

# بررسی تأثیر هزارویک‌شب بر پیشگامان هنر نمایش نوین عربی

غلامعباس رضایی هفتادار\*

دانشیار دانشگاه تهران

زینب قاسمی اصل

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

## چکیده

با توجه به تأثیرگذاری شگرف هزارویک‌شب بر عرصه‌های مختلف ادبی و فرهنگی ملل جهان، این پژوهش با هدف بررسی نقش هزارویک‌شب در شکوفایی نمایش نوین عربی، نزد پیشگامان این هنر صورت گرفت. بدین‌منظور پس از بررسی ریشه‌ها و خاستگاه‌های نمایش و شکل‌های مختلف هنرهای دراماتیک در کشورهای عربی، به معرفی هزارویک‌شب و قابلیت‌های نمایشی آن پرداخته شد. همزمان با شکل‌گیری تئاتر نوین عربی و پایه‌ریزی آن توسط نمایشنامه‌نویسان بزرگ عرب، موج تازه‌ای از تأثیرگذاری هزارویک‌شب بر ادبیات عربی و این‌بار در عرصه‌ی هنر نمایش به‌وجود آمد که بررسی و معرفی مهم‌ترین نمایشنامه‌هایی که براساس این کتاب نوشته شده‌اند، بخش بعدی این پژوهش را تشکیل می‌دهد. دستاورد این تحقیق اثبات قابلیت‌های نمایشی هزارویک‌شب از طریق بررسی نمونه‌ها و همچنین معرفی موج تأثیرپذیری نویسندگان عرب در دوره‌ی شکوفایی نمایش از نیمه‌ی قرن نوزدهم به‌بعد، نزد آنان است و بدین‌صورت ثابت می‌کند که توجه پیشتازان عرصه‌ی نمایش عربی و پایه‌گذاران آن، بیش از ادبیات اروپا به میراث تاریخی ادبیات عربی به‌طور عام و هزارویک‌شب به‌طور خاص بوده است.

**واژگان کلیدی:** نمایش عربی، هزارویک‌شب، تأثیرپذیری و اقتباس.

---

\*.E-mail: ghrezaee@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۶/۱۱؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۸/۲۵.

## مقدمه

افراد زیادی بر این باورند که تئاتر عرب، به‌صورت کامل از اروپا وارد شده است و در آغاز پیدایش یعنی در نیمه‌ی قرن نوزدهم، محدود و منحصر به اقتباس‌هایی از شکسپیر (William Shakespeare)، کورنی (Pierre Corneille)، راسین (Jean Racine) و مولیر (Jean-Baptiste Moliere) بوده است، اما این عقیده نادرست است. پیشتازان تئاتر عرب که دل مشغولی اصلی شان، سرگرم ساختن مردم و بومی‌کردن این هنر بود از آغاز به آنان نمایش‌هایی مأنوس، عرضه داشتند که با ذوق و علایق شان سازگار و موافق بود و موضوع این نمایش‌ها را نه فقط از آثار خارجی بلکه از فرهنگ عامه و ادبیات عرب اقتباس می‌کردند و از این لحاظ هزارو یک شب بهترین منبع الهام برای آنان بود (ستاری، ۱۳۷۹، ۵۵).

درباره‌ی نمایش عربی، پیدایش و روند تکامل آن تاکنون چند پژوهش در ایران انجام شده است که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

۱- پیش درآمدی به شناخت هنرهای نمایشی در مصر، فرهاد ناظر زاده کرمانی

۲- جستارهایی در عالم نمایش معاصر عرب، احمد جولائی

۳- نمایش در ادبیات معاصر عرب (نمایش عربی)، رسول تقوی

آنچه در این کتاب‌ها بررسی شده، محدود به پیشینه‌ی نمایش و تقسیم‌بندی انواع نمایشنامه‌های عربی و نویسندگان آنهاست و تاکنون پژوهش مستقلی درباره‌ی تأثیر هزارویک‌شب بر نمایشنامه‌نویسی عربی انجام نشده، این پژوهش در صدد است این مهم را به انجام برساند. هزار و یک شب و دنیای رنگارنگ داستان‌های آن، از زمان ترجمه‌ی آن به زبان عربی همواره از عناصر فرهنگی تأثیرگذار جامعه‌ی عربی محسوب می‌شده است. چه در قرون وسطی که همدم شب نشینی‌ها و موضوع و دستمایه‌ی نمایش‌های سنتی مردمان پارسی‌گوی و همچنین عرب زبان بوده و چه در دوره کنونی که در فنون مختلفی مثل تئاتر، سینما، انیمیشن و ... جلوه کرده است.

از زمان ترجمه‌ی هزار و یک شب به زبان فرانسه در سال ۱۷۱۷م، توسط آنتوان گالان، این کتاب در عرصه‌های مختلف فرهنگی غرب و جهان تأثیر شگرفی گذاشته

و جلوه‌های این تأثیر بر موسیقی و هنر پاپ تا توریسم و آرایش و تبلیغات تجاری و کارتون‌های سینمایی و حتی سبک رئالیسم جادویی داستان نویسان آمریکای لاتین، چون بورجس (Jorge Luis Borges)، مارکز (Gabriel García Márquez) و دیگر نویسندگان پست مدرن، مشهود است (اقلیدی، ۱۳۸۶، ۹).

آنچه در این تحقیق مدنظر است پاسخ به این پرسش هاست (۱) آیا هزار و یک شب دارای قابلیت‌های نمایشی است یا نه؟ (۲) چه نویسندگانی در دوره‌ی پایه‌ریزی تئاتر عربی از آن تأثیر پذیرفته و چه نمایشنامه‌هایی بر مبنای آن نوشته‌اند؟

### پیشینه‌ی آشنایی تازیان با هنر نمایش

سرزمین‌های عربی که گستره‌ی جغرافیایی وسیعی از شمال آفریقا و جنوب آسیا را در بر می‌گیرد، در عرصه‌ی هنر تئاتر تا حد زیادی مدیون مصریان‌اند. تمدن مصر از دوره‌ی باستان تا کنون همواره مهد افسانه‌ها و هنرها و پس از عربی شدن مصر، مهد ادبیات عربی و محور شکوفایی آن بوده است و مطابق پژوهش‌های تاریخی آنان از پیشگامان بشریت در هنر نمایش بوده‌اند. جایگاه پر اهمیت و استراتژیک مصر در دوره‌ی باستان، قرون وسطی و همچنین دوره‌ی معاصر در پایه‌ریزی و شکوفایی هنر نمایش ما را ناگزیر می‌سازد که برای رسیدن به نتیجه‌ی مطلوب روند تاریخی این هنر را در مصر بررسی نماییم.

اساطیر و خدایان مصری از دوره‌ی پیش از میلاد، همواره خمیرمایه و عنصر اصلی داستان‌ها و ادبیات قدیم را تشکیل می‌داده‌اند و حتی برخی نویسندگان معتقدند که تئاتر و هنر نمایش، از مصر به یونان و دیگر مناطق جهان صادر شده است و تئاتر امروز ریشه در آن دارد.

تقریباً می‌توان گفت که تئاتر برای نخستین بار در میان مصریان باستان به وجود آمد، سپس یونانیان از آنان اقتباس نموده و آن را در سرودهای دینی خودشان که توسط گروهی از مردم به طور دسته‌جمعی خوانده می‌شد گنجانده‌اند. مصریان بعدها در جشنهایی که به هنگام کشاورزی برپا می‌شد از نمایش سود جستند (خفاجی، ۱۹۸۴، ۱۰۰).

پنج هزار سال قبل در مصر کهن، برای بازی‌های مذهبی و مراسم تاج‌گذاری شاهان، نمایشنامه‌هایی نوشته و اجرا می‌شده است که متن برخی از این نوشته‌ها در مقبره‌های مصری پیدا شده و به وسیله‌ی ادبیات دوره‌ی میخی، نمایش مذهبی «مرگ و رستاخیز» (بعل خدای بابل‌ها) به ما رسیده است. این بازیها، متأثر به معنای امروزی نبود ولی متأثر با عظمت امروز، زاییده‌ی همان بازی هاست (جنتی عطایی، ۱۳۳۷، ۵). خدایان مصری و افسانه‌های پیرامون آن‌ها بخش بزرگی از اعتقادات مذهبی مردم آن دوره را تشکیل داده و در آیین‌های مختلف اجتماعی، مذهبی و عقیدتی آنان رسوخ کرده بود. جمشید ملک پور در کتاب «گزیده‌ای از تاریخ نمایش جهان» نخستین متن نمایشی مکتوب بشریت را متعلق به مصریان می‌داند:

اولین متن نمایشی ثبت شده در جهان را متعلق به مصر باستان می‌دانند که به نام «متون اهرامی» معروف شده اند و قدمت آنها به سه هزار سال قبل از میلاد مسیح می‌رسد. این متون که بر دیواره‌های داخلی معابد نوشته شده است، راجع به رستاخیز مردگان است. متون فوق را از آن جهت نمایشی می‌خوانند که حاوی دستورات صحنه هستند و حتی گفتارهای اشخاص نیز جداگانه و به روش نمایشی نوشته شده است (ملک پور، ۱۳۶۴، ۶).

این نمایش‌واره‌ها یا اسطوره‌ها که گونه‌ی اولیه‌ی هنر نمایش نزد مصریان و بلکه بشریت به شمار می‌رود، در آن دوره از نظر ساختار و عناصر نمایشی تفاوت بسیار زیادی با نمایش به معنای کنونی داشته، اما علی‌رغم عدم استقلال به عنوان یک فن هنری خاص در دوران قدیم، خاستگاه این هنر به شمار می‌رود. در دوره جاهلی «سمرات» یا شب نشینی بارزترین مجالسی به شمار می‌رفت که در آن‌ها می‌توان به وجود نوعی هنر «نقالی» اذعان کرد. در این شب نشینی‌ها غالباً داستان‌های قدیمی که به صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه از اجداد و نیاکان به ارث رسیده بود و همچنین قصاید شاعران بزرگ آن دوره در این مجالس خوانده می‌شد. در دوره‌ی اسلامی عناصر نمایشی در محافل بزم و شادی در دربار خلفا و از سوی دیگر گونه‌ای از هنرهای نمایشی در میان مردم رایج بود که مجالس شوخ‌طبعان و نکته‌پردازان و همچنین داستان‌سرایان و مقلدان از آن جمله‌اند.

در اوایل قرن دوم هجری، شاهد نوع پیشرفته‌ای از مجالس شوخ طبعان و نکته پردازان هستیم، گرچه هدف نخستین این مجالس خندانیدن مردم بود، اما ورای این هدف، انتقاد و اعتراض به اوضاع سیاسی و اجتماعی و فرهنگی حاکم در دوره ی خلافت امین، مامون و معتصم را می توان به خوبی حس کرد (تقوی، ۱۳۸۲، ۲۸).

در آستانه‌ی قرن چهارم هجری، این مجالس و هنر داستان سرایی و تقلید، میان تازیان پیشرفت زیادی کرد و بازیگران قابل‌ی در این گونه مجالس هنر خود را در معرض نمایش قرار می‌دادند. از بازیگران و مقلدان معروف آن دوره شخصی به نام «ابوالورد» بوده که ثعالبی در باره ی او می‌نویسد: شخصی به نام «ابوالورد» که در شوخ طبعی و فن تقلید از نوادر زمان خود بود و نزد وزیر مهلبی خدمت می‌کرد، از اخلاق و رفتار و زبان مردم آن‌گونه تقلید می‌کرد که بیننده و شنونده را شگفت زده می‌ساخت (ثعالبی، ۱۹۷۹، ۳۷۷).

اما در قرن پنجم و ششم، فن نمایش تکامل بیشتری یافت و داستان سرایان در زمینه‌ی عناصر سازنده‌ی صحنه‌ی نمایش، آرایش بازیگران و گریم و همچنین استفاده از ترفندهای خاص برای واقعی جلوه دادن کار خویش دست به ابتکارات تازه ای زدند. آنها به جای سکوی چوبی از یک جایگاه با پوشش و تزیین رنگارنگ و متنوع استفاده می‌کردند. همچنین روغن و زیره را برای زرد کردن صورت به کار برده و برای گریاندن خود ماده ای را بو می‌کردند تا اشک از چشمشان جاری شود (ابن جوزی، ۱۹۷۱، ۲۷). در قرون بعد تا دوره شکوفایی هنر نمایش در قرن نوزدهم اشکال مختلفی از هنر نمایش در مناطق مختلف عربی رواج داشت که عموماً مورد اقبال طبقه عامه قرار می‌گرفت.

هرچند مسلمانان آفریقا و آسیا برای شناخت تئاتری که در اروپا هست، تا نیمه ی قرن نوزدهم انتظار کشیدند اما از دوران قرون وسطی می‌توانستند شاهد نمایشهایی گاهی شاد و گاه جدی باشند که مردم پسندترینشان عبارت بوده از عروسک بازی (Marionette)، لال بازی (Mimes) و نمایش های روستایی مثل «آتش افروز» (بن شنب، ۱۳۶۷، ۴۶).

## شکل‌های قدیمی نمایش نزد تازیان

### حکواتی‌ها (Hakavatis)

در قلمرو کشورهای خاور میانه، شعر خوان‌هایی وجود داشته‌اند که دربارهی افتخارات قومی و ملی دیار خود شعرهایی سروده و یا می‌خوانده‌اند، موضوع این اشعار در دوره‌ی پیش از اسلام، بیشتر افتخار به شجاعت‌های قهرمانان قبیله‌ی عشق و... بود و پس از گسترش اسلام مضامین دینی و حماسه‌های مذهبی را نیز شامل گردیده است (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۵، ۹). در این مجالس، سرودهای تازیان بدوی که سرشار از افتخاری ملی و قومی و یا نمایشگر شکارها و جنگ‌ها بودند توسط هنرمندان حرفه‌ای که راوی خوانده می‌شدند در برابر تماشاگران نقل می‌گردید.

### محبتین یا روحوضی (Mohabbazin)

محبتین به نمایش‌های کمدی که به طور غالب در منازل اغنیا و بزرگان جامعه‌ی مصر اجرا می‌شده است، اطلاق می‌شود. این نمایش‌های خنده‌دار در مراسم شادی مثل عروسی‌ها و اعیاد توسط گروه‌های نمایشی اجرا می‌شد و معمولاً در برگیرنده موضوعات سیاسی و اجتماعی بود. این گونه‌ی نمایش‌های شادی آور در بیشتر کشورهای عرب زبان رایج بوده است و «رقص‌های شگفت‌کارانه» (Grotesque Dances) همراه با روایتگری داستان‌های خنده‌آور و نمایش‌های کمدی را در برداشته است. این نمایش‌واره‌ها در بیشتر برزن‌های شهری و روستایی در جشنها و محفل‌های خصوصی اجرا می‌شده است (جولائی، ۱۳۷۷، ۴۶).

### هزار و یک شب

مجموعه‌ی افسانه‌های هزار و یک شب که از چهار خاستگاه ایرانی، عربی، هندی و یونانی بهره‌مند است همواره و در ادوار مختلف تاریخی مورد توجه مردم به طور عام و هنرمندان هر عصر به طور خاص قرار داشته است. بسیاری از مردم، مجالس و شب‌نشینی‌های خود را با حکایات دلنشین آن می‌آراستند و از اقیانوس هزار و یک شب

شهرزاد توشه می‌گرفتند. در منابع تاریخی مدارکی دال بر بهره‌گیری از جنبه‌های دراماتیک این کتاب میان عرب‌ها وجود دارد. ساختار خاص هزار و یک‌شب، دیالوگ‌های موجود میان شخصیت‌ها و فرم نمایشی روایت کتاب، باعث شد تا تازیان از جنبه‌ی هنرهای نمایشی نیز به آن توجه کرده و داستان‌های آن را به عنوان نمایشنامه اجرا کنند.

راویان یا داستان‌گویان نمایشگر، از داستان‌ها و افسانه‌های هزار و یک‌شب بهره‌های فراوانی می‌بردند. این داستان‌ها بنا به نظر پژوهشگران به شیوه‌ای تدوین شده‌اند که به اصطلاح «بر خوانی» شوند. یعنی در برابر تماشاگران به شیوه‌ی شگرده‌ها و سبک‌های نمایشگرانه روایت گردند (همان، ۱۸).

### مقامات (Maqamat)

مقامات در اصل مجموعه‌های ادبی‌اند که در قرن چهارم هجری توسط همدانی و حریری نوشته شده و اتفاقاً نویسندگان مقامات از تالیف آن‌ها اهداف نمایشی نداشته‌اند، اما دیالوگ‌های موجود در متن مقامات و شوخی و مطایبه‌های کوتاهی که در دل آنها جای دارد و قاعده و ساختارشان را تشکیل می‌دهد، مقامات را برای اجرای نمایش مناسب می‌ساخت. چنانچه در دوره‌ی معاصر نیز برخی نمایشنامه‌نویسان مقامات را منبع الهام خویش قرار داده و نمایش‌هایی برپایه‌ی آنها نوشته‌اند.

مقامه دربردارنده‌ی شماری از ساخت‌مایه‌های نمایشی مانند شخصیت، موقعیت، طرح داستانی، گفتا شنود و بن اندیشه است، راویان عرب مقامه‌ها را «برخوانی» می‌کرده‌اند و به این ترتیب مقامه‌خوانی نیز شکل دیگری از داستان‌گویی‌های نمایش‌واره بوده است (همان، ۱۹).

### تعزیه

این نوع نمایش از قدیم همراه با موسیقی خاص و دکورهای ویژه‌ی خویش در مساجد و تماشاخانه‌ها اجرا می‌شده است. البته به دلیل اینکه تعزیه مخصوص گروه‌های شیعه بوده است رواج کمتری در سرزمین‌های عربی داشته، اما در مناطقی

که شیعیان زندگی می‌کرده‌اند، مهم‌ترین نوع نمایش‌های مذهبی محسوب می‌شده است.

تعزیه به‌زعم بسیاری از محققان، بی‌آنکه برداشتی از گونه‌های مختلف نمایش غربی باشد، اصیل‌ترین و قدیمی‌ترین صورت نمایشی مسلمانان و به‌ویژه مذهب تشیع به‌شمار می‌آید. عمر دسوقی می‌گوید که شیعیان در مصر نمایش تکامل‌یافته‌ای را در گرمی داشت یاد امام حسین علیه‌السلام و یارانش برپا می‌داشتند (تقوی، ۱۳۸۲، ۴۲).

### خیال الظل (سایه بازی - Khayal al dill)

در این‌گونه‌ی نمایش، عروسک گردان، سایه‌ی عروسک‌های متحرک از جنس مقوا یا پوست را به وسیله‌ی رشته‌های نخ، با استفاده از نور چراغی از پشت بر پارچه‌ای نازک و سفید می‌انداخت و متن گفتگوی نمایش را نیز خود به تنهایی با تغییر صوت و آهنگ و گاه با همکاری دیگران به اجرا در می‌آورد. کتاب «طیف الخیال» نوشته‌ی محمد بن دانیال موصلی، قدیمی‌ترین متن مربوط به سایه بازی است که در قرن ششم هجری تالیف شده است و شامل سه نمایشنامه به نظم و نثر است. هنر سایه بازی با نفوذ ترک‌ها در مصر گسترش زیادی پیدا کرد، چرا که ترک‌ها در این فن مهارت زیادی داشتند و هنر خود را به سرزمین‌های دیگر منتقل نمودند.

### ارائوز (قراگوز - Ara-uz)

همزمان با نمایش «خیال الظل» هنر نمایشی دیگری میان مردم وجود داشت که «قراگوز» نامیده می‌شد. اصل ترکی این کلمه دلالت بر این دارد که این فن پیش از ورود به مصر در ترکیه رواج داشته است. این هنر در اواخر دوره مملوکیان در مصر رواج داشته و بوسیله‌ی عروسک‌های چوبی یا گچی متحرک اجرا می‌شده است. رشته‌های نخ که عروسک بوسیله‌ی آنها حرکت داده می‌شده با گفته‌های عروسک گردان قراگوز هماهنگ بوده و به مقتضای موقعیت‌های مختلف آن را به حرکت در می‌آورده است (نصار، ۱۹۹۹، ۳۵۳).



## آغاز هنر نمایش به شیوه‌ی نوین در کشورهای عربی

حمله‌ی ناپلئون بناپارت در سال ۱۷۹۸م به مصر نقطه‌ی عطفی در هنر نمایش عربی به شمار می‌رود. آشنایی مصریان با فنون غربی و شکل نوین هنر تئاتر از پیامدهای فرهنگی این حمله بود.

در دوره‌ی کوتاه اشغال مصر، نخستین تماشاخانه‌ی مصر به نام تئاتر «الجمهوریه والفنون» به دست ژنرال «منو» فرانسوی بنا گردید. اگر چه مصر در دوران اشغال و بعد از آن شاهد اجرای نمایش‌های اروپایی در قاهره بود، اما این شرایط در آن مقطع زمانی منجر به پیدایش هنر نمایشنامه‌نویسی عربی نشد و هنوز هم از تئاتر نوین عربی نشانه‌ای نمی‌بینیم.

بدین ترتیب از سال ۱۷۹۸ تا نیمه‌های قرن نوزدهم میلادی که مارون نقاش، بنیان‌گذار هنر نمایش عربی، نمایشنامه‌ی «البخیل» اثر مولیر را به روی صحنه برد، تئاتر عربی شاهد اجرای نمایشنامه‌ای عربی نبود، اما طی این مدت مراحل مختلفی را در جهت تکامل پشت سر نهاد. تا سال ۱۸۶۵ نمی‌توان شکل کاملی از نمایش در سرزمین‌های عربی زبان که در آن هنگام همگی به صورت مستعمره یا تحت الحمایه‌ی عثمانی، انگلیس و فرانسه بودند مشاهده کرد.

اولین نمایشنامه‌ها به شعر نوشته می‌شد، پیشگامان هنر نمایش عربی آثار خود را به تقلید از نمایشنامه‌نویسان قدیم یونان و روم باستان و نویسندگان مکتب کلاسیک فرانسه به شعر می‌نوشتند زیرا طبق اعتقادات حاکم بر جهان عرب، شعر پایه‌ی ادبیات شمرده می‌شد و دیگر انواع ادبی قابل مقایسه با شعر نبودند. این مساله انگیزه‌ی نمایشنامه‌نویسان را برای نوشتن آثار منظوم تقویت می‌کرد، اما حاکمیت قوه‌ی خیال بر شعر آن را از زندگی عربی و واقعیت‌های آن دور می‌ساخت و همین عامل سرانجام موجب تدوین نمایشنامه‌ها به شکل نثر گردید.

یکی دیگر از اتفاقاتی که باعث تکامل و گسترش هنر نمایش عربی معاصر به شمار می‌رود، اقدام عباس دوم، خدیو مصر، بود که در اوایل قرن بیستم فردی به نام «جورج ابیض» را برای یادگیری هنرهای نمایشی به فرانسه فرستاد. این اقدام کمک شایانی به رشد سریع و تکامل هنر تئاتر در سرزمین‌های عربی کرد و باعث پایه‌گذاری هنر نوین تئاتر گردید.

با تداوم پیشرفت هنر نمایش و واقعیت‌گرایی آن و هم‌مین‌طور ظهور درام نوین، نشر به تدریج بر شعر فائق آمد و اکنون کمتر ادیب بزرگی را می‌توان یافت که نمایشنامه‌های خود را به شعر بنویسد. در ادب عربی احمد شوقی، احمد زکی ابوشادی، احمد علی باکثیر و عزیز اباطله نمایشنامه‌هایی به شعر تالیف کرده‌اند (خفاجی، ۱۹۸۴، ۱۰۴).

### هزارویک‌شب، جنبه‌های نمایشی داستان‌های آن و تأثیرگذاری بر تئاتر عربی

هزارویک‌شب با تکیه بر بانوی قصه‌گوی محبوب خویش که نزد اکثر ملت‌های جهان شناخته شده است. در دوره‌های زمانی گوناگون، تأثیرات زیادی بر فنون ادبی مختلف گذاشته است. هزارویک‌شب و دنیای رنگارنگ آن، داستان شهرزاد، بانوی بزرگ زاده‌ای است که با فداکاری برای نجات جان بی‌گناهان و رهایی مردمان از خونریزی‌های شهریار، داوطلبانه خواستار ورود به این عرصه‌ی نابرابر می‌شود، اما او برای این مبارزه سلاحی کارسازتر از تیغ برنده‌ی شمشیر شهریار در اختیار دارد و آن جادوی داستان‌های خیالی و افسانه‌های شگفت‌انگیز است. سرانجام تلاش شهرزاد و سحر کلامش موثر می‌افتد و شهریار به امید شنیدن ادامه‌ی داستان‌های شهرزاد هر روز مرگ او را به تاخیر می‌افکند و این‌گونه دنیای خیال‌انگیز هزار و یک‌شب شکل می‌گیرد. بنابراین هزار و یک‌شب که در گذر نسلها و فرهنگ‌های مختلف به دست ما رسیده، کتابی یکپارچه و حاصل تلاش یک ملت به تنهایی نیست، بلکه در طی قرون متمادی و باگذر از سرزمین‌های مختلف، شکل کنونی خویش را یافته است و مردمانِ اهل هر فرهنگی به اقتضای خویش، بخش‌هایی را بدان افزوده‌اند.

زمینه‌ی این اثر آنقدر وسیع بود که هرکس توانست داستانی در آن بگنجاند، در این چارچوب و قالب وسیع، داستان‌هایی گوناگون از ادوار مختلف و شاید از تمامی تمدن‌های قدیم راه یافته و جاگرفته است (Molan, 1988, 6).

عبدالواحد شریفی در مقاله‌ی خویش تحت عنوان «الف لیله و لیله، الاصول و التطور» مراحل تکمیل و شکل‌گیری هزار و یک‌شب تا دوره‌ی معاصر را به پنج مرحله تقسیم می‌کند: ۱- هزار افسان ایرانی ۲- ترجمه‌ی آن به زبان عربی در قرن

سوم هجری ۳- روایتی از آن به زبان فارسی که فقط چارچوب اصلی و چند داستان از کتاب اصلی باقی مانده بود. ۴- هزار و یک شب دوره ی فاطمیان ۵- ترجمه ی آن به زبان فرانسه توسط آنتوان گالان در سال ۱۷۱۷م (شریفی، ۱۳۷۹، ۲۰۰). سرانجام نخستین بار در سال ۱۸۱۴ میلادی نخستین بار هزار و یک شب به زیور طبع آراسته شد، که اولین چاپ های این کتاب گرانسنگ به ترتیب تاریخ انتشار به شرح زیر است:

۱- چاپ اول کلکته در سالهای ۱۸۱۸-۱۸۱۴م. ۲- چاپ برسلاو در سالهای ۱۸۴۳-۱۸۲۴م. ۳- چاپ دوم کلکته در سالهای ۱۸۴۲-۱۸۳۹م. ۴- چاپ بولاق مصر در سال ۱۲۵۱ هجری قمری صورت گرفت (Moussa, 1998:39).

برخی از ترجمه های هزار و یک شب که پس از ترجمه ی گالان در اروپا صورت گرفته، به ترتیب تاریخ انتشار به شرح زیر است:

۱- ترجمه ی جاناتان اسکات به زبان انگلیسی بر مبنای ترجمه ی گالان در سال ۱۸۱۱ م. ۲- ترجمه ی ماکسیمیلیان هابیش به زبان آلمانی بر مبنای دست‌نویسی تونسوی در سال ۱۸۲۵م. ۳- ترجمه ی ناقص گوستاو ویل به زبان آلمانی بر مبنای چاپ بولاق در سال‌های ۱۸۳۷ تا ۱۸۴۱م. ۴- ترجمه ی ناقص هنری تورنس به زبان انگلیسی بر مبنای چاپ دوم کلکته در سال ۱۸۳۸م. ۵- ترجمه ی ادوارد ویلیام لین به زبان انگلیسی بر مبنای چاپ بولاق در سالهای ۱۸۳۸ تا ۱۸۴۲م. ۶- ترجمه ی جان پاین به زبان انگلیسی بر مبنای چاپ دوم کلکته در سال ۱۸۸۲ تا ۱۸۸۴ م. ۷- ترجمه ی سر ریچارد فرانسیس برتون به زبان انگلیسی بر مبنای چاپ دوم کلکته در سال ۱۸۸۵ م. ۸- ترجمه ی ژوزف چالز ماردروس به زبان فرانسه بر مبنای چاپ بولاق در سال‌های ۱۸۹۹ تا ۱۹۰۴م. ۹- ترجمه ی اینو لیتمان به زبان آلمانی بر مبنای چاپ دوم کلکته در سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۸ م. ۱۰- ترجمه ی گروهی به سرپرستی فرانچسکو گابریلی به زبان ایتالیایی بر مبنای چاپ بولاق و مطابقه با چاپ دوم کلکته در سال ۱۹۴۸م. ۱۱- ترجمه ی م.ا. سالیر به زبان روسی در سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۳م. ۱۲- ترجمه ی حسین هدآوی به زبان انگلیسی در سال ۱۹۹۰م (Hile, 1979, 17).

ورود هزار و یک شب به اروپا با استقبال بی نظیر اهل ادب غربی رو برو شد، *الف لیلیه* و *لیله* که در سرزمین مادری خویش، صرفاً با عنوان یک کتاب قصه‌ی قدیمی مطرح بود و حتی در مواردی با مخالفت‌های شدید گروه‌های مذهبی رو برو می‌شد، شروع به فتح دنیای فرهنگ غرب نمود، واکثر ادیبان غربی از قرن هیجدهم تا کنون هرکدام به نوعی از هزار و یک شب تاثیر پذیرفته و از خرمن افسانه‌های آن، خوشه‌ای چیده‌اند که اینجا به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود:

۱- رابرت لوئیز استیونس نویسنده‌ی اسکاتلندی در نگارش شبهای عربی جدید، از سبک هزار و یک شب تقلید کرده است (موسوی، ۱۹۸۶، ۴۷). ۲- خورخه لویس بورخس نویسنده‌ی آرژانتینی در آثار خود، متأثر از هزار و یک شب است. ۳- ادگار آلن پو نویسنده‌ی آمریکایی در داستان کوتاه هزار و یک شب و دومین قصه‌ی شهرزاد. ۴- چارلز دیکنز نویسنده‌ی انگلیسی در سرود کریسمس و ایام دشوار. ۵- جمیز جویس نویسنده‌ی ایرلندی در *یولیس*. ۶- مارسل پروست نویسنده‌ی فرانسوی در کتاب در جستجوی زمان از دست رفته. ۷- ولتر نویسنده‌ی فرانسوی مدعی بود که چهارده بار هزار و یک شب را خوانده است. وی در برخی از داستان‌هایش از هزار و یک شب الهام گرفته است (Caracciolo, 1988, 76). ۸- لرد بایرون شاعر انگلیسی در بعضی اشعار خود به ویژه *دون ژوان*. ۹- جان بارث، رمان‌نویس آمریکایی. او می‌نویسد: مستعدترین، شیرین‌ترین زبان‌ترین، ماندگارترین و امیدبخش‌ترین تصویری که از یک قصه‌گو در ذهن من است، تصویر شهرزاد است (فلچر، ۱۳۷۸، ۱۹۹). ۱۰- گابریل گارسیا مارکز نویسنده‌ی سرشناس کلمبیایی که می‌توان او را سردمدار داستان‌های رئالیسم جادویی دانست. تأثیر هزار و یک شب را می‌توان در آثار او به وضوح یافت.

پس از معرفی هزار و یک شب به بررسی قابلیت‌های نمایشی هزار و یک‌شب می‌پردازیم، بدین منظور، ابتدا به تعریف درام و ظرفیت‌های نمایشی و وجوه آن در هزار و یک شب اشاره کرده و سپس تاثیر آن را بر پیش‌تازان درام عربی بررسی می‌کنیم.

واژه‌ی نمایش (Drama) در زبان یونانی به معنای «کنش» (Action) است. نمایش کنش تقلیدی است، کنشی برای تقلید و بازنمایی رفتار بشر. عنصری که نمایش

را می‌سازد، دقیقاً بیرون و فراسوی واژه‌ها قرار دارد و عبارت از کنش یا عملکردی است که اندیشه و مفهوم مورد نظر پدیدآورنده‌ی اثر را تحقق می‌بخشد (اسلین، ۱۳۸۲، ۱۵). پس از مشخص شدن معنای نمایش یا درام به بررسی معنای «ظرفیت یا ساختار نمایشی» می‌پردازیم:

منظور از ظرفیت نمایشی، توان یا امکان بالقوه تبدیل شدن اثری از نظر محتوا و شکل به نمایش است. اصولاً یک جریان به صورت واقعه‌ای طبیعی در جهان خارج و یا در ذهن به عنوان تجربه‌ای در زندگی انسان شکل می‌گیرد (خبری، ۱۳۸۷، ۸۶). پس برای مطالعه یک اثر از نظر ساختار نمایشی باید به ویژگی‌ها و شکل درام پرداخت به این صورت که آیا اجزای تشکیل‌دهنده‌ی یک اثر به گونه‌ای درکنار هم قرار گرفته‌اند که قابلیت اجرا داشته باشند یا خیر؟. در اینجا باید به نکته‌ای اساسی اشاره کنیم، و آن اینکه مهم‌ترین ویژگی یک اثر که آن را مهیای اجرا و جذب مخاطب می‌کند «کشمکش» است.

کشمکش در یک اثر دراماتیک، زمینه‌ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه‌ای را به هم پیوند می‌زند و علت وجودی آن لحظات و همچنین اهمیت آن‌ها را می‌نماید (مکی، ۱۳۸۳، ۱۸۸).

وجود کشمکش در یک داستان، نخستین گام برای تبدیل شدن آن به اثری نمایشی، قلمداد می‌شود، طبق نمودار زیر می‌توان با استفاده از کشمکش به عنصر درام دست یافت:

کشمکش ← حرکت ← عمل ← حادثه ← درام (ثمینی، ۱۳۷۹، ۲۴۵).

پس با توجه به تعریف درام و تعریف ساختار یک اثر دراماتیک، مهم‌ترین اصل برای ایجاد حرکت و عمل در یک اثر نمایشی «کشمکش» است، و اکنون باید به این سوال‌ها پاسخ دهیم که آیا داستان‌های هزار و یک‌شب از چنین ساختاری برخوردارند؟ و عنصر «کشمکش» برای ایجاد حرکت و در نهایت تبدیل به درام در هزار و یک‌شب موجود است؟ باید بگوییم که داستان اصلی هزار و یک‌شب یعنی ماجرای شهرزاد و شهریار اصولاً بر پایه‌ی درگیری و تضاد آن‌ها روایت شده است، شهریار به دنبال انتقام و خونریزی است و شهرزاد بانویی است که به دنبال بازگرداندن آرامش به مردم و جلوگیری از ریخته شدن خون مظلومان به دست شهریار است و همین کشمکش

آغازین، انگیزه قصه‌گویی شهرزاد است، قصه‌هایی که در آنها هم مقابله‌ی خیر و شر و تعارض دائمی میان خوبی و بدی، زشتی و زیبایی، فقر و غنا و ... وجود دارد. نغمه‌ی ثمینی در مقاله‌ی تحت عنوان «جنبه‌های دراماتیک هزار و یک شب» به این بحث به طور مفصل پرداخته است. طبق پژوهش ایشان به طور کلی شش نوع کشمکش در تعریف ساختار دراماتیک یک اثرنمایشی وجود دارد که هر شش نوع کشمکش هم در حکایت‌های مختلف هزار و یک شب وجود دارند:

۱- کشمکش آدمی بر ضد سرنوشت: مانند بخش‌هایی از داستان «عجیب و غریب» که عجیب خواب می‌بیند که برادرزاده‌اش او را به خاک سیاه خواهد نشاند، پس برضد تقدیر قیام می‌کند.

۲- کشمکش آدمی بر ضد جامعه: همچون بخش‌هایی از داستان «طلایه و زینب» که طلایه آشکارا با جامعه‌ی مردانه‌ی اطرافش می‌ستیزد و ذره ذره نابود می‌شود.

۳- کشمکش آدمی بر ضد آدمی: همچون حکایت «ساریه و ابو ایوب» که کنیزی به نام ساریه در قطب مخالف سرورش ابو ایوب قرار دارد و به او تن نمی‌دهد و همین به فاجعه می‌انجامد.

۴- کشمکش آدمی برضد طبیعت: همچون بخش‌هایی از حکایت «سندباد بحری» آنجا که سندباد با طبیعت اطرافش که در قالب پرندگان غول آسا، نهنگان عظیم و طوفان‌ها و بادهای دریایی، خودنمایی می‌کند، می‌ستیزد.

۵- کشمکش آدمی برضد خود: البته این نوع کشمکش در کمتر افسانه‌ای یافت می‌شود، با این همه حتی این نوع کشمکش را می‌توان در هزار و یک شب به صورت ردیابی ظریف یافت. برای نمونه در حکایت «دختر زیبا و عفريت»، دختری که اسیر عفريت است برای انتقام از خود، همه را به کام می‌رساند و درعوض انگشترهایشان را می‌گیرد. این عمل او به نوعی ضدیت و مبارزه و کشمکش با خود می‌ماند.

۶- کشمکش جامعه بر ضد جامعه: این نوع کشمکش کمتر در صحنه‌ی تئاتر پدید می‌آید و غالباً، کسی از یک سمت به عنوان نماینده انتخاب می‌شود و با جامعه‌ی متخاصم می‌ستیزد. در بخش‌هایی از حکایت «عجیب و غریب» غریب به عنوان نماینده سپاه مسلمان، با راهزنان که نشان کفر با خود دارند، می‌ستیزد (ثمینی، ۱۳۸۶، ۸۷). علاوه بر مساله‌ی وجود انواع کشمکش در داستان‌های هزار و یک شب،

یک ویژگی بسیار مهم دیگر در این کتاب وجود دارد و آن مساله‌ی وجود راوی است. شهزاد شاید معروفترین راوی دنیای ادبیات باشد که در گوشه و کنار عالم شناخته شده است و شخصیت و هنر قصه‌گویی اش همواره توسط بازیگران تئاتر مورد تقلید قرار می‌گیرد.

هزار و یک شب حاوی تئاتر در نطفه است. پرسش و پاسخ به صورت مکالمه در آن فراوان است. بعضی قصه‌ها ساختار نمایشنامه تئاتر دارند. (مثل داستان قوت القلوب و غانم و هارون الرشید)، از این رو نویسندگان سوری و لبنانی و مصری بارها به هزار و یک شب روی می‌آورند، خاصه که ویژگی مردم پسند کتاب، ضامن اقبال مردم به کار است. عامل دیگری که مشوق ایشان به اقتباس از این شاهکار جهانی بوده، توفیق بعضی اقتباس‌های اروپایی از آن قصه هاست، مثل نمایشنامه «اگر شاه بودم» از پل آدام (paul Adam) که از قصه‌ی «خفته بیدار» اقتباس شده است (بن شب، ۱۳۶۷، ۷۴).

میراث ادبیات داستانی عرب به مثابه‌ی گنج‌گرانبهایی بود که داستان‌سرایان و قصه‌گویان عرب در ادوار مختلف تاریخی از آنها بهره می‌بردند. در آغاز نهضت نمایشنامه‌نویسی به شیوه‌ی نوین در کشورهای عربی، نویسندگان شروع به اقتباس از ادبیات اروپا و نویسندگان شهیر غربی کردند. (مثل نمایشنامه‌ی «البخیل» اثر مولیر که توسط مارون نقاش اجرا شد). اما از آن جا که تئاتر، هنری اروپایی و وارداتی بود، نیاز به بومی شدن و هماهنگی با فرهنگ و جامعه‌ی عربی داشت. این مساله پیش‌تازان هنر نمایش عربی را بر آن داشت تا با بازسازی و تجدید میراث‌های کهن خویش در قالب نمایش، اقبال عمومی را با این هنر جدید همراه سازند. بدین ترتیب موجی فراگیر بین نمایشنامه‌نویسان عربی برای نوشتن نمایشنامه‌هایی بر پایه‌ی تاریخ عرب، حماسه‌های قدیمی مثل عنتره، کتاب‌های داستانی قدیمی مثل هزار و یک شب و داستان‌های قرآن کریم، آغاز گردید.

هیچ کتاب تخیلی به اندازه‌ی هزار و یک شب، موافق طبع و پسند و سلیقه‌ی مردم نیست و مجموعه‌ای غنی‌تر از هزار و یک شب نمی‌توان یافت که در آن افسانه‌ها و حکایات اخلاقی و طنز آمیز با حوادث شگرف و وقایع تاریخی و حقیقی با این هنرمندی در آمیخته باشد. هیچ کتاب عربی چون آن و بهتر از آن، جلال و

عظمت و درخشش بی‌مانند تمدن عربی و اسلامی را در بغدادِ خلفای عباسی در عصر هارون الرشید به شکوه‌مندترین وجه زنده نمی‌کند. این علل و دلایل عمده‌ای است که نخستین نمایشنامه‌نویسان عرب را واداشت تا موضوع آثار خویش را از هزار و یک شب اخذ و استخراج کنند و بعضی از مشهورترین قصه‌های آن کتاب را به صحنه بیاورند، از قبیل «*بوالحسن یا خفته‌ی بیدار*»، «*هارون الرشید و انیس الجلیس*» و «*خلیفه‌ی ماهیگیر*» که قهرمان اصلی آن هارون الرشید است (ستاری، ۱۳۷۹، ۵۱).

تاثیر هزار و یک شب و یا به بیان اروپایی‌ها، «شبهای عربی» بر ادیبان جهان با نخستین ترجمه‌ی آن به زبانهای اروپایی توسط آنتوان گالان (ANTOINE GALLAND) که در سال ۱۷۱۷م هزار و یک شب را به زبان فرانسه ترجمه کرد، شدت بیشتری گرفت. در حقیقت پیش از ترجمه‌ی آن به فرانسه و به نوعی کشف هزار و یک شب توسط اروپاییان، این کتاب نزد عرب‌ها از جایگاه قدیمی خویش به عنوان میراث کهن عربی فراتر نرفته بود. اما با درخشش آن در اروپا و کتاب‌های بسیار زیادی که بر مبنای آن نوشته شد یکبار دیگر توجه همگان بدان جلب شد، به طوری که ترجمه‌ی هزار و یک شب به زبان فرانسه، تولد دوباره‌ای برای این کتاب حتی میان عرب‌ها که خود از قرن‌های پیش با دنیای هزار و یک شب آشنا بودند به شمار می‌آید.

شهرزاد به برکت تاثیر ادبیات غربی بر آن با چهره‌رمانتیکش، به ادبیات معاصر عرب انتقال یافت و نویسندگان عرب تحت تاثیر آن واقع شدند و ما چهره‌ی او را در این آثار می‌بینیم: نمایشنامه‌ی «*شهرزاد*» اثر توفیق حکیم، داستان شهرزاد در داستانی تحت عنوان «*القصر المسحور*» از توفیق حکیم، داستان «*احلام شهرزاد*» از طه حسین، نمایشنامه‌ی «*شهریار*» از عزیز اباطه و نمایشنامه‌ی «*شهریار*» از علی احمد باکثیر (غنیمی هلال، ۱۳۷۳، ۲۰۹).

موفقیت هزار و یک شب در ادبیات اروپا، در عرصه‌ی رمان و داستان نویسی و استقبال مردم کشورهای غیر هم‌زبان، همچنین لزوم بومی‌سازی هنر نمایش، نویسندگان عرب را بر آن داشت تا با الهام از دنیای خیال‌انگیز آن، دست به آفرینش‌های هنری تازه‌ای بزنند و میراث کهنه‌ی ادبیات را در لباسی نو و این بار در قالب



نمایشنامه به مردم عرضه کنند. قرن هیجدهم میلادی که دوره ی حاکمیت مکتب رمانتیسیم بر ادبیات به شمار می‌رود یکی دیگر از عواملی بود که راه را برای درخشش و تاثیر گذاری این اثر گرانسنگ هموار کرد.

این افسانه ها ادبیات فولکوریک عرب ها را تشکیل می دهند، بعضی داستان‌های این مجموعه توسط بازیگرانی ورزیده و زبردست اجرا می شده است. شاهد این ادعا سفرنامه ی ویوان ده نون (Vivant Denon) است که در سال ۱۷۹۸ میلادی همراه سپاهیان ارتش ناپلئون به مصر عزیمت کرده است. وی در خاطرات خود از اجرای افسانه های هزار و یک شب در شهر «جیره» واقع در مصر علیا، یاد کرده است و بازیگران هنرمندی که با صوت و کلام خود شمشیر بازی ها، عشق بازی ها، اشتباهات و خیانت ها که موضوع افسانه های هزار و یک شب است را در برابر تماشاگران مشتاق و قدرشناس نمایش اجرا می کنند، می ستاید (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۵، ۱۰).

در تمام دوره ی حیات مکتب رمانتیک، به ویژه در اواخر قرن ۱۸م بسیاری از موضوعات عمده ای که در قلمرو این مکتب قرار داشت، از رهگذر ترجمه ها، در هزار و یک شب گنجانده شد. گریز از واقعیت های زندگی، پناه بردن به عالم خیال و نشئه ی جادو، به مسخره گرفتن شاهان، برتری عاطفه بر عقل برای یافتن حقایق و... همه از این مقوله بودند (همان، ۲۸۹).

پیشتانان و بزرگان نمایشنامه نویسی عربی مثل مارون نقاش، احمد ابو خلیل قبانی، توفیق الحکیم و .. هر کدام به نوبه ی خویش از اقیانوس پر رمز و راز هزار و یک شب سیراب شده اند، اولین نمایشنامه نویسی که به فکر اقتباس از هزار و یک شب افتاد، مارون نقاش بود که در دومین تجربه ی تئاتر خویش در سال ۱۸۹۴ پس از نمایش «البخیل»، نمایشی تحت عنوان «بوالحسن المغفل» به روی صحنه برد و توانست توجه مخاطبان را جلب نماید. پس از مارون نقاش، احمد ابو خلیل قبانی نمایشنامه نویس سوری نمایشی با الهام از هزار و یک شب، به نام «هارون الرشید مع الامیر غانم» به روی صحنه برد که علیرغم استقبال مردمی به شدت مورد انتقاد محافل مذهبی قرار گرفت. آنها معتقد بودند که قبانی در این نمایشنامه به شخصیت هارون الرشید خلیفه ی عباسی توهین کرده است. همین سخت گیری ها از جانب قشر مذهبی باعث شد قبانی، سوریه را به قصد مصر که از فضای سیاسی و فرهنگی

آزادانه‌تری برخوردار بود، ترک کند. او در مصر با آرامش به کار و فعالیت‌های خویش در عرصه‌ی درام ادامه داد و دو نمایشنامه‌ی دیگر با الهام از هزار و یک شب به نام‌های «هارون الرشید مع انیس الجلیس» و «لامیر محمود نجل شاه عجم» را به روی صحنه برد.

از میان درام نویسانی که پس از قبانی کوشیدند تا با بهره‌برداری از گنجینه‌ی هزار و یک شب، معاصرانشان را به ستایش گرم و شورانگیز ارزشهای سنتی عرب و اسلامی برانگیزند، محمود واصف مقام اول را دارد. نمایشنامه‌اش به نام «هارون الرشید و قوت القلوب و خلیفه صیاد» به سال ۱۹۰۰م در اپرای قاهره به نمایش درآمد و با چنان استقبال پرشوری مواجه شد که نویسنده تصمیم به انتشارش گرفت، کاری که در آن زمان استثنایی بود (ستاری، ۱۳۷۹، ۵۸).

یکی دیگر از نمایشنامه‌نویسان بزرگ عرب که هزار و یک شب را منبع الهام و اقتباس خویش قرار داد، نویسنده‌ی شهیر و توانای مصری، توفیق الحکیم، است. او در سال ۱۹۳۴م، نمایشنامه‌ی «شهرزاد» را که بر مبنای برداشتی متفاوت و فلسفی از داستان شهرزاد و شهریار بود به رشته‌ی تحریر درآورد. پس از تأثیر پذیری بزرگان و پیشتازان نمایش عربی از هزار و یک شب، نویسندگان زیادی از این اسلوب پیروی کردند که مهم‌ترین آنان عبارتند از: عزیز اباطه نمایشنامه‌ی «شهریار»، علی احمد باکثیر نمایشنامه‌ی «سر شهرزاد»، ألفرد فرج نمایشنامه‌ی «حلاق بغداد» و شیخ سلامه حجازی نمایشنامه‌ی «انیس الجلیس». در بخش بعدی سه نمایشنامه‌ی مهمی که بر اساس هزار و یک شب تألیف شده‌اند بررسی خواهند شد.

### بررسی نمونه‌ها

#### مارون نقاش: نمایشنامه‌ی «ابوالحسن المغفل»

مارون نقاش سنگ بنای تئاتر عربی به شیوه‌ی اروپایی ونوین را در مصر بنیان نهاد، او پس از اجرای «البخیل» در سال ۱۸۴۷م به فکر گسترش سبک اقتباسی خود و تلفیق آن با میراث گذشته افتاد. او می‌خواست با عربی کردن هنر نمایش و ترکیب آن با میراث کهن به گونه‌ای که با فرهنگ و اقبال عمومی تازیمان هماهنگ باشد، راه را

برای گسترش و شکوفایی این هنر هموار کند. نقاش برای پیشبرد این هدف بزرگ، موضوعی برگرفته از میراث گرانسنگ ادبیات یعنی هزار و یک شب انتخاب کرد تا با استفاده از مقبولیت این کتاب و عامه پسند بودن حکایات آن، نمایشی به شیوهی نوین تنظیم و افکار عمومی جامعه‌ی مصر را با خود و هنری که قصد اعتلای آن را داشت، همراه سازد.

ابوالحسن در حکایت هزار و یک شب داستان مردی است که از حوادث روزگار و دورویی‌های دوستانش به ستوه آمده و همیشه آرزو می‌کند کاش روزی خلیفه باشد تا حق را از چنگ ظالمان بیرون بیاورد و مظلومان را یاری کند. این آرزوی ابوالحسن به گوش هارون الرشید می‌رسد و او تصمیم می‌گیرد که آرزوی ابوالحسن را برآورده کند. به همین منظور دستور می‌دهد ابوالحسن را در قصر حاضر کرده و به او مخدر بدهند، ابوالحسن که نمی‌داند غذایش با مخدر مخلوط شده در دام خلیفه گرفتار می‌شود. پس از تأثیر مخدر، ابوالحسن از عالم واقعیت جدا شده و می‌پندارد که خلیفه است و وزرا در قصر در خدمت او هستند و بدین طریق به رویای شیرین خویش دست می‌یابد، اما پس از اینکه اثر مخدر از بین می‌رود، ابوالحسن که به حالت عادی برگشته مدام از آن خواب و خیال شیرین سخن می‌گوید و ادعا می‌کند خلیفه است و همین مساله در دسرهایی برای او ایجاد می‌کند.

در نمایشنامه‌ای که نقاش بر پایه‌ی این داستان تنظیم نموده است در پرده‌ی اول ابوالحسن خواب می‌بیند که بر تخت خلافت نشسته و خدمتکارش «عربوق» را به سمت وزارت خویش گمارده است. ماجراهایی که در ادامه‌ی پرده اول پیش می‌آید مربوط به تلاش‌های ابوالحسن برای استفاده از موقعیت جدید در جهت ازدواج با «دعد» خواهر دوستش عثمان است که سعید، دوست دیگرش نیز دل درگرو محبت او دارد. در پرده‌ی دوم، ابوالحسن که هنوز در خواب خود خلیفه است علیرغم علاقه‌ای که به دعد دارد با ازدواج سعید با او موافقت می‌کند. و در پرده‌ی سوم ابوالحسن از خواب شیرین بیدار می‌شود، اما هنوز هم خود را خلیفه می‌پندارد و می‌گوید: اگر خلیفه نبود اجازه‌ی ازدواج سعید و دعد را صادر نمی‌کرد؛ این ادعاها باعث مضحکه شدن او نزد دیگران می‌شود و نمایش در حالی پایان می‌یابد که ابوالحسن هنوز هم در رویای خلافت و واقعیت زندگی خویش سرگردان و متحیر است.

ابوالحسن در داستان هزار و یک شب انسانی شاکي و غُرزن است که خواهان پايبندی به صداقت و راستی است و حق و عدالت را گسترش می دهد. شخصیت ابوالحسن در نمایشنامه‌ی نقاش هم انسانی ساده است که به تحقق عدل می اندیشد و افکاری پیاپی میان خواب و بیداری بر او عارض می شوند. او در این راه های پر پیچ و خم خواب که صادق تر از بیداری است، وقت خود را به بیهودگی می گذراند ( یوسف نجم، ۱۹۶۷، ۳۶۸).

نقاش در این نمایشنامه تلاش می کند تا شخصیت پردازی جدیدی برای «ابوالحسن» انجام دهد و او را از قالب داستان اصلی هزار و یک شب خارج کند تا به شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه جدید عرب هماهنگ باشد. او برای هماهنگ کردن شخصیت با سلیقه ی مردم جامعه خویش، در کنار آن از عناصر طنز و همچنین موسیقی و غنا استفاده کرد. از دیگر اقدامات او ساده کردن دیالوگ ها و زبان نمایشنامه بود. او با تلفیق شعر و نثر در متن ها ی مورد استفاده ی بازیگران، در پی ایجاد ترکیبی نو و تازه برای اجرای این داستان برگرفته از هزار و یک شب بود و در این راه موفق شد.

#### احمد ابوخلیل قبانی: نمایشنامه‌ی «قوت القلوب مع الامیر غانم»

پس از مارون نقاش، دومین کسی که به اقتباس از هزار و یک شب پرداخت؛ احمد ابوخلیل قبانی بود. او نیز مانند نقاش تلاش کرد با به کارگیری و الهام از میراث گذشته و ترکیب آن با ساختار نمایشنامه های غربی، گامی در جهت هماهنگ کردن هنر تئاتر با شرایط محیطی عرب ها بردارد. داستان *قوت القلوب و غانم در هزار و یک شب*، ذیل حکایت «ایوب و فرزندانش» روایت شده است:

ایوب بازرگان می میرد و از او یک دختر و یک پسر باقی می ماند. پسر که غانم نام دارد برای تجارت راهی بغداد می شود. در بغداد برای تشییع جنازه ی بازرگانی به قبرستان می رود، و هنگام بازگشت، از ترس تاریکی هوا در مقبره‌ای پنهان می شود و می بیند که سه غلام با صندوقی سر می رسند و آن را دفن می کنند و بعد برای گذاردن وقت حکایات خود را باز می گویند، سرانجام غلامان، بی آنکه متوجه حضور غانم شده باشند، می روند. غانم، صندوق را از زیر خاک بیرون می آورد و می بیند که دختری زیبا

(قوت القلوب) در آن بیهوش افتاده است. غانم دختر را به خانه می برد و درمی یابد که او یکی از کنیزان محبوب خلیفه است که زبیده همسر هارون، به سبب حسادت، او را بنگ خورانده و زنده به گور کرده است. غانم و قوت القلوب به عشق هم دچار می شوند ولی از ترس خلیفه، وصال نمی یابند. تا آن که خلیفه، کنیز محبوبش را می یابد و غانم می گریزد. خلیفه، وفاداری و شرافت غانم را می فهمد و وقتی او مدتی بعد، بیمار و نزار از سفر باز می آید، اجازه می دهد که قوت القلوب با حضور در کنار غانم او را از مرگ نجات دهد و به وصال او برسد (طسوجی، ۱۳۸۳، ۲۴۲).

قبانی در نمایشی که بر پایه ی این داستان نوشته کاملاً به متن اصلی وفادار بوده و حوادث را همانطور که در هزار و یک شب اتفاق افتاده روایت می کند. در پرده ی اول نمایش، قبرستان نقطه شروع نمایش است و غانم قوت القلوب را از زنده به گور شدن توسط غلامان زبیده نجات می دهد. پرده ی دوم شامل به هوش آمدن قوت القلوب و آشنایی او و غانم است. در ادامه رشید با شنیدن ماجرای قوت القلوب و غانم از زبیده به گمان خیانت آن دو، دستور دستگیری آنها را صادر می کند.

پرده ی سوم نمایش در بردارنده ی ماجراهای غانم و قوت القلوب است که گرچه عاشق هم می شوند، اما قوت القلوب به رشید خیانت نمی کند و غانم نیز جانب عفت و ادب را نگه می دارد. در بخش پایانی پرده ی سوم، ماموران رشید به منزل غانم حمله می کنند و ضمن خراب کردن آن، قوت القلوب را دستگیر کرده و به قصر می برند، اما غانم می گریزد. در پرده ی چهارم، قوت القلوب در زندان است و رشید قصد مجازات او را دارد، اما با شنیدن حقیقت ماجرای غانم و عدم خیانت آنها، قوت القلوب را بخشیده و به او اجازه می دهد دنبال غانم بگردد. فصل پنجم و پایانی با دیدار غانم و قوت القلوب آغاز می شود، سپس خلیفه وارد می شود و ضمن اعطای هدیه به آنها به قوت القلوب و غانم اجازه ی ازدواج می دهد و نمایش با وصال آنها به پایان می رسد.

#### توفیق الحکیم: نمایشنامه ی «شهرزاد»

در سال ۱۹۳۴م توفیق الحکیم نمایشنامه ای رمزی و ذهنی به نام شهرزاد تالیف کرد که شامل هفت صحنه بود. او در این نمایشنامه به کشمکش موجود میان

انسان و مکان پرداخت که سرانجام با پیروزی مکان به پایان می‌رسد (هیگل، ۱۶۷۰، ۳۹۰).

این نمایشنامه که بر اساس سرگذشت دو شخصیت کلیدی هزار و یک شب، یعنی شهرزاد و شهریار نوشته شده است، زندگی آنها در قالب دیالوگ‌های فلسفی پیچیده به تصویر می‌کشد. ترفندهای نمایشی که در این داستان به کار گرفته شده جذابیت آن را برای مخاطب چند برابر می‌کند. شهریار و شهرزاد هر دو در این نمایش به دنبال خوشبختی و شناخت هستی هستند و در مسیر این کنکاش پیچیده در هستی با سختی‌هایی روبرو می‌شوند. البته در این نمایشنامه بیش از هر چیز به اضطرابات درونی شهریار پرداخته می‌شود، او پس از ازدواج با شهرزاد به انسانی مضطرب تبدیل می‌شود که تشنه‌ی شناخت هستی است. و همین مساله باعث می‌شود که از واقعیت و مکان فرار کند و وارد جنگی نابرابر با جهان آفرینش و مخلوقات شود، گویی ازدواج با شهرزاد سرآغاز تشنگی او برای فهمیدن اسرار هستی است.

در این نمایشنامه، شهریار خون آشام که به لطف شهرزاد به طالب حقیقت عقلی تبدیل گردیده است، برای کشف راز و معمای شهرزاد با او به گفتگو می‌نشیند اما با بی‌اعتنایی و تمسخر شهرزاد مواجه می‌شود. شهریار برای رهایی از قید و بند مکان، خود را آماده سفر به دور دست‌ها می‌کند و تلاش شهرزاد برای ممانعت وی از این کار به جایی نمی‌رسد. سرانجام شهریار بار سفر می‌بندد و در صحنه‌ی چهارم نمایش، او در دل بیابانی دور افتاده دیده می‌شود. در صحنه‌ی آخر وقتی شهریار به قصر باز می‌گردد با خیانت شهرزاد روبرو می‌شود اما بدون هیچ عکس‌العملی و با ناامیدی از ادامه‌ی زندگی، آنجا را ترک می‌کند (تقوی، ۱۳۸۲، ۱۵۹).

بدین گونه توفیق‌الحکیم با قدرت و مهارت تمام از عهده‌ی کاری سخت بر می‌آید، یعنی در نمایشنامه‌ای که فقط سه ساعت به درازا می‌کشد، تحول و تکامل روانی شهریار، و دستاورد یا کارکرد شهرزاد طی هزار و یک شب را به نمایش بگذارد (ستاری، ۱۳۷۹، ۱۷).

آنچه در این نمایش شایان توجه است این است که توفیق‌الحکیم با هنرمندی، سرنوشت شهریار و شهرزاد را به گونه‌ای دیگر رقم می‌زند به عبارتی او با اینکه

شخصیت‌های نمایش خویش را از هزار و یک شب وارد صحنه می‌کند اما با تغییراتی که در داستان ایجاد کرده، به جای تکرار حکایت قدیمی در پی ترسیم طرحی نو می‌باشد.

### نتیجه

باتوجه به بررسی به عمل آمده در متن درباره‌ی وجود عناصر دراماتیک در هزار و یک شب مطابق تعریف درام و ساختار یک متن نمایشی، این اثر بزرگ از قابلیت‌های نمایشی فراوانی برخوردار است. کشمکش‌ها، تضادها، دیالوگ‌های موجود میان شخصیت‌های حکایات این کتاب و برخورداری از فنون روایت به واسطه‌ی راوی سخنگوی خود، شهرزاد، داستان‌های این کتاب را برای اجرا به صورت نمایشنامه‌های نوین و فنی مناسب می‌سازد. در ادبیات معاصر عربی و همزمان با دوره‌ی شکوفایی هنر تئاتر نزد عرب‌ها، یعنی نیمه‌ی قرن نوزدهم موحی از اقتباس‌های مختلف از داستان‌های این کتاب توسط نویسندگان بزرگ عرب ایجاد شد که تا کنون در ابعاد گوناگون ادامه دارد. وجود همین آثار نشان می‌دهد، این سخن که هنر تئاتر عربی را کاملاً وارداتی دانسته و معتقدند در نیمه‌ی قرن نوزدهم که دوره‌ی شکل‌گیری و پایه‌گذاری تئاتر عربی است، نویسندگان عرب فقط به ترجمه و اقتباس از ادبیات اروپا اهتمام داشته‌اند، نادرست است، بلکه پیشتازان تئاتر عربی هرکدام به شکلی از هزار و یک شب تأثیر پذیرفته‌اند.

### پی‌نوشت‌ها

۱- نمایش حاجی فیروز، اصل این نمایش به ایران برمی‌گردد، در این نمایش فردی که دست‌ها و صورت خود را سیاه کرده است به خواندن اشعار خاص و نمایش می‌پردازد.

### کتابنامه

- ابن جوزی، ابوالفر، (۱۹۷۱م). «*لقصاص و المذکرین*»، النشر و التحقیق د.مارلین سوارتز، بیروت: دارالشروق، الطبعة الاولى.

- اسلین، مارتین، (۱۳۸۲ ه.ش). «*همایش چیست؟*». ترجمه شیرین تعاونی (خالقی)، تهران: انتشارات نمایش، چاپ چهارم.
- اقلیدی، ابراهیم، (۱۳۸۶ ه.ش). «*هزارویک شب از عشق و یارسایی*»، نشر مرکز، تهران: چاپ اول.
- بن‌سنب، رشید، (۱۳۶۷ ه.ش). «*همایش در شرق*»، مجموعه مقالات، مترجم جلال ستاری، تهران: انتشارات نمایش، چاپ اول.
- تقوی، رسول، (۱۳۸۲ ه.ش). «*همایش در ادبیات معاصر عرب (نمایش عربی)*»، دارالکتب العلمیه، تهران: دارالکتب العلمیه، چاپ اول.
- الثعالی النیسابوری، ابومنصور، (۱۹۷۹ م). «*یتیمه الدهر*»، بیروت: دارالکتب العلمیه، الطبعة الاولى.
- ثمینی، نعمه، (۱۳۷۶ ه.ش). «*جنبه‌های دراماتیک هزارویک شب*»، تهران: مجله هنر، شماره ۳۴، صص ۸۴-۹۳.
- \_\_\_\_\_، (۱۳۷۹ ه.ش). «*عشق و شعبده (پژوهشی در هزارویک شب)*»، تهران: نشرمرکز، چاپ اول.
- جنتی عطایی، ابوالقاسم، (۱۳۳۷ ه.ش). «*ناریخ تئاتر در جهان*»، تهران: اقبال، چاپ اول.
- جولائی، احمد، (۱۳۷۸ ه.ش). «*جستارهایی در عالم نمایش معاصر عرب*»، تهران: انتشارات سارا، چاپ اول.
- خبری، محمدعلی، (۱۳۸۷ ه.ش). «*طرفیت‌های نمایشی قصه حضرت یوسف علیه السلام در قرآن کریم*»، تهران: مجله تئاتر، شماره ۴۱، صص ۸۴-۹۱.
- الخفاجی، محمد عبدالمنعم، (۱۹۸۴ م). «*الأدب العربی الحدیث*»، قاهره: مکتبه کلیات الأزهریه، الطبعة الاولى.
- ستاری، جلال. «*پرده‌های بازی (درباره تعزیه و تئاتر)*»، تهران: چاپ اول.
- الشریفی، عبدالواحد، (۱۳۷۹ ه.ش). «*الف لیله و لیله: الأصول و التطور*»، مجله المعرفة، بیروت: انتشارات کیهان، العدد ۴۴۱، صص ۱۹۰-۱۷۱، ۲۰۰۰ م.



- طسوجی تبریزی، عبداللطیف، (۱۳۸۳ ه.ش). «هزارویک شب»، تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول.
- غنیمی الهلال، محمد، (۱۳۷۳ ه.ش). «ادبیات تطبیقی، تاریخ و تحول اثرپذیری و اثرگذاری فرهنگ و ادب اسلامی»، ترجمه مرتضی آیه الله زاده شیرازی، امیرکبیر، تهران: انتشارات کیهان، چاپ اول.
- فلچر، سوزان، (۱۳۷۸ ه.ش). «گمشده شهرزاد»، ترجمه حسین ابراهیمی، نشر پیدایش، تهران: انتشارات کیهان، چاپ اول.
- ملک پور، جمشید، (۱۳۶۴ ه.ش). «گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان»، تهران: انتشارات کیهان، چاپ اول.
- مکی، ابراهیم، (۱۳۸۳ ه.ش). «شناخت عوامل نمایش، نگاهی اجمالی بر فرآیند پیدایش نمایش و بررسی جامعه اصول و مبانی متون نمایشی»، تهران: انتشارات سروش، چاپ اول.
- الموسوی، محسن جاسم، (۱۹۸۶ م). «الوقوع فی دائره السحر، الف ليله و ليله فی نظریه الأدب الانجلیزی»، بغداد: دارالشؤون الثقافیه، الطبعة الاولى.
- نصار، لطفی احمد، (۱۹۹۹ م). «وسائل الترفیه فی عصر سلاطین الممالیک فی مصر»، قاهره: الهیئه المصریه العامه للكتاب، الطبعة الاولى.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۶۵ ه.ش). «پیش‌درآمدی به شناخت هنرهای نمایشی در مصر»، تهران: جهاد دانشگاهی، چاپ اول.
- یوسف نجم، محمد، (۱۹۶۷ م). «المسرحیه فی الأدب العربی الحدیث»، بیروت: دارالثقافه، الطبعة الثانيه.

Caracciolo, Peter (1988): "*The Arabian Nights in English Literature*", London: McMillan press.p.76.

Hile, Richard (1979): "*Remarks on The Arabian Nights*", London: cadell & Davies,p.17.

Molan, petter, (1988): "*The Arabian Nights: The oral conection*", Edebiyat. volume II. P.6.

Moussa, Fatema (1998): "*A manuscript of the Arabian Nights*", Journal of Arabic Literature, Vol.II.Leiden. p.39.