پژوهشی در نمایشنامهٔ *عباسه خواهر امیر*، اثر رضا کمال شهرزاد، براساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت*

یعقوب آژند**

سپیده سامی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۳/۱۰

چکیده

رضا کمال شهرزاد از جمله نویسندگانی است که اکثر آثارش برگرفته از داستان‌های هزار و یک شب است و نمایشنامهٔ عباسه خواهر امیر یکی از آن هاست. این اثر و همچنین خود داستان‌های هزار و یک شب منبعث از متون دیگری هستند که باب بحث روابط بینامتنی و مفهوم بینامتنیت را باز می‌کنند. در این مقاله سعی شده است با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و با روش توصیفی- تحلیلی، نوع برگرفتگی نمایشنامهٔ عباسه خواهر امیر از حکایت نعم و نعمت موجود در کتاب هزار و یک شب با استفاده از نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت مورد تحلیل قرار گیرد و این فرضیه ثابت یا رد شود که نمایشنامه دارای برخی ویژگی‌های درام اکسپرسیونیستی است. از این رو ابتدا نظریهٔ ژنت و عناصر روایت از منظر او توضیح داده شده و سپس تغییرات و دگرگونی‌های تراسبکی مورد تحلیل قرار گرفته است. در پایان، این نتیجه حاصل شده که نمایشنامه با وفاداری به برخی ویژگی‌های داستان‌های ایرانی به سبک اکسپرسیونیسم نیز نزدیک شده است.

کلیدواژه‌ها: بیش‌متنیت، ژرار ژنت، هزار و یک شب، عباسه خواهر امیر، رضا کمال شهرزاد

*. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ دوم، خانم سپیده سامی، با عنوان: «مطالعهٔ الگوی روایت در منتخبی از متون نمایشی ایران از ۱۳۲۰-۱۳۰۰» و استاد راهنمای اول این رساله دکتر یعقوب آژند است.

**. استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) Email: yazhand@ut.ac.ir

***. دانشجوی مقطع دکترای رشتهٔ تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران.
Email: sepidesami@yahoo.com

مقدمه

روایت‌شناسی[1] نظریهٔ مطالعهٔ ساختارهای روایت است و «روایت جایی است که در آن توالی و زبان، در میان چیزهای دیگر، با هم تلاقی می‌کنند تا یک رمز گفتمانی را تشکیل دهند» (scholes, 1980: 204). روایت‌شناسی برای بررسی و توصیف ساختاری روایت، آن را به مؤلفه‌های سازندهٔ آن تقسیم کرده و تلاش می‌کند کارکردها و روابط میان آن مؤلفه‌ها را مشخص کند. می‌توان از روایت در درام نیز سخن گفت. ژرار ژنت[2] (۱۹۳۰-۲۰۱۸-) از جمله نظریه‌پردازانی است که درام را به حوزهٔ مباحث روایت‌شناسانه وارد نمی‌کند؛ با این وجود، امکان تحلیل درام حتی بر پایهٔ نظریات ژنت نیز ناممکن نیست. در این مقاله با استفاده از برخی نظریات او در حوزهٔ روابط بینامتنی و مفهوم بیش‌متنیت[3] سعی در تحلیل نمایشنامه‌ای اقتباسی[4] برگرفته از کتاب *هزار و یک شب*[5] شده است. رضا کمال شهرزاد[6] (۱۲۷۷ - ۱۳۱۶) با اقتباس از این کتاب نمایشنامه‌هایی نوشته است که نمایشنامهٔ عباسه خواهر امیر یکی از آن‌هاست. این نمایشنامه با اقتباس از دو متن نوشته شده که یکی داستانی و برگرفته از حکایت نعم و نعمت از کتاب هزار و یک شب و دیگری برگرفته از یک رویداد تاریخی یعنی ماجرای عشق میان عباسه، خواهر هارون الرشید و جعفر برمکی، است. ژنت از پنج نوع رابطه بین متون نام می‌برد که شامل: ۱. بینامتنیت[7] ۲. پیرامتنیت[8] ۳. فرامتنیت[9] ۴. سرمتنیت[10] و ۵. بیش‌متنیت هستند. از این میان، بیش‌متنیت دربارهٔ تأثیر و تأثر آثار هنری است. در فرایند اقتباس نوعی جریان بیش‌متنی اتفاق می‌افتد که متنی متن پیش از خود را به طورهم زمان تداوم و تغییر می‌دهد. ژنت دربارهٔ بیش‌متنیت، دو نوع برگرفتگی را میان آثار هنری ذکر می‌کند: ۱. متنی متن دیگر را تغییر می‌دهد؛ ۲. متنی از متن دیگر تقلید می‌کند. «بیش‌متنیت ژنتی به بررسی روابط دو متنی می‌پردازد که براساس برگرفتگی و اشتقاق استوار شده است. هرگاه متن«ب» از متن «الف» برگرفته شود، رابطهٔ آن دو بیش‌متنی خواهد بود» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۹). او بیش‌متنیت را چنین تعریف می‌کند: «هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن (B (Hypertext با یک متن پیشین A (Hypotext) باشد، چنان‌که این پیوند از نوع تفسیری نباشد.» [...] به بیان دیگر، حضور یک متن در شکل‌گیری متن دیگر را به گونه‌ای که بدون این حضور، خلق متن دوم غیرممکن باشد بیش‌متنیت می‌نامند»(نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵). آنچه در بیش‌متنیت رخ می‌دهد به این صورت دسته‌بندی می‌شود: «بیش‌متنیت یا یک عملیات دگرگون‌ساز (همچون پارودی[11]، تراوستیسمان[12] و ترانسپوزیسون[13]) است، یا یک عملیات تقلیدی (همچون پاستیش[14]، شارژ[15] و فورژی[16]). هر متن نوین یعنی بیش‌متن براساس یک متن یا چند متن گذشته یعنی پیش‌متن استوار شده است. بنابراین روابط میان بیش‌متن و پیش‌متن به دو دستهٔ کلی قابل تقسیم است: الف- همانگونگی (تقلید)؛ ب- تراگونگی (دگرگونی و تغییر)» (همان: ۹۵-۹۶). در تراگونگی، «بیش‌متنیت با تغییر و دگرگونی پیش‌متنیت ایجاد می‌شود. [...] ژنت با یک نگاه ساختاری ترامتنیت را با توجه به ملاک اندازه و مقایسهٔ حجم بیش‌متن و پیش‌متن به دو دستهٔ کلی تقلیلی و گسترشی یا به عبارت دیگر، قبضی و بسطی تقسیم می‌کند. البته ژنت به این تقسیم‌بندی اکتفا نمی‌کند، بلکه به انواع تقسیم‌بندی سبکی نیز می‌پردازد. بنابراین، از دیدگاه کمی، به دستهٔ تقلیلی، گسترشی و از دیدگاه تغییرات درونی به حذف، افزایش و جانشینی قابل تقسیم است. بخش مهم این تراگونگی در حوزهٔ محتوا صورت می‌گیرد. زیرا تغییرات اعمال شده در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن می‌تواند در نقطهٔ دید در روایت، تغییر ملیت، جنسیت، سن، زبان و بسیاری از انواع تغییرات صورت پذیرد» (همان: ۹۶-۹۷). نامورمطلق شرح می‌دهد که جایگشت نزد ژنت یکی از شش گونهٔ بیش‌متنی است و در عین حال مهم ترین و گسترده‌ترین آن‌هاست. جایگشت در زمرهٔ تراگونگی قرار دارد و شامل فرایند تراسبکی است. یعنی سبک‌های بیش‌متن و پیش‌متن یکی نیستند. یکی از مهم ترین تغییرات سبکی تغییر در عناصر روایت مانند وجه، زمان و صدا است (نامورمطلق،۱۳۹۹: ۳۱). توجه به وجه در این مقاله تنها از این رو که در عملیاتی تراوجهی، متنی دایجتیک به متنی میمسیس تبدیل می‌شود حائز اهمیت است. در بحث وجه است که ژنت

تراگونگی‌های وجهی را مطرح می‌کند و عناصر دایجتیک و میمتیک موجود در متون و تبدیل آن ها به یکدیگر را توضیح می‌دهد. از نظر ژنت تراگونگی‌های وجهی دو نوع است: بیناوجهی[17] و درون‌وجهی[18]. دو قسم بیناوجهی عبارت اند از: گذر از روایی به دراماتیک یا دراماتیک کردن و گذر برعکس از دراماتیک به روایی یا روایی کردن. دو قسم درون‌وجهی عبارت اند از: متغیرات وجه روایی و متغیرات وجه دراماتیک (همان: ۶۳). «نخستین و بدیهی‌ترین شکل ترافاصله‌پردازی این است که پیش‌متن محاکاتی باشد و بیش‌متن تبدیل به روایتی گردد و یا برعکس پیش‌متن روایتی باشد که در نتیجهٔ ترافاصله‌پردازی به گونهٔ محاکاتی تبدیل شده باشد. در این باره تمام متن دچار تغییرات اساسی می‌شود»(همان: ۶۳). در این مقاله با تبدیل پیش‌متن روایی به بیش‌متن دراماتیک یا محاکاتی روبه رو هستیم.

روش تحقیق

این مقاله با روشی توصیفی- تحلیلی و با استفاده از مقایسه و تحلیل دو متن روایی(پیش‌متن) و دراماتیک(بیش‌متن) براساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت و با توجه به تفاوت ساختاری میان متن روایی با متن دراماتیک صورت گرفته است.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ کتاب هزار و یک شب پژوهش‌های زیادی توسط نویسندگان داخلی و خارجی انجام شده است و از جملهٔ آن ها می‌توان به کتاب تحلیلی از هزار و یک شب اثر رابرت ایروین و کتاب مقدمه‌ای بر هزار و یک شب اثر میکل آندره یا پژوهش‌های اولریش مارزلف از جمله کتاب هزار و یک شب و ریشه‌های آن در ادبیات ترکی عثمانی و فارسی و همچنین پژوهش‌های جلال ستاری در ایران اشاره کرد. مقاله‌های زیادی در این رابطه نوشته شده است اما مقالهٔ حاضر ارتباط یکی از حکایت‌های هزار و یک شب را با متنی نمایشی از منظری روایت‌شناسانه مورد بررسی قرار می‌دهد که تاکنون از این منظر بررسی نشده است. دربارهٔ رضا کمال شهرزاد به عنوان یکی از نویسندگان عصر پهلوی اول در کتب مختلف تاریخی مانند ادبیات نمایشی در ایران اثر جمشید ملک‌پور و نمایشنامه‌نویسی در ایران (از آغاز تا ۱۳۲۰ش) اثر یعقوب آژند و زندگی و آثار رضا کمال شهرزاد اثر ابوالقاسم جنتی عطایی اشاره شده است اما پژوهش‌های تحلیلی و ساختاری دربارهٔ آثار او بسیار اندک است. این مقاله یکی از آثار شهرزاد را با رویکرد روایت‌شناسانه و مفهوم بیش‌متنیت ژارر ژنت مورد بررسی قرار داده که تاکنون در پژوهش‌های صورت گرفته موجود نبوده است و به نظر می‌رسد این مقاله اولین اثر تحلیلی براساس آرای ژرار ژنت دربارهٔ آثار اوست. از جمله آثاری که تاکنون دربارهٔ آثار شهرزاد به صورت مقاله یا پایان‌نامه منتشر شده‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- احمدیان، ناهید. (۱۳۹۸)، «بررسی نمایش‌نامه‌های اقتباسی رضا کمال (شهرزاد) از داستان‌های هزار و یک-شب براساس نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن»، فصلنامهٔ نقد ادبی، پیاپی ۴۷ ، ص ۹ -۳۳.

- سیفی، مصطفی، «چگونگی شکل‌گیری درام‌نویسی معاصر ایران در دوران پهلوی اول با توجه به آثار کمال‌الوزاره محمودی، رضا کمال شهرزاد و حسن مقدم»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره، ۱۳۹۵.

- جهازی، ناهید، «ادبیات نمایشی عصر پهلوی اول از ۱۲۹۹- ۱۳۲۰» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.

- پاکروان، شعله. (۱۳۷۰)، رضا کمال شهرزاد، مجلهٔ تئاتر، ش ۱۳ ، ص ۷۱ - ۹۴ .

چارچوب نظری

ژنت رابطهٔ بین سه سطح روایی نظریه‌اش یعنی روایت[19]، گفتمان[20] و داستان[21] را با مفاهیم زمان، وجه و لحن(صدا) دسته‌بندی می‌کند. ۱. زمان شامل این سه عنصر است: توالی یا نظم (نابه‌هنگامی شامل بازگشت زمانی و پیشواز زمانی، به هنگامی)، مدت یا تداوم (حذف، خلاصه، صحنه، درنگ و مکث) و بسامد (مفرد، تکرار و مکرر)؛ ۲. وجه: کانونی‌سازی (کانونی‌سازی صفر، کانونی‌سازی درونی و کانونی‌سازی بیرونی)؛ ۳. لحن:

شخص (اول شخص یا سوم شخص)، زمان روایت (متوالی، هم زمان، مقدم، اختلاط زمانی)، سطح روایت (برون‌داستانی، درون‌داستانی و زیرداستانی) (فلودرنیک،۱۳۹۹: ۲۱۵). در این مقاله تنها به تعریف موارد مربوط به این تحلیل پرداخته می‌شود.

۱. زمان: الف) توالی یا ترتیب: «ما باید بین یک توالی عادی، که در آن داستان و گفتمان ترتیب یکسانی دارند (A1 B2 C3 D4، که در آن ترتیب داستان با اعداد و ترتیب گفتمان با حروف مشخص می‌شود) و توالی‌های نابه هنگام (اصطلاح مورد استفاده‌ی ژنت) تمایز قائل شویم.» (chatman, 1974: 353) روایت می‌تواند به صورت گذشته‌نگر، پیش‌نگر یا هم زمان نقل شود. پس‌نگر یا گذشته‌نگر وقتی رخ می‌دهد که به زمان گذشته نسبت به زمان اصلی روایت رجوع شود. یک حرکت نابه‌هنگام به زمان گذشته است و حادثه‌ای که از نظر توالی زمانی زودتر اتفاق افتاده در متن دیرتر نقل می‌شود (نامورمطلق،۱۳۹۹: ۹۸-۱۰۰)؛ ب) دیرند: «مدت زمان[دیرند] رابطهٔ دیگری است بین زمان گفتمان و زمان داستان، یعنی بین زمانی که برای درک (خواندن، شنیدن، دیدن) روایت لازم است و زمانی که رویدادهای ترسیم شده در داستان رخ می‌دهند.» (chatman, 1974: 358) تداوم به چند شکل خود را در متن نشان می‌دهد؛ «مکث در توصیف» وقتی که زمان روایت زیاد (n) اما زمان داستان صفر باشد. یعنی نقل داستان به دلیل توصیف و تفسیرها به تعویق می‌افتد.«صحنه» وقتی است که زمان روایت با زمان داستان مساوی باشد؛ مانند تمام گفت‌وگوهای متنی. «چکیده» وقتی است که زمان روایت، کمتر از زمان داستان باشد و رویدادها خلاصه شوند. مانند وقتی گفته شود: او سه روز و سه شب در دریا پارو زد. «حذف» وقتی است که زمان روایت صفر و زمان داستان بیشتر باشد (n). در این حالت بخشی از داستان روایت نمی‌شود (لوته،۱۳۸۸: ۷۷-۷۹). پ) بسامد: پاسخ به این پرسش است که یک رخداد چندبار در داستان تکرار می‌شود و تعداد روایت یا ذکر آن در متن چقدر است. براین اساس چند نوع بسامد در متن قابل بررسی است: «روایت یکه»، یک‌بار رخ داده و یک‌بار بازگو می‌شود یا چندبار رخ داده و چندبار بازگو می‌شود. «روایت مکرر»، یک‌بار رخ داده ولی چندبار بازگو می‌شود و «روایت موجز» چندبار رخ داده و یک‌بار بازگو می‌شود (همان: ۸۰ و ۸۱).

۲. لحن (صدا): از میان عناصر مربوط به صدا یا لحن، این مقاله تنها به بحث سطح روایت و شخصیت‌ها می‌پردازد. لحن به این می‌پردازد که «چه کسی صحبت می‌کند؟» راوی(شخص) یا شخصیت؟ هرکدام از این دو، نظام روایی خاص خود را دارند یا نظام‌های تلفیقی وجود دارد اما موضوع این است که کدام یک وجه غالب را بازی می‌کند. شخصیت گاه می‌تواند دربرگیرندهٔ شخص و گاهی شخص دربرگیرندهٔ شخصیت باشد (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۲۱۵). نامورمطلق می‌گوید: هنگامی که روایت در درون داستان می‌گذرد، یعنی میان شخصیت‌های داستانی، در این صورت سطح داستان «درون‌داستانی یا داستانی» است. این سطح واجب و ضروری است و وجود سطحی دیگر بستگی به این سطح دارد. اگر راوی کار روایت خود را متوقف کند و آن را به یکی از شخصیت‌ها واگذار کند تا داستان دومی را در دل داستان اول حکایت کند سطح «فراداستانی» ایجاد می‌شود. فراداستانی یعنی لایه‌ای که در داستان فروتر و درونی‌تر است. و فقط یک سطح نیست بلکه امکان این را دارد که تا ده‌ها لایهٔ تو در تو ایجاد شود و هربار یکی از شخصیت‌ها کنش روایت را بر یکی دیگر از راوی- شخصیت‌های فراداستانی‌ها واگذار کند. سطح «برون‌داستانی» زمانی است که راوی سخن شخصیت‌ها را قطع می‌کند و رشتهٔ کلام را در دست می‌گیرد و به قضاوت و هشدار و پیش‌بینی و توصیف و نقد و تفسیر می‌پردازد. در این حالت، از داستان روایت خارج شده‌ایم (همان: ۱۷۷-۱۷۹). در شرح سطح فراداستانی می‌توان گفت: «داستان‌سرایی می‌تواند در سطوح مختلف رخ دهد. همان طور که بارت (۱۹۸۴ [۱۹۸۱]) بیان می‌کند، ممکن است «قصه‌های درون قصه‌ها در قصه‌ها» وجود داشته باشد. [...] یکی از این شرایط زمانی پیش می‌آید که یک شخصیت در داستان شروع به گفتن داستانی از خودش می‌کند و یک روایت در یک روایت، یک داستان در یک داستان ایجاد می‌کند. روایت اصلی اکنون به یک روایت «قاب» یا «محیط[۲۲]» تبدیل می‌شود و داستانی

که شخصیت راوی بیان می‌کند به «روایتی تعبیه‌شده[۲۳]» یا «هیپوروایتی hyponarrative» تبدیل می‌شود» (John, 2021: 24) طبق نظر ژنت میان حکایت‌های فراداستانی و حکایت اول در یک متن روابطی حاکم است که چند نوع کارکرد دارند: ۱) کارکرد توضیحی یا علت و معلولی به این معنا که علت بروز یک وضعیت و داستان را توضیح می‌دهند؛ ۲) کارکرد مضمونی که فراداستان داستانی مشابه یا متضاد با داستان اول است؛ ۳) یا اینکه رابطهٔ آشکاری بین دو داستان وجود ندارد و فراداستان کارکرد تفریحی یا ایجاد مانع می‌یابد. می‌توان از یک اثر چندسطحی به اثری تک‌سطحی یا برعکس حرکت کرد. همچنین شخصیت‌ها به عنوان روایت‌کنندگان در این بحث مهم هستند. در درام، شخصیت‌ها از شش طریق ماهیت خود را برای تماشاگر افشا می‌کنند: ۱- کلیهٔ وجوه جسمانی؛ ۲- کنش‌ها (یا فقدان کنش‌ها)؛ ۳- حرف‌ها (یا فقدان حرف‌ها)؛ ۴- آداب و عادت؛ ۵- تأثیر بر شخصیت‌های دیگر؛ ۶- نام خود (قادری،۱۳۸۶: ۱۴۳). شخصت‌پردازی در روایت به دو صورت اتفاق می‌افتد: ۱.«توصیف مستقیم»: یعنی شخصیت به شکلی مستقیم و خلاصه‌وار شخصیت‌پردازی می‌شود؛ مثلاً به واسطهٔ صفت یا اسم معنا (لوته،۱۳۸۸ :۱۰۷)؛ ۲. «ارائهٔ غیرمستقیم»: در این نوع دارای اهمیت بیشتری است و در آن به جای اشارهٔ مستقیم به ویژگی شخصیت، تلاش می‌شود آن ویژگی به شکل دراماتیک نشان داده شود. در این نوع شخصیت‌پردازی پرداخت به کنش، گفتار، نمود بیرونی یا رفتار و محیط، در معرفی شخصیت مهم است (همان:۱۰۸و۱۰۹).

خلاصهٔ داستان و نمایشنامه

داستان نعم و نعمت دربارهٔ دختری به نام نعم است که ربیع‌بن‌حاتم (فردی مرفه‌الحال) در کوفه آن را به عنوان کنیز می خرد و چون هم‌سن نعمت‌الله، پسر ربیع‌بن‌حاتم بود، از بچگی با هم بزرگ و دلباختهٔ هم می‌شوند. روزی حجاج که وصف حسن و زیبایی نعم را شنیده و خلیفه عبدالملک بن مروان نیز از او کنیزکی طلب کرده بود، تصمیم می‌گیرد حیلتی کند و نعم را از ربیع بگیرد. در این زمان نعمت همراه پدرش به سفری چندساله می‌رود که حجاج با کمک یک پیرزن نعم را می‌ربایند و نزد عبدالملک بن مروان به دمشق می‌فرستند. پس از این وقتی نعمت از ماجرا باخبر می‌شود از دوری نعم بیمار می شود و در جست وجوی او، همراه با طبیبی، به دمشق می‌روند. پس از آن یک دایه(عجوز) نعمت را به لباس و آرایش دختران درمی آورد و با خود به قصر می‌برد؛ تا اینکه خواهر خلیفه متوجه ماجرا می‌شود و با روایت داستانِ عشق آن ها برای خلیفه او را راضی می‌کند که از عشقش به نعم درگذرد و او را به هم نعمت بسپارد تا به کوفه برگردند.

در نمایشنامهٔ عباسه، خواهر خلیفه که تجربهٔ عشقی ناکام با جعفر را دارد و خلیفه از پیوند بین آن ها جلوگیری کرده است در مواجههٔ اتفاقی با پسری به نام حمید که لباس زنان پوشیده و به کاخ خلیفه آمده صحبت‌های او را شنیده و متوجه داستان دلبستگی او به ثریا که ربوده شده و اکنون همسر خلیفه هارون‌الرشید است می‌شود و چون آن هر دو را در حال بیماری ناشی از فراق می‌بیند تصمیم می‌گیرد به آن ها کمک کند. او در شبی که هارون الرشید به ملاقات او آمده و از غم بیماری ثریا ناراحت است داستان عشق آن دو را برای هارون تعریف می کند و بدین وسیله می‌تواند او را متقاعد کند که ثریا را به معشوقش حمید واگذارد و از عشق خود به ثریا درگذرد.

تحلیل و بررسی

۱. تغییرات بیناوجهی

۱. ۱. سطوح روایی: فراداستان و درون‌داستان

آنچه هم در داستان و هم نمایشنامه بیش از همهٔ عناصر روایی مورد نظر ژنت قابل توجه است مربوط به بحث لحن و سطح روایت است و سپس مفاهیم مربوط به زمان نیز در همین سطح روایت خود را نشان می‌دهد. سطح روایت در این تحلیل برجسته‌ترین عنصری است که ادامهٔ جهان دایجتیک داستان در جهان میمسیس نمایشنامه را نیز ممکن می‌کند. کتاب هزار و یک شب دارای فراداستان‌های زیادی است که مهم ترین آن روایت‌های خود شهرزاد است؛ او به عنوان راوی دوم در این کتاب حکایت‌هایی را برای شاه تعریف می‌کند. در

دل هرکدام از این حکایت‌ها، فراداستان‌های دیگری یافت می‌شود. «نمونهٔ کلاسیک روایت زیرداستانی در ادبیات جهان هزار و یک شب است[...] در هزار و یک-شب، سطح زیرداستانی از نظر کمیت بر سطوح دیگر می‌چربد، اما از آنجا که شهرزاد برای زنده ماندن نباید از روایت کردن باز ایستد، این نبود توازن با نیاز آشکار به داستان‌های بسیار جبران می‌شود»(لوته،۱۳۸۸ :۴۸). داستان نعم و نعمت نیز یکی از داستان‌هایی است که شهرزاد برای شهریار نقل می‌کند. در خود داستان نعم و نعمت، خواهر امیر برای کسب رضایت شاه دست به روایتگری می زند و برای موعظهٔ شاه داستانی دیگر را روایت می‌کند: «تا اینکه شب از نیمه بگذشت آنگاه خواهر خلیفه گفت ای خلیفه در پاره ای از کتب تواریخ حکایتی دیده‌ام. خلیفه گفت: چون است آن حکایت؟ گفت ای خلیفه در شهر کوفه جوانی بوده که نعمت بن ربیعش می‌گفتند و او کنیزکی داشته که هر دو یکدیگر را دوست می‌داشتند..»(هزار و یک شب،۱۳۱۶: ۲۳۵). روایت خواهر امیر در داستان طبق نظریات ژنت نوعی بسامد از نوع «روایت مکرر» محسوب می‌شود زیرا مضمون آن تکرار همان روایت اصلی یعنی خود داستان است. در این روایت فراداستانی می‌توان مفهوم دیرش را نیز دنبال کرد زیرا منجر به «مکث به توصیف» شده، روایت اصلی را به تأخیر انداخته و درنتیجه زمان متن طولانی‌تر از داستان شده است. نوع این فراداستان «مضمونی» است؛ او داستانی مشابه (یا دقیقاً همان داستان اصلی) را برای امیر بازگو می‌کند تا به این ترتیب خشم امیر را کنترل کند و رضایت او را به دست آورد. روایتگری در این سطوح روایی، چنانچه در حکایت‌های شهرزاد نیز رخ می‌دهد، در حد یک معجزه عمل می‌کند. «شما با کلام می‌توانید جانتان را نجات دهید، می‌توانید سیاست را به تعویق بیاندازید، حذر از مرگ را ممکن می‌کنید و این نشان می‌دهد که کلام تا چه پایه در هزار و یک‌شب از قدرت برخوردار است» (آندره، ۱۳۸۷: ۵۴). علت استفاده از روایت‌های زیاد فراداستانی، احتراز از خشونت و دعوت به فهم و درک عشق است. آندره معتقد است: هزار و یک شب داستان تقابل عشق و مرگ، در نهایت پیروزی عشق بر مرگ است و آن دوبینی و ثنویت ایرانی در آن منعکس است (همان: ۶۲). مضمون دعوت به فهم عشق از طریق روایتگری محقق شده است. «به طورکلی عشق به کلام خوش فصیح و سخنوری و بلاغت، دو خصیصهٔ ممتاز اعراب و همهٔ شرقیان است و بدون در نظر داشتن علاقه‌مندی آنان به سحر کلام، از شعر قدیم گرفته تا نطق‌ها و خطابه‌های سیاسی روز، درک روحیاتشان دشوار است»(ستاری،۱۳۶۸: ۱۸۴). این مضمون که قصه‌گویی می‌تواند بی‌دردسر همه چیز را عوض کند، تکرار مضمونی داستان خود شهرزاد و شهریار است. روایت‌های شهرزاد در طول هزار و یک شب شهریار را متحول می‌کند؛ به عبارتی روایتگری به شرط زمان طولانی نجات‌دهنده می‌شود.

این روایتگری در بیش‌متن (نمایشنامه) به صورت مونولوگ‌های شخصیت‌ها ادامه یافته است. تراگونگی سطح روایی در نمایشنامه به این صورت است که چند سطحی بودن داستان نعمت و نعم تبدیل به «تک سطحی و درون‌داستانی» شده است زیرا در نمایشنامه راوی اولی وجود ندارد که بتوان راوی دوم را در حال تعریف یک فراداستان در نظر گرفت. در دو قسمت از نمایشنامه، عباسه و حمید ماجرایی را به صورت مونولوگ روایت می‌کنند و می‌توان آن‌ها را راوی «درون‌داستانی» دانست. از منظر تراگونگی سبکی، این مونولوگ‌ها و تک‌گویی‌ها در نمایشنامه، آن را به ویژگی درام‌های اکسپرسیونیسیتی نزدیک می‌کند. «شخصیت‌های گزاره‌گرایان این امکان را یافته‌اند که اندیشه‌های خود را در «تک‌گویی‌ها» (حدیث نفس‌ها) و آنچه در ضمیرشان می‌گذرد، به زبان آورند»(ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۵: ۳۹۹). روایت حمید در داستان موجود نیست؛ شهرزاد این روایت را با حذف حوادث قبلی داستان برای اطلاع از آنچه گذشته، به نمایشنامه افزوده است اما روایت عباسه آنچنان که در داستان هست در نمایشنامه نیز همان گونه ادامه می‌یابد. مونولوگ حمید از نظر نظم زمانی مورد نظر ژنت به دلیل ارجاع به وقایع گذشته به نوعی «گذشته‌نگری» نیز محسوب می‌شود زیرا بخش زیادی از وقایع نقل شده در داستان، در نمایشنامه «حذف» شده و این قسمت‌های حذف شده در روایت کوتاهی توسط حمید نقل می‌شود. بنابراین از نظر بسامد زمانی

با «حذف» نیز روبه رو هستیم و به دلیل خلاصه‌گویی و شرح ماجرای سفر دور و دراز خود در چند خط، «چکیده» نیز به حساب می‌آید. او روایت خود را چنین آغاز می‌کند: «گوش کن، خانم... من در آغاز بهار زندگی به یک نفر دل بسته بودم... به یک دختر جوانی که عشق او مثل یک خورشید درخشان قلب مرا روشن کرده بود...»(شهرزاد، ۱۳۸۸: ۴۷). در قسمتی دیگر عباسه برای متقاعد کردن خلیفه به اینکه ثریا را به حمید بسپرد برای او داستانی روایت می‌کند که چنین شروع می‌شود: «مملکت وسیعی بود که از حیث صفا و آبادی بهشت روی زمین به شمار می‌رفت... مردمان آن مملکت که در سایهٔ سلطنت یک امیر عادل زندگی می‌کردند در آسایش و عیش و عشرت غوطه‌ور بودند و... »(همان: ۶۹). و سپس ماجرای عشق میان ثریا و حمید و شرح فراق آن ها را روایت و خلیفه را به پذیرش عشق آن‌ها متقاعد می‌کند. روایت عباسه در نمایشنامه، طبق نظریات ژنت، نوعی بسامد از نوع «روایت مکرر» محسوب می‌شود زیرا تقریباً تکرار همان روایت اصلی یعنی خود داستان ثریا و حمید است که قبلاً حمید در مونولوگی آن را برای عباسه شرح داده بود. همچنین مفهوم دیرش از نوع «مکث به توصیف» به دلیل به تأخیر انداختن روایت اصلی و طولانی‌تر شدن زمان متن نسبت به داستان نیز رخ داده است. اگر بتوان برای روایت‌های مختلف داستانی در نمایشنامه نیز کارکردی مشابه فراداستان‌ها در نظر گرفت، می‌توان روایت عباسه را دارای کارکرد مشابهی با فراداستان پیش‌متن و دارای کارکرد «مضمونی» دانست. روایت حمید نیز دارای کارکرد «توضیحی» است زیرا او علت آمدنش به قصر و بدل‌پوشی‌اش را با شرح ماجرای عشقش به ثریا برای عباسه شرح می‌دهد و به دلیل همین بیانِ علت واقعه، کارکرد «توضیحی» می‌یابد.

۲.۱. تغییر کمّی و بسط بیش‌متن: ماجرای عباسه و جعفر برمکی

یکی از دلایل تغییراتی که در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن به وجود آمده افزودن یک واقعهٔ تاریخی است. پلمسست یا انباشتگی متونی که ژنت از آن یاد می‌کند به نوعی در اینجا رخ می‌دهد؛ استفاده از این واقعهٔ تاریخی افزودن یک متن جدید به متن‌های قبل است. متن اول داستانی از هزار و یک شب و متن دوم برگرفته از یک واقعهٔ تاریخی است که هر دو در بیش‌متن(نمایشنامه) با هم ترکیب می‌شوند. داستانی که در هزار و یک شب آمده مربوط به عبدالملک بن مروان، خلیفهٔ اموی، است اما شهرزاد آن را با رویداد تاریخی عشق عباسه به جعفر برمکی، وزیر هارون‌الرشید عباسی، تطبیق داده است. «این حکایت جعفر و عباسه مشهور است و گفته‌اند خلیفه چون جعفر و عباسه را به غایت دوست می‌داشت و از آن ها هیچ یک طاقت جدایی نداشت برای آنکه هردو را همواره نزد خویش بتواند داشت خواهر را به زنی به جعفر داد به شرط آنکه بین ایشان جز نظری و سخن گفتنی نباشد. اما کار از این حد درگذشت و وقتی خلیفه دانست که جعفر از خواهرش عباسه صاحب فرزند شده است این را اهانتی در حق خویش و شاید نیز خطری از بابت ولایت و حکومت شمرد. می‌گویند فرزندان عباسه پنهانی در مکه نگهداری می‌شدند و چون رشید از وجود آن ها آگاه گشت هیچ نگفت، به مکه رفت و آن هردو را نهانی بدید و سپس در چاه افکند و کشت. پس از آن از حج بازگشت و به قتل جعفر و برانداختن خاندان او که بهانه‌های دیگر نیز برای برانداختن آن‌ها داشت اقدام کرد» (زرین‌کوب،۱۳۸۰: ۴۴۴). علت کشته شدن جعفر به دست هارون الرشید به جز ماجرای وصلت پنهانی‌اش با عباسه این بود که دشمنان خاندان برمکیان، خلیفه را از این خاندان با نفوذ و ثروت و مکنت که رشک و خشم خلیفه را برانگیخته بود می‌ترساندند. از این داستان به طور خیلی مختصر در نمایشنامه یاد شده است. می‌توان گفت این داستان در نمایشنامه دچار حذف‌های شدید شده که ابهاماتی ایجاد کرده است زیرا برای مخاطب ناآگاه به این ماجرا؛ در نمایشنامه معلوم نمی‌شود که چرا امیر، جعفر و عباسه را به عقد هم درآورده اما از وصلت آن ها با هم ممانعت کرده است. آنچه در نمایشنامه آمده این است که خلیفه در شبی که عباسه با جعفر قرار گذاشته و از دوری او غمگین است، می‌خواهد به نزدش برود و عباسه مجبور است دوباره آمدن جعفر نزد خود را

به تأخیر بیاندازد. عباسه برای ندیمه‌اش قمر درد دل می‌کند:

«عباسه: برای اینکه یک روز از مصاحبت جعفر نمی‌تواند صرف نظر کند مرا بازیچه قرار داده و به عقد او درآورده است؛ فقط برای این منظور که در حرم هم از حضور او محروم نماند، ولی از شدت غرور و نخوت او را هم شأن خود نمی‌داند و راضی نمی‌شود که اولاد جعفر خواهرزادهٔ او باشد... دیگر نمی‌داند که در نظر من جعفر از تمام سلاطین عالم بالاتر است و یک لحظه بودن با او را به یک عمر ترجیح می‌دهم...»(شهرزاد،۱۳۸۸: ۴۴).

ماجرای جعفر و عباسه نیز یک ماجرای پنهانی دیگر است. به واسطهٔ اضافه شدن داستان جعفر و عباسه مضمون خشونت در نمایشنامه پررنگ‌تر شده است. زیرا نشان می‌دهد که همه چیز و همهٔ ماجراها تحت‌الشعاع نظر و فرمان شاه است. خلیفه است که مانع عشق‌ورزی بین عشاق می‌شود. او عباسه را از عشق ورزیدن به جعفر منع کرده است و اگرچه به طور ناخواسته اما مسبب دوری ثریا و حمید از هم شده است. در داستان هم این خلیفه است که نعم را به نوعی ربوده و او را از نعمت جدا کرده است. این واقعه یک پرده‌پوشی دیگر و در امتداد پنهان‌کاری‌ها و پرده‌پوشی‌های موجود در هزار و یک شب است. همان تم را دنبال می کند و باعث بسط بیش‌متن نسبت به پیش‌متن شده است. واقعه‌ای که نشان می‌دهد شخصیت‌ها حتی ناگزیرند عشق بینشان را از شاه پنهان کنند تا مبادا به خشم شاه دچار گردند. اهمیت این ماجرا در کل نمایشنامه یکی به دلیل پررنگ‌تر شدن تم خشونت و دیگری به واسطهٔ روشن‌تر شدن انگیزهٔ خواهر خلیفه (عباسه) از کنش اصلی‌اش یعنی کمک به حمید است. در داستان مشخص نمی‌شود چرا خواهر خلیفه به نعمت کمک می‌کند اما رضا کمال شهرزاد با آوردن این واقعه، ضمن اشاره به سرگذشت عباسه، یادآوری می‌کند که او درد عشق را چشیده است و درنتیجه انگیزهٔ عمل او از کمک به حمید روشن می شود و داستان باورپذیرتر می‌شود. با افزودن این رویداد به بیش‌متن، ضمن توسعهٔ بهتر نمایشنامه و روشن شدن انگیزهٔ عباسه از کمک به حمید مضمون خشونت نیز پررنگ‌تر شده است.

۱. ۳. شخصیت‌ها

نعم و نعمت شخصیت‌های اصلی داستان هستند و شخصیت‌های درجهٔ دوم، خواهر خلیفه و خود خلیفه عبدالملک بن-مروان و شخصیت‌های فرعی ربیع بن حاتم، حجاج، عجوز، طبیب و... هستند. در نمایشنامه شخصیت‌ها تقلیل می‌یابند؛ نعم و نعمت بدل به ثریا و حمید، خواهر خلیفه بدل به عباسه و خلیفه عبدالملک بن مروان به هارون‌الرشید تغییر پیدا می‌کند و یک ندیمه به نام قمر نیز برای عباسه در نظر گرفته می‌شود. شخصیت‌های فرعی نیز زاهده (پیرزن) و کنیزان حرم و مطرب‌ها هستند.[۲۵]

نعمت یا حمید: در وصف زیبایی نعمت در داستان آمده است: «پس آن کودک نعم نام با نعمت بن ربیع در یک گهواره پرورش یافتند تا به ده سالگی برسیدند و هریک از ایشان از دیگری نکوتر و خوب روتر بود»(هزار و یک شب،۱۳۱۶: ۲۱۶). و همچنین در جای دیگر: «مردمان دمشق به دکان عجمی گرد آمدند و تفرج دکان می‌کردند و از حسن و جمال نعمت بهره‌مند می‌شدند»(همان :۲۲۵). همچنین او همراه نعم اهل شعر و موسیقی بوده است و مناظره‌های شعری آن ها در داستان آمده است. کشمکش او به عنوان قهرمان داستان با ضدقهرمان یعنی خلیفه کم است. در وصف کنش او در داستان آمده است که پس از اطلاع از ربوده شدن نعم بیمار می‌شود و سپس برای یافتن او به دمشق سفر می‌کند. «نعمت را حزن و اندوه افزون شدی و سخن خود نمی‌دانست و هرکس که پیش او می‌آمد نمی‌شناختش و تا سه ماه رنجور همی زیست تا اینکه حالت او دگرگون گشت و پدرش از او نومید شد»(همان: ۲۲۴). در نمایشنامه او با نام حمید و جوانی بیست ودوساله وصف شده است و اولین حضور او به صورتی زن‌پوش است که همراه پیرزن پنهانی وارد کاخ خلیفه می‌شوند. در توضیح صحنه آمده است: « یک پیرزن خمیده پشتِ فرتوت با یک زن جوان بلندقامت که جامهٔ زیبندهٔ سفید در بردارد و روی او را حجاب حریری ناپدید ساخته است از در دست چپ ورود می‌کند»(شهرزاد،۱۳۸۸: ۳۹). تا اینکه در ابتدای نمایشنامه او خود واقعی‌اش را نشان می‌دهد. «زن جوان:

(حجاب خود را دفعتاً دور می‌اندازد. پسری است بسیار وجیه)»(همان: ۴۱). همچنین او در بیان سرگذشتش به عباسه می‌گوید که پسرعموی ثریاست و نزد خانوادهٔ آن ها زندگی می‌کرده است: « پدر او عموی من است... پدر من چون برای تجارت دائماً مسافرت می‌کرد، مرا به خانوادهٔ او سپرده بود و به این طریق دورهٔ طفولیت من و آن پری‌روی بی‌نظیر مثل یک خواب شیرین گذشت و یک لحظه هم از هم غافل نبودیم...»(همان: ۴۸). آنچه مسلم است در هردو متن او فردی عاشق است که به جست وجوی معشوقش به کاخ خلیفه می‌رود.

نعم یا ثریا: نعم معشوقهٔ نعمت است که از کودکی در خانهٔ آن ها بزرگ شده و به زیبایی و نیک‌رویی شهره است. در داستان در وصف او آمده است: ابتدا نامش سعدی بود که سپس دختر عم ابن‌ربیع نام او را نعم گذاشت. زیبایی او در عرب و عجم شهره بود. «در کوفه کنیزی بهتر و خوب روتر از نعم به هم نمی‌رسد و او قرآن و خط و سایر علوم بیاموخت و شطرنج و همه‌گونه بازی نیک می‌دانست و در آداب تغنی و آلات طرب مهارتی تمام داشت؛ به حدی که سرآمد تمام اهل زمان بود»(هزار و یک شب،۱۳۱۶: ۲۱۶). همچنین مهربانی و زودباوری او قابل توجه است زیرا زمانی که حجاج عجوزی را برای ربودن او به خانهٔ ربیع می‌فرستد او به راحتی فریب می خورد و همراه او می‌رود. در نمایشنامه نعم تبدیل به ثریا می شود که زوجهٔ هارون الرشید است و تنها در هیئت یک معشوق ظاهر می‌شود. حضور او تنها به قسمت پایانی نمایشنامه محدود می شود و آنچه دربارهٔ او از زبان دیگر شخصیت‌ها گفته می‌شود خبر از بیماری و کسالت او می‌دهد که در نتیجهٔ هجر حمید بوده است.

خواهر امیر یا عباسه: دربارهٔ خواهر امیر در داستان توصیف زیادی وجود ندارد و تنها به نقش او در وساطتش برای تغییر رأی خلیفه و کسب اجازهٔ او برای وصل میان نعم و نعمت اشاره می‌شود. در نمایشنامه این شخصیت تبدیل به عباسه می‌شود که عشق او به جعفر برمکی در تاریخ خلافت هارون الرشید آمده است. ویژگی‌های عباسه در نمایشنامه او را شخصیتی عاشق، دلداده و در جست‌وجوی عشق نشان می‌دهد که عالم به قصه‌ها و داستان‌های فراوان است. در کتاب‌های تاریخی دربارهٔ شخصیت عباسه چنین گفته شده است: «عباسه، دختر مهدی، نوادهٔ منصور و خواهر هارون-الرشید در سال ۱۶۰ هجری در بغداد تولد یافت. نوشته‌اند که او زنی شاعر و ادیب بود و غنا را نیک می‌دانست و زیباترین زنان زمانهٔ خود و عاقل‌ترین و فاضل‌ترین ایشان به شمار می‌رفت[...]. او مورد علاقهٔ برادرش هارون‌الرشید بوده است[...]. با اینکه ماجرای عباسه و جعفر در تواریخ معتبری همچون *طبری*[۲۶] و *مروج الذهب*[۲۷] به تفصیل آمده است اما برخی از دانشمندان اصالت آن را مورد تردید قرار داده‌اند»(سمنانی،۱۳۷۶ :۱۵۶). همچنین دربارهٔ عاقبت او گفته شده است: هارون بعد از شنیدن ماجرای عشق او با جعفر و بعد از اینکه جعفر را کشت به سراغ خواهرش عباسه رفت. «خادمان را بفرمود که تا وی را بکشتند و با جامه و حلیه در صندوقی نهادند و درش را بستند و قفلی بر آن بزدند»(همان:۱۵۷). هارون‌الرشید به جعفر می‌گوید: «ای جعفر در همهٔ جهان چهره‌ای نیست که بدان مأنوس‌تر و مایل‌تر از دیدار تو باشم. عباسه خواهرم نیز در خاطرم مقامی همانند این دارد و من در کار خویش با شما نگریسته‌ام و چنانم که نه از تو و نه از او صبر توانم کرد. روزی که با او هستم مسرّتم از ندیدن تو ناقص است، و همچنین روزی که با تو هستم و با او نیستم. و نظر دارم که مسرّتم یکجا جمع شود و از لذت و انس کامل بهره‌ور شوم[...]. من عباسه را با تو تزویج می‌کنم که حق داری با او بنشینی و او را ببینی و در مجلسی که من با شما هستم نزدیک وی باشی». رشید از پسِ تعلّلی که جعفر در این کار داشت عباسه را با وی تزویج کرد و خدمه و حاجبان خویش را که حضور داشتند شاهد گرفت و از او به قید قسم پیمان و عهد مؤکّد گرفت که هرگز با او به خلوت ننشیند و با هم زیر یک طاق خانه جا نگیرند مگر امیر مؤمنان رشید سومین آن ها باشد»(مسعودی،۱۳۷۰: ۳۷۷). این توصیفات را در کتب تاریخی از شخصیت عباسه می‌توان دریافت اما در نمایشنامه او در حد یک تیپ باقی مانده و تنها اشارهٔ مختصری به ماجرای عاطفی‌اش با جعفر برمکی شده و برای مخاطبِ بی‌اطلاع از این رویداد شناخته نمی‌شود. همچنین حضور او در

نمایشنامه، اهمیت زن در مقام روایتگر را به چشم خلیفه بیشتر نشان می‌دهد. در قسمتی از نمایشنامه، خلیفه به عباسه می‌گوید: «زن فرشتهٔ سعادت بشر است، یک وقت با شمایل مادر غمخوار جلوه کرده شهد هستی را به کام ما می‌چشاند؛ در یک وقت با طلعت یک معشوقهٔ باوفا نازل شده ما را از بادهٔ عشق و عشرت مدهوش می‌سازد... یک وقت به صورت خواهر مهربان درآمده تلخی محنت را از کام ما می‌برد...» (شهرزاد،۱۳۸۸: ۶۷).

عبدالملک بن مروان و هارون الرشید: در طول داستان به جز قسمت پایانی آن از حضور خلیفه عبدالملک بن مروان خبری نیست جز آنکه از شرارت‌های او مانند ربودن نعم به دست عواملش سخن به میان می‌آید. دربارهٔ این شخصیت تاریخی در تاریخ چنین آمده: او پنجمین خلیفهٔ امویان است. «هم او بود که حجاج بن یوسف را بر مردم مسلط ساخت. مردی که جنایات و آدم کشی‌های او در تاریخ اسلام ضرب‌المثل است. نوشته‌اند که طی بیست سال حکومت او، ۱۲۰هزارنفر جان خود را به وسیلهٔ جلادان او از کف دادند و چون مرد، ۵۰هزار مرد و ۳۰هزار زن در زندان‌های او به بند کشیده شده بودند»(سمنانی،۱۳۷۶: ۴۵). شخصیت او در داستان دو وجهی است. از طرفی سنگدل و از طرفی منعطف توصیف می‌شود. عاملان او نعم را می‌ربایند و به کاخ او می‌آورند اما زمانی که او، روایت خواهرش از عشق دو نفر را می‌شنود بلافاصله و بدون هیچ تردیدی قانع می شود و به رفتن نعم رضایت می‌دهد. البته چنین تغییر رویه‌های شخصیتی در قصه‌های ایرانی معمول است. داد از قول جمال میرصادقی ذکر می‌کند: «حوادث و ماجراهای قصه به جای آنکه تابع رابطهٔ علت و معلولی باشد، از اصل اعجاب‌انگیزی پیروی می‌کند و توالی حوادث خلق‌الساعه و غیرعادی هیچ رابطهٔ منطقی را (آنچنان که در داستان هست) دنبال نمی‌کند»(داد، ۱۳۸۷: ۲۱۴). در نمایشنامه این شخصیت به «هارون» تغییر یافته است. دربارهٔ دورهٔ فرمانروایی او که از خلفای عباسی بود چنین ذکر شده است: «عصر هارون عصر افسانه‌های خیال‌انگیز هزار و یک شب و روزگار لذت‌های بی‌شائبه و بی‌پایان بود[...] باده‌خواری و علاقه به آواز و موسیقی در عهد او بغداد را مثل تیسفون در عهد خسروان ساسانی کرد. ثروت عهد هارون و شکوه روزگار برمکیان نه فقط دربار خلفا بلکه خانه‌ی اکثر توانگران را نیز عشرتکده ساخته بود»(زرین‌کوب،۱۳۸۰: ۴۲۰). عباسه دربارهٔ او نظر خوشی ندارد و به طورپنهانی او را متهم می‌کند که مانع وصل او با جعفر شده است اما از طرفی در ادامهٔ نمایشنامه پیداست که هارون عاشق ثریاست و تاب دیدن رنج و بیماری او را ندارد. او خواهرش عباسه را بسیار دوست دارد و ویژگی‌های قصه‌گویی، درایت و زکاوتش را می‌ستاید. این دو وجهی بودن شخصیت هارون در روایت‌های تاریخی نیز آمده است: هارون «در هنگام شنیدن موعظه‌ای عبرت‌انگیز اشک تأثر از چشم می‌راند اما در هنگام خشم دلش از سنگ می‌شد و رحم و شفقت را فراموش می‌کرد. ازاین رو احوال او دائم دستخوش تبدّل بود. گاه در نماز و روزه زیاده‌روی می‌کرد و گاه در فسق و عشرت به افراط می‌گرایید»(همان: ۴۲۰). توجه او به زنان و ستایش آن ها در نمایشنامه شخصیت دوگانهٔ او را برجسته‌تر کرده است. در قسمتی به عباسه می‌گوید: «افسر سلطنت به پیشانی تو فخر می‌کند... تو قابل ستایش هستی خاصه با این سحر بیانی که داری... من همیشه اقرار کرده‌ام که تو در سخن اعجاز می‌کنی» (شهرزاد،۱۳۸۸: ۶۸). در صورتی که چنین درکی از زنان شاید از چنین خلیفهٔ سنگدلی برنیاید. این دوگانگی رفتار و گفتار خلیفه به حدی است که در این دیالوگ‌ها به نظر می‌رسد سخنان او درواقع عقاید خود نویسنده یعنی شهرزاد است که آن را از زبان شخصیت خلیفه بیان می‌کند. اگرچه از شرارت امیر یا خلیفه بسیار گفته می‌شود اما کنشی توسط او صورت نمی‌گیرد و عدم کنش آنتاگونیست نمایشنامه می‌تواند ضعف درام به حساب می‌آید. «قدرت و استحکام کشمکش و درنتیجه جذابیت و کشش نمایشنامه وابسته به قدرت و استحکام تک تک عوامل طرف دیگر معامله، یعنی نیروی اراده و شدت خواست شخص‌بازی‌محوری [پروتاگونیست]، ارزش و اهمیت هدف و سرسختی و مقاومت نیروی مخالف در دشمنی با شخص‌بازی‌محوری است. یک شخص‌بازی‌محوری ضعیف، یک هدف نامشخص و یا یک نیروی مخالف متزلزل، به طورقطع،

کشمکشی چشمگیر نخواهد داشت» (مکی، ۱۳۸۵: ۱۸۹). هارون‌الرشید مانند عبدالملک در داستان درنهایت بدون کوچک ترین مخالفتی به آنچه پروتاگونیست نمایشنامه یعنی عباسه می‌خواهد رضایت می‌دهد و ثریا را به دست حمید می‌سپارد. در حالی که در صورت مقاومت او، نمایشنامه اثرگذاری بیشتری می‌یافت. « قدرت و استحکام، و همچنین جذبه و کشش هر نمایشی متناسب با میزان شرارت و بدخواهی آدم بدجنس آن نمایش است» (همان: ۱۸۹). این سرعت اثرگذاری روایت در تغییر تصمیم شاه در نمایشنامه می‌تواند ضعف ساختاری به حساب آید. تحول کاراکتر در درام ضروری است اما «دامنهٔ تحول به «علت، نیاز، هدف» کاراکتر بستگی دارد. اما هرگونه تحولی باید براساس روابط «علت و معلولی» و بر حسب «احتمال و ضرورت» صورت پذیرد» (قادری،۱۳۸۶: ۱۶۷). ازاین رو قواعد درام که در آن شخصیت‌ها باید برای تغییر و دگرگونی دلیل کافی داشته و باورپذیر باشند در این نمایشنامه به درستی رعایت نشده است.

۲. تغییرات درون‌وجهی: روایتگری و بدل‌پوشی

در داستان با سه روایت درهم و تو در تو روبه رو هستیم؛ روایت شهرزاد برای فرار از خشم شاه، روایت نعمت برای خواهر پادشاه (که در داستان اشاره‌ای کوتاه به آن شده است) و روایت خواهر شاه برای شاه. جهان داستان‌های هزار و یک شب همیشه از وقوع امری پنهانی و دور از چشم شاه خبر می‌دهند. همهٔ این روایت‌ها به نوعی پنهان‌سازی امر واقع و پنهان شدن زیر نقاب افسانه و قصه است و مضمون خشونت را در خود می‌پرورد. روایت‌ها شخصیت‌ها را در زمان حال معلّق نگه می‌دارند تا با بازگویی داستان‌ها و به نوعی یادآوری خاطرات، آن ها را از خشم و خشونت برهانند. خود روایت‌ها همواره سویه‌ای پنهانی دارند؛ روایت‌ها می‌آیند تا واقعیت را پنهان کنند و به تعویق بیاندازند. روایت‌ها به نوعی پرده شبیه‌اند که واقعیت را پشت خود حبس می‌کنند تا بتوانند در زمان مناسب، پرده از حقیقت خود بردارند. «هزار و یک شب، حافظ سنت گفتمان روشن و بی‌پردهٔ پدیدارهای اهریمنی و اهورایی نیست. آمیزش صورت گرفته میان دیو ایزد[یا شاه- دیو] و درنتیجه انسان-دیو به حدی است که تشخیص این از آن، به سادگی ممکن نیست. و از این روست که بیشترین کنش و کارویژهٔ شخصیت‌ها در آن، پرده‌پوشی است»(مهندس‌پور،۱۳۹۰: ۱۵۴). هانا آرنت روایت را دارای خصیصه‌ای می‌داند که با ایجاد خاطره‌سازی و ارجاع به گذشته می‌تواند خشونت را کنترل و موقعیتی آرام ایجاد کند. او از قول ایساک دینسن نقل می‌کند که «هر اندوهی قابل تحمل است اگر آن را به قالب داستانی درآورید یا داستانی در باب آن بگویید»(آرنت،۱۳۹۰: ۲۷۵). به عبارتی آرنت روایت را نوعی نیروی مهارکنندهٔ خشونت می‌داند. این نکته در داستان‌های هزار و یک شب نیز اتفاق می‌افتد. مهندس‌پور می‌گوید: رودررویی زمان اکنون با زمان گذشته مثل این است که مخاطب را در اکنونش، در برابر آینهٔ زمان تقلیدی بگذاریم و او بتواند در این آینه به جای خودش دیگری [قهرمان داستان و رخدادهایش] را ببیند (همان: ۱۶۴). شهرزاد به واسطهٔ روایتگری جنون شرارت در شهریار را کنترل می‌کند و هرکدام از حکایت‌های او نیز با روایتگرانی مشابه در پی چنین مقصودی هستند. درنتیجه، این ویژگیِ روایت، و توانایی آن برای پرده‌پوشی جهت جلوگیری از ایجاد خشونت قابل توجه است. همچنین شخصیت‌ها برای در امان ماندن از خشم خلیفه به جز روایتگری، دست به کنش‌های دیگری نظیر بدل‌پوشی می‌زنند که اهمیت سویهٔ میمتیک را در داستان برجسته می‌کند (چنانچه پرداختن به روایتگری اهمیت سویهٔ دایجتیک را برجسته می‌کرد). مهندس‌پور می‌گوید: در هزار و یک شب ما با انواع بدل‌پوشیِ روبه رو هستیم. بدل‌پوشی در زمینهٔ تغییر جنسیت مثلاً زن‌پوش (مردانی که خود را به شکل زنان در می‌آوردند) یا مردپوش (زنانی که خود را به شکل مردان درمی‌آورند)، تغییر گونه مثلاً از حیوان به انسان یا بالعکس، تغییر جایگاه اجتماعی مثلاً به غریب یا به گدا یا به مسافر و... ، تغییر حالت مثلاً به بیماری، به گرسنگی، به مردگی و...، تغییر رفتاری مثلاً به شادی، به غم، به عصبانیت و... (همان: ۱۶۰ و ۱۶۱). در زمینهٔ تغییر جنسیت، نعم در داستان برای ورود به قصر شاه مجبور به بدل‌پوشی می‌شوند و

سپس خود را به دست تقدیر سپرده و از جان می‌گذرند.

«...عجوز بقچهٔ جامهٔ زنانه برداشته به سوی نعمت روان شد به او گفت با من به جایی جداگانه بیا آنگاه نعمت با عجوز به ساحتی که در پشت دکان بود درآمدند. عجوز نعمت را به وسمه و سرمه و سرخاب و سفیداب بیاراست و موهای او را چون گیسو بر جبینش بیاویخت و به بهترین زینت‌ها بیاراست و جامهٔ زنانه‌اش اندر بر و چادر بر سر کرد. نعمت در خوبی به حور بهشت همی مانست. چون عجوز او را در آن صفت و بدان خوب رویی بدید گفت تبارک الله احسن الخالقین. به خدا سوگند که از کنیز خوب روی‌تری. پس از آن عجوز گفت چون زنان پای چپ پیش بنه و پای راست بگذار و سرین خویشتن بجنبان. پس نعمت در پیش روی عجوز بدان سان که یاد داده بود برفت...» (هزار و یک شب،١٣١٦: ٢٣٠).

بدل‌پوشی خود شیوه و نوعی از پنهان کردن است که به دلیل احراز از خطر اتفاق می‌افتد. زمانی که شخصیت‌ها می‌خواهند هویت خود را پنهان کنند خود را به شمایل دیگری در می‌آورند. «بدل‌پوشی در هزار و یک شب رفتاری است که شخصیت داستانی برای محافظت خود از خطر انجامش می‌دهد. گاه نیز بدل‌پوشی روشی برای ناشناخته ماندن است که شخص آن را برای رفتن به جایی، یا نزدیک شدن به کسانی که امکان نزدیک شدن به آن‌ها را ندارد، به کارش می‌گیرد»(مهندس‌پور، ١٣٩٠: ١٥٩ و ١٦٠).

در نمایشنامه نیز شخصیت‌های عباسه و حمید به روایتگری روی می‌آورند و با این پنهان‌کاری در صدد کنترل خشم خلیفه‌اند. حمید با روایت خود در صدد دور ماندن از خشم عباسه و به خصوص شاه است؛ به امید اینکه شاید عباسه از سر مهر با او درآید و کمکش کند و عباسه نیز از سر ترس و ارعاب از خشم شاه و دلسوزی برای نجات عشق ثریا و حمید دست به روایتگری می‌زند. همچنین بدل‌پوشی نیز در نمایشنامه به همین منظور رخ می‌دهد. حمید در شمایل یک زن همراه با پیرزنی در صحنهٔ شروع نمایشنامه وارد قصر خلیفه می‌شوند. این تغییر شمایل و نقش شخص دیگری را بازی کردن و به هیئت دیگری درآمدن از عناصر میمتیک و تقلید به شمار می‌رود که در داستان‌های ایرانی به وفور دیده می‌شود. جز بدل‌پوشی حمید، تغییر حالت عباسه از غم به شادی در حضور خلیفه نوعی بدل‌پوشی است. او مجبور است در حالی که از هجر جعفر ناراحت است خودش را در مقابل شاه سرحال نشان دهد که مبادا خلیفه به ماجرای عشق او و جعفر پی ببرد. او در یک تک‌گویی کوتاه (حدیث نفس) این تغییر حالت را نشان می‌دهد:

«عباسه: [...] امیر بالا می‌آید... باید عجالتاً آن‌ها را فراموش کنم... مثل اینکه هیچ نبود...(با اطمینان بیشتر) هیچ نبود! ... آری... (به خود تلقین می‌کند.) من تنها هستم و به جز انتظار رشید هیچ فکری نداشتم! [...]

عباسه: (تنها، برای استقبال امیر پیش رفته... هیچ اثری جز بشاشیت ورود امیر در سیمای او هویدا نیست...)» (شهرزاد،١٣٨٨: ٦٠).

همچنین بدل‌پوشی در نمایشنامه یکی از ویژگی‌های سبکی به شمار می‌رود. ناظرزاده‌کرمانی ذکر می‌کند: استفاده از ماسک و سیماچه از ویژگی‌های نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی[٢٤] به حساب می‌آید. بازیگران در این نمایشنامه‌ها چهره‌هایشان را پشت سیماچه‌های هم شکل پنهان می‌کردند (ناظرزاده کرمانی، ١٣٨٥: ٣٩٧). از این رو جز استفاده از تک‌گویی، بدل‌پوشی نیز به ویژگی‌های سبک اکسپرسیونیسم نزدیک است.

نتیجه‌گیری

از مهم ترین ویژگی‌های برگرفتگی یک متن از متن دیگر، طبق مفهوم بیش‌متنیت، ایجاد یک تغییر یا تراگونگی سبکی است. براساس آنچه گفته شد تمامی تغییرات بیناوجهی و درون‌وجهیِ صورت گرفته در این برگرفتگی، سبک داستانی هزار و یک شب را که به شیوهٔ داستان‌های سنتی ایرانی است به سبکی جدید نزدیک کرده است که بی‌تأثیر از شرایط زمانی عصر رضاکمال شهرزاد و تأثیر او از مفاهیم و مکاتب غربی نبوده است. بیش‌متن (نمایشنامه) ابتدا با تغییرات بیناوجهی نظیر بسط رویدادها و مضامین داستانی و تغییر سطح فراداستانی داستان به درون‌داستانی، گذاری از متن دایجتیک به متنی میمتیک یا نمایشی داشته است. و نیز با ایجاد تغییرات درون‌وجهی، سبکی متفاوت را در

بیش‌متن تقویت کرده است که از چند جهت به سبک اکسپرسیونیسم نزدیک است: مفهوم خشونت که از ویژگی‌های سبک اکسپرسیونیسم است در بیش‌متن (نمایشنامه) بسط یافته است زیرا علاوه بر وجود مفهوم خشونت در سطح داستانی اولیه (یعنی هجر نعم و نعمت از یکدیگر به واسطهٔ ممنوعیت عشقشان توسط خلیفه)، اضافه کردن داستان تاریخی جعفر برمکی و عباسه (که مورد خشم و خشونت خلیفه بودند) ابعاد پرداخت به خشونت در نمایشنامه را گسترش داده است. از سوی دیگر استفاده از تمهید تغییر هویت، پرده‌پوشی و بدل‌پوشی که در آثار اکسپرسیونیستی قابل مشاهده است در نمایشنامه به واسطهٔ بدل‌پوشی افراد و خاصیت پرده‌پوشانهٔ روایتگری قوت گرفته است. همچنین استفاده از تک‌گویی یا مونولوگ که ویژهٔ این سبک است در نمایشنامه به وفور قابل مشاهده است. بنابراین می‌توان تبدیل متنی با خصوصیات داستان‌های ایرانی را به متنی که قرابت زیادی با ویژگی‌های سبک اکسپرسیونیسم دارد مورد توجه و تأیید قرار داد.

پی‌نوشت‌ها

1. Narratology

۲. Gérard Genette نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی

3. Hypertextualite

۴. مفهوم اقتباس در این مقاله نه در معنای کلی و عمومی خود که یکی از مفاهیم کلیدی بحث بیش‌متنیت ژرار ژنت است. او در طرح مفهوم بیش‌متنیت آثار اقتباسی و ترجمه را در ذیل این مفهوم ارزیابی می‌کند. ژنت «بحث مفصلی در خصوص انواع بیش‌متن‌ها مانند اقتباس و ترجمه دارد که راهگشای بسیاری از محققان است»(نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۹).

۵. هزار و یک شب (الف لیله و لیله) مجموعهٔ داستانی دربارهٔ پادشاهی به نام شهریار و روایتگر آن شهرزاد (دختر وزیر) است. اکثر ماجراهای آن در بغداد و ایران باستان می‌گذرد و داستان‌های آن را از ریشهٔ ایرانی و برگردانی از هزار افسان دانسته‌اند.

۶. شاعر و نمایشنامه‌نویس نام‌آور دههٔ بیست ایران است. شماری از نمایش‌نامه‌هایی که شهرزاد تألیف یا ترجمه کرده از این قرار است: اپرت پریچهر و پریزاد (۱۲۹۹)، زرتشت (۱۲۹۹)، دکتر از فرنگ آمده (۱۳۰۳)، شهیده (۱۳۰۷)، مجسمهٔ مرمر (۱۳۰۸)، گل‌های حرم (۱۳۱۰)، عروس ساسانیان یا خسرو و شیرین (۱۳۱۰)، شب هزار و یکم، شاهزاده خانم یک‌شبه (۱۳۱۱) و ساغر و لب (۱۳۱۱) است.

7. Intertextualite
8. Paratextualite
9. Metatextualite
10. Arcitextualite
11. Parodie
12. Travestissement
13. Transposition
14. Pastiche
15. Charge
16. Forgerie
17. Intermodale
18. Intramodale
19. Narration
20. Recit or Discours
21. Histoire
22. Matrix
23. Embeded Narrative

۲۴. Expressionism این رویکرد بین سال‌های ۱۹۲۵-۱۹۱۰ در مخالفت با رویکرد واقع‌گرایانه به زندگی و جهان در ادبیات و هنرهای تجسمی پدید آمد. هر نوع تحریف و تغییر شکل عمدی از واقعیت در ادبیات جدید را می‌توان نمونه‌هایی از ادبیات اکسپرسیونیستی به حساب آورد.

۲۵. این نمایشنامه اولین‌بار در ۱۳۱۱ توسط جامعهٔ باربد اجرا شد.

۲۶. تاریخ الرسل و الملوک یا تاریخ الامم و الملوک معروف به تاریخ طبری کتابی است به زبان عربی که توسط محمد بن جریر طبری، تاریخ‌نگار و پژوهشگرِ ایرانی مسلمان، در اواخر سدهٔ سوم پس از هجرت به رشته تحریر درآمده‌است.

۲۷. کتابی است تاریخی نوشتهٔ علی‌بن‌حسین مسعودی، تاریخ‌نویس و جغرافی‌دان سدهٔ ۴ هجری. مروج‌الذهب که در ۱۳ جلد به نگارش درآمده، به ضبط و ثبت تاریخ بشر، داستان‌های تاریخی و مسائل قوم‌شناسی مللی می‌پردازد که مسعودی در مسیر مسافرت‌های خود از مصر تا هندوستان آن‌ها را ملاقات کرده بود.

کتابنامه

آرنت، هانا. (۱۳۹۰)، وضع بشر، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: نشر ققنوس.

آندره، میکل. (۱۳۸۷)، مقدمه‌ای بر هزار و یک شب، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.

داد، سیما. (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: نشر مروارید.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۰)، تاریخ ایران(بعد از اسلام)، تهران: نشر امیرکبیر.

ستاری، جلال. (۱۳۶۸)، افسون شهرزاد: پژوهشی در هزار افسان، تهران: نشر توس.

سمنانی، پناهی. (۱۳۷۶)، هارون‌الرشید و مروری بر کارنامهٔ امویان و عباسیان، تهران: نشر ندا.

شهرزاد، رضا کمال. (۱۳۸۸)، نمایشنامه‌های تاریخی، تهران: نشر قطره.

فلودرنیک، مونیکا. (۱۳۹۹)، درآمدی بر روایت‌شناسی؛ ترجمهٔ هیوا حسن‌پور. تهران: نشر خاموش.

قادری، نصرالله. (۱۳۸۶)، آناتومی ساختار درام، تهران: نشر کتاب نیستان.

لوته، یاکوب. (۱۳۸۸)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران: نشر مینوی خرد.

مسعودی، ابوالحسن علی‌بن‌حسین. (۱۳۷۰)، مروج الذهب، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

مکی، ابراهیم. (۱۳۸۵)، شناخت عوامل نمایش، تهران: نشر سروش .

مهندس‌پور، فرهاد. (۱۳۹۰)، زنانگی و روایت‌گری در هزار و یک شب، تهران: نشر نی.

ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۵)، درآمدی بر نمایشنامه‌نویسی. تهران: انتشارات سمت.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۹)، تراروایت: روابط بیش‌متنی روایت‌ها، تهران: نشر سخن.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی فرهنگستان هنر، ۵۶، ص ۹۸-۸۳.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۵)، بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، تهران، نشر سخن.

هزار و یک شب. (۱۳۱۶)، ترجمهٔ عبدالطیف طسوجی، به همت محمد رمضانی، جلد پنجم، تهران: نشر خاور.

یان، مانفرد. (۱۳۹۹)، روایت‌شناسی: راهنمای خواننده به نظریه روایت، ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

Chatman, Seymour.(1974),"Genette's Analysis of Narrative Time Relations". L'Esprit Créateur,Winter, Vol.14, No.4, New Critical Practices, II).Structuralism, Narratology, "Tel Quel, Change"), pp. 353-368. Published by: The Johns Hopkins University Press.

Scholes, Robert. (1980),"Language, Narrative, and Anti-Narrative" .Source: Critical Inquiry , Autumn, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), pp. 204-212. Published by: The University of Chicago Press. Stable URL: https://www.jstor.org/stable/1343184

Jahn, Manfred.(2021), Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative.

English Department, University of Cologne. URL www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf.