مجله زبان و ادبیّات عربی (مجله ادبیّات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره ششم ـ 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 مسؤول)

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؛ ازاین‌رو، تمام عناصر این نمایشنامه، از جمله «پیرنگ»، «اندیشه اصلی» (= «اندرینه»)، «شخصیت»ها، «زبان» و «گفت‌وگو» و غیره را مورد کندوکاو قرار دادیم و چگونگی کارکرد سنت در هریک 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

ازسوی‌دیگر. مشهود است که نمایشنامه ازطریق ترجمه وارد فرهنگ عربی شده است. مترجمان و نویسندگان نخستین قصد داشتند نمایشنامه‌های ترجمه‌شده و یا تألیفی خویش را رنگ و لعابی سنتی دهند(۱)، به‌طوری‌که تأثیر سنت در ساختار و مضمون نمایشنامه نمودار باشد. «مقامات(۲)» تأثیر آشکاری در ساختار و مضمون نمایشنامه‌های ترجمه‌شده و تألیفی داشت، به‌گونه‌ای که ازحیث ساختاری زبان نمایشنامه با سجع درآمیخت و در آن مترادفات زیاد و گاهی غریب دیده می‌شد؛ همچنین ازحیث 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[1]»، به‌ویژه 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 ونّوس، را استخراج کنیم. لازم‌به‌ذکر است که این نمایشنامه از مشهورترین نمایشنامه‌های ونّوس 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. درابتدا مقدمه‌ای پیرامون اصطلاح «سنت» ارائه می‌شود و آرا و نظرات ناقدان درمورد کارکرد سنت در آثار منثور عربی، به‌ویژه نمایشنامه، مطرح می‌شود؛ پس از آن، اشاره‌ای مختصر به زندگی اجتماعی و ادبی سعدالله ونّوس می‌کنیم و از آثار ادبی وی به‌ویژه نمایشنامه‌های او سخن به‌میان می‌آوریم و مراحل نمایشنامه‌نویسی او را، از ابتدا تا مرحله کمال و پختگی، در بوته نقد و تحلیل قرار می‌دهیم. اما بخش اصلی پژوهش، که درمورد کارکرد سنت در نمایشنامه *الملک هو الملک* است، به کم‌وکیف الهام‌پذیری این نمایشنامه از داستان «النائم و الیقظان» می‌پردازد. از جمله عناصر نمایشنامه «پیرنگ[2]» و «اندیشه اصلی» یا «اندرینه[3]» است که در بخش‌های بعدی، به‌طور 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 سنتی و اصیل مورد بررسی قرار داده‌ایم؛ درمورد «زبان[۳]» نیز همچون دیگر عناصر، موضوع وام‌گیری از سنت و تغییر آن مورد تحلیل قرار گرفته است. عنصر «گفت‌وگو» را به دو نوعِ «دیالوگ[٤]» و «مونولوگ[٥]» تقسیم کرده‌ایم و هردو نوع گفت‌وگو را در نمایشنامه *الملک هو الملک* با داستان «النائم و الیقظان» مقایسه و جنبه‌های تأثیرپذیری از سنت را مورد تحلیل قرار داده‌ایم. شیوه کار در دیگر عناصر داستانی نمایشنامه همچون «زمان و مکان[٦]»، «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 غیرعلمی است؛ ازآن‌جمله مقاله خانم سناء شعلان تحت عنوان «سعد الله ونّوس و توظیف التراث (*الملک هو الملک*)» است. نویسنده محترم شرحی کلی از پیرنگ نمایشنامه و برخی از شخصیت‌ها ارائه کرده و کارکرد سنت را در اجزای آن موردبررسی قرار داده است؛ لازم‌به‌ذکر است که در مقاله مذکور از کارکرد سنت در عناصر گفت‌وگو، زمان، مکان، کشمکش، گره‌افکنی و گره‌گشایی سخنی به‌میان نیامده است و این درحالی است که عناصر مذکور از جمله عناصر مهم تحلیل نمایشنامه‌اند؛ درنتیجه، 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 به‌نام «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 به‌دست 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 به‌شدت 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 *الملک هو الملک* دلبستگی به ادبیات معاصر سوریه به‌ویژه نمایشنامه‌های این دیار است، که با وجود این‌که دست‌کمی از نمایشنامه‌های مصر ندارند، با بی‌مهری پژوهشگران غیرعرب‌زبان مواجه شده‌اند. فقدان چنین پژوهشی بر ضرورت و اهمیت پژوهش پیش‌رو صحه می‌گذارد. در این مقاله تلاش شده درحدّ امکان این خلأ رفع شود، بدون‌شک حاصل کار خالی از اشکالات ساختاری و مضمونی نیست.

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

از جمله سؤال‌های بنیادین تحقیق این‌هاست: سعدالله ونوس در نمایشنامه *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 ونّوس از ساختار داستان «النائم و الیقظان» بهره گرفته است، ولی بر آن «گشتار[1]»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 «وَرِثَ» است که به مالِ برجای‌مانده از پدر برای فرزندان اطلاق می‌شود (ابن منظور. «ورث»)؛ در *قرآن* نیز به همین معنا به کار رفته است: «وَ تَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمّاً» (*القرآن الکریم*، الفجر: ۱۹)، اما در عصر حاضر این واژه به یک اصطلاح بدل شده است که پژوهشگران در تعریف و تبیین عناصر تشکیل‌دهنده آن اختلاف‌نظر 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: ١٦)، و یا «تمام چیزهایی که از گذشته در تمدن کنونی برجای مانده» (حنفی، ۱۹۸۱: ۱۱) و یا «هرچه از گذشته دور و نزدیک به‌دست ما رسیده است» (الجابری، ۱۹۹۱: ٤٥) سنت است. در تعیین عناصر تشکیل‌دهنده آن برخی از منتقدان اشاره می‌کنند که سنت «بخش فکری تمدن عربی اسلامی است که شاملِ عقیده، شریعت، زبان، ادبیات، هنر، کلام، فلسفه و تصوف است» (حنفی، ۱۹۸۱: ٢٤). 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، ۱۹۸٤: ٦٣). 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 بی‌تحرک 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 منتخبی است که با کمک نظریه تأثیر و تأثر حضور خود را در میان ملت‌ها مستحکم کرده است؛ ازاین‌رو، هر سنتی که نتواند وجود خود را مستحکم کند و قدرتی مداوم و مستمر نداشته باشد سنتی اصیل نیست (۲۰۰۰: ۱۰۸).

ادبیات مانند همهٔ 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[٤] 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، ازآن‌جمله 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.: ٦). 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: ۲۳۷-۲٤۰).

نمایشنامه‌نویسان عرب از ابتدا تاکنون در آثار ادبی خویش از سنت بهره برده‌اند، ازجمله در نمایشنامه *أبو الحسن المغفل* اثر مارون النقّاش[٥]، *هارون الرشید مع الأمیر غانم* و *قوت القلب* اثر أحمد أبوخلیل القبانی[٦]، *مسمار جحا* اثر علی أحمد الباکثیر[۷]، *أهل الکهف* و *شهرزاد* اثر توفیق الحکیم[۸] و دیگر نمایشنامه‌های عربی که تعداد آن‌ها بسیار است. با توجه به اینکه ونّوس از جمله بزرگان نمایشنامه عربی است و چنان که عمر الطالب، پیشوای نمایشنامه‌نویسان سوریه، می‌گوید: «تجربه سعدالله ونّوس در کاربرد سنت در نمایشنامه از جمله بهترین این تجربه‌ها به‌شمار می‌آید» (۱۹۸۷: ٤۷)، برآن 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 ونّوس ارائه می‌کنیم و پس از آن به موضوع اصلی مقاله می‌پردازیم.

زندگی و آثار ادبی سعدالله ونّوس

نمایشنامه‌نویس معاصر سوریه، سعدالله ونّوس (۱۹٤۱-۱۹۹۷)، که اندیشه و قلم خویش را در نمایشنامه‌نویسی به‌کار گرفت، اسلوبی برجسته و ممتاز در این فن دارد. وی در سال ۱۹٤۱ در روستای حصین‌البحر در نزدیکی استان طرطوس سوریه به‌دنیا 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 *السفیر* لبنان و *الثوره* سوریه شد؛ همچنین به سمت مدیریت انجمن عمومی نمایش و موسیقی سوریه منصوب گردید. در سال ۱۹٦٦ به پاریس سفر کرد و در آنجا با نمایشنامه اروپایی آشنا شد (عزام، ۲۰۰٤: ۳۰٦). با بازگشت از پاریس با برپایی فستیوال نمایش در دمشق موافقت کرد و پس از آن به‌عنوان مدیر نمایش تئاتر«تجربه‌گرایی[1]» در نمایشنامه خلیل قبانی تعیین شد (همان: ۳۰۸). ونّوس 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 ۱۹۹٦) پیامی جهانی نوشت. ونّوس در فستیوال‌های مختلفی موردتقدیر قرار گرفت، ازجمله در «فستیوال تئاتر تجربه‌گرای قاهره» و «فستیوال قرطاج»؛ وی همچنین در ۱۵ مه ۱۹۹۷ جایزه فرهنگی دوره نخست «فستیوال سلطان العویس» را دریافت کرد. ونّوس، پس از اینکه پنج سال با سرطان دست و پنجه نرم کرد، سرانجام در ماه مه ۱۹۹۷ درگذشت (فاید: ۲۰۰۸).

ونّوس درطول 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، ازآن‌جمله مسأله برابری و عدالت اجتماعی و مسأله ارتباط فرد با سلطه. درحقیقت ونّوس داستان‌های نمایشنامه خود را از واقعیت دنیای عرب الهام گرفته، از گذشته و حال، و از سنتی که آن را در چارچوب زمان خویش قرار داده است. نمایشنامه‌های وی مراحل متعددی را سپری کرده و جریانات مختلفی را پشت سر نهاده است؛ وی درابتدا از مکتب «وجودگرایی[9]» و نمایشنامه‌های یونسکو[10] متأثر بود: «مجله *الآداب* را به‌طورمنظم می‌خواندم و ازاین‌طریق با برخی از نظریات اگزیستانسیالیسم[2] آشنا شدم؛ همچنین نمایشنامه‌های ترجمه‌شده سارتر[11] و یونسکو را مطالعه کردم؛ چه‌بسا در نمایشنامه‌های نخستین خود تحت‌تأثیر یونسکو بودم» (خالد عبد اللطیف، ۱۹۸٤: ۳۳-۳٤). در مرحله دوم «شکست حزیران» (۱۹٦۷) 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*

ونّوس نمایشنامه *حفله سمر من أجل ٥ حزیران* را بنگارد؛ درحقیقت شکست حزیران از مهم‌ترین عوامل تغییر سبک نمایشنامه‌نویسی اوست.

از میانه دهه هفتاد میان من و زبان رابطه‌ای تنگاتنگ به‌وجود آمد که نمی‌توانستم در این‌دوره به‌خوبی آن را بیان نمایم. با حدس و گمان و بارقه‌هایی گذرا نسبت به این مسئله آگاهی پیدا کردم، اما وقتی در صبح پنجم حزیران ساختار سست آن فروریخت، این رابطهٔ مبهم در در متن ناپاکی و پلیدی آشکار گشت. الآن می‌توانم از این ارتباط سخن به‌میان آورم و نشان دهم که دست یافتن به این مطلوب آسان نبود و باید نشانه‌های فروپاشی واقعیت و مبارزه برای تغییر واقعیت، در لابه‌لای واژگان تصویر می‌شد. (ونّوس، ۱۹۹٦: ۲/ ۲۸۳).

در مرحله پایانیْ ونّوس تمام نیروی خود را صرف نمایشنامه‌نویسی کرد، انواع نمایشنامه را تجربه کرد و نمایشنامه‌های زیادی از خود برجای گذاشت، ازآن‌جمله *میدوزا تحدق فی الحیاه* (۱۹٦۲)، *فصد الدم* (۱۹٦۳)، *جثه علی الرصیف* (۱۹٦٤)، *المقهی الزجاجی* (۱۹٦٤)، *مأساه بائع الدبس الفقیر* (۱۹٦٤)، *الرسول المجهول فی مأتم انتیجونا* (۱۹٦٤)، *الجراد* (۱۹٦٥)، *الفیل یا ملک الزمان* (۱۹٦۹)، *حفله سمر من أجل ٥ حزیران* (۱۹٦۸)، *مغامره رأس المملوک جابر* (۱۹۷۱)، *سهره مع أبی خلیل القبانی* (۱۹۷۲)، *الملک هو الملک* (۱۹۷۸)، *رحله حنظله من الغفله إلی الیقظه* (۱۹۷۸)، *الاغتصاب* (۱۹۹۰)، *یوم من زماننا* (۱۹۹۳)، *منمنمات تاریخیه* (۱۹۹۳)، *أحلام شقیه* (۱۹۹٤)، *طقوس الإشارات و التحولات* (۱۹۹٤)، *ملحمه السراب* (۱۹۹٥)، *الذاکره و الموت* (۱۹۹٦)، *بلاد أضیق من الحب* (۱۹۹٦)، *الأیام المخموره* (۱۹۹۷)، *الحیاه أبداً* (پس از مرگ نویسنده، در سال ۲۰۰٥ چاپ شد).

نمایشنامه *الملک هو الملک* (۱۹۷۸) از مشهورترین نمایشنامه‌های ونّوس است، نویسنده در این نمایشنامه از ساختار داستان «النائم و الیقظان» در شب ۲۷۱ تا ۲۹۱ *هزارویک شب* (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ۱۳٤–۱۸۹) الهام گرفته است. داستان «النائم و الیقظان» داستانی مشهور است که نمایشنامه‌نویسان مشهور همچون مارون النقّاش در نمایشنامه *أبو الحسن الخلیع و الجاریه شموس* از آن الهام گرفته‌اند. نمایشنامه *الملک هو الملک* نیز از سنت استفاده کرده است. هدف از به‌کارگیری سنت در این نمایشنامه نقد واقعیت اجتماعی و سیاسی است. ناقدان به اهمیت این نمایشنامه اشاره کرده‌اند: «این نمایشنامه دلنشین‌ترین اثر الهام‌گرفته از مصادر سنتی عامیانه است و به‌نظر من بهترین و لطیف‌ترین نمایشنامه ونّوس است» (الراعی،

۱۹۹۸: ۱۷۸). اینک خلاصه‌ای از داستان «النائم و الیقظان» و نمایشنامه *الملک هو الملک* ارائه می‌شود و ابعاد کاربرد سنت در آن موردبحث 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 منطقیْ 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: ٤۲). 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 به‌پایان می‌رسد (همان: ٤۳).

۱-۱- پیرنگ داستان «النائم و الیقظان»

داستان از آنجا شروع می‌شود که هارون‌الرشید و جلادش، مسرور، در یکی از گردش‌های خود، در لباسی مبدل، از کنار خانه تاجر بیچاره‌ای به‌نام أبوالحسن الخلیع گذر کردند، ابوالحسن آن‌ها را به خانه دعوت کرد. دراثنای 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. هارون‌الرشید 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 امرونهیی 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 به‌سر می‌برده است. هارون‌الرشید برای سرگرمی خود این کار را چندین‌بار با ابوالحسن انجام داد و وقتی دید ابوالحسن آدم خوش‌مزاحی است او را ندیم خود ساخت.

۱-۲- پیرنگ نمایشنامه *الملک هو الملک*

الملک هو الملک نمایشنامه منثوری 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 شهبندر تجّار است که پادشاه و وزیر و درباریان از او حمایت می‌کنند؛ نماینده بعدیْ شیخ طه، امام مسجد جامع، است. در مقدمه هرکس از رؤیاهای خود سخن می‌گوید. این نمایشنامه درباره پادشاهی ملول به‌نام 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؛ به‌همین‌دلیل، تمامی مردم و حتی وزیر خود را تحقیر می‌کند. سرانجام شاه شکار خود را پیدا می‌کند: أبوعزّه که تاجری باسابقه است و مدتی است ورشکست شده است. شهبندر تجّار و شیخ طه برای مصادره اموال و اعدام أبوعزّه برضدِّ او توطئه کرده‌اند؛ بنابراین، وی در آرزوی این است که حاکم شود، ولو به‌مدت دو روز، تا بتواند مردم را دستگیر کند و از شهبندر و شیخ طه انتقام بگیرد و اموال آن‌ها را مصادره و آن‌دو را اعدام کند. همسرش او را به‌ستوه آورده و خادم وی، عرقوب، که علاقه زیادی به عزّه دارد نیز او را مسخره می‌کند. أبوعزّه در این توهم به‌سر می‌بَرَد 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 برتخت 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 به‌گونه‌ای 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 آنِ شاه جدید می‌شود. شاه قبلی تلاش بیهوده می‌کند تا به جایگاه اصلی خود که بازی را از همان‌جا آغاز کرده، بازگردد، دیری نمی‌پاید که أبوعزّه همان راه ظلم و ستمی را می‌پیماید که دیگر شاهان پیموده‌اند. وقتی همسرش به‌همراه دختر او، عزّه، نزد شاه جدید می‌آید و از ظلم و ستم تاجرانی که برای شوهرش دسیسه چیده‌اند و هم‌چنین از شوهرش، أبوعزّه 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 (= أبوعزّه، خودش) حکم رسوایی در ملأ عام صادر می‌کند و به دخترش، عزّه، 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» (ونّوس، ۱۹۸۰: ۳۰).

در اینجا مشخص می‌شود که ونّوس کلیّت 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: «موضوعْ اندیشه‌ای است که نویسنده قصد القای آن را به مردم زمان خویش دارد» (بلبل، ۲۰۰۳: ۸۷). موضوع از عناصر مهم نمایشنامه است. چارلز کلین[1]، نمایشنامه‌نویس آمریکایی، درباره اهمیت اندیشه اصلی می‌گوید: «اندیشه و یا موضوعْ اساس فرآیند نمایشی است و معانی 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، ١٩٦٦: ١٦٥). 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 *الملک هو الملک* تبدیل یک انسان به انسان

1- *Charles Klein*

دیگر یا تبدیل یک شاه به شاه دیگر به‌واسطه تغییر لباس است؛ با این کار بدلْ 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 حاکمانْ 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 به‌سر 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[1]» یا قهرمان داستان که بیشتر رخدادها و گفت‌وگوها پیرامون وی می‌گردد و شخصیت‌های فرعی که درمقابل و یا درکنار قهرمان می‌ایستند. قهرمان داستان در «النائم و الیقظان» أبوالحسن خلیع و در نمایشنامه *الملک هو الملک* أبوعزّه است. بعضی از شخصیت‌های فرعی دو اثر، همچون شخصیت خلیفه هارون‌الرشید 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 أم‌عزّه و عزّه 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 قابل‌توجه دیگر کثرت شخصیت‌های منفی در نمایشنامه ونّوس است؛ بیشتر این شخصیت‌ها ترسو، غارتگر، نومید و پریشان هستند، مثل شخصیت أبوعزّه، و یا شخصیت‌های فرصت‌طلب و ستمکاری که به دیگران امان نمی‌دهند، مثل شخصیت شهبندر.

۳-۱- خلیفه هارون‌الرشید و شاه فخرالدین المکین

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

1- *Protagonist*

«النائم و الیقظان» و شاه در *الملک هو الملک* لباس مبدل برتن می‌کردند و با نام‌های مستعار در محله‌ها می‌گشتند تا کسی آن‌ها را نشناسد (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ١٣٦؛ ونّوس، ۱۹۸۰: ۷)؛ هم‌چنین با اهداف مختلف با مردم هم‌سفره می‌شدند (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ١٣٥-١٣٦؛ ونّوس، ۱۹۸۰: ١٤). 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» (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٢٦١/٢) و این نوع گردش‌ها از جمله عادات خلیفه بود (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ١٣٦)؛ 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)[۱۲]. 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 ... هروقت فکر می‌کنم این سرزمین لیاقت من را ندارد به‌تنگ 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 (ونّوس، ۱۹۸۰: ٥-٦).

فخرالدین نسبت‌به هارون‌الرشید بسیار دچار خودشیفتگی بود؛ وی بارها جملاتی بر زبان می‌آورَد که بیانگر غرور و خودشیفتگی اوست: «این سرزمین چند شاه مثل من را به خود دیده است» (همان: ٥) 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 درآخر، با ازدست دادن تخت شاهی، دیوانه و خود مایه سرگرمی دیگران شد. وقتی فخرالدین عملکرد شاهِ بدل، أبوعزّه، را دید و دانست که دستش از امور کوتاه شده است، دائما این جمله را تکرار می‌کرد (٥ 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 ونّوس در پرداختِ شخصیت شاه از شخصیت هارون‌الرشید الهام گرفته، با این تفاوت که به شاه ویژگی‌های منفی بیشتری داده است.

۳-۲-أبوالحسن الخلیع در «النائم و الیقظان» و أبوعزّه 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 پیش‌قدم هستند. به‌نسبتِ دیگرشخصیت‌های جفت در داستان و نمایشنامه، این‌دو بیشتر به هم شباهت دارند؛ مثلاً، هردو در ابتدا ثروتمند هستند: ابوالحسن از پدر خود مال بسیاری به ارث برده و ثروتمند شده بود (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ١٦٤)؛ أبوعزّه نیز از جمله تاجران مشهور بود که پس از مدتی فقیر شد. از دیگرخصوصیات مشترکشان این بود که هردو قصد انتقام گرفتن داشتند، تاجایی‌که 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 ٤۰۰ ضربه تازیانه بزنم ...» (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ١٤٥-١٤٦)؛ أبوعزّه نیز در رؤیای انتقام از شهبندر و شیخ طه چنین می‌گوید:

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

از این دیالوگ می‌توان دریافت که تهکم‌آمیزی لحن أبوعزّه 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 أبوعزّه 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 أبوعزّه از همان ابتدا برای دستیابی به قدرت طمع زیادی دارد و بیشتر آرزوهای وی پیرامون دستیابی به تخت و مملکت می‌گردد. ابوالحسن بیشتر از أبوعزّه مهمان‌نواز است؛ او به‌قدری از هارون‌الرشید پذیرایی می‌کند که خلیفه از کرم وی به شگفت می‌آید:

ابوالحسن درکنار خلیفه نشست و غذا را کشید، و خلیفه آن را می‌خورد ... . سفره شـراب برپـا کـرد و شرابی دلنشین و زلال و کهنه که از آن بوی مشک بلند می‌شد آورد؛ جام اول را پرکرد ... و آن را سرکشید و جام دوم را پر کرد و به خلیفه داد، و آن‌قدر پذیرایی کرد که خلیفه از رفتار و کردارش به‌شـگفت آمـد ... (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ۱٤۳–۱٤٤).

۳-۳- أبوالحسن الخلیع در «النائم و الیقظان» و أبوعزّه در *الملک هو الملک*، پس از خلافت و حکومت

این‌دو شخصیت در مسائل روحی و روانی با هم شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند؛ از جمله شباهت‌های هردو این است که هیچکدام باور نمی‌کنند خلیفه یا شاه شده‌اند. به‌هنگام طلـوع صـبح و نزدیـک برآمـدن خورشید، ابوالحسن چشمانش را باز کرد و خود را در قصر درکنار کنیزکان و غلامان دید ... . تعجب کـرد و گفت: «به خدا قسم یا من در خوابم و یا اینجا بهشت و دارالسلام است» (همـان: ۱٤۹) و چشـمانش را بست و به خواب فرورفت؛ همچنین أبوعزّه گمان می‌کرد که هنوز در رؤیا به‌سر می‌برد و می‌گفـت: «چـه رؤیای شیرینی! ... از خیالات نیز دلنشین‌تر بود. مستانه بدنم به‌لرزه درآمده، آه! ای کاش پس از این خواب، بیداری نباشد ...» (ونّوس، ۱۹۸۰: ۲۱). اما اختلاف شخصیتی آن‌دو بیش از تشابه آن‌هاست و این اختلاف، در کثرت استفاده از صفات منفی برای شخصیت أبوعزّه نسبت‌به ابوالحسن است. أبوعزّه بـه‌سـرعت مـی-پذیرد که شاه است و همچون پادشاهی واقعی رفتار می‌کند؛ او می‌گوید: «به‌زودی به ایوان می‌رویـم و بـه امور رعایا می‌پردازیم» (همان: ۲۳)؛ «از فردا این پادشاه است که احکام صادره را اجرا می‌کند» (همان: ۳۵). ابوالحسن تنها به امور شخصی خود می‌پردازد و دستور می‌دهد تا از دشمنانش انتقام بگیرنـد؛ او بـه وزیـر دستور می‌دهد:

چهار شیخ و نیز امام مسجد را بگیـر و هریـک را چهارصـد ضـربه تازیانـه بـزن و آن‌هـا را برپشـت چهارپایی سوار کن و همه آن‌ها را در شهر بگردان و به محله‌ای دیگر تبعیدشان کن و به جـارچی دسـتور بده که بگوید این مجازات کسی است که زیادی حرف بزند و همسایگانش را بیازارد و آرامـش و قـرار و نوشیدنی و غذا را از آن‌ها سلب کند (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ۱٥٤).

اما أبوعزّه به‌گونه‌ای دیگر است؛ او غـرق در خیـالات خـویش، یقـین دارد کـه پادشـاه شـده اسـت. دشمنانش را ازیاد برده و به‌جای اینکه آن‌ها را مؤاخذه کند و از ایشان انتقام بگیرد حمایتشان می‌کند و آن‌ها

را از ارکان حکومت خود می‌شمرد. وزیر به او می‌گوید از آن‌ها انتقام بگیرد، اما أبوعزّه 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؟» (ونّوس، ۱۹۸۰: ۲٦). وقتی شیخ طه و شهبندر نزد شاه جدید/ أبوعزّه آمدند، به آن‌ها چنین گفت: «بهترین سلام و درود بر امام و شهبندر! ... ازاین‌پس در تنظیم برنامه‌های جدید نویسندگان و واعظان و جارچیان از امام کمک خواهیم گرفت» (همان: ۳٦). از جمله اختلاف‌های شخصیتی أبوعزّه و ابوالحسن این است که أبوعزّه بیشتر به ظلم و ستم گرایش دارد؛ أبوعزّه می‌گوید: «هیچ‌چیز مثل خون شاهان را پالوده نمی‌سازد؛ با خون غسل خواهم کرد و در خون حمام خواهم کرد و ازاین‌پس خون مایه خوش‌بویی من خواهد بود» (همان: ۳۵). أبوعزّه نسبت‌به 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 ازیاد می‌برد. خطاب به همسرش که برای دادخواهی به‌نزدش آمده است، و در دفاع از شیخ طه، چنین می‌گوید:

اگر آن‌کس که به‌نام 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 آن‌قدر در موقعیت جدیدش غرق می‌شود که شخصیت گذشته‌اش را نیز ازیاد می‌برد و برای خود، أبوعزّه قدیمی، حکم رسوایی در ملأعام صادر می‌کند (همان: ۳۳).

با توجه به مطالبی که ارائه شد آشکار می‌گردد که ونّوس شخصیت أبوعزّه 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 ازدست داده و در تلاش است تا آن را از شاه جدید بستاند: «چه‌بسا 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 الیقظان» نام خادمِ ابوالحسن ذکر نشده، اما خادم أبوعزّه در *الملک هو الملک* فقیری است از طبقه خادمان (همان: ۳)، به نام عرقوب. وی پلید و فریبکار است؛ چاپلوسی است که اربابش را مسخره می‌کند (همان: ۱۰). او از فقر خویش برای دستیابی به عزّه، دختر اربابش، سوءاستفاده می‌کند، اما عزّه او را دوست ندارد (همان: ۳). پس از اینکه أبوعزّه به شاهی می‌رسد، عرقوب وزیر او می‌شود و از اوامر و نواهی وی اطاعت می‌کند (همان: ۲۱).

۳-۶- أم‌أبوالحسن در «النائم و الیقظان» و أم‌عزّه در *الملک هو الملک*

این دو شخصیت تشابهات زیادی با هم دارند ازجمله اینکه هردو شخصیتی واقعگرا هستند؛ أم-ابوالحسن پسرش را از دوستان ناباب برحذر می‌دارد و برایش واقعیت زندگی را به‌تصویر می‌کشد: «ای ابوالحسن! مردم این دوره‌زمانه این‌چنین‌اند؛ اگر چیزی داشته باشی، با تو هستند و، اگر چیزی نداشته باشی، از تو دوری می‌کنند ...» (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ۱۳۵)؛ أم‌عزه نیز حقیقت و تلخی‌های جامعه و هم‌چنین بی‌عدالتی‌های موجود را به‌تصویر می‌کشد:

زبانم پر از سخن است ... . به‌زودی خواهم گفت ... . ای فرمانروای زمانه! به‌زودی 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 ... (ونّوس، ۱۹۸۰: ۱۵).

أم‌عزّه گرایش‌های واقعگرایانه دارد و چه‌بسا وسیله‌ای است برای بیان آرای ونّوس درمورد جامعه؛ گویا نویسنده از آن به‌عنوان ابزاری برای نقد واقعیت حاضر استفاده می‌کند.

۳-۷- عزّه

دختر أبوعزّه دخترکی خیالاتی است که در رؤیاهایش چابک‌سواری را می‌بیند که او را از ایـن اوضـاع نجات می‌دهد. او عبید را ناجی خود و تمامی مظلومین می‌داند. ویژگی‌هایی که درمورد عزّه گفتـه شـد از خلال این تک‌گویی مشخص می‌شود:

آن ناجی از راه دور خواهد آمد و همچون باد و طوفان وارد شهر خواهد شد ... . شهر را مـی‌شـکافد؛ هوای فاسد آن را معطر، و جو مسموم و مالامال از ستم و خواری را پالوده می‌سـازد ... و مـا همچـون دو زلف افشان به هم وصل خواهیم شد و به دوردست خواهیم رفت؛ نمی‌دانم کجا، ولـی دوردسـت ...، بـه سرزمینی که هوایش پاک و روزگارش پر از شادی و روشنایی است ... (همان: ۳).

با بررسی گفت‌وگوهای عزّه درمی‌یابیم که وی شخصیتی کاملاً رمانتیـک اسـت و در تخـیلات خـود آرمان‌شهری دارد و می‌خواهد از واقعیت بگریزد، اما پایانی تلخ برایش رقم می‌خـورد و کنیـز کـاخ وزیـر می‌شود.

۳-۸- زاهد و عبید

زاهد از عامه مردم است؛ در لباسِ حمّال رفت‌وآمد دارد و برای انقلابی مردمی فعالیت می‌کند؛ عبید نیز شخصیت خود را در لباس گدا پنهان کرده و برای ایجاد انقلاب تلاش می‌کند؛ او عاشق عزّه است:

علی‌رغم اینکه عبید و زاهد تنها در زمان و مکان داستان ظاهر می‌شوند، به‌دلیل آگاهی‌های سیاسی بـالا و شیوه ارائه راه‌حل از دنیایی دیگر هستند ... .آن‌ها محرمانه فعالیت می‌کنند و بدون هیچ تقدیم و تـأخیری منتظر لحظه مناسب انقلاب هستند. «عبید: باید بدون هیچ تقدیم و تأخیری با لحظـه مناسـب همـراه بـود» (شعلان، ۲۰۱۰: ۱۱).

۳-۹- شیخ طه و شهبندر تجّار

این‌دو دشمن أبوعزّه بودند، پیش از اینکه شاه شود، و، پـس از اینکـه وی شـاه شـد، نـدیم او شـدند. درحقیقت این دو نفر نماینده ارتباط عمیق دین و قدرت‌های اقتصادی چیره در بازار هستند؛ به‌دیگرسخن، هردو همزمان امور سیاست و اقتصاد را دردست دارند (همان: ۱۲). علی‌رغم اینکه هردو نقـش مهمـی در

نمایشنامه دارند، کمتر در بطن حوادث حضور دارند: «هردو در گوشه‌ای دور نشسته و با تعدادی عروسک که با نخ آویزان شده سرگرم هستند» (ونّوس، 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. ونّوس 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 ازاین‌طریق 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» (بلبل، ۲۰۰۳: ۱۱۲-۱۱۳). لازم‌به‌ذکر است که زبان شخصیت‌ها بسته‌به 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. به‌هنگامی‌که دو دوست شاهِ 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 ببینم ...» (ونّوس، ۱۹۸۰: ۲۵). از ویژگی‌های مشترک زبانی «النائم و الیقظان» و *الملک هو الملک* کاربرد شعر درخلال متن داستان است؛ شعر برای بیان موعظه و یا نصیحت به‌کار می-

رود. ابوالحسن در «النائم و الیقظان» می‌گوید:

إنْ قَـلّ مـالـی فـلا أحـدٌ یُـسـاعـفـنـی و إنْ زاد مـالی جمـیعُ النـاس خـلانی
کم مـن صـدیقٍ لأجـل المـال صـاحَبَنی و آخـرٌ عـنـد فَـقـدِ الـمـال عـادانی

(*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ۱۳۵)

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

أنـتَ مـولانـا الـکـریـم سُـدتَ بالمـلکِ العظیـم
فـائـقٍ یـا نسـلَ الـکـرام فـی نـعـیـمٍ لا یُـرام
بـالـغـاً کـلَّ الـمَـرام فـی صـفِ حُسـنِ الختـام

(ونّوس، ۱۹۸۰: ٤ و ۲۲)

از دیگراشتراکات زبانی وام‌گیری از عبارات و مضامین قرآنی است؛ خلیفه در «النائم و الیقظان» رؤیاهای ابوالحسن را این‌چنین توصیف می‌کند: «هذا أضغاثُ أحلام ...» (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ١٦٥)؛ همچنین در نمایشنامه این عبارت را می‌خوانیم: «و لکن تبینُ أنها أضغاثُ أحلام ...» (ونّوس، ۱۹۸۰: ٢٤)، که در هردو متن از این آیه استفاده شده است: «قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلاَمِ بِعَالِمِينَ» (*القرآن الکریم*. یوسف: ٤٤).

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

۵- گفت‌وگو

گفت‌وگو از اصلی‌ترین ابزارهایی است که «نویسنده از آن چون دلیل بر مقدمه منطقی نمایشنامه خود استفاده می‌کند، و به‌واسطه گفت‌وگو شخصیت‌ها را به‌تصویر می‌کشد و کشمکش را رقم می‌زند. گفت‌وگو همچون کشتی‌ای است که [نویسنده] به‌یاری آن از سرچشمه رود به مصب آن گذر می‌کند» (عنبر المحامی، ١٩٦٦: ١٨٢-١٨٣) و منتقدان از آن به «اسلوب برجسته بیان نمایشنامه» (بلبل، ۲۰۰۳: ۱۰۲) تعبیر می‌کنند. گفت‌وگو از جمله مهم‌ترین عناصر نمایشنامه است، زیرا به‌واسطه 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 ازخلال 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 به‌وجود می‌آورد و روحیه ظالمانه و یا شادمانی را پدید می‌آورد. عبارت گفت‌وگو همچون عبارت موسیقی است که درحالی رها 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: «درصورتی‌که نزهه‌الفؤاد مرده باشد و تو زنده باشی؛ همسرش گفت: «کنیزم سالم باشد، بلکه تو زنده باشی درحالی‌که ندیم تو، ابوالحسن خلیع، ازدنیا رفته است». خلیفه خندید و به خادمش گفت: «مسرور! زن‌ها کوته‌فکر هستند ...» (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ۱۷۵-۱۷۷). از جمله دیالوگ‌های زیبای نمایشنامه ونّوس، دیالوگی است میان أبوعزّه و همسرش که در رؤیا به‌سر می‌برد:

أبوعزّه: ای زن! وزیرم را رها کن.

أم‌عزّه: و تو! آیا مرا به جنون متهم می‌کنی، حال‌آنکه زندگی‌ام را خراب کردی و خانه‌ام را ویران، و قصد داری ما را دیوانه بخوانی؟

أبوعزّه: عرقوب! عصا را بده.

أمعزّه: بله عرقوب! عصا را بده. یا من را اعدام می‌کنی و یا اینکه تو را سرِعقل می‌آورم. این دفعه باید بیدار شوی ... (ونّوس، ۱۹۸۰: ١٤).

با بررسی بیشتر گفت‌وگوهای «النائم و الیقظان» می‌توان گفت این گفت‌وگوها ساده‌تر و آسان‌تر از گفت‌وگوهای *الملک هو الملک* است و همچنین عنصر کشمکش میان گفت‌وگوهای شخصیت‌ها نیز در «النائم و الیقظان» ساده‌تر و ضعیف‌تر است؛ این موضوع ظاهراً حاصل نو بودن داستان‌های *هزارویک شب* در زمان خود و تأثیرپذیری ونّوس از آن‌ها و پختگی وی در ارائه گفت‌وگوی شخصیت‌ها است.

درباره مونولوگ می‌توان گفت که در «النائم و الیقظان» بیشتر است تا در *الملک هو الملک*. به‌هنگامی‌که ابوالحسن می‌فهمد خلیفه شده، چنین می‌گوید: «من یک‌شبه امیرالمؤمنین شدم، حال‌آنکه دیشب ابوالحسن بودم....» (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ۱۵۱)؛ أبوعزّه نیز با خود حدیث‌نِفس می‌کند و درحالی‌که همچون کودن‌ها به‌دور خود می‌چرخد می‌گوید: «حاکم این سرزمین خواهم شد، ولو به‌مدت دو روز. مردم را دستگیر می‌کنم. انگشتر خلافت را با رنگ سفید طراحی می‌کنم، و بدون اعتراض کارم انجام می‌شود ...» (ونّوس، ۱۹۸۰: ۲).

۶- وحدت زمان و مکان[1]

رخدادهای نمایشنامه باید در چارچوب زمان و مکان مشخصی باشد و درحدِّممکن نباید از این چارچوب خارج شود (القط، ۱۹۷۸: ٤٤). وحدت زمان و مکان در «النائم و الیقظان» و *الملک هو الملک* مشاهده می‌شود. در داستان، وقایع در زمان رخ می‌دهد و در زمان نیز روایت می‌شود ژرار ژنت[2] می‌گوید می‌توان داستانی گفت، بدون ذکر مکانی که داستان در آن اتفاق می‌افتد، 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 الیقظان» زمان خلافت هارون‌الرشید، خلیفه عباسی، است و رخـدادهای داسـتان در ایـن زمان و برمبنای واقعیت‌های تاریخی اتفاق می‌افتد. زمان *الملک هو الملک* زمان حکومت پادشـاهی بـه‌نـام فخرالدین المکین است که می‌تواند وجود خارجی و واقعیت تاریخی داشته باشد و یا ساخته ذهن نویسنده باشد. مکان «النائم و الیقظان» بین کاخ خلیفه و خانه ابوالحسن تقسیم می‌شود و وحدت و نظـم مکـانی در آن رعایت می‌شود. مکان بنابر تغییرات و حرکات داستان تغییر می‌یابد؛ در *الملک هو الملـک* نیـز مکـان از کاخ شاه به خانه أبوعزّه و بالعکس در جابه‌جایی است و این جابه‌جایی از وحدتی منطقی برخوردار است. نتیجه اینکه ونّوس عنصر زمان و مکان را از داستان «النائم و الیقظان» الهام گرفتـه و در آن تغییراتـی ایجـاد کرده است.

۷- کشمکش

کشمکش برخورد بین شخصیت‌ها و یا گرایش‌های مختلف است که به رخداد نمایشنامه منجـر مـی‌شود. گاه این برخورد درونی است و در درون یکی از شخصیت‌ها پدید می‌آید و گاه خـارجی و درمیـان 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 می‌پـذیرد. (وهبـه، ۱۹۷٤: ۸۵ بـه‌نقـل از شکری، ۲۰۰۹: ۹۱). برخی منتقدان کشمکش را این‌چنین توصیف کـرده‌انـد: «نویسـنده قهرمـان خـود را دربالای درختی قرار دهد و درطول نمایشنامه به‌طرف او سنگ پرتاب کند و درپایان او را از درخت پـایین آوَرَد» (بلبل، ۲۰۰۳: ۵۳). کشمکش از رخداد نمایشنامه سرچشمه می‌گیرد و تا زمان گره‌گشایی ادامه مـی‌یابد. در «النائم و الیقظان» کشمکش از زمانی شکل می‌گیرد که خلیفه تصمیم می‌گیرد ابوالحسـن را خلیفـه بدل قرار دهد. پس از اینکه خلیفه به کارهای ابوالحسن می‌خندد، ابوالحسـن تصـمیم مـی‌گیـرد بـه‌یـاری همسرش، نزهه الفؤاد، برای انتقام حیله‌ای بیندیشد. برطبـق نقشـه آن‌دو یـک‌بـار نزهـه الفـؤاد مـی‌میـرد و ابوالحسن نزد خلیفه می‌رود و با گریه و زاری از او صد دینار برای خرج کفن‌ودفن همسرش مـی‌گیـرد و بار دیگر ابوالحسن می‌میرد و همسرش نزد بانو زبیده، همسر خلیفه، می‌رود و بـا گریـه و زاری از او صـد دینار برای کفن‌ودفن ابوالحسن می‌گیرد (*ألف لیله و لیله*، ۱۸۲۸: ٤/ ۱۷۱–۱۷۵). کشمکش آنجا شدت می‌یابد که این حیله عملی می‌شود؛ ابوالحسن از خلیفه پول می‌گیرد و به عمل وی مـی‌خنـدد (همـان: ۱۸٦–

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 أبوعزّه از خواب بیدار می‌شود و می‌بیند شاه شده است؛ ازاین‌رو، اصرار زیادی دارد که در همین حالت باقی بماند و در امور حکومتی دخل و تصرف کند. کشمکش زمانی شدت می‌یابد که أبوعزّه از اظهار آشنایی با همسر و دخترش سربازمی‌زند و از دشمنانش دفاع می‌کند، و «نقطه اوج[1]» زمانی است که شاه اصلی دیوانه می‌شود و نمی‌تواند هیچ کاری بکند تا به جایگاه اصلی خود بازگردد؛ زندگی او مثل گذشته أبوعزّه می‌شود. تفاوت کشمکش *الملک هو الملک* با «النائم و الیقظان» در این است که آغاز و شدت و اوج کشمش در نمایشنامه بسیار شدید و پیچیده است.

۸- گره‌افکنی

گره و یا رخدادِ 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 به‌شکل منطقی روبه‌جلو حرکت می‌کنند و در بحرانی شکل می‌یابد که به گره‌گشایی ختم می‌شود» (عنبر المحامی، ١٩٦٦: ١٦٨).

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 روایتِ 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[2]»ها و حوادث در آن به نهایتِ تداخل و پیچیدگی می‌رسند. این رشته‌های به هم تنیده همواره پیچیده‌تر می‌شوند و از این‌رو نیازمند گشودگی می‌گردند. این تکنیک هنری با عناصر داستانی-روایی همسو می‌شود تا درلابه‌لای آن عناصر تشویق و تحریک نمود یابد و درزمان مناسب به فرجامی نیک و یا تراژدی‌ای تلخ بینجامد (السلیمان، ۱۹۹۹: ۱۷۰). گره «النائم و الیقظان» در حیله ابوالحسن و نزهه الفؤاد پدید می‌آید. خلیفه سعی دارد حقیقت داستان را بفهمد؛ وی دراین‌مورد با همسر

1- *Climax*
2- *Action*

خود نیز مشاجره می‌کند، اما گره *الملک هو الملک* در اصرار زیاد أبوعزّه برای خلیفه شدن و تلاش زیاد شاه اصلی برای بازگشت به جایگاه نخست خویش به‌وجود می‌آید. گره در پایان «بحران[1]» 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* درمی‌یابیم که گره نمایشنامه نسبت‌به 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 نقطه گشایش 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 موردتوافق را به او می‌دهد، اما در *الملک هو الملک* گره‌گشایی زمانی است که کشمکش پایان می‌پذیرد و أبوعزّه 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، هرچند 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).

1- *Crisis*

نتیجه

با مقایسه داستان «النائم و الیقظان» و نمایشنامه *الملک هو الملک* درمی‌یابیم که ونّوس از ساختار داستان «النائم و الیقظان» الهام گرفته، ولی ازطریق گفت‌وگوها و رخدادها ابعادی 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 ونّوس 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 نسبت‌به مراحل ابتدایی پیدایش نمایشنامه عربی ر. ک. الدسوقی. عمر. (د. ت.). *المسرحیه نشأتها و تاریخها و أصولها*. دار الفکر العربی، القاهره، مصر؛ أبو هیف، عبدالله. (۲۰۰۲). *المسرح العربی المعاصر (قضایا و رؤی و تجارب)*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۲- مفرد آن «مقامه»، از ماده «قَوَمَ»، به‌معنی مجلس و جماعتی از مردم، که بعدها به گفته‌های منثور و منظومی که در این‌گونه مجالس ارائه می‌شده نیز گفته شده است. «مقامات» به قطعه‌های کوتاه ادبی منثور 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 (٤٤٦-٥١٦) به این فن پرداخته است.

۳- معادل «التراث» در لاتین Heritage است نه Tradition؛ اصطلاح دوم بیانگر تعریف سنت در این پژوهش نیست.

٤- ایزیس الهه طبیعت و یکی از محبوب‌ترین الهه‌های مصر باستان است. وی خواهر و همسر اوزیریس بود و از او صاحب فرزندی به‌نام هوروس شد. در افسانه اوزیریس، ایزیس به‌دنبال جسد همسر خود، که توسط برادر همسرش، سِث، 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 به‌سر برد و در آنجا با این هنر آشنا شد و بدان علاقه‌مند شد. هنگامی‌که به لبنان بازگشت، نمایشنامه *بخیل* اثر مولییر را به عربی ترجمه کرد (۱۸٤۸) 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 مولییر بر وی آشکار است.

٦- 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 ریتیمک و برای تغنی نگاشت؛ به‌همین‌دلیل، وی پیشوای نمایشنامه غنایی، که مناسب با ذوق عرب‌ها بود، شد. از جمله نمایشنامه‌های او می‌توان به *الأمیر محمود نجل شاه العجم*، *ناکر الجمیل*، *هارون الرشید مع أنس الجلیس*، *هارون الرشید مع الأمیر غانم* و *قوت القلوب* اشاره کرد.

۷- علی أحمد الباکثیر (۱۹۱۰-۱۹٦۹)، متفکر، روشنفکر، شاعر، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس برجسته عرب، در اندونزی به‌دنیا 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 به‌طورکلی دنیای عرب‌زبان گذاشت . او بر ادبیات داستانی نیز تأثیر فراوانی نهاد و در تمام زندگی‌اش در تعیین سیاست‌های فرهنگی کشورش مشارکت جدّی داشت. توفیق آثار زیادی از خود برجای گذاشته است، *نهر الجنون*، *الشیطان فی خطر*، *بین یوم و لیله*، *المخرج*، *بیت النمل*، *الزمار*، *براکسا أو مشکله الحکم*، *السیاسه و السلام*، *شمس النهار*، *صلاه الملائکه*، *الطعام لکل 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 نسبیت‌گرایی است. از دیدگاه اگزیستانسیالیستی، هر انسان وجودی یگانه است که خودش روشن‌کننده سرنوشت خویش است.

۱۰- اوژن یونسکو (۱۹۰۹-۱۹۹٤) نمایش‌نامه‌نویس و نویسنده فرانسوی با اصلیت رومانیایی بود. او در 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- ژان‌پل سارتر (۱۹۰۵-۱۹۸۰) فیلسوف، رمان‌نویس، روزنامه‌نگار و مبارز سیاسی فرانسوی است که با ادبیات متعهد و فلسفه اگزیستانسیالیستی خود شهرت زیادی درمیان 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 به‌اعتقاد 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 به‌دست 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 درتضاد است، چنان‌ه دیگر فِرَق 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 إحیاء التراث العربی.

البستانی، بطرس. (د. ت.). *أدباء العرب فی الأعصر العباسیه*. 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 لیله و لیله. مج ٤. (۱۸۲۸). قام بطبعه مکسیمیلیانوس بن هابخط. برسلاو: دار طباعه المدرسه العظمی الملکیه.

بلبل، فرحان. (۲۰۰۳). *النص المسرحی، الکلمه 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 المثقف العربی*.

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

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

الشاردنی، یوسف. (۱۹۸۹). *دراسات فی القصه القصیره*. دمشق: طلاس.

الشعلان، سناء. (۲۰۱۰). «سعدالله ونّوس و توظیف التراث (*الملک هو الملک*)». *الواشنطونی العربی*. [تاریخ مراجعه: ۲ اکتبر ۲۰۱۰].

<http://www.arabwashingtonian.org>

شکری، عبدالوهاب. (۲۰۰۹). *النص المسرحی، دراسه تحلیلیه الأصول* الإسکندریه: مؤسسه حورس الدولیه.

صقر، أحمد. (۱۹۹۸). *توظیف التراث الشعبی فی المسرح العربی*. الإسکندریه: مرکز الإسکندریه للکتاب.

الطالب، عمر. (۱۹۸۷). «مسرح سعد الله ونّوس». *مجله الأقلام*. ۳/٤.

عبد النور، جبور. (۱۹۸٤). *المعجم الأدبی*. بیروت: دار العلم للملایین.

عزّام، محمد. (۲۰۰٤). «الحداثه فی المثاقفه». *مجله آفاق المعرفه*. ٤۹۵. کانون الأول.

علی صقور، مهند. (۲۰۱۰). «قراءهجدیده فی مسرحیه *الملک هو الملک* للأدیب الراحل سعد الله ونوس». [تاریخ مراجعه: ۵ نوامبر ۲۰۱۰] >http://www.almooftah.com<

عنبر المحامی، محمد عبد الرحیم. (۱۹٦٦). *المسرحیه بین النظریه و التطبیق*. القاهره الدار القومیه للطباعه و النشر.

فاید، عماد. (۲۰۰۸). «سعد الله ونّوس عملاق المسرح العربی». *نورماندی*. [تاریخ مراجعه: ۲۲ آوریل[۲۰۰۸]. <http://www.ournormandy.com>

القط، عبدالقادر. (۱۹۷۸). *من فنون الأدب المسرحیه*. بیروت: دار النهضه العربیه.

مشکین‌فام، بتول. (۱۳۸۸). *البحث الأدبی مناهجه و مصادره*. تهران: سمت. ط ۵.

معلوف، لویس. (۲۰۰۳). *المنجد فی اللغه*. قم: دار العلم. ط ۳٦.

موصللی، حمدی. (۲۰۰۰). «التراث و إشکالیه التأصیل فی المسرح العربی». *جریده الأسبوع الأدبی*. ۷۱۲.

مهران، سامح. (د. ت.). *الحداثه و التراث فی المسرح العربی*. القاهره: واره الثقافه المرکز القومی للمسرح و الموسیقی الفنون الشعبیه.

وتار، محمد ریاض. (۲۰۰۲). *توظیف التراث فی الروایه العربیه المعاصره*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

ونّوس، سعد الله. (۱۹۸۰). *الملک هو الملک*. بیروت: در ابن رشد للطباعه و النشر. ط۳.

ـــــــــــــــــــــــ (۱۹۹٦). *بیاناتی للمسرح الجدید*. مج۲. دمشق: الأهالی للطباعه و النشر.

وهبه، مجدی. (۱۹۷٤). *معجم مصطلحات الأدب*. بیروت: مکتبه لبنان.

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

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