نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۳(۱۵۷)، ۵-۱۸ / تیر ۱۴۰۵
DOI:10.22034/bagh.2026.549304.5896

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
An Adaptation-Based Study of the Influence of Ahmad Khani's Epic "Mem û Zîn" on Kurdish Drama in Comparative Literature
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

# تأثیر منظومهٔ «مَم و زین» اثر احمدخانی بر درام کُردی با رویکرد اقتباس در ادبیات تطبیقی*

مجید سرسنگی[1**]، صلاح‌الدین محمدی بانه[1]

۱. گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۱۱ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱

## چکیده

**بیان مسئله:** تعداد کثیری از درام‌هایی که به زبان کُردی خلق، منتشر یا اجرا شده‌اند، در داستان‌ها، افسانه‌ها و منظومه‌هایی ریشه دارند که پیش‌تر توسط نویسندگان و شاعران کُرد پدید آمده‌اند. از این میان، به برخی از آثار، درام‌نویسان بیش‌تری توجه کرده‌اند. منظومهٔ «مَم و زین»، یکی از این آثار است که براساس آن تعداد توجه‌برانگیزی درام و دیگر گونه‌های ادبی و هنری خلق شده است. این اثر نخستین منظومهٔ بلند نوشته‌شده به زبان کُردی که احمدخانی در نیمهٔ دوم قرن هفدهم میلادی آن را سروده است.

**هدف پژوهش:** در این مقاله تلاش شد با استفاده از نظریات لیندا هاچن در اقتباس و انواع آن، تأثیرات مختلف این منظومه در درام‌های کُردی بررسی و به این سؤال اصلی پاسخ داده شود که منظومهٔ «مم و زین» چه تأثیری بر درام‌نویسی کُردی دارد و آثار نمایشی متأثر از آن چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با اثر اصلی و یکدیگر دارند.

**روش پژوهش:** روش پژوهش در این مقاله توصیفی-تحلیلی، بر مبنای اقتباس و انواع آن از دیدگاه لیندا هاچن بود و سعی شد از منابع کتابخانه‌ای موجود در این زمینه و نیز خود منظومهٔ موردنظر و دو درام متأثر از آن «مَم و زین» از پیرمرد و «مَم و زین» از رسول بانگین، برای پاسخگویی به پرسش مطرح‌شده بهره گرفته شود.

**نتیجه‌گیری:** نتیجهٔ حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که منظومهٔ «مَم و زین» یکی از آثار پرطرفدار برای خلق درام‌های کُردی بوده و درام‌نویسان کُرد، در آثار خود براساس این منظومه، در کنار شباهت‌های بسیار، نوع نگاه خود را نیز در اثر خود لحاظ کرده و از زوایای مختلف این منظومه را به یک نمایشنامه برای اجرا تبدیل کرده‌اند.

**واژگان کلیدی:** *مم و زین، مطالعات تطبیقی اقتباس، درام کُردی، احمدخانی.*

## مقدمه

استفاده از داستان‌ها، افسانه‌ها، اسطوره‌ها و منظومه‌ها و اقتباس از آن‌ها برای خلق یک گونهٔ جدید ادبی و هنری مانند درام، فیلم سینمایی، انیمیشن، هنرهای تجسمی، موسیقی و ... امری متداول و محبوب در بین نویسندگان کشورهای جهان است. اقتباس خصوصاً در سینمای جهان قدمتی طولانی دارد و تعدادی از شاخص‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای جهان بر این مبنا تهیه و تولید شده‌اند. برای نمونه می‌توان به این فیلم‌ها اشاره کرد:

«کوری»[1] ساختهٔ فرناندو میرلس[2] برگرفته از رمان «کوری» نوشتهٔ ژوزه ساراماگو[3]، ۱۹۸۴ ساختهٔ مایکل رادفورد[4]، براساس کتابی با همین عنوان اثر جورج (Orwell, 1949/2012)، «زن سیاه‌پوش»[5] ساختهٔ جیمز واتکینز[6] براساس رمانی با همین نام نوشتهٔ سوزان هیل[7].

در ایران نیز آثار بسیاری از آثار ادبی، به نظم یا به نثر، اقتباس شده‌اند که مورد توجه سینماگران بوده و بر مبنای آن‌ها فیلم‌های متعددی ساخته شده است. ازجمله می‌توان به فیلم‌های زیر اشاره کرد:

«خواب‌های طلایی»، معزالدین فکری، ۱۳۳۰، از نمایشنامهٔ «یک روز از زندگی شاه عباس ـ «اشتباه»»، منصور مبینی، ۱۳۳۲، از داستانی به قلم آندره موروا[8] ـ « لغزش»، مهدی رئیس فیروز، ۱۳۳۲، از رمان« مادام کاملیا»[9] ـ «افسانهٔ شمال»، ابراهیم

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «صلاح‌الدین محمدی بانه» با عنوان «بوطیقای درام کردی در ایران» است که به راهنمایی دکتر «مجید سرسنگی» در دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران درحال انجام است.

** نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۲۹۷۴۷۵۹، msarsangi@ut.ac.ir

باقری، ۱۳۳۸، از رمان «آزردگان یا توهین و تحقیرشدگان»[۱۰] داستایفسکی[۱۱] .

در حوزهٔ درام نیز آثاری بر مبنای آثار کلاسیک و معاصر در ایران و دیگر کشورهای جهان خلق و ارائه شده‌اند. همچنین تعداد جالب‌توجهی نمایشنامه در ایران براساس آثار مهمی مانند «شاهنامهٔ فردوسی» و منظومه‌ها و آثار معاصر ایرانی و غیرایرانی خلق شده‌اند. برخی از این اقتباس‌ها عبارتند از:

«افول» نوشتهٔ اکبر رادی براساس «دشمن مردم»[۱۲] اثر هنریک ایبسن[۱۳]، «ماهان کوشیار» اثر رضا قاسمی بر مبنای داستان ماهان کوشیار مصری در «هفت گنبد» نظامی گنجوی، اقتباس اصلی، و داستان «چگل‌ماه» در «هزار و یک شب» و داستانی در سمک عیار از فرامرز ابن خداداد ارجانی، «حقایقی دربارهٔ یک ماهی مُرده» اثر محمد چرمشیر از فیلم «بانی و کلاید»[۱۴] اثر آرتور پن[۱۵]، «افسانهٔ ماردوش» نوشتهٔ منوچهر اکبرلو براساس داستان ضحاک از «شاهنامه»، اپرای عروسکی «رستم و سهراب» و نمایش «هفت‌خان رستم» به کارگردانی بهروز غریب‌پور از «شاهنامه»، ««سه برخوانی، (آژی‌دهاک، آرش و کارنامهٔ بندار بیدخش)» و«سهراب‌کشی» اثر بهرام بیضایی از «شاهنامه»، «پادشاه و کنیزک» نوشتهٔ سکینهٔ احمدیان براساس منظومهٔ «مثنوی معنوی»، «من به باغ عرفان» از زندگی سهراب سپهری براساس اشعار عطار توسط پری صابری.

همچنین می‌توان به نمایشنامه‌های نویسندگان غیرایرانی چون برتولت برشت[۱۶] اشاره کرد که تعدادی از آن‌ها براساس داستان‌های کهن شرقی خلق شده‌اند.

در زبان کُردی نمایشنامه‌هایی هستند که از دیگر آثار ادبی اقتباس شده‌اند. یکی از منظومه‌های بزرگ و ارزنده‌ای که پایهٔ خلق آثار نمایشی بسیاری در زبان کُردی شده، منظومهٔ «مَم و زین» اثر احمدخانی است. مم، قهرمان منظومه، در فرهنگ کُردی جایگاهی والا دارد و با گذشت بیش از سیصدسال از نگارش با تولید ده‌ها نمایشنامه، فیلم، بیش‌متن و استفادهٔ فراوان در اشعار و داستان‌های گوناگون، او را به اسطورهٔ عشق در میان مردم کُرد تبدیل کرده است.

فرایند اقتباس در تولید و خلق آثار ادبی، در آشناساختن نسل امروز با آثاری که از فُرم و ساختاری بهره گرفته‌اند، که شاید برای امروز تازگی نداشته باشند، نقش مهمی دارد. رویکرد اقتباسی این امکان را فراهم می‌کند تا ساختار و محتوای اثر اقتباس‌شده را ارزیابی و نقاط اشتراک و افتراق را شناسایی کرد. بنابراین، می‌توان به تغییرات و دگرگونی‌های حاصل از اقتباس، در کنار مضامینی که در اثر جدید برجسته‌شده توجه کرد و میزان وفاداری یا عدم وفاداری نویسنده به اثر مرجع را سنجید.

## سؤالات پژوهش

چه اشتراکات و اختلافاتی در متون اقتباسی با متن مرجع وجود دارد؟

چه تغییرات و دگرگونی‌هایی در آثار اقتباسی برای پرداختی دراماتیک از متن مرجع انجام شده است؟

چه تفسیری از شکاف‌های درون متن اصلی در متون اقتباسی وجود دارد؟

## فرضیهٔ پژوهش

فرضیهٔ اصلی مقاله بر عدم وفاداری به متن مرجع و میزان اثرگذاری منظومهٔ احمدخانی بر درام‌های اقتباسی و بر درام‌نویسی کُردی، بر مبنای اقتباس و انواع آن از دیدگاه لیندا هاچن قرار دارد.

## روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله توصیفی-تحلیلی بود و سعی شد از منابع کتابخانه‌ای موجود در زمینهٔ ادبیات تطبیقی و رویکرد اقتباس در آن و نیز بررسی خود منظومهٔ موردنظر و درام‌های متأثر از آن برای رسیدن به پرسش مطرح‌شده بهره گرفته شود.

## پیشینهٔ پژوهش

### • ادبیات‌تطبیقی

از حدود قرن نوزدهم میلادی، که به موضوع ادبیات تطبیقی به‌عنوان یک بحث علمی و دانشگاهی توجه شد، تاکنون، کتاب‌ها و مقالات فراوانی در این زمینه نوشته و تعدادی از آن‌ها نیز به زبان فارسی ترجمه شده است. همچنین برخی از محققان ایرانی نیز دست به تألیف کتب و مقالاتی در این زمینه زده‌اند. ازجمله می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

کتاب «ادبیات تطبیقی؛«نقد و نظر»، نوشتهٔ ایلمیرا دادور (Dadvar, 2022)؛ نویسنده در این کتاب تلاش‌کرده تا از ادبیات تطبیقی تعریف جامعی را ارائه کرده و دربارهٔ رویکردهای مختلف آن در فصولی چون پیشینهٔ ادبیات تطبیقی، اقتباس، بینامتنیت و ادبیات تطبیقی، حماسه، اسطوره و سرنمون، ترجمه و ادبیات تطبیقی، ادبیات تطبیقی و هنرها، ادبیات تطبیقی و نقد استعمار و پسااستعمار، و ادبیات تطبیقی، سفرنامه‌ها و تصویرشناسی، بحث کرده است.

فرانسوا یوست در کتاب «درآمدی بر ادبیات تطبیقی» (Jost, 1974/2023) تصویر کامل و جامعی از ادبیات تطبیقی به مخاطبان خود ارائه می‌کند. در ترجمهٔ فارسی سؤالاتی به پایان هر فصل اضافه‌شده که همراه با راهنمای تدریس، کتاب را برای مدرسان و دانشجویان ایرانی مفیدتر می‌کند و می‌تواند منبع الهام پژوهش‌های جدید و نظام‌مند در این حوزه باشد. این کتاب پنجره‌های جدیدی برای پژوهش در قلمروی ادبیات تطبیقی در ایران می‌گشاید و به بسیاری از سؤالات پژوهشگران ایرانی در این حوزه پاسخ علمی می‌دهد.

کتاب «درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی»، اثر زیگبرت سالمن پراور (Prawer, 1973/2014) از دیگر کتاب‌های ارزشمندی است

که در این حوزه به زبان فارسی ترجمه شده است. این کتاب از معتبرترین کتاب‌های درسی کلاسیک این رشته در دانشگاه‌های معتبر جهان محسوب می‌شود. شالودهٔ کتاب بر این اصل استوار است که ادبیات ملّی بدون شناخت ادبیات سایر ملل به درستی فهمیده نمی‌شود. پراور، نظریه‌ها و روش‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی را در ده فصل با ذکر مثال توضیح می‌دهد. او کتاب خود را با تأثیر و تشابه ادبی شروع می‌کند و با دقتی عالمانه خواننده را به‌طرف حوزه‌های جدیدتر ادبیات تطبیقی یعنی ترجمه و اقتباس، مضمون‌ها و پیش‌نمونه‌ها، ژانرها، مکتب‌ها و دوره‌ها، ساختار، «مکان‌یندی» و نقد ادبی رهنمون می‌شود.

• **اقتباس**

بسیاری از پژوهشگران، نویسندگان و هنرمندان، به اقتباس به‌عنوان یکی از رویکردهای ادبیات تطبیقی توجه کرده‌اند. به جز کتاب« نظریه‌ای در باب اقتباس»اثر لیندا هاچن (Hutcheon, 2006/2021) که به‌عنوان بنیان نظری این مقاله استفاده شده، کتاب و مقالات دیگری در این حوزه تألیف و منتشر شده‌اند. در این میان، اقتباس سینمایی بیش‌ترین حجم را داراست. برخی از این آثار عبارتند از: فردریک سابورو، در کتاب «اقتباس در سینما» (Sabouraud, 2006/2016)، به موضوع اقتباس در سینما مورد توجه می‌کند. از نظر او اقتباس شکلی از برداشت است. در این روش، سازنده از یک اثر ادبی الهام می‌گیرد و یک اثر سینمایی می‌سازد.

همچنین می‌توان به کتاب «خاطرنگاری بر پردهٔ جادو: بازشناسی اقتباس سینما از ادبیات داستانی»، اثر مزدا مرادعباسی (۱۳۹۶) نام برد. نویسنده، در پیشگفتار کوتاه آن، این کتاب را مولود حرکتی فرهنگی می‌داند که در کارگروه اقتباس بنیاد ادبیات داستانی ریشه دواند که در بازنمایی تأثیر ادبیات داستانی بر ساخت آثار سینمایی و شناخت نقاط ضعف و قوت ارتباط شکل‌گرفته میان دو رسانه تلاش کرده است.

در زمینهٔ اقتباس در تئاتر نیز می‌توان به کتاب« اقتباس در تئاتر معاصر: اجرای ادبیات» نوشتهٔ فرانسیز ببیج (Babbage, 2017) اشاره کرد که متأسفانه هنوز به فارسی ترجمه نشده است. ببیج در این کتاب موضوع اقتباس در تئاتر معاصر جهان را دستمایهٔ کار قرار می‌دهد و مثال‌هایی از تبدیل ادبیات به درام را مطرح می‌کند.

مقاله‌های «ترجمهٔ بینانشانه‌ای: از ادبیات کهن به نمایش معاصر»، نوشتهٔ لیلا نیک نسب (Nik Nasab, 2024)، «دگردیسی اسطورهٔ یونانی از رهگذر دو اقتباس منظوم شکسپیر و ایرج میرزا از منظر راهکارهای ترجمهٔ آندره لفویر»، نوشتهٔ ابوالفضل حری (Horri, 2024)، استفاده از اقتباس «تلفیق در نگارش نمایشنامه رادیویی» نوشتهٔ انالی و همکاران (۱۳۹۶)، «چالش شکل و محتوا در اقتباس نمایشی از داستان‌های مرکب؛ با تمرکز بر دو اثر مد و مه و تابستان همان‌سال» نوشتهٔ پایدارنوبخت و یوسفیان کناری (Paidarnobakht & Yousefian Kenari, 2022)، «قابلیت‌های نمایشی قصه‌های تاریخی؛ مطالعه موردی قصه‌های سلطان محمود» نوشتهٔ الهه عطاردی (۱۴۰۰)، «بررسی ظرفیت‌های نمایشی حکایت «زن پارسا»ی الهی‌نامه عطار برای اقتباس نمایشنامه» نوشتهٔ حسین آقاحسینی و همکاران (Agha Hosseini et al., 2015)، «بررسی قابلیت و نحوهٔ اقتباس نمایشی از حکایت‌های کتاب بخلا»، نوشتهٔ نصیری و همکاران (Nasiri et al., 2013)؛ از جمله مقالاتی هستند که به موضوع اقتباس و درام پرداخته‌اند.

• **منظومهٔ مم و زین**

احمد، فرزند شیخ الیاس، متخلص به خانی، سال ۱۶۵۰.م در روستای خان، نزدیک شهر بایزید در اُستان حَکاری، واقع در تُرکیه امروزی، چشم به جهان گشود و در سال ۱۷۰۷ درگذشت. احمد خانی، علاوه‌بر زبان کُردی با زبان‌های عربی، فارسی و تُرکی نیز آشنا بود. از آثار او، به زبان کُردی، می‌توان به کتاب «عقیدا کُردی» و «فرهنگ نوبهار» اشاره کرد. ولی مهم‌ترین اثر او، منظومهٔ « مَم و زین» است که در قالبی مثنوی در ۲۶۵۰ بَیت به گویش کرمانجی (یکی از دو گویش اصلی در زبان کُردی) سروده است. خانی، در جغرافیای کُردستان، به‌عنوان شخصیتی روحانی، روشنفکری ملی‌گرا، فیلسوفی پیشگام و نویسنده‌ای اندیشمند شناخته می‌شود. از میان آثار او، این منظومه بیش از همه شناخته شده و دربارهٔ آن پژوهش انجام شده و در زمینه‌های مختلف، از شعر و رُمان تا تئاتر و سینما و سیاست، الهام‌بخش بسیاری بوده است. در اینجا، به‌دلیل رعایت محدودیت حجم مقاله تنها به معدودی از اقتباس‌ها در هنرهای نمایشی اشاره می‌شود.

در عرصهٔ هنرهای نمایشی نیز آثاری وجود دارند که براساس این منظومه تولید شده‌اند. در سینما به‌دلایل لجستیکی و فنی تا امروز اثر قابل تأملی تولیدنشده و آنچه انجام‌شده در قالب فیلم داستانی و سریال تلویزیونی انجام شده است. در این مورد می‌توان به فیلم «مَم و زین» به کارگردانی امید ایلچی در سال ۱۹۹۲.م در ترکیه و سریال تلویزیونی «مَم آلان» ساختهٔ حسین مصری در سال ۲۰۰۰.م در اربیل کُردستان عراق اشاره کرد. ایلچی در فیلمش روایتی وفادارانه از منظومهٔ خانی دارد با این استثنا که در این اقتباس، زین خودکُشی می‌کند. سریال ۳۰ قسمتی ساختهٔ حسین مصری، براساس افسانهٔ «مم آلان»، با همان خط داستانی نیز اقتباسی وفادارانه از این افسانه را روایت می‌کند.

در حوزهٔ انیمیشن[۱۷] تنها یک اثر به نام «مم و زین» توسط فردین زارعی در سال ۲۰۲۱.م در سنندج ساخته شده که تلاش نگارنده برای دستیابی به اطلاعاتی در خصوص آن تا امروز به جایی نرسیده و به خبری که در سایت Aparat.com قراردادهشده بسنده کرده است: این انیمیشن به شیوهٔ سه‌بُعدی توسط یک تیم انیمیشن‌سازی به‌نام «خط تولید» ساخته شده است.

منظومهٔ «مم و زین» و افسانهٔ «مم آلان» در ادبیات نمایشی و تئاتر کُردی حضوری گسترده دارند. نمایشنامهٔ «مَم آلان» نوشتهٔ عبدالرحیم رَحمی حَکاری سال ۱۹۱۹ در استانبول ترکیه ابتدا در دو بخش در دو شمارهٔ پیاپی در روزنامه‌ی «ژین» چاپ و سپس

بر صحنه می‌رود (Pîrbal, 2001, 47). این نخستین درام مکتوب کُردی، تنها در نام‌گذاری نمایشنامه و قهرمان‌آش (مَم) و پایان تراژیک‌اش به منظومه شبیه است. مم در این درام، سلحشوری تحت‌فرمان صلاح‌الدین ایوبی، به جنگ کفّار می‌رود و پس از یک سال برمی‌گردد و شب را در کنار همسرش می‌گذراند. مادر مَم، مردی غریبه را در بستر عروسش می‌بیند و با دشنه‌ای مَم را به قتل می‌رساند. در سال ۱۹۳۲ توفیق محمود حمزه، ملقب به پیرمرد، نمایشنامهٔ« مَم و زین» (Pîremêrd, 1968) را در روزنامهٔ «ژیان» (زندگی) به صورت سریالی منتشر و در سال ۱۹۳۵ توسط «کومهلهٔ زانستی» (انجمن علمی) در سلیمانیهٔ عراق روی صحنه می‌بَرد (ibid., 76). این نمایشنامه به‌عنوان نخستین متن نمایشی به گویش سورانی در شهر سلیمانیه، با حفظ چهارچوب منظومهٔ خانی، به جامعهٔ مردسالار و خشونت علیه زنان توجه می‌کند. در سال ۱۹۵۸، امین میرزا کریم نمایشنامهٔ «مَم و زین» را نوشت. در سال ۱۹۷۵ طلعت سامان، نمایشنامه‌ای با همین نام نوشت که در همان سال با کارگردانی خودش در اربیل عراق به نمایش درآمد. مَم در این نمایش‌نامه به‌عنوان فردی از اهالی میرنشین اردلان معرفی شده است که به میرنشین بوتان می‌رود و با زین آشنا می‌شود. در سال ۱۹۷۹، ابراهیم سلمان نمایشنامهٔ لبووک: داستانی مَم و زین دهووتریت (عروس: روایت داستان مَم و زین) را در بغداد توسط انتشارات «نَبیل» چاپ کرد (Porchak, 2021).

در سال ۱۹۹۰، توسط گروهی از دانشجویان و کارگران کُرد، گروه نمایش «بوتان» را تأسیس کردند و در۱۹۹۱، «مَم و زین» نوشتهٔ عسکر بوییک را در کلن به روی صحنه برد. شوان جعفر در ۱۹۹۴ «مَم و زین» را که به زبان فرانسوی ترجمه کرده بود، روی صحنه برد. در ۲۰۱۱، فتحی کاراکچیلی،« مَم و زین» را کارگردانی کرد که اولین نمایش موزیکال کُردی بود که در سالن «تئاتر ایزابل بادر»[۱۸] تورنتو در کانادا روی صحنه رفت. در این نمایش، بیست رقصنده از یازده فرهنگ و سبک رقص متمایز شرکت داشتند که با ترکیبی از رقص کُردی و غیر کُردی (ملّی، معاصر، باله) همراه بود (Jost,1974/2023, 75).

صلاح محمدی در سال ۱۳۸۰.ش، نمایشنامهٔ «کاروانکوژه (ستارهٔ سحری)» را می‌نویسد. در این نمایش مَم و زین بازیگرانی هستند که از امارت اردلان به امارت بابان می‌گریزند و با توطئهٔ بَکره، به اتهام جاسوسی اعدام می‌شوند. محمدی سپس نمایشنامهٔ «ژان» (درد زائو هنگام زایمان) را در ۱۳۸۲ می‌نویسد. نویسنده در این نمایشنامه بر تفاوت‌های طبقاتی و قومیتی تمرکز می‌کند و زین‌الدین، والی میرنشین بوتان و همچنین تاجدین، فرماندهٔ سپاه را از نژاد عرب می‌داند. درام‌نویس، برخلاف باور عمومی که تاجدین را اسطورهٔ رفاقت می‌خوانند، او را نارفیق و خائن به مَم، معرفی می‌کند. مَم، توسط تاجدین و با فرمان امیر، که عشق مم و زین را برای خود و تبارش ناشایست می‌داند، به قتل می‌رسد.

خالد خاکی در سال ۱۳۹۰.ش، با نمایشنامهٔ «پەژارەکانی خاتو زین «دلتنگی‌های زین» اقتباسی آزاد از این منظومه دارد. وی در این نمایشنامه به تاجدین نظر می‌کند و بر این باور است که در حق تاجدین اجحاف شده و مسئلهٔ آتش‌زدن قصرش سزاوار بررسی و تحلیل بیش‌تر و دقیق‌تری است. رسول بانگین (۱۴۰۳)، نمایشنامهٔ «مَم و زین» را در فستیوال تئاتر کُردی سقز اجرا می‌کند. نمایشنامهٔ مم و زین نوشتهٔ میرزا متین با اقتباسی از افسانهٔ« مَم آلان»، از کُردستان ترکیه در سال ۲۰۲۰، در سقز با انتخابی گلچین‌شده از افسانهٔ «مم آلان»، در قالبی روایی، اجرا می‌شود.

این موارد نمونه‌هایی از اقتباس‌های ادبی و هنری از این منظومه و نشانهٔ اهمیتی است که با گذشت بیش از سه قرن، همچنان داراست. توجهی که این مقاله نیز از آن مستثنا نیست. مقالات و کتاب‌هایی نیز به زبان کُردی منتشر شده‌اند که در مجموع نمایانگر قابلیت‌های منظومهٔ خانی است. ولی تا امروز در خصوص درام‌های اقتباسی از این منظومه و نقش آن در درام‌نویسی کُردی پژوهشی انجام نشده است و این مقاله می‌تواند آغازی برای این مهم در تئاتر و درام کُردی، در ایران باشد.

## بنیان نظری پژوهش

### • ادبیات تطبیقی

ادبیات تطبیقی[۱۹] به‌عنوان یکی از دانش‌های جدید و معرفت‌شناسی انسان معاصر از شاخه‌های مهم مطالعات ادبی است که روابط بین متون، سنت‌ها و جریان‌های ادبی در فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف را بررسی می‌کند. این رشته به‌دنبال کشف شباهت‌ها، تفاوت‌ها، تأثیرات متقابل و تعاملات میان ادبیات ملل مختلف است. ادبیات تطبیقی به مطالعهٔ فرامرزی و فرازبانی ادبیات اقدام می‌کند و به‌جای محدودشدن به یک فرهنگ خاص، به مقایسهٔ آثار ادبی در بسترهای مختلف فرهنگی، تاریخی و زبانی توجه می‌کند. در این رشته، مواردی مانند تأثیر و اقتباس، تشابهات بدون ارتباط مستقیم، ترجمه و انتقال فرهنگی، رابطهٔ ادبیات با جریان و جنبش‌ها و رشته‌های هنری و ... بررسی می‌شود (Remak, 1961/2012).

شکل‌گیری ادبیات تطبیقی به‌عنوان یک رشته دانشگاهی در ۱۸۲۸.م در فرانسه با آبل ویلمن[۲۰] از پیشگامان این رشته آغاز شد و ژان‌ژاک آمپر[۲۱] آن را ادامه داد (Mohseninia, 2014, 45). ولی ریشه‌های آن را می‌توان در یونان و روم باستان نیز شناسایی کرد. افلاطون و ارسطو را می‌توان از نخستین کسانی دانست که به این موضوع توجه کرده‌اند. افلاطون را با تفاوت‌گذاری میان اقتباس‌های روایی و تقلیدی و سپس ارسطو را با بیان تفاوت‌های تراژدی و کمدی، می‌توان از نخستین افرادی دانست که به این رشتهٔ مطالعاتی، هرچند نه با این قصد و نیت امروزی توجه کرده‌اند. هوراس[۲۲] نیز از نخستین کسانی بود که ادبیات نمایشی میان روم و یونان را مقایسه کرده است. ادبیات تطبیقی در قرون وسطی با مقایسهٔ متون مذهبی در ادیان مختلف و در دوران رنسانس با ترجمه و اقتباس متون کلاسیک ادامه یافت (قندهاریون و انوشیروانی،۱۳۹۲).

ظهور این رشته در فرانسه موجب پدیدآمدن شاخه‌ای از آن تحت‌عنوان «مکتب فرانسوی» شد که بر مطالعهٔ تأثیرات تاریخی و روابط مستقیم بین متون تأکید داشت. سپس در سایر کشورهای اروپایی مانند انگلستان و آلمان با گوته[۲۳] عمومیت یافت که مفهوم ادبیات جهانی[۲۴] را عرضه کرد. در آمریکا نیز با ظهور نظریه‌پرداز و منتقدانی مانند رنه ولک[۲۵] و آستین وارن[۲۶] رواج بیش‌تری یافت و «مکتب آمریکایی» از آن میان متولد شد که نگاهی ساختارگرا و گسترده‌تر به ادبیات تطبیقی داشت. به مرور شاخه‌هایی مانند ادبیات تطبیقی پسااستعماری با کسانی مانند ادوارد سعید[۲۷] و هومی بابا[۲۸] به این رشته اضافه شد که روابط قدرت و گفتمان‌های استعماری را در ادبیات بررسی کردند. امروزه این رشته با رویکردهای بینارشته‌ای[۲۹]، نظریهٔ ترجمه[۳۰]، مطالعات فرهنگی[۳۱] و پسااستعماری[۳۲] گسترش‌یافته و همچنان به‌عنوان حوزه‌ای پویا و میان‌رشته‌ای درحال گسترش است. با جهانی‌شدن و دیجیتالی‌شدن ادبیات، حوزه‌های جدیدی مانند مطالعات ترجمهٔ ماشینی و ادبیات دیجیتال نیز وارد این حوزه شده‌اند. ادبیات تطبیقی به‌عنوان پلی میان فرهنگ‌ها و ادبیات ملل مختلف، در درک جهانی ادبیات نقش مهمی ایفا می‌کند (عطارزاده و خلیلی‌زاده گنجعلی‌خانی، ۱۳۹۳). عمده‌ترین مکاتب در این حوزه مکتب فرانسوی[۳۳] و آمریکایی[۳۴] هستند که روش‌های متفاوتی را در تطبیق دنبال می‌کنند. هرچند در کشورهایی دیگر نیز، آلمان و روسیه، مکاتبی پدید آمدند، ولی آبشخور آن‌ها یکی از این دو مکتب یا ترکیبی از آن بود.

ادبیات تطبیقی ناظر بر روشی است که در مطالعات ادبی، به‌طور کلی، به‌کار می‌رود و با رویکردی جدید وسیله‌ای برای رسیدن به هدفی والاتر است که تشابه و تفاوت‌های آثار ادبی بررسی می‌شود. آنچه در یک پژوهش تطبیقی مورد نظر است نقش اثر ادبی نیست، بلکه پیداکردن کیفیت و تجلی و انعکاسی است که آن اثر از یک ملت در ادبیات ملتی دیگر یا در میان آثار یک ملت که آگاهانه یا ناخودآگاه در انواع گونه‌های ادبی تأثیر گذاشته است. ادبیات تطبیقی نه‌تنها در پی این ارتباط و ایجاد یک گفتمان با دیگر رشته‌های علوم انسانی است، بلکه درصدد ایجاد تفاهم میان فرهنگ‌های مختلف نیز هست.

- **مطالعات تطبیقی ادبیات با رویکرد اقتباس**

واژهٔ «اقتباس»، به معنای گرفتن و اخذکردن ایده و دانش از کسی است. اقتباس به فرایند تغییر و تطبیق یک اثر هنری از یک فرم یا مدیوم به فرم یا مدیوم دیگری گفته می‌شود. در این معنا می‌توان اقتباس ادبی را گرفتن ایدهٔ یک اثر ادبی و استفاده از آن در اثری دیگر دانست. این فرایند شامل بازآفرینی داستان و شخصیت‌ها در قالبی است که برای مدیوم جدید مناسب باشد، درحالی‌که هدف اصلی آن حفظ روح و جوهرهٔ اثر اصلی است. اقتباس یک فرایند خلاقانه و پیچیده است که نیازمند توازن بین وفاداری به اثر اصلی و نوآوری در مدیوم جدید است. این کار می‌تواند به شناخت و معرفی بیش‌تر آثار ادبی و هنری به مخاطبان جدید کمک کند و فرصت‌های خلاقانه‌ای را برای هنرمندان فراهم آورد تا داستان‌های جدید و هیجان‌انگیزی خلق کنند.

لیندا هاچن (Hutcheon, 2006/2021) از نظریه‌پردازان پُستمدرن و نویسندهٔ کتاب «نظریهٔ اقتباس» در این حوزه است. وی فراگیربودن اقتباس را در تمامی اشکال مختلف رسانه‌ای بررسی و استدلال می‌کند که امروزه اقتباس همه‌جا یافت می‌شوند: در تلویزیون و پردهٔ سینما، تئاتر و فیلم‌ها یا نمایش‌های موزیکال، اینترنت، رمان‌ها و کتاب‌های فکاهی، شهربازی و بازی‌های رایانه‌ای. اقتباس همواره سبک اصلی قصه‌گویی بوده و این شایستگی را دارد که در تمامی انواع خود، مطالعه و طیف وسیعی را، به‌عنوان فرایند آفرینش و دریافت یا فقط به‌عنوان خود محصول شامل شود (ibid., 14). نظریهٔ هاچن، در باب اقتباس مستدلانه و روشنگرانه، بازاندیشی جسورانه‌ای است پیرامون اینکه اقتباس چگونه در انواع رسانه‌ها و ژانرها عمل می‌کند.

هاچن استدلال می‌کند که اقتباس صرفاً یک انتقال محتوایی از یک رسانه به رسانهٔ دیگر نیست، بلکه فرایندی خلاقانه و تفسیری است که متن جدیدی با هویت مستقل خلق می‌کند. به عقیدهٔ او، اقتباس‌ها تکرار نیستند، بلکه بازآفرینی‌هایی انتقادی از آثار اصلی هستند. او بر این أساس، اقتباس را بمثابهٔ «فرایند»[۳۵] و نه یک «محصول»[۳۶] قلمداد می‌کند. وی تأکید دارد که اقتباس یک فعالیت پویا است که همیشه درحال بازتعریف رابطهٔ بین متن اصلی و اثر جدید است. او مخالف نظریهٔ وفاداری است که اقتباس باید عین متن اصلی باشد. کلاسیک‌ها اقتباس وفادارانه را شرط اصلی در اقتباس و تخطی از آن را سرقت ادبی می‌نامند. هاچن در مقابل این دیدگاه با امبرتو اکو[۳۷]، فیلسوف و نشانه‌شناس ایتالیایی، هم‌نظر است که اقتباس ادبی نه یک کپی‌برداری، بلکه نوعی تفسیر خلاقانه از متن اصلی است (قندهاریون و انوشیروانی، ۱۳۹۲).

اکو (Eco, 2003) با استفاده از نظریه‌های نشانه‌شناسی و هرمنوتیک توضیح می‌دهد که هر رسانه (سینما، تئاتر، ...) زبان خاص خود را دارد و اقتباس، ترجمه‌ای بینارسانه‌ای است که ناگزیر تغییراتی را به همراه می‌آورد. وی اقتباس را ترجمه به اضافهٔ بازآفرینی می‌داند و معتقد است همان‌طور که ترجمهٔ زبانی، دقیقاً معادل متن در زبان اصلی نیست، اقتباس نیز نمی‌تواند عین اثر اصلی باشد.

هاچن (Hutcheon, 2006/2021, 24) سه جنبهٔ کلیدی برای تحلیل اقتباس را تحت عناوین انتقال[۳۸]، تفسیر[۳۹] و قیاس[۴۰] معرفی می‌کند که با دیدگاه دبورا کارتمل[۴۱] هم‌خوان است. از منظر اول، اقتباس به‌عنوان ماهیت یا محصول صوری، برابر است با انتقال یا جابه‌جایی آشکار و گستردهٔ یک اثر یا آثار خاص. از منظر دوم، عمل اقتباس به‌عنوان فرایند آفرینش همیشه مستلزم تفسیر مجدد و آفرینش مجدد است. از منظر سوم، اقتباس به‌عنوان دریافت یا قیاس، شکلی از بینامتنیت است. به‌طور خلاصه می‌توان اقتباس را چنین توصیف کرد: جابه‌جایی آشکار اثر یا آثار قابل تشخیص دیگر، عمل خلاق و تفسیرکنندهٔ تصرف یا نجات یک اثر، درگیرشدن

گسترده و بینامتنی با اثر مورد اقتباس. برای نمونه می‌توان از فیلم سینمایی «رومئو و ژولیت» ساختهٔ باز لورمن[۴۲] در سال ۲۰۱۳ نام برد. این نسخه، با تلفیق عناصر کلاسیک و مدرن، فضای متفاوتی از داستان را ارائه می‌دهد؛ از لباس‌ها و اسلحه‌های مدرن گرفته تا دیالوگ‌های وفادار به متن شکسپیر. عشق رومئو و ژولیت، که با تمام خلوص و شیدایی به تصویر کشیده شده، نمادی از تلاش برای فرار از محدودیت‌ها و تعصبات اجتماعی است، اما در نهایت، سرنوشت تراژیک آن‌ها نشان می‌دهد که گاهی عشق، حتی در اوج زیبایی‌اش، قربانی دنیای بی‌رحم اطراف می‌شود (Behnam, 2021).

هاچن (Hutcheon, 2006/2021, 42) دربارهٔ تغییر یا تفسیر می‌گوید هر اقتباسی ناگزیر از ایجاد دگرگونی و تغییر در متن مبدأ است. در این خصوص لازم است ضمن رعایت آنچه در بازشناخت انجام‌شده بر چگونگی انتقال ایده و مفاهیم بنیادین متن مرجع توجه و تمرکز شود به‌گونه‌ای که بتوان با به‌روزرسانی ایدهٔ اصلی، مخاطبان جدید را با آن همراه کند. مانند تقلید در هنر کلاسیک، اقتباس نیز کپی‌برداری کورکورانه نیست، بلکه فرایند از آن خودکردن محتوای اقتباس‌شده است. نمایشنامهٔ «طوفان شکسپیر» (Shakespeare, 1623/1978) و اقتباس امه سزر (Césaire, 1962/2002) که آن را با تغییر و تفسیری تازه به روابط استعماری در دنیای معاصر پیوند می‌زند، نمونهٔ تغییر و تفسیر از متن مرجع است. امه سزر از همان کاراکترهای شکسپیر در همان موقعیت استفاده می‌کند و با تغییر در زمان و تاریخی‌کردن متن و تمرکز بر تفاوت‌های نژادی، به تاریخ سرزمینی نظر دارد که مردمان‌اش بر انسانیت انسان پای می‌فشارند و فارغ از حیله و نیرنگ زورمندان مدرن، بیش از هرچیز به حفظ وضع موجود و استقلال و آزادی علاقه دارند. همان علایقی که مدرنیته بانگ می‌زند. پراسپرو، در این اقتباس، نه یک انسان هنرمند و اندیشمند بلکه نشانهٔ اندیشهٔ مدرنی است که هرچه را شبیه به آن نباشد کهنه و مضر می‌داند. نشانه‌ای که سزر با واژه‌های «مستعمره» و «آزادی» و از زبان «گونزالو»ی دانا به‌صورتی مستقیم بیان می‌کند. سلطه بر سرزمین‌های بکر و وحشی با مردمانی به همان میزان بدوی و وحشی. سرزمینی که انسان اروپایی/ سفید از ارزش‌های آن آگاه است و ساکنان‌اش فقط افرادی وحشی و برزنگی و سیاه‌اند که جز بردگی و کسب ثروت و لذت‌آفرینی برای سفیدپوستان مدرن اروپایی ارزش دیگری ندارند.

قیاس به‌عنوان سومین جنبهٔ کلیدی اقتباس مکملی برای دو جنبهٔ دیگر است. هاچن (Hutcheon, 2006/2021) بر این باور است که در هر اقتباس باید اثر جدید را مانند یک اثر مستقل و نه در مقایسه با متن اصلی تحلیل کرد. یعنی متن اقتباسی در بازشناسی و اعمال تغییرات و فاصله‌گرفتن از متن اصلی، آگاهی مخاطب را فراخوانده و متنی جدید و خلاقه را تولید و عرضه کند. در این نوع بر عناصری از متن مرجع تمرکز و رابطه‌ای تناظری را بین عناصر موجود در متن اصلی و متن اقتباسی برقرار می‌کند. اقتباس یک فرایند درحال تکوین و مکالمه‌ای است که در آن اثری حاضر با اثری که از آن اقتباس شده، مقایسه می‌شود. برای نمونه می‌توان به نمایشنامهٔ «مرگ فروشنده» اثر آرتور میلر (Miller, 1949/2012) و فیلم سینمایی «فروشنده» اثر اصغر فرهادی اشاره کرد. درام میلر در پس‌زمینهٔ داستان فیلم و در زمان و مکانی متفاوت از فیلم حضور دارد و روابط و رویدادهای فیلم می‌تواند عناصر متناظر را در هر دو اثر به هم مرتبط سازد. خانهٔ ویلی لومان، در محاصرهٔ آسمان‌خراش‌ها، آلونکی بیش نیست و خانهٔ «عماد» نیز، در مقدمات خاک‌برداری زمین مجاور برای ساخت مجتمعی مرتفع، رو به ویرانی است. ویلی، پیر و ناتوان از تحقق آرزوهایش در نظام سرمایه‌داری است و عماد نیز ناتوان از انتقال اندیشه و فلسفه‌های وجودی انسان، در برابر جاذبه‌های دنیای مدرن، به نسل جوان امروز است. چارلی، همسایه‌ی ویلی و مانند عضوی از خانواده است، می‌خواهد به او کمک کند ولی نتیجهٔ معکوس دارد. بابک نیز همکار تئاتری عماد است و با تدارک خانه‌ای استیجاری به عماد کمک می‌کند ولی نتیجه‌ای معکوس به‌دنبال دارد. گرچه در تحلیل یک اقتباس لازم نیست هر سه جنبه لحاظ شود، ولی همراهی و ادغام این سه جنبهٔ کلیدی می‌تواند اثر اقتباسی را به یک اثر درخشان هنری تبدیل کند.

## مم‌وزین: منظومهٔ عاشقانهٔ کردی

### • خلاصهٔ داستان

در شهر کُردنشین جزیره، ولایتی از ایالت بوتان، ستی و زین، خواهران امیر زین‌الدین، در پوششی پسرانه به میان مردمی می‌روند که نوروز را جشن گرفته‌اند. هم‌زمان، دو دوست به نام‌های تاجدین و مَم، با گریم و لباس دخترانه در این مراسم حضور می‌یابند. پسران زن‌پوش و دختران پسرپوش[۴۳]، ساعاتی را عاشقانه با هم می‌گذرانند و با سر آمدن روز، حلقه‌های انگشتری خود را نیز مبادله می‌کنند.

روز بعد دایهٔ دختران با درخواست و اصرار آن‌ها جستجو را شروع می‌کند. دختران بر این گمان‌اند که بر دخترانی دیگر عاشق شده‌اند. پیرزن (دایه) از این‌که دختران بر دختران عاشق شده‌اند، نگران می‌شود و آن را خلاف عرف و ناشی از وهم و خیال می‌داند. دایه با راهنمایی پیرمرد دعانویس، پسران را می‌یابد و انگشتری ستی را از تاجدین پس می‌گیرد، ولی مَم از این امر امتناع می‌کند. تاجدین به خواستگاری ستی می‌رود و ازدواج می‌کنند. ولی مَم اقدامی نمی‌کند.

بهاری دیگر از راه می‌رسد و به دستور امیر، همهٔ مردان شهر برای شکار با امیر همراه می‌شوند. مَم به بهانهٔ بیماری در خانه می‌ماند و سپس به باغ امیر می‌رود و زین را می‌بیند. دو عاشق در خلوتی نایاب غرق و از خود بی‌خود می‌شوند. امیر و همراهان از شکار برمی‌گردند و وارد باغ می‌شوند. مَم ناچار زین را پنهان می‌کند و خود به‌تنهایی در برابر امیر قرار می‌گیرد تا پاسخی بر حضور بی‌اجازه‌اش داشته باشد. تاجدین از پنهان‌شدن زین آگاه می‌شود و با آتش‌زدن خانه‌اش توجه امیر و مردم را به خود جلب کرده و مَم از مخمصه نجات پیدا می‌کند.

بَکره، مشاور امیر، به امیر می‌گوید که تاجدین با فراهم‌ساختن مقدمات آشنایی زین با مَم و موافقت با ازدواج آن‌دو، سودای جانشینی و امیرشدن دارد. امیر، پیشنهاد بَکره برای بازی شطرنج با مَم را می‌پذیرد تا برنده بتواند هرآنچه طلب کند، برآورده شود. امیر برنده می‌شود و از مَم می‌خواهد تا دختری را که دوست دارد نام ببرد تا امیر او را برایش خواستگاری کند. مَم با توصیفی عاشقانه و زیبا، زین را معشوق خود می‌خواند. این گستاخی بر امیر گران می‌آید و فرمان دستگیری و زندان برای مَم صادر می‌کند.

یک سال از زندانی‌شدن مَم می‌گذرد و امیر موافقت می‌کند تا بَکره، مَم را با زهری که در غذای او می‌ریزد، از بین ببرد. سپس امیر از زین دلنوایی و دستور آزادی مَم را صادر می‌کند. زین به ملاقات مَم می‌رود ولی او بخشش امیر را قبول نمی‌کند و وعدهٔ الهی در پیوند ابدی عشاق را به زین می‌دهد و می‌میرد. تاجدین، بَکره را می‌کُشد. زین نیز از غصه دق کرده و در کنارِ مَم به خاک سپرده می‌شود.

- **«مَم و زین» در درام‌نویسی کُردی**

در پیشینهٔ پژوهش به تعدادی از آثار نمایشی اقتباسی از این منظومه اشاره شد. در این بخش با انتخاب دو درام، از میان آثاری که براساس «مَم و زین» نوشته شده‌اند، به میزان تأثیرپذیری، شباهت‌ها و تفاوت‌های محتوایی و ساختاری میان آن‌ها و داستان اصلی پرداخته می‌شود. در این مسیر ابتدا شخصیت‌های منظومه و رویدادهای مؤثر در روند داستان اصلی معرفی و سپس در درام‌های منتخب تحلیل و بررسی می‌شوند. درام‌های منتخب عبارتند از: «مَم و زین» نوشتهٔ پیرمرد (Pîremêrd, 1968) و «مَم و زین» نوشتهٔ رسول بانگین (۱۴۰۳). این درام‌ها براساس منظومهٔ خانی نوشته شده‌اند، لذا از ذکر خلاصهٔ داستان درام‌ها، به‌دلیل حجم مقاله، صرف‌نظر می‌شود. علت انتخاب این دو اقتباس، وجود نسخهٔ چاپی این آثار است.

- **شخصیت‌ها و تغییرات در درام‌های اقتباسی**

مَم، پسری کُرد تبار و جوان و فرزند کاتب بارگاه از سربازان امیر زین‌الدین است که دوستی و رفاقتی صمیمی با تاجدین دارد. وی عاشق زین می‌شود، ولی خود را شایستهٔ وصلت با این طبقه نمی‌داند. با حیلهٔ بَکره و آشکارکردن عشق‌اش نزد امیر، مم زندانی می‌شود و همانجا نیز می‌میرد. مم در همان ابتدای داستان با زین آشنا شده و تا پایان، وفادار به عشق و نالان از جدایی است و هیچ عملی از او سر نمی‌زند. او پس از یک‌سال ماندن در زندان و عدم ملاقات زین دچار بدبینی می‌شود و به عرفان روی می‌آورد. به همین سبب، در آخرین دیدارش با زین، در زندان، وعدهٔ عشق ابدی و آسمانی را به زین می‌دهد و از او می‌خواهد پس از مرگ به او ملحق شود تا زندگی جاودان را در کنار هم در بهشت موعود آغاز کنند.

در نمایشنامهٔ پیرمرد (Pîremêrd, 1968)، مَم، یکی از حاکمان میرنشین اردلان است که به‌دلیل نارضایتی از حکمرانی برادرش، سرخاب‌بَگ، امیر ایالت، از حکمرانی دست می‌کشد و مخفیانه و ناشناس به ایالت بوتان، محل زندگی زین می‌رود. مَم در نمایشنامهٔ رسول بانگین (۱۴۰۳) همانند منظومهٔ خانی از سربازان امیر زین‌الدین و دوست تاجدین است.

زین، خواهر ستی و امیر زین‌الدین است. او عاشق مم می‌شود، ولی با مخالفت برادرش روبه‌رو شد و جرئت و توانی نیز برای افشای عشق نزد برادر ندارد. در پایان داستان پس از شیون بر گور مَم می‌میرد و در کنار او دفن می‌شود. زین، در این دو نمایشنامهٔ منتخب و در تمامی اقتباس‌هایی که به صورت درام انجام‌شده، غیر از دو نمایشنامهٔ ژان و کاروانکوژه، به یک شکل تصویر شده است.

تاجدین، فرزند وزیر و از سرداران سپاه امیر است. تاجدین دارای قومیت عرب است و با امیر خویشاوندی دارد و سپس داماد او می‌شود. او رفاقتی نزدیک و صمیمی با مم دارد و او را از برادرانش، چَکو و عارف، بیش‌تر دوست می‌دارد. برای نجات مَم و زین که ملاقاتی مخفیانه در باغ امیر دارند، خانه‌اش را آتش می‌زند. به همین دلیل، او را «اسطورهٔ رفاقت» لقب داده‌اند.

تاجدین در نسخهٔ پیرمرد، مردی میان‌سال و فرماندهٔ سپاه، با ستی ازدواج کرده است. دارای دو برادر به نام‌های بَکو و عارف است. در این نسخه تنها نام یکی از برادران از چَکو به بَکو تغییر کرده است. تاجدین در نمایشنامهٔ رسول بانگین همانند نسخهٔ خانی با ستی ازدواج می‌کند، ولی نشانی از زادن فرزند نیست. در نسخهٔ پیرمرد نیز نامی از فرزند یا فرزندان تاجدین نیست.

ستی، دوقلو و همزاد زین است. هر آنچه زین دارد، این نیز دارد. تفاوت در سرانجام عشقی است که، همزمان و در کنار هم، به آن دچار شده‌اند. ستی با تاجدین ازدواج می‌کند، ولی زین، با عشقی ناکام، در کنار مم به خاک سپرده می‌شود.

ستی، در این دو درام منتخب و تمامی اقتباس‌های موجود همان شخصیت نسخهٔ خانی را دارد، با تفاوت در سن و سال و نه عملکرد.

امیر زین‌الدین، حاکم ولایت بوتان به مرکزیت شهر جزیره، میرنشینی در جغرافیای تُرکیهٔ امروزی، است. امیری بخشنده و جنگاور و عادل است که در بخشش از حاتم طایی بخشنده‌تر و در قدرت از رستم دَستان دلیرتر است. احمد خانی او را از نوادگان خالد ابن ولید، از اصحاب صدر اسلام، و از قوم عرب معرفی می‌کند.

*در خاک جزیر روزگاری*
*بر تخت نشست شهریاری*
*اقوام و ملل مطیع و منقاد*
*نسلش ز عرب، امیر اکراد*
*روم و عرب و عجم به فرمان*
*مشهور به نام میر بوتان*

(Khani, 1692/2017, 51)

او تحت‌تأثیر مشاوره‌هایی است که بَکره به او می‌دهد. او که مجاب شده است تاجدین و مم قصد کودتا و براندازی او را دارند با نقشهٔ بکره برای بازی شطرنج موافقت می‌کند، زیرا امیر نمی‌خواهد سرداری چون تاجدین را که علاقهٔ ویژه‌ای به مَم دارد از خود برنجاند و موجب عصیان و نافرمانی تاجدین شود.

زین‌الدین، در تمامی اقتباس‌های موجود، همان ویژگی‌های نسخهٔ خانی را دارد. حتی امارتی که بر آن حکم می‌راند نیز امارت بوتان است. امارت بابان و بوتان، در بخش دولت عثمانی و امارت اردلان تحت‌حمایت دولت صفوی قرار داشتند و از این نظر تغییری در جغرافیای داستان این دو درام ایجاد نمی‌کند.

بَکره، دربان بارگاه امیر و از قوم کُرد است. فردی سالوس و حیله‌گر که دست شیطان را در فریب و دروغ از پشت بسته است. ریا و چاپلوسی بَکره باعث‌شده که امیر تحت‌تأثیر نقشه‌های او قرار گرفته و دستوراتی ناروا صادر کند. وی امیر را قانع می‌کند که تاجدین با ازدواج با ستی و فراهم‌کردن مقدمات ازدواج مم و زین قصد کودتا بر علیه امیر و جانشینی دارد. بَکره به‌دست تاجدین کشته می‌شود.

نام این شخصیت، در نسخهٔ پیرمرد (Pîremêrd, 1968)، بَکره است که در نسخهٔ بانگین (۱۴۰۳) به بَکو تغییر داده شده، ولی در هر دو نسخه همان ویژگی‌های منظومه را در مخالفت با ازدواج مم و زین دارد. در نسخهٔ پیرمرد، به طمع جانشینی امیر و حکمرانی بر امارت با این وصلت مخالفت می‌کند، ولی در نسخهٔ بانگین به‌دلیل عدم موافقت تاجدین با ازدواج با دختر بَکره است.

دایه، پیرزنی دنیادیده و خدمتکار خواهران امیر است. او تنها دو بار در داستان ظاهر می‌شود. نخست پس از دیدار خواهران با مم و تاجدین در جشن نوروز و سپس در زندان که همراه با ستی و زین برای اعلام مژدهٔ آزادی به مَم و رضایت امیر با ازدواج آن دو حضور می‌یابد. نام این شخصیت در نسخهٔ پیرمرد به پریزاد، ندیمهٔ زین، تغییر یافته، ولی مانند نسخهٔ خانی، زنی میان‌سال است. در نمایشنامهٔ بانگین نیز به‌عنوان ندیمه و بدون نام حضور دارد.

گُرگین، از محافظان و سربازان بارگاه امیر است که مَم را بسیار دوست می‌دارد. او تنها یک بار در داستان ظاهر می‌شود تا برای رهایی مم از توطئهٔ بَکره، هنگام شطرنج، به تاجدین و برادرانش خبر بدهد. در نمایشنامهٔ پیرمرد، نام این شخصیت به بانگین تغییریافته که فردی الکلی است و بَکره از این ضعف برای به دام انداختن مم و زین بهره می‌گیرد. بانگین در پایان داستان، به اشتباه خود پی برده و پنهانی به امارت اردلان می‌رود تا خبر زندانی شدن مَم را به برادرانش بدهد. او در بازگشت، توطئهٔ بَکره را نزد امیر فاش می‌سازد. این شخصیت در نسخهٔ رسول بانگین حضور ندارد.

غضنفر/اسکندر، وزیری والامقام در بارگاه امیر و پدر تاجدین است. او نزد مردم بوتان، با نام اسکندر شناخته می‌شود، ولی مردم عرب او را با نام غضنفر می‌شناسند. وی تنها یک‌بار، هنگام خواستگاری ستی، در داستان حضور دارد و دیگر هیچ نشانی از او دیده نمی‌شود. این شخصیت، در هر دو نسخهٔ درام‌های منتخب، غایب است.

پدر مَم، کاتب و نویسندهٔ بارگاه است. در معرفی مَم از او به‌عنوان پدر مَم نام برده می‌شود و هیچ نقش و حضوری در منظومه ندارد. پدر مَم، در نسخهٔ پیرمرد، فوت کرده است، ولی در نسخهٔ رسول بانگین حضوری کوتاه در اوایل نمایش به بهانهٔ بازی شطرنج با امیر دارد که برای آگاه‌کردن مخاطب از مهارت مَم در بازی شطرنج است که در یک دیالوگ به آن اشاره می‌شود.

چَکو و عارف، برادران تاجدین، دوبار در داستان، هنگام دستگیرکردن مم در بارگاه و سپس در پایان داستان برای طرح حمله به زندان و رهایی مم، حضور دارند. معرفی این دو، در ابتدای منظومه، تنها در راستای توصیف علاقهٔ تاجدین به مَم در رفاقتی برتر از پیوند برادری انجام می‌شود. برادران تاجدین در هر دو نسخه حضور و کارکردی یکسان دارند.

## ساختار روایی و اقتباس دراماتیک

### • زبان دراماتیک

اصل بنیادینی که درام را از سایر متون نوشتاری متفاوت می‌سازد استفاده از زبان دراماتیک است. این زبان مشترکات بسیاری با زبان عادی و گفتگوهای روزمره دارد و تمایزگذاری بین این دو نوع گفتار را به چالشی عمده تبدیل کرده است. این چالش با موقعیتی که گفتار در آن ارائه می‌شود، نسبت مستقیم دارد. به‌طوری که بدون درنظرگرفتن موقعیت نمی‌توان تفاوت‌های این دو گونه گفتار را تمیز داد. مهم‌ترین عامل در تمایز را می‌توان در کارکردهای زبان دراماتیک جستجو کرد. زیرا هر گفتار دراماتیک همواره چند کارکرد را به‌طور همزمان در درون نظام ارتباطی درونی به انجام می‌رساند که ممکن است یکی از این کارکردها بر بقیه غالب باشد. مانفرد فیستر (Pfister, 1988/2016)، زبان دراماتیک را دارای شش کارکرد: بیانگرانه، کنشی، ارجاعی، شعری، سخن‌گشایانه و فرازبانی می‌داند که هر کدام در یکی از نظام‌های درونی یا بیرونی به‌عنوان کارکرد غالب حضور دارند. با این أحوال، باید چندکارکردی‌بودن گفتار دراماتیک را همواره در تحلیل درام به خاطر داشت زیرا ارتباط میان گفتارهای دراماتیک و نحوهٔ پیوند میان آن‌هاست که کارکرد غالب گفتار را مشخص می‌سازد.

اقتباس به‌عنوان ماهیت یا محصول صوری، برابر است با انتقال یا جابه‌جایی آشکار و گستردهٔ یک اثر. استفاده از زبان دراماتیک، نخستین و شاید مهم‌ترین اصل در انتقال یک داستان به قالبی نمایشی و دراماتیک باشد. گرچه زبان، در این انتقال، تنها در واژه‌ها و گفتارها متجلی نمی‌شود ولی در یک درام، در معنای متنی نوشتاری، کارکرد گفتارهاست که ساختار و قالب متن اقتباسی را مجسم می‌سازد. قالب انتخابی درام‌نویسان مورد اشاره در این مقاله، استفاده از گفتارهایی با کارکرد ارجاعی و بیانگرانه است که یک متن منظوم را به متنی منثور تبدیل کرده‌اند. در واقع می‌توان گفت که گفتارها به دیالوگ تبدیل نمی‌شوند و کنش دراماتیکی را به‌دنبال ندارند.

یعنی گفتارها موجب تغییر در موقعیت نمی‌شوند و گفتارهای این دو درام، در مجموع، کارکردی کنشی ندارند و دیالوگ در معنای دراماتیک نیستند و بیشتر دارای کارکردهای ارجاعی، شعری و بیانگرانه هستند که در متون روایی کاربرد دارند.

نحوهٔ صحنه‌بندی درام نیز زمینه را برای این نوع گفتار فراهم کرده

است. درام رسول بانگین در ۵۲ صحنه و درام پیرمرد در شش صحنه و بر گفتارهایی با کارکردهایی غیرکنشی استوار هستند که قالبی شبه‌داستانی دارند. یعنی انتقال، به‌عنوان نخستین اصل در اقتباس، مورد توجه قرار نمی‌گیرد و ساختاری دراماتیک ندارند.

**• نوروز و بدل‌پوشی**

از منظر دوم، عمل اقتباس به‌عنوان فرایند آفرینش همیشه مستلزم تفسیر مجدد و آفرینش مجدد است. نوروز و مراسم ویژهٔ این جشن در کُردستان، سرآغاز آشنایی عشاق در منظومهٔ خانی است. مَم و تاجدین با بَدل‌پوشی و ملبّس به لباس دخترانه با دخترانی بَدل‌پوش، زین و ستی، در لباس پسرانه روبه‌رو و در همان لحظه بر هم عاشق می‌شوند و برای اثبات عشق و دیدارهای بعدی اقدام به مبادلهٔ حلقه‌های انگشتری می‌کنند.

در نمایشنامهٔ پیرمرد، زمان آشنایی و دیدار با زین، نوروز است و هر دو ازطریق ارژنگ مانی[۴۴] یکدیگر را بازمی‌شناسند. در این درام از بَدَل‌پوشی و مبادلهٔ انگشتری نشانی نیست. مَم در این نسخه، برادر سَرخاب‌بگ است که به‌صورت ناشناس به بوتان آمده است. آشنایی عشاق در درام بانگین، مراسم نوروز است. بَدَل‌پوشی و مبادلهٔ حلقه‌های انگشتری نیز انجام می‌شود. بَدل‌پوشی در این درام، برخلاف منظومه، مانع از شناخته‌شدن این چهار نفر نمی‌شود و دلیلی نیز برای آن بیان نمی‌شود. درحالی‌که در منظومهٔ خانی، بَدل‌پوشی وسیله‌ای برای ممانعت از بروز مشکلات احتمالی ذکر می‌شود. تفسیر یا تغییر در اقتباس، عاملی برای پرکردن شکاف‌های متن مرجع است. ولی این موقعیت، در هر دو درام اقتباسی، بدون کارکردی دراماتیک می‌مانند و موجب آفرینشی تازه از موضوع و خلق موقعیتی جدید نمی‌شوند و در ادامه نیز به فراموشی سپرده می‌شوند.

**• دیدار مخفیانهٔ مم و زین**

در منظومهٔ خانی یک سال از اولین دیدار گذشته و تاجدین و ستی با هم ازدواج می‌کنند و دارای فرزند می‌شوند. بهاری دیگر می‌آید و میر با مردان شهر به شکار می‌روند، ولی مَم در فراق یار از تاب و توان می‌افتد و بیماری را بهانهٔ نرفتن به شکار می‌کند. مم، روز شکار و پس از خروج امیر و مردان از شهر، از خانه بیرون آمده و ناگاه خود را در باغ امیر می‌یابد. زین هم که حالتی چون مَم دارد به باغ می‌رود و همدیگر را می‌بینند. امیر و مردان‌اش از شکار برمی‌گردد و در باغ امیر، مم را می‌بینند. تاجدین با اشارهٔ مَم درمی‌یابد که زین نیز آنجاست. تاجدین، سریع، به خانه‌اش می‌روند و آن را آتش می‌زند تا امیر و همراهان برای خاموش‌کردن آتش آنجا را ترک کنند و با این ترفند مم و زین را از مخمصه رهایی بخشد. روسری زین را بَکره در محل ملاقات پیدا می‌کند و آن را برای تأیید و ادامهٔ نقشهٔ محکومیت مم، به امیر عرضه می‌کند.

تاجدین در نسخهٔ پیرمرد، مردی میان‌سال و فرماندهٔ سپاه، دیرزمانی است که با ستی ازدواج کرده است. مَم ابتدا در خانهٔ تاجدین ساکن می‌شود، ولی بعد و با حیلهٔ بَکره به بارگاه دعوت و در بخشی از قصر امیر ساکن می‌شود. دیدار پنهانی عشاق در این اتاق انجام می‌شود. هم‌زمان، بَکره که از این ملاقات خبر دارد، امیر را راضی می‌کند تا برای احوالپرسی مَم، که بیمار است بروند. ندیمه، با دیدن امیر و یارانش، زین را مخفی می‌کند و نزد تاجدین می‌رود. تاجدین چارهٔ رهایی عشاق را در آتش‌زدن خانه‌اش می‌بیند. زین از مخمصه می‌گریزد، ولی یافتن روسری زین توسط دختر بَکره در محل ملاقات، سندی برای ادامهٔ نقشهٔ بَکره در متهم‌کردن مم نزد امیر می‌شود. در نمایشنامهٔ بانگین، دیدار پنهانی مم و زین در باغ امیر اتفاق می‌افتد. تاجدین و ستی اولین کسانی هستند که به باغ می‌رسند. ستی، زین را با خود می‌برد و پنهان می‌کند و تاجدین برای رهایی عشاق، خانه‌اش را آتش می‌زند. در این نسخه هیچ سندی، برای تأیید حضور این دو عاشق، به‌جا نمی‌ماند.

**• بازی شطرنج و زندانی‌شدن مَم**

بکره که از حیله‌هایش طرفی نبسته به امیر پیشنهاد می‌دهد تا بازی شطرنج را بهانه‌ای برای گرفتن اعتراف از مم بپذیرد. دلیل آن را صداقت مَم می‌داند که فردی راستگوست و اهل دروغ نیست. بنابراین، شرطی که لازم است تا امیر به جواب برسد برنده‌شدن در این بازی است و بهترین بهانه برای محکومیت مم و خاموش‌کردن صدای تاجدین در اعتراض به زندانی‌شدن مم خواهد بود.

بازی شطرنج در نسخهٔ پیرمرد وجود ندارد. در این نسخه، بَکره برای از بین‌بردن مَم به امیر می‌گوید تا مم را به فرماندهی سپاه برای جنگ با دشمنی که تا مرز بوتان آمده بفرستد. امیر این پیشنهاد را می‌پذیرد، زیرا مطمئن است که مَم در این جنگ کشته خواهد شد. مم قبول می‌کند و پس از شکست‌دادن سپاه دشمن برمی‌گردد. امیر در برابر این شجاعت و پیروزی، وعدهٔ ازدواج زین و مم را می‌دهد، ولی مم قبول نمی‌کند و این بر امیر بسیار سخت می‌آید و دستور می‌دهد مم را زندانی کنند. بازی شطرنج در نمایشنامهٔ رسول بانگین وجود دارد و امیر، پس از باخت مم، از او می‌خواهد تا از معشوق بگوید و مم با گفتن نام زین به زندان می‌افتد.

**• مرگ مَم و زین**

در منظومه، مَم با غذای آلوده به زهری که بَکره، با آگاهی و رضایت امیر، تدارک دیده به‌تدریج می‌میرد. زین نیز پس از شیون بر جنازهٔ مَم، در گورستان، دق کرده و می‌میرد و تاجدین با خنجری که همراه دارد بَکره را همان‌جا به قتل می‌رساند. مَم و زین را کنار یکدیگر و بَکره را، بنا به وصیّت زین، در پای گور آن دو دفن می‌کنند.

در هر دو نسخه، مَم در زندان است. در نسخهٔ پیرمرد، بَکره به مم می‌گوید که زین به عقد یکی از فرماندهان دشمن درآمده است. سَرخاب‌بگ، برادر مَم، که توسط بانگین از زندانی‌شدن مَم آگاه‌شده به سوی بوتان می‌روند و پشت دروازهٔ شهر با تعدادی از فرماندهان جنگی‌اش به انتظارند. امیر از سَرخاب‌بگ پیشوازی می‌کند و به دیدار مم می‌بَرد. مَم را از زندان بیرون می‌آورد و پس از دیدار با سَرخاب، در آغوش زین می‌میرد. زین هم با خنجری خودکُشی می‌کند. بَکره، در نسخهٔ پیرمرد، زنده می‌ماند. در نمایشنامهٔ رسول بانگین، مَم در

آغوش زین می‌میرد. زین پس از هفت روز شیون بر مزار مَم، دق می‌کند و از دنیا می‌رود. بَکره نیز توسط تاجدین کُشته می‌شود.

## تحلیل درام‌های اقتباسی

هر داستان و حکایتی در بستری روایی با حضور عامل یا عاملینی انسانی در قالب‌های قهرمان، ضد قهرمان، یاریگران و بازدارندگان شکل می‌گیرد، که وقایع و رویدادهایی را در زمان و مکان با انگیزه‌ها و کنش‌های مختلف انجام می‌دهند و پایانی بر آن رقم می‌زنند. منظومهٔ «مم و زین» از این قاعده مستثنی نیست و تمامی این عوامل در آن حضور دارند. نمایشنامه نیز به‌عنوان گونه‌ای داستانی از این عوامل در ساختاری متفاوت با شاخصه‌هایی مختص به خود استفاده می‌کند و به همین دلیل، آن را از داستان و رمان متفاوت می‌سازد. اقتباس دراماتیک از یک داستان معمولاً با توجه به این تفاوت انجام می‌شود. با این توضیح، می‌توان اقتباس‌های انجام‌شده از داستان مم و زین را در قالب درام بررسی و شباهت و تفاوت‌های ساختاری بیان کرد.

در هر دو درام، مَم، قهرمان داستان و دارای همان انگیزه و کنشی است که در منظومه وجود دارد. جوانی عاشق و صادق که جز عشق به زین و وصال در اندیشه ندارد. بَکره، ضدقهرمان، گرچه با انگیزه‌ای متفاوت، مانع اصلی در رسیدن قهرمان به هدف است. تاجدین، از یاران قهرمان در هر دو درام، با خواهر زین ازدواج می‌کند و برای رهایی مم و زین از عقوبت دیدار پنهانی آن‌ها، خانه‌اش را آتش می‌زند. امیر زین‌الدین، بازدارندهٔ داستان نیز همان حاکم عادل و دادگر است که بکره می‌تواند او را به آسانی بفریبد و در پایان نیز به اشتباهی که کرده بود، آگاه شود، ولی مورد پرسش و بازخواست قرار نگیرد. زین، هدف قهرمان، کاری جز ناله و زاری از درد دوری ندارد و در پایان نیز دق یا خودکشی می‌کند و در کنار مم در گور می‌شود. چَکو یا بَکو و عارف و گرگین یا بانگین نیز در کنار دایه یاندیمه از یاریگران هستند.

تمامی شخصیت‌های درام‌های اقتباسی در قالبی نسبتاً وفادارانه به متن اصلی تصویر شده‌اند. ولی این وفاداری به معنای ناآگاهی درامنویسان از شکاف‌های متن مرجع است. شکاف‌هایی که از همان ابتدا تا پایان داستان در منظومه نهفته است. در اینجا ابتدا به پایان داستان و مرگ قهرمان نظر باید کرد. مَم، قهرمان داستان در منظومه، از پذیرش عفو و بخشش امیر برای آزادی از زندان و وصلت با زین امتناع می‌کند. مم به زین می‌گوید که شایسته نیست زین‌الدین را امیر بخواند، زیرا در آن‌صورت خود را چون یک اسیر و برده می‌بیند: «ما را نسزد که چون اسیران تعظیم کنیم نزد امیران» (Khani, 1692/2014, 156). ولی در تمامی درام‌های منتخب به این موضوع توجه نشده و بر پشیمانی و مهربانی امیر تمرکز شده است.

در پرداخت رویدادهای مؤثر در داستان و انتقال به درام نیز شکاف‌هایی عمده وجود دارند که نشان از بی‌توجهی درامنویسان در تفسیر منظومه دارد. مم و تاجدین، با لباس و گریم دخترانه، در جشن نوروز با زین و ستی در لباس و گریمی پسرانه آشنا می‌شود و عشقی آتشین میان آن‌ها چنان زود شعله می‌کشد که انگشتری‌ها را نیز با هم مبادله می‌کنند. این رویداد به رویدادی دراماتیک تبدیل نمی‌شود و هیچ نقشی در روند داستان ایفا نمی‌کند و هم‌چون اتفاقی خوشایند برای آشنایی عشاق قلمداد شده است. خانی، این شکاف را در منظومه می‌گنجاند، ولی پیش از آن خبر می‌دهد که از بین تمامی مردم شهر فقط این چهار نفر، مم ـ تاجدین ـ زین ـ ستی، مجبور به بدل‌پوشی می‌شوند. تفسیر یا تغییر در اقتباس، عاملی برای پرکردن شکاف‌های متن مرجع است. اگر بدل‌پوشی تنها یک بهانه برای دیدار و آشنایی عشاق باشد آنگاه نیاز به نمونه‌های دیگر نیز هست تا بدل‌پوشی را به عملی جمعی و معمولی در آن داستان مرتبط سازد. درامنویسان به این نیز بی‌توجه بوده‌اند. ولی احمد خانی در منظومه پاسخی حاضر و آماده دارد که متأسفانه درامنویسان و تحلیل‌گران، از فهم آن و انتقال و تفسیر در اقتباس عاجز مانده‌اند. خانی، آشکارا از امیر زین‌الدین به‌عنوان فردی عرب و مسلمان نام می‌بَرد. تاجدین، از وابستگان قومی و حکومتی امیر، از بیم امیر، به‌دلیل عقاید اسلامی در مخالفت با آتش و برگزاری مراسم جشن و پَرکشان[۴۵] در حضور همزمان زنان و مردان، مجبور به استتار ازطریق بدل‌پوشی می‌شود. مم نیز که تنها دوست صمیمی و وفادار به اوست ناچار از این بدل‌پوشی می‌شود. چراکه این دو همواره با هم در میان مردم ظاهر می‌شوند. زین و ستی نیز که خواهران امیر هستند، از این قاعده مستثنی نیستند. ولی این مورد، بی‌هیچ تغییر و تفسیری، در تمامی اقتباس‌ها نادیده گرفته شده است.

نکتهٔ مهم در این دیدار، اعتراف دختران به عاشق‌شدن بر هم‌جنس است. هم‌جنس‌خواهی[۴۶] در این منظومه حضوری آشکار، ولی کوتاه دارد. پیرمردی از اهالی شهر در پاسخ به پرسش تاجدین در خصوص سراسیمگی مردم، به حضور دو پسر زیباروی (زین و ستی) اشاره می‌کند که همهٔ مردان شهر را آشفته‌حال کرده است:

*تاجدین بگفت با یکی پیر*
*این خلق چرا چنین زمین‌گیر*
*گفتا: دو پسر، دو سرو آزاد*
*در خلق فتاده هم‌چو جلّاد*
*هر کس که بدیده آن دو تن را*
*آشفته بکرده انجمن را*
(Khani, 1692/2017, 68)

دختران نیز پس از مراسم و برگشت به قصر به دایه می‌گویند:

*امروز دو دختران زیبا*
*سر تا به قدم دبیق و دیبا*
*در راه به ما شدند ظاهر*
*گشتند فسون به وجه نادر*
*آن‌گاه به دام ما فتادند*
*دیدیم که عقل و دل به بادند*
(ibid., 61)

*دایه نیز آشکارا می‌گوید:*

*گفتا به عجب چگونه انسان*
*بر جنس خود عاشق است این سان؟*
*چون است شما به دخترانی*
*عاشق شده اید بی نشانی؟*
(ibid., 70)

نکتهٔ مهم در پاسخ دایه، ناشناس‌ماندن دخترانی است که این دو خواهر بر آن‌ها عاشق شده‌اند. یعنی دایه از این تمایلات هم‌جنس‌خواهی در جامعه آگاه بوده است. بنابراین، شرط احتیاط در این خصوص و اطمینان از طرف مقابل در ابراز این نوع از عشق را تذکر می‌دهد. گرچه احمد خانی در جایگاه فردی روحانی و اسلامی و بنابر شرایط زمانی، نخواسته یا نتوانسته است بیش از این بر این مورد تمرکز کند، ولی مانند بسیاری دیگر از نانوشته‌های منظومه، بر درام‌نویسان و تحلیل‌گرانی که امروزه به این منظومه می‌پردازند، فرض است تا از این رویدادها به‌آسانی گذر نکرده‌اند و به‌عنوان یک بازی و سرگرمی آن را رقم نزنند که متأسفانه چنین کرده‌اند.

دیدار پنهانی مم و زین در باغ امیر که تاجدین را ناچار به آتش‌زدن قصرش می‌کند، یکی دیگر از شکاف‌ها در منظومه است؛ ولی درام‌نویسان به‌آسانی از آن عبور و به قیاسی ساده از آن بسنده کرده‌اند. قیاس یا ارزیابی، از دیدگاه هاچن، باید ازطریق تناظر عناصری از متن اقتباسی با عناصری در اقتباس توسط مخاطب انجام شود و نه ازطریق تشابه به متن مرجع. درحالی این عمل تاجدین در باور عمومی مردم کُردستان او را به اسطورهٔ رفاقت تبدیل کرده است، ولی در طول داستان و درام‌های اقتباسی هیچگاه مجالی برای مم و زین فراهم نمی‌کند تا این دو عاشق را در خانه‌اش پذیرا شود. ازسوی‌دیگر، هیچ اقدامی برای آزادی مم از زندان انجام نمی‌دهد. تاجدین، نقشهٔ برادرانش برای حمله به زندان برای آزادی مم و قیام علیه امیر را به فرستادن پیامی برای امیر برای بخشش مَم یا کشتن بَکره، ختم به خیر می‌کند و تا مرگ مَم منتظر می‌ماند. با این اوصاف، می‌توان این شکاف‌ها را نیز پُر کرد. تاجدین آتش‌زدن قصرش را نه به‌خاطر مم که برای حفظ آبروی خود و بستگان نژادی خود انجام می‌دهد. اگر امیر و همراهانش زین را در بستر مَم می‌یافتند، بی‌درنگ فرمان قتل آن‌ها را صادر می‌کرد و مردم جزیره از این رسوایی در خانوادهٔ امیر عرب آگاه می‌شدند. مهم‌ترین نشانه از این شکاف قومیتی را می‌توان در وصیت زین مشاهده کرد. زین از امیر می‌خواهد که بَکره را در کنار گور او و مَم دفن کنند تا همان‌گونه که مانع از بدنامی و رسوایی، به‌دلیل معاشقهٔ پیش از ازدواج، در آخرت نیز مانع از معصیت و گناه آن‌ها خواهد شد.

در بازی شطرنجی که میان امیر و مَم در قصر انجام می‌شود نیز نکته‌ای هست که درام‌نویسان در انتقال و تفسیر از آن غافل مانده‌اند. پرسش اصلی این است که آیا امیر فقط از اعتراف صریح و آشکار مَم و تنها با گفتن نام زین آشفته و خشمگین‌شده و حکم به زندانی کردن او می‌دهد یا چیزی بیش از این باید اتفاق افتاده باشد. در اینجا نیاز به بازگشت به ابتدای داستان و بدل‌پوشی و مبادلهٔ انگشتری است. مَم ضمن اقرار به بدل‌پوشی خود و تاجدین، به انگشتری زین که هنوز در انگشت خود دارد، نیز اشاره می‌کند. به همین دلیل، تاجدین که در لحظهٔ دستگیری مَم در قصر حضور می‌یابد، هیچ عکس‌العملی نشان نمی‌دهد و فقط استدعا می‌کند که امیر، خود، دستبند بر مَم ببندد و نه سربازان یا مأموران حکومتی و امیر نیز می‌پذیرد. به این ترتیب، می‌توان بدل‌پوشی و مبادلهٔ انگشتری را به‌عنوان تعلیقی دراماتیک در درام‌های اقتباسی جای داد. عنصری که مانند بسیاری دیگر از عناصر در اقتباس‌های منتخب مسکوت مانده است.

تمامی این شکاف‌ها را احمد خانی با سفیدنویسی در لابلای نوشته‌ها گنجانده است و نیاز به تفسیر و انتقال دارد تا درامی تراژیک و جدید از آن اقتباس شود و متأسفانه هنوز چنین مهمی در درام کُردی انجام و تا امروز، به‌جز اقتباس‌هایی وفادارانه از موضوع ظاهری منظومه، متنی دراماتیک از آن تولید نشده است. تفاوت و شباهت‌ها در جدول ۱ آورده شده است.

## نتیجه‌گیری

اقتباس به‌عنوان ماهیت یا محصول صوری، برابر است با انتقال یا جابه‌جایی آشکار و گستردهٔ یک اثر. استفاده از زبان دراماتیک، نخستین و شاید مهم‌ترین اصل در انتقال یک داستان به قالبی نمایشی و دراماتیک باشد. گرچه زبان، در این انتقال، تنها در واژه‌ها و گفتارها متجلی نمی‌شود ولی در یک درام، در معنای متنی نوشتاری، کارکرد گفتارهاست که ساختار و قالب متن اقتباسی را مجسم می‌سازد. قالب انتخابی درام‌نویسان مورد اشاره در این مقاله، استفاده از گفتارهایی با کارکرد ارجاعی و بیانگرانه است که یک متن منظوم را به متنی منثور تبدیل کرده‌اند. در واقع می‌توان گفت که گفتارها به دیالوگ تبدیل نشده است و کنش دراماتیکی را به‌دنبال ندارند. یعنی گفتارها موجب تغییر در موقعیت نشده است وگفتارهای این دو درام، در مجموع، کارکردی کنشی ندارند و دیالوگ در معنای دراماتیک نیستند و بیشتر دارای کارکردهای ارجاعی، شعری و بیانگرانه هستند که در متون روایی کاربرد دارند.

از منظر دوم، عمل اقتباس به‌عنوان فرایند آفرینش همیشه مستلزم تفسیر مجدد و آفرینش مجدد است. تفسیر یا تغییر در اقتباس، عاملی برای پرکردن شکاف‌های متن مرجع است. ولی رویدادهای مؤثر در منظومهٔ خانی (نوروز و بدل‌پوشی) در انتقال به درام‌های اقتباسی، بدون کارکردی دراماتیک می‌مانند و موجب آفرینشی تازه از موضوع و خلق موقعیتی جدید نمی‌شوند و در ادامه نیز به فراموشی سپرده می‌شوند. تفسیر یا تغییر در اقتباس، عاملی برای پرکردن شکاف‌های متن مرجع است. اگر بدل‌پوشی تنها یک بهانه برای دیدار و آشنایی عشاق باشد آنگاه نیاز به نمونه‌های دیگر نیز هست تا بدل‌پوشی را به عملی جمعی و معمولی در آن داستان مرتبط سازد. خانی، آشکارا از امیر زین‌الدین به‌عنوان فردی عرب و مسلمان نام می‌بَرد. تاجدین، از وابستگان قومی و حکومتی امیر، از بیم امیر، به‌دلیل عقاید اسلامی در مخالفت با آتش و برگزاری مراسم

جدول ۱. تفاوت و شباهت‌ها. مأخذ: نگارندگان.

| عناصر | منظومهٔ خانی | نمایشنامهٔ پیرمرد | نمایشنامهٔ رسول بانگین |
|---|---|---|---|
| مم | فرزند کاتب بارگاه و از سربازان امیر | برادر حاکم امارت اردلان | فرزند کاتب بارگاه و از سربازان امیر |
| زین و استی | خواهران امیر و دوقلو | خواهران امیر و تفاوت سنی | خواهران امیر و تفاوت سنی |
| تاجدین | جوان، فرماندهٔ سپاه و فرزند وزیر | میانسال و فرماندهٔ سپاه | جوان، فرماندهٔ سپاه و فرزند وزیر |
| امیر زین‌الدین | حاکم بوتان و عرب‌تبار | حاکم بوتان و کردتبار | حاکم بوتان و کردتبار |
| مخالفت بکره | حسادت به جایگاه سیاسی تاجدین | طمع جانشینی امیر | عدم علاقه تاجدین به دختر بکره |
| آشنایی عشاق | جشن نوروز | جشن نوروز | جشن نوروز |
| بدل‌پوشی | بدل‌پوشی هر چهار نفر و مبادلهٔ انگشتری | - | بدل‌پوشی هر چهار نفر و مبادلهٔ انگشتری |
| زندانی‌شدن مم | اعتراف صریح به عشق زین | امتناع مم از ازدواج با زین | امتناع مم از ازدواج با زین |
| مرگ مم | در زندان | پس از آزادی از زندان در آغوش زین | پس از آزادی از زندان در آغوش زین |
| مرگ زین | شیون بر جنازهٔ مم | خودکُشی پس از مرگ مم | هفت روز پس از مرگ مم |
| مرگ بکره | به دست تاجدین | زنده می‌ماند | به دست تاجدین تاجدین |

جشن و پَرکشان در حضور همزمان زنان و مردان، مجبور به استتار ازطریق بدل‌پوشی می‌شود. مم نیز که تنها دوست صمیمی و وفادار به اوست ناچار از این بدل‌پوشی می‌شود. چراکه این دو همواره با هم در میان مردم ظاهر می‌شوند. زین و ستی نیز که خواهران امیر هستند، از این قاعده مستثنی نیستند. ولی این مورد، بی‌هیچ تغییر و تفسیری، در تمامی اقتباس‌ها نادیده گرفته شده است.

از منظر سوم، اقتباس به‌عنوان دریافت یا قیاس، شکلی از بینامتنیت است. گرچه داستان مم و زین با افسانهٔ مم آلان و بسیاری از داستان‌ها و افسانه‌های ملل دیگر (رومئو و ژولیت، لیلی و مجنون، و...) شباهت‌های محتوایی دارد ولی در این مقاله، به‌دلیل محدودیت در تعداد واژه‌ها و صفحات اختصاص داده شده به هر مقاله، به این مورد پرداخته نشده است.

هدف غایی مقاله، آغازی برای معرفی و بررسی درام‌نویسی کردی است. درام‌نویسی کردی با اقتباس از شخصیت قهرمان (مم) در منظومهٔ مم و زین آغاز شده که تا امروز دارای بیشترین اقتباس در هنرهای نمایشی است. اقتباس‌های انجام‌شده، تا امروز، نشان می‌دهد که در انتقال این داستان به مدیوم درام و تفسیری متناسب با شکاف‌های متن مبدأ انجام نشده و ساختار روایی، غالب بر ساختار دراماتیک است. درام کردی، در شخصیت‌پردازی قهرمان نیز، از الگوی مم تبعیت و پروتاگونیستی شبیه به مم را با لحاظ‌کردن ویژگی‌های این شخصیت خلق می‌کند و هنوز به آن ادامه می‌دهد. این موارد در رساله‌ای که این مقاله مستخرج از آن است بررسی و تحلیل شده است.

بررسی منظومه و درام‌های اقتباسی و مقالات و تولیدات گوناگون ادبی و نمایشی نشان از اهمیت این داستان در فرهنگ و هنر کُردی دارد. هر دو درام عنوان «مم و زین» و مضامین جنگ، عشق، حسادت، خیانت و مرگ تراژیک حضوری پررنگ دارند. در این مقاله ابتدا نحوهٔ شخصیت‌پردازی بررسی شد. مهم‌ترین عامل در درام کُردی، شناختن و فهم آنتاگونیست از سوی پروتاگونیست است. زندگی و عشق مم و زین بر مبنای دستورات امیر دگرگون می‌شود، ولی عامل اصلی در شخصیتی فرودست و حیله‌گر نمایان می‌شود. این درحالی است که امیر زین‌الدین به‌عنوان حاکمی بخشنده و دلیر و صاحب کمالات تصویر می‌شود که به آسانی فریب می‌خورَد و در پایان نیز هیچ‌کس از گناه و اشتباه او سخنی نمی‌گوید. در درام‌های اقتباسی، بَکره به‌عنوان آنتاگونیست معرفی شده است. ولی مم در پایان منظومه به اشتباه خود در شناخت آنتاگونیست پی می‌برد و زین‌الدین را آنتاگونیست می‌داند. بدفهمی در معرفی آنتاگونیست اصلی را می‌توان آسیب درام‌نویسی کُردی دانست. بدون توجه به این مهم در متون اقتباسی، شخصیت اصلی به یک شخصیت ساده و بسته تبدیل می‌شود که مشخصهٔ اصلی و بنیادین‌اش را می‌توان در واژهٔ صداقت گنجاند. صداقت در عشق، رفاقت و سیاست که با آگاهی از فریب‌کاری آنتاگونیست همراه است. یعنی پروتاگونیست آگاهانه فریب می‌خورد و آن را نشانهٔ صداقت می‌داند. پروتاگونیست، به‌جای مبارزه با آنتاگونیست، به مقاومت روی می‌آوَرد. مقاومت نه برای رسیدن به هدف، بلکه برای حفظ صداقتی که مدام بانگ می‌زند. به همین دلیل، در میان مردم کُرد، بَکره به آنتاگونیست و نماد شیطان، و امیر زین‌الدین به نمادی از فرمانروای عادل، کُردتبار و یاریگر قهرمان تبدیل شده‌اند.

مشخصهٔ دوم پروتاگونیست در درام کُردی، تغییر در انگیزه و هدف اصلی است که می‌تواند نقطهٔ مقابل شاخصهٔ صداقت باشد. در منظومهٔ خانی این تغییر در پایان داستان و امتناع مم از پذیرش بخشش امیر است. خانی برای گریز از سانسور و اذیت و آزار حکومتی و دینی، پروتاگونیست را ناگهان به عرفان اسلامی و انتخاب عشق آسمانی دچار می‌کند. در نسخه‌های اقتباسی، تغییر با امتناع مَم برای ازدواج با زین، به‌دلیل شنیدن شایعهٔ ابتلای زین به بیماری جُذام یا شایعهٔ ازدواج با یکی از فرماندهان دشمن، رخ می‌دهد.

شاخصهٔ سوم را می‌توان در رویدادهایی دید که در همان ابتدای داستان حضوری مؤثر دارند، ولی فراموش می‌شوند و نقشی در ادامهٔ درام ندارند. بَدَل‌پوشی و مبادلهٔ انگشتری از این موارد است.
شاخصهٔ چهارم تأکید درام‌نویسان بر ناسیونالیسم است. ملی‌گرایی در مقدمهٔ منظومه حضور دارد، ولی اثری از آن در داستان اصلی نیست. ولی این نکته در درام‌های اقتباسی نمایان است و مسائل را در حاشیهٔ ملی‌گرایی قرار می‌دهد و درام‌نویس را از پرداخت دراماتیک منحرف‌می‌کند.
درام‌نویسان کُرد، تحت‌تأثیر مقدمهٔ ناسیونالیستی منظومهٔ خانی، از پرداختی دراماتیک در شخصیت‌پردازی، داشتن یک موضوع اصلی، معرفی آنتاگونیست اصلی و تمرکز بر اهداف و انگیزه‌های پروتاگونیست، غافل مانده و غیر از اقتباسی وفادارانه از متن اصلی و عدم انتقال داستان در فرمی دراماتیک، اثری درخور تولید نکرده‌اند. با این اوصاف می‌توان درام‌های اقتباسی را برایندی از نوع نگارش احمد خانی، فارغ از تحلیل و خوانش نوشت و نانوشته‌های او، در پرداخت شخصیت پروتاگونیست و آنتاگونیست دانست.

## اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌کنند در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

## پی‌نوشت‌ها

۱. Blindness
۲. Fernando Meirelles
۳. Jose Saramago
۴. Michael Radford
۵. The Woman in Black
۶. James Watkins
۷. Susan Hill
۸. Andre Maurois
۹. The Lady of the Kamelia
۱۰. Humiliated and insulted
۱۱. Fyodor Dostoevsky
۱۲. An Enemy of the People
۱۳. Henrik Ibsen
۱۴. Bonnie and Clyde
۱۵. Arthur Penn
۱۶. Bertolt Brecht
۱۷. Animation
۱۸. Isabel Bader Theater
۱۹. Comprative Literature
۲۰. Abel-François Villemain
۲۱. Jean-Jacques Ampère
۲۲. Quintus Horatius Flaccus
۲۳. Goethe
۲۴. World Literature
۲۵. René Wellek
۲۶. Austin Warren
۲۷. Edward Said
۲۸. Homi Bhabha
۲۹. Interdisciplinarity
۳۰. Translation Theory
۳۱. Cultural Studies
۳۲. Postcolonialism
۳۳. French class
۳۴. American class
۳۵. Process
۳۶. Product
۳۷. Umberto Eco
۳۸. Transposition
۳۹. Commentary
۴۰. Analogue
۴۱. Deborah Cartmell
۴۲. Baz Luhrmann
۴۳. دو واژهٔ زن‌پوش و پسرپوش، بر مبنای نقش‌پوش‌های نمایش سنّتی ایرانی انتخاب شده است.
۴۴. مانی، بنیانگذار آیین مانوی، و ارژنگ یکی از کتاب‌های وی بود. برای اینکه بی‌سوادان نیز از آیین و افکار او آگاهی یابند کتاب‌هایش را با تصاویری زیبا مصوّر می‌کرد. پیرمرد در این درام از او با عنوانِ ارژنگ جهانگرد با قدرتی جادویی نام می‌بَرد که تصاویر مم و زین را نقاشی می‌کند و با درج نام و شرحی مختصر و نمایاندن تصویر هریک به آن دیگری، سبب آشنایی آن‌ها می‌شود.
۴۵. واژهٔ پَرکشان Perkeshan در برابر رقصِ کُردی در ترجمهٔ فارسی از واژهٔ هه‌لپه‌رین، ابداع پژوهشگر است. پیشنهاد می‌شود در زبانِ فارسی از واژهٔ پرکشان استفاده شود.
۴۶. Homosexuality

## فهرست‌منابع


• انالی، زهرا؛ شریف خدایی، مجید و اخگری، محمد. (۱۳۹۶)، . خیال پردازی در اقتباس (تلفیقی) برای نمایش رادیویی. *هجدهمین همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران*، تهران.
• بانگین، رسول. (۱۴۰۳). *مم و زین، مجموعهٔ هفت نمایشنامه*. نشر گوتار.
• عطارزاده، سارا و خلیلی‌زاده گنجعلی‌خانی، مرضیه. (۱۳۹۳). نقد و بررسی مکاتب برجستهٔ ادبیات تطبیقی. *دومین همایش ملی ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی*. https://www.sid.ir/paper/875248
• عطارودی، الهه. (۱۴۰۰). قابلیت‌های نمایشی قصه‌های تاریخی؛ مطالعه موردی قصه‌های سلطان محمود. *فصلنامهٔ فرهنگ مردم ایران*، (۶۶)، ۹۵-۱۲۰. https://l1nq.com/btiqiza
• قندهاریون، عذرا و انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۹۲). ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامه‌های باغ وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون منِ توکلی. *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*، (۷)، ۱۰-۴۳. https://l1nq.com/601wrib
• مراد عباسی، مژدا. (۱۳۹۶). *خاطره‌نگاری بر پردهٔ جادو: بازشناسی اقتباس سینما از ادبیات داستانی*. نشر علمی و فرهنگی.
• Agha Hosseini, H. , Hashemi, S. M., & Prtowi Rad, T. (2015). Assessing the dramatic potentialities for play adaptation, case study: «The pious woman» in Attar›s Ilāhī-Nāma. *Persian Literature, 5*(1), 41–59. https://doi.org/10.22059/jpl.2015.56609
• Babbage, F. (2017). *Adaptation in contemporary theatre: performing literature*. Bloomsbury Academic.
• Behnam, M. (2021). Comparative literature and adoptive image,

a case study of multiple myths, books and reflections on the image field. *Journal of Literary Interdisciplinary Research, 3*(6), 37–59. https://www.magiran.com/paper/2344706/comparative-literature-and-adoptive-imagea-case-study-of-multiple-myths-books-and-reflections-on-the-image-field?lang=en

- Césaire, A. (2002). *Une tempête* (F. Mohsenzadeh & F. Kamgari, Trans.). Nila Book. (Original work published 1962)
- Dadvar, E. (2022). *Initiation a la litterature comparee* [Introduction to Comparative Literature]. Khamoosh Book.
- Eco, U. (2003). Adaptation as interpretation: On the role of translation in cultural transfer. In U. Eco (Ed.), *Mouse or rat?: Translation as negotiation*. Weidenfeld & Nicolson.
- Horri, A . (2024). The metamorphosis of a Greek myth through two poetic adaptations by Shakespeare and Iraj Mirza: A study from the perspective of André Lefevere's translation strategies. *Namaeh Farhangistan, 23*(4), 157–178. https://doi.org/10.22034/nf.2024.211751
- Hutcheon, L. (2021). *A theory of adaptation* (Khodakarami Mahsa, Trans., 2nd ed.). Nashre Markaz. (original work published 2006)
- Jost, F. (2023). *Introduction to comparative literature* (A. Anushiravani, Trans.). SAMT. (Original work published 1974)
- Khani, A. (2017). *Mem and Zin* (A. Rahmani, Trans.). Biriar Publications. (Original work published 1692)
- Miller, A. (2012). *Death of a salesman* (A. Noriyan, Trans.). Nashr-e Ghatreh. (Original work published 1949)
- Mohseninia, N. (2014). *Comparative literature in the contemporary world (Generalities, theoretical basics, schools).* Elmo-Danesh.
- Nasiri, R. , Parvini, K. , Khaki, M. R., & Roshanfekr, K. (2013). A study on the capacity and the methods of dramatic adaptation of the tales in Bokhala. *Lisān-i Mubīn, 4*(12), 234–217. https://lem.journals.ikiu.ac.ir/article_309.html?lang=en
- Nik Nasab, L. (2024). Intersemiotic translation: From medieval poetry to modern movie. *Literary Arts, 16*(4), 95–116. https://doi.org/10.22108/liar.2024.142443.2399
- Orwell, G. (2012). *1984* (S. Hosseini, Trans.). Niloufar Publications. (Original work published 1949)
- Paidarnobakht, F., & Yousefian Kenari, M. J. (2022). The challenge of form and content in dramatic adaptation of Iranian composite novel; With a focus on two selected fictional narratives (the Fog and the Low Tide and Summer of the Same Year). *Journal of Literary Criticism and Rhetoric, 10*(4), 21–34. https://doi.org/10.22059/jlcr.2021.312291.1566
- Pfister, M. (2016). *The theory and analysis of drama* (M. Nasrollahzadeh, Trans.). Minouye Kherad. (Original work published 1988)
- Pîrbal, F. (2001). *Mêjûy şano le edebiyatî Kurdîda: le konewe ta 1957* [History of Kurdish Theater: From Ancient Times to 1957]. Aras.
- Pîremêrd. (1968). *Mem û Zîn*. Jîn Publications.
- Porchak, M. E. (2021). Masnavi on the theatre stage. *Orient Studies Journal, Alp Arsalan University, Turkey, 2*(3).
- Prawer, S. S. (2014). *Comparative literary studies; an introduction* (A. Anushirvani & M. Hosseini, Trans.). SAMT. (original work published 1973)
- Remak, H. H. H. (2012). Comparative literature: Its definition and function (F. Alizadeh, Trans.). *Journal of Comparative Literature*, (6), 54–73. (Original work published 1961) https://l1nq.com/d94pvqn
- Sabouraud, F. (2016). *L'adaptation au cinéma: Le cinéma a tant besoin d'histoires* (A. Jaberi, Trans.). Afraz book. (Original work published 2006)
- Shakespeare, W. (1978). *The Tempest* (E. Yunesi, Trans.). Andisheh. (Original work published 1623)

**COPYRIGHTS**
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**نحوهٔ ارجاع به این مقاله:**

سرسنگی، مجید و محمدی بانه، صلاح‌الدین. (۱۴۰۵). تأثیر منظومهٔ «مَم و زین» اثر احمدخانی بر درام کُردی با رویکرد اقتباس در ادبیات تطبیقی. *باغ نظر*، ۲۳(۱۵۷)، ۵-۱۸.

**DOI:** 10.22034/bagh.2026.549304.5896
**URL:** https://www.bagh-sj.com/article_242731.html