ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹۵، ۱۲۳– ۱۵۲

کارکرد اقتباس در به کارگیری مضامین ابزوردی در نمایش‌نامهٔ «حرکت با شماست مرکوشیو»

مریم رامین‌نیا*

محمدرضا ابراهیمی ایور**

چکیده

نمایش‌نامه *حرکت با شماست مرکوشیو* یکی از آثار نمایشی رضا قاسمی است که بر اساس الگوی درام ابزورد نوشته شده است. بررسی نمایش‌نامه نشان می‌دهد رضا قاسمی از چندین نمایش‌نامه و داستان به شیوه‌های گوناگون اقتباس کرده است. از عنوان نمایش‌نامه که برگرفته از نام یکی از شخصیت‌های رومئو ژولیت شکسپیر است و دست آخر بکت را تداعی می‌کند تا دیالوگ‌ها و کنش‌ها، نمایانگر گفتگوی متن نمایش‌نامه با متن‌های دیگر است. این پژوهش به روش توصیفی ــ تحلیلی، متن نمایش‌نامه را با متن‌هایی که از آن اقتباس یا برداشت صورت گرفته بر اساس در نظر داشتن گونه‌های اقتباس و نیز الگوی اقتباسی دبورا کاراتمل بررسی کرده است. نتیجه اجمالی گویای آن است که رضا قاسمی به جای توصیف و توضیح مبسوط مضامین مورد نظر خود، از طریق اقتباس از آثاری همچون نمایش‌نامه *دست آخر* بکت، *مستخدم ماشینی* هارولد پینتر، *افسانه هاملن*، *باغ وحش شیشه‌ای* تنسی ویلیامز، *رومئو ژولیت* شکسپیر، سه *قطره خون* صادق هدایت، *جنایات و مکافات* و *تسخیرشدگان* داستایفسکی که عمدتا مایهٔ ابزوردیته دارند و مشکلات روانی و فلسفی سوژهٔ مدرن را به تصویر می‌کشند، وضعیت سوژهٔ مدرن را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. کارکرد اقتباس در این نمایش‌نامه صرفا تقلید و برداشت صرف نیست بلکه مضمون‌های یأس، گنگی، انزوا، مرگ، جستجوی امرناموجود، رکود وضعیت بشری و خلاء عاطفی را برجسته کرده است.

کلیدواژه‌ها: اقتباس، ابزورد، حرکت با شماست مرکوشیو، رضا قاسمی.

---

* استادیار ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس (نویسندهٔ مسئول)، maryam.raminnia@gmail.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشگاه گنبدکاووس، Ebrahimiivar2@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۸/۰۱

۱. مقدمه

ادبیات نمایشی در ایران سابقه چندانی ندارد. آنچه در ایران به عنوان نمایش و نمـایش‌نامـه نویسی می‌شناسیم درگذشته موجودیتی نداشته است. در ایران، نمایش بـه شـکل تعزیـه و شبیه خوانی اجرا می‌شده است که با ویژگی‌های نمـایش‌نامـه مـدرن همخـوانی نداشـته و بیشتر متکی بر رویداد تاریخی، دینی و اسطوره‌ای بوده است. «آشـنایی بـا جامعـهٔ اروپـا و نمایش‌نامه‌هایی که در قرن هجده و نوزده در اوج خود در آن جا رواج داشت، مایه تحـول نمایش و پیدایش نمایش‌نامه نویسی در ایران شد.»(عبداللهیان،۱۳۷۹: ۱۵۲).«نخستین ایرانی که نمایش‌نامه‌هایی به تقلید از اسلوب اروپایی و با داستان پردازی، شخصیت سازی و فضا و خلق و خوی ایرانی به زبان ترکی آذربایجانی تصنیف کـرده، «میرزافتحعلـی آخونـدزاده» است که به سبب نقدها-کرتیکاهایی هم که بر ترجمه آثارش توسط میرزا جعفرقراچه داغی به زبان فارسی نوشته و نیز انتقادهایی که درباره آثار نمایشی میرزا آقا تبریزی بعمـل آورده، مقام نخستین نقاد تاریخ نمایش ایران را نیز به خود اختصاص داده اسـت.(ملک‌پـور،۱۳۶۳: ۱۲۳). در واقع شروع نمایش‌نامه نویسی به صورت رسمی همراه با مضامین آزادی‌خواهی و با دیدگاه سیاسی و اجتماعی شکل می گیرد. پس از دوره مشروطه، از نمـایش‌نامـه‌نویسـان معاصر می‌توان به غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی، اکبر رادی، نغمـه ثمینـی، حمیدرضـا نعیمی، رضاقاسمی اشاره کرد. در این میان رضا قاسمی به رغم نگارش چندین نمایش‌نامـه و رمان و گرفتن جایزه کمتـر مـورد توجـه قـرار گرفتـه اسـت. ایـن در حـالی اسـت کـه نمایش‌نامه‌های او به دلیل اقتباس از آثار کلاسیک و مدرن ایرانی و غربی و بازخوانش آنها و نیز ترسیم دغدغه‌ها، اضطراب و وضعیت انسان معاصر ظرفیت بحث و بررسی دارد.

نمایش‌نامه *حرکت با شماست* مرکوشیو چنانکه از عنوانش پیداست، نمایش‌نامه‌ای است که از آثار متعدد نمایشی و داستانی اقتباس شده است. این پژوهش در پـی پاسـخ بـه ایـن مسأله اساسی است که اقتباس از نمایش‌نامه‌ها و رمان‌ها با چـه هـدفی و چگونـه صـورت گرفته است و چه پیوندی میان مضمون نمایش‌نامه و اقتباس‌های صورت گرفتـه مـی‌تـوان برقرار کرد. در پاسخ به پرسش بالا، ابتدا رضـا قاسـمی معرفـی مـی‌شـود، سـپس چکیـده نمایش‌نامه، ساختار و اقتباس‌های این اثر به بحث گذاشته می‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بی‌تردید، دربارهٔ نمایش‌نامه و تئاتر ابزورد پژوهش‌های فراوانی انجام گرفته است. از آنجا که تمرکز این پژوهش به طور مشخص بر کارکرد اقتباس در برجسته‌سازی مضامین ابزوردی نمایش‌نامه رضا قاسمی است، صرفا به چند مورد از پژوهش‌های کلی درباره نمایش‌نامه و تئاتر ابزورد اشاره می‌شود:

۱. «معنا در نمایش‌نامه و نمایش درونمایه‌گرایی بن اندیشه و تماشاگان اندیشه بینش‌ها»،فرهاد ناظرزاده کرمانی، مجله هنر و معماری،۱۳۸۱.

۲. «تأثیر متقابل ادبیات داستانی مدرن و تئاتر ابزورد»، پرستو محبی،مجله تئاتر،۱۳۹۰

۳. «مقدمه‌ای بر تئاتر ابزورد»، فرشید ابراهیمیان، مجله نمایش،۱۳۸۶.

۴. «جلوه‌های ساختاری و مضمونی تئاتر ابزورد در نمایش‌نامه‌های بهمن فرسی»، سعید رمشکی و همکاران، مجله ادبیات معاصر جهان،۱۳۹۴.

جز پایان نامه‌ای با عنوان «تحلیل رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها» از حسین احدی قورتولموش که در سال ۱۳۹۰ در دانشگاه محقق اردبیلی دفاع شده است و چند مقاله از جمله «همنوایی شبانه ارکستر چوبها»، کیومرث پوراحمد، مجله هفت، سال۱۳۸۲ و «این زبان است که سخن می‌گوید نه نویسنده» علی‌رضا کیوانی نژاد، مجله آزما، ۱۳۸۹، که به قاسمی و رمان مطرح او پرداخته ، درباره نمایش‌نامه‌های رضا قاسمی پژوهشی انجام نشده است. بر این اساس، پژوهش پیش رو، گامی است در شناسایی ظرفیت محتوایی و سبکی آثار رضا قاسمی به ویژه نمایش‌نامه حرکت *با شماست مرکوشیو* که به دلیل اقتباس از متون متعدد و انعکاس و انتقال مضمون‌های آنها ظرفیت بررسی دارد. اما مهم‌ترین دلیلی که این نمایش‌نامه را درخور بررسی کرده است، پرداختن به مضامین مدرنیستی و مایهٔ ابزوردی است که در قالب توصیف زندگی دو مهاجر ایرانی تبیین شده است. دغدغه‌ها و مصائب انسان ایرانی که دورهٔ گذار را سپری می‌کند در غربتِ مدرن دوچندان می‌شود . این معضلات برای رضا قاسمی که خود به اروپا مهاجرت کرده و زندگی و مسائل ایرانیان مهاجر را دیده و درک کرده، کاملاً ملموس است و نمایش‌نامه از این حیث، به گونه‌ای تجربهٔ زیسته است و از این روست که درونمایهٔ مدرنیستی و ابزوردیک آن اعتبار می‌یابد. گرچه نمایشنامهٔ مورد بحث و دیگر آثار رضا قاسمی به دلیل آنکه نویسنده‌اش مهاجرت کرده و در خارج از ایران نوشته شده است، در محاق قرار گرفته است، با وجود این،

نمی‌توان از نظر دور داشت که رضا قاسمی در عرصه نمایش‌نامه نویسی و رمان جایزه گرفته است و آثاری که در کارنامه‌اش دارد از حیث اقتباس، و نیز پرداختن به دغدغه‌ای انسان معاصر درخور بررسی است.

۳. رضا قاسمی و آثار

رضا قاسمی در سال ۱۳۲۸ در اصفهان به دنیا آمد و دوران کودکی و نوجوانی را در بندر ماهشهر گذراند. درسال ۱۳۴۸ برای ادامه تحصیلاتش به تهران آمد و در دانشکده هنرهای زیبا لیسانس تئاتر را اخذ کرد. فعالیت‌های تئاتری رضا قاسمی به طور رسمی از سال ۱۳۴۷با انتشار نمایش‌نامه«کسوف» در مجله خورشید آغاز شد و بعدها نمایش‌نامه‌های موفقی را به صحنه برد. نمایش‌نامه‌های *صفیه موعود*(۱۳۵۰)، نامه‌هایی بدون تاریخ از من به خانواده‌ام و بالعکس(۱۳۵۳)، *چو ضحاک شد بر جهان شهریار* ۱۳۵۵) برنده جایزه اول مسابقه نمایش‌نامه نویسی جشن طوس(تلویزیون ملی ایران)، اتاق تمشیت(۱۳۵۸)، خوابگردها(۱۳۶۰)، ماهان کوشیار(۱۳۶۲)، معمای ماهان معمار(۱۳۶۴)، در فاصله سالهای ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۴ نوشته شدند. قاسمی در پاریس دو نمایشنامهٔ «حرکت با شماست مرکوشیو» و «تمثال» را نوشت و پس از آن برای همیشه با تئاتر وداع کرد و به نوشتن رمان روی آورد. اولین رمان قاسمی، *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*(۱۹۹۴م) نام دارد که جایزه‌های متعددی را نصیب خود کرده است. از جمله: بهترین رمان از منظر منتقدان و نویسندگان مطبوعات، بهترین رمان بنیاد گلشیری و تندیس ویژهٔ رمان تحسین شدهٔ جایزه مهرگان ادب. *چاه بابل*، *وردی که برّه‌ها می‌خوانند* از دیگر رمان‌های او هستند که همگی در خارج از ایران نوشته شده‌اند.

۴. خلاصهٔ نمایش‌نامه حرکت با شماست مرکوشیو

حرکت با شماست مرکوشیو، یک نمایش‌نامه دوپرده‌ای است درباره دو مرد مهاجر که در غربت زندگی می‌کنند. گویا این دو در سرزمین مادری خودشان بازیگران نمایش بوده‌اند. نام یکی ازآنها مرکوشیو است و نام آن دگر میرزا آقا. مرکوشیو از همه چیز می‌ترسد و مدام فکر می کند که هنوز دنبالش هستند؛ چون سابق براین، گویا در یک دستگاه دولتی به کار شکنجه‌گری مشغول بوده است. روزی مرکوشیو به خانه میرزاآقا می‌آید. مرکوشیو و

میرزاآقا به بازی شطرنج مشغول می‌شوند اما در این بین مرکوشیو بـا گفـتن دیالوگهـایی از نمایش‌نامه رمئو و ژولیت، سوءظن خودش را به میرزاآقا نمایان می‌کند. سـوءظن او وقتـی بیشتر می شود که از طبقه بالای همان خانه سبدی با یک طناب آویزان می‌شـود کـه درآن پیغامهای عجیبی گذاشته شده است و سرانجام طناب آویزان شده ، به شکل یک طناب دار در قاب پنجره نمایان می شود. همسایه بـالایی هـویتی نامشـخص دارد. میرزاآقـا براسـاس شواهدی که خیلی نمی‌شود به آنها اتکا کرد، او را یک زن افلیج معرفی می‌کند. در ادامه کم کم شدّت این بدگمانی ها باعث نوعی جنون در مرکوشیو می‌شود. او که به میرزاآقا به دلیل وجود بوی بد در خانه‌اش بیشتر بدگمان شده، مانند دیوانه‌ها خانه را به هم می‌ریـزد. یـک اسلحه کمری پیدا می‌کند، آن را برمی‌دارد و به کمر خود می‌بنـدد. از سـویی مـادام سـونیا، همسایه دیگر میرزاآقا از او برای جشن تولد پسرش دعوت کرده. جنـون مرکوشـیو آنقـدر جدی می‌شود که می‌خواهد خود یا همسایه بالایی را بکشد. سرانجام این پرده با وارد شدن یک دختر بچه در هیأت بچه‌ای که دوبال فرشته بردوش خودش گذاشته است و دعوت از آنها به جشن و درحالی که اسلحه همچنان همراه مرکوشیو است، پایان می‌یابد. در پرده دوم با همسایه میرزاآقا آشنا می‌شویم. مادام سونیا یک زن لهستانی است. او برای مهمانی پسرش تمام اهالی ساختمان را دعوت کرده ولی از میان اهالی فقط میرزاآقا و دوستش مرکوشیو و تعدادی بچه به جشن رفته‌اند. مادام سونیا درباره میرزاآقا به مرکوشیو می‌گوید که سال قبـل پسربچه‌اش، هانس، دچار مشکلات روانـی شـده بـود کـه میرزاآقـا حـال و روحیـه او را بهترکرده و هم از این قضیه می‌گوید که پشت سرمیرزا آقا افرادی می‌گویند او قاتل پیرزنـی است که درآن ساختمان زندگی می‌کرده. مادام سونیا نـه اینکـه آدم پرحرفـی باشـد، امـا از شدت اینکه تا به حال با همسایه‌ای صحبت نکرده مدام حرف می‌زند. شوهر مادام سونیا که آلمانی تبار است، یک سالی است که خودش را دراتاقی حبس کرده است.گویا بعد از فـرو ریختن دیوار برلین، خودش را به دلیل پشت کردن به کشورش یک شکست خورده می‌داند و مدام خود را به این خاطر سرزنش می‌کند و قصد خودکشی دارد. در بین صحبتها، صدای پایین آمدن کسی به گوش می رسد. صدا هراس انگیز است، مرکوشـیو دسـت بـه اسـلحه جلوی درخروجی می رود. ناگهان صدای تیراندازی شنیده می‌شود و هانس پسربچه مـادام سونیا و دوستانش درحال بازی وارد می‌شوند. مرکوشیو بیرون رفته و بعد ازا ینکـه دوبـاره داخل می شود، درجواب اینکه همسایه بالایی چه کسی بود و آیا آمده یا نه؟ می‌گوید یـک فرشته با پاهای چوبی بوده است و شروع به اجرای یک نمایش مـی‌کنـد. هـانس و دیگـر

بچه‌ها او را همراهی می‌کنند اما گویا او با نمایشش درحال مسخ کردن بچه‌ها است. آنها را در نقش موش مسخ می‌کند. در میانه نمایش، کلاوس، همسر مادام سونیا از اتاقش بیرون می‌آید، هانس و کلاوس همدیگر را درآغوش می‌گیرند. دیگر درنمایش معلوم نیست که کجا مرکوشیو بازی می‌کند و کجا بازی نمی‌کند. او بچه‌های مسخ شده را به جز هانس که به خاطره چوب زیر بغل دنبال مرکوشیو نمی‌رود، با خود می‌برد و به نمایش بازی، آنها را از صخره پرت می‌کند. بعد از اینکه کلاوس و هانس به اتاق کلاوس می‌روند، مرکوشیو برمی‌گردد و در جواب اینکه بچه‌ها را چه کردی؟ می‌گوید از پنجره پرتشون کردم. سرانجام مرکوشیو از مادام خداحافظی می‌کند و به خانه میرزاآقا راهی می‌شود تا دست آخر شطرنج را بازی کنند. در پایان درحالی که مادام سونیا درحال جمع کردن ظروف مهمانی است ،صدای تیری می‌شنود و بعد نقابی را که مرکوشیو به مهمانی آورده و فراموش کرده بود باخود ببرد، برمی‌دارد و به سمت در خروجی می‌رود.

۵. تناظر مضمون و ساختار

بی‌تردید میان اجزای یک اثر نوشتاری پیوند ارگانیک برقرار است و عناصر اثر بر یکدیگر تأثیر متقابلی دارند. همان‌طور که ساختار و سبک بر مضمون، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، فضا و دیگر عناصر تأثیر می‌گذارد و به گونه‌ای به آنها تعیّن خاص می‌بخشد، این رابطه می‌تواند از آن سو نیز تبیین شود؛ به این معنا که مضمون و دیگر عناصر نیز به شکل‌گیری و قوام ساختار جهت می‌دهند. مضمون در نمایش‌نامه و به ویژه نمایش‌نامه‌های مدرن، نقش بنیادی و تعیین کننده دارد. لیندا سیگر در کتاب *از فیلم نامه تا فیلم* درباره خلق درون‌مایه ضمن بیان تقدم انتخاب مضمون قبل از ساختار اثر، انتخاب یک ساختار مناسب برای ارائه مضمون مورد نظر نویسنده را نیز یادآوری می‌کند:« سعی می‌کنم چند درون‌مایه شخصی و اجتماعی تعیین کنم تا همیشه بتوانید بیش از یک درون‌مایه داشته باشید. آنگاه می‌کوشم ساختاری پیرامون آنها ایجاد کنم تا بتوان طوری آنها را بیان کرد که مخاطب بتواند بفهمد»(سیگر،۱۳۸۵:۱۳۴).نویسندهٔ کتاب *تئوری‌های فیلم نامه‌نویسی*، درونمایه را در ارتباط مستقیم با ذهن ناخودآگاه نویسنده می‌داند:

> فرایند انتخاب درونمایه بر خود هنرمند نیز آشکار نیست و به ساحت ناخودآگاه او مربوط می‌شود. در واقع، درونمایه سنتز میان زیباترین لحظات و بدترین ترس‌های

نویسنده است. درون‌مایه هر فیلم علاوه بر بیان ناخودآگاه نویسنده بازتاب انگیزه‌های پنهان و ناشناختهٔ قهرمان نیز هست (شهبازی،۱۳۸۸:۱۰۱).

یکی از مهم‌ترین دلایل شناختِ ساختار پیش از بررسی مضمون یک اثر این است که «ساختار هر نمایش‌نامه رابطه مستقیمی با روندهای فکری نویسنده دارد»(روز،۱۳۹۲:۱۵۴). اگر نمایش و یا هر اثر دراماتیک دیگری را مشتمل بر دو جزء داستان و ساختار نمایشی آن بدانیم، داستان بیشتر از تخیل نویسنده نشأت می‌گیرد و ساختار نمایشی ناشی از تمهیدهایی است که او برای موثرکردن اثرات آن به کار می‌برد.(مکی، ۱۳۹۰: ۱۶۳). ممکن است رویدادهای یک نمایش‌نامه براساس ساختی تک پرده‌ای تنظیم شود. در یک چنین ساختی یک سلسله رویداد که ارتباط علی ندارند، به ما عرضه می‌شود. در حقیقت هر یک از تکه‌ها شاید به تنهایی قابل عرضه باشند ولی مضمون مشترک همه را به یکدیگر پیوند می‌دهد.» (تلخیص از قادری، ۱۳۸۰: ۵۹-۵۴).

۱.۵ نمایش‌نامه حرکت با شماست مرکوشیو و درام ابزورد

حرکت با شماست مرکوشیو نمایش‌نامه‌ای مدرن است که به طور مشخص به وضعیت انسانِ مدرن و معاصر پرداخته است. مضمون‌های بینامتنی که از نمایش‌نامه‌های هارولد پینتر، تنسی ویلیامز و بِکِت برگرفته شده، مایهٔ ابزوردیک این نمایش‌نامه را تقویت می‌کند.

Absurd واژه‌ای مشتق است از surdus(لاتینی) به معنای گنگ، کر، بی کلام، بی‌منطق و بی‌عقل.Surdus خود ترجمه لاتینی alogos یونانی است. به معنای آنچه گنگ و بی کلام و به طور کلی با کلام عقلانی ناسازگار است(فرهادپور، ۱۳۹۳: پاورقی ص۲۹).پیشینه ابزورد به تئاتر یونانی باز می‌گردد. حتی روبرتو کلاسو(Roberto Calasso) ریشه‌های ابزورد را به عصر خدایان می‌رساند. تئاتر ابزورد از تراژدی و کمدی یونانی تأثیر پذیرفته و در آن ریشه دارد(Cornwell,2006:33). پس از دوره باستان، بحث در باب ریشه‌ها و عناصر تئاتر ابزورد ادبیات دوره میانه همچون آثار رابله، شکسپیر، نمایش‌نامه‌ها و متون عصر باروک و در دوره مدرن، نویسندگانی چون داستایفسکی، کافکا را در بر می‌گیرد. با این حال، ابزورد به عنوان اصطلاح برای نوعی از تئاتر قرن بیستم، در همین سده به کار رفته است. گویی، نخستین بار، مارتین اسلین(Martin Esslin) در کتابی با عنوان *تئاتر ابزورد*[1]، این اصطلاح را در توصیف آثار بکت، اوژن یونسکو، آرتور آدامو، هارولد پینتر به کار برد. به باور اسلین، تئاتر ابزورد

> بازگشت به سنت‌های کهن حتی منسوخ است و تا اندازه‌ای ترکیب نامعمولی از بدعت با سنت‌های پیشین است. در واقع، این بدعت، شرح و گسترش و ارزیابی شیوه‌هایی است که کاملا آشنا هستند لیکن در بافتی تقریبا متفاوت، پذیرفتنی‌تر می‌شوند (Esslin,2001: 293).

تئاتر ابزورد یکی از شیوه‌های بیان جستجوی انسان در امر ناموجود است. جستجویی که شاید ستایش خدا نباشد، لیکن توصیف و ستایش امر ناموجود یا گم‌گشته است. از یک منظر، تئاتر ابزورد به طرز هجوآمیزی پوچی زندگی کسانی را به نماش می‌گذارد که از واقعیت غایی ناآگاه هستند و از نگاه دیگر، وجه اثباتی‌تری دارد. ورای افشای پوچی هجوآمیز از شیوه‌های نامعتبر زندگی، تئاتر ابزورد با لایه‌های عمیق‌تری از پوچی روبه‌رو می‌شود. پوچی از وضعیت خود انسان در جهانی که سقوط باورهای مذهبی او را از یقین محروم کرده است(Ibid,359-361). همهٔ نمایش‌نامه‌نویسان به فقدان مراوده بین انسان‌های جامعهٔ مدرن که منجر به از خودبیگانگی آدمی می‌شود و نیز به فقدان هویت فردی و اصرار زیاده از حد جامعه به همرنگ شدن اعضای آن می‌پردازند(رابرتس، ۱۳۹۴: ۲۴). به باور اسلین، تئاتر ابزورد و نمایش‌نامه‌نویسان واقعا به این امر نمی‌پردازند که جهان پوچ و نامفهوم است یا نیست؛ یا اینکه به تعریف معنای ابزورد همت گمارند، بلکه صرفا آن را به عنوان یک مثال ارائه می‌کنند(Bennett,2011: 3). نمایش‌نامه ابزورد به بیان این نکته می‌پردازد که جهان مدرن بیش از آنکه از منطق ریاضی وار پیروی کند، گنگ و بی معنا است. از این رو، در این نوع نمایش‌نامه‌ها اهمیت بررسی مضمون به خوبی روشن می‌شود. چرا که پیرنگ در اینگونه آثار تابع مضمون، فضا و لحن است. «نمایش‌نامه‌های ابزورد بدون زمینه‌چینی آشنای داستان‌های کلاسیک آغاز می‌شود و در ساخت روایی این نوع آثار معمولا هیچ گره مسلطی- دست کم از نوع رایجش- برای افکندن و گشودن وجود ندارد و کنش‌ها اغلب کم توان‌تر از آن هستند که در نقطه اوج به حداکثر کشش نمایشی خود برسند. در ساختار درام ابزورد هرگز تمهیدی برای افشای بعد پنهان شخصیت ها به کار گرفته نمی‌شود. این نوع بیهودگی و کم‌رمقی در نفس کنش‌های نمایشی اغلب در میانه گفتگوهای ملال‌آور و خسته کننده و گاه آشفته و سردرگم بیشتر نمایان می‌شود. در اغلب این روایت‌های نمایشی نیز پایان داستان یا مثل آثار مدرن بدون رسیدن به نتیجه قطعی است (محبی، ۱۳۹۰: ۷۷و۷۸).

نداشتن هدف، یأس، انزوا، مرگ اندیشی به دلیل رسیدن به پوچی، مضمون‌های درام ابزورد است که تِم مسلط در این نمایش‌نامه هستند و در پیوند با ساختار که با گفت‌وگوهای بی‌ربط و بی‌هدف، نبود گره مشخص بیرونی، نبودِ هیجان و نقطه اوج و فضای تیره و مبهم از بارزترین مشخصه‌های آن است، ابزوردیتهٔ حرکت با شماست مرکوشیو را به پیش می‌برند. نمایش‌نامه حول محور مرکوشیو و میرزاآقا می‌چرخد. از آنجا که شخصیت‌های ساختار ابزورد بیش از شخصی بودن جنبه بشری و نوعی دارند، در برخی موارد می‌توان هر دو را نمونه یک نوع بشری دانست که از چشم‌انداز قاسمی شناسانده می‌شوند.

مرکوشیو و میرزاآقا دو مهاجر ایرانی‌اند که در فرانسه زندگی می‌کنند. گویا نام اصلی مرکوشیو، سیدطه است و معلوم نیست از چه زمان و چرا به این نام ملقب شده است. مرکوشیو در نامه‌ای که درون سبد گذاشته خود را چنین خطاب می‌کند: «میرزاآقا یادداشت را برمی‌دارد و بلند می‌خواند: بیایین بازی رو تمومش کنین. سید طه ملقب به مرکوشیو»(قاسمی، ۱۳۹۰: ۲۱).

میرزاآقا، نام میرزاآقای تبریزی، نخستین نمایش‌نامه نویس مدرن فارسی را به ذهن متبادر می‌کند. نمایش‌نامه از گذشتهٔ این دو چیز روشنی به دست نمی‌دهد. صرفا به گونه‌ای مبهم به ارتباط مرگ بچه‌ها با مرکوشیو پیش از مهاجرت از ایران اشاره می‌شود. آنچه آشکار است همه کنش‌های موجود و دیالوگهایی که میان دو شخصیت اصلی رد و بدل می شود درونیات آنها و دیگر ساکنان ساختمان را به مثابهٔ نمونه‌ای از جامعهٔ انسانی به تصویر می‌کشد. بی‌رابطه‌گی، انزوا، یأس و اندیشهٔ مرگ بر همه ساکنین ساختمان سایه افکنده است. تنهاییِ اگزیستی و اجتماعی، احساس پوچی، عبث و بی‌سرانجامی میل به کشتن را در شخصیتها افزایش می‌دهد؛ گویی مرگ پایانِ سردرگمی و رهایی از پوچی تلقین شده است. «تنها مرگ است که به من امکان می‌دهد تا آنچه را مایلم به دست بیاورم؛ مرگ در کلمات است و تنها امکان معنای آنهاست. بدون مرگ، همه چیز در پوچی و در نیستی فرو می‌ریخت»(بلانشو،۱۳۹۵: ۳۵-۳۶). مرکوشیو که بچه‌های جشن تولد را به گونهٔ نمایشی- واقعی به کشتن داده، سرانجام خود را می‌کشد. میرزاآقا بر اساس شایعه‌ای که در آپارتمان پیچیده، قاتل پیرزنی است. شوهر سونیا، دچار افسردگی است و مدام به خودکشی فکر می‌کند. دختر افلیج طبقهٔ بالا گوشه گیر و سرانجام خود را دار می‌زند.

۲.۵ تئاتر ابزورد، بیگانه‌سازی، فاصله‌گذری برشتی و نمایش‌نامه حرکت با شماست مرکوشیو

تصویر پردازی و شخصی سازی در تئاتر ابزورد به گونه‌ای است که گویا «خود» واحد، شخصیتی دوگانه نموده می‌شود. بیان وضعیت ابزوردیک، ابهام و بهت شخصیت، گویا ضمیر ناخودآگاه او را نیز درگیر می‌کند.

> در تئاتر ابزورد، شخصیت واحد، دوگانه متجسم می‌شود، خود را تکرار می‌کند، یا شخصیت دیگری در گفتار و کردار او متجلی می‌شود، یا فقط شباهتی به آن دارد، با خود متضاد می‌شود، نه تنها در شعور بلکه میان عقل و جنون یا بین یادآوری و فراموشی یا بین بیداری بُرنده و به کارگیری ابزار خشونت‌آمیز و رفتار خشونت‌آمیز نوسان می‌یابد؛ همهٔ آینها تعبیر همان مفهومی است که برشت، پیش از آن را ابزار بیگانه‌سازی نامید (غنیمی هلال، ۱۳۷۶: ۹۰).

در نمایش‌نامه قاسمی، مرکوشیو(شخصیت اصلی) و میرزاآقا شخصیتی دوگانه دارند و شاید هر دو نمودی دوگانه‌ای از یک شخصیت واحد باشند. نبود توضیح و دلیل مشخص بر آنچه از خلال برخی گفت‌وگوها بیان می‌شود، القای غیرمستقیمِ غیر واقعی بودن کنش‌ها و حالات شخصیت‌ها، مایه‌هایی از ساختار برشتی را انعکاس می‌دهند.

> برتولت برشت با مطرح کردن تئاتر روایی دربرابر تئاتر ارسطویی، به دنبال آن است تا نگرش تماشاگر را درباره زندگی اجتماعی سیاسی او دگرگون کند. هدف او پرورش نگاه انتقادی بیننده در صحنه تئاتر از طریق فاصله گذاری بین تماشاگر وصحنه نمایش است (استارمی،۱۳۹۱: ۲۱).

اندیشه‌های برشت درباره ایجاد یک «تئاتر حماسیِ» نو واکنشی است در برابر تئاتر نهادینه شدهٔ بورژوایی که به نظر او مخاطب را به درگیر شدن منفعلانه و بی‌فکرانه با شخصیت‌های دراماتیک می‌کشاند. برشت از سویی دیگر می‌خواهد مخاطب را به اندیشیدن وادارد و برتر از همه او را باخبر کند که موقعیت‌هایی که در حال تماشای آن‌ها است نباید مسلم فرض شوند(هارلند،۱۳۹۳: ۲۳۰). به نظر می‌رسد نمایش‌نامه *حرکت با شماست مرکوشیو* در ایجاد بیگانه‌سازی و فاصله‌گذاری میان شخصیت دراماتیک و خواننده، از ویژگی تئاتر برشتی بهره برده است. چرا که داده‌هایی که نویسنده درباره شخصیت‌های نمایش‌نامه به ویژه شخصیت اصلی و پیشینهٔ او می‌دهد، بسیار اندک است و خواننده با

سرنخ های مبهم متن بایست به فهم روابط میان رخدادها و شخصیت‌ها برسد. برای نمونه، در خلال گفتگوهای مرکوشیو با میرزاآقا، مخاطب تا حدودی درباره زندگی هریک از آنها حدس‌هایی می‌زند که در حد حدس باقی می‌ماند؛ چرا که نمایش‌نامه اطلاعات سرراست و دقیقی به دست نمی‌دهد.در پرده اول، مرکوشیو ادعا می‌کند که در ابتدای ورودش گربه‌ای را دیده است ولی بعد متوجه می‌شویم اصلا گربه‌ای درکار نیست و سپس در ادامهٔ دیالوگها متوجه می‌شویم او نسبت به آوردن نام بچه واکنش روحی از خود نشان می‌دهد و این نمایانگر گذشته‌ای است که برای مخاطب کاملا روشن نیست. آیا او بلایی سربچه ها آورده است؟ این پرسش با مسخ کردن بچه ها در صحنه بعدی تقویت می‌شود. حساسیت او وقتی که نام زن به میان می آید نیز نمایانگر خلاء شهوت و میل به زنان در شخصیت اوست و باز دلیل این حساسیت روشن نیست. ملقب شدن او به نام مرکوشیو نیز گویای آن است که او به شدت در تخیلات این شخصیت از نمایش‌نامه رمئو وژولیت غرق شده است. میرزا آقا طبق شایعه قاتل پیرزنی است. دیگر آنکه درآمیختن گفت‌وگوهایی از نمایش‌نامه رومئو ژولیت و افسانه هاملن با متن نمایش‌نامه که مانع از همذات پنداری و یکی شدن با حال و هوای نمایش‌نامه می‌شود، شمایی از فاصله‌گذاری برشتی دارد.

۳.۵ نقاب نمایش

از منظر دیگر، نمایشنامهٔ حرکت با شماست مرکوشیو به واسطهٔ عناصر بیتامتنی و اقتباسی، گویی نمایش‌نامه‌ای درباره نمایش‌نامه است. مرکوشیو، شخصیت اصلی نمایش‌نامه است که خود نیز نمایشی ترتیب می‌دهد که گاهی در کسوت رومئو و گاهی در کسوت نی‌نواز و افسونگر افسانهٔ هاملن ظاهر می‌شود که در عین حال و به طور دقیق هیچ کدام آنها نیست. به نظر می‌رسد مرکوشیو با نام مدرنِ غیر ایرانی و میرزاآقا با نام سنتیِ ایرانی وجه دوگانهٔ یک شخصیت باشند:

مرکوشیو اسلحه را رو به میرزاآقا می‌گیرد: هرگاه دو نفر مثل تو باشند، یکی باید دیگری را بکشد(قاسمی، ۱۳۹۰: ۳۹).

البته مهاجرت از ایران این دوگانهٔ شخصیتیِ سنتی–مدرن را تبیین و تقویت می‌کند. در این مورد نیز صرفا گفت‌وگوی بالا این گمان را پیش می‌آورد ولی نمایش‌نامه شاهد دیگری بر قطعیت این امر به دست نمی‌دهد. اگر نتوان بر اینکه میرزاآقا چهرهٔ دیگر مرکوشیو است، دلیل متقنی به دست داد، حلول گاه و بی‌گاه شخصیت مرکوشیوی نمایشنامهٔ شکسپیر و مرد

نی‌نواز افسانه هاملن و بیش‌تر از همه نقاب مرکوشیو، بـر چنـدگانگی شخصـیت او صـحه می‌گذارد. وقت رفتن به جشن تولد هانس، میرزاآقا خطاب به مرکوشیو می‌گوید:

«همین طور می‌آیی؟

مرکوشیو: خوب شد گفتی(صورتک گرگ را دوباره به چهره می‌زند) نقابی روی نقـاب بگذاریم»(همان، ۳۸).

استفاده از ماسک و نقاب، درآمیختن شخصیت و هویت بازیگر- انسان را بـه مخاطـب نشان می‌دهد.

> در قرن پنجم قبل از میلاد، نمایش‌نامه‌ای بود که درآن بازیگران ماسک‌هـای عجیـب و غریب برچهره خود می‌زدند و خدایان و قهرمانان افسانه‌ای را مسخره می‌کردنـد. ایـن بازیگران گاهی ادای آدمهای اجتماع را نیز در می‌آوردند و به همین دلیل « میموس» در واقع حلول کـردن شخصـیت آدمـی دیگـر و هویـت مشـابه پیـدا کـردن بـا اوسـت» (براهنی،۱۳۶۸: ۲۴۷).

استفاده شخصیت مرکوشیو از نقاب گرگ، نمایانگر خصلت گرگ‌سانی مرکوشـیو و در سطحی کلان‌تر، نوع بشری است است که روز به روز از ویژگی‌های انسانی دور می‌شـود. نمایشگری، بازی، در نقابِ بازی بودن، در خصوص شخصیت‌های دیگر نیز ابراز می‌شـود. میرزاآقا به دختر افلیج طبقهَ بالا گمان بازیگری دارد:

> میرزاآقا: شاید تمام این مدت ما شنونده یک نمایش‌نامه رادیویی بودیم
>
> مرکوشیو: ولی صدای چوبهای زیربغلش همین یه دیقه پیش اومد.
>
> میرزاآقـا: از کجـا معلـوم؟ شـاید اونـم مثـه تـو، یـه وقتـی هنرپیشـه تئـاتر بـوده! (قاسمی،۱۳۹۰: ۳۷).

۶. اقتباس در نمایش‌نامه حرکت با شماست مرکوشیو

درست از عنوان تا پایان این نمایش‌نامه، مخاطب با اقتباس‌های متنوع مواجه می‌شـود. ایـن اقتباس‌ها گاهی بسیار اشاره‌وار است که تشخیص آنها برای مخاطـب عـادی کـه بـا متـون نمایشی و داستانی آشنایی کمی دارد، ساده نیست و می‌توان گونهٔ برداشت به شمار آورد؛ و گاه در اقتباسی بودن بخش‌هایی از نمایش‌نامه، نشانه‌هـا و سـرنخ‌هـایی بـه مخاطـب ارائـه می‌شود. چنانکه پیش از این اشاره شد، قاسمی از رومئو ژولیتِ شکسپیر، دست آخرِ بکت،

افسانه هاملن، جنایات و مکافات و جن‌زدگان داستایفسکی، مستخدم ماشینی هارولد پینتر، باغ وحش شیشه‌ای تنسی ویلیامز، سه قطره خون صادق هدایت به شکل‌های گوناگون اقتباس و برداشت کرده یا تأثیر پذیرفته است. به رغم اقتباس‌های متعدد، نمایش‌نامه قاسمی در عین حال هیچ کدام از آنها نیست و قاسمی دغدغه‌های خود را در خصوص انسان مدرن به ویژه وضعیت مهاجرانِ ایرانی در جامعهٔ مدرن، در مقام نویسندهٔ مهاجر تبیین کرده است. این اقتباس‌ها و تأثیرپذیری‌ها با هدف گفت‌وگوی بینامتنی، توارد و تقویت مضمون‌های مورد نظر قاسمی صورت گرفته است. در واقع، اقتباس در بیشتر موارد کنش بینامتنی است.« توارد متن‌های مختلف و سنت‌های متنی که در انگیزش واکنش بینامتنی بروز می‌یابد، فرایندی است که در بیشتر موارد در اقتباس انجام می‌گیرد. تی اس الیوت در مقاله خود با عنوان *سنت و استعداد فردی* در تبیین اقتباس از اصطلاح علمی وام می‌گیرد. الیوت اقتباس را همچون واکنشی شیمیایی میان میراث ادبی و هنرمند تلقی می‌کند که منجر به ترکیبی جدید می‌شود(Sanders,2006:18). زمانی که بینامتن‌ها از تمامیت خود کناره بگیرند، خود را با اصطلاحات متنوع‌تری همچون تجهیز می‌کنند. به یک معنا متن اقتباس شده بر حسب نوع و میزان اقتباس، می‌تواند«پارودی (parody)، برگردان (version)، تفسیر، تقلید و پاستیژ (pastiche)، جعل[۲] (forgery)،تقلید هجوآمیز (travest)، بازنگری (revision)، بازارزش‌گذاری (revaluation)، بازنوشت(rewriting) و انعکاس(echo) نام گیرد. همان‌طور که این فهرست نشان می‌دهد، تلقی از اقتباس متفاوت و حتی متضاد است(همان). اقتباس تلاشی است برای ایجاد متن‌هایی جدید بر الگوی متن‌های پیشین و احیانا سنتی که حاصل کار متنی متفاوت و درک‌پذیر برای مخاطبان عصر خود است و به یک معنا به روز رسانی متن‌های سنتی است. در اقتباس این پرسش پیش روست که «آیا متن اقتباس شده باید به متن اصلی وفادار باشد؟ معمول این است که خلاقانه‌ترین کنش اقتباسی جایی رخ می‌دهد که متن اقتباس شده به متن مبدأ وفادار نباشد یا به اصطلاح خیانت کرده باشد. متن اقتباس شده به دنبال زدودن یا مصرف کامل متن مبدأ نیست. بسیار ضروری است که متن منبع بتواند فرایند خوانش‌های متفاوت و هم‌عرضی را استمرار بخشد که کارکرد فرهنگی دارند و در عین حال تجربه لذت را در درک روابط بینامتنی برای خواننده تدوام دهد. چرا که بخشی از فعالیت ناخودآگاه و شکل نایافتهٔ حس و ادراک از درک تشابه و تفاوت میان متن‌ها برانگیخته و ایجاد می‌شود(Sanders,2006: 25).

متن اقتباس شده از منظر میزان تفاوت و مشابهت با متن مبدأ، از وام‌گیری عنوان گرفته تا بازنگری، بازآفرینی را در برمی‌گیرد. دسته بندی دبورا کارتمل، سنجش میزان و نحوهٔ انتقال داده‌های متن مبدأ به متن مقصد را تعیین می‌کند. کاراتمل، یکی از نظریه‌پردازان اقتباس است که بیشتر پژوهش‌های خود را بر اساس اقتباس‌های صنعت فیلم‌سازی بنا نهاده است. از نظر وی اقتباس بر سه نوع است:

۱. انتقال
۲. تفسیر
۳. قیاس

بسیاری از اقتباس‌ها دربردارنده لایه‌های انتقالی از متن منبع هستند که این انتقال اصطلاح‌های فرهنگی، جغرافیایی و زمانی را دربرمی‌گیرد. در برخی موارد، فرایند انتقال تقریبی ساده به مباحث فرهنگی متن منبع است که تفسیر گونه است(Cartmell,1999:24). طبقه بندی سوم کاراتمل کمی متفاوت‌تر از انتقال و تفسیر است. در «قیاس»، تلاش بر این است که «درک مخاطب را به واسطهٔ خصلت بینامتنیِ اقتباس از تولید یا فراوردهٔ فرهنگی جدید عمیق‌تر و غنی‌تر سازد (Sanders,2006:22).

نمایش‌نامه حرکت با شماست مرکوشیو، به لحاظ نوع و میزان اقتباس دامنهٔ گوناگون وگسترده‌ای دارد؛ به گونه‌ای که گاه اطلاق برداشت و تأثیرپذیری(به عنوان نمونه در نمایش‌نامه آخر بازی ساموئل بکت یا جنایت و مکافات داستایفسکی) یا اقتباس به لفظ عام و در معنای برگرفتن مناسب‌تر می‌نماید تا اقتباس به عنوان اصطلاح فنی. به همین دلیل در بررسی نمایش‌نامه، مواردی که وجه اقتباسی چندان آشکار و محسوس نیست، عنوان برداشت یا تأثیرپذیری انتخاب شده است. با وجود این و چنانکه آمد انعکاس و برداشت و بازنوشت که در زمرهٔ اقتباس آزاد و محتوایی جای می‌گیرند، گونه‌ای اقتباس تلقی شده که در آن میزان خلاقیت و دخالت نویسنده بسیار بیش از اقتباس‌هایی است که قالب کلی اثر حفظ شده است. در اقتباس آزاد،

ایده یا اندیشه یا قالب اصلی اثر اولیه را برمی‌دارد و اثری کاملا متفاوت خلق می‌کند. اقتباس کننده در اقتباس آزاد به طور کامل مستقل از اثر اولیه به خلق اثری جدید می‌پردازد. این جاست که نقش یک نویسنده در فرایند اقتباس اهمیت بیشتری پیدا می‌کند (نصیری،۱۳۹۳: ۵۸).

با توجه به تعاریف و دسته‌بندی‌هایی که از اقتباس شده، رضا قاسمی در این نمایش‌نامه و از منظر الگوی اقتباس آزاد و نیز الگوی کاراتمل، هرسهٔ انتقال، تفسیر و قیاس را به میزان متفاوت در نوع انتقال مفهوم، وام‌گیری عنوان، تقلید(پاستیژ)، انعکاس و بازنگری را به کار برده است.

۱.۶ اقتباس از عنوان رمئووژولیت: خردگرایی بورژوایی و مضمون تاثیر نفرین بی‌گناه بر سرنوشت انسان‌ها

صرفنظر از عنوان و اینکه قسمتی از دیالوگهای نمایشنامهٔ شکسپیر در نمایش‌نامه قاسمی گنجانده شده، برداشت از شکسپیر، آنجا که مرکوشیو، میرزاآقا را همچون خود می‌بیند، به صراحت بیان شده است:

مرکوشیو: هرگاه دو نفر مثل تو باشند، یکی باید دیگری را بکشد. ویلیام شکسپیر، رومئو ژولیت، صفحهٔ نود و هفت!(قاسمی،۱۳۹۰: ۳۹).

مرکوشیو نام شخصیتی در نمایش‌نامه رومئو و ژولیت شکسپیر است. مرکوشیو (ازخاندان مونتاگو و دوست رمئو) در نبرد با تیبالت(از وابستگان ژولیت)کشته می‌شود و این درحالی است که رمئو به خاطر عشق ژولیت می‌خواهد مانع درگیری آنها شود.

چرا قاسمی از نام مرکوشیو برای عنوان نمایش‌نامه خودش استفاده کرده است؟ به نظر می‌رسد یکی از اصلی‌ترین دلایل اقتباس قاسمی از نام مرکوشیو، پردازش و تصویر شخصیت‌های بورژوایی در دنیای مدرن و درام ابزورد است. درام ابزورد در اوایل موجودیت خود به نوعی ویژگی‌های شخصیتهای بورژوایی نمایان می‌کرد. «نویسندگان عبث‌گرا که بیشتر ناواقع‌گر هستند، شخصیت‌های خود را از قشر بورژوایی یا خرده بورژوا انتخاب کرده‌اند»(ناظرزاده کرمانی،۱۳۶۵: ۵۷). یکی از اصلی‌ترین ویژگی شخصیتهای بورژوایی بی‌احساسی و به اصطلاح عقل و خردگرایی است که بر اساس خودبسندگی، خویشتن را از راهنمایی و هدایت دیگری بی نیاز می‌دانند.« بی‌احساسی در تاریخ بورژوایی نیز همچون تاریخ باستان، در نقاط عطف ظاهر می‌شود. این بی احساسی عقب نشینی خود انگیختگی فرد به درون حوزه خصوصی است. حوزه‌ای که بدین‌سان به مثابع شکل راستین هستی بورژوایی تثبیت می‌شود.»(آدورنو،۱۳۹۶: ۴۴). نگاه نکوهش‌آمیزی که مرکوشیو نسبت به عاشق پیشگی رمئو در نمایش‌نامه شکسپیر دارد تا حدود زیادی او را نماد

خردگراییِ بورژوایی ساخته است. برچسب خردگرایی به مرکوشیو بر اساس عدم توجه او به عشق که والاترین احساس فردی است، تبیین می‌شود.

«مرکوشیو: اگر عشق به تو خشونت کرد تو هم به او خشونت بورز. اگر به تو نیش زد تو هم نیش بزن و او را به زمین بکوب و به من نقابی بده تا چهرهٔ خود بپوشانم» (شکسپیر،۱۳۸۸: ۵۵).

مرکوشیوی قاسمی نیز عاری از حس عاطفی و مهربانی و انعطاف است. در نمایشی که با بچه‌ها در جشن تولد هانس اجرا می‌کند خطاب به آنان:

> در دل‌هاتان هیزم خشم بینبارید. لب به خنده بازنکنید که خنده آب است بر اراده سوزان شما. از هرچه نرمش است بپرهیزید و سخت باشید.(قاسمی،۱۳۹۰: ۵۹).

دلیلِ دیگر استفاده از نام مرکوشیو، انتقال تأثیر نفرینی است که ایجادکننده سرنوشتی شوم و تراژیک را در نمایش‌نامه شکسپیر رقم می‌زند. قاسمی با اقتباس از نام مرکوشیو، سایهٔ شوم نفرینِ بی‌گناهی را انتقال می‌دهد. از میان گفت‌وگوهای میرزاآقا و مرکوشیو دانسته می‌شود که مرکوشیو پیش از مهاجرت، مقام عالیِ دولتی داشته:

> میرزاآقا: درباره تو هم خیلی چیزا می‌گن
>
> مرکوشیو: لابد مأمور عالی رتبه!
>
> میرزاآقا: مسؤول کمیته انحلال دشمنان برون مرزی(قاسمی، ۱۳۹۰: ۳۱).

مرکوشیو خاطره تلخی از کودکان دارد. گویا او مسبب بلایی بر آنها بوده است:

> میرزا آقا: قصهٔ تابوت‌های کوچولو، سنگسار
>
> مرکوشیو: دروغ بود.
>
> مرکوشیو: ...یه عده فرشته رو می‌بینی که با دست و پاهای قطع شده می‌خوان خودشونو از گودال جهنمی بکشن بالا، اما هی لیز می‌خورن و می‌افتن پایین.
>
> میرزاآقا: تو خودت خودت خواستی...(همان)

نمایش‌نامه به همین مقدار بسنده می‌کند و روشن نمی‌شود مرکوشیو با بچه‌ها چه کار کرده و چرا؟

هرچه هست، حادثه واقعی میان کودکان و مرکوشیو در نمایش‌نامه در قالب اجرای نقش و نمایش برای بچه‌ها در جشن تولد هانس تکرار می‌شود:

میرزا آقا: بچه‌ها کجان؟

مرکوشیو: از اون بالا انداختمشون پایین.

میرزاآقا: جدا!

مرکوشیو: نگران نباش جاشون امنه.

میرزاآقا: دیگه نمیشه فهمید کِی داری بازی می‌کنی!(قاسمی،۱۳۹۰: ۶۶).

مرکوشیو با نقاب گرگ، بچه‌ها با بال‌های فرشته تجسم پلیدی و پاکی، شر و خیر هستند. دختربچه با بالهایش نماد فرشته‌ای پاک و معصوم و مرکوشیو با اسلحه‌ای که به کمر دارد در قالب یک شیطان حضور می‌یابد:

«دختربچه: این آقا رو هم با خودتون بیارین. چشماش مثه چشمای شیطونه» (قاسمی،۱۳۹۰: ۳۴).

نفرینِ بلایی که مرکوشیو بر سر بچه‌های بی‌گناه و معصوم آورده، چونان بختک بر زندگی او افتاده و مرکوشیو را در سرحد یأس و پوچی و انزجار به خودکشی می‌کشاند. قاسمی با وام‌گیری اقتباسی از عنوان، انتقال و قیاس از نمایش‌نامه شکسپیر مضمون‌های نمایش‌نامه خود را بدون توضیح و بسط، ارائه می‌کند.

۲.۶ تأثیرپذیری از سه قطره خون صادق هدایت و مضمون پریشانی ذهن

بررسی داستان کوتاه *سه قطره خون* صادق هدایت در نمایش‌نامه، به این لحاظ که مضمون پریشانی ذهن شخصیت اصلی را نشان می‌دهد مورد اهمیت است. شروع نمایش‌نامه با وجود احتمالی یک گربه گل باقالی همراه است که اقتباس از عنوان گربه گل باقالی داستان سه قطره خون است اما آنچه در هر دوی این داستان و نمایش‌نامه مهم است، نشان دادن پریشانی ذهن است نه وجود گربه یا روایت چگونگی مرگ گربه. قاسمی به زیرکی با وارد کردن گربه گل باقالیِ سه قطره خون صادق هدایت در واقع مضمون پریشانی ذهن و همچنین پوچی و بی سرانجامی زندگی، تفکر وسواسی و مداوم بر مرگ را از ابتدا وارد نمایش‌نامه کرده است.

یک سال است که اینجا هستم، شبها تا صبح از صدای گربه بیدارم. این ناله‌های ترسناک. این حنجره خراشیده که جانم را به لب رسانیده...

دیروز بود دنبال یک گربه گل باقالی کرد. همین که حیوان از درخت کاج جلوی پنجره‌اش بالا رفت به قراول جلوی در گفت حیوان را با تیر بزند. این سه قطره خون مال گربه است (هدایت، ۱۳۳۳: ۱۱و۱۳).

مرکوشیو یه گربهٔ گل باقالی چاق وچله.
میرزاآقا شاید گربهٔ مارگاریته.
مرکوشیو مارگاریت؟
میرزاآقا زنیکهٔ دیوانهٔ بغلی
مرکوشیو تو که گفتی گربه‌ش مرده.
میرزاآقا که حالا آبی به صورتش زده است داخل می‌شود.
میرزاآقا خوب یادت مونده. (قاسمی،۱۳۹۰: ۱۱).

در واقع نشانه‌های اقتباس از عنوان از اثر اولیه، موارد زیر هستند:

۱. گربه گل با قالی است.

۲. گربه مرده است.

۳. گربه متعلق به یک زن دیوانه بوده است که اکنون مرده گویا تنها در ذهن مرکوشیو و میرزا آقا حضور دارد.

این نشانه‌ها برای مخاطب یادآور داستان سه قطره خون از صادق هدایت است.

داستان سه قطره خون حکایت یک بیمار روانی و پریشان ذهن است که در تیمارستان بستری شده است که حکایتِ عجیبِ دلیل پریشانی ذهنش را بازگو می کند در این داستان که بیمار گربه ای جفت یک گَربه گل باقالی را می کشد. در واقع دچار بیماری روحی می شود و این حادثه را هیچ گاه از یاد نمی برد (هاشمی،۱۳۸۱: ۲۱۶).

نکتهٔ دیگر ارتباط گربه با مرکوشیو است که می‌دانیم از نام یکی از شخصیت‌های نمایش‌نامه رمئو و ژولیتِ شکسپیر برگرفته شده است. در نمایش‌نامه رمئو و ژولیت، تیبالت، شخصیتی از خاندان کاپولت است که باعث مرگِ مرکوشیو می‌شود. مفهوم کلمه تیبالت به نوعی گربه اطلاق می‌شده است. بر این اساس، مرکوشیو به عنوان بازیگر نمایش‌نامه رضا قاسمی که نقش مرکوشیوی نمایش‌نامه رمئو و ژولیت را نیز بازی می‌کند، آنچنان محو در

این نقش شده که حضور تیبالت در ذهن او و در نمایش‌نامه قاسمی به مثابهٔ دشمن و قاتل بروز می‌کند. در واقع، تیبالت در معنای گربه که عامل مرگِ مرکوشیوی شکسپیر است، در نمایش‌نامه قاسمی در هیأت گربه برای مرکوشیوی قاسمی تشویش ذهنیِ مرگ را ایجاد می‌کند. در داستان سه قطره خون صادق هدایت، کشتن گربه و در نمایش‌نامه رمئووژولیت مرگ مرکوشیو توسط تیبالت یا همان مرد خاندان کاپولت با نام گربه ای قدیمی از نکات مهم اقتباس برای قاسمی بوده است. قاسمی با داستان سه قطره خون و همچنین درگیری احتمالی ذهنی مرکوشیو از نام تیبالت در نمایش‌نامه شکسپیر ، به خوبی مضامین لازم برای ورود به نمایش‌نامه عبث را فراهم کرده است. مضمون سردرگمی، پریشان ذهنی، توهم قتل، وسواس مرگ‌اندیشی و حتی حالت‌های خاص روانی که در شخصیت اصلی داستان سه قطره خون صادق هدایت است به سید طه و یا همان مرکوشیو انتقال داده شده است. از سوی دیگر، حساسیت ذهنی مرکوشیوی شکسپیر به تیبالت نیز به همان شدت و بلکه بیش از آنچه در نمایش‌نامه شکسپیر است به مرکوشیوی نمایش‌نامه قاسمی انتقال پیدا کرده است و به این جهت در واقع نوعی اقتباس بازنگری و از منظر دسته بندی کاراتمل، انتقالِ اقتباس قیاسی وجود دارد. مرکوشیوی قاسمی با شک بدبینانه به دوست قدیمی‌اش میرزاآقا و توهم قتل، فاجعهٔ کشتن کودکان و خودکشی نمونهٔ تمام عیار یکی انسان پریشان‌احوال، از هم گسیخته و به پوچی رسیده است. قاسمی نه تنها با اقتباس از « سه قطره خون »مضمون ترس و پریشانی ذهن را وارد کرده است، بلکه با توجه به خودکشی صادق هدایت و خودکشی مرکوشیو با هفت‌تیر در پایان نمایش‌نامه، سرانجامِ پریشانی ذهنی و هراس از مرگ را به طور عملی به تصویر کشیده است.

۳.۶ اقتباس از مستخدم ماشینی هارولد پینتر و مضامین تکرار، بیهودگی و پوچی

قاسمی به این اقتباس، آنجا که سبدی حاوی نامه از طبقه بالا به پنجره میرزاآقا می‌رسد، از زبان مرکوشیو اشاره می‌کند: «داره شبیه یکی از کارهای پینتر می‌شه»(قاسمی،۱۳۹۰: ۲۳). قاسمی مضمون تکرار، بیهودگی، پوچی و زندگی بازنمایی شده در درام ابزورد را با این اثر برجسته‌تر نشان می‌دهد. درونمایه بیشتر آثار پینتر عبارتست از

> دلهره و درماندگی انسان، بیهودگی و پوچی. چنانچه آثارش نشان می‌دهد سخت نگران موقعیت و سرنوشت انسان است. انسانی دست به گریبان با جهان پوچ، هراسناک ودلهره آور... انسان در خود هضم شده، مسخ و بی‌اعتقاد و ترسو و بیمناک از بیرون

خود، به همین دلیل در بیشتر آثار پینتر موقعیت مکانی یک اتاق و آدمهایی چند کـه از جهان بیـرون بـیم و تـرس در دل دارنـد و از دلهـره درجـای نمـی‌جنبنـد. (مهـدیان، ۱۳۵۳: ۴۹).

مستخدم ماشینی نمونه خوب و سنجیده‌ای است از یک تئـاتر پـوچی تمـام عیـار، گفتگوها در اوج بازی کلمات، تکرار واژها، فرهنگ محدود واژگان و دایـره لغـات بسـته وگنگ است. بن وگاس به وسیله یک آسانسور مطبخ، در می یابند که در طبقه فوقانی کسی هست. به انحاء حیل متوسل می گردند تا دریابند در اتاق بالا چه کسی اسـت؟ امـا بیهـوده است. هرچه هست، تنها فضا سازی داخل اتاق بن وگاس را به زیر یکسره سلطه و سیطره می گیرد و ما بقی نشانه هایی است از به کـار گیـری نمـادین اشـیاء و وسـایل ، ادات و ادوات و تکرار مکررات در تئاتر پوچی. »(تلخیص.علی آبادی،۱۳۶۷: ۲۳۵).

نمایشنامهٔ قاسمی در چند مورد به نمایش‌نامـه مسـتخدم ماشـینی شـباهت دارد و از آن اقتباس کرده است:

۱. در نمایش‌نامه پینتر، دو مرد(بن و گاس) در مکان سربسته که با هم گفتگو می کننـد. مرکوشیو و میرزاآقا نیز در یک اتاق با هم حرف می‌زنند.

۲. بن، هفت تیر دارد. « بن هفت‌تیر را جلـوی نـور چـراغ مـی‌گیرد(پینتـر،۱۳۹۲: ۳۱). مرکوشیو نیز هفت تیر دارد.

۳. گویا بن و گاس عضو سازمان و تشکیلاتی هستند: «تو فکر می‌کنی ما تنها شاخهٔ این سازمانیم؟»(پینتر،۱۳۹۲: ۳۴). از قرار معلوم و از زبـان میرزاآقـا، مرکوشـیو مـأمور سـازمانی بوده است:

« میرزاآقا: درباره تو هم خیلی چیزا می‌گن

مرکوشیو: لابد مأمور عالی رتبه!

میرزاآقا: مسؤول کمیته انحلال دشمنان برون مرزی»(قاسمی، ۱۳۹۰: ۳۱).

۴. فکر کردن به دختری که در نمایش‌نامه پینتر و قاسمی حضور فیزیکی ندارد: «تقصیر اون دختره شد که منو به فکر انداخت»(پینتر،۱۳۹۲: ۳۴). میرزاآقا: این دختر حالا بخشـی از ذهن من شده.

مرکوشیو: داری ادای استاورگین رو درمیاری(قاسمی،۱۳۹۰: ۳۳).

۵. مهم‌تر از همه سفارش غذا از طبقه بالاست که در نمایش‌نامه پینتر، دریچه‌ای از طبقه بالا باز می‌شود و از طریق نامه سفارش غذا می‌دهد و یکی از دو مرد(گاس و بن) یادداشتی برای آن می‌گذارد.

گاس دو تا استیک آبدار و چیپس. دو تا دسر ساگو. دو تا چایی بدون شکر

بن بهتره یه چیزی بفرستیم بالا.(پینتر،۱۳۹۲: ۳۵و۳۶). و در نمایش‌نامه قاسمی سبدی با طناب از طبقه بالا در قاب پنجره آویزان می‌شود که سفارش خوراکی می‌دهد و مرکوشیو درون آن یادداشت می‌گذارد:« سبد تقریبا وسط پنجره رسیده است. میرزاآقا یادداشت را از سبد جدا کرده می‌خواند: ما گشنمونه...»(قاسمی،۱۳۹۰: ۲۱).

طناب تنها راه ارتباطی برای شخصیتهای اصلی این دو نمایش‌نامه با دیگران است. صرفا دست‌خطی از سر نیاز حضور این دیگران را اعلام می‌کند. آنها در نمایش‌نامه صدایی ندارند و هیچ گاه دیده نمی‌شوند. تکرار چندباره سفارش غذا در دو نمایش‌نامه که میان طبقه بالا و پایین در رفت و آمد است که دست آخر در نمایش‌نامه قاسمی به طناب دار تبدیل می‌شود، سرگردانی و بلاتکلیفی دو شخصیت اصلی در دو نمایش‌نامه، تأکید نویسندگان آن بر امر عبث، پوچی، مرگ و بی‌سرانجامی است که از طریق تقلید(پاستیز)، مضامین نمایش‌نامه ابزورد پینتر را وارد نمایش‌نامه قاسمی کرده است.

۴.۶ برداشت و تأثیرپذیری از داستایفسکی

در نمایش‌نامه *حرکت با شماست مرکوشیو*، قاسمی از رمان جنایت و مکافات و تسخیرشدگان داستایفسکی به دو شیوه برداشت کرده است. شیوه نخست ارائه مضمون و فضای موجود در رمان جنایت و مکافات است و دیگری، برداشت از طرح کلی این رمان است.

۱.۴.۶ تسخیرشدگان

بی‌گمان قسمت مهمی از مضامین این نمایش‌نامه مربوط به رمان تسخیرشدگان یا شیاطین داستایفسکی است. قاسمی خود به برداشت‌ها اشاره می‌کند:

میرزاآقا: این دختر حالا بخشی از ذهن من شده.

مرکوشیو: داری ادای استاورگین رو درمیاری(قاسمی،۱۳۹۰: ۳۳).

یکی از تأثیرپذیری‌های او از این رمان نگرش خاص نسبت به بچه‌ها و اشاره بـه زمـان ابدیت و ارتباط این زمان ابدیت با بچه‌ها و زندگی است که از دیالوگهای بین دو شخصیت مهم تسخیر شدگان ، یعن کیربلوف و استاورگین برگرفته شده است.

شما بچه ها را دوست دارید؟

کیریلوف، خونسرد جواب داد:

آنها را دوست دارم

پس ، زندگی را دوست دارید.

زندگی را دوست دارم، خوب مقصودتان چیست؟

اما اگر قصد داشته باشید ،خودکشی کنید؟

خوب، بعد؛ چرا این دو مساله را درهم می‌آمیزید؟ زندگی یک چیز است و آنچـه کـه شما می‌گویید، چیزی دیگر. زندگی وجوددارد، مرگ وجود ندارد.

شما اکنون به یک زندگی آتی و ابدی اعتقاد دارید؟

نه، نه به یک زندگی آتی بلکه به یک زندگی زمینی و ابدی. زندگی از لحظات تشکیل یافته. شما به یکی از این لحظات واصل می‌شوید و ناگهان زمان می‌ایسـتد. همـین ابدیت است (داستایفسکی۱۳۶۱: ۲۲۶).

این گفتگو به شـکل دیگـری ولـی بـا همـین مضـامین در نمـایش‌نامـه قاسـمی وارد شده است.

مرکوشیو (می‌نوشد) تو این سن، صورت بچه‌ها یـه مـرزه، مثـه گـرگ و مـیش. مـرز برداشتن نقاب فرشته و گذاشتن نقاب شیطان.

مرکوشیو مثه خطی که حد فاصل پوست صورته با موها. اونجا....خط ابدیت. کـاش می تونستم....

میرزاآقا چی؟

مرکوشـیو درایـن خطـی کـه نـه ابتداسـت نـه انتهـا، بـه خـواب ابـدی بـرم. (قاسمی،۱۳۹۰: ۱۸).

۲.۴.۶ جنایت و مکافات

مهم‌ترین شخصیت رمان جنایت و مکافات راسکلینکف است که از بی‌عدالتی، فقر و فاصلهٔ طبقاتی در اجتماع به ستوه آمده و می‌خواهد حق خود را از جامعه بگیرد و به زندگی رقت بارخود خاتمه دهد. غلبهٔ این فکر او را به قتل پیره زن رباخوار برمی‌انگیزاند.

> راسکلینکف مانند تمام نیهلیست‌های آن زمان به قوانین موجود پشت پا می‌زند و چون به قدرت فکری خود مومن است، با جرات وجسارتی خاص از حدود و قوانینی که برای انسان اجتماعی مقرر است، می‌گذرد و دست به جنایت می زند. (مقدمه،داستایفسکی،۱۳۸۸: ۱۴).

اما آنچه از این رمان اقتباس شده، قتل پیرزن یکی از ساکنان ساختمان توسط میرزاآقا است. مادام سونیا در گفت‌وگو با مرکوشیو به این قتل اشاره می‌کند:

> مادام سونیا: میرزاآقا قضیه پیرزنه رو براتون تعریف کرده...! یک سال آزگار اون بیچاره رو تر و خشک می‌کرد؛ اونوقت می‌گن زده با تبر کشته‌تش که ثروتش رو بالا بکشه!
>
> مرکوشیو: مردم از یه وقت شروع کردند مثل رمان‌ها زندگی کنن. (قاسمی،۱۳۹۰: ۴۵).

قتل با هدف رسیدن به ثروت، احساس رنج و تفکر خودکشی و برهم خوردن تعادل روحی از جمله ویژگی‌هایی است که از طریق تقلید و تفسیر از کنش‌های شخصیت‌ها از راسکلینکف به مرکوشیو و میرزاآقا انتقال پیدا می‌کند.

۵.۶ اقتباس آزاد از افسانه هاملین و مضمون فرجام بدعهدی و ناپیمانی

خلاصه افسانه هاملین اینگونه است که ناگهان موش‌ها به شهر هاملن هجوم می‌آورند. در این میان هیچ راه چاره‌ای برای بزرگان شهر به ذهن نمی‌رسد تا اینکه مرد غریبه‌ای وارد شهر می‌شود و می‌گوید که با گرفتن هزار سکه نقره می‌تواند شر موش‌ها را از سر مردم و بزرگان برطرف کند. وقتی حرف از سکه به میان می‌آید مردم با او بد رفتاری می‌کنند و او را از شهر می‌رانند. دراین میان ویلی پسربچه‌ای است که با چوب‌های زیر بغل به سختی راه می‌رود، مرد نی‌زنی را می بیند و او را به خانه می‌برد. وقتی مردم از حضور موش‌ها کلافه می‌شوند، به سراغ مرد نِی‌زن می‌آیند و به او وعده سکه نقره می‌دهند. مرد شروع به نواختن

نی می‌کند. در این زمان است که در ذهن موش‌ها رویاهایی به وجود می‌آید و در واقع آنها مسخ می‌شوند. پس از آنکه موش ها از بین می‌روند، همه اعضـای جامعـه هـاملین از دادن آنچه به نی زن وعده کرده بودند، خودداری می‌کنند و او نیز به خاطر این بدعهدی بچه‌های شهر را مسخ می‌کند و از دره به پایین می‌اندازد.

> با شنیدن موسیقی فلوت، رویایی شیرین وسحرانگیز در ذهن کودکان شهر ایجاد شد و تصویری از یک سرزمین جدید، روشن و دوست داشتنی. جایی که هرکدام از آنهـا در آن شاهزاده‌ای بودند. انواع خوراکی بـر روی درختـان سـبز مـی‌شـد. حیوانـات ماننـد انسان‌ها حرف می زدند... و جایی‌که هیچ کس بـه آنهـا نمـی‌گفـت چـه بایـد بکننـد! (براونینگ،۱۳۹۵: ۱۴).

قاسمی تا حدودی اصل داستان را دستخوش تغییراتی کرده است. نخسـت اینکـه همـه داستان را در چندین دیالوگ خلاصه کرده و دیگر اینکه قسمت نخست افسانه را که مسـخ کردن موش‌ها است با قسمت دوم افسانه که مسخ کردن کودکـان اسـت درهـم آمیختـه و بازآفرینی کرده است. مرکوشـیو وقتـی ادای نـی‌نـواز را در مـی‌آورد، در واقـع از بچـه‌هـا می‌خواهد که همانند موش رفتار کنند و به اصطلاح مـوش شـوند. حتـی از سـابین ، نیـز می‌خواهد که یک موش بالدار شود. نکته دیگر برای متوقف کردن هانس(که همراه دیگـر بچه ها مسخ نشود و دنبال مرکوشیو نرود) بیرون آمدن کلاوس است. کلاوس و چوبهـای زیر بغل او باعث می‌شوند تا او دنبال مرکوشیو حرکت نکنـد. آنچـه مهـم اسـت مضـمون مسلط از لحاظ نگرش اجتماعی به این افسانه در نمایش‌نامه قاسمی، نشـان دادن مجـازات جامعه در قبال رعایت نکردن تعهد و ناپیمانی است. قاسمی با این روش در انتقاد از جامعه به بی اعتباری قول‌ها و وعده‌های غالب افراد آن می‌پردازد. در مورد موکوشیو دانسته نیست که چه کسی به او ناعهدی و خیانت کرده که این‌طور از بچه‌ها انتقام می‌گیرد. در بخشی از دیالوگ‌های میان کلاوس، سونیا و مرکوشیو وقتی کلاوس مدام تکرار می کند« این قیمـت گزافی بود» مرکوشیو پاسخ می دهد:«وقتی پیمانی بستید به آن وفادار باشید(قاسـمی، ۱۳۹۰: ۵۶). در جایی دیگر: خیر؛ خرشان از پل گذشت. چهار هزارتای ما چه ش؟».(همان). ایفای نقشِ نی‌نواز، بچه‌هایی که مسخ می‌شوند، وجود بچه‌ای با چوب زیربغل که گویای ناتوانی، عدمِ حرکت است، موارد اقتباسی نمایش‌نامه‌اند که با بازنگری و تفاوت‌هایی در طرح اصلی قصه، افزون بر تأکید برمضمون فرجام ناپیمانی، شیطان‌صفتی برخی انسان‌ها را با معصومیت بچه‌ها به تقابل گذاشته است.

۶.۶ برداشت از نمایش‌نامه دست آخر ساموئل بکت و بازی شطرنج

بساط شطرنج خود یکی از عناصر مهم نمایش‌نامه است. رضا قاسمی در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها نگرش خود را به بازی شطرنج اینگونه معرفی می‌کند:

«بیشتر شبها می‌آمدم پیش سید تا رنج شکست‌هایی را که در صحنه‌های دیگری خورده بودم با طعم پیروزی در صفحهٔ شطرنج تلافی کنم(جایی که نبردها معنا داشت و واقعی‌تر از نبردهای دیگر به نظر می‌رسید)» (قاسمی،۱۳۸۵: ۲۴). درکتاب *سیر شطرنج تاریخ ایران و جهان* نیز مزیت‌های معناداری برای آن بیان می‌شود.« با ممارست در شطرنج، تفکر منطقی طبیعت ثانوی انسان می شود؛ زیرا برای کسب پیروزی بر حریف، توسل به نیروی تفکر و استدلال، همراه با پیش بینی حوادث و مهم‌تر از همه داشتن طرحی مناسب الزامی است»(نوایی،۱۳۷۸: ۳). عرصه شطرنج در نمایش‌نامه *حرکت با شماست مرکوشیو* گویای آن است که هر دو شخصیت اصلی خسته و رنج دیده از مکافات و گناهان قبلی و برای تلافی و تسکین شکستهای روحی و روانی خود، دنبال میدان نبردی معنادار می‌گردند. این نبرد برای مرکوشیو دست آخر است؛ چون آنچنان ذهن و روان او به سمت و سوی بی معنایی و زوال زندگی پیش رفته است وسوءظن‌ها و ترس‌ها و ذهن پریشان بر او تسلط یافته که گویا این دست بازی دیگر آخر کار است. چرا که بایستی به این پریشانی ذهنی پایانی همیشگی دهد. اگر چه در بازی شطرنج میرزاآقا و مرکوشیو پیدا نیست که کدام یک سپاه سیاهی است وکدام سپاه سفید؛ و اگر هر دو شخصیت را به عنوان وجه دوگانه یک شخصیت واحد بگیریم دیگر توفیری نمی‌کند که کدام سیاه باشند و کدام سفید.

در پرده اول، مرکوشیو و میرزاآقا مشغول بازی‌اند و در حین بازی با هم گفت‌وگو می‌کنند که یادآور نمایش‌نامه دست آخر بکت است:

> «هام بازی من...دست آخر که خیلی وقته باختی، بازی کن و ببـاز و بـا بـاختن تمـوم کن»(باش، ۱۳۹۰: ۱۷۸).

گرچه محتوای گفت‌وگوی مرکوشیو و میرزاآقا با دو شخصیت اصلی نمایش‌نامه دست آخر یعنی هام و کلاو، متفاوت است، با وجود این پرداختن به بازی شطرنج، بازی دست آخر و گفت‌وگو و سرانجام نامعلوم شخصیت‌ها برگرفته از نمایش‌نامه بکت است. بکت درباره دست آخر گفته است:« هام در این شطرنج، شاهی است که از آغاز بازی را باخته است. ولی از همان ابتدا می‌داند که مرتکب حرکاتی بلند و بی‌معنا می‌شود»(بکت به نقل از

جمادی،۱۳۹۴: ۱۶۸). این دست آخر که از آغاز بردی نداشته است، همان بازی زندگی است که هرگز بردی نداشته است؛ زیرا به رغم پیچیدگی و ظرافت همه حرکت‌های بازیکنان، کیش- مات نهاییِ مرگ اجتناب ناپذیر است(آلوارز، ۱۳۹۳: ۱۵۳).

در هر دو نمایش‌نامه، نوبت بازی به طرف مقابل گوشزد و مدام تکرار می‌شود. در دست آخر بکت، هام یکی از طرفین بازی، در مقدمه هر حرکت عنوان می‌کند که «نوبت منه» ولی در نمایشامه قاسمی همانطور که از عنوان پیداست این حریف است که مدام به طرف مقابل بازی یادآوری می‌کند که «حرکت با توئه»(قاسمی،۱۳۹۰: ۱۲،۱۸،۲۵). اگر فرضِ یکی بودنِ میرزاآقا با مرکوشیو درست باشد،«حرکت با توئه»، گونه‌ای خطاب و هشدار به خود است. مرکوشیو با مهاجرت گویی یکبار بازی را در موطن خویش باخته است و حالا در سرزمین غربت که گویی به مثابهٔ جستجوی امرناموجود بوده است، نیز بازنده است و چیزی در دست ندارد. تأکید او بر بازی شطرنج گویای تلاش بی‌سرانجام او بر پیروزی موهوم است که البته به دست نمی‌آید و او را به ورطه مرگ می‌کشاند.

۷.۶ تأثیرپذیری از باغ وحش شیشه‌ای و مضمون نقص و سکون

باغ وحش شیشه‌ای نمایش‌نامه‌ای است از تنسی ویلیامز که نابسامانی خانواده وینگفیلد را روایت می‌کند. لورا دختر خانواده وینگفیلد به دلیل نقص عضو، از جامعه کناره گرفته و در اتاقش، خود را با حیوانات شیشه‌ای که چون او شکننده‌اند، دلخوش کرده است. لورا از نگاه نویسنده و برادرش اینطور معرفی می‌شود:« یک دختر جوان که پای چپش لنگ است یعنی کمی کوتاه‌تر از پای دیگرش است که آن را با بست محکم می‌بندد(ویلیامز، ۱۳۹۵: مقدمه). «او به طور وحشتناکی کمروست و در دنیایی که برای خودش ساخته، زندگی می‌کند»(ویلیامز،۱۳۹۵: ۶۲).

در نمایش‌نامه قاسمی، دختر افلیجی که در طبقهٔ بالای خانهٔ میرزاآقا زندگی می‌کند، مانند دخترک باغ وحش پنجره گوشه‌گیر و بی‌حرکت است:

مرکوشیو: پس از کجا می‌گی اونی که بالاست یه دختر افلیجه؟

میزاآقا: گاهی سایه‌شو رو دیوار می‌بینم.

مرکوشیو: چه جور سایه‌ای؟

میرزاآقا: سایهٔ یه زن که همینطور بی‌حرکت نشسته کنار پنجره (قاسمی،۱۳۹۰: ۲۳).

صدای چوب زیر بغل چون ترجیع‌بندی در میان دیالوگ‌های مرکوشیو و میرزاآقا تکرار می‌شود:

مگه صدای چوب زیربغلش رو همین یه دیقه پیش نشنیدی؟

مرکوشیو(نقابش را برمی‌دارد) این صدای چیه؟

میرزاآقا (نقابش را برمی‌دارد) چوب زیر بغل.(قاسمی،۱۳۹۰: ۳۶و۳۲).

دخترک باغ وحش تنسی ویلیامز با همان نقص عضو و ویژگی سکون و انزوا در نمایشنامهٔ قاسمی حضور یافته با این تفاوت که حضور فیزیکی ندارد و قاسمی آن را به سایه برده است و صدای چوب زیر بغل او را پر رنگ کرده که البته این یکی در نمایش‌نامه ویلیامز نیست و قاسمی آن را افزوده و بازآفریده است. ریتم یکنواخت چوب زیر بغل در نمایش‌نامه قاسمی به انفعال و ناتوانی سوژه برجستگی بیشتری بخشیده و سکون و انزوای آن را هربار به مخاطب گوشزد می‌کند. «این بدن، جسمی معلول و دربند و به گونه‌ای تقلیل یافته از هستی است که چیزی بیشتر از مکان ساکن و ثابت صدا نیست(بدیو،۱۳۹۴: ۱۱۲). تدوام صدای چوب و در سایه بودن دختر، فاعلیتِ شناخت را از سوژه می‌گیرد و به مخاطب می‌دهد. چرا که صدای راه رفتن و دیگر رفتارهای عادی« حرکات بدنی، دست‌کاری اجسام و برهم‌کنش‌های ادراک حسی شامل الگوهای تکراری هستند که بدون آنها تجربهٔ ما یک‌سره آشوب‌ناک و غیرقابل فهم است»(جانسون،۱۳۹۶: ۲۱). این در حالی است که چوب زیر بغل در مقام یک شیء صرفا ناتوانی شخص را فاش می‌کند. صدای چوب جایگزین صدای پا می‌شود و با تکانه‌هایش سخنگوی عجز انسان درمانده‌ای می‌شود که درام ابزورد منادی و مدعی آن است. همچنان که تصویر فلج و ناتوانی اگزیستیِ انسان مدرن در شیوه‌های گوناگون، عنصر غالب نمایش‌نامه و رمان‌واره‌های بِکِت است.

۷. نتیجه‌گیری

حرکت با شماست مرکوشیو نمایش‌نامه‌ای مدرن و ابزورد است که گرفتاری‌های ذهنی، روحی و اجتماعی انسان مدرن را به نمایش می‌کشد. پریشانی ذهنی انسان معاصر، در خود فرو رفتن و کمرنگ شدن یا عدم ارتباط اجتماعی، بی‌عاطفگی، شکِ بدبینانه، ناتوانی و انفعال سوژه، ناامیدی، اندیشدیدن به مرگ و خودکشی، مضمون‌های غالب این نمایش‌نامه‌اند که به واسطهٔ اقتباس از متون نمایشی و داستانی مدرن، برجستگی بیشتری

یافته‌اند. قاسمی به جای بسط مضامین مورد نظر خود از طریق دیالوگ‌های طولانی و کنش‌های تکرار شوندهٔ شخصیت‌ها با اقتباس و برداشت و تأثیرپذیری از متونی که درونمایهٔ ابزوردیک دارند و با اشاره‌های مستقیم و تلویحی به آنها، زمینهٔ ذهنی مخاطب را تقویت می‌کند و آمادگی بیشتری به دریافت مفاهیم و مضامین می‌دهد. بدین ترتیب، نمایشنامهٔ حرکت با شماست مرکوشیو، کلاژی از اقتباس و برداشت و تأثیرپذیری است تا سرگشتگی دو مهاجر ایرانی را نشان دهد که کمابیش نمایندگان آن دسته از مهاجرانی هستند که از سنت خود گسیخته و در مواجهه با غربِ مدرن دچار تروما شده‌اند. نام سنتیِ میرزاآقا و دوگانه نام سیدطه و مرکوشیو در شخصیت اصلی، دوگانگی هویتی-فرهنگی و دچارشدگی را بازتاب می‌دهد. بریدن از ریشه‌ها و تجربهٔ عنصر بیگانه و امر مدرن که گویا بیشتر حس انزوا و یأس و تنهایی را در شخصیت‌های نمایش‌نامه بروز و تقویت داده است، سوژه های نمایشنامهٔ قاسمی را از هم گسیخته است. میرزا آقا، مرکوشیو(سیدطه)، همسر آلمانی مادام سونیا به دلیل جدا شدن خودخواسته یا اجباری از سنت و هویت پیشین و ناتوانی در سازگار شدن با امر بیگانه به انزوا و پوچی رسیده‌اند، و از این روست که «حرکت» *در حرکت با شماست مرکوشیو* نه به مثابهٔ پویایی و بالندگی بلکه نوعی زوال و قهقهرا و حرکت به امر بی‌معنا، گنگ و ابزورد است که ارانهٔ مرگ را برمی‌انگیزاند.

پی‌نوشت‌ها

۱. این کتاب را منصوره وفایی با عنوان«تئاتر ابسورد» ترجمه کرده است

۲. جعل ادبی زمانی رخ می‌دهد که نویسنده بخشی از نوشتهٔ خود را به نام فرد دیگر جا بزند و وانمود کند که شخص دیگری آن را نوشته است (کادن،۱۹۸۲: ۲۷۶).

کتاب‌نامه

آدورنو، تئودور؛ هورکهایمر، ماکس (۱۳۹۶). *دیالکتیک روشنگری*، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، چ اول، تهران: انتشارات هرمس.

آلوارز. آ (۱۳۹۳). *بکت*، ترجمه مراد فرهادپور، چ چهارم، تهران: انتشارات طرح نو.

استارمی، ابراهیم (۱۳۹۰). «*مبانی تئاتر روایی برشت با استناد به نمایش‌نامه ننه دلاور و فرزندانش*»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۶۱، صص۲۴-۵.

باش، علی(۱۳۹۰). *مجموعه آثار نمایشی بکت*، چ دوم، مشهد: انتشارات مهر دامون.

بدیو، آلن (۱۳۹۴). *در باب بکت*، چ اول، تهران: انتشارات بوتیمار.
براونینگ، رابرت (۱۳۹۵). *فلوت‌زن رنگارنگ*(افسانه هاملین)، ترجمه محمد صادق جابری فرد، تهران: انتشارات کتاب سبز.
براهنی، رضا (۱۳۶۸). *قصه نویسی*، چ چهارم، تهران: انتشارات البرز.
بلانشو، موریس (۱۳۹۵). *از کافکا تا کافکا*، ترجمه مهشید نونهالی، چ چهارم، تهران: نشر نی.
پینتر، هارولد(۱۳۹۲). *دو نمایش‌نامه: مستخدم ماشینی و درد خفیف*، ترجمه غلامرضا صراف، چ سوم، تهران: نشر دات.
جانسون، مارک (۱۳۹۶). *بدن در ذهن*، ترجمه جهانشاه میرزابیگی، چ اول، تهران: انتشارات آگاه.
جمادی، سیاوش(۱۳۹۴). *انکار حضور دیگری*، چ دوم، تهران: انتشارات ققنوس.
جیمز، روز (۱۳۹۰). تئاتر تجربی(از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک)، ترجمه مصطفی اسلامیه، چ‌ششم، تهران: انتشارات سروش.
داستایفسکی، فئودور(۱۳۶۱). *تسخیرشدگان*، ترجمه دکتر علی‌اصغر خبره‌زاده، ج اول، چ پنجم، تهران: انتشارات آسیا.
داستایفسکی، فئودور (۱۳۸۸). *جنایت ومکافات*، ترجمه مهری آهی، چ هفتم، تهران: انتشارات خوارزمی.
رابرتس، جیمز (۱۳۹۴). بکت و تئاتر معنا باختگی، ترجمه حسین پاینده، چ اول، تهران: انتشارات فرهنگ جاوید.
سیگر، لیندا (۱۳۸۵). *از فیلم نامه تا فیلم*، ترجمه ی سید جلیل شاهری لنگرودی، چ اول، تهران: انتشارات افراز.
شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۸). *رمئو و ژولیت*، ترجمه علاء الدین پازارگادی، چ دوازدهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
شهبازی، شاهپور (۱۳۹۰). *تئوری های فیلم نامه در سینمای داستانی*، چ اول، تهران: انتشارات چشمه.
عبداللهیان، حمید (۱۳۷۹). *کارنامه نثر معاصر*، چ اول، تهران: انتشارات پایا.
علی‌آبادی، همایون (۱۳۶۷). «*سیری در زندگی و آثار هارلود پینتر (۱۹۳۰) درام نویس معاصرانگلیسی*»، مجله تئاتر، ش ۱۶،صص ۲۴۱-۲۲۸.
فرهادپور، مراد(۱۳۹۲). *بادهای غربی*، چ سوم، تهران: انتشارات هرمس.
قاسمی، رضا (۱۳۹۰). *حرکت با شماست مرکوشیو*، چ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.
قاسمی، رضا(۱۳۹۳). *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*، چ دهم، تهران: انتشارات نیلوفر.
قادری، نصرالله(۱۳۸۰). *آناتومی ساختار درام*، چ اول، تهران: انتشارات کتاب نیستان.
ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳). *ادبیات نمایشی در ایران*، ج اول و دوم، تهران: انتشارات توس.

مهدیان، محمود (۱۳۵۳). *چهار نمایش‌نامه*(ترجمه نمایش‌نامه هایی از فرناندر آربال، تورنتـون وایلـدر، هارولد پینتر، پل آبلمان)، تهران: انتشارات متین.

محبی، پرستو و محمدجعفر یوسفیان کناری (۱۳۹۰). «*تأثیر متقابل ادبیات داستانی مدرن و تئاتر ابزورد*»، نشریه مطالعات تطبیقی هنر، سال اول، شماره دوم، صص۸۶-۷۳.

مکی، ابراهیم (۱۳۹۰). *شناخت عوامل نمایش*، چ هفتم، تهران: انتشارات سروش.

نـاظرزاده کرمـانی، فرهـاد (۱۳۶۵). *تئـاتر پیشـتاز-تجربـه‌گـر و عبـث نمـا*، چ اول، تهـران: انتشـارات جهاد دانشگاهی.

نصیری، مهدی.(۱۳۹۳). «**اقتباس از ادبیات داستانی برای درام: زمینه‌ها و کاربردها**»، فصلنامه علمی و پژوهشی تئاتر، ش۵۸، صص۶۹-۷۷.

نوایی، عبدالحسین (۱۳۷۸). *سیر شطرنج ایران در جهان*، چ اول، تهران: انتشارات شباویز.

ویلیامز، تنسی(۱۳۹۵). *باغ وحش شیشه‌ای*، ترجمه مرجان بخت مینو، چ هفتم، کرج: انتشارات مینو.

هارلند، ریچارد(۱۳۹۳). *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تا بـارت*، ترجمـه علـی معصـومی و شاپور جورکش، چ چهارم، تهران: نشر چشمه.

هاشمی، محمد منصور (۱۳۸۱). *نقد و تحلیل وگزیـده داسـتان هـای صـادق هـدایت*، چ اول، تهـران: انتشارات روزگار.

هدایت، صادق(۱۳۳۳). سه قطره خون، چ سوم، تهران: انتشارات نیمروز.

Bennett, Michael Y. (2011) Reassessing the Theatre of the Absurd, first edition, New York: Palagrave Macmilan.

Cartmell, Deborah, and Whelehan, Imelda (eds) (1999) Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text, London: Routledge.

Cornwell, Neil (2006) The Absurd in literature, Manchester University Press.

Cuddon, J.A (1982) A Dictionary of Literary Terms, Penguin books.

Esslin, Martin (2001) The Theatre of the Absurd, third edition, New York: Vintage Books.

Sanders, Julie (2006) Adaptation and Appropriation, London: Routledge.