

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی - پژوهشی)، شماره ششم - بهار و تابستان ۱۳۹۱

دکتر حسین میرزایی‌نیا (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری)

عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، نویسنده مسئول)

کارکرد سنت در نمایشنامه *الملک هو الملک* اثر سعدالله ونّوس

چکیده

از میانه سده نوزده میلادی تاکنون، نمایشنامه عربی ارتباطی تنگاتنگ با «سنت» داشته است. یکی از مشهورترین نمایشنامه‌هایی که نویسنده آن از سنت بهره برده است، *الملک هو الملک* اثر نمایشنامه‌نویس سوری، سعدالله ونّوس، است. نویسنده، در این اثر، از ساختار داستان «النائم و الیقظان»، یکی از داستان‌های مشهور هزارویک شب، الهام گرفته است. در این پژوهش برآنیم تا کارکرد سنت در نمایشنامه *الملک هو الملک* را بررسی، و صور تغییر و تحول آن را ارزیابی کنیم؛ از این‌رو، تمام عناصر این نمایشنامه، از جمله «پیرنگ»، «اندیشه اصلی» (= «آندرینه»، «شخصیت‌ها»، «زبان» و «گفت‌وگو» و غیره را مورد کندوکاو قرار دادیم و چگونگی کارکرد سنت در هر یک از آن‌ها را استخراج نمودیم؛ و به این نتیجه رسیدیم که ونّوس در الهام از داستان «النائم و الیقظان» بسیاری از عناصر این داستان را متحول ساخته است. اهمیت دستیابی به این نتیجه باعث می‌شود که خواننده نمایشنامه *الملک هو الملک* به‌آسانی بتواند وجوه اشتراک و اختلاف نمایشنامه را با اصل آن دریابد و کارکرد سنت در تک‌تک اجزای آن را نیز درک نماید.

کلیدواژه‌ها: نمایشنامه، سنت، سعدالله ونّوس، *الملک هو الملک*، «النائم و الیقظان».

مقدمه

با بررسی نمایشنامه عربی با پرسش‌های بی‌شماری روبرو می‌شویم، پرسش‌هایی مرتبط با خاستگاه فن نمایشنامه‌نویسی و گسترش آن، و همچنین ارتباط آن با نمایشنامه غربی ازیک‌سو و با آثار روایی کهن

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۵/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۳/۵

پست الکترونیکی: mirzaineya_99@yahoo.com arabighalam@yahoo.com

از سوی دیگر. مشهود است که نمایشنامه از طریق ترجمه وارد فرهنگ عربی شده است. مترجمان و نویسندگان نخستین قصد داشتند نمایشنامه‌های ترجمه‌شده و یا تالیفی خویش را رنگ و لعابی سستی دهند^(۱)، به طوری که تأثیر سنت در ساختار و مضمون نمایشنامه نمودار باشد. «مقامات»^(۲) تأثیر آشکاری در ساختار و مضمون نمایشنامه‌های ترجمه‌شده و تالیفی داشت، به گونه‌ای که از حیث ساختاری زبان نمایشنامه با سجع در آمیخت و در آن مترادفات زیاد و گاهی غریب دیده می‌شد؛ همچنین از حیث مضمونی نمایشنامه تحت تأثیر داستان‌های هزارویک شب قرار گرفت و خصوصیات قهرمان داستان‌های آن در متن نمایشنامه نمود یافت؛ برخی از حوادث نمایشنامه‌ها نیز برخاسته از حوادث هزارویک شب بود. با نگاهی اجمالی به نمایشنامه‌های معاصر عربی می‌توان دریافت که کارکرد «سنت»^۱، به ویژه سنت‌های مرتبط با داستان‌ها و شخصیت‌های هزارویک شب، در آن فزونی گرفته است.

در این پژوهش برآنیم تا کارکرد سنت در نمایشنامه *الملک هو الملک* اثر نمایشنامه‌نویس مشهور سوریه، سعدالله ونوس، را استخراج کنیم. لازم به ذکر است که این نمایشنامه از مشهورترین نمایشنامه‌های ونوس است که در محافل علمی و ادبی بازتابی گسترده پیدا کرده است. ساختمان این پژوهش برپایه اجزای نمایشنامه مذکور و اصل کهن آن، یعنی داستان «النائم و الیقظان» که از جمله داستان‌های *هزارویک شب* است، بنا شده است. در ابتدا مقدمه‌ای پیرامون اصطلاح «سنت» ارائه می‌شود و آرا و نظرات ناقدان در مورد کارکرد سنت در آثار مشهور عربی، به ویژه نمایشنامه، مطرح می‌شود؛ پس از آن، اشاره‌ای مختصر به زندگی اجتماعی و ادبی سعدالله ونوس می‌کنیم و از آثار ادبی وی به ویژه نمایشنامه‌های او سخن به میان می‌آوریم و مراحل نمایشنامه‌نویسی او را، از ابتدا تا مرحله کمال و پختگی، در بونه نقد و تحلیل قرار می‌دهیم. اما بخش اصلی پژوهش، که در مورد کارکرد سنت در نمایشنامه *الملک هو الملک* است، به کم و کیف الهام‌پذیری این نمایشنامه از داستان «النائم و الیقظان» می‌پردازد. از جمله عناصر نمایشنامه «پیرنگ»^۲ و «اندیشه اصلی» یا «اندزینه»^۳ است که در بخش‌های بعدی، به طور مجزا، به آن‌ها پرداخته شده و به جنبه‌های وام‌گیری از سنت و همچنین چگونگی تحول سنت در نمایشنامه اشاره شده است. از دیگر

1- *Heritage*2- *Plot*3- *Theme*

عناصر نمایشنامه «شخصیت^۱» است که آن را به شخصیت اصلی و یا «قهرمان^۲» و شخصیت‌های فرعی تقسیم نموده‌ایم و جنبه‌های تقارن و یا اختلاف این شخصیت‌ها را با شخصیت‌های سستی و اصیل مورد بررسی قرار داده‌ایم؛ در مورد «زبان^۳» نیز همچون دیگر عناصر، موضوع وام‌گیری از سنت و تغییر آن مورد تحلیل قرار گرفته است. عنصر «گفت‌وگو» را به دو نوع «دیالوگ^۴» و «مونولوگ^۵» تقسیم کرده‌ایم و هر دو نوع گفت‌وگو را در نمایشنامه *الملك هو الملك* با داستان «النائم و اليقظان» مقایسه و جنبه‌های تأثیرپذیری از سنت را مورد تحلیل قرار داده‌ایم. شیوه کار در دیگر عناصر داستانی نمایشنامه همچون «زمان و مکان^۶»، «کشمکش^۷»، «گره افکنی^۸» و «گره‌گشایی^۹» نیز همچون عناصر پیشین است؛ این مقاله کارکرد سنت در هریک از این عناصر را نیز مورد بررسی قرار داده و در پایان نیز نتیجه‌ای مرتبط با عنوان و موضوع پژوهش ارائه کرده است.

پیشینه تحقیق اندکی مختصر و در برخی موارد غیر علمی است؛ از آن جمله مقاله خانم سناء شعلان تحت عنوان «سعد الله ونّوس و توظيف التراث (الملك هو الملك)» است. نویسنده محترم شرحی کلی از پیرنگ نمایشنامه و برخی از شخصیت‌ها ارائه کرده و کارکرد سنت را در اجزای آن مورد بررسی قرار داده است؛ لازم به ذکر است که در مقاله مذکور از کارکرد سنت در عناصر گفت‌وگو، زمان، مکان، کشمکش، گره‌افکنی و گره‌گشایی سخنی به میان نیامده است و این در حالی است که عناصر مذکور از جمله عناصر مهم تحلیل نمایشنامه‌اند؛ در نتیجه، این پژوهش از جامعیت لازم برخوردار نیست؛ همچنین روش پژوهش شعلان توصیفی است که از چارچوب مقالات علمی-پژوهشی خارج است. جست‌وجو در سایت‌های مختلف عربی پایان‌نامه کارشناسی ارشدی به نام «مسرح سعد الله ونّوس و التراث» اثر زینب الملاح را نشان داد اما متأسفانه، با وجود مکاتباتی که با مسؤولان ذی‌ربط انجام شد، جز عنوان اثر و چکیده آن چیز

1- Character

2- Hero

3- Word

4- Dialogue

5- Monologue

6- Setting

7- Conflict

8- Complication

9- Resolution

دیگری به دست نیامد. با جست‌وجو در فصل‌های کتاب‌های ادبی و مقالات نقدی مرتبط با نمایشنامه عربی دریافتیم که سنت و شیوه به‌کارگیری آن در نمایشنامه معاصر عربی به شدت نادیده گرفته شده است؛ این امر ما را واداشت تا کارکرد سنت را در یکی از نمایشنامه‌های مشهور عربی استخراج و تحلیل کنیم. علت گزینش نمایشنامه *هو الملک هو الملک* دلبستگی به ادبیات معاصر سوریه به‌ویژه نمایشنامه‌های این دیار است، که با وجود این که دست‌کمی از نمایشنامه‌های مصر ندارند، با بی‌مهری پژوهشگران غیرعرب‌زبان مواجه شده‌اند. فقدان چنین پژوهشی بر ضرورت و اهمیت پژوهش پیش‌رو صحنه می‌گذارد. در این مقاله تلاش شده درحالت امکان این خلأ رفع شود، بدون شک حاصل کار خالی از اشکالات ساختاری و مضمونی نیست.

روش تحقیق پژوهش «روش فنی» است که از جمله روش‌های ادبی در پژوهش‌های زیباشناسانه متون مشور ادبیات عرب به‌شمار می‌آید (مشکین فام، ۱۳۸۸: ۱۳).

از جمله سؤال‌های بنیادین تحقیق این‌هاست: سعدالله ونوس در نمایشنامه *هو الملک هو الملک* چگونه از سنت الهام گرفته است؟ هدف وی از استفاده از سنت چه بوده است؟ او در الهام گرفتن از سنت فقط مقلد بوده یا در برخی از عناصر تغییراتی ایجاد کرده است؟ پژوهش برپایه این فرضیه شکل گرفت که پیرنگ و اندیشه اصلی این نمایشنامه از اصل خود، «النائم و الیقظان»، الهام گرفته و نویسنده فقط در برخی از عناصر تغییراتی ایجاد کرده است، اما با بررسی دقیق و مقایسه میان نمایشنامه و اصل آن دریافتیم که ونوس از ساختار داستان «النائم و الیقظان» بهره گرفته است، ولی بر آن «گشتار»‌هایی افزوده که به‌خوبی از خلال گفت‌وگوها و رخدادهای نمایشنامه نمایان می‌شود؛ همچنین وی شخصیت‌های اصلی داستان را تغییر داده و خصوصیات اخلاقی و روحی-روانی آن‌ها را اندکی دگرگون ساخته است، و شخصیت‌های فرعی زیادی را به اصل داستان اضافه کرده که در داستان «النائم و الیقظان» اشاره‌ای به آن‌ها نشده است؛ هم‌چنین زبان نمایشنامه و گفت‌وگوهای شخصیت‌ها با یکدیگر (= دیالوگ) و با خود (= مونولوگ) را نیز تغییر داده و متحول ساخته کرده است.

1- Transformation

سنت، در لغت و اصطلاح

واژه «التراث»^(۳) از ماده «وَرَثَ» است که به مالِ برجای مانده از پدر برای فرزندان اطلاق می‌شود (ابن منظور. «ورث»؛ در قرآن نیز به همین معنا به کار رفته است: «وَتَأْكُلُونَ التَّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا» (القرآن الکریم، الفجر: ۱۹)، اما در عصر حاضر این واژه به یک اصطلاح بدل شده است که پژوهشگران در تعریف و تبیین عناصر تشکیل دهنده آن اختلاف نظر دارند. بیشتر آن‌ها بر این باورند که سنت منسوب به گذشته است و، در تعیین این دوره زمانی مرتبط با گذشته، برخی معتقدند که سنت «تمام میراث تاریخی یک ملت است» (جدعان، ۱۹۸۵: ۱۶)، و یا «تمام چیزهایی که از گذشته در تمدن کنونی برجای مانده» (حنفی، ۱۹۸۱: ۱۱) و یا «هرچه از گذشته دور و نزدیک به دست ما رسیده است» (الجابری، ۱۹۹۱: ۴۵) سنت است. در تعیین عناصر تشکیل دهنده آن برخی از متقدان اشاره می‌کنند که سنت «بخش فکری تمدن عربی اسلامی است که شامل عقیده، شریعت، زبان، ادبیات، هنر، کلام، فلسفه و تصوف است» (حنفی، ۱۹۸۱: ۲۴). برخی دیگر مفهوم سنت را به «ابعاد اجتماعی همچون آداب و رسوم و بعد مادی همچون عمران» (جدعان، ۱۹۸۵: ۱۸) ارتباط می‌دهند و عده‌ای دیگر آن را به «آداب و رسوم و تجارب و آگاهی‌های یک ملت مرتبط می‌سازند، چراکه این‌ها بخش اساسی زندگی آدمی است» (عبد النور، ۱۹۸۴: ۶۳). دکتر حمدی موصللی معتقد است سنت در زمان حاضر ادامه می‌یابد و در واقعیت استمرار دارد؛ او می‌گوید:

ارتباط ما با سنت ارتباطی ثابت و بی‌تحرك نیست که ریشه در گذشته‌ای دارد که دوران‌ش به سر رسیده است، بلکه برای آن نقشی زنده و مداوم قائلیم که با گذر تاریخ و تغییر و تحولات آن همراه است؛ بنابراین، اندیشه بشر آمیزه‌ای از سنت‌های متنحی است که با کمک نظریه تأثیر و تأثر حضور خود را در میان ملت‌ها مستحکم کرده است؛ از این رو، هر سنتی که نتواند وجود خود را مستحکم کند و قدرتی مداوم و مستمر نداشته باشد سنتی اصیل نیست (۲۰۰۰: ۱۰۸).

ادبیات مانند همه شاخه‌های هنر به سنت و کاربرد آن در قالب‌ها و تکنیک‌های جدید، متمایل است، به همین شکل استفاده از سنت در نمایشنامه عربی چیز تازه‌ای نیست؛ نمایشنامه قدیم مصر ارتباطی با اسطوره ایزیس و اوزیریس و هوروس^(۴) دارد و این اساطیر از جمله اساطیر دیرینه‌ای هستند که مصریان از آن آگاهی داشتند (صقر، ۱۹۹۸: ۱۰۰)؛ بنابراین، نمایشنامه از دیرباز ارتباطی تنگاتنگ با سنت داشته است؛ عجیب نیست که این ارتباط تاکنون ادامه پیدا کرده و در نمایشنامه‌های معاصر جهانی و عربی نمود یافته

است. گرایش به سنت در نمایشنامه معاصر عربی ناگهانی نبوده، بلکه تحت تأثیر عوامل بی‌شماری است، از آن جمله است «ایجاد نوعی همخوانی میان سنت و هویت ملی ...؛ بنابراین، سنت با احساسی که میل به گذشته دارد و به زمان گذشته و دوره عزت و شکوفایی تمدن بشر علاقه دارد ارتباطی تنگاتنگ یافت» (مهران، د. ت.: ۶). دکتر جلیل حمداوی انگیزه‌های گرایش به سنت را انگیزه‌هایی «هنری، زیباشناختی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، ملی، روانی، هستی‌شناختی (فلسفی) و انسان‌شناختی» (۲۰۱۰: ۹-۱۰) می‌داند. گونه‌های کاربرد سنت در ادبیات عربی عبارت‌اند از استفاده از داستان‌های عامیانه همچون داستان‌های هزارویک شب که سهم عمده‌ای در آثار ادبی دارد، بهره‌گیری از سرگذشت مردم و قهرمانان آن‌ها، کاربرد تاریخ، رخدادهای آن و ظهور شخصیت‌های تاریخی، کاربرد متن دینی و داستان‌ها و اندیشه‌های دینی، استفاده از سنت‌های ادبی همچون مقامه‌نویسی و ترسل، استفاده از سنت‌های محلی (وتار، ۲۰۰۲: ۲۳۷-۲۴۰).

نمایشنامه‌نویسان عرب از ابتدا تاکنون در آثار ادبی خویش از سنت بهره برده‌اند، از جمله در نمایشنامه *أبو الحسن المغفل* اثر مارون النقاش^(۵)، *هارون الرشید مع الأمير غانم* و *قوت القلب* اثر أحمد أبوخلیل القبانی^(۶)، *مسما جحا* اثر علی أحمد الباکتیر^(۷)، *أهل الکهف* و *شهرزاد* اثر توفیق الحکیم^(۸) و دیگر نمایشنامه‌های عربی که تعداد آن‌ها بسیار است. با توجه به اینکه ونوس از جمله بزرگان نمایشنامه عربی است و چنان که عمر الطالب، پیشوای نمایشنامه‌نویسان سوریه، می‌گوید: «تجربه سعدالله ونوس در کاربرد سنت در نمایشنامه از جمله بهترین این تجربه‌ها به‌شمار می‌آید» (۱۹۸۷: ۴۷)، بر آن شدیم تا کارکرد سنت را در یکی از مشهورترین نمایشنامه‌های وی تحلیل کنیم. پیش از پرداختن به این مسئله، خلاصه‌ای از زندگی و کارنامه ادبی ونوس ارائه می‌کنیم و پس از آن به موضوع اصلی مقاله می‌پردازیم.

زندگی و آثار ادبی سعدالله ونوس

نمایشنامه‌نویس معاصر سوریه، سعدالله ونوس (۱۹۴۱-۱۹۹۷)، که اندیشه و قلم خویش را در نمایشنامه‌نویسی به کار گرفت، اسلوبی برجسته و ممتاز در این فن دارد. وی در سال ۱۹۴۱ در روستای حصین‌البحر در نزدیکی استان طرطوس سوریه به دنیا آمد. در مدارس «لاذقیه» تحصیل کرد؛ بورسیه روزنامه‌نگاری در قاهره را دریافت نمود و در مجله *الآداب* شروع به کار کرد. پس از مدتی به دمشق

بازگشت و در وزارت فرهنگ مشغول به کار شد. عضو هیئت تحریریه روزنامه *السفير لبنان* و *الثوره سوریه* شد؛ همچنین به سمت مدیریت انجمن عمومی نمایش و موسیقی سوریه منصوب گردید. در سال ۱۹۶۶ به پاریس سفر کرد و در آنجا با نمایشنامه اروپایی آشنا شد (عزام، ۲۰۰۴: ۳۰۶). با بازگشت از پاریس با برپایی فستیوال نمایش در دمشق موافقت کرد و پس از آن به عنوان مدیر نمایش تئاتر «تجربه‌گرایی»^۱ در نمایشنامه خلیل قبانی تعیین شد (همان: ۳۰۸). ونوس در اواخر دهه هفتاد در تأسیس انجمن عالی هنرهای نمایشی در دمشق شرکت جست و در آنجا شروع به تدریس کرد؛ همچنین در همین ایام مجله *حیاه المسرح* را تأسیس کرد و سردبیر این مجله شد. وی نخستین نمایشنامه‌نویس عرب است که در «روز جهانی نمایش» (۲۷ مارس ۱۹۹۶) پیامی جهانی نوشت. ونوس در فستیوال‌های مختلفی مورد تقدیر قرار گرفت، از جمله در «فستیوال تئاتر تجربه‌گرایی قاهره» و «فستیوال قرطاج»؛ وی همچنین در ۱۵ مه ۱۹۹۷ جایزه فرهنگی دوره نخست «فستیوال سلطان العویس» را دریافت کرد. ونوس، پس از اینکه پنج سال با سرطان دست و پنجه نرم کرد، سرانجام در ماه مه ۱۹۹۷ درگذشت (فایده: ۲۰۰۸).

ونوس در طول حیات خویش از ارزش‌های آزادی و دموکراسی و انسانیت و عدالت اجتماعی دفاع می‌کرد. با بررسی نمایشنامه‌های وی می‌توان دریافت که وی بر مسائل متعددی که مربوط به وطن و شهروند است تأکید دارد، از آن جمله مسأله برابری و عدالت اجتماعی و مسأله ارتباط فرد با سلطه. در حقیقت ونوس داستان‌های نمایشنامه خود را از واقعیت دنیای عرب الهام گرفته، از گذشته و حال، و از سستی که آن را در چارچوب زمان خویش قرار داده است. نمایشنامه‌های وی مراحل متعددی را سپری کرده و جریان‌های مختلفی را پشت سر نهاده است؛ وی در ابتدا از مکتب «وجودگرایی»^(۹) و نمایشنامه‌های یونسکو^(۱۰) متأثر بود: «مجله *الأداب* را به‌طور منظم می‌خواندم و از این طریق با برخی از نظریات اگزیستانسیالیسم^۲ آشنا شدم؛ همچنین نمایشنامه‌های ترجمه‌شده سارتر^(۱۱) و یونسکو را مطالعه کردم؛ چه-بسا در نمایشنامه‌های نخستین خود تحت تأثیر یونسکو بودم» (خالد عبد اللطیف، ۱۹۸۴: ۳۳-۳۴). در مرحله دوم «شکست حزیران» (۱۹۶۷) بر نویسنده تأثیری بسزا نهاد و او را واداشت تا بر حقایق تأکید داشته باشد و موضع خود و ملت را نسبت به این حادثه تاریخی مشخص کند. این حادثه باعث شد تا

1- *Empiricism*

2- *Existentialism*

وَنُوسِ نَمَائِشَنَامَه حَفْلَه سَمَر مَن أَجَل ۵ حَزِیرَان رَا بَنگَارْد؛ دَر حَقِیْقَت شَكَسْت حَزِیرَان اَز مَهْم تَرِین عَوَامِل تَغْیِیر سَبْک نَمَائِشَنَامَه نَوِیْسِی اَوَسْت.

اَز مِیَانَه دَهه هَفْتَاد مِیَان مَن وَ زَبَان رَابَطَه‌ای تَنگَاتَنگ بَه وَجُود اَمَد کِه نَمِی تَوَانَسْتَم دَر اِین دَوْرَه بَه خَوِیْبِی اَن رَا بِیَان نَمَائِم. بَا حَدَس وَ گَمَان وَ بَارَقَه‌هَائِی گِذْرَا نَسَبْت بَه اِین مَسْئَلَه اَگَاهِی پِیْدَا کَرْدَم، اَمَا وَقْتِی دَر صَبْح پَنجَم حَزِیرَان سَاخْتَار سَسْت اَن فَرَوْرِیَخْت، اِین رَابَطَه مِیْهَم دَر دَر مَتْن نَپَاکِی وَ پَلِیْدِی اَشْکَار گِشْت. اَلْآن مِی تَوَانَم اَز اِین اِرْتِبَاط سَخْن بَه مِیَان اَوْرَم وَ نِشَان دَهْم کِه دَسْت یَا فْتَن بَه اِین مَطْلُوب اَسَان نَبُود وَ بَایْد نِشَانَه‌هَای فَرُوپَاشِی وَاقِیْعِیت وَ مَبَارَزَه بَرَای تَغْیِیر وَاقِیْعِیت، دَر لَابَه‌لَای وَ اِزْگَان تَصْوِیْر مِی شُد. (وَنُوس، ۱۹۹۶: ۲/۲۸۳).

دَر مَرَحَلَه پَایَانِی وَ نُوسِی تَمَام نِیْرُوی خُود رَا صَرَف نَمَائِشَنَامَه نَوِیْسِی کَرْد، اَنْوَاع نَمَائِشَنَامَه رَا تَجْرِبَه کَرْد وَ نَمَائِشَنَامَه‌هَای زِیَادِی اَز خُود بَر جَای گِذَاشْت، اَز اَن جَمْلَه مِیْدُوزَا تَحَلُّق فِی الْحِیَاه (۱۹۶۲)، فَصَد الدَّم (۱۹۶۳)، جِثَه عَلِی الرِّصِیْف (۱۹۶۴)، الْمُقَهِّی الزَّجَاجِی (۱۹۶۴)، مَاسَاه بَائِع الدِّیْسِ الْفَقِیْر (۱۹۶۴)، الرِّسُولُ الْمَجْهُولُ فِی مَآئِمِ اَنْتِیْجُونَا (۱۹۶۴)، الْجَرَاد (۱۹۶۵)، الْفِیْلُ یَا مَلِکُ الزَّمَان (۱۹۶۹)، حَفْلَه سَمَر مَن أَجَل ۵ حَزِیرَان (۱۹۶۸)، مَغَامِرَه رَاسِ الْمَمْلُوکِ جَابِر (۱۹۷۱)، سَهْرَه مَعَ اَبِی خَلِیْلِ الْقَبَانِی (۱۹۷۲)، الْمَلِکُ هُو الْمَلِکُ (۱۹۷۸)، رَحَلَه حَنْظَلَه مَن الْعَفْلَه اِلَی الْیَقْظَه (۱۹۷۸)، الْاِغْتِصَاب (۱۹۹۰)، یَوْم مَن زَمَانِنَا (۱۹۹۳)، مَنَمِنَاتِ تَارِیْخِیَه (۱۹۹۳)، اَحْلَام شَقِیْهَه (۱۹۹۴)، طَقُوسِ الْاِشَارَاتِ وَ التَّحْوِلَاتِ (۱۹۹۴)، مَلْحَمَه السَّرَابِ (۱۹۹۵)، الذَّاکِرَه وَ الْمَوْتِ (۱۹۹۶)، بِلَادِ اَضِیْقِ مَن الْحَبِّ (۱۹۹۶)، الْاَیَامُ الْمَخْمُورَه (۱۹۹۷)، الْحِیَاهُ اَبْلَا (پَس اَز مَرگ نَوِیْسَنَدَه، دَر سَال ۲۰۰۵ چَاپ شُد).

نَمَائِشَنَامَه الْمَلِکُ هُو الْمَلِکُ (۱۹۷۸) اَز مَشْهُور تَرِین نَمَائِشَنَامَه‌هَای وَ نُوسِی اَسْت، نَوِیْسَنَدَه دَر اِین نَمَائِشَنَامَه اَز سَاخْتَار دَاسْتَان «النَّائِمُ وَ الْیَقْظَانُ» دَر شَب ۲۷۱ تا ۲۹۱ هِزَارِوِیْکِ شَب (اَلْف لَیْلَه وَ لَیْلَه، ۱۸۲۸: ۴/۱۳۴-۱۸۹) اَلْهَام گِرْفْتَه اَسْت. دَاسْتَان «النَّائِمُ وَ الْیَقْظَانُ» دَاسْتَانِی مَشْهُور اَسْت کِه نَمَائِشَنَامَه نَوِیْسَان مَشْهُور هَمچُون مَارُونِ النَّقَاشِ دَر نَمَائِشَنَامَه اَبُو الْحَسَنِ الْخَلِیْعِ وَ الْجَارِیَه شَمُوسِ اَز اَن اَلْهَام گِرْفْتَه اَنَد. نَمَائِشَنَامَه الْمَلِکُ هُو الْمَلِکُ نِیْز اَز سَنْت اَسْتَفَادَه کَرْدَه اَسْت. هَدَف اَز بَه کَار گِیْرِی سَنْت دَر اِین نَمَائِشَنَامَه نَقْد وَاقِیْعِیتِ اِجْتِمَاعِی وَ سِیَاسِی اَسْت. نَاقِدَان بَه اَهْمِیْتِ اِین نَمَائِشَنَامَه اِشَارَه کَرْدَه اَنَد: «اِین نَمَائِشَنَامَه دَلنِشِین تَرِین اَثَرِ اَلْهَام گِرْفْتَه اَز مَصَادِرِ سَنْتِی عَامِیَانَه اَسْت وَ بَه نَظَر مَن بَهْتَرِین وَ لَطِیْف تَرِین نَمَائِشَنَامَه وَ نُوسِی اَسْت» (الرَّاعِی،

۱۹۹۸: ۱۷۸). اینک خلاصه‌ای از داستان «النائم و الیقظان» و نمایشنامه الملک هو الملک ارائه می‌شود و ابعاد کاربرد سنت در آن مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

سنت در عناصر نمایشنامه الملک هو الملک

۱- پیرنگ

پیرنگ نمایشنامه داستان دلنشین را به داستانی نمایشی تبدیل می‌کند و رخداد‌های داستان در برخوردی شدید با علایق شخصیت‌ها قرار می‌گیرد. در نمایشنامه، شعر یا داستان، پیرنگ عبارت است از نقشه، نظم، الگو و شمایی از حوادث (Cuddon, 1984: 513). تعریف پیرنگ، که جوهر و اساس نمایشنامه است، این است که رخداد‌های داستان از تسلسل منطقی برخوردار باشند: چون این اتفاق رخ داد، در نتیجه، آن اتفاق نیز رقم خورد. تسلسل منطقی مخاطب را به خواندن ادامه داستان ترغیب می‌کند، زیرا داستان را به فضایی تنگ می‌کشاند که شخصیت‌ها در آن دچار بحران می‌شوند و کشمکش به اوج خود می‌رسد و در اینجاست که تماشاگر از خودش می‌پرسد "بعد از این چه اتفاق خواهد افتاد؟" (بلبل، ۲۰۰۳: ۴۲). پیرنگ از سه مرحله تشکیل می‌شود: آغاز، وسط، پایان:

در آغاز، نویسنده شخصیت‌های خود را معرفی می‌کند و بندهای نخستین داستان نگاشته می‌شود. در وسط، شخصیت‌ها در لحظات بحرانی شدن کشمکش قرار می‌گیرند و در اینجا گره‌افکنی و بحران نمایشنامه رخ می‌دهد و نویسنده نفس تماشاگر را حبس می‌کند تا با افسوس بپرسد: «بعد از این چه اتفاقی می‌افتد؟» و در پایان گره گشوده می‌شود و کشمکش پایان می‌یابد و داستان به پایان می‌رسد (همان: ۴۳).

۱-۱- پیرنگ داستان «النائم و الیقظان»

داستان از آنجا شروع می‌شود که هارون الرشید و جلادش، مسرور، در یکی از گردش‌های خود، در لباسی مبدل، از کنار خانه تاجر بیچاره‌ای به نام ابوالحسن الخلیع گذر کردند، ابوالحسن آن‌ها را به خانه دعوت کرد. در اثنای صحبت از زندگی‌اش شکوه کرد و آرزو کرد که کاش صاحب منصبی می‌بود و انتقام خود را از چهار شیخی که بدو ظلم کردند می‌گرفت. هارون الرشید ابوالحسن را بیهوش کرد و دستور داد او را به قصر بیاورند، و برای سرگرمی خود مقرر کرد ابوالحسن برای مدتی خلیفه باشد، تا وقتی ابوالحسن

از خواب بیدار می‌شود خود را در قصر و زندگی پر از ناز و نعمت ببیند، و امکان امرونیی که آرزویش را داشت برایش فراهم شده باشد، و هنوز چندان لذتی از این زندگی نبرده، او را مجدداً بیهوش کنند و به واقعیت زندگی‌اش بازگردانند، تا ابوالحسن گمان کند که در رؤیایی زیبا به سر می‌برده است. هارون‌الرشید برای سرگرمی خود این کار را چندین بار با ابوالحسن انجام داد و وقتی دید ابوالحسن آدم خوش مزاحی است او را ندیم خود ساخت.

۱-۲- پیرنگ نمایشنامه *الملک هو الملک*

الملک هو الملک نمایشنامه مثنوی است که از یک مقدمه، پنج پرده و پایان تشکیل شده است. در مقدمه و در یک بازی نمایشی، شخصیت‌ها به دو گروه تقسیم می‌شوند: گروه فقرا که رؤیاهای شیرینی در سر دارند و گروه ثروتمندان و تاجران که نماینده آن‌ها شهیندر تجار است که پادشاه و وزیر و درباریان از حمایت می‌کنند؛ نماینده بعدی شیخ طه، امام مسجد جامع، است. در مقدمه هرکس از رؤیاهای خود سخن می‌گوید. این نمایشنامه درباره پادشاهی ملول به نام فخرالدین المکین است که با وزیر خود لباسی مبدل می‌پوشند و به کوچه‌های شهر می‌روند تا با مردم سرگرم شوند و با این کار خستگی از تن بیرون کنند. فخرالدین پادشاهی مستبد و ظالم است که نسبت به دوام حکومت خود اطمینان دارد؛ به همین دلیل، تمامی مردم و حتی وزیر خود را تحقیر می‌کند. سرانجام شاه شکار خود را پیدا می‌کند: أبوعزّه که تاجری با سابقه است و مدتی است ورشکست شده است. شهیندر تجار و شیخ طه برای مصادره اموال و اعدام أبوعزّه برضد او توطئه کرده‌اند؛ بنابراین، وی در آرزوی این است که حاکم شود، ولو به مدت دو روز، تا بتواند مردم را دستگیر کند و از شهیندر و شیخ طه انتقام بگیرد و اموال آن‌ها را مصادره و آن‌دو را اعدام کند. همسرش او را به ستوه آورده و خادم وی، عرقوب، که علاقه زیادی به عزّه دارد نیز او را مسخره می‌کند. أبوعزّه در این توهم به سر می‌برد و بازی شاه از اینجا آغاز می‌شود. پادشاه تصمیم می‌گیرد أبوعزّه را به قصر ببرد و او را شاه کند تا با اقدامات احمقانه أبوعزّه مدتی سرگرم شود. زمان می‌گذرد؛ أبوعزّه بر تخت می‌نشیند و همچون دیگر شاهان مشغول اوامر و نواهی می‌شود و همه افرادی را که می‌خواهد دستگیر می‌کند؛ همچنین بیشتر درباریان را نیز به زندان می‌فرستد. او به گونه‌ای سلطنت می‌کند که حتی ندیم شاه، شاه بدل را می‌پذیرد و حتی ملکه نیز شاه توهمی را قبول می‌کند. همه فرمان شاه را اطاعت می‌کنند و

حکومت از آن شاه جدید می‌شود. شاه قبلی تلاش بیهوده می‌کند تا به جایگاه اصلی خود که بازی را از همان‌جا آغاز کرده، بازگردد، دیری نمی‌پاید که أبو عزه همان راه ظلم و ستمی را می‌پیماید که دیگر شاهان پیموده‌اند. وقتی همسرش به همراه دختر او، عزه، نزد شاه جدید می‌آید و از ظلم و ستم تاجرانی که برای شوهرش دسیسه چیده‌اند و هم‌چنین از شوهرش، أبو عزه شکایت می‌کند، شاه جدید خود را به ناشناسی می‌زند و به‌جای اینکه آن‌ها را یاری رساند از عملکرد تاجران حمایت می‌کند و برای همسر آن زن (= أبو عزه، خودش) حکم رسوایی در ملاً عام صادر می‌کند و به دخترش، عزه، دستور می‌دهد تا کنیز قصر وزیر شود. نمایشنامه اینچنین به‌پایان می‌رسد و نتیجه آن این است که این لباس است که هرکس را شاه می‌کند: «به من لباس و تاج خلافت بده تا شاه را به تو تحویل دهم» (ونوس، ۱۹۸۰: ۳۰).

در اینجا مشخص می‌شود که ونوس کلیت نمایشنامه خود را از داستان «النائم و الیقظان» الهام گرفته و بنابر شرایط و حالات اجزای آن را تغییر داده است؛ به تک‌تک این تغییرات اشاره خواهد شد.

۲- اندیشه اصلی یا اندرینه

هر نمایشنامه‌ای باید اندیشه‌ای اصلی داشته باشد و از موضوعی برخوردار باشد، موضوعی که اجزای آن به هم مرتبط باشند و بیانگر معنایی در ذهن نویسنده باشد که قصد انتقال آن را به تماشاچی دارد. ساده‌ترین تعریف موضوع این است: «موضوع اندیشه‌ای است که نویسنده قصد القای آن را به مردم زمان خویش دارد» (بلبل، ۲۰۰۳: ۸۷). موضوع از عناصر مهم نمایشنامه است. چارلز کلین^۱، نمایشنامه‌نویس آمریکایی، درباره اهمیت اندیشه اصلی می‌گوید: «اندیشه و یا موضوع اساس فرآیند نمایشی است و معنایی مرتبط میان سطور بسیار مهم‌تر از خود سطرها هستند؛ این معانی عامل ارتباط اجزای مختلف نمایشنامه است و باعث ایجاد وحدت در میان عناصر تشکیل‌دهنده موضوع است» (شکری، ۲۰۰۹: ۳۵). جان هاوارد لاوسن، منتقد و فیلم‌نامه‌نویس آمریکایی، معتقد است که «اندیشه اصلی نمایشنامه آغاز فرآیند نمایشی است» (عنبر المحامی، ۱۹۶۶: ۱۶۵). با مطالبی که ارائه شد ضرورت و اهمیت اندرینه نمایشنامه مشخص می‌گردد؛ با وجود این میزان از اهمیت، در تحلیل هر نمایشنامه باید نسبت به اندیشه حاکم بر آن آگاهی پیدا کنیم. اندرینه داستان «النائم و الیقظان» و نمایشنامه *الملك هو الملك* تبدیل یک انسان به انسان

1- Charles Klein

دیگر یا تبدیل یک شاه به شاه دیگر به واسطه تغییر لباس است؛ با این کار بدل اصل می‌شود و اصل از صحنه خارج. شاه لباسش را درمی‌آورد، بدل آن را برتن می‌کند و شاه واقعی می‌شود، بر تخت می‌نشیند و همچون دیگر حاکمان امور حکومتی را اداره می‌کند، اما شاه اصلی دیوانه می‌شود، چون تا پایان داستان بدل باقی مانده است. در این داستان «درس سیاسی مشخصی است، اینکه تغییر افراد باعث تغییر نظام نمی‌شود، بلکه نظام باید قواعد و اصول خود را تغییر دهد تا مردم در سلامت به سر برند و همچون زمان‌های گذشته چهره‌شان پر از شادی و نشاط شود» (الراعی، ۱۹۷۹: ۱۷۹).

۳- شخصیت‌ها

شخصیت نمایشنامه «تصویری منظم از تمامی ویژگی‌ها و خصوصیات یک انسان است که او را از دیگران متمایز می‌سازد. این شخص برای کشمکش با دیگر افراد خلق شده و برای رسیدن به هدفی مشخص تلاش می‌کند» (بلبل، ۲۰۰۳: ۸۵). شخصیت‌های داستانی دو نوع هستند: «شخصیت اصلی» یا قهرمان داستان که بیشتر رخدادها و گفت‌وگوها پیرامون وی می‌گردد و شخصیت‌های فرعی که در مقابل و یا در کنار قهرمان می‌ایستند. قهرمان داستان در «النائم و الیقظان» ابوالحسن خلیع و در نمایشنامه الملک هو الملک أبو عزه است. بعضی از شخصیت‌های فرعی دو اثر، همچون شخصیت خلیفه هارون الرشید در «النائم و الیقظان» و شاه فخرالدین المکین در الملک هو الملک، نقش پررنگی در داستان دارند و برخی دیگر نقش کم‌رنگ‌تری دارند، همچون نزهه الفؤاد و مسرور در «النائم و الیقظان» و أم عزه و عرقوب و زاهد و عبید در الملک هو الملک. از اینجا می‌توان دریافت که تعداد شخصیت‌های نمایشنامه ونوس بیشتر از شخصیت‌های «النائم و الیقظان» است نکته قابل توجه دیگر کثرت شخصیت‌های منفی در نمایشنامه ونوس است؛ بیشتر این شخصیت‌ها ترسو، غارتگر، نومید و پریشان هستند، مثل شخصیت أبو عزه، و یا شخصیت‌های فرصت‌طلب و ستمکاری که به دیگران امان نمی‌دهند، مثل شخصیت شهبندر.

۳-۱- خلیفه هارون الرشید و شاه فخرالدین المکین

این دو شخصیت از ابعادی به یکدیگر شباهت دارند: هر دو گردش‌های ناشناسانه‌ای دارند؛ خلیفه در

«النائم و اليقظان» و شاه در *الملك هو الملك* لباس مبدل برتن می‌کردند و با نام‌های مستعار در محله‌ها می‌گشتند تا کسی آن‌ها را نشناسد (الف ليله و ليله، ۱۸۲۸: ۴/۱۳۶؛ ونوس، ۱۹۸۰: ۷)؛ هم‌چنین با اهداف مختلف با مردم هم‌سفره می‌شدند (الف ليله و ليله، ۱۸۲۸: ۴/۱۳۶-۱۳۵؛ ونوس، ۱۹۸۰: ۱۴). اما در برخی موارد شخصیت فخرالدین المکین با شخصیت هارون‌الرشید تفاوت دارد: هارون‌الرشید برای آگاهی از اوضاع و احوال مردم به کوچه و بازار می‌رفت تا فقرا را شناسایی کند؛ خلیفه می‌گوید: «امروز دلتنگم؛ می‌خواهم در خیابان‌های بغداد پرسه بزنم و شاهد اعمال مردم باشم» (الف ليله و ليله، ۱۸۲۸: ۲/۲۶۱) و این نوع گردش‌ها از جمله عادات خلیفه بود (الف ليله و ليله، ۱۸۲۸: ۴/۱۳۶)؛ هم‌چنین هارون‌الرشید شخصیتی «قدرتمند و باجبروت بود و سرگرمی‌های وی برای ایجاد عدالت صورت می‌پذیرفت، چنان‌که در گردش‌های ناشناسانه خود ظالمان را پیدا می‌کرد و حق را به صاحبش برمی‌گرداند و ستمکاران را به سزای اعمالشان می‌رساند» (شعلان، ۲۰۱۰: ۹)^(۱۳). اما شاه فخرالدین المکین برای بازی و تمسخر مردم گردش می‌کرد، تا با این کار خاطرش شاد شود. او مسائل سرنوشت‌ساز را به شوخی می‌گرفت و به لهو و لعب می‌پرداخت.

شاه: آه ... هر وقت فکر می‌کنم این سرزمین لیاقت من را ندارد به تنگ می‌آیم ... می‌خواهم اندکی سرگرم شوم و بازی خشنی را شروع کنم ... علاقه زیادی به مسخره کردن دارم ... درحقیقت باید با خشونت و قدرت دیگران را مسخره کنم ... می‌خواهم با سرزمین و مردم بازی کنم (ونوس، ۱۹۸۰: ۵-۶).

فخرالدین نسبت به هارون‌الرشید بسیار دچار خودشیفتگی بود؛ وی بارها جملاتی بر زبان می‌آورد که بیانگر غرور و خودشیفتگی اوست: «این سرزمین چند شاه مثل من را به خود دیده است» (همان: ۵) و «همیشه احساس می‌کنم این سرزمین لیاقت من را ندارد» (همان)؛ هم‌چنین تمسخر و خوشگذرانی فخرالدین بیشتر از هارون‌الرشید است. یکی دیگر از ابعاد اختلاف دو شخصیت این است که فخرالدین قصد داشت با دیگران خود را سرگرم کند، اما در آخر، با ازدست دادن تخت شاهی، دیوانه و خود مایه سرگرمی دیگران شد. وقتی فخرالدین عملکرد شاه بدل، أبوعزّه، را دید و دانست که دستش از امور کوتاه شده است، دائماً این جمله را تکرار می‌کرد (۵ مرتبه): «آیا جادو شده‌ام یا مغزم دچار اشکال شده است؟» (همان: ۲۸-۲۹). می‌توان گفت شاه بازی خود را با سرگرمی و تمسخر شروع کرد و با جنون و دیوانگی

پایان داد. با بررسی اجمالی خصوصیات روانی دو شخصیت درمی‌یابیم که ونوس در پرداختِ شخصیت شاه از شخصیت هارون‌الرشید الهام گرفته، با این تفاوت که به شاه ویژگی‌های منفی بیشتری داده است.

۳-۲- ابوالحسن الخلیع در «النائم و الیقظان» و ابوعزه در الملک هو الملک، پیش از اینکه خلیفه یا شاه شوند

این دو شخصیت نقش محوری را در داستان و نمایشنامه ایفا می‌کنند و در رخدادها و گفت‌وگوها پیش قدم هستند. به نسبت دیگر شخصیت‌های جفت در داستان و نمایشنامه، این دو بیشتر به هم شباهت دارند؛ مثلاً هردو در ابتدا ثروتمند هستند: ابوالحسن از پدر خود مال بسیاری به ارث برده و ثروتمند شده بود (الف لیله و لیله، ۱۸۲۸: ۴/۱۶۴)؛ ابوعزه نیز از جمله تاجران مشهور بود که پس از مدتی فقیر شد. از دیگر خصوصیات مشترکشان این بود که هردو قصد انتقام گرفتن داشتند، تاجایی که در خواب نیز از دشمنان خود انتقام می‌گرفتند؛ ابوالحسن در خواب می‌گوید: «از خدا می‌خواهم بتوانم از همسایه‌هایم انتقام بگیرم، زیرا در جوار من مسجدی است که در آن چهار شیخ است ... آنها با سخنان خود مرا آزار می‌دهند و تهدیدم می‌کنند ... آرزو می‌کنم آنها را ۴۰۰ ضربه تازیانه بزنم ...» (الف لیله و لیله، ۱۸۲۸: ۴/۱۴۶-۱۴۵)؛ ابوعزه نیز در رؤیای انتقام از شهسندر و شیخ طه چنین می‌گوید:

حاکم این سرزمین می‌شوم، ولو دو روز. همه مردم را دستگیر می‌کنم ... طه، آن شیخ خائن فریبکار، را بر روی الاغ در میان مردم تازیانه می‌زنم و با عمامه‌اش اعدامش می‌کنم، و شهسندر، آن تاجر بزرگ، و دیگر تاجرانی را که بازار در دست آنهاست و بر تجارت و رزق و روزی مردم سیطره دارند آن‌چنان شلاق می‌زنم که دلم آرام شود ... (ونوس، ۱۹۸۰: ۲-۳).

از این دیالوگ می‌توان دریافت که تهکم‌آمیزی لحن ابوعزه در خطاب به رهبران دینی بیشتر از ابوالحسن است و این نیز از جمله ابعاد اختلاف شخصیتی این دو نفر است. یکی دیگر از جنبه‌های اختلاف شخصیتی ابوالحسن و ابوعزه این است که ابوالحسن نسبت به قدرت و حکومت طمعی ندارد و آن‌گاه که خلیفه می‌شود کرسی حکومت را برای همیشه در دست نمی‌گیرد، اما ابوعزه از همان ابتدا برای دستیابی به قدرت طمع زیادی دارد و بیشتر آرزوهای وی پیرامون دستیابی به تخت و مملکت می‌گردد. ابوالحسن بیشتر از ابوعزه مهمان‌نواز است؛ او به قدری از هارون‌الرشید پذیرایی می‌کند که خلیفه از کرم وی به شگفت می‌آید:

ابوالحسن در کنار خلیفه نشست و غذا را کشید، و خلیفه آن را می خورد ... سفره شراب برپا کرد و شرابی دلنشین و زلال و کهنه که از آن بوی مشک بلند می شد آورد؛ جام اول را پرکرد ... و آن را سرکشید و جام دوم را پر کرد و به خلیفه داد، و آن قدر پذیرایی کرد که خلیفه از رفتار و کردارش به شگفت آمد ... (الف لیله و لیله، ۱۸۲۸: ۱/۴-۱۴۳-۱۴۴).

۳-۳- ابوالحسن الخلیع در «النائم و اليقظان» و ابو عزه در الملک هو الملک، پس از خلافت و حکومت

این دو شخصیت در مسائل روحی و روانی با هم شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند؛ از جمله شباهت‌های هر دو این است که هیچکدام باور نمی کنند خلیفه یا شاه شده‌اند. به هنگام طلوع صبح و نزدیک برآمدن خورشید، ابوالحسن چشمانش را باز کرد و خود را در قصر در کنار کنیزکان و غلامان دید ... تعجب کرد و گفت: «به خدا قسم یا من در خوابم و یا اینجا بهشت و دارالسلام است» (همان: ۱۴۹) و چشمانش را بست و به خواب فرورفت؛ همچنین ابو عزه گمان می کرد که هنوز در رؤیا به سر می برد و می گفت: «چه رؤیای شیرینی! ... از خیالات نیز دلنشین تر بود. مستانه بدنم به لرزه درآمده، آه! ای کاش پس از این خواب، بیداری نباشد ...» (وئوس، ۱۹۸۰: ۲۱). اما اختلاف شخصیتی آن دو بیش از تشابه آن‌هاست و این اختلاف، در کثرت استفاده از صفات منفی برای شخصیت ابو عزه نسبت به ابوالحسن است. ابو عزه به سرعت می پذیرد که شاه است و همچون پادشاهی واقعی رفتار می کند؛ او می گوید: «به زودی به ایوان می رویم و به امور رعایا می پردازیم» (همان: ۲۳)؛ «از فردا این پادشاه است که احکام صادره را اجرا می کند» (همان: ۳۵). ابوالحسن تنها به امور شخصی خود می پردازد و دستور می دهد تا از دشمنانش انتقام بگیرند؛ او به وزیر دستور می دهد:

چهار شیخ و نیز امام مسجد را بگیر و هریک را چهارصد ضربه تازیانه بزن و آن‌ها را بر پشت چهارپایی سوار کن و همه آن‌ها را در شهر بگردان و به محله‌ای دیگر تبعیدشان کن و به جارجی دستور بده که بگوید این مجازات کسی است که زیادی حرف بزند و همسایگانش را بیازارد و آرامش و قرار و نوشیدنی و غذا را از آن‌ها سلب کند (الف لیله و لیله، ۱۸۲۸: ۱/۴-۱۵۴).

اما ابو عزه به گونه‌ای دیگر است؛ او غرق در خیالات خویش، یقین دارد که پادشاه شده است. دشمنانش را از یاد برده و به جای اینکه آن‌ها را مؤاخذه کند و از ایشان انتقام بگیرد حمایتشان می کند و آن‌ها

را از ارکان حکومت خود می‌شمرد. وزیر به او می‌گوید از آن‌ها انتقام بگیرد، اما ابوعزه چنین پاسخ می‌دهد: «درباره کدام دشمن حرف می‌زنی؟ کدام دشمن و کدام انتقام؟ ... امروز صبح تو را چه شده است؟ تو می‌خواهی مرا با ارکان حکومت دشمن سازی. آیا قصد داری تخت و عرشم را برهم زنی؟» (ونوس، ۱۹۸۰: ۲۶). وقتی شیخ طه و شهیندر نزد شاه جدید/ ابوعزه آمدند، به آن‌ها چنین گفت: «بهترین سلام و درود بر امام و شهیندر! ... از این پس در تنظیم برنامه‌های جدید نویسندگان و واعظان و جارچیان از امام کمک خواهیم گرفت» (همان: ۳۶). از جمله اختلاف‌های شخصیتی ابوعزه و ابوالحسن این است که ابوعزه بیشتر به ظلم و ستم گرایش دارد؛ ابوعزه می‌گوید: «هیچ چیز مثل خون شاهان را پالوده نمی‌سازد؛ با خون غسل خواهیم کرد و در خون حمام خواهیم کرد و از این پس خون مایه خوش بویی من خواهد بود» (همان: ۳۵). ابوعزه نسبت به امور حکومتی بسیار آگاه‌تر از شاه اصلی است و در اوج تنگ‌نظری قرار دارد. او در یک شب و روز به شخصی تبدیل می‌شود که خود و گذشته و فرزند و همسرش را از یاد می‌برد. خطاب به همسرش که برای دادخواهی به نزدش آمده است، و در دفاع از شیخ طه، چنین می‌گوید:

اگر آن‌کس که به نام شاه خطبه می‌خواند و پشت سرش نماز می‌خواند اخلاقی فاسد داشته باشد و منفور باشد، این یعنی شاه فاسد است و شایسته تخت و بیعت نیست و نماز تمام مردم پشت سر او باطل است (همان: ۳۲).

و آن زن را با این سخنان از شکایت منصرف می‌کند. شاه جدید آن قدر در موقعیت جدیدش غرق می‌شود که شخصیت گذشته‌اش را نیز از یاد می‌برد و برای خود، ابوعزه قدیمی، حکم رسوایی در ملأعام صادر می‌کند (همان: ۳۳).

با توجه به مطالبی که ارائه شد آشکار می‌گردد که ونوس شخصیت ابوعزه را از شخصیت ابوالحسن اقتباس کرده، ولی صفات سلبی بیشتری را بدو نسبت داده است.

۳-۴- وزیر در «النائم و الیقظان» و الملک هو الملک

وزیر داستان‌های هزارویک شب جعفر برمکی است که در داستان «النائم و الیقظان» به نام او اشاره‌ای نشده است، اما وزیر الملک هو الملک شخصیتی چاپلوس است که تنها به رضایت ارباب خود توجه می‌کند و او را با واژگان فاخر می‌ستاید (همان: ۵)؛ تمام این‌ها برای این است که وزارت را از دست ندهد. او

همچنین حرص و طمع زیادی برای بقا در کاخ دارد و آن‌گاه که از لباس وزارت بیرون می‌آید احساس می‌کند وزارت را از دست داده و در تلاش است تا آن را از شاه جدید بستاند: «چه بسا وزیر نمی‌خواهد کسی را در لباس وزارت خویش ببیند ... سرورم! هنوز فرصت انصراف از این تصمیمتان هست ... سرورم! بگذارید من وزیر باقی بمانم ...» (همان: ۱۸-۱۹).

۳-۵- عرقوب

در «النائم و اليقظان» نام خادم ابوالحسن ذکر نشده، اما خادم ابوعزه در *الملك هو الملك* فقیری است از طبقه خادمان (همان: ۳)، به نام عرقوب. وی پلید و فریبکار است؛ چالوسی است که اربابش را مسخره می‌کند (همان: ۱۰). او از فقر خویش برای دستیابی به عزه، دختر اربابش، سوءاستفاده می‌کند، اما عزه او را دوست ندارد (همان: ۳). پس از اینکه ابوعزه به شاهی می‌رسد، عرقوب وزیر او می‌شود و از او امر و نواهی وی اطاعت می‌کند (همان: ۲۱).

۳-۶- أم ابوالحسن در «النائم و اليقظان» و أم عزه در *الملك هو الملك*

این دو شخصیت تشابهات زیادی با هم دارند از جمله اینکه هر دو شخصیتی واقعگرا هستند؛ أم- ابوالحسن پسرش را از دوستان ناباب برحذر می‌دارد و برایش واقعیت زندگی را به تصویر می‌کشد: «ای ابوالحسن! مردم این دوره زمانه این چنین اند؛ اگر چیزی داشته باشی، با تو هستند و، اگر چیزی نداشته باشی، از تو دوری می‌کنند ...» (الف لیله و لیله، ۱۸۲۸: ۴/ ۱۳۵)؛ أم عزه نیز حقیقت و تلخی‌های جامعه و هم‌چنین بی‌عدالتی‌های موجود را به تصویر می‌کشد:

زبانم پر از سخن است ... به زودی خواهم گفت ... ای فرمانروای زمانه! به زودی خواهم گفت. عیاران و دزدان بر این سرزمین حکومت می‌کنند و اموال مردم را چپاول می‌کنند. عدالت خوابیده و دیگر بازرس و حسابگری در اینجا نیست. دروغ و خیانت و تجاوز رایج است ... (وئوس، ۱۹۸۰: ۱۵).
 أم عزه گرایش‌های واقعگرایانه دارد و چه بسا وسیله‌ای است برای بیان آرای وئوس در مورد جامعه؛ گویا نویسنده از آن به‌عنوان ابزاری برای نقد واقعیت حاضر استفاده می‌کند.

۳-۷- عزه

دختر ابو عزه دخترکی خیالاتی است که در رؤیاهایش چابک‌سواری را می‌بیند که او را از این اوضاع نجات می‌دهد. او عیب را ناجی خود و تمامی مظلومین می‌داند. ویژگی‌هایی که در مورد عزه گفته شد از خلال این تک‌گویی مشخص می‌شود:

آن ناجی از راه دور خواهد آمد و همچون باد و طوفان وارد شهر خواهد شد ... شهر را می‌شکافد؛ هوای فاسد آن را معطر، و جو مسموم و ملامال از ستم و خواری را پالوده می‌سازد ... و ما همچون دو زلف افشان به هم وصل خواهیم شد و به دوردست خواهیم رفت؛ نمی‌دانم کجا، ولی دوردست ...، به سرزمینی که هوایش پاک و روزگارش پر از شادی و روشنایی است ... (همان: ۳).

با بررسی گفت‌وگوهای عزه درمی‌یابیم که وی شخصیتی کاملاً رمانتیک است و در تخیلات خود آرمان‌شهری دارد و می‌خواهد از واقعیت بگریزد، اما پایانی تلخ برایش رقم می‌خورد و کنیز کاخ وزیر می‌شود.

۳-۸- زاهد و عیب

زاهد از عامه مردم است؛ در لباسِ حمال رفت‌وآمد دارد و برای انقلابی مردمی فعالیت می‌کند؛ عیب نیز شخصیت خود را در لباس گدا پنهان کرده و برای ایجاد انقلاب تلاش می‌کند؛ او عاشق عزه است: علی‌رغم اینکه عیب و زاهد تنها در زمان و مکان داستان ظاهر می‌شوند، به دلیل آگاهی‌های سیاسی بالا و شیوه ارائه راه‌حل از دنیایی دیگر هستند ... آن‌ها محرمانه فعالیت می‌کنند و بدون هیچ تقدیم و تأخیری منتظر لحظه مناسب انقلاب هستند. «عیب: باید بدون هیچ تقدیم و تأخیری با لحظه مناسب همراه بود» (شعلان، ۲۰۱۰: ۱۱).

۳-۹- شیخ طه و شهبندر تجار

این دو دشمن ابو عزه بودند، پیش از اینکه شاه شود، و پس از اینکه وی شاه شد، ندیم او شدند. درحقیقت این دو نفر نماینده ارتباط عمیق دین و قدرت‌های اقتصادی چیره در بازار هستند؛ به‌دیگرسخن، هر دو همزمان امور سیاست و اقتصاد را در دست دارند (همان: ۱۲). علی‌رغم اینکه هر دو نقش مهمی در

نمایشنامه دارند، کمتر در بطن حوادث حضور دارند: «هر دو در گوشه‌ای دور نشسته و با تعدادی عروسک که با نخ آویزان شده سرگرم هستند» (وَنُوس، ۱۹۸۰: ۱). کنترل طناب‌های بازی توسط این دو نفر یعنی اینکه این دو نفر هستند که بازی را اداره می‌کنند و هرطور که بخواهند مهره‌ها را حرکت می‌دهند؛ این نقش پیشوایان و تاجران جامعه است. بازار و منبر در دست آن‌هاست و هیچ‌کس از دستورات آن‌ها تخطی نمی‌کند. وَنُوس با بهره‌گیری از این دو شخصیت اوضاع حاکم بر جامعه را نقد کرده است.

۳-۱۰- مسرور جلاد و میمون

از ندیمان و کارگزاران شاه هستند و برایشان فرقی نمی‌کند که چه کسی شاه باشد، زیرا آن‌ها تابع اوامر شاه هستند و از این طریق امرار معاش می‌کنند. آن‌ها نقش ضعیفی در نمایشنامه دارند.

۴- زبان یا واژگان

هر زبانی جنبه‌های زیبایی مختص به خود را دارد که سخن عادی را از سخن ادبی متمایز می‌سازد، زبان ادبی با زبان غیر ادبی فرق دارد و زبان فنون مختلف ادبی نیز دارای تفاوت‌هایی است، زبان شعر با زبان رمان متفاوت است و همچنین زبان داستان با زبان نمایشنامه و یا زبان نقد ادبی تفاوت دارد. نمایشنامه «هنری است مکتوب برای ارائه در سن نمایش؛ یعنی تماشاگر، به‌جای اینکه بخواندش، آن را می‌شنود؛ بنابراین، نمایشنامه‌نویس داستان را به‌زبان شخصیت‌ها روایت می‌کند؛ گویی گفت‌وگویی که به‌مدت یک-ساعت‌واندی ادامه می‌یابد، نوشته نویسنده نیست، بلکه ساخته شخصیت‌هاست» (بیلبل، ۲۰۰۳: ۱۱۲-۱۱۳). لازم‌به‌ذکر است که زبان شخصیت‌ها بسته به تفاوت شخصیت‌ها و نقش‌های آن‌ها متفاوت است؛ وقتی شاه سخن می‌گوید زبان فخیم می‌شود و از عباراتی مناسب که در شأن شاه است استفاده می‌شود. به‌هنگامی که دو دوست شاه جدید به‌نزد وی آمدند، شاه با لحنی خشک به وزیر اشاره می‌کند: «به‌اختصار بگو آن‌ها کیستند ... من ندیمان بی‌شماری دارم که هریک از دیگری سمج‌تر است ... دو نفر دیگر را به فهرست ندیمانم اضافه کن. آن‌ها را امشب می‌آزمایم و برای شما چیزی خواهم گفت که تابه‌حال نشنیده‌اید. دوست ندارم صبح ندیمانم را بینم ...» (وَنُوس، ۱۹۸۰: ۲۵). از ویژگی‌های مشترک زبانی «النائم و الیقظان» و الملک هو الملک کاربرد شعر در خلال متن داستان است؛ شعر برای بیان موعظه و یا نصیحت به‌کار می‌-

رود. ابوالحسن در «النائم و اليقظان» می‌گوید:

إِنْ قَلَّ مَالِي فَلَا أَحَدٌ يُسَاعِفَنِي و إِنْ زَادَ مَالِي جَمِيعُ النَّاسِ خِلَانِي
 كَمْ مِنْ صَدِيقٍ لِأَجْلِ الْمَالِ صَاحِبِي و آخِرُ عِنْدَ فَقْدِ الْمَالِ عَادَانِي
 (ألف ليله و ليله، ۱۸۲۸: ۱۳۵/۴)

و یا اینکه از زبان شعری برای تمجید و ستایش استفاده می‌شود. در الملک هو الملک گروه سرود این-چنین شاه را توصیف می‌کنند:

أَنْتَ مَوْلَانَا الْكَرِيمِ سُدَّتْ بِالْمَلِكِ الْعَظِيمِ
 فَابْقِ يَا نَسْلَ الْكَرَامِ فِي نَعِيمٍ لَا يُرَامِ
 بِالغَاكِلِ الْمَرَامِ فِي صَفِّ حُسْنِ الْخَتَامِ
 (ونوس، ۱۹۸۰: ۴ و ۲۲)

از دیگر اشتراکات زبانی وام‌گیری از عبارات و مضامین قرآنی است؛ خلیفه در «النائم و اليقظان» رؤیاهای ابوالحسن را این‌چنین توصیف می‌کند: «هذا أضغاثُ أحلامٍ...» (ألف ليله و ليله، ۱۸۲۸: ۱۶۵/۴)؛ همچنین در نمایشنامه این عبارت را می‌خوانیم: «و لکن تبینُ أنها أضغاثُ أحلامٍ...» (ونوس، ۱۹۸۰: ۲۴)، که در هر دو متن از این آیه استفاده شده است: «قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالَمِينَ» (القرآن الکریم. یوسف: ۴۴).

با بررسی اجمالی زبان «النائم و اليقظان» و نمایشنامه ونوس به اشتراکات زبانی زیادی پی می‌بریم، جز اینکه زبان نمایشنامه نسبت به زبان «النائم و اليقظان» با ویژگی‌های شخصیت‌های بیشتر همخوانی دارد.

۵- گفت‌وگو

گفت‌وگو از اصلی‌ترین ابزارهایی است که «نویسنده از آن چون دلیل بر مقدمه منطقی نمایشنامه خود استفاده می‌کند، و به واسطه گفت‌وگو شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد و کشمکش را رقم می‌زند. گفت‌وگو همچون کشتی‌ای است که [نویسنده] به یاری آن از سرچشمه رود به مصب آن گذر می‌کند» (عنبر المحامی، ۱۹۶۶: ۱۸۲-۱۸۳) و منتقدان از آن به «اسلوب برجسته بیان نمایشنامه» (بلبل، ۲۰۰۳: ۱۰۲) تعبیر می‌کنند. گفت‌وگو از جمله مهم‌ترین عناصر نمایشنامه است، زیرا به واسطه آن «از شخصیت‌ها و

خصوصیات آن‌ها و ارتباط برخی از آن‌ها با برخی دیگر آگاه می‌شویم؛ شخصیت‌ها با گفت‌وگوی با خود (مونولوگ) و گفت‌وگوی با یکدیگر (دیالوگ) و همچنین نقش‌های مختلف از خصوصیات خود پرده برمی‌دارند» (القط، ۱۹۷۸: ۱۱). اگر ویژگی‌های هر شخصیت از خلال ابعاد روانی و اجتماعی وی شکل می‌گیرد، پس گفت‌وگوی مناسبی که نویسنده میان شخصیت‌ها برقرار می‌سازد، بسیار بیشتر از مؤلفه‌های روحی-روانی، علمی، فلسفی و اجتماعی شخصیت‌های نمایشنامه به درک و فهم آن‌ها کمک می‌کند.

گفت‌وگو تمام این وظایف را در یک لحظه انجام می‌دهد؛ بنابراین، وقتی نویسنده یکی از عبارت‌های خود را بر زبان شخصیت‌ها جاری می‌سازد این عبارت تمامی این وظایف را به انجام می‌رساند. پس عبارت از رخداد موجود خبر می‌دهد و شخصیت را تکامل می‌بخشد و فضای حادثه را به وجود می‌آورد و روحیه ظالمانه و یا شادمانی را پدید می‌آورد. عبارت گفت‌وگو همچون عبارت موسیقی است که درحالی‌ها می‌شود که پر است از ترانه‌های رنگارنگ و مکمل، و تمامی این‌ها در یک لحظه رخ می‌دهد. (الحکیم، ۱۹۷۳: ۱۵۰).

در «النائم و الیقظان» و *الملک هو الملک* دو نوع گفت‌وگو داریم: گفت‌وگوی خارجی که همان گفت‌وگوی شخصیت‌ها با یکدیگر است که اصطلاحاً به آن «دیالوگ» می‌گویند، و گفت‌وگوی درونی یا تک‌گویی که به آن «مونولوگ» می‌گویند. از جمله دیالوگ‌های «النائم و الیقظان» دیالوگی است میان هارون-الرشید و همسرش، زبیده؛ آن‌دو با یکدیگر درمورد مرگ ابوالحسن و یا نزهه الفؤاد شرط بستند؛ خلیفه بر مرگ نزهه الفؤاد اصرار داشت و همسرش بر مرگ ابوالحسن. گفت‌وگو میان آن‌دو شدت گرفت، تا اینکه خلیفه همسرش را مسخره کرد و به او گفت: «در صورتی که نزهه الفؤاد مرده باشد و تو زنده باشی؛ همسرش گفت: «کنیزم سالم باشد، بلکه تو زنده باشی درحالی‌که ندیم تو، ابوالحسن خلیع، از دنیا رفته است». خلیفه خندید و به خادمش گفت: «مسرور! زن‌ها کوه‌فکر هستند...» (الف لیله و لیله، ۱۸۲۸: ۴/۱۷۵-۱۷۷). از جمله دیالوگ‌های زیبای نمایشنامه و نوس، دیالوگی است میان ابو عزه و همسرش که در رؤیا به سر می‌برد:

أبو عزه: ای زن! وزیرم را رها کن.

أم عزه: و تو! آیا مرا به جنون متهم می‌کنی، حال آنکه زندگی‌ام را خراب کردی و خانه‌ام را ویران، و قصد داری ما را دیوانه بخوانی؟

أبو عزة: عرقوب! عصا را بده.

أم عزة: بله عرقوب! عصا را بده. یا من را اعدام می کنی و یا اینکه تو را سرعقل می آورم. این دفعه باید بیدار شوی ... (ونوس، ۱۹۸۰: ۱۴).

با بررسی بیشتر گفت و گوهای «النائم و اليقظان» می توان گفت این گفت و گوها ساده تر و آسان تر از گفت و گوهای الملک هو الملک است و همچنین عنصر کشمکش میان گفت و گوهای شخصیت ها نیز در «النائم و اليقظان» ساده تر و ضعیف تر است؛ این موضوع ظاهراً حاصل نو بودن داستان های هزارویک شب در زمان خود و تأثیرپذیری ونوس از آنها و پختگی وی در ارائه گفت و گوی شخصیت ها است. درباره مونولوگ می توان گفت که در «النائم و اليقظان» بیشتر است تا در الملک هو الملک. به هنگامی که ابوالحسن می فهمد خلیفه شده، چنین می گوید: «من یک شبه امیرالمؤمنین شدم، حال آنکه دیشب ابوالحسن بودم...» (الف لیله و لیله، ۱۸۲۸: ۴ / ۱۵۱)؛ أبو عزة نیز با خود حدیث نفس می کند و درحالی که همچون کودن ها به دور خود می چرخد می گوید: «حاکم این سرزمین خواهم شد، ولو به مدت دو روز. مردم را دستگیر می کنم. انگشتر خلافت را با رنگ سفید طراحی می کنم، و بدون اعتراض کارم انجام می شود...» (ونوس، ۱۹۸۰: ۲).

۶- وحدت زمان و مکان^۱

رخدادهای نمایشنامه باید در چارچوب زمان و مکان مشخصی باشند و درحدممکن نباید از این چارچوب خارج شود (القط، ۱۹۷۸: ۴۴). وحدت زمان و مکان در «النائم و اليقظان» و الملک هو الملک مشاهده می شود. در داستان، وقایع در زمان رخ می دهد و در زمان نیز روایت می شود ژرار ژنت^۲ می گوید می توان داستانی گفت، بدون ذکر مکانی که داستان در آن اتفاق می افتد، ولی تقریباً غیرممکن است که بتوان داستانی گفت که در زمان واقع نشده باشد، زیرا ناچاریم داستان را در زمان حال، گذشته یا آینده تعریف کنیم (Genette, 1980: 215).

1- *Setting Unity*

2- *Gerard Genette*

زمان «النائم و اليقظان» زمان خلافت هارون الرشید، خلیفه عباسی، است و رخداد‌های داستان در این زمان و بر مبنای واقعیت‌های تاریخی اتفاق می‌افتد. زمان *الملك هو الملك* زمان حکومت پادشاهی به نام فخرالدین المکین است که می‌تواند وجود خارجی و واقعیت تاریخی داشته باشد و یا ساخته ذهن نویسنده باشد. مکان «النائم و اليقظان» بین کاخ خلیفه و خانه ابوالحسن تقسیم می‌شود و وحدت و نظم مکانی در آن رعایت می‌شود. مکان بنابر تغییرات و حرکات داستان تغییر می‌یابد؛ در *الملك هو الملك* نیز مکان از کاخ شاه به خانه أبو عزه و بالعکس در جابه‌جایی است و این جابه‌جایی از وحدتی منطقی برخوردار است. نتیجه اینکه ونوس عنصر زمان و مکان را از داستان «النائم و اليقظان» الهام گرفته و در آن تغییراتی ایجاد کرده است.

۷- کشمکش

کشمکش برخورد بین شخصیت‌ها و یا گرایش‌های مختلف است که به رخداد نمایشنامه منجر می‌شود. گاه این برخورد درونی است و در درون یکی از شخصیت‌ها پدید می‌آید و گاه خارجی و در میان شخصیت‌ها و یا میان نیروهای خارجی همچون سرنوشت و محیط رخ می‌دهد و یا میان دو شخصیتی که قصد دارند خواسته‌های خود را بر یکدیگر تحمیل کنند صورت می‌پذیرد. (وهبه، ۱۹۷۴: ۸۵، به نقل از شکری، ۲۰۰۹: ۹۱). برخی منتقدان کشمکش را این چنین توصیف کرده‌اند: «نویسنده قهرمان خود را در بالای درختی قرار دهد و در طول نمایشنامه به طرف او سنگ پرتاب کند و در پایان او را از درخت پایین آورد» (بلبل، ۲۰۰۳: ۵۳). کشمکش از رخداد نمایشنامه سرچشمه می‌گیرد و تا زمان گره‌گشایی ادامه می‌یابد. در «النائم و اليقظان» کشمکش از زمانی شکل می‌گیرد که خلیفه تصمیم می‌گیرد ابوالحسن را خلیفه بدل قرار دهد. پس از اینکه خلیفه به کارهای ابوالحسن می‌خندد، ابوالحسن تصمیم می‌گیرد به یاری همسرش، نزهه الفؤاد، برای انتقام حيله‌ای بیندیشد. بر طبق نقشه آن دو یکبار نزهه الفؤاد می‌میرد و ابوالحسن نزد خلیفه می‌رود و با گریه و زاری از او صد دینار برای خرج کفن و دفن همسرش می‌گیرد و بار دیگر ابوالحسن می‌میرد و همسرش نزد بانو زبیده، همسر خلیفه، می‌رود و با گریه و زاری از او صد دینار برای کفن و دفن ابوالحسن می‌گیرد (الف لیله و لیله، ۱۸۲۸: ۴ / ۱۷۱-۱۷۵). کشمکش آنجا شدت می‌یابد که این حيله عملی می‌شود؛ ابوالحسن از خلیفه پول می‌گیرد و به عمل وی می‌خندد (همان: ۱۸۶-).

۱۸۹). کشمکش داستان «النائم و الیقظان» ساده و طبیعی، و عنصر گره‌افکنی در آن ضعیف است، اما کشمکش الملک هو الملک بسیار پیچیده و قوی است. کشمکش از آنجا آغاز می‌شود که أبو عزه از خواب بیدار می‌شود و می‌بیند شاه شده است؛ از این رو، اصرار زیادی دارد که در همین حالت باقی بماند و در امور حکومتی دخل و تصرف کند. کشمکش زمانی شدت می‌یابد که أبو عزه از اظهار آشنایی با همسر و دخترش سرباز می‌زند و از دشمنانش دفاع می‌کند، و «نقطه اوج» زمانی است که شاه اصلی دیوانه می‌شود و نمی‌تواند هیچ کاری بکند تا به جایگاه اصلی خود بازگردد؛ زندگی او مثل گذشته أبو عزه می‌شود. تفاوت کشمکش الملک هو الملک با «النائم و الیقظان» در این است که آغاز و شدت و اوج کشمکش در نمایشنامه بسیار شدید و پیچیده است.

۸- گره‌افکنی

گره و یا رخداد روبه‌جلو (پیشرو) تسلسلی زمانی است که با مفهوم علیت در ارتباط است: «تسلسل و نظم رخدادها در مجموعه‌ای که همه اجزا در آن شرکت دارند و به شکل منطقی روبه‌جلو حرکت می‌کنند و در بحرانی شکل می‌یابد که به گره‌گشایی ختم می‌شود» (عنبر المحامی، ۱۹۶۶: ۱۶۸).

اساساً گره‌افکنی به دو سؤال پاسخ می‌دهد: پس از این چه می‌شود؟ و چرا این‌طور می‌شود؟ فورستر در این زمینه مثال معروفی می‌زند که بیانگر این مطلب است: «اگر بگوییم "شاه مرد و بعد از او ملکه نیز مرد"، این نوعی روایت صرف است، چون فقط ترتیب زمانی دارد، اما، وقتی می‌گوییم "شاه مرد و ملکه نیز پس از او از اندوه فراوان مرد"، این گره است (الشاردنی، ۱۹۸۹: ۵۰-۵۱).

گره نشانگر اوجی است که «رخداد»ها و حوادث در آن به نهایت تداخل و پیچیدگی می‌رسند. این رشته‌های به هم تنیده همواره پیچیده‌تر می‌شوند و از این رو نیازمند گشودگی می‌گردند. این تکنیک هنری با عناصر داستانی-روایی همسو می‌شود تا در لابه‌لای آن عناصر تشویق و تحریک نمود یابد و در زمان مناسب به فرجامی نیک و یا تراژدی‌ای تلخ بینجامد (السلیمان، ۱۹۹۹: ۱۷۰). گره «النائم و الیقظان» در حیطه ابوالحسن و نزهه الفؤاد پدید می‌آید. خلیفه سعی دارد حقیقت داستان را بفهمد؛ وی در این مورد با همسر

1- Climax

2- Action

خود نیز مشاجره می‌کند، اما گره الملک هو الملک در اصرار زیاد أبو عزه برای خلیفه شدن و تلاش زیاد شاه اصلی برای بازگشت به جایگاه نخست خویش به وجود می‌آید. گره در پایان «بحران» رخ می‌دهد و معمولاً تا چند صفحه ادامه می‌یابد و به گره‌افکنی منجر می‌شود. با مقایسه داستان «النائم و الیقظان» و نمایشنامه الملک هو الملک در می‌یابیم که گره نمایشنامه نسبت به داستان «النائم و الیقظان» قوی‌تر است، زیرا کشمکش در نمایشنامه ونوس شدیدتر است و این گره حاصل کشمکش شدید الملک هو الملک است.

۹- گره‌گشایی

گره‌گشایی نقطه‌گشایش تمامی درگیری‌ها و پیچیدگی‌ها، به‌ویژه گشایش گره اصلی، است؛ این عنصر از نشانه‌های پایان رخداد و تکامل آن و همچنین رفع درگیری و کشمکش است (شکری، ۲۰۰۹: ۵۸). گره‌گشایی در داستان «النائم و الیقظان» ساده است؛ کشمکش خلیفه و ابوالحسن پایان می‌پذیرد، شاه او را ندیم خود قرار می‌دهد و مبلغ مورد توافق را به او می‌دهد، اما در الملک هو الملک گره‌گشایی زمانی است که کشمکش پایان می‌پذیرد و أبو عزه شاه واقعی می‌شود و شاه اصلی محکوم به زندگی فقیرانه‌ای می‌گردد. این قانون طبیعت است که یکی می‌آید و دیگری می‌رود. گره‌گشایی با گفت‌وگو میان عبید و زاهد پایان می‌یابد:

عبید: او ردای خلافت را پوشیده و شاه شده است؛ این تغییرات طبیعی است، هر چند که نوعی حکایت و داستان است.

زاهد: این یک قاعده اساسی در سیستم‌های محرمانه است که لباس و تاج حکومت را به من بده تا پادشاه را به تو تحویل دهم.

زاهد و عبید [با هم]: توضیحات متعدد است، اما ویژگی‌های اصلی امور تغییرناپذیر است و این یک قاعده اساسی در سیستم‌های محرمانه و شاهانه است ... لباس و تاج حکومت را به من بده تا شاه را به تو تحویل دهم ... (ونوس، ۱۹۸۰: ۳۰).

نتیجه

با مقایسه داستان «النائم و اليقظان» و نمایشنامه *الملك هو الملك* درمی‌یابیم که ونوس از ساختار داستان «النائم و اليقظان» الهام گرفته، ولی از طریق گفت‌وگوها و رخدادها ابعدادی فلسفی به آن افزوده است؛ از جمله تغییراتی که ونوس در داستان اصلی ایجاد کرده، این است که شخصیت‌های اصلی آن را تغییر داده و خصوصیات اخلاقی و روانی آن‌ها را متحول ساخته است و به اصل داستان، شخصیت‌های فرعی زیادی اضافه کرده که در اصل داستان اثری از آن‌ها نیست؛ او زبان و گفت‌وگوهای شخصیت‌ها را نیز تغییر داده است. این تغییر و تحول باعث تقویت کشمکش و گره‌افکنی و گره‌گشایی در نمایشنامه می‌شود؛ در اصل داستان این قوت و قدرت عناصر وجود ندارد. خلاصه سخن اینکه ونوس در الهام از سنت به‌طور کامل مقلد نبوده است، بلکه سنت را در چارچوب شیوه‌های نمایشنامه عصر خویش تغییر داده است.

یادداشت‌ها

- ۱- برای اطلاع بیشتر نسبت به مراحل ابتدایی پیدایش نمایشنامه عربی ر. ک. الدسوقی. عمر. (د. ت.). *المسرحیه نشأتها و تاریخها و أصولها*. دار الفكر العربی، القاهرة، مصر؛ أبو هیف، عبدالله. (۲۰۰۲). *المسرح العربی المعاصر (قضايا و رؤی و تجارب)*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- ۲- مفرد آن «مقامه»، از ماده «قَوَمَ»، به معنی مجلس و جماعتی از مردم، که بعدها به گفته‌های مشور و منظومی که در این گونه مجالس ارائه می‌شده نیز گفته شده است. «مقامات» به قطعه‌های کوتاه ادبی مشور و منظومی گفته می‌شود که ادیب آن را در چنین مجالسی ارائه می‌کرد. بنیان‌گذار فن مقامات بدیع‌الزمان همدانی (۳۵۷-۳۹۸) است. پس از او حریری (۴۴۶-۵۱۶) به این فن پرداخته است.
- ۳- معادل «التراث» در لاتین Heritage است نه Tradition؛ اصطلاح دوم بیانگر تعریف سنت در این پژوهش نیست.
- ۴- ایزیس الهه طبیعت و یکی از محبوب‌ترین الهه‌های مصر باستان است. وی خواهر و همسر اوزیریس بود و از او صاحب فرزندی به نام هوروس شد. در افسانه اوزیریس، ایزیس به‌دنبال جسد همسر خود، که توسط برادر همسرش، سیث، کشته شده بود، می‌گشت. ایزیس به‌صورت یک زن با حلقه‌ای به شکل خورشید در بین شاخ‌های گاوی بر روی سرش مجسم می‌شود.

۵- مارون النقاش، تاجر لبنانی، که پیشوای نمایشنامه‌نویسان عرب به‌شمار می‌رود، مدت‌زمانی در ایتالیا به‌سربرد و در آنجا با این هنر آشنا شد و بدان علاقه‌مند شد. هنگامی که به لبنان بازگشت، نمایشنامه یخیل اثر مولیبر را به عربی ترجمه کرد (۱۸۴۸) و نمایشنامه دومش، *أبو الحسن المغفل و هارون الرشید* (۱۸۵۰)، را با الهام از *هزارویک شب* نگاشت. نمایشنامه سوم وی *الحسود السلیط* (۱۸۵۳) است که تأثیر مولیبر بر وی آشکار است.

۶- أحمد أبو خلیل القبانی (۱۸۳۳-۱۹۰۳) ادیب سوری که به مصر رفت و در آنجا نمایشنامه را گسترش داد. او از موسیقی و غنا آگاهی زیادی داشت و نمایشنامه‌های خود را ریتمیک و برای تغنی نگاشت؛ به‌همین دلیل، وی پیشوای نمایشنامه غنایی، که مناسب با ذوق عرب‌ها بود، شد. از جمله نمایشنامه‌های او می‌توان به *الأمیر محمود نجل شاه العجم، ناكر الجمیل، هارون الرشید مع أنس الجلیس، هارون الرشید مع الأمیر غانم و قوت القلوب* اشاره کرد.

۷- علی أحمد الباکتیر (۱۹۱۰-۱۹۶۹)، متفکر، روشنفکر، شاعر، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس برجسته عرب، در اندونزی به دنیا آمد؛ اصالتاً یمنی است. به مصر رفت و در آنجا با بزرگانی چون العقاد و توفیق الحکیم و المازنی و محب‌الدین الخطیب و نجیب محفوظ و صالح جودت آشنا شد. از او در زمینه‌های مختلفی چون شعر، رمان، داستان و نمایشنامه آثار متعددی برجای مانده است.

۸- توفیق الحکیم (۱۸۹۸-۱۹۸۷)، نویسنده معاصر مصری. او شاخص‌ترین نویسنده‌ای است که نمایشنامه‌نویسی جدید عربی را به‌عنوان یک نوع ادبی شکل و گسترش داد و تأثیر عمده‌ای بر حیات فرهنگی کشورش و به‌طور کلی دنیای عرب‌زبان گذاشت. او بر ادبیات داستانی نیز تأثیر فراوانی نهاد و در تمام زندگی‌اش در تعیین سیاست‌های فرهنگی کشورش مشارکت جدی داشت. توفیق آثار زیادی از خود برجای گذاشته است، *نهر الجنون، الشیطان فی خطر، بین یوم و لیل، المنخرج، بیت النمل، الزمار، براكسا أو مشکله الحکم، السیاسه و السلام، شمس النهار، صلاه الملائکه، الطعام لكل فم، الأیدی النعامه و شاعر علی القمر* از جمله آثار او هستند.

۹- وجودگرایی یا اگزیستانسیالیسم جریانی فلسفی و ادبی است که پایه آن بر آزادی فردی، مسئولیت و نیز نسیت‌گرایی است. از دیدگاه اگزیستانسیالیستی، هر انسان وجودی یگانه است که خودش روشن‌کننده سرنوشت خویش است.

۱۰- اوژن یونسکو (۱۹۰۹-۱۹۹۴) نمایش‌نامه‌نویس و نویسنده فرانسوی با اصلیت رومانیایی بود. او دو سال ۱۹۷۰ به عضویت فرهنگستان فرانسه درآمد. یونسکو را بارزترین نماینده «تئاتر پوچی» می‌دانند. مشهورترین نمایشنامه یونسکو *کرگدن‌ها* نام دارد که به عربی و فارسی نیز ترجمه شده است.

۱۱- ژان پل سارتر (۱۹۰۵-۱۹۸۰) فیلسوف، رمان‌نویس، روزنامه‌نگار و مبارز سیاسی فرانسوی است که با ادبیات متعهد و فلسفه اگزیستانسیالیستی خود شهرت زیادی در میان فیلسوفان قرن بیستم به‌دست آورد. اگزیستانسیالیسم

سارتر بر آزادی کامل انسان و مسئولیت‌پذیری او درقبال خود و دیگران تأکید دارد. فلسفه سارتر مبتنی بر آزادی است، اما به اعتقاد او آزادی ماهیت و جوهر بشر نیست، بلکه چیزی است که به بشر امکان می‌دهد تا ماهیت خود را تحقق بخشد و رفته‌رفته تعریفی از خود به دست دهد.

۱۲- ذکر این نکته ضروری است که توصیفات خانم شعلان درباره هارون‌الرشید برخاسته از حس ناسیونالیستی و تعصب ملی اوست و در مواردی با واقعیت تاریخی در تضاد است، چنان‌که دیگر فرق و ملل هارون‌الرشید را با این اوصاف (اوصافی چون سرگرمی برای ایجاد عدالت و ...) نمی‌شناسند.

کتابنامه

القرآن الکریم.

ابن منظور. (۱۹۸۸). *لسان العرب*. تنسیق: علی شیری. بیروت: دار إحياء التراث العربی.

البستانی، بطرس. (د. ت.). *أدباء العرب فی العصر العباسیة*. بیروت: دار الجیل.

أبو هیف، عبدالله. (۲۰۰۲). *المسرح العربی المعاصر (قضایا و رؤی و تجارب)*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

اتحاد الکتاب العرب. [تاریخ مراجعه: ۳ ژانویه ۲۰۱۱]. <<http://www.awu-dam.org>>.

ألف لیل و لیله. مج ۴. (۱۸۲۸). قام بطبعه مکسیمیلیانوس بن هایخط. بر سلاو: دار طباعه المدرسه العظمی الملکیه.

بلبل، فرحان. (۲۰۰۳). *النص المسرحی، الكلمه و الفعل (دراسه)*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

الجابری، محمد عابد. (۱۹۹۱). *التراث و الحداثه*. بیروت: مرکز دراسات الوحده العربیه.

جدعان، فهمی. (۱۹۸۵). *نظریه التراث*. عمان: دار الشروق.

الحکیم، توفیق. (۱۹۷۳). *فن الأدب*. بیروت: دار الکتاب اللبنانی.

حمداوی، جلیل. (۲۰۱۰). «المسرح العربی و توظیف التراث». *مجله المتقف العربی*.

حنفی، حسن. (۱۹۸۱). *التراث و التجدید*. بیروت: دار التنویر.

الدسوقی، عمر. (د. ت.). *المسرحیه نشأتها و تاریخها و أصولها*. القاهره: دار الفكر العربی.

الراعی، علی. (۱۹۹۸). *المسرح فی الوطن العربی*. کویت: المجلس الوطنی للثقافه و الفنون و الآداب، عالم المعرفه.

السلیمان، محمد صالح. (۱۹۹۹). *الرحلات الخیالیه فی الشعر العربی الحدیث*. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب.

الشاردن، یوسف. (۱۹۸۹). *دراسات فی القصة القصیره*. دمشق: طلاس.

الشعلان، سناء. (۲۰۱۰). «سعدالله و نوس و توظیف التراث (الملک هو الملک)». *الواشingtonی العربی*. [تاریخ مراجعه: ۲

اکتبر ۲۰۱۰].

<<http://www.arabwashingtonian.org>>

شکری، عبدالوهاب. (۲۰۰۹). *النص المسرحي، دراسة تحليلية الأصول الإسكندرية: مؤسسه حورس الدوليه*. صقر، أحمد. (۱۹۹۸). *توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي*. الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب. الطالب، عمر. (۱۹۸۷). «مسرح سعد الله ونوس». *مجلة الأقاليم*. ۳/۴. عبد النور، جبور. (۱۹۸۴). *المعجم الأدبي*. بيروت: دار العلم للملايين. عزّام، محمد. (۲۰۰۴). «الحداثة في الثقافة». *مجلة آفاق المعرفة*. ۴۹۵. كانون الأول. على صفور، مهند. (۲۰۱۰). «قراءة جديدة في مسرحية الملك هو الملك للأديب الراحل سعد الله ونوس». [تاريخ مراجعه: ۵ نوامبر ۲۰۱۰] <<http://www.almooftah.com>>

عبر المحامي، محمد عبد الرحيم. (۱۹۶۶). *المسرحية بين النظرية والتطبيق*. القاهرة: دار القومية للطباعة والنشر. فايد، عماد. (۲۰۰۸). «سعد الله ونوس عملاق المسرح العربي». *نورماندي*. [تاريخ مراجعه: ۲۲ آوريل ۲۰۰۸].

<<http://www.ournormandy.com>>

القط، عبدالقادر. (۱۹۷۸). *من فنون الأدب المسرحية*. بيروت: دار النهضة العربية. مشكين فام، بتول. (۱۳۸۸). *البحث الأدبي مناهجه ومصادره*. تهران: سمت. ط ۵. معلوف، لويس. (۲۰۰۳). *المنجد في اللغة*. قم: دار العلم. ط ۳۶. موصللي، حمدي. (۲۰۰۰). «التراث وإشكاليه التأصيل في المسرح العربي». *جريدة الأسبوع الأدبي*. ۷۱۲. مهران، سامح. (د.ت.). *الحداثة والتراث في المسرح العربي*. القاهرة: واره الثقافة المركز القومي للمسرح والموسيقى الفنون الشعبية.

وتار، محمد رياض. (۲۰۰۲). *توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

ونوس، سعد الله. (۱۹۸۰). *الملك هو الملك*. بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر. ط ۳.

_____ (۱۹۹۶). *بياناتي للمسرح الجديد*. مج ۲. دمشق: الأهالي للطباعة والنشر.

وهبه، مجدي. (۱۹۷۴). *معجم مصطلحات الأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.

Cuddon, A. D. (1984). *A dictionary of literary terms*. USA: Penguin.

Genette, Gerard. (1980). *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP