مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد الـ٦٣، صيف ١٤٠١ هـ. ش/ ٢٠٢٢ م؛ صص١٥٨-١٢٧

ساختارشناسی نمایشنامه عاشورایی بر مبنای نظریه فریتاگ (مورد پژوهی نمایشنامه منظوم الحر الریاحی)

نوع مقاله: پژوهشی

صفورا فصیح رامندی[۱] ، نرگس انصاری[۲]، علیرضا شیخی[۳]، علیرضا نظری[٤]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، قزوین

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، قزوین

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، قزوین

٤. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، قزوین

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۹/۰۷

چکیده

نمایشنامه اسلامی، نمایشنامه‌ای است که ساختار آن در چارچوب ویژه نمایشنامه ارائه می‌گردد؛ تفاوت آن با دیگر نمایشنامه‌ها، در دیدگاه اسلامی آن است. نمایشنامه الحر الریاحی اثر عبدالرزاق عبدالواحد، ذیل نمایشنامه اسلامی قرار می‌گیرد که با محوریت حوادث کربلاء با تمرکز بر شخصیت حر ریاحی نوشته – شده‌است. عبدالرزاق، از رهگذر شخصیت حر و با بازخوانی واقعه کربلاء، آن را به اوضاع زمانه عراق پیوند می‌زند. بررسی ساختار نمایشنامه و میزان انطباق آن با واقعیت عاشورا در ترسیم سیر حوادث واقعه و کشف سبک نویسنده موجب شد تا این اثر با روش تحلیلی توصیفی و کتابخانه‌ای و برمبنای ساختار گوستاو فریتاگ تحلیل گردد؛ اصول پنج‌گانه فریتاگ برآمده از نظریات ارسطو بوده و شامل مقدمه، عمل فزاینده، اوج، عمل فروکاهنده و نتیجه است. واکاوی نمایشنامه نشان می‌دهد نویسنده از اصول متعارف و کلاسیک نمایشنامه‌نویسی خارج شده و به تئاتر پسامدرن و سنت‌شکن برتولت برشت روی آورده است؛ زیرا عبدالرزاق عبدالواحد، ابعاد حادثه کربلاء را فراتر از این می‌داند که بتوان با روایتی کلاسیک

* نویسنده مسئول

safoura.fasih91@gmail.com

و متعارف بیانش کرد. بنابراین در نمایشنامه خود، پایبند به اصول متعارف نمایشنامه‌نویسی نبوده و با اثرش، پیشنهادی در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی عاشورایی ارائه داده است.

کلیدواژه‌ها: نمایشنامه، فریتاگ، عبدالرزاق عبدالواحد ، الحر الریاحی، کربلاء.

۱.مقدمه

ساختار نمایشنامه اسلامی از نظر شکل هنری در همان چارچوب ویژه نمایشنامه ارائه می‌گردد؛ بدین مفهوم که عناصر هنری تشکیل دهنده ساختار نمایشی در نمایشنامه اسلامی نیز باید رعایت شود. اما تفاوت آن با دیگر نمایشنامه‌ها، در نوع نگرش و دیدگاه برخاسته از جهان بینی اسلامی است (زودرنج، ۱۳۸۷: ۱۱).

چنانکه از نمایشنامه الحر الریاحی، اثر شاعر و نمایشنامه نویس شهیر عراقی عبدالرزاق عبدالواحد بر می‌آید. قهرمان این نمایشنامه عاشورایی، حر بن یزید ریاحی، از سران قبائل کوفه است که به دستور ابن زیاد، راه امام را برای ورود به کربلا بست اما پس از انقلابی روحی، به سپاه امام پیوست و به عنوان اولین شهید کربلا در روز عاشورا پس از مبارزه با سپاه زیاد به شهادت رسید. عبدالرزاق حادثه کربلا را از زاویه دید حر روایت کرده است.

پرده اول این نمایشنامه تصویرگر رخدادهای روز عاشورا از جمله صحنه گفتگوی حر و سران سپاه یزید و نمایانگر تردید و حالات حر در این روز است. . در پرده دوم، شخصیت‌های دیگری چون شمر بن ذی الجوشن؛ قاتل امام حسین (ع)، وارد صحنه نمایش می‌شوند. در این پرده، روند واقع‌گرایانه حوادث به هم می‌خورد و عناصری سوررئالیستی وارد نمایشنامه می‌شوند؛ بدین معنا که صحنه‌های واقعی با رؤیاپردازی درهم می‌آمیزند. اما فضای پرده سوم نمایشنامه، کاملا سوررئالیستی شده و با بهم ریختگی زمان و درهم آمیختگی گذشته و حال روبرو می‌شویم.

پژوهش حاضر تلاش دارد تا با استفاده از الگوی فریتاگ در بررسی سیر حوادث و فراز و فرود آن در اثر، ساختار نمایشنامه الحر الریاحی را تحلیل کند. بدین منظور، سه پرده نمایشنامه با پنج عنصر اصلی نظریه فریتاگ محک می‌خورد و براساس انطباق و یا عدم انطباق ساختار نمایشنامه با ساختار پیشنهادی فریتاگ که از اهداف اولیه پژوهش، روشن‌کردن میزان و چگونگی آن است.

۱-۱.سؤال تحقیق

- علت یا علت‌های به کارگیری ساختار فریتاگ در نمایشنامۀ الحر الریاحی چیست؟

- چه ساختاری جایگزین ساختار نسبتاً کلاسیک فریتاگ یعنی هرم فریتاگ در این نمایشنامه شده‌است؟

۲.پیشینه تحقیق

علیرغم اینکه مضامین اسلامی در قالب‌های گوناگون ادبی حضوری چشمگیر دارند اما حادثه کربلاء به شکلی محدود در قالب شعر بکار رفته است. از اندک آثاری که در این زمینه وجود دارد می‌توان به «تحلیل عناصر نمایشنامه‌های الحسین ثائراً و الحسین شهیداً عبد الرحمن الشرقاوی» (۱۳۸۹)، رساله کارشناسی ارشد، در دانشگاه رازی نوشته جمیل سوزنی، مقاله «جلوه‌های پایداری در نمایشنامه الحسین ثائراًشهیداً اثر عبدالرحمن‌الشرقاوی» (۱۳۹۷) نوشته حجت الله فسنقری و بهروز سالمی مغانلو، مجله «ادب عربی»، مقاله «عبد الرحمان الشرقاوی و ملحمة الحسین» (۱۹٦۹)، نوشته زکی نبیل، مجله الکاتب و مقاله «زیبایی‌شناسی خلاقیت هنری در نمایشنامه منظوم الحر الریاحی» (۱۳۹۷) نرگس انصاری، مجله «نقد ادب معاصر عربی» اشاره کرد. علاوه بر این موارد انسیه خزعلی در رساله «امام حسین (ع) در شعر عربی معاصر»، بخشی را به بررسی گذرای این نمایشنامه اختصاص داده است. در خارج از کشور نیز جمال غازي حسين حميد السلطاني در مقاله

«المضامين الفكرية والتربوية للمأساة الحسينية في النص المسرحي العراقي»، نمایشنامه‌های عراقی نوشته شده در باب موضوع کربلاء را در محدوده زمانی(۱۹۳۰م-۲۰۱۰م) بررسی کرده که بخشی از این پژوهش، به نمایشنامه «الحر الریاحی» از نقطه نظر مسائل و مضامین فکری و تربیتی اختصاص دارد.

عمده پژوهش‌های پیشین از نقطه نظر محتوایی به این نمایشنامه پرداخته‌اند اما در این جستار، رویکرد ساختار محور، مبنای بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

با عنایت به کیفیت بالای هنری و پرداخت کیفی سطح بالا در این نمایشنامه، این اثر چنانکه شایسته بوده، مورد بررسی و پژوهش قرار نگرفته است. این جستار، کوششی در این زمینه است.

۳. بحث و بررسی

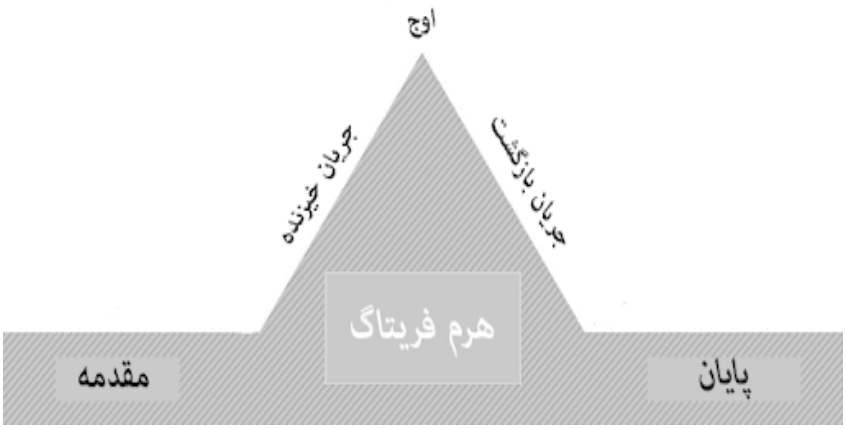
۱-۳. ساختار نمایشنامه بر اساس هرم فریتاگ

بن مایه‌های هرم فریتاگ بر گرفته از «فن الشعر» ارسطو و مبتنی بر ساختار «علت و معلولی» است. «گوستاو فریتاگ، اندیشمند آلمانی قرن نوزدهم، در کتاب خود با عنوان فن نمایش (۱۸٦۳) ساختار نمایشنامه‌های پنج پرده‌ای را هرمی فرض می‌کند که از سه بخش اصلی یعنی عمل اوج گیرنده، نقطه اوج و عمل فرودین، تشکیل‌شده که هر یک از این سه بخش نیز به نوبه خود از بخش‌های کوچکتری تشکیل شده‌اند» (داد، ۱۳۸۵: ۵۳۷). در اینجا می‌توان بهتر توضیح داد که چرا هرم فریتاگ، برآمده از نظریه ارسطو در باب نمایش است؛ زیرا ارسطو معتقد بود نمایشنامه باید وحدت زمان، مکان و پیرنگ داشته باشد. «وحدت پیرنگ یعنی وقایع داستان زنجیره‌وار و بی‌وقفه در جریانند، به‌طوری که مجموعه واحد را تشکیل می‌دهند، یعنی حادثه‌ای که ابتدا، میانه و پایانی دارد و به عبارتی هر حادثه‌ای نتیجه حادثه دیگر است» (ارسطو، ۱۹۸۲: ۲۵).

جی. ای. کادن در کتاب «فرهنگ ادبیات و نقد» درباره هرم فریتاگ می‌گوید: «منتقد آلمانی گوستاو فریتاگ در فن نمایش (۱۸۶۲) ساختار یک نمایشنامه پنج پرده‌ای را به عنوان نمونه چنین تحلیل کرد: الف) مقدمه introduction، ب) لحظه برانگیزنده inciting moment، ج) کنش صعودی rising action، د) اوج climax، ه) کنش نزولی faling action، و) فرجام catastrogh (فاجعه). اوج در رأس این ساختار هرم‌گونه قرار دارد. این الگو را می‌توان در مورد بسیاری از نمایشنامه‌ها به کار بست» (کادن، ۱۳۸٦: ۱٦۹).

اصول پنج گانه هرم فریتاگ باید به شکل اندام‌واری بر نمایشنامه حاکم باشد تا بتواند بر خواننده و بیننده نمایش تاثیری عمیق داشته باشد.

می‌توان‌گفت که فریتاگ، اساس الگوی خود را بر عنصر پیرنگ بنا نهاده و نحوه فراز و فرود حوادث را مورد تحلیل قرار می‌دهد. این پنج ضلع در شکل زیر قابل مشاهده است:



هرم فریتاگ

فریتاگ وظیفه هنر نمایش را چنین بیان می‌کند: «وظیفه هنر نمایش به تصویر کشیدن صرف یک حالت عاطفی و احساسی نیست. بلکه احساسی است که به عمل بینجامد. فقط ترسیم یک رویداد

بیرونی نیست بلکه ترسیم تأثیر آن بر روح انسان است» (فریتاگ، ۲۰۰۳: ۲۲). لذا می‌توان گفت که این پنج ضلع ساختار فریتاگ برای این طراحی شده‌اند تا در وهله اول احساسی را به نمایش بگذارند که به عمل بینجامد و در وهله بعدی، تاثیر یک رویداد را بر روح انسان به نمایش بگذارد.

«فریتاگ، ساختار درونی را شامل دو بخش عمده عمل فزاینده (گره‌افکنی) و عمل کاهنده می‌داند. «اوج»، در این نقطه، رویدادی واقع می‌شود که گره‌افکنی‌ها را روشن می‌سازد. جواب قضیه در این قسمت داده می‌شود. «تحلیل و نتیجه» که سبب پایان کنش و نتیجه اعمال است و عاقبت‌ها را روشن می‌کند» (قادری، ١٣٧٦: ٣١).

از جمله اجزای مهم هرم فریتاگ، گره‌افکنی، اوج و گره‌گشایی است. «گره‌افکنی، مرحله‌ای از داستان است که در آن با به هم گره خوردن حوادث، وضعیت و موقعیت دشواری ظاهر شده و خط اصلی پیرنگ (روابط علی و معلولی حوادث) دگرگون می‌شود» (میرصادقی، ١٣٨٦: ٢٩٥). دگرگونی پیرنگ نیز باعث برهم خوردن تعادل درام شده و مسیر داستان و شخصیت‌ها را تغییر می‌دهد. «گره افکنی را گاهی «واقعه اوج گیرنده» نیز می‌نامند» (ایبرمز و هرفم، ۱۳۸۷: ۳۳۰). این واقعه اوج گیرنده، یکی از نقاط عطف نمایشنامه و شاید مهم‌ترین آن باشد.

«از آنجا که ابتدای داستان با به هم گره خوردن حوادث آغاز می‌شود، واژه گره‌افکنی برای آغاز داستان مناسب است اما عده‌ای از واژه گره‌بندی نیز استفاده می‌کنند» (مکاریک ، ١٣٩٤: ٣٢). به هر ترتیب، مسأله این نیست که کدام واژه برای بیان درهم گره خوردگی حوادث مناسب است، بلکه مهم این است که وظیفه ناقد ادبی، درک و دریافت این نقاط عطف موسوم به گره‌افکنی است. اوج نیز «لحظه‌ای است در داستان کوتاه، رمان و نمایشنامه منظوم که در آن بحران به نهایت رویارویی و تعارض برسد و به گره‌گشایی داستان بینجامد» (میرصادقی،١٣٨٦: ٢٩٥). از آنجا که هر داستان و نمایشنامه چند اوج می‌تواند داشته باشد، «نقطه اوج اصلی داستان زمانی است که شخصیت اصلی داستان راه خود را انتخاب کرده سپس تصمیم‌گیری کند. چنانچه در داستان، چند بحران وجود داشته باشد، نقطه اوج اصلی داستان می‌تواند پیش از چند اوج دیگر

که شدت کمتری دارند قرار بگیرد» (رضایی، ۱۳۸۲: ۵۳). هر چند مشخص کردن اینکه کدام بحران از شدت بیشتر یا کمتری برخوردار است ممکن است از نظر خوانندگان مختلف که سلایق مختلف دارند، متفاوت باشد.

در گره‌گشایی نیز رازها کشف، معماها حل و سوء تفاهم‌ها برطرف شده، انتظارها به پایان رسیده و سرنوشت شخصیت اصلی مشخص می‌گردد. سرنوشتی که می‌تواند شکست یا ناکامی و یا موفقیت، کامیابی و پیروزی قطعی باشد» (گنجی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۶۲). بنابراین نمایشنامه نوشته شده بر اساس اصول فریتاگ، باید حتماً به سرنوشتی ختم شود اما مهم نیست که این سرنوشت با شکست همراه است یا موفقیت.

۲-۳. تحلیل ساختار نمایشنامه الحر الریاحی

یک خوانش کلی از نمایشنامه الحر الریاحی، ساختار خاص و منحصر به فرد آن را به خواننده نشان می‌دهد و همین ویژگی نمایشنامه، ضرورت بررسی ساختار نمایشنامه را به اثبات می‌رساند. برای نشان دادن مشخصات ساختاری آن باید از الگوی واحدی استفاده کرد و بر اساس اشتراکات و تمایزات ساختاری اثر با آن دست به تحلیل زد. در ادامه عناصر نمایشنامه بر اساس الگوی فریتاگ بررسی می‌شود.

۱-۲-۳. مقدمه نمایشنامه

ضلع اول هرم فریتاگ با مقدمه آغاز می‌شود. مقدمه‌ای که بستری برای ایجاد عمل برانگیزنده یا همان گره‌افکنی است. مقدمه نمایشنامه الحر الریاحی با صدای الهاجس یا همان خیال او به صورت نجوای درونی آغاز می‌شود که حر، آن را وقتی که تنها در خیمه‌اش نشسته می‌شنود:

الهاجس: إنها لحظة الصمت، فلتختصر كلماتك أنفسها

تتراجع؟ أن تقتل الآن؟ أيّ طريقيك أوضح؟

الحر: ها هي الشمس تنهض والناس تنهض و الكلمات القليلة تنهض

تنهض أحرفها كالعماليق عمياء مجنونة تتخبط بين حناياك أي الطريقين أوضح؟(عبدالرزاق، ۲۰۰۰: ۲۱ – ۲۲).

مقدمه نمایشنامه الحر الریاحی، با عنصر داستانی کشمکش آغاز می‌گردد. میرصادقی در تعریف کشمکش می‌گوید: «در ادبیات، به مقابله شخصیت‌ها و نیروها با یکدیگر، کشمکش گویند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲٤٦). عبدالرزاق، جهت تدارک دیدن گره‌گشایی در نمایشنامه، از عنصر کشمکش بهره برده است تا به تدریج زمینه را برای ورود به گره نمایش فراهم کند.

۲-۳ – ۲. گره‌افکنی

نمایشنامه وقتی خواندنی می‌شود که نمایشنامه نویس پس از طرح مقدمه، گره یا گره‌هایی در نمایشنامه ایجاد کرده تا بتواند خواننده را در دام خود اسیر نماید و متقاعدش سازد به خواندن ادامه دهد. در این نمایشنامه، طرح گره‌افکنی بدین طریق صورت می‌گیرد:

در ابتدا ما با تردید حر ریاحی روبرو بودیم. اما هنوز تردید حر باعث نشده که او تصمیمش را در مورد مواجهه با کاروان امام حسین (ع) تغییر دهد:

الحر: أين هم الآن؟

الربيئة: مسار فرسخين في الطريق للكوفة.

الحرّ: قل للرجال يسرجوا خيولهم.

ألربيئة: أمرك أيها الأمير (عبدالرزاق، ۲۰۰۰: ٢٤).

همین که حر دستور می‌دهد افرادش اسبها را زین کنند تا جلوی کاروان امام حسین (ع) را در نزدیکی کوفه سد کنند، باز تردیدهای حر شروع می‌شود:

الهاجس: ويلك يا حر

تأمر أن تَسرجَ الخيلُ.

صافيتَ نفسك؟

لا سرج فوق حصانك غيرُ الهواجس

لا نصل في غمد سيفك

غير الهواجس (**پیشین**: ٢٤ – ٢٥).

نویسنده، تردیدهای شخصیت را پی در پی و بدون مکث به نمایش می‌گذارد و در اینجا آشکارتر و هویداتر از همیشه خود را نشان می‌دهد. البته در این موقعیت حر اصرار دارد که به خیال یا در واقع وجدان بیدارش اعلام کند که هنوز به عهدش با یزید برای مقابله با امام حسین (ع) پایبند است. این بخش نوعی خود فریبی است که حر در برابر وجدانش اصرار دارد به دروغ اعلام کند:

«الحرّ: أعلم أنّ لسيفي جواباً إذا سُئِل الآن

أعلم أنّ حصاني يعرفُ كلَّ مهمّته.

وأنا..

الهاجس: أنت تخدع نفسك يا حرّ.

تمتلك السيفَ.

لكنّ مقبضه في يدٍ لستَ صاحبَها!» (پیشین: ٢٥).

مقدمه نمایشنامه با بیان تردید حر ریاحی آغاز شد. تردیدی که بر اساس کشمکش درونی حر قابل تفسیر است. این کشمکش، سرانجام به عمل برانگیزنده یا گره‌افکنی منجر می‌شود. حر که پیش از این در تردید بود اینک آشکارا مخالفت خود را با کشتن امام حسین (ع) اعلام می‌کند. در گفتگوی حر با أبوحفص چنین می‌گذرد:

الحر: تريدونني أن أقود رجالي لقتل الحسين

لكي يقتلوه

فلابد أن يؤمنوا أنّ هذا الذي تطأ الخيل جبهته

الذين يجرأون عليه

فتنشب فيه الأسنة

ليس الحسين (پیشین: ٣٨ – ٣٩).

در نتیجه این تردیدها، حر دیگر نمی‌تواند مانع از ورود امام (ع) به کوفه شود. حر، نمی‌تواند خود را به مبارزه و احیاناً به شهادت رساندن امام حسین (ع) راضی کند زیرا می‌داند او نوه پیامبر اکرم (ص) است و امامت او اسلام و مسلمانان را احیا می‌کند نه اینکه آنها را به سقوط بکشاند. مخالفت ابو حفص با حر و بیان اینکه این حرف‌ها دروغی شرم‌آور بیش نیست، شدت اختلاف و گره را به نمایش می‌گذارد.

بطور کلی در نمایشنامه الحر الریاحی، فقط دو ضلع هرم یعنی مقدمه چینی و گره‌افکنی دیده می‌شود و خبری از سه ضلع دیگر هرم؛ یعنی اوج، گره‌گشایی و نتیجه گیری نیست. لذا در ادامه، به خروج عبدالرزاق از اصول هرم فریتاگ پرداخته می‌شود.

۳-۳. خروج عبدالرزاق از چارچوب هرم فریتاگ در پرده اول نمایشنامه

گفته شد که هرم فریتاگ، پنج ضلع مشخص دارد که نمایشنامه نوشته شده در چارچوب اصول آن باید به شکل خدشه ناپذیری تمام این اضلاع پنج گانه را مراعات کند.

بر مبنای آنچه از متن نمایشنامه در مورد مقدمه و گره‌افکنی مثال آوردیم، اینک باید به بررسی اوج، گره‌گشایی و نتیجه گیری پرداخته می‌شد اما نویسنده این نمایشنامه فقط دو ضلع را مراعات کرده است و در ادامه مسیر نمایشنامه، نه از چارچوب هرم فریتاگ بلکه از مراعات هر نوع ساختار متعارف روایی دیگری خودداری می‌کند. شاید بتوان اصلی‌ترین دلیل این ساختارگریزی را گرایش نویسنده به فراواقعیت دانست. در ادامه، شیوه خروج نویسنده از چارچوب هرم فریتاگ مستند به خود نمایشنامه الحر الریاحی بیان خواهد شد. هر چند واقعه کربلا، قرن‌ها پیش رخ داده با این حال عبدالرزاق، این واقعه تاریخی را در فضایی فرا واقعی به روایت می‌نشیند. این شکل روایت، موجب شده تا نمایشنامه از چارچوب کلاسیک و متعارف خارج شود. اگر نویسنده، روندی واقع‌گرایانه را در پیش می‌گرفت، اوج نمایشنامه طبیعتاً توبه حر ریاحی

و پیوستن او به سپاه امام یا مبارزه حر با سپاه یزید بود. رشادت‌های حر ریاحی، نقطه‌ای روشن در تاریخ عاشوراست، اما عبدالرزاق، نمایشنامه نویس حماسی نیست که تمرکزش را معطوف به حماسه‌های عاشورا کند. در شخصیت حر، ویژگی‌هایی هست که می‌تواند نمایشنامه نویس را ترغیب کند به آن جنبه‌ها بپردازد. برای مثال، طبری درباره رشادت حر می‌گوید: «حر بن یزید ریاحی (٦١ هـ ق) یکی از شهدای بزرگ عاشورای حسینی است که از لشکر عمر بن سعد جدا و به سپاه حضرت سید الشهدا ملحق شد. روز عاشوراء حر همراه زهیر ابن قین جنگی سخت کرد. هر گاه عرصه بر یکی تنگ می‌شد، دیگری به یاری‌اش می‌شتافت تا از معرکه نجاتش دهد. مدتی اینگونه مبارزه کردند تا اینکه پیش از ظهر، گروه پیاده نظام، حر را محاصره کرده و به شهادت رساندند» (طبری، ١٩٩٨ م، ج٤: ٣٣٦).

اگر عبدالرزاق، در پی بیان جنبه‌های حماسی شخصیت حر بود، می‌توانست اوجی نمایشی برای نمایشنامه «الحر الریاحی» رقم بزند، اما نویسنده این اوج منطبق با نظریه فریتاگ را کنار گذاشته و به جای ساخت اوج‌های کلاسیک و برآمده از سنت نمایشی ارسطو و پیرو او، فریتاگ، اوج‌های دیگری برای نمایشنامه تدارک دیده است. عبدالرزاق پس از روایت گره‌افکنی نمایشنامه، به جای ساخت اوجی متناسب با سیر علت و معلولی حوادث واقعی برای نمایشنامه، صحنه‌هایی ساخته و پرداخته است که اصلاً با واقعیت عینی و رخ داده در کربلا در روز عاشورا انطباق ندارند؛ بلکه سویه‌هایی سوررئالیستی و فرا واقعی به خود می‌گیرند، لذا نمی‌توانند یک اوج دراماتیک از نوع متعارف و کلاسیک بسازند. ورود حارث فرزند حر به صحنه نمایش، سرآغاز شکل‌گیری جنبه‌های رؤیاگون نمایشنامه‌اند:

الحر: حارث؟ ما أتى بك الساعة يا بنيّ؟

حارث: رؤيا أفزعتني أيها الأمير. أشفق علي امرأة زارنى طيفها أمسِ يبكي.

(خلال ذلك يلوح وجه الأم تدريجيا في أفق المسرح، حتى يظهر جليا)

الأم: أي ولدي، أعلم أنني بعد هذا الليل لن أراك ولن أرى أباك. أعلم أنني سأكون أثكل الثواكل و أفجع النساء يتما (عبدالرزاق، ۲۰۰۰: ٤٦ – ٤٧).

خیال همسر حر به صورتی کاملا ملموس در برابر پسرش ظاهر می‌شود و خبر از آینده‌ای می‌دهد که در آن امام حسین (ع) و یارانش مورد ظلم ابن زیاد حاکم کوفه و اربابش یزید بن معاویه قرار می‌گیرند. سایه خیال همسر حر، در واقع اشاره به آبی است که بر امام حسین (ع) می‌بندند و خونی که از امام حسین (ع) و دیگر یاران کربلاء بر زمین ریخته می‌شود.

ورود عناصر خیالی به عرصه نمایش، میراث ویلیام شکسپیر، نمایشنامه‌نویس شهیر انگلیسی است. در آثار شکسپیر، رفت و آمد عناصر خیالی مثل روح و زنان جادوگر در نمایشنامه امری عادی است. برای مثال در نمایشنامه «هملت»، روح پدر هملت است که بر او ظاهر گشته و حقیقت قتل خودش را بر هملت روشن می‌سازد. یا در نمایشنامه «مکبث»، زنان جادوگر بر سردار مکبث ظاهر می‌شوند و از آینده خبر می‌دهند. عبدالرزاق در اینجا از جنبه غیبگویی زنان که عنصر برآمده از سنّت نمایشنامه‌نویسی شکسپیر است بهره می‌برد. فریزر می‌گوید: «آلمانی‌های باستان معتقد بودند که چیزی مقدس در زنان هست و از این رو، به عنوان غیبگو به آنان رجوع می‌کردند» (فریزر، ۱۳۸۸: ۱۳۷). آنچه همسر حر می‌گوید محقّق می‌شود؛ یعنی هم شوهر و پسرش به شهادت می‌رسند و هم اینکه آن ظلم‌ها بر امام حسین (ع) و یارانش می‌رود.

در ادامه نمایش نیز شاهد ظهور روح یا خیال چندین انسان بزرگ و مشهور در پهنای تاریخ در نمایشنامه هستیم. در ابتدا مسیح (ع) ظاهر می‌شود؛

«المسيح يظهر مصلوبا في أفق المسرح»

صوت المسيح: لأنّي فرّقت فی الناس لحمي

لأنّي حملت عذاباتهم

لأنّي تسمّيت باسمي» (عبدالرزاق، ٢٠٠٠: ٤٩- ٥٠).

شاید بتوان گفت که ظهور مسیح در نمایشنامه برای بیان این مفهوم است که امام حسین (ع) نیز جان خود را فدا کرد تا گناه مسلمانان در طول تاریخ بخشوده شود. در مورد مسیح (ع) گفته شده که او برای این خود را فدا کرد تا تقاص گناه انسانها را بپردازد. احتمالاً ارجاع نویسنده ناظر بر مفهوم پرداخت تقاص دیگران باشد. این تفکر اما دیدگاه شخصی نویسنده است و تناسبی با تفکّر اسلامی ندارد. علاوه بر این، شاید ظهور مسیح در نمایشنامه، بیانگر رنج، رستاخیز و حیات دوباره نیز می‌تواند باشد. در ادامه خیال مسیح (ع) کنار می‌رود و خیال چه‌گوارا ظاهر می‌شود:

صوت جيفارا: لأن المسافة بين الرصاصة والقلب ضيّقة

لأن الذي يقطع الدرب بين القتيل وقاتله/ شاهد وقتيل (**پیشین**: ٥٠).

چه‌گوارا نظریه پرداز جنگی و انقلابی مارکسیست زاده آرژانتین و یکی از شخصیت‌های اصلی انقلاب کوبا بود. چهره و ظاهر او به طور فراگیر به عنوان یکی از نمادهای انقلابی بشر دوستانه و به عنوان یک نشان جهانی شناخته شده در فرهنگ عامه بدل گشت. او نماد انقلابی-گری است و استفاده عبدالرزاق، از این نماد گویی به آن معناست که چه‌گوارا، امام حسین (ع) را الگوی خویش قرار داده است؛ زیرا کنش امام حسین (ع) نیز ایشان را در کسوت انقلابی‌ترین شخصیت تاریخ نشانده و نظر نویسنده این است که چه‌گوارا مسیر انقلابی خود را با الگوگیری از امام حسین(ع) آغاز کرد.

پس از کنار رفتن چه‌گوارا، یحیی (ع) در صحنه حضور یافته و می‌گوید:

يوحنا: ملعون من يمسك للقاتل جذع المقتول

ملعون من يخدع إنسانا عن عينيه

أو عن كفيه

ملعون من يأمن ذئبا في مرعى

يا أولاد الأفعي

ألف عام أبحث عن رأسي بين الأكتاف؟ (پیشین: ۵۰).

یحیای نبی- فرزند حضرت زکریا- که به دلیل مخالفت با ازدواج هرودت، پادشاه یهودی با دخترش سر بریده شد. عبدالرزاق بین این شخصیت دینی- تاریخی با شخصیت امام حسین (ع) از این نظر مشابهت دیده که هر دو در برابر ظلم حاکم وقت ساکت ننشستند و به همین جهت به شهادت رسیدند. نویسنده به این جنبه نیز توجه داشته که امام حسین (ع) نیز به دست مأموران یزید بن معاویه سر بریده شد. در روز عاشورا نیز، سر بریده‌ی یحیی به سخن می‌آید و از ظلمی که بر او رفته سخن می‌گوید. گویی می‌خواهد بگوید تاریخ، صد بار بدتر و شدیدتر و ظالمانه‌تر، این بار در حق فرزند آخرین پیامبر تکرار شد.

فراخوانی شخصیت‌های تاریخی یکی از تکنیک‌های شاعران و نویسندگان برای القای مفاهیم است. عبدالرزاق نیز ضمن داشتن باور مذهبی، این بار به جای بیان ستمدیدگی خود، ستمدیدگی ملت را در عهد حاکمان ظالم با ستمدیدگی یاران کربلا مقایسه می‌کند.

نویسنده، برای به هم ریختن نظم متعارف زمانی و مکانی، از امکانات مکتب سوررئالیسم بهره برده است. مسیح (ع) و یحیای تعمید دهنده و چه‌گوارا، در روز عاشورا به فغان می‌آیند در حالی که هر یک متعلق به زمانی و مکانی مجزا هستند که با حضور یکجای خود، مرزهای تاریخی و سرزمینی را در هم می‌شکنند تا اعتراض خود را بدین ظلم بی‌سابقه فریاد بزنند. نویسنده واقعه‌ای تاریخی را در فضایی سوررئالیستی روایت کرده، به این دلیل که ابعاد واقعه عاشورا را بالاتر از آن می‌داند که بتوان در فضایی واقعی، محدود و ملموس بیانش کرد. از نظر

او، باید تاریخ و مکان را در هم شکست تا شاید بتوان اندکی از ابعاد این واقعه را روایت کرد. بنابراین، نویسنده از سوررئالیسم کاملاً هدفمندانه و هوشمندانه بهره می‌گیرد.

٤-٣. ساختار ضد ارسطویی نمایشنامه

اگر عبدالرزاق قصد پیروی از ساختار کلاسیک و ارسطویی و نیز منطبق با ساختار فریتاگ را داشت بی‌تردید قصه در محدوده زمانی عاشورا متوقف می‌ماند؛ زیرا طبق نظر ارسطو، نمایش باید دارای وحدت زمان، مکان و موضوع باشد. اگر نمایشنامه «الحر الریاحی» صرفاً در محدوده روز عاشورا روایت می‌شد قطعاً دارای عنصر وحدت زمان بود اما عبدالرزاق، پس از پایان پرده اول، رویدادهای پس از عاشورا را با پیگیری وضعیت قاتلان امام حسین (ع) و با تمرکز بر شمر بن ذی الجوشن ادامه می‌دهد و بدین ترتیب وحدت زمانی کلاسیک ارسطویی را در هم می‌شکند.

در صحنه اول پرده دوم، گفتگوی بین قاتلان امام حسین (ع) چنین جریان می‌یابد:

صوت امرأة: واحسيناه

الشمر: من التي تندب؟

سهيل: أسبوع وهذي الريح لا تهدأ

الشمر: كلكم صمّ إذن/ أرسلوا رجلا يتحرّي (عبدالرزاق، ٢٠٠٠: ٥٦- ٥٧).

این صحنه آشفتگی و در هم ریختگی شمر در روزهای پس از ارتکاب جنایت در حق امام حسین (ع) و یارانش را به نمایش می‌گذارد. شمر در روز عاشورا، سرمست از خوش خدمتی به اربابش، یزید بن معاویه، معنای قتل نوه پیامبر اسلام و امام مسلمانان را درک نمی‌کرد، اما پس

از گذشت روزها، طبق این نمایشنامه، صداهایی را می‌شنود که بر شهادت امام حسین (ع) مویه می‌کنند. این مویه‌ها مایه عذاب اوست. به همین دلیل، عزاداری و ناله و زاری سر دادن را ممنوع اعلام می‌کند.

در ادامه‌ی نمایشنامه، با بازگشت به گذشته، صدای شمر را در جریان حادثه کربلا ترسیم می‌کند.

در این پرده از نمایش، شمر با زبان خود می‌گوید: وانمود می‌کند شجاعت دارد؛ زیرا واقعیتش این است که پشتش به سی هزار سپاه یزید گرم بوده:

الشمر: أنا أيضا أخذت بهذا التوهم

كان ورائي ثلاثون ألفا

أتحسبني كنت أقوى من الجيش أجمعه؟ (پیشین ٦٩).

۵-۳. کاوش جنبه‌های درونی شخصیت شمر

نویسنده در شخصیت پردازی شمر بن ذی الجوشن کوشیده به درونیات او توجه نشان دهد و این قضیه باعث شده است که رویکرد او اگر نگوییم تحت تاثیر رئالیسم روان شناختی است، مشابه یا قابل انطباق با رئالیسم روان‌شناختی می‌باشد. «رئالیسم روانشناختی، به معنی وفاداری به حقیقت با تشریح کارکرد درونی ذهن، تحلیل اندیشه و احساس، نمایش سرشت و شخصیت و منش است.» (کادن، ١٣٨٦: ٣٦٦) رویکردی که عبدالرزاق در این راستا در پیش می‌گیرد نمایش سرشت و منش شخصیتی شمر است. « باورهای ذهنی و درونی فرد را می‌کاود و ریشه عوامل عینی را در عمق وجودی شخصیت می‌جوید. مرحله غایی این رئالیسم در ادبیات، به‌کارگیری شیوه جریان سیال ذهن است. نویسندگانی که به روانشناسی در حوزه رئالیسم توجه نشان داده‌اند،

به مکاشفه درون شخصیت‌ها پرداخته، ادراک و احساسات آن نسبت به محیط و دیگر شخصیت‌ها را آشکار ساخته‌اند. اینان اغلب از سطح جریان عادی رویدادها فراتر رفته، به شالوده تناقضات روانی و روحی شخصیت‌ها پرداخته‌اند» (خاتمی و تقوی، ۱۳۸۵: ۱۰۷). عبدالرزاق نیز به کاوش در درون شخصیت شمر پرداخته و تناقضات درون و برون او را جستجو می‌کند و مورد واکاوی قرار می‌دهد. بسیاری از آثار، تصویری کلیشه‌ای از شمر ارائه داده‌اند اما عبدالرزاق کوشیده به جهت مراعات اصول هنری شخصیت‌پردازی، عمیق‌تر به شمر بپردازد و ترس و وحشت و حالات روانی او را در روز کربلا به نمایش بگذارد. شاید بتوان گفت که عبدالرزاق، در این نمایشنامه رویکردی بی‌سابقه در پیش گرفته است یعنی نزدیک شدن به عمق شخصیت شمر بن ذی الجوشن و پرداختن به انگیزه یا انگیزه‌های او از ارتکاب جنایت کربلاء. او از ترس و وحشت شمر در روز عاشورا می‌گوید و اینکه او به پشتوانه لشکر سی هزار نفره یزید بن معاویه به جنگ آمد تا مرتکب قتل امام حسین (ع) شود. بنابراین نویسنده، انگیزه شمر را (به زبان خود شمر) از ارتکاب آن جنایت، صرفا ابراز شجاعت اعلام کرده است. می‌توان گفت که کاوش در عمق شخصیت حر ریاحی با اصول رئالیسم روان‌شناختی قابل انطباق است (رک: عبدالرزاق، ۲۰۰۰: ۷۹). این کاوش درونی در شخصیت لزوماً به معنای نظر داشتن عبدالرزاق به رئالیسم روانشناختی نیست بلکه بیانگر دیدگاه روان‌کاوانه نویسنده است؛ فارغ از اینکه او در این رویکرد، تحت تاثیر رئالیسم روانشناختی بوده باشد یا خیر. یکی از زیردستان لشکر تحت امر شمر به حر می‌گوید که پشیمانی؟ و حر پاسخ می‌دهد: بله. صبح واقعه تشنه‌ترین خلق خدا بودم و آب دیدم اما ننوشیدم و صبح هنگام سرنوشت همه شما در دستم بود و اگر خشمگین می‌شدم، می‌توانستم تسمه از گرده‌تان بکشم اما اینک به جای خشم، تسلیم غم شدم و ..

همه این حالات روحی و روانی حر، بیانگر رگه‌هایی از نوعی رئالیسم روان‌شناختی است که در پرده دوم نمایشنامه، به اوج می‌رسد.

۳- ٦. ورود پرده سوم نمایشنامه به ساحت برشتی

رویکرد برشتی نویسنده در این نمایشنامه، قابل مشاهده است. برتولت برشت، نمایشنامه‌نویس آلمانی است. «برشت نخستین کسی بود که متوجه اهمیت تماشاگر در تئاتر شد. تماشاگر تئاتر او بر خلاف تماشاگر سنتی تئاتر باید به جای قلب، با مغزش به تئاتر می‌آمد و از طریق آن، هیجان را تجربه می‌کرد.» (خلج، ۱۳۸۷: ۲۸۳) متوجه کردن بیننده در آثار او به سمت نمایش‌هایی عرف‌شکن که در آن هنرپیشه به راحتی بیننده را خطاب قرار می‌داد بیننده را از یک تماشاگر منفعل به بیننده‌ای فعال و کنشکر بدل کرد و طرح مضامین خاص برشت نیز به دیدگاه انتقادی نویسنده کمک می‌کرد. در نمایشنامه عبدالرزاق می‌توان نمودهایی از این سبک را شاهد بود.

«فصل سوم در چند پرده شکل‌گرفته است. بخشی ازحوادث این فصل هزارسال پس از عاشورا و در زمان حاضر در جریان است. رخدادها در جریان سیالی میان گذشته و آینده ادامه می‌یابد. این شیوه از روند حوادث، از تکنیک‌های جدید نمایشنامه‌نویسی به شمار آمده و خصوصیت اثر حاضر است» (انصاری، ۱۳۹۷: ٦٥). بنابراین این نمایشنامه از نظر زمانی از روند خطی پیروی نمی‌کند.

شروع پرده سوم نمایشنامه با تک‌خوانی شخصیت‌های بزرگ تاریخی و مذهبی است. در ابتدا گروه کر تک‌خوانی می‌کند:

گروه کر: يختلف الماء

تختلف الأوجه والأسماء

لكن مثل دلاء الناعور

تتشابه وهي تدور (**پیشین**: ۹۷).

پس از او مسیح (ع) گفته‌هایش در پرده‌های پیشین را تکرار می‌کند.

پس از او بار دیگر گروه کر چنین تک‌خوانی می‌کند:

کل زمان یحمل قتلاه

کل مکان یدفن قتلاه

والناعور یدور

. . لکن الخوف یلد الطوفان (پیشین: ۹۸).

پس از کنار رفتن گروه کر ، عمار به سخن می‌آید:

یا أهل الکوفة

ألف عام تعضّون فوق أصابعکم ندما

ألف عام وعطشانکم یرفع الکأس

یبصر خیطاً من الدم فی الماء

وتقولون یا لیتنا (پیشین: ۹۹ – ۱۰۰).

در ادامه عمار، که صحابی پیامبر اسلام بوده است، اشاره‌ای به سفیر امام حسین (ع) می‌کند که سبب اجتماع مردم کوفه می‌شود:

عمار: قد أتاکم رسول الحسین

فهل من یبایعه؟ (پیشین: ۱۰۰).

در اینجا عمّار مردم کوفه را خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید که سفیر امام‌حسین (ع) آمده آیا کسی هست که با او بیعت کند؟ شاید بتوان این استفهام را به نوعی استفهام انکاری دانست. به نظر می‌رسد عمار، عهد شکنی کوفیان با امام حسین (ع) را به فرزندان هزار سال بعدشان متذکر می‌شود. گویی نویسنده قصد دارد بگوید تاریخ چندان تفاوتی نکرده و اگر تاریخ تکرار شود، کسانی هستند که مانند گذشتگان خود عهد شکنی کنند.

و شخصی به نام حارث از اهل کوفه می‌گوید:

والآن سنعلنها

وأنا أول من يفعل يا عمار

أول من يفعل

عمار: (مع نفسه) أول من يفعل

وستسلمه قبل صياح الديك (پیشین: ۱۰۳).

عبدالرزاق، حارث را معادل یهودا، یکی از حواریون خائن به امام حسین (ع) قرار داده است. یهودا کسی بود که به مسیح (ع) خیانت کرد و او را در ازای یک کیسه سکه‌ی طلا به مأموران رومی تحویل داد. دیالوگ عمار با خودش، ارجاعی است به همین خیانت یهودا گونه اهالی کوفه، که ابتدا به امام حسین (ع) نامه نوشتند که به کوفه بیاید تا با وی بیعت کنند اما با افشا شدن قضیه و سختگیری‌های یزید در حق نویسندگان نامه، آنها نوشتن نامه را انکار کرده و امام حسین (ع) را تنها گذاشتند. بخشی قابل توجه از پرده سوم نمایشنامه، اختصاص دارد به کسانی که به صورت فردی یا جمعی خود را بیعت کننده با امام حسین (ع) اعلام می‌کنند اما در نهایت به او خیانت می‌کنند. پس از روایت این بخش، عبدالرزاق به روایت شخصیتی به نام یاسر می‌پردازد؛ یاران امام حسین (ع) در خانه او هستند و سپاه یزید از صاحب خانه؛ یاسر تقاضا

می‌کنند که آنها را تحویلشان دهد. همسر یاسر، بیتابی می‌کند که جان فرزندشان را در خطر قرار ندهد اما یاسر در خطاب به همسرش عائشه می‌گوید:

ياسر: إنه ولدي أنا أيضا

إن يكن عمره رهنَ أن تفتح هذا الباب

فلتعلمي أنّ في فتحها

فتح باب له في جهنم

سوف يعلننا كل لحظة (عبدالرزاق، ٢٠٠٠: ٢٤).

بدین ترتیب، عبدالرزاق، بی‌مقدمه شخصیت‌هایی را وارد نمایشنامه می‌کند تا بر شخصیت‌هایی گمنام در تاریخ پرتو بیفکند. عبدالرزاق، در به کارگیری این شخصیت‌های تاریخی مذهبی که از زمانها و مکانهای مختلف در این نمایشنامه حضور پیدا می‌کنند، رویکردی سوررئال (فرا واقعی) در پیش گرفته است. «سوررئالیست کارش را بیشتر به طور غیر منطقی گسترش و رشد می‌دهد و از این رو حاصل کارش نقش ناخودآگاه را نشان می‌دهد» (کادن، ١٣٨٦: ٤٣٧).

شخصیت‌هایی تاریخی، همچون چه‌گوارا، حضرت یحیی (ع)، مسیح (ع) و عمار، که در زمان‌هایی دور از هم زیسته‌اند همگی در این نمایشنامه، به تناوب حضور می‌یابند و پس از بیان حرف‌هایشان از صحنه نمایش کنار می‌روند و در صورت لزوم باز بر صحنه نمایش حاضر می‌شوند. این رفت و آمدهای شخصیت‌ها که مرزهای وجودی را در هم می‌شکند، مصداق همین استفاده از شیوه شخصیت‌پردازی سوررئالیستی است. بدین ترتیب، عبدالرزاق، شخصیت‌هایی تاریخی مذهبی را با بهره‌گیری از شگردهای ادبی مدرن، بدل به شخصیت‌هایی سوررئال می‌کند. همه شخصیت‌های تاریخی مذهبی نامبرده، بر ضد ستم‌کاران زمانه خود شوریدند و حضورشان در این نمایشنامه،

بیانگر این است که اگر در زمان امام حسین (ع) بودند پشت سر ایشان قرار می‌گرفتند. بخش‌های پایانی نمایشنامه در پرده سوم نیز به شیوه نمایش در نمایش نوشته شده است:

الشمر: «یدخل إلی المسرح بملابس معاصرة، ویوجه کلامه إلی جمهور القاعة»

یا أهل هذا العصر، أیکم الحسین؟

شاب من الغابة: من أنت أیها الغریب؟

الشمر: من أنا؟؟

هلّا دنوت أیها السائل؟ (عبدالرزاق، ۲۰۰۰: ۲۳٤ – ۱۳۵).

پس از اینکه شمر، با لباس‌های امروزی، بر صحنه تئاتر ظاهر می‌شود، با مخاطبان تئاتر وارد گفتگو می‌شود. حاضران، از هویتش می‌پرسند و شمر می‌گوید نزدیک بیایند شاید او را به جا بیاورند. اما وقتی یکی از حاضران نزدیک می‌شود شمر را نمی‌شناسد. تا جایی که شمر، مجبور می‌شود خود را معرفی کند و بگوید قاتل امام‌حسین (ع) است. وقتی شمر خود را معرفی می‌کند گمان می‌کند حاضران را ترسانده اما جوان مخاطب او می‌گوید که کسی چون شمر دیگر آنها را نمی‌ترساند. این بخش شدیداً سویه انتقادی دارد زیرا بیانگر این است که در این عصر کسانی زندگی می‌کنند که شمر در برابرشان ترسناک نیست.

«خروج شخصیت از چارچوب متن و ارتباط با مخاطب، از جمله تکنیک‌های نمایشنامه نویسانی چون برشت است که با سبکی خطابی و با نادیده گرفتن دیگر شخصیت‌ها، تماشاگران را طرف خطاب قرار می‌دهد» (غنیمی هلال، ۱۹۷۳: ٦٥٩). با این خطاب شخصیت به سوی تماشاچی، دیگر بین نمایش و واقعیت مرزی وجود ندارد و بیننده نیز می‌تواند در فرایند تألیف مشارکت کند. در این شیوه «شخصیت‌ها در دل نمایشنامه، خود عهده‌دار نقش‌های دیگری می‌شوند تا بدین وسیله، اندیشه‌ی اصلی نمایشنامه را تقویت و به مضمون و هدف عمق بخشد» (موسی،

۱۹۹۷: ۷۲). این شیوه را برشت، فاصله‌گذاری نامید. «در آغاز و پایان بعضی از نمایش‌های برشتی، راوی وارد صحنه شده و به بیان مسأله‌ای می‌پردازد این ورود در ارتباط مخاطبان نمایش با داستان فاصله ایجاد کرده و توهم واقعی بودن دنیای نمایش را از بین می‌برد» (دامود، ۱۳۸۸: ۱۸۵). هدف برشت از آفرینش این شگرد این است که بیننده نمایش را از یک عضو مصرف کننده محض و بی‌کنش به تولید کننده‌ای کنش‌مند و فعّال بدل کند و این کار را با فعال سازی قوه ارزیابی او صورت می‌دهد. عبدالرزاق نیز به تبعیت از برشت قصد دارد قوه انتقادی خواننده‌اش را فعّال کند. او می‌خواهد بگوید که کار شمرها در این دنیا تمام نشده است و هر روز در حال تکثیر شدن هستند. بنابراین باید پیروان امام حسین (ع) نیز بیش از پیش در حال تکثیر باشند.

نمایش در نمایش، شکل روایی متناسب برای نمایش است که برآمده از سنت داستان در داستانِ هزار و یک شب می‌باشد؛ یعنی معادل داستان در داستان در نمایشنامه و تئاتر، نمایش در نمایش است. این فرم ریشه در داستان‌نویسی شرقی دارد. شیوه نمایش در نمایش، این زمینه را برای نویسنده فراهم می‌کند که بتواند داستانک‌های زیادی وارد اثرش کند بی‌آنکه ربط آشکاری با داستان اصلی داشته باشند.

در این نمایشنامه، اپیزودها و داستانک‌های فرعی بسیاری وجود دارد و این ساختار نمایش در نمایش، شگردی است که نویسنده به کار می‌برد تا بتواند به داستان‌های در هم تنیده، انسجام ببخشد.

نتیجه

بررسی نمایشنامه «الحر الریاحی» و انطباق ساختار پیرنگ آن با هرم فریتاگ حاکی از آن است که این اثر با اصول کلاسیک و متعارف نمایشنامه‌نویسی همخوانی ندارد و نمی‌توان اصول پنج‌گانه فریتاگ را با پرده‌های سه‌گانه آن تطبیق داد. این نمایشنامه فقط مقدمه و گره‌افکنی موجود در نظریه فریتاگ را داراست اما پس از طرح گره در نمایش، هیچ تلاشی برای گشایش گره

دراماتیک نمی‌کند و نمایشنامه مسیری دیگر طی می‌کند و به عبارتی، از ساختار مبتنی بر هرم فریتاگ خارج می‌شود. در حالی که ماجرای حر ریاحی و عاشورا سرشار از حوادث دراماتیک و نمایشی است که می‌توان با لحن حماسی روایت‌شان کرد و بر پرده تئاتر به نمایش گذاشت، اما نویسنده وارد این حیطه نشده و به عبارتی از پرداخت دراماتیک و حماسی پرهیز کرده و در عوض، نمایشنامه را سرشار از مایه‌های خیالی و سوررئالیسم یا فرا واقعی ساخته است. در این رویکرد، عبدالرزاق، متأثر از مایه‌های غربی نمایشنامه‌نویسی و شکسپیر است. او آگاهانه یا ناخودآگاه کوشیده خلأ بار دراماتیک نمایشنامه را با مایه‌های سوررئالیسم پر کند. به همین جهت است که شخصیت‌های تاریخی مذهبی از زمان‌ها و مکان‌های مختلف به تناوب در نمایشنامه حضور می‌یابند و پس از بیان درد خود از حادثه کربلاء، از صحنه نمایش کنار می‌روند. این شیوه به کارگیری شخصیت، در شخصیت‌پردازی پسامدرن نهادینه شده است که در آن شخصیت‌ها بدون هیچ نظم و قاعده‌ای مرزهای وجودی و زمانی و مکانی را درهم می‌شکنند. عبدالرزاق، این رویکردهای ورای رئالیسم را در پیش گرفته است؛ زیرا صرف رئالیسم را گویا و منعکس کننده ابعاد گسترده و شگفت‌انگیز واقعه کربلاء نمی‌داند. به همین جهت، از فضایی سوررئالیسم استفاده کرده است. در کنار این‌ها عبدالرزاق، از امکانات نمایشنامه-نویسی سنت‌شکن برتولت برشت نیز بهره برده است و این ویژگی در به کارگیری تکنیک «فاصله-گذاری» خود را نشان می‌دهد. ذکر این نکته لازم است که عبدالرزاق، با وجود عدم پایبندی به سنت کلاسیک نمایشنامه‌نویسی، به عمق شخصیت‌پردازی توجه ویژه داشته است؛ به همین جهت، برای پرداخت بهتر شخصیت، از روش‌های مرتبط با رئالیسم روان‌شناختی بهره برده است.

منابع

أ) عربی:

زركلي، خير الدين (١٩٨٩ م) **الاعلام**، ج ٤، ط ٨، بيروت: دار العلم للملايين.

الطبري، محمد ابن جرير الطبري (١٩٩٨ م) **تاريخ الطبري – تاريخ الرسل الملوک**، تحقيق محمد ابوالفضل ابراهيم، دار المعارف.

عبدالواحد، عبدالرزاق (٢٠٠٠) **الأعمال الشعرية**، ج ٢، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
غنيمي هلال، محمد (١٩٧٣ م **النقد الادبی الحديث**، بيروت :دار العودة.
موسى، خليل (١٩٩٧) **المسرحية فی الأدب العربی الحديث**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

ب) فارسی:

ایبرمز، هوارد و جفری هرفم (۱۳۸۷) **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، مترجم: سعید سبزیان، تهران: رهنما.
بی نیاز، فتح الله (۱۳۸۷) **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، تهران: افزار.
خلج، اسماعیل (۱۳۸۷) **درام نویسان جهان**، ج ۱، ترجمه و تألیف منصور خلج، چ ۱، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
داد، سیما (۱۳۸۵) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چ ۳، تهران: مروارید.
دامود، احمد (۱۳۸۸) **اصول کارگردانی تئاتر**، چ ۸، تهران: کتاب ماد.
داوسن. س. و (۱۳۷۷ ش) **درام**، مترجم: فیروزه مهاجر، چ ۱، تهران: مرکز.
رضایی، عربعلی (۱۳۸۲) **واژگان توصیفی ادبیات**، تهران: فرهنگ معاصر.
فریزر، جیمز جورج (۱۳۸۸) **شاخه زرین**، مترجم: کاظم فیروزمند، چ ٦، تهران: آگاه.
کادن، ج. ای (۱۳۸٦) **فرهنگ ادبیات و نقد**، مترجم: کاظم فیروزمند، چ ۲، تهران: نشر شادگان.
مستور، مصطفی (۱۳۸۷) **مبانی داستان کوتاه**، تهران: مرکز.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹٤) **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**، مترجم: مهران مهاجر و محمد نبوی، چ ۵، تهران: آگه.
میرصادقی، جمال (۱۳۸٦) **ادبیات داستانی؛ قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان**، تهران: سخن.
میرصادقی، جمال و میمنت میر صادقی (۱۳۸۸) **واژه نامه هنر داستان‌نویسی**، تهران: مهناز.

ج) انگلیسی:

Aristoteles (1982): ***Die Poetik.*** Griechisch,Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred.
Freytag, Gustav (2003): ***Die Technik des Dramas***. Berlin: Autorenhaus.

د) پایان‌نامه‌ها:

زودرنج، صدیقه (۱۳۸۷) «**تحلیل انتقادی نمایشنامه اسلامی در ادبیات معاصر عربی**»، استاد راهنما: کبری روشنفکر، رساله دکتری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس.

قادری، نصرالله (۱۳۷٦) «**شناخت اصول و تکنیک‌های داستان‌نویسی**»، استاد راهنما: سعید کشن فلاح، رساله کارشناسی ارشد، دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس.

و) مقالات

انصاری، نرگس (۱۳۹۷) «زیبایی شناسی خلاقیت هنری در نمایشنامه منظوم الحر الریاحی»، **دو فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی**، دانشگاه یزد، دوره ۸ ، ش ۱۵ ، صص ۸٤ – ۵۷.

تدینی، منصوره (۱۳۸۷) «تولد دوباره یک فرا داستان (بررسی پسامدرن در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی)» **فصلنامه نقد ادبی**، دانشگاه تربیت مدرس، دوره ۱، ش ۲، ۸۲– ٦۳.

خاتمی، احمد و علی تقوی (۱۳۸۵) «مبانی و ساختار رئالیسم در ادبیات داستانی»، **پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، ش ٦، صص ۹۹ – ۱۱۱.

خسروی، کبری و دیگران (۱۳۹۱) «فراخوانی شخصیت‌های دینی در شعر نزار قبانی»، **فصلنامه لسان مبین**، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، سال سوم، دوره جدید، شماره ۷، صص ۱٤۰ – ۱٦۲.

السلطاني، جمال غازي حسين حميد (۲۰۱۵ م) «**المضامين الفكرية و التربوية للمأساة الحسينية في النص المسرحي العراقي**»، مجلة الكلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و الإنسانية، جامعة بابل، العدد ۲٤، صص ۳۰٤ – ۳۲۱.

گنجی، نرگس، هلن اولیائی نیا و بتول باقر پور ولاشانی (۱۳۸۹) «بررسی لغوی و اصطلاحی پیرنگ و عناصر ساختاری آن در عربی و فارسی»، **دو فصلنامه زبان پژوهی دانشگاه الزهراء (س)**، سال اول، شماره ۲، صص ۱۷۲– ۱۳۱.

References

Abramst, H., & Harpham, G. G. (2008). Descriptive Dictionary of Literary Terms. Translator: Saeed Sabzian.Tehran: Rahnama [In Persian]

Abdul Wahed, A. R. (2000). Poetic Works, Volume Two. Baghdad: Public Cultural Affairs [In Arabic].

Al- Sultani, J. Gh. H. H. (2015). The intellectual and educational implications of the Husseini tragedy in the Iraqi theatrical text. Journal of the College of Basic Education for Educational Sciences and Humanities, University of Babylon, 24, 304-321[In Arabic].

Al-Tabari, M. I. J. (1998). History of al-Tabari- History of the Prophets and Kings, Investigated by Muhammad Abolfazl Ibrahim. Dar Al-Maaref Publications [In Arabic].

Ansari, N. (2018). Aesthetics of artistic creativity in the Poetic play al-Hur al-Riyahi. Bi quarterly journals Critique of Contemporary Arabic Literature, Yazd University, 8 (15), 57-84 [In Persian].

Aristoteles (1982). Die Poetik. Griechisch,Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred.

Biniaz, F. (2008). An Introduction to Fiction and Narrative Studies. Tehran: afraz [In Persian].

Cuddon, J. A. (2007). A Dictionary of Literary Terms. Translator: Kazem Firoozmand (2nd ed). Tehran: Shadegan Publishing [In Persian].

Dad, S. (2006). Dictionary of Literary Terms (٣nd ed).Tehran: Morvarid [In Persian].

Damoud, A. (2009). Principles of theater directing (8 nd ed). Tehran: Mad book [In Persian].

Dawson, S.V. (1998). Drama, Translator: Firouzeh Mohajer (1nd ed). Tehran: Center [In Persian].

Frazer, J. G. (2009). The Golden Bough. Translator: Kazem Firoozmand (6nd ed). Tehran: Agah [In Persian].

Freytag, G. (2003). Die Technik des Dramas. Berlin: Autorenhaus.

Ganji, N.,Oliaee Niya., & Bagherpour Valashani, B. (2010). Lexical and idiomatic study of plot. and its structural elements in Arabic and Persian. Bi Quarterly Journal Linguistics of Al-Zahra University, 1 (2), 131-172 [In Persian].

Ghunaymi Hilal, M. (1973). modern literary criticism. Beirut: Dar Al-Awda [In Arabic].

Khalaj, E. (2008). World playwrights, Volume One, Translation and compilation: Mansour Khalaj (١nd ed). Research Institute of Islamic Culture and Art [In Persian].

Khatami, A., &Taghavi, A. (2006). Fundamentals and structure of realism in fiction. Persian language and literature research, 6, 99-111 [In Persian].

Khosravi, K., et al (2012). Calling religious figures in Nizar Qabbani's poem. Quarterly Lesan-e-Mobeen, University of Imam Khomeini Qazvin, 3 (7), 140-162 [In Persian].

Makaryk, E.R. (20١٥). Encyclopedia of Contemporary Literary Theories (٥nd ed). Translator: Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi. Tehran: agah [In Persian].

Mastoor, M. (2008). Basics of short story. Tehran: Center [In Persian].

Mirsadeghi, J. (2007). Fiction, Story, Romance, short story, novel. Tehran: Sokhan[In Persian].

Mirsadeghi, J., & MirSadeghi, M. (2009). Glossary of the Art of Fiction. Tehran: Mahnaz [In Persian].

Moses, kh. (1997). Drama in modern Arabic literature. Damascus: Union of Arab Writers [In Arabic].

Qaderi, N. (1997). Understanding the principles and techniques of storytelling. Supervisor: Saeed KeshanFallah. Master's Thesis, art University Tarbiat Modares University [In Persian].

Rezaei, A. A. (2003). Descriptive vocabulary of literature. Tehran: Contemporary culture [In Persian].

Tadayyoni, M. (2008). The rebirth of a meta-story (Postmodern study in two short stories by Aboutrab Khosravi) Quarterly Journal of Literary Criticism, Tarbiat Modares University, 1 (2) 63-82 [In Persian].
Zirikli, Kh. D. (1989). Celebrities, Fourth volume (8nd ed). Beirut: Dar Al- Elm [In Arabic].
Zodranj, S. (2008). Critical Analysis of Islamic Drama in Contemporary Arabic Literature. Supervisor: kobra Roshanfek. Thesis, Faculty of Literature and Humanities Tarbiat Modares University [In Persian].

دراسة تحليلية لهيكلية المسرحية العاشورائية على أساس نظرية فريتاغ؛

دراسة مخصّصة لمسرحية الحر الرياحى

نوع المقالة: أصيلة

صفورا فصيح رامندى [١]،نرگس انصارى[٢]، عليرضًا شيخى[٣]، عليرضا نظرى[٤]

١. طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قزوين
٢. أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قزوين
٣. أستاذ مشارک في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قزوين
٤. أستاذ مشارک في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قزوين

الملخّص

المسرحية الإسلامية، مسرحية يتم تقديم هيكليتها في سياق خاص للمسرحية؛ و هي تختلف عن سائر المسرحيات في منظورها الإسلامي. تندرج مسرحية «الحر الرياحى» لعبدالرزاق عبدالواحد تحت المسرحية الإسلامية التي كتبت متركزة على وقائع كربلاء و شخصية الحر الرياحي. عبدالرزاق، عبر شخصية الحر و بإستدعاء واقعة كربلاء، يربطها بوضع الزمن الحاضر فى العراق. دراسة هيكلية هذه المسرحية و مدى انطباقها على حقيقة عاشوراء في رسم وتيرة حوادث الواقعة، و الكشف عن أسلوب الكاتب أدت إلى دراسة هذا الأثر وفقاً لمنهج الوصفى- التحليلى و مكتبة و مبني على أساس نظرية فريتاغ، المنظرّ الألماني؛ لفريتاغ خمسة أضلاع التي نشأت عن نظريات أرسطو و تشمل على أضلاع التوطئة، العمل المتزايد، الذروة، العمل الضارب إلى الخمود و النتيجة. التنقيب عن المسرحية يدلّ على أنّ الكاتب حاد عن المبادئ المتعارفة و الكلاسيكية لكتابة المسرحية و مال إلى المسرحية ما بعد الحداثية و المسرحية الخارقة للتقاليد لبرتولت برخت؛ لأن عبدالرزاق عبدالواحد يرى أبعاد واقعة كربلاء في مستوى لا يقدر سرد كلاسيكي و متعارف على تبيينها. لهذا في مسرحيته لم يكن ملتزما بمبادئ رائجة لكتابة المسرحية و بأثره هذا أبرز اقتراحا في حقل المسرحية العاشورائية.

الكلمات الرئيسة: المسرحية، فريتاغ، عبد الرزاق عبدالواحد، الحر الرياحى، كربلاء.

* الكاتبة المسؤلة
safoura.fasih91@gmail.com

Analysis of the structure of Ashura play based on Freytag theory
(The Case study of the Poetic play Al-Hurr Al-Riyahi)
Article Type: Research

Safoura fasih ramandi*, Narges ansari, Alireza shaikhi, Alireza nazari

PhD Student of Arabic Language & Literature, Imam Khomeini International University, Faculty of Literature and Humanities, Qazvin

Associate Professor of Arabic Language & Literature, Imam Khomeini International University, Faculty of Literature and Humanities, Qazvin

Associate Professor of Arabic Language & Literature, Imam Khomeini International University, Faculty of Literature and Humanities, Qazvin

Associate Professor of Arabic Language & Literature, Imam Khomeini International University, Faculty of Literature and Humanities, Qazvin

Abstract
An Islamic play is a play that it's structure is presented in a special framework of the play؛ It's difference with other plays is in it's islamic perspective. The play Al-Hurr Al-Riyahi by Abdul Wahed Abdurrazzaq is included in the islamic play which is written with the focus on the events of Karbala, focusing on the character of Hurr Riyahi. Abdurrazzaq, through the character of Hurr and by recounting the event of Karbala, has linked it to the situation in Iraq at the time. Examine the structure of this play and the degree of it's adaptation to the reality of Ashura in drawing the course of events and discover the author's style caused to analyzed this work with descriptive and library analytical method and based on the structure of *Gustav Freytag* german theorist. The five principles of Freytag were derived from Aristotle's theories and includes: Introduction، Rising action ،Climax، Falling action and result. An analysis of the play shows that the author has departed from the conventional and classical principles of playwriting and has turned to postmodern theater and Bertolt Brecht؛ because Abdurrazzaq Abdul Wahed, knows the dimensions of the Karbala incident beyond that It can be expressed with a classic and conventional narrative. So in his play did not adhere to the conventional principles of playwriting and with his work Offers a suggestion in the field of Ashura playwriting.

* Corresponding author safoura.fasih91@gmail.com

Keywords: Play، Freytag، Abdurrazzaq Abdul Wahed، Al-Hurr Al-Riyahi، Karbala.