مجله زبان و ادبیّات عربی (مجله ادبیّات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره ششم ـ بهار و تابستان ۱۳۹۱

**دکتر روح‌الله نصیری**(استادیار گروه علوم قرآنی دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم)

# 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 بـه‌منظـور نگـارش نمایشنامه مورداستفاده قرار می‌گیرد.. این آثار، در اغلب موارد، تمام خصوصـیاتِ یـک داسـتان تئـاتری خوب را دارند. «طرح» یک نمایشنامه می‌تواند با یکی از این سه منبع آغاز شود: ۱-«درون‌مایه»ای کـه بتوان به‌تصویر کشید؛ ۲-«دست‌مایه»ای که بتوان بسط داد؛ ۳-«شخصیت»هایی 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. دراماتیزه‌کردن یک قصه به معنی استفاده از ویژگـی‌هـای بالقوه نمایشی آن، ازبین بردن کاستی‌های اثر و بازنویسی داستان به صورت مناسب با موقعیـت جدیـد است.

*مقامات حریری* (۴۹۵-۵۰۴هـ. ق.) مشتمل بر پنجاه حکایت درام‌گونه است، حکایت‌هایی کوتـاه با درون‌مایه و موضوع واحد که با استمداد از واقعیت‌های جامعه و با ترسیم شخصیت‌های خیالی و بـا استفاده از گفت‌وگوهای شبه‌نمایشی به‌رشته تحریر درآمده است.

با بررسی سه مقامه از *مقامات حریری*، مشخص می شود که آن‌هـا دارای درون‌مایـه، دسـت‌مایـه، موقعیت و شخصیت دراماتیک هستند و بین شخصیت‌های این مقامه‌ها مجادله و کشمکشی دراماتیک درجریان است. طرح‌های نمایشی این مقامه‌ها می‌توانند برای نمایشنامه‌نویسی یا ساخت نمایش مـورد استفاده درام‌نویسان قرار گیرند. برای دراماتیزه کردن مقامه‌ها باید درون‌مایه‌ای مطابق با سـلیقه مخاطبـان امروزی از آن‌ها اقتباس کرد و در طرح و موقعیتی جدید آن‌ها را به‌گونه‌ای نمایشی بازنویسی نمود، زیرا هدفْ افزودن چیزی به گذشته است، نه تکرار آن.

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

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۷/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۳/۱۲

پست الکترونیکی: roohallah62@yahoo.com

**۱- مقدمه**

در ادبیات نمایشی و فنون درام‌نویسی همیشه مقوله‌ای با عنوان «نگاه» و «نگره» بـه متـون غیرنمایشـی ازقبیل رمان، داستان و رویدادهای برجسته کتاب‌های تاریخی وجود داشته که با تبدیل به صـحنه نمـایش، منشأ پیدایش برخی نمایشنامه‌ها شده‌اند. در تاریخ تئاتر جهان، کم نیستند آثار دراماتیک درخشانی که منشـأ پیدایش آن‌ها آثار حماسی یا ادبی کلاسیک بوده است؛ برای‌مثال، در فرهنگ یونـان کهـن، تـراژدی بنـامی چون «آنتیگمون» سرمنشأ حماسی دارد؛ اما، جدا از ده‌ها برداشت مختلف تئاتری که خود یونانی‌هـا از ایـن اثر کرده‌اند، بعدها رومیان و، پس از رنسانس، ده‌ها فرهنـگ و صـدها نویسـنده مختلـف از ایـن تـراژدی نسخه‌های دیگری پرداخته‌اند که هریک بسیار متفاوت از دیگری بوده است» (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۳). ادبیات بر قلم و نگارش و سینما بر تصویر تکیه دارد، و ازآنجایی‌که مردم اغلب تمایل دارند در کوتـاه‌تـرین زمـان ممکن بسیاری از مطالب را بدانند و به‌راحتی نیز یاد بگیرند، در چنین شرایطی، دیدن فیلمی که ازروی یک اثر ادبی تهیه شده تقریباً به اندازه خواندن خود اثر ارزشمند است، چراکه ارتباط ازطریق تصـویر بـه‌مراتـب ساده‌تر، سریع‌تر و مردم‌پسندتر از ارتباط ازطریق نوشتار است (خیری، ۱۳٦۸: ۳۷).

قرآن کریم با آن که فراتر از اندیشه و ادراک بشری است، همـواره در هالـه قدسـی خـود، شـگفتی و حیرت مخاطبان و اشتیاق آنان ر ا برای یافتن صور هنری برانگیخته است. می‌توان در آن قصصی یافت که قابلیت دراماتیزه شدن دارد و تصویر صحنه هایی را دید که نمایشی و درام گونه است. در شـرح حکایـت عاشورا و شهادت سیدالشهداء نیز روایت‌های قابل دراماتیزه شدن فراوان است.

برخی از آثار کلاسیک ادبیات عربی متضمن حکایت‌هایی است که قابلیت‌های نمایشی آن‌هـا فـراوان است؛ این حکایت‌ها، با دراماتیزه شدن و اقتباس، قابلیت تبدیل شدن به انواع نمایش را دارند؛ برای‌نمونه – و به‌اختصار– می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱–*کلیله و دمنه* ۲–*کتاب البخلاء* ۳–*مقامات* بـدیع‌الزمـان همدانی و حریری ٤–*رساله الغفران* ابوالعلا معری ۵–*رساله التوابع و الزوابع* اثر ابن‌شُهید اندلسی.

مقاله حاضر دو مسأله را درنظر دارد:

۱ – طرح‌های نمایشی *مقامات* حریری چیست؟

۲ – نحوه دراماتیزه کردن آن‌ها چگونه است؟

*مقامات حریری* مشتمل بر پنجاه حکایت درام‌گونه است که بین سال‌های ٤٩٥ تا ٥٠٤ 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: ۲٤۲). حکایت‌هایی از این کتابْ 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 بازنویسیِ 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 کارْ 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 الاجتماعی 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 الادب العربی و الآداب 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[٤]»، 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 کتابِ *فیلمنامه اقتباسی*، به فیلم‌هایی که از رمان‌ها اقتباس شده‌اند اشاره‌ای شده و قوت‌وضعفِ اقتباس ازدیدگاه صاحب‌نظران شرح داده شده است. رغم وجود نوشتارهای مذکور، نوشتاری جداگانه درباره موضوعِ این مقاله وجود ندارد، درحالی‌که حکایت‌هایی از این کتاب طرح نمایشی قابل‌توجهی دارند؛ ازاین‌رو، بررسی این ظرفیت‌ها در *مقامات حریری* ضروری می‌نماید؛ مقاله حاضر به این مسأله می پردازد.

با توجه به اینکه موضوع اغلب مقامه‌ها یکسان و درباره دریوزگی و گدایی است، موقعیت و فضای مقامه‌ها در بعضی موارد شبیه هم هستند؛ در مقاله حاضر از بررسی این‌گونه مقامه‌ها چشم‌پوشی شده است؛ هم‌چنین، به‌علت 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 پی‌نوشتِ مقاله آمده است. روش کار به‌این‌صورت است که معیارهای دراماتیزه شدنِ 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» (تبدیل‌کردن و دگرگونی)؛ ج- «ویژگی‌های فنی-هنری»؛ د- «زبان».

**۲- دراماتیزه کردن**

برای دراماتیزه‌کردن یک قصه باید هسته اصلی و موضوع آن برای نمایش مناسب باشد؛ به‌عبارت‌دیگر، 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 به‌عنوان 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. «دراماتیزه‌کردن یک قصه یعنی استفاده‌کردن از امتیازات و خواص بالقوه نمایشی آن، ازبین بردن کمبودها و نقص‌های آن، و بازنویسی قصه به‌شکل و شیوه متناسب با زمان و مکان جدید» (رضایی، ۱۳۸۳: ٥٤). در تبدیل یک قصه به نمایش، عنوان آن، شخصیت‌های اصلی، عبارات، الفاظ، مطالب و اصطلاحات متن اصلی می‌تواند به‌دلخواه 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 به‌وجود آید؛ همچنین، برای تبدیل قصه به نمایش می‌توان توضیحات صحنه‌ای را بدان افزود (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۷).

عوامل اساسی برای دراماتیزه‌کردن آثار کلاسیک عبارت‌اند از: الف- ظرفیت و استعداد؛ ب- برداشت نو (تبدیل‌کردن 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 به‌صِرف کلاسیک بودن دراماتیزه کرد، بلکه تنها آثاری را می‌توان نمایشی کرد که ظرفیت و استعدادِ شکل‌پذیری داشته باشند؛ این استعداد هم به دو ویژگی اساسی خودِ اثر برمی‌گردد که عبارت‌اند از ۱- «موقعیت دراماتیک» ۲- «جدل» (خیری، ۱۳۶۸: ۷۸).

موقعیت دراماتیک، خود، بر دو اصلْ استوار است: الف- «دینامیسم یا پویایی موقعیت»؛ ب- «دینامیسم یا پویایی شخصیت». ازآنجاکه موقعیت دراماتیک همواره علاوه‌بر ماهیت عمیق روابط روان‌شناختی و اجتماعی مابین شخصیت‌ها، اصولاً و به‌طورعام 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 به صحنه برد، زیرا هرگونه «پویایی موقعیت» بر خاصیت دگرگونی‌پذیری شخصیت‌ها و تحول‌پذیری موضوع متکی است؛ به‌همین‌دلیل، بهترین موقعیت از آنِ 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 موردِ دوم، یعنی جدل، باید یادآوری کرد که اساساً عناصر یک موقعیت دراماتیک عبارت‌اند از «جدل»، «مانع» و «تضادهای فکری»؛ ازاین‌نظر، 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» جدل 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 وا می‌دارد، گرفتار کند. تنها

دراین‌صورت است که موضوعْ پیشِ‌روی تماشاگرْ شفاف مطرح می‌شود و ازهرنظر پذیرفته‌شده می‌نماید (همان: ۱۱۱).

به‌عبارت‌دیگر روند به‌دست آوردن «طرح» یک نمایشنامه و یا فیلم‌نامه می‌تواند با یکی از این سه منبع آغاز شود: ۱- «درون‌مایه[1]»ای که بتوان به‌تصویرش کشید؛ ۲- «دست‌مایه» یا موقعیتی که بتوان بسطش داد؛ ۳- «شخصیت[2]»هایی که بتوان به‌صورت 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 به‌دست می‌آید؛ برای‌نمونه، موضوع داستان‌های «رقص مرگ» از بزرگ علوی و «آینه شکسته» از هدایت، هردو، 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 عشقْ اغلب نتایج ناخوشایندی به‌بار می‌آورد»، اما درون‌مایه داستان «رقص‌مرگ» این است که «عشق موجب ایثارگری است» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۷٤). در نمایش نیز درون‌مایه از موضوع به‌وجود می‌آید (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۱۰). با داشتن یک «درون‌مایه» می‌توان دست‌مایه‌ها (= موقعیت‌ها) و شخصیت‌هایی را به‌خدمت 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 قابل‌توجهی است که ذهن و دل هنرمند قصه‌پرداز را به خود جلب می‌کند. موقعیت به رشته‌ای از رویدادهای کوچک‌تر تقسیم می‌شود که «آکسیون[3]» نامیده می‌شوند. آکسیونْ حرکت و فعالیت شخصیت‌ها در صحنه داستان است. آکسیونْ داستان را قدم‌به‌قدم پیش می‌بَرَد. البته، گاهی ممکن است یک موقعیت عین طرح نهایی باشد، مانند آنچه در داستان‌ها و درام‌های تک‌موقعیتی با آن‌ها روبه‌رو هستیم. همان‌گونه‌که رشته‌ای از آکسیون‌ها دست‌مایه یا موقعیت را به‌وجود می‌آورد، رشته‌ای از موقعیت‌ها نیز قصه (= خلاصه داستان) و طرح را پدید می‌آورند (همان: ۱۲). همان‌طورکه گفته شد، نویسندگان طرح داستانشان را براساس درون‌مایه، دست‌مایه و شخصیت پی می‌ریزند؛ ازهمین‌رو در طرحْ سه عنصرِ درون‌مایه، دست‌مایه و شخصیت، ظهور و بروز دارند. طرح یا

1- *Theme*
2- *Character*
3- *Action*

«پلات[1]»، 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؛ درواقع، طرح نوعِ 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. خلقِ چنین شخصیت‌هایی را، که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، «شخصیت‌پردازی[2]» می‌گویند (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۸٤). 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: ۲٦). شخصیت از تعدادی ژرف‌پهنا (بُعد، 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، دراین‌صورت 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 (تبدیل‌کردن 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 هدفْ 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 به‌وسیله آن سخن خود و پیام زمان خود را بیان کرد. ارائه هرگونه برداشتِ جدید از اثری کهن مستلزم داشتن خلاقیت و ابداع در موارد زیر است؛ به‌عبارت‌دیگر، 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 اضافه‌کردن ماجراها و شخصیت‌ها (خیری، ۱۳٦۸: ۷۷-۷۸).

تبدیلِ یک اثر از «ژانر[1]»ی به ژانری دیگر یا تبدیلِ نوعی به نوعی دیگر مهم‌ترین کار نمایشنامه‌نویسی است که می‌خواهد اثری کهن را دراماتیزه کند. اغلب آثار کهن محتوای «حماسی[2]» یا «نقلی[3]» دارند و برای نمایشی‌شدن باید آن‌ها را «دراماتیک[4]» 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 خودِ اثر بیافریند (صادقی، ۱۳۸۰: ۲٤-۲۵).

### ج ـ ویژگی‌های فنی ـ هنری

از عناصر فنی نمایش می‌توان به «صحنه‌پردازی»، «نور»، «لباس»، «آرایش»، «وسایل صحنه» و «صدا» اشاره کرد. نمایشنامه‌ای که برروی یک «صحنه میدانی» یا یک «صحنه کمانی» اجرا می‌شود تجربه‌ای متفاوت با نمایشنامه‌ای است که برروی یک «صحنه ایوانی» به‌اجرا درمی‌آید (هولتن، ۱۳۸۷: ۱۰۳). بی‌گمان یک اثر جدید ویژگی‌های فنی و هنری تازه‌ای دارد که با اثر پیشین ازهرنظر متفاوت است. برای تغییر و تبدیل یک اثر باید بیش و پیش از هرچیز تخیل کافی داشت تا بتوان با قدرت و اعتمادبه‌نفس هرنوع تغییری را بر متن اِعمال کرد. نویسنده خلّاق مجاز به اِعمال هرنوع دگرگونی‌ای در متن نمایشنامه است و حتی می‌تواند معنای اثر را دگرگون کند و یا ضد آن را ارائه دهد؛ به‌همین‌دلیل، درام‌نویس خلاق باید بداند که برای رسیدن به مقصود می‌تواند همواره به متن اصلی به‌عنوان «مصالح 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 خوش‌فکر انجام می‌دهند این است که برروی 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: ٥٤).

د- زبان

نمی‌توان نقش زبان را در خلق موقعیت‌ها، آفرینشِ عمل، و قدرت تجسم‌بخشیدن به «عمل دراماتیک»، ازطریق ظرافت‌های زبانی، انکار کرد؛ غالباً بی‌واسطگی، تحریف، تکرار، وارونه‌سازی، چرخش‌های غافلگیرکننده، شدت ریتم، حساسیت‌های عاطفی و قدرت اندیشه را فقط ازطریق 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؛ ازهمین‌رو، 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 برمبنای زبان گذشته و حال تجربه‌ای نو پدید آید، به‌نحوی‌که بتوان با واژگان معاصر و بافت کهن به‌گونه‌ای این دو دوره را با هم آشتی داد و، به‌تعبیری، 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 جدل نمایش را هدایت می‌کند. زبان صحنه نه کتابی و نه محاوره‌ای است، بلکه زبانی شفاف است، چون مخل 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، تعابیر نو و تصاویر زیبا ازهرنظر دست به خلاقیتی نمایشی-ادبی می‌زند، که نه‌تنها دربرگیرنده ارزش‌های ماندگار فرهنگ گذشته است، بلکه مظهر هنر، فرهنگ و خلاقیت‌های روزگار نو هم به‌شمار می‌آید و به‌این‌ترتیب، 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، ۱۳٦۸: ٦٦).

**۳- مقامات حریری**

واژه «مقامه» در لغت به‌معنی 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 درمورد قهرمانی است که به‌صورت ناشناس در حکایت‌ها ظاهر می‌شود و به‌قصد گدایی حوادثی به‌وجود می‌آورد و همین‌که در پایان حکایت شناخته می‌شود ناپدید می‌گردد، تاآنکه 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 ٤٩٥ تا ٥٠٤ هـ. ق. به‌زبان عربی نوشته شده است (مبارک، ۱۹۳۱: ٢٤٢). حریری دو شخصیت خیالی خلق کرده است: یکی حارث بن همام، که به‌عنوان راویْ حکایت‌ها را نقل می‌کند و دیگری ابوزید سروجی، که به‌عنوان قهرمان حکایت‌ها پیوسته درحال سفر است و با قدرت بیان و بلاغت خود و با حیله‌ها و ترفندهایی که به‌کار می‌گیرد کسب روزی می‌کند (ضیف، ١٩٩٦: 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 درخلال چندین مقامه ازجمله مقامه‌های اول، دوم، سوم، یازدهم، دوازدهم، بیست‌ویکم و بیست‌وپنجم دیده می‌شود.

### ۳-۱- مقامه دِمیاطِیه[۵]

#### الف- ظرفیت و استعداد

هسته اصلی و موضوع این مقامه (الشریشی، ١٤١٢: ۱۰۱) «آداب معاشرت» است (سَمِعتُ صِیتاً مِنَ الرجالِ: یقُولُ لِسَمیرِهِ فی الرحالِ: کیف حُکْم سیرتِک مع جیلِک و جیرتِک؟). 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 اندیشه ها 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 موردبحث، بیش از هرچیز، جدلی آشکار دارد، آن‌چنان‌که بدون هرگونه

ابهامْ دو شخصیتِ اصلیِ مقامه با تضاد فکری شدید رودرروی هم قرار گرفته‌اند و کشمکشی سخت درجریان است و این همان شرط پذیرفته‌شدن موضوع ازسوی 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. هریک 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: أرعَی الجارَ و لو جارَ و أبذُلُ الوِصالَ لِمَن صالَ و أحتَمِلُ الخَلیطَ و لو أبدَی التَّخلیطَ. و أودُّ الحَمیمَ و لو جرّعَنی الحَمیمَ. و أفضِّلُ الشَّفیقَ علی الشَّقیقِ. و أفی لِلعَشیرِ. و إنْ لمْ یُکافِئْ بالعَشیرِ ... . فقالَ له صاحِبُهُ: ویکَ یا بُنَیَّ إنَّما یُضَنُّ بالضَّنینِ. و یُنافَسُ فی الثّمینِ. لکِن أنا لا آتی. غیرَ المُؤاتی. و لا أسِمُ العَاتی. بمُراعاتی. و لا أُصافِی. مَن یَأبَی إنصافِی. و لا أُواخِی. مَن یُلْغِی الأواخِی. و لا أُمالِی. مَن یُخَیِّبُ آمالِی. و لا أُبالِی بِمَن صَرَمَ حِبالِی. و لا أُدارِی. مَن جهلَ مِقداری. و لا أُعطی زِمامی. مَن یُخفِر ذِمامی[۶] ... .

شخصیت‌های اصلی پدر و پسری هستند که درباره معاشرت با مردم به گفتگو نشسته‌اند. پدرْ شخصیتی است بخیل، حسابگر، فرصت‌طلب و تقریباً خودخواه، اما پسر شخصیتی است ایثارگر، 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 بگومگوی بین آن‌ها شده است. راوی داستان (= حارث بن‌همام) شخصیتی فرعی است و ماجرا را

با جزئیات نقل می‌کند. برای دراماتیزه‌کردن این مقامه باید شخصیت‌هایی فرعی بدان افزود، به‌گونه‌ای‌که سبب شوند تضاد فکری بین شخصیت‌های اصلی به تضاد در عمل و به مرحله تقابل برسد. همان‌گونه‌که 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 به‌گونه‌ای به‌پایان رساند که مخاطبْ پیام موردنظر را دریافت کند.

**ب- برداشت نو (تبدیل‌کردن یا دگرگونی)**

موضوع این مقامه نیاز به تبدیل و تغییر ندارد، اما باید در چگونگی ارائه این موضوع خلاقیت‌هایی به‌کار 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؛ برای‌مثال، شخصیت‌های اصلی داستان می‌توانند زن و شوهری باشند که عقیده آن‌ها درباره صله رحم و دیدوبازدید از اقوام در تضاد با هم است و، درنتیجه 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، درحالی‌که دیگری شخصیتی منزوی است که فقط در تنهایی احساس آرامش می‌کند و به‌شدت مخالفِ رفت‌وآمد و هم‌نشینی با اقوام است.

**ج- ویژگی‌های فنی- هنری**

برای دراماتیزه‌کردن این مقامه تغییرات فنی-هنری ضروری است. برای نمونه صحنه‌پردازی و لباس شخصیت‌ها باید مناسبِ زمان و مکان معاصر باشد و یا ازنظر مخاطبان امروزی پذیرفتنی نماید. هرچند هسته اصلی و موضوع این مقامه آداب معاشرت است، برای ساخت اثر جدید، می‌توان ویژگی‌هایی بدان افزود که فرق‌هایی اساسی با طرح مقامه داشته باشد؛ برای‌مثال، می‌توان موقعیت خانواده‌ای را بازسازی کرد که در آن، دراثر اختلاف‌نظر پدر و مادر درباره روابط اجتماعی و بگومگوهای طولانی‌مدت آن‌ها، فرزندان دچار سردرگمی شده‌اند و زندگی‌شان به‌سختی 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 نگه‌داشتن یکی از والدین برابر است با ناراضی شدن دیگری؛ به‌عبارت‌دیگر، برای دراماتیزه‌کردن این مقامه هنرمند می‌تواند ازیک‌سو ماجراهایی که تأثیر فراوان بر مخاطب دارند بدان بیافزاید و ازسوی‌دیگر از موقعیت‌های خنثی 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 به‌کار 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؛ برای‌نمونه، جملاتی که مرد خانواده در بیان عقاید خود به‌کار می‌برد باید تفاوتی آشکار با جملاتی داشته باشد که زن خانواده به‌کار می‌برد؛ دیالوگ فرزندان نیز ازلحاظ 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 به‌گونه‌ای وی را مستبد و خشن نشان دهد. نمونه‌های ذکرشده پیشنهادی بیش نیست و هنرمند خلاق برای تبدیل این مقامه می‌تواند از هر ترفندی که برای تأثیر زبانیْ مناسب است بهره ببرد. 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، ۱٤۱۲: 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:

فَقُلتُ: ما أصنَعُ بمَترِلِ قَفرٍ. و مترِلِ حِلفِ فَقْرٍ؟ ولكِن يا فَتَى! ما اسمُكَ. فقد فَتَنَنِي فهمُكَ؟ فقال: اسمي زيدٌ. و مَنشإي فَيدٌ. و وَرَدتُ هذِهِ المَدره أمسِ. مع أخوالي مِن بني عبسٍ. فقلتُ له: زِدني إيضاحاً عِشتَ. و نعِشتَ فقال: أخبَرَتنِي أمي بَرَّه. و هي كاسِمِها بَرَّه. أنَّها نَكَحَت عامَ الغَاره بماوانَ. رجلاً مِن سَراه سَروجَ وغسَّانَ. فلمَّا آنَسَ منها الإثْقال. وكان باقِعه على ما يُقال. ظَعَنَ عنها سِراً. و هُلم جراً. فما يُعرَف أحَيٌّ هو فيُتَوقّع. أم أودِعِ اللّحد البلْقَع؟ قال أبو زيدٍ: فعلِمتُ بصِحَّه العلاماتِ أنه ولَدي. و صَدَفَني عنِ التَّعرُّفِ إليهِ صَفْرُ يَدي. ففَصَلْتُ عنه بكَبِدٍ مرضوضه. و دموعٍ مفْضوضه[۸].

در اثنای گفت‌وگویی که بین دو شخصیت اصلی مقامه جریان دارد، ابوزید پی می‌برد 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 نداری چنان شرمنده 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؛ هردو 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 دراماتیزه‌کردن 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، به‌گونه‌ای‌که اثری جدید با ساختاری نمایشی ایجاد شود.

عنصر جدل در این مقامه بیشتر ناشی از کشمکشی 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 تابه‌حال چنین واقعه‌ای نشنیده‌اند: «فهلْ سمِعتُم يا أولي الألْباب؟ بأعجَبَ مِن هذا العُجابِ؟ فَقلْنا: لا و مَن عنده عِلمُ

الکِتاب[۹]» برای بهتر دراماتیزه‌کردن این مقامه لازم است جدلِ آن هرچه بیشتر آشکار و ملموس شود؛ برای‌نمونه، می‌توان، علاوه‌بر کشمکش ذهنی‌ای که برای ابوزید سروجی پیش آمده، کشمکشی بیرونی نیز بین ابوزید و شب‌نشینان ایجاد کرد، مثلاً اینکه شب‌نشینان 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 ویژگی‌های بارز این مقامه وجود شخصیت‌های متعدد و پویا در آن است؛ ابوزید سروجی و پسر جوان که شخصیت‌های اصلی هستند باهوش، سخنور، زیرک و درظاهر مهربانند؛ شب‌نشینان نیز شخصیت‌هایی ادب‌دوست و خیرخواه هستند؛ اینان از شخصیت‌های فرعی مقامه هستند که سبب پیشرفت ماجرا می‌شوند؛ حارث بن‌همام، درمقام راوی، ماجرا را تعریف می‌کند؛ البته، با توجه به اینکه مقامه حالت داستان‌درداستان دارد، حارث بن همام به‌عنوان راوی نقل مقامه را شروع می‌کند، اما روایت ادامه ماجرا به خود ابوزید سپرده می‌شود. بدیهی است که برای دراماتیزه‌کردن مقامه باید شخصیت‌هایی به داستان افزود و به‌گونه‌ای مخاطب‌پسند شخصیت‌پردازی کرد. بهتر می‌نماید شخصیت اصلی دیگری به‌عنوان 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 دیالوگ‌هایی تأثیرگذار به مخاطب بقبولاند؛ همچنین، شخصیت شب‌نشینان باید پررنگ‌تر شود؛ مثلاً، می‌توان چند نفر از آن‌ها را از بستگان خانواده ابوزید معرفی کرد که دلسوزانه و با دغدغه خاطر به‌دنبال حل مشکل خانواده ابوزید هستند.

**ب- برداشت نو (تبدیل‌کردن یا دگرگونی)**

برای تبدیل این مقامه به نمایشی امروزی و مخاطب‌پسند باید به موضوع، درون‌مایه، موقعیت و شخصیت‌های آن به‌عنوان مصالح ابتدایی کار نگریست و با حذف ماجراهای فرعی از مقامه روی موقعیت دراماتیک آن تمرکز کرد و همچنین شخصیت‌های جدیدی بدان افزود. پیش‌تر درباره افزودن شخصیت‌های جدید بحث شد، اما باید ماجراهای مقامه را نیز بسط داد و، به‌نوعی، چند ماجرا وارد داستان کرد که به‌ترتیب و به‌تدریج سبب شوند طرح داستان به‌سوی هدف موردنظر حرکت کند؛ برای‌نمونه، می‌توان ابتدا وضع زندگی خانواده ابوزید را نشان داد؛ درآغاز 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 رومی‌آورد و کم‌کم مسافرت‌های او و غیبتش از خانه بیشتر و طولانی‌تر می‌شود، تاآنجاکه 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 شرمنده می‌شود؛ آن‌گاه ابوزید در شهری با خانواده خود روبه‌رو می‌شود، ولی به‌سبب تغییراتی که در چهره‌اش روی داده خانواده‌اش او را نمی‌شناسند و یا اینکه چون او سخت شرمنده است، از معرفی خود به خانواده‌اش سرباز می‌زند؛ درادامه، 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 باتوجه 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 دراماتیزه‌کردن آن، هرنوع تغییری که به مقامه ساختار نمایشی دهد جایز است؛ درهمین‌راستا، پیش‌تر پیشنهاد دادیم که چگونه می‌توان شخصیت‌های جدید و ماجراها و موقعیت-های دراماتیک و متنوع به طرح مقامه افزود؛ علاوه‌برآن، 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 درراستای مطابقت درون‌مایه با مقتضای حال جامعه باشد. با توجه به اینکه در این مقامه شخصیت‌ها بیشتر با توصیف، و اززبان راوی معرفی شده‌اند، برای دراماتیزه‌کردن آن لازم است شخصیت‌ها از طریق رفتار و کردارشان نشان داده شوند و رفتار و کردار آن ها جانشین روایت‌گری راوی داستان گردد؛ تا بدین‌وسیله داستان از صورت نوشتاری و شنیداری بودن به شکل عملی و دیداری تبدیل گردد و به‌عبارت‌دیگر 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 دراماتیزه‌کردن آن، به تغییرات اساسی در دیالوگ‌های مقامه نیاز است. کلمات و جملات در نمایشنامه باید به‌گونه‌ای باشد که مخاطب با آن‌ها ارتباط برقرار کند؛ به‌عبارتی- دیگر، سخن باید از دل بازیگر برآید تا بر دل مخاطب نیز بنشیند؛ برای‌نمونه قسمتی از دیالوگ مقامه را ذکر می‌کنیم تا غریب و نامأنوس‌بودن آن مشخص گردد:

و إنّ من أعجَبِها ما عایتُه اللیلَه قبیلَ انتِیابِکم. و مصیری الی بابِکم. فاستخبرناه عن طرفَه مرآه. فی مسرحِ مسراه. فقال: إنّ مرامی الغربه. لفَظَتنی الی هذِهِ التربه. و أنا ذو مَجاعه و بوسی. و جِرابِ کفؤادِ أم موسَی. فنهضتُ حین سَجا الدُجی. علی ما بی مِن الوَجی. لأرتاد مضیفاً. أو أقْتادَ رغیفاً. فساقَنی حادِی السَّغبِ. و القضاءُ ألمکنی أبا العجبِ. الی أنْ وقفْتُ علی بابِ دارٍ. فقلْتُ علی بِدارٍ:

حییتُم یا أهلَ هذا المنزِلِ!		و عِشتُم فی خفضِ عیشٍ خضِلِ
ما عندکُم لابنِ سبیلٍ مرمِلِ		نِضوِ سری خابطِ لیلٍ ألیلِ

قال: فبرز إلیّ جوذَر. علیهِ شوذَر. و قال:

و حرمه الشیخِ الذی سَنَّ القِری		و أسَّسَ المحجوجَ فی أمِّ القُری
ما عِندنا لِطارِقٍ إذا عرا		سوی الحَدیثِ و المُناخِ فی الذَّری(۱۰)

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 به‌صورت 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 دراماتیزه‌کردن این مقامه بازیگران در موقعیت‌های مناسب از این پدیده استفاده کنند. در مقامه، اغلب، معانیْ قربانی الفاظ غریب و نادر می‌شوند؛ باید دقت شود در ساخت

نمایشْ الفاظ با هدف رساندن معنا به ذهن مخاطب به‌کار روند؛ به‌عبارت‌دیگر زبان ادبی مقامه به زبان عامه‌پسند نمایش تبدیل شود.

### ۳-۳- مقامه سَنجاریه(۱۱)

#### الف- ظرفیت و استعداد

موضوع این مقامه (الشریشی، ۱٤۱۲: ٤۲٦) «میخوارگی» است و چند نکته کلیدی و درون‌مایه و پیام اخلاقی دارد که می‌توانند در یک طرح نمایشی بازسازی و دراماتیزه شوند؛ برای‌نمونه می‌توان درون‌مایه-هایی ازاین‌قبیل از مقامه استنباط کرد: الف- انسان عاقل به‌دنبال خوشی آنی که پشیمانی درپی 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 مورداعتماد مردم باشد.

این مقامه استعداد شکل‌پذیری و تغییر دارد، زیرا موقعیت دراماتیکی آن چنین است: فردی براثر شرب خمر راز خود را نزد شخصیتی سخن‌چین آشکار می‌کند و، درپی آن، دچار مشکلات فراوانی می‌شود. موقعیت دراماتیک مقامه پویا است، چراکه شخصیت‌ها هرکدام نماینده گروه خاصی از انسان‌ها هستند و به‌صورت 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 بدِ حادثه و ازروی سهل‌انگاری پس از شرب خمر همسایه خود را از وجود چنین کنیزی آگاه می‌کند:

فقال: إنه کانَ لی جار لسانه یتقرَّبُ. و قلبه عقْرب. و لفظُهُ شهد ینقَعُ. و خبؤُه سمٌ منقَعٌ. فمِلْتُ لمجاورتِهِ. الی محاورتِهِ. و اغتررتُ بمکاشرتِهِ. فی معاشرتِهِ. و استهوتنی خضرهُ دمنتِهِ. لمنادمتِهِ. و أغرَتنی خدعُه سمتِهِ. بمناسمتِهِ. فمازجتُهُ و عندی أنَّه جار مکاسر. فبانَ أنَّه عقاب کاسِر. و أنستُهُ علی أنه حِبٌ مؤانِسٌ. فظهر أنه حباب مؤالِس. و مالحتُه و لا أعلَمُ أنه عند نقْدِهِ. ممَّن یفرحُ بفَقْدِهِ. و عاقرتُه و لم أدرِ أنَّه بعد فرهِ. ممَّن یطربُ لمَفرِّهِ. و کانت عندی جاریَّه. لا یوجد لها فی الجَمال مُجاریَّه. إنْ سفرتْ خجلَ النیران .و صلیتِ الُقلوب بالنیران. و إنْ بسمت أزرت بالجمان. و بیع المرجان. بالمَجَّان. و إنْ رنت هیَّجتِ البلابلَ. و حقّقَت سحر بابلَ. و إنْ نطقَت عقَلَت لب العاقِلِ. و استنزلَتِ العُصمَ من المَعاقِلِ. و إنْ قرأت شفَتِ

المفْؤود. و أحيتِ الموؤود. و خِلْتها أوتِيت من مزامير آلِ داود. و إنْ غنت ظلّ معبد لها عبداً. ... فاتفَق لوشلِ الحظّ المبخوسِ. ونكْدِ الطّالِعِ المنحوسِ. أنْ أنطَقَتنى بوصفِها حميا ألمدامِ. عند الجارِ النمامِ. ثـمّ ثـاب الفهـم. بعد أن صرِد السهم. فأحسست الخبالَ و الوبالَ. وضيعه ماأودِع ذلِک الغِربال. بيد أنّى عاهدته على عكْـمِ مـا لفظْته. و أنْ يحفَظَ السرَّ و لو أحفَظْته[۱۲].

کنش و واکنش دو شخصیت اصلی، یعنی ابوزید سروجی و همسایه‌اش، و همچنین فاش‌کـردن سِـرّ ابوزید و هجوم سربازان والی برای گرفتن کنیز ابوزید و امتناع او از سپردن کنیز به سربازان موقعیـت‌هـایی هستند که سبب ایجاد حس تعلیق و هیجان در مخاطب می‌شوند. همچنین شخصیت اصلی در این مقامـه با عمل خود (= دورشدن از باده‌گساری) نشان می‌دهد که تحول و تغییر یافته اسـت. نمونـه‌هـای مـذکور، 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 کـه در آن به‌شکلی برجسته به‌کار رفته است؛ ازیک‌سو، شخصیت اصلی با موانـع جـدی روبـه‌روسـت (= تـرس از فاش‌شدن راز، مقاومت دربرابر سربازانی که تصمیم دارند کنیز را از وی بگیرند)، ازسوی‌دیگر، کشمکشـی ذهنی برای همسایه ایجاد شده است؛ او متعهد شده راز ابوزید را فاش نسازد، درحالی‌که اگر والی شـهر را از وجود کنیز در خانه ابوزید آگاه سازد مبلغ هنگفتی پاداش خواهد گرفت؛ همچنین کشمکش دیگرِ مقامه شرط ابوزید برای شرکت در ضیافت عروسی است:

فصادَفَ نزولُنا سِنجار. أنْ أولَمَ بها أحدُ التجارِ. فدعا إلى مأدبتِه الجَفلى. مِن أهلِ الحضاره و الفَلا. حتـى سرت دعوته الى القافِلَه. و جمع فيها بين الفَريضه و النافِلَه. فلمَّا أجبنا منادِيه. و حللْنا نادِيه. أحضر من أطعِمه اليدِ و اليدينِ. ما حلا فى الفَمِ و حلى بالعينِ. ثمّ قدم جاماً كأنما جمد من الهَواء. أو جمِع من الهَباء. أو صِـيغَ من نورِ الفضاء. أو قشِر منال دره البيضاء. و قد أودِع لَفائِف النعيم. و ضمخ بالطّيبِ العميم. و سيق إليهِ شِرب من تسنيم. و سفَر عن مرأى وسيم. و أرجِ نسيم. فلما اضطَرمت بمحضرِهِ الشهوات. و قرِمـت الـى مخْبـرِهِ اللّهوات. و شارف أن تُشَنَّ على سِربِهِ الغارات. و ينادى عند نهيهِ: يا للثّارات! نشز أبو زيدٍ كالمجنون و تباعَدَ عنه تباعد الضب من النون. فراودناه على أن يعودَ. و أنْ لا يكونَ كُقدارٍ فى ثمود. فقال: و الذى ينشِر الأموات مِنَ الرجامِ. لا عُدتُ دونَ رفْعِ الجامِ.[۱۳]

از دیگر نقاط قوت این مقامه برای بازسازی این است که جدل و تعارض آن آشکار است و شخصیت اصلی به‌سبب همین جدل و تعارض‌هاست که در چنبره‌ای از حوادث قرار می‌گیرد و به‌عنوان پیام نهایی مقامه می‌گوید به‌سبب تجربه سختی که پشت سرگذاشته است، هیچ‌گاه به جام شراب نزدیک نخواهد شد: «فعاهدتُ اللهَ تعالی مذْ ذلِک العهدِ. أنْ لا أحاضِر نمّاماً من بعد. و الزجاج مخصوص بهذِه الطّباعِ الذّميمه. و بهِ يضرب المثل فی النميمه. فقد جری عليهِ سيل يمينی. و لذلِكم السببِ لمْ تمْتد إلَيهِ يمينی[١٤]».

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 آن‌دو با هم سبب جذابیت و پویایی مقامه شده است؛ ابوزید شخصیتی اجتماعی، مرفه و محبوب، اما همسایه‌اش شخصیتی فقیر، ریاکار و نابهنجار 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؛ برای‌مثال، بهتر است شخصیت کنیز در اثرِ بازسازی‌شده حذف شود و اختلاف بین ابوزید و همسایه‌اش درباره چیزی باشد که با سلیقه مخاطبان امروزی همخوانی داشته باشد؛ برای‌نمونه پیشنهاد می‌شود ابوزید و همسایه‌اش به‌سان 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 هریک بیانگر شخصیتی خاص در محل کار باشند.

**ب- برداشت نو (تبدیل‌کردن یا دگرگونی)**

هرچند این مقامه موضوع و درون‌مایه‌ی قابل‌توجهی دارد که برای اقتباس نمایشی مناسب است، اما برای بازسازی آن باید، با خلاقیت، تغییرات اساسی در موقعیت‌ها و آکسیون‌های آن ایجاد کرد، چنان‌که تمام ماجراها و وقایع اثرِ دراماتیزه‌شده ازنظر 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 نمایشیِ موفق، علاوه‌بر 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 دراماتیزه‌کردن 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 دراماتیزه‌شدن 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، بدین‌صورت‌که 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 به‌گونه‌ای باشد که در پیشرفت وقایع و جذب مخاطب مؤثر باشد؛ مثلاً، گروهی از همکاران دلسوز، خردمند، صادق و آینده‌نگر باشند درحالی‌که گروهی دیگر شخصیت‌هایی ریاکار، خودخواه، دغل‌باز و چاپلوس باشند؛ پایانِ نمایش نیز می‌تواند چنین طراحی شود که هرچند شخصیت ضدقهرمان به‌صورت مقطعی موفق می‌شود، درنهایت، قهرمان نمایش برنده واقعی است که با پشتکار، صبر و صداقت حقانیت خود را به‌اثبات می‌رساند.

### ج- ویژگی‌های فنی- هنری

برای دراماتیزه‌کردن این مقامه تغییرات فنی بسیار ضروری است، زیرا نه تنها بازسازی فضای آن، به‌دلیل محدودیت زمانی و مکانی نمایش، دشوار است، بلکه عناصر صحنه نیز باید برای مخاطب جذابیت داشته باشد؛ برای‌نمونه، آشکارا لازم است که در اثر اقتباس‌شده 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 ازلحاظ ساختار نمایشی ویژگی هنری چشمگیری ندارد؛ لذا برای دراماتیزه‌کردن این مقامه باید آن را از حالت «توصیفی» به حالت «حرکتی–عملی» بازگردانیم، زیرا مشخصه نمایش «تصویر» است و، ازآنجایی‌که مردم اغلب تمایل دارند در کوتاه‌ترین زمان ممکن بسیاری از مطالب را بدانند، دیدن نمایشی

که ازروی یک اثر ادبی تهیه شده تقریباً به‌اندازه خواندن خود اثر ارزشمند است، چراکه ارتباط ازطریق تصویر به‌مراتب ساده‌تر، سریع‌تر و مردم‌پسندتر از ارتباط ازطریق نوشتار است (خبری، ۱۳۸۱: ۳۷). همچنین هنرمند باید درصدد باشد در کنار پیام‌رسانی، تأثیری بر مخاطب بگذارد که پیام نمایش برای او نهادینه گردد و با گذشت زمان به‌فراموشی سپرده نشود. برای این کار باید شخصیت اصلی از جنس مردم باشد تا اغلب مخاطبان با او هم‌ذات‌پنداری کنند و با سختی‌ها 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 به‌صورت نمایشی جامع که برروی صحنه به‌اجرا درمی‌آید درنظر گرفته می‌شود (وینی، ۱۳۷۷: ۱۸)، برای دراماتیزه‌کردن این مقامه، تغییراتی برای زبان و دیالوگ‌های آن ضروری است، چراکه با ایجاد موقعیت‌ها و شخصیت‌های جدید زبان مورداستفاده نیز تغییر می‌کند. برای دراماتیزه‌کردن این مقامه پیشنهاد شد که وقایع آن در محل کار و بین همکاران اتفاق بیفتد؛ پس زبان مورداستفاده نیز زبان رسمی خواهد بود، مگر هنگامی‌که گفت‌وگو بین همکاران صمیمی در جریان باشد که دراین‌صورت زبان از حالت رسمی به زبان گفتار تغییر پیدا می‌کند. هنگامی‌که دو شخصیت اصلی و متضاد در حال گفت‌وگو با هم هستند، باید از الفاظی جدی، دوپهلو و گزنده و با لحنی خشن استفاده شود؛ همچنین، نوع صحبت کردن همکاران باید بیانگر شخصیت آنان باشد؛ شخصیت‌های خوب باید از الفاظ و جملاتی پسندیده استفاده کنند و، درمقابل، شخصیت‌های بد داستان باید از جملاتی استفاده کنند که اغلب باعث رنجش خاطر دیگران می‌شود. حضور فیزیکی شخصیت‌ها روی صحنه، طرز جابه‌جاشدن آنان، حالات بیانی چهره و پیکر آنان و حرکاتشان بخشی از زبان دیداری اثر اقتباس‌شده محسوب می‌شوند که در موفقیت نمایش تأثیر قابل‌توجهی دارند؛ برای‌نمونه، انعطاف آهنگ صدا، لحن، حجم صدا و حتی لهجه می‌تواند معنی سخنی را تغییر دهد. بنابراین، مشخص می‌شود که شخصیت‌ها تا چه اندازه می‌توانند با تغییر در طرز ادای کلمات متن و تنوع دادن به آن به نتایجی بسیار دور از مقاصد نویسنده دست یابند.

**نتیجه**

مقامه‌های موردبررسی 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 به‌صورت طرح‌های مختلف بازنویسی نمایشی شوند. باتوجه به اینکه مقامات حریری، در مجموع، درخدمت طرحی کلی است که به‌سوی توبه و ندامت ابوزید سروجی درحرکت‌اند، 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 بن‌همام، است؛ از این رو، می‌توان گفت مقامات حریری شخصیت‌محور است. بین شخصیت‌ها در اغلبِ مقامه‌ها کشمکش و مجادله وجود دارد، به‌گونه‌ای که حس تعلیق در مخاطب برانگیخته می‌شود. سه مقامه موردبررسی، طرح نمایشی (= موضوع، درون‌مایه و موقعیت دراماتیک) دارند و می‌توانند به‌عنوان دست‌مایه‌هایی ارزشمند در اختیار درام‌نویسانی متخصص، خلاق و باتجربه به‌منظور دراماتیزه‌شدن قرار بگیرند.

برای دراماتیزه‌کردن مقامه‌ها باید درون‌مایه‌ای مطابق با سلیقه مخاطبان امروزی از آن‌ها اقتباس کرد و در طرح و موقعیتی جدید آن‌ها را بازنویسیِ نمایشی نمود؛ بدین‌منظور، شایسته است مقامه‌هایی انتخاب شوند که علاوه‌بر داشتن کشمکش و هیجان قابل‌توجه، 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 به‌صورت صحنه‌های جذاب و پرتحرک درآیند برای دراماتیزه‌شدن انتخاب شوند. یکی از شرط‌های اساسی برای دراماتیزه‌کردن 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 دراماتیزه‌کردن مقامه‌ها، بازنویسی گفت‌وگوها ضروری است، زیرا زبان مقامه‌ها نوشتاری و زبان تئاتر شنیداری-تصویری است. باتوجه به اینکه آداپتاسیون متد علمی ندارد و بیشترْ 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 به‌صورت اجمالی و با حذف ماجراهای فرعی، به‌گونه‌ای که اصل مقامه‌ها خدشه‌دار نشود، آن‌ها را معرفی کردیم.)

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

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

۳- حاجی‌زاده، مهین. (۲۰۰٦). «المقامه فی الادب العربی و الآداب العالمیه». *مجله اللغه العربیه و آدابها*. السنه الثانیه. العدد الرابع. الربیع و الصیف.

٤- دادخواه، حسن و لیلا جمشیدی. «بررسی تطبیقی عنصر گفتگو در *مقامات* حریری و حمیدی». *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. ۲٦ (۲) (پیاپی ۵۱). تابستان.

۵- أخبر الحارث بن همام قال: ظعنتُ الی دمیاطَ. فرافَقْتُ صحباً قد شقّوا عصا الشقاق. فأسرَینا الی أن نضا اللّیل شبابه. فحین ملِلْنا السری. و مِلْنا الی الکَری. صادفْنا أرضاً مخضلّه الربا معتله الصبا. فتخیرناها مناخاً للعِیس. و محطّاً للتعریس. فلما حلّها الخَلیط. و هدا بها الأطیط و الغطیط. سمِعتُ صیتاً من الرجال. یقول لِسمیره فی الرحال: کیف حکْمُ سیرتِک. مع جیلِک و جیرتِک؟ فقال: أرعَی الجارَ. و لو جارَ. و أبذلُ الوِصالَ. لمَن صالَ. و أحتمِلُ الخَلیطَ. و لو أبدَی التخلیطَ ... . فقال له صاحبُه: ویک یا بنی! إنما یُضَنُّ بالضَّنین. و ینافَسُ فی الثّمین. لکِن أنا لا آتی. غیر ألمؤاتی. و لا أصافی. من یأبی إنصافی. و لا أمالی. من یخیب آمالی. و لا أبالی بمَن صرم حِبالی. و لا أداری. من جهلَ مِقداری ... .

قال الحارث بن همّام: فلمّا وعیتُ ما دار بینهما. تقْتُ الی أن أعرِفَ عینَهما. فلما لاح ابنُ ذکاء لمحْتُ أبا زیدٍ و ابنَه یتحادثان. فقَصدتُهما قصدَ کلِفٍ بدمائِتِهما. راثٍ لرثاثَتِهما. و أبحتُهما التَّحولَ الی رحلی. و التحکّم فی کثْری وُقلّی و طَفِقْتُ أسیِّرُ بین السیاره فضلَهما. و أهزّ الأعواد ألمثمِره لهما. الی أنْ غمِرا بالنَّحلان. و اتخِذا من الخلاّن. فلما رأی أبو زیدٍ امتِلاءَ کِیسِهِ. و انجلاءَ بوسِهِ. قال لی: إنّ بدنی قدِ اتسخ. ودرنی قد رسخ. أفتأذَن لی فی قصدِ قریه لأستحم. و أقضی هذا ألمهم؟ فقلتُ: إذا شِئْتَ فالسرعه السرعه. و الرجعه الرجعه! فقال: ستجِد مطْلَعی علیک. أسرع من ارتدادِ طرفِک إلیک. و قال لابنِهِ: بدار بدار! و لمْ نخَلْ أنه غَرَّ. و طلَب المفَرَّ. فلبِثْنا نرُقبه رقبه الأعیادِ. الی أنْ هرِم النهار. و کاد جرف الیوم ینهار. فلما طالَ أمد الانتِظار. و لاحتِ الشمس فی الأطْمار. قلتُ لأصحابی: قد تناهینا فی ألمهلَه. و تمادینا فی الرحلَه. و نهضتُ لأحدِجَ راحِلَتی. و أتحملَ لِرحلَتی. فوجدتُ أبا زیدٍ قد کتب. علی القَتبِ:

لا تحسبَنَ أنی نأیتُک عن ملالٍ أو أشر

لکنّنی مذْ لم أزلْ ممن إذا طعِم انتشر

٦- «... "حق همسایه را رعایت می‌کنم، اگرچه به من ستم کنند، و وصالم را بذل آن‌کسی می‌کنم که به‌سوی 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 یک‌دهُم 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] به‌نزد کسی جز یاریگری موافقت‌کننده نمی‌آیم، و ستمگر متجاوز را با مراعات حالش و دوستی خودم نشان‌دار نمی‌کنم، و دوستی خود را با کسی‌که 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 می‌بُرد 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." ... .».

٧- قلتُ له (ابو زید): أطْرِفْنا بغریبه من غَرائِبِ أسمارِک. أو عجیبه من عجائِبِ أسفارِک. فقال: إنّ مرامی الغربه لفَظَتنی الی هذِهِ التربه فساقَنی حادِی السغبِ. الی أنْ وقفْتُ علی بابِ دارٍ. فقلْت علی بِدارٍ: فهلْ بهذا الربعِ عذبُ المنهلِ یقول لی: أَلْقِ عصاک و ادخُل؟

قال: فبرز إلیّ جوذَر. علیهِ شوذَر. و قال:

و حرمه الشیخِ الذی سن القِری		و أسَّس المحجوج فی أُم القُری
ما عِندنا لِطارِقٍ إذا عرا		سوی الحدیثِ و المناخِ فی الذَّری
و کیف یقْری من نفی عنه الکری		طوی بری أعظُمَه لمّا انْبری

فقلتُ: یا فَتی ما اسمک. فقد فَتَنَنی فهمُک؟

فقال: اسمی زید. فقال: أخبرتنی أمی برُه ... أنَّها نکَحت رجلاً من سراه سروج و غسانَ .فلما آنس منها الإثْقال و کان باقِعه علی ما یقال. ظَعَنَ عنها سِراً. و هلُم جراً. فما یعرف أحیٌّ هو فیتوقّع. أم أودِع اللّحد البلْقَع؟ قال أبو زیدٍ: فعلِمتُ بصِحه العلاماتِ أنه ولَدی. و صدفَنی عنِ التَّعرفِ إلیهِ صفْرُ یدی. ففصلْتُ عنه بکَبدٍ مرضوضه. و دموعٍ مفْضوضه. فُقلنا: إنْ کان یکْفیک نِصاب من المال. ألْفناه لک فی الحال. فقالَ: و کیف لا یقْنِعنی نِصاب. و هلْ یحتقِر قدره إلا مصاب؟ قالَ الراوی: فالتزم منه کل منا قِسطاً. و لمّا ذَر قرن الغزالَه. طمر طمور الغزالَه. و قال :انهض بنا لنقبِض الصباتِ. و نستنِض الإحالاتِ. فقَدِ استطارت صدوعُ کَبدی. من الحَنینِ الی ولَدِی. فُقلتُ: أریدُ أن أتبعَک لأشاهِدَ ولَدَک النجیبَ ... فنظَرَ إلیَّ نظْره الخادِعِ الی المَخدوعِ و ضَحِک حتی تغرغَرت مقلَتاه بالدموعِ. و أنشد:

یا من یظّنی السـراب ماء لما رویتُ الذی رویـتُ
ما خِلْتُ أن یستَسِر مکری و أن یخیلَ الذی عَنیـتُ
ثمّ إنَّه ودَّعنی و مَضی

۸- «... گفتم: "در منزلی خالی و میزبانی هم‌پیمان 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 گفتم: "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 مهتران سروج و غسان ازدواج کرده است؛ سپس هنگامی‌که پا 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 ازطریق درستی نشانه‌ها دانستم که او فرزند من است، اما تهی‌دستی‌ام 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! ماجرایی 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، درحالی‌که گرسنه و پریشان‌حال بودم و انبانی همانند دل مادر موسی داشتم. به‌همین‌دلیل، هنگامی‌که 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 حدی‌خوانِ گرسنگی، و قضایی که کنیه‌اش ابوالعجب است مرا به حرکت واداشت، تااینکه 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 فراخیِ زندگی‌ای باطراوت [و نیکو] زنده باشید. نزد خود، برای رهگذری که توشه‌اش تمام شده است و لاغر و نزارِ شب‌روی است و بدون راهنما در شبی بسیار تاریک راه رفته است، چه چیزی دارید؟'" ابوزید گفت: "دراین‌هنگام 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 گفت‌وگو و جایی برای خواباندن شترش نداریم"».

۱۱– حکَی الحارثُ بن همّامٍ قال: قفَلتُ ذات مره من الشامِ. أنحو مدیه السلامِ. فی رکبٍ من بنی نمیرٍ. و رفقَه أولی خیرٍ ومیرٍ. و معنا أبو زیدٍ السروجی فصادف نزولُنا سِنجار. أنْ أولَم بها أحد التجارِ. فدعا إلی مأدبتِه الجَفلی مِن أهلِ الحضاره و الفَلا. حتی سرت دعوته الی القافِلَه. و جمع فیها بین الفَریضه و النافِلَه. فلمَّا أجَبنا منادِیه. و حلْلنا نادِیه ثمّ قدَّم جاماً کأنَّما جمد من الهَواء. أو صِیغَ من نورِ الفضاء. أو قشِر من الدره البیضاء و ضُمِّخَ بالطِّیبِ العَمیمِ. و لکن نشز أبو زیدٍ کالمجنونِ. و تباعَدَ عنه تباعَدَ الضبِ من النونِ. فراودناه علی أن یعودَ. و أنْ لایکونَ کُقدارٍ فی ثمود. فقال: و الذی ینشِرِ الأموات من الرجامِ. لا عدتُ دونَ رفْعِ الجامِ. فلم نجِد بداً من تألُّفِهِ و إبرارِ حلِفِهِ. فأشلْناه فلمّا فاءَ الی مجثمِهِ. و خلَص من مأثَمِهِ. سألناه لِمَ قام. فقال: إنّ الزجاج نمّام. و إنی آلیت مذْ أعوامٍ. أنْ لا یضمّنی و نموماً مقام فُقلنا له: و ما سبب یمینِک الصری. و ألیتِک الحری؟ فقال: إنَّه کانَ لی جار لسانه یتقرب. و قلبه عقْرب وکانت عندی جاریٌه . لا یوجد لها فی الجَمالِ مجاریه. و أنا مع ذلِک ألیح. من أن تسری بریاها ریح. أو ینمّ علَیها برق ملیح. فاتّفَق لوشلِ الحظّ المبخوسِ. ونکْدِ الطّالِعِ المنحوسِ. أنْ أنطَقَتنی بوصفِها حمیا ألمدامِ. ثمّ ثاب الفهم. بعد أن صرِد السهم. فأحسست الخبالَ و الوبالَ. وضیعه ما أودِع ذلِک الغِربال. بید أنی عاهدتُه علی عکْمِ ما لفظْته. فما إنْ غبر علی ذلِک الزمانِ. إلا یوم أو یومانِ. حتی بدا الی أمیرِ تِلک المَدره. و والیها ذی المَقدره. أنْ یقصِد باب قَیلِهِ. مجدداً عرض خیلِهِ. و مستمطِراً عارِض نیلِهِ. و ارتاد أنْ تصحبه تحفَه تلائِم هواه. لیقدّمها بین یدی نجْواه. فأسف ذلِک الجار الختّار الی بذولِهِ. و عصی فی ادّراغِ العارِ عذْلِ عذولِهِ. فأتی الوالی ناشِراً أُذنیهِ. وأبثّه ما کنتُ أسررته إلیهِ. فغشِینی من الهمّ. ما غشِی فِرعونَ و جنوده من الیم. و لمْ أزلْ أدافِع عنها و لا یغنی الدفاع. فعاهدتُ اللهَ تعالی مذْ ذلِک العهدِ. أنْ لا أحاضِرَ نمّاماً من بعد. و الزجاج مخصوص بهذه الطّباعِ الذّمیمه. و بهِ یضرب المثَل فی النمیمه. فقد جری علیهِ سیل یمینی. و لذلِکم السببِ لمْ تمْتد إلَیهِ یمینی.

۱۲– گفت: "همانا همسایه‌ای داشتم که زبانش 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 به‌دلیل همسایگی‌اش به هم‌صحبتی با او مایل شدم، و به‌سبب تبسمش به معاشرت با او فریفته شدم، و سبز بودن زباله‌دانی-اش مرا برای هم‌نشینی‌کردن با او به هوا و هوس انداخت، و فریب نشان ظاهری‌اش مرا به مصاحبت با او برانگیخت؛ به‌همین‌دلیل 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 به‌طرف صید فرودمی‌آید، 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 ازجمله آن کسانی باشد که از گم‌وگور شدن خود شاد می‌شوند، و نمی‌دانستم که پس از آزمودنش ازجمله 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 سِحر و جادوی بابل را محقق می‌ساخت، و، اگر سخن می‌گفت، عقل عاقل را عقال می‌زد و بزهای کوهی را از کوه‌های سربه‌فلک‌کشیده پایین می‌آورد، و، اگر می‌خواند، دل دردمند را شفا می‌بخشید و زنده‌به‌گورشده را زنده می‌گردانید، و می‌پنداشتی که سرودهای داوود را به او داده‌اند، و، اگر آواز می‌خواند، معبدْ پیوسته بنده او بود ...، تا اینکه، به‌علت کمی آبِ بختی نقصان‌یافته و مشقت طالعی منحوس، چنین اتفاق افتاد که تیزی و گرمی شرابْ 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 دراین‌هنگام بود که از تباهی کار و گرفتاری آن کنیز و ضایع شدن آنچه در غربال به‌ودیعه گذاشته بودم آگاهی یافتم؛ باوجوداین، درمورد 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 فرودآمدنمان در سنجار 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، طوری‌که دعوتش حتی به‌میان کاروانیان هم رسیده بود، و در آن مهمانی فریضه و نافله را درکنار هم گرد آورده بود. هنگامی‌که صداکننده 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 به‌هم‌پیچیده‌های نعمت را در آن به‌ودیعه نهاده و با بوی خوش زیادی آغشته بودند، و گویی آبی از چشمه تسنیم را به‌سویش رانده و منظر نیکو و بوی خوش نسیمی را آشکار ساخته بودند. هنگامی‌که 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 دردهند 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"».

۱٤- 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 به‌همین‌دلیل است که سیل سوگندم به جریان افتاده است و به‌همین‌دلیل بود که دست راستم به‌سوی آن دراز نشد.

## کتابنامه


اخلاصی، ولید. (۱۹۹۷). *لوحه المسرح الناقصه: ابحاث و مقالات فی المسرح*. دمشق: منشورات وزاره الثقافه.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی*. تهران: افراز.

حریری، محمد بن‌عثمان. (۱۳۸۷). *مقامات الحریری*. ترجمه و توضیح طواق گلدی گلدشاهی. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

خبری، محمدعلی. (۱۳۸۱). «پژوهشی در روند آداپتاسیون در تئاتر ایران». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس.

خیری، محمد. (۱۳٦۸). *اقتباس برای فیلمنامه*. تهران: سروش.

رضایی، رضا. (۱۳۸۳). «یادداشت‌هایی درباره تبدیل قصه به نمایشنامه». *فصلنامه هنر*. ٦۱. پاییز.

زکی، مبارک. (۱۹۳۱). *النثر الفنی فی القرن الرابع*. بیروت: المکتبه العصریه.

سالاری، مظفر. (۱۳۸۷). *درون‌مایه‌ها و دست‌مایه‌های نمایشی در قرآن*. تهران: انتشارات سوره مهر.

سینگر، لیندا. (۱۳۸۰). *فیلمنامه اقتباسی*. مترجم: عباس اکبری. تهران: انتشارات نقش‌ونگار.

الشریشی، ابو العباس. (۱٤۱۲). *شرح مقامات الحریری*. طبعه جدیده. بیروت: دار الفکر للطباعه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *انواع ادبی*. تهران: انتشارات فردوس.

صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۸۰). «چگونه آثار ادبی کهن را نمایشی کنیم؟». در *ماهنامه صحنه*. ش ۱٦-۱۷. بهمن و اسفند.

ضیف، شوقی. (۱۹۹٦). *تاریخ الادب العربی: العصر العباسی الاول*. القاهره: دار المعارف.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. تهران: انتشارات سخن.

ـــــــــــــــــــ و میمنت میرصادقی. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.

ناظرزاده، فرهاد. (۱۳۸۵). *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*. تهران: سمت. چ ۲.

وبینی، 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 ٤.