بررسی تأثیر هزارویک‌شب بر پیشگامان هنر نمایش نوین عربی

غلامعباس رضایی هفتادر*
دانشیار دانشگاه تهران
زینب قاسمی اصل
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

چکیده
با توجه به تأثیرگذاری شگرف هزارویک‌شب بر عرصه‌های مختلف ادبی و فرهنگی ملل جهان، این پژوهش با هدف بررسی نقش هزارویک‌شب در شکوفایی نمایش نوین عربی، نزد پیشگامان این هنر صورت گرفت. بدین‌منظور پس از بررسی ریشه‌ها و خاستگاه‌های نمایش و شکل‌های مختلف هنرهای دراماتیک در کشورهای عربی، به معرفی هزارویک‌شب و قابلیت‌های نمایشی آن پرداخته شد. همزمان با شکل‌گیری تئاتر نوین عربی و پایه‌ریزی آن توسط نمایشنامه‌نویسان بزرگ عرب، موج تازه‌ای از تأثیرگذاری هزارویک‌شب بر ادبیات عربی و این‌بار در عرصه‌ی هنر نمایش به‌وجود آمد که بررسی و معرفی مهم‌ترین نمایشنامه‌هایی که براساس این کتاب نوشته شده‌اند، بخش بعدی این پژوهش را تشکیل می‌دهد. دستاورد این تحقیق اثبات قابلیت‌های نمایشی هزارویک‌شب از طریق بررسی نمونه‌ها و همچنین معرفی موج تأثیرپذیری نویسندگان عرب در دوره‌ی شکوفایی نمایش از نیمه‌ی قرن نوزدهم به‌بعد، نزد آنان است و بدین‌صورت ثابت می‌کند که توجه پیشتازان عرصه‌ی نمایش عربی و پایه‌گذاران آن، بیش از ادبیات اروپا به میراث تاریخی ادبیات عربی به‌طور عام و هزارویک‌شب به‌طور خاص بوده است.

واژگان کلیدی: *نمایش عربی، هزارویک‌شب، تأثیرپذیری و اقتباس.*

---

*.E-mail: ghrezaee@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۶/۱۱؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۸/۲۵.

مقدمه

افراد زیادی بر این باورند که تئاتر عرب، به‌صورت کامل از اروپا وارد شده است و در آغاز پیدایش یعنی در نیمه‌ی قرن نوزدهم، محدود و منحصر به اقتباس‌هایی از شکسپیر (William Shakeespeare)، کورنی (Pierre Corneille)، راسین (Jean Racine) و مولیر (Jean-Baptiste Moliere) بوده است، اما این عقیده نادرست است. پیشتازان تئاتر عرب که دل مشغولی اصلی شان، سرگرم ساختن مردم و بومی‌کردن این هنر بود از آغاز به آنان نمایش هایی مأنوس، عرضه داشتند که با ذوق و علایق شان سازگار و موافق بود و موضوع این نمایش ها را نه فقط از آثار خارجی بلکه از فرهنگ عامه و ادبیات عرب اقتباس می‌کردند و از این لحاظ هزارو یک شب بهترین منبع الهام برای آنان بود (ستاری، ۱۳۷۹، ۵۵).

درباره‌ی نمایش عربی، پیدایش و روند تکامل آن تاکنون چند پژوهش در ایران انجام شده است که مهم ترین آنها عبارتند از:

۱- **پیش درآمدی به شناخت هنرهای نمایشی در مصر**، فرهاد ناظر زاده کرمانی

۲- **جستارهایی در عالم نمایش معاصر عرب**، احمد جولائی

۳- **نمایش در ادبیات معاصر عرب (نمایش عربی)**، رسول تقوی

آنچه در این کتاب‌ها بررسی شده، محدود به پیشینه‌ی نمایش و تقسیم‌بندی انواع نمایشنامه‌های عربی و نویسندگان آنهاست و تاکنون پژوهش مستقلی درباره‌ی تأثیر هزارویک‌شب بر نمایشنامه‌نویسی عربی انجام نشده، این پژوهش در صدد است این مهم را به انجام برساند. هزار و یک شب و دنیای رنگارنگِ داستان‌های آن، از زمان ترجمه‌ی آن به زبان عربی همواره از عناصر فرهنگی تاثیرگذار جامعه‌ی عربی محسوب می‌شده است. چه در قرون وسطی‌که همدم شب نشینی‌ها و موضوع و دستمایه‌ی نمایش‌های سنتی مردمان پارسی‌گوی و همچنین عرب زبان بوده و چه در دوره کنونی که در فنون مختلفی مثل تئاتر، سینما، انیمیشن و ... جلوه کرده است.

از زمان ترجمه‌ی هزار و یک شب به زبان فرانسه در سال ۱۷۱۷م، توسط آنتوان گالان، این کتاب در عرصه‌های مختلف فرهنگی غرب وجهان تاثیر شگرفی گذاشته

و جلوه های این تاثیر بر موسیقی و هنر پاپ تا توریسم و آرایش و تبلیغات تجاری و کارتون های سینمایی و حتی سبک رئالیسم جادوییِ داستان نویسانِ آمریکای لاتین، چون بورجس (Jorge Luis Borges)، مارکز (Gabriel García Márquez) و دیگر نویسندگان پست مدرن، مشهود است (اقلیدی، ۱۳۸۶، ۹).

آنچه در این تحقیق مدنظر است پاسخ به این پرسش هاست ۱) آیا هزار و یک شب دارای قابلیت های نمایشی است یا نه؟ ۲) چه نویسندگانی در دوره ی پایه ریزی تئاتر عربی از آن تاثیر پذیرفته و چه نمایشنامه هایی بر مبنای آن نوشته اند؟

پیشینه‌ی آشنایی تازیان با هنر نمایش

سرزمین‌های عربی که گستره‌ی جغرافیایی وسیعی ازشمال آفریقا وجنوب آسیا را در بر می‌گیرد، درعرصه‌ی هنر تئاتر تا حد زیادی مدیون مصریان اند. تمدن مصر از دوره‌ی باستان تاکنون همواره مهد افسانه ها و هنرها و پس از عربی شدن مصر، مهد ادبیات عربی و محور شکوفایی آن بوده است و مطابق پژوهش‌های تاریخی آنان از پیشگامان بشریت در هنر نمایش بوده‌اند. جایگاه پر اهمیت و استراتژیک مصر در دوره ی باستان، قرون وسطی و همچنین دورهٔ معاصر در پایه ریزی و شکوفایی هنر نمایش ما را ناگزیر می‌سازد که برای رسیدن به نتیجه ی مطلوب روند تاریخی این هنر را در مصر بررسی نماییم.

اساطیر و خدایان مصری از دوره های پیش از میلاد، همواره خمیرمایه و عنصر اصلی داستان ها و ادبیات قدیم را تشکیل می‌داده اند و حتی برخی نویسندگان معتقدند که تئاتر و هنر نمایش، از مصر به یونان و دیگر مناطق جهان صادر شده است و تئاتر امروز ریشه در آن دارد.

تقریباً می‌توان گفت که تئاتر برای نخستین بار در میان مصریان باستان به وجود آمد، سپس یونانیان از آنان اقتباس نموده و آن را در سرودهای دینی خودشان که توسط گروهی از مردم به طور دسته جمعی خوانده می‌شد گنجاندند.مصریان بعدها درجشنهایی که به هنگام کشاورزی برپا می‌شد از نمایش سود جستند (خفاجی، ۱۹۸۴، ۱۰۰).

پنج هزار سال قبل در مصر کهن، برای بازی‌های مذهبی و مراسم تاج گذاری شاهان، نمایشنامه هایی نوشته و اجرا می‌شده است که متن برخی از این نوشته ها در مقبره های مصری پیدا شده و به وسیله‌ی ادبیات دوره‌ی میخی، نمایش مذهبی «مرگ و رستاخیز » (بعل خدای بابلی ها) به ما رسیده است. این بازیها، تئاتر به معنای امروزی نبود ولی تئاتر با عظمت امروز، زاییدهی همان بازی هاست (جنتی عطایی، ۱۳۳۷، ۵). خدایان مصری و افسانه های پیرامون آن ها بخش بزرگی از اعتقادات مذهبی مردم آن دوره را تشکیل داده و در آیین های مختلف اجتماعی، مذهبی و عقیدتی آنان رسوخ کرده بود. جمشید ملک پور درکتاب «*گزیده ای از تاریخ نمایش جهان*» نخستین متن نمایشی مکتوب بشریت را متعلق به مصریان می‌داند:

اولین متن نمایشی ثبت شده درجهان را متعلق به مصر باستان می‌دانند که به نام «متون اهرامی» معروف شده اند و قدمت آنها به سه هزار سال قبل از میلاد مسیح می‌رسد. این متون که بر دیواره های داخلی معابد نوشته شده است، راجع به رستاخیز مردگان است. متون فوق را از آن جهت نمایشی می‌خوانند که حاوی دستورات صحنه هستند و حتی گفتارهای اشخاص نیز جداگانه و به روش نمایشی نوشته شده است(ملک پور، ۱۳۶۴، ۶).

این نمایش واره ها یا اسطوره ها که گونه ی اولیهی هنر نمایش نزد مصریان و بلکه بشریت به شمار می‌رود، در آن دوره از نظر ساختار و عناصر نمایشی تفاوت بسیار زیادی با نمایش به معنای کنونی داشته، اما علیرغم عدم استقلال به عنوان یک فن هنری خاص در دوران قدیم، خاستگاه این هنر به شمار می‌رود. در دوره جاهلی «سمرات » یا شب نشینی بارزترین مجالسی به شمار می رفت که در آن ها می‌توان به وجود نوعی هنر« نقالی» اذعان کرد. در این شب نشینی ها غالباً داستان های قدیمی که به صورت شفاهی و سینه به سینه از اجداد و نیاکان به ارث رسیده بود و همچنین قصاید شاعران بزرگ آن دوره در این مجالس خوانده می‌شد. در دوره‌ی اسلامی عناصر نمایشی در محافل بزم و شادی در دربار خلفا و از سوی دیگر گونه‌ای از هنرهای نمایشی در میان مردم رایج بود که مجالس شوخ طبعان و نکته پردازان و همچنین داستان سرایان و مقلدان از آن جمله‌اند .

در اوایل قرن دوم هجری، شاهد نوع پیشرفته‌ای از مجالس شوخ طبعان و نکته پردازان هستیم، گرچه هدف نخستین این مجالس خنداندن مردم بود، اما ورای این هدف، انتقاد واعتراض به اوضاع سیاسی و اجتماعی و فرهنگی حاکم در دوره ی خلافت امین، مامون و معتصم را می توان به خوبی حس کرد (تقوی، ۱۳۸۲، ۲۸).

در آستانه‌ی قرن چهارم هجری، این مجالس و هنر داستان سرایی و تقلید، میان تازیان پیشرفت زیادی کرد و بازیگران قابلی در این گونه مجالس هنر خود را در معرض نمایش قرار می‌دادند. از بازیگران و مقلدان معروف آن دوره شخصی به نام «ابوالورد» بوده که ثعالبی در باره ی او می‌نویسد: شخصی به نام «ابوالورد»که در شوخ طبعی و فن تقلید از نوادر زمان خود بود و نزد وزیر مهلبی خدمت می‌کرد، از اخلاق و رفتار و زبان مردم آنگونه تقلید می‌کرد که بیننده و شنونده را شگفت زده می‌ساخت (ثعالبی، ۱۹۷۹، ۳۷۷).

اما در قرن پنجم و ششم، فن نمایش تکامل بیشتری یافت و داستان سرایان در زمینه‌ی عناصر سازنده‌ی صحنه‌ی نمایش، آرایش بازیگران و گریم و همچنین استفاده از ترفندهای خاص برای واقعی جلوه دادن کار خویش دست به ابتکارات تازه ای زدند. آنها به جای سکوی چوبی از یک جایگاه با پوشش و تزیین رنگارنگ ومتنوع استفاده می‌کردند. همچنین روغن و زیره را برای زرد کردن صورت به کار برده و برای گریاندن خود ماده ای را بو می‌کردند تا اشک از چشمشان جاری شود(ابن جوزی، ۱۹۷۱، ۲۷).در قرون بعد تا دوره شکوفایی هنر نمایش در قرن نوزدهم اشکال مختلفی از هنر نمایش در مناطق مختلف عربی رواج داشت که عموماً مورد اقبال طبقه عامه قرار می‌گرفت.

هرچند مسلمانانِ آفریقا و آسیا برای شناخت تئاتری که در اروپا هست، تا نیمه ی قرن نوزدهم انتظار کشیدند اما از دوران قرون وسطی می‌توانستند شاهد نمایشهایی گاهی شاد وگاه جدی باشند که مردم پسندترینشان عبارت بوده از عروسک بازی(Marionnette)، لال بازی (Mimes)ونمایش های روستایی مثل «آتش افروز» (بن شنب، ۱۳۶۷، ۴۶).

شکل‌های قدیمی نمایش نزد تازیان

حکواتی‌ها (Hakavatis)

در قلمرو کشورهای خاور میانه، شعر خوان هایی وجود داشته اند که دربارهی افتخارات قومی و ملی دیار خود شعرهایی سروده و یا می خوانده اند، موضوع این اشعار در دورهی پیش از اسلام، بیشتر افتخار به شجاعت های قهرمانان قبیله ی عشق و... بود و پس از گسترش اسلام مضامین دینی و حماسه های مذهبی را نیز شامل گردیده است(ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۵، ۹). دراین مجالس، سرودهای تازیان بدوی که سرشار از افتخاری ملی و قومی و یا نمایشگر شکارها و جنگ ها بودند توسط هنرمندان حرفه ای که راوی خوانده می‌شدند در برابر تماشاگران نقل می‌گردید.

محبظین یا روحوضی (Mohabbazin)

محبظین به نمایش های کمدی که به طور غالب در منازل اغنیا و بزرگان جامعه ی مصر اجرا می‌شده است، اطلاق می‌شود. این نمایش های خنده دار در مراسم شادی مثل عروسی ها و اعیاد توسط گروه های نمایشی اجرا می شد و معمولاً در برگیرنده موضوعات سیاسی و اجتماعی بود. این گونه نمایش های شادی آور در بیشتر کشورهای عرب زبان رایج بوده است و«رقص های شگفت کارانه » (Grotesque Dances) همراه با روایتگری داستان های خنده آور و نمایش های کمدی را در برداشته است. این نمایش واره ها در بیشتر برزن های شهری و روستایی در جشنها و محفل های خصوصی اجرا می شده است (جولائی،۱۳۷۷، ۴۶).

هزار و یک شب

مجموعه ی افسانه های هزار و یک شب که از چهار خاستگاه ایرانی، عربی، هندی و یونانی بهره مند است همواره و در ادوار مختلف تاریخی مورد توجه مردم به طور عام و هنرمندان هر عصر به طور خاص قرار داشته است. بسیاری از مردم، مجالس و شب نشینی های خود را با حکایات دلنشین آن می‌آراستند و از اقیانوس هزار و یک شب

شهرزاد توشه می‌گرفتند. در منابع تاریخی مدارکی دال بر بهره گیری از جنبه های دراماتیک این کتاب میان عرب ها وجود دارد. ساختار خاص هزار و یک شب، دیالوگ های موجود میان شخصیت ها و فرم نمایشی روایت کتاب، باعث شد تا تازیان از جنبهی هنرهای نمایشی نیز به آن توجه کرده و داستان های آن را به عنوان نمایشنامه اجرا کنند.

راویان یا داستان گویانِ نمایشگر، از داستان ها و افسانه های هزار و یک شب بهره‌های فراوانی می‌بردند. این داستان ها بنا به نظر پژوهشگران به شیوه ای تدوین شده‌اند که به اصطلاح «بر خوانی» شوند. یعنی در برابر تماشاگران به شیوهی شگردها و سبک های نمایشگرانه روایت گردند (همان، ۱۸).

مقامات (Maqamat)

مقامات در اصل مجموعه های ادبی اند که در قرن چهارم هجری توسط همدانی و حریری نوشته شده و اتفاقاً نویسندگان مقامات از تالیف آن ها اهداف نمایشی نداشته اند، اما دیالوگ های موجود در متن مقامات و شوخی و مطایبه های کوتاهی که در دل آنها جای دارد و قاعده و ساختار شان را تشکیل می‌دهد، مقامات را برای اجرای نمایش مناسب می‌ساخت. چنانچه در دوره ی معاصر نیز برخی نمایشنامه نویسان مقامات را منبع الهام خویش قرار داده و نمایش هایی برپایه ی آنها نوشته اند.

مقامه دربردارنده ی شماری از ساخت مایه های نمایشی مانند شخصیت، موقعیت، طرح داستانی، گفتا شنود و بن اندیشه است، راویان عرب مقامه ها را «برخوانی» می‌کرده اند و به این ترتیب مقامه خوانی نیز شکل دیگری از داستان گویی های نمایش واره بوده است (همان، ۱۹).

تعزیه

این نوع نمایش از قدیم همراه با موسیقی خاص و دکورهای ویژه‌ی خویش در مساجد و تماشاخانه‌ها اجرا می‌شده است. البته به دلیل اینکه تعزیه مخصوص گروههای شیعه بوده است رواج کمتری در سرزمین های عربی داشته، اما در مناطقی

که شیعیان زندگی می‌کرده اند، مهم ترین نوع نمایش های مذهبی محسوب می‌شده است.

تعزیه به‌زعم بسیاری از محققان، بی‌آنکه برداشتی از گونه‌های مختلف نمایش غربی باشد، اصیل‌ترین و قدیمی‌ترین صورت نمایشی مسلمانان و به‌ویژه مذهب تشیع به‌شمار می‌آید. عمر دسوقی می‌گوید که شیعیان در مصر نمایش تکامل‌یافته‌ای را در گرامی‌داشت یاد امام حسین علیه‌السلام و یارانش برپا می‌داشتند (تقوی، ۱۳۸۲، ۴۲).

خیال الظل (سایه بازی -Khayal al dill)

در این‌گونه‌ی نمایش، عروسک گردان، سایهی عروسک های متحرک از جنس مقوا یا پوست را به وسیلهی رشته های نخ ، با استفاده از نور چراغی از پشت بر پارچه ای نازک و سفید می‌انداخت و متن گفتگوی نمایش را نیز خود به تنهایی با تغییر صوت و آهنگ و گاه با همکاری دیگران به اجرا در می‌آورد.کتاب «طیف الخیال» نوشتهی محمد بن دانیال موصلی، قدیمی ترین متن مربوط به سایه بازی است که در قرن ششم هجری تالیف شده است و شامل سه نمایشنامه به نظم و نثر است. هنر سایه بازی با نفوذ ترک ها در مصر گسترش زیادی پیدا کرد، چرا که ترک ها در این فن مهارت زیادی داشتند و هنر خود را به سرزمین های دیگر منتقل نمودند.

ارائوز (قراگوز -Ara-uz)

همزمان با نمایش «خیال الظل» هنر نمایشی دیگری میان مردم وجود داشت که «قراگوز» نامیده می‌شد. اصل ترکی این کلمه دلالت بر این دارد که این فن پیش از ورود به مصر در ترکیه رواج داشته است. این هنر در اواخر دوره مملوکیان در مصر رواج داشته و بوسیلهی عروسک های چوبی یا گچی متحرک اجرا می‌شده است. رشته های نخ که عروسک بوسیله‌ی آنها حرکت داده می‌شده با گفته های عروسک گردان قراگوز هماهنگ بوده و به مقتضای موقعیت های مختلف آن را به حرکت در می‌آورده است (نصار، ۱۹۹۹، ۳۵۳).

آغاز هنر نمایش به شیوه‌ی نوین در کشورهای عربی

حمله‌ی ناپلئون بناپارت در سال ۱۷۹۸م به مصر نقطه ی عطفی در هنر نمایش عربی به شمار می‌رود. آشنایی مصریان با فنون غربی و شکل نوین هنر تئاتر از پیامدهای فرهنگی این حمله بود.

در دوره ی کوتاه اشغال مصر، نخستین تماشاخانه ی مصر به نام تئاتر «الجمهوریه والفنون» به دست ژنرال «منو» فرانسوی بنا گردید. اگر چه مصر در دوران اشغال و بعد از آن شاهد اجرای نمایش های اروپایی در قاهره بود، اما این شرایط در آن مقطع زمانی منجر به پیدایش هنر نمایشنامه نویسی عربی نشد و هنوز هم از تئاتر نوین عربی نشانه ای نمی‌بینیم.

بدین ترتیب از سال ۱۷۹۸ تا نیمه های قرن نوزدهم میلادی که مارون نقاش،بنیان گذار هنر نمایش عربی، نمایشنامه ی «البخیل» اثر مولیر را به روی صحنه برد، تئاتر عربی شاهد اجرای نمایشنامه ای عربی نبود، اما طی این مدت مراحل مختلفی را در جهت تکامل پشت سر نهاد. تا سال ۱۸۶۵ نمی توان شکل کاملی از نمایش در سرزمین های عربی زبان که در آن هنگام همگی به صورت مستعمره یا تحت الحمایهی عثمانی، انگلیس و فرانسه بودند مشاهده کرد.

اولین نمایشنامه ها به شعر نوشته می‌شد، پیشگامان هنر نمایش عربی آثار خود را به تقلید از نمایشنامه نویسان قدیم یونان و روم باستان و نویسندگان مکتب کلاسیک فرانسه به شعر می‌نوشتند زیرا طبق اعتقادات حاکم بر جهان عرب، شعر پایه ی ادبیات شمرده می‌شد و دیگر انواع ادبی قابل مقایسه با شعر نبودند. این مساله انگیزهی نمایشنامه نویسان را برای نوشتن آثار منظوم تقویت می‌کرد، اما حاکمیت قوه ی خیال بر شعر آن را از زندگی عربی و واقعیت های آن دور می‌ساخت و همین عامل سرانجام موجب تدوین نمایشنامه ها به شکل نثر گردید.

یکی دیگر از اتفاقاتی که باعث تکامل و گسترش هنر نمایش عربی معاصر به شمار می‌رود، اقدام عباس دوم ،خدیو مصر، بود که در اوایل قرن بیستم فردی به نام« جورج ابیض »را برای یادگیری هنرهای نمایشی به فرانسه فرستاد. این اقدام کمک شایانی به رشد سریع و تکامل هنر تئاتر در سرزمین های عربی کرد و باعث پایه گذاری هنر نوین تئاتر گردید.

با تداوم پیشرفت هنر نمایش و واقعیت گرایی آن و همین طور ظهور درامِ نوین، نثر به‌تدریج بر شعر فائق آمد و اکنون کمتر ادیب بزرگی را می‌توان یافت که نمایشنامه‌های خود را به شعر بنویسد. در ادب عربی احمد شوقی، احمد زکی ابوشادی، احمد علی باکثیر و عزیز اباظه نمایشنامه هایی به شعر تالیف کرده اند (خفاجی، ۱۹۸۴، ۱۰۴).

هزارویک‌شب، جنبه‌های نمایشیِ داستان‌های آن و تأثیرگذاری بر تئاتر عربی

هزارویک‌شب با تکیه بر بانوی قصه‌گوی محبوب خویش که نزد اکثر ملت‌های جهان شناخته شده است. در دوره‌های زمانی گوناگون، تأثیرات زیادی بر فنون ادبی مختلف گذاشته است. هزارویک‌شب و دنیای رنگارنگ آن، داستان شهرزاد، بانوی بزرگ زاده‌ای است که با فداکاری برای نجات جان بی‌گناهان و رهایی مردمان از خونریزی‌های شهریار، داوطلبانه خواستار ورود به این عرصه‌ی نابرابر می‌شود، اما او برای این مبارزه سلاحی کارسازتر از تیغ برنده‌ی شمشیر شهریار در اختیار دارد و آن جادوی داستان‌های خیالی و افسانه‌های شگفت‌انگیز است. سرانجام تلاش شهرزاد و سحر کلامش موثر می‌افتد و شهریار به امید شنیدن ادامه‌ی داستان‌های شهرزاد هر روز مرگ او را به تاخیر می افکند و این گونه دنیای خیال انگیز هزار و یک شب شکل می‌گیرد. بنابراین هزار و یک شب که در گذر نسلها و فرهنگ های مختلف به‌دست ما رسیده، کتابی یکپارچه وحاصل تلاش یک ملت به تنهایی نیست، بلکه در طی قرون متمادی و باگذر ازسرزمین های مختلف، شکل کنونی خویش را یافته است و مردمانِ اهل هر فرهنگی به اقتضای خویش، بخش هایی را بدان افزوده‌اند.

زمینه‌ی این اثر آنقدر وسیع بود که هرکس توانست داستانی در آن بگنجاند، در این چارچوب و قالب وسیع، داستان هایی گوناگون از ادوار مختلف و شاید از تمامی تمدن های قدیم راه یافته وجاگرفته است (Molan,1988,6).

عبدالواحد شریفی در مقاله‌ی خویش تحت عنوان «***الف لیله و لیله، الاصول و التطور***» مراحل تکمیل و شکل گیری هزار و یک شب تا دوره‌ی معاصر را به پنج مرحله تقسیم می‌کند: ۱- هزار افسان ایرانی ۲- ترجمهی آن به زبان عربی در قرن

سوم هجری ۳- روایتی از آن به زبان فارسی که فقط چارچوب اصلی و چند داستان از کتاب اصلی باقی مانده بود. ۴- هزار و یک شبِ دوره ی فاطمیان ۵-ترجمه ی آن به زبان فرانسه توسط آنتوان گالان در سال۱۷۱۷م (شریفی، ۱۳۷۹، ۲۰۰). سرانجام نخستین بار در سال ۱۸۱۴ میلادی نخستین بار هزار و یک شب به زیور طبع آراسته شد، که اولین چاپ های این کتاب گرانسنگ به ترتیب تاریخ انتشاربه شرح زیر است:

۱- چاپ اول کلکته در سالهای ۱۸۱۸-۱۸۱۴م. ۲- چاپ برسلاو در سالهای ۱۸۴۳-۱۸۲۴م. ۳- چاپ دوم کلکته در سالهای ۱۸۴۲-۱۸۳۹م. ۴- چاپ بولاق مصر در سال۱۲۵۱هجری قمری صورت گرفت (Moussa,1998:39) .

برخی از ترجمه های هزار ویک شب که پس از ترجمهٔ ی گالان در اروپا صورت گرفته، به ترتیب تاریخ انتشار به شرح زیر است:

۱- ترجمه‌ی جاناتان اسکات به زبان انگلیسی برمبنای ترجمه‌ی گالان در سال ۱۸۱۱ م. ۲- ترجمه‌ی ماکسیمیلیان هابیش به زبان آلمانی برمبنای دست‌نویسی تونسی در سال ۱۸۲۵م. ۳- ترجمه‌ی ناقص گوستاو ویل به زبان آلمانی برمبنای چاپ بولاق در سال‌های ۱۸۳۷ تا ۱۸۴۱م. ۴- ترجمه‌ی ناقص هنری تورنس به زبان انگلیسی برمبنای چاپ دوم کلکته در سال ۱۸۳۸م. ۵- ترجمه‌ی ادوارد ویلیام لین به زبان انگلیسی برمبنای چاپ بولاق در سالهای ۱۸۳۸ تا ۱۸۴۲م. ۶- ترجمه‌ی جان پاین به زبان انگلیسی برمبنای چاپ دوم کلکته در سال ۱۸۸۲ تا ۱۸۸۴ م. ۷- ترجمه‌ی سر ریچارد فرانسیس برتون به زبان انگلیسی برمبنای چاپ دوم کلکته در سال ۱۸۸۵ م. ۸- ترجمه‌ی ژوزف چالز ماردروس به زبان فرانسه برمبنای چاپ بولاق در سال‌های ۱۸۹۹ تا ۱۹۰۴م. ۹- ترجمه‌ی اینو لیتمان به زبان آلمانی برمبنای چاپ دوم کلکته در سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۸ م. ۱۰- ترجمه‌ی گروهی به سرپرستی فرانچسکو گابریلی به زبان ایتالیایی برمبنای چاپ بولاق و مطابقه با چاپ دوم کلکته در سال ۱۹۴۸م. ۱۱- ترجمه‌ی م.ا. سالیر به زبان روسی در سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۳م. ۱۲- ترجمه‌ی حسین هدّاوی به زبان انگلیسی در سال ۱۹۹۰م (Hile,1979,17).

ورود هزار و یک شب به اروپا با استقبال بی نظیر اهل ادب غربی رو برو شد، *الف لیله و لیله* که در سرزمین مادری خویش، صرفاً با عنوان یک کتاب قصهی قدیمی مطرح بود و حتی در مواردی با مخالفت های شدید گروه های مذهبی رو برو می‌شد، شروع به فتح دنیای فرهنگ غرب نمود، واکثر ادیبان غربی از قرن هیجدهم تا کنون هرکدام به نوعی از هزارو یک شب تاثیر پذیرفته و از خرمن افسانه های آن، خوشه ای چیده اند که اینجا به مهم‌ترین آنها اشاره می شود:

۱-رابرت لوئیز استیونس نویسنده ی اسکاتلندی در نگارش شبهای عربی جدید، از سبک هزار و یک شب تقلید کرده است (موسوی، ۱۹۸۶، ۴۷). ۲- خورخه لوییس بورخس نویسنده ی آرژانتینی در آثار خود، متأثر از هزار ویک شب است. ۳- ادگار آلن پو نویسنده‌ی آمریکایی در داستان کوتاه هزار و یک شب و دومین قصهٔ ی شهرزاد. ۴- چارلز دیکنز نویسنده‌ی انگلیسی در سرود کریسمس و ایام دشوار. ۵- جمیز جویس نویسنده‌ی ایرلندی در یولیس. ۶- مارسل پروست نویسندهی فرانسوی در کتاب در جستجوی زمان از دست رفته. ۷-ولتر نویسنده ی فرانسوی مدعی بود که چهارده بار هزار و یک شب را خوانده است. وی در برخی از داستان هایش از هزار و یک شب الهام گرفته است (Caracciolo,1988,76) . ۸- لرد بایرون شاعر انگلیسی در بعضی اشعار خود به ویژه دون ژوان. ۹- جان بارث، رمان نویس آمریکایی. او می‌نویسد: مستعدترین، شیرین زبان ترین، ماندگارترین و امید بخش ترین تصویری که از یک قصّه گو در ذهن من است، تصویر شهرزاد است (فلچر، ۱۳۷۸، ۱۹۹). ۱۰-گابریل گارسیا مارکز نویسندهی سرشناس کلمبیایی که می توان او را سردمدار داستان های رئالیسم جادویی دانست. تأثیر هزار و یک شب را می‌توان در آثار او به وضوح یافت.

پس از معرفی هزار و یک شب به بررسی قابلیت های نمایشی هزار و یک‌شب می‌پردازیم، بدین منظور، ابتدا به تعریف درام و ظرفیت های نمایشی و وجوه آن در هزار و یک شب اشاره کرده و سپس تاثیر آن را بر پیشتازان درام عربی بررسی می‌کنیم.

واژه‌ی نمایش (Drama) در زبان یونانی به معنای «کنش» (Action) است. نمایش کنش تقلیدی است، کنشی برای تقلید و بازنمایی رفتاربشر. عنصری که نمایش

را می سازد، دقیقاً بیرون و فراسوی واژه ها قرار دارد و عبارت ازکنش یا عملکردی است که اندیشه و مفهوم مورد نظر پدیدآورندهی اثر را تحقق می بخشند (اسلین، ۱۳۸۲، ۱۵). پس از مشخص شدن معنای نمایش یا درام به بررسی معنای «ظرفیت یا ساختار نمایشی» می‌پردازیم:

منظور از ظرفیت نمایشی، توان یا امکان بالقوه تبدیل شدن اثری از نظر محتوا و شکل به نمایش است. اصولاً یک جریان به صورت واقعه‌ای طبیعی در جهان خارج و یا در ذهن به عنوان تجربه‌ای در زندگی انسان شکل می‌گیرد (خبری، ۱۳۸۷، ۸۶). پس برای مطالعه یک اثر از نظر ساختار نمایشی باید به ویژگی ها و شکل درام پرداخت به این صورت که آیا اجزای تشکیل دهندهٔ ی یک اثر به گونه ای درکنار هم قرار گرفته اند که قابلیت اجرا داشته باشند یاخیر؟. در اینجا باید به نکته ای اساسی اشاره کنیم، و آن اینکه مهم ترین ویژگی یک اثر که آن را مهیای اجرا و جذب مخاطب می کند«کشمکش» است.

کشمکش در یک اثر دراماتیک، زمینه ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه ای را به هم پیوند می‌زند و علت وجودی آن لحظات و همچنین اهمیت آن ها را می‌نمایاند (مکی، ۱۳۸۳، ۱۸۸).

وجود کشمکش در یک داستان، نخستین گام برای تبدیل شدن آن به اثری نمایشی، قلمداد می‌شود، طبق نمودار زیر می‌توان با استفاده از کشمکش به عنصر درام دست یافت:

کشمکش ← حرکت ← عمل ← حادثه ← درام (ثمینی، ۱۳۷۹، ۲۴۵).

پس با توجه به تعریف درام و تعریف ساختار یک اثر دراماتیک، مهم ترین اصل برای ایجاد حرکت وعمل در یک اثر نمایشی «کشمکش» است، و اکنون باید به این سوال ها پاسخ دهیم که آیا داستان های هزار و یک شب از چنین ساختاری برخوردارند؟ و عنصر«کشمکش» برای ایجاد حرکت و در نهایت تبدیل به درام در هزارو یک شب موجود است؟ باید بگوییم که داستان اصلی هزار و یک شب یعنی ماجرای شهرزاد و شهریار اصولاً بر پایهی درگیری و تضاد آن ها روایت شده است، شهریار به دنبال انتقام و خونریزی است و شهرزاد بانویی است که به دنبال بازگرداندن آرامش به مردم و جلوگیری از ریخته شدن خون مظلومان به دست شهریار است و همین کشمکشِ

آغازین، انگیزه قصه گویی شهرزاد است، قصه هایی که در آنها هم مقابله ی خیر و شر و تعارض دائمی میان خوبی و بدی، زشتی و زیبـایی، فقـر و غنـا و ... وجـود دارد. نغمـهٔ ثمینی در مقاله ای تحت عنوان «*جنبه‌های دراماتیک هزار ویک شب*» به این بحـث بـه طور مفصل پرداخته است. طبق پژوهش ایشان به طـور کلـی شـش نـوع کـشمکش در تعریف ساختار دراماتیک یک اثرنمایشی وجود دارد که هر شش نـوع کـشمکش هـم در حکایت های مختلف هزار و یک شب وجود دارند:

۱- کشمکش آدمی بر ضد سرنوشت: مانند بخش هایی از داستان «*عجیب و غریب*» که عجیب خواب می بیند که برادرزاده اش او را به خاک سیاه خواهد نشاند، پس برضد تقدیر قیام می کند.

۲- کشمکش آدمی بر ضد جامعه: همچون بخش هایی از داستان «*طلایـه و زینـب*» که طلایه آشکارا با جامعهٔ مردانهی اطرافش می ستیزد و ذره ذره نابود می شود.

۳- کشمکش آدمی بر ضد آدمی: همچون حکایت «ساریه و ابو ایوب» که کنیزی بـه نام ساریه در قطب مخالف سرورش ابو ایوب قرار دارد و به او تن نمی دهد و همـین بـه فاجعه می انجامد.

۴- کشمکش آدمی برضد طبیعت: همچون بخش هایی از حکایت «سندباد بحـری» آنجا که سندباد با طبیعت اطرافش که در قالـب پرنـدگان غـول آسـا، نهنگـان عظـیم و طوفان ها و بادهای دریایی، خودنمایی می‌کند، می‌ستیزد.

۵- کشمکش آدمی برضد خود: البته این نوع کشمکش در کمتر افسانه ای یافت می شود، با این همه حتی این نوع کشمکش را می تـوان در هـزار و یـک شـب بـه صـورت ردیابی ظریف یافت. برای نمونه در حکایت «دختر زیبـا و عفریـت»، دختـری کـه اسـیر عفریت است برای انتقام از خود، همه را به کام می رسـاند و درعـوض انگشترهایـشان را می گیرد. این عمل او به نوعی ضدیت و مبارزه و کشمکش با خود می ماند.

۶- کشمکش جامعه بر ضد جامعه : این نوع کشمکش کمتر در صحنهی تئاتر پدیـد می‌آید و غالباً، کسی از یک سمت به عنـوان نماینـده انتخـاب مـی‌شـود و بـا جامعـه‌ی متخاصم می‌ستیزد. در بخـش هـایی از حکایـت «عجیـب و غریـب» غریـب بـه عنـوان نماینده سپاه مسلمان، با راهزنان که نشان کفر با خود دارند، می‌ستیزد (ثمینـی، ۱۳۸۶، ۸۷). علاوه بـر مـساله‌ی وجـود انـواع کـشمکش در داسـتان هـای هـزار و یـک شـب،

یک ویژگی بسیار مهم دیگر در این کتاب وجود دارد وآن مساله ی وجود راوی است. شهرزاد شاید معروفترین راوی دنیای ادبیات باشد که در گوشه وکنار عالم شناخته شده است و شخصیت و هنر قصه گویی اش همواره توسط بازیگران تئاتر مورد تقلید قرار می‌گیرد.

هزار و یک شب حاوی تئاتر در نطفه است. پرسش و پاسخ به صورت مکالمه در آن فراوان است. بعضی قصه‌ها ساختار نمایشنامه تئاتر دارند. (مثل داستان قوت القلوب وغانم و هارون الرشید)، از این رو نویسندگان سوری و لبنانی و مصری بارها به هزار و یک شب روی می‌آورند، خاصه که ویژگی مردم پسند کتاب، ضامن اقبال مردم به‌کار است. عامل دیگری که مشوق ایشان به اقتباس از این شاهکار جهانی بوده، توفیق بعضی اقتباس های اروپایی از آن قصه هاست، مثل نمایشنامه« اگر شاه بودم » از پل آدام (paul Adam) که از قصه ی «*خفته بیدار*» اقتباس شده است (بن شنب، ۱۳۶۷، ۷۴).

میراث ادبیات داستانی عرب به مثابه ی گنج گرانبهایی بود که داستان سرایان و قصه گویان عرب در ادوار مختلف تاریخی از آنها بهره می‌بردند. در آغاز نهضت نمایشنامه نویسی به شیوه ی نوین در کشورهای عربی، نویسندگان شروع به اقتباس از ادبیات اروپا و نویسندگان شهیر غربی کردند.(مثل نمایشنامه‌ی «*البخیل*» اثر مولیر که توسط مارون نقاش اجرا شد). اما از آن جا که تئاتر، هنری اروپایی و وارداتی بود، نیاز به بومی شدن و هماهنگی با فرهنگ و جامعهی عربی داشت. این مساله پیشتازان هنر نمایش عربی را بر آن داشت تا با بازسازی و تجدید میراث های کهن خویش در قالب نمایش، اقبال عمومی را با این هنر جدید همراه سازند. بدین ترتیب موجی فراگیر بین نمایشنامه نویسان عربی برای نوشتن نمایشنامه هایی بر پایهی تاریخ عرب، حماسه های قدیمی مثل عنتره، کتاب های داستانی قدیمی مثل هزارو یک شب و داستان های قرآن کریم، آغاز گردید.

هیچ کتابِ تخیلی به اندازه ی هزار و یک شب، موافق طبع و پسند و سلیقه‌ی مردم نیست و مجموعه ای غنی تر از هزار و یک شب نمی‌توان یافت که در آن افسانه‌ها و حکایات اخلاقی و طنز آمیز با حوادث شگرف و وقایع تاریخی و حقیقی با این هنرمندی در آمیخته باشد . هیچ کتاب عربی چون آن و بهتر از آن، جلال و

عظمت و درخشش بی مانند تمدن عربی و اسلامی را در بغدادِ خلفای عباسی در عصر هارون الرشید به شکوهمندترین وجه زنده نمی‌کند. این علل و دلایل عمده‌ای است که نخستین نمایشنامه نویسان عرب را واداشت تا موضوع آثار خویش را از هزار و یک شب اخذ و استخراج کنند و بعضی از مشهورترین قصه های آن کتاب را به صحنه بیاورند، از قبیل «*ابوالحسن یا خفته ی بیدار*»، «*هارون الرشید و انیس الجلیس*» و«*خلیفه ی ماهیگیر*» که قهرمان اصلی آن هارون الرشید است (ستاری، ۱۳۷۹، ۵۱).

تاثیر هزار و یک شب و یا به بیان اروپایی ها، «شبهای عربی» بر ادیبان جهان با نخستین ترجمه ی آن به زبانهای اروپایی توسط آنتوان گالان (ANTOINE GALLAND) که در سال۱۷۱۷م هزارو یک شب را به زبان فرانسه ترجمه کرد، شدت بیشتری گرفت. در حقیقت پیش از ترجمهی آن به فرانسه و به نوعی کشف هزار و یک شب توسط اروپاییان، این کتاب نزد عرب ها از جایگاه قدیمی خویش به عنوان میراث کهن عربی فراتر نرفته بود. اما با درخشش آن در اروپا و کتاب های بسیار زیادی که بر مبنای آن نوشته شد یکبار دیگر توجه همگان بدان جلب شد، به طوری که ترجمه ی هزار و یک شب به زبان فرانسه، تولد دوباره ای برای این کتاب حتی میان عرب ها که خود از قرن های پیش با دنیای هزار و یک شب آشنا بودند به شمار می‌آید.

شهرزاد به برکت تاثیر ادبیات غربی بر آن با چهره رمانتیکش، به ادبیات معاصر عرب انتقال یافت و نویسندگان عرب تحت تاثیر آن واقع شدند و ما چهره ی او را در این آثار می‌بینیم: نمایشنامهی « *شهرزاد*» اثر توفیق حکیم، داستان شهرزاد در داستانی تحت عنوان «*القصر المسحور* » از توفیق حکیم، داستان« احلام شهرزاد »از طه حسین، نمایشنامه ی «شهریار» از عزیز اباظه و نمایشنامهی«شهریار» از علی احمد باکثیر(غنیمی هلال، ۱۳۷۳، ۲۰۹).

موفقیت هزار و یک شب در ادبیات اروپا، در عرصهی رمان و داستان نویسی و استقبال مردم کشورهای غیر همزبان، همچنین لزوم بومی سازی هنر نمایش، نویسندگان عرب را بر آن داشت تا با الهام از دنیای خیال انگیز آن، دست به آفرینش های هنری تازه ای بزنند و میراث کهنهی دبیات را در لباسی نو و این بار در قالب

نمایشنامه به مردم عرضه کنند. قرن هیجدهم میلادی که دوره ی حاکمیت مکتب رمانتیسم بر ادبیات به شمار می‌رود یکی دیگر از عواملی بود که راه را برای درخشش و تاثیر گذاری این اثر گرانسنگ هموار کرد.

این افسانه ها ادبیات فولکوریک عرب ها را تشکیل می دهند، بعضی داستان‌های این مجموعه توسط بازیگرانی ورزیده و زبردست اجرا می شده است. شاهد این ادعا سفرنامه ی ویوان ده نون (Vivant Denon) است که در سال ۱۷۹۸ میلادی همراه سپاهیان ارتش ناپلئون به مصر عزیمت کرده است. وی در خاطرات خود از اجرای افسانه های هزار و یک شب در شهر «جیره» واقع در مصر علیا، یاد کرده است و بازیگران هنرمندی که با صوت و کلام خود شمشیر بازی ها، عشق بازی ها،اشتباهات و خیانت ها که موضوع افسانه های هزار ویک شب است را در برابر تماشاگران مشتاق و قدرشناس نمایش اجرا می‌کنند، می‌ستاید (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۵، ۱۰).

در تمام دوره ی حیات مکتب رمانتیک، به ویژه در اواخر قرن ۱۸م بسیاری از موضوعات عمده ای که در قلمرو این مکتب قرار داشت، از رهگذر ترجمه ها، در هزار ویک شب گنجانده شد.گریز از واقعیت های زندگی، پناه بردن به عالم خیال و نشئه ی جادو، به مسخره گرفتن شاهان، برتری عاطفه بر عقل برای یافتن حقایق و...همه از این مقوله بودند(همان، ۲۸۹).

پیشتازان و بزرگان نمایشنامه نویسی عربی مثل مارون نقاش، احمد ابو خلیل قبانی، توفیق الحکیم و .. هر کدام به‌نوبه‌ی خویش از اقیانوس پر رمز و راز هزار و یک شب سیراب شده اند، اولین نمایشنامه نویسی که به فکر اقتباس از هزار و یک شب افتاد، مارون نقاش بود که در دومین تجربه‌ی تئاتر خویش در سال ۱۸۹۴ پس از نمایش «*البخیل*»، نمایشی تحت عنوان«*ابوالحسن المغفل*» به روی صحنه برد و توانست توجه مخاطبان را جلب نماید. پس از مارون نقاش، احمد ابو خلیل قبانی نمایشنامه نویس سوری نمایشی با الهام از هزار و یک شب، به نام «*هارون الرشید مع الامیر غانم*» به روی صحنه برد که علیرغم استقبال مردمی به شدت مورد انتقاد محافل مذهبی قرار گرفت. آنها معتقد بودند که قبانی در این نمایشنامه به شخصیت هارون الرشید خلیفه ی عباسی توهین کرده است. همین سخت گیری ها از جانب قشر مذهبی باعث شد قبانی، سوریه را به قصد مصر که از فضای سیاسی و فرهنگی

آزادانه‌تری برخوردار بود، ترک کند. او در مصر با آرامش به کار و فعالیت های خویش در عرصه درام ادامه داد و دو نمایشنامهی دیگر با الهام از هـزار و یـک شـب بـه نـام هـای «*هارون الرشید مع انیس الجلیس*» و«*الامیر محمود نجل شاه عجم*» را به روی صـحنه برد.

از میان درام نویسانی که پس از قبانی کوشیدند تا با بهره برداری از گنجینهی هزار و یک شب، معاصرانشان را به ستایش گرم و شورانگیز ارزشـهای سـنتی عـرب و اسـلامی برانگیزند، محمود واصف مقام اول را دارد. نمایشنامه‌اش به نام «*هـارون الرشـید و قـوت القلوب و خلیفه صیاد*» به سال ۱۹۰۰م در اپرای قـاهره بـه نمـایش درآمـد و بـا چنـان استقبال پرشوری مواجه شد که نویسنده تصمیم به انتشارش گرفـت، کـاری کـه در آن زمان استثنایی بود (ستاری، ۱۳۷۹، ۵۸).

یکی دیگر از نمایشنامه‌نویسان بزرگ عـرب کـه هـزار و یـک شـب را منبـع الهـام و اقتباس خویش قرار داد، نویسندهی شهیر و توانای مصری، توفیق الحکـیم، اسـت. او در سال۱۹۳۴م، نمایشنامه‌ی « شهرزاد» را که بـر مبنـای برداشـتی متفـاوت و فلـسفی از داستان شهرزاد و شهریار بود به رشته ی تحریر درآورد. پس از تـاثیر پـذیری بزرگـان و پیشتازان نمایش عربی از هزار و یک شب، نویـسندگان زیـادی از ایـن اسـلوب پیـروی کردند که مهم ترین آنان عبارتند از: عزیز اباظـه نمایـشنامه ی «*شـهریار*»، علـی احمـد باکثیر نمایشنامه ی «*سرّ شهرزاد*»، ألفـرد فـرج نمایـشنامه ی «*حـلاق بغـداد*» و شـیخ سلامه حجازی نمایشنامه ی« *انیس الجلیس*». در بخش بعدی سه نمایشنامه ی مهمـی که بر اساس هزار و یک شب تالیف شده اند بررسی خواهند شد.

بررسی نمونه‌ها

مارون نقاش: نمایشنامه‌ی «ابوالحسن المغفل»

مارون نقاش سنگ بنای تئاتر عربی به شیوهی اروپایی ونوین را در مصر بنیان نهـاد، او پس از اجرای «*البخیل*» در سال ۱۸۴۷م بـه فکـر گـسترش سـبک اقتباسـی خـود و تلفیق آن با میراث گذشته افتاد. او می‌خواست با عربی کردن هنر نمایش و ترکیـب آن با میراث کهن به گونه ای که با فرهنگ و اقبال عمـومی تازیـان هماهنـگ باشـد، راه را

برای گسترش و شکوفایی این هنر هموار کند. نقاش بـرای پیـشبرد ایـن هـدف بـزرگ، موضوعی برگرفته از میراث گرانسنگ ادبیات یعنی هزار و یک شب انتخـاب کـرد تـا بـا استفاده از مقبولیت این کتاب و عامه پسند بودن حکایات آن، نمایشی به شیوهی نـوین تنظیم و افکار عمومی جامعه ی مصر را با خود و هنری که قـصد اعـتلای آن را داشـت، همراه سازد.

ابوالحسن در حکایت هزار و یک شب داستان مردی اسـت کـه از حـوادث روزگـار و دورویی های دوستانش به ستوه آمده و همیشه آرزو می کند کاش روزی خلیفه باشد تا حق را از چنگ ظالمان بیرون بیاورد و مظلومان را یاری کند. ایـن آروزی ابوالحـسن بـه گوش هارون الرشید می رسد و او تصمیم می گیرد که آرزوی ابوالحسن را برآورده کنـد. به همین منظور دستور می دهد ابوالحسن را در قصر حاضر کرده و به او مخـدر بدهنـد، ابوالحسن که نمی داند غذایش با مخدر مخلوط شده در دام خلیفه گرفتار می شود. پس از تاثیر مخدر، ابوالحسن از عالم واقعیت جدا شده و می پندارد که خلیفه است و وزرا در قصر در خدمت او هستند و بدین طریق به رویای شیرین خویش دست می یابد، اما پس از اینکه اثر مخدر از بین می رود، ابوالحسن که به حالت عادی برگشته مدام از آن خواب وخیال شیرین سخن می گوید و ادعا می کند خلیفه است و همین مـساله دردسـرهایی برای او ایجاد می کند.

در نمایشنامه‌ای که نقاش بر پایهی این داستان تنظیم نموده اسـت در پـرده ی اول ابوالحسن خواب می بیند که بر تخت خلافت نشسته و خدمتکارش «عربوق» را به سمت وزارت خویش گمارده است. ماجراهایی که در ادامه‌ی پرده اول پیش می آید مربوط بـه تلاش های ابوالحسن برای استفاده از موقعیت جدید در جهت ازدواج با «دَعـد» خـواهر دوستش عثمان است که سعید، دوست دیگرش نیز دل درگرو محبت او دارد. در پرده‌ی دوم، ابوالحسن که هنوز در خواب خود خلیفه است علیرغم علاقه ای که به دعد دارد بـا ازدواج سعید با او موافقت می کند. و در پرده ی سوم ابوالحسن از خواب شـیرین بیـدار می شود، اما هنوز هم خود را خلیفه می پندارد و می گویـد: اگـر خلیفـه نبـود اجـازهی ازدواج سعید و دعد را صادر نمی کرد!، این ادعاها باعث مضحکه شدن او نزد دیگران می شود و نمایش در حالی پایان می یابد که ابوالحسن هنوز هم در رویای خلافت و واقعیت زندگی خویش سرگردان و متحیر است.

ابوالحسن در داستان هزار و یک شب انسانی شاکی و غُرزن است که خواهان پایبندی به صداقت و راستی است و حق و عدالت را گسترش می دهد. شخصیت ابوالحسن در نمایشنامهی نقاش هم انسانی ساده است که به تحقق عدل می اندیشد و افکاری پیاپی میان خواب و بیداری بر او عارض می‌شوند. او در این راه های پر پیچ و خمِ خواب که صادق تر از بیداری است، وقت خود را به بیهودگی می‌گذراند (یوسف نجم، ۱۹۶۷، ۳۶۸).

نقاش در این نمایشنامه تلاش می‌کند تا شخصیت پردازی جدیدی برای «ابوالحسن» انجام دهد و او را از قالب داستان اصلی هزار و یک شب خارج کند تا به شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه جدید عرب هماهنگ باشد. او برای هماهنگ‌کردن شخصیت با سلیقه ی مردم جامعه خویش، در کنار آن از عناصر طنز و همچنین موسیقی و غنا استفاده کرد. از دیگر اقدامات او ساده کردن دیالوگ ها و زبان نمایشنامه بود. او با تلفیق شعر و نثر در متن ها ی مورد استفاده ی بازیگران، در پی ایجاد ترکیبی نو و تازه برای اجرای این داستان برگرفته از هزار و یک شب بود و در این راه موفق شد.

احمد ابوخلیل قبانی: نمایشنامهی «قوت القلوب مع الامیر غانم»

پس از مارون نقاش، دومین کسی که به اقتباس از هزار و یک شب پرداخت؛ احمد ابو خلیل قبانی بود. او نیز مانند نقاش تلاش کرد با به کارگیری و الهام از میراث گذشته و ترکیب آن با ساختار نمایشنامه های غربی، گامی در جهت هماهنگ کردن هنر تئاتر با شرایط محیطی عرب ها بردارد. داستان *قوت القلوب و غانم در هزار و یک شب* ، ذیل حکایت « ایوب و فرزندانش» روایت شده است:

ایوب بازرگان می‌میرد و از او یک دختر و یک پسر باقی می‌ماند. پسر که غانم نام دارد برای تجارت راهی بغداد می شود. در بغداد برای تشییع جنازه ی بازرگانی به قبرستان می‌رود، و هنگام بازگشت، از ترس تاریکی هوا در مقبره‌ای پنهان می‌شود و می‌بیند که سه غلام با صندوقی سر می‌رسند و آن را دفن می‌کنند و بعد برای گذاردن وقت حکایات خود را باز می‌گویند، سرانجام غلامان، بی آنکه متوجه حضور غانم شده باشند، می‌روند. غانم، صندوق را از زیر خاک بیرون می آورد و می‌بیند که دختری زیبا

(قوت القلوب) در آن بیهوش افتاده است. غانم دختر را به خانه می برد و درمی‌یابد که او یکی از کنیزان محبوب خلیفه است که زبیده همسر هارون، به سبب حسادت، او را بنگ خورانده و زنده به گور کرده است. غانم و قوت القلوب به عشق هم دچار می‌شوند ولی از ترس خلیفه، وصال نمی‌یابند. تا آن که خلیفه،کنیز محبوبش را می‌یابد و غانم می‌گریزد. خلیفه، وفاداری و شرافت غانم را می‌فهمد و وقتی او مدتی بعد، بیمار و نزار از سفر باز می‌آید، اجازه می دهد که قوت القلوب با حضور در کنارغانم او را از مرگ نجات دهد و به وصال او برسد (طسوجی، ۱۳۸۳، ۲۴۲).

قبانی در نمایشی که بر پایه ی این داستان نوشته کاملاً به متن اصلی وفادار بوده و حوادث را همانطور که در هزار و یک شب اتفاق افتاده روایت می‌کند. در پرده ی اول نمایش، قبرستان نقطه شروع نمایش است و غانم قوت القلوب را از زنده به گور شدن توسط غلامان زبیده نجات می‌دهد. پرده ی دوم شامل به هوش آمدن قوت القلوب و آشنایی او و غانم است. در ادامه رشید با شنیدن ماجرای قوت القلوب و غانم از زبیده به گمان خیانت آن دو، دستور دستگیری آنها را صادر می‌کند.

پرده ی سوم نمایش در بردارنده ی ماجراهای غانم وقوت القلوب است که گرچه عاشق هم می‌شوند، اما قوت القلوب به رشید خیانت نمی‌کند و غانم نیز جانب عفت و ادب را نگه می‌دارد. در بخش پایانیِ پرده ی سوم، ماموران رشید به منزل غانم حمله می‌کنند و ضمن خراب کردن آن، قوت القلوب را دستگیر کرده و به قصر می‌برند، اما غانم می‌گریزد. در پردهی چهارم، قوت القلوب در زندان است و رشید قصد مجازات او را دارد، اما با شنیدن حقیقتِ ماجرای غانم و عدم خیانت آنها، قوت القلوب را بخشیده و به او اجازه می‌دهد دنبال غانم بگردد. فصل پنجم و پایانی با دیدار غانم و قوت القلوب آغاز می‌شود، سپس خلیفه وارد می‌شود و ضمن اعطای هدیه به آنها به قوت القلوب و غانم اجازه ی ازدواج می‌دهد و نمایش با وصال آنها به پایان می‌رسد.

توفیق الحکیم: نمایشنامه‌ی «شهرزاد»

در سال ۱۹۳۴م توفیق الحکیم نمایشنامه ای رمزی و ذهنی به نام شهرزاد تالیف کرد که شامل هفت صحنه بود. او در این نمایشنامه به کشمکش موجود میان

انسان و مکان پرداخت که سرانجام با پیروزی مکان به پایان می‌رسد (هیکل، ۱۶۷۰، ۳۹۰).

این نمایشنامه که بر اساس سرگذشت دو شخصیت کلیدی هزار و یک شب، یعنی شهرزاد و شهریار نوشته شده است، زندگی آنها در قالب دیالوگ های فلسفی پیچیده به تصویر می‌کشد. ترفندهای نمایشی که در این داستان به کار گرفته شده جذابیت آن را برای مخاطب چند برابر می‌کند. شهریار و شهرزاد هر دو در این نمایش به دنبال خوشبختی و شناخت هستی هستند و در مسیر این کنکاش پیچیده در هستی با سختی‌هایی روبرو می‌شوند. البته در این نمایشنامه بیش از هرچیز به اضطرابات درونی شهریار پرداخته می‌شود، او پس از ازدواج با شهرزاد به انسانی مضطرب تبدیل می‌شود که تشنهٔ ی شناخت هستی است. و همین مساله باعث می‌شود که از واقعیت و مکان فرار کند و وارد جنگی نابرابر با جهان آفرینش و مخلوقات شود، گویی ازدواج با شهرزاد سرآغاز تشنگی او برای فهمیدن اسرار هستی است.

در این نمایشنامه، شهریار خون آشام که به لطف شهرزاد به طالب حقیقت عقلی تبدیل گردیده است، برای کشف راز و معمای شهرزاد با او به گفتگو می‌نشیند اما با بی اعتنایی و تمسخر شهرزاد مواجه می‌شود. شهریار برای رهایی از قید و بند مکان، خود را آماده سفر به دور دست ها می‌کند و تلاش شهرزاد برای ممانعت وی از این کار به جایی نمی‌رسد. سرانجام شهریار بار سفر می‌بندد و در صحنه ی چهارم نمایش، او در دل بیابانی دور افتاده دیده می‌شود. در صحنهٔ ی آخر وقتی شهریار به قصر باز می‌گردد با خیانت شهرزاد رو برو می‌شود اما بدون هیچ عکس العملی و با ناامیدی از ادامه ی زندگی، آنجا را ترک می‌کند (تقوی، ۱۳۸۲، ۱۵۹).

بدین گونه توفیق الحکیم با قدرت و مهارت تمام از عهده ی کاری سخت بر می‌آید، یعنی در نمایشنامه ای که فقط سه ساعت به درازا می‌کشد، تحول وتکامل روانی شهریار، و دستاورد یا کارکرد شهرزاد طی هزار و یک شب را به نمایش بگذارد (ستاری، ۱۳۷۹، ۱۷).

آنچه در این نمایش شایان توجه است این است که توفیق الحکیم با هنرمندی، سرنوشت شهریار و شهرزاد را به گونه ای دیگر رقم می‌زند به عبارتی او با اینکه

شخصیت های نمایش خویش را از هزار و یک شب وارد صحنه می کند اما بـا تغییراتـی که در داستان ایجاد کرده، به جای تکـرار حکایـت قـدیمی در پـی ترسـیم طرحـی نـو می‌باشد.

نتیجه

باتوجه به بررسی به عمل آمده در متن درباره ی وجود عناصر دراماتیـک در هـزار و یک شب مطابق تعریف درام و ساختار یک متن نمایشی ، این اثر بزرگ از قابلیـت هـای نمایشی فراوانی برخوردار اسـت. کـشمکش هـا، تـضادها، دیـالوگ هـای موجـود میـان شخصیت های حکایات ایـن کتـاب و برخـورداری از فنـون روایـت بـه واسـطه ی راوی سخنگوی خود، شهرزاد، داستان های این کتاب را برای اجرا به صورت نمایـشنامه هـای نوین و فنی مناسب می‌سازد. در ادبیات معاصر عربی و همزمان با دوره ی شکوفایی هنر تئاتر نزد عرب ها، یعنی نیمه ی قرن نوزدهم موجی از اقتباس های مختلـف از داسـتان های این کتاب توسط نویسندگان بزرگ عرب ایجاد شد که تا کنـون در ابعـاد گونـاگون ادامه دارد. وجود همین آثار نشان می‌دهد، ایـن سـخن کـه هنـر تئـاتر عربـی را کـاملاً وارداتی دانسته و معتقدند در نیمه ی قـرن نـوزدهم کـه دوره ی شـکل گیـری و پایـه گذاری تئاتر عربی است، نویسندگان عرب فقـط بـه ترجمـه و اقتبـاس از ادبیـات اروپـا اهتمام داشته اند، نادرست است، بلکه پیشتازان تئاتر عربی هرکدام به شـکلی از هـزار و یک شب تاثیر پذیرفته اند.

پی‌نوشت‌ها

۱- نمایش حاجی فیروز، اصل این نمایش به ایران برمی‌گردد، در این نمایش فـردی که دست‌ها و صورت خود را سیاه کرده است به خواندن اشعار خاص و نمایش می‌پردازد.

کتابنامه

- ابن‌جوزی، ابوالفر، (۱۹۷۱م). ***«القصاص و المذکرین»***، النشر و التحقیق د.مـارلین سوارتز، بیروت: دارالشروق، الطبعه الاولی.

- اسلین، مارتین، (۱۳۸۲ هـ.ش). ***«نمایش چیست؟»***، ترجمه شیرین تعاونی (خالقی)، تهران: انتشارات نمایش، چاپ چهارم.

- اقلیدی، ابراهیم، (۱۳۸۶ هـ.ش). ***«هزارویک شب از عشق و پارسایی»***، نشر مرکز، تهران: چاپ اول.

- بن شنب، رشید، (۱۳۶۷ هـ.ش). ***«نمایش در شرق»***، مجموعه مقالات، مترجم جلال ستاری، تهران: انتشارات نمایش، چاپ اول.

- تقوی، رسول، (۱۳۸۲ هـ.ش). ***«نمایش در ادبیات معاصر عرب (نمایش عربی)»***، دارالکتب العلمیه، تهران: دارالکتب العلمیه، چاپ اول.

- الثعالبی النیسابوری، ابومنصور، (۱۹۷۹ م). ***«یتیمه الدهر»***، بیروت: دارالکتب العلمیه، الطبعه الاولی.

- ثمینی، نغمه، (۱۳۷۶ هـ.ش). ***«جنبه‌های دراماتیک هزارویک شب»***، تهران: مجله هنر، شماره ۳۴، صص ۸۴-۹۳.

- ــــــــــــ ، (۱۳۷۹ هـ.ش).***«عشق و شعبده (پژوهشی در هزارو یک شب)»***، تهران: نشرمرکز، چاپ اول.

- جنتی عطایی، ابوالقاسم، (۱۳۳۷ هـ.ش). ***«تاریخ تئاتر در جهان»***، تهران: اقبال، چاپ اول.

- جولائی، احمد، (۱۳۷۸ هـ.ش). ***«جستارهایی در عالم نمایش معاصر عرب»***، تهران: انتشارات سارا، چاپ اول.

- خبری، محمدعلی، (۱۳۸۷هـ . ش). ***«ظرفیت های نمایشی قصهٔ حضرت یوسف علیه السلام در قرآن کریم»***، تهران: مجلهٔ تئاتر، شماره ۴۱ صص، ۸۴- ۹۱.

- الخفاجی، محمد عبدالمنعم، (۱۹۸۴ م). ***«الأدب العربی الحدیث»***، قاهره: مکتبه الکلیات الأزهریه، الطبعه الاولی.

- ستاری، جلال. ***«پرده‌های بازی (دربارهٔ تعزیه وتئاتر)»***، تهران: چاپ اول.

- الشریفی، عبدالواحد، (۱۳۷۹ هـ.ش). ***«الف لیله و لیله: الأصول و التطور»***، مجله المعرفه، بیروت: انتشارات کیهان، العدد ۴۴۱، صص ۱۹۰-۱۷۱، ۲۰۰۰ م.

- طسوجی تبریزی، عبداللطیف، (۱۳۸۳ هـ.ش). ***«هزارویک شب»***، تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول.

- غنیمی الهلال، محمد، (۱۳۷۳ هـ.ش). ***«ادبیات تطبیقی، تاریخ و تحول اثرپذیری و اثرگذاری فرهنگ و ادب اسلامی»***، ترجمهٔ مرتضی آیهٔ الله زاده شیرازی، امیرکبیر، تهران: انتشارات کیهان، چاپ اول.

- فلچر، سوزان، (۱۳۷۸هـ.ش). ***«گمشده شهرزاد»***، ترجمهٔ حسین ابراهیمی، نشر پیدایش، تهران: انتشارات کیهان، چاپ اول.

- ملک پور، جمشید، (۱۳۶۴ هـ.ش). ***«گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان»***، تهران: انتشارات کیهان، چاپ اول.

- مکی، ابراهیم، (۱۳۸۳ هـ.ش). ***«شناخت عوامل نمایش، نگاهی اجمالی بر فرآیند پیدایش نمایش و بررسی جامعهٔ اصول و مبانی متون نمایشی»***، تهران: انتشارات سروش، چاپ اول.

- الموسوی، محسن جاسم، (۱۹۸۶م). ***«الوقوع فی دائره السحر، الف لیله و لیله فی نظریه الأدب الانجلیزی»***، بغداد: دارالشؤون الثقافیه، الطبعه الاولی.

- نصار، لطفی احمد، (۱۹۹۹م). ***«وسائل الترفیه فی عصر سلاطین الممالیک فی مصر»***، قاهره: الهیئه المصریه العامه للکتاب، الطبعه الاولی.

- ناظرزاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۶۵ هـ.ش). ***«پیش‌درآمدی به شناخت هنرهای نمایشی در مصر»***، تهران: جهاد دانشگاهی، چاپ اول.

- یوسف نجم، محمد، (۱۹۶۷م). ***«المسرحیه فی الأدب العربی الحدیث»***، بیروت: دارالثقافه، الطبعه الثانیه.

Caracciolo, Peter (1988): "***The Arabian Nights in English Literature***", London: McMillan press.p.76.

Hile, Richard (1979): "***Remarks on The Arabian Nights***", London: cadell & Davies,p.17.

Molan, petter, (1988): "***The Arabian Nights: The oral conection***", Edebiyat. volume II. P.6.

Moussa, Fatema (1998): "***A manuscript of the Arabian Nights***", Journal of Arabic Literature, Vol.II.Leiden. p.39.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی