



سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۴، بهار ۱۴۰۰

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی و تحلیل قابلیت‌های نمایشی در ادبیات کهن منظوم و منثور فارسی

حمزه محمدی ده‌چشمه^۱

شیمای کرباسی^۲

تاریخ دریافت : ۱۳۹۹/۱۰/۳۰

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۹/۱۲/۲۷

(از ص ۸۵ تا ص ۱۰۵)



[20.1001.1.26456478.1400.4.10.3.8](https://doi.org/10.3846/20101.1.26456478.1400.4.10.3.8)

چکیده

ادبیات ایران یکی از شاخصه‌های تمدن دیرپای ایران است که دربردارنده آداب و رسوم و هنر این سرزمین است. نمایش نیز گونه‌ای ادبی است که از دیرباز در فرهنگ این سرزمین مطرح بوده است. در کهن ادبیات فارسی نمی‌توان بخش مستقلی را به‌عنوان ادبیات نمایشی در نظر گرفت؛ ولی از آن‌جا که ادبیات کهن فارسی و هنر سرچشمه‌های واحدی دارند، می‌توان گفت نوشته‌های ادیبان هنرمند ایرانی، نشان از انس آن‌ها با هنر نمایش داشته، ادبیات نمایشی نیز از دیرباز همگام با هنرهای دیگر چون موسیقی و نقاشی در کنار ادبیات رشد کرده است. ادب فارسی تصویرساز و معناآفرین است و مخاطب را بر آن می‌دارد که برای دریافت بهتر متن در ذهن خود به تصویرسازی بپردازد و از این‌جا است که یک تعامل هنرمندانه میان نویسنده و خواننده شکل می‌گیرد و به‌وسیله گُنش خواندن و اجرای آن‌ها، قابلیت نمایشی آثار جلوه‌گر می‌شود. از آن‌جا که نمایش به منزله رسانه جهانی است و یکی از بهترین راه‌های معرفی ادبیات غنی ایران؛ پژوهش پیش‌رو می‌کوشد با روش توصیفی و تحلیلی، قابلیت‌های نمایشی این گونه آثار را که گمنام مانده و ابزاری توانمند برای نمایش تاریخ، هنر، فرهنگ و اندیشه‌های ایرانی است، مورد بررسی قرار داده و جایگاه این آثار را در حوزه ادبیات نمایشی بیان کند. عمده‌ترین هدف این پژوهش، آشکار ساختن قابلیت‌های نمایشی و کشف وجوه پنهان دراماتیک در متون ادب فارسی است تا از طریق آن بتوان پیوند این متون کهن را با هنر نمایش مورد بررسی قرار داد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات کهن فارسی، اقتباس، وجوه نمایشی، ادبیات نمایشی.

^۱ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان (نویسنده مسئول). کاشان، ایران. hamzehm661@gmail.com

^۲ دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی نجف‌آباد. نجف‌آباد، ایران. shimakarbasi@yahoo.com



۱. مقدمه و بیان مسأله

از آنجا که ادبیات فارسی یک پدیده هنری است و هنرهایی چون موسیقی، نقاشی، معماری و نمایش را در خود جای داده است، نگرش متکی بر رابطه ادبیات و نمایش به ذهن راه می‌یابد. تمامی نوشته‌ها در ادبیات دارای عناصر زمان‌مند هستند؛ به این معنا که ضرباهنگ کلام و واژگان پی‌درپی در ساختمان آن، شنونده را بر آن می‌دارد که زمانی را در انتظار شنیدن واژگان بعدی و زمانی را در تحلیل و بازآفرینی تصویری بپردازد. در واقع، می‌توان گفت که ادبیات به‌طور ذاتی گرایش به سمت نمایشی شدن دارد و نمایش یکی از کمال‌یافته‌ترین صورت‌های ادبیات است. بنابراین، شناخت عناصر داستانی و نمایشی زمینه‌ساز اقتباس‌های نمایشی از آثار ادب فارسی خواهد شد. با این‌که ادبیات، دسترسی به بخش اجرایی و صحنه‌ای نمایش (تئاتر) را ندارد، ولی تنها از طریق ویژگی‌های متنی قادر به نقش‌آفرینی است. این جنبه نمایش در منظومه‌های حماسی، غنایی، تعلیمی و حتی در کوتاه‌ترین شعرها دیده می‌شود و می‌توان گفت «هر شعر، یک نمایش است که یک بازیگر آن را اجرا می‌کند» (فورستر، ۱۳۵۲: ۱۳۷). بسیاری از متن‌ها که در حقیقت با هدف نمایش نوشته شده‌اند قابلیت تبدیل شدن به نمایش‌نامه را دارند و نیاز به یک ذوق هنری است که این قابلیت بالقوه را بالفعل کند. البته باید به این نکته نیز توجه داشت که نمی‌توان تمام آثار را دارای جلوه نمایشی دانست؛ زیرا که آثار باید دارای شرایطی باشند که یکی از این شرایط اصلی، مخاطب است و در این راستا نویسنده می‌کوشد توجه و تمرکز مخاطب را به متن معطوف کند و به عبارتی هویت خواننده مستتر در متن را شکل دهد. دگرگونی شکل و محتوای آثار بزرگ و ارزشمند و آفرینش آن‌ها در قالب و ساختاری دیگر یکی از مؤثرترین راه‌ها برای معرفی و استفاده کاربردی از ادبیات غنی فارسی و همچنین خلاقیت بزرگی است که در آثار بسیاری قابل اجرا است.

یکی از قابلیت‌های انواع متون ادبی (نظم و نثر) دارا بودن ویژگی‌ها و شاخص‌های روایی و نمایشی است که شاعر یا نویسنده بدون آن‌که خود قصد کند، آن‌ها را در ژرف‌ساخت و لایه زیرین اثر آفریده است. بر همین اساس، مسأله اساسی در پژوهش حاضر که به روش توصیفی - تحلیلی انجام گرفته، این است که بسیاری از حوزه‌های ادبیات فارسی جایگاه اقتباس مناسب و مطلوب برای ادبیات نمایشی است. بنابراین، با این فرض که: ادبیات کهن فارسی بستری مناسب برای جلوه‌گر کردن قابلیت نمایشی آثار کهن و کلاسیک است، پاسخ به پرسش‌های زیر می‌تواند مسأله تحقیق ما را تبیین و اثبات نماید:

- آیا نویسندگان و شاعران ایرانی آثار خود را به قصد اجرا (نمایش) سروده‌اند؟

- چه ویژگی‌هایی در آثار ادبیات کهن وجود دارد که جنبه‌های نمایشی آن‌ها را برجسته می‌سازد؟

۲-۱ ضرورت پژوهش



یکی از راه‌هایی که همواره یک اثر را زنده نگه داشته و از رُکود و ایستایی جلوگیری می‌کند، دگرگون کردن شکل ارائه آثار ادبی و تبدیل و عرضه آن‌ها در ساختاری دیگر است. به‌عنوان مثال داستان‌هایی از نظامی، مثنوی مولوی، شاهنامه فردوسی و آثار سعدی را می‌توان ذکر کرد که به نمایش درآوردن آن‌ها برای آشنایی با فرهنگ و درونی کردن این آثار عرضه می‌شود. این آثار برای ارائه و همچنین به نمایش درآمدن در سراسر جهان در جهت ایجاد نگاهی تازه و دیگرگونه به جهان و آشنایی با نویسنده و تفکرات سازنده و زنده او، مفید واقع خواهد شد.

۳-۱. پیشینه پژوهش

در حوزه ادبیات نمایشی و وجوه مختلف آن، آثار متعددی به مرحله ظهور رسیده است که هر کدام به‌نوعی ساختار ادبیات نمایشی را مورد بررسی قرار داده‌اند. درباره جنبه‌های نمایشی ادبیات کهن فارسی نیز به‌طور پراکنده آثاری تألیف شده است. از جمله: کتاب «جلوه‌های نمایشی مثنوی» تألیف مریم کهنسال (۱۳۹۰) که دارای بیست بخش است و عناوین و مباحثی مانند داستان و نمایش‌نامه، وجه نمایشی یا ویژگی‌های درامی، نشانه‌شناسی ساختار دراماتیک، زبان دراماتیک، گفت‌وگوی دراماتیک، شخصیت‌پردازی در داستان و درام، کشمکش و درام و ... را در برمی‌گیرد. محمد حنیف نیز در سال ۱۳۸۴ با تألیف کتابی تحت عنوان «قابلیت‌های نمایشی شاهنامه» ویژگی‌ها و عناصر دراماتیک شاهنامه فردوسی را به تصویر کشیده است.

کتاب دیگری با عنوان «بازآفرینی جنبه‌های نمایشی تاریخ بیهقی» تألیف علی سهرابی (۱۳۹۰) وجود دارد که در آن پژوهشگر به بعد تاریخی و ادبی تاریخ بیهقی، بعد هنری آن را هم افزوده است و این کتاب سترگ را به‌عنوان منبعی غنی نگریسته که از آن می‌توان بُن‌مایه، جدل و مصالح دراماتیک بسیار استخراج کرد. «وجوه اقتباسی و نمایشی هفت‌پیکر نظامی»، (۱۳۸۸) عنوان مقاله‌ای است که در آن نویسندگان ساختار داستان هفت‌پیکر را به علاوه شخصیت‌پردازی قوی، فضا سازی و صحنه‌پردازی دقیق نظامی، دارای قابلیت‌های نمایشی فراوان دانسته‌اند. سهیلی‌راد (۱۳۸۶) در مقاله «بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکره‌الاولیاء عطار نیشابوری» داستان‌های فضیل عیاض، رابعه عدویه و حسین‌بن منصور حلاج از تذکره‌الاولیاء را انتخاب کرده و قابلیت‌های نمایشی بالقوه این اثر را برشمرده است. مقاله «بررسی جنبه‌های نمایشی شخصیت سودابه بر اساس نظریه کنش‌مندی گرماس» که در مجله زن در فرهنگ و هنر (۱۳۹۲) به چاپ رسیده، کوشیده است با برشمردن مؤلفه‌های یک شخصیت نمایشی، نشان دهد که به کمک شیوه پرداخت هنری فردوسی از سودابه، می‌توان همچون دیگر نمونه‌های ادبیات نمایشی، از سودابه شخصیتی نمایشی خلق کرد و در مرکز توجه اثری نمایشی قرار داد. امینی (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «تأملی درباره جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی» استدلال کرده است که زبان، خاصه



در اشکال متکامل خود، به طور طبیعی تا حدّ زیادی جنبهٔ نمایشی دارد و اگر از این دیدگاه به آثار ادبی نگریسته شود، جنبه‌های نمایشی نه تنها در ادب داستانی، بلکه حتی در ادب غنایی نیز دیده می‌شود.

۲. مبانی نظری تحقیق

۲-۱ نمایش^۱ (درام)

نمایش به مفهوم نشان دادن، غالباً به بخش اجرایی هنر اطلاق می‌شود و تحلیل ادبی آن به متن نمایش - که به آن نمایش‌نامه گفته می‌شود - مربوط می‌گردد. «هنر نمایش به کهنسالی جادوگری است.» (بروک، ۱۹۹۸: ۳۴) و شاید بتوان گفت که سالخورده‌ترین هنرها است. در واقع، «انسان آغازین برای جلب یاری خدایان به رقص باروری دست می‌زند که نوعی نمایش محسوب می‌شود. گذشته از این‌گونه رقص‌ها، نمایش‌نامه‌های تاریخی را نیز بر صحنه می‌آورند، در این رقص‌ها بازیگران صورتک‌های خدایان را بر چهره خود می‌زدند و با حرکات و پیچ و تاب‌های خویش، خدایان را در باروری دشت‌ها به کمک می‌خواندند.» (استانیسلاویسکی، ۱۹۷۵: ۲۲) نمایش آن‌چنان که از مفهوم این واژه برمی‌آید انجام دادن یا تظاهر به انجام دادن امری است. انسان‌ها در زندگی خود و در شرایط مختلف، نقش‌های متفاوتی را اجرا می‌کنند و دانسته یا نادانسته در قلمرو نمایش پا می‌گذارند. از این‌رو، می‌توان گفت «نمایش یعنی برخورد انسان‌ها در صحنهٔ نشان دادن دگرگونی‌های آن‌ها.» (شماسی، ۱۳۶۸: ۵۷) نمایش صحنه نشان دادن آرزوها و آمال بی‌منتهای انسان در طی مراحل عالی انسانی و بیان جدال درونی انسان در طول تاریخ است. برخی نمایش را به دو بخش دراماتیک^۲ و تئاتریکال^۳ تقسیم می‌کنند. به این شکل که «در بخش دراماتیک به مفاهیم و ارزش‌های مطرح شده در نمایش، کیفیت گفتگوها، نحوه شخصیت‌پردازی، جنبه‌های دیداری نمایش همچون حرکت‌ها، رفت‌وآمدها، نشست و برخاست‌ها و هر آنچه تنوع بصری در صحنه ایجاد خواهد کرد، پرداخته می‌شود.» (مکی، ۱۳۸۰: ۱۱۶) اما بخش تئاتریکال مربوط به شخصیت‌پردازی درام است. در واقع، تئاتر به فضایی نیاز دارد، افرادی که شخصیت‌ها را بازی می‌کنند و افرادی که این عمل را مشاهده می‌کنند (مخاطب). به عبارت دیگر، ویژگی‌های متن و تمهیداتی که نویسنده برای اثرگذارتر بودن نمایش در نظر می‌گیرد، بخش درامی است و ویژگی‌های اجرایی و صحنه‌ای، بخش تئاتری نمایش به شمار می‌آید.

۲-۲ درام و ارتباط آن با ادبیات

در ادبیات وسیله ارتباط با مخاطب زبان نوشتاری است، ولی در نمایش برای تماس با مخاطب تنها از زبان استفاده نمی‌شود و عواملی چون اشارات و حرکات و عناصر سمعی و بصری دخیل است. از واژه‌هایی که با اندک تفاوتی در

^۱ drama

^۲ dramatic

^۳ Theatrical



راستای تئاتر و گاه مترادف با آن به کار می‌روند، اصطلاح «درام» است. درام در بیشتر موارد بر بخش مکتوب تئاتر اطلاق می‌گردد و هنگام اجرا آن را درام صحنه‌ای می‌گویند. «درام نوعی تقلید زندگی است و به بیان رابطه متقابل انسان‌ها در محیط طبیعی و اجتماعی می‌پردازد و اکنون به یکی از ابزارهای عمده انتقال اندیشه، اطلاع‌رسانی و مهمتر از آن انتقال حالت‌های گوناگون رفتار انسان در تمدن امروزی تبدیل شده است.» (اسلین، ۱۳۸۲: ۹۱) درام آمیزه‌ای از واژگان، زبان خلاق، صدا، تصویر، حرکت و کنش‌های تقلیدی است که موجب تأثیرگذاری آن شده است. متن دراماتیک اعم از متن نمایشی یا متون شعری و داستانی، عناصر معناآفرین بی‌شماری را در خود دارد که به وسیله آن‌ها با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. «رومن اینگاردن^۱ معتقد است که «درام دنیایش را با این موارد نشان می‌دهد:

الف) با رویدادهایی که تمامی با تصویر معین می‌گردد.

ب) با عناصری که با واژه و تصویر هر دو مشخص می‌شوند.

ج) با رویدادهایی که تنها با واژه مشخص می‌شوند.» (همان: ۴۹) البته این نکته را نیز باید در نظر داشت که معمولاً «تنها متن نوشتاری رویدادهای دراماتیک در طول زمان برای نسل‌های آینده باقی می‌ماند.» (بهنام، ۱۳۸۲: ۲۰) تردیدی نیست که در ادبیات، نوعی ارتباط وجود دارد که از سوی شاعر یا نویسنده آغاز می‌شود و همان‌گونه که درام برای فهم خود نیاز به مخاطب آگاه دارد، ادبیات نیز برای تکمیل خود به خواننده‌ای آگاه و هنرشناس نیازمند است که با ادراک خود، آفرینش اثر هنری را به پایان رساند. به همین سبب اهمیت خواندن در آفرینش ادبی تا حدی است که می‌توان کنش خواندن را یکی از کارهای هرمنوتیک^۲ دانست؛ زیرا خواندن متن، نوشتار را به گفتار زنده تبدیل می‌کند. بنابراین، باید گفت که ادبیات آن‌گاه که با صدای بلند - به‌ویژه زمانی که همراه با اشارات و حرکات در برابر مخاطب یا مخاطبان اجرا می‌شود - تا حد زیادی به نمایش بدل شده است. در سنت فرهنگی ما مجلس‌های صوفیانه و مذهبی، نقالی و مخصوصاً تعزیه از همین طریق شعر را به نمایش کامل تبدیل می‌کنند. در حقیقت «ادبیات قسمت زبانی است و اجرای آن، تجسم بخشیدن و دمیدن روح در متن است. هر اثر ادبی موقعیت دراماتیکی^۳ ندارد. موقعیت دراماتیک، موقعیتی فعال و پویا است و شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی باید پویایی خودش

^۱رومن اینگاردن کسی بود که دیدگاه پدیدارشناسی نسبت به تئاتر را گسترش داد. برای اینگاردن، تئاتر از سایر گونه‌های اجراء بر روی صحنه از قبیل رقص مطلق، متفاوت است که در آن دنیای یک قطعه تئاتر به وسیله کارکرد کلمات فراتر از ابژه‌های ادراک شده روی صحنه می‌رود. بر طبق نظر وی، دنیای تئاتر متشکل از سه بُعد است: کنش‌ها یا آشکارگی‌های بازیگران و ابژه‌هایی که توسط مخاطبین ادراک می‌شوند؛ یک موقعیت یا یک وضعیت ذهنی از افرادی که در حال ادراک شدن هستند و در همان حال با کلمات به آن‌ها اشاره می‌شود؛ و افراد یا وقایعی که فقط مورد اشاره‌اند اما اصلاً روی صحنه ظاهر نمی‌شوند. (اصغری، ۱۳۹۶: ۴۰-۴۲)

^۲ Hermeneutics

^۳ Dramatic situation



را داشته باشد.» (اته، ۱۳۵۱: ۱۰۸) همچنین برای درام کردن اثر نیاز به خلاقیت‌ها و برداشت‌های جدید است. درواقع، هنر هم حذف دارد و هم اضافه کردن، و برای مثال نمی‌توان اثر بی‌هقی را موبه‌مو اجرا کرد. اگر با این دیدگاه به موضوع نگاه کنیم که «آثار کهن به منزله مادهٔ اولیه است که باید آن را خرد کرد تا با آن چیزی جدید خلق کرد» (ستاری، ۱۳۶۷: ۳۸)، بهتر می‌توان این آثار را به درام تبدیل کرد.

حکایت‌های فارسی، بازماندهٔ قصه‌های شفاهی‌اند و قصه‌ها از لحاظ ساختمان داستانی، تفاوت‌هایی با انواع امروزی‌تر خود دارند. بازنگری و بازخوانی در حکایت‌ها و ساختار آن‌ها می‌تواند یافتن وجوه اشتراک عناصر و اجزای تشکیل‌دهندهٔ انواع ادبی مذکور با یکدیگر باشد.

۳-۲ عناصر داستان و نمایش‌نامه

داستان عبارت است از «نقل وقایع به ترتیب توالی زمان.» (فورستر، ۱۳۵۲: ۳۶) و عناصر تشکیل‌دهندهٔ داستان عبارتند از: پیرنگ، کشمکش، تضاد، شخصیت، درون‌مایه، مضمون، موضوع، بحران، نقطه اوج، تعلیق و گره‌گشایی، زاویه دید، صحنه و صحنه‌پردازی، توصیفات، لحن و فضا.

«پیرنگ^۱» از عناصر داستان و نمایش‌نامه است و مجموعه سازمان‌یافته و منسجمی از وقایع و رویدادها است که با رابطه علت و معلولی به هم پیوند خورده است. «شخصیت^۲ها» رشته حوادث در هر اثر را به وجود می‌آورند و از این نظر با پیرنگ آمیختگی دارد و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. در هر داستان یک شخصیت اصلی وجود دارد و شخصیت‌های دیگر در برابر او قرار می‌گیرند. «کشمکش^۳»، پیرنگ همیشه با کشمکش یا تضاد همراه است که از برخورد شخصیت‌های اصلی با شخصیت‌های مقابل آفریده می‌شود. «گره‌افکنی^۴»، وضع و موقعیت دشواری است که گاه به‌طور ناگهانی ظاهر می‌شود و شامل ویژگی‌های شخصیت‌ها و جزئیات وضع و موقعیت‌هایی است که خط اصلی پیرنگ را دگرگون می‌کند. درواقع، «قانون کشمکش چیزی فراتر از یک اصل زیباشناختی و روح و جان داستان است.» (مک‌کی، ۱۳۸۵: ۱۴۱) «تعلیق^۵»، عملی که نویسنده برای وقایعی که در شرف رخ دادن است، انجام می‌دهد تا خواننده را مشتاق و کنجکاو به ادامه داستان کند. «بحران^۶»، لحظه‌ای که موجب دگرگونی زندگی شخصیت‌های داستان می‌شود و تغییری اصلی در روال داستان رخ می‌دهد. «نقطه اوج^۷»، زمانی است که داستان به اوج خود برسد

¹ plot

² Character

³ Conflict

⁴ Knotting

⁵ Suspension

⁶ Crisis

⁷ The climax



و به گره‌گشایی بینجامد. «گره‌گشایی^۱»، گشوده شدن رازها و مشخص شدن سرنوشت شخصیت‌های داستان است. در بیشتر حکایت‌های کهن، گره‌گشایی عنصر گم‌شده‌ای است که فدای ارائه نکته اخلاقی و تعلیمی مورد نظر نویسنده یا سراینده داستان می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۹-۵۹)

۳. قابلیت‌های نمایشی در ادبیات کهن

در ایران، ادبیات نمایشی به‌عنوان گونه‌ای جدید از حدود صدسال پیش با ترجمه آثار نمایشی اروپایی وارد حوزه نمایش شد. «نخستین کسی که در عرصه سینمای ایران به اقتباس ادبی روی آورد، عبدالحسین سپینتا بود.» (مرادی، ۱۳۶۸: ۲۱) به گفته هرمان اته «ملّتی که در شعر حماسی، شاهنامه را خلق کرده و در شعر تغزلی غزل‌های حافظ را سروده است، نمی‌تواند در زمینه شعر نمایشی بی‌چیز و فقیر و ساکت و صامت باشد.» (اته، ۱۳۵۱: ۶۴) نویسندگان و شاعران، مهمترین مطالب مورد نظرشان را در دراماتیک‌ترین لحظه‌های متن می‌گنجانند؛ زیرا احساسات مخاطب را درگیر کرده و بیشترین تأثیر را بر زندگی، تفکر و رفتار او می‌گذارند. البته ساختار نمایشی، قواعدی دارد که بر اساس آن وظیفه انتقال پیام از طریق نوشتن به عهده نویسنده نیست و این برداشتی است که به عهده مخاطب است. در حوزه نمایش‌نامه‌نویسی به سبب ساختار اجرایی نمایش و رابطه بی‌واسطه نمایشگر با مخاطب، توجه به عناصر مختلفی چون کشش داستانی، جذابیت تصویری، کشمکش و عوامل تکنیکی الزامی است و آثاری چون شاهنامه، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، خمسه نظامی، تاریخ‌بیهقی، هفت‌اورنگ جامی، گرشاسب‌نامه اسدی طوسی و سفرنامه‌هایی چون سفرنامه ناصر خسرو از ظرفیت بسیار بالایی در این حوزه برخوردار است.

۱-۳ وجوه نمایشی متون نثر

کتاب تاریخ بیهقی یکی از کتب کهن است که دارای ظرفیت‌های ویژه‌ای برای اقتباس است. «داستان حسنک وزیر» نیز یکی از داستان‌هایی است که ظرفیت تبدیل شدن به درام را دارد. در واقع، داستان حسنک وزیر با توجه به عناصر نمایشی موجود در آن، به ژانر ملودرام^۲ تعلق می‌گیرد. «در ژانر ملودرام، آرمان متبلور است و قهرمان‌ها در این ژانر بسیار آرمان‌گرا هستند، مانند حسنک وزیر که به جرم پای‌بندی به آرمان خود کشته می‌شود. در ملودرام قهرمان، خیر مطلق است و انتخابی ندارد» (ستاری، ۱۳۶۷: ۲۹) و حسنک در برابر توطئه بوسهل که شر مطلق است، انتخابی ندارد و تسلیم می‌شود. شخصیت‌های ملودرام در این داستان دو نوع هستند: یکی شرور (بوسهل زوزنی) و دیگری زجرکشیده و قهرمان (حسنک وزیر).

^۱ Relief

^۲ Melodrama



در داستان‌های کتاب تاریخ بیهقی صحنه‌ها و تصاویر در بهترین شکل خود و با تمام جزئیات توصیف شده‌اند که این صحنه‌ها بیانگر محیط پیرامون شخصیت‌های داستان و بیان‌کننده احساسات و عواطف آن‌ها است. بیهقی با بینشی از پیش‌اندیشیده به جزئیات صحنه‌ها پرداخته است؛ از این رو، نثر او نثری پرتحرک و تصویری جلوه می‌کند و آن «گشتن او به گرد زوایا و خبایا نثر بیهقی را نثری سینمایی کرده و قدرت منظره‌پردازی را در آن تا این سطح بالا برده است.» (حسینی، ۱۳۸۳: ۱۶۱) گفتگوهای متن که توسط راوی بیان شده است، کمک زیادی برای تصویرسازی می‌کند. در واقع «گفتگو بخش مهمی است برای پرداخت و تجسم شخصیت‌ها. گفتگو به شخصیت‌ها جان می‌دهد و به او بُعد و جوهر فردیت می‌بخشد.» (نوبل، ۱۳۸۵: ۴۱) به عبارت دیگر، موفقیت یک درام به توانایی نویسنده در توصیف و ترسیم سیمای آدم‌های اثرش بستگی تام دارد. این ترسیم البته می‌بایست از طریق گفتار و اعمال اشخاص بازی صورت گیرد، نه تنها از راه روایت راوی، زیرا «در یک اثر دراماتیک، برای معرفی شخص بازی، به توصیف احوال او نمی‌پردازند، بلکه [موقعیتی فراهم می‌آورند، یعنی داستانی می‌سازند تا شخص بازی به اقتضای خلق و خوی خود، در چهارچوب آن داستان با اعمالی که انجام می‌دهد، خود را معرفی کند. (مکی، ۱۳۶۶: ۲۸)

می‌توان گفت در تاریخ بیهقی، قابلیت‌های نمایشی داستان و غنای جنبه‌های تصویری آن از منظر توصیف به قدری کافی است که مخاطب با ابهام (غیر هنری) چندانی برای درک مسیر وقایع ماجرا روبه‌رو نمی‌شود. در واقع، هر کدام از اشخاص این واقعه به نحوی با گفتار و رفتار و نحوه داور و ... خلق و خوی خود را به نمایش گذاشته‌اند و از جهات گوناگونی، بسترهای نفوذ خواننده - بیننده به درون آدم‌ها مهیاست. (گلی‌زاده و یاری، ۱۳۸۸: ۷۶)

در داستان‌های «هزار و یک شب» نیز می‌توان قابلیت‌های تبدیل شدن به درام را مشاهده کرد. جنبه‌های دراماتیک در قصه‌های ملک‌نعمان، قمرالزمان و جودر قابل مشاهده است. در هزار و یک شب با تکیه بر بانوی قصه‌گوی محبوب که نزد اکثر ملّت‌های جهان شناخته شده است و با گذر از سرزمین‌های مختلف، فرهنگ مردمان گوناگون به صورت کتابی یکپارچه به دست ما رسیده است. شخصیت‌های اصلی در این داستان «شهرزاد» (که معروف‌ترین راوی دنیای ادبیات است) و «شهریار» هستند و جنبه مثبت و منفی دارند. شهرزاد، بانویی که به دنبال بازگرداندن آرامش به مردم و جلوگیری از ریخته شدن خون مظلومان است و شهریار به دنبال انتقام همین کشمکش آغازین. انگیزه قصه‌گویی در داستان‌های این مجموعه بدین صورت است:

۱. کشمکش آدمی بر ضدّ سرنوشت در داستان «عجیب و غریب»: که در داستان، عجیب خواب می‌بیند که برادرزاده - اش او را به خاک سیاه می‌نشانند، پس بر ضدّ تقدیر قیام می‌کند.
۲. کشمکش آدمی بر ضدّ جامعه: مانند بخش‌هایی که داستان «طلایه و زینب» آمده است.
۳. کشمکش آدمی بر ضدّ آدمی: همچون حکایت «ساریه و ایوب» که کنیزی



به نام ساریه در قطب مخالف سرورش ابویوب قرار دارد و به او تن نمی‌دهد و همین به فاجعه می‌انجامد. و یا در داستان «سندباد بحری» ۴. کشمکش آدمی بر ضد طبیعت: آن‌جا که سندباد با طبیعت اطرافش - که در قالب پرندگان غول‌آسا، نهنگان عظیم و طوفان‌ها و بادهای دریایی - خودنمایی می‌کند، می‌ستیزد. در حکایت «دختر زیبا و غریب» ۵. کشمکش آدمی بر ضد خود است که این نوع کشمکش در کمتر افسانه‌ای یافت می‌شود. دختری که اسیر غریب است برای انتقام از خود، همه را به کام می‌رساند و در عوض، انگشترهای‌شان را می‌گیرد. این عمل او نوعی ضدیت و مبارزه و کشمکش با خود است. «(ثمینی، ۱۳۷۶: ۹۳-۸۴) در داستان هزار و یک شب که می‌توان گفت به نوعی نمایش‌نامه بالقوه است، پرسش و پاسخ به صورت مکالمه فراوان است و بعضی قصه‌ها ساختار نمایش‌نامه دارند مانند داستان «قوت‌القلوب و غانم و هارون‌الرشدی». در مجموع، «هزار و یک شب به دلیل عناصر دراماتیک و ساختار یک متن نمایشی، کشمکش‌ها، تضادها، دیالوگ‌های موجود و راوی سخن‌گو از قابلیت‌های نمایشی فراوانی برخوردار است.» (همان: ۹۵)

در کتاب «جامع‌الحکایات» با مجموعه‌ای از حکایت‌ها روبه‌رو هستیم که ذیل عنوان کلی قرار گرفته و هر کدام استقلال خود را دارند. همه حکایت‌ها به بیان نکته‌ای حکمت‌آموز یا نتیجه‌ای اخلاقی البته با زبانی ساده می‌پردازند. این کتاب جدای از بخش‌های اخلاقی، مطالب تاریخی دارد که در قالب حکایت بیان شده است. «وجود حکایت‌هایی با جنبه‌های حکمت‌آموز و شخصیت‌های متعدد، نویسنده درام را در ایجاد طرح‌ها و موضوعات متنوع یاری می‌کند.» (نوبل، ۱۳۸۵: ۷۷)

حکایت «دله مختار» که در کتاب جامع‌الحکایات آمده است، جزو آثاری است که دارای عناصر نمایشی بسیاری است که می‌توان با شناخت روایت و همچنین شناخت عناصر درام بر اساس ویژگی داشتن محدودیت زمان و مکان - که در اجرای صحنه‌ای وجود دارد - یک اقتباس موفق ارائه داد. اقتباس به این معنی نیست که ما اثر مکتوب را عیناً به اثر نمایشی برگردانیم؛ بلکه باید ابتدا بر اندیشه حاکم بر اثر اشراف پیدا کنیم و سپس رویدادهای اصلی را بازناسیم و بقیه را که به چهارچوب اصلی داستان ضربه‌ای وارد نمی‌کنند، حذف کنیم.

در کتاب مرزبان‌نامه نیز حکایت‌های بوم و زاغ، بوزینه و باخه، شیر و گاو در کلیله و دمنه و حکایت‌های شغال خرسوار، شاه پیلان و شیر، زیرک و زروی و سه انباز راهزن با یکدیگر، قابلیت به نمایش در آمدن در صحنه را دارند. در داستان «سه انباز راهزن با یکدیگر» که بارها بازنویسی و اقتباس شده است، سه شخصیت مجرم و طماع داستان با عملکرد خود بر زشتی و بدی، حرص و آز و عقوبت الهی صحنه می‌گذارد و عافیتی دردناک را برای خود رقم می‌زنند. پیرنگ در این داستان ابتدا ساده به نظر می‌رسد، ولی پیام‌های اخلاقی داستان، ساختار روایت را غنا بخشیده و زمینه‌های بروز تعلیق و گره‌افکنی را در حکایت فراهم کرده است. شخصیت‌ها نمایندگان گروه‌هایی در اجتماع



هستند و کشمکش شخصیت‌ها بر سر به‌دست آوردن مالی که یافته‌اند، شخصیت آن‌ها را به نمایش می‌گذارد و گره‌گشایی هم‌زمان با نقطه اوج شکل می‌گیرد و عبارت پایانی به بیان نکته مورد نظر و دیدگاه نویسنده در مورد حکایت می‌پردازد:

«از کس دیت مخواه که خون‌ریزِ خود تویی کالا برون مجوی که دزد اندرون تو است»

(روایینی، ۱۳۸۳: ۱۹۶)

علاوه بر آن اعمال قهرمانان داستان‌های تمثیلی و فابل^۱ تا حدود زیادی به اعمال شخصیت‌های داستان‌های تاریخی و واقعی شباهت دارد؛ به همین دلیل از لحاظ داشتن عناصر نمایشی مانند داستان‌های تاریخی عمل می‌کند. در این میان تلاش نویسنده داستان در صحنه‌پردازی‌ها و توصیف‌ها، بیشترین تأثیر را در خلق یک اثر نمایشی دارد. آنچه نثر نصرالله منشی را به نوشته‌ای نمایشی تبدیل کرده، توصیفات زنده و جاندار اوست و همچنین نشان دادن ویژگی شخصیت‌ها به‌طور مستقیم. کلیله و دمنه به تعبیر پیشینیان از نوع کُتب حکمت عملی است و به‌خصوص به سیاست مَدَن - یعنی آیین کشورداری و طرز تدبیر توجه دارد. (یوسفی، ۱۳۷۶: ۱۵۴)

۲-۳ وجوه نمایشی متون نظم

قابلیت‌های نمایشی را در متون نظم کهن نیز می‌توان مشاهده و بررسی کرد که یکی از این آثار، نوشته‌های عطار نیشابوری است. در منطق‌الطیر، داستان‌هایی مانند سیمرغ، شیخ صنعان و نیز حکایت‌های تعلیمی و اخلاقی، قابلیت نمایشی شدن را دارند. البته باید گفت محتوای بسیاری از داستان‌های عطار تاکنون به‌صورت آثار نمایشی و سینمایی درآمده است؛ مانند داستان سیمرغ در منطق‌الطیر. متن کتاب تذکرةالاولیا - واپسین اثر عطار - دارای نکات و ظرایف ادبی و تاریخی است که عطار نیشابوری جنبه‌های دراماتیک و داستان‌پردازی خلاقانه خود را در آن نشان داده است. چنین رویدادها در تذکرةالاولیاء به‌گونه‌ای انجام گرفته است که اثر، فاقد ساختار اوجگاهی (ارسطویی) است. هر داستان، شامل تعدادی رویداد است که با هدف تأمل بر معنا، در کنار هم چیده شده‌اند؛ نه به قصد قصه‌گویی. بر این اساس، می‌توان به‌طور کلی تذکرةالاولیاء را اثری «بخش رویدادی» (اپیزودیک^۲) قلمداد کرد؛ با این توضیح که هر یک از اپیزودها (روایت‌ها) دارای ساختار اوجگاهی است. (سهیلی‌راد، ۱۳۸۶: ۳۲) روش خلاقانه عطار در گزینش قهرمانان، تنوع سیر تحول و چرخش شخصیت‌ها، اهمیت شخصیت‌پردازی و گونه‌های مختلف شخصیت از مواردی است که حکایت‌های مندرج در این اثر، هنرمند را در تبدیل آن به یک درام یاری می‌رساند. «در حکایت‌های کهن فارسی، غلبه مضمون بر موضوع موجب شده تا همان‌قدر که بر غنای مفهومی آن افزوده

¹ Fable

² Episodic



می‌شود از ارزش‌هایِ روایی آن کاسته شود. البته این مانع اقتباس نبوده همان‌گونه که پیتر بروک برای به نمایش درآوردن منطق الطیر ضمن وفاداری به متن و چهارچوب روایی آن، غنای مفهومی آن را نیز به نمایش درآورده است.» (ستاری، ۱۳۶۷: ۴۱)

عطار با به‌کارگیری شیوه‌های مختلف روایت - راوی اول شخص، راوی سوم شخص، راوی دانای کل - تک‌گویی‌ها و گفتگوهای منحصر به فرد، علاوه بر بیان مفاهیم عرفانی، به معرفی ابعاد وجودی شخصیت‌هایش نیز می‌پردازد. در حقیقت، عطار با چیره‌دستی از این ساخت‌مایه بهره می‌برد و علاوه بر بیان بن‌اندیشه داستان، شخصیت‌هایی استوار و باورپذیر خلق می‌نماید و بدین طریق، قدرت شخصیت‌پردازی خویش را به نمایش می‌گذارد. «در هر اثر داستانی، پرداختن به «حالات» درونی شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف، امری اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. تذکره‌الاولیاء نیز از این قاعده مستثنی نیست. با بررسی دقیق‌تر می‌توان دریافت که در بیشتر روایت‌ها، عطار به «فضای بیرونی اشاره نکرده و خواننده بر پایه پاسخ‌ها و عکس‌العمل‌های شخصیت‌هاست که در موقعیت - های گوناگون می‌تواند فضای حاکم بر داستان را تصور نماید. در این روایت‌ها کمتر به جنبه‌های نمایشی توجه شده است. شاید علت عدم توجه به ظاهر شخصیت‌ها و وسایل موجود، اهمیتی باشد که عطار برای محتوای اثرش قائل است؛ چرا که وسایل صحنه تا آنجا توصیف شده که در بیان بن‌اندیشه داستان، نقشی مؤثر داشته است. عطار به شخصیت‌هایش «چهره» ای نمی‌بخشد؛ زیرا سیرت برای او اهمیت دارد، نه صورت.» (سهیلی‌راد، ۱۳۸۶: ۳۸)

آثار سعدی نیز به دلیل ارزش‌های اخلاقی حکایات، احساسات وی، نکته‌سنجی و ظرایف طبع او قابلیت تبدیل شدن به درام را دارد. از آنجا که سعدی مردی است که تجربیات فراوان در طی سفرهای خود کسب کرده، تبدیل حکایت‌های گلستان و بوستان گامی است برای معرفی این تجربه‌ها. ویژگی‌هایی همچون «ملموس بودن موقعیت‌ها، پویایی و جریان سیال زندگی و قرار داشتن در اجتماعی که مردم هر لحظه آن را لمس می‌کنند، نویسنده درام را در نوشتن نمایش‌نامه اجتماعی یاری می‌کند» (بروک، ۱۹۹۸: ۳۱) و از آنجا که حکایات سعدی بیانگر جریان سیال زندگی مردم در اجتماع است و سرشار از ارزش‌های اخلاقی، می‌توان آن را به نمایش‌نامه اجتماعی تبدیل کرد. همچنین کتاب گلستان و بوستان به دلیل تعدد حکایات و نامعلوم بودن زمان، دست نویسنده را برای انتخاب شخصیت‌های گوناگون، موضوع، صحنه و نوع بیان آزاد می‌گذارد. این ویژگی ذکر شده را می‌توان در داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه نیز مشاهده نمود. «آمیختن نظم و نثر و نشان دادن مفاهیم اخلاقی، سیاسی به صورت روایت در شکل‌های گوناگون حکایت، تمثیل و لطیفه، نویسنده درام را برای نوشتن انواع درام توانمند می‌سازد.» (شماسی، ۱۳۶۸: ۴۳) هر قدر یک حکایت از پیرنگ قوی‌تر، شخصیت‌های زنده‌تر و موقعیت‌هایی باورپذیرتر برخوردار



باشد، بدون تردید اقتباس از آن موفقیت‌آمیزتر خواهد بود. ادبیات دراماتیک^۱ حساسیتی را لازم دارد که فقط به ذهن محدود نشود، بلکه تمام وجود مخاطب را در برگیرد. بخش درامی هر متن، فکر، احساس، عواطف و حتی حرکات بدنی و آوایی مخاطب را به کار می‌گیرد و او را با متن و مفاهیم معنایی و زیبایی‌شناختی آن درگیر می‌کند. «از دید شکسپیر آن گونه که از دیالوگ‌های برخی نمایش‌نامه‌های او برمی‌آید، این تخیل تماشاگر است که تأثیر واپسین و معنای فرجامین را می‌آفریند.» (اسلین، ۱۳۸۲: ۸۰)

داستان‌های رمزی و نمادین مولانا و عطار از منظر معانی عرفانی دارای اهمیت بسیاری هستند، ولیکن از جنبه تربیتی، پیام‌های اخلاقی گلستان و بوستان سعدی در نمایش فضایل رفتاری و روابط انسانی درخشش و روانی بیشتری دارند. (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۲۱۳) سعدی در شعر روایی عوامل و عناصر دراماتیک را در ساختاری اخلاقی و غیررمزی سازماندهی می‌کند. توصیف حادثه، تصویرسازی و گفتگو بین اشخاص داستان، روشن و محسوس و در خدمت ابلاغ پیام اخلاقی و تعلیم مخاطب است. به روایت سعدی، سگی پای مردی صحرانشین را می‌گزد، شب‌هنگام که مرد از درد زخم می‌نالد، دختر، پدرش را عتاب و سرزنش می‌کند. می‌پرسد مگر تو هم دندانی برای گاز گرفتن نداشتی؟ تو چرا مقابله به مثل نکردی که سگ ادب شود؟ سعدی در جواب می‌گوید «بدرگی» با ناکسان مانعی ندارد. «بدرگی» به‌عنوان بخشی از خصلت و طبیعت آدمی، در برابر موقعیت‌ها و شرایطی که در زندگی پدید می‌آید، در شعر روایی سعدی مشروط و مقبول است. شیوه پاسخ مرد صحرانشین به دخترش (رک. سعدی، ۱۳۸۶: ۲۵۷) از یک طرف نمایش وجه هنری تمثیل، در حل و فصل گره داستانی است و از سوی دیگر، ماندگاری و تأثیرگذاری پیام اخلاقی در نمایش عزت‌نفس و ستیز با بدگوهری و پستی بنی‌آدم را نشان می‌دهد. (مؤمنی، ۱۳۹۵: ۸-۹)

در «مثنوی مولانا» نیز می‌توان ادعا کرد که در اکثر شعرها، ساختار دراماتیک قابل مشاهده است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد از میان انواع متون ادبی، ماهیت دراماتیک را بیشتر می‌توان در داستان‌ها و حکایت‌ها جستجو کرد. درواقع، «هر نوع هنری که داستانی را بیان می‌کند، نیازمند نوعی ساختمان دراماتیک است، اعم از کمدی یا داستان حادثه‌ای، درام یا تراژدی، اپرا^۲ یا باله^۳، نقاشی یا پانتومیم، سمفونی یا شعر، داستان کوتاه یا نمایش‌نامه تئاتری.» (بروک، ۱۹۹۸: ۳۳) در این میان شعر داستانی بیشترین کاربرد را برای نمایش‌نامه دارد. شعرهای داستانی مثنوی بر محور چهار موضوع عارفانه، حکمی، قرآنی و تمثیلی است. سخن‌های مولانا، هوشمندانه است و برای مخاطبی

^۱ Dramatic literature

^۲ به فرانسوی (Opéra) نوعی تئاتر است که در آن موسیقی نقش اصلی را دارد و قطعات توسط خوانندگان اجرا می‌شوند، اما از تئاتر موزیکال متمایز است. اپرا آمیزه‌ای از موسیقی و نمایش است تا حقیقت به تصویر کشیده شود. از این‌رو، برای خلق آثار اپرایی باید در هر دو بخش موسیقی و نمایش تبحر داشت تا پدیده‌ای درخور تحسین ایجاد کرد.

^۳ به فرانسوی (Ballet) نوعی رقص صحنه‌ای است. این رقص پُر جنب‌وجوش، نیاز به اندازه بالایی از ورزیدگی بدنی رقصنده دارد.



خاص سروده نشده است و هر کس با هر طرز تفکری می‌تواند از آن‌ها بهره بگیرد. در درون مایهٔ هریک از داستان‌ها، اندیشه‌ای نهفته است که می‌تواند پیرنگ، شخصیت، و صحنه‌پردازی را به هم پیوند بزند و به کلیت نمایشی تبدیل کند. شخصیت‌ها در این داستان‌ها متعدّد هستند و جدای از شخصیت‌های اصلی، شخصیت‌های فرعی‌ای نیز در جایگاه خود ایفای نقش می‌کنند که «وجود آن‌ها هنگامی محسوس می‌شود و برای نمایش ضرورت پیدا می‌کند که در رابطه با اشخاص اصلی بازی قرار می‌گیرند.» (مکی، ۱۳۶۶: ۷۰) پیرنگ بیشتر داستان‌ها، خواننده را به جستجوی چرایی وامی‌دارد و ایجاد ساختار علت و معلولی حتی در بیان عقاید و حوادث عرفانی نیز مشاهده می‌شود. صحنه‌ها با تمام جزئیات در قالب توصیف آورنده شده‌اند که بیان‌کنندهٔ ترس‌ها، امیدها و اعمال شخصیت‌ها هستند. داستان‌هایی مانند «مرد بقال و طوطی» با ایجاد طنز، پیام اخلاقی کنترل عصبانیت را منتقل می‌کند و یا در داستان «شاگرد آحوّل» به واقع‌بینی در زندگی پرداخته می‌شود. در داستان «طوطی و بازرگان» از امید و تلاش و جهاد با نفس می‌گوید. داستان «شیر و نخجیران» که در آن از غلبه بر ترس و شهادت و ظلم‌ستیزی سخن رفته؛ نوعی رویارویی با اتفاقی است که انسان را در معرض انتخاب قرار می‌دهد. در داستان «هدهد و سلیمان» ایجاد امید می‌کند و از رهایی از رنج‌های عاطفی و واقع‌بینی و خودباوری می‌گوید، همچنین مولوی در داستان‌های «فروختن صوفیان بهیمه مسافر را جهت سماع»، «کلوخ انداختن تشنه از سر دیوار درون جوی آب»، در صحنه‌هایی کوتاه، پیام خود را منتقل می‌کند. در حقیقت باید گفت ساختار دراماتیک و جلوه‌های نمایشی در بخش‌هایی که مولوی با لحن خطابی سخن می‌گوید و در پی ایجاد ارتباط با مخاطب شده، بیشتر است. ذکر این نکته نیز ضروری است که همهٔ قصه‌های مثنوی قابلیت به نمایش درآمدن را ندارند؛ بدین معنا که اعمالی در این قصه‌ها روی می‌دهد و شخصیت‌ها، گفتارهایی دارند که اگر به مذاق مخاطب هم خوش بیاید با مقتضیات فرهنگی جامعه نمی‌سازد و به هیچ‌وجه نمی‌توان آن‌ها را در نمایش نشان داد. خیلی از قصه‌های دفتر چهارم از این مقوله‌اند. پس قبل از این که بخواهیم قصه‌ای از مثنوی را به نمایش‌نامه تبدیل کنیم، باید توجه داشته باشیم که آیا ظرفیت به نمایش درآمدن دارد یا خیر؟ (کوپا و صادقی، ۱۳۹۶: ۱۳)

نظامی نیز در «پنج‌گنج» به داستان‌سرایی پرداخته است که عناصر مشترک بسیاری با نمایش‌نامه دارد. نظامی با زبان شیوای خود، احساسات عالی عاطفی را با مسائل اخلاقی در هم آمیخته و با توصیفات زیبا به ترسیم صحنه‌هایی از طبیعت و صفات والای انسانی و مظاهر زندگی پرداخته است. داستان «لیلی و مجنون» و «خسرو و شیرین» از



جمله منظومه‌های غنایی هستند که خصوصیات ادبیات دراماتیک را دارند. دیالوگ‌ها^۱، شخصیت‌پردازی^۲ و صحنه-آرایی^۳ از عناصر دراماتیکی هستند که در این منظومه‌ها با نهایت دقت و ظرافت به آن‌ها پرداخته شده است. «قصه دارای مایه‌های درامی سرشار و کشاکشی قدرتمند است و به دست درام‌نویسی توانا با اندیشه، ذوق و نیروی تخیلی غنی، دست‌مایه خلق نمایش‌نامه‌ای دلچسب و گیرا می‌شود و اگر افق دید و بینش وی بسی گسترده باشد، می‌تواند درون‌مایه داستان را به شکلی نو، بازسازی کند؛ آن‌چنان که یک دل مشغولی بشر را نیز منعکس سازد.» (ستاری، ۱۳۶۷: ۳۴)

در منظومه «خسرو و شیرین»، خسرو به عنوان شخصیتی است که زندگی او از تولّد تا مرگ نقل می‌شود، حتی اندکی قبل از تولّد و کمی بعد از مرگ او را نیز نظامی به تصویر کشیده است. شخصیت‌های اصلی هر کدام در جایگاه خود هستند و شخصیت‌های فرعی آن‌جا که باید باشند، ظهور می‌کنند که هر کدام به صورت کامل معرفی می‌شوند (مانند مهین بانو). شیرین، شخصیت محوری و کانون همه وقایع داستان است. دیگر شخصیت اصلی، خسرو است که در مقابل شیرین موجبات اوج و فرود داستان را فراهم می‌کند و ظهور فرهاد دلباخته، کشمکش و جدال را وارد داستان می‌کند. از دیگر کشمکش‌های داستان، کشمکش خسرو و شیرین است که گفتگویی طولانی را شکل می‌دهد و نیز کشمکش میان خسرو و فرهاد. ترتیب وقوع حوادث، رفتارها و حتی مکان و زمان به زیبایی و با دقت توضیح داده شده است. تقریباً همه تعریف‌ها از زبان یک راوی که نقشی در داستان ندارد، بیان شده است. «هرگاه از میزان مکالمه کاسته می‌شود، توصیف و تصویرپردازی جای آن را می‌گیرد.» (نوبل، ۱۳۸۵: ۱۰۳) نظامی در وصف وقایع از جزئی‌ترین موارد نیز نمی‌گذرد و این کار نمایش‌نامه‌نویسان را به مراتب سهل می‌کند. در داستان «لیلی و مجنون» به دلیل ساختار منسجم داستانی و شخصیت‌های مشخص در داستان و پرداختن به جزئیات صحنه‌ها و گفتگوها می‌توان به‌عنوان نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه از آن بهره برد؛ البته قابل ذکر است که داستان لیلی و مجنون تاکنون به صورت سه فیلم‌نامه از عبدالحسین سپنتا، علی محمد نوریبخش و ابراهیم زمانی آشتیانی درآمده است که هیچ کدام آثار موفقی نبودند و جای آن است که به این اثر نیز به‌گونه حرفه‌ای پرداخته شود.

منظومه «هفت‌پیکر» نیز دارای ظرفیت‌های نمایشی است که با بررسی عناصر، گفتگو و شنوده‌ها، فضا و حالت و شخصیت‌پردازی می‌توان آن را در قالب یک نمایش‌نامه ارائه کرد. هفت‌پیکر یا بهرام‌نامه، چهارمین منظومه نظامی از نظر ترتیب زمانی است، که از نظر ساختار روال داستانی بر دو بخش، قابل تقسیم است: یکی بخش‌های اول و آخر منظومه است، که به زندگی بهرام پنجم ساسانی از تولّد تا مرگ او می‌پردازد؛ و بخش دوم مجموعه،

¹ dialogue

² Characterizations

³ Scenery



حکایات عبرت‌انگیز هفت‌گانه‌ای است که دختران پادشاهان هفت‌اقلیم (مطابق تقسیم قُدمَا) برای بهرام نقل می‌کنند. بر طبق این منظومه، بهرام گور کاخی با هفت‌گنبد داشت که هفت همسر او از هفت نقطه جهان در هر یک از آن‌ها می‌زیستند. این گنبدها بر حسب زاویه تابش آفتاب به رنگ‌های سیاه، زرد، سبز، سرخ، فیروزه، قهوه‌ای و سپید بودند. هر یک از این گنبدها، داستانی مرتبط دارد که توسط بانوی آن گنبد روایت می‌شود.

در ساختار نقشه داستانی هفت‌پیکر از روش‌های گوناگون استفاده شده است. قصه‌های هفت‌گنبد، در دل قصه بلند بهرام روایت می‌شوند، هم‌چنان‌که ماجرای شکایت هر یک از هفت‌مظلوم نیز نه‌تنها در امتداد قطعه پیش از خود نیست، بلکه با تکرار موقعیت پیشین، حجم و ژرفای تازه‌ای در مسیر داستان، ایجاد می‌کند. نتیجه آن که بر مجموع قصه‌های هفت‌پیکر ساختاری حاکم است که در اجزاء آن، یعنی بخش‌های داستانی و قصه‌ها دیده نمی‌شود، بلکه کل اثر، آن را بازتاب می‌دهد. این ساختار قصه در قصه یا تودرتو که در زیرساخت هفت‌پیکر قرار دارد، یکی از پیچیده‌ترین و در عین حال غنی‌ترین ساخت‌های قصه‌گویی به‌شمار می‌رود که ریشه در ادبیات کهن مشرق‌زمین دارد. (محمودی بختیاری و علوی‌طلب، ۱۳۸۹: ۱۷۰)

مدل‌گنشی هفت‌پیکر به‌خوبی نشانگر آن است که نیروهای دوگانه مخالف - یاری‌رسانندگان و مقابله‌کنندگان - زیربنای داستان را تشکیل می‌دهند. علاوه بر این، گروه پرجمعیت مقابله‌کنندگان و یاری‌رسانندگان بر موفقیت جست‌وجوی بهرام دلالت دارد. تأکید بر این نکته ضروری است که هر جا که درام بر پایه جست‌وجو استوار باشد، مدل‌گنشی بی‌درنگ به‌کار می‌رود و نقش‌های کنشی اصلی که بر عهده شخصیت‌ها و نیروهاست، آشکار می‌شوند. (همان: ۱۷۷)

یکی دیگر از آثار، «شاهنامه» است؛ اثری بی‌نظیر در حوزه ادبیات حماسی ایران که دارای ساختار و زبانی است که قابلیت نمایشی دارد. در هر سه بخش شاهنامه یعنی؛ داستان‌های اسطوره‌ای، پهلوانی و تاریخی می‌توان آثار نمایشی آفرید که مورد پسند باشد. بسیاری از آثار نمایشی بزرگ جهان با الهام از داستان‌های اسطوره‌ای، تاریخی و کهن نگاشته شده‌اند و رمز ماندگاری این آثار در استفاده درست و منطبق کردن آن با نیازهای فرهنگی جامعه است. بر این اساس یکی از منابع الهام‌بخش در نگارش نمایش‌نامه، کتاب شاهنامه است. «اگرچه ادبیات کهن ایران در زمینه نمایشی اثر مشخصی ندارد ولی اثری مانند شاهنامه با توجه به محتوا و ساختار آن، زمینه خلق آثاری است که باعث ماندگاری داستان‌های اسطوره‌ای، تاریخی و ملی است.» (حنیف، ۱۳۸۴: ۱۴۷) در شاهنامه، حوادث داستانی با نظمی شگفت‌آور در کنار هم چیده شده و داستان‌ها بر اساس رابطه علت و معلولی به هم پیوند خورده است. گفتگوهای زیبا، قهرمان‌سازی‌های منحصر به فرد، کشمکش دراماتیک، پیچیدگی داستانی، بحران و تعلیق و فراز و فرود مناسب، عناصری هستند که در تبدیل این اثر به یک نمایش‌نامه کمک می‌کند. داستان‌هایی چون داستان کیومرث، جمشید،



تهمورث، زال و رودابه، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، بیژن و منیژه، داستان سام، هفت‌خان رستم و اسفندیار، قصه فرود، جنگ‌های ایران و تورانیان، حکایت سیاوش و سرگذشت کیخسرو از جمله داستان‌هایی است که می‌توان از زوایای مختلف به آن نگریست و در قالب ساختاری نمایشی درآورد. البته مشخصه‌های نمایشی در بخش پهلوانی شاهنامه ملموس‌تر است. با توجه به آن‌چه که تاکنون بیان شد، می‌توان گفت شاهنامه در مقابل آثاری که از جنبه‌های نمایشی آن سخن رفت، قابلیت بیشتری دارد. در شاهنامه، خواننده با مفاهیم عینی و قابل لمس سر و کار دارد، نیز وجود چند قهرمان و ضد قهرمان که گاه در شکل یک انسان یا حتی نیروهای ماوراءالطبیعه است. در شاهنامه یک زمان مشخص بیان نشده است و زمان اسطوره‌ای است، همچنین «داشتن مکان جغرافیایی خاص، زمینه‌های ظهور بحران، کشمکش، تعلیق، گره‌افکنی و گره‌گشایی و درون‌مایه مناسب از خصوصیات یک اثر دراماتیک است.» (مکی، ۱۳۸۰: ۵۶-۵۵) نویسنده نمایش‌نامه با توجه به تنوع داستان‌های شاهنامه می‌تواند به نگارش یک تراژدی بپردازد؛ برای مثال با استفاده از داستان‌های تراژیک چون رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، فرود و سیاوش و ...، یا با استفاده از داستان‌های عاشقانه چون زال و رودابه، تهمینه و رستم، بیژن و منیژه، سیاوش و فرنگیس و ... که توانایی نگارش عاشقانه‌ها و ملودرام را دارند. با داستان‌هایی چون رستم و اشکبوس، رستم و کاموس‌گشانی می‌توان نمایش‌نامه‌های حماسی و ملی نوشت. داستان‌های افسانه‌ای چون: هفت‌خان رستم و اسفندیار برای اقتباس نمایش‌نامه‌های افسانه‌ای مناسب است. همچنین می‌توان با ترکیب داستان‌ها، نمایش‌نامه‌های ترکیبی نوشت. این داستان‌ها دارای مقدمه، تنه داستان، اوج و فرود و تغییرات ناگهانی در رویدادها هستند؛ مانند شناخت ناگهانی رستم از سهراب با دیدن بازوبندش و چرخش ناگهانی وضعیت به هنگام تعلل کیکاووس در دادن نوش‌دارو برای درمان سهراب.

نکته دیگر این‌که در داستان‌های شاهنامه انواع کشمکش‌ها دیده می‌شود: کشمکش انسان با انسان مانند کشمکش سهراب با مادرش، سهراب و گرد آفرید، سهراب و هجیر و ... کشمکش گروه با گروه مانند کشمکش لشکریان ایران و سپاه سهراب، کشمکش انسان با طبیعت مانند کشمکش رستم با پیری خویش و بُرنایی سهراب، کشمکش انسان با تقدیر مانند کشمکش سهراب با سرنوشت خود و رستم با سرنوشتی که فرزند خود را با دست خود کشته است. همه مواردی که ذکر شد به علاوه ریتم^۱ و ضرب مناسب و لحن و فضابندی مساعد، برای انتقال شاهنامه به درام، کمترین تغییرات را نیاز دارد.

با توجه به آن‌چه که تاکنون ذکر شد، می‌توان گفت اکثر آثار در ادبیات کهن فارسی قابلیت تبدیل شدن به اثر هنری دیگری مانند نمایش‌نامه را دارند ولی باید به این نکته نیز توجه داشت که تبدیل شدن یک اثر هنری مثل شعر یا

^۱ Rhythm



داستان به اثر هنری دیگر منوط به آن است که در ابتدا بررسی کنیم که اثر اولیه تا چه اندازه قابلیت تبدیل شدن به اثر ثانویه را دارد. همچنین باید به این نکته نیز توجه داشت که «برای دراماتیزتر کردن یک اثر، آن اثر اولیه بیشتر روایی است یا در قالب متن نشان داده می‌شود؛ زیرا در درام بیش از هر چیز نشان دادن اعمال و وقایع اهمیت دارد و در وهله دوم به تعریف و روایت گفتاری آن پرداخته می‌شود.» (مرادی، ۱۳۶۸: ۱۰۳) نیز باید نقطه عطف‌ها و تغییرات ناگهانی که اثر را جذاب‌تر کرده‌اند، مورد بررسی قرار داد؛ این که آیا نکاتی که اثر را جذاب کرده‌اند وقایع، اتفاقات و رویدادهایی هستند که در جهان واقع رخ داده‌اند؟ و یا امری ذهنی هستند که صرفاً در ذهن شخصیت‌های اثر روی می‌دهند؟ برای بهتر شدن اثر ثانویه باید سنجید که چه تغییر و یا چه تکنیک جدیدی می‌توان برای گویاتر کردن مفهوم عرضه کرد. چیزی که باید در نظر داشت این است که نمایش‌نامه‌نویس باید به حقیقت وجودی قالب درام در الزامات ساختاری آن پای‌بند باشد، نه این که به‌طور مطلق از اثر اولیه تقلید کند.

۴. نتیجه‌گیری

ادبیات فارسی همواره ظرفیت‌های داستانی ارزشمندی را برای اقتباس نمایشی در خود دارد و می‌تواند به تقویت بخش مهمی از کمبودهای ادبیات دراماتیک بپردازد. به‌علاوه این ابزار ادبی می‌تواند تاریخ، فرهنگ، هنر و اندیشه‌های ایرانی را به نمایش گذاشته و به نوعی معرفی کند. در تاریخ ادبیات کهن فارسی حوزه‌ای مستقل برای ادبیات نمایشی وجود نداشته است، اما به واقع باید پذیرفت که بسیاری از حوزه‌های ادبیات فارسی جایگاه اقتباس مناسب و مطلوب-ربای ادبیات نمایشی است. بر این اساس، می‌توان با در نظر گرفتن چهار نوع ادبی حماسی، تعلیمی، غنایی و عرفانی و زیرگروه‌های آنها، نمایش‌نامه‌هایی با مضمون‌های تخیلی، ملودرام، سیاسی، تاریخی، عاشقانه، جنگی و ... نوشت و آن آثار را در مسیر تبدیل شدن به یک متن نمایشی قرار داد. خصوصیات که در اکثر آثار ادبیات کهن وجود دارد و ما را بر آن داشت که به جست‌وجوی عناصر نمایشی در متون بپردازیم عبارتند از: روایت‌محور بودن و داشتن سیر داستانی، شخصیت‌پردازی دقیق (چه برای قهرمان و چه ضد قهرمان) گفتگوهایی که حالت پرسش و پاسخ دارند، توضیحات دقیق از فضا، مکان، اشخاص و موقعیت‌های فیزیکی، درون‌مایه‌ای که نمایش‌دهنده نوعی پیام است که به مخاطب منتقل می‌شود و تعلیق و کشمکش‌های تصویرساز که اساس شکل‌گیری درام است. حضور این عناصر نه از سر اتفاق و نه به خواست نویسنده ادبی است، بلکه این عناصر به دلیل تعلق ذاتی خود به زبان و ادبیات است و چون در فرهنگ ما ادبیات نمایشی مستقل وجود نداشته، شعر و نثر غیرنمایشی مانند مثنوی، شاهنامه، منطق‌الطیر، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، تاریخ بیهقی، گلستان و بوستان و ... نقش آن را به عهده گرفته و جایگزین آن شده است و اینک با تغییراتی سازنده و هنرمندانه می‌توان آن‌ها را به متن‌های دراماتیک ماندگار تبدیل کرد. به‌عبارت دیگر، باید گفت هم زبان و هم ادبیات هر دو به‌طور ذاتی و طبیعی گرایش به سمت نمایشی شدن دارند و



نمایش، کمال یافته‌ترین شکل زبان و ادبیات است. از سویی دیگر، نویسندگان و شاعران ایرانی، آثار خود را هرگز به قصد اجرای نمایش تصنیف نکرده‌اند و به همین دلیل هیچ‌کدام از این آثار، یک نمایشنامه کامل نیست و در بهترین مورد از این لحاظ، آثار آنان تنها قابلیت اجرای نمایشی دارد. این قابلیت بر اساس نوع ادبی، سبک نویسنده و ماهیت درونی و پرداخت هر اثر، نیز فرق می‌کند و برخی از این آثار به دلایلی نزدیکی بیشتری به نمایش دارند.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



منابع

- اته، هرمان (۱۳۵۱)، *تاریخ ادبیات فارسی*، ترجمه رضازاده شفق، تهران: بنگاه ترجمه و نشر.
- استانیسلاویسکی، کنستانتین (۱۹۷۵)، *زندگی من در هنر*، ترجمه علی کشتگر، تهران: امیرکبیر.
- اسلین، مارتین (۱۳۸۲)، *دنیای درام*، ترجمه محمد شهباز، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- اصغری، محمد (۱۳۹۶)، «هستی‌شناسی در کانون پدیدارشناسی رومن اینگاردن»، دو فصلنامه پژوهش - های هستی‌شناختی، س ۶، ش ۱۲، صص ۳۹-۵۵.
- ای. ام، فورستر (۱۳۵۲) *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: امیرکبیر.
- بروک، پیتر (۱۹۹۸)، «نمایشنامه‌نویس، نمایشنامه، فرم»، ترجمه ناصر حسینی، مجله گردون، دوره ۵، صص ۲۸-۳۶.
- بهنام، علیرضا (۱۳۸۲)، «نوشتار ادبی در موقعیت نمایشی»، ماهنامه صحنه، ش ۴، صص ۱۶-۲۸.
- ثمینی، نغمه (۱۳۷۶)، «جنبه‌های دراماتیک هزار و یک شب»، مجله هنر، تهران: ش ۳۴، صص ۸۱-۹۶.
- حسینی، سیدحسن (۱۳۸۳)، *مشث در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)*، تهران: سروش.
- حنیف، محمد (۱۳۸۴)، *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*، تهران: سروش.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶)، *بحر در کوزه*، تهران: علمی و فرهنگی.
- ستاری، جلال (۱۳۶۷) «ظرفیت‌های نمایشی ادب داستانی ایران»، فصلنامه تئاتر، ش ۱، صص ۵-۵۲.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۶)، *بوستان سعدی*، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.
- سهیلی‌راد، فهیمه (۱۳۸۶)، «بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکره‌الاولیاء عطار نیشابوری»، دو فصلنامه مدرس هنر، دوره ۲، ش ۲، صص ۲۵-۴۰.
- شماسی، عبدالحی (۱۳۶۸)، *نمایشنامه‌نویسی به زبان ساده*، تهران: دفتر امور کمک آموزشی کتابخانه‌ها.
- کوپا، فاطمه و صادقی، سهیلا (۱۳۹۶)، «بررسی عناصر نمایش در حکایت آن شخص که خواب دید ...»، دومین کنفرانس ملی علوم انسانی اسلامی، صص ۱۱-۳۲.
- گلی‌زاده، پروین و یاری، علی (۱۳۸۸)، «بررسی قابلیت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی»، مجله جستارهای ادبی، دوره ۴۲، ش ۳، صص ۶۹-۸۶.



محمودی بختیاری، بهروز و علوی طلب، میترا (۱۳۸۹)، «تحلیل ساختاری و نشانه‌شناختی هفت‌پیکر نظامی از منظر جنبه‌های نمایشی»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۹، صص ۱۸۵-۱۵۷.

مرادی، شهناز (۱۳۶۸)، اقتباس ادبی در سینمای ایران، تهران: آگاه.
مک‌کی، رابرت (۱۳۸۵)، داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم نامه‌نویسی، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.

مکی، ابراهیم (۱۳۸۰)، شناخت عوامل نمایش، تهران: سروش.
مؤمنی، محمد (۱۳۹۵) «بررسی عوامل و عناصر نمایشی در تمثیلات ادبیات کهن ایران»، ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، دوره ۱، ش ۳، صص ۵-۱۹.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، عناصر داستان، تهران: سخن.
نوبل، ویلیام (۱۳۸۵)، راهنمای نگارش گفت‌وگو، ترجمه عباس اکبری، تهران: سروش.
وراوینی، سعدالدین (۱۳۸۳)، مرزبان‌نامه، به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.
یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۶)، دیداری با اهل قلم، تهران: علمی و فرهنگی.



Investigating and Analyzing Theatrical Abilities in Ancient Persian Literature and Prose Literature

Hamzeh Mohammadi¹

Shima Karbasi²

Abstract

Iranian literature is one of the hallmarks of Iran's long-standing civilization that embodies the customs and art of this land. The play is also a literary genre that has long been prevalent in the culture of this land and has remained in the form of mourning, surrealism, glorifying dances, painting, similitude and ta'ziyeh and more. Ancient Persian literature cannot be regarded as a stand-alone literature, but since ancient Persian literature and art have the same source, It can be said that the writings of the Iranian artist's literatures have been marked by the art of the show, and the dramatic literature has long been synonymous with other arts such as music and painting alongside literature. Persian literature is illustrative and meaningful and encourages the audience to visualize the text in order to get better And it is from this that an artistic interaction is formed between the writer and the reader, and by the act of reading and performing them, the dramatic capacity of the works is manifested. There is no doubt that ancient literature is the basis for the "representation of species" which can be seen in many works such as the works of the military, Attar, Rumi, Ferdowsi, Beihaqi, oufi, Tasuji and others. Since the play is the home of world media and one of the best known ways of enriching Iranian literature; The present study seeks to examine the dramatic capabilities of such works that remain anonymous and a powerful tool for the representation of Iranian history, art, culture and thought And express the place of these works in the field of theatrical literature.

Keywords: Ancient Persian Literature, Adaptation, Theatrical Forms, Theatrical Literature.

¹. PhD Student in Persian Language and Literature, Kashan University (Corresponding Author).kashan,Iran.// Email: hamzehm661@gmail.com

². Graduated in PhD in Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Najafabad .najafabad,Iran.//Email : shimakarbasi@yahoo.com