سال چهارم، شماره دوم، پیاپی ۸
پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۳۸۲-۳۵۳
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/islah.2024.7620.1448

دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۰۴ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۰۹

اقتباس اپرای *حیدربابایه سلام* از منظومهٔ «حیدربابایه سلام» استاد شهریار

مریم حسن‌زاده‌مقدم[۱]، ابوالقاسم دادور[۲]

چکیده

ادبیات ایرانی منبعی بزرگ برای اقتباس و خلق آثار نمایشی به شمار می‌رود که یکی از آن‌ها منظومهٔ «حیدربابایه سلام» شهریار است. این منظومه اخیراً بر هنرهای نمایشی تأثیر گذاشته و اپرای *حیدربابایه سلام* با اقتباس از این شعر به اجرا درآمده است. از نظریه‌پردازان درخصوص اقتباس، می‌توان لیندا هاچن را نام برد که اقتباس را بازآفرینی آثار ادبی بر بنیاد یک اثر تجسمی یا برعکس آن می‌پندارد که خلاقیت بر آن دخیل است. یکی از شیوه‌های خلاقانه در آفرینش آثار هنری و ادبی، تصویرپردازی است که از آن به‌عنوان تصاویر ادبی (ذهنی) و تصاویر هنری (دیداری) یاد می‌شود. این پژوهش با رویکرد توصیفی- تحلیلی ابتدا سعی در تبیین تصویرگرایی منظومهٔ «حیدربابایه سلام» دارد و سپس به مؤلفه‌های اقتباس‌شده از این منظومه که برای خلق تصاویر نمایشی استفاده شده، پرداخته است. با توجه به ابعاد تأثیرپذیری اپرای *حیدربابایه سلام* از این منظومه، این نتیجه حاصل شده که نویسنده و کارگردان اپرای *حیدربابایه سلام* با تکیه بر منظومهٔ «حیدربابایه سلام» استاد شهریار، علاوه بر اینکه سعی در بازآفرینی و معرفی این شاهکار ادبی در قالب نمایش در سطح ملی و بین‌المللی داشته؛ در تلاش برای احیای گونهٔ نمایشی اپرا بعد از انقلاب اسلامی با تأکید بر جنبهٔ فرهنگ قومی نیز بوده است.

واژه‌های کلیدی: حیدربابایه سلام، شهریار، اقتباس، تصاویر ادبی، اپرا

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران
mrym.moghadam01@gmail.com

۲. استاد پژوهش هنر، گروه هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
a.dadvar@alzahra.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
مریم حسن‌زاده‌مقدم؛ ابوالقاسم دادور. "اقتباس اپرای حیدربابایه سلام از منظومهٔ حیدربابایه سلام استاد شهریار". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۴، ۲، ۱۴۰۳، ۳۸۲-۳۵۳. doi: 10.22077/islah.2024.7620.1448

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

یکی از روش‌های نقد و تحلیل آثار ادبی و هنری، فرایند اقتباس است. اقتباس با انواع مختلف خود ممکن است تأثیرپذیری ادبیات از ادبیات، ادبیات از نمایش و بالعکس و... باشد که در بهترین حالت، راهی به‌سوی مطالعات میان‌رشته‌ای و تطبیقی می‌گشاید. این رویکردها نیز در دورهٔ جدید فرصت بدیعی است تا با زدودن مرزها، با دید عمیق‌تری به مسائل نگریسته شود و روابط میان سوژه و پیش‌متن‌ها کشف و معنای اثر آشکار شود. گنجینهٔ ادبیات ایرانی منبعی بزرگ برای اقتباس و خلق آثار نمایشی به شمار می‌رود که یکی از آن‌ها منظومهٔ «حیدربابایه سلام» استاد شهریار است. از این منظومه به‌عنوان یکی از شاهکارهای ادبیات معاصر ایران یاد می‌کنند که اخیراً بر هنرهای مختلف، ازجمله نمایش تأثیر قابل ملاحظه‌ای گذاشته و خود نیز به‌لحاظ برخورداری از آرایه‌های تصویرساز، روایات کوتاه، فن وصف و... دارای بعد زیبایی‌شناسی به‌لحاظ تصویر ادبی نیز هست. تصاویر ادبی از ارکان زیبایی‌شناسی شعر محسوب می‌شوند که به آن بعد هنری می‌بخشند. در ادبیات ایران، کلمهٔ خیال، جایگزین واژهٔ غربی ایماژ شده است:

> در اشعار قدیم، توجه به «خیال» در شعر کمتر بوده و ادیبان، به ظاهر شعر نظر داشتند تا جوهر آن؛ بنابراین دربارهٔ جوهر شعری کمتر سخن گفته‌اند. آن‌ها که دید منطقی و فلسفی نسبت به مفاهیم داشته‌اند، عنصر خیال را جوهر اصلی شعر شمرده‌اند (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵: ۹).

تصاویر ادبی منظومهٔ «حیدربابایه سلام» بازتاب طبیعت، روستا، فرهنگ‌عامه، زندگی اجتماعی، تصاویر انتزاعی و... است که شهریار تمام مضامین و تصاویر منظومه را در قالب مرور خاطرات نوستالژیک از دوران کودکی تا پیری ارائه می‌دهد و این شعر به‌نوعی نماد حسرت زندگی ازدست‌رفتهٔ جوانی در دوران پیری محسوب می‌شود. این منظومه در دو بخش سروده شده است و در یک مقایسهٔ اجمالی باید افزود که بخش اول این منظومه به عموم انسان‌ها، جامعه، فرهنگ، تاریخ طبیعی بشر و... می‌پردازد و وجه تعلیمی و اخلاقی و عام‌گرایی بیشتری دارد؛ همچنین از جلوه‌های زیبایی‌شناسی بیشتری برخوردار است؛ درحالی‌که بخش دوم، بیشتر به زندگی شهریار و روابط متقابل او با افراد مختلف اشاره دارد و جنبهٔ فردگرایی در آن غالب است؛ از این‌رو توجه نگارندگان این مقاله نیز به بخش نخست این اثر گران‌سنگ معطوف است.

منظومهٔ «حیدربابایه سلام»، تاکنون از جنبه‌های مختلف مورد بحث و بررسی قرار گرفته است که غور هنری در میان آن‌ها کمتر دیده می‌شود. از سویی دیگر، آثار هنری چشمگیری که مقتبس از این شاهکار ادبی باشند، بسیار کم است و

شاید اصلی‌ترین و تنهاترین اثر نمایشی که در رابطه با منظومهٔ «حیدربابایه سلام» ـ به‌ویژه ازنظر اقتباس ـ وجود داشته باشد، نمایش موزیکال (اپرا) *حیدربابایه سلام* است که در آن، همانند منظومهٔ «حیدربابایه سلام»، تمام آداب‌ورسوم منطقهٔ آذربایجان در قالب‌های شعر، موسیقی و فرم‌های برگرفته‌شده از سنت‌های محلی و شرقی به تصویر کشیده شده‌اند؛ همچنین بخش‌هایی از زندگی و شوریدگی خود شاعر نیز گنجانده شده و فرازهایی از آن با فرهنگ سنتی منطقه‌ای و عناصر نمایشی، ممزوج شده است. این اپرا از سال ۱۳۷۲ تا ۱۳۹۹ در برخی از شهرهای ایران، جمهوری آذربایجان و نخجوان به روی صحنه رفته است؛ از این‌رو هدف نگارندگان بررسی چگونگی اقتباس اپرای *حیدربابایه سلام* از منظومهٔ «حیدربابایه سلام» شهریار است تا اهمیت آن از جهت بازآفرینی مشخص شود.

در تحلیل‌های اقتباسی آثار هنری و ادبی، آنچه از اهمیت بسزایی برخوردار است، دست‌یابی به نتایج تحلیلی و عینی در یافتن نشانه‌هایی است که آثار را به یکدیگر پیوند می‌دهد. از جهتی در گیرایی این نوع تحلیل‌ها باید در نظر داشت که اثر مقتبس باید مستقل و دارای خلاقیت باشد. نکته‌ای که حائز اهمیت است و پیشتر نیز به آن اشاره شد، قابلیت هنری منظومهٔ «حیدربابایه سلام» است که تاکنون تحقیقی در این خصوص انجام نشده است.

یک اثر ادبی در یک بررسی زیبایی‌شناسی، به‌لحاظ فرم با هنر ارتباط می‌یابد و نقطهٔ اشتراک این دو حوزه، موضوع «تصویر» است که خود به دو نوع تصویر هنری (دیداری) و تصویر ادبی (ذهنی) تقسیم می‌شود. دوم اثر هنری‌ای است که پس از خوانش یک اثر ادبی دیگر براساس آنچه در ذهن هنرمند شکل گرفته خلق می‌شود. نکته‌ای که می‌تواند این روش تحلیل را در رابطه با موضوع پژوهش به چالش بکشد و اهمیت خود را نمایان کند، این است که کارگردان نمایش اپرای *حیدربابایه سلام*، برای نخستین‌بار به قابلیت نمایشی این منظومه توجه کرده است و بیننده را از محدودبودن به یک قشر خاص خارج می‌کند و روایت‌پردازی را با حفظ مضمون و تمام هفتاد و شش بند بخش اول منظومهٔ شهریار، در کل نمایش بیان می‌کند؛ اما ویژگی‌ای که در این اثر نمایشی خوانش صرف ادبی را به اثر هنری تبدیل می‌کند، کیفیت خلاقانه‌ای است که این شعر قومی را با زبان تصویر به سطح ملی و بین‌المللی پیوند می‌دهد و یک فرهنگ تعاملی ایجاد می‌کند. حال با توجه به مقدمه، فرض بر این است که حرکت اپرای *حیدربابایه سلام* به‌رغم اقتباس وفادارانه از منظومهٔ «حیدربابایه سلام» شهریار، به سمت نوعی بازآفرینی این منظومه در قالب یک فرهنگ تعاملی پویا بدون درنظرگرفتن قشر خاص به شکل نمایش است. با توجه به این مقدمه و فرضیه، پژوهش پیشِ‌رو با روش تحلیلی‌ـ

توصیفی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای درصدد پاسخ‌دهی به این پرسش‌هاست:
۱. تصویرپردازی‌های منظومهٔ «حیدربابایه سلام» سلام چگونه است؟
۲. مؤلفه‌های اقتباس‌شدهٔ اپرای *حیدربابایه سلام* از منظومهٔ «حیدربابایه سلام» کدمند و اقتباس چگونه صورت گرفته است؟

پیشینهٔ تحقیق

زمینهٔ پژوهش حاضر تبیین تصویرپردازی‌های منظومهٔ «حیدربابایه سلام» استاد شهریار و اقتباسی است که از این منظومه به‌صورت نمایش موزیکال صورت گرفته است. درخصوص مطالعهٔ منظومهٔ «حیدربابایه سلام» از منظر هنر، منبعی یافت نشد. کتاب مستقلی هم در این زمینه وجود ندارد؛ به‌غیر از اشارات اندکی که بهروز ثروتیان (۱۳۹۰) در ترجمهٔ این کتاب کرده که در بحث اصلی به آن‌ها پرداخته شده است؛ اما بخش‌هایی از این منظومه هرکدام به‌صورت جداگانه دارای پیشینه است؛ مثلاً مظفری (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «شهریار و رویکرد نوستالژیک با تکیه بر منظومهٔ "حیدربابایه سلام"»، براساس نقد روان‌شناختی، تمام آمال و حسرت‌های گذشته، انواع فقدان، حسرت‌ها و... را با نظر به منظومهٔ «حیدربابایه سلام» تبیین کرده است. مسلمی و دیگران (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «تحلیل مردم‌شناختی جلوه‌های فرهنگ عامه در منظومهٔ نخست "حیدربابایه سلام" در مقایسه با بخش دوم آن»، به چگونگی تغییر ارزش‌ها و هنجارها در دو بخش این منظومه می‌پردازند و بیان می‌دارند که این تغییرات ریشه در مظاهر دنیوی، مانند تجددطلبی و منفعت‌طلبی دارند. همچنین راکعی (۱٤۰۲) در مقالهٔ «بررسی زمینه‌های جامعه‌شناختی شعر شهریار براساس نظریهٔ لوسین گلدمن» با تکیه بر نظریهٔ ساخت‌گرایانهٔ تکوینی گلدمن به کل اشعار شهریار به‌لحاظ اجتماعی- سیاسی پرداخته و بیشترین مظاهر مختلف اجتماع را بررسی کرده است. آگهی (۱۳۹٤) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «عنصر عاطفه و احساس و صور خیال در اشعار بیدل دهلوی و استاد محمدحسین شهریار»، کوشیده است راه‌های انتقال عواطف و احساسات و القای معانی و هنر شاعری، مانند انواع تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه را مقایسه و بسیاری از پشتوانه‌های فرهنگی سنن ادبی مطرح در اشعار شاعران فوق را تشریح کند. درخصوص اپرای *حیدربابایه سلام* نیز تاکنون تحقیقی صورت نگرفته است و مقالهٔ حاضر نخستین تحقیق در این زمینه است.

مبانی نظری

از دیرباز، ادبیات به‌عنوان نهادی قدرتمند برای اقتباس بوده است؛ به‌طوری‌که بیشترین آثار شناخته‌شده به‌عنوان شاهکارهای هنری و ادبی جهان، اقتباس هستند.

اثـر اقتباسـی همیشـه ارتبـاط آشـکاری بـا اثـر اولیـه دارد و از ایـن‌رو مطالعـات اقتبـاس اغلـب پژوهش‌هـای تطبیقـی نیـز به‌شـمار می‌رونـد. در گونه‌هـای مختلـف ادبیـات، شـعر بـا قلمـرو وسـیع خـود و بـا داشـتن قالب‌هـای داسـتانی متعـدد، بخشـی از ادبیـات نمایشـی را تشـکیل می‌دهـد و تئاتـر از جهـات بسـیاری از آثـار ادبـی اقتبـاس می‌کنـد. یکـی از نظریـات فراگیـر درخصـوص اقتبـاس، مربـوط بـه لینـدا هاچـن[1]، پژوهشـگر پست‌مدرنیسـت کانادایـی اسـت. در یـک دیـدگاه انتقـادی، معمـولاً اثـر اقتباسـی به‌عنـوان اثـری کم‌اهمیـت و دون‌پایـه تلقـی می‌شـود؛ درحالی‌کـه منتقدانـی ماننـد او اقتبـاس را نوعـی دگردیسـی رشـدیافته در بطـن اجتمـاع می‌داننـد کـه بخـش عمـده‌ای از فرهنـگ معاصـر را تشـکیل می‌دهـد و ایـن آثـار جدیـد دارای بافـت هسـتند و بـه زمـان، مـکان، جامعـه و فرهنگـی مشـخص تعلـق دارنـد (هاچـن ۱٤۰۰: ۸) درواقـع هاچـن تلقی‌هـای منفـی فرهنگـی و نظـرات تحقیرکننـده از اقتبـاس به‌عنـوان آثـار درجـه دو را نقـد می‌کنـد و بـه چالـش می‌کشـد و تأکیـد دارد کـه ثانوی‌بـودن به‌معنـای فرعـی و بی‌اهمیت‌بـودن نیسـت؛ بلکـه ـ در یـک مطالعـهٔ تطبیقـی ـ شـباهت‌های موجـود میـان رسـانه‌ها و آثـار مختلـف بـه انـدازهٔ تفاوت‌هایشـان حائـز اهمیـت اسـت. بـا توجـه بـه ایـن کـه اقتبـاس شـاخه‌ای از مطالعـات تطبیقـی اسـت، ایـن امـر تبدیـل فرهنگـی بـه فرهنـگ دیگـر و از رسـانه‌ای بـه رسـانهٔ دیگـر، قیاسـی را دربـر خواهـد داشـت کـه در آن تشـابه و تفـارق و ارتباطـش بـا متـن پیشـین مـورد بحـث قـرار می‌گیـرد و موضـوع، کیفیـت و تجلـی انعکاسـی اسـت کـه اثـر ادبـی قومـی و ادبیـات دیگـر را پیگیـری می‌کنـد (بهبودیـان و پالیزبـان ۱۳۸۷: ٤۹).

اقتبـاس بـه سـه شـیوهٔ آزاد، منفعلانـه و وفادارانـه انجـام می‌شـود و ماهیـت اصلـی آن قرابـت و وفـاداری اسـت؛ امـا ایـن دو نبایـد معیـار قضـاوت آثـار اقتباسـی قـرار گیرنـد؛ بلکـه کار اصلـی اقتبـاس، تفسـیر مجـدد سـاختار روایـی و ترجمـهٔ اثـر اولیـه اسـت. بدین‌جهـت اثـر اقتباسـی نحـوهٔ بیـان مسـتقل خویـش را داراسـت و اقتباس‌کننـدگان علاوه‌بـر اینکـه روایـت داسـتان را بـه شـیوهٔ خـود بیـان می‌کننـد، بـا فعلیت‌بخشـیدن بـه ایده‌هـا، بـه اسـتخراج اصـل مطلـب نیـز می‌پردازنـد، ایـن نـوع آثـار شـاید اشـتقاقی باشـند؛ امـا درجـه دو نیسـتند؛ بلکـه پیچیدگـی و ارزش زیبایی‌شناسـی خـاص خـود را دارنـد (هاچـن ۲٤ و ۱۸). در فراینـد اقتبـاس، اقتباس‌گـر طـی خوانشـی کـه از متـن دارد، بـه‌دور از هرگونـه رفتارهـای منفعلانـه و مصرفـی و رونوشـت از متـن اولیـه، فعالانـه بـا متـن وارد تعامـل می‌شـود و متـن را تفسـیر می‌کنـد؛ بدین‌جهـت اقتبـاس دیگـر بازخوانـی صـرف نیسـت و فراینـدی فرامتنـی و خلاقانـه معرفـی می‌شـود (اسـماعیلی ۱٤۰۰: ۱۸۸). معمـولاً برداشـت خلاقانـه از یـک اثـر ادبـی درگیـر جریـان بازآفرینـی و پذیـرش اثـر در ابعـاد زمـان و مـکان اسـت (برآبـادی و شـیخ‌مهدی ۱٤۰۰: ۹۲)؛ یعنـی اثـر در فراینـد اقتبـاس، دچـار تغییـر بـا

1. Linda Hutcheon

مقتضیات زمان و مکان می‌شود و به قول هگل با روح دوران می‌آمیزد؛ بدین معنا که در بازآفرینی، هنرمند یا نویسنده، در بسیاری از بخش‌های اثر، آزاد است تا دخل و تصرف کند و دیدگاه‌های خود را به محتوای اقتباس‌شده انتقال دهد. درواقع در بازآفرینی خلاقانه، ایده‌پردازی وجود دارد و همین امر، اثر اقتباس‌شده را از یک تقلید صرف فراتر می‌برد و به رویکرد آن، هویت مستقل و ارزشمند می‌بخشد. او «معتقد است هنرمند با الهام‌گرفتن از اثر کهن، اقدام به آفرینشی مجدد می‌کند. ازاین‌رو اثر جدید را نمی‌توان همان اثر نخستین دانست؛ بلکه تنها رگه‌هایی از اثر اولیه در آن دیده می‌شود» (بهنام ۱۳۹۹: ۲٤۱).

هاچن سه وجه اقتباس هنری را به ترتیب: فرایند، محصول و دریافت تعریف کرده است (۲۳) که به‌طورخلاصه عبارتند از: الف. اقتباس به‌مثابهٔ تغییر رسانه، کلیت و بافت اثر؛ ب. اقتباس به‌مثابهٔ تفسیر و آفرینش مجدد و ج. اقتباس به‌مثابهٔ شکلی از بینامتنیت که عمدهٔ اهداف آن را یادآوری، تلنگر، یافتن معنای تازه و... دانسته است (صالحی ثابت ۱٤۰۲: ۹)؛ یعنی در وجه دریافت، پیش‌زمینه‌ای از یک اثر داریم و این تصور از طریق رسانهٔ جدید با شکل جدید تکرار می‌شود و ما را به تجربهٔ متفاوتی سوق می‌دهد. ما به‌عنوان مخاطب در رسانه‌های جدید با داستان‌ها تعامل می‌کنیم (٤٤). سه روش عمدهٔ (گفتن، نشان‌دادن و تعامل) منجر به درگیرشدن مخاطب با اثر و برجسته‌سازی دیدگاه‌ها می‌شود؛ به‌عنوان مثال سبک گفتن اثر ادبی (یک رمان) با فعال‌کردن قوهٔ تخیل مخاطب، آن را در یک جهان خیالی درگیر می‌کند. در حالت بصری مانند آثار نمایشی، اثر از طریق ادراکات دیداری و شنوایی و در سبک مشارکتی مانند بازی‌های ویدیویی نیز از طریق فعالیت جسمی، مخاطب درگیر اثر می‌شود. (٤٤) در آثار ادبی و نمایشی شاید بیشترین چیزی که ذهن و ادراک را درگیر خود می‌کند، مقولهٔ تصویر باشد. تصویرگرایی در شعر و نمایش موضوعی است که در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم مطرح شد[1]. موضوع تصویر در شعر، زبان نویی است که شاعر با استفاده از آن، افکار و احساسات خویش را بیان می‌کند و به‌عنوان توالی خلاق لحظات به شمار می‌رود (سیدحسینی ۱۳۸۷: ٦٤٥ـ٦۳۹). همان‌طور که پیشتر گفته شد، تصویر در دو نوع ادبی و هنری وجود دارد که تصاویر ادبی به‌وسیلهٔ آرایه‌های ادبی (تشبیه، استعاره، مجاز، تشخیص، اغراق و...) انجام می‌شود و این آرایه‌ها جملهٔ شعری را از حالت موزون به کلام مخیل تبدیل می‌کنند؛ اما کیفیت تصویرپردازی آن‌ها در ذهن مخاطب نیازمند کوشش ذهنی و تخیل او است. اثر هنری و ادبی، ماهیت خویش را از عالم خیال دریافت می‌کند و کار خیال، شکل‌سازی براساس شهود است که سرانجام منجر به آفرینش تصویر می‌شود (افلاکی ۱۳۸٤: ۲۱).

مهم‌ترین نحوهٔ تشکیل تصاویر هنری، به‌ویژه در عرصهٔ تئاتر، نمادگرایی است. نمادگرایی جریان فکری است که از اواخر قرن نوزدهم در هنر و ادبیات فراگیر شد. درمقابل طبیعی‌گرایی قرار دارد که رمز و معما از اصول آن به شمار می‌رود. نمادگرایی علاوه بر زیبایی خاصی که در اثر هنری و ادبی ایجاد می‌کند دلالت بر معنایی فراتر از لفظ و گفتار دارد؛ درواقع با استفاده از نماد می‌توان حتی نامأنوس‌ترین لحظات، موقعیت‌ها و... را به رشتهٔ نظم و تصویر کشید و درک آن را به مخاطب واگذاشت (سیدحسینی ٤٥)؛ همچنین استفاده از نمادگرایی، پویایی تصویری و فکری ایجاد می‌کند و بستر مناسبی برای ابداع و عرضهٔ خلاقیت در ایجاد تصویر است. صحنهٔ تئاتر، بازنمایی و بازتاب‌دهندهٔ زندگی و طبیعت است و نیز نمادگرایی چیز دور از دسترسی نیست؛ زیرا:

> عمل، به‌نمایش‌درآوردن زندگی به‌معنای بازسازی واقعیت است: درواقع وجود درام به‌خودی‌خود، نشان‌دهندهٔ نیاز همیشگی و پایدار به بازنمایی نمادین است. بر این اساس، نمادگرایی در تئاتر می‌تواند به موازات واقع‌گرایی حضور داشته باشد و یا توهم واقع‌گرایانه را از میان بردارد (اشتاین ١٣٩٤: ٢٥٢ـ٢٥١).

بحث و بررسی

تصاویر ادبی منظومهٔ «حیدربابایه سلام»

شهریار به‌عمد در منظومهٔ «حیدربابایه سلام» تصویرپردازی نکرده و شاید از مکتب ایماژیسم هم اطلاعی نداشته که بخواهد براساس اصول آن شعر بسراید و یا صرفاً فرم ادبی را در صدر شعر قرار دهد؛ بلکه او مشاهدات عینی خود از زندگی و پیرامونش را با زبان هنریِ آمیخته به رقت احساسات بیان کرده و برای این کار از آرایه‌های ادبی بهره گرفته است. به بیانی دیگر، شهریار از این کار برای زیباتر و مخیل‌شدن شعر استفاده کرده است. در منظومهٔ «حیدربابایه سلام»، نیز تصویرپردازی شاعر به مفهوم رایج غربیِ مکتب ایماژیسم وجود ندارد و آرایه‌ها همان فرم ظاهری شعر هستند که تصاویرِ ادبی آن را می‌سازند. بیشترین آرایه‌های مصور این منظومه عبارتند از: تشخیص، آنیمیسم، تشبیه، استعاره و مجاز. هرچند نمادگرایی نیز یکی از ارکان تصویرپردازی ادبی است؛ اما به مفهوم رایج غربی در این اثر برای تصویرپردازی وجود ندارد.

تشخیص

تشخیص، فرایندی ذهنی به‌معنای جان‌بخشی به اشیای بی‌جان است که اعمال و رفتار انسان را به آن‌ها نسبت می‌دهند:

یکی از خیال‌انگیزترین صوری است که در شعر و تصویر، موجب پویایی و

جانداری شده و بیان‌کننده عالمی فرامادی است. این آرایه در شعر به دو صورت کلی انسان‌وارگی و جانورپنداری یا آنیمیسم و به طرق مختلف به کار رفته است (حسنوند و رجبی ۱۳۹۹: ۹۲ـ ۹۱).

در ابتدا مهم‌ترین تشخصی که در منظومهٔ «حیدربابایه سلام» صورت گرفته، قائل‌شدن وجود و شخصیتی چون انسان برای کوهِ حیدرباباست. این کوه در تمام منظومه، فردی بینا و شنواست؛ دارای عقل و ذهنیتی همانند انسان است که خاطرات در آن ثبت شده‌اند و در جای‌جای این منظومه به‌صورت سنگ صبور شهریار معرفی شده است. تصویری که تمام این منظومه به ذهن متبادر می‌کند صحنهٔ گفت‌وگوی دو پیرمرد دنیادیده است که روبه‌روی یکدیگر نشسته‌اند؛ بدین‌صورت که حیدربابا سالک‌تر و سردوگرم روزگار چشیده‌تر و دارای مقام و جایگاه والاتری نسبت به شهریار است که در کمال صبوری به سخنان او گوش می‌کند. شاعر در تمام این منظومه متکلم‌الوحده است و با خطاب قراردادن کوه، وارد یک گفت‌وگوی تک‌نفره به‌صورت «سؤال و استفهام» می‌شود؛ به‌عنوان مثال بند ٤۷: «حیدربابا ملاابراهیم وار یا یوخ؟»؛ یعنی «حیدربابا، بگوی که ملای ده کجاست؟ معنی دقیق‌تر: حیدربابا، آیا ملاابراهیم هنوز زنده است یا فوت شده؟ (ثروتیان ۵۸ و ۹٤)

یا در بندهای ۷۳ و ۷۵ تشخص به شکل انجام عمل انسانی صورت گرفته است؛ بند ۷۳:

«حیدربابا، غیرت قانون قاینارکن — «تا خون غیرت تو بجوشد ز کوهسار
قره قوشلار سنن قوْپوپ، قالخارکن — تا پَر گرفته باز و عقابت در آن کنار
اوْ سیلدیریم داشلارینان اوْینارکن — با تخته سنگ‌هایت به رقصند و در شکار
قوْزان، منیم همّتیمی اوْردا گؤر — برخیز و نقش همّت من در سما نگر
اوردان اَییل، قامتیمی داردا گؤر» — برگَرد و قامتم به سرِ دارها نگر» (۱۰۷)

بند ۷۵:

«حیدربابا، مرد اوْغوللار دوْغگینان» — مردانِ مرد زاید از چون تو کوهِ نور»

معنی دقیق‌تر: حیدربابا، پسران جوان‌مرد به دنیا بیاور (تربیت کن).

«نامردلرین بورونلارین اوْغگینان — «نامرد را بگیر و بکن زیر خاکِ گور
گدیکلرده قوردلاری توت، بوْغگینان — چشمانِ گرگِ گردنه را کور کن به‌زور
قوْی قوزولار آیین-شایین اوْتلاسین — بگذار برّه‌های تو آسوده‌تر چرند
قوْیونلارون قویروقلارین قاتلاسین» — وان گلّه‌های فربهٔ تو دُنبه پرورند»

(٦۵ و ۱۰۷)

هردو بند دارای تصاویر انتزاعی هستند و حیدربابا را مانند یک فرد دلیر و شجاع جلوه

می‌دهند که تحمل ناعدالتی را ندارد و در برابر ظلم ایستادگی می‌کند. برخاستن، نگاه‌کردن، تربیت‌کردن، گرفتن و... آنچه که در میان کلام در این بندها آمده است، تماماً اعمال انسانی هستند. درواقع شهریار با قائل‌شدن منش پهلوانی برای کوه حیدربابا که جوانمرد و بی‌باک تربیت یافته است، از او می‌خواهد خصلت آزادگی خود را به نسل‌های بعدی هم منتقل کند. پس از کوه حیدربابا، بیشترین جان‌بخشی برای اجزا و عناصر طبیعت صورت گرفته است که قادر به انجام کارها، حرکات و رفتار انسانی دانسته شده‌اند. در مصراع سوم بند سوم:

«آغ بولوتلار کؤینکلرین سیخاندا» «بفشارد ابر پیرهن خود را به مرغزار»

(۴۷ و ۷۲)

دریافت ما از مصراع مذکور، بیان یک حقیقت، همراه با خیال بوده و شاعر برای زیبایی شعر از عنصر جان‌بخشی به اشیا استفاده کرده است. «ابری که پیراهن خود را بفشارد»، استعاره از باریدن باران است. شاعر، برای لطافت سخن و بیان هنری کلام، خیال را وارد شعر کرده است تا جنبهٔ زیبایی به آن ببخشد. به‌طوری‌که ذهن مخاطب را وادار می‌کند تا یک پدیدهٔ طبیعی را به‌صورت تصویری و هنری ببیند و بارش باران را به‌شکل آبی که از پیراهن خیس و فشرده چکه می‌کند، در ذهن پردازش کند. بارش باران و فشردن پیراهن خیس، به‌تنهایی جنبهٔ هنری و زیبایی‌شناسی ندارند و هرکدام در جایگاه خود دارای هویت شناخته‌شده و مستقل هستند؛ اما هنگامی که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و به‌صورت جملهٔ مرکب ارائه می‌شوند، دارای هویتی جدید می‌شوند، ارزش هنری می‌یابند و در ردیف زیبایی‌شناسی و تصویری قرار می‌گیرند. این ترکیب‌بندی‌ها و برقراری ارتباط میان دو چیز است که منظومهٔ «حیدربابایه سلام» شهریار را کیفیت بصری و هنری بخشیده و دلالت بر نازک‌خیالی و دقت هنری او دارد. همچنین مصراع‌های چهارم و پنجم بند ۱۵:

«دینه: بولاخ، خیرون اوْلسون آخارسان «ای چشمه، خوش به حال تو کانجا روان شدی

افقلره خُمار- خُمار باخارسان» چشمی خُمار بر افقِ آسمان شدی»

معنی دقیق‌تر: به دوردست‌ها و افق با چشمان خمارشده خیره می‌شوی (۵۰ و ۷۸)

هردو ـ با اندکی تفاوت ـ دارای زیبایی‌شناسی هستند. مصراع نخست دارای آنیمیسم است و چشمه واجد حس دانسته شده و مفهوم انتزاعی است؛ اما در مصراع دوم، شاعر چشمانی مانند چشم انسان، حالت نگاه و حتی نوع دیدن را برای چشمه قائل می‌شود و تصویری که ساخته می‌شود، نگاه عمیق کسی به دوردست‌هاست؛ یا مشابه همین خصلت انسانی را شهریار در مصراع سوم بند ۱۹ برای ماه در نظر می‌گیرد؛ به‌طوری‌که ماه از پشت ابر درمی‌آید و با نگاهی مملو از ناز و غمزه به

آدم‌هـا نـگاه می‌کنـد:

«آی بولوتدان چیخوب، قاش‌ـگؤز آتاندا» «وز پشتِ ابر غمزه کند ماه آسمان»

(۵۱ و ۸۰)

یا یکی از زیباترین و تصویری‌ترین تشخص شهریار در مصراع دوم بند ٤۰ نهفته است:

«قاری ننه اوزاداندا ایشینی «رنگین‌کمان، کلافِ رَسَن‌های پیرزن

گؤن بولوتدا اَییرردی تشینی» خورشید، روی ابر دهد تاب آن رسَن»

(۵۷ و ۹۰)

شـهریار تصویـری از صحنـهٔ همـکاری دو زن را ارائـه می‌دهـد کـه بـه کمـک همدیگـر نخ‌ریسـی می‌کننـد؛ بـه ایـن صـورت کـه قاری‌ننـه، گـره کلاف‌هـای پشـمی را بـاز می‌کنـد و زن دیگـر (خورشـید) روی ابـر نشسـته، ابـزار تبدیـل پشـم بـه نـخ را دسـت گرفتـه اسـت و نخ‌هـا را تـاب می‌دهـد. مطابـق ایـن نـوع مصراع‌هـا، هم‌گرایـی و تعامـل انسـان بـا طبیعـت کـه ریشـه در فلسـفهٔ شـرق دارد، به‌خوبـی در منظومـهٔ «حیدربابایـه سـلام» تجلـی یافتـه اسـت.

جاندارانگاری یا آنیمیسم

آنیمیسـم یـا جان‌بـاوری ریشـه در دوران باسـتان دارد؛ به‌طوری‌کـه افـراد بـرای تمـام عناصـر موجـود در طبیعـت «روح» قائـل بودنـد؛ به‌معنـای دیگـر «زندگی‌بخشـیدن بـه اشـیا، پدیده‌هـای طبیعـت و مفاهیـم انتزاعـی را آنیمیسـم می‌گوینـد کـه از طریـق اعطـای ویژگی‌هـای فیزیکـی یـا روان‌شـناختی حاصـل می‌شـود» (حیـدری و غفـاری کوملـه ۱۳۹٤: ۱۰۵). در زمـان حاضـر نیـز آنیمیسـم همچنـان به‌عنـوان یـک بـاور اجتماعـی قدیمـی در فرهنگ‌هـای قومـی جریـان دارد. آنیمیسـم در ادبیـات و شـعر یکـی از آرایه‌هـای تزیینـی و تصویرگرایـی محسـوب می‌شـود و جـزو زیرمجموعـهٔ جان‌بخشـی بـه اشـیا و پدیده‌هاسـت؛ یعنـی اشـیا هـم دارای اعمـال و رفتـار انسـانی و هـم دارای نیـروی زنـدهٔ درونـی ماننـد روح هسـتند و شـاعر بـه جملـه صـورت تخیلـی می‌بخشـد. جاندارانـگاری در منظومـهٔ «حیدربابایـه سـلام» به‌وفـور یافـت می‌شـود کـه در ایـن مقالـه بـه برخـی از آن‌هـا اشـاره می‌شـود.

لازم بـه ذکـر اسـت کـه شـهریار به‌عمـد جاندارانـگاری نکـرده؛ بلکـه از مفاهیمـی سـخن گفتـه اسـت کـه در باورهـای همیشـگی مـردم ایـن منطقـه جریـان دارد و بـا تک‌تـک لحظـات زندگـی آن‌هـا درآمیختـه اسـت. شـاعر نیـز از ایـن باورهـای سـنتی جـاری بـرای زیبایـی شـعر خـود اسـتفاده کـرده اسـت کـه به‌صـورت تصویـر جلـوه می‌کنـد:

جدول۱. آنیمیسم در منظومهٔ «حیدربابایه سلام»

شعر و ترجمه	مصراع		توضیح
اوْزوْن گوْلسوْن، بولاخلارون آغلاسین/ رخسار تو بخندد و جوشد ز چشمه آب	۲	۳	معنی دقیق‌تر: صورت تو بخندد و چشمه‌هایت گریه کنند.
یئل گلنده، وئر گتیرسین بویانا/ بسپار باد را که بیارد به کوی من بلکه منیم یاتمیش بختیم اوْیانا/ باشد که بخت روی نماید به سوی من	۵ و ۶	"	کار باد جابه‌جایی همه‌چیز است؛ اما وقتی در شعر، به‌عنوان «پیک» معرفی می‌شود، از حالت عام به خاص تغییر می‌یابد و در حکم یک امانت‌دار به‌صورت یک قاصد عمل می‌کند. این نوع آنیمیسم یا جان‌بخشی در آثار شاعرانی مانند حافظ نیز وجود دارد که از آن به‌عنوان باد صبا یاد می‌کند.
آغاشلار دا آللاها باش اَیَردی/ خم می‌شدند جمله درختان برای حق	۵	"	این مصراع تلمیح آیهٔ اول سورهٔ جمعه [۲] است. معمولاً تلمیح جزو آرایه‌های تصویرپردازی نیست؛ اما وقتی به زبان شعری و عناصر تصویرساز بیان شود ـ مانند این مصراع ـ دارای تصویر می‌شود.
کوْلک قالخیب، قاپـ باجانی دؤیَنده/ کولاک ضربه‌ای زده، در باز می‌کند	۲	۴	کولاک، نیروی پرقدرت طبیعت است. شهریار در این مصراع برای کولاک عمل انسانی در زدن را قائل است؛ از این‌رو همین عمل موجب ایجاد تصویر در ذهن می‌شود.

میرزاتاغی‌نان گئجه گئتدیک چایا/ مهتاب بود و با تقی آن شب کنار رود من باخیرام سئلده بوْغولموش آیا/ من محو ماه و ماه در آن آب غرق بود بیردن ایشیق دوْشدی اوْتای باخچایا/ زان‌سوی رود، نور درخشید و هردو زود ای وای دئدیک قورددی، قئیتدیک قاشدیق/گفتیم آی گرگ و دویدیم سوی ده هئچ بیلمه دیک نه وقت کوْللوکدن آشدیق/ چون مرغ ترس‌خورده پریدیم توی ده	"	٦٦	خفه‌شدن مختص جانوران و انسان است؛ اما شاعر این عمل را برای ماه قائل شده است؛ همچنین انعکاس ماه در آب، همانند ماه واقعی جلوه‌گر است؛ با این تفاوت که این ماه با تمام جلالش در آب غرق شده؛ اما همچنان زیبا و باشکوه است که چشم و ذهن را درگیر خود کرده و شوک ذهنی، زمانی وارد می‌شود که چندتکهٔ نورانی که حرکت می‌کنند، در آن‌سوی باغچه نمایان می‌شود و تمام آرامشی را که قبل‌از آن حاکم بود، از یاد می‌برد. خواننده در هر مصراع گام‌به‌گام این تصاویر را به‌صورت یک تصویر سینمایی در ذهن تصور می‌کند، خود را در آن موقعیت قرار می‌دهد و اگر از نزدیک چنین ترسی را تجربه نکرده باشد، به‌مدد تصور و حس، آن‌ها را درک می‌کند.

تشبیه، استعاره و مجاز

تشبیه، به‌معنای همانندکردن است. مانندکردن به این معنی نیست که دو چیز حتماً مشابه هم هستند؛ بلکه این قوهٔ تخیل بیننده است که ادعای مشابهت بین آن‌ها برقرار می‌کند و در ادبیات، ابزار خیال‌انگیزی و تصویرسازی شعر است (شمیسا ۱۳۷۹: ۳٤ـ۳۳). تشبیه معمولاً با اغراق و اعجاب همراه است. در جمله یا شعر، زمانی می‌توان گفت جمله تشبیهی است که اجزای تشبیه (مشبه، مشبه‌به، ادات تشبیه و وجه شبه) را داشته باشد (۳٤ـ۳۳). کاربرد تشبیه در منظومهٔ «حیدربابایه سلام» ساده و روشن است و مانند سایر قسمت‌های شعری ریشه در طبیعت دارد.

جدول ۲. کاربرد تشبیه در منظومهٔ «حیدربابایه سلام»

شعر، ترجمه و عناصر تشبیه	مصراع		توضیحات
قوشلار تکین قاناد آچیب اوچاردیم چون مرغ پرگشاده بدانجا رسیدنم **مشبه:** خود شاعر، **مشبه به:** قوشلار/مرغ **ادات تشبیه:** تکین/ چون، **وجه‌شبه:** پرواز پرندگان: قاناد آچیب اوچاردیم/ پرواز می‌کردم	۴	۸	در آذربایجان موسیقی، یک پدیدهٔ جمعی بود که در آیین‌ها یا روزهای خاصی توسط آوازه‌خوان‌هایی به نام عاشیق انجام می‌گرفت. مردم دور آن‌ها جمع می‌شدند تا به موسیقی و شعر و داستان گوش کنند. برای همین شهریار برای بیان آن موضوع، «ذوق کودکی و باعجله‌دویدن به‌سوی منشأ آواز» را به پرواز سریع پرندگان تشبیه می‌کند تا از این طریق، تصویری آشنا به مخاطب بدهد که نه‌تنها تداعی‌گر احساسش باشد؛ بلکه یک لذت ناشی از زیبایی شعری را هم به او بدهد.
بیچین‌اوْستی، سونبول بیچن اوْراخلار وقتِ درو، به سنبله‌چین داس‌ها نگر ایله بیل‌کی، زوْلفی دارار داراخلار گویی به زلف شانه زند شانه‌ها مگر **مشبه:** اوراخ/داس، **مشبه‌به:** داراخ/شانه **ادات تشبیه:** ایله بیل‌کی/ گویی، **وجه‌شبه:** شانه‌کردن یا نوازش‌کردن	۲	۱۸	

ملک‌نیاز، ورندیلین سالاردی اسبِ مَلِک‌نیاز و وَرَندیل (تفنگ قدیمی) در شکار آتین چاپوپ قئیقاجیدان چالاردی کج تازیانه می‌زد و می‌تاخت آن سوار قیرقی تکین گدیک‌باشین آلاردی دیدی گرفته گردنه‌ها را عُقاب‌وار **مشبه:** ملک‌نیاز، **مشبه به:** قیرقی/ عقاب **ادات تشبیه:** کیمی/ چو، **وجه‌شبه:** تسلط به دشت و سوارکاری	٤	٣٤	یکی دیگر از جلوه‌های تصویرپردازی از طریق تشبیه در منظومهٔ «حیدربابایه سلام»، شناخت دقیق شخصیت‌ها و ویژگی‌های افراد است که شاعر اعمال و صفاتشان را با پدیده‌ها مطابقت می‌دهد؛ به‌عنوان مثال بندهای ٥٦ و ٢٤ شاید از جالب‌توجه‌ترین شخصیت‌شناسی‌های شهریار از زندگی اجتماعی باشد؛ او به‌مدد تشبیه، مفهوم و منظور را بهتر بیان و شخصیت فردی را دقیق‌تر معرفی کرده است.
آمیرغفار سیدلرین تاجیدی آقامیرغفار تاج سر سادات بود ظالملری قیلیش تکین کَسَردی چون تیغ بود و دست ستمکار می‌برید **مشبه:** آمیر غفار/ آقامیرغفار، **مشبه به:** قیلیش/ تیغ، **ادات تشبیه:** تکین/ چون **وجه‌شبه:** کسردی/ بریدن	٥	٣٥	

در ادبیات مرسوم است که برای تأمل بیشتر و یافتن مقصود، واژه یا جملاتی را در معنای صحیح خود به‌کار نبرند که در این حالت مجاز پدید می‌آید؛ مثلاً می‌گویند فلانی را چایی‌به‌دست دیدم؛ یعنی فلانی را که فنجان چایی در دست داشت دیدم. بحث مجاز را در بیان، فقط از جهت آشکارکردن استعاره که مهم‌ترین نوع مجاز است، مطرح می‌کنند (۲۲ـ۲۱). در منظومهٔ «حیدربابایه سلام»، مجاز بسیار اندک است؛ شاید هم تنها در بند ۱۳، به کار رفته باشد (جدول۳)؛ اما استعاره، عاریه‌گرفتن لغتی به جای دیگر است که از انواع مجاز شمرده می‌شود و از میان انواع مختلف مجاز، تنها استعاره است که مخیل و تصویرساز به شمار می‌رود (شمیسا ۲۱). ماهیت تشبیه و استعاره، همانندی دو چیز به یکدیگر است. البته استعاره:

> از تمام انواع مجازات لفظی، در شعرـ و حتی در نثرـ متداول‌تر است و همچنین غنی‌تر و مطبوع‌تر. شاعر به‌وسیلهٔ استعاره، به همه‌چیز جان می‌بخشد؛ به همه چیز لطف و ظرافت عطا می‌کند؛ به حیوانات زبان و بیان نسبت می‌دهد و به

اشـیای بـی‌روح، حـس و حرکـت (زرین‌کـوب ۱۳۶۳: ۵۹).

همچنیـن «فضیلـت اسـتعاره در ایـن اسـت کـه در هرلحظـه می‌توانـد بیـان را صـورت تـازه‌ای ببخشـد و از یـک واژه درنتیجـه چندیـن فایـده حاصـل شـود؛ چندان‌کـه در مـوارد مختلـف تکـرار شـود و بـا این‌همـه، در هرمـوردی مقـام خـاص خـود را داشـته باشـد» (شـفیعی کدکنـی ۱۳۷۵: ۱۱۲).

ایـن آرایـه در بخـش نخسـت منظومـهٔ «حیدربابایـه سـلام» انگشت‌شـمار اسـت و تصویرپردازی‌هـای آن بسـتگی بـه میـزان شـدت آن دارد؛ زیـرا برخی تشـبیهات و اسـتعاره‌های اثـر، بیان‌گـر کارهـای روزمـره، باورهـا، اعتقـادات و حتـی آداب‌ورسـوم رایـج در فرهنـگ آذربایجـان هسـتند. درک، احسـاس و به‌ویـژه تداعـی تصاویـر برخـی از مصراع‌هـا بـه میـزان آشـنایی خواننـده بـه روسـتا، اصطلاحـات رایـج روسـتایی، فعالیت‌هـا و کارهـای روسـتایی وابسـته اسـت؛ زیـرا شـهریار فقـط زندگـی روسـتایی و سـادگی آن‌را بازتـاب داده و درخصـوص اصطلاحـات نیـز وفـادار بـه اصـل آن‌هـا بـوده اسـت. برخـی از اسـتعاره‌هایی کـه در منظومـهٔ «حیدربابایـه سـلام» جنبـهٔ تصویـری دارنـد، در جـدول ۳ آورده شـده‌اند:

جدول ۳. تشبیه و استعاره‌های تصویری منظومهٔ «حیدربابایه سلام»

شعر	مصراع	بند	توضیح
عؤمورْ کئچر، افسوس بَرَه‌بیتیرمز جای فسوس نیست که عمر است در گذر	ـه	۷	شهریار برای زیبایی شعر و برای القای تصویر آن از اصطلاحات رایج در زمین‌داری روستا بهره گرفته است. «بَرَه بیتیرمَز» یعنی بستن جلوی آب برای جلوگیری از سرریزشدن.
گدیکلرین سازاخ چالان سازلاری در سینه‌ات به گردنه‌ها سوزِ سازها	ـه	۸	در ورودی روستاها شیب طبیعی وجود داشت که به آن گردنه (گدیکلر) می‌گفتند. زمانی‌که باد در آن می‌پیچد، نوعی صدای پژواک‌مانند تولید می‌شود که در این شعر استعاره از ساز و تشبیه آن به موسیقی است.

بهشتیمیز جهنّم اوْلماقدادیر فردا یقین بهشت، جهنّم شود به ما ذی‌حجّه‌میز محرّم اوْلماقدادیر ذیحجّه ناگزیر، محرّم شود به ما	٤ و ٥	۱۳	این مصراع استعاره و مجاز است. زندگی خوب و بی‌آلایش روستایی که به‌تدریج با ظهور تکنولوژی و تجدد، رنگ باخت و صفا و صمیمیت و... از بین رفت.
بوردا بیر شئر داردا قالیب، باغیریر در دام مانده شیری و فریاد می‌کند مروّت‌سیز انسانلاری چاغیریر دادی طَلب ز مردمِ بیداد می‌کند	۳	۱۲	شیر در این مصراع استعاره از خودِ شهریار است. این مصراع اشاره به زندگی شهریار دارد و شاعر به‌دلایل مفصلی در بخش دوم منظومهٔ «حیدربابایه سلام» آن‌ها را توضیح داده است.

تمام تصاویر منظومهٔ «حیدربابایه سلام» که برای زیبایی و احساس‌برانگیزبودن شعر استفاده شده‌اند، برگرفته از واقعیت و طبیعت هستند و برای پردازش آن‌ها زحمت چندانی لازم نیست؛ زیرا این اثر حاصل کوششی است برای پیوند میان انسان و طبیعت. بدین‌جهت به ساده‌ترین زبان ممکن بیان شده و تصویرپردازی آن هم به‌گونه‌ای است که مخاطب با خوانش آن، طبیعت، زندگی واقعی و عناصر مرتبط با آن‌ها را در ذهن مجسم می‌کند. اصلی‌ترین تصویر و مفهوم این منظومه هم برتری طبیعت و جایگاه والای آن در زندگی انسان است.

وصف شعری با وصف ادبی به‌صورت نثر تفاوت دارد و اختصار بیان از ویژگی آن محسوب می‌شود. فن وصف طبیعت، مهم‌ترین اغراض شعری است که به عنصر خیال وابسته است. «به هنگام وصف طبیعت در شعر، شاعر مانند نقاش ماهری است که بیشترین تلاش را در اختیار ترسیم دقیق موضوع نقاشی خود قرار می‌دهد» (دودمان کوشکی و دیگران ۱۳۹۱: ٥٦ـ ٥٥). وصف زندگی و طبیعت، مضمون منظومهٔ «حیدربابایه سلام» است و مهم‌ترین ویژگی آن زنده‌بودن و پویایی است.

یکی دیگر از روش‌های تأثیرگذار در تصویرپردازی این منظومه، عدم رعایت فواصل زمان قراردادی است؛ به‌طوری‌که بندها به‌صورت تلویحی روایت شده‌اند. هنگامی که شعر ناگزیر به ادامهٔ یک روایت می‌شود و گمانِ توالی زمان در ذهنِ خواننده پیش می‌آید، شاعر با استادی، موضوعی اخلاقی را پیش می‌کشد تا روایت کامل

نشـود. بدین‌صـورت بازگویـی و ارائـهٔ تصاویـری از یـک پدیـدهٔ غایـب باعـث می‌شـود خواننـده در ذهـن خـود فاصلـهٔ ناشـی از عـدم تکمیـل روایـات را به‌دلخـواه خویـش پـر کنـد (باقـری حمیـدی ۱۳۹۶).

توصیـف هـر بنـد بـا وجـود بیـان مختصـر به‌دلیـل اسـتفاده از اصطلاحـات عامیانـه و آمیختـن آن‌هـا بـا آرایه‌هـای ادبـی، دقیـق جلـوه می‌کنـد و درنهایـت یـک تصویـر در ذهـن می‌سـازد. توصیـف طبیعـت و زندگـی در ایـن منظومـه، بیـان فرهنـگ و زندگـی سـنتی مـردم آذربایجـان اسـت کـه سـنت‌ها و مراسـم رایـج آن را دربرمی‌گیـرد؛ به‌طوری‌کـه در هـر بنـد:

> شـاعر منظره‌هـا را عینـاً بـا حـوادث مرتـب خـود در بیت‌هـا ترسـیم می‌کنـد. هربیـت نیـز اغلـب یـک پـردهٔ مسـتقل شـده اسـت؛ گویـی او کارت‌پسـتال‌های مختلـف مربـوط بـه یـک موضـوع را انتخـاب کـرده و در هـر صفحـه‌ای از آلبـوم هنـری خـود، پنـج قطعـهٔ مناسـب را چیـده اسـت (ثروتیـان ۳۲).

همچنیـن ایـن بندهـا شـبیهِ برش‌هـای کوتـاه سـینمایی نیـز هسـتند؛ بدین‌شـکل کـه بـا چینـش آن‌هـا در کنـار هـم، یـک تصویـر واحـد و متحـرک در ذهـن شـکل می‌گیـرد. پیشـتر گفتـه شـد کـه منظومـهٔ «حیدربابایـه سـلام»، بازتـاب فرهنـگ مردمـی آذربایجان اسـت؛ فرهنـگ عامـه به‌دلیـل داشـتن باورهـا، آداب‌ورسـوم و... دارای تصاویـر نابـی اسـت کـه ریشـه در عـرف و سـنت دارنـد؛ ماننـد مراسـم نـوروز، چهارشنبه‌سـوری، عروسـی، عـزاداری محـرم و... . در جـدول ٤، بـه برخـی از ایـن آداب‌ورسـوم کـه در منظومـهٔ «حیدربابایـه سـلام» آمـده، اشـاره شـده اسـت.

جدول ٤. آداب و ارزش‌های رایج تصویرساز در منظومهٔ «حیدربابایه سلام»

شعر	مصراع	بند	توضیح
بیگ گلینه دامنان آلما آتاندا داماد سیب سرخ زند پیش پای یار	۲	۲۵	در فرهنگ بصری، سیب سرخ نماد عشق محسوب می‌شود. در گذشته به‌دلیل محدودیت‌های روابط که از حجب و حیا ناشی می‌شد، پسری که دلباختهٔ دختری بود، با دادن یک سیب سرخ به او، عشق و علاقه‌اش را ابراز می‌کرد. با گذر زمان این عمل تا به امروز به‌صورت یک سنت رایج در عروسی بدل شده است. گفته شد که در منظومهٔ «حیدربابایه سلام» نمادگرایی به مفهوم غرب وجود ندارد؛ اما مفهوم‌گرایی وجود دارد و همین، سببِ ایجاد تصویر در ذهن می‌شود.
آداخلی قیز، بیگ‌جوْرابی توْخوردی جورابِ یار بافته در دستِ یار بود	۲	۲۷	
آی نه گؤزل قایدادی شال سالاماق این رسم شال و روزنه خود رسم محشری	٤	۲۷	شال‌اندازی یکی از رسوم سنتی رایج شب چهارشنبه‌سوری در آذربایجان است؛ بدین‌صورت‌که از پشت‌بام به داخل خانه شال می‌انداختند تا از صاحبخانه عیدی دریافت کنند.
قیزلار دییه‌ر آتیل‌ماتیل چرشنبه، آینا تکین بختیم آچیل چرشنبه (معنی در توضیحات آمده است).	۵ و ٦	۳۱	این بیت در شهرهای فارسی‌زبان به‌صورت «زردی من از تو، سرخی تو از من»، خوانده می‌شود.
میرعزیزین شیرین شاخسِی گئتمه‌سی میرممّد و نشستن و آن صحنه‌سازیش	۲	۵۸	«شاخسِی» کوتاه‌شدهٔ «شاه‌حسین» است و از آیین‌های نمایشی برای سوگواری ماه محرم محسوب می‌شود.

آنچه در این قسمت از تصویرپردازی منظومهٔ «حیدربابایه سلام» مدنظر است، نه جنبه‌های فنی؛ بلکه روایت یا پاره‌روایت‌های کوتاه منسجم است که مانند یک قاب‌عکس یا پلان فیلم کوتاه، با قرارگرفتن در کنار هم، منجر به ایجاد یک تصویر واحد می‌شوند.

اپرای *حیدربابایه سلام*

هنر نمایش در به‌تصویرکشیدن ادبیات، هیچ‌گاه به‌طور دقیق و مطابق متن ادبی شاعر، موفق نیست؛ زیرا زمانی که اندیشه به‌شکل ملموس درآید، محدود می‌شود. نمایش هرقدر هم در تصویرپردازی به ادبیات وفادار باشد، از آن فقط خط داستانی را اخذ می‌کند و تصاویر را به‌مدد روش‌ها، خلاقیت‌ها و ابزارهای خود به تصویر می‌کشد. اپرای *حیدربابایه سلام* اولین اپرا بعد از انقلاب اسلامی ایران است که اولین‌بار سال ۱۳۷۲، در بخش خارج از مسابقهٔ دوازدهمین دورهٔ جشنوارهٔ تئاتر فجر در تالار وحدت تهران به روی صحنه رفت. این اپرا تنها نمایشی است که در به‌تصویرکشیدن منظومهٔ شهریار به انضمام بخش‌هایی از زندگی او و فولکلور آذربایجان کوشیده است[۳].

هویت قومی

منظومهٔ «حیدربابایه سلام» چکیدهٔ فرهنگ عامه و باورهای مردمی آذربایجان است و کوشش اپرای *حیدربابایه سلام* نیز به‌تصویرکشیدن این فرهنگ و باورهاست؛ با این تفاوت که از زبان همگانی تصویر به‌همراه موسیقی استفاده کرده است تا علاوه‌بر معرفی یک فرهنگ قومی به سایر فرهنگ‌ها، تعامل و ارتباط با آن‌ها را به‌لحاظ فرهنگی و هنری تقویت کند. نخستین اقتباسی که اپرای *حیدربابایه سلام* از این منظومه دارد، نام آن است که این نام، نمادی است از هویت ادبی آذربایجان. دوم، استفاده از زبان مادری ترکی که مشترک میان منظومه و اپراست. با این تفاوت که اپرای *حیدربابایه سلام*، بیشتر بندهای این منظومه را به آواز تبدیل کرده و با موسیقی محلی آذربایجانی ادغام کرده است. تمام منش‌های فرهنگی و رفتاری، پوشش، نام‌بردن از اساطیر محلی مانند کوراوغلو، نشان‌دادن ارزش‌های مذهب شیعی با نام‌بردن از اجرای مناسک در منظومه و اجرای نمادین آن‌ها در نمایش و... مواردی هستند که به‌عنوان هویت‌های قومی آذربایجان وجود دارند و شهریار از آن‌ها در منظومهٔ خویش یاد کرده و اپرای *حیدربابایه سلام* با اقتباس وفادارانه به این منظومه، آن‌ها را به تصاویر نمایشی تبدیل کرده است؛ مثلاً جامگان محلی نخستین نمایندهٔ فرهنگ بصری اپرای *حیدربابایه سلام* به شمار می‌روند که از واقعیت اجتماعی- بومی گرفته شده‌اند (تصویر۱)؛ حتی در ابتدای نمایش نیز به حفظ این پوشش تأکید شده است؛ بدین‌صورت که شهریار پس از بازگشت به دیار خود، متعلقات مدرنیتهٔ برگرفته از غرب، مانند کلاه‌شاپو، کراوات، کت‌وشلوار و... را که در حال رواج گسترده در جامعهٔ آن روز ایران بوده است، پس می‌زند و لباس‌هایی را که معرف اصالت او هستند، می‌پوشد.

تصویر۱. فرهنگ بومی سنتی در اپرای *حیدربابایه سلام* (۱۳۹۷، آرشیو نمایش)

فنون هنری

فنون هنری، ابزارهایی هستند که رعایت آن‌ها بر جلوه‌های هنری و زیبایی‌شناسی نمایش می‌افزایند. خلق تصاویر زیباشناختی، به روش‌های مختلف مانند نمادگرایی، انواع فرم‌های نمایشی و تجسمی و حتی موسیقی ساخته می‌شوند که در حالت کلی از مضمون و محتوا پیروی می‌کنند و می‌توانند همانند یک تابلوی نقاشی یا عکس، دارای ارزش مستقل تصویرپردازانه باشند. در اپرای *حیدربابایه سلام*، کل فضای نمایش، بازتاب‌دهندهٔ روستای شهریار و تمام ارزش‌ها و سادگی‌های آن است و برای القای فضای آن از پوشش‌های محلی مرسوم آن زمان گرفته تا نحوهٔ صحبت‌کردن و... استفاده شده است. همان‌طورکه پیشتر گفته شد، زبان این نمایش به‌دلیل وفادارای به ابیات منظومهٔ «حیدربابایه سلام»، ترکی آذربایجانی است؛ اما چون این ابیات با موسیقی ادغام شده است و با فرم‌های حرکتی بدن نیز انجام می‌شود، اگر مخاطب متوجه گفتار نشود هم، به‌دلیل حس و عاطفهٔ موسیقایی و درک تصویر به‌وسیلهٔ عناصر، فرم‌های نمایشی و نمادگرایی، قادر به فهم نمایش است. این نمادها به‌صورت فرم‌های حرکتی و تجسمی مانند شکل، رنگ و نور متجلی شده‌اند.

فرم از اصطلاحات مهم و رایج هنر است که با طبیعت‌زدایی و ساده‌سازی اشکال طبیعی، حاصل می‌شود؛ درواقع نظام و سازمانی است که عناصر مادی، تحت آن، یک شئ را تشکیل می‌دهند و ماده هرچه می‌تواند بشود؛ اما این فرم است که تعیین می‌کند شئ چه هست (ظفرمند ۱۳۸۱: ۱۷ـ۱۳). در اپرای *حیدربابایه سلام*، تعداد فرم‌های تجسمی محدود است؛ درواقع تنها شکل تجسمی موجود، دو مثلث آبی‌رنگ، نماد کوه حیدربابا و شهریارند که تمام اتفاقات موجود در صحنه، در جوار

آن دو اتفاق می‌افتد (تصویر۲)؛ همانند کل منظومهٔ «حیدربابایه سلام» که شهریار و کوه حیدربابا در تمامی بندها حضور دارند؛ یا کوه حیدربابا نظاره‌گر زندگی مردم روستا در همه حال است.

تصویر ۲. فرم کوه حیدربابا و شهریار (اپرای *حیدربابایه سلام*، ۱۳۹۷، برگرفته از فیلم نمایش)

ارجاعات متنی

یکی از اقتباس‌های صورت‌گرفته از منظومهٔ «حیدربابایه سلام» در اپرای این شعر، تصاویر ادبی روایتی آن است که به‌طور مستقیم از مصراع‌ها یا بندهای منظومه اخذ شده‌اند. این بندها یا مصراع‌ها دارای آرایهٔ ادبی مصور نیستند و حالت انتزاعی نیز ندارند (جدول ٤)؛ بلکه جریان‌های روایتی برگرفته از آداب‌ورسوم و ارزش‌ها و... هستند یا تمام شخصیت‌های موجود در منظومهٔ «حیدربابایه سلام» هستند که شاعر، از ویژگی‌ها و شخصیتشان می‌گوید و سرگذشتان را تعریف می‌کند و در نمایش *حیدربابایه سلام*، عیناً شخصیت‌پردازی شده‌اند؛ به‌عنوان مثال، بند ۵۵، مصراع‌های ۱ تا ۳ (تصویر۳) و بند ۵۸، مصراع ۲ (تصویر٤):

«میرمصطفی دایی، اوجابوی بابا
هیکللی، ساقاللی، تولستوی بابا
ائیلردی یاس مجلسین توی بابا»

«دایی میرمصطفی، آن پیرمرد قدبلند
تنومند و با ریشی بلند، به‌سان تولستوی
مجلس عزا را به عروسی بدل می‌کرد»
(ثروتیان ۹۸)

تصویر۳. میرمصطفی دایی و تکم‌گردانی (اپرای *حیدربابایه سلام*، ۱۳۹۷، برگرفته از فیلم نمایش)

بند ۵۸: «میرعزیزین شیرین شاخسِی گئتمه‌سی» «عزاداری پرتب‌وتابِ میرعزیز» (۹۹)

تصویر٤. عزاداری محرم (اپرای *حیدربابایه سلام*، ۱۳۹۷، آرشیو نمایش)

مهم‌ترین ویژگی این صحنه‌ها با اقتباس مستقیم ـ همانند منظومه ـ اختصار بیانی آن‌هاست که با موسیقی و بند مربوطه که به‌صورت آواز درآمده، ممزوج شده است. هنگامی که نظریه‌پردازان دربارهٔ اقتباس از رسانهٔ کتبی به اجرایی بحث می‌کنند، معمولاً تأکید آن‌ها بر جنبه‌های بصری و حرکت از تخیل به ادراک توسط چشم است؛ اما در این میان جنبه‌های صوتی نیز اهمیت فراوان دارند (هاچن ٦۹). در اپرا موسیقی از جهت روایت اهمیتی درحد کلمات دارد و چنین کارکردی تجسم قدرت نمایشی آن است (۷۰)؛ اما آنچه در این اثر صحنه‌ها را به هم پیوند می‌دهد و یک وحدت بصری ایجاد می‌کند، حس و فضاآرایی صحنه‌هاست؛ مثلاً وقتی در بند ۳۷ می‌خوانیم که شجاع، پسرخالهٔ شهریار در روز عروسی‌اش نابهنگام فوت

می‌کند و عروسی تبدیل به عزا می‌شود، در این حالت کارگردان از توالی منظم بندها با یکدیگر استفاده نمی‌کند؛ بلکه مخاطب را در همان فضای تراژیک و غم‌بار نگه می‌دارد و بلافاصله صحنهٔ غم‌انگیز دیگری را مانند عزاداری محرم به ادامهٔ آن می‌افزاید. او برای تراژیک‌ترشدن صحنه از رنگ‌هایی مانند قرمز و آواز بندهایی مانند ٦٨ تا ٧٠ که دارای بار احساسی هستند، استفاده کرده است تا به التهاب درونی مخاطب و سوزوگداز صحنه بیفزاید (ثروتیان ١٠٥ـ١٠٤). از پس این نوع صحنه‌ها، یا یک صحنه از بخش‌های معروف زندگی شخصی شهریار مانند دلدادگی‌اش به ثریا، دل‌شکستگی و انس‌گرفتن با حافظ برای فراموش‌کردن عشق زمینی و... آورده می‌شود تا نمایش، مخاطب را به‌تدریج از صحنهٔ غم به شادی و بالعکس هدایت کند و یا از بندها و مصراع‌هایی که دارای استعاره یا مفهوم هستند، به همراه فرم‌های انتزاعی حرکتی بازیگران و صدا استفاده می‌کند؛ یعنی کارگردان اپرای *حیدربابایه سلام* نیز مانند شهریار که در آخر هربند یک موضوع اخلاقی را پیش می‌کشد تا روایت کامل نشود و خواننده بتواند فاصلهٔ میان دو صحنه را با ذهنیت خود پر کند، از یک مصراع یا بند حاوی مفاهیم اخلاقی مانند بند ١٣ استفاده می‌کند و سرعت ریتم صحنه را افزایش می‌دهد یا کند می‌کند. با استفاده از این پاساژ (حدفاصل)، ذهن و ادراک مخاطب، آمادهٔ دیدن صحنهٔ دیگر می‌شود. با این نظم و انسجام بصری و حسی، صحنه‌ها همانند یک فیلم سینمایی کنار هم هماهنگ چیده و اجرا می‌شوند؛ درنتیجه در این اپرا صحنه‌های غم و شادی و توالی زمان به‌ترتیب آمده است و چینش بندهای منظومهٔ «حیدربابایه سلام» به هم ریخته‌اند؛ سپس متناسب با بار احساسی و نوع صحنه، بندها انتخاب و مجدداً در کنار هم چیده و سامان داده شده‌اند تا یک صحنهٔ واحد با یک حس مشخص خلق کنند.

همان‌طور که بعضی از بندهای منظومهٔ «حیدربابایه سلام» دارای آرایه‌های مصور برای بخشیدن جلوهٔ هنری و زیبایی‌شناسی به شعر هستند، اپرای *حیدربابایه سلام* نیز این جلوه‌های زیبایی‌شناختی را با فرم بصری به‌شیوهٔ انتزاعی استفاده کرده است. این فرم‌ها یا برگرفته از فرهنگ بومی هستند؛ مانند رقص محلی که با ساده‌سازی، تغییرشکل و سرعت حرکت، از ظاهر اصلی خارج شده‌اند؛ اما پردازنده و القاکنندهٔ همان مفهوم و ذهنیت هستند (تصویر٥)؛ یا صرفاً در آغاز و پایان نمایش به کار رفته‌اند و علاوه‌بر اینکه آغازگر نمایش به‌صورت انتزاعی هستند، یک تصویر مستقل هنری نیز محسوب می‌شوند؛ مانند ابتدای منظومهٔ بند اول، مصراع‌های ١تا ٣ (تصاویر٢ و ٦).

تصویر۵. ساده‌سازی رقص محلی آذربایجانی (اپرای *حیدربابایه سلام*، ۱۳۹۷، برگرفته از فیلم نمایش)

مثلاً در بند اول منظومهٔ حیدربابا می‌خوانیم:

حیدربابا، ایلدیریملار شاخاندا — حیدربابا، هنگام رعدوبرق
سئللر، سولار، شاقیلدیوب آخاندا — خروشیدن و روان‌شدن سیلاب‌ها
قیزلار اونا صف باغلییوب باخاندا — صف‌بستن و نظارهٔ دختران بر آن
(ثروتیان ۷۱)

در اپرای *حیدربابایه سلام* همین بند با فرم‌ها و حرکت‌های انتزاعی و لباس‌های انتزاعی که معرف جنبش آب‌وهوا هستند، تصویرپردازی شده است.

تصویر٦. تصویرپردازی انتزاعی بند نخست منظومهٔ «حیدربابایه سلام» (اپرای *حیدربابایه سلام*، ۱۳۹۷، آرشیو نمایش)

نتیجه

بعد از تبیین تصاویر منظومهٔ «حیدربابایه سلام» و اقتباس‌های انجام‌شده در اپرای *حیدربابایه سلام* و با توجه به بن‌مایهٔ نظری لیندا هاچن، این نتیجهٔ مقدماتی حاصل شده است که اپرای *حیدربابایه سلام* برای ساختار نمایش، از بن‌مایه‌های ثابت منظومهٔ «حیدربابایه سلام»، مانند طبیعت و زادگاه شهریار (روستای خشگناب)، تمام شخصیت‌های موجود در منظومه و شخصیت‌پردازی آن‌ها، نمادها و نشانه‌های قومی، ارزش‌های فرهنگی‌ـ اجتماعی موجود در منظومه، ابیات منظومه، و... استفاده کرده است؛ سپس برای بافت نمایش، بیشتر ابیات را با تبدیل‌کردن به آواز و موسیقی محلی، در کل نمایش گنجانده است؛ با این تفاوت که متناسب با صحنه‌ها و پرده‌های نمایش، دست به انتخاب و چینش مجدد بندها زده و با بسنده‌نکردنِ فقط به منظومهٔ «حیدربابایه سلام»، از بخش‌های مشهور زندگی شهریار، مانند دوران کودکی او در روستای خشگناب، دلدادگی او به ثریا اسفندیاری و... بهره گرفته است. همچنین شایان ذکر است این نمایش صرفاً از یک اثر ادبی تأثیر نگرفته است؛ بلکه فرهنگ عامهٔ منطقهٔ آذربایجان و شناخت دقیقی که کارگردان و نویسنده از آن داشته است نیز سهم بسزایی در پردازش تصاویر و به‌رخ‌کشیدن منظومهٔ «حیدربابایه سلام» شهریار داشته است. او برای ارتباط پرده‌ها با یکدیگر، از توالی خطی زمان (از کودکی تا پیری شهریار) و مکان مشخص (روستای کودکی شاعر) بهره برده و برای صحنه‌ها از کشمکش‌های عاطفی و تراژیک، یکی پس از دیگری استفاده کرده است؛ همچنین برای زیباترشدن نمایش و دادن بُعد هنری بیشتر به آن، ابیات منظومه با سویهٔ انتزاعی و تخیلی را به فرم‌های نمایشی بصری، مانند اشکال هندسی، رنگ‌های نمادین و فرم‌های بدنی نمادین تبدیل کرده است تا مفاهیم موجود را از این‌طریق بیان کند و از سویی دیگر نشان‌دهندهٔ عناصر فرهنگ قومی باشد؛ مانند شکل ساده‌شدهٔ رقص آذری.

با توجه به زاویهٔ دید هاچن برای اقتباس، چنین نتیجه‌گیری می‌شود که اپرای *حیدربابایه سلام*، با استفاده از ساختار و بن‌مایه‌های موجود در منظومهٔ «حیدربابایه سلام» استاد شهریار و ادغام آن‌ها با الگوهای بصری، سعی در بازآفرینی این منظومه با حفظ ارزش‌های قومی داشته است؛ اما با این ایده و تفکر که اثر صرفاً مختص نمایش برای یک قوم نباشد و با استفاده از زبان‌های همگانی (تصویر و موسیقی)، عامهٔ مردم بتوانند آن را بفهمند و درک کنند؛ همچنین از این‌طریق بستری فراهم شود تا سایر فرهنگ‌ها نیز بتوانند آثار ادبی خود را به دیگران معرفی کنند. استفاده از زبان تصویر، در بازآفرینی آثار ادبی به نمایشی، ویژگی‌ای است که ایده‌پردازی و خلاقیت هنری در آن دخیل هستند. علاوه‌بر آنچه گفته شد، در اپرای *حیدربابایه*

سلام، گونهٔ نمایشی آن نیز درخور توجه است؛ زیرا نمایش *حیدربابایه سلام* اولین اپرایی است که پس از انقلاب اسلامی ایران با تکیه‌بر یک شاهکار ادبی به اجرا درآمده است. چنین به‌نظر می‌رسد که کارگردان اپرای *حیدربابایه سلام* با اتکا به منظومهٔ «حیدربابایه سلام» شهریار علاوه‌بر اینکه در بازآفرینی و معرفی این منظومه در قالب نمایش در سطح ملی و بین‌المللی تلاش کرده، برای احیای گونهٔ نمایشی اپرای بعد از انقلاب اسلامی نیز کوشیده است.

این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «تصویرپردازی‌های منظومهٔ حیدر بابایه سلام استاد شهریار با نگاهی به اپرای حیدربابایه سلام» است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مکتب ایماژیسم: یک دورهٔ گذار ادبی از جریان سمبولیسم به جریان‌های ادبی قرن بیستم محسوب می‌شود. پیروان این سبک سعی کردند با فاصله‌گیری از قالب‌های شعری گذشته و با استفاده از زبانی نو، افکار و احساسات خود را بیان کنند (سیدحسینی ٦٣٩).

۲. آنچه در آسمان‌ها و آنچه در زمین است، خدایی را که پادشاه پاک ارجمند فرزانه است، تسبیح می‌گویند.

۳. دومین اپرا، نمایش *زال و رودابه* است. این اپرا برداشتی آزاد از *شاهنامهٔ* فردوسی است که به کارگردانی سعید میرزایی (۱۳۹۳) در تالار رودکی تهران به صحنه رفته است.

منابع

آگهی، کبری (۱۳۹٤). *عنصر عاطفه و احساس و صور خیال در اشعار بیدل دهلوی و استاد محمدحسین شهریار*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد خلخال، کارشناسی ارشد.

اسماعیلی، مریم (تابستان۱٤۰۰). «مطالعهٔ بینارشته‌ای اقتباس سینمایی *تک‌درخت‌ها* از هوشنگ مرادی کرمانی.» *مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی*، ۱:۱، صص. ۲۰۷ـ۱۸۳.

https://doi.org/10.22077/islah.2021.4578.1048

اشتاین، ج. ال. (۱۳۹٤). *تئاتر مدرن در نظریه و عمل*. ترجمهٔ مجید سرسنگی، چاپ دوم، تهران: نیستان.

افلاکی، علی (تابستان۱۳۸٤). «جستاری در زیبایی‌شناسی نسبت تصویر با ادبیات داستانی.» *باغ نظر*، ۲:۳، صص. ۲٦ـ۲۱.

باقری حمیدی، عبدالله (۱۳۹٦). «نقدی نو بر "حیدربابایه سلام" استاد شهریار.» *گل‌های حسرت*، تاریخ مراجعه: ۱٤۰۲/۱۲/۰۳.

برآبادی، رضا؛ شیخ‌مهدی، علی (تابستان۱٤۰۰). «تطبیق فهم از متن، براساس نظریهٔ گادامر با نظریهٔ پست‌مدرنیسم درباب اقتباس لیندا هاچن.» *ادبیات تطبیقی*، ۱۵:۵۸، صص. ۱۰۳ـ۸۱.

https://doi.org/10.30495/clq.2021.683757

بهبودیان، شیرین؛ پالیزبان، طاهره (بهار۱۳۸۷). «جایگاه ادبیات تطبیقی در زبان و ادبیات فارسی.» *ادبیات تطبیقی*، ۲:۵، صص. ٦۲ـ٤۹.

بهنام، مینا (تابستان۱۳۹۹). «تغییر یا تخریب دنیای متن در بازی رایانه‌ای؟! بررسی اقتباس از *شاهنامه* در بازی رایانه‌ای "سیاوش" بر بنیاد نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن.» *مطالعات رسانه‌های نوین*، ۸:۳۰، صص. ۲۵٦ـ۱۳۵.

https://doi.org/10.22054/nms.2022.46252.820

ثروتیان، بهروز (۱۳۹۰). *سلام بر حیدربابا*. چاپ چهارم، تهران: سروش.

حسنوند، محمدکاظم؛ رجبی، زینب (پاییز۱۳۹۹). «تبیین نقش و جایگاه آرایهٔ تشخیص در شعر و نگارگری ایران.» *فنون ادبی*، ۱۲:۳، صص. ۱۰۸ـ۸۷.

https://doi.org/10.22108/liar.2020.119441.1719

حیدری، مریم؛ غفاری کوملە، هانیه (پاییز۱۳۹٤). «آنیمیسم و پیوند آن با ناتورالیسم در آثار صادق چوبک.» *ادب‌پژوهی*، ۹:۳۳، صص. ۱۲٦ـ۱۰۵.

https://dorl.net/dor/20.1001.1.17358027.1394.9.33.5.2

راکعی، فاطمه (بهار۱٤۰۲). «بررسی زمینه‌های جامعه‌شناختی شعر شهریار براساس نظریهٔ لوسین گلدمن.» *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۹:۷۰، صص. ۳۰۵ ـ ۲۷۳.

https://doi.org/10.22034/jcsc.2021.538161.2451

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳٦۳). *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*. چاپ چهارم، تهران: جاویدان.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی ۲*. ویرایش دوم، چاپ چهاردهم، تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران*. چاپ ششم، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۹). *بیان و معانی*. چاپ ششم، تهران: فردوس.

صالحی ثابت، سامی (۱۴۰۲). *ده فرمان اقتباس: کتاب کار تألیف و اقتباس در تئاتر*. چاپ سوم، تهران: پیام چارسو.

ظفرمند، سیدجواد (تابستان ۱۳۸۱). «مفهوم فرم به‌ویژه در هنر.» *هنرهای زیبا*، ۱۱:۱۱، صص. ۲۱ـ۱۳.

هاچن، لیندا (۱۴۰۰). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمهٔ مهسا خداکرمی، چاپ دوم، تهران: مرکز.

http://bagerihamidi.blogfa.com/post/8

Vol.4, No.8
Fall & Winter 2023-2024
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/islah.2024.7620.1448

Received: 24/05/2024 **Accepted: 30/08/2024**

Heydar Babaye Salam, an Operatic Adaptation of The Poem *Haydar Babaye Salam* by Shahryar

Maryam Hassanzadeh Moghadam[1]

Abolghasem Dadvar[2]

Abstract

Iranian literature is considered a great source for adapting and creating dramatic works, one of which is Shahriar's *Heydar Babaye Salam* Shahriar. The poem has recently influenced the performing arts, and *Haidar Babaye Salam*'s opera has been adapted from it. Linda Hutcheon, one of the key theoreticians regarding adaptation, considers adaptation as the re-creation of literary works based on a visual work of art or vice versa, where creativity is involved. One such creative method in producing artistic and literary works is the use of imagery, which is referred to as literary (mental) images and artistic (visual) images. The present research, through a descriptive-analytical approach, tries to, first, explain the imagery of the poem *Haydar Babaye Salam* and then discuss the ways in which adapted elements from the poem were used to create dramatic images. Considering the dimensions of the operatic adaption of the poem, the paper concludes that the author and director of *Heydar Babaye Salam*'s opera, in addition to making an attempt to recreate and introduce this literary masterpiece in the form of performance arts at the national and international level, has also tried to revive the theatrical form of opera after the Islamic Revolution by emphasizing the elements of ethnic culture.

Keywords: *Heydar Babaye Salam*, Shahriar, adaptation, literary images, opera

1. M.A in Art Research ,Departemant of Art Research ,Alzahra University,Tehran ,Iran.
mrym.moghadam01@gmail.com
2. Professor of Arts ,Departemant of Art Research ,Alzahra University ,Tehran ,Iran.
a.dadvar@alzahra.ac.ir

How to cite this article:
Maryam Hassanzadeh Moghadam; Abolghasem Dadvar. "Adaptation of Heydar Babaye Salam opera from Haydar Babaye Salam poem by Shahryar". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 4, 2, 2024, 353-382. doi: 10.22077/islah.2024.7620.1448

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).