بازآفرینی ادبیات داستانی ایران در ادبیات دراماتیک جهان با نگاه ویژه به قاضی حمص، دیوان بلخ و دُلُپاتس (سندباد نامه) در تاجر ونیزی ویلیام شکسپیر

محمدرضا شهبازی | استادیار گروه هنرهای نمایشی ، دانشگاه‌آزاداسلامی واحد بوشهر

سمیه آورند | دانشجوی دکتری زبان و ادبیات‌فارسی ، دانشگاه‌آزاداسلامی واحد بوشهر

Archive of SID

www.SID.ir

چکیده

ادبیات کلاسیک ایران درطول سالیان و قرن‌های متوالی، باعث تحول در ادبیات جهانی شده و همواره ازسوی بسیاری از نویسندگان در سطح جهانی مورد استقبال و اقتباس قرار گرفته است. بنابر نظریه بینامتنی، متون نه‌تنها از گذشته خود جدا نیستند بلکه با مناسبات فرهنگی و ادبی گذشته نیز درگیرند. به‌عبارت دیگر متن در خلأ به‌وجود نمی‌آید بلکه آن را در درون‌یک متن بزرگ‌تر مطالعه می‌کنیم. دراین‌راستا بررسی ادبیات داستانی ایران در ادبیات دراماتیک جهان، جایگاه الگوپذیری از ساختار و محتوا را مطرح کرده است. حال با توجه به قدمت تاریخی و تمدنی ادبیات داستانی ایران، در این پژوهش، نقش ادبیات داستانی ایران بر تفکر و شیوه پرداخت شکسپیر در تاجر ونیزی و تأثیر بر او بررسی شده است. این پژوهش به روش توصیفی کیفی و تحلیل محتوا صورت گرفته و یافته‌هایش حاکی از آن است که **تاجر ونیزی** اثری از ویلیام شکسپیر نوعی اقتباس و بازآفرینی از داستان **قاضی حمص** یا همان **دیوان بلخ**، از داستان‌های شفاهی ایران، بوده که بعدها توسط صبحی مهتدی مکتوب شده است.

واژگان‌کلیدی:

بازآفرینی، ادبیات داستانی ایران، ادبیات دراماتیک جهان، **تاجر ونیزی**، **قاضی حمص**، بینامتنیت

Archive of SID

www.SID.ir

۱. مقدمه

ادبیات فارسی همواره ظرفیت‌های داستانی ارزشمندی را برای اقتباس نمایشی و بازآفرینی در خود داشته و این قابلیت‌ها گه‌گاه، به‌خوبی در آثار نمایشی بازتاب یافته‌اند. اصولاً "یکی از روش‌های آفرینش و خلق آثار ادبی و هنری، بازآفرینی است. بدین معنا که نویسنده و هنرمند از آثار دیگران چه کهن، چه معاصر، الهام می‌گیرد و به خلق اثر جدیدی می‌پردازد. عمده‌ترین کار در این روش تغییر موضوع و برهم‌زدن چارچوب موضوعی اثر قبلی است" (پایور، ۱۳۸۸: ۵).

با این تعریف شاید بتوان اقتباس و بازآفرینی را یکی دانست. "اقتباس به معنی گرفتن آتش است؛ چراکه مصدر است از واژه‌ی عربی قبس به معنای آتش‌پاره‌ی گرفته‌شده و نیز در معنای گرفتن روشنایی، علم آموختن از کسی، از کسی فایده و دانش گرفتن آمده است" (دهخدا، ذیل ماده اقتباس). یا در تعریفی دیگر، اقتباس یعنی "فراگرفتن، اخذکردن، آموختن و فایده‌گرفتن از کسی، همچنین گرفتن مطلب از کتاب یا رساله‌ای با تصرف و تلخیص" (معین؛ ذیل اقتباس).

بازآفرینی و اقتباس، می‌تواند برگردان شعر یا متن کهن به زبان روز با تغییر در متن و محتوا باشد. ازطرفی تغییر ماهیت شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، توصیف‌ها، زبان و لحن از عناصر مهم بازآفرینی و اقتباس است. به‌یک‌معنا، بازآفرینی و اقتباس، انتخابی هوشمندانه از متنی کهن برای نگرشی نو به جهان آن متن است و ازجمله ویژگی‌های آن می‌توان به تخیل خلاق، استقلال و تازگی، ساختارشکنی در محتوا و شکل و هم‌چنین خلق اثری نو مبتنی بر پیشینه‌های متون ادبی و ارزش‌های آن، اشاره کرد.

در این تحقیق، اقتباس‌های احتمالی صورت‌گرفته از آثار ایرانی در دیگر آثار، با نگاه ویژه به **دیوان بلخ، دلپاتس و قاضی حمص در تاجر ونیزی** بررسی می‌شود. یعنی پژوهشگر تلاش می‌کند تا به این سؤالات پاسخ دهد:

۱. آیا آثار ادبی- داستانی ایران، در ادبیات داستانی اروپا، اقتباس و الگوبرداری مستقیم و یا غیرمستقیم شده است؟

۲. شکسپیر به صورت ناخودآگاه و یا با دقت در متن‌ها به شباهت داستانی در تمدن غربی و اسلامی دست یافته است؟

بحث و بررسی

۲. بینامتنیت

"بینامتنیت که با ریشه ترویج و در قالب اصطلاح Intertextuality مطرح گردید" (البقاعی، ۱۹۹۸: ۳۸)، "نخستین‌بار به وسیله ژولیا کریستوا[1] متن‌های موجود را کاشی‌کاری و اقتباس از متون پیشین دانسته است" (البقاعی، ۱۹۹۸: ۳۳). هم‌چنین "نظریه برداشت‌شده از نظریه میخائیل باختین[2] که در قالب گفت‌وگو طرح شد و در متن به صورت نوشتاری ازسوی کریستوا نظریه‌پردازی شد، در

Archive of SID
www.SID.ir

عنصر روایی متلاشی‌شدن عناصر رمانتیک از طریق تحول نظام گفتاری صورت می‌پذیرد؛ بنابراین تحولات نظام گفتاری از طریق ارتباط میان قهرمانان داستان‌ها در دوره معاصر تحلیل شده و به صورت واقعیت در جامعه بازتاب می‌یابد"(الباختین، ۱۹۸۷: ۹).

صورت‌گرایان روس برداشت‌های نظری و ظاهری را در این نظریه مطرح کردند. با ادامه نظریه‌پردازی‌ها رولان بارت[۳] برداشت ساختار و محتوایی و علاقمندی نسبت به شخصیت‌ها را برگرفته از عنصر لذت معرفی می‌نماید" (بارت: ۹ تا ۱۵). با پیشرفت نظریه‌پردازی هرمونوتیک، تغییر و تأویل متن به مرحله جدیدی وارد می شود. تا جایی که شباهت‌ها در جهان تابع قانون و نظم متن، مکش‌هایی از متون دیگر هستند و آن‌چه اهمیت دارد اصالت فرهنگی و تمدنی و تناسب میان تفکر و محیط پیرامونی است.

"در ادبیات تطبیقی واکاوی شباهت‌ها از طریق تأثیرگذاری و تأثیرپذیری تبیین می‌شود. از این جهت، عوامل مهم همزمانی مؤلفان و یا نظریه‌پردازان و همچنین انتصاب دو اثر به دو زبان متفاوت، به عنوان زبان رسمی یک تمدن، مبنای تأثیرگذاری و تأثیرپذیری قرار می‌گیرد» (عبّود، ۱۹۹۶: ۱۳). «در نقطه مقابل ادبیات تطبیقی با دیدگاه فرانسوی مبنای بررسی‌های خود را به بیان مشترکات میان دو زبان، فارغ از ابعاد زمان می‌پردازد" (عبّود، ۱۹۹۶: ۱۸). این مسئله دیدگاه نظریه‌پردازان را به عرصه‌های وسیع زبانی کشانده و جلوه‌ای از همسان‌پنداری در زبان‌ها را تأکید و تأیید می‌نماید. اما آن‌چه باعث برتری یک زبان بر دیگر زبان‌ها می‌شود، تفکر و حرکت به سمت شخصیت‌پردازی است.

۱-۲. بینامتنیت در داستان‌ها

"داستان‌ها در بافت و ساختار خود تابع ایده‌پردازی مؤلف می‌باشند و ما در هر داستان شاهد نوعی از برداشت محتوایی و ساختاری در طرح و پیرنگ هستیم؛ که پیوند عقلانی میان رویدادها را به وجود می‌آورد" (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۴). "داستانهای شرقی که از طرق مختلف ارتباطی و گفتگو مخصوصاً جاده ابریشم که راه ارتباطی میان شرق و غرب بوده است به طرح داستان خود می‌پردازد" (مینوی، ۱۳۴۶: ۱۱۵). "اگرچه دلیل شیفتگی ممالک شرقی نسبت به فرهنگ و تمدن غرب در ریشه‌یابی اصول اولیه داستانها و شخصیت‌پردازی‌ها به خصوص روند داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی با نوعی از غفلت به داستان‌های شکسپیر نگاه کرده‌اند.

این مسئله در ارائه الگوهای کلی به مخاطب جذابیت فرهنگ غرب را در اصالت تمدن شرق به دست فراموشی سپرده است" (العید، ۱۹۸۶: ۲۱). تا جایی‌که شکسپیر را در تمام ابعاد ظاهری و محتوایی، نویسنده‌ای نوآور و نوشته‌هایش را به دور از اقتباس دانسته‌اند.

"از آنجا که قدمت ممالک شرقی نسبت به ممالک غربی بیشتر بوده است تصادفی‌نبودن شباهت داستان‌پردازی در دوره تدوین از قرن یازدهم تا شانزدهم میلادی را در ذهن ما قابل بررسی می‌سازد"(الشارونی، ۱۹۸۹: ۱۱).

Archive of SID
www.SID.ir

۲-۲. اقتباس

اقتباس تبدیل انرژی از یک فرم به فرم دیگری است و به معنی تقلید صرف نیست. مهم‌ترین اصل در اقتباس، ناب‌بودن و قابل‌تبدیل بودن موضوع است. یکی از کاربردهای مهم اقتباس در ادبیات دراماتیک است. شاید بتوان گفت که دراماتیک بودن یک داستان و کنش آن می‌تواند عاملی برای ترغیب و تشویق یک نویسنده شود تا یک داستان ادبی را به نمایشنامه مبدل سازد. دراین میان جذابیت و قابلیت‌های نهفته در متن اثر بسیار حایزاهمیت می‌نمایند و باید حتی‌الامکان در تبدیل آن‌ها صادق بود و در ماهیتشان تغییری به وجود نیاورد. گاه ممکن است اقتباس ادبی از اقلیم و فرهنگی به سرزمین و تمدنی دیگر وارد شود و مردمی با آداب‌ورسوم خاص مورد توجه مردمی با باور و عقایدی متفاوت قرار گیرند. دراین‌میان سهم نویسنده اقتباس‌گر بسیار تأثیرگذار است. "به گفته باختین زبان رمان گفت‌وشنودی و چند زبانی است و به معنای دقیق کلمه عرصه مبارزه است تا گفته‌های تک معنا و تک‌گویانه‌ای را که مشخصه‌ی زبان رسمی و تمرکزیافته است شکست دهد یا دستِ‌کم تقلید نقضی‌های آن باشد" (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۹۰).

"بینامتنیت دو کانون دارد: از یک‌سو، توجه را به اهمیت متون پیشین جلب کرده و یادآوری می‌کند که استقلال متون، مفهومی گمراه‌کننده است و همچنین معناداری یک اثر، تنها به این دلیل میسر است که قبلاً متون خاصی نوشته شده‌اند» (کالر، ۱۳۸۸: ۱۹۲).

بر اساس این تعاریف می‌توان ادعا کرد که اقتباس نوعی همسان‌سازی خط اصلی داستان اثر در کشور مبدأ بافرهنگ کشور مقصد است؛ اما بینامتنیت تعریفی پیچیده‌تر دارد. در یک حرکت بینامتنی نویسنده دوم روح اثر نخستین را به تقید خود درمی‌آورد. در بینامتنیت گاه پیرنگ یک اثر می‌تواند مورداستفاده باشد؛ اما در اقتباس وفاداری به اثر اولیه بیشتر است. شاید از همین رواست که بینامتنیت را نظریه‌پردازانی به‌کار می‌گیرند که دارای انگاره‌های انتقادی بوده‌اند.

۲-۳. انواع اقتباس

سه نوع اقتباس در ادبیات به‌ویژه در ادبیات دراماتیک وجود دارد:

- آزاد
- وفادار
- لفظ‌به‌لفظ

البته بسیاری از انواع اقتباس نیز وجود دارد که بینابین این موارد قرار می‌گیرد و این دسته‌بندی حاضر جنبه قراردادی دارد.

- اقتباس آزاد

عموماً یک ایده، یک موقعیت یا یک شخصیت را از منبع ادبی می‌گیرند و آن را به‌گونه‌ای مستقل می‌پرورانند.

- اقتباس وفادار

Archive of SID
www.SID.ir

در این نوع سعی بر آن است که با حفظ روح اثر اصلی تاحدممکن، منبع ادبی را در قالب ادبیات دراماتیک بازآفرینی کند.

●اقتباس لفظ به لفظ

که منحصر به اقتباس از نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه هستند و سازندگان آن‌ها، تمایل شدیدی به حفظ حیات همه کلیات و جزییات اثر ادبی در فیلم خود دارند (شهبا و همکاران، ۱۳۹۱).

۲-۴. متون ادبی منبع بزرگی برای بازآفرینی و اقتباس

متون ادبی به عنوان متون کلاسیک یا رسمی شناخته می‌شوند. متونی که به‌نثرونظم و در قالب‌های مختلف نوشته شده‌اند و از نظر زمان‌بندی تاریخی متعلق به گذشته‌اند؛ این گذشته در کشورهای مختلف متفاوت است. بعضی قدمت چندین‌هزارساله دارند و بعضی بیش از دو سه قرن تاریخ ندارند. اما این قدمت کم یا زیاد، تأییدی بر متن‌بودن آن‌ها نیست. تمام نوشته‌های گذشته متون ادبی نیستند، زیرا زبان رایج گفتاری و نوشتاری مردم متفاوت است و بیش‌تر مبتنی بر اصول نگارشی و دستور زبان و نیز آرایه‌های ادبی مانند تشبیه، استعاره کنایه، ابهام، ایهام، نمادها و نشانه‌ها و بالاخره لغات مشکل و فراموش‌شده استوار است. ویژگی دیگر متون ادبی موضوع و محتوای این متون است که متناسب با شرایط ذهنی و تاریخی آفریننده متن بیان شده‌اند.

شاهنامه فردوسی یکی از نمونه‌های شاخص و برجسته متون ادبی کهن ایران است که به دلیل ارزش‌های ادبی و نیز بن‌مایه‌های اساطیری و تاریخی و ارزش‌های فرهنگی و اخلاقی بسیاری که آفریننده‌ی آن در هنگام نگارش به‌کار برده، تاکنون دستمایه‌ی آفرینش‌های نوشتاری دیگر قرار گرفته است. این آفرینش‌ها به‌صورت بازآفرینی و اقتباس، بازنویسی متعهد به متن از نظر محتوی، بازآفرینی آزاد در قالب رمان، نمایشنامه و فیلم است. فردوسی، **شاهنامه** را با هدف زنده‌کردن روح و هویت ایران سروده است. شرایط تاریخی و اجتماعی و ادبی و اندیشگی زمانه فردوسی، این اندیشه را در ذهن او پرورانده که باید اثری خلق کند که موضوع‌های متفاوتی از آن بتراود و پیوسته در زایش تفکرهای نوبه‌نو باشد. خلق **شاهنامه** به‌تعبیری بازآفرینی است. این بازآفرینی، بازآفرینی از آثار منثور و شفاهی گذشتگان است. **شاهنامه** حوزه بازآفرینی دیگر نیز داشته است و آن حوزه‌ی تصویرآفرینی‌های خیال‌انگیز متن است که نقاشان و نگارگرها را چنان مجذوب کرده است که تابلوهای هنرمندانه‌ی خود را به **شاهنامه** اختصاص داده‌اند. در این حوزه نیز نقاشان مردمی، سبکی خاص با عنوان خیالی‌نگاری یا نقاشی قهوه‌خانه‌ای ابداع کرده‌اند (شکرانه: ۱۳۹۲).

۲-۵ نمایش و نمایشنامه

"واژه دراماتیک به هر چیزی می‌گویند که به تئاتر اطلاق می‌شود و مراد از عناصر دراماتیک ادبیات داستانی، عناصری است که اثر ادبی را جالب‌توجه، مهیج، متحرک و نمایشی می‌سازد. اصلی‌ترین تفاوت یک اثر دراماتیک با یک اثر غیر دراماتیک را در نمایی و تصویری‌بودن، داشتن حرکات و وجود عناصر داستان در اثر موردنظر می‌دانیم؛ به‌عبارت‌دیگر، عناصری که به خواننده یاری دهد تا

Archive of SID
www.SID.ir

شخصیت‌ها و وقایع و... را آن‌گونه که هست در ذهن خود مجسم سازد" (حنیف، ۱۳۸۴: ۱۲).

هر متن ادبی را نمی‌توان به‌عنوان متن نمایشی شناخت و آن را بر روی صحنه اجرا کرد. متن نمایشی دارای ویژگی‌های خاصی است که نمایش‌نویس در نگارش بدان توجه داشته است. وقتی اثری را دارای عناصر دراماتیک می‌دانیم که خصوصیات یک اثر نمایشی را در خود داشته باشد. مثلاً داستان موردنظر باید دارای یک یا چند شخصیت به‌صورت قهرمان و ضدقهرمان و یک‌زمان تاریخی مشخص باشد. ازطرفی داشتن یک مکان جغرافیایی خاص، زمینه‌های ظهور بحران، کشمکش، تعلیق، گره‌افکنی، گره‌گشایی و درون‌مایه‌ی مناسب هم از دیگر خصوصیات یک اثر دراماتیک است.

برای تبدیل یک داستان به نمایشنامه باید به عناصر نمایشی و حتی تعریف‌های مختلفی که از نمایشنامه ارائه‌شده است، توجه داشت. نویسنده‌ای که می‌خواهد یک اثر داستانی را به نمایشنامه تبدیل کند در گام اول باید هم نمایش را خوب بشناسد و هم‌داستان را. او متنی کهن از متون ادبی شامل نظم‌ونثر و نیز متون تاریخی، فلسفی، عرفانی، دینی را برمی‌گزیند. با متن ارتباط برقرار می‌کند و قصه‌ی متن و عناصر این قصه را شناسایی می‌کند. بدون تسلط بر شناخت قصه متن، بازآفرینی و اقتباس او ضعیف خواهد بود. سپس به‌دقت متن را ازنظر مضمون و محتوی واکاوی می‌کند. با لایه‌های اندیشه در متن آشنا می‌شود. مهم‌ترین این لایه‌ها، نشانه‌ها و نمادهای متن است. زیرا متن ماندگار با استفاده از این نمادها و نشانه‌ها که ریشه در باورها و سنت‌ها و عقاید دارند و بخشی از خاطره‌های ازلی انسان‌ها هستند، ماندگار شده‌اند و درگذر سال‌ها، نسل‌به‌نسل این متون را خوانده‌اند. هم‌چنین نویسنده باید فضا و مناسبات فرهنگی و نیازهای روز جامعه را درنظر بگیرد. درمجموع، ضمن وفاداری به متن اولیه، قصه خود را پیدا می‌کند و با قصه، زاویه دید و فضایی که در ذهن دارد، بازآفرینی و اقتباس را آغاز می‌کند. آزادگذاشتن ذهن در فرایند بازآفرینی و اقتباس باعث به وجود آمدن خلاقیت هنری می‌شود. در چنین فرایندی است که ذهن هنرمند بازآفرین فرصت دارد تا از یک مضمون به مضمون دیگر اتکا کند.

"در اقتباس و بازآفرینی از آثار ادبی و نمایشی‌کردن آن‌ها باید به تمام عناصر و اجزای تشکیل‌دهنده نمایش واقف بود و القای حس‌های مختلف شخصیت‌ها و کشمکش‌های درونی را در جای‌جای کار از ابتدا مدنظر قرار داد. اگر این موضوع روند درست خود را پیدا کند، اثر نمایشی به‌اندازه اثر ادبی جذاب و گاه حتی اثرگذارتر خواهد شد. بهترین روش برای آموزش فن اقتباس، بررسی ریزه‌کاری‌ها و ظرایف اقتباس در عمل است". (بلاند، ۱۳۸۴: ۱۰)

"سرزمین کهن و پهناور ایران از دیرباز همچون پلی تمدن‌های باختری و خاوری را به یکدیگر پیوند داده و به سبب همین جایگاه جغرافیایی، نه‌تنها مرکز بازرگانی، بلکه جایگاه دادوستد فرهنگ‌ها و تمدن‌های گوناگون نیز بوده است. تاریخ این سرزمین، پیوندی ژرف با تاریخ تمدن‌های انسانی در گذرگاه پیشرفت، راه یکسانی پیموده‌اند" (محمدی و قایینی،۱۳۹۰: ۳). جاده‌ی ابریشم

Archive of SID
www.SID.ir

یکی از عمده‌ترین راه‌های تبادل فرهنگی و اقتصادی ایران با جهان بوده است و همیشه تجار علاوه‌بر جنس‌های سرزمین خود، فرهنگ کشورشان را نیز وارد و اجناس ایرانی را با فرهنگ غنی آن تحفه می‌بردند. گاه حتی داستان‌ها و قصه‌های کشورها که بیشتر مایه‌ی عبرت و سرگرمی بود نیز مانند کالا مبادله می‌شد. داستان‌هایی که به‌طبع در جامعه پربسامدتر بودند و کاربرد بیشتری داشتند، سریع‌تر و کامل‌تر منتقل می‌شدند.

در این‌بین داستان‌های مشابهی است با عناوین **قاضی حمص، دیوان بلخ، طلبکار قسی‌القلب** که به نظر می‌رسد در خلق نمایشنامه **تاجر ونیزی** الگوی اصلی برای شکسپیر بزرگ بوده است. به‌نظر می‌رسد که این داستان، از دوران کهن به‌جا مانده و دست‌کم در ایران چنان سینه‌به‌سینه گشته تا به عصر امروز رسیده و به‌صورت مکتوب درآمده است. مردم، از این داستان ضرب‌المثل‌ها، کنایه‌ها و عبرت‌ها استخراج کرده‌اند و بارهاوبارها در زندگی روزمره از آن استفاده کرده و می‌کنند. صبحی مهتدی در مقدمه داستان **دیوان بلخ** درباره ریشه این داستان می‌گوید:

"داستان **قاضی بلخ** و دیوان آن لااقل قبل از قرن ششم هجری در میان مردم ایران شهرت داشته است. برای تأیید این گفته می‌توان این بیت خاقانی را شاهد گرفت:

این مگر آن حکم باژگونه بلخ است آری بلخ است روستای سپاهان

و یا این بیت عامیانه که غالباً بر زبان مردم جاری است:

گنه کرد در بلخ آهنگری به ششتر زنی گردن مسگری

و دیگر این عبارت **قاضی بلخ** که می‌گفته است: هیچ‌کس زورش به من نمی‌رسد ولو امیر غزنوی باشد تقریباً صریح است که او معاصر با غزنویان مخصوصاً امرای مقتدر آن سلسله مانند سبکتکین و پسرش محمود بوده است و اگر این استنباط صحیح باشد عصر **قاضی بلخ** مقارن می‌شود با اوقاتی که بلخ را غزنویان در تصرف داشته‌اند.

اشارات دیگری که در این داستان مذکور است بخصوص اعلام تاریخی و جغرافیایی مانند کوی نوبهاران و اسامی دروازه‌های بلخ و طیفور و مهرک و ابوالقاسم غلچه و رجبک و شهر آشوب و زیتون و... همه می‌فهماند که اساس این داستان بسیار قدیمی است اما آنچه حائز اهمیت است، آن است که این داستان هم پس از گذشت زمان زیادی از ساخته‌شدن و سینه‌به‌سینه نقل شدنش به دست نویسنده رسیده و لاشک بدون تغییر و تحریف نمانده است" (مهتدی، ۱۳۸۷: ۹۶۵).

۶-۲. دیوان بلخ

مهرک پسری است که بعد از فوت پدرش مبلغی از دوست پدر که شخص یهودی است قرض می‌کند و طی آن قراردادی امضا می‌کند که اگر پول را دیرتر از موعدمقرر بازگرداند یک رطل از بدن او بریده شود. ازقضا مهرک پول را در موعدمقرر به شخص یهودی نمی‌رساند و مرد یهودی برای ادای شرط خود با مهرک نزد قاضی بلخ می‌روند که در قضاوت برعکس و عجیب‌و غرب رأی صادر می‌کند. درنهایت با رأی این قاضی مرد یهودی بدهکار مهرک نیز می‌شود و اموال خود را به

Archive of SID
www.SID.ir

او می‌بخشد (مهتدی،۱۳۸۷: ۹۶۵)

قصه‌های فرهنگ‌عامه بافتی ساده دارند. شخصیت‌ها به‌طورمطلق خوب یا بد زیرک یا ابله درست‌کار یا فریب‌کار و... توصیف‌شده‌اند. شخصیت‌ها در قطب مخالف یا مقابل یکدیگر قرارگرفته‌اند و ازاین‌رو خواننده و شنونده می‌داند که باید کدام را بپسندد و یا نپسندد. با چه‌کسی همدردی کند و از کدام بیزار باشد (پولادی، ۱۳۸۷: ۲۱۳). **دیوان بلخ** نیز همان‌طور که قبلاً اشاره شد، داستانی است شفاهی که بعد طی عمری طولانی در عصر حاضر، توسط صبحی مهتدی به رشته تحریر درآمده است. قصه‌پردازی در این داستان هنرمندانه است و رویدادهای گوناگون جذاب به تصویر کشیده شده‌اند.

در این داستان مهرک و قاضی شخصیت اصلی را بر عهده‌دارند و حوادث هیجان‌انگیز، این داستان را رقم می‌زنند. شخصیت‌پردازی در این داستان بسیار ضعیف است. اگرچه در بعضی مواقع نویسنده با توصیف حالات و رفتارهای اشخاص به پردازش شخصیت آن‌ها می‌پردازد اما نه به مقصود شخصیت‌پردازی، بلکه برای درک بهتر وضعیت موجود اشخاص در داستان. دیوان بلخ یک داستان حادثه‌محور است و بعد از اتمام یک حادثه، حادثه‌ای دیگر درراه است؛ اما داستان موردنظر تنها قسمتی از داستان اصلی **دیوان بلخ** است. گفت‌وگوها در این داستان کوتاه و تنها در بعضی موارد بلند می‌شود؛ اما چون عنصر پیش‌برنده داستان گفت‌وگو است تاحدودزیادی به نمایشنامه نزدیک می‌شود. مکان‌وزمان نیز در این داستان بسیار ملموس و واقعی است.

۷-۲. قاضی حمص

داستان دیگری که شباهت بسیار به این قسمت از **دیوان بلخ** دارد قصه‌ی قاضی حمص است که در کتاب **جوامع الحکایات و زهر الربیع** (در سال ۱۵۶ق) آمده است. "در این داستان مردی فقیر مبلغی از شخصی یهودی طلب می‌کند که به ازای دریافت پول قراردادی با یهودی می‌بندد. مرد یهودی که به زن فقیر چشم دارد شرط می‌کند چنانچه پول را در موعد مقرر پس ندهد یک رطل از بدن او جدا می‌شود و داستان مانند داستان حکایت دیوان بلخ ادامه می‌یابد" (إیفانز، ۱۹۹۹).

قاضی حمص در تعریف امروزی یک حکایت است. البته حکایتی که عناصر داستانی را به‌راحتی می‌توان در آن مشاهده کرد. لازم‌به‌ذکر است که یکی از ویژگی‌های آثار بزرگان ادب و اندیشه، این است که افق دیدشان فراتر از مرز دانسته‌های زمانه‌ی خود است؛ یعنی حکایت‌ها و اشعار و آثار ازلحاظ شیوه‌ی نگرش به انسان و جهان، بلکه ازلحاظ شیوه‌ی بیان و به‌کارگیری فنون و شگردهای ادبی نیز از محدوده‌ی زمانه‌ی خود فراتر رفته است. مثلاً همین حکایت **قاضی حمص**، حکایتی که از لحاظ فرم و به‌کارگیری فنون ادبی به شیوه‌ی شگفت، امروزی می‌نماید.

گرچه داستان کوتاه نسبت به دیگر انواع ادبی جوان‌تر به‌حساب می‌آید و درواقع سرآغاز آن را اواخر قرن نوزدهم می‌دانند، اما در حکایت **قاضی حمص** که قرن‌ها قبل از شکل‌گیری داستان نوشته‌شده است تقریباً تمام عناصر تشکیل‌دهنده‌ی داستان‌های امروزی به شیوه‌ای مؤثر به‌کار

Archive of SID
www.SID.ir

گرفته‌شده‌اند. حکایت **قاضی حمص** تمام عناصر داستان ازجمله گره‌افکنی، تعلیق، نقطه‌ی اوج، نقطه‌ی فرود، کشمکش و شخصیت‌پردازی را در خود دارد. افزون‌براین، داستان از یک پیرنگ مستحکم نیز برخوردار است.

مخاطب قصه خواننده‌ای عام و معمولی است، اما خالق اثر با دست‌مایه قرار دادن دو موضوع که در تمام دوران نزد خوانندگان جذابیت دارند، یعنی عشق و عدالت و چیدمان استادانه‌ی حوادث داستان و نیز ایجاد تعلیق، موفق می‌شود داستانی حادثه‌ای و هیجان‌انگیز که موردپسند عامه‌ی مردم است، خلق کند. شخصیت‌پردازی در این قصه با توجه به مجال کم خالق اثر و تمرکزش برای بیان داستان و انتقال نکته‌ی اخلاقی و اجتماعی، به‌خوبی صورت نگرفته که البته در حکایت و قصه این امر طبیعی به‌نظر می‌رسد.

گره‌افکنی کار شاید از زمانی آغاز بشود که فرد مسلمان حاضر می‌شود آن عهدنامه را امضا کند؛ و حتی کشش و جذابیت قصه نیز از همین‌جا آغاز می‌شود چراکه مخاطب در پی آن است تا بداند برای مرد مسلمان چه اتفاقی می‌افتد. نکته مهم در این قصه، شرطی است که فرد طلبکار بین خود و فرد مسلمان می‌گذارد. شاید بتوان چنین گفت که مخاطب با این شرط تخم تنفر در دلش نسبت به فرد طلبکار کاشته می‌شود. در **قاضی حمص** با به‌کارگیری مؤثر شگردها و فنون قصه‌گویی، اثری جذاب خلق شده که حاوی پیامی ژرف است.

۸-۲. دُلُپاتس (سندباد نامه)

در میان روایات مختلف این قصه، **طلبکار قسی‌القلب** در السنه اروپایی ظاهراً روایتی که از همه قدیمی‌تر قصه‌ایست که در **دلپاتس** آمده است (۱۲۰۰میلادی). **دلپاتس** نسخه دیگری از **سندباد نامه** به زبان عبری است. از آن‌جا که **سندباد نامه** مانند **کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه و هزارویکشب** دارای داستان‌ها و حوادث مختلف است پس می‌توان چنین برداشت کرد که داستان **طلبکار قسی‌القلب** که در نسخه **دلپاتس** آمده نیز، یکی از داستان‌های فرعی ضمن یک داستان اصلی است. در این حکایت صحبت از تاجر بزرگی است که تمام اموالش بعد از مرگ به دخترش می‌رسد و از آنجاکه این دختر خواستگاران فراوان دارد آزمونی برگزار می‌کند تا هرکس در این آزمون موفق شود به همسری او درآید. در بین شرکت‌کنندگان شخصی است که برای اولین‌بار تمام دارایی‌اش را می‌دهد تا در آزمون شرکت کند اما به خاطر جادویی که دختر به‌کار می‌برد شکست می‌خورد. پسر متوجه سحر دختر می‌شود و پولی طلب می‌کند که به خاطر دریافت آن پول قرارداد ننگینی امضا می‌کند و داستان مانند دیگر حکایت‌ها ادامه می‌یابد (مینوی، ۱۳۴۶).

حکایت نوعی از داستان کوتاه است که در آن درس یا نکته اخلاقی به خواننده منتقل می‌شود و معمولاً این درس یا نکته در انتهای حکایت مشخص می‌شود. شخصیت‌های یک حکایت ممکن است افراد، حیوانات یا اشیای بی‌جان باشند.

حکایت **طلبکار قسی‌القلب** که ضمن یک داستان اصلی است و نویسنده آن نتوانسته آن را مانند

Archive of SID
www.SID.ir

حکایت **قاضی حمص** به‌خوبی بپرورد و تنها به روایت داستان می‌پردازد. البته شاید بتوان گفت که چون این حکایت در لابه‌لای یک داستان اصلی مطرح می‌شود، گوینده حکایت در فرصتی کم مجبور است برای دفاع از خود این حکایت را بیان کند. بنابراین او ترجیح می‌دهد تا زیاد به حاشیه نرود و به اصل حکایت و بیان نکته اخلاقی که موردنظرش است، بپردازد. درعین‌حال تعریفی که از حکایت بیان می‌شود نیز این کاستی را توجیه می‌کند.

نقطه‌ضعف این حکایت در شخصیت‌پردازی و فرازوفرود داستانی است؛ اما مکان‌وزمان و صحنه‌ها به‌خوبی تصویر می‌شود. نکته قابل‌توجه عنصر جادو است که باعث جذابیت کار می‌شود.

۹-۲. تاجر ونیزی

ونیز، سال ۱۵۹۶، آنتونیوی افسرده‌حال، علاقه زیادی به دوست جوانش، باسانیوی زنده‌دل دارد. ازاین‌رو، وقتی باسانیو به سه هزار سکه نیاز پیدا می‌کند، آنتونیو، بی‌آن‌که بداند دوستش این پول را برای خواستگاری از پورشیا می‌خواهد، می‌پذیرد هرطورکه‌شده این مبلغ را برایش فراهم کند. آنتونیو تمام سرمایه‌اش را پای اجناسی داده که درحال‌حاضر بار کشتی‌های نزول‌خواری در وسط دریاست. ازاین‌رو، چون پولی در بساط ندارد، به شایلاک، نزول‌خواری یهودی رو می‌اندازد که پیش‌ازاین به‌شدت تحقیرش می‌کرده است. شایلاک کینه‌اش را در زرورق مهر و محبت می‌پوشاند و قرضی سه‌ماهه و بدون بهره در اختیار آنتونیو می‌گذارد، با این شرط که در صورت بازپرداخت نشدن وام در تاریخ مقرر، آنتونیو باید به‌جایش تکه‌ای از گوشت بدنش را تقدیم کند (شکسپیر، ۱۳۷۹).

این نمایش در ۵ پرده تدوین‌شده و دارای ۱۸ شخصیت و تعدادی سیاهی‌لشکر است. شخصیت‌های اصلی نمایشنامه عبارت‌اند از:

شایلاک: شایلاک فقط در پنج صحنه از بیست صحنه ظاهر می‌شود، ولی شخصیت اصلی نمایش‌نامه است. با آنکه این شخصیت از داستان دیگری اقتباس‌شده، شایلاکی که شکسپیر در نمایش‌نامه خود معرفی می‌کند، ساخته‌وپرداخته خود اوست و نماینده قوم یهود نیست، بلکه واجد خصال خاص این بازیگر است.

پورتیا: در قسمت اول نمایش‌نامه تا مدتی که محکوم به اطاعت از وصیت‌نامه پدرش درباره صندوقچه‌ها است نقش مهمی ندارد، اما درصحنه دادگاه خصایل اصلی او ناگهان هویدا می‌شود.

آنتونیو: آنتونیو از برخی جهات یکی از قهرمانان داستان به‌شمار می‌رود، زیرا گذشته از اینکه نمایش‌نامه به نام اوست و با آنکه فعالیت او در داستان زیاد نیست، به‌عنوان نمونه عالی فداکاری در راه دوستی معرفی شده که از خوشی دیگران شاد است و موفقیت باسانیو و پورشیا دو قهرمان دیگر داستان بستگی به او دارد.

باسانیو: نقش اساسی او در داستان صندوقچه و اینکه عامل اصلی قرض‌گرفتن از شایلاک درواقع

Archive of SID
www.SID.ir

باساینو بوده او را به یکی از شخصیت‌های اصلی داستان تبدیل کرده است.

محل وقوع حوادث نمایشنامه ونیز و اقامتگاه پورتیا در بلمونت است و زمان‌ومکان حقیقی و ملموس است.

این اثر، داستانی هیجان‌انگیز و کُمیک است. نقش شایلاک یهودیِ رباخوار آن‌چنان کشش و جذابیتی دارد و از چنان قدرت و حقیقتی برخوردار است که همیشه بزرگ‌ترین بازیگران تئاتر را به خود جلب کرده است. مرد پول‌پرست در پی کینه‌ای کهنه به چنان ورطه‌ی هولناکی می‌افتد که همه‌ی دارایی‌اش را ازدست می‌دهد و آن را برخلاف میلش یک‌جا به دخترش جسیکا – که از خانه گریخته تا با محبوب مسیحی‌اش بپیوندد – وامی‌گذارد. طمع، بلای جان و ثروتش می‌شود. او ثروت بادآورده از رباخواری‌اش را به‌سادگی به باد می‌دهد. این نمایش‌نامه، چند صحنه‌ی پوچ و توخالی نیز دارد؛ اما در غنای تحسین‌برانگیز ساختمان آن گم است. شکسپیر، وحشت و خنده را استادانه باهم تلفیق کرده است؛ البته **تاجر ونیزی** خالی از صحنه‌های بدیع و دل‌پذیر و نمایش نیست. قطعات زیبا، شاعرانه و اندیشه‌محور در این اثر فراوان به چشم می‌آید. تبحر شکسپیر در به‌تصویر کشیدن این داستان و اقتباسی است که از داستان‌های مشابه انجام داده است. نگاه شکسپیر به محیط عمق خاصی به کلام وی بخشیده است. آن‌چه متن داستان‌های شکسپیر را نسبت به دیگر داستان‌پردازان و نظریه‌پردازان عرصه‌های ادبی ممتاز می‌سازد طرح پیرنگ و شخصیت‌پردازی ویژه این شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی است (ایفانز، ۱۹۹۹).

در این اثر چهارچوب ساختاری آن متن سه داستان دیگر به‌هم ریخته شده است. اگرچه چهره شخصیت‌ها چندان با داستان اصلی تفاوتی ندارد اما دیالوگ‌ها و گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها باعث شده تا تفاوت‌های زیادی با سه داستان پیشین داشته باشد. بااین‌حال متن نمایشنامه **تاجر ونیزی** تداعی متون مبدأ را در ذهن خواننده به دنبال دارد.

این‌چنین است که بازآفرینی و اقتباس در این اثر یک فرایند ساخت‌گرا و هدفمند شده و ساختاری ادیبانه و هنرمندانه دارد و با اهداف مشخصی انجام شده است.

۳. عناصر مشترک در سه داستان و تاجر ونیزی

۱-۳. نهادمایه (تم)

تم اصلی هر چهار اثر عشق و عدالت است. مضمون‌هایی که هرکدام بنا به شرایط حاکم، مردم عصر خود را محصور می‌کند و به‌دنبال خود می‌کشد. ضمن اینکه این مضامین در این چهار اثر دستمایه‌ی نویسندگان برای مطرح‌کردن مسایل اجتماعی و سیاسی روز قرار گرفته‌اند. این مسایل چنان پشت سر مضامین پنهان شده‌اند که خواننده بعد از دریافت و لذت از داستان، متوجه مطرح‌شدن مشکلات حاکم در جامعه می‌شود. درواقع این مهم از تبحر نویسنده در استفاده مفید از علایق مردم عصر، برای بیان مسایل روز در قالب داستان و نمایشنامه ناشی می‌شود.

Archive of SID
www.SID.ir

۲-۳. پیرنگ

داستان‌ها در طرح و پیرنگ با هم مشابهت دارند. این عوامل از مشترکاتی است که به‌وضوح، در بین چهار اثر دیده می‌شود. در هر چهار اثر، مردی است که به دلیل بدهکاریش به شخصی یهودی، رطلی از بدن را گرو می گذارد و مرد یهودی در پی نیت خود آن طلب را وصول می‌کند. مرد بدهکار چون از عهده بدهی خود بر نمی‌آید، داد را بر قاضی می‌برد. درنهایت، با اتفاقاتی که در داستان‌ها متفاوت به نمایش گذاشته می‌شود، این قاضی است که رأی صادر می کند.

۳-۳. شخصیت

ازجمله مهم‌ترین عناصر موجود در هر داستان شخصیت‌های آن داستان است. چراکه تا آن‌ها وجود نداشته باشند داستانی شکل نمی‌گیرد. شخصیت‌ها در این چهار اثر، از نظر تعداد با هم متفاوت‌اند؛ اگرچه به‌لحاظ شخصیت‌پردازی، **تاجر ونیزی** به خاطر نوع قالبی که نویسنده برای به‌تصویر کشیدن این داستان انتخاب کرده، شخصیت‌هایی جامع‌تر، گویاتر و ملموس‌تر دارد و مخاطب به‌راحتی با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند.

یکی از تفاوت‌های بارزی که در شخصیت‌های این چهار اثر وجود دارد، دین مردِ بدهکار به شخص یهودی است. در **دیوان بلخ و قاضی حمص** آن مرد مسلمان معرفی می‌شود، درحالی‌که در **دلپاتس** از دین مرد هیچ صحبتی به‌میان نمی‌آید. در **تاجر ونیزی** بنا برشرایط حاکم و دین مسلم مردم آن جامعه، مرد بدهکار، مسیحی معرفی می‌شود. به‌نظر می‌رسد که شکسپیر برای تقابل دین مسیحی و یهودی عمدی در کار داشته است. شاید منظور او ارایه تصویرِ خباثت مردم یهود بوده که در هر عصر به دلیل رباخواری زبان‌زد بوده‌اند. بنابراین شکسپیر، ازاین‌طریق ضمن معرفی نیت بد یهودیان برای قرض‌دادن پول به مردم مسیحی، این کار را نکوهش می‌کند.

شخصیت دیگری که در داستان **قاضی حمص و دیوان بلخ** به‌چشم نمی‌خورد، شخصیت دختری است که مرد بدهکار عاشق او می‌شود. درواقع این مرد، برای به‌دست‌آوردن و ازدواج با اوست که خود را مقروض شخص یهودی می‌کند. با این تفاوت که در **دلپاتس** آن دختر جادوگر است و درنهایت با جادویی که انجام می‌دهد خود را به‌صورت وکیل مرد درمی‌آورد و او را از بند می‌رهاند. اما در **تاجر ونیزی**، شکسپیر راه رئالیسم را در پیش می‌گیرد. او شخصیتی می‌آفریند که باورپذیر است و به‌دلیل دانایی و کفایت عقلی که دارد چهره خود را تغییر می‌دهد. این شخصیت، در دادگاه از مرد مسیحی، یعنی آنتونیو دفاع می‌کند و او را نجات می‌دهد. اما در کل هدف و کار هردو یکی است. تفاوت آثار با یکدیگر، در تأکید نویسندگان بر شخصیت‌هاست. در داستان **دیوان بلخ** تأکید نویسنده بر شخصیت قاضی است و کارهایی که انجام می‌دهد و در **قاضی حمص** تأکید بر دختر جادوست، در **دلپاتس** بر مرد یهودی و در **تاجر ونیزی** بر شایلاک.

۴-۳. گفت‌وگو

گفت‌وگو عنصری است که در هر چهار اثر نقش پررنگی ایفا می‌کند. در داستان **دیوان بلخ** عنصر

Archive of SID
www.SID.ir

پیش‌برنده داستان گفت‌وگو است؛ از این رو به نمایشنامه نزدیک می‌شود. در **تاجر ونیزی** که خود نمایشنامه است، گفت‌وگو عنصر لاینفک و اصلی کار محسوب می‌شود. در **قاضی حمص** و **دلپاتس**، شاید به‌خاطر انتخاب زاویه دید، مجالی برای گفت‌وگوی زیاد نیست و این راوی است که داستان را پیش می‌برد. اما گفت‌وگوها چنان قوی و رسا بیان می‌شود که خواننده متوجه کمیِ گفت‌وگویِ و ردوبدل شدن جملات بین اشخاص داستان نمی‌شود.

۳-۵. کشمکش

اگرچه کشمکش‌ها در چهار اثر متفاوت است اما کشمکش اصلی تمام آن‌ها جایی است که مرد یهودی خواهان طلب خود می‌شود و مرد بدهکار نمی‌تواند از عهده‌ی طلبش بر بیاید.

۶-۳. پیچیدگی(گره‌افکنی، گره‌گشایی)

پیچیدگی در هر چهار اثر مشترک است. چنان‌که مرد آن عهدنامه را در دادن رطلی از بدن خود امضا می‌کند. گره‌گشایی در **دلپاتس و تاجر ونیزی** به دست دختری انجام می‌شود که با جادو و تدبیر مرد بدهکار را از بند رها می‌کند. **در دیوان بلخ و قاضی حمص** گره‌گشایی به دست قاضی انجام می‌شود. اما نتیجه کار در هر چهار اثر مشترک است و درنهایت این مرد یهودی است که بازنده می‌شود.

۷-۳. زمان‌ومکان (صحنه، موقعیت)

در داستان‌های کهن، مقتضیات زمان‌ومکان رعایت نشده است. اساس عدم‌توجه به زمان یا درج طول زمانی غیرقابل‌باور و مشخص نبودن محدوده‌ی جغرافیایی و تنها بسنده کردن به وصف برخی مکان‌های خاص، از خصوصیات همه‌ی داستان‌های سنتی است. هرچه داستان موردنظر قدیمی‌تر باشد، دامنه‌ی میزان تغییرات غیرقابل‌اجتناب بیشتر می‌شود. این امر به مقتضیات زمان و شیوه‌ی زندگی بستگی تام دارد. با ایجاد گره در سیر حوادث نمایشی، مخاطب را با داستان درگیر ساخته، عوامل دیگری چون بحران و اوج، نتیجه‌ی اخلاقی موردنظر را به‌طورغیرمستقیم به شخص انتقال می‌دهد (حنیف، ۱۳۸۴).

مکان‌وزمان نیز در این آثار بسیار ملموس و واقعی است. نویسندگان آثار برای به‌تصویر کشیدن داستان خود سعی کرده‌اند که مکان‌وزمان داستان‌هایشان نزدیک به درک و فهم مردم عصرشان باشد، تا بتوانند بیشتر پیوند خودخواسته‌شان با مخاطب را برقرار و آن‌چه از مسایل روز مدنظرشان است به خواننده القا کنند.

درمجموع می‌توان گفت زمان‌ومکان دستمایه‌ی نویسندگان برای پیوندی بهتر بین متن و خواننده است.

به‌نظر می‌رسد که این داستان را جنگجویان مسیحی در دوره جنگ‌های صلیبی در مشرق‌زمین از مسلمین شنیده بوده‌اند. یا تجار ونیزی که به ایران رفت‌وآمد بسیار داشته‌اند، آن را به شهر خود برده‌اند. ازآن‌جاکه ونیز در اواخر قرون‌وسطی به تجارت و ثروت زیاد و صرافی و معامله

Archive of SID
www.SID.ir

پول مشهور بوده است، شکسپیر یا کسی که داستان را به او رسانده به‌خاطر کینه‌ورزی مسیحیان نسبت به یهودیان، حکایت را به یک تاجر یهودی و ونیزی منتسب ساخته است تا آنها را تخریب شخصیت کرده باشد و کارشان را به سخره بگیرد.

با نگاهی عمیق به داستان‌ها و نمایشنامه **تاجر ونیزی** به این نکته پی‌می‌بریم که اگرچه این آثار در پرداخت و توصیفات متفاوت به نمایش گذاشته می‌شوند، اما در کل شباهت‌های بسیاری دارند که این شباهت‌ها، غیرقابل‌اغماض است. با بررسی عناصر مشترک بین داستان‌ها و **تاجر ونیزی** می‌توان گفت که بدون شک، شکسپیر در **تاجر ونیزی**، خواسته یا ناخواسته، از داستانی با چنین محتوایی استفاده کرده است. تا بدین‌وسیله فساد اجتماعی حاکم بر عصر خود را در قالب نمایشنامه به تصویر بکشد.

۴. نتیجه‌گیری

فرهنگ، علم، معرفت و حکمت و ادب، شرقی و غربی ندارد، قابل تجزیه و انحصار و اختصاص نیست. تمام اقوام عالم ازاین‌حیث به یکدیگر مرتبط‌اند و از آداب و تمدن گرفته تا اکتشافات و اختراعات بزرگ و کوچک و قصص و حتی لغات همه‌چیز را از یکدیگر اقتباس کرده‌اند. هرچه در این عالم از فکر و کوشش بشر به‌وجود آمده، میراث تمام افراد بشر است. هرچه یک فرد آن را ادراک کرده و از آن فایده یا لذت برده، ممکن است که سایر افراد بشر نیز آن را ادراک کنند و از آن فایده یا لذت ببرند.

در مقایسه چهار داستانی که ضمن این پژوهش آورده شد این‌چنین به‌نظر می‌رسد که داستان **تاجر ونیزی** چکیده‌ای از سه داستان دیگر است. بخشی از داستان **قاضی حمص**، بخشی از داستان **دیوان بلخ** و بخشی از **دلپاتس**. این داستان‌ها باوجود طرح و پیرنگ مشابه، هرکدام بر عنصری خاص تأکید دارند. مثلاً شخصیت قاضی و تأکید بر فساد قضات در زمان‌های گذشته، در داستان **دیوان بلخ** و در داستان **قاضی حمص**، تأکید بر شخصیت مسلمان و رسیدن حق به حق‌دار. در داستان **دلپاتس**، شخصیت زن و تأکید بر بیان مکر و سیاست زنانه؛ اما در **تاجر ونیزی** تأکید بر هر سه عنصر است اگرچه بنابر شرایط اجتماعی حاکم، به‌تصویرکشیدن بدذاتی و بدطینتی شایلاک یهودی امری طبیعی به‌نظر می‌رسد. کمیک‌نوشتن این اثر، یکی دیگر از موفقیت‌های شکسپیر در امر اقتباس است و باعث شده تا مخاطب بیشتری نسبت به سه داستان قبل داشته باشد. شکسپیر در اثر خود، یک داستان خیالی را به تصویر می‌کشد اما چنان روند داستان و عناصر را واقعی و مکان‌ها را ملموس انتخاب می‌کند که به‌نظر می‌رسد جزیی از تاریخ بوده و اتفاقی‌ست مربوط به قرن‌های پیش.

شکسپیر در نگارش این نمایشنامه چنان موفق ظاهر می‌شود که هرکس این داستان را به‌صورت شفاهی بشنود بی‌اختیار آن را **تاجر ونیزی** شکسپیر می‌داند و چه‌بسا اگر درباره داستان‌های قبلی با

Archive of SID

www.SID.ir

ایشان صحبت کنیم مایه‌ی تعجبشان خواهد بود. براساس نظریه بینامتنی به‌نظر می‌رسد که به‌دلیل شباهت داستان در ساختار و مضامین و قدمت تمدن اسلامی ایرانی، دستِ‌کم از طریق روحیه جمعی در حیطه ادبیات عمومی جهانی، شکسپیر از داستان‌پردازی مشرق‌زمین تأثیر پذیرفته است. لیکن این تأثیرپذیری به‌صورت غیرمستقیم و به خاطر لذت از متنی است که شکسپیر در دسترس داشته است. این امر باعث شده تا متن، به ناخودآگاه ذهن شکسپیر راه یابد و او بنابر شرایط حاکم و مخاطبان عصر خود، داستان به رشته‌تحریر درآورد. درواقع **تاجر ونیزی**، برگردان متن کهن داستان‌های پیشین به زبان روزِ شکسپیر، با تغییر در متن است؛ ازطرفی تغییر ماهیت شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، توصیف‌ها، زبان و لحن از عناصر مهم و قابل‌توجه در این اثر است.

درپایان می‌توان نتیجه گرفت که **تاجر ونیزی** یک اقتباس و بازآفرینی از **قاضی حمص یا دیوان بلخ و دلپاتس** است. عناصر نمایشی به‌کارگرفته‌شده در **تاجر ونیزی** با عناصر داستانی در **حمص قاضی و دیوان بلخ و دلپاتس** مشترک است. ازآن‌جاکه این چند اثر هرکدام مربوط به زمانی‌ومکانی می‌شود، هرکدام ساختار اجتماعی عصر نویسندگان خود را به‌نمایش می‌گذارد.

Archive of SID
www.SID.ir

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Julia Kristeva

۲– Mikhail Bakhtin

۳– Roland Barthes

Archive of SID

www.SID.ir

■ فهرست منابع

فارسی

کتاب ها

بلاند، جوئل. ک. (۱۳۸۴) **بازآفرینی صحنه‌هایی از ادبیات کلاسی**، ترجمه شبنم میرزین‌العابدین، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش.

پایور، جعفر. (۱۳۸۸) **بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات**، به اهتمام فروغ‌الزمان جمالی، تهران، نشر کتابدار.

پولادی، کمال. (۱۳۸۷) **بنیادهای ادبیات کودک**، چاپ دوم، تهران، کانون پرورش فکری کودکان نوجوانان.

حنیف، محمد. (۱۳۸۴) **قابلیت‌های نمایشی شاهنامه**، تهران، انتشارات سروش و مرکز تحقیقات و مطالعات و سنجش برنامه‌ای.

شکرانه ، اسدالله. (۱۳۹۲) **درآمدی بر بازنویسی و بازآفرینی**، چاپ اول، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شکسپیر، ویلیام. (۱۳۷۹) **تاجر ونیزی**، ترجمه اسماعیل فصیح، تهران، نشر پیکان.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۸) **در جستجوی نشانه‌ها**، ترجمه لیلا صادقی و تینا امرالهی، تهران، نشر علم.

کلیگز، مری. (۱۳۸۸) **درس‌نامه‌ی نظریه‌ی ادبی**، ترجمه جلال سخنور، الهه دهنوی و سعید سبزیان، تهران، نشر اختران.

محمدی، محمدهادی و زهره قایینی. (۱۳۹۰) **تاریخ ادبیات کودکان** (ادبیات شفاهی و دوران باستان)، جلد ۱، چاپ ششم، تهران، نشر چیستا.

معین، محمد. (۱۳۶۴) **فرهنگ فارسی معین**، جلد هفتم، تهران انتشارات امیرکبیر.

مهتدی، فضل‌الله. (۱۳۸۷) **قصه‌های صبحی**، به اهتمام لیما صالح رامسری، تهران، انتشارات معین.

مینوی، مجتبی. (۱۳۴۶) **پانزده گفتار**، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰) **عناصر داستانی**، چاپ چهارم، تهران، سخن.

مجلات

شهبا، محمد، غلامرضا شهبازی، (۱۳۹۱)، **تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما**، مجله **هنرهای زیبا** (هنرهای نمایشی و موسیقی)، (شماره ۴۶). ۱۵-۲۴

Archive of SID

www.SID.ir

ب) عربی

کتاب‌ها

باختین، میخائیل. (۱۹۸۷) **الخطاب الروائی**، ترجمة محمّد برادة، القاهرة، دارالفکر للدراسات و النشر و التوزیع، الطبعة الاولی.

عبّود، عبده. (۱۹۹۶) **هجرة النصوص دراسات فی الترجمة الادبیة و التبادل الثقافی**، دمشق، منشورات اتحاد الکتاب العرب.

العید، یمنی. (۱۹۸۶) الراوی: الموقع و الشکل(بحث فی السرد الروائی)، بیروت–لبنان، موسسة الأبحاث العربیة، الطبعة الاولی.

إیفانز، إفور. (۱۹۹۹) **موجز تاریخ الدّراما الإنجلیزیّة**، ترجمة الشریف خاطر، قاهرة، الهیئة المصریة العامة للکتاب.

الشارونی، یوسف. (۱۹۸۹) **دراسات أدبیّة مع الدّراما**، قاهرة ، الهیئة المصریة العامّة للکتاب.

بارت، رولان. (۱۹۹۶) **لذة النص**، ترجمة منذر العیاشی، حلب–سوریه، مرکز الإنماء الحضاری.

البقاعی، محمّد خیّر. (۱۹۹۸) **فی النصّ و التناصیّة**، حلب–سوریه، مرکز الإنماء الحضاری، الطبعة الأولی.

Archive of SID

www.SID.ir