پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ظرفیت نمایشی ادب داستانی ایران

نوشتهٔ جلال ستاری

در این جستار اصطلاح ادب داستانی[1] را به معنای وسیع واژه به‌کار می‌بریم که خالی از مسامحه نیست و از آن، انواع مختلفی چون قصه، حماسه، روایات تاریخی افسانه‌آمیز، داستان، حکایات عرفانی منظوم و منثور به‌طور کلی اعم از رمزی و تمثیلی و یا واقع‌گرا مراد می‌کنیم.

منظور از ظرفیت نمایشی ادب داستانی نیز، توانایی یا امکان بالقوهٔ تبدیل‌پذیری ادب داستانی به اثری نمایشی است، چه آن ادب مایهٔ مورد نظر را چون بذری در خود داشته باشد که با آبیاری و مراقبت خواهد بالید، و چه ادب مزبور دارای جوهری باشد که نمود گار یکی از دلمشغولیهای جاودانهٔ آدمی محسوب تواند شد، و بنابراین می‌توان با شرح و تفسیر، هربار آنرا به شکل نوی عرضه داشت.

اینگونه ادب از روزگاران کهن در این سرزمین چنانکه در هر زادبوم دیگری رونق و رواج داشته و به نیات مختلفی که از رازآموزی و تشرف به اسرار تا تعلیم و تربیت مدنی و انذار و تنبیه و تذکر و غیره را در بر می‌گرفته، روایت و حکایت می‌شده و غرض از نقل آنها هم به‌طور کلی یا دینی به معنای گستردهٔ واژه بوده است و یا عرفی. یعنی یا از آن تأثیری فوق‌طبیعی و قدسی و لاهوتی و جادویی و سحرآمیز انتظار داشته‌اند و یا فقط می‌-

خواسته‌اند با ذکر و روایت آنها عامه یا خاصه را تعلیم دهند و تربیت و ارشاد کنند و ازین لحاظ جزء حکمت عملی و از مهمترین عناصر و اسباب آن به‌شمار می‌رفته است.

بحث بر سر ریشه و خاستگاه و مضامین عمده و انواع ادب داستانی و چگونگی گشت‌وگذار آنها در پهنهٔ گیتی و تأثیر بعضی بر بعضی دیگر در مناطق مختلف‌جهان و مسائلی‌دیگر از این دست، از دیرباز بازاری گرم داشته و هنوز هم پایان نیافته و دانشمندان روانشناس و جامعه‌شناس و مردم‌شناس و فولکلورشناس و غیره در این باب نظریه‌های عالمانه پرداخته‌اند، چنانکه تدقیق و غور در آن موضوع، اکنون رشته‌ای حائز کمال اهمیت از دانشهای مزبور شده است و گفتن ندارد که حتی اشاره بدان مطلب نیز موضوع سخن ما نیست.

آنچه در این مقال به‌قدر بضاعت و استطاعت بررسی خواهد شد، اینست که آیا ادب داستانی ایران ــ پیش و پس از اسلام ــ ظرفیت نمایشی داشته و دارد یا نه و اگر چنین قابلیتی داشته باشد، پایه و مایهٔ آن چیست. لازم به تذکر است که سخن از بودن یا نبودن نوعی نمایش در فرهنگ ایران پیش از اسلام و پس از آن نیست. در اینباره معدودی از ایرانیان و بسیاری خاورشناس و نیز محققان عرب‌زبان تحقیقات فراوان قابل اعتنا کرده‌اند و فی‌المثل بعضی به عدم امکان پیدایی درام در ممالك عربی و اسلامی اعتقاد یافته‌اند و چند تنی هم آن نظریه را مردود دانسته‌اند[۲]. چنانکه اشارت رفت غرض از سرگرفتن این بحث دراز دامن و ادامهٔ آن نیست، بلکه مقصود بررسی این نکته ــ از رهگذر شناخت توان نمایشی ادب داستانی ــ است که اگر چنین ظرفیتی وجود دارد، چگونه مورد استفاده قرار می‌گرفته است و اگر بلا‌مصرف نمی‌مانده، آیا فقط به شیوه‌های هنر نمایشی امروزین که دستاورد غرب است به‌کار می‌رفته؟ به‌گمان این بنده، این نکته

کمتر مورد توجه و عنایت قرار گرفته و در بحث از سوابق هنرهای دراماتیك در ایران و اسلام، بیشتر بعضی واقعیات مشهود و عینی و مسلم جلب نظر کرده و امکانات بالقوه یا شیوه‌های درام‌سازی که در پرده و مستور مانده‌اند، چندان به‌چشم نیامده‌است. بررسی مسأله‌ای بدین عظمت و اهمیت البته قابلیت و صلاحیتی می‌خواهد که این بنده آنرا در خود سراغ ندارد و بنابراین این مختصر را فقط زمینه و مجالی برای بحث و گفتگو و امعان نظر دقیق‌تر و پژوهشهای عالمانهٔ صاحب‌نظران می‌داند و اگر بتواند در این‌کار کامیاب شود، می‌پندارد که زحمتش ضایع و بی‌اجر نمانده است.

و اما درام‌سازی[۳] با مایه‌های ادب داستانی، در ایران و کشورهای عربی دست‌کم در پی آشنائی ادبا و داستان‌نویسان آن ممالك با تئاترهای اروپائی، پیشینه‌ای چندین ده ساله دارد. بسیاری از ما هنوز تئاترهای موسیقیدار یا موسیقیایی و «اپرا-هایی» را که شاعران و نویسندگان ایرانی (از جمله ادیب فقید محمدجواد تربتی) بر مبنای داستانهایی چون لیلی و مجنون و غیره نوشته بودند و گاه با مشکلات بسیار به نمایش درمی‌آمدند، به‌یاد داریم. نمایشنامه‌های بسیار به اقتباس از داستانهای شاهنامه و مثنوی‌های نظامی گنجوی و قصه‌های هزار و یکشب و غیره ساخته و پرداخته شده که شمارش و بررسی و نقد آنها کاری واجب و ضرور است. در کشورهای عربی، مقامات (بدیع‌الزمان همدانی) به‌عنوان مثال دستمایه‌ای برای درام‌نویسان گردید[۴]. همچنین بعضی قصه‌های قرآنی چون اصحاب الکهف به دست توفیق‌الحکیم شکلی درامی یافت و توفیقی ماندگار و پایدار کسب کرد[۵]. در ایران هم تا آنجا که به‌یاد دارم نمایش داستان حسنك وزیر از تاریخ بیهقی در مدارس، خاصه بسی رایج و معمول بود.

از سوی دیگر هنرمندان و نویسندگان بزرگ تئاتر غرب نیز بعضی شاهکارهای ادب داستانی شرق را با دانایی و توانایی تمام

به نمایشنامه تبدیل کردند که منطق‌الطیر پیتر بروك Peter Brook و شاهکار دیگرش مهابهاراته از برجسته‌ترین نمونه‌های چنین آفرینشی محسوبند.

این اقتباسات از جهات مختلف: کلام و توان نمایشی، قوت و ضعف پرداخت و غیره درخور بررسی‌اند و بیگمان پژوهش در جنبه‌های گوناگون آنها آموزنده خواهد بود. حالیا تنها به تذکار این نکته اقتصار می‌کنیم که اقتباسات مزبور یعنی به‌نمایش درآوردن ادب داستانی کلا از دو حال بیرون نیست: یا فقط متن را قطعه‌قطعه کرده کمابیش بی‌فزون و کاست به صورت مکالمه درآورده‌اند (و این شیوه خاصه وقتی به‌کار رفته که متن ادبی، نوعی مکالمه و گفت و شنید را آشکارا شامل می‌شود و یا به‌طور ضمنی در برمی‌گیرد. به‌عنوان مثال همهٔ نمایشهایی که من از داستان حسنك وزیر یا داستان افشین تاریخ بیهقی دیده‌ام چنین صورتی داشته‌اند)، و یا آنرا تفسیر کرده و از نو نگاشته‌اند، یعنی با دستمایهٔ ادب داستانی، اثری دراماتیك پدید آورده‌اند.

برای روشن‌ترشدن مطلب چند نمونه از ادب دراماتیك به زبانهای عربی و فارسی می‌آوریم: درام‌ها و تراژدی‌های ادیب بزرگ و استاد مسلم زبان احمد شوقی شاعر رسمی دربار خدیو مصر که با شکوه تمام در قاهره به‌نمایش درمی‌آمد و موضوع تمام آنها تقریباً مربوط به دوران باستانی مصریان و اعراب است و احساسات جوانمردانه و کریمانه‌ای چون شرف و وطن‌دوستی و دلاوری و غیره را توصیف می‌کنند، نمونهٔ کامل ادبیاتی فاخر محسوب می‌شود که سراسر بر علم بلاغت و فصاحت و رعایت مطلق سنن و قواعد ادبی مبتنی است، اما زیبائیش دست‌کم تصنعی و تکلف‌آمیز می‌نماید.

به همین علت «این تراژدی‌ها و درام‌های نیمه‌تاریخی و نیمه‌افسانه‌آمیز، شور و شیفتگی برنمی‌انگیزند. به‌عنوان مثال مجنون

لیلا یکی از مشهورترین نمایشنامه‌هایش را که سراسر تقلیدی از تغزلات بدویان به‌نظر می‌رسد، بررسی می‌کنیم. قیس عاشق عذری از قبیلهٔ بنو عذره ساکن جنوب عربستان که بنا به افسانهٔ عرب از عشق پاك زندگی می‌یافتند و جان می‌باختند، برای گرفتن آتش نزد پدر لیلا که قیس شیفته‌وار بر دخترش عاشق است، می‌رود. دختر را می‌بیند و آه و فغان می‌کند. از درش می‌رانند، کرانه می‌گیرد، دورمی‌شود، تنها و نومید و سوخته از سوز عشق، آوارهٔ دشت و بیابان. و بدینسان در سراسر نمایشنامه از آغاز تا پایان داستان که به هنگام، مرگ ادیبانه‌اش فرا می‌رسد، می‌گرید و می‌نالد. نه خیزش حیاتی و جهشی، و نه ندایی و صلایی؛ فقط الفاظی که جویای هم‌اند و به‌هم می‌رسند، درپی هم می‌روند و به‌هم می‌خورند. انتظار پیدایی صحنه‌ای بزرگ و نیرومند، عبث است. تماشاگر با کوهی از ملال روبروست، زیرا نویسنده نتوانسته احساسات‌قیس را بررسی‌کند، و فقط به‌نمایش‌موقعیتی بیگمان مولم یعنی عشقی شدید و ناممکن، بسنده کرده، و اما چون آن عشق به کمك تك‌گفتارها و روایات، به‌قدر کفایت بسط و پرورش یافت، به نتیجه‌ای می‌رسد. در هیچ لحظه نتوانسته عنصر نمایشی ناب را بر آفتاب اندازد، نمایشنامه‌اش به مانند قصیده‌ای طولانی سراسر درآکنده به حال و هوای غنایی و تغزلی است... شوقی نه می‌داند چگونه تار و پود دسیسه یا انگیزه‌ای حادثه‌ساز را به‌هم تند، و نه صحنه‌ها را طوری ترتیب دهد که یکی از دیگری بتراود و ناشی شود. (ازینرو) خصائص اشخاص بی‌روح و فاقد حیات است....[۶]».

اکنون نظری به نمایشنامهٔ شهرزاد توفیق‌الحکیم (۱۹۳۴) که تفسیری اصیل و شخصی از داستان عرضه می‌دارد[۷] بیفکنیم. السعید عطیه ابوالنقه در نقد و بررسی نمایشنامه می‌نویسد: در جهان اسرارآمیزی که توفیق‌الحکیم توصیف می‌کند، اشیاء معنایی

دوردست و ژرف دارند و به رمزهایی تبدیل می‌شوند که محتمل معانی بس مختلف می‌گردند. وی در مقدمه‌اش بر شهرزاد از تصریح معنای رمزی آدم‌ها اجتناب می‌ورزد و می‌گوید هر که آزاد است به‌نحو دلخواه آنانرا تعبیر کند. و این آرزوی توفیق‌الحکیم نیك برآورده شد چون منقدانی که به بررسی آن نمایشنامه پرداخته‌اند، هریك در آن معنائی خاص یافته‌اند.

«ژرژ لوکنت G. Leconte نخستین مفسر نمایشنامه و به‌گمان ما روشن‌بین‌ترین از همه، جانب احتیاط را نگاه داشت و به‌کشف رمز نپرداخت. به‌زعم وی: ملکه «قلهٔ تابناکی‌است که انسان‌بلند‌پرواز و فزون‌خواه می‌خواهد بدان دست یابد و در این راه صعود، خسته می‌شود، واحه‌ایست که تشنگیش را برمی‌انگیزد، اما هرگز فرو نمی‌نشاند. وادی سخت و طاقت‌شکنی است که‌درآن امیدواری سیرابی‌ناپذیر و بیرون‌آمدنش از اشتباه (که به طرز فاجعه‌آمیزی دو یار همراه و مشفق و یکدل‌اند) به‌هم می‌رسند».

«به‌اعتقاد عبدالرحمن صدقی[۸]، شهریار رمز روح، قمر رمز قلب و برده رمز غریزه است. اما به زعم همو این ثلاثهٔ روح و قلب و غریزه، نمودگار تحول و تکامل شهریار از مرتبهٔ حیات حیوانی به‌سوی عشق و سپس به صوب عشق معرفت و دانائی، «اندیشهٔ ذات متعال و مطلق است[۹]».

«بدینگونه توفیق‌الحکیم با قدرت و مهارت تمام از عهدهٔ کاری سخت برمی‌آید، یعنی موفق می‌شود در نمایشنامه‌ای که فقط سه ساعت به درازا می‌کشد، تحول و تکامل روانی شهریار، و دستاورد یا کارکرد شهرزاد طی هزار و یکشب را به نمایش بگذارد. و اما شهرزاد به‌گمان صدقی، نفس طبیعت است. هیچ چیز والا یا پست برای وی وجود ندارد. شهرزاد بسان طبیعت در برابر چشمان آن سه تن جلوه‌گر می‌شود. هریك از آنان فقط تصویر خود را در آیینهٔ شهرزاد می‌بیند[۱۰]».

«خاورشناس ایتالیایی Umberto Rizztano خاطرنشان می‌کند که قمر نمودکار ایمانی است که ظلمات غریزه (بردهٔ سیاهپوست) را زایل می‌سازد.

«قطعا متن نمایشنامه تصور طبیعت را به صدقی القاء کرده است. چون در واقع توفیق‌الحکیم در نخستین صفحه نمایشنامه این سخن ایزیس را نقل کرده که روشنگر معنای اثر است: «من همه چیزهایی هستم که بوده و هست و خواهد بود. هیچ انسانی تاکنون نتوانسته پرده از رویم برگیرد...» (=مرا به‌درستی بشناسد).

«این همانندی ملکهٔ هزار و یکشب با الههٔ مصری (که وی هم رمز طبیعت است) در متن نمایشنامه نیز القا می‌شود، بدین‌وجه که شهریار و قمر در گشت و گذارهای خویش به‌پای پیکرهٔ ایزیس می‌رسند و ایزیس شهرزاد را به‌یاد آنان می‌آورد.[۱۱]

سرانجام توفیق‌الحکیم در ۱۹۴۱ برآن می‌شود که منظومهٔ دراماتیک خود را به‌نحوی روشن و واضح تفسیر کند؛ و می‌گوید برای وی، شهرزاد رمز «ادوار تاریخی» است. الحکیم در «سلطان الظلام» توجه می‌دهد که بشریت پس از دوران تابناک هلنیسم، در تاریک‌اندیشی قرون وسطی دست و پا می‌زند، ولی نور قوی ایمان، تاریکی‌های قرون‌میانه‌را نیزخواهدزدود. ازلحاظ‌الحکیم، شهرزاد نمودگار این تناوب و نوسان میان نور و ظلمت است؛ به‌زعم وی شهریار، نشانگر اندیشهٔ یونانی است که منحصراً از هوشمندی و خرد تأثیرناپذیر، فراهم آمده است. بردهٔ سیاه، رمز ظلمات و تاریک‌اندیشی است. قمر، نمودار ایمان است که روشنی بخش روانهاست. همهٔ این آدمها با شیوه‌های مختلف فهم و احساس‌شان، دور شهرزاد می‌چرخند؛ و الحکیم در آن آدمها به‌چشم بشریتی می‌نگرد که در سه مرحله، دور طبیعت چرخ می‌زند.

«به همین دلیل شاه بانگ برمی‌دارد که: «پیش نمی‌رویم، پس نمی‌نشینیم، بالا نمی‌شویم، فرود نمی‌آئیم، چرخ می‌زنیم، هـ

چیزی می‌چرخد، این سرنوشت ماست. قانون جهانی تغییرناپذیر و جاودانی است، این. چه سخریهٔ تلخی! از طبیعت‌می‌پرسیم راز و سرش چیست و طبیعت جوابمان را با کشت و برگشت می‌دهد[۱۲]. و شاه اندکی بعد می‌افزاید: «درپی هرپایانی، آغازی‌هست. قانون جاودانهٔ ابدی چنین حکم می‌کند[۱۳]».

«توفیق‌الحکیم در ۱۹۵۳ تفسیر جدیدی از همان نمایشنامه عرضه می‌دارد که دست‌کم غیر منتظر است. می‌گوید: «شهرزاد مون مارتر Mont-martre است که با داستانهای عاشقانه و هنرمندانه‌اش به شب، روح و جان می‌بخشد و بامدادان دست از کار می‌کشد.

... شهرزاد، مربی شهریار، توفیق یافت که پس از هزار و یك‌شب ازو مردی بسازد. سپس ویرا به کسی غیر از مرد تبدیل کرد، یعنی به مافوق مرد[۱۴]. همچنانکه آدمی، در کودکی و جویای سرگرمی و تفریح به مون مارتر پامی‌نهد و درآن موجودی می‌گردد که حس‌می‌تواندکرد و چون‌آدمی متفکرشد ترکش می‌گوید...[۱۵]».

«این پیوستگی میان شهرزاد و مون مارتر کمتر از تفسیری که Albert Astre چند ماهی پیشتر از آن تاریخ از کار الحکیم عرضه داشت غرابت ندارد. به‌زعم وی شهرزاد چنانکه اصحاب کهف (غار رؤیاها) به زبان افسانه خطیرترین مسائلی را که تحول معنوی جهان عرب مطرح می‌سازد، چون میان میراث گذشته و توقعات زندگانی جدید دوپاره گشته، تذکار می‌دهد[۱۶]».

و اما غارنشینان یا اهل‌الکهف (۱۹۳۳) هم معنایی رمزی دارد[۱۷]، و ادهم منقد برجسته روس، روشن ساخته که آدمهای اهل‌الکهف به آدمهای پیراندلو Pirandello مانندهاند[۱۸]. آیا این اندیشه هنری چهارم ـ نمایشنامهٔ بلندآوازه پیراندلو ـ متعلق به سه شخص غارنشین نیز نیست؟:

«از ژرفای گذشته دوردستی که در آن بسر می‌بریم، از قرن

یازدهم، لبریز از رنگ و با اینهمه گوروش، انسانهای نیمهٔ قرن بیستم را مشاهده کردن که در اضطراب و عذاب و شکنجه می‌کوشند تا بدانند بر آنان چه خواهد گذشت و گرهٔ حوادثی که موجب پریشانی و تشویش ایشانست چگونه گشوده خواهد شد... حال آنکه شما برعکس در تاریخ بسی آسوده‌خاطر بوده‌اید! با من!.. در تاریخ که همه چیز آن محتوم و قطعی و تثبیت یافته است![۱۹]».

«غارنشینان از اعماق قرون دوباره زنده شده ناگهان از حالت رخوت خویش بیرون آمده، بسان ساعتی که پس از مدت زمانی دراز خوابیدن بار دیگر به‌کار افتد»، باز زاده می‌شوند. همانند هنری چهارم، نخست‌زنده‌اند و به‌خود اطمینان‌دارندومی‌خواهند «حیات را چون هوا فرو برند». اما فاجعهٔ نافهمی و رفع شبهه و تنهایی به زودی در مورد آنان نیز به‌وقوع می‌پیوندد. جامعه می‌خواهد ایشانرا به «تاریخ که همه چیز در آن محتوم و قطعی و ثابت است» باز گرداند؛ و به جای آنکه شخصیت چندگونه‌شانرا رعایت‌کند، از ایشان اشخاصی تاریخی با شکلی لایتغیر می‌سازد، و بدانان نقش ثابت متحجری می‌بخشد که آنی بیش نپائیده است. شاه و غالیاس بدان اشخاص برچسب تقدس می‌زنند.

«هر بار که غارنشینان می‌کوشند تا همانگونه که هستند جلوه کنند و نه بدانگونه که تصور می‌شوند، ساکنان طرسوس در آنان به چشم دیوانه می‌نگرند. غارنشینان نیز آن مردم و شاه و غالیاس را که می‌پندارند آنان قدیس‌اند و نه اشخاص معمولی، دیوانه می‌دانند.

شاه: ای قدیسین. بیصبرانه در انتظار این ساعت شکوهمند که تاریخ از آن یاد کرده، بودیم.

مرنوش (چنانکه با خود سخن می‌گوید): این شاه دیوانه است[۲۰] مشلینیا که عاشق بیتابی است، صبر و شکیبایی خود را از

دست می‌دهد، چون‌غالیاس اصرارمی‌ورزد که‌ویرا «قدیس» بنامد:

مشلینیا (بیحوصله): به تو گفتم دیگر چنین بی‌پرده تکرار مکن: «ای قدیس». من قدیس نیستم، می‌فهمی؟

غالیاس: آری... ای قدیس[۲۱].

مشلینیا درمی‌یابد که درباریان همه با وحشت و اضطراب به وی می‌نگرند و به یارانش می‌گوید که «بر ما تهمت دیوانگی می‌نهند[۲۲]». و حق با اوست.

اینست گفتگوی مشلینیا با غالیاس معلم:

شاه: حاضری به سخنانم گوش فرا دهی؟

غالیاس: به یقین اعلیحضرتا!

شاه: این قدیسین همه دیوانه‌اند[۲۳].

هنری چهارم گفته بود: «بدا به حال کسی که نمی‌تواند نقاب خویش را به چهره زند، چه نقاب شاه باشد و چه نقاب پاپ». غارنشینان، بیهوده می‌کوشند تا قالب صورت را بشکنند و به عرصهٔ زندگی راه یابند، اما چه سود، چون بیدرنگ از آن رانده می‌شوند. غالیاس به‌رغم پارسایی و پرهیزکاریش می‌پندارد که «بهتر است قدیسین در آسمان بمانند و به زمین فرود نیایند». یملیخا نخستین کسی است که معنای سخنش را درمی‌یابد. ساکنان طرسوس قبول ندارند که «قدیسی»، چون آنان زندگی کند:

یملیخا به یارانش می‌گوید: «آنان به‌جای آنکه خوراك مورد نیازم را بدهند، وامی‌نهندم تا از گرسنگی بمیرم. بیگمان مرا یك تن از آن موجودات فوق‌طبیعی می‌پندارند که نه می‌خورند و نه می‌آشامند... همچنین شکی نیست که هرجا مسکن گزینم، هیچکس در همسایگیم نخواهد زیست، زیرا به هرجا می‌روم مردم می‌گریزند و همواره با نگاهی ترسیده و رمیده که هیچگاه تغییر نمی‌کند، به من می‌نگرند[۲۴]».

«این گواهان دوران گذشته بیهوده می‌خواهند در زمان حال

بزنید. مرنوش و مشلینیا با زمان درمی‌آویزند و ریش‌می‌تراشند و بسان مردم طرسوس جامه می‌پوشند. اما این نشانه‌های خارجی ظاهری برای غلبه بر فرتوتی و سالخوردگی کفایت نمی‌کنند. زمانی دراز برآنان گذشته و رشتهٔ پیوندشان را با زندگی گسسته است. همچنین مناظر و مردمان را عوض کرده است. مرنوش برجای خانه‌اش «بازاری برای فروش زره و جوشن و سلیح و ساز و برگ جنگ» می‌یابد[۲۵]. مشلینیا باید میان دو صورت ظاهر که یکی تجلی گذشته و آن دیگر جلوهٔ حال است، یکی را برگزیند. درام هنری چهارم و فریدا Frida برای وی تکرار می‌شود. همچون هنری چهارم، تمثال زندهٔ دختری را که در جوانی دوست داشته می‌بیند. همه چیز چنان به دقت تدارك شده که در اشتباه افتد و دستخوش پندار گردد: حتی نام آن دختر (پریسکا) و جامه و گردن‌بندش، با نام آنکه می‌شناخته و گلوبند و جامه‌اش یکی است. میان دو پریسکا همانندی شگفتی هست. بسان هنری چهارم درمی‌یابد که تنها بخت و اقبال وی گوهر عشق است[۲۶]. اماچون هردو قربانی زمان‌اند، در کار خود شکست می‌خورند و ناکام می‌مانند.

مشلینیا به تلخی به پریسکا می‌گوید:

«دستم را به سویتان درازمی‌کنم، می‌خواهم دستانتان را بگیرم، فاصلهٔ میان ما بسی اندك است، شما را زیبا و زنده در برابر خود می‌بینم، اما ما تعی گذرناپذیر ما را از هم جدا می‌کند و آن تاریخ است. آری مرنوش راست گفته است. زمان‌مان به سر رسیده و سپری گشته است، و ما در این ساعت طعمهٔ تاریخیم و به تاریخ تعلق داریم. خواستیم به میان زندگان بازگردیم، دوباره در زمان زندگی کنیم. اما تاریخ انتقام می‌گیرد، بدرود[۲۷]».

یملیخا و مرنوش نیز پیشتر به همان نتیجه رسیده بودند:

مرنوش می‌گوید: «ما به تاریخ تعلق داریم و از آن گریختیم تا باز در زمان (حال) زندگی کنیم. اما تاریخ انتقام می‌گیرد، کین

می‌ستاند[۲۸]». و به هنگام مرگ بانگ برمی‌دارد که:

«پیکار با زمان بیهوده است[۲۹]»، و مشلینیا به وی چنین پاسخ می‌دهد:

«آری ما زمان را زدودیم اما اکنون زمان به‌نوبهٔ خود ما را از صفحهٔ روزگار می‌زداید. زمان انتقام می‌گیرد. کین می‌ستاند. ما را چون اشباح هراس‌انگیزی می‌راند. اظهار می‌دارد که نمی‌شناسدمان، سپس ما را به نفی‌بلد، دور از حوزهٔ فرمانروائی خود محکوم می‌کند...[۳۰]».

«نفی‌بلد و تبعید در وادی مرگ یا در قلمرو دیوانگی، سرنوشت بسیاری‌از آدمهای پیراندلو و نیزبسیاری از آدمهای توفیق الحکیم است. جامعه، خواستار این قربانی و فدیه است؛ زیرا این قهرمانان مضطربش می‌کنند، عادات ذهنیش را برهم می‌زنند، بینش دیگری از امور به وی عرضه می‌دارند. جامعه باید این مزاحمان منغص عیش را که از فهم منویاتشان عاجز است، از خود براند.

«یملیخا: «اینان مردمی هستند که نمی‌فهمند ما کیستیم، چنانکه ما نمی‌توانیم فهمید که آنان که‌اند[۳۰].» و لحظاتی بعد می‌افزاید: «تنها امیدمان بازگشت به غار است، آری به غار بازگردیم، بیا مرتوش! ما تنها کسانی هستیم که همدیگر را می‌شناسیم[۳۱]».

بیگمان مرتوش نخست اعتقاد خواهد یافت که یارش دیوانه شده، اما سرانجام خواهد پذیرفت که حق با اوست:

«در این زندگانی تو برای ما جایی نیست. این مخلوقات نمی‌توانند ما را فهم کنند، چنانکه ما نیز نمی‌توانیم آنانرا دریابیم. و به‌رغم مشابهت جامه‌هایمان، برایمان غریب و بیگانه‌اند...[۳۲]».

«الفاظ که معنایشان از فردی به فرد دیگر تغییر می‌کند، مانع

می‌شود که مردم مقصود هم را دریابند و پی بردن به افکار دیگران را بر آنان دشوار می‌سازد. یملیخا از سخنانی که در طرسوس می‌شنود، هیچ چیز نمی‌فهمد[۳۳]. همان اندیشه در گفتگوی میان مشلینیا و پریسکا، نیز القاء می‌شود:

مشلینیا: پریسکا، تو پریسکا نیستی.

پریسکا: ازین مقوله بگذرید، دیوانگی است این. بهتر است از بیوفایی برایم سخن بگوئید.

مشلینیا: پریسکا، تواینچنین بذله‌گووحاضرسخن نبودی...[۳۴]

تنها کسانیکه با ما همفکر و هم‌احساسند، همزمان مایند.

مرنوش به‌محض آنکه دریافت که دیگر در طرسوس جایی ندارد و اقامت نمی‌تواند کرد، فکر و کلامش برای مشلینیا نامفهوم می‌گردد:

مرنوش (در دنبالهٔ سخن): فقط همین روح بذله‌گویی و حاضر سخنی برایم مانده. اینك من قربانی روح خویشتنم. در حوزه‌اش که قلمرو زمان و مکان است سرگشته و حیران مانده‌ام.

مشلینیا: نمی‌فهمم چه می‌گویی.

مرنوش: آری بدبختانه سخنم را اکنون نمی‌توانی دریابی[۳۵].

وقتی پریسکا بر مشلینیاشیفته‌می‌شود، به زبانی سخن می‌گوید که معلمش آنرا درنمی‌یابد.

غالیاس: نمی‌فهمم. شاهزاده‌خانم نخستین بار است که سخنانتانرا درنمی‌یابم. شما امروزه‌چنان سخن‌می‌گوئید که این قدیسین[۳۶].

«کشاکش و ستیز میان حیات و صورت، واقعیت و ظواهر و حقیقت و خطا، به سرگیجه‌ای که ممیزهٔ آدمهای پیراندلوست می‌انجامد. مشلینیا می‌گوید:

«حس می‌کنم که گویی پاهایم از رفتن امتناع می‌ورزند[۳۷]».

سه خفتهٔ غار مدام از خود می‌پرسند که آیا براستی از غار خارج

شده‌اند و یا آنکه فقط خواب دیده‌اند!

مشلینیا: آری مرنوش. من مردم غریبه‌ای دیدم بـا ظاهری شگفت‌که به‌درون‌غارآمدندومارا به‌کاخ‌بردند... و در آنجا دیدیم که همه چیز تغییر کرده است. شاه دیگر دیوجانس Diocletien نبود، طرسوس دیگر آن طرسوس نبود، چه مصیبتی پریسکا، می‌توانی تصور کنی که پریسکا مرا باز نمی‌شناخت و دعوی می‌کرد که به پریسکا شباهت دارد، اما همو نیست... پریسکـای حقیقی همچنان دوشیزه سیصد سال پیش از دنیارفته بود. و چنین‌می‌نماید که ما سیصد سال زیسته‌ایم...

مرنوش (به بانگ بلند): آه... این رؤیایی بیش نیست؟

مشلینیا: چنانکه خود می‌بینی رؤیایی دهشتناک...

مرنوش: رؤیاست یا واقعیت؟

مشلینیا: واقعیت؟

مرنوش: آری، ما به راستی از غار بیـرون آمدیم و بـدان بازگشتیم.

مشلینیا: کی؟ بدبخت تو همواره هذیان می‌گویی.

مرنوش: این تویی که هذیان می‌گویی، تو[۳۸]».

یملیخا به‌هنگام مرگ می‌گوید: «می‌میرم.. بی‌آنکه بدانم.. زندگیم رؤیائیست یا واقعیتی[۳۹]».

حاصل سخن اینکه «بیشتر مضامین پیـراندلو در نمایشنامهٔ اصحاب کهف نقش بسته و بازگو شده‌اند[۴۰]».

این دو نمونه از نمایشنامه‌های توفیق الحکیم را که براساس داستان معروف شهرزاد و قصهٔ اصحاب کهف پرداخته شده اندکی به تفصیل آوردیم تا به درستی معلوم شود که مقصود ما از بازسازی دستمایه‌ای شناخته و بسط و پرورش آن به اقتضای زمان چیست. بزرگانی‌چون‌ژان کوکتو و ژان آنوی و ژان پل‌سارتر، همینگونه، مضامین اساطیری غرب و تراژدیهای یونانی را از نو تفسیر کرده

و زنده نگاه داشته‌اند و پل کلودل کاتولیك مؤمن نیز بعضی جزمیات یا اصول عقاید مذهبی را در قالبی نو به زبانی بس شیوا و دلاویز چنان استادانه تقریر کرده که گاه تماشاگر ناخودآگاه تحت تأثیر معتقداتی قرار می‌گیرد که اگر به صورتی دیگر یا به طرزی عادی ابراز می‌شدند، در او کارگر نمی‌افتاد یا وی با آن به ستیزه برمی‌خاست.

در ایران این‌گونه بهره‌برداری از ادب داستانی که درواقع تفکری تازه و اصیل بنا به مقتضیات عصر دربارهٔ آنهاست، بسیار نادرست و غالب نمایشنامه‌های ملهم از داستانها و روایات و قصص ایرانی و اسلامی، یا نقل و بازگویی بی‌فزون و کاست همان مضامین با خصوصیات و مشخصات اصلی مربوط است و یا انشاءنویسی و قلمزنی‌ای گاه ادیبانه و منشیانه که ارزش درامی ندارد ولی از لحاظ اشتمال بر آداب و رسوم و زوایایی از فرهنگ عامه خواندنی و غنی است، نظیر نمایشنامهٔ تك پرده‌ای سید محمد علی جمالزاده که به اقتباس از کتاب «سر و ته یك کرباس»، فصل «جهنم تعصب» (جلد دوم، طبع تهران ۱۳۳۶) پرداخته شده است (ژنو. اسفند ۱۳۳۷).

سالها پیش نمایشنامه‌ای ملهم از داستان ضحاك نوشتهٔ تازه از فرنگ برگشته‌ای خواندم که در ذم و قدح حاکمان زمانه بود و نویسنده که با درام‌نویسان غربی و شیوهٔ کارشان آشنائی داشت، پرده‌ها و صحنه‌ها و مکالمات را به‌طرزی مقبول ساخته و پرداخته و به هم ربط داده بود. اما اثر نقصی داشت که در وهلهٔ اول به‌نظر نمی‌رسید: توضیح آنکه نویسنده ضحاك را مجبور صرف می‌دانست و ناگزیر از خونریزی و آدم‌کشی و تابع جبر و موجبیت مادی، و ناگهان در پایان بر او خرده می‌گرفت که جور می‌کند و ستم می‌راند، غافل از آنکه جرم و جنایت وقتی از لحاظ اخلاقی و انسانی گناه محسوب می‌شود که آزادی و اختیار عمل از آدمی

سلب نشده باشد و بنابراین مشکل می‌توان ضحاکی را که چون عروسکی کوکی است، مسئول جنایاتی شمرد که گویی ندانسته و ناخواسته مرتکب شده است. متأسفانه در اواخر نمایشنامه، تیغ جبر مادی نمی‌شکست و ضحاك به تنبه و خودآگاهی نمی‌رسید تا پیام اخلاقی و فلسفی نویسنده بیوجه و دور از منطق ننماید.

برعکس نمایشنامهٔ «داستان ضحاك» سعید پور صمیمی[۴۱] از آغاز تا انجام بر این‌اندیشه مبتنی است که سرانجام ابلیس به‌دست مردم کشته خواهد شد و در پی آن شام سیه، فریدون چون صبح روشن خواهد دمید و همو در نمایشنامه‌ای دیگر[۴۲]، حدیث دردناك قتل امیرکبیر در حمام فین کاشان را با توانایی و هنرمندی تمام وسیلهٔ نقد و بررسی شیوه‌های رایج نمایشی در روزگاران گذشته قرار داده و در اثنای نمایش، از زبان آدمهای نمایش که باید نقش‌های امیر و دلاك و جامه‌دار و... را بازی کنند، بعضی ادا درآوردن‌ها و تقلیدهای سرسری از قبیل بداهه‌سازی مرسوم را به‌باد ریشخند گرفته و کلا نقشی گیرا و دلچسب و طنزآمیز از وضع و موقع تئاتردولتی در دورانی ده‌پانزده‌ساله‌رقم‌زده‌است*[۴۳].

در ۱۵ تیرماه ۱۳۶۶ نیز در فرهنگسرای نیاوران شاهد نمایش «هملت در فرهنگسرا» از سیدعبدالحسین‌مرتضوی بودیم‌که طرحی نو و شوخ و دلچسب از هملت بود و در اثنای نمایش، با مشاهدهٔ حالت تردید بعضی که گویی نمی‌دانستند ستایش کنند یا طعن و ریشخند به‌خاطرم گذشت که اگر «هملت در فرهنگسرا» در جشن هنر اجرا می‌شد، چه تحسین‌ها که برنمی‌انگیخت!

منتهی همانگونه که اشاره رفت این قبیل کوششهای بدیع که دریچه‌هایی نوی در برابر دیدگان تماشاگر بر ادب داستانی می‌گشاید، اندك و حتی باید گفت انگشت‌شمار است و بیشتر اقتباسات یا بازگویی بی‌فزون و کاست متن ادبی به صورت گفتگویی بیجان است و در واقع کوششی است برای انتقال

داستان از صفحهٔ کتاب بر صحنهٔ نمایش، و یا اگر هم با نوعی تفسیر ویژه همراه است و سخنی تازه برای گفتن دارد، آن تعبیرات نو غالباً در پردهٔ راز و رمزی غریب و ناآشنا پیچیده شده و فی‌المثل نویسنده برای ادای مقصود از نقابهای چینی و ژاپنی و صحنه‌پردازی‌ها و مناظر مأنوس زاد بوم و دیاری دیگر سود برده و اینهمه محیط و آدمها را بیگانه‌تر جلوه داده است. تأمل و مداقه در آثار درام‌نویسانی چون کامو و سارتر و آنوی و غیره که مضامین اساطیری و دینی و ادبی فرهنگ غرب را از نو تفسیر و گزارش کرده و دستمایهٔ‌شاهکارهای ادب‌درامی‌ساخته‌اند، بیگمان سودمند است و نمونهٔ آموزندهٔ چنین خلاقیتی در فرهنگ اسلامی از جمله قصص قرآنی است که هم از لحاظ صورت و هم من حیث معنی نقل روایات و حکایاتی شناخته از دیدگاهی نو بر وفق جهان‌نگری دیانت اسلام و بنابراین نه تکرار مکررات بلکه بازسازی مضامین کهن به زبانی نو و با معنایی تازه است. به‌عنوان مثال قصهٔ حضرت یوسف در قرآن با روایت توراتی آن تفاوت فاحش دارد. و به‌گمان نگارنده تدقیق و تأمل در این زمینه از بعضی توصیه‌های مبهم متداول مبنی بر استفاده از قصص قرآنی برای درام‌نویسی بی‌آنکه روش کار روشن و معلوم باشد، بسی مفیدتر است.

اگر این آموزش به درستی صورت گیرد، دیگر حوادث شگرفی ازین قبیل در قلمرو درام‌نویسی پیش نمی‌آید که فی‌المثل نویسنده‌ای که می‌خواهد داستانی از شاهنامهٔ فردوسی را به عین نمایش دهد، ناگهان به تصور خود گمان می‌برد که داستان به روایت فردوسی دارای مایه‌های درامی کافی نیست، و بر آن می‌شود که ماده را غلیظ‌تر کند و در نتیجه گستاخانه ابیاتی چند بر ساختهٔ خود بر شاهنامه می‌افزاید! این دست‌اندازی که به نوعی تجاوز می‌ماند، ازینرو بر حق جلوه کرده که نویسنده نتوانسته با

الهام از داستان شاهنامه، خود درامی بیافرینند. بلکه کار را بس سهل گرفته، آنقدر سهل که شاهنامه را «تکمیل» کرده و به رفع «نقائص» آن پرداخته است! و یا آنکه کارگردانی هملت شکسپیر را به صحنه می‌برد ظاهراً با این نیت که هرچه خواست نثار شاهی گنهکار کند و بنابراین خصوصیات بارز نقشها را که بزرگان در تعبیر و تفسیر آنها دفترها سیاه کرده‌اند، تغییر می‌دهد و در متن شکسپیر که لابد قلم توانایی نداشته دست می‌برد و خود مکالمات و تك‌گفتارهایی بر شاهکار شکسپیر می‌افزاید و اینهمه برای آنکه شاه نگونبخت را به‌گمان خویش بیشتر رسوا و بی‌آبرو کند. درنتیجه، کار و دلمشغولی هملت و افلیا، شاید نادانسته و نخواسته، نمود بیوجه‌وحتی مضحك و مسخره‌آمیزی می‌یابد و شاه هم از آنکه در درام شکسپیر هست و خواهد بود، پلیدتر جلوه نمی‌کند. این دخل و تصرف ناروا نیز بدینعلت مجاز دانسته شده که کارگردان نخواسته یا نتوانسته هملت را از نو بنا به اقتضای زمان بازگوید و بازسازی کند و یا خود نمایشنامه‌ای سراسر در مدح و ذم رذائل سلاطین و ملوك بنویسد، و بنابراین هیچ منعی ندیده که با اساس قرار دادن درام شکسپیر و به‌نام وی آنچه خود در دل دارد بگوید!

اما ازین قبیل حوادث که بگذریم مسألهٔ درخور توجه اینست که همواره گروهی به فکر بهره‌گیری از ادب داستانی برای درام‌نویسی بوده‌اند و هنوز هم هستند؛ و اگر چنین بوده و هست پس به حق می‌توان پنداشت که ادب داستانی ما مایه‌های دراماتیك داشته که چنین تن به درام‌سازی داده است.

درونمایهٔ درامی (و تراژیك) حماسه نیك شناخته و دانسته است و بنابراین نیازی به‌تصریح بیشتر ندارد. در مناظرهٔ‌معروفی که میان سید جمال‌الدین اسدآبادی و ارنست رنان بر سر بود یا نبود حماسه در فرهنگ اقوام سامی رفت، ارنست رنان مبالغه را

به جایی رسانید که وجود حماسه را از مختصات و مشخصات اقوام اریایی و منجمله ایرانیان شمرد[۴۳]! در هر حال داستان‌هایی چون رستم و اسفندیار و رستم و سهراب[۴۴] به‌عنوان مثال که حدیث «دردهای کوچك و زودگذر آدمیان نیست، بیان کشمکشهای پایدار روحی آدمیان است» از چنان قدرت دراماتیکی برخوردارند که اگر ذوق و طبع سرشار و نکته‌سنجی و دریافت درست مدد کند، هر بار به شکلی نو بر صحنه و پرده جلوه می‌توانند فروخت، اما البته برای فهم سخن اهل دلی، سخن‌شناس باید بود. بیهوده نیست که بعضی فردوسی را «استاد تراژدی» نامیده‌اند و مایه‌های تراژدی را در داستانهایی چون ایرج و برادران و کیخسرو و فرود و رستم و اسفندیار تشخیص داده‌اند و حتی به‌گزافه و یا ازسر ذوق‌زدگی و وجد گفته‌اند که: «هریك از تراژدیهای بزرگ فردوسی را می‌توان بدون افزایش و کاهش بر صحنه آورد[۴۵]».

نظامی که یان ریپکا «قدرت خلاقه» و «تخیل شاعرانهٔ خارق‌العاده» و «منظومه‌های‌داستانی وی (یعنی خمسه)» رامی‌ستاید[۴۶]، در پرداخت شخصیت و تصویر خلقیات بسیار تواناست.

گوستاو فون گرونبام در توصیف این قدرت می‌نویسد: «آنجاکه‌اعراب شکست خوردند و ناکام‌ماندند، ایرانیان‌پیروز و کامیاب گشتند. ادبیات ایرانی در بزرگترین آثار غنایی و تغزلی، به استادی و مهارت کاملی که حماسه‌سرایی بدان نایل آمده بود، دست یافت. ایرانی حرکت و پیشرفت (مضمون و داستان) را دوست‌داشت و نمایش‌آنرا نیز می‌دانست. تاریخ‌ورمان و عرفان، مضامینی برای‌قصه‌پردازی‌فراهم آوردند... همهٔ‌چهره‌های‌آفریدهٔ فردوسی زنده نیستند، برخی از شاهان و لشکریانش، سایه‌هایی بیش نمی‌نمایند، اما بیشترینشان مطابق‌خاطره‌ای که‌ازقهرمانان در یاد مردمان مانده بود و نیز بر وفق مدارك و اسناد، صاحب فردیت‌اند... ادبیات ایرانی حرکت و پیشرفت (داستان) را پذیره

می‌آید و حاوی دسیسه‌چینی‌ها و انگیزه‌هایی برای حادثه‌سازی است که هوشمندانه ابداع شده‌اند. نظامی در اوج قدرت داستان‌پردازی، به زبانی برخوردار از خصلت موسیقیایی فخیم و شکوهمندی... توفیق یافته که معانی و اندیشه‌ها را به تبع سرنوشت اشخاص به نمایش گذارد و این شاید برترین پیروزی‌ای باشد که نصیب ادبیات می‌تواند شد[۴۷]».

در مثنوی لیلی و مجنون کشاکش میان عرف و آداب قبیله و عشق سرکش بیتاب، وفاداری ظاهری به همسر ناخواسته و سرسپردگی مخلصانه به عاشق، سوگواری ریایی بر مرگ شوهر تحمیلی و بدان بهانه گریه و زاری راستین از فراق یار، گرهٔ کوری است که هیچگاه گشوده نمی‌شود و داستان با مرگ عاشق و معشوق در حسرت و غم پایان می‌گیرد. مجنون که لیلی را به عقد نکاح وی در نیاورده‌اند و به جبر و عنف وادار به زناشویی با مرد دیگر کرده‌اند، بر این بیداد ابنای زمان می‌شورد و دیوانه می‌شود، یا خود را به دیوانگی می‌زند، و شاید هم مردم گستاخیش را شوریدگی و دیوانگی می‌دانند. آندره میکل که شورش مجنون را «لفظی» می‌پندارد و نه انقلابی (برخلاف مجنون السای Le Fou d'Elsa لویی آراگون که درواقع مجنونی «مارکسیست» است) پس از بررسی انواع مقابله و معارضهٔ مجنون با نظام اجتماعی قبیله بدین نتیجه می‌رسد که تنها گستاخی مجنون، کلام اوست که آنهم فتنه‌انگیز نیست و درواقع شعر، مؤثرترین سلاح مجنون است و روی سخن آن نیز نخست با معشوق است؛ اما نه فقط با او بلکه به تمام جمع خطاب می‌کند. اینست که همواره بعضی شك خواهند کرد که مجنون چیزی جز شعر را به‌راستی دوست داشته است، چون همهٔ کارهایش دال بر اینست که این نفس عشق یعنی شعر است که معشوق اوست نه لیلی[۴۸].

اما به‌گمان من آندره میکل تأثیر اجتماعی و حتی انقلابی شعر

و سخنوری را دست‌کم می‌گیرد. چکامه‌های مجنون سخنی فضیحت‌انگیز است و این پرده‌دری یا بی‌پروایی در گفتار، از لحاظ اجتماعی شایان اعتناست. اما نوع ستیزه‌جویی مجنون با سلاح شعر، با شیوهٔ پیکار مبارزی صاحب رسالت در جهان امروز البته تفاوت دارد. ولکن این بدین معنی نیست که اولی کارکرد مؤثر و نافذی نداشته است. با اینهمه نکتهٔ درخور توجه در تحقیق دلکش و زیبای آندره میکل اینست که وی شیوهٔ ستیز و پرخاش مجنون را با معیارهای زمانهٔ وی نمی‌سنجد، بلکه با ملاك روز محك می‌زند. و بدینگونه از مجنون، شخصیتی پیش از وقت و نابهنگام، امروزین Prémoderne [۴۹] می‌سازد همچون سیزیف یا انسان عاصی به روایت آلبرکامو که به پوچی‌زندگی و مرگ در این دشت‌مشوش ایمان دارد و با اینهمه از جهان و کار جهان روی برنمی‌تابد و برای تسلی روح پرتشویش خویش به عالم دیگری چه دین باشد و چه عرفان و مذهب اسرار یا معرفت اهل سر، پناه نمی‌برد و تنها دنیایی که در نظرش بسامان است و معنایی دارد و در آن آرام و قرار می‌یابد، شعر است و هنر. آندره میکل با چنین بینش و نگرشی، از مجنون عاشق مطلقی می‌سازد که جهانیست و نه تنها شرقی. چون به‌اعتقاد وی، منش مجنون و عموزاده‌های کمابیش همانندش: رمئو، تریستان، ورتر، مجنون السا و غیره را بر مبنای سلوك شخصیتشان مطالعه باید کرد، نه به‌صورت شخصیتی نوعی که یا شرقی است و یا غربی. نظری که در صحت آن تردید هست، اما از لحاظ موضوع سخن ما در این جستار قابل اعتناست.

در داستان ویس و رامین سرودهٔ فخرالدین اسعد گرگانی نیز که به اعتقادولادیمیر مینورسکی افسانه‌ای ازدوران حکومت‌پارتها هنگام فرمانروایی سلسلهٔ اشکانی است[۵۰]، کشمکش میان تبعیت از قانون زناشویی و شیفتگی بیهشانه به عاشق، موجب شده که بسیاری آنرا نمونهٔ اصلی‌قصهٔ‌تریستان و ایزوت بپندارند[۵۱]. حال

آنکه عشق تریستان و ایزوت که سررشته‌اش در تاریکی است، بیشتر به قصهٔ لیلی و مجنون شبیه است تا به عشق ویس و رامین که‌با روشنایی و زندگی در دوران بی‌پروایی‌وکامجویی گناه‌آلود پیونددارد. هرچه‌هست ویس‌ورامین و تریستان و ایزوت نخستین داستانهای‌عشق‌بازخورده‌به‌مانع‌در ادب‌فارسی‌وغربی‌اند. اماچگونه مانعی؟ مانعی‌اجتماعی، زادهٔ‌اختلاف‌طبقاتی، نابرابری‌دوخانواده ازلحاظ مال و مکنت و جز آن؟ نه! در ویس‌ورامین و تریستان و ایزوت دقیقاً سه‌مانع با تفاوتهایی‌چند بر سر راه عشاق‌هست: ۱ـ دشمنی و نفرت و جنگ میان دو دودمان یا دو خاندان که مانعی برونی و خارج از حیطهٔ اختیار عشاق است. ۲ـ پیمان‌شکنی همسر. هر دو داستان به اعتباری حدیث پیمان‌شکنی و بیوفایی در زناشویی است و «مانع» اساسی از دیدگاه گنهکاران و پیمان‌شکنان‌وجود شوهر است. ۳ـ مانع درونی. یعنی ازدواج «ارادی» (=عمدی) عاشق (از سر غیض و غضب) با زنی دیگر (یعنی جز معشوق). این مانع را مرد آزادانه و به دلخواه در راه وصال یار ایجاد می‌کند. البته دو داستان را به همین چند مضمون ولو اصلی و اساسی خلاصه و تأویل نمی‌توان کرد و داستان تریستان خاصه از دیدگاههای مختلف منجمله عرفانی و مذهب اسرار (قوم سلت) و موازین زن‌سالاری و غیره تفسیر شده و آن قبیل تفسیرها هنوز هم ادامه دارد؛ اما از همین مختصر پیداست که مایه‌های دراماتیك در هر دو داستان بسیار قوی است و بنابراین امکان و مجال برای بازسازی و بازگویی آنها کم و تنگ نیست، چنانکه در مورد تریستان و ایزوت این معنی به تحقق پیوسته و آخرین نمونه‌اش تا آنجا که می‌دانم فیلم بسیار زیبای بازگشت جاودانهٔ Eternel retour ژان کوکتو است.

قلمرو عرفان خاصه جهان پهناوری است که در آن مایه‌های درامی به حد وفور هست. می‌دانیم که به اعتقاد بعضی، تفکر

دیالکتیکی در شرق ریشه‌هایی دارد، از جمله اندیشهٔ دیالکتیکی تضاد و نبرد ضدین در مزدیسنا و یا دیالکتیک عرفانی. حتی برخی مبالغه‌گویی را به‌جایی رسانده‌اند که مولانا جلال‌الدین را هگل شرق خوانده‌اند[۵۲]! اما ازین نظریه‌پردازی‌های سست بنیان که بگذریم، آنچنانکه عبدالله عروئی (مراکشی) یادآور شده در تاریخ و فرهنگ گذشتهٔ عرب، اندیشه‌ای ظهور کرد که جنبهٔ جدلی (دیالکتیکی) داشت، ولی در وادی عرفان شکوفا شد و زود پژمرد. منظور مکتب محاسبی[۵۳] و این نظریهٔ اوست که در دارالاسلام هرکس در عین‌حال خودی و بیگانه است، و فی‌المثل هم ایرانی است و هم مسلمان و بر همین قیاس. به اعتقاد عروئی البته این اندیشهٔ جدل‌آمیز محاسبی که در کار مراقبت نفس اهتمام خاص داشت، به تمام و کمال بسط نیافت، زیرا وی می‌خواست همهٔ «من»های متفاوت را به یك نفس واحد، به یك من یگانهٔ حقیقی، تبدیل و تأویل کند. اما به هر حال مهم اینست که در تاریخ فرهنگ عرب، تجربه‌ای برای فراگذشتن از منطق صوری، یا تجربهٔ «دیالکتیکی» زودرسی به ظهور و وقوع پیوست که کاملا تحقق نیافت یعنی در عرفان به‌کمال‌پختگی خود نرسید. چون این عرفان، به‌گمان عروئی راه‌حل زبانی مسأله‌ای واقعی، یعنی منطق همانندسازی و مماثله، آنهم در عالم مثال و نه در قلمرو مفاهیم بود. امروزه نیز صورت قضیه تغییر نکرده، زیرا مسأله عبارتست از هماهنگ کردن من (سنت) با غیر من (صنعت)، البته به‌شرط آنکه این وحدت و یکپارچگی، اگر لازم است و ضرور، در عالم خیال صورت تبندد و زبانی نباشد[۵۴].

نمونهٔ برجستهٔ این مایهٔ‌درامی در عرفان‌و تصوف، کشاکش بین عشق مجازی که قنطرهٔ حقیقت است و عشق الهی است. مراتب و مدارج کمال عشق انسانی و مراحل و منازل میان آن دو عشق و تضاد و تعارض یا تخالف آنها با یکدیگر، و تحول و تکامل‌عشق از مرتبهٔ ناسوت به مقام لاهوت و استحالهٔ جوهری عشق انسانی

و دگردیسی آن به عشق و محبت الهی، که به شیواترین زبان از جانب بزرگانی چون روزبهان بقلی شیرازی و احمد غـزالی و ابن‌عربی بیان شده است، مجال وسیعی برای درام‌سازی فـراهم می‌آورد.

به‌عنوان مثال از داستان شیخ صنعان (پیر سمعان) یاد کنیم. «موضوع این حکایت، عشق خانمان‌سوزیست کـه صوفیان آنرا کلید ابواب مقصود و تنها وسیلهٔ نیل به نهایت می‌دانند[۵۵].» اما داستان به همین سادگی نیست. بنا به روایت عطار در منطق‌الطیر، پیری از پیران صوفیان به دام عشق ترسا دختری ساکن یکی از دیارات مسیحی در دیار روم، گرفتار می‌آید، و هرچه یاران ویرا دلداری می‌دهند آرام نمی‌گیرد و در کوی معشوق معتکف می‌شود و به دیر مغان می‌رود، زنار می‌بندد و باده می‌نـوشد و مذهب ترسایان اختیار می‌کند، و به‌خوک‌بانی دختر ترسا می‌پردازد. عاقبت مریدان که به کارش درمانده بودند بدون شیخ از روم به کعبه بازمی‌گردند و برای نجات مرادخود چله می‌نشینند تا سرانجام سرور کاینات به فریاد می‌رسد و شیخ نو مسلمان گشته در معیت اصحاب که به سویش شتافته بودند به حجاز بازمی‌گردد. دختر ترسا نیز خوابی می‌بیند و بر اثر آن از پی شیخ روان می‌شود و اسلام می‌پذیرد و قصه با شرح معنی فانی شدن عاشق در معشوق یا اتحاد عشق و عاشق و معشوق که در نظر صوفیان منتهای مقام قرب است، پایان می‌گیرد.

«موضوع حکایت، چنانکه گفتیم، گرفتار شدن مرشدی است از مرشدان صوفی به یکی از عقبات صعب سلوك» و داستان این «شیخ که خود را «قدوهٔ اصحاب» و «بیدار جهان» می‌دانست»، ولی «گرفتار عشق دختری ترسا و روحانی‌صفت می‌گردد و برای خاطر معشوق ایمان می‌دهد و ترسائی می‌خرد و چنان در عشق ظاهر گرفتار می‌شود که خمر می‌خورد و زنار می‌بندد و خوك‌بانی

پیشه می‌کند و دست از اسلام و مسلمانی می‌شوید» و سرانجام به تولای خواجهٔ کائنات زنار بریده و از نو مسلمان می‌گردد و دختر ترسا نیز دگرگون حال و «عاجز و سرگشته دیوانه‌وار سر در پی شیخ می‌نهد و به دست او اسلام می‌آورد و جان شیرین را سر ایمان خود می‌نهد[۵۶]»، به داستان فوست گوته بی‌شباهت‌نیست و بجاست که دیده‌وران ما[۵۷] در این باره پژوهش کنند[۵۸].

محمد خواجوی در شرح منظومهٔ شیخ صنعان و دختر ترسا سرودهٔ وحدت هندی (از عرفای قرن سیزدهم هجری) می‌گوید که منظومه، «حقیقت اسطوره‌مانند»ی است، چون ترسا «رمز انسان کامل و کارفرمای عالم امکان است» و شیخ «رمز سالکی که قوهٔ استعداد در اوکامن، ولی هنوز شراره‌ای از جهان معنا با وی برخورد نکرده است تا آنکه... شبی در رؤیا جمال انسان کامل بر او متجلی و پس از یقظه، درد طلب در وی بیدار می‌شود» و «صلیب زرین گشودن ترسا از گردن و فرستادن آن برای شیخ، عبارتست از ذکری که سالك در مرحلهٔ نخست از دم انسان کامل دریافت می‌کند» و «تکلیف کردن ترسا شیخ را که از سه کار یك کار را باید انجام دهی: یا باید قرآن بسوزانی، و یا سجدهٔ بت کنی و یا شراب بنوشی، نشانهٔ آنست که نفس سالك با اینکه طی مقامات کرده، ولی امارگی هنوز در وجودش برقرار و ناموس و ننگ زندگی جاهلی در سویدای قلبش استوار است، لذا باید این بت نیز شکسته گردد»، بنابراین غرض از سوزاندن قرآن فی‌المثل، گسیختن رشتهٔ «الفت با الفاظ ظاهری و مرکب و کاغذ، بدون تفکر در معنا و اندیشه در حقایق و بطون آن» است، پس «سوختن قرآن و سرتاپای مصحف آیهٔ نور شدن، عبارت از آنست که‌چون‌آتش‌جذبهٔ‌حق، خرافات و پندار را در قلب سالك بسوزاند، از آن میان آیهٔ نور که همان نور هدایت و علم حقیقی است... نمایان و تابان می‌گردد»، و «خوك‌چرانی.. نشانهٔ صحو بعد از

محو و سکر است»، و «عاشق شدن آن دلبر بی‌همال مرشیخ را بعد از مراجعت و بازگشت به حالت صحو و هوشیاری و روان شدن به دنبالش، نشانهٔ اتحاد عاشق و معشوق است»، و چون «هرکرا وصل جانان باید، باید ترك جسم خاکی کند»، «دلبر پس از عاشقی بیمار گشته، همانگونه که در سلوك شیخ را رهبری کرد، در مرگ هم پیشدستی و رهبری کرده و ترك جسم می‌گوید... و شیخ نیز شبی در عالم خواب در برابر محبوب ترك جسم گفته و به حریم وصل دلدار روان می‌گردد و همانگونه که در مقام باطن معنا اتحاد یافتند، در این جهان هم پهلوی هم دفن می‌شوند و این نسخه مصدق آن نسخه گشت[۵۹]».

در اینجا قصد بررسی پیچیدگی‌ها و مشکلات این تأویل را نداریم، بلکه غرض از ذکر خلاصهٔ آن، خاطرنشان ساختن این معنی است که مایه‌های درامی داستان واصل حق و کامل مطلقی چون شیخ صنعان چنان غنی است که در مقابل شرح و تفسیر کسانی که در تنگنای ظواهر اقوال نمانده و به حل رموز اعتنا دارند، برخی‌نیزداستان را به طرزی‌دیگرکه یادآور فوست گوته است، بازسازی کرده‌اند. منظور نمایشنامهٔ شیخ صنعان دکتر محمدحسین میمندی‌نژاد است که در شرح اثر خود می‌نویسد: «بعضی از خدا دور می‌شوند. در این نمایشنامه، فانتزی تحولات فکری کسیکه از خدا دور شده و بعداً به سوی خدا باز می‌گردد مجسم گردیده است[۶۰]».

قصه‌های قرآنی مجال وسیعی برای درام‌سازی فراهم می‌آورد، و بجاست‌که‌دراین‌موضوع‌پژوهش‌جامع‌عالمانه‌ای‌صورت‌گیرد. به گمان‌نگارنده بهترین راهنمای درام‌نویسی بر‌مبنای‌قصص‌قرآنی، تفاسیر عدیدهٔ قرآن است که به انواع مختلف، داستانهای کتاب را شرح و تأویل کرده‌اند و این روش، نمونه و الگویی برای ساخت و پرداخت تئاتر ملهم از ادب داستانی می‌تواند بود.

به‌عنوان‌مثال نکاتی‌چند از تفسیرداستان «ذبح اسمعیل علیه‌السلام» را ذکر می‌کنم. مایه‌های درامی قصهٔ «ذبح عظیم» که در آن قچ قربان یا کبش فدا به حکم مشیت الهی، جای قربان اسمعیل را می‌گیرد؛ چنان قدرتمند و گیراست که خوانندگان بی‌هیچ توضیح و اشارتی خود بدان پی خواهند برد*[۶۰]:

«چون اسمعیل از مادر بیامد... ابرهیم را دوستی اسمعیل در دل افتاد... و ابرهیم را که فرزند آمد نودساله بود... پس چون ابرهیم بدوستی اسمعیل مبتلا شد، در سرش عتاب آمد که یا ابرهیم دعوی دوستی ما کردی و با بغیر ما نظر می‌کنی... چون چنین بود فرمان آمد از حق سبحانه تعالی به قربان اسمعیل.. (اما) چون فدا بیامد ابرهیم شاد گشت، و اسمعیل نیز شاد گشت، و شکر کرد بدادن فدا. پس گفتند زودیخانه باز بایدرفتن و هاجر را آگاه باید کردن تا دلش فارغ گردد. آنگاه ابرهیم و اسمعیل برخاستند و بخانه آمدند و هاجر را از آن حال آگاه کردند و شکر کرد.

«پس ابراهیم یکچند بشام بود و شریعت می‌ورزید و ساره با وی می‌بود، تا آنگاه که جبریل آمد علیه‌السلام با چهار فریشته بر صورت آدمیان، و خدای تعالی‌ایشان رابعذاب قوم‌لوط فرستاده بود و بشارت دادن ابرهیم باسحق. چون بیامدند ابرهیم بترسید که جبریل را بدان صورت ندیده بود که هیبت عذاب قوم لوط با وی بود.

«چون برسیدند ابرهیم علیه‌السلام گوسالهٔ بریان کرد و بیاورد... (و با خودگفت این‌گروه‌ناشناخته‌اندکه‌طعام‌نخوردند)، بترسید و گفت طعام نمی‌خورند، این کسها ببدی آمده‌اند. چون جبریل علیه‌السلام دید که می‌ترسد گفت مترس.. وساره در گوشهٔ خانه میدید از آن ترسیدن ابرهیم...

«آنگاه جبریل گفت مژده ترا که حق‌تعالی ترا فرزندی دهد

دانا و بردبار. چون ساره آن بشنید بانکی بدرد و دو دست بروی زد... گفت من پیرزن نازاینده چگونه بود مرا فرزند!.. ایشان جبریل گفت عجب داری از کار خدای تعالی؟...

«ساره را همیشه آرزوی فرزندبود و رشك برد بر اسمعیل و بدعا فرزند می‌خواست. چون مژده آمد چرا گفت.. من پیر و شوی من پیر، اگر دانست که فرزند نیاید و نتوانست زادن، آن چرا خواست؟ و اگر دانست که باشد، چگونه بود؟

بدین سبب که «... چون ساره بشارت فرزند بشنید طمعش افتاد که مگر او را و شوهرش را جوان گرداند، گفتن و ترسیدن بود بشرم و تعریض، نه از آن انکار کردن قدرت، که هر کس جوانی دوست دارد و قوت خواهد...

«آنگاه پس هفت روز ساره بار گرفت باسحق، چون وقت زادن بود سخت آمدش ساره را که هرگز نزاده بود. هاجر از آن بخندید. ساره از آن خشم گرفت، بفرمود تا هاجر و اسمعیل را ببرد، و ساره اسحق را بیاورد..

«چون ساره بر هاجر خشم گرفت، ابرهیم را گفت تا کی غم هاجر خورم و غیرت وی و غم اسمعیل؟ اکنون خدای تعالی مرا فرزندی کرامت کرد، ایشان را از پیش من ببر و بچنان جای ببر که گیاه نروید. ابرهیم گفت یا ساره کی روا بود از من که عیال و فرزند را ضایع کنم؟ بنگرم تا حق تعالی چه فرماید. جبریل آمد و گفت که یا ابرهیم آن کن که ساره فرماید که او را بر تو حقست بسیار. ابرهیم ساره را گفت چه فرمایی؟ گفت بجایی بر ایشان‌راکه‌گیاه‌نروید و آبادانی‌نبود. ابرهیم هردو را برگرفت و آنجا آورد که‌امروز مکه است و کعبه، و بنهاد... آنجا نه آب بود و نه نبات و نه آبادانی... و ساره گفته بود چنان خواهم کرد که چون آنجا نهادی ننشینی و زود بازگردی و از اشتر فرود نیایی. ابرهیم چنان کرد و گفت شما را بخدای سپردم و بازگشت.

«اسمعیل و هاجر گریان بماندند، و با ایشان نه‌آب بود و نه نان و نه طعام و نه مال، از شهر و آبادانی جدا مانده و غمناک. ابرهیم باز گشت بسوی شام و یك شبان روز می‌گریست»[۶۱]...

در تفسیری‌دیگر می‌خوانیم: «ابرهیم در حب (اسمعیل) چنان ببود که از وی، هیچ صبر نداشتی، پس ساره را رشك دریافت، ابرهیم را گفت من خود او را بتو دادم بدان شرط که مرا رشك ننمائی، اکنون‌مرا درین رشك طاقت برسید، وی‌را از نزد من ببر که هاجر را و بچهٔ او را نمی‌توانم دید[۶۲]». و سپس در قصهٔ ذبح اسمعیل می‌گوید: «ابرهیم گفت ای پسرك من، بخواب دیدم که ترا گلوباز می‌برید، بنگر تا چه بینی و چه خواهی کرد، جزع یا صبر.

«در اخبارست که چون ابرهیم آن خواب بدید دیگر روز مادر اسمعیل را گفت که او را بیارای که مهمان دوستی خواهم رفت. هاجر او را جامهٔ نو پوشانید و موی او را شانه کرد و سرمه کشید و از پی ابرهیم کرد. ابلیس آمد و هاجر را گفت ای نادان ابرهیم پسرت را می‌برد تا بکشد. هاجر گفت ابرهیم نه آن پدریست که فرزند را بکشد. ابلیس گفت وی می‌گوید که خدای فرموده است. هاجر گفت اگر خدای فرمودست تن و جان و فرزند من فدای فرمان خدای باد. ابلیس ازو نومید گشت از پس اسمعیل بدوید گفت ای نادان، پدر ترا بکشتن می‌برد. وی گفت پدر من از آن مهربانترست که چنین کند. گفت وی چنین دعوی کند که مرا خدای فرموده. اسمعیل گفت هزار جان من فدای فرمان خدای باد[۶۳]». الخ.

از همین نقل‌مختصر پیداست که‌قصه‌دارای‌مایه‌های‌درامی‌سرشار و کشاکشی قدرتمند است و به دست درام‌نویسی توانا با اندیشه و ذوق و نیروی تخیلی غنی که تفاسیر کتاب را نیز خوانده‌باشد، دستمایهٔ خلق نمایشنامه‌ای دلچسب و گیرا می‌شود و اگر افق دید

و بینش وی بسی گسترده‌تر بود، می‌تواند درو نمایهٔ داستان را به شکلی نو بازسازی کند آنچنان که یکی از دلمشغولی‌های نوع بشر را نیز منعکس سازد.

ضمناً بدائی را که شیعه به خداوند نسبت می‌دهد و به معنی اظهار بعدالاخفاء (آشکار ساختن پس از پنهان داشتن) است، در این قصه منعکس می‌توان دید مثل آنکه خدا به‌چیزی‌امر کند و قبل از وقوعش در وقت مقرر از آن نهی فرماید. چنانکه در همین داستان ذبح اسمعیل، خداوند ابراهیم را مأمور ذبح وی فرمود و قبل از وقوع ذبح او را از آن نهی کرد و در این مضمون مایهٔ درامی قدرتمندی هست.

قدرت درامی وقایع مذهبی به اندازه‌ای بود که از آن تغزیه (و mystère در اروپای قرون‌وسطی) به ظهور رسید و ژزف آرتور کنت‌دوگوبینو که‌شاهدشیفته و فریفتهٔ تعزیه‌داری درایران بوده، از سر شوق و وجد آنرا با تراژدی یونان قیاس می‌کرد[۶۴] و در اینجا تذکار این سخن پرمعنی ژاك کوپو J. Copeau را بی‌مناسبت نمی‌دانم که قبل از جنگ جهانی دوم پیش‌بینی کرد که تئاتر در آینده یا مسیحی خواهد شد و یا کمونیستی. غرض از نقل این قول خاطرنشان ساختن این معنی است که کوپو از نخستین دیده‌ورانی است که دریافت برای پی‌ریزی تئاتری نو در غرب و به خاك سپردن تئاتر بورژوازدهٔ مرسوم در آن عصر، و شاید تجدید دوران تراژدی‌نویسی یونان، باید به عامل مهمی که گویی از یاد رفته توجه‌داشت و آن ایمان و اخلاص تئاترنویسان و تماشاگران‌است و هنرمندی و قلمزنی هرچند استادانه به تنهایی برای حصول مقصود کافی نیست.

در قصه‌های عامه‌پسندی چون هزار و یکشب و بختیارنامه و سندبادنامه و چهل طوطی و کلیله و دمنه و غیره که انگیزهٔ سخن‌گذاری و قصه‌گویی، تأخیر روا داشتن در اقامت سیاست و اجرای

تصمیمی خطیر است، اینچنانکه شهرزاد یا بختیار هر روز پادشاه را به حمایتی مشغول می‌دارند و تسکین می‌دهند و از تیغ خلاص می‌یابند و دار به‌جایی می‌رسد که «هردس با یکدیگر می‌گویند که می‌باید حکایات یاد کرفتن تا اگر درمانیم خود را خلاص دنیم». فی‌الواقع «قوت فطنت که از خصایص فطرت است» یعنی فصاحت زبان و قدرت بیان ــ و شرف آدمی‌زاده به قوت بیان است ــ ستوده می‌شود و گفتن ندارد که نمایش این پیوند میان مرگ و زندگی و نوسان تشویش‌انگیز و توانفرسا بین حیات و ممات و تلاش آدم هوشمند برای رهایی از دام بلا، از جاذبه و قدرت تاثیر بسیار برخوردار است[۶].

در تاریخ ایران مردانی ظهور کرده‌اند که سرگذشت و سرنوشتی شگفت داشته‌اند و شرح احوال و اعمالشان دستمایهٔ خلق داستانها و نمایشنامه‌ها می‌تواند بود. به‌عنوان مثال از ابومسلم یاد می‌کنیم که زندگانی شگرفش همواره مرا حیرت‌زده کرده است. مردی غریب بود و درون‌پوش با منویات و اندیشه‌هایی نه چندان روشن و شناخته که به دستش کارهای سترگ صورت گرفت و ناجوانمردانه کشته شد. بیهوده نیست که حدیث وی افسانه گشت و درباره‌اش ابومسلم‌نامه‌ها پرداختند.

در اصل و نسب و نام و مذهبش اختلاف هست که ایرانی مجوس مهترزادهٔ نومسلمان بوده یا غلامی بی‌اصل اما زیرک و هشیار و با فرهنگ و سخت عظیم داهی و فاضل و عاقل؟ مردم را به امامت ولد عباس دعوت کرد و بر خلافت بنی‌امیه شورانید و هر که را یافت که هواخواه بنی‌امیه بود، بکشت و سرانجام بنی‌عباس را به خلافت رسانید و حشمت و شوکت و هیبت و مهابت وی بدانجا رسید که ابوجعفر منصور به برادرش خلیفه ابوالعباس سفاح گفت: جباری از جباران است و پندارم که ترا زندگی خوار باشد تا او زنده باشد، چون او نیت از این دولت بگردانیده است

و می‌خواهد که از آن ابوطالب خلیفتی بنشاند. مردی بدین دستگاه و شوکت و عظمت بیگمان نمی‌پسندیده که کارها و خاصه ولی‌عهدی منصور بی‌مشورت وی صورت گیرد و چون پس از مرگ سفاح، عم منصور، عبدالله‌بن علی به شام دعوی خلافت کرد و بیرون آمد و ابومسلم به دستوری منصور آن شورش را فرو نشانید، «منصور زمامی بفرستاد برخواستهٔ عم و سپاه شام بر بومسلم، و منصور در سود و زیان سخت بودی، و ابومسلم را از آن عظیم خشم آمد و گفت بر خون مسلمانان ریختن امینم و برخواسته نه؟» و می‌گفتند که در حربها به دعوت بنی‌عباس سیصد هزار مرد کشته است!

سرانجام مردی که ابوجعفر منصور به برادرش سفاح دربارهٔ وی می‌گفت بشتاب به کار ابومسلم، و اگر نه این‌کار ازما بگرداند و سفاح پاسخ می‌داد: مردی که همهٔ جهان ما را صافی کرد، او را چون کشیم؟ و هرچه خواستی آسان توانستی کرد و به دعوت بنی‌عباس در خراسان همهٔ مهتران از ملوك و دهقان و مرزبان را عرضه شمشیر کرده بود، و «هرگز مزاح نکردی و نخندیدی مگر به حرب اندر و به هیچ فتح کردن و کارهای عظیم، ازو خرم شدن و نشاط پیدا نیامدی و نه به هیچ حوادث و غلبهٔ دشمنان اثر غم و خشم از وی ظاهر شدی، و تازیانهٔ وی شمشیر بود و بر کس به عقوبت اندر رحمت نکرد از دور و نزدیك»، و «از منجمان شنیده بود که کار او به روم (رومیه مداین) افتد»، شاید برای آنکه خود را به خلاف و عصیان موسوم نگرداند، به پای خویش راهی قربانگاه خلیفه شد و پس از گفتگویی با وی که شرحش به روایت مورخان خواندنی است، کشته آمد[۶۶].

حدیث دردناك ابومسلم و گرفت و گیر کار او و مرموز بودن منویات و اغراضش و دودلی‌هایش در چگونگی سلوك با خلیفه و دیگر صفات و خصائل وی، همه نقشی از براندازهٔ بنی‌امیه در

ذهن رقم می‌زند که اگر به دست داستان‌پرداز یا نمایشنامه‌نویس توانایی تصویر شود، گیرایی بسیار خواهد داشت.

اما از اینهمه که بگذریم یکی از مهمترین منابع ادب نمایشی کتاب هزار و یکشب بوده است و ظاهراً هنوز هم (در ممالك عربی) هست[۶۷].

در واقع هزار و یکشب حاوی تئاتری در نطفه است*[۶۷]. از سویی پرسش و پاسخ به صورت مکالمه در آن فراوانست و بعضی قصه‌ها ساختار نمایشنامهٔ تئاتری دارند. به‌عنوان مثال می‌توان نمونه‌ای چون داستان کنیز قوت‌القلوب و غانم و هرون‌الرشید را ذکر کرد[۶۸].

و از سوی دیگر «شب» (سحر) ــ من حیث یك شب نمایش ــ هم مدت زمان لازم برای قصه‌گویی شهرزاد است و هم مقدار زمان موردنیاز برای نقل قصه‌های وی، اما این «شب» شبی چند ساعته نیست. آنگونه‌که از نخستین قصه‌های هزار و یکشب برمی‌آید، دنیازاد اندکی پیش از طلوع فجر، شهرزاد را از خواب بیدار می‌کند تا خواهرش قصه بگوید. پس نقل هر قصه باید در حدود یك ساعت، کمابیش، طول کشیده باشد. شهرزاد مجبور است برای زنده‌ماندن هر بامداد رشتهٔ سخن را درست در جائی قطع کند که علاقه و ولع شهریار به شنیدن بقیهٔ داستان بر آن داردش که شهرزاد را زنده بگذارد.

اما شهرزاد و یا راوی‌قصه‌های هزار و یکشب، می‌کوشند تا در پایان هر «شب» دو حالت در شنونده برانگیزند: یا استفهام و یا استعجاب. یعنی یا باید رشتهٔ داستان را زمانی قطع کنند که ولع و علاقه شنونده به شنیدن بقیهٔ داستان باقی ماند و وی در انتظار استماع بقیهٔ قصه و دانستن پایان‌آن، وقت‌گذرانی و دقیقه‌شماری کند؛ این حالت استفهام است. اما حالت استعجاب با وارد کردن واقعه‌ای و یا قصه‌ای کاملا تازه که یا رشتهٔ داستان را

قطع می‌کند و یا با آن جوش می‌خورد و پیوند می‌زند، برانگیخته می‌شود. در حالت اول قصه‌گو، کنجکاوی شنونده را با قطع خط مستقیمی که قصه می‌پیمود، برمی‌انگیزد و در نتیجه او را برای شنیدن بقیهٔ قصه، و یا پیگیری خط و رشتهٔ افقی داستان، از جایی که قطع شده، حریص و بیتاب می‌کند. در حالت دوم توجه شنونده به‌علت‌ظهور غیرمنتظر عنصر و عاملی جدید که ناگهان‌چون تیغی به‌طور عمودی فرود می‌آید و رشته داستان را در جایی مناسب قطع می‌کند، برانگیخته می‌شود.

پس شهرزاد باید هوشمندانه رشتهٔ سخن را درست در جایی مناسب و مطلوب بگسلد و توجه داشته باشد که اگر بی‌اعتنایی شهریار و عدم علاقه‌اش به شنیدن بقیهٔ داستان مرگبار است، علاقهٔ مفرط و بی‌شکیبی‌اش به شنیدن بقیهٔ قصه نیز خطرناک می‌تواند بود؛ زیرا این بی‌صبری ممکن است نقشه را به‌هم زند، یعنی شهریار، بیحوصله، امر کند که شهرزاد بقیهٔ قصه را زودتر بگوید و در جایی دیگر، وقتی که شهریار فرمان داد، لب از سخن گفتن فرو بندد و رشتهٔ کلام را ببرد و یا بدتر از آن شهریار بفرماید که شهرزاد قصه را تا به آخر یك نفس نقل کند که در اینصورت کار شهرزاد تمام است و مرگ در انتظارش. پس باید با ترفند و شگرد هم شهریار را تشنه و بیتاب نگاه دارد و هم شکیبا و صبور برای شنیدن بقیهٔ داستان، به طرق مختلف: گاه از راه ایجادحالت استفهامی، گاه از راه آوردن‌قصه‌ای در قصهٔ‌دیگر، یعنی نقل‌حدیثی کاملا تازه و افزون آن به قصهٔ قبلی، تا شنونده با شنیدن قصه تازه، مجالی برای «هضم» قصهٔ قبلی بیابد و آمادهٔ شنیدن بقیهٔ داستان اصلی گردد، و گاه هم با چشانیدن مزهٔ لذت تاب، یعنی قطع کامل رشتهٔ داستان با ذکر واقعه‌ای عجیب مثلا از نوع رفتن قهرمان به دیدار جاهای سحرآمیز و وصف آن جاها.

علاوه بر آین شهرزاد باید در حین قصه‌گویی، بازی کند،

حالات مختلف به خود بگیرد. لحن صدا را تغییر دهد، حتی گاه مهر سکوت بر دهان زند و در هر حال بکوشد که چهره و حرکات صورتش نمایشگر و ترجمان عواطف مربوط به قهرمانان قصه باشد، تا صبح آرام‌بخش فرا رسد. و اینهمه کاری تئاتری است، زیرا از جمله فنون هنرپیشگی و بازیگری است. شهرزاد باید قصه‌ها و نقل هر قصه را همه شب به نوعی کارگردانی کند و قصه را در برابر چشمان مشتاق تماشاگر به صورت پرده‌ای جاندار درآورد و زمان قصه‌گویی را چون زمان نمایش، با توالی و تسلسل بازی و صحنه‌پردازی، سامان و ترتیب دهد. ازینرو کارش نوعی بازی تئاتری نیز هست[۶۹].

در اینجا بیدرنگ دو پرسش به خاطر خطور می‌کند که سعی دریافتن پاسخی مناسب برای آنها راهگشا است و بهره‌گیری از ادب داستانی برای نمایشنامه‌نویسی را تسهیل خواهد کرد: یکی مسأله شخصیت‌پردازی یا واقعیت روانی آدمهای ادب داستانی ماست که خود بحث دیگری را به میان می‌کشد که همان چهرهٔ تقدیر در ادب داستانی ایران و اسلام است و آندیگر مسأله زبان مناسب نمایش.

شرق‌شناسان خاصه به ادب داستانی عرب ایراد کرده‌اند که در تصویرسازی و چهره‌پردازی ناتوان است و قادر به توصیف روحیات و نفسانیات آدمهای داستان و شرح سیر و تحول و تکامل ایشان نیست تا آنجا که شخصیت‌ها در پایان همانگونه‌اند که در آغاز بودند، و گویی از سنگ یا چوب تراشیده شده‌اند و از قید زمان و مکان فارغ و آزادند. گوستاو فون گرونبام سابق‌الذکر در توضیح این معنی، عالمانه اما به مبالغه سخن گفته است و همچنانکه اشارت رفت پاره‌هایی از ادب فارسی را ازین قاعده مستثنی ساخته. در ادب عرب هم تنها قصه‌های عاشقانه را مشمول آن اصل ندانسته ولی معتقد شده که توصیف خوی و منش و

نفسانیات در آن قبیل داستانها که با سادگی و بساطت قصه‌های دیگر تفاوت فاحش دارد، مرهون ادب فارسی و بعضی رمانهای یونانی است که به زبان عربی نقل شده بودند[۷۰].

حقیقت اینست که ادب داستانی ما، از لحاظ واقعیت روانی و غور در نفسانیات و خلقیات آدمها، با تراژدی یونان و یا رمانهای یونانی و رومی طرف نسبت و یا برابر نمی‌تواند بود. اما اولا این نه بدین‌معنی‌است که به‌کلی ازنگرش روانشناختی عاری است، بلکه روانشناسی در آن‌ها به‌نحوی دیگر مطرح است و ثانیاً داستانسرایانی چون فردوسی و فخرالدین اسعد گرگانی و نظامی‌در توصیف‌و تحلیل‌حالات روانی و خوی‌ومنش‌شخصیت‌ها ـ یشان، باریك بینی‌و ژرف‌نگری‌ستایش‌انگیزی‌داشته‌اند. منتها این قبیل‌غورسی‌ها در داستانهای عشقی مشهودتر است و ثالثاً عرفا در توصیف و تحلیل حالات نفس و عشق و بیماریهای جان و راههای علاج آن، هیچ دقیقه‌ای را ناگفته نگذاشته‌اند و در اینراه گاه بر روانشناسان ژرفانگر امروزین نیز پیشی گرفته‌اند و رابعاً غالب این داستانها رمزی است و زبان رمز مقتضی شرح و بسط روانشناختی نیست، بلکه فهم معانی مستور آنها مستلزم تأویل و تفسیر است.

داستانسرایان اسلامی به علل مختلف و بیگمان به این دلیل عمده که منم زدن و جلوه دادن منیت و انانیت را از سر خضوع و خشوع در برابر کبریاء حق روا نمی‌دانسته و خلاف ادب می‌شمرده‌اند، از چهره‌پردازی‌های دقیق احتراز جسته و بیشتر به الگوسازی رغبت یافته‌اند و وقتی هم که از این قاعدهٔ کلی تا اندازه‌ای عدول کرده‌اند ـ چنانکه مثلا شهرزاد و یا سندباد بحری در هزار و یکشب با نرمی و دقت و صراحت بیشتر توصیف شده و شخصیت و فردیتی محسوس یافته‌اند ـ روانشناسی را در اثنای کار و عمل به وظیفه نمودار ساخته‌اند. دیدرو توصیه می‌کرد که

در تئاتر بهتر است نمایش شرایط و مقتضیات (یعنی رابطهٔ فرد با اجتماع) را جایگزین نمایش خلقیات کنند، یعنی نخست چیزی را که در انسان اصل اجتماعی دارد و به همین سبب حاکم بر سلوك وی در اجتماع است، به نمایش بگذارند و در ادامهٔ سخن می‌افزود البته منظور غفلت از روانشناسی فرد و نادیده گرفتن آن نیست. بلکه غرض اینست که روانشناسی فرد، «مضاف» و «لازم ملزوم» یعنی آنچه ضرور نیست و اولویت ندارد، شمرده شود، و به عبارت دیگر منحصراً به گونه‌ای که از خلال رفتار و کرداری عینی رخ می‌نماید و چهره می‌کند، به نمایش درآید[۷۱]. به‌گمان من بعضی داستان‌پردازان ما که بر خواطر و سرایر قلب اشرافی دارند، جز این نمی‌کنند.

و اما مسألهٔ تقدیر در ادب داستانی، گاه به‌درستی فهم نشده است. پردلانی چون شهرزاد که به پدر می‌گوید: «مرا بر ملك کابین کن یا من نیز کشته شوم و یا زنده مانم و بلا از دختران مردم بگردانم»، و یا پادشاه پرنخوت کبرآوری که «خواست به‌دست حیلت بشریت نقش قضا و قدر محو کند؛ بل‌که به تدبر آدمیت، تقدیر الهیت را دفع کند[۷۲]»، و یا سندباد جهاندیده و سردوگرم‌چشیده‌ای که در هر سفر به دام بلا می‌افتد به نیروی هوش و تدبیر و مکر و نیرنگ از آن می‌رهد و به سلامت باز می‌گردد، دست و پا بسته بازیچهٔ امواج قضا و قدر نیستند.

شهرزاد و سندباد گویی قائل به جبر محمودند که قدرت را در جهد و کسب صرف می‌کنند و آن قدرت را از حق می‌دانند، حال آنکه جبر مذموم مانع وصول به مطلوب است. ازینرو آندو میان قدر و جبر آهسته مرکب می‌رانند و صراط مستقیم را نیز همان راه می‌دانند[۷۳]. به همین سبب سرشار از شور حیات‌اند، چون هر کدام به طریقی با تقدیر می‌ستیزند و درمی‌آویزند. آموزش تراژدی یونان برعکس امید رهایی از داس خونریز تقدیر است

که شاید زخمگینمان کند. منتهی در تراژدی کهن یونان «خدایان خود تمام عوامل گناه را می‌آفرینند»، ازینرو «برای رستگاری از گناه باید طالع انسان را از برج خدایان بیرون کرد تا آدمی دیگر چون دانهٔ گندمی میانهٔ سنگ آسیای آنان یا چون مهره‌ای در بازی شطرنجشان نباشد و از شهمات رهایی یابد». جوهر تراژدی تحقیقاً ناتوانی انسان و همه‌توانی تقدیر (Aisa یا Moira) است.

منتهی با وجود اختلاف فاحشی که میان مفهوم تقدیر در دو بینش یونانی و اسلامی هست، لازم به‌تذکر است که تراژدی یونان نیز ریشه در دین و آئین دارد و سرچشمه و آبشخور آن، شوق بزرگداشت و اکرام قدسی مآب قهرمانان و پهلوانان است. نمایش تراژیك می‌خواهد حادثه و واقعه‌ایرا که سنگینی حضورش بر جان و دل احساس می‌شود، به تمام و کمال حاضر سازد و فعلیت بخشد، و یا به‌عبارتی‌دیگر نمایش تراژیك، همان واقعه و عین حادثه است. منتهی شاعر تراژدی قهرمان را از قلمرو اساطیری حماسه بیرون می‌برد و بر صحنه‌ای دیگر یعنی صحنه‌ای که به صحنهٔ تئاترآئینی تغییر شکل یافته حاضر می‌سازد. و با این کار، باورهای مردمی و مردم‌پسند را به پایگاهی معنوی و روحانی ارتقاء می‌دهد. عقل و هوش تراژیك چنین انسانی می‌خواهد که فرآیند انشقاق و دو-پارچگی آدمی برای فرد فرد بشر تجدید و تکرار شود. چون بنا به آموزهٔ تراژدی، هرکه عمل می‌کند مقدر است که رنج برد و هر عمل، چیزی را که درخود نابسامان و فی‌ذاته متعارض و متناقض است می‌شکافد و می‌ترکاند و به جفت اضدادی که در بطن آن عمل نهفته است تبدیل می‌کند. و ناگفته پیداست که این جهان‌نگری با بینشی از قول صوفیه که تعلیم می‌دهد جهان آئینهٔ حسن است مطلق و هر چیزی به‌جای خویش نیکوست و یا، این‌اصل‌دیانت از نظر مؤمن را انعکاس می‌دهد که مشیت پروردگار عین خیر است و صواب، تضاد و تعارض فاحش دارد.

در هزار و یکشب داستانی هست که بی‌شباهت به تراژدی ادیپ شهریار نیست و آن قصهٔ پرغصهٔ ملك نعمان است که با همسر پسرش شرکان درمی‌آمیزد و شرکان ندانسته با خواهر ناتنیش نزهت‌الزمان زناشوئی می‌کند و دو تن از نوادگان نعمان نیز که به جای برادر و خواهرند، با هم عقد نکاح می‌بندند. بدینگونه گناهی که بزرگ دودمان می‌کند تا دو پشت پس از گناهکار نخستین، علف‌های زهرآلود بلا می‌رویاند: مرده ریگ شوم فرجام نعمان به فرزندانش می‌رسد. اما در این داستان برخلاف تراژدی ادیپ، آن راز هولناك فقط برشرکان و نزهت‌الزمان آشکار می‌گردد و بر دیگران پوشیده می‌ماند و گناهکاران به جای جبران گناه آنرا پنهان می‌دارند و با پوشیدنش زندگانی خویش را به زرق و فریب و دروغ می‌آلایند و اینچنین راه شناخت تقصیر و اقرار به آن و توبه و انابه و استغفار و طلب آمرزش بسته می‌ماند و به همین دلیل یعنی به خود نیامدن و بیدار نشدن وجدان اخلاقی یا بی‌ایمانی و ناخداترسی آسوده‌دلان سهل‌انگار، تیغ تقدیر بیرحمانه همه را درو می‌کند. اما در تراژدی ادیپ چنانکه گفتیم «خدایان خود تمام عوامل گناه را می‌آفرینند و ایزدان فرمانروایان جهانند نه آفرینندگان آن و قوانین هستی ــ ضرورت یا تقدیر ــ بر ایزد و آدمی یکسان فرمانرواست». در تراژدی ادیپ، خدایان مسبب گناهند و خود آن سرنوشت شوم را برای ادیپ نگونبخت رقم زده‌اند، لکن خدای ملك نعمان بی‌نام و ننگ، ویرا بر آن نداشته بود که زنا کند. قصه می‌آموزد که از مکافات عمل غافل مشو و هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت. ولکن از ازل بر قلم صنع نرفته بود که خاندان ملك نعمان همه با گناهکاری و خیره‌سری تباه شوند. نعمان آزادانه آن بدنامی و سیه‌روزی را برای خویش خرید و چون وجدانی نداشت که از نهیبش به خود آید، کفارهٔ گناهان کرده را به‌سختی پس داد و دیگران را هم که

البته بی‌تقصیر نبودند عرضهٔ انهدام کرد.

قیاس دو داستان ملك نعمان و ادیپ شهریار مجالی برای شناخت و ارزیابی نقش تقدیر و اندازهٔ آزادی و اختیار آدمی رویاروی قدرت سرنوشت در فرهنگ و جهان‌بینی یونانی و اسلامی فراهم می‌آورد که گرانبهاست[۷۴].

اگر آزادی حقیقی، اختیار انتخاب میان دو قدرت متضاد (ضدین) و بنابراین، آزادی‌خواستن‌است نه آزادی‌کردن هرکاری، پس این انتخاب، هرگونه انتخاب یعنی دلخواهانه و در بی‌اعتنایی کامل نیست؛ بلکه پای اخلاق و خیر و خرد نیز در میان است و آن سه عامل در چگونگی انتخاب دست دارند. البته در کیفیت این اخلاق و خیر و خرد جای حرف هست، چون آن ارزشها همه نسبی است نه کلی. اما هرچه هست آدم‌ها در ادب داستانی ما یا منظور داشتن آن سه عامل آزادانه انتخاب می‌کنند و قدرت تقدیر آنگاه کارگر می‌افتد که در غیبت اخلاق و خیر و خرد، خواستن هر چیز و کردن هر کاری جایز ومباح می‌شود. در نهایت «آزادی برخلاف آنچه از سر بی‌فکری اعتقاد می‌ورزند، قدرت کردن هر کار دلخواه و یا خواستن هر چیز نیست، بل منحصراً عبارتست از قدرت خواستن چیزی که آنرا بی‌آنکه بشناسند، می‌خواهند؛ و در واقع آن قدرت خواست، نمودگار اشتیاق و طلب حقیقی آدمی است[۷۵]». اما اخلاق و خیر و خرد مانع از آن می‌شود که خواست مزبور بیطرفانه باشد و در بی‌اعتنایی به نظام ارزشی صورت گیرد.

دومین نکته‌ای که عطف توجه بدان ضرورت دارد، مسألهٔ زبان مناسب نمایش است. امروزه همه‌گونه زبان از زبان فصیح سخته و ادیبانه و منشیانه تا زبان کوچه و بازار و عامیانه در هنر نمایش رائج است و هر کدام نیز هواخواهان و دوستداران و مدافعانی دارد. و ناگفته پیداست که فی‌المثل در فرانسه، زبان راسین، زبان مارسل پانیول Marcel Pagnol فیلمساز محبوب‌مردم

نیست، ولکن هـر دو زبـان شیوا و رساست. منتهی همسطح و همسنگ نیستند و دوستداران راسین نیز ممکن است شیفتهٔ مارسل پانیول نباشند و بالعکس. و اما در آنچه به ما مربوط می‌شود، این بنده صلاحیت و اهلیت جهت‌گیری و یا دعوی وضع زبانی مناسب هنر نمایش را ندارد، و قصدش از طرح مطلب فقط خاطرنشان ساختن این معنی است که راسین و پانیول هر دو زبان مادری‌شانرا نیك می‌دانستند. حال اگر بخواهیم به نثر بیهقی و یا دوران قاجار بنویسیم، آیا باید به همین بسنده کنیم کـه لغـات و مصطلحات آنروزگار را به‌کار بریم یا ساختمان جمله نیز باید کهن و مناسب آن دوره و زمانه باشد[۷۶]؟ آیا ابوالفضل بیهقی با استادخودبونصر مشکان نیز به زبان تاریخ مسعودی سخن می‌گفته؟ و شاهان قاجار به زبان ناسخ‌التواریخ تکلم می‌کردند، یـا شیوهٔ سخن گفتنشان بیشتر شبیه نثر سفرنامه‌ها بود؟

اینها همه مسائلی است که صاحب‌نظران و اهل فن می‌باید بگشایند و حل‌وفصل آنها از عهدهٔ این بنده خارج است. اما یك نکته برای من مسلم است و آن اینکه نمایشنامه‌نویس ما اگر به زبان بیهقی و قاجاری می‌نویسد لااقل باید آن دو زبان را به‌درستی بشناسد[۷۷] و اگر زبان برگزیده‌اش فارسی تهرانی یا زبان محاوره اهل سوق است، غنای آنها را نیز نیك بداند و متأسفانه آنچه غالباً مشاهده می‌شود جز اینست.

البته به هر حال تئاتر هنری مردمی است و روی سخنش نیز با مردم است و به‌گمان این بنده باید به زبان مردم و مردم فهم با مردم سخن گوید. منتهی زبان مردمی که درست و رسا و بی‌نقص‌وغلط باشد*[۷۷]، نه‌آشفته و مغشوش و فقیرمایه‌وعاجزاز ادای مقصود و افادهٔ معنی. می‌پندارم که اگر قهـرمانان شاهنامه در کسوت پهلوانان اساطیری به زبان فارسی امروزین، سخن بگویند، شاید اعمالشان مسخره‌آمیز بنماید. اما جنبهٔ مضحك نـاشی از

سخن گفتن به فارسی امروزین نیست. بلکه مولود تضـــاد بین هیئت اساطیری قهرمانان و زبان مأنوس و آشنای امروزین ایشان است. اما اگر همان قهرمانان از صافی ذهـــن نمایشنامه‌نویس می‌گذشتند و با حفظ گوهر اساطیری خود در کسوت مردم زمانه به زبان امروزین سخن می‌گفتند، مسلماً قابل قبول می‌نمودند. به اعتقاد من مسألهٔ عمده، موقع‌نشناسی، ندانستن و نشناختن درست زبان و کاربرد نادرست آن و التقاط‌گرایی‌ها و تلفیق‌جویی‌های ناهمساز است، نه مشکل اختراع زبان ویژه و یا کاربرد زبانی خاص برای نمایش.

در اینمورد شاید تأمل در زبان داستان‌هایی چون سمك عیار و داراب‌نامه و ابومسلم‌نامه و غیره و نیز در زبان ناقلان قصه‌ها و راویان اخبار و واعظان و «فضائلیان و مناقبیان» و تعزیه‌گردانان و شبیه‌سازان بیفایده نباشد و به هر حال سودمندتر و کارسازتر از به کارگیری زبان مطنطن و منشیانه و ادیبانه بعضی قدماست که امروزه برای بسیاری نامفهوم می‌ماند.

در مقولهٔ مکالمه‌نویسی هم شاید بتوان از نمونهٔ منـــاظره و مسامره که در فرهنگ ما سنتی است قدیم و قویم و مربوط به مسائل غامض فلسفی و کلامی هم می‌شود، بهره گرفت[۷۸].

پرتال جامع علوم انسانی

۱ــ Fiction تصویری ذهنی که هیچ جز در واقعیت با آن تطبیق نمی‌کند، مثل حماسه (بوالو Boileau) و رؤیا (ژان‌پل سارتر) ر. ك. به:

P. Foulquié et R. Saint-Jean:
Dictionnaire de la langue philosophique P.U.F. 1969 p. 274.

به عربی: و هم، ر. ك. به:

المعجم الفلسفی، جمیل صلیبا. بیروت ۱۹۷۳، جلد دوم، ص ۵۸۲.

ایضاً ر. ك. به:

فرهنگ فلسفی (گـــزارش فارسی المعجم)، ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی، ۱۳۶۶، ص ۶۶۹ــ۶۷۰.

: «وهم یا فریب نوعی تصور و تخیل است و به صورتهای ذهنی‌یی اطلاق‌می‌شود که معادل آنها چیزی در خارج موجود نیست. مانند تصور بعضی از مفاهیم ریاضی و جعل اشخاص و موقعیت‌های خیالی در داستان‌های ادبی».

۲ــ به‌عنوان مثال ر. ك. به:

Jacob M. Landau, Etudes sur le théatre et le cinéma arabes, Traduit de l'anglais, Paris 1965, p. 15 sq.

۳ــ واژهٔ درام از drama لاتینی و drâma یونانی بــه معنای حــرکت و عمل (action) آمــده است، و عبارت از حادثه یــا سلسله حوادثی است کــه خصلتی خشونت‌آمیز و دردناك یا فقط خطیر دارند و مربوط به حیات اشخاص و شرایط هستی و معاش آنان می‌شوند.

۴ــ شیرازمحل نمایش ده مقامهٔ بدیع‌الزمان‌همدانی توسط تئاترشهر کازابلانکا به‌کارگردانی طیب صدیقی در ۹ شهریور ۱۳۵۲ بود.

دربارهٔ حریری، ر. ك. به: مقالهٔ آقای علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو: حریری و مقامات او، نشر دانش، خرداد و تیر ۱۳۶۲.

ایضاً: علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو: بدیع‌الزمان همدانی و مقامات‌نویسی، ۱۳۶۴.

حسین خطیبی: فن نثر در ادب پارسی، جلد اول، ۱۳۶۶، مقامات: ص ۵۴۳ــ۶۲۳. مؤلف محترم می‌نویسد: «مقامات قسمی است از اقسام قصص که با صرفنظر از تکلفات لفظی و معنوی که در آن هــدف اصلی است، از جنبهٔ داستانی هیچگونــه ارزش و تنوعی ندارد...»، ص ۵۴۶.

لازم به تذکر است که گروه تئاتری مغرب خلاف این معنی را اثبات کرد. با اینهمه البته راست است که «مقامات (حریری) را بیشتر به‌عنوان یك متن‌درسی برای فراگیری واژه‌های عربــی می‌آموخته‌اند نه برای بهره‌یــابی از داستانها و لذت‌بردن از ماجراهای ابوزید و ... حتی غرض تألیف مقامات هم اساساً آموزش زبان و لغت بوده است نه ساختن داستانی و پرداختن قصه‌ای». (مقامات حریری، ترجمهٔ فارسی، پژوهش علی رواقی، ۱۳۶۵، ص نوزده و بیست)؛ و تحقیقاً همین امر، اهتمام گروه تئاتری مغرب را نمونه‌ای ارزشمند جلوه می‌دهد.

۵ــ اصحاب کهف، نگارش توفیق‌الحکیم، ترجمهٔ ابوالفضل طباطبائی با مقدمهٔ تاریخی، (بدون تاریخ).

همگنان غار و سفری به فردا، از توفیق‌الحکیم، ترجمهٔ باقر معین، ویرایش و مقدمه از م. ح. روحانی، (بی‌تاریخ).

6— Rachid Bencheneb, Histoire des spectacles, Encyclopédie de la Pléiade, XIX, 1965, pp. 490-507.

۷ــ ترجمهٔ فرانسوی آن در سال ۱۹۳۶ بــا مقدمهٔ ژرژ لوکنت عضو آکادمی فرانسه در پاریس منتشر شد. ر. ك. به: مه نمایشنامه از توفیق‌الحکیم، به قلم محمدپروین گنابادی، گزینهٔ مقاله‌هــا، ۱۳۵۶، ص ۵۲۵ــ۵۶۸. شامل خلاصه و

قسمتی از عین نمایشنامه.

8— Le théâtre arabe in: Cinquante ans de littérature égyptienne, numéro spécial de la Revue du Caire, 1953, p. 184.

9— Le théatre arabe, in R.C., Fevrier 1953, p. 184.

۱۰ــ همان، ص ۱۸۵.

۱۱ــ ر. ك. به Theatre arabe, p. 140 . قمر به دور شهرزاد می‌چرخد (به‌زبان فارسی شهرزاد یعنی خورشید). [این نظر نویسنده البته صحیح نیست، شهرزاد یعنی نژاده. م.].

۱۲ــ همانجا، ص ۱۴۸. لازم‌به‌تذکر است که ترجمه‌جملهٔ‌آخر‌بدین‌نحو صحیح‌تر است: از طبیعت می‌پرسیم راز و سرش چیست و طبیعت جوابمان را با گردش محوری می‌دهد.

۱۳ــ همانجا، ص ۱۴۹.

۱۴ــ باید آخرین جزء را به «ابردمرده» ترجمه کرد. ر. ك. به: خاطرات قاضی ـ شاعر، نوشتهٔ توفیق‌الحکیم ص ۹۵.

۱۵ــ همانجا، ص ۹۵.

16— Critique, Novembre 1952.

ر. ك. به:

Atia Abul Naga. Les sources françaises du théatre égyptien (1870-1939), Sned, Alger, 1972, pp. 281-283.

ایضاً ر. ك. به:

Jules Supervielle, Shéhérazade, comédie en trois actes, 1949.

و محمد غنیمی هلال، الادب المقارن، قاهره ۱۹۷۰، ص ۲۹۳ــ۲۹۴ دربارهٔ‌شهرزاد توفیق‌الحکیم.

۱۷ــ محمدپروین گنابادی، همان، ص ۵۳۶ــ۵۵۲.

18— I. Edham, Tawfig al-Hakîm, Le Caire, 1945.

19— Henri IV, acte II dans théâtre de Pirandello, T. I., p. 205.

۲۰ــ پردهٔ دوم.
۲۱ــ پردهٔ سوم.
۲۲ــ پردهٔ دوم.
۲۳ــ پردهٔ دوم.
۲۴ــ پردهٔ اول.
۲۵ــ پردهٔ دوم.
۲۶ــ به مرنوش می‌گوید: «می‌دانی که قلب، مغلوب زمان نمی‌شود». پردهٔ سوم.
۲۷ــ پردهٔ سوم.
۲۸ــ پردهٔ سوم.
۲۹ــ پردهٔ چهارم.
۳۰ــ پردهٔ اول.
۳۱ــ پردهٔ سوم.
۳۲ــ پردهٔ دوم.
۳۳ــ پردهٔ سوم.
۳۴ــ پردهٔ سوم.

۳۵ــ خاطرنشان کنیم که همین مضمون در عهد شیطان (۱۹۳۹) نیز آمده است. توفیق‌الحکیم با برداشتن مانع زمان توفیق می‌یابد که با شهرزاد دیدار کند. ملکه

متوجه می‌شود که توفیق‌الحکیم همانند شهریار است، خود شهریار است، چون هر دو به یك زبان سخن می‌گویند.

۳۶ـ پردهٔ سوم.

۳۷ـ پردهٔ چهارم.

۳۸ـ همان.

۳۹ـ همان.

۴۰ـ السعید عطیه ابوالنقه، همان ص ۲۹۶ـ۳۰۱.

البته ما بر آن نبوده‌ایم که این داستان را با قرآن تطبیق دهیم. چنانچه خوانندگانی تفاوتی در آن ملاحظه کنند، به استنباط توفیق الحکیم بازمی‌گردد.

۴۱ـ تهران ۱۳۵۷.

۴۲ـ حدیث قتل امیرکبیر در حمام فین، گزارش آنچه میان بازیگران نقش میرزا تقی‌خان امیرکبیر و نقش دلاك، گذشت. کتاب توس، ۱۳۶۳.

*۴۲ـ براساس حدیث ضحاك چندین نمایشنامه پرداخته‌اندواین‌خود مایهٔ‌درامی داستان را نمودار می‌سازد، آخرین نمایشنامه‌ای که تا زمان تحریر این سطور دیده‌ام: مضحکهٔ ضحاك، از میثاق امیرفجر است، تهران ۱۳۶۶، که به قول نویسنده یك ملودرام است «با ساختاری برجسته (و) زیربنای اندیشه‌ای محکم، دینی و فلسفی...».

43— Ernest Renan, Le Schahnameh, in: Mélanges d'Histoire et de Voyages. Paris 1878, p. 135-145.

ایضاً ر. ك. به:

A. M. Goichon, Réfutation des matérialistes, Paris, 1942.

۴۴ـ ر. ك. به: شاهرخ مسکوب، مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار، ۱۳۴۲.

و مقالهٔ: رستم و سهراب، فاجعهٔ برخورد آرمان و عاطفه، از جلیل دوستخواه، مجلهٔ فرهنگ و زندگی، زمستان ۱۳۵۳.

۴۵ـ محمود صناعی، فردوسی: استاد تراژدی، سخنرانی در اردیبهشت ماه ۱۳۴۸ در مؤسسهٔ روانشناسی.

46— Jan Rypka, Les sept princesses de Nizhami, in: L'âme de l'Iran, 1951, p. 107.

47— G. von Grunebaum, L'Islam médiéval. Histoire et Civilisation, Traduit de l'anglais, 1962. p. 315, 316, 317.

48— André Miquel, Percy Kemp, Majnun et Laylâ: L'amour fou, Paris, 1984. p. 202-3.

۴۹ـ همانجا، ص ۱۲۵.

۵۰ـ ویس و رامین داستان عاشقانهٔ پارتی، ترجمهٔ مصطفی مقربی، فرهنگ ایران‌زمین، دفترهای ۱ و ۲، جلد چهارم.

51— Pierre Gallais, genèse du roman occidental, Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan, 1974.

۵۲ــ ر. ک. به جزوهٔ: مولانا جلال‌الدین، هگل شرق است. بی‌تاریخ و بدون اسم نویسنده. شمارهٔ ثبت ۱۳۵۷.

۵۳ــ ابوعبدالله حارث‌بن اسد، متوفی در ۲۴۱ یا ۲۴۳ هـ. ق. به‌جهت کثرت محاسبهٔ نفس که از اهم آداب سیر و سلوك است به محاسبی شهرت یافت.

۵۴ــ ر. ک. به دو کتاب او:

L'idéologie arabe contemporaine, Paris, 1977.

La crise des intellectueles arabes, Traditionalisme on Historicisme? Paris, 1974.

۵۵ــ شیخ صنعان از منطق‌الطیر به اهتمام سید صادق گوهرین، چاپ ششم ۱۳۴۷، ص ۱۱.

۵۶ــ توضیحات استاد سیدصادق‌گوهرین بر منطق‌الطیر عطار، ۱۳۴۲، ص۳۲۰.

۵۷ــ چون حسن هنرمندی و محمدعلی اسلامی ندوشن.

۵۸ــ ایضاً ر. ك. بــه: طه فیضی‌زاده، دربارهٔ داستان عارفانــهٔ شیخ صنعان، گستردگی دامنهٔ نفوذ آن در ادبیات جهان، بویژه در ادبیات فارسی و ترکی و کردی (در همهٔ لهجات) تبریز، ۱۳۶۵.

۵۹ــ منظومهٔ عرفانی شیخ صنعان و دختر ترسا، اثر وحدت هندی، به کوشش محمد خواجوی، ۱۳۶۳، ص ۶ــ۱۰.

۶۰ــ نمایشنامهٔ فانتزی شیخ صنعان، اقتباس از منطق‌الطیر شیخ فریدالدین عطار، از: دکتر محمدحسین میمندی‌نژاد، ۱۳۴۴، ص ۳۴. نمایشنامه به درخواست اسمعیل مهرتاش نوشته شده.

سعیدپور صمیمی هم براساس این داستان نمایشنامه‌ای نوشته لبریزاز ذوق و اندیشه که شبی آنرا بر جمعی از دوستان خواند.

*۶۰ سورهٔ الصافات، آیات ۱۰۱ تا ۱۰۸: و سورهٔ مریم، آیهٔ ۵۴.

۶۱ــ ابواسحق نیشابوری، قصص‌الانبیاء به اهتمام حبیب یغمائی، ۱۳۴۰. ص ۶۲ــ۶۷.

۶۲ــ ترجمه و قصه‌های قرآن از روی نسخهٔ موقوفه بر تربت شیخ جام، مبتنی‌بر تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری، نیمهٔ اول، ۱۳۳۸، ص ۴۹۷.

۶۳ــ همان، نیمهٔ دوم، ص ۹۴۱.

64— Gobineau, Religions et philosophies dans l'Asie centrale, cinquième édition. 1933, p. 320-408.

در کتاب «ایران از نگاه گوبینو»، نوشتهٔ مرحوم ناصح ناطق (بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۶۴) فقط چند سطر زیر به شرح مطلبی که ذکرش به اشاره رفت اختصاص یافته است:

«بخش نسبتاً بزرگ دیگــری هم از کتاب صرف گزارشی دربــارهٔ جریانهای روزهای محرم و شبیه‌گردانی دسته‌های مذهبی‌شده و شعرهای نسبتاً عامیانه‌ای را که در آن روزگار مرسوم بوده و خوانده می‌شده ترجمه کرده است» (ص ۱۱۹).

۶۵ــ ر. ك. به: سندبادنامهٔ ظهیری سمرقندی، به تصحیح احمد آتش، تهران ۱۳۶۲؛ بختیارنامهٔ دقائقی مروزی، به تصحیح ذبیح‌الله صفا، ۱۳۴۵؛ بختیارنامه و عجائب‌البخت، به تصحیح ذبیح‌الله صفا، ۱۳۴۷.

۶۶ــ ر. ك. به: تاریخ بلعمی، ابوعلی محمدبن بلعمی، به تصحیح ملك‌الشعراء بهار، چاپ دوم، ۱۳۵۳؛ مجمل‌التواریخ و القصص به تصحیح ملك‌الشعرای بهار، ۱۳۱۸؛ تجارب‌السلف هندوشاه نخجوانی، به‌تصحیح عباس اقبال، چاپ سوم ۱۳۵۷.

۶۷ــ ر. ك. به: رشیدبن شنب: هزار و یك‌شب و پیدایی تئاتر عرب، فصلنامهٔ تئاتر، پائیز ۱۳۵۷، به ترجمهٔ راقم این سطور.

68— El Saïd Atia Abulnaga. Les sources françaies du théatre égyptien (1870-1939) Alger, 1972. p. 39.

69— André Miquel, Un conte des Mille et Une Nuits, Ajib et Garib, 1977, pp. 225-227 et 230-234.

۷۰ــ ر. ك. به کتاب یادشدهٔ وی.

71— Denis Diderot, Paradoxe sur le comédien Paris, 1967, p. 14.

۷۲ــ لمقه‌السراج لحضرة‌التاج، «بختیارنامه»، به کوشش محمد روشن، ۱۳۴۸، ص ۲۵۵.

۷۳ــ امربین‌الامرین که منزله‌ایست وسیع‌تر از فاصلهٔ بین آسمان و زمین، بدین معنی است که انسان در افعالش نه مجبور صرف است و نه استقلال و اختیار تام دارد.

۷۴ــ گوستاو فون گرونبام معتقد است که محمود المسعدی درام‌نویس تونسی (متولد ۱۹۱۱) فرهنگ فرانسوی را خوب هضم و جذب کرده، و در درام: السد، سازندهٔ سد به نام غلیان را که کارش به شکست می‌انجامد، درنبرد باتقدیر تصویر می‌کند و این ناکامی یادآور حال و هوای تراژدی یونان است.

Gustav E. von Grunebaum, L'Identité culturelle de l'Islam. Traduit L'Anglais, 1973, p. 210.

75— Marie Mossé-Bastide, la Liberte, 1965, p. 139.

۷۶ــ وقتی در اپرایی ایرانی، به فرهاد کوهکن مهندس خطاب‌کردند، تماشاگران بی‌اختیار خنده‌یدند!

۷۷ــ نه آنکه به لفاظی‌های بیوجه و بی‌ربط بپردازد و فی‌المثل جمل و جبل و جرس و جلال و جبروت... را بی‌هیچ ربط و خطی دنبال هم چون قطار شتر، قطار کند! و یا از قول خوشنویسی بیاورد که خطاکار بودم که خطاط شدم! که در اینجا ظاهراً شیفتگی به مشابهت آوایی یا که‌ای میان خطا و خطاطی، چنین بر شیرینی داده است.

۷۷ مثل زبان اکبر رادی.

۷۸ــ به‌عنوان مثال ر. ك. به نمونه‌های مناظـرات هشام‌بن الحکم در کتاب: هشام‌بن‌الحکم، به قلم سید احمد صفائی، چاپ دوم ۱۳۵۹، ص ۸۹ــ۱۲۲ و از ص ۱۲۶ به بعد.