Archive of SID

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال ششم، شمارهٔ ۲۲، تابستان ۱۳۹۵ هـ ش/ ۱٤۳۷ هـ ق/ ۲۰۱٦ م، صص ٤۹-٦۹

فیلم هزار و یک شب در آیینهٔ بازآفرینی ادبی[۱]

روح‌اله روزبه[۲]
استادیار گروه زبان انگلیسی، دانشگاه ولیعصر رفسنجان، ایران
علیرضا انوشیروانی[۳]
استاد ادبیّات تطبیقی، بخش زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه شیراز، ایران

چکیده

گسترهٔ مقالهٔ حاضر، بررسیِ تفسیر خاصّ استیو بارون از کتاب *هزار و یک شب* در شکل بازآفرینی آن در فیلم هزار و یک شب است. مسئلهٔ تحقیق این است که فیلم هزار و یک شب، چقدر به متن *هزار و یک شب* نزدیک و چقدر از آن فاصله گرفته و آیا امکان افزودن تفاسیر جدید به متن *هزار و یک شب* را دارد؟ هدف از این مقاله، اثبات این نکته است که بازآفرینی، اخذ است ولی گرته‌برداری نیست، بلکه یک اثر فرهمند فرهنگی تازه است که دارای شأن و شوکت هنری خاصّ خود است. در این مقاله، فیلم هزار و یک شب، ساخت سال ۲۰۰۰ م، به کارگردانی بارون با متن عربی و فارسی *هزار و یک شب* انطباق داده شده است. نتیجهٔ انطباق فیلم با متن این بود که بارون، هزار و یک شب را مِلک کِلک خویش ساخته و تغییراتی را در آن ایجاد کرده است و به طبع خویش، جهان‌بینی خود را بر فیلم هزار و یک شب سوار کرده و از متن فاصله گرفته و به بازنمایی شرق پرداخته است. روش تحقیق این مقاله، با استناد به نظریّهٔ اقتباس ادبی لیندا هاچن می‌باشد که قائل به اصالت اقتباس است.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، مطالعات بینارشته‌ای، بازآفرینی، هزار و یک شب، ترجمهٔ برتون.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۳/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۶/۲۸
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: r_kooshahee@vru.ac.ir
۳. رایانامه: anushir@shirazu.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

ادبیّات تطبیقی، علمی است اساساً فرانسوی که به بررسی مقابله‌ای آثاری که برخاسته از زمینه‌های فرهنگی متفاوت‌اند می‌پردازد. ملّت‌ها از ادبیّات یکدیگر الهام می‌گیرند. ادبیّات، روز به روز در حال کیهانی شدن است. دگرگونی در دو رشتهٔ نقد ادبی و تاریخ ادبیّات، باعث شکل‌گیری ادبیّات تطبیقی شد. نخست «فرانسوا ویلمن[1]» عبارت ادبیّات تطبیقی را به کار برد. ماهیّت فرانسوی ادبیّات تطبیقی به این علّت است که فرانسه پیشگام این علم است (ر.ک: ساجدی، ۱۳۸۷: ۱). در سراسر این کرهٔ خاکی، در برهه‌های زمانی گوناگون انسان‌ها شعر سروده‌اند، قصّه پرداخته‌اند و با ادبیّات زندگی کرده‌اند. حال ارتباط ادبیّات با سینما چیست؟

سینما از بدو تولّد از ادبیّات تأثیر پذیرفته است و چه بسیار داستان‌های ادبی که خمیرمایهٔ فیلم‌های ادبی شده‌اند. سینما همانند ادبیّات، دارای موجودیّتی زنده و پویاست و در مسیر توسعهٔ خود ناگزیر از اقتباس، ترکیب، تأثیر و بازآفرینی است. بسیار شنیده و خوانده‌ایم که دیگر حرفی باقی نمانده است و همه‌چیز گفته شده است. جان بارث[2] در مقالهٔ خویش با عنوان «ادبیّات تمام‌شده[3]» می‌گوید همه‌چیز در دوره‌های قبل به نگارش درآمده است و دیگر چیزی برای ابراز کردن باقی نمانده است. پس راه چاره چیست؟ راه چاره این است که به دیگر کشورهای دنیا نگاه کرد و از آنان الهام گرفت و با آنان درآمیخت که این امتزاج، مزید تنوّع و گسترش ادبیّات است. مطالعهٔ این امتزاج در حیطهٔ ادبیّات تطبیقی است. ادبیّات تطبیقی ابزاری است برای بازبینی ادبیّات جهان، پنجره‌ای است برای دیدن افکار و شنیدن حرف‌های آدم‌ها از هر رنگ و نژاد و زبان و ملّیّتی. باید از افکار و حرف‌های فرهمند و قدرتمند انسان‌های دیگر الهام گرفت و به وسیلهٔ آنان طرحی نو درانداخت و آرا و نظریّات زیبا و دارای شأن و شوکت آنان را بازآفرینی کرد. حال باید پرسید بازآفرینی چیست؟

بازآفرینی، به هنر خلاّقانهٔ بازآفرینش آثار ادبی، هنری، سینمایی به نظام تصویری سینما و یا برعکس اطلاق می‌شود. ممکن است فیلمی بر اساس رمانی ساخته شود و برعکس ممکن است رمانی بر اساس یک

1. François Vilmant
2. John Barth
۳. عنوان انگلیسی ادبیّات تمام شده literature of Exhaustion است که جان بارت آن را در سال ۱۹۶۷ در مجلّهٔ آتلانتیک منتشر کرد.

www.SID.ir

Archive of SID

فیلم نگارش شود و ممکن است فیلمی بر اساس فیلمی دیگر ساخته شود که آن نیز بازآفرینی است. بـه فراینـد تبدیل یک فیلم به رمان، «رمان‌پردازی[1]» گفته می‌شود که یکـی از زیرمجموعـه‌های بـازآفرینی اسـت (ر.ک: هاچن، ۲۰۰۶: ۹). ممکن است از یک تابلوی نقّاشی، رمان و شعری خلق شـود مـثلاً تـابلوی نقّاشـی بروگـل[2] باعث آفرینش شعر موزهٔ هنرهای زیبا به قلم آدن[3] شد و باعث خلـق رمـان باکلّـه[4] توسّـط مایکـل فـرین[5] شـد (ر.ک: سندرز، ۲۰۰۶: ۱۵۱). برعکس ممکن است از یک نمایشـنامه، نقّاشـی‌هـای زیبـایی خلـق شـود؛ مـثلاً بسیاری از نقّاشان مکتب پیش‌رافائلی[6] از شکسپیر تأثیر پذیرفتنـد و صـحنه‌های زیبـایی را بـه تصـویر کشـیدند. جان اورت میلاس[7] مرگ اوفیلیا[8] در هملت[9] را روی بوم خویش به تصویر کشیده اسـت (ر.ک: همـان: ۱۵۲) پس بازآفرینی آن است که هنرمند با الهام گرفتن از اثر کهن، اقدام به آفرینشی مجدّد بکنـد و اثـر اوّلیّـه را بـه گونه‌ای دیگر بیافریند، در واقع، اثر جدید، دقیقاً همان اثر اوّلیّه نیست بلکـه تنهـا رگـه‌هایی از اثـر اوّلیّـه در آن دیده می‌شود. پایه و اساس بـازآفرینی، تخیّـل اسـت و اثـر بازآفریـده، اثـری اسـت مسـتقل، تـازه و بـدیع. در بازآفرینی می‌توانیم از هر دری که بخواهیم داخل شویم و ساختمان اثر را به کلّـی در هـم بریـزیم. بـازآفرینی ادبی آفرینش از یک منبع ادبی همانند رمان، داستان کوتاه، شعر به ژانر دیگر، مانند یک فیلم، یک و یـا حتّـی یک بازی ویدیویی است (ر.ک: هاچن، ۲۰۰۶: ۹). از این رو، بازآفرینی نوعی «تأثیرپذیری» است کـه در آن هنرمند، با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن، اثر جدیدی بـازآفرینی می‌کنـد کـه تـأثیر آثـار متقـدّم در آن مشهود است؛ در واقع، بازآفرین پس از «جرح و تعدیل اثر، آن را برای بیان مفـاهیم مـورد نظـر خـود بـه کـار می‌گیرد.» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۷) از این رو، یکی از بخش‌های پژوهش در حوزهٔ ادبیّات تطبیقـی بـازآفرینی است. از سوی دیگر، بازآفرینی فیلم در حوزهٔ مطالعات بینارشته‌ای موجودیّـت پیـدا می‌کنـد کـه در دهـه‌های اخیر، توجّه بسیاری از تطبیقگرایان را به خـود معطـوف کـرده اسـت. ایـن رویکـرد، بـرآن اسـت تـا مرزهـای

1. Novelization
2. Brugeul
3. Auden
4. Headlong
5. Michael Frain

۶. گروهی از نقّاشـان انگلیسـی دورهٔ ویکتوریـا کـه بـه بازنمـایی طبیعـت، آن‌طـور کـه هسـت قائـل بودنـد. عنـوان انگلیسـی آن pre-Raphaelite است.

7. John Everes Milas
8. Ophelia
9. Hamlet

www.SID.ir

Archive of SID

تصنّعی علوم مختلف را درهم شکند و پل ارتباطی بین رشته‌های علوم انسانی و هنری باشد. در واقع، درک کامل یک پدیدهٔ هنری میسور نیست مگر آنکه به «شبکه‌های تودرتو و بافت اجتماعی - فرهنگی و ارتباط آن با سایر هنرها توجّه [شود]» (آتشی و انوشیروانی، ۱۳۹۰: ۱۰۱).

ادوارد سعید در مقالهٔ خود «پیرامون اصالت» می‌نویسد که «نویسندگان بیشتر به بازنویسی فکر می‌کنند تا به اصالت.» (سندرز، ۲۰۰۵: ۲) ژاک دریدا[1] خاطرنشان می‌سازد که «آرزوی نوشتن، آرزوی تولید چیزهای است که تا آنجا که ممکن است به شما برمی‌گردند.» (همان) نبض بازنویسی که چیزی فراتر از تقلید صرف است، اغلب با عناوین نظریّه‌ای چون بینامتنیت بیان می‌شود و بسیاری از نظریّه‌پردازان شهیر این سنّت از دل مکاتبی همچون ساختارگرایی و پساساختارگرایی ظهور یافته‌اند. در زمینهٔ انسان‌شناسی، کلود لوی استروس[2] بسیاری از تحقیقات خود را پیرامون شناسایی ساختارهای تکرار در فرهنگ‌ها انجام داد. در حوزهٔ ادبی، رولان بارت[3] اعلام کرد که هر متنی یک بینامتن است به این معنی که آثار فرهنگ‌های قبلی همیشه در ادبیّات نمود پیداکرده است. بارت نیز بر راه‌هایی تأکید کرده است که در آن، متون برای تولید معنی به هیچ روی به نویسندگان خود وابسته نیستند؛ یعنی اینکه آن‌ها از خوانندگان که شبکه‌های بینامتنی خود را ایجاد کرده‌اند بهره‌مند شده‌اند. جولیا کریستوا[4] که خود محصول آموزش علمی و انسان‌شناسی زیر نظر لوی استروس است، اصطلاح بینامتن را در مقالهٔ خود، «متن محدود» به عنوان فرایندی که در آن هر متن یک جایگشت از متون است و یک بینامتن است فرمول‌بندی کرد. تمرکز کریستوا از نشانه‌شناسی منشأ می‌شود. او علاقه‌مند بود به چگونگی تأثیر متون از نشانه‌ها، دال‌ها و گفتارهای فرهنگ. بینامتنیت به عنوان یک اصطلاح، با این حال، اشاره به مفهوم متنی دارد تا گفتاری یعنی اینکه چگونه متون، متون دیگر را دربر می‌گیرند یا به آن متون پاسخ می‌دهند هم در طول فرایند ایجاد و نگارششان و هم برحسب پاسخ تماشاچی و بیننده (ر.ک: سندرز، ۲۰۰۵: ۳) این مطلب، بدان معنا است که «هیچ اثری را نمی‌توان یافت که صرفاً از اندیشهٔ نویسنده‌اش زاده شده باشد: ابداع و ایجادِ مطلق نادر بلکه معدوم است.» (نجفی، ۱۳۵۱: ۴۳۹).

در واقع، چگونگی روایت بارون از متن هزار و یک شب از منظر ساختارگرایی قابل تحقّق است و بارون به بازنویسی فکر می‌کند. به قول دریدا آرزوی بازآفرینی آرزوی تولید فیلمی است که تا آنجا که ممکن

1. Jacques Derrida
2. Claude Luis Strauss
3. Roland Barthes
4. Julia Kristeva

www.SID.ir

Archive of SID

است به هنرمند برگردد. اگر بارون را جز به کل در نظر بگیریم؛ یعنی آرزوی وی تولید فیلمی برای جامعه‌ای است که وی از آن تولّد یافته است؛ یعنی اینکه دیگر هزار و یک شب، شرقی نیست بلکه بارون است که اثر را ملِک کلک خویش ساخته و آن را به فرهنگ غربی وارد کرده است و آن را در قالب فیلم هزار و یک شب غربی کرده است. پس آنچه مسلّم است این است که روایت بارون از هزار و یک شب، بسیار مهم‌تر از وفاداری او به اثر است. تری ایگلتون[1] (۲۰۰۸) در کتاب *درآمدی بر نظریّهٔ ادبی*[2]، به تجزیه و تحلیل دیدگاه‌های فیلسوف آلمانی، هانس گادامر[3] (۱۹۰۰-۲۰۰۲) مربوط به تاریخ، گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی و شالودهٔ ایدئولوژیکی آن‌ها می‌پردازد. وی معتقد است که هیچ اثر ادبی «به مقاصد مؤلّف آن محدود نمی‌شود؛ با رفتن اثر از یک بافت فرهنگی و تاریخی به بافتی دیگر، ممکن است معانی جدیدی از آن استنباط شود که نویسنده یا مخاطبان معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده‌اند» (به نقل از: قندهارویون و انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۲۱). از این رو، برداشت متن نوشتاری و انطباق متن *هزار و یک شب* بر فیلم هزار و یک شب، موضوع بحث این مقاله نیست؛ این جستار، شیوهٔ بازآفرینی و بازخوانی استیو بارون[4] از متن هزار و یک شب را تحلیل و بررسی می‌کند. به سخن دیگر، این اثر که در شرق نوشته شده، بعدها در غرب، با جهان‌بینی و ذهنیّتی متفاوت، در فیلم هزار و یک شب تبلور یافته است.

رهیافت‌های نقد موجود در باب بازآفرینی بیشتر در شکل رسانه‌ای خاص می‌گنجد؛ مانند تبدیل آثار ادبی به فیلم. لیندا هاچن[5] (۲۰۰۶) در کتاب *نظریّهٔ بازآفرینی*[6]، گسترهٔ بازآفرینی را بسیار وسیع‌تر می‌بیند و کلیشه‌های این رویکرد نقد را زیر سؤال می‌برد. وی میان بازآفرینی و از آنِ خود کردن، مرزبندی روشنی قائل نیست و معتقد است؛ هر اثر بازآفریده در طیفی سیّال، میانِ بازآفرینی و از آنِ خود کردن در نوسان است. از سوی دیگر، هاچن، اذعان می‌دارد که قلمداد کردن یک شخص، به عنوان بازآفرین در فیلم کاری نابجا و ناروا است؛ چراکه افراد دیگری هم در این فرایند شرکت می‌کنند. ازین رو، در فیلم هزار و یک شب بارون تنها خالق این اثر بازآفریده نیست؛ ولی به لحاظ اینکه وی عهده‌دار مسئولیت کارگردانی و نویسندگی و انتخاب بازیگر است، نقشی وسیع‌تر از بقیهٔ عوامل فیلم دارد. لیندا هاچن معتقد است؛ بازآفرینی

1. Terry Eaglton
2. An Introduction to Literary Theory
3. Hans Godamer
4. Steve Barron
5. Linda Hutcheon
6. A Theory of Adaptation

www.SID.ir

Archive of SID

در شکل‌های گوناگون متون نوشتاری، صوتی و تصویری، موسیقی، اُپرا، هنرهای نمایشی، نقّاشی و حتّی فرهنگ عوام، ترانه‌های پرفروش، بازی‌های رایانه‌ای، اسباب‌بازی کودکان و مدهای لباس تجلّی پیدا می‌کند. هاچن معتقد است که «رسانه‌های مختلف، با عناصری چون زاویهٔ دید، نماهای درونی/ بیرونی و قاب‌بندی تصویری، کنایات و اشارات ضمنی، عدم قطعیّت و ابهام، استعاره و نماد، حضور/ عدم حضور و سکوت» نگاهی متفاوت و متباین دارند (به نقل از: قندهاریون و انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۱۸). از این رو، بازآفرینی، از حیث رسانه‌ای که در آن نمود می‌یابد، هویّتی خاص می‌یابد.

هاچِن معتقد است؛ بازآفرینی هم «محصول» است و هم «فرایند». مراد هاچِن از «محصول»؛ یعنی محصول فرهنگی. از این رو، بازآفرینی به خودی خود یک کالای فرهنگی کامل است، نه محصولی فرعی و جانبی که در سطحی پایین‌تر از نسخهٔ اصل قرار داشته باشد. بازآفرینی، کاری اصیل است و صرفاً گرته‌بردای و کپی‌کردن نیست. بازآفرینی چون از اثر دیگری صورت می‌گیرد نسبت به آن اثر، دوّم است امّا درجهٔ دو نیست (ر.ک: هاچن، ۲۰۰۶: ۹). از نظر هاچن، «فرایند»، یعنی فرایند برداشت خلاّقانه از یک اثر ادبی و تبدیل آن به اثر فرهمند و خلاّقی دیگر. فرایند بازآفرینی، خواه ناخواه، درگیر جریان بازآفرینی و پذیرشِ اثر در زمان و مکان بازآفرینی است. از این رو، بازآفرینیان باید به قول هاچِن «خلاّقیّت تفسیری/ تفسیر خلاّقانه» (ر.ک: همان: ۱۸) داشته باشند. «خلاّقیّت تفسیری/ تفسیر خلاّقانه» در بازآفرینی به نوعی تأثیر آگاهانه و از آنِ خود کردنِ اثر اطلاق می‌شود که از فلسفه و اندیشهٔ زمان بازآفرین شکل گرفته است. از این رو، بازآفرینان پیش از اینکه خلاّق باشند، باید مفسّران خوبی باشند (ر.ک: همان). بازآفرینان همانند جرّاحان پلاستیک می‌مانند که باید جرّاحی‌های زیبایی روی آثار متقدّم اجرا کنند تا هرچه تمام‌تر اثر بازآفریده را زیبا و فرهمند سازند (ر.ک: ابات، ۲۰۰۲: ۱۰۸). این‌گونه است که بازآفرینی درگیرِ روند از آنِ خود کردنِ اثر اصلی است؛ زیرا داستانی که قبلاً از آنِ نویسنده‌اش بوده اکنون از آنِ بازآفرین است. اکنون این بازآفرین است که بر طبق خواسته‌ها، علایق، احساسات و استعداد خویشتن خویش، اثر را جرّاحی می‌کند و هر شکلی که بخواهد به آن می‌بخشد.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

هدف از نگارش این مقاله، کنکاش دربارهٔ اثر بازآفریدهٔ سینمایی و مقابلهٔ آن با اثر مرجع است تا بدان پهنهٔ روشنایی برسیم که اثر بازآفریده چقدر تازه و بدیع است و چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با هم دارند، این مهم از منظر نظریّهٔ اقتباس صورت می‌گیرد. در واقع، این مقاله، چرایی و چگونگی روایت استیو بارون از متن

www.SID.ir

Archive of SID

هزار و یک شب را تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که تفسیر و برداشت خاصّ بارون از این اثر، بسیار مهم‌تر از وفاداری او به اثر است، چراکه وفاداری او به متن هزار و یک شب امری جانبی است و تغییر در آن جزء لاینفکّ فرایند بازآفرینی به شمار می‌رود. بارون به سراغ بازآفرینی از هزار و یک شب می‌رود که چهره‌ای نام‌آشنا در غرب است. در غرب، هزار و یک شب، از مقبولیّت و پذیرش بالایی برخوردار است؛ از این اثر، ترجمه‌های مکرّر با چاپ‌های متعدّدی وجود دارد. *هزار و یک شب* بارها ترجمه شده است و این نشان از اقبال و پذیرش آن در غرب دارد. استقبال عمومی غربیان از *هزار و یک شب* تا حدّی است که تا کنون این اثر به اکثر زبان‌های اروپایی ترجمه شده است از جمله ترجمهٔ آنتوان گالند در سال ۱۷۰۴ که آن را تحت عنوان *شب‌های عربی* به فرانسه برگردانده است. انگلیس اوّلین کشوری بود که *هزار و یک شب* را از روی ترجمهٔ گالند به انگلیسی برگردان کرد و این نسخه، سال‌ها در این کشور تجدید چاپ می‌شد تا اینکه نسخهٔ عربی *هزار و یک شب* کشف شد و ادوارد لین[1] در سال ۱۸۳۹ یعنی قرن نوزدهم آن را به انگلیسی برگردان کرد (ر.ک: یاماناکا و نیشو[2]، ۲۰۰۴: ۲۲۱).

در ابتدا از سال ۱۷۲۸ به بعد، توزیع و پخش گستردهٔ هزار و یک شب در تمام کشورهای زیر نظر بریتانیا شروع شد. دابلین اوّلین پایتختی بود که آن را چاپ کرد. سپس به ترتیب شهرهای منچستر، ادینبرگ، لیورپول، گلاسکو *هزار و یک شب* را چاپ کردند. در پایان قرن نوزدهم، ترجمهٔ انگلیسی *هزار و یک شب* به کانادا، فیلادلفیا، نیویورک، سیدنی ورود پیدا کرد. این‌چنین در غرب، تمام کشورهای غربی با *هزار و یک شب* آشنا شدند (همان: ۲۲۲).

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

از جمله پرسش‌های پژوهش حاضر این است که فیلم هزار و یک شب چه شباهت و چه تفاوت‌هایی با متن *هزار و یک شب* دارد؟ آیا دو رسانه یک معنا را القا می‌کنند یا معناها و تفسیرهای متفاوتی را به دست می‌دهند؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات بازآفرینی در حوزهٔ *هزار و یک شب* اقداماتی تازه و بدیع است. هرچند بدیع امّا نقدها و مطالعات زیادی در این زمینه انجام شده است. دلیل این همه مطالعه، این است که اقتباسات زیادی از *هزار و یک شب*

1. Edward Lane
2. Yamanaka, Nishio

www.SID.ir

Archive of SID

صورت گرفته است. اقتباس از *هزار و یک شب* از بدو تولّد سینما و گسترش صنعت فیلم وجود داشته است. اوّلین بار در قصر هزار و یک شب[1] به کارگردانی جورج مالز[2] اقتباس *از هزار و یک شب* صورت گرفت. بعدها کارگردانان بزرگی چون پازولینی[3]، والش[4] از این اثر شرقی اقتباس کرده‌اند. اویونگ[5] در مقالهٔ «مسخ شهرزاد در ادبیّات و فیلم» به تغییرات شهرزاد در ادبیّات و سینما پرداخته است. رابرت ایروینگ[6] در «هزار و یک شب در سینما» به بررسی اقتباسات سینمایی *هزار و یک شب* می‌پردازد. مایکل جیمز لاندل[7] در مقالهٔ خویش با عنوان «خیانت‌های عالی پازولینی: نسخ‌های وفادارانه/ غیر وفادارانهٔ هزار و یک شب» فیلم هزار و یک شب پازولینی را وفادارترین نسخهٔ *هزار و یک شب* می‌پندارد. دونالد هاس[8] در مقالهٔ خویش، با عنوان «هزار و یک شب، فرهنگ بصری، سینمای اوّلیّهٔ آلمان» به استقبال عظیم هزار و یک شب و ظهور فرهنگ بصری در شکل سینما می‌پردازد. جان ایروینگ در «هزار و یک شب در اقتباسات فیلم» فیلم‌های ساخته‌شده از هزار و یک شب را برمی‌شمارد. کریستین موئن[9] در «شکوه منظّم یک فرهنگ در حال رشد، حوزه‌های خیال و دزد بغداد» بر جنبه‌های فرهنگ مصرف و داستان‌های پریان تمرکز می‌کند که چگونه موادی را برای ارتباطات بین‌رسانه‌ای فراهم آورده و فیلم را از نظر سخنی و شکلی با حوزه‌های دیگر خیال درهم آمیخته است. مقالهٔ حاضر، فیلم هزار و یک شب بارون را که تا کنون بررسی نشده است با توجّه و ارتباط سینما و ادبیّات از منظر نظریّهٔ اقتباس از نظر می‌گذراند.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

روش تحقیق این مقاله، با استناد به مکتب فرانسوی ادبیّات تطبیقی است که قائل به بررسی‌های تأثیرگذاری و مقایسه‌ای است و تمرکز در این مقاله، بر بازآفرینی فیلم هزار و یک شب به کارگردانی بارون بر اساس ترجمهٔ *هزار و یک شب* است. در مکتب ادبی فرانسوی ادبیّات تطبیقی تمرکز بر تأثیر و تأثّر است؛ یعنی اینکه نویسنده باید اثر متقدّم را خوانده باشد و از آن تأثیر گرفته باشد. باید در این زمینه مدارک و مستندات

1. A Palace of Thousand and One Nights
2. George Melies
3. Pasolini
4. Walsh
5. Ouyang
6. Robert Irwin
7. Michal Jame Lundell
8. Donald Hass
9. Christin Moen

www.SID.ir

Archive of SID

خاصّی ارائه داد تا باور تأثیرپذیری آسان شود (ر.ک: انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۳۷). یا اینکه خود نویسنده و یا فیلم‌ساز که در حکم هنرمند متأخّر در نظر گرفته می‌شود باید صراحتاً اذعان کرده باشد که از هنرمند متقدّم تأثیر پذیرفته و اثر هنری متأخّر به تأثیر از اثر هنری متقدّم نوشته شده است؛ بنابراین، بازآفرینی، پژوهشی میان‌رشته‌ای است که از حیث تأثیرپذیری و مناسبات ادبی میان ملل، به حوزهٔ مکتب فرانسوی در ادبیّات تطبیقی ورود پیدا می‌کند و از نظرِ تفسیر فرهنگی اجتماعی هنرمند، به رویکرد نقد تاریخ‌گرایی نو مربوط می‌شود (ر.ک: قندهاریون و انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۱۴). در این مکتب، بازآفرینی از متنی مرجع صورت گرفته است و فرایند و از آنِ خود کردن رخ می‌دهد بدان معنا که متن به بافتی دیگر برده می‌شود و برداشتی جدید از آن به دست داده می‌شود. بازآفرین، با دگردیسی و تغییر و دست‌کاری جهان‌بینیِ اثر، جهان‌بینی خویش را بر اثر سوار می‌کند و آن اثر را با توجّه به ایدئولوژی و گفتمان غالب جامعه از آنِ خود می‌کند. مراد از تغییر و دست‌کاری جهان‌بینی اثر، همان بومی‌سازی آن است که بازآفرین، آگاهانه یا ناخودآگاه، مکانیزیم‌های ایدئولوژیک و گفتمان‌های جامعهٔ خود را در برداشت جدید از اثر، می‌گنجاند (ر.ک: همان: ۱۶). در حقیقت، از آنِ خود کردن، در سطحی گسترده‌تر از بازآفرینی، جوهرهٔ اثر را به فرهنگ جامعهٔ بازآفرین نزدیک می‌کند که عملاً، بازآفرینی وفادار غیرممکن است، چون هر بازآفرینی باید از صافی ذهن بازآفرین بگذرد. از سوی دیگر، بازآفرینی درگاهی «برای ورود به دنیای چندصدایی و گفت‌وگوهای فرهنگی است؛ تنها در گفتگوهای فرهنگی مستمر است که آثار ادبی و هنری در یکدیگر تأثیر می‌کنند و موجب غنای یکدیگر می‌شوند.» (همان: ۱۷) بازآفرینی، تاریخی دو هزار ساله دارد و صحبت پیرامون آن در اوّلین و ابتدایی‌ترین رهیافت‌های نقد ادبی وجود داشته است. خاستگاه بازآفرینی را می‌توان در هوراس[1] (متوفّی ۶۵ ق. م.)، منتقد تأثیرگذار رومی ریشه‌یابی کرد. به نظر وی، بازآفرینی به معنای تقلید از آثار ادبی نویسندگان بزرگ است (ر.ک: هال، ۱۹۶۳: ۱۳). ناگفته نماند که وی شاعران را از کپی‌برداری صرف بر حذر می‌دارد (ر.ک: قندهاریون و انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۱۷).

یکی از پرسش‌هایی که دربارهٔ بازآفرینی می‌توان مطرح کرد این است: آیا می‌شود از هر اثر ادبی بازآفرینی کرد؟ کارگردانان معتقدند باید سراغ آثاری رفت که شناخته شده باشند و از قبل جواب خود را پس داده باشند. از این رو، کارگردانان و تهیّه‌کنندگان سراغ منابعی می‌روند که مشهور و دارای قرب ادبی و شأن و شوکت هنری هستند. به قول سندرز یکی از ویژگی‌های مهم بازآفرینی خصوصیت متعارف بودن اثر

1. Horace

www.SID.ir

Archive of SID

است (ر.ک: سندرز، ۲۰۰۵: ۱۲۰). از این روست که شکسپیر، بزرگ‌ترین نویسنده‌ای است که از آثار وی بازآفرینی‌های متعدّدی می‌شود و در تمام دنیا از متون نوشتاری وی متون سینمایی زیادی تولّد می‌یابد. حال که اثر شهرهٔ آفاق و انفاس گشته است آیا بازآفرینی از آن اثر فرهمند و سترگ، اثر بازآفریده را تحت‌الشّعاع قرار نمی‌دهد و آن را درجهٔ دوّم و بی‌اهمّیّت نشان نمی‌دهد؟ در پاسخ به این پرسش باید گفت: اثر بازآفریده همانند اثر اصلی ارزشمند است. بازآفرین ناگزیر است خلاّقیت به خرج دهد و نیازی نیست به اثر مرجع وفادار بماند.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

بسیاری از آثار موفّق سینمایی بر اساس ادبیّات شکل گرفته‌اند و بسیاری از فیلم‌های ماندگار و به یاد ماندنی تاریخ سینمای جهان از آثار سینمای اقتباس به شمار می‌روند. در واقع در هیچ جای جهان نمی‌توان کشوری را سراغ گرفت که سینمای برجسته و فرهمندی داشته باشد، امّا ادبیّات قدرتمندی نداشته باشد. در این بررسی، تمرکز بر بازآفرینی از نشانه‌های متنی به نشانه‌های بصری است؛ یعنی از ادبیّات به سینما. بارون، کارِ تبدیل نشانه‌های متنی به نشانه‌های بصری را با خلاّقیّت و آفرینشگری‌های کم‌نظیر انجام می‌دهد و محصولی ارائه می‌دهد که نسبت به اثر متقدّم، ثانوی و جانبی نیست.

فیلم هزار و یک شب به کارگردانی بارون، محصول سال دو هزار میلادی از داستان اصلی و پنج داستان هزار و یک شب اقتباس کرده است. این پنج داستان فیلم که شهرزاد تعریف می‌کند در بطن داستان اصلی قرار دارند، درست همانند داستان‌های هزار و یک شب عربی و فارسی که شهرزاد آن‌ها را برای شاه بازگو می‌کند. پنج داستانی که استیو بارون در فیلم خود گنجانده است، عبارتند از: علی‌بابا و چهل دزد، داستان کژپشت فقیر، علاءالدّین و چراغ جادو، سلطان و گدا و سه شاهزاده. وی داستان علی‌بابا و چهل دزد را از جلد سوّم *هزار و یک شب* تکمیلی ترجمهٔ ریچارد برتون[1] آورده است. بارون، داستان کژپشت فقیر را از جلد اوّل ترجمهٔ *هزار و یک شب* گرفته است. داستان علاءالدّین و چراغ جادو هم از جلد سوّم *هزار و یک شب* تکمیلی ترجمهٔ برتون آورده شده است. بارون، داستان شاه و گدا را از داستان «ابوحسن، خواب و بیدار» جلد اوّل *هزار و یک شب* تکمیلی ترجمهٔ برتون اخذ کرده است. بارون، همچنین داستان سه شاهزاده را از داستان «شاهزاده احمد و پری‌بانو» *هزار و یک شب* اتّخاذ کرده است و تغییراتی را در آن ایجاد کرده است.

1. Richard Burton

www.SID.ir

Archive of SID

۲-۱. پیرنگ

فیلم هزار و یک شب در بغداد آغاز می‌شود. شهریار بعد از اینکه به طور تصادفی، همسر خائن خویش را که با برادرش شاهزمان همدستان شده است تا علیه وی کودتا کنند به قتل رسانده است، از شهود این واقعه، صافی عیشش مکّدر شده و شاخ شکوهش شکسته و از این غم، نم بر پیشانی‌اش نشسته و دیوانه می‌شود. شهریار که دیوانه شده است خیال می‌کند جملگی زنان قصد جان وی کرده‌اند. از این رو، به وزیر اعظم دستور می‌دهد یکایک زنان حرمسرا را پیش وی حاضر کند تا شاه با آنان ازدواج کند و روز بعد آنان را از دم تیغ بگذراند و پس از کام از آن‌ها، آمالشان را پایمال و به آلام آنان پایان می‌دهد. این چنین وی، دار نعیم خویش را به نار جحیم مبدّل می‌سازد و در آتش شک می‌سوزد.

۲-۲. سکانس آغازین فیلم و سیناپس فیلم

آغاز فیلم، همراه است با موسیقی عربی که در عین حال، عنوان فیلم و اسامی بازیگران اصلی در روی صفحه حک می‌شود. عنوان فیلم، شب‌های عربی[1] است، بازیگران اصلی میلی اویتار[2] و الان بیتز[3] هستند که اسامی آنان به ترتیب بر روی صفحه ظاهر می‌شود. پس از اسامی، فیلم همراه با موسیقی عربی و رقصِ رنگ آغاز می‌شود سپس زنی را می‌بینیم که در دست جنی غول‌پیکر در حال رقصیدن است. جن متأثّر از رقص زن با حیرت به زن نگاه می‌کند و پس از مدّتی زن را در درون جعبه‌ای می‌گذارد. نمای خیلی درشت از صورت جن و زوم اپتیکی دوربین به همراه صدا و قهقههٔ جن، حالت ترس و وحشت را به ذهن متبادر می‌سازد. سپس دوربین حرکت عمودی کرده و به سمت درخت نخلی حرکت می‌کند و مردی را نشان می‌دهد که در بالای درختی پنهان شده است و از بالای درخت شاهد تمام ماجراست. برگشت سریع دوربین و نگاه زن به بالای درخت و پنهان شدن مرد، حاکی از دیده شدن مرد توسّط زن است. سپس جن خواهشی را برای زن برآورده کرده و وی را داخل جعبه‌ای می‌گذارد و به خواب می‌رود. زن در جعبه را باز کرده و با مرد مکالمه‌ای کوتاه دارد و به وی می‌گوید جن همسرش است و چون به او شک دارد او را در درون جعبه می‌گذارد. زن از مرد می‌خواهد با وی مقاربت کند و اگر چنین نکند به دیو خواهد گفت تا دیو او را نابود کند. مرد با اکراه قبول می‌کند امّا دست در گلوی زن می‌فشارد تا وی را خفه کند که ناگهان از خواب می‌پرد و از اینجا می‌فهمیم که تمام این ماجرا، خوابی است که آن مرد دیده است.

1. Arabian Nights
2. Mili Avitar
3. Alan Bates

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر شمارهٔ ۱

این آغاز فیلم، با متن *هزار و یک شب* عربی و فارسی فرق دارد. در متن عربی و فارسی این جریان به صورت واقعی در کلّیّت متن هم برای شهریار و هم برای شاهزمان اتّفاق می‌افتد و رؤیا نیست (*ألف لیلة ولیلة*: ۹). سپس دوربین با نمایی از فاصله‌ای دور، مرد را نشان می‌دهد. در این حالت، بخشی از محیطی (قصر) که آن مرد در آن قرار دارد، در این نما دیده می‌شود. این نما، نگاهی کلّی به موضوع دارد و موقعیّت آن مرد را در آن محیط و فضا نشان می‌دهد. این نما، دربارهٔ رابطهٔ مرد با محیطش به ما اطّلاعات می‌دهد. از این نما، می‌فهمیم آن مرد پادشاه است. این مرد، همان شهریار است. خواب وی نشان از روح پریشان وی دارد. او برآشفته و ناراحت است و فریاد می‌زند و بالش خود را به سمت در پرتاب می‌کند. وزیر شهریار وارد می‌شود و او را آرام می‌کند. در تصویر شمارهٔ ۱، در نمایی نزدیک شاه پریشان و مالیخولیایی که ذهن فعّالش لایفعل گشته و مغز همیشه دایرش زمین بایر از برنامه‌ای صحبت می‌کند و اینکه قصد دارد هر شب زنی را به عقد خویش درآورد و سحرگاه او را به دم تیغ بسپارد چراکه وی همسر خویش را با برادر خویش در حال مقاربت دیده است و زن خود را کشته است. وی قصد خویش را عملی می‌سازد، هر شب زنی را به عقد خود درمی‌آورد و سحرگاه او را می‌کشد. فیلم این ماجرا را به تصویر نمی‌کشد، این ماجرا از زبان شهریار روایت می‌شود. شهرزاد، دختر وزیر حاضر است با شهریار ازدواج کند؛ زیرا وی عاشق شهریار است تا از این طریق پادشاه مریض را درمان کند.

www.SID.ir

Archive of SID

۲-۳. سکانس مواجههٔ شهریار با برادرش شاهزمان

برادر شهریار که شاهزمان نام دارد، برخلاف آنچه در متن عربی و فارسی وجود دارد، در فیلم، آدم شرور و قدرت‌طلبی نشان داده می‌شود که به دو چیز فکر می‌کند: قدرت و شهوت. وی، دوگانه با آنچه در متن عربی و فارسی وجود دارد، برای به دست گرفتن قدرت، با برادر خویش جنگ می‌کند و همسر برادرش را گمراه می‌سازد تا به شهریار خیانت کند. ملاقات مجدّد این دو برادر بعد از ماجرای خیانت شاهزمان در بغداد در مراسم ازدواج شهریار با شهرزاد اتّفاق می‌افتد که شهریار به خاطر مصلحت، برادر را در بغل می‌گیرد. رنگ به کمک کارگردان می‌آید و کارگردان به کمک رنگ سیاه که جزو رنگ‌های سرد محسوب می‌شود و نماد سردی و خشونت است از برادر شهریار؛ یعنی شاهزمان فردی خشن به تصویر می‌کشد. وی و همراهان و طرفدارانش با لباس سیاه نشان داده می‌شوند که نماد شرارت و بدی است. تصویر شمارهٔ ۲، دو عنصر نمای درشت و رنگ سیاه را نشان می‌دهد. این نمای درشت برای رساندن احساسات، واکنش‌ها و حالات روحی شاهزمان به تماشاگر بسیار حائز اهمّیّت است و بین تماشاگر و شاهزمان، درگیری احساسی زیادی می‌آفریند و بیننده را وامی‌دارد تا فقط روی شاهزمان و نه چیز دیگری تمرکز کند. نمای درشت از شاهزمان و رنگ سیاه لباس و عمامه از وی موجودی شرور و ناسپاس می‌سازد. برای رسیدن به قدرت، وی حاضر است از برادر خویش بگذرد و او را از میان بردارد. در نهایت در پایان فیلم وقتی بین دو برادر جنگی رخ می‌دهد شهریار، برادر خویش، شاهزمان را می‌کشد.

تصویر شمارهٔ ۲

www.SID.ir

Archive of SID

۲-٤. تفاوت فیلم و داستان هزار و یک شب

۲-٤-۱. تحریف داستان اصلی هزار و یک شب

همان‌طور که پیداست؛ داستان فیلم، برگرفته از داستان *هزار و یک شب* است؛ امّا با *هزار و یک شب* فرق دارد و در داستان اصلی *هزار و یک شب*، شهریار و شاهزمان دو برادر با هم مهربان هستند و هر دو از خیانت زنان خویش رنج می‌برند و جنگ علیه قدرت معنا ندارد و هر دو به طور مسالمت‌آمیز در ممالک تحت حکمرانی خویش فرمانروایی می‌کنند (*ألف لیلة ولیلة*: ۲) علّت دیوانگی شهریار هم این است که وی پس از خیانت همسر خویش که بسیار هم او را دوست می‌داشت، به جنون دچار گشته است و از این رو، جملگی زنان عالم را خائن می‌پندارد و سعی می‌کند هر شب از یکی بهره‌مند شود و سحرگاه روز بعد او را به دم تیغ بسپارد (*ألف لیلة ولیلة*: ۲). در فیلم استیو بارون، برخلاف متن عربی و فارسی، شهرزاد هر روز به بازار می‌رود و با قصّه‌گوی بازاری هم‌صحبت می‌شود و از وی داستان‌سرایی را می‌آموزد و داستان‌هایی را که نقل می‌کند از این قصّه‌گویی بازاری است. در حالی که در هزار و یک شب اصلی عربی و فارسی، خود شهرزاد قصّه‌گویی را از قبل بلد است و کسی نیست تا به وی داستان را بیاموزد. (*ألف لیلة ولیلة*: ۸) (طسوجی، ۱۳۹۴: ۵) در فیلم، شخصیّت دینارزاد یا دنیازاد که خواهر شهرزاد است حذف شده است. در فیلم همانند متن فارسی و عربی، شهرزاد در پایان هر سحرگاه داستان را با صحنه‌ای هیجان‌انگیز نیمه‌تمام باقی می‌گذارد. این کار باعث می‌شود تا شهریار از کشتن وی منصرف گشته و تصمیم بگیرد بقیهٔ داستان را بشنود و فردای آن شب سر از تن شهرزاد جدا کند. شهرزاد زیرکانه در هر داستان پند اخلاقی پنهان کرده است تا از این رهگذر سلطان را نیز از شر دیوانگی خویش رها سازد. دوگانه با متن فارسی و عربی، در فیلم، شاهزمان برادر شهریار از دیوانگی شهریار آگاه گشته و فهمیده است که تاکنون وی در کشتن شهرزاد ناتوان بوده است. از این رو، این را نقطه‌ضعف شهریار پنداشته و به سمت شهر بغداد لشکرکشی می‌کند. شهرزاد از طریق طرح ماهرانهٔ خود، موفّق می‌شود شهریار را نجات دهد و شهریار از داستان‌های آموزندهٔ شهرزاد پندهایی می‌آموزد و از طریق این پندها لشکر برادرش را شکست می‌دهد. در پایان فیلم، برخلاف متن عربی و فارسی، متوجّه می‌شویم تمام ماجرا خود داستانی است که شهرزاد برای فرزندان خویش نقل کرده است. فیلم زمانی تمام می‌شود که شهرزاد به درخواست فرزندان خود قول می‌دهد، فردا شب داستان دیگری تعریف کند؛ امّا چنین چیزی مضمون داستان اصلی *هزار و یک شب* عربی و فارسی نبوده است (*ألف لیلة ولیلة*: ۲) (طسوجی، ۱۳۹۴: ۸۲۳) و در متن عربی و فارسی *هزار و یک شب*، پایان داستان چنین است:

www.SID.ir

Archive of SID

قال یا شهرزاد واللّه انّي قد عفوت عنک من قبل مجی هوالاه الأولاد لکوني رایتک عفبفه نقیه حره بارک اللّه فیکِ وفي أبیکِ وأمکِ وأصلکِ وفرعکِ وأشهد اللّه علیّ انی قد عفوت عنک من کلّ شئ یضرک فقبلت یدیه وقدمیه وفرحت فرحا زائدا (*ألف لیلة ولیلة*، ج ۴: ۷۳۰).

متن فارسی عبداللّطیف طسوجی، پایان *هزار و یک شب* را چنین به نگارش درآورده است:

گفت: به خدا سوگند! من پیش از این تو را بخشیده بودم و از هر آسیب امان داده بودم. (۱۳۹۴: ۱۴۹۶)

۲-٤-۲. تحریف شخصیّت شهرزاد و شهریار

بارون، شهرزاد را با شهریار همراه می‌سازد تا در قتل برادر شهریار همدست باشد. در حقیقت، شهرازد را زنی همدست با شهریار به تصویر می‌کشد. شهریار از طریق داستان‌های شهرزاد موفّق به شکست برادر خویش می‌شود؛ چون شهریار از داستان‌های شهرزاد نکاتی را می‌آموزد که در مصاف و جنگ با برادر خویش به یاری‌اش می‌آیند و موفّق می‌شود برادر خود را از میان بردارد. در حالی که در داستان اصلی عربی و فارسی نه شهریار قاتل برادر خویش است و نه شهرزاد همدست وی (*ألف لیلة ولیلة*: ۸) (طسوجی، ۱۳۹۴: ۱۰). در این فیلم، شهریار نه تنها قاتل زنان سرزمین خویش نشان داده شده است بلکه قاتل برادر خویش نیز هست. در فیلم علّت داوطلب شدن شهریار برای نجات جان شهریار، عشق شهرزاد به شهریار عنوان می‌شود و حال آنکه در متن عربی و فارسی شهرزاد خودخواه نیست و برای نجات دختران وطن خویش و رهانیدن مردم از شرّ و بلا داوطلب می‌شود جان خویش را در طبق اخلاص بگذارد: «**باللّه یا أبتِ زوّجني هذا المَلِکّ فأما ان أعیش وأما ان أکون فدیً لأولاد المسلمین وخلاصهم من بین یدیه**» (*ألف لیلة ولیلة*: ۷) و در متن فارسی، عبداللّطیف طسوجی چنین می‌آورد: «مرا بر ملک کابین کن. یا من نیز کشته شوم و یا زنده مانم و بلا از دختران مردم بگردانم.» (۱۳۹۴: ۲۵)

۵-٤-۳. تحریف شخصیّت شاهزمان

شاهزمان نیز در این فیلم دستخوش تغییر و دگردیسی شده است. وی برادری خودکامه و قدرت‌طلب نشان داده می‌شود که حاضر است برادر خویش شهریار را به خاطر قدرت از دم تیغ بگذراند. در صورتی که در داستان اصلی *هزار و یک شب* متن عربی و فارسی شاهزمان برادر و یار شفیقی است که قلبی مفطور بر دلجویی و نیکویی دارد و بنا به حکم پدر فرمانروایی بخشی دیگر از مملکت خویش است و ناامیدانه به سمت برادر خویش مراجعه می‌کند تا خاطر آزرده و افسردهٔ خویش را قدری آسوده سازد چون وی همسر خویش را بی‌وفا یافته است. (*ألف لیلة ولیلة*: ۳) (طسوجی، ۱۳۹۴: ۵) امّا در این فیلم، وی برادرکشی است که

www.SID.ir

Archive of SID

با کمک همسر قبلی شهریار قصد دارد، برادر خویش را از میان بردارد. فیلم، وی را بسیار بی‌رحم و بی‌وفا و هرزه نشان می‌دهد که قصد از بین بردن مملکت برادر و گمراه کردن همسر برادر خویش دارد. هر دو برادر به طور مسالمت‌آمیز در ممالک خویش مشغول ادارهٔ امور ممالک خویش هستند. این موضوع از متن هزار و یک شب متن عربی آشکار است:

في قديم الزّمان وسالف العصر وألوان ملک من ملوک بني ساسان بجزائر الهند والصّين صاحب جند وأعوان وخدم وحشم وكان له ولدان أحدهما كبير والأخر صغير وكانا فارسين بطلين وكان الكبر افرسَ من الأصغر وقد ملک البلاد وحكم بالعدل في الرعيّه وأحبوه أهل بلاده ومملكته وكان اسمه الملک شهريار وكان أخوه الصّغير اسمه الملک شاهزمان (*ألف ليلة وليلة*: ۲).

۲-۵. حکایت خیّاط و احدب

حکایت خیّاط و احدب، داستانی است که شهرزاد برای شهریار نقل می‌کند. (*ألف ليلة وليلة*: ۸۵) در قسطنطنیه فیصل و صفیل[1] با بک‌بک[2] که نام دلقک سلطان است شام می‌خورند و در حین غذا بک‌بک خفه می‌شود. فیصل و صفیل جسد دلقک را جلوی درب مطب پزشک یهودی به نام عذرا بن عذرا[3] رها می‌کنند و می‌روند. دکتر در تاریکی سکندری می‌خورد و می‌افتد روی بک‌بک و چنین می‌پندارد که خود او را تصادفی کشته است. وی که می‌بیند بک‌بک، دلقک پادشاه است او را از بالای دودکش به خانهٔ همسایه چینی‌اش می‌اندازد. های چینگ[4] به اشتباه فکر می‌کند که او دزدی است که قصد دزدی دارد و او را می‌زند و او نیز چون حرکتی از بک‌بک نمی‌بیند فکر می‌کند خود او را کشته است. برای اینکه از شرّ بک‌بک خلاص شود جسدش را شبانه داخل کوچه رها می‌کند. مردی انگلیسی به نام جروم گرین[5] که مست به سمت خانه می‌رود بک‌بک را می‌بیند و فکر می‌کند در تاریکی کسی قصد حمله به وی را دارد. او نیز بک‌بک را می‌زند و نگهبانان را صدا می‌زند. نگهبانان بک‌بک را می‌شناسند و جروم گرین را دستگیر می‌کنند. جروم به دادگاه احضار می‌شود و به مرگ محکوم می‌شود. های چینگ، عذرا و فیصل که دچار عذاب وجدان شده‌اند همه اعتراف می‌کنند که دلقک را آنان کشته‌اند. سلطان در وسط قضاوت قاضی سر می‌رسد و می‌پرسد چه کسی دلقک را کشته است. سلطان به این نتیجه می‌رسد که مرگ دلقک اتّفاقی بوده است؛ از این رو، آنان را آزاد می‌کند. این داستان نیز تحریف شده است و تغییراتی در آن ایجاد شده است.

1. Faisal and Safil
2. Bac Bac
3. Ezra ben Ezra
4. Hi Ching
5. Jerom Green

www.SID.ir

Archive of SID

در این داستان فردی انگلیسی گنجانده شده است که در داستان اصلی *هزار و یک شب* فارسی و عربی وجود ندارد. در داستان اصلی *ألف لیلة ولیلة* و همچنین ترجمهٔ فارسی عبداللّطیف طسوجی، نفر آخری که با دلقک برخورد می‌کند شخصی نصرانی است و قرار است به خاطر مرگ دلقک، اعدام شود. مباشر که می‌بیند نصرانی قرار است به خاطر مرگ دلقک اعدام شود خود را به عنوان فرد خاطی معرّفی می‌کند و می‌گوید:

أنّا الّذی قتلته فقال له الوالي لآی شئ قتلته قال إنّي دخلت اللّیلق بیتي فرأیته نزل من السّطح وسرق مصالحي فضربته بمطرقه علی صدره فمات فحمله وجئت به إلی السّوق وأوقفته في موضع کذا في عطفه (*ألف لیلة ولیلة*: ۸۸).

ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی هم از زبان مباشر این‌چنین می‌گوید: نصرانی را مکش که احدب را من کشته‌ام. والی گفت: از بهر چه او را کشتی؟ گفت: دوش به خانه رفتم، او را دیدم که از بام به دزدی گوشت و روغن آمده، سنگی به سینهٔ او زدم، در حال بمرد. آنگاه او را برداشته، به بازار آوردم و در فلان مکانش بگذاشتم. (طسوجی، ۱۳۹۴: ۸۹)

دیگران نیز به پیروی از وی و به علّت عذاب وجدان خود را معرّفی می‌کنند؛ امّا در این بین، زن خیّاط مقصّر اصلی است و قاضی او را به عنوان مقصر اعلام می‌کند. سلطان از راه می‌رسد و همه را می‌بخشد و عنوان می‌کند که دلقک، دلقک‌وار مرده است و مرگش نیز باعث خنده همه مردم شده است.

۲-۶. پایان فیلم

پایان فیلم هزار و یک شب، برخلاف متن عربی و فارسی، جنگی است که بین دو برادر رخ می‌دهد و شهریار، برادر خویش شاهزمان را از بین می‌برد. رودرویی شهریار با شاهزمان، دو برادر شرقی برای به دست گرفتن قدرت و حفظ آن اتّفاق می‌افتد؛ دو برادر در نهایت بی‌رحمی به جان هم می‌افتند تا هر یک، دیگری را از میان بردارد. صحنهٔ کشته شدن شاهزمان بسیار وحشتناک اتّفاق می‌افتد و شهریار از طریق نکاتی که شهرزاد به او در داستان‌هایش آموخته است شاهزمان را با فروکردن نیزه‌ها در بدنش از میان برمی‌دارد. تصویر شمارهٔ ۳، شاهزمان را در انبوهی از نیزه‌هایی که در بدنش فرورفته است نشان می‌دهد. چون این بازآفرینی از صافی ذهن استیو بارون می‌گذرد، نباید انتظار داشت، وی به متن هزار و یک شب وفادار باشد و طبیعی است که وی جهان‌بینی خویش را بر آن سوار کند. برخلاف متن هزار و یک شب، بارون در این فیلم از شاهزمان تصاویری منفی ارائه می‌دهد؛ زیرا در داستان اصلی هزار و یک شب که این فیلم بر اساس آن ساخته شده است دو برادر باهم در اوج عطوفت و مهربانی زندگی می‌کنند و هر دو یار غمخوار یکدیگرند

www.SID.ir

Archive of SID

نه دشمن خونین یکدیگر. در حقیقت، استیو بارون در فیلم خود، دست به تحریف و کژریختی داستان *هزار و یک شب* زده و آن را بر وفق رفق و بر سیاق وفاق خویش سازگار ساخته و تصاویری دوگانه با متن هزار و یک شب از شاهزمان به دست می‌دهد.

تصویر شمارهٔ ۳

۳. نتیجه

فیلم هزار و یک شب به کارگردانی استیو بارون از متن *هزار و یک شب* اقتباس کرده است. این فیلم، امکان افزودن تفاسیر جدید به متن *هزار و یک شب* را ارائه می‌دهد. به طوری که می‌توان فیلم را از رهیافت و گفتمان شرق‌شناسی بررسی کرد. این فیلم، به بازنمایی از شرق و فرهنگ شرقیان پرداخته است و تصاویری از شرق بازنمایی کرده است که ناصحیح و کژریختی است. این فیلم، شرق را سرزمینی عجیب با روحیاتی غیر عقلانی، احساسی و توأمان با خرفه نشان داده است. در پس اقتباس، شرق به تصویرکشیده و بازنمایی شده است. شرقی که در این فیلم به نظاره می‌نشینیم، شرقی خرافی که رنگ و بوی احساسی دارد و از تمدّن به دور بازنمایی شده است. از همان ابتدای فیلم، شرق سرزمین رؤیاها و جنّیان به تصویر کشیده شده است. سپس دو برادر که دو پادشاه هستند غیرعاقلاقه و احساسی نشان داده می‌شوند و تیغ به روی هم می‌کشند تا احساسات و نفسانیات خویش را سیر آب کنند. شاهزمان و شهریار در متن داستان هزار و یک شب دو برادر و دو دوست هستند و در فیلم دو دشمن بازنمایی شده‌اند. به طور خلاصه، تصاویری که از شرق بازنمایی شده است: خرافی، احساسی، غیرمنطقی، عجیب و به دور از واقعیّت است. برای مثال چراغ جادویی، استعاره‌ای است از سرزمین شرق که خرافه را به ذهن متبادر می‌سازد. قالیچه پرنده استعاره‌ای است که خیال‌پردازی (نه عقلانی بودن) شرقیان را القاء می‌کند، انگشتر جادویی نیز شرق را به سرزمین جادو و جنبل شبیه می‌سازد. نکتهٔ قابل تأمّل در این بازنمایی این است که پادشاهان شرق، شهوانی و غیر عقلانی بازنمایی شده‌اند که در

www.SID.ir

Archive of SID

حرمسراهای خویش به باده‌گساری و عیش و نوش مشغول‌اند و حرمسرای آنان پر از زنانی با قدرت جسمی و شهوانی بالا بازنمایی شده‌اند که سراسر در خدمت شاهان هستند و حال آنکه حرمسرا از کلمهٔ «حرم» تشکیل شده است که به معنای حریم خصوصی است و حرمسرا به معنای خلوتگاه خصوصی است که هیچ‌کس نمی‌تواند به آن ورود پیدا کند امّا هالیوود از ظنّ خود، حرمسرا را صرفاً شهوانی بازنمایی کرده است. عنصر حرمسرا با رقص شهوانی زنان که شهوت را به ذهن متبادر می‌سازد همراه شده است. افزون بر آن، هالیوود حجاب را نیز از ظنّ خود بسیار سلیقه‌ای بازنمایی کرده است. از یک طرف، شهرزاد را محجّبه نشان می‌دهد و از طرف دیگر، شهرزاد بسیار بی‌حجاب نشان داده می‌شود که در بین افراد غربیه نیز بی‌حجاب نشان داده شده است. این فیلم که در قرن بیست و یکم ساخته شده است که در این قرن، گفتمان‌های طرفدار حقوق زنان و جهانی شدن جلوه‌گری کرده‌اند، شرقی را به تصویر می‌کشد که زنان به خاطر دیوانگی پادشاه، یکی پس از دیگری از پای درمی‌آیند و زندگی شرقی بدوی بازنمایی شده است؛ بنابراین، می‌تواند این احتمال را داد که هالیوود، شرق را بسیار سلیقه‌ای و کاملاً عکس غرب بازنمایی کرده است که در تقابل غرب قرار دارد. باید خاطرنشان ساخت که رویکرد شرق‌شناسی، تنها رهیافت نقد این فیلم نیست و می‌توان از جنبه‌های دیگر این فیلم را نیز مورد بررسی قرار داد.

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. ساجدی، طهمورث (۱۳۸۷)؛ **از ادبیّات تطبیقی تا نقد ادبی**، تهران: امیرکبیر.

۲. سعید، ادوارد (۱۳۷۸)؛ **شرق‌شناسی**، ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

۳. **هزار و یک شب** (۱۳۹۳)؛ ترجمهٔ عبداللطیف طسسوجی، قم: قلم مکنون.

۴. **ألف لیلة ولیلة** (۱۸۴۲)؛ کلکته.

ب: مجلاّت

۵. آتشی، لاله و علی‌رضا انوشیروانی (۱۳۹۰)؛ «ادبیّات و نقّاشی: نقّاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسهٔ میلتن»، **ادبیّات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان**، دورهٔ دوّم، شمارهٔ دوّم، صص ۱۰۰ –۱۲۰.

۶. انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹)؛ «آسیب شناسی ادبیّات تطبیقی در ایران»، **ادبیّات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان**، دورهٔ اوّل، شمارهٔ اوّل. صص ۶–۳۸.

۷. نجفی، ابوالحسن (۱۳۵۱)؛ «ادبیّات تطبیقی چیست؟»، **ماهنامهٔ آموزش و پرورش**، شمارهٔ ۷، ج ۴۱ صص ۴۳۵–۴۴۸.

Refrence

8. Abbott, H. Porter. (2002); **The Cambridge introduction to narrative.** Cambridge: Cambridge University Press.

9. Burton, Richard F. (1885); **The Book of the Thousand Nights and a Night**, Volume 2.10. Burton, Richard Francis. (1901); **Supplemental Nights to the Book of the Thousand Nights and a Night**. Vol. 3. Burton Society of Denver, Colo.

www.SID.ir

Archive of SID

11. Galland, Antoine, (1704); **Les Mille et Une Nuits, contes arabes, traduits en français par M Galland**, Paris, chez la Veuve de Claude Barbin, au Palais, sur le second Perron de la Sainte Chapelle, vols.1–4 vols. 5–12, 1705–1717.
12. Haase, Donald. (2004); "The Arabian Nights, visual culture, and early German cinema" **Fabula** 45.3-4, 261-274.
13. Hutcheon, Linda. (2006); **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge.
14. Irwin, Robert. (2004); "A Thousand and One Nights at the movies" **Middle Eastern Literatures** 7.2, 223-233.
15. Irwin, John. (2004); "The Arabian Nights in Film Adaptations" *Marzolph, van Leeuwen, and Wassouf*, 22-25.
16. Lundell, Michael James. (2012); "Adaptation Essay Prize Winner Pasolini's Splendid Infidelities: Un/Faithful Film Versions of The Thousand and One Nights" **Adaptation**. Aps 022.
17. Moen, Kristian. (2010); "'The well-organized splendor of a growing culture': Sites of fantasy and The Thief of Bagdad" **Early Popular Visual Culture** 8.1, 63-73.
18. Ouyang, Wen-Chin. (2003); "Metamorphoses of Scheherazade in literature and film" **Bulletin of the School of Oriental and African Studies** 66.03, 402-418.
19. Sander, Jolie. (2005); **Adaptation and Appropriation**, New York: Routledge.
20. Yamanaka Yuriko, Nishio Tetsuo. (2006); **The Arabian Nights and Orientalism**. Ed. I.B. Tauris.London New York.
21. Sironval, Margaret, (2006); "The Image of Sheherazade in French and English Editions of the Thousand and One Nights (Eighteenth–nineteenth centuries)" in **The Arabian Nights and Orientalism**, 219-244.

www.SID.ir

Archive of SID

بحوث في الأدب المقارن (فصليّة علميّة – محكّمة)
كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة رازي كرمانشاه
السّنة السّادسة، العدد ٢٢، صيف ١٣٩٥ هـ.ش/ ١٤٣٧ هـ.ق/ ٢٠١٦ م، صص ٤٩-٦٩

دراسة أدبية لفيلم ألف ليلة وليلة في ضوء إعادة البناء[١]

روح‌اله روزبه[٢]
أستاذ مساعد في قسم اللّغة الإنجليزية، جامعة وليعصر، رفسنجان، إيران
عليرضا انوشيرواني[٣]
أستاذ أدب المقارن في قسم علم اللّغة واللّغات الأجنبية، جامعة شيراز، إيران

الملخّص
يتناول هذا المقال دراسة الآراء الّتي أدلى بها «استيف بارون» حول قصص *ألف ليلة وليلة* على أساس الفيلم الّذي يحمل نفس العنوان. ونرجو من خلال هذا البحث الإجابة على السّؤالين التّاليين: ١. كم تنطبق أحداث هذا الفيلم على نصوص كتاب *ألف ليلة وليلة*؟ هل يمكن إضافة آراء جديدة حول الكتاب ما لم يتطرّق إليه الفيلم؟ من نتائج هذه الدّراسة أنّ الفيلم لا يمثّل *ألف ليلة وليلة* جملة وتفصيلاً بل يمكن اعتباره نتاجاً فنّيّاً فخماً وراقياً استلهم من الكتاب بعض العناصر الدّرامية والقصصية. بناءً على هذا أنّ المخرج للفيلم أخرج فيلمه وفقاً لما شاء دون أن يقيّد نفسه بمحاكاة الكتاب ولذلک حاول المخرج تطبيق رؤيته الخاصّة نحو الحياة على أحداث الفيلم ومن أجل ذلک يمكن القول إنّ مجريات الفيلم تبتعد كثيراً عمّا يجري في الكتاب *ألف ليلة وليلة*. المنهج الّذي اعتمدناه في هذا المقال مستمدّ من نظريّة أصالة الاقتباس لـ «ليندا هاتشن».

الكلمات الدّليليّة: الأدب المقارن، الدّراسات البينيّة، إعادة البناء، ألف ليلة وليلة، ترجمة برتون.

---

١. تاريخ الوصول: ١٤٣٧/٩/٣ تاريخ القبول: ١٤٣٧/١٢/١٥
٢. العنوان الإلكتروني للكاتب المسئول: s.roozbeh@rose.shirazu.ac.ir
٣. العنوان الإلكتروني: anushir@shirazu.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir