جنبه‌های دراماتیک هزار و یک‌شب

نغمه ثمینی

چگونه می‌توان رعب پنهان عامهٔ مردم را نسبت به هنر تئاتر از بین برد و موانع ارتباطی میان تماشاگر امروزی و اجراهای صحنه‌ای را هموار کرد؟ نخستین پاسخی که به ذهن یک علاقه‌مند ادبیات عامیانه می‌رسد، این است: با کمک افسانه‌ها و قصه‌های بومی و محلی و داستان‌هایی آمیخته با خاطرهٔ ازلی تماشاگران که می‌توانند جذابیت‌های صحنه‌ای را تضمین کنند... پرسش و پاسخ ابتدایی را می‌توان معکوس کرد و بازهم به نتیجه‌ای قاطع دست یافت. اینکه با کمک کشش‌های تئاتر، می‌توان ادبیات عامیانه را غبارزدایی کرد و افسانه‌ها را باز بر زبان‌ها جاری ساخت.

چنین پرسش و پاسخ ذهنی، در واقع بارقهٔ اصلی پژوهشی است در باب کتاب جادویی «هزار و یک‌شب» و جنبه‌های مختلف آن. این پژوهش گسترهٔ وسیعی را دربر می‌گیرد. از بحث دربارهٔ سمبولیسم افسانه‌ها، تا مقایسهٔ قصه‌ها با هنر اسلامی، تاریخچه و جغرافیای کتاب و... بالاخره ترجمه‌ای از بخش‌های مختلف کتاب «هنر قصه‌گویی» نوشتهٔ میاگرهارت[1]، که با نگاهی دقیق و سازمان‌یافته، افسانه‌های «هزار و یک‌شب» را دسته‌بندی کرده است؛ نتیجهٔ این پژوهش، در واقع آشنایی کمابیش کاملی است با «هزار و یک‌شب» که به‌زعم نگارنده یکی از غریب‌ترین مجموعه‌های افسانه‌ای جهان به‌شمار می‌آید؛ شاید چون با دست‌به‌دست‌گشتن‌هایش میان اقوام شرقی، تمام جادوی شرق را در خود جمع آورده است؛ اصل و ریشهٔ این کتاب را به هندی‌ها نسبت می‌دهند و شکل موزاییکی و تودرتوی افسانه‌هایش را منسوب به این قوم می‌دانند؛ سپس رد «هزار و یک‌شب»، در ایران گرفته می‌شود و بسیاری از قصه‌های عامیانهٔ ایرانی جایشان را در لابه‌لای داستان‌های شهرزاد پیدا می‌کنند؛ و بالاخره اعراب، این کتاب را تکامل می‌بخشند و جلال و جبروت هارون‌الرشید را به افسانه‌ها منتقل می‌کنند. با این حساب «هزار و یک‌شب» کتابی است با ساختار هندی، افسانه‌های ایرانی و اسامی عربی، به‌اضافهٔ نشانه‌های چینی و یونانی. و همین بر تنوع و جذابیت داستان‌های شهرزاد قصه‌گو می‌افزاید و موجب می‌شود تا دغدغهٔ نمایشی‌کردنشان بر جان هر خوانندهٔ تئاتری پیله کند؛ آنچه پیش‌روی می‌آید، پاسخی است مجمل بر این دغدغه، و نیز در واقع به آخرین بخش همان پژوهش یادشده تعلق دارد. این بخش حاوی دو قسمت است: نخست کشف جنبه‌های دراماتیک «هزار و یک‌شب» و دوم بررسی مختصر ارتباط متقابل اعراب، تئاتر و «هزار و یک‌شب».

جنبه‌های دراماتیک هزار و یک‌شب

پیش از گشودن عنوان این بخش ابتدا باید از خود بپرسیم که اصلاً درام چیست؟ و برای یافتن پاسخ این پرسش به دایرةالمعارف‌های جهانی رجوع کنیم. در دایرةالمعارف بریتانیکا، دراما این‌گونه تعریف شده است:

> دراما از کلمهٔ یونانی "Spaμa" نشأت گرفته است، که به‌معنای «عملی که انجام می‌شود»

است. تئاتر نیز از کلمهٔ یونانی "Θεατρου" به‌معنای «جایگاه دیدن» مشتق شده است. کلمهٔ تماشاگر و مخاطب تئاتر نیز از یک کلمهٔ لاتین سرچشمه گرفته است. این دو کلمهٔ یونانی و یک کلمهٔ لاتین، به‌عنوان اولین اشارات مهم و باارزش تئاتری شناخته می‌شوند.

درام با حرکت و تماشا و نظرگاه پدید می‌آید. بدین‌ترتیب، عمل و کردار قبل از کلام، و بازی بدنی پیش از بازی فکر و ذهن به روی صحنه می‌آیند. به همین دلیل است که مخاطب تئاتر بیش‌تر تماشاگر است تا شنونده.

در طول تکوین تاریخ تئاتر، به‌تدریج نمایش تفکر از پس نمایش حرکت و جنبش که از مهم‌ترین اصول اولیهٔ تئاتر و مکاتب ابتدایی آن بود، رخ نمود. امروزه وقتی کسی از درام حرف می‌زند، ممکن است منظورش نمایش مبتنی بر فرمی ادبی، مملو از حرف‌ها و بحث‌ها و کلمات باشد، چرا که این کلمه از معنای اصیل خود دور افتاده است و دیگر کم‌تر کسی آن را در معنای حقیقی خود به‌کار می‌گیرد....

ارسطو به‌عنوان کسی که نفوذش در تاریخ تئاتر انکارناپذیر است، از تقلید می‌گوید: «تقلید جزئی از طبیعت بشر از کودکی است. یکی از امتیازات برجستهٔ انسان این است که می‌تواند مقلد حیوانات باشد. این امر می‌تواند برای تمامی کارهای تقلیدی ـ نمایشی موجه جلوه کند.» بشر مقلدی ماهر محسوب می‌شود، و به واسطهٔ همین امر، انسان‌شناسان، اصل درام و تمامی روش‌ها و سبک‌های تئاتری را لازمهٔ وجودی بشر می‌دانند....[۲]

در دایرةالمعارفی دیگر درام این‌گونه تعریف شده است:

> درام در لغت یونانی به معنای «عمل»، «حرکت» و «انجام کار» می‌باشد. کارآیی درام می‌تواند در اعمال نمایشی ـ تقلیدی خلاصه گردد. اما درام معمولاً با نمایشنامه همراه می‌گردد. نمایش عروسکی، تئاتر سایه و نمایش حرکات موزون از انواع مختلف و متنوع درام می‌باشد. پس معنای کلی و غایی درام، صرفاً به متون ادبی وابسته به دیالوگ خلاصه نمی‌شود.
>
> درام به مفهوم واقعی، با تمرین‌های پیوسته و هنر نمایش‌گری و تقلید به ارضاء خواست‌ها و تمایلات کلیهٔ اقوام بشری می‌پردازد؛ اگرچه، در بعضی از اقوام ماهیت درام، پذیرفتنی نیست. تنوع و اجراهای متفاوت در نقاط مختلف جهان، نشان‌دهندهٔ این امر است که درام از یک فرهنگ و تمدن خاص ایجاد نشده، بلکه از تمدن‌های دور و متفاوت با یکدیگر، در فضاها و زمان‌های مختلف و یا توأماً با هم نشأت گرفته است....[۳]

چنان‌که از این دو تعریف برمی‌آید، درام به‌معنای حرکت و عمل است؛ و جنبه‌های دراماتیک به‌معنای جنبه‌هایی از یک اثر است که قابلیت به‌عمل‌درآمدن را داشته باشند. در قصه و حکایت ما صرفاً با واژه‌ها روبه‌رو هستیم؛ پس می‌توان در یک قصه عمل را به کم‌ترین حد ممکن و توصیف را به بیش‌ترین اندازه رساند. چنان‌که مثلاً شیوه‌هایی ادبی هم‌چون جریان سیال ذهن، و گونه‌ای تداعی معانی پی‌درپی، اصولاً راه را بر نمایشی‌شدن یک اثر می‌بندند و آن را در همان

قلمرو داستان نگاه می‌دارند. اما از سوی دیگر، در تعاریف فوق نکته‌ای پنهان است که می‌تواند راه‌گشا باشد، و آن چیزی نیست مگر اشاره به تقلید. در گذشته‌های دور، پس از آنکه آیین‌ها به‌مرور شکلی تئاتری به خود گرفتند و خودآگاه شدند، درام‌های یونانی، یکسره به اساطیر و افسانه‌ها روی کردند؛ و در واقع تقلید در نمایشنامه‌ها، نقش اصلی یافت و به حیطه، قصه‌های کهن منحصر شد. تنها یادآوری چند نمونه از نمایشنامه‌های یونان باستان، هم‌چون «آنتیگونه»، «الکترا» و «پرومته در زنجیر»، حاکی از حضور پررنگ چنین تقلیدهایی است. پس ما در تعریف درام، با دو قطب روبه‌رو می‌شویم: ۱ـ حرکت و عمل به‌عنوان جوهرهٔ درام ۲ـ افسانه‌ها و اساطیر به‌عنوان نخستین دست‌مایه‌های متون نمایشی. حال پرسش اینجاست که پل ارتباطی این دو قطب چیست؟ به بیان دیگر چگونه می‌توان از خلال افسانه‌ها مفهوم حرکت را بیرون کشید، و آیا این در رابطه با تمام افسانه‌ها ممکن است؟

اینجا پای مفهومی به میان می‌آید که می‌تواند پل ارتباطی دو قطب یادشده باشد؛ مفهومی با عنوان کشمکش. «کشمکش در یک اثر دراماتیک زمینه‌ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه‌ای را به هم پیوند می‌زند و علت وجودی آن لحظات، و هم‌چنین اهمیت آنها را می‌نماید.»[۴] هر مسأله و هر نکته‌ای در تئاتر، با کشمکش بیان می‌شود و به این ترتیب کشمکش ظرفی است برای ارایهٔ تمام اجزا و عناصر نمایش. بدون کشمکش مقوله‌ای به نام تئاتر وجود ندارد و با ایجاد کشمکشی دراماتیک ـ یعنی کشمکشی که به عمل منجر شود ـ نمایشنامه‌ای خواهیم داشت که حین اجرا دست‌کم از نظر جلب توجه تماشاگر، جای هیچ‌گونه دغدغه‌ای باقی نخواهد گذاشت. اگر در قصه‌نویسی توصیف اهمیت دارد، در ادبیات نمایشی که اساس آن بر جریان وقایع در صحنه ستوار است، توصیف بدون حادثه وجود ندارد، و می‌دانیم که پایه و اساس حادثه نیز چیزی جز کشمکش نیست. کشمکش زمینه‌ساز حادثه و عمل و حرکت است... پس با این توضیحات می‌توانیم یک حکم کلی ـ اگرچه نه‌چندان کامل ـ ارایه دهیم، اینکه با کشف کشمکش در این یک داستان، می‌توانیم آن را به نمایشنامه بدل کنیم. چنان‌که می‌بینیم اساطیر یونان باستان، مالامال از کشمکش‌ها و درگیری‌ها هستند و همین جنبه‌های تئاتری‌شان را موجب می‌شود. در این اساطیر، یا انسان با تقدیر و خدایان می‌ستیزد و یا خدایان با یکدیگر سر جنگ دارند. این میانه نکتهٔ قابل توجهی است که هر افسانهٔ یونانی، یک کشمکش اصلی دارد و نه مجموعه‌ای از کشمکش‌های پراکنده. و با عنایت به این نکته است که می‌توانیم بحث را به‌پیش ببریم و ادعا کنیم که به صرف یافتن کشمکش در یک اثر داستانی، نمی‌توانیم آن را حاوی قابلیت‌های نمایشی بدانیم. گاه در بسیاری از داستان‌ها ما با کشمکش‌های بی‌شماری که جهت‌های مختلف دارند روبه‌رو می‌شویم، که این قطعاً نمی‌تواند برای یک اثر نمایشی مناسب باشد؛ چون حتی اگر به وحدت‌های سه‌گانهٔ ارسطو هم معتقد نباشیم، به چیزی با عنوان انسجام و وحدت طرح و ساختار معتقدیم. بنابراین درگیری‌هایی با سویه‌های مختلف نمی‌توانند همه با هم در یک طرح متعارف ـ هم‌چون طرح‌های ارسطویی یا طرح‌های ـ خوش‌ساخت نویسانی چون ایبسن و استریندبرگ ـ جای بگیرند. این درست همان معضلی است که ما در برخورد با «هزار و یک‌شب» با

آن روبه‌رو می‌شویم. «هزار و یک‌شب» به‌هیچ‌وجه مشکل فقدان کشمکش را ندارد؛ درست برعکس! اصلاً پایه و اساس قصه‌ها بر درگیری زنی به نام شهرزاد، با پادشاه بنیان نهاده شده است. زنی که برای نجات جان خود و هم‌جنسانش، زیرکانه‌ترین راه را برمی‌گزیند. او قصه می‌گوید و قصه می‌گوید. و غالب قصه‌هایش نیز آکنده از حادثه و ستیزه هستند. نمودار۵ ذیل می‌تواند به‌خوبی رابطهٔ کشمکش و سمبل دراماتیک را روشن سازد و نشان دهد که چگونه بیش‌تر کشمکش‌های «هزار و یک‌شب» به عمل منجر می‌شوند:

کشمکش ← حادثه ← عمل ← درام

اما چنان‌که گفته شد مشکل آنجاست که کشمکش‌های داستان‌های «هزار و یک‌شب»، همه رو به سمت یک هدف ندارند، غالب کشمکش‌ها، توأم با جهش هستند و سیر تصاعدی را طی نمی‌کنند. یک مشاجرهٔ لفظی، ناگهان به نتیجه‌ای عظیم می‌رسد و این میانه، کم‌تر فاصله‌ای هست. این البته در افسانه، چیز غریبی نیست. هر لحظه حضور عوامل ماوراءالطبیعی می‌تواند، یک کشمکش را به اوج یا حضیض برساند. اما در تبدیل به یک نمایشنامه چگونه می‌توان از پس این مشکل برآمد؟

یکی از راه‌ها، این است که نگاهمان را معطوف یکی از انواع بی‌شمار کشمکش‌های داستان نماییم و آن را اصلاح کرده، به‌صورت نمایشنامه درآوریم. نتیجه، نمایشنامه‌ای خواهد بود منطبق با قوانین ارسطویی، به‌صورت گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و فاجعه یا پایان خوش. این البته راه‌حل معقولی است اما دو مشکل اساسی دارد: نخست آنکه فرسنگ‌ها از ساختار اصلی کتاب دور شده‌ایم و دیگر آنکه ناچاریم چشم از بسیاری حوادث و کشمکش‌های جذاب آن بپوشیم. در این روش، یافتن دو شخصیت متضاد اصلی و چند شخصیت فرعی در دو جبههٔ مختلف، یکی دیگر از لوازم کار است. البته می‌دانیم که شخصیت‌های افسانه‌ها، غالباً تا چه حد تک‌بعدی هستند، پس می‌توان همین شخصیت‌های تک‌بعدی را کمی رنگ و لعاب داد و آنها را روانکاوی کرد تا به تنهایی بتوانند از پس ایجاد کشمکش برآیند. از جهت انتخاب نوع کشمکش نیز مشکلی نخواهیم داشت، چرا که «هزار و یک‌شب» آکنده از کشمکش‌های پراکنده اما متنوع است:

۱ ـ **کشمکش آدمی بر ضد سرنوشت:** هم‌چون بخش‌هایی از داستان «عجیب و غریب» که عجیب خواب می‌بیند برادر زاده‌اش، او را به خاک سیاه خواهد نشاند، پس بر ضد تقدیر قیام می‌کند و نامادری باردارش را به پای مرگ می‌کشاند اما نامادری نجات می‌یابد و....

۲ ـ **کشمکش آدمی بر ضد جامعه:** هم‌چون بخش‌هایی از داستان «طلایه و زینب» که طلایه آشکارا با جامعهٔ مردانهٔ اطرافش می‌ستیزد و ذره‌ذره نابود می‌شود.

۳ ـ **کشمکش آدمی بر ضد آدمی:** هم‌چون حکایت «ساریه و ابو ایوب» که کنیزی به نام ساریه در قطب مخالف سرورش ابو ایوب قرار دارد و به او تن نمی‌دهد و همین به فاجعه می‌انجامد.

۴ ـ **کشمکش آدمی بر ضد طبیعت:** هم‌چون بخش‌هایی از حکایت «سندباد بحری»، آنجا که سندباد با طبیعت اطرافش که در قالب پرندگان غول‌آسا، نهنگان عظیم و طوفان‌ها و بادهای دریایی می‌ستیزد....

۵ ـ **کشمکش آدمی بر ضد خود:** البته این نوع کشمکش که بیش‌تر در درام مدرن پدیدار می‌شود و نیازمند روانکاوی و حتی شناخت تفکر فروید مبتنی بر لایه‌های درونی روان

انسان است، در کم‌تر افسانه‌ای یافت می‌شود. با این‌همه حتی این نوع کشمکش را نیز می‌توان در «هزار و یک‌شب» به‌صورت ردیابی ظریف یافت. برای نمونه نگاه کنیم به حکایت «دختر زیبا و عفریت»، که در آن دختری که اسیر عفریت است برای انتقام از خود، همه را به‌کام می‌رساند و در عوض انگشترهایشان را می‌گیرد. این عمل او به نوعی ضدیت و مبارزه و کشمکش با خود می‌ماند، چون گویی برای عفریت تفاوتی نمی‌کند که دختر تنها در کنار او باشد و یا دیگرانی را نیز به مراد دل برساند.

۶ـ **کشمکش جامعه بر ضد جامعه:** این نوع کشمکش کم‌تر در صحنهٔ تئاتر پدید می‌آید و غالباً، کسی از یک سمت به‌عنوان نماینده انتخاب می‌شود و با جامعهٔ متخاصم می‌ستیزد. در بخش‌هایی از حکایت «عجیب و غریب»، غریب به‌عنوان نمایندهٔ سپاه مسلمان، با راهزنان که نشان کفر با خود دارند، می‌ستیزد.

پس درمی‌یابیم که می‌توان از «هزار و یک‌شب» نمایشنامه‌های بی‌شماری به سبک و سیاق ارسطویی پدید آورد. در «هزار و یک‌شب» کشمکش‌های بی‌شماری وجود دارد و به تبع آن حادثه کم نیست، پس این اثر دارای جنبه‌های دراماتیک می‌باشد، اما نه بالفعل و نه جنبه‌های دراماتیک ارسطویی. در غالب داستان‌های «هزار و یک‌شب»، اثری از وحدت زمان و مکان نمی‌یابیم. داستان‌ها، به سمت نقطهٔ اوج واحد و یگانه حرکت نمی‌کنند، بلکه در یک داستان می‌توان تعداد بی‌شماری نقطه اوج یافت. حتی گاه یک تم واحد نیز گسترش نمی‌یابد، بلکه چندین تم رشد می‌کنند. پس برای ایجاد یک نمایشنامهٔ ارسطویی از قصه‌های «هزار و یک‌شب»، چنان‌که گفته شد، ناچاریم دست به گزینش بزنیم و تغییرات بسیاری را بر داستان تحمیل کنیم و آدم‌ها را بعد بخشیم و ساختار اصیل کتاب را به باد فراموشی بسپریم... چنان‌که مثلاً توفیق‌الحکیم در نمایشنامهٔ «سلیمان و ملکهٔ سبا» عمل می‌کند.

اما به‌جز این راه، راه دیگری هم هست. می‌توان به ساختار کلی «هزار و یک‌شب» نظر کرد و کوشید همان قالب را به‌گونهٔ قالبی نمایشی درآورد. قصه‌های این کتاب جادویی، انواع گوناگونی دارند: از حکایت‌های کوتاه و تمثیلی گرفته، تا داستان‌های طولانی رمزی و قصه‌های عاشقانه. اما این میانه شکل و شمایل اصلی کتاب بر گونه‌ای قصه در قصه بنا شده است. به‌جز رشتهٔ اصلی که به قصه در قصهٔ شهرزاد بازمی‌گردد، داستان‌های بسیاری نیز بر همین مبنا بنا می‌شوند: گاهی کسی هم‌چون خود شهرزاد، باید قصه بگوید تا جان خود و دیگران را نجات دهد. شکل دوم، آنجاست که کسی با لفظ «از این قصه عجیب‌تر آن است که...» قصهٔ دیگری را آغاز می‌کند... و شکل سوم، وقتی است که شخصیتی فرعی، بازمانده از حکایت پیشین، در قصه‌ای تازه زندگی و مصایب خود را بازگو می‌کند...

این فرم و ساختار قصه در قصه، از سویی بیانگر عصارهٔ فرهنگ شرق است. چرا که بر گونه‌ای وحدت در عین کثرت دلالت دارد و می‌تواند نمود داستانی میل به تکرار باشد. کافی است نگاهی به نقش‌های اسلامی بیندازیم تا علاقه و کشش هنرمندان مسلمان را بر تکرار به‌عنوان راهی برای جدا شدن از خود و حل‌شدن در حالتی اصلی دریابیم؛ و سپس شکل تو در توی حکایت‌ها را که غربیان بر آن عنوان (Frame Story) نهاده‌اند، با تکرار نقش‌های اسلامی مقایسه کنیم و ببینیم که در باطن چه پیوند

عمیقی است میان این دو گونهٔ هنری. گویی، گویندگان سادهٔ قصه‌های «هزار و یک‌شب» هم‌چون نقش‌پردازان کتیبه‌ها و دیواره‌های بناها، در طی سال‌ها و سال‌ها، رمز و راز آفرینش جهان را در این تکرارها شکل داده‌اند و به‌این‌ترتیب «هزار و یک‌شب» از انتساب به گوینده و نویسنده‌ای خاص رها شده است و هر کسی فرصت یافته تا در زنجیرهٔ تکرارها، چیزی بر آن بیفزاید... اما تمام این بحث‌ها تنها یک‌سوی سکه است. از سوی دیگر، ساختار زنجیره‌ای داستان‌ها ما را در شکل غربی به یاد ساختاری اپیزودیک می‌اندازد. شیوه‌ای که سال‌های سال رسم بود و بعد اکسپرسیونیست‌های آلمان به آن جلایی دوباره بخشیدند و سرآخر برشت به کارش گرفت و آن را منطبق با فلسفهٔ شرقی آثارش یافت. در ساختار اپیزودیک، ما با چند قصه در کنار هم روبه‌رو هستیم که هر یک به‌طور جداگانه نقطهٔ اوج و فرود و گره‌افکنی و گره‌گشایی‌های خاص خود را دارند؛ و نیز هر یک می‌توانند رنگی از کشمکشی ویژه را پرداخت کنند. با توجه به اینکه چنین ساختار نمایشی ــ که حتی ارسطو نیز آن را به رسمیت می‌شناسد ــ سالیان بسیار در طول تاریخ نمایش به کار گرفته شده است و در ارتباط با تماشاگر روسفید بیرون آمده، می‌تواند دستمایهٔ خوبی باشد برای نمایشی‌کردن قصه‌های «هزار و یک‌شب». می‌توان مجموعهٔ کشمکش‌ها و اوج و فرودهای یکی از حکایت‌های این کتاب را با وفاداری به ساختار شرقی و کلی اثر، در قالبی اپیزودیک جای داد. البته حتی در این شکل نیز ما ناچار به گزینش حوادث و آدم‌ها هستیم؛ چون به‌هرجهت در افسانه‌ها غالب کشمکش‌ها جهشی هستند و می‌دانیم کشمکش جهشی تا چه اندازه می‌تواند رابطهٔ تماشاگر و اجرا را مختل کند. پس نویسنده به‌ناچار باید تمامی این درگیری‌ها را شمایلی منطقی و تصاعدی ببخشد و بعد آنها را درون اپیزودهای مختلف جای دهد. بعد از کشف کشمکش و ساختار، فرصت می‌یابیم تا نظری نیز بر دو عامل اساسی دیگر یک نمایشنامه بیفکنیم. دو عاملی که عبارتند از: الف ـ زبان، ب ـ شخصیت.

الف ـ زبان:

زبان «هزار و یک‌شب»، زبانی دوگانه است. آنجا که قرار است ماجرایی شرح داده شود، زبان ساده و سلیس و محاوره‌ای است، اما آنگاه که داستان از پیشرفت طولی بازمی‌ماند و داستانگو در پی توصیف شخص یا مکان برمی‌آید، زبان به تشبیه‌ها و استعاره‌ها روی می‌کند و پای جملاتی هم‌چون جملهٔ زیر به‌میان می‌آید:

> فریفتهٔ زر و مال و جاه و جلال دنیا مشو که او مکاریست غدار، و عاریت‌سرایی است ناپایدار و سرابی است که تشنگان آبش پندارند و جاهلان آبادش شمارند...[۶]

اما با وجود این دوگانگی، کلام در «هزار و یک‌شب» ویژگی‌هایی خاص دارد که آن را از دیگر آثار ادبی مجزا می‌کند. مثلاً هم‌چون مثال بالا، غالباً نثر، مسجع و آهنگین است. سجع کلام، نه سجعی ادیبانه همانند «گلستان» سعدی، بلکه سجعی است کاملاً عامیانه و گاه بی‌معنا. از سوی دیگر در جا به جای حکایت‌های «هزار و یک‌شب» می‌توانیم رد مثل‌ها و الفاظ عامیانه را پی‌گیری کنیم و... این مجموعهٔ ویژگی‌ها زبان کتاب مورد بحث را، بدل به زبانی متحرک و پویا کرده است. زبانی که به سادگی می‌تواند به‌صورت مکالمه (دیالوگ) دربیاید و بر زبان شخصیت‌ها بچرخد و خود بخشی از رابطهٔ تماشاگر و اجرا را ضامن شود. البته لازمهٔ به‌کارگیری این زبان در نمایشنامه،

احاطهٔ کامل است به نثر «هزار و یک‌شب»؛ مخصوصاً که اینجا چون با خلق نمایشنامه‌ای شرقی سروکار خواهیم داشت، زبان اهمیتی دوچندان می‌یابد و دیگر نمی‌توانیم با توسل به سبک آثاری چون آثار یونسکو یا بکت، مکالمهٔ اشخاص بازی را از جهت پیشبرد داستان و بعد زیبایی‌شناسی کم‌اهمیت جلوه دهیم. در یک کلام، زبان چنین نمایشنامه‌ای یکی از مهم‌ترین عناصری خواهد بود که می‌تواند حال و هوای «هزار و یک‌شب» را یکسره بر صحنه منتقل کند.

ب ـ شخصیت:

همانند زبان، ارایهٔ نظری قاطع در باب شخصیت‌های «هزار و یک‌شب» نیز ناممکن می‌نماید. چرا که اینجا هم ما با انواع مختلف پرداخت شخصیت‌ها روبه‌رو می‌شویم. گاه آدم‌ها، حالتی کاملاً تیپیک دارند و به‌اصطلاح نمونه‌وار هستند: خوب خوب یا بد بد... گاهی هم نویسنده‌های ناشناس حکایت‌ها، شخصیت‌ها را به‌سان روانشناسی موشکاف پرداخت کرده‌اند و به آنها ابعاد مختلف بخشیده‌اند. مثلاً نگاه کنیم به شخصیت شهرزاد که در قالب زنی اثیری که گویی در زمان سرمدی می‌زید، آن‌قدر تیزهوش و زیرک است که شاه خونخوار را قصه‌درمانی می‌کند. در مجموع شاید بهتر باشد که کلیهٔ تیپ‌ها و شخصیت‌های «هزار و یک‌شب» را زیر سایه‌های نمادگرایانه بنگریم، که در این‌صورت هر یک را پیام‌آور مفاهیمی عمیق خواهیم یافت و می‌توانیم بر تک‌تک ایشان باری نمایشی واگذار کنیم. به‌طور کلی می‌شود مجموعهٔ آدم‌های «هزار و یک‌شب» را در چند مورد دسته‌بندی کرد: شاه و شاهزاده، خلیفه، زن باهوش و پرهیزکار، زن زیرک و بانت پیشه، عجوزه‌های مکار، بازرگان‌ها، راهزن‌ها، ملاحان، غلام‌های سیاه، موجودات مافوق طبیعی هم‌چون دیوها و پری‌ها و....

* * *

پس از این آشنایی مختصر با جنبه‌های نمایشی «هزار و یک‌شب» بد نیست در ادامه، نگاهی بیفکنیم به برخی نمایشنامه‌هایی که مواد و مصالحشان را از این کتاب عظیم وام گرفته‌اند.

۲ ـ نظری اجمالی بر تأثیر متقابل اعراب، مسلمین و «هزار و یک‌شب»

هنگام بررسی، درمی‌یابیم که اعراب عصر جاهلیت و نیز اعراب صدر اسلام با تئاتر بیگانه بوده‌اند. داستان‌های هزار و یک‌شب، بی‌شک دستمایه بسیار قوی برای تبدیل‌شدن به نمایشنامه را داراست. اما تا قبل از قرن ۱۷ سند مکتوبی حاکی از وجود تئاتر به شیوهٔ غربی و عدم تأسیس آمفی‌تئاتر یا هر نوع مکان اجرا برای نمایش، نشانگر بیگانگی اعراب با این نوع تئاتر است. پژوهندگان عرب به نقش به‌سزای هزار و یک‌شب پرداخته که ذیلاً چند نمونه از آن را ذکر می‌کنیم.

رشید بن شنب، یکی از محققان تئاتر عرب، معتقد است[۷] که ماجراجویی‌ها و حوادث شگفت‌انگیز و غیر طبیعی «هزار و یک‌شب»، نخستین جرقهٔ تئاتر به شیوهٔ اروپایی در میان اعراب بود. چنانکه محقق دیگری با عنوان سعید ابوالنقه[۸] تأکید می‌کند که «هزار و یک‌شب» حاوی تئاتر در نطفه است و پرسش و پاسخ به‌صورت مکالمه در آن فراوان یافت می‌شود و قصه‌هایی چون «قوة‌القلوب» دارای ساختار نمایشی هستند. گویا پس از آشنایی با تئاتر، و از قرن هفده به‌بعد، اعراب خیال‌هایشان را در

«هزار و یک‌شب» یافتند: جزئیات چشم‌گیر و رنگارنگ «هزار و یک‌شب» می‌توانست مردم بیگانه با تئاتر را جذب کند و از سوی دیگر نویسنده می‌توانست امکان مقایسه‌ای میان وضع موجود و اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر هارون‌الرشید فراهم آورد و از اوضاع نابسامان فعلی گلایه کند؛ هم‌چنین قصه‌های این کتاب قابلیت داشتند که با شیوه‌های نمایشی شرقی آمیخته شوند و طنز و لودگی و بداهه‌کاری نمایش‌های خنده‌آور را با شیوه‌های اجرایی نقالی و حتی تعزیه بیامیزند. نتیجه اینکه، اعراب کم‌کم به «هزار و یک‌شب» جدی نگریستند و در واقع آنها میراث‌دار کتابی شدند که پس از سال‌ها سیر و سفر در عصر هارون‌الرشید و به‌واسطهٔ او، نظم یافت و مکتوب شد. پس اعراب این کتاب را به‌همراه رمان‌های پهلوانی و داستان‌ها و اشعار عاشقانهٔ کهن، به‌عنوان ادب عرب نام بردند و بر روی آن داستان‌ها و بعدتر نمایشنامه‌هایی استوار کردند. یافتن فهرست دقیق این داستان‌ها و نمایشنامه‌ها خود می‌تواند موضوع بحث و تحقیقی دیگر باشد. اما برخی از این آثار تا آنجا که نگارنده یافته است عبارتند از:

۱ـ **مارون النقاش** (۱۸۵۵-۱۸۱۷) از قصهٔ «ابوالحسن» یا «فتنهٔ بیدار»، برای نوشتن نمایشنامهٔ بزرگ خود، «ابوالحسن المغفل» الهام گرفت.

۲ـ **خلیل القبانی** (۱۹۰۲-۱۸۳۳)، نمایشنامهٔ روایت «هارون‌الرشید، مع الامیر الغانم» را به صحنه برد و آشوب به‌پا کرد.

۳ـ **توفیق‌الحکیم**، مضمون حکایت شهرزاد را در سال ۱۹۳۶، به‌صورتی کنایی به نمایشنامه درآورد، اما همه‌جا با انتقاد روبه‌رو شده زیرا وی از شهرزاد زنی پست و دنیوی ساخته بود. اما چند سال بعد او در قصه‌ای با عنوان «شهرزاد و شهریار العصر» از شهرزاد اعادهٔ حیثیت نمود و شهرزاد را مظهر حکمت شرقی قلمداد کرد و او را در برابر شهریار عصر یعنی هیتلر نهاد.

۴ـ **پل آدام**، از روی قصهٔ «خفتهٔ بیدار»، قصهٔ «اگر شاه بودم» را نگاشت.

۵ـ **خانم عروسیه النلوتی**، از اهالی تونس، در داستانش موسوم به «الوجه‌الاخبار من الوثیقه» در سال ۱۹۷۵، به بن‌مایهٔ شهرزاد و شهریار روی آورد تا روابط مختل و پریشان میان زن و مرد را به کمک آن توجیه کند. در نظر او شهریار با قتل زنان، ناتوانی جنسی خود را جبران می‌کند.

۶ـ **نجیب محفوظ**، در کتاب «شب‌های هزار شب»، در سال ۱۹۸۲، از روش قصه در قصه استفاده می‌کند و شخصیت‌های «هزار و یک‌شب» را به‌کار می‌گیرد.

۷ـ نویسندهٔ سوری، **هانی‌الواهب**، رمان خود با عنوان «هزار و دو شب» را در سال ۱۹۷۷ به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد و در آن جنگ ژوئن ۱۹۶۷ را به حوادث «هزار و یک‌شب» پیوند می‌زند، چنانکه او معتقد است که دنیای «هزار و یک‌شب» یا شکست اعراب در این جنگ به نقطهٔ پایان رسید و روزگار هزار و دومین شب آغاز شد.

۸ـ **امیر صدقی** در سال ۱۹۲۶، داستان «مملکت عجایب» را از روی «خفتهٔ بیدار»، نوشت.

۹ـ **طه حسین**، با همکاری توفیق‌الحکیم، کتاب «دلکش القصر المسحور» را نوشت و در آن از شهرزاد، زنی ستودنی ساخت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

1. Mia Gerhardt
2. Britavnica: Printed by Great Britain, Chicago, London, 1957.
3. International Encyclopedia. Unitedstad of America - by: American book Star tord New York.

۴ و ۵. مکی، ابراهیم: شناخت عوامل نمایش. انتشارات سروش، چاپ اول، تهران ۱۳۶۶.

۶. هزار و یک‌شب - ترجمه و تصحیح عبدالعلی طسوحی تبریزی - انتشارات

۷ و ۸. ستاری، جلال: نمایش در شرق. انتشارات مرکز هنرهای نمایشی، چاپ اول، تهران ۱۳۶۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی