پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۰، شمارهٔ ٤، زمستان ۱٤۰۰
10.22059/jlcr.2021.312291.1566
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

The Challenge of Form and Content in Dramatic Adaptation of Iranian Composite Novel; With a Focus on Two Selected Fictional Narratives (*the Fog and the Low Tide* and *Summer of the Same Year*)

Fereshteh Paidarnobakht
Master of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Mohammad Jafar Yousefian Kenari
Associate Professor of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 21, October, 2020 & Accepted: 18, July, 2021

Abstract

The process of dramatic adaptation of fictional narratives has always been considered as one of the most significant problems for playwrights. This challenge provided new capabilities for literary studies after the modern period, particularly when literary styles developed in more various forms and the awareness to adapt literary works in Film and Theater gradually increased. In this essay, we attempted to propose a new conceptual model for adapting Iranian Composite Novels by posing the question of what the main challenges of this type of creative adaptation might be, and how to present a dramatic interpretation of this unconventional literary genre. Our initial assumption is that the use of new theories related to dramatic form and structure can provide a new explanation to the theoretical problem of this research. The research is done by a descriptive-analytical method and the data was collected by referring to library sources. Our theoretical approach to the problem is inspired by **Maggie Dunn** and **Ann Morris**'s views on the nature of the Composite Novel (1995) and **Sam Smiley**'s interpretations on new dramatic structures (2005). The results of this study confirm that in the challenge of adapting modern fictional narratives, where language is the common device for exchanging signs between literary source text and dramatic target text, formulating new forms of dramaturgical adaptation will be a suitable explanation.

Keywords: Dramatic Adaptation, Composite Novel, New Structures, Nasser Taghvai, Ebrahim Golestan, *the Fog and the Low Tide*, *Summer of the Same Year*.

چالش شکل و محتوا در اقتباس نمایشی از داستان‌های مرکب؛ با تمرکز بر دو اثر *مد و مه* و *تابستان همان‌سال*

فرشته پایدار نوبخت*
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد ادبیات‌نمایشی دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ایران
محمدجعفر یوسفیان کناری
دانشیار گروه ادبیات‌نمایشی دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ایران
(از ص ۲۱-۳۴)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۷/۳۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۲۷
علمی- پژوهشی

چکیده

اقتباس نمایشی از ادبیات روایی، همواره یکی از مهم‌ترین مباحث چالش‌برانگیز پیش روی نویسندگان بوده‌است. این چالش در دورهٔ مدرن و پسامدرن که مفهوم روایت به چالش کشیده شده و سبک‌های ادبی در شکل‌های متنوع‌تری پدید آمد بیشتر شد. در این دوران تمایل برای دستمایه قرار دادن آثار ادبی در سینما و تئاتر ضرورت شکل و فرم را پیش کشید و در نتیجه زمینه‌ای مهم برای پژوهش‌های ادبی و نظریه‌پردازی فراهم آمد. در این جستار، با توجه به اهمیتِ متون ادبی، کوشش شده به مطالعهٔ راهکارهایی برای اقتباس از داستان‌های مرکّب پرداخته شود، با این پرسش که چالش‌های اصلی اقتباس از داستان‌های مرکّب چیست و چگونه می‌توان قرائتی نمایشی از این ژانر ادبی داشت. سؤالِ فرعی این است که درام چگونه می‌تواند اندیشه‌ای را که به مددِ کلمه بیان می‌شود، در قالب کردار و کنش دراماتیک بازنمایی نماید؟ گمان بر این است بهره‌گیری از نظریه‌های نوین در زمینهٔ ساخت و فرم نمایشی می‌تواند راهگشا باشد. روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده‌است. الگوهای نظری مگی دان و آن موریس در زمینهٔ شناخت رُمان مرکّب و نظریات سام اسمایلی در باب ساختارهای نوین نمایشی مورد توجه قرار گرفته‌است. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد در چالش اقتباس از روایت‌های ادبی مدرن که زبان عنصر اصلی و مشترک میان متن ادبی و متن نمایشی است، کشف مناسباتِ فُرمی که بتواند در قالب نظامی از نشانه‌ها متن ادبی را به درام پیوند دهد، راهکاری مناسب خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: اقتباس نمایشی، رمان مرکّب، ساختارهای نوین، ناصر تقوایی، ابراهیم گلستان، مد و مه، تابستان همان‌سال.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *f.paidarnobakht@modares.ac.ir*

۱. مقدمه

بر مبنای آنچه ارسطو بیان می‌کند، طبیعت درام نتیجهٔ اندیشه و عمل است و اندیشه در واقع تمام مناسباتی است به داستان جهت می‌دهد (زرین‌کوب، ۱۳۹۶: ۱۲۲). این موضوع وانمایی و صورت‌بخشی به انگاره‌ها و کنش‌های درونی یک اثر ادبی را در قالب نمایش امری دشوار نموده و همواره چالشی در اقتباس نمایشی از ادبیات به شمار می‌رود. در این میان، نقطهٔ پیوند ادبیات با نمایش، زمینه‌های دلالت‌گرایانه و بافتاری متن ادبی و متن نمایشی است که جز از طریق نزدیک کردن زبان ادبی به زبان دراماتیک ممکن نخواهد شد، به‌ویژه برخی آثار ادبی، به لحاظ کلام و بیان چنان ساختِ پیچیده‌ای دارند که امکان اقتباس و آماده‌سازی آن‌ها برای نمایش یا تصویر، بسیار دشوار می‌نماید. اما برخی آثار هم هستند که به رغم پیچیدگی، قابلیت‌هایی برای بازنمایی در محیط یا رسانه‌ای دیگر را دارند و این قابلیت را فُرم یا ساختار بیرونی آن‌ها از پیش فراهم نموده‌است. بر این اساس، به نظر می‌رسد توجه به فرم و تمهیدات آن، راهکاری مساعد برای اقتباس باشد و از آنجا که کلام مادهٔ اصلی هر متن ادبی می‌باشد، کاربست تمهیدات فرمی، چیزی جز کاربرد زبان و بهره‌گیری از ظرفیت‌های بالقوهٔ آن نخواهد بود.

رمان مرکّب، یکی از انواع روایت‌های مدرن ادبی است که به سبب فرم اپیزودیک و قطعه‌قطعه‌ای که در سبک روایی دارد، شباهت بسیاری به نوعی از درام دارد که ما آن را با برشت می‌شناسیم. این نوع رمان، اگرچه بر مبنای قصه‌گویی قرار می‌گیرد، اما همواره می‌کوشد فاصله‌ای را میان مخاطب و آنچه در جریان متن می‌گذرد، حفظ کند و این فاصله همان ایده‌ای را دنبال می‌کند که تئاتر مدرن به دنبال آن است. سید ابراهیم تقویِ شیرازی، معروف به ابراهیم گلستان (۱۹۲۲) فیلم‌ساز و داستان‌نویسی است که از جمله بدعت‌گزارانِ این سبک از داستان‌نویسی در ایران است. همچنین ناصر تقوایی (۱۹۴۱) نویسنده و فیلم‌سازی است که در آثار خود متمایل به این سبک ادبی می‌باشد. تأثیر این سبک روایی در آثار تصویری هر دو نویسنده مشهود است و این مقاله می‌کوشد با تمرکز بر یک سبک ادبی مدرن، به بررسی و مطالعهٔ امکانات اقتباس نمایشی از آن بپردازد. بر این اساس، ابتدا شرح مختصری دربارهٔ چیستی رمان مرکّب و چرخهٔ داستان کوتاه می‌آوریم و آن‌گاه با تمرکز بر ساختارهای نوین در نظریات سام اسمایلی به چگونگی اقتباس نمایشی از آن می‌پردازیم.

۲. رمان مرکّب، زنجیرهٔ روایت

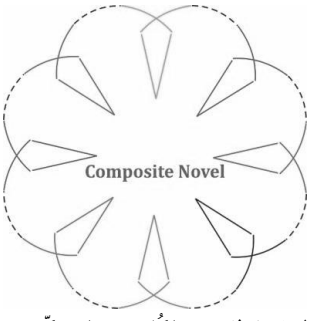
رمان مرکّب (Composite Novel)، به قاب‌هایِ داستانی درهم‌تنیده‌ای گفته می‌شود که پیکره‌ای واحد و منسجم را شکل داده‌اند (Dunn & Morris, 1995: 1). به لحاظ تاریخچه، این فرم روایی را از دوران کهن، قرون وسطی و رنسانس با آثار نویسندگانی چون دانته (Dante Alighieri) و پترارک (Francesco Petrarca) در اروپا می‌توان ردیابی کرد و ریشه‌های آن به شرق و ادبیات کهن شرقی، به‌ویژه

هزارویک شب می‌رسد، اما به طور مشخص، از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در اروپا به عنوان یک سبک نوین روایی رواج بیشتری یافت. تا آنجا که نویسندگانی نظیر ویلیام فاکنر (William Faulkner)، اِرنست همینگوی (Ernest Hemingway)، جیمز جویس (James Joyce)، جان اشتاین‌بک (John Steinbeck) و دیگران، داستان‌هایی را در این قالب به نگارش درآورده‌اند. در ایران نیز با شروع جریان نوین داستان‌نویسی، این سبک رواج چشمگیری یافت و داستان‌نویسانی مانند غلامحسین ساعدی (Gholam-Hossein Sa'edi)، صادق چوبک (Sadeq Chubak)، ابراهیم گلستان (Ebrahim Golestan) و دیگران پیرو آن بوده‌اند.

۲ـ۱. انسجام روایی

مگی دان (Maggie Dunn) و آن موریس (Ann Morris)، به شرح ویژگی‌های این سبک ادبی و بررسی انواع آن با عنوان رمان مرکّب یا چرخهٔ داستان کوتاه (Story Cycle) پرداخته‌اند و با تمرکز بر نمونه‌هایی از آثار ادبی، تحلیلی از ساختارهای نوین این گونهٔ ادبی ارائه داده‌اند که در این مجال، با توجه به نمونه‌های مطالعاتی و هدف پژوهش، به ذکر بخش‌هایی از آن بسنده می‌کنیم.

رمان مرکّب در واقع، چیدمان قطعات کوچک داستانی در کنار یکدیگر بر اساسِ قاعده یا قانونی است که انسجام یا وحدت کلّی اثر حکم می‌کند. این انسجام برآمده از دلالت یا دلالت‌های کلی متن است، به گونه‌ای که «هر بخش یا قطعهٔ داستانی با بخش‌های دیگر «ارتباطی دینامیک و پویا» داشته باشد و نظمی یکپارچه را بیافریند (Ibid: 10)، ضمن اینکه استقلال و کمال در ذات خود نیز داشته باشد.



مدل ۱: رابطهٔ جزء با کُل در رمان مرکّب

از نظر دان و موریس، چنین ساختاری از طریق چرخهٔ داستان‌های کوتاه شکل می‌گیرد که ضمن وحدت و نظم درونی و زیباشناختی، مفاهیمی را بازتاب می‌دهند. نظریهٔ «ای. ام. فورستر» (E. M. Forster, 1879-1970) دربارهٔ مقایسهٔ ارتباط درونی متن‌های پیکربندی‌شده با ریتمِ مرکّب در سمفونی می‌تواند در فهم این یکپارچگی به ما کمک کند. فورستر دو نوع ریتم درونی در رمان تعریف می‌کند. یکی، ریتم ساده و دیگری، ریتم ترکیبی. ریتم ساده، همان ضرباهنگ و هارمونی است که در رمان‌هایی با ساختار علت و معلولی می‌بینیم و ریتم ترکیبی، نظمی است که از طریق کنار هم گذاشتن سازه‌ها، تصاویر و شخصیت‌ها، الگویی یکپارچه پدید می‌آورد. ویژگی رمان

مرکّب، درهم‌تنیدن قطعه‌های کوتاه و کامل داستان‌هایی است که چرخه‌ای به‌هم پیوسته را شکل می‌دهند. این پیوند بر اساس یک یا چند قاعده است که دان و موریس به‌اختصار آن‌ها را در پنج دستهٔ زیر جای می‌دهند:

۱. موقعیت یا زمینه یکی از پرکاربردترین و مهم‌ترین عناصر پیونددهنده میان اجزا و قطعات در رمان مرکّب و رمان‌های پیشرو است.

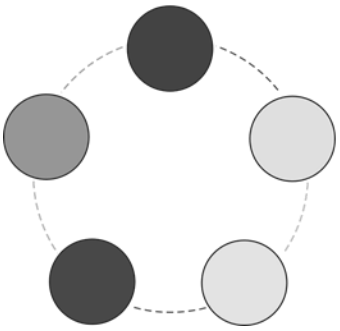
۲. شخصیت اصلی یا راوی تمام قطعات با تمرکز بر شخصیت اصلی که ممکن است راوی باشد یا نباشد، روایت می‌شوند.

۳. شخصیت‌های فرعی یا کمک‌کننده به شخصیت اصلی متصل می‌شود و این ترکیب گاه بافتاری فرهنگی و چندوجهی در متن پدید می‌آورد.

۴. الگوی روایت الگو در رمان مرکّب، جایگزین پلات است و نظمی درونی را موجب می‌شود.

۵. داستان‌سرایی راوی با گفتن قصه، فرآیندی متمرکز و منسجم در کلّ روایت ایجاد می‌کند. مرکز ثقل در این نوع پیوند، به جای شخصیت، داستان و روایت‌گری است.

هیچ یک از این قواعد که دان و موریس به آن‌ها اشاره کرده‌اند، به‌تنهایی عمل نمی‌کند، بلکه به شکل مجموعه‌ای از ویژگی‌ها، تعریف مشخصی از رمان مرکّب را پدید می‌آورند. دان و موریس تاکید می‌کنند که در هر حال، آنچه مهم است، هارمونی و انسجام درونی متن است که پیکره‌ای واحد و یکپارچه را می‌آفریند (Ibid:15). رمان مرکّب یا چرخهٔ داستان‌های کوتاهِ به‌هم‌پیوسته، گسترش غیرخطی و غیرپی‌رفتی، شبیه پاره‌سنگ‌هایی برهم‌نهاده دارد که مسیری (ساختمانی) محکم و مطمئن برای پیشرفت روایت می‌سازند (Ibid:19). به این ترتیب، دان و مگی، رمان مرکّب را موجودی پویا و زنده می‌نامند که قطعات آن در تعامل و در نسبت با هم، دارای تحرک و انعطاف هستند.



مدل ۲: داستان‌ها در عین استقلال، به یکدیگر مرتبط هستند

۲-۲. درام: موجود زنده و پویا

سام اسمایلی (Sum Smiley) نیز در کتاب خود با عنوان نمایشنامه‌نویسی، درام را یک ارگانیسم زایا می‌نامد که قابلیت تحرک و جنبش دارد و در این مسیر، به مدد عناصری همچون زبان، کنش،

صحنه و اندیشه، شبکه‌ای از دلالت‌های معنایی را می‌سازد که درام را صاحب تشخص و پیکره می‌نماید. اسمایلی راه مواجهه با روایت‌های نوین غیرخطی و غیرپی‌رفتی را که در آن‌ها الگو و تداعی‌های ذهنی، جایگزین پلات و داستان شده‌اند، جستجو برای یافتن ساختارهای تازه می‌داند. در واقع او یافتنِ مناسباتی را که به مدد آن‌ها، نظامی نوین را بتوان بنا نهاد، پیشنهاد می‌دهد. اسمایلی نیز مانند مگی دان و آن موریس که رمان را صاحب حیاتی دینامیک می‌دانند، درام را واجد تحرک سازمانی می‌داند که از طریقِ یک نظم درونی (نظام‌مند) به حیات خود ادامه می‌دهد (Smaily,2005: 95). نظریات دان، موریس و اسمایلی رهیافتی برای رخنه در متن روایی و برقراری پیوند میان روایت و درام است. آنچه با تفسیر و تحلیل دان و موریس آغاز می‌شود، با پیشنهادهای اسمایلی دربارهٔ فرم‌های نو در نمایشنامه‌نویسی، شکل کامل‌تری به خود می‌گیرد و ما را به سوی پاسخ پرسش اصلی این پژوهش رهنمون می‌شود.

در بحث حرکت سازمانی و نظام‌مند درام، سام اسمایلی دو نوع حرکت را مورد توجه قرار می‌دهد. یکی، درام‌هایی با حرکتِ افقی (Horizontal) که پی‌رفتی سریالی و علت و معلولی دارند؛ مانند آنچه در شیوه‌های سنّتی نمایشنامه‌نویسی به‌کار رفته‌است. دیگری، درام‌هایی که از نظمی عمودی (Vertical) تبعیت کرده، بر اساس علیت پیش نمی‌روند. این نوع از درام‌ها، اغلب بدون رخداد هستند و اتصال قطعه‌داستان‌ها به یکدیگر، پنداشتی (Imaginative) و تصویری است و ریتم، هارمونی و نظم درونی، جای پلات و سلسله‌وقایعِ دراماتیک را می‌گیرد (Ibid: 95-96). در نتیجه، مرزی میان درهم‌ریختگی و انسجام پدید می‌آید که تجلّیِ وضعیتی ضدِ روایی است. به نحوی که مخاطب می‌پذیرد قطعه‌ها در کُل به یکدیگر پیوسته‌اند تا جایی‌که می‌توان نامش را روایت نهاد (پورتر ابوت، ۱۳۹۷: ۷۲).

جدول ۱: مقایسهٔ ساختار رمان مرکّب با ساختار عمودی نمایشنامه بر اساس نظریاتِ دان، موریس و اسمایلی

رمان مرکب (The Composite Novel)	تحرک عمودی (Vertical Movement in Drama)
متن روایی به‌مثابهٔ ارگانیسم زنده و پویا	متن دراماتیک به‌مثابهٔ ارگانیسم زنده و پویا
مجموعه‌ای از قطعات روایی	مجموعه‌ای از قطعات نمایشی
تداعی خاطرات- بدون رخداد	پنداشتی- بدون رخداد
نظم درونی زیباشناختی	نظم درونی زیباشناختی
پیوند بر اساس دلالت‌های زمینه‌ای	پیوند بر اساس دلالت‌های زمینه‌ای
ریتم و الگو به جای پلات	ریتم و الگو به جای پلات
استقلال کامل قطعات	استقلال کامل پاره‌های نمایشی

۳. خلاصه‌ای از داستان‌ها

در مد و مه، راوی پس از توصیف خانه‌ای که همراه عده‌ای در آن زندگی می‌کند، به شیوهٔ تداعی خاطره به روایت داستان‌هایی از گذشته می‌پردازد. داستان‌ها به طور مشخص با تمرکز بر

شخصیت‌هایی روایت می‌شوند. در داستان اول، راوی خاطرهٔ مردی «عباس»نام را مرور می‌کند که به شکلی غریب می‌میرد. مرگ عباس، بهانه‌ای است تا راوی از شخصیت خاص او و رابطه‌اش با آدم‌های دیگر خانه بگوید. بعد از عباس، راوی به یاد «حمیده»، زنی که با او در قطار شیراز ملاقات کرده‌است، می‌افتد و با همان شیوه، خاطراتی را بازگو می‌کند. حمیده در نظر راوی، یعنی شیراز، و شیراز، خاطرهٔ پیرمرد لنگی است که سوار بر الاغ، دوغ می‌آورد برای فروش، و پیرمرد لنگ، پیرمرد خارکن را تداعی می‌کند که پشتهٔ خارهایش بر اثر شیطنتی کودکانه از سوی هم‌بازی‌های راوی، آتش می‌گیرد و در موقعیتی طنزآلود و غم‌بار تن به مرگ می‌دهد. مرگ غریب خارکن، راوی را به یاد «قزی»، دخترکِ شیرین‌عقل و ظلم‌رفته بر او می‌اندازد و داستان قزی به سرانجام نرسیده، راوی به یاد «باشی»، آشپز کچل خانهٔ پدری‌اش می‌افتد. آنگاه با همان سبک و با جزئیاتی دقیق ماجرای باشی را روایت می‌کند که به‌سبب ترس از هجوم همسایه‌ها و تهمت دزدی، خودزنی می‌کند و نعش او را پاسبان‌ها از زیر هیزم‌های انبار خانه بیرون می‌کشند. سرانجام، راوی به سراغ پاسبان می‌رود که به نوعی در تمام داستان‌ها حضور دارد. اما او داستان‌های کوچک خود را دارد که مهم‌ترین آن‌ها، مربوط به جوان سی‌ساله‌ای است که به فکر اختراع چرخ شناور افتاده بود، اما در راه آزمایش آن تلف شد، در حالی‌که پاسبان به عنوان ناظر ماجرا و تنها کسی که فرصت نجات دادن جوان را از مرگ داشته، بی‌توجه از کنار آن گذشته‌است. مد و مه، به‌گونه‌ای به پایان می‌رسد که انگار هیچ اتفاق خاصی نیفتاده‌است.

تابستان همان‌سال، به طور مشخص‌تری چرخه‌ای از داستان‌های کوتاه است که در عین مستقل بودن، به واسطهٔ عنصر مکان به یکدیگر پیوسته‌اند. در داستان اول، «ناخداخورشید» و «سیفو»، در بارانداز به دلیل زورگویی سرکارگر با او دعوای مفصلی می‌کنند. سرانجام، ناخدا کارش را از دست می‌دهد و تصمیم می‌گیرد روی لنج برای خودش کار کند. بخشی از این داستان در خانهٔ زنی به نام «ژنی» می‌گذرد و به نمایش رابطهٔ ناخدا و «لیدا» می‌پردازد و بخش دیگر، در بارانداز و در نهایت، با کافه گاراگین به پایان می‌رسد. در داستان دوم، ناخدا روی لنج کار می‌کند، اما مدت‌هاست که نتوانسته مسافری جابه‌جا کند. بنابراین، تصمیم دارد با وجود بارانی بودن هوا، به دریا بزند و سرانجام، با تمام کشمکش‌های شخصیت‌ها درون داستان و به‌رغم طوفان و باران به دریا می‌زند. در داستان سوم، «مندی» و «اسی»، بعد از ساعت‌ها کار در بارانداز، به کافه گاراگین می‌روند، تا لبی تر کنند. کافه به‌هم‌ریخته است. گاراگین ماجرای دعوای شب گذشته را برای مندی و اسی بازگو می‌کند. دعوا به خاطر زنی بود که مندی خاطرخواه‌اش است. حالا مندی می‌داند زن به او وفادار نیست، اما دلش نمی‌خواهد واقعیت را بپذیرد. در داستان چهارم، اسی که بر اثر مصرف زیاد الکل، در آسایشگاه بستری بوده، تازه رها شده، در حالی که هیچ کس منتظرش نیست. او و مندی دربارهٔ مرگِ دوستی به نام حمید حرف می‌زنند. مرگ حمید و رفتن اسی به آسایشگاه، هم‌زمان رخ داده‌است و «مستر برودریک»، صاحب‌کارِ آن‌ها، بر اثر یک اشتباه لفظی، به جای اینکه بگوید

حمید مرده، گفته اسی مرده‌است. در ظاهر، اسی و مندی دربارهٔ اشتباه مستر حرف می‌زنند، ولی داستان دارد می‌گوید که حقیقت را در واقع، مستر بی‌اختیار بر زبان آورده‌است. داستان پنجم، در بیمارستان می‌گذرد و به ماجرای عاشقی و بی‌قراری‌های سیفو برای یکی از زنان خانهٔ ژنی می‌پردازد. تناقض غریب داستان در این است که عامل بیماری کشنده و مرگبار سیفو، همان زن است. داستان ششم، از دید سیفو به ماجرای مهاجرت یکی از مهندسان کشتی از انگلستان به ایران می‌پردازد. شخصیت اصلی این داستان، کودک شش‌سالهٔ مهندس است و راوی را معطوف به سیفو می‌بینیم که در این داستان، به‌خصوص شخصیتی متفاوت با آنچه در داستان‌های دیگر مجموعه از او دیده‌ایم. داستان هفتم، ماجرای زنی مرموز و سیاه‌پوش است که تازه به خانهٔ ژنی آمده‌است و واکنش مردان جزیره را به حضور او روایت می‌کند. داستان هشتم، پس از یک شورش جمعی در جزیره روایت می‌شود. مشخص نیست راوی کدام یک از جاشوهاست، به‌ویژه که از افعال جمع استفاده شده‌است. راوی از زندان رها شده، به جزیره بازگشته‌است و می‌بیند برخلاف انتظارش، هیچ چیز تغییر نکرده‌است، جز قبرستان که حالا از آدم‌ها پر شده‌است.

۴. تحلیل

نورتروپ فرای در کتاب آناتونی نقد (*Anatomy of Critisism*)، به این نکته اشاره می‌کند که واقعی‌گرایی چگونه ما را همواره در برابر این پرسش قرار می‌دهد که هنر چگونه قادر به بیانِ رخدادها است. فرای شرح می‌دهد که این کار غالبا از طریقِ پیوند یک معنای خارجی به یک کلمه صورت می‌پذیرد. (Fray, 2000: 73 & 136) در مد و مه، اجزای متن، یا خرده‌روایت‌ها (Story Pieces) با تک‌کلماتی به هم وصل می‌شوند و به این ترتیب، تداعی‌ها از دل یکدیگر پدید آمده و لایه لایه همدیگر را کامل می‌کنند تا سرانجام، متنی که تکه‌تکه است، بر اساس «مضمون اصلی یا دلالت‌هایی که خرده‌روایت‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهند» (Dunn & Morris, 1995: 2)، نظمی درونی و یکپارچه را پدیدار می‌سازد. به شکلی که نظام نهایی از درون آشکارکنندهٔ بافت فرهنگی و زمینه‌های اقلیمی مشترک میان خرده‌روایت‌هاست. از منظر ساختاری، مد و مه از هفت جزء روایی تشکیل شده‌است که هر کدام، داستان کاملی دربارهٔ یک شخصیت را روایت می‌کنند. بهانهٔ روایت، شرح و تفصیل مرگ عباس است، اما راوی عنان به دست ذهن می‌سپرد و تداعی خاطرات به شیوه‌ای سیال، یا به تعبیر دان و موریس، منعطف و لغزنده پیش می‌رود (Ibid: 6)، به طوری که عملاً با دو متن روبه‌رو هستیم که یکی، متن دلالت‌کنندهٔ اصلی که لایهٔ عمیق و مفهومی اثر را می‌سازد و دیگری، ساختمان متن که رخدادهای عینی را گزارش می‌دهد. پیوند میان دو متن از طریق ژرف‌ساخت است.

در تابستان همان‌سال، با نوع دیگری از رمان مرکّب روبه‌رو هستیم. هریک از داستان‌های این مجموعه را یکی از شخصیت‌ها روایت می‌کند؛ به این شکل که با تغییر راوی‌ها، کانون‌های

متعددی پدید می‌آید. برخی از این شخصیت‌ها نقش‌های مختلفی می‌پذیرند؛ به عنوان نمونه، سیفو در داستان بین دو در، یک راوی نمایشی و ناظر است، در حالی که کانون اصلی داستان، «خورشیدو» است. در داستان هار، مندی راوی نمایشی و ناظر است و این سیفوست که کانون اصلی روایت قرار دارد. در داستان تنهایی، اسی راوی نمایشی و ناظر داستان، و مندی کانون اصلی روایت است. این چرخش‌ها کیفیتی منعطف و لعزنده در روایت ایجاد می‌کنند. در داستان آخر، راوی سوم شخص جمع و نمایشی است و هویت روشنی ندارد. به نظر می‌رسد این داستان، تلاشی است برای بازتاب صداهایی که در هفت داستان قبلی چندان موفق نشده‌اند به صدای مستقلی تبدیل شوند. تفاوت تابستان همان‌سال با مد و مه از این حیث، در راوی آشکار (مد و مه) و راوی مستتر (تابستان همان‌سال) است که همزمان با تداعی خاطرات، خرده‌روایت‌هایی را حول مفاهیم مشترکی بازگو می‌نمایند. در هر دو اثر، شخصیت به‌مثابهٔ عمل مضمون اصلی است. گلستان، همچون دیگر آثارش، با تکنیک واقع‌نمایی به نقد جهلی می‌پردازد که ریشه‌های آن، تاریخی است. تقوایی با همین مضمون، اما از نگاهی اومانیستی، به بیانی نمایشی‌تر رسیده‌است. پیوند میان اجزای روایت در تابستان همان‌سال، تکنیک ویژه‌ای ندارد. تقوایی، هشت داستان را با زمینه‌هایی مشترک، مانند مکان‌ها، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها در دل هم قرار می‌دهد تا داستان‌ها در ساختاری فراتر از خرده‌روایت، بستاری یکپارچه را شکل دهند و از این حیث، تفاوتی میان دو اثر وجود دارد. در تابستان همان‌سال، عامل پیوند میان قطعه‌ها، عناصر روایی مانند مکان، شخصیت و موقعیت هستند. اما در مد و مه، عامل پیونددهندهٔ میان قطعه‌ها، مضامین روایی و داستان‌سرایی (Storytelling) است. در هر دو اثر، الگو (Patern) جایگزین پلات (Plot) شده، نظمی درونی را پدید آورده‌است.

جدول ۲: مقایسهٔ عناصر پیونددهنده قطعه‌های روایی در دو اثر

مد و مه	تابستان همان‌سال
تداعی خاطرات راوی	شخصیت‌های مشترک
داستان‌پردازی به‌مثابهٔ یک فرآیند	مکان‌های مشترک
موقعیت‌های داستانی	موقعیت‌های داستانی
الگوی روایی	الگوی روایی
مد و مه	تابستان همان‌سال
تداعی خاطرات راوی	شخصیت‌های مشترک

۴-۱. از روایت تا اجرا

ادبیات دراماتیک، مرزی گسترده میان ادبیات روایی و تئاتر روایی است. این مرز در محدودهٔ میانِ ذهن (ادبیات) و حواس (تئاتر) قرار می‌گیرد. به نحوی که هنرِ درام به عنوان هنرِ نگاه‌داشتنِ مخاطب در تئاتر، بر نگرش زیبایی‌شناختیِ دریافت‌محور تأکید دارد؛ در نتیجه، ماهیتِ جمعی دریافت متن

دراماتیک، مقوله‌ای تاریخی و جامعه‌شناختی است. مخاطب درام قادر نیست ضرباهنگ یا ریتم را به دلخواه تغییر دهد؛ اما خوانندهٔ رمان می‌تواند سرعت خوانش را تعیین کرده، به دست گیرد (فیستر، ۱۳۹۵: ۵۴). اقتباس نمایشی از ادبیات در این معنا، فرآیند چیدمان قطعات روایی به منظور ساختاربخشی به یک کلیت معنادار است و ساختار دراماتیک شیوهٔ مربوط شدن موقعیت‌ها به یکدیگر، و شیوهٔ تمرکز یافتن بر موقعیت‌ها می‌باشد؛ به بیانی، این فن و شیوهٔ به صحنه آوردن جهان، نتیجهٔ بهره‌مندی از امکانات زبان و کاربرد عملی آن است «که جهان دراماتیک نمایشنامه را می‌آفریند و مناسبات میان این جهان و واقعیت استعاری را برقرار می‌کند» (داوسن، ۱۳۸۲: ۱۷).

۴-۲. فرم به‌مثابهٔ الگو

باید توجه داشت که ضرورت‌های فرمی یا الگوهای اقتباس نمایشی، از دل متون و از دل رابطهٔ سبک و محتوای آن‌ها پدید می‌آیند. چرا که فرم یا شکل حاصل مناسباتی هستند که نظامی نهایی از نشانه‌ها را می‌سازند. در واقع فرم یا الگوی دراماتیک، تمامی مناسباتی هستند که میان نشانه‌های تئاتری مثل بدن، حرکت، صدا، مکان و زمان، وجود دارد (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۸۹). در نمایشنامه‌نویسی سنّتی، وحدت و یکپارچگی اثر غالباً در گرو پیشرفت علّی روایت است. اما در تعاریف مدرن، این امر مستلزم شناخت دقیق جنبه‌های گوناگون، از جمله زبان است. بنابراین، پلات و شخصیت، اگرچه دو عنصر جداگانه از عناصر نمایش هستند، اما در دل هم قرار می‌گیرند. واقعیت این است که شخصیت در نمایشنامه‌های مدرن، تنها یکی از ابزارهای ساختار نیست، بلکه موجودی زنده و ارگانیسمی متحرک است که از رموز و نشانه‌های زبانی برای انتقال تجربیات ذهنی خود بهره می‌گیرد (مکی، ۱۳۹۵: ۱۲۶) و قادر است هر قاعده‌ای را برهم بزند. از سوی دیگر، تفاوت ادبیات روایی و نمایش، از چگونگی درگیر شدن مخاطب با آن‌هاست. در ادبیات، مخاطب از طریق تخیل و تجربه‌های شخصی خود با متن رابطه برقرار می‌کند. او انتخاب می‌کند که توقف کند یا بازگردد به جمله‌ای یا صفحه‌ای و از نو بخواند. این درگیری تا حد زیادی شخصی است. خواندن به ارادهٔ او پیش می‌رود، یا تکرار می‌شود، یا متوقف می‌گردد. اما در نمایش، مخاطب مستقیم و به‌سرعت از عرصهٔ تخیل به سوی ادراک و دریافت آنی پرتاب می‌شود و انتخاب او نقش چندانی در این درگیری ندارد. از این حیث، «جنبه‌های کلامی، بصری، موسیقی و میزانسن می‌تواند در تداعی معانی در ذهن مخاطب دخالت کند» (هاچن، ۱۳۹۷: ۴۵). بنابراین، در ادبیات، لفظ و معنی ایجاد تداعی می‌کنند، اما در نمایش، مجموعه‌ای از عناصر نمایشی هستند که چنین نقشی را ایفا می‌کنند؛ چراکه عنصر تخیل، کم‌رنگ و تمرکز بیشتر بر حواس مخاطب است.

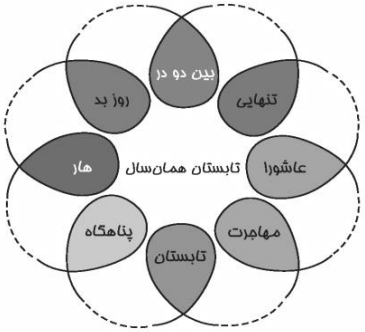
رمان مرکّب به عنوان متنی روایی، نظامی پویا و سازمان‌بندی‌شده با مرکزیت یک یا چند ایده است. قطعات کوچک روایی از طریق یک رابطهٔ درونی، درهم‌تنیده و در دل هم می‌لغزند. وجه پنداشتی و تصویری قطعات روایت، ضمن درآمیختن با تخیل مخاطب، تقویت می‌شود و

انسجامی یکپارچه را بازتاب می‌دهد. بنابراین، در اقتباس، از دل این گونهٔ ادبی، توجه به «ریتم و هارمونی، شبیه آنچه در موسیقی می‌شناسیم، در یافتن الگوی مناسب دراماتورژی» مؤثر خواهد بود (Dunn & Morris, 1995: 5-6). تحرک سازمانی در رمان مرکب، بر اساس نظم علّی نیست. بنابراین، رخدادها بر اساس یک یا چند ایده و اندیشهٔ مرکزی به یکدیگر متصل می‌شوند. در چنین نظمی، ممکن است با گسست، شکست، دَوَران، وقفه یا غیاب در سلسلهٔ وقایع روبه‌رو باشیم؛ به بیان دیگر، آغاز، میانه و پایان، آن گونه که در فرم‌های سنتی می‌شناسیم، کارکرد ندارند (Smiley, 2005: 96).

۴-۲-۱. *تابستان همان‌سال*

رمانِ مرکب، چرخه‌ای از داستان‌های کوتاه است. داستانِ کوتاه «همیشه سعی دارد خود را از رمان متمایز کرده و از گرفتارشدن در تسلسلِ کُندِ زمانی حوادث که نقطهٔ قوتِ رمان به حساب می‌آید، بپرهیزد. گویی در جستجوی نقطه‌ای خارج از زمان است که از آنجا، گذشته و آینده، به‌طور هم‌زمان قابل دیدن باشد» (اوکانر، ۱۳۸۱: ۱۷۹). چرخهٔ داستان‌ها در مجموعهٔ تابستان همان‌سال، اگرچه یکدیگر را به واسطهٔ عناصر مشترک کامل می‌کنند، اما هر کدام به شکل جداگانه استقلال روایی دارند. در فاصلهٔ یک داستان تا داستان بعدی، هیچ نقطه یا زمینهٔ متصل‌کنندهٔ روشنی وجود ندارد. عناصر ظاهراً بی‌ارتباط به یکدیگر کنار هم قرار گرفته‌اند و در زیرمتن، جهانی یکپارچه را شکل می‌دهند. با این همه، می‌توان به‌راحتی ترتیب چیدمان داستان‌ها را تغییر داد. می‌توان روایتی را حذف کرد و قطعه‌ای دیگر بر آن‌ها افزود. هر داستان با تمرکز بر یک شخصیت و از دیدگاه راوی‌های جداگانه‌ای بیان می‌شوند. تغییر زاویهٔ دید منجر به ایجاد کانون‌های متعددی در مجموع نمی‌گردد. گویی منِ اصلی یا همان راوی مستتر در مجموعهٔ روایت‌ها، قطعه‌قطعه و چندپاره می‌شود و با وجود تغییر راوی‌ها و شخصیت‌ها، یک صدا، صدای مستتر در پسِ چرخش زوایای دید، شنیده می‌شود. در داستان آخر، این نکته به شکل تهمیدی دراماتیک تجلی پیدا می‌کند. راوی این داستان که هویت مشخصی ندارد، گویی نگاهی چرخان از پسِ قاب‌هایی است. این داستان از چند تصویر تشکیل شده‌است که راوی گزارش‌گرِ آن‌هاست. او به شیوهٔ تک‌گویی، تصاویر را به ذهن مخاطب القا می‌کند. اوست که می‌گوید: «هیچ چیز تغییر نکرده، جز قبرستان که پُر شده از آدم‌هایی که دیگر نیستند» (تقوایی، ۱۳۴۸: ۶۱) و به زمان و گذرِ بی‌حاصل آن اشاره می‌کند.

چرخشِ روایت از بیان رئالیستی و دیالوگ‌محور به سوی روایتی ایماژیستی و تصویری، تکنیکی است که سام اسمایلی از آن به عنوان تمهیدی نمایشی در درام‌های تصویری (Imagist Sample) یاد می‌کند که مجموعه‌ای از عناصر عاطفی، کنش‌های درونی را پدید می‌آورند که در نهایت، موجب کشف احساسات پنهان است.



مدل ۳: مکان، شخصیت، موقعیت، عناصر پیونده‌دهندهٔ داستان‌ها

۴ـ۲ـ۲. *مد و مه*

چنان‌که اشاره شد، هدف تئاتر روایی، گسترش یک ایده یا تصویر خیالین است (Smiley, 2005). در مد و مه، راوی در پی یادآوری مرگ شخصیتی به نام عباس، خاطراتی را در ذهن مرور می‌کند. این تداعی خاطرات، در شکلی به‌هم‌پیوسته، بر اساس اندیشه‌ای مرکزی شکل می‌گیرد. ساختمان مد و مه در عین تفاوت، بسیار نزدیک به تابستان همان‌سال است. «هر هشت اتاق، یک دستگاه ساختمان بود» (گلستان، ۱۳۴۸: ۱۲۵) راوی و پاسبان تنها شخصیت‌های تکرارشونده در داستان‌ها هستند. خرده‌روایت‌ها ربط مشخصی با یکدیگر ندارند و پیوند میان آن‌ها در سطح بیرونی «راوی» و در سطحِ درونی «ایده» است. در هر دو اثر، دو قطعهٔ اول و آخر موقعیت شروع‌کننده و پایان‌بخش به لحاظ ساختاری دارند. اما روایت‌ها در بدنهٔ متن به‌گونه‌ای هستند که می‌توانند، تا بی‌نهایت ادامه پیدا کنند. در هر دو اثر، روایت پیرفت علّی ندارد و این ایدهٔ مرکزی است که گسترش می‌یابد. راوی مستتر (نویسنده) که در تابستان همان‌سال، خود را پشت نام شخصیت‌ها پنهان کرده، در مد و مه راوی شخصیت اصلی است.

جدول ۳: کلمات کلیدی، در فاصلهٔ پایان یک داستان تا آغاز داستان بعدی	
طفلکی عباس	آغاز قطعهٔ اول
پنجره	پایان قطعهٔ اول و آغاز قطعهٔ دوم
شیراز	پایان قطعهٔ دوم و آغاز قطعهٔ سوم
آب‌انبار	پایان قطعهٔ سوم و آغاز قطعهٔ چهارم
کشتی نوح	پایان قطعهٔ ششم و آغاز قطعهٔ هفتم
تمام شد	پایان قطعهٔ پنجم و پایان قطعهٔ هفتم

۵. نتیجه

تابستان همان‌سال، روایتی نمادپردازانه، مبتنی بر نشان دادن و مد و مه، روایتی رئالیستی، مبتنی بر گفتن و بیان دارد. در اثر اول، دیالوگ و در اثر دوم، تداعی نقش پررنگ‌تری ایفا می‌نمایند. هر دو

اثر از قطعات مستقلی تشکیل شده‌اند که از طریق قواعد و نظمی درونی، ساختاری یکپارچه را شکل می‌دهند. روایت‌ها ریتمی زیستی و درونی دارند، به شکلی که کشمکش و تعلیق معمول فرم‌های کلاسیک و سنتی، نقشی در روند داستان‌ها ایفا نمی‌کند. زمان روایی در هر دو اثر غایب است و اساس وقوع رویدادها، علّی و زنجیره‌وار و بر اساس منطق بیرونی نیست. در تابستان همان‌سال، به‌وضوح و به‌عمد بخش‌هایی از روایت‌ها حذف شده، با پرش‌ها و جهش‌هایی روبه‌رو هستیم. غالباً گرهی در چیدمان رخدادها وجود ندارد و روایت از جایی آغاز می‌شود که گره گشوده شده است؛ مانند «داستان هار»، یا از بین رفته است؛ مثل تابستان همان‌سال، و یا دیگر ارزش ایجاد کشمکش ندارد؛ مانند «داستان تنهایی». در حقیقت، در ساختار کلی، با قابی بزرگ مواجه هستیم که همان ایدهٔ مرکزی مجموعه است و هشت قاب کوچکتر را در بر گرفته‌است. در مد و مه، نیز با زندگی‌هایی روبه‌رو هستیم که زمان آن را تباه ساخته‌است. بنابراین، اجزاء و قاب‌ها در مد و مه نیز با ریتمی زیستی به یکدیگر پیوند خورده‌اند. هر دو اثر به دنبال نظم و تحرکی سازمانی (Dynamic Organization)، نظام‌مند و غیر پی‌رفتی (Sequence)، وحدتی برآمده از هم‌نوایی قطعات را پدید آورده‌اند. به تعبیری، ایده و اندیشه در هر دو اثر، در نهایت، بدل به ساختار اصلی می‌شوند. ساختاری که به جای نظم علت و معلولی، از ریتم و الگو پیروی می‌کند و دچار پرش، حذف و شکست در روایت‌هاست و با فقدان سنتز روبه‌رو می‌باشد. در اقتباس نمایشی، از رمان‌های مرکّب و چرخهٔ داستان‌های کوتاه، بهره جستن از فرم‌های باز و ترکیبی از تحرک‌های عمودی و افقی، می‌تواند با خلق فرم‌های هندسی، ما را به ایده‌های نو و نیز مفهومی از تئاتر روایی نزدیک کند.

جدول ۴: مقایسه ویژگی‌های دو اثر

عناصر	تابستان همان‌سال	مد و مه
مکان	در گردش و مشترک میان کافه گاراگین، بارانداز، خانهٔ ژنی	ثابت: خانه
زمان	غیبت زمان: بی‌زمان	رویدادها غیرزنجیره‌ای: بی‌زمان
شخصیت	مشترک در داستان‌ها	متغیر، به جز پاسبان و راوی
زبان	عنصر اصلی: دیالوگ	عنصر اصلی: روایت، تداعی
ایده	فقر و تنهایی	فقر و جهل فرهنگی
سبک	داستان‌ها هم را دلِ خود کامل می‌کنند: الگو	داستان‌ها مستقل از هم هستند: ریتم

نتیجهٔ بررسی و تحلیل دو اثر و مقایسهٔ آن با نظریه‌های الگو در این پژوهش نشان می‌دهد که ساختار و فرم۱ در نمایش با وضوح انکارناپذیری، متکی به فن و تکنیک است، تا با کمک آن امکانی فراهم شود که نمایشنامه‌نویس بخش‌ها و قطعه‌های گزینش‌شده را به یکدیگر و به کل، پیوند دهد و ایدهٔ مرکزین متن را در کانون توجه قرار دهد. با این همه، شواهد نشان می‌دهد که در اقتباس از ادبیات روایی، تنها شناخت نمایشنامه‌نویس از روایت و ساختار دراماتیک و نیز تسلط بر تکنیک و فنون نگارش درام کفایت نمی‌کند. نمایشنامه، گسترش نهایی ایده، از طریق کاوش

خلاقانه در مفاهیم ذهنی است. ایده یا همان اندیشه ما را متوجه پیچیدگی‌های میان زبان مفهومی و تجارب بشری می‌گرداند. ازاین‌رو، شناخت پیچیدگی‌های زبان از ضرورت‌های انکارناپذیر درام‌نویس است، تا به کمک آن و به مدد تکنیک و فنون بازنمایی، مفاهیم ذهنی را، از دلِ ادبیات روایی به ساختاری نمایشی درآورد.

پی‌نوشت

۱. سام اسمایلی در کتابِ خود با عنوانِ *Playwriting*، در فصل ساختارهای نوین نمایشنامه‌نویسی، تفاوت میان ساختار و فرم را این گونه شرح می‌دهد: ساختار، نظم درونی متن است که از پیوند میان عناصر روایی پدید می‌آید، حال آنکه فرم یا شکل، چیدمان یا شکل ظاهری ساختمان متن است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۷)، از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ هفدهم، تهران، مرکز

اوکانر، فرانک (۱۳۸۱)، صدای تنها، ترجمهٔ شهلا فیلسوفی، تهران، اشاره.

پورتر ابوت، اچ. (۱۳۹۷)، سواد روایت، ترجمهٔ رویا پورآذر، نیما م. اشرفی، چاپ سوم، تهران، اطراف.

تقوایی، ناصر (۱۳۴۸)، تابستان همان‌سال، تهران، لوح.

داوس، س. و. (۱۳۸۲)، درام، فیروزه مهاجر، چاپ دوم، تهران، مرکز.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۶)، ارسطو و فن شعر، چاپ دهم، تهران، امیرکبیر.

فیستر، مانفرد (۱۳۹۵)، نظریه و تحلیل درام، مهدی نصرالّه‌زاده، چاپ دوم، تهران، مینوی خرد.

گلستان، ابراهیم (۱۳۴۸)، مد و مه، تهران، روزن.

مکی، ابراهیم (۱۳۹۵)، شناخت عوامل نمایش، چاپ یازدهم، تهران، سروش.

هاچن، لیندا (۱۳۹۷)، نظریه‌ای در باب اقتباس، ترجمهٔ مهسا خداکرمی، تهران، مرکز.

Dunn, Maggie & Ann Morris (1995), *THE COMPOSIT NOVEL*: The short Story Cycle in Transition, New York: Maxwell Macmillan Canada.

Frye, Northrop (2000), *Anatomy of Criticism*, Four Essay, With a Foreword by Harold Bloom, First Princeton Paperback Edition. 1971, By Princeton University Press.

Smiley, Sam (2005), *Playwriting*, The Structur Of Action, USA: Yale University.