

اقتباس‌های نمایشی از منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی

پگاه تلاوری

دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، مدرس دانشگاه علمی کاربردی بندر امام خمینی

چکیده

ادبیات نمایشی گونه‌ای از ادبیات است که برای اجرا در صحنه‌ی تئاتر یا مکان‌های دیگر نوشته می‌شود؛ اگرچه نمایش به شکل کنونی آن در عصر حاضر شکل گرفته است؛ اما از روزگار باستان همواره مراسم و آیین‌هایی برگزار شده است که دارای جنبه نمایشی بودند. از این منظر، پرداختن به نمایش در ایران سابقه‌ای دیرینه دارد که همواره با ادبیات فارسی در پیوند بوده است؛ زیرا قصه‌ها و داستان‌های فراوانی در آثار ادبی منظوم و منثور وجود دارد که سرشار از جنبه‌های دراماتیک هستند. نظامی گنجوی، یکی از بزرگترین خالقان آثار داستانی گنجینه‌ی ادب فارسی است که به سبب دارا بودن عناصر قوی نمایشی و ویژگی‌های دراماتیک آثارش، می‌توان او را استاد نمایش‌نامه‌نویسی، دانست که از این نظر زیباترین منظومه‌ی عاشقانه او «خسرو و شیرین» بر اوج قله‌ی ادبیات نمایشی قرار دارد و هر بهره‌برداری از این داستان می‌تواند سبب آفرینش اثر نمایشی بکر و شگرفی شود که از دیدگاه خلاق نمایش‌نامه‌نویس روایت می‌گردد. این پژوهش بر آن است تا به برخی اقتباس‌های نمایشی از منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی بپردازد و نوع پرداخت را مورد ارزیابی قرار دهد.

واژه‌های کلیدی: نظامی، خسرو و شیرین، اقتباس، نمایش‌نامه.

مقدمه

حکیم جمال‌الدین ابومحمدالیاس بن یوسف بن زکی موید نظامی گنجوی از داستان‌سرایان و استادان مسلم در سرایش شعر تمثیلی و بزمی است. او به سال ۵۲۵ در شهر گنجه دیده به جهان گشود و تمام عمر را جز سفر کوتاهی که به دعوت قزل-ارسلان به یکی از نواحی نزدیک گنجه کرد، در وطن خود باقی ماند و در همان شهر به سال ۶۱۴ یا ۶۱۹ وفات یافت. همان‌گونه که از اشعار نظامی آشکار است هنر و دانش او تنها به شعر و شاعری منحصر نبوده و از روزگار جوانی به فنون ادب، تاریخ و قصص علاقه داشته و به تحصیل علم همت کرده است. مهمترین آثار او پنج گنج یا «خمسه» است که اولین مثنوی او مخزن الاسرار است و بهترین آن «خسرو و شیرین» است. مثنوی خسرو و شیرین که منظومه‌ی مورد پژوهش این جستار است شامل ۶۵۰۰ بیت می‌باشد. این مثنوی داستان عشق خسرو و شیرین ساسانی به شیرین شاهدخت ارمنی است که نظامی نظم آن را به سال ۵۷۶ به پایان برده و منظومه را به اتابک شمس‌الدین محمدجهان پهلوان بن ایلدگز تقدیم کرده است. (صفا، ۱۳۶۹: ۲۲۹).

نظامی از جمله شاعرانی است که باید او را در شمار ارکان شعر فارسی مانند فردوسی و سعدی قرار دارد. پرداختن به داستان و داستان‌سرایی اگر چه از نظامی شروع نشده است؛ اما او تنها شاعری است که تا پایان قرن ششم توانسته است شعر تمثیلی را به حدی اعلائی تکامل برساند. سلسله عواملی سبب شده است تا آثار نظامی از ویژگی‌های قوی و استوار داستان‌پردازی برخوردار باشد. انتخاب دقیق الفاظ و کلمات مناسب هم از نظر موسیقی درونی و هم از نظر عمق بخشی به مفهوم و محتوا، ایجاد ترکیبات خاص تازه، ابداع معانی و مضامین نو و خلاقانه، تصویر جزئیات شخصیت‌ها با نیروی تخیل، دقت در وصف مناظر طبیعی، شب و روز، کاخ‌ها، مشکوی‌ها و به کاربردن تشبیهات و استعارات مطبوع که باعث ایجاد تصویری دقیق از عناصر داستان می‌شود، همگی بر اصالت و تقویت فضای داستان‌سرایی نظامی، تأثیری مستقیم دارند، اثری که باعث شد؛ پس از او شاعران بسیاری به پیروی از نظامی در این عرصه گام بردارند؛ اگر چه هیچ کدام به توفیق تمام دست نیافتند. بعدها منظومه‌ی خسرو و شیرین، به علت برخورداری تمام از عناصر تصویری و غنای قواعد داستان‌نویسی مورد توجه نمایش‌نامه‌نویسان و فیلم‌نامه‌نویسان قرار گرفت؛ اگر چه ادبیات فارسی خزانه‌ی زرین جاذبه‌های نمایشی و داستانی است؛ اما متأسفانه به شکلی همه جانبه و مطلوب به این آثار پرداخته نشده است و می‌توان به تحقیق اظهار داشت که داستان‌های ایرانی در سینه‌ی تاریخ ادبیات مدفون گشته‌اند و تا به امروز عنایتی درخور ظرفیت این آثار در صحنه‌ی تئاتر و دنیای نمایش صورت نپذیرفته است.

پیشینه‌ی نمایش و نمایش‌نامه‌نویسی در ایران

قدمت نمایش در ایران به دوره‌ی پیش از اسلام می‌رسد. در ایران اشکال کهن نمایش ریشه در مذهب داشت. کهن‌ترین آن مراسمی بود که در آن مغ‌ها، سروده‌های اوستا را همراه با رقص‌های دسته جمعی می‌خواندند. در ایران باستان نمایش واژه‌هایی به مناسبت پیروزی‌ها و سوگواری‌ها بر پا می‌شد. از آن جمله، کین سیاوش که برای سوگواری کشته شدن او، هر سال در نواحی شمال شرقی ایران اجرا می‌شد و تا سده‌ی چهارم رایج بود و نیز کین ایرج، موبه‌ی زال، آیین جم شید و گریستن مغان رواج داشته است. پس از این نمایش واژه‌ها اشکال گوناگون نمایش، درادوار مختلف در ایران بوجود آمد که از آن میان می‌توان به نمایش‌های کوسه برنشین پیش از اسلام و سپس پرده‌بازی، میرنوروزی و انواع نمایش‌های سنتی مانند معرکه‌گیری، نقالی و رو حوضی اشاره کرد. (جعفری، ۱۳۸۷: ۲۸).

از میان نمایش‌های غیرمذهبی که امروزه هم رواج دارد، نقالی است، آگاهی ما بر اجرای مراسم نقالی در پیش از اسلام منحصر است به اشاراتی که در کتاب‌های تاریخ و ادب آمده مانند شاهنامه فردوسی، منظومه‌های نظامی گنجوی، تاریخ سیستان، تاریخ بخارا و الفهرست ابن‌ندیم که در هر یک از آنها اشاره‌ای می‌یابیم بر این که داستان‌های حماسی و بزمی ایرانی پیش از اسلام میان مردم به وسیله‌ی قصه‌گویان منتشر می‌شده است و از همین راه به دوره‌ی پس از اسلام رسیده و مایه‌ای برای نظم بخشی از داستان‌های شاهنامه، ویس و رامین، خسرو و شیرین و هفت گنبد و جز آنها شده است. (النرشخی، ۱۳۵۱: ۲۸-۲۰).

در تاریخ نمایش ایران، نقال درخشان‌ترین چهره‌ی نمایشی است و برخی از آنان در کار خویش مهارت‌های شگفت‌آوری داشته است و در شمار هنرمندان اصیل بوده‌اند. این نکته باید روشن گردد که نقالی تنها شاهنامه‌خوانی نیست؛ بلکه روایت و نقل

رویداد یا داستانی، بزمی، رزمی، مذهبی یا اخلاقی و اجتماعی است که غرض آن پند و اندرز دادن و رساندن پیامی متعالی از جانب نقال است. (عاشورپور، ۱۳۸۹، ج ۴: ۱۲).

ارسطو در کتاب «بوطیقا» نمایش را نوعی تراژدی یک نفره می‌داند و پس از معرفی آن از انواع تقلید چنین می‌گوید: «هنر دیگر نیز هست که فقط سخن را وسیله‌ی تقلید قرار می‌دهد یا به نظم یا به نثر، بدون آهنگ و اگر به نظم باشد. چند نوع وزن را به هم می‌آمیزد، یا تنها از یک نوع معین پیروی می‌کند.» (ارسطو، ۱۳۴۷: ۴۳).

محمدبن اسحاق در کتاب الفهرست نیز درباره‌ی سابقه‌ی داستان‌نویسی ایرانیان می‌گوید: فارسیان اولین تصنیف‌کنندگان افسانه بوده‌اند و آن را به صورت کتاب درآورده و در خزانه‌های خود نگهداری می‌کردند. بعد از آن پادشاهان اشکانی، آن را به شکل اغراق‌آمیزی درآورده و چیزها بر آن افزوده‌اند؛ سپس اعراب آن داستان‌ها را به زبان خود ترجمه کرده، شاخ و برگ‌هایش را زدند و در همان زمینه و معانی کتاب‌هایی تالیف کردند؛ اولین کتابی که در این معنا تالیف شده، کتاب «هزار افسانه» به معنی هزار خرافات است. (ابن ندیم، ۱۳۸۱: ۵۴۰-۵۳۹).

سخن ابن ندیم از دو جهت دارای اهمیت است؛ نخست این که این روایت آشکار می‌سازد که قصه‌گوی در ایران پیشینه‌ای بسیار طولانی دارد؛ ایرانیان ۲۵ قرن پیش، یعنی تقریباً ۵ قرن پیش از میلاد مسیح، به مکتوب کردن قصه‌ها همت گماشته‌اند؛ اما آشنایی ما با داستان‌های حماسی ایرانیان قدیم قسمتی به وسیله‌ی کتاب مقدس (اوستا) و قسمتی دیگر به وسیله‌ی نویسندگان یونانی بوده است. در اوستا از یک عده اشخاص اساطیری نام برده است که ما آنها را بار دیگر در ترجمه‌ی عربی داستان‌های فارسی و در شاهنامه‌ی فردوسی می‌یابیم. (نولدکه، ۱۳۸۴: ۲۳-۲۱).

پس از تشکیل اولین دولت متحد ایرانیان، قصه‌ها و افسانه‌ها مکتوب شدند و به سال گنجی در خزانه‌ها نگهداری گشتند؛ دیگر اینکه کمتر از ۴ قرن بعد از اسلام، یعنی در زمان تسلط اعراب بر ایرانیان، گزارشی از تالیف اولین کتاب درباره‌ی قصه‌گویی و نقالی در ایران پیش از اسلام به دست می‌آید که خوشبختانه هنوز این کتاب یعنی «هزار افسان» یا «هزار و یک شب» موجود است. (عاشورپور، ۱۳۸۹، ج ۴: ۴۰).

به جز این کتاب بعد از اسلام آثار فراوانی وجود دارد که ما را بر چگونگی اجرای مراسم نقالی آگاه می‌سازد. برخی از داستان‌های نقالان، چون سمک‌عیار، قصه‌ی فیروزشاه، داراب‌نامه‌ی طرسوسی، امیر ارسلان عیناً در هنگام نقل از زبان نقال ضبط شده و برجای مانده است. (نرشخی، ۱۳۵۱: ۲۸).

این مباحث به این دلیل مطرح شد؛ زیرا نقالی، مترادف قصه‌گویی است و هر جا قصه‌ای هست نمایش هم امکان بروز می‌یابد؛ اما آن چه به مبحث این جستار مربوط است، نوع خاصی از نقالی است که به آن نقالی بزمی (غنائی) می‌گویند. این نوع نقالی که قصه‌ی اصلی آنها مربوط به دو جوان عاشق و معشوق میشود که اغلب نام این نقل‌ها از نام قهرمانان آنها گرفته و نام‌گذاری شده است. این نقل‌ها که به آن «غنائی» می‌گفته‌اند، موضوعشان تغزلی و عاشقانه است و با مهر دو جوان با یکدیگر آغاز می‌گردد؛ اما سرانجامی دردناک می‌یابد و به شکلی تراژدیک پایان می‌پذیرد و یکی از دو قهرمان یا هر دو می‌میرند. این نوع نقالی، به علت تغزلی بودن و ماهیت شعری و گاه نیمه شعری (نظم و نثر) با آوازی ساز و نوا همراه بوده است که قبل از اسلام، به آنان «گوسان» می‌گفتند. (عاشور پور، ۱۳۸۹، ج ۴: ۷۱).

گونه‌ی دیگر نمایش‌های سنتی «تعزیه» است. شبیه گردانی یا تعزیه، نمایشی بوده است بر پایه‌ی قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین (ع) و خاندانش پیش آمد. تعزیه در دوره‌ی صفوی مورد حمایت قرار گرفت؛ به همین دلیل در پایتخت صفویان، اصفهان، کار دسته گردانی به منتهای عظمت خود رسید و چنین دسته‌هایی تا نیم قرن پیش هنوز هم در اصفهان باقی بود. تعزیه مراحل تکوین خود را از زمان معزالدوله دیلمی تا اواخر صفویه طی کرد. در روزگار افشاریه، تعزیه رونقی نداشت؛ اما در دوره زندیه این نمایش ادامه یافت و در عهد قاجاریه که طبقات عامه و اشراف از آن حمایت می‌کردند، بسط یافت تا در روزگار ناصرالدین شاه با ساخت «تکیه دولت» به اوج توسعه و شکوه خود رسید. در دوره‌ی رضاشاه نمایش تعزیه ممنوع شد و دسته‌های نمایشی متلاشی شدند. (بیضایی، ۱۳۹۲: ۶۷).

با پیروزی انقلاب اسلامی، نمایش‌های تعزیه و دسته‌های نمایش در تمام ایران احیا شد و بار دیگر فرهنگ اسلام و ائمه زنده گشت؛ یکی دیگر از مراسم نمایشی ایران، «خیمه شب بازی» یا «تئاتر عروسکی» است که با تئاتر شباهت زیاد دارد. اگر درباره‌ی اصالت خیمه شب بازی به گفته‌ی نظامی در هفت پیکر استناد کنیم، باید پذیرفت که لعبت‌باز و لعبت‌بازی در زمان بهرام گور به این کشور آمده است: نمایش عروسکی در ایران چندان تحویل نیافت و به کمال نرسید، در نتیجه داستان‌های آن ثبت نشد و امروز تنها چند نمایش‌نامه‌ی عروسکی مانند: پهلوان کچل، سلیم‌خان، پسر سلیم‌خان، چهار درویش، حسن کچل، بیژن و منیژه و پهلوان پنبه آگاهی داریم.

زمینه‌ی تئاتر معاصر ایران را باید در «نمایش‌های شادی آور» که از اواسط عهد صفوی آغاز شده است یافت. در دوره‌ی قاجاریه نمایش «تخت حوضی» یا «روحوضی» در قهوه‌خانه‌ها اجرا می‌شد که یکی از شخصیت‌های مهم نمایش «غلام سیاه» بوده است. موضوع نمایش‌نامه‌های قهوه‌خانه‌ای معمولاً داستان‌های تاریخی، حماسی یا بزمی بود که بیشتر از داستان‌های شاهنامه فردوسی یا خمسه‌ی نظامی تقلید می‌شد. به هر حال موضوع این نمایش‌ها یا از داستان‌های کهن ایران گرفته شده بود مثل بیژن و منیژه، رستم و سهراب، یوسف و زلیخا و شیرین و فرهاد و یا از قصه‌هایی که در میان مردم سینه به سینه نقل می‌شد و بنای آن تخیل بود. (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۰۳-۱۰۱).

در نیمه‌ی اول قرن سیزدهم هجری با بازگشت دانشجویان از اروپا، سفر ناصرالدین‌شاه به فرنگ و نفوذ فرهنگ و هنر غرب، تالار نمایشی به سبک اروپایی به زمان ناصرالدین شاه ساخته شد که تالار مدرسه‌ی دارالفنون بود و ترجمه‌ی نمایش‌نامه‌ی، Misanthope به نام «گزارش مردم گریز» در آن به نمایش درآمد. ظاهراً نخستین کسی که نمایش‌نامه‌هایی به زبان فارسی و به شیوه‌ی اروپایی نوشته است، «میرزا ملکم خان» است. (براون، ۱۳۵۶: ۳۳۰-۳۲۷).

پس از سال ۱۳۴۰ که مرکز ملی تئاتر در جهان تشکیل شد، کشور ایران نیز بدان پیوست و «مرکز ملی تئاتر ایران» را که به کمیته‌ی ملی یونسکو وابسته است، بنیاد نهادند. در اوایل دهه‌ی ۵۰ با افتتاح دو تالار نمایش تازه یکی «تئاتر شعر» که وابسته به سازمان رادیو تلویزیون بود و دیگری «تالار مولوی»، متعلق به دانشگاه، نوید آینده‌ی پر تحرکی را در زمینه‌ی تئاتر داد بررسی وضعیت تئاتر معاصر ایران، مبحثی است که در این مقاله نمی‌گنجد و به تفصیل نیاز به نقد و بررسی دارد.

اقتباس‌های نمایشی از منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی

شعر غنایی در ادبیات فارسی همواره جایگاه ویژه‌ای داشته است. شاعر چیره دست پارسی، نظامی گنجوی، زیباترین منظومه‌ی های غنایی را با قلم توانایی خود نقش بسته است. منظومه‌ی خسرو و شیرین زیباترین اثر نظامی است که همواره مورد توجه و عنایت کامل شاعران و نویسندگان ایرانی و غیر ایرانی در ژانرهای مختلف گردیده است. پیش از نظامی، فردوسی به داستان خسرو و شیرین پرداخته است و این داستان پیشینه‌ای قبل از شاهنامه دارد و متعلق به اواخر عهدساسانی است که در کتاب‌های «الاضداد» جاحظ، غرالاخبار ملوک الفرس ثعالبی و تاریخ بلعمی نیز آمده است. این منظومه به عنوان الگویی بی‌نظیر بر ادبیات پس از خود تاثیر فراوان داشته است؛ به همین دلیل خسرو و شیرین نظامی را می‌توان یک «اسطوره متن» تلقی نمود که کتاب‌های دیگر از آن به عنوان اسطوره و الگو بهره برده‌اند. (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۱۶۲).

نظامی این منظومه را به پاس عشق و علاقه‌ی خود به همسر اولش «آفاق» سروده بود و در پایان قصه‌ی خسرو و شیرین آنجا که بر مرگ شیرین زاری می‌کند از آفاق یاد می‌کند. (نظامی، ۱۳۷۳: ۳۲۶).

چنانچه گفته شد پرداختن به داستان‌های غنایی در ادوار مختلف توسط نقال‌ها روایت می‌شده است؛ اما نخستین پرداخت برای به نمایش درآوردن آثار غنایی در نمایش منظوم است که به پیروی از منظومه‌های شعر فارسی به عنوان گونه‌ای ادبی - نمایشی مورد توجه نویسندگان ایرانی قرار گرفته بود. اولین تجربه‌ها در زمینه‌ی نمایش منظوم در روزگار مشروطه شکل گرفته است و عامل اصلی ایجاد نمایش منظوم در ایران وجود عناصر قوی دراماتیک در داستان‌های منظوم پارسی از قبیل شاهنامه‌ی فردوسی، خمسه‌ی نظامی و آثار دیگر ادبی است؛ اگر چه نمایش منظوم مورد توجه منتقدان ادبی قرار گرفت؛ اما به سبب ناتوانی نویسندگان در رعایت اصول و قواعد نمایش‌نویسی و استفاده از زبان شعر ناکار آمد برای صحنه و عدم تاثیر بر تماشاگر،

نمایش منظوم در ایران موفقیتی به دست نیاورد؛ اگر چه این تجارب زمینه را برای نویسندگان دیگر در دوره‌های بعد هموار کرد تا آنجا که «کاظم زاده‌ی ایرانشهر» در سال ۱۳۰۱ ه. ش درام منظوم «رستم و سهراب» را می‌نویسد که اثری قابل توجه و موفق است. اولین نمایشنامه‌ی منظوم «سرنوشت پرویز» نام دارد که «علی محمدخان اویسی» در سال ۱۳۲۴ بر اساس داستان «خسرو پر ویز» نظامی گنجوی آن را نوشت. (ملک پور، ۱۳۶۳: ج ۲: ۲۳۳).

سرنوشت پرویز، نوشته‌ی مستقل علی محمدخان اویسی نیست؛ بلکه بر اساس منظومه‌ی «خسرو و شیرین» نظامی، مجالسی را ترتیب داده و قطعاتی را سروده و به آن افزوده است. این نمایشنامه، به عنوان اولین تجربه قابل پذیرش است؛ اما سروده‌های او در مقایسه با اصل اثر قابل مقایسه نیست. اشعار سست هستند و در انتقال فضای نمایش عاجز و ناتوانند. از طرفی اویسی، به عناصر نمایشی که باعث تالیف متنی قوی و جذاب می‌شود، بی‌توجه بوده است. کشش و جاذبه‌ای که در آثار دراماتیک موفق دیده می‌شود در اثر او وجود ندارد. کنش در نمایشنامه‌ی «سرنوشت پرویز» جایی ندارد. پیش‌بینی‌ناپذیری که مهم‌ترین عامل ایجاد جاذبه در تماشاگر است در این اثر دیده نمی‌شود. شخصیت‌ها ایستا هستند و حتی یک سطر سخن غافلگیر کننده و زیرکانه به زبان نمی‌آوردند؛ که باعث جلب همدردی تماشاگر شود، تنها برخی از کیفیت‌های آثار نمایشی مانند دیالوگ، وحدت زمان و مکان و داشتن موضوع که لازمه‌ی هر اثر نمایشی ابتدایی است را داراست؛ البته همان‌گونه که اشاره شد این اثر، اولین تجربه‌ی منظوم در ایران است و همین نکته باعث پذیرش کاستی‌های نمایشنامه‌ی «سرنوشت پرویز» می‌گردد. در پرده‌ی اول نمایشنامه با خسرو پرویز روبرو هستیم که با شیرین از کابوس‌های وحشتناکی که در آن ویرانی و تباهی پادشاهی خاندانش را دیده است سخن می‌گوید؛ بعد از آن قاصد عرب، نامه‌ی رسول اکرم را برای پذیرش دین اسلام به خسرو پرویز می‌دهد و این موضوع باعث آشفتگی بیشتر خسرو و پرویز می‌شود. در همین پرده است که نارضایتی خسرو از شیرویه برای تصاحب سلطنت روایت می‌گردد. پرده‌ی دوم نمایشنامه از جاذبه‌ی نمایشی بیشتری برخوردار است؛ در این پرده شبح زرتشت در خواب خسرو می‌آید و زرتشت، خسرو را از تباهی مملکت آگاه می‌سازد. هنگامی که خسرو از خواب بیدار می‌شود، شیرویه با خنجر پدرش را به قتل می‌رساند. شیرین بر بالین پیکر خونین خسرو آمده و خودکشی می‌کند؛ به‌طور کلی نویسنده دیدگاه ثابتی ندارد و موضع و تکلیف خود را با وقایع روشن نکرده است. او مشخص نمی‌کند که عامل تباهی مملکت کیست. در جایی خسرو را پادشاهی بزرگ می‌داند و در جایی دیگر خوشگذرانی‌ها و فسادهایش را سرزنش می‌کند.

در این بهره، قسمتی از پرده‌ی دوم نمایشنامه، هنگامی که خسرو جان داده است و شیرین او را مورد خطاب قرار می‌دهد نقل می‌شود:

- شیرین: به بیداری است یارب یا که در خواب؟
- به روز است این؟ شب؟ یا وقت مهتاب؟
- دریغ از روزهای جشن و شادی
- دریغ از این مصیبت وین زیادی
- چه می‌بینیم من از بیداد و خواری

ندارم چاه جز سوگواری (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۲۳۹).

بعد از نمایشنامه‌ی «سرنوشت پرویز» تقی رفعت این نمایشنامه را برای اجرا اصلاح کرده و قسمت‌هایی از آن را به کلی تغییر داده و صورت جدیدی به آن داده است و عنوان «خسرو پرویز» بر آن می‌گذارد.

تقی‌رفعت، نمایشنامه‌ی «سرنوشت پرویز» را این‌گونه تغییر می‌دهد که در پرده‌ی اول را اصلاح و پرده‌ی دوم را کاملاً حذف می‌کند و به جای آن دو پرده‌ی دیگر می‌نویسد و نمایشنامه‌ای در سه پرده تنظیم می‌کند که در آن قواعد درام نویسی رعایت شده است. در نمایشنامه‌ی تقی رفعت نقش «شیرین» را تبدیل به «نرسس» شاهزاده‌ی یونانی کرده و برخلاف روایت نظامی و اویسی که «شیرویه» برای ربودن تاج و تخت پادشاهی دست به خون پدر می‌زند، او را نکشته؛ بلکه زندانی می‌کند تا به گفته‌ی خود، ایران را از یوغ ستم خسرو رهایی بخشد. تقی رفعت با این تغییر خواسته است تا از شیرویه قهرمان ملی بسازد که برای

نجات‌میهن حتی پدرش را فدا می‌کند. آرین‌پور که این نمایشنامه را خوانده، آن را از جهت ساختمان شبیه به تراژدی‌های «کورنی» و «راسین» می‌داند.

بخشی از این نمایشنامه را در این مقال می‌آوریم:

- شیرویه: (تنها، جدی و متفکر)
- در این سختی چه کاری کرد باید؟
- نیارم کشتنش، ورزنده ماند
- نخواهد یافت زو ایران رهایی
- بجز زندان نمی‌بینم دوایی
- بلی، تلخ است و زهر آگین و دلسوز
- شدن بر یک پدر فرزند فیروز
- ولی ایران، تو ای ایران معبود
- که بادا دشمنانت نیست، نابود
- تو بر شیرویه دادی این شر و شور
- تو کردی چشم فرزندیش را کور (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۲۴۳).

نمایشنامه‌ی «تقی‌رفعت» به نسبت اثر محمدعلی اویسی از منظمی استوارتر و نگاهی خلاقانه‌تر برخوردار است؛ زیرا شخصیتی است که در عرصه‌ی نویسندگی و شعر دارای تجربه است. او دارنده‌ی روزنامه‌ی تجدد و مجله‌ی آزادیستان است و از معدود شاعرانی است که از بنیان‌گذاران موج نو در شعر فارسی به شمار می‌روند. او روایت خسرو و شیرین را تغییر داد و خیانت شیرویه را به ملی‌گرایی او نسبت داد تا راوی شکل متفاوتی از داستان خسرو و شیرین باشد.

از اقتباس‌های دیگری که از این داستان صورت گرفته است می‌توان به نمایش شیرین و فرهاد به کارگردانی «عسکر قدس» در سال ۱۳۶۶ اشاره کرد یا نمایشنامه‌ی «حاشیه‌ای بر خسرو و شیرین» که به سال ۱۳۸۰ برای نخستین بار در بیستمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر اجرا شد و جایزه‌ی ویژه‌ی متن هیئت داوران را به دست آورد. داریوش رعیت، نویسنده‌ی این اثر، با دیدگاهی ویژه به عشق پرداخته است که رویکردی به دوران معاصر دارد. (کنگرانی، ۱۳۹۰: ۱۹).

اقتباس دیگر، نمایشنامه‌ی «دخمه‌ی شیرین» نوشته‌ی قطب‌الدین صادقی است که برداشت جدیدی از این منظومه با توجه به تاریخ ساسانیان دارد. مهم‌ترین خصوصیت این نمایشنامه تاکید بر وفاداری زن و اهمیت به دین در زندگی فردی و اجتماعی است. این اثر به حوادث پس از مرگ خسرو و چگونگی برخورد شیرین با شیرویه می‌پردازد. بیشتر نمایشنامه نویسان به این بخش از منظومه‌ی خسرو و شیرین پرداخته‌اند و آن را به اشکال گوناگون روایت کرده‌اند. شیرین در این نمایشنامه محور است و به عنوان زنی فداکار، با تقوی و وفادار معرفی گردیده است او در اثرش تنها زیبایی او را برجسته نکرده است؛ بلکه به انعکاس اقتدار شخصیت و پاک‌اش پرداخته است. این نمایشنامه‌ها، با مویه‌ها و سخنان بارید بر جنازه‌ی شیرین پایان می‌پذیرد.

مصطفی‌عدل، اقتباس دیگری از داستان خسرو و شیرین در قالب نمایشنامه ارائه داده است. این نمایشنامه پنج پرده دارد. پرده-ی اول به گفتگوی خسرو با شاپور می‌پردازد؛ هنگامی که خسرو عاشق شیرین شده و به کمک شاپور راهی برای وصال به شیرین می‌جوید. پرده‌ی دوم ملاقات خسرو و شیرین در کنار رودخانه است. این نمایشنامه دیدارها، قهرها و گفتگوی آنها را روایت می‌کند و داستان عشق فرهاد و مرگ او را نیز مطرح می‌کند. ناظم حکمت، نویسنده‌ی ترک زبان، اقتباس دیگری از منظومه خسرو و شیرین در نمایشنامه‌ی «فرهاد و شیرین» دارد. نکته‌ی قابل توجه این است که این منظومه در میان کشورهای دیگر با فرهنگ‌هایی متفاوت نیز شهرت دارد.

خلاصه‌ی نمایشنامه حکمت چنین است مهین بانو به سبب محبتی که به شیرین دارد بنا به دستور حکیم، زیبایی‌اش را فدای سلامتی شیرین می‌کند؛ سپس برای او کاخی می‌سازد؛ اما در زمان دپدن کاخ، هر دو خواهر، به فرهاد که نقاش کاخ است دل می‌دهند. شیرین با پرتاب سیبی نظر فرهاد را جلب می‌کند. آن دو به سبب عشق مجبور به فرار می‌شوند؛ اما مهین بانو آنها را

دستگیر کرده به کاخ بر می‌گرداند. در این زمان، مهین بانو به فرهاد می‌گوید که آیا حاضر است به خاطر شیرین صخره‌ها را بشکافد و بیستون را سوراخ کند و آب سرچشمه‌اش را به چشمه‌ی شهر جاری سازد؛ زیرا آب شهر آلوده است و سبب بیماری و مرگ مردم شهر می‌شود. فرهاد پیشنهاد را می‌پذیرد و از شیرین دور می‌شود. در پرده‌ی سوم، مردم پس از گذشت یازده سال برای ملاقات فرهاد، مرد پر استقامت عرصه‌ی عشق به سوی او می‌رود. در این پرده، شیرین نیز به دیدار فرهاد می‌رود و وصالش را می‌جوید؛ اما فرهاد که کارش را به پایان نبرده است از وصال شیرین سرباز می‌زند و شیرین بار دیگر صبر بر فراق را می‌پذیرد و صحنه را ترک می‌گوید. (حکمت، ۱۳۴۶: ۸۳-۸۰).

ناظم حکمت به کل روایت نظامی را تغییر داده است و داستانی نوپرداخته است. شخصیت‌ها، فضای نمایش‌نامه و موضوع داستان به کل دگرگون شده است؛ در حالی که در منظومه‌ی نظامی، اثری از عشق شیرین به فرهاد نیست او در اثرش عشق فرهاد را به شیرین نسبت داده است. شخصیت فرهاد هم آن شخصیت بی‌قرار و آشفته و مدهوش خسرو و شیرین نظامی نیست؛ او در این نمایشنامه برای به پایان بردن رسالتی که به عهده گرفته است حتی وصال شیرین را پس از گذر سال‌های بسیار نمی‌جوید و مردی مصمم مبارز و استوار است. شیرین نیز زنی از خود گذشته و صبور معرفی شده است که از آرزوی همراهی عشق خود می‌گذرد. استفاده‌ی نمادین نویسنده‌ی اثر از سیب، تداعی‌گر عشق نخستین آدمی، آدم و حوا است. به طور کلی می‌توان گفت گاهی نمایشنامه‌ها از این منظومه و داستان‌هایش به عنوان یک الگوی کلی از منظری دور پرداخته‌اند و حتی گاهی چارچوب اصلی داستان و شخصیت‌ها را نیز شکسته‌اند تا در پوسته‌ای ظاهری از منظومه‌ی خسرو و شیرین برای بیان پیام ژرفی که مدنظرشان بوده است بهره‌جویند و گاهی این تحولات و دگرگونی‌ها بسیار ناچیز است. در بیشتر نمایشنامه‌های مطرح شده، بخش تراژدی داستان خسرو و شیرین، یعنی مرگ خسرو به دست شیرویه و خودکشی شیرین مورد توجه قرار گرفته است و نمایشنامه‌ها اغلب بر این بهره از داستان تاکید دارند؛ زیرا نمایشنامه‌نویس می‌تواند در این بخش دیالوگ‌های اثرگذارتری را که حاوی جنبه‌های غنی دراماتیک است را بر پرده‌ی چشم تماشاگر بیان دارد و تراژدی عاشقانه را در بالاترین حد اعلا‌ی خود، به تصویر بکشد و بیننده را با خود همراه کند؛ هر چند تمام بخش‌های دیگر منظومه‌ی خسرو و شیرین هم می‌تواند منبعی عالی برای نوشتن نمایشنامه‌هایی متعالی باشد. به سبب آن که نظامی در این منظومه نهایت استادی و مهارت خود را در بیان اوصاف بدیع از طبیعت، صحنه‌های جنگ و شکار، شرح عواطف درونی و حالات دلداگان و تاثیر عشق، هجران، شوق وصال، گله‌ها، شکایت‌ها و زاری‌های عاشقانه نشان داده است.

نتیجه‌گیری

ادبیات نمایشی گونه‌ای از ادبیات است که بنیادی‌ترین و تأثیرگذارترین مفاهیم بشری را به صحنه‌ی اجرا در می‌آورد. نمایش در ایران پیشینه‌ای دیرینه دارد و از ایران باستان تا کنون جلوه‌های متفاوتی را به اشکال گوناگون نمایش‌های کهن آیینی، پرده بازی، میرنوروزی، نقالی، روحوضی، تعزیه و نمایش به شکل معاصر ظاهر نموده است. در این میان آثار نظم و نثر پارسی به سبب غنای جنبه‌های نمایشی همواره مورد توجه نمایشنامه‌نویسان و فیلم‌نامه‌نویسان قرار داشته است که از مهم‌ترین این آثار می‌توان به خسرو و شیرین نظامی اشاره کرد. پرداختن به این اثر در قالب نمایش امروزی در روزگار مشروطه صورت گرفته است. این آثار به شکل نمایش منظوم و منثور توسط نمایشنامه‌نویسان مختلف موردعنايت قرار گرفته است و منظومه‌ی خسرو و شیرین به‌عنوان یک اسطوره متن همواره الگوی نویسنده‌گان بوده است. بخش تراژدی داستان خسرو و شیرین یعنی مرگ خسرو به دست شیرویه و خودکشی شیرین بیشتر توانسته نظر نمایشنامه‌نویسان را به خود جلب کند. گاه چهارچوب اصلی داستان و شخصیت‌ها به‌کلی تغییر کرده است و گاهی وقایع و پرداخت شخصیت‌ها تحول و دگرگونی چندانی نیافته‌اند و نویسنده به متن متعهد بوده است. به طور کلی می‌توان گفت تمام بخش‌های منظومه‌ی خسرو و شیرین قابلیت پرداخت نمایشی دارند؛ زیرا نظامی در این اثر نهایت مهارت خود را در توصیف و شرح جزییات طبیعت، صحنه‌های نبرد، شکار، عواطف درونی، حالات عاشق و معشوق، هجران، وصال، شکایت و زاری‌های عاشقانه نشان داده است. با وجود تلاش‌های صورت گرفته در این

عرصه و بهره‌برداری نمایشی از گنجینه‌های نظم و نثر ادب پارسی، هنوز راه درازی برای شناساندن مفاهیم والای این آثار در پیش است و این نشان از قابلیت بالای متون ادبی دارد که با نگاهی ژرف و مدبرانه مورد بررسی و ارائه قرار نگرفته‌اند.

منابع و مأخذ

۱. ارسطو (۱۳۴۷) بوطیقای ارسطو، ترجمه‌ی فتح‌الله مجتبیایی، تهران: بنگاه نشر اندیشه.
۲. النرشخی، ابوبکر (۱۳۵۱) تاریخ بخارا، تلخیص محمدبن زفرین عمر، تصحیح مدرس رضوی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۳. ابن‌ندیم، محمد (۱۳۸۱) الفهرست، ترجمه‌ی محمدرضا تجدد، تهران: انتشارات اساطیر.
۴. بیضایی، بهرام (۱۳۹۲) نمایش در ایران، تهران: انتشارات روشنفکران.
۵. براون، ادوارد (۱۲۵۶) تاریخ ادبیات ایران، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۶. جعفری، محمدرضا (۱۳۸۷) فرهنگ ادبیات فارسی، تهران: انتشارات فرهنگ نشر نو.
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶) سرگنجه در جستجوی ناکجا آباد، تهران: انتشارات سخن.
۸. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹) تاریخ ادبیات در ایران، جلد دوم، تهران: انتشارات فردوس.
۹. عاشورپور، صادق (۱۳۸۹) نمایش‌های ایرانی (نقالی)، تهران: انتشارات سوره‌ی مهر.
۱۰. کنگرانی، منیژه (۱۳۹۰) شیرین درگفتمان اسطوره‌ای معاصر، نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره‌ی ۴۳.
۱۱. میرصادقی، جمال (۱۳۶۴) عناصر داستان، تهران: انتشارات صفا.
۱۲. ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳) ادبیات نمایشی در ایران، تهران: انتشارات توس.
۱۳. نولدکه (۱۳۸۴) حماسه ملی ایران، ترجمه‌ی بزرگ علوی، تهران: انتشارات نگاه.
۱۴. نظامی، ابومحمدالیاس (۱۳۶۷) خسرو و شیرین، تلخیص و مقدمه‌ی محمدآیتی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۵. ناظم‌حکمت (۱۳۴۶) فرهاد، شیرین و معین بانو و آب سرچشمه کوه بیستون، ترجمه‌ی مهین باغچه‌بان، تهران: نشر سپهر.

Dramatic Plays from Khosrow and Shirin of Nezami

Pegah Talavari

PhD student in Persian language and literature, Chamran Martyr of Ahwaz University, Lecturer of Applied University of Imam Khomeini

Abstract

Dramatic literature is a kind of literature that is written for in theater or places Although the show has been shaped in its current form in the present day antiquities have always been featured. From this perspective paying attention to the play in Iran has a long history that has always been associated with Persian literature because there are many tales and stories in the poetic and prose literary works they are full of dramatic aspects. Ganjavi is one of the greatest creators of the fictional treasures of the Persian literary treasures due to its powerful elements and features his dramatic drama can be described as the master of the play a writing that in this respect is the most beautiful of his romantic poetry Khosrow and Shirin at the height of the peak of the dramatic literature and any exploitation of this story can give rise to a dramatic effect that is narrated from the creative perspective of the playwright. The study seeks to give some dramatic adaptations of the Khosrow and sweet Military system and assess the type of payment.

Key word: Ganjavi, Khosrow and Shirin, Adapted, plays
