پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب، شمارهٔ سیزدهم، سال هشتم، بهار و تابستان ۱۳۹۱، صص ۹۵-۷۷

بررسی جنبه‌های نمایشی ادبیات عامیانه با تأکید بر داستان امیرارسلان نام‌دار

عاطفه نورپیشه قدیمی *
مدرس گروه کارگردانی، دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد شیراز، ایران
تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۲۵ ـ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۴/۵

چکیده

داستان «امیرارسلان نامدار» یک نقالی شبانه در خواب‌گاه ناصرالدین شاه قاجار بود که توسط نقال باشی دربارش، نقیب الممالک، پرداخته و به قلم دختر شاه به رشته تحریر درآمد و علیرغم فضای اشرافی شکل گیری خود، به سرعت تبدیل به محبوب‌ترین و مشهورترین قصه عامیانه فارسی گردید. متاسفانه آثاری این‌چنین به دلیل ویژگی عامیانه بودن خود، هرگز آن‌چنان‌که باید و شاید مورد مطالعات ادب پژوهانه و خصوصاً نمایش پژوهانه قرار نگرفته است. در این مقاله ابتدا به معادل اروپایی این‌گونه ادبیات که همان رمانس باشد پرداخته و سعی شده پاره‌ای از نظریات محقق بزرگ ادبی، نورتروپ فرای، در ساختار این داستان‌ها بیان شود، سپس به داستان اصلی یعنی «امیرارسلان نامدار» پرداخته شده است و به لحاظ نقاط برجسته نمایشی و قابلیت‌های تآتری مورد بررسی قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها

ادبیات عامیانه، رمانس ـ نقالی، جنبه‌های نمایشی، قهرمان.

* atefenoorpishe@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

داستان‌های عامیانه فارسی هم‌چون «هزار و یک شب»، «اسکندرنامه»، «رموز حمزه یا حمزه نامه»، «حسین کرد شبستری» و «امیرارسلان نامدار» جزو آن دسته از ادبیات ما بشمار می‌رود که عموماً به شیوهٔ شفاهی روایت و در طی نسل‌ها منتقل می‌شده است. در تمامی این داستان‌ها قصهٔ آرزوها، آرمان‌ها، قهرمان پروری‌ها و ارزش‌های مردم ایران به گونه‌ای شیرین روایت می‌شد و امید را در دل‌های آنان زنده نگه می‌داشت؛ همان کاری که حماسه‌هایی نظیر «شاهنامه» و داستان‌هایی عاشقانه نظیر «خسرو و شیرین»، «لیلی و مجنون» و «ویس و رامین»، در ادبیات رسمی، به گونه‌ای دیگر انجام می‌داد. نقل نمایش‌گونهٔ این داستان‌ها توسط نقالان چیره‌دست و محبوب تا همین اواخر، گواهی روشن بر قابلیت‌های نمایشی و اجرایی آن‌هاست که مختص ایران هم نیست. به گفته جیلین بیر:

«برخی از ویژگی‌های رمانس قرون وسطی آن‌هایی است که معمولاً در ادبیات شفاهی یافت می‌شود و می‌دانیم که بسیاری از داستان‌ها هرگز بثبت نرسیده و به همین دلیل از میان رفته است. آن‌ها به همراه موسیقی برای شنوندگان، چه بسا در جمع درباریان و یا خانواده یک ارباب نقل می‌شد و نقال می‌توانست مهارت هنری خود را به عنوان بازی‌گر در ایفای نقش شخصیت‌هایی گوناگون مثل زنان و دیوها، شه‌سواران و شاهان خردمند بنمایش بگذارد.»(جیلین بیر، ۱۳۷۹، ۳۱)

در واقع نقالی، حلقه ارتباطی مهمی میان نمایش از یک سو و داستان‌های عامیانه از سویی دیگر، محسوب می‌گردد.

رمانس(Romance)

اگر بخواهیم جایی برای این سنخ داستان‌ها در ادبیات جهان بیابیم بدون شک آن جای‌گاه، گونه‌ای است که تحت عنوان رمانس دسته‌بندی شده است و جالب این‌که نقطه آغازین هر دو نمونه فارسی و اروپایی آن به قرون یازده و دوازده میلادی، مصادف با قرون پنج و شش هجری برمی‌گردد؛ یعنی زمان خلق اثری چون «سمک عیار» ـ که قدیمی‌ترین رمانس منثور بدست آمده ماست (قرن شش هجری قمری) ـ مقارن با آغاز نوع ادبی جدیدی در اروپاست که آن نیز اتفاقاً برگرفته از زبان‌های بومی مناطق اروپایی است و از ماجراهای عجیب و غریب شوالیه‌ها و قهرمان‌های افسانه‌ای و عشق‌های دست نیافتنی این قهرمانان، حکایت دارد؛ داستان‌هایی نظیر: «چکامه هاوالاک دانمارکی» در

Archive of SID

www.SID.ir

قرن یازده میلادی، رمانس «کوروش کبیر»، رمانس «سرگوبن و شوالیه سبزپوش»، داستان عاشقانه «تریستان و ایزوت»[۱] و «ماجراهای آرتورشاه» که این دو نمونه آخر نوشته رمانس‌نویس مشهور قرن یازده میلادی، کرتین دوترواست. البته در رمانس‌های اروپایی نوعی تقسیم بندی صورت گرفته که اولویت را در آن‌ها به مضمون‌های عاشقانه و نقش عنصر عشق جسمانی می‌دهد و آن را از دسته‌های دیگر چون شانسون دو ژست‌ها[۲] و شانسون دو رولاندها[۳] با اولویت مضمون‌های جنگی، مذهبی و حماسی جدا می‌نماید در حالی‌که در رمانس‌های فارسی چنین تمایزاتی در نظر گرفته نشده است و طیفی متنوع از داستان‌های خیال انگیز را دربر می‌گیرد.

در هرحال این گونهٔ ادبی پس از اوج گرفتن در دوران رنسانس در اروپا، یعنی آفرینش رمانس‌هایی فخیم و ارزش‌مند چون «ملکه پریان» نوشته ادموند اسپنسر، «آرکادیا» نوشته فیلیپ سیدنی، «پاندوستو» نوشته رابرت گرین و نمایش – رمانس‌های بی نظیر ویلیام شکسپیر[۴] در عصر الیزابت، در قرن هفده و هجده میلادی هم‌زمان با آغاز نوع ادبی رمان، رو به افول می‌گذارد، اما مضامین اسرارآمیز و خیال‌انگیز آن در رمان‌های گوتیک قرن هجده میلادی و سپس در نمایش‌های پرزرق و برق رمانتیک قرن نوزده میلادی و بعدتر در ملودرام‌های سینمایی قرن بیستم به حیات خود ادامه می‌دهد و امروزه بخشی قابل توجه از تولیدات نمایشی و سینمایی جهان را تشکیل داده است. اعطای جایزه بزرگ اسکار به فیلم «ارباب حلقه‌ها: بازگشت پادشاه» در سال ۲۰۰۳ و استقبال عظیم مردم از مجموعه داستان‌های «هری پاتر» نشان از تأثیر شگفت آور این داستان‌ها بر ذهن و روان آدمی در هر دوره و زمانی دارد.

مختصات رمانس

داستان‌هایی که پیشتر به آن‌ها اشاره کردیم ـ چه از نوع ایرانی و غیر ایرانی آن ـ دارای مشخصاتی است؛ مشخصاتی مشترک که از یک سو باعث شناخت و دسته بندی این داستان‌ها در ادبیات می‌شود و از سوی دیگر، در امکان اقتباس‌های اجرایی از آن‌ها بکار خواهد آمد. ما در شناسایی این ویژگی‌های مشترک، به تحقیقات جامع محقق بزرگ کانادایی، نورتروپ فرای، استناد خواهیم کرد که به دلیل علایق شخصی خود، قدم‌های مؤثر در شناخت دنیای پررمز و راز رمانس برداشت. وی در کتاب مشهور خود «تحلیل نقد» رمانس را به عنوان یکی از میتوس‌های چهارگانه[۵] و با نام «میتوس تابستان» معرفی می‌کند و آن را در تمامی ادبیات به رؤیای برآورده شدن آرزوهای آدمی نزدیک‌تر می‌داند. از نظر او جست‌وجو، هسته مرکزی درون‌مایه‌ای است که در

Archive of SID

www.SID.ir

راستای آن کلیه داستان‌های فرعی و شخصیت‌های گاه بی‌شمار، به یک‌دیگر پیوند می‌خورد و در پایان، مبارزات سهمگین شخصیت محوری و یارانش، مطلوب با خوشی و سعادت بدست می‌آید؛ خواه این مطلوب، دختری زیبارو باشد چون معشوقه‌های امیرارسلان و خورشید شاه در داستان‌های «امیرارسلان نامدار» و «سمک عیار»، خواه مذهب شیعه و توسعهٔ آن باشد برای حسین در «حسین کرد شبستری»، خواه جام مقدس مسیح باشد در رمانس‌های گریل[۶] و «ماجراهای آرتورشاه». در این داستان‌ها همیشه تعدد ماجراهای شگفت‌انگیز که تعدد اشخاص و مکان‌های متعدد را نیز طلب می‌کند، بر پرداخت‌های شخصیتی یا شخصیت‌پردازی پیشی می‌گیرد و تقدم دارد و این تنوع گاهی به بی‌پایانی نیز می‌انجامد؛ یعنی نویسنده دیگر خود قادر به جمع کردن ماجرا نیست؛ مانند داستان چند جلدی «سمک عیار» که بدون پایان رها می‌شود و هرگاه این‌گونه داستان‌ها پایانی نیز داشته باشد، پایانی خوش و ارضاکننده برای قهرمان و بویژه خوانندگان است. این ویژگی همراه با محوریت نقش عشق جسمانی و نقش زن، هرچه بیشتر دنیای رمانس را به کمدی نزدیک ساخته است و این نکته‌ای است که در اقتباسات نمایشی و اجرایی هرگز از نظر دور نگه داشته نمی‌شود.

هم‌چنین فرای، برای رمانس‌ها شخصیت‌های نوعی یا تیپ‌هایی برمی‌شمرد که اکثر آن‌ها را در رمانس‌های عامیانه فارسی نیز می‌توان دید. شخصیت‌هایی مسطح[۷]، با کارکردهای مشخص که در دنیای مثالی رمانس، ما بازای مشخص روانی در ناخودآگاه ذهنی بشر می‌یابد و به همین علت در برآوری روانی آرزوهای بشری نقش کلیدی دارد. به اعتقاد او در حالی که پس از پیدایش رمان و تکنولوژی‌های اخیر بشری، رمانس همواره توسط عده‌ای طرد و تحقیر می‌شد، روان‌شناسانی بزرگ هم‌چون زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ بر ارتباط رمانس و لایه‌های زیرین ذهن انسان تأکید کردند. به اعتقاد یونگ شخصیت‌هایی که در دنیای رمانس خلق می‌شوند بیشتر از آن‌که شبیه شخصیت‌های واقعی دنیای بیرونی باشند، شبیه کهن الگوهای روان‌شناختی ذهنیت انسانی هستند، چنان‌چه قهرمان مذکر با لیبیدو، قهرمان مونث با نفس مادینه، و ضد قهرمان با سایه همسان شمرده می‌شوند و ارتباط میان آن‌ها با ارتباط این سه کهن الگو در ذهن انسان شباهت دارد؛ و به همین دلیل به نظر فرای دنیای رمانس شباهت‌هایی بسیار با دنیای مناسک و رؤیا دارد.

«رمانس طلب را اگر به زبان رؤیا برگردانیم، جست‌وجویی است که لیبیدو یا خود آرزومند به آن دست می‌زند تا ارضا شود و بدان وسیله از دلهره‌های واقعیت رهایی یابد اما هم‌چنان مظروف این واقعیت است... رمانس طلب را اگر به زبان مناسک

Archive of SID

www.SID.ir

برگردانیم پیروزی حاصل‌خیزی بر سرزمین بی حاصل است. حاصل‌خیزی یعنی خوردنی و نوشیدنی، نان و شراب، جسم و خون، وحدت مذکر و مونث...» (نورتروپ فرای، ۱۳۷۷، ۲۳۴)

و اما تعدادی از این شخصیت‌ها:

- شخصیت «پیرمرد حکیم» که قدرت‌های جادویی دارد.
- شخصیت «سوژه جست‌وجو یا عروس»
- شخصیت «جادوگر پیر» و «ساحرهٔ تبه کار» که یونگ آن را «مادر ترسناک» می‌نامد و آن را با ترس از زنای با محارم مرتبط می‌داند.
- شخصیت «همراه قهرمان» یا «هم‌نشین باوفا» که جنبه‌های واقع‌گرایی در رمانس را تصویر می‌کند و فضا را با شیرینی طنز، تلطیف می‌سازد.
- شخصیت‌های حیوانات و موجوادتی که نماینده روح طبیعتند.
- و سرانجام شخصیت قهرمان که تبلور ارزش‌ها و خوبی‌های جامعهٔ رمانس است.

نقش زن در رمانس

رمانس به خاطر توجه به زن و محوریت نقش زن در آن در دنیای معاصر از سوی فمنیست‌ها[۸] و به طور کلی اصحاب پست مدرنیسم مورد توجه و مطالعه دوباره قرار گرفت و این امر به دلیل مرکزیت دادن به عشق، بویژه عشق زمینی و جسمانی، در رمانس بود. قهرمان رمانس که دلاوری شجاع و شکست ناپذیر است به اندازهٔ شجاعت خود، عاشق هم هست. جورج و پورشیا کرنادل در مقاله «تآتر و فیلم رمانس» می‌نویسند: «دو آرمان از بزرگ‌ترین آرمان‌های رمانس که در قرون وسطی رشد یافت و هنوز هم اهمیت اولیه خود را در تصور ما از آن‌چه انسان باید باشد حفظ کرده، عبارت است از: آرمان شوالیه قهرمان و آرمان شوالیه عاشق.» (جورج و پورشیا کرنادل، ۱۳۷۷، ۱۱۴) و وقتی وصل به یک زن مضمون غالب یک داستان می‌شود، نحوهٔ پردازش شخصیت او و ویژگی‌هایی که داستان را به پیش ببرد یا در تعلیق نگه دارد اهمیت می‌یابد. البته همان‌طور که گفته شد، شخصیت‌پردازی به شیوه کنونی در رمانس‌ها جایی ندارد، امّا با این حال زنان در رمانس‌ها موجوداتی هوشیار و زیرکند و به قول فرای «پنهان کاری و چهره پوشانی از بخشهای ضروری ساز و کار قهرمان زن هوس‌نامه[۹] است.» (نورتروپ فرای، ۱۳۸۴، ۹۶) نمونه بارز چنین شخصیتی، شهرزاد در «هزارویک شب» است که با زیرکی نه تنها از مرگ حتمی رهایی می‌یابد بلکه به عنوان زن محبوب شاه نیز پذیرفته می‌شود. گاهی این زیرکی در جاهایی - مثلاً بعضی نمایش‌نامه‌های

Archive of SID

www.SID.ir

شکسپیر - به دغل بازی کشیده می‌شود.

یکی از ویژگی‌های ظاهری زن ـ که معمولاً در تمامی رمانس‌ها به نوعی انعکاس دارد و یکی از عوامل تداوم داستان نیز هست ـ ویژگی بکارت اوست. بکارت زن مطلوب، تقریباً در تمامی داستان‌ها تا اواخر ماجرا بطول می‌انجامد و تنها در لحظهٔ گره‌گشایی و وصل، توسط قهرمان محبوب و اثبات شده، از میان می‌رود. اهمیت مساله بکارت می‌تواند به چندین صورت توجیه گردد:

- شرایط جامعه مرد مدار که باکرگی را با نو بودن و ارزش‌مندبودن برابر می‌دادند؛ چنان‌چه در کتاب «سمک عیار» پس از وصل مه پری و خورشید شاه، به قزل ملک پسر پادشاه ماچین و عاشق دیگر مه پری توصیه می‌گردد «تا دختر بود به‌امید آن‌که مرد بر وی نرسیده بود روا بود که او را طلب کردیمی... از بهر آن‌که چون مه پری زن گشت طلب کار وی بودن شرط نیست خاصه زن پادشاه...» (فرامرزبن خدادادبی عبدالله الکاتب الأرجانی، ۱۳۴۷، ۳۸۱)

بکارت زن دلیلی بر آزادی و استقلال او به عنوان فردی از طبقه متوسط تلقی می‌شده است و این واقعیت که وی برده نیست.

نشانه مهم به نظر فرای، باکرگی زن علاوه بر داشتن دلایل اجتماعی، احتمالا دلایل قوی‌تر ساختاری نیز دارد؛ باکرگی زن باعث می‌شود که وی در سکوت و پنهانی نقش خود را دنبال کند و از اعمال متهورانه و انقلابی بپرهیزد؛ که اگر چنین نمی‌شد، داستان را به کمدی مبدل می‌ساخت. اما باکرگی سلاحی است که با حرکت زیرمتنی زن، دیگران را نیز در پی او بحرکت درمی آورد.

- به اعتقاد رابرت گریوز، باکرگی در رمانس می‌تواند نمادی از تلاش انسان در امکان همانندسازی با ایزد- بانوی سپید یا زمین - مادر باشد که در هر بهار نو می‌گردد و بکارت خویش را بدست می‌آورد. (نورتروپ فرای، ۱۳۸۴، ۱۴۰)

در رمانس‌های اروپایی نقش باکرگی برای عده‌ای از زنان تا پایان باقی می‌ماند و آنان را تبدیل به موجوداتی مقدس، شفادهنده یا قربانی شونده می‌کند، اما برای بعضی دیگر این ویژگی همزمان با ازدواج با عاشق پایان می‌یابد. در رمانس‌های ایرانی اغلب با دسته دوم از زنان روبه‌روییم و از دختران مقدس باکره خبری نیست. دلیل این موضوع بدرستی مشخص نیست، اما می‌توان حدس زد که به دلایل خاص مذهبی صورت پذیرفته باشد؛ یعنی با توجه به اختلاف دین اسلام (تاکید بر ازدواج و ردّ رهبانیت) با دین مسیحیت (اکرام باکرگی دایمی و الزام آن در رهبانیت)، شاید بتوان فقدان دختران همیشه باکره را در رمانس‌های ایرانی توضیح داد.

Archive of SID

www.SID.ir

قهرمان در این داستان‌های سرگرم کننده، معمولاً از چه راهی به اهداف خود دست می‌یابد؟ مسلم است که در بیشتر مواقع هم‌چون انسانی شجاع و تحسین برانگیز، مردانه به رویارویی مخاطرات رفته و دلیرانه با آن‌ها می‌جنگد. اما خواهیم دید که در بعضی مواقع این استراتژی به پیروزی نمی‌انجامد و برای حل آن باید به شیوه‌ای دیگر متوسل گردید... این عبارات شرح مفاهیمی است که فرای سعی دارد توسط آنها، دو واژه فورزا و فرودا را توضیح دهد؛ واژه‌هایی از کتاب «دوزخ» دانته اولی به معنای زور و دومی به معنای تزویر؛ اولی راه و رسم پهلوانان و دومی شیوهٔ زنان؛ اولی شیوه غالب در تراژدی‌ها و دومی مضمون رایج در کمدی‌ها و شاید دیگر لازم به گفتن نباشد که به دلایل برشمرده در شباهت‌های رمانس و کمدی، اهمیت فرودا در این داستان‌ها را مورد توجه خاص قرار دهیم و نقش آن را در جهت دادن به روایت در رمانس خاطرنشان سازیم؛ نقشی که به دلیل محدودیت‌های ویژه در فرهنگ ایرانی عمدتا به عیاران، یعنی قهرمانانی خلّاق، تیزهوش، ریزنقش اما فرز و چالاک سپرده شده است؛ تا آنجا که در رمانسی چون «سمک عیار» این نقش – نقش سمک – از نقش قهرمان اصلی – خورشیدشاه – جنجالی‌تر و پررنگ‌تر بازنمود گردیده است. تقریبا در همهٔ رمانس‌های ایرانی، عیّاری نقش دارد: مهترنسیم عیار در «اسکندرنامه»، عمروبن امید ضمری در «رموز حمزه» و نقش‌هایی فرعی‌تر در «ابومسلم نامه»، «شیرویه بزرگ» و «خاورنامه». (محمدجعفرمحجوب، ۱۳۸۳، ۹۵۴) در «امیرارسلان نامدار» خود امیرارسلان در مواقع لازم کارهای عیاری و شب‌روی را انجام می‌دهد.

ساختار رمانس

معمولاً رمانس‌ها دارای ساختاری دوتکه است که می‌توان آن را به مسیری ناهموار با سراشیبی و سربالایی تشبیه کرد. این ساختار که در بسیاری از مشابهات نمایشی نیز حایز اهمیت بسیار است، شامل دو مرحله کلی فرود و صعود است؛ مرحله اول عبارتست از تمامی مسیری که در آن قهرمان سفر مخاطره‌آمیز خود را آغاز می‌کند، عاشق می‌شود، از دوستان و سرزمین خود جدا می‌شود، با دشمنانش مبارزه می‌کند و گاهی اشخاص و چیزهایی ارزش‌مند چون خانواده و حتی هوشیاریش را از دست می‌دهد – این قسمت شباهتی زیاد به مرحله گره‌افکنی در ساختار نمایشی ارسطویی دارد – و مرحله دوم شامل مراحلی است که طی آن قهرمان تمامی یا اکثر چیزهای از دست داده را بازمی یابد و خود را برای سعادت ابدی آماده می‌سازد – این نیمه با مرحله گره‌گشایی در ساختار نمایشی ارسطویی قابل قیاس است. به عقیده خود فرای

Archive of SID

www.SID.ir

مرحله اول یا فرود عبارتست از درون‌مایه‌های:

فراموشی و گسست در هویت که با پنهان ماندن هویت اصلی قهرمان برای خودش یا دیگران، مشخص می‌شود و گاهی با بدل پوشی نیز همراه است؛ نظیر پنهان ماندن هویت امیرارسلان برای خود او در مصر و برای دیگران در فرنگ یا داستان ادیپ شاه.

استحاله به حیوانات، گیاهان و جمادات که اغلب به وسیله سحر و جادو اتفاق می‌افتد؛ نظیر طلسم قلعه سنگ‌باران و استحاله شیرگویا و... در «امیرارسلان نامدار». گاهی نیز به صورت «بدل پوشی جنسی» یعنی ظاهر شدن مرد به شکل زن و بالعکس دیده می‌شود؛ از این نوع بدل پوشی‌ها در «سمک عیار» و داستان‌های «هزار و یک شب» بوفور دیده می‌شود.

پسر خرس که معمولاً موجودی بی دست و پا، احمق و تنومند است؛ مانند کالیبان غلام ناقص الخلقه پروسپرو و پسر سیکوراکس جادوگر در نمایش‌نامه «طوفان» شکسپیر.

درون‌مایه دوقلوها که با درون‌مایه نارسیسوس (خودشیفتگی) ارتباط دارد و باعث سردرگمی‌هایی در تشخیص هویت افراد می‌شود، هم‌چون خواهر و برادر دوقلو در نمایش‌نامه «شب دوازدهم» شکسپیر.

جست‌وجوی گنج که درون‌مایه محوری در اکثر رمانس‌هاست و در هر داستانی متفاوت است.

بازی تنگنا که بر نجات مرد از دام‌های گسترده شده جنسی تأکید دارد و در قصه‌های «یوسف و زلیخا» و «سیاوش و سودابه» محوریت یافته است، اما امروزه چندان مورد استقبال نیست.

و مرحله صعود عبارتست از درون‌مایه‌های:

رهایی از زندان، گور و...

صعود از جهان زیرین، استحاله وارونه و بازشناسی دوقلوها که طی آن‌ها قهرمان طلسم زدایی، شناسایی و تجلیل می‌شود.

بازسازی حافظه که معمولاً به وسیله نشانه‌ای، شیئی، مکانی یا جسمی موجب شناسایی فرد می‌شود و دوران سختی وی را پایان می‌دهد؛ مانند بازوبندی که در داستان‌های ایرانی از پدر به پسر می‌رسد.

Archive of SID

www.SID.ir

داستان‌های عامیانه فارسی

حال با توجه به آن‌چه که بصورت مختصر ذکر شد، می‌توان به داستان‌های عامیانه فارسی یا همان رمانس‌های فارسی به عنوان پیکره‌ای با ساختار مشخص و عناصر مشترک نظر دوخت و از این عناصر در رسانه‌های تصویری بهره‌گرفت یا حتی اقدام به آفرینش انواعی تازه‌تر از آن‌ها نمود. در مسیر تاریخ ادبیات فارسی، به غیر از داستان‌های دنباله‌دار و چندملیتی «هزار و یک شب» که با سبکی هندی و اروپایی و محوریت یک قصه گوی چیره‌دست زن، در ساختار رمانس قرار گرفت و خود نیز بر آن تأثیری بسزا گذاشت، داستان پرپیچ و خم فرامرزبن خدادابن عبدالله الکاتب الأرجانی در قرن ششم هجری، با نام «سمک عیار» قدیمی‌ترین نوع عامیانه این گونه ادبی است که به لحاظ زبان، توصیف، تخیّل و انسجام، روابط علّی و معلولی و ویژگی‌های ملی گرایانه، بهترین آن‌ها نیز محسوب می‌شود. اما اکثر رمانس‌های ایرانی در سده‌های دهم و یازدهم هجری قمری ـ یعنی دوران حکومت صفویه ـ پدید آمده و طبیعتاً پیرو خواست و اقتضائات مردم و حکومت آن زمان بوده است.

از این‌رو در اکثر این رمانس‌ها گرایشات و تعصبات مذهبی جای‌گزین گرایشات میهن‌پرستانه و ماجراهای عاشقانه پیشین شد و گسترش مذهب شیعه که دین رسمی کشور بود، انگیزهٔ مبارزات پهلوانی قرار گرفت. اغراق و حوادث خارق العاده در رمانس‌هایی چون «اسکندرنامه» شش جلدی، «رستم نامه»، «حمزه نامه» و «حسین کرد شبستری» بطرزی آشکار نسبت به «سمک عیار» افزایش یافت. به لحاظ تکنیکی پاره‌ای روابط علی و معلولی دچار خدشه گشت، تا آن‌جا که گاهی قهرمانی چندین بار در طول حوادث کشته می‌شد و به داستان باز می‌گشت. به لحاظ اخلاقی نیز موضوعاتی از قبیل چندهمسری و عدم وفاداری به یک معشوقه و گاه تمایلات هم‌جنس‌خواهانه به داستان‌ها راه یافت، اما بنابر قانون رسالت رمانس در زنده نگه‌داشتن ارزش‌های یک جامعه، صفاتی چون قدرت‌مندی، تهور، مردانگی، مروت و انسانیت هم‌چنان ملاک اصلی قهرمان بودن قهرمان توصیف می‌شد. در زمان قاجار داستان مشهور و محبوب «امیرارسلان نامدار» خلق گردید که بسیاری از ضعف‌های گذشته را از خود زدوده بود و با وجود پرادخته شدن در محیط دربار قاجار، به پرخواننده‌ترین داستان عامیانه فارسی مبدل گشت. این داستان در سیر تحول تاریخی رمانس، نسبت به نمونه‌های پیش از خود، با حفظ عناصر رمانس به نوع ادبی رمان نیز تا حدی نزدیک شده است. به عقیده بالایی در «پیدایش رمان فارسی»: «چهره قهرمان از خورشید شاه سمک عیار قرن

Archive of SID

www.SID.ir

دوازدهم تا امیر ارسلان قرن نوزدهم بسیار تغییر کرده است: از صلابت این چهره کاسته شده و به احساسات آن افزوده گردیده است.» (کریستف بالایی، ۱۳۷۷، ۲۶۴)

معرفی داستان «امیرارسلان نامدار»

داستان «امیرارسلان نامدار» در زمان سلطنت طولانی ناصرالدین شاه قاجار، از ذهن و زبان خلاق نقیب الممالک شیرازی، نقال باشی دربار شاه و به قلم فخرالدوله دختر ارشد هنرمند شاه بوجود آمد و چنان‌چه از انطباقات تاریخی محققان پیداست، در زمانی میان سال‌های ۱۲۵۹ه. ش (حداقل ۱۵ سالگی فخرالدوله و توانایی نویسندگی او) و ۱۲۶۳ه. ش (زمان شوهر کردن او به مجدالدوله) نوشته شده است. ناصرالدین شاه قاجار که شب‌ها برای خوابیدن نیاز به قصه و قصه‌گو داشت، سبب خلق این داستان بی‌نهایت مشهور، در زمان خود شد و ذهن تنوع طلب وی، نقال باشی دربار را وادار ساخت که پس از روایت داستان‌هایی عامیانه چون «رستم نامه»، «حمزه نامه»، «حسین کرد شبستری» و... خود به داستان‌گویی بپردازد و برای خلق آن از تمامی داشته‌های ذهنی، ادبی و اطلاعات اقلیمی و اجتماعی خود استفاده کند.

دکتر محمد جعفر محجوب داستان «امیرارسلان نامدار» را با داستان‌های دیگر در ادبیات عامیانه شبیه می‌داند. یکی از این داستان‌ها، قصهٔ «شاه‌زاده شیرویه» است که احتمالاً در زمان صفویه یا بعد از آن و قطعاً قبل از دوره سلطنت قاجار نوشته شده است و مشابهت‌هایی جالب با داستان مورد نظر ما دارد. مثلاً جالب این است که هر دو داستان در روم اتفاق می‌افتد و پدر هر دو قهرمان یعنی شیرویه و امیر ارسلان، سلطان ملک‌شاه رومی است! و هر دو شاه‌زاده توسط ناپدری‌های خود پرورش می‌یابند... «قصه شاه‌زاده شیرویه» که در زمان قاجار قصه‌ای معروف بود، حتماً توسط نقیب الممالک شناخته شده بود و احتمالاً نقیب در پس ذهن خود آن را در نظر داشت؛ با این تفاوت که در خلق داستان خود از حوادث تکراری و توصیفات زاید قصه شیرویه چشم پوشی کرد و حجم کتاب خود را کاهش داد. (محمد جعفر محجوب، ۱۳۸۳، ۲۳۸)

رمانس «امیرارسلان» هم‌چنین به لحاظ تاریخی بر اطلاعات نویسنده از جنگ‌های صلیبی بین مسلمانان و مسیحیان در قرون یازده، دوازده و سیزده میلادی و فتح قسطنطنیه توسط مسلمانان در قرن پانزدهم بنا شده است. هم‌چنین اطلاعات دست و پا شکسته نویسنده از اروپا به دلیل سفرهای اروپایی شاهان قاجار و ارتباط با کشورهای غربی، در توصیف محل‌هایی چون کافه، تآتر، کلیساها و سرگرمی‌ها و آداب فرنگیان مؤثر و دخیل بوده است. ذکر همین جزئیات، رمانس «امیرارسلان» را به لحاظ

Archive of SID

www.SID.ir

توصیف زمانی و مکانی، دقیق‌تر از رمانس‌های دوران پیش‌تر و آن را به ویژگی‌های رمان غربی نو ظهور در ادبیات فارسی، نزدیک‌تر کرده است. یکی از نکات قابل توجه و جالب در داستان «امیرارسلان»، مسأله شخصیت‌پردازی در آن است. شخصیت محوری آن یعنی خود امیرارسلان طی یک روایت خطی از تولد تا پادشاهی و دوران اقتدار، پیوسته معرفی می‌شود و در کانون توجه نویسنده و خواننده قرار دارد. برخلاف رمانس «سمک عیار» که در آن نوعی دوگانگی نقش قهرمان روی داده است، بصورتی که شخصیت‌های خورشید شاه (شاهزادهٔ عاشق) و سمک عیار (عیّار زیرک همه چیز دان) به یک اندازه اهمیت دارد و سرگذشت هر دو برای خواننده به یک مقدار مهم است به عقیده ام. گایار «وجود دو قهرمان وابسته به هم که دارای یک هدف مشترک هستند، اثری مضاعف ایجاد می‌کند که هم برای خوانندگان سطح بالا و هم برای خوانندگان سطح پایین جاذبه دارد. در نتیجه، ارزش‌هایی که در داستان عرضه می‌شود، برای تمامیت یک جامعه قابل قبول می‌گردد.» (کریستف بالایی، ۱۳۷۷، ۲۶۷) اما در داستان «امیرارسلان» به چند دلیل این امر صورت نگرفته است: اول آن‌که رمانس «امیرارسلان» در فضای دربار و برای شخص شاه روایت می‌شده است و تنها جذب خواننده سطح بالا در مرکز توجه بوده است، هرچند این قهرمان به گونه‌ای پرداخته شده است که بعدها بخوبی انتظارات خوانندگان عامی خود را برآورده می‌سازد و حتی بیشتر مورد توجه این قشر قرار گرفت. ثانیاً این‌که در دوران قاجار دیگر از رسوم و آداب عیار و عیاری خبری نبود و این مقوله بکلّی منسوخ شده بود. در نتیجه نویسنده به جای خلق شخصیتی با ویژگی‌های نامأنوس، قهرمانی پدید می‌آورد که هرجا لازم باشد خود به شب‌روی و عیّاری بپردازد و در واقع همه توان‌مندی‌ها را خود بتنهایی داشته باشد. امیر ارسلان به دلیل پرداخت ظریف‌تر شخصیت‌پردازی‌ها، خصوصاً در وجود قهرمان اصلی داستان، از رمانس‌های پیشین خود اندکی فاصله گرفته است. ذکر بسیاری از حدیث نفس‌ها و مسائلی که تصمیم‌گیری قهرمان را به تأخیر می‌اندازد یا تصمیمات او را تغییر می‌دهد، اشاره به احساسات مثبت و منفی او و توصیف دقیق حالات و افکارش، قهرمان را به موجودی بسیار زنده و نزدیک به ما تبدیل می‌کند و آن را از شخصیتی قالبی و قابل پیش‌بینی دور می‌سازد و این شاید به دلیل تأثیرات گونه ادبی رمان در قرن نوزدهم باشد. اما به هر جهت قاعده شخصیت‌های سیاه و سفید حاضر در رمانس، در آن تغییری نکرده است و هم‌چنان گروه حق و باطل بروشنی از هم جداست.

Archive of SID

www.SID.ir

اقتباسات نمایشی از داستان

در سال ۱۳۴۳ هجری شمسی نمایش‌نامه‌ای به همین نام توسط پرویز کاردان نوشته شد و برای اولین بار در مهرماه ۱۳۴۴ در اولین جشنواره نمایش‌های ایرانی به کارگردانی علی نصیریان به روی صحنه رفت. این نمایش‌نامه که در سه پرده و به شیوه نقل توأم با نمایش نوشته شده است، شخصیت‌هایی نظیر مرشد، ریحانه و شیطانه، سازن و ضربگیر را به شخصیت‌های اصلی رمانس افزوده است. مایه‌هایی از طنز و عناصر هجوآمیز در لابه‌لای روایت بچشم می‌خورد. نحوه روایت ماجرا بسیار ساده، ابتدایی، غیرنمایشی و مستقیم صورت می‌گیرد و تنها خلاقیت پیشنهادی، پرده‌ای عریض در انتهای صحنه است که تصاویر و نوشته‌هایی مختلف روی آن ظاهر می‌شود و باعث تصور مکان‌های متعدد می‌گردد. هرجا که لازم باشد نیز مرشد با یکی دو جمله مکان را توصیف می‌کند؛ مثلا: «مرشد: (زنگ می‌زند. تصویر از داخل قصر پطرس شاه ظاهر می‌شود) این‌جا قصر پطرس شاه است. پادشاه کشور پطرسیه فرنگ. شهر فرنگیان. شهر جادوگران.» (پرویز کاردان، ۱۳۴۶، ۳۰)

روایت آن‌قدر ساده شده است که گاهی بازی کودکان را بیاد می‌آورد برخلاف آن‌که در خود رمانس، سعی در بیان حالات پیچیده روحی افراد داستان شده بود. همان ویژگیی که به اعتقاد کریستف بالایی، رمانس نقیب الممالک را به رمان‌های بعد از خود نزدیک‌تر می‌سازد. متاسفانه این ویژگی نه تنها در اقتباس نمایشی پررنگ‌تر نشده است بلکه به طرز ناامیدکننده از دست رفته است و دیگر اصلا از آن تردیدها، کشمکش‌ها و تفکرهای قبل از تصمیم گیری خبری نیست. زبان نمایشی نیز دایماً و به گونه سرگردانی میان عبارات رمان (زبان درباری – قاجاری) و زبان محاوره روز نویسنده، در نوسان است و سبک واحدی را دنبال نمی‌کند.

ویژگی‌های نمایشی

تنوع مکانی گسترده در دنیای رمانس، حضور افراد و حوادث خارق العاده و متافیزیکی در آن، طولانی بودن و گاهی بی‌پایان بودن حوادث و حضور شخصیت‌های مسطح خیر و شر به تعداد فراوان، از جمله مشکلاتی است که رمانس را به سخت ترین ژانر در تبدیل به یک اثر نمایشی مبدل ساخته است، زیرا همان‌طور که می‌دانیم نمایش یا درام در روایت خود به چیزهایی نظیر مکان محدود، اشخاص محدود اما پیچیده به لحاظ روان‌شناختی (اصطلاحاً شخصیت‌های‌گرد) و تمرکز بر یک عمل یا روی‌داد در

Archive of SID

www.SID.ir

خط داستانی خود نیازمند و پای‌بند است. وحدت‌های ارسطویی (وحدت زمان، وحدت مکان و وحدت عمل) سال‌های متمادی و طولانی بر دنیای تآتر سلطه و سیطره داشته است و با کنار گذاشتن یا به حاشیه راندن این وحدت‌ها بود که تآتر ارتباط نزدیک‌تری با دنیاهای داستانی دیگر هم‌چون رمانس برقرار کرد؛ چنان‌که شکسپیر در عصر الیزابت نیز با نبوغ سرشار خود هرجا که لازم می‌دید قوانین سرسخت روز را کنار می‌گذاشت و به آن‌ها با دیده تحقیر می‌نگریست. رمانس «امیرارسلان» نیز در اقتباسات نمایشی و سینمایی خود نیازمند همین نوآوری‌هاست. اما در این رمانس ۶۵۶ صفحه‌ای، ویژگی‌های داستان‌پردازانه خارق العادی قرار دارد که اشاره به آن‌ها می‌تواند به برداشت‌های هنرمندان از آن کمکی قابل توجه کند و ما اکنون بعضی از آن‌ها را برخواهیم شمرد:

- پنهان نگه داشتن راز هویت امیرارسلان از هر دو وزیر پطرس شاه، یعنی شمس وزیر، و قمر وزیر تعلیقی زیبا و وسوسه انگیز به داستان می‌دهد. هربار که قمر وزیر تلاش می‌کند با فداکاری و خیرخواهی اعتماد امیر ارسلان را به خود جلب کند و دل او را بدست آورد، مخاطب نیز از امیرارسلان انتظار چنین کاری را دارد و وقتی پس از مدت‌ها انتظار، این اتفاق می‌افتد، کنجکاوی تماشاگر برای کشف هویت واقعی قمر وزیر نیز باوج می‌رسد.

- یکی از صحنه‌های جالب توجه و زیبا سررسیدن قمروزیر پشت سر امیرارسلان پس از شکستن طلسم فرخ لقا و ضربه زدن به اوست. امیرارسلان به زمین می‌افتد و از هوش می‌رود. پس از آن‌که بیدار می‌شود، فرخ لقا را مرده بر زمین می‌یابد. این صحنه بشدت مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد و او را بهیجان می‌آورد. مرگ فرخ لقا شوکی بزرگ به مخاطب وارد می‌کند و در حالی‌که تنها کمتر از نیمی از داستان سپری شده است، این سؤال در ذهن ایجاد می‌شود که دیگر بدون حضور معشوقه، داستان چگونه ادامه خواهد یافت؟ چون ما هنوز وارد دنیای جادویی رمانس نشده‌ایم و تا به حال حادثه خارق‌العاده و غیر طبیعی از روند داستان رخ نداده است، این ترفند بسیار کارگر می‌افتد و ذهن به هیچ وجه نمی‌تواند ادامه داستان را حدس بزند. فرقی نمی‌کند که این مخاطب فردی عادی و عامی باشد یا فردی تحصیل‌کرده و کتاب‌خوان. دیری نمی‌گذرد که گره معما بدست شمس وزیر گشوده می‌شود و می‌فهمیم که جسد سربریده فرخ لقا دروغین و تقلبی است و ریشه‌ای جادویی دارد. در واقع ما با این ترفند حیرت انگیز آمادگی آن را می‌یابیم که در میانه فصل دهم و درست در زمانی که توسط حوادث دنیای واقعی به بن بست رسیده‌ایم، دنیای جادویی قصه را با جان و دل بپذیریم.

Archive of SID

www.SID.ir

اولین صحنه جادوگری داستان توسط شمس وزیر در آخر فصل دهم و صفحات ۲۸۶ و ۲۸۷ اتفاق می‌افتد و دقیقاً در میانهٔ این صحنه، فصل باتمام می‌رسد یا به معادل نمایش آن، پرده فرو می‌افتد! فرو افتادن پرده در چنین لحظه حساس و مهمی (زمانی که شمس وزیر جسد فرخ لقا را به درون آتش می‌اندازد و خود نیز به درون آتش می‌پرد) نه تنها آمادگی ورود به دنیای جادو و حوادث خارق العاده را در مخاطب بوجود می‌آورد، بلکه به لحاظ نمایشی، تعلیقی زیبا ایجاد می‌کند و مخاطب را برای ورود به پرده بعدی منتظر و مشتاق بر جای می‌نشاند.

«برخاست و نعش را در بغل گرفت تا پطرس شاه گفت چه می‌کنی، که نعش را انداخت در میان آتش که شعله آتش بلند شد. پطرس شاه گفت: آه! وزیر این چه کار بود که کردی؟ شمس وزیر گفت: پادشاه درحقیقت خیلی بد کاری کردم که نعش دخترت را در حضورت سوزانیدم. بهتر اینست که خودم هم بسوزم. چند قدمی عقب رفت و دامن را برچید و دوید تا پطرس شاه و امیران گفتند مرو، که پرید در میان آتش، آه از جان پطرس شاه و امیران برآمد و حیران ایستادند.» (نقیب الممالک، ۱۳۷۸، ۲۸۷)

قبل از رخ دادن چنین نقطه عطف زیبایی، باز با یک نقطه عطف دیگر روبه‌روییم و آن صحنه به قتل رساندن امیر هوشنگ، رقیب امیرارسلان در کلیساست. طبق قانون رمانس‌های عامیانه، ازدواج معشوق با رقیب، از مسائلی است که قهرمان را به بن بست می‌کشاند و او را از ادامه راه باز می‌دارد. حتی اگر بعد از ازدواج، شوهر معشوق توسط قهرمان به قتل رسد، باز هم بی‌فایده است، زیرا چیزی ارزش‌مند و بازنیافتنی - بکارت معشوق - از دست رفته است. این مسأله برای نویسنده امکان ایجاد یک نقطه عطف حساس را در داستان پدید می‌آورد که در داستان «امیرارسلان» بسیار نیز تصویری ارائه شده است: امیرارسلان در شب عروسی فرخ لقا و امیر هوشنگ پنهانی لباس عیاری به تن می‌کند و همانند عیاران و شب‌روان با تبحر و مهارت وارد کلیسا می‌شود. او بی سر و صدا کنیز فرخ لقا را می‌کشد و به اتاق خصوصی عروس و داماد نزدیک می‌شود. امیرهوشنگ را تنها، نشسته و منتظر می‌یابد. وارد اتاق شده و او را نیز به قتل می‌رساند و غرق در حیرت از نبود فرخ لقا در تمامی کلیسا او را جست‌وجو می‌کند و سرانجام او را در پشت بام کلیسا درست در لحظه‌ای می‌یابد که جام زهر را به لب خود نزدیک کرده و قصد خودکشی دارد. ورود او هم‌چون نقاط اوج فیلم‌های هالیوودی در لحظه‌ای که حتی ثانیه‌ای جای تأخیر ندارد و رسیدن او همراه با بازگرداندن جان معشوق، امید را به قلب تماشاگر باز می‌گرداند.

«همین که صدای ملکه را شنید گویا جان به تنش آمد، آمد پشت پرده و پرده را

Archive of SID

www.SID.ir

یک‌سو کرد، دید ملکه با همان حالت مشاطه کرده روی نیمکت نشسته و جام شرابی در دست دارد. سر سوی آسمان کرده، با ناله‌ای که جگر سنگ را کباب می‌کند می‌گوید: پروردگار من!... روز اول با تو شرط کرده‌ام به جز امیرارسلان نگذارم دست احدی به دامن من برسد. حالا که راه چاره من از هر طرف بسته شده است و مرا به دیگری داده‌اند تو شاهد باش، من در وفای امیرارسلان این جام زهر را نوشیدم... جام را نزدیک دهان خود برد. خواست بنوشد که طاقت بر امیرارسلان نماند. بی تابانه داخل گنبد شد و فریاد زد: بی مروت! چه می‌کنی؟ بگذار زمین که رسیدم. این جام چیست؟... ملکه گفت: قربانت شوم تو کجا بودی و آمدی این‌جا چه بکنی؟ امیرارسلان گفت: تصدقت شوم، جذبه عشق تو این کارها را می‌کند. از روم تا این‌جا آمدم از خانه خواجه کاووس تا این‌جا نمی‌توانم بیایم؟» (نقیب الممالک، ۱۳۷۸، ۱۷۰ و ۱۷۱)

داستان‌های فرعی بسیاری در این میان وجود دارد که البته همگی با موضوع اصلی داستان پیوند یافته است و سرافراز بودن امیرارسلان در همه آن‌ها یا منجی بودن او (مثلاً در طلسم‌های مربوط به قلعه سنگباران، طلسم باغ فازهر، کشتن فولاد و مادرش، کشتن قمر وزیر، از میان بردن شیر گویا و داستان مربوط به ریحانه جادو خواهر شیرگویا) رشته محکم ارتباط میان آن‌هاست. به گونه‌ای که پیش رفتن در هر مرحله یا پشت سر گذاشتن هریک، قهرمان را به مقصود خود و خواننده را بپایان کتاب نزدیک‌تر می‌کند. عشق‌های دیگر چون عشق ملک شاپور و ماه منیر نیز در میانه داستان‌ها مطرح می‌شود و به سرانجام خوش، یعنی ازدواج می‌رسد.

اما بنظر می‌رسد که ارائه و نمایش همه آن‌ها در یک جلسه تآتر امری غیر ممکن باشد و بتصویر کشیدن تمامی آن‌ها تنها در سریال‌های چند قسمتی یا فیلم‌های سینمایی دنباله‌دار (شماره دار) امکان‌پذیر گردد. بنابراین منطقی است که قسمت‌هایی از داستان حذف گردد و یا به عبارتی دیگر تنها قسمت‌هایی از این داستان پرفراز و نشیب برای اجرا انتخاب شود. نویسنده داستان «امیرارسلان»، هیچ یک از قهرمانان فرعی خود را در مسیر داستان قربانی نمی‌کند و حاضر به از دست دادن آن‌ها نمی‌شود. پس از بازگشت امیرارسلان از مراحل حساس و طولانی که چندین سال بطول می‌انجامد، باز با لشکرکشی و جنگ روبه‌روییم. نبرد نهایی میان پاپاس شاه پدر امیرهوشنگ و پطرس شاه، به کین خواهی خون امیرهوشنگ از پطرس شاه برگزار می‌شود و این بار امیرارسلان با یاری پدر همسر آینده خود و شکست دشمن (پاپاس شاه) موافقت وی را با ازدواج دو دل‌داده ـ یعنی امیر ارسلان و فرخ لقا ـ حتمی می‌کند و برگ آخر را به سود خود ورق می‌زند.

Archive of SID

www.SID.ir

یکی از داستان‌های جذاب در مراحل دنیاهای ناشناخته داستان، ماجراهای مربوط به شیرگویا و خواهرش ریحانه جادوست. داستان شیرگویا به دلیل زمان‌مندبودنش، رمان‌های دراماتیک میور را بیادمان می‌آورد. میور در توصیف رمان‌های دراماتیک در کتاب «ساخت رمان» یکی از ویژگی‌های این نوع رمان را در اولویت یا اهمیت عنصر زمان در آن‌ها معرفی می‌کند و معتقد است که شخصیت‌ها و اعمال دراماتیک در این‌گونه رمان‌ها با گذشت زمان پیش می‌روند و تکامل می‌یابند و به همین علت پایان در این رمان‌ها بسیار دقیق و کامل کننده آغاز داستان است، در حالی‌که در رمان‌های شخصیت چنین نیست و افراد و اعمال از آغاز تا پایان تکامل یا تحولی عمده نمی‌یابند، در حالی‌که مکان در رمان‌های دراماتیک عمدتاً ثابت و در رمان‌های شخصیت اکثراً متنوع، متعدد و در حال تغییر است. البته داستان مورد نظر ما (شیرگویا) کاملاً خصوصیات رمان دراماتیک را ندارد، زیرا برخلاف گردبودن شخصیت‌های رمان‌های دراماتیک، شخصیت‌هایی مسطح دارد. اما نکته ارزش‌مند در آن اهمیت یا تنگنای زمانی است؛ یعنی همانند رمان‌های دراماتیک در آن «این مفهوم بسر رسیدن زمان است که به هیجان دراماتیک برندگی واقعی آن را می‌بخشد.» (ادوین میور، ۱۳۷۳، ۵۸) در این‌جا نیز بسر رسیدن فرض چهل روزه شیرگویا برای متقاعد کردن ماه منیر به ازدواج با او، به خواننده هیجان و اضطراب لازم را می‌دهد. هرچند عمده تفاوت این هیجان در این است که خواننده رمانس قهرمانانه «امیرارسلان»، حدسی بیش‌تر به نجات ماه منیر و پایان یافتن ماجرا به خوبی و خوشی می‌زند. با این وجود در بند بودن امیر ارسلان، قدرت‌مندی شیرگویا و دم و دستگاه خداگونه‌اش، ترس درباریانش و تنها بودن پیرمرد حکیم در نجات ماه منیر، همه و همه به مخاطب حالتی از پریشانی و دلهره عطا می‌کند، تا جایی که خود ماه منیر اعتراف می‌کند که اگر خراب شدن زندگی او یعنی کام گرفتن شیرگویا از وی، باعث پیروزی و موفقیت امیر ارسلان خواهد شد، او به این کار راضی است و شکایتی ندارد. زمان به سرعت سپری می‌شود و شیرگویا هر لحظه به کام‌گیری خود حریص‌تر می‌گردد و تا روز آخر امیدی به نجات ماه منیر نیست. در روز آخر طی چند ساعت، امیرارسلان از زندان آزاد می‌گردد و متبحرانه شیرگویا را که به هیأت اصلی خود یعنی پیرمردی عجوز و بد چهره درآمده است، با خنجر زمرّدنشان به قتل می‌رساند. مطابق آن‌چه میور می‌گوید: «در زمان دراماتیک، مانند همه ادبیات دراماتیک، زمان حرکت می‌کند، بنابراین به سوی پایانش پیش می‌رود تا بپایان برسد و تمام شود.» (ادوین میور، ۱۳۷۳، ۵۸) و این فوریت و ضرورت زمانی، در هر اثر نمایشی است که به مخاطب هیجانی فوق‌العاده می‌دهد و هم‌راهی او را تضمین می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

در داستان بعدی، یعنی ریحانه جادو نیز حادثه‌ای جالب توجه روی می‌دهد. دختر ریحانه جادو عاشق امیرارسلان می‌شود، اما امیرارسلان که حاضر به بوسیدن و کام گرفتن از او نیست، مجبور می‌شود او را به قتل برساند و باز هم سر بزنگاه سر برسد تا جادوی ریحانه را ناتمام بگذارد و او را از سر راه بردارد. پایان ماجرا مانند پایان اکثریت قریب به اتفاق رمانس‌ها به ازدواج و حل شدن ناگهانی تمامی مشکلات ختم می‌شود: همان‌گونه که پردیتا و فلوریزل در پایان «قصه زمستان» به وصل می‌رسند و میراندا و فردیناند در پایان «طوفان» با حضور یونون و کرس «مظهر آوازهای مراسم ازدواج و خدای جشن عروسی در اساطیر یونان.» مارتین لینگز، ۱۳۸۲، ۳۵۶ با هم ازدواج می‌کنند و مارینا و لوسیماخوس در پایان «پریکلس».

داستان «امیرارسلان نامدار» همان‌طور که قبلاً نیز اشاره کردیم، یک رمانس یا رمان عمل محسوب می‌شود و رمانس به دلیل ویژگی‌های خاص خود در به صحنه آوردن نمایشی، ژانری دشوار محسوب می‌شود. اما همان‌طور که میور نیز اشاره کرده است، در میان انواع رمان، رمان دراماتیک از تمامی انواع دیگر، برای اقتباس نمایشی و سینمایی مناسب‌تر و مقبول‌تر است. پس منطقی است که هر نوع رمان دیگر، برای تبدیل خود به یک اثر نمایشی ویژگی‌هایی را کسب نماید یا بر عناصری تاکید گذارد که در رمان‌های دراماتیک رعایت یا لحاظ شده است. میور ویژگی‌های متمایز کننده رمان دراماتیک را چنین برمی شمرد:

۱. محدود شدن کنش‌ها به یک کنش اصلی
۲. شدت عمل در کنش اصلی
۳. ستیز، کشمکش و جدال
۴. اهمیت پایان رمان به عنوان نقطه تکامل شخصیت‌ها و طرح (پایان معمولاً یا با تعادل و ازدواج مشخص می‌شود – که به کمدی نزدیک‌تر است – یا با مرگ – که به تراژدی نزدیک‌تر است).
۵. شخصیت‌های گرد یعنی شخصیت‌هایی که ابعاد مختلف دارند و در طول زمان روایت متحول می‌شوند یا تکامل می‌یابند.
۶. مکان مبهم و محدود
۷. اهمیت، فوریت و ضرورت زمان

تمامی ویژگی‌های برشمرده در بالا در یک اثر نمایشی خوب، بدرستی و با مهارت رعایت شده است. پس ضروری است که در تبدیل هر اثر داستانی به پدیده صحنه‌ای، این مشخصات را در آن لحاظ یا برجسته کنیم. از میان تمامی داستان‌های کوتاه و بلند

Archive of SID

www.SID.ir

و پرپیچ و خم موجود در یک رمانس، تنها باید یک داستان به عنوان داستان اصلی در نظر گرفته شود و در داستان «امیرارسلان»، اصل ماجرای دل‌دادگی امیرارسلان به فرخ لقا و تلاش در پی بدست آوردن اوست؛ مگر این‌که داستان‌های فرعی دیگر خود مستقلاً به عنوان یک نمایش در نظر گرفته شود. احتمالاً در اقتباس نمایشی، مکان باید به صورتی محدودتر درآید یا با شگردی استعاری هم‌چون صحنه نمادین تعزیه، توهم مکان‌های متعدد به بیننده القا گردد. هم‌چنین باید شخصیت‌های اصلی به تعداد محدود ارائه شود تا امکان شخصیت‌پردازی پیچیده‌تر نمایشی برای نویسنده فراهم گردد. شکسپیر معمولاً هفت، هشت الی ده شخصیت اصلی‌تر و تقریباً به همین تعداد شخصیت فرعی در رمانس – نمایش‌های خود لحاظ می‌کند. در رمانس «امیرارسلان نامدار»، امیرارسلان، فرخ لقا، پطرس شاه، شمس وزیر، قمروزیر، فولادزره و مادرش و شیر گویا شخصیت‌های اصلی هستند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی بر این بود که پس از توضیحاتی درباره ادبیات عامیانه و معادل غربی آن یعنی رمانس این‌گونه قصه‌های فارسی را بر اساس نظریات نورتروپ فرای بررسی کنیم وهمان‌گونه که دریافتیم قصه‌های عامیانه فارسی همانند دیگر انواع جهانی خود ظرفیت‌های بالقوه قابل توجهی در زمینه‌های اجرایی و نمایشی دارد. امیدواریم این کوشش آغازگر راهی بر پی‌گیری مباحث ادب عامه و استفاده از این متون در عرصه‌های نمایشی این سرزمین باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. رمانس «تریستان و ایزوت» به لحاظ مضمونی شباهت عجیبی با داستان «ویس و رامین» نوشته فخر الدین اسعد گرگانی در قرن پنجم هجری دارد و به عقیده بعضی از صاحب‌نظران ممکن است تحت تأثیر افسانه تریستان نوشته شده باشد. از افسانه «تریستان و ایزوت» واگنر در قرن نوزدهم اپرای باشکوهی ساخت و ژوزف بدیه نویسنده فرانسوی قرن بیستم آن را به نمایش‌نامه نوشت.

۲. Chanson De Gest شانسون دو ژست‌ها یا Songs of deeds به اشعاری حماسی به زبان فرانسه قدیم اطلاق می‌شود که درباره رزم‌ها و اعمال قهرمانی اشراف و فئودال‌های قرون وسطی است. جیلین بیر، ۱۳۷۹، ۳۲.

Archive of SID

www.SID.ir

۳. Chanson De Roland رولاند یکی از فرمان‌دهان نام‌دار دربار شارلمانی بوده است که داستان‌هایی درباره دلاوری‌هایش در جنگ‌های با مسلمانان سروده شده است.
۴. به گفته باربارا فوشز در کتاب «رمانس» ابتدا کلریج نویسنده رمانتیک در قرن نوزدهم از تعدادی نمایش‌نامه‌های شکسپیر باعنوان درام‌های رمانتیک یا رمانس‌های دراماتیک نام می‌برد، اما پس از کلریج، ادوارد داودن در سال ۱۸۷۹ چهار نمایش‌نامه پایانی شکسپیر یعنی: «پریکلس»، «سیمبلین»، «طوفان» و «قصه زمستان» را برای اولین بار به عنوان رمانس نام‌گذاری می‌کند. باربارا فوشز، ۲۰۰۴، ۹۴.
۵. فرای میتوس‌های بشری را به چهار میتوس کمدی، رمانس، تراژدی و هجو و دورات تاریخ بشری را به چهار فصل سال تقسیم می‌کند و هرکدام از میتوس‌ها را اسطوره داستانی غالب در یک دوره تاریخی بشمار می‌آورد. به عقیده او دوران ما متعلق به طنز یا میتوس زمستان است.
۶. Grail Romance یا رمانس‌های جام مقدس مسیح.
۷. شخصیت‌های مسطح یا تک بعدی به شخصیت‌هایی در داستان نویسی اطلاق می‌شود که در یکی دو جمله قابل تعریف هستند. آن‌ها یا مثبتند یا منفی و عکس العمل‌های آنان بر اساس همان چند ویژگی خوب یا بد، قابل پیش بینی است. در مقابل این شخصیت‌ها، شخصیت‌های گرد یا چند بعدی قرار دارند که کاملا سیاه و سفید نیستند و مانند آدم‌های واقعی، ویژگی‌های مثبت و منفی توأم دارند.
۸. Feminism فمینیسم به جنبشی فلسفی، سیاسی، فرهنگی، اقتصادی اطلاق می‌شود که از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی در اروپا و آمریکا شکل گرفت. این جنبش که بر بنیاد تفکر حفاظت از حقوق زنان در جامعه قرار دارد، بخشی از جهان‌بینی دوران پست مدرنیسم محسوب می‌شود.
۹. در کتاب «صحیفه‌های زمینی» واژه «رمانس» به «هوس نامه» ترجمه شده است.

Archive of SID

www.SID.ir