تاریخی*. تهران: قطره.
ـ کوهستانی، مسعود (۱۳۸۰). «سرگذشت اُپرت در عصر مشروطیت از سال ۱۲۹۵ تا سال ۱۳۰۹». *فصلنامهٔ تخصصی تئاتر*. ش۲۶. صص۱۴۵ـ۱۶۲.
ـ مفتاحی، آیدا (۲۰۱۶). «از زن‌پوش تا فرشته و شاه‌زاده‌خانم ایرانی: ابداع رقصندهٔ ملی در ایران قرن بیستم». *ایران‌نامه*. د۳۰. ش۴. صص۱۰ـ۳۵.
ـ ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۶). *ادبیات نمایشی در ایران: دوران انقلاب مشروطه* (ج۲)؛ *ادبیات نمایشی در ایران، ملی گرایی در نمایش (دوران حکومت رضاشاه پهلوی)* (ج۳). تهران: توس.
ـ میرانصاری، علی و مهرداد ضیایی (۱۳۸۱). *گزیدهٔ اسناد نمایش در ایران دفتر دوم از ۱۳۰۵ تا ۱۳۲۰*. تهران: انتشارات سازمان اسناد ملی.
ـ میرعابدینی، حسن (۱۳۷۸). *سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی (از آغاز تا ۱۳۲۰) در چارچوب طرح تطور مضامین داستانیِ گروه ادبیات معاصر*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- Hugo, V. (1905). *Angelo the Tyrant of Padua*. Translated by Charles Alfred Byrne. F. Rullman. New York.
- Htt eee .. & .. O'Fly (00))) . *A Theory of Adaptation*. 2nd Ed. London and New York: Routledge.
- Meftahi, I. (2016). *Gender and Dance in Modern Iran*. New York: Routledge.
- Tll uuii (3333) "hhrr rr zdd" i *Encyclopedia Iranica*. 01 November 2013.
- Wilde, O. (1996). *The Picture of Dorian Gray*. Hertfordshire: Wordsworth Classic.
- *Hezār o Yek Shab* (2004). Trans. Abdo- Al'tt if Tasuji Tabrizi. Vol.1. Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Aryanpur, Y. (1995). *Az Nimā Tā Ruzegār-e Mā (Tārikh-e Adab-e Fārsi-ye Mo'āser)* Thhrnn:ZZ' vrr llllll lctt i [iPPPrr sinn]
- *Loghatnāme-ye Dehkhodā*. "ttt āāās". December 25 2017. vajehyab.com/dehkhoda [in Persian]
- JaaatiAAa'iAAA(1954). *Zendegāni Va Āsār: Rezā Kamāl Shahrzād*. Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian]

- "RzzKKkkmll ((rrrrr rdd) Gsss mtt -e Do" (2019). *Safhe-ye Namāyesh*. No. 10. June 18. [in Persian]
- Sheikhi, P. (2016). "āām'' e-yrrrrr rrrrr rr tttt iĀĀāāmmmiVV Deeegggghh-e Khosusi-yTTT atr- Irnn". *Irān Te'atr: Dargāh-e Takhasosi-ye Honarhā-ye Namāyeshi-ye Irān*. September 9. [in Persian]
- Kamal Shahrzad, R. (2009). *Namāyeshnāmeha-ye Tārikhi*. Tehran: Ghatreh Publication. [in Persian]
- Kuhestani, M. (2001). "Sargozasht-e Operet Dar Asr-e Mashrutiyat Az lll -āāāāāāāāāāāāā-e 1309". *Faslnāme-ye Takhasosi-ye Te'ātr*. No. 26. pp. 45-162. [in Persian]
- Meftahi, I. (2016). "AzZZssss ssTFFFrrssht VSSSāāzzeeeKKkmmmm-e Iriii :''''' ''''' sande-' ee liDDarIIrnn-e Qarn-e Bistom". *Irānnāmeh*. Vol. 4. No. 30. pp. 10-35. [in Persian]
- Malekpur, J. (2007). *Adabiyāt-e Namāyeshi Dar Irān: Dorān-e Enqelāb-e Mashruteh* (Vol. 2); *Adabiyāt-e Namāyeshi Dar Irān, Meli Gerā'i Dar Namāyesh (Dorān-e Hokumat-e Rezāshāh-e Pahlavi)* (Vol. 3). Tehran: Tus Publication. [in Persian]
- Miransari, A. & M. Ziyai (2002). *Gozide-ye Asnad-e Namāyesh Dar Irān, Daftar-e Dovom Az 1305 Tā 1320* Terr nn:zzzzmnn-ddddddd-e Meli Publication. [in Persian]
- Mirabedini, H. (1999). *Seir-e Tahavol-e Adabiyāt-e Dāstāni Va Namāyeshi (Az Āghaz Ta 1320) Dar Chāhārchub-e Tarh-e Tatavor-e Mazāmin-e Dāstāni-ye Goruh-e Adabiyāt-e Mo'āser.* Tehran: The Academy of Persian Language and Literature Publication. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی