

نقش تعلیق رویدادگرا در ساختار نمایش روایی طومار جامع نقالان، معروف به

«هفت لشکر»

نوع مقاله: پژوهشی

(۳۰-۴۷)

عاطفه نیکخو^۱ یدالله جلالی‌پندری^۲

چکیده

هنر نقالی به‌عنوان یکی از کهن‌ترین نوع (ژانر) روایی-نمایشی، در ارتباط دوجانبه‌ی زبانی و حرکتی نقال با عامه‌ی مردم، به منظور خلق داستانی تأثیرگذار از یک سو و نقش قابل‌توجه نقال در دخل و تصرف و برافزوده‌های داستانی در متن طومار موردنظر از سوی دیگر، شگردهای خاصی را در قالب روایتگری و داستان‌گویی نمایشی در بطن آنها آشکار ساخته‌است. در این میان، هفت لشکر از جمله نمونه‌های «طومار جامع نقالان» در عهد قاجار است که توسط نقالی گمنام در سال ۱۲۹۲ ه. ق. نوشته شد. هفت لشکر در اصل نام یکی از نبرد-روایت‌های مشهور نقالی است که از روی شهرت و رواج، بر یکی از طومارهای جامع نقالان نیز اطلاق شده‌است. جنبه‌ی روایی متن، عامل پیوستگی و ارتباط ادبیات و نمایش است. در بحث عناصر روایی نمایش، بهره‌گیری از روایت‌های تودرتو و موازی در راستای نقل اصلی و ایجاد فراز و فرودهای حساب شده، زمینه‌ی گریز و شکل‌دهی تعلیق را به صورت قطع داستان، قطع صحنه و ارتباط آن با زمان، در متن طومار مورد نظر آشکار ساخته‌است. در این راستا، به هم ریختگی توالی رویدادها در ساختمان نمایشی تعلیق از کارکردی هدفمند برخوردار است. این شگرد که به دو شکل گذشته‌نگری و آینده‌نگری، توالی منظم رویدادها را به نفع عنصر تعلیق از مدار خویش خارج ساخته‌است؛ علاوه بر مفهوم تعلیق گریزگونه و پاسخ پرسش «چگونه خواهد شد؟»، پرسش بنیادی «چه خواهد شد؟» را نیز در ذهن مخاطب برانگیخته‌است.

واژگان کلیدی: طومار جامع نقالان، هفت لشکر، تعلیق رویدادگرا، نمایش روایی.

Atefe.nikkhoo@yahoo.com

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان. (نویسنده مسئول)

Jalali@yazd.ac.ir

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد.

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹ / ۴ / ۱۴

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹ / ۱ / ۱۶

۱. مقدمه

داستان‌گویی به‌عنوان کهن‌ترین هنر ارتباطی با هدفی اقناعی و سرگرم‌کننده، سنتی برجامانده از گوسان‌های پارسی است. «این هنرمندان به‌عنوان سرگرم‌کننده‌ی پادشاه و مردمان عادی، در دربار از امتیازات ویژه و نزد مردمان از محبوبیت برخوردار بودند. آنها که در بزم‌ها حضور می‌یافتند؛ نوحه‌سرا، طنزپرداز، داستان‌گو، نوازنده، ضابط داستان‌های عهد باستان و مفسر زمانه‌ی خود بودند.» (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۴۴). این هنر که در دوره‌های بعد با بازخوانی متون حماسی و با تأکید بر متن‌های بازنویسی شده و مرتبط با مخاطب به حیات خود ادامه داد؛ علاوه بر حفظ سنت ریشه‌دار داستان‌گویی، توان روایی - نمایشی داستان‌های آن را تأکید می‌کند. بر این اساس، توجه به ذوق و سلیقه‌ی همگان، به‌عنوان مهم‌ترین گزاره‌ی قصه‌گویی و داستان‌سرایی، آن را به مرز بازآفرینی ادبیات و «آفرینش روایتی - نمایشی (دراماتیک) با گره‌افکنی و گره‌گشایی از الگوهای متعارف عوامانه و بازمانده در خاطره‌ها نزدیک می‌سازد.» (پلووسکی، ۱۳۶۴: ۴۰). این نوع داستان‌گویی نمایشی که در دوره‌ی اسلامی غالباً به نمایشی «یک نفره» تحت عنوان نقالی منجر شد، با تقویت بازیگری به ظرفیت نمایشی هنر روایی خود افزود.

نقالان به مثابه‌ی داستان‌گویانی نمایشگر از متون روایی مکتوبی بهره می‌گیرند؛ آنان متنی به نام طومار دارند که آن را حفظ می‌کنند، یا از روی آن در مجلس نقالی می‌خوانند. این طومارها نسخه‌های دستنویس و آفرینشگرانه است که نقال با ذوق و قریحه خویش و با استناد به متون کهن حماسی، روایت می‌کند. بنابراین دخل و تصرف نقالان با ورود عناصر و ویژگی‌های جدید در متن طومارها، آنها را به داستان‌های متشوری مبدل ساخت که از ظرفیت‌های هنری بالقوه‌ای برخوردار است. وجود متونی مکتوب همچون «طومارها»، این امکان را برای داستان‌گویان و نقالان فراهم ساخت که از طریق نقل جزئیات، ریزه‌کاری‌ها و شرح و بسط وقایع و رویدادها، هر چه بیشتر به ساخت‌مایه‌ی روایی - نمایشی هنر خویش یاری رسانند. ایجاد داستان‌های فرعی و تلفیق روایات اصیل با شنیده‌ها و تراوشات ذهنی داستان‌گویان به منظور رفع ابهام و روشن ساختن زوایای تاریک نقل‌های داستانی، دلیلی بر این مدعاست. شایان توجه است که نقال در کلیت داستان‌ها و نقل‌های خویش، به منظومه‌ها و متون کهن حماسی متکی است؛ اما در این میان، دخل و تصرف‌های ذهنی - ساختاریش در ساختمان قصه‌های حماسی، زمینه‌ی بررسی ساختار روایی طومار جامع نقالان و به تبع آن جهت‌دهی نمایشی آن را فراهم ساخته‌است. بهره‌گیری از این شیوه و کاربرد روایت و حوادث تودرتو به‌عنوان «پیزود»^(۱)، ساختمان نمایش بخش‌رویدادی^(۲) (رویدادگرا) «روایت در روایت» و متفاوت با درام اوجگاهی، نه تنها در ساختمان روایی - نمایشی در طومار جامع نقالان که در عناصر روایی متن طومارها همچون تعلیق نیز آشکار است.

در این راستا می‌توان به شکل خاصی از داستان که به تشخیصِ راوی و حضور او در بیان خاص داستانی در کنار برخورداری از شکل ساده‌ی روایی، با نام داستان‌گویی نمایشی انجامیده است، اشاره کرد: «داستان‌گویی می‌تواند دو جنبه داشته باشد؛ از یک سو به دلیل وجود واژگان به ادبیات مربوط می‌شود و از سوی دیگر، به لحاظ چگونگی ادا کردن واژگان با نمایشگری پیوند پیدا می‌کند. چنانچه فرد داستان‌گو، صرفاً به روایت ساده داستانی محدود نماند و همانند یک بازیگر نمایش، گفتار و کردار بازیگران را تقلید کند، داستان‌گویی او نمایشی می‌شود.» (شیخ‌مهدی و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۲۷). این نوع داستان‌گویی که به ظرفیت و نیروی واژگانی راوی متکی است، خواننده را به معادل سازی‌های تصویری در ذهن خویش رهنمون می‌شود و در نهایت، متن، به آمیزه‌ای میان نقل^۱ و نمایش^۲ می‌انجامد.

این نوع داستان‌گویی در یونان باستان، سیر تکاملی خود را طی کرد و به اجرای نمایش تبدیل شد. اما این روند در ایران که در اواخر دوره‌ی ساسانی توسط قصه‌گویان دوره‌گرد رواج داشت، «در پی تغییر مذهب ایرانیان از آیین زرتشت به اسلام، جوهره‌ی خود را حفظ کرد؛ اما برخی از ویژگی‌های خود را از دست داد و بر بازیگری داستان‌گو به عنوان «نقالی» اکتفا کرد.» (همان: ۱۱۵). این امر که بیشتر در نقالی‌های حماسی و نقل‌های شاهنامه بروز یافت، بیش از هر چیز بر هنر داستان‌گویی نقال به عنوان «تک میدان‌دار» نمایش تکیه کرد. در این نوع داستان‌گویی، نقال در حکم راوی «تئاتر داستانی و روایی» شکل‌دهنده‌ی کنش ساده و در عین حال کامل و پیچیده‌ای است که در «ساخت و پرداخت‌های زبانی و بیانی داستان، سیال و پویا و تابع حال و مقام بوده و نسخه و الگوی ثابت و تغییرناپذیری ندارد.» (بهرامی، ۱۳۸۲: ۱۱۵). در این میان، دخل و تصرف‌های ساختاری در متن طومارها در کنار ساماندهی روایت رویدادگرایی، تعلیق روایی گریزگونه اثر را فراهم ساخته‌است و ویژگی بخش‌رویدادی (اپیک) این نمایش عامیانه را تأیید می‌کند.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

درمورد ظرفیت‌های نمایشی حماسه‌ها و ادبیات شفاهی، مواردی به صورت گذرا در کتاب‌ها و مقالات به چشم می‌خورد. ابوالقاسم جنتی عطایی، در کتاب بنیاد نمایش در ایران (۱۳۳۳) به این مسئله اشاره می‌کند و آثار حماسی از جمله شاهنامه را دارای ویژگی‌های دراماتیک می‌داند. همچنین جابر عناصری در کتاب درآمدی بر نمایش و نمایش در ایران (۱۳۶۶)، نقالی را از اشکال «تئاتر» عامیانه می‌داند که نقال با هنرمندی خویش، می‌کوشد تا مطلب داستانی را از صورت داستان‌سرایی درآورده، بدان شکل مکالمه و دراماتیک

1-Telling

2- Showing

ببخشد (بهرامی، ۱۳۸۲: ۵۰ - ۴۹). وی همچنین از طومارها به عنوان مواد خامی یاد می‌کند که می‌توان آن را پیش‌نویس بسیاری از نمایشنامه‌ها قرار داد. علاوه بر این، علی قاسم‌نژاد در مقاله‌ی «ادبیات شفاهی» (۱۳۷۶)، ادبیات شفاهی نمایشی در ایران را دارای سابقه‌ای دیرینه می‌داند و از نقالی‌ها، مولودی‌ها، خیمه‌شب‌بازی‌ها و نمایش‌های روح‌وضی و نمایش‌های زنانه - که عنصر اصلی آنها بدیهه‌سرایی است - به عنوان نمونه‌های امروزی این نوع ادبی یاد می‌کند. علاوه بر این، در مقاله‌ای با عنوان «داستان‌گویی نمایشی در ایران» نوشته‌ی علی شیخ‌مهدی و همکاران، به ریشه‌ی ظرفیت‌های نمایشی در ادبیات شفاهی اشاره شده، قدمت آنان را به روزگار راویان و داستان‌گویان این گونه داستان‌ها می‌رساند (همان: ۱۱۶). وی همچنین به پیکرگردانی و تغییر شکل ظاهری به عنوان نشانه‌ای نمایشی در پاره‌ای از روایات اوستایی اشاره می‌کند و حتی داستان‌های عامیانه‌ای مانند «هزار و یک شب» و «سمک عیار» را دارای ظرفیت‌های نمایشی می‌داند.

در زمینه‌ی جنبه‌های نمایشی متون کلاسیک و بیش از همه متون حماسی نیز پیش از این پژوهش‌هایی صورت گرفته‌است. پروین گلی‌زاده و علی یاری در «بررسی قابلیت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بی‌هقی» (۱۳۸۸)، محمدرضا نصرافهانی در «واکاوی جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب شاهنامه بر پایه درام‌شناسی ارسطو» (۱۳۸۹)، همچنین مهدی محقق و دیگران در «ساختار تراژیک داستان سیاوش» (۱۳۸۹) و محمد حنیف در قابلیت‌های نمایشی شاهنامه (۱۳۸۹)، از جمله پژوهش‌های موردنظر در این زمینه است که در آن متون کهن فارسی تنها از جنبه‌ی درام‌شناسی ارسطو، معروف به درام اوجگاهی بررسی شده‌اند و هیچ‌گونه پژوهشی در زمینه‌ی نمایش رویدادگرا (اپیک) و همگام با ساختمان آن در طومارها به عنوان متونی با خاستگاه حماسی از جمله طومار جامع نقالان معروف به «هفت لشکر» صورت نگرفته‌است.

۳. بحث و بررسی

۱.۳. تعلیق

تعلیق^۱ که از آن به فقدان اطمینان، دروایی (سرگشتگی و حیرانی) و بی‌خبری از نتیجه یاد می‌شود، شالوده و بن‌مایه‌ی تمامی ساختارهای نمایشی است. به عبارتی، تعلیق همان «بعد چه خواهد شد؟» و انتظار بعد از بحرانی است که دلهره و اضطراب مخاطب، نسبت به وضعیت شخصیت اصلی و قرار گرفتن او در وضعیتی نامناسب را به همراه دارد.

بنابراین «به این اعتبار، تعلیق یکی دیگر از وجوه گره‌افکنی یا پیچیدگی است. چرا که هر نوع گره‌افکنی و یا مانعی که در مسیر قهرمان قرار می‌گیرد، برای مدتی او را از رسیدن به هدف باز می‌دارد؛ یعنی قصد او را در

انجام دادن امری معلق می‌گذارد. در صورتی که نیروی مانع در مجموع به حدی باشد که امکان عدم موفقیت شخص بازی را در رسیدن به هدفش فراهم آورد، این تعلیق در تماشاکن منجر به اضطراب و نگرانی خواهد شد و تا زمانی که احتمال شکست و موفقیت شخص بازی محوری، توأمان وجود داشته باشد، نگرانی و اضطراب تماشاکن نیز ادامه خواهد داشت.» (مکی، ۱۳۶۱: ۹۱).

علاوه بر این، کشمکش برخاسته از بطن پیچیدگی‌های نمایش نیز در ارتباطی تنگاتنگ میان بازیگر، تماشاگر و نویسنده در مسیر نهایی درام، از اهمیت ویژه‌ای در ایجاد تعلیق دراماتیک برخوردار است. کشمشی که از یک سو به بازیگر و تماشاگر و از سوی دیگر به تماشاگر و نویسنده ارتباط می‌یابد. انتظار و نگرانی ناشی از کشمکش اشخاص بازی از یک سو و تضاد و کشمکش واقعی موجود در بطن نمایش از سوی دیگر، نویسنده را به طرح فرضیات و احتمالاتی در جهت متفاوت با ذهنیات تماشاگر رهنمون می‌شود؛ به این معنی که «تماشاکن بر اثر قراین مطرح شده در وقایع، در مورد نتیجه‌ی داستان احتمالاتی می‌دهد و احکامی را در ذهن خود صادر می‌کند که نویسنده با تکنیک خاص خود، بدون آنکه او را از تعقیب ماجرا دلزده کند، به طریقی با زبردستی هنرمندانه‌ای از کنار این احتمالات می‌گذراند و حدسیات دیگری در ذهن تماشاکن برمی‌انگیزد که نتیجه چنین کشمکشی همانا ایجاد تعلیق دراماتیک است.» (همان: ۱۴۸-۱۴۷).

با توجه به تعاریف، یادآوری این نکته لازم است که تعلیق گرچه انتظار و دلهره‌ی مخاطب را در رویارویی با نمایش افزایش می‌دهد، کنش دراماتیک را نیز موجب می‌شود. از سوی به لحاظ پیش بردن جهان داستانی و نظام علت و معلولی نیز وظیفه‌ی خطیری برعهده دارد. تعلیق، بر این اساس در ارتباطی نظام‌مند و برخاسته از روابط علی و معلولی، در هر صحنه، به شکل مستقل و درپاره‌ای دیگر از صحنه‌های نمایش هدفمند و بر مدار حرکت اصلی، دلهره و انتظار کل نمایش را افزایش می‌دهد و آن را به هدف اصلی (استراتژیکی) رهنمون می‌سازد.

«ساختار یک اثر دراماتیک، شکل بیرونی مشخصی دارد که معمولاً با کنش صعودی آغاز می‌شود. در این سیر صعودی، گره‌افکنی^۱ توأم با «انتظار و دلهره» با تعلیق افزایش می‌یابد، به نقطه‌ی اوج و سپس به گره‌گشایی^۲ منجر می‌شود و تقریباً بلافاصله به اکت کنش‌ها می‌انجامد. این تمرکز ساختاری نیرومند که بر داستان تحمیل می‌شود، همواره با انتظار و دلهره‌ی ناشی از آن، تمام بخش‌ها و قسمت‌های ظاهراً مجزا را با یکدیگر مرتبط ساخته و به آن یکپارچگی می‌بخشد.» (تعاونی، ۱۳۸۸: ۴۷).

1- Complication

2- Denouement

شایان ذکر است که در برابر تعلیقی هدفمند و علی در ساختمان نمایش دراماتیک، باید به شگرد گریز به عنوان نوع خاص تعلیق در ساختمان روایتی و بخش‌رویدادی درام ایرانی اشاره کرد. دخل و تصرف نقالان در ساختار اصلی نقل و بهره‌گیری از روایت‌های تودرتو و موازی در راستای نقل اصلی و ایجاد فراز و فرودهای حساب شده، زمینه‌ی گریز وبالطبع شکل‌دهی تعلیق را فراهم آورده‌است. «در قصه و درام‌پردازی ایرانی، «گریز» یکی از عناصر کلیدی تلقی می‌شود. گریز همان شگردی است که نقال‌ها و یا واعظان از آن در جریان صحبت‌های اصلی خود استفاده می‌کردند. درواقع، «گریز» نوعی فن و شگرد است که کاربردی مشابه تعلیق در درام غربی دارد. گریز به جای تبعیت از هرم روایت و استفاده از اصل «علت و معلولی»، نوعی رها کردن خط اصلی داستان و ورود به داستان دیگر است.» (یاری، ۱۳۷۹: ۷۸). نقال با بازی تقطیع شده‌ای که در آن از تمهیداتی چون وقفه در نقل، شکل دادن برخی حوادث جزئی و ورود روایتی جدید در بطن اصلی نمایش بهره می‌گیرد، برشی را در ساختمان نمایش به وجود می‌آورد. این برش که بیش از هر چیز به منظور تنوع و خروج از یکنواختی نقل صورت می‌گیرد، در متن طومارها از جمله طومار موردنظر به اشکال گوناگون نمود یافته‌است.

۳. ۱. ۱. قطع کردن داستان

قطع داستان به عنوان مهم‌ترین شگرد گریز و ایجاد تعلیق در نمایش ایرانی نقالی، از دو وجه و شیوه‌ی اجرایی و درون‌متنی برخوردار است. در ساختمان اجرایی نقل، «ویژگی هر مجلس نقل - چه استاد آن را به پایان می‌رسانید و چه شاگرد - این بود که روایت در جای شورانگیز آن که همگان مشتاقانه منتظر شنیدنش بودند، قطع می‌شد و نقال دنباله‌ی آن را به شب - مراسم بعدی و می‌گذاشت. این تسلسل و تداوم که از اصول فن نقالان است، سبب می‌شود که شنوندگان (مشتریان قهوه‌خانه) چندین و چند شب پیاپی - گاه ماه‌ها - برای آگاهی از ادامه و نتیجه‌ی روایت مورد علاقه‌ی خویش، پای سخن نقال بایند و بنشینند.» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۵۴). این امر که گاه با شگرد هوشمندانه‌ی نقال با مراسم و مناسبت‌های مذهبی چون ایام ماه مبارک رمضان و شهادت حضرت علی (ع) منطبق و هماهنگ می‌شد، علاوه بر ایجاد کشش و جذابیت نمایشی، به ارتباط و تأثیر هر چه بیشتر مخاطب از شخصیت اصلی نقل نیز می‌انجامید.

چنان که بیان شد، این ویژگی علاوه بر زمان اجرا، در متن طومار موردنظر نیز آشکار است که به شکل کاربرد روایت‌های تودرتو و قطع صحنه مشاهده می‌شود. کاربرد روایت‌های تودرتو و گاه موازی به شکل حلقه‌ی ارتباطی و پی‌آیند وقایع داستان در ساختمان نمایشی اثر مورد بحث، سهم بسزایی در مسیر گریز نمایشی ایفا می‌کند. این شگرد که بیش از پیش مخاطب را با گره‌ها و موانع شخصیت اصلی همراه می‌سازد،

به دلیل تمرکز بر صحنه و رویداد در حال وقوع و توالی این ویژگی در بطن نمایش، بعد دیگری از تعلیق را برای او رقم خواهد زد.

ماهیت درام ایرانی در قالب حرکت آن از وضعیت پایدار به وضعیت پایدار دوم (ثبات تمام نابسامانی‌ها) و هنجارگریزی از ختم نمایش به فاجعه و تراژدی، در کنار حضور شخصیت‌های افسانه‌ای و خصوصیت‌های خاص غیربشری، بیننده و مخاطب این تئاتر عامیانه را با مفهوم دیگری از تعلیق گریز گونه‌ی خود روبرو می‌سازد که همانا «چگونه خواهد شد؟» در برابر «چه خواهد شد؟» است. مخاطب که از نتیجه‌ی داستان و پیروزی و دستیابی قهرمان اصلی به هدف خویش آگاه است، انتظار چگونگی رویارویی وی با حوادث گوناگون و مرتفع کردن آن را می‌کشد؛ نه انتظار و دلهره‌ی دستیابی او به هدف. دستیابی به هدف و ایجاد دلهره و اضطراب، همسان با ساخت‌مایه‌ی نمایش دراماتیک که در نهایت مفهوم «چه خواهد شد؟» را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند، در نمایش ایرانی در قالب تعلیق گریز گونه، همان انتظار چگونگی پیشبرد وقایع و موانع گره در گره برای قهرمان نمایش است.

از جمله نمونه‌های بارز گریز به شکل روایت‌های موازی و تودرتو در ساختمان نمایش ایرانی، می‌توان به داستان «تمور» در دل داستان برزنامه اشاره کرد. این داستان که با رفتن برزو به خوارزم برای شکار گور و عاشق شدن بر حوری‌لقا (دختر پادشاه خوارزم) آغاز می‌شود، در میانه‌ی درام به تولد تمور پس از بازگشت برزو به ایران می‌انجامد. تمور به واسطه‌ی همکاری با افراسیاب و به قصد برتخت نشاندن برزو و رستم به ایران می‌آید. وی که برخلاف سرگذشت قهرمانان در داستان‌های مشابه، پدر خویش (برزو) را می‌شناسد، با تمهید روایت در روایت نقل، موانع بسیاری را - که حدود ۱۲۶ صفحه‌ی (از صفحه ۳۰۹ تا ۴۳۵) کتاب را دربرمی‌گیرد و به داستان هفت لشکر معروف منتهی می‌شود - از سر می‌گذراند و در نهایت در لحظه نبرد با رستم، به وسیله‌ی مادر به رستم شناسانده می‌شود. البته در این میان نیز یک بار نقل، نمایش را به سمت نبرد پسر و پدر می‌کشاند که این صحنه نیز با روایت دیگری از رزم جهانبخش بن فلامرز با برزو بن سهراب، به سمت مقصود نهایی درام منحرف می‌شود.

چنان که پیش از این نیز بیان شد، مخاطب در مواجهه با این نمایش خاص ایرانی، از سویی هم به هویت دو شخصیت داستان (تمور و برزو) آشناست و هم طبق الگوی شناخته شده‌ی درام ایرانی، انتظار چیزی جز شناسایی و تعریف هویت یکی از این اشخاص برای دیگری را ندارد. بنابراین، آنچه در این روایت‌های متوالی و تودرتو ذهن او را به تعلیق می‌کشاند «چگونگی» این اتفاق است. این در حالی است که تکرار عنصر شناسایی و حرکت درام به سوی وضعیتی پایدار و خروج از تراژدی، تا حد زیادی او را از انتظار و دلهره‌ی این نوع گریز نیز دور ساخته‌است. بنابراین، می‌توان از حذف عامل انتظار و دلهره در ساختمان بخشرویدادی نمایش ایرانی یاد کرد؛ چراکه تکیه بر صحنه‌های تقریباً خودکفا و مبتنی بر درگیری‌های زودگذر شخصیت‌ها

«هرگونه دلهره و انتظار تماشاگر را که چشم به راه پایان کار است در هم می‌ریزد و او را وادار به پیگیری و تمرکز بر چگونگی و روند حوادث می‌کند. به جای پیشرفت حوادث، حقایق و مواد خام فراهم و تکمیل می‌شود. بدین گونه هر رویداد و هر صحنه بدون شکل خاصی به دنبال دیگری می‌آید و اثر ناشی از پایان نمایش، اثری است ناشی از «انباشتگی» همه‌ی این‌ها و برخلاف نمایش دراماتیک نه قاطع است و نه نهایی.» (تعاونی، ۱۳۸۸: ۴۹-۴۸). به دیگر سخن، انباشتگی و فقدان قطعیت صحنه‌های خودبسنده در نمایش رویدادگرا، فرصتی مناسب در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و این توانش را به آنها می‌بخشد که «دریافت کارپرداخت‌ها و رویدادهای نمایش را با سرعت انتقال ذهن خود متناسب سازند [و فرصت اندیشیدن پیرامون آنها را پیدا کنند] تا در نقشه‌ی نمایشی و پیشروی آن غرق نگردند.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۹۱).

در این نمایشنامه‌ی عمودی، نوعی کشش^۱ در برابر کشمکش^۲ به عنوان پایه و اساس تعلیق در نمایشنامه‌ی افقی (اوجگاهی) قرار دارد؛ بدین معنا که در چنین حالتی در عین اطمینان، می‌توان مخاطب را گرفتار شک و تردید کرد و با قرار دادن مشکلات بزرگ و پیچیده در راه رسیدن او به هدف و پرداخت آن، کشش موردنظر را ایجاد کرد.

«... چهار دست و پای گرگ قطران را قلم کرد، آن نیز بیفتاد. به هم حمله کردند و از دو جانب سپاه به میدان ریخته، جنگ مغلوبه شد، تا شب رزم کردند و همین [که] شب شد، هر دو سپاه به آرامگاه خود رفتند. [اما] چون افراسیاب برزو را مرخص نمود، بر طبع فولادوند دیو گران آمد، گفت: نه پس من چرا با قطران بیعت نکنم که هم جنس ماست که افراسیاب دشمن مرا رها نیده؟ و کوچ کرد، با دوازده هزار نره دیو به یاری قطران آمد و قطران او را استقبال نمود، به بارگاه درآورد و عزت نمود. فولادوند گفت: ای قطران! فهر سیمین عذار در فلان قلعه است. تو برو یار خود را دست آور که من سر راه برزو را می‌گیرم. قطران منت دانسته و شب متوجه به قلعه شد[...]. اما از آن جانب، برزو روز دیگر به میدان درآمد و فولادوند سر راه برزو گرفت و زخم‌دار شد که وین چه وقت جنگ می‌کنی؟ بیت:

خاک بادا بر سرت یعنی جفای عاشقی دلبرت پیش رقیبانست و غیرت را چه شد؟

که قطران فهر سیمین عذار را برد و به مغرب فرستاد...

و بعد از آن چندگاه خبر از جهت تهمتن آوردند که فولادوند دیو با قطران زنگی، برزوی دلاور را به مکر گرفتند به جانب مغرب بردند. آه از نهاد رستم برآمد. بفرمود تا رخس فرخنده‌پی را در زیر زین خدنگ و غاشیه‌ی

1- Tension
2- Conflict

پوست پلنگ درآوردند و یک دلاور همراه خود برده که او را زیل می‌گفتند و سوار شده متوجه مغرب زمین شدند...» (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۲۷۹-۲۷۷).

این روایت که به موازات عاشق شدن قطران زنگی بر فهرسیمین عذار و فرستادن برزو به نبرد با او به بهانه‌ی دستیابی به فهر از سوی افراسیاب آمده‌است؛ در نهایت با چندین روایت تودرتو به گریز در پیوند با چگونگی دستیابی برزو به فهر می‌انجامد. این شگرد گریزگونه علاوه بر ایجاد تعلیق روایی و پیشبرد تودرتوی حوادث داستانی، فرصت مناسبی را نیز برای درنگ و تأمل مخاطب در بن‌مایه‌ها و شالوده‌های اندیشگی فراهم می‌سازد. در این راستا، پدیدآورندگان نمایش حماسی - روایی به توانش‌ها و گنجایش‌های آموزشگرانه‌ی هنر نمایش، باور بسیار داشته و می‌کوشیده‌اند که به‌وسیله‌ی این هنر، به دریافت‌گران، آموزش‌هایی بدهند که در اثر آن از نابسامانی‌ها، تنگناها و دشواری‌های زندگی کاسته شود. نقشه‌ی داستانی بخش‌رویدادی در سنجشگری با نقشه‌ی داستانی اوجگاهی، به گمان آنان برای خردانگیزی و آموزشگری، «گنجایش و توانش» بیشتری داشته‌است؛ بنابراین در این نمایش روایی، ارزشمندی و کارایی نقشه‌ی داستانی به سبب جنبه‌ی شورانگیز و روان‌پالای (کاتارتیک) آن نیستند؛ بلکه به‌سبب توانش و گنجایش آنهاست در راستای درنگ‌ورزی و خردورزی. (ناظرزاده‌کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۹۱-۲).

«... نامه را به دست قاصد داد و به دشت ری فرستاد و خود متوجه قلعه شد. چون خبردار شدند، در قلعه را باز کردند و رودابه بانو و آذریانو او را استقبال نمودند و به بارگاه گرشاسپ بردند و مجلس به روی او بیاراستند.

"خبردارشدن افراسیاب از کشته شدن ذوالخمار جادو و رفتن تمور با اردوی جهانبخش[و] آوردن هما:"

"اما، راوی گوید که افراسیاب با تمور در بارگاه نشسته بودند که ناگاه غوغایی بلند شد. دو نفر از در بارگاه اندرون آمدند، عرض کردند که بقای عمر شهریار باد که جهانبخش ذوالخمار را عزم و از عقب یکدست روانه شده، آه از نهاد افراسیاب برآمد....

"چون سر سرداران از باده‌ی ناب گرم شد، هما به خاطر تمور آمد. از جا برخاست، لباس شبروی پوشید یکه و تنها با اردوی جهانبخش رفت تا به طلایه رسید... چون چشم هما بر تمور افتاد، از هوش برفت. تمور سر او را به زانو گرفت. تمور گفت: ای نازنین! وقت توقف نیست، برخیز تا برویم ...» (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۳۶۳-۳۶۲).

این روایت نیز که درون داستان هفت لشکر قرار دارد، ذهن مخاطب را با روایت‌های تودرتویی در ادامه تا رسیدن به روایت «رفتن جهانبخش به شکار از برای خاطر هما و دیدن غلام‌های تمور او بعضی از آنها [را] کشتن و عاقبت گرفتن هما را از ایشان و شراب خوردن ایشان و بیهوش کردن هما جهانبخش را و آوردن او»، در تعلیق چگونگی رویارویی و نبرد تمور و جهانبخش برای دستیابی به هما، نگه می‌دارد. این سازوکار روایی، دلهره و اضطراب مخاطب در رویارویی با پایان نمایش را به هم می‌ریزد «و او را وادار به پی‌گیری و تمرکز بر چگونگی و روند حوادث می‌کند و جا برای دلهره‌ی تکنیک گشوده می‌شود. تماشاگر معمولاً از

انجام کار باخبر است، دلهره و انتظار، از رابطه‌ی «چگونگی ارائه» با «قضایای از پیش دانسته» زاده می‌شود.» (تعاونی، ۱۳۸۸: ۴۹-۴۸).

۳. ۲. ۱. قطع صحنه

قطع صحنه به عنوان یکی از ابزار درون‌متنی در «طومار جامع نقالان» علاوه بر ایجاد حرکت و کنش دراماتیک، موجبات تعلیق نمایش را نیز سبب شده‌است. «این شگرد، گاهی می‌تواند شگرد تعلیقی مؤثری باشد برای ایجاد تغییر مسیری که سبب تأخیر موقتی در تکامل کشمکش می‌شود. هنگامی که این اتفاق می‌افتد شخصیت زاویه‌ی دید شما می‌خواهد کارها را دنبال کند، اما جلو او گرفته می‌شود و جستجوی صحنه‌اش به تعویق می‌افتد. خواننده نیز با قطع صحنه ناامید می‌شود؛ زیرا از خواسته‌اش برای فهمیدن پاسخ پرسش صحنه منع می‌شود. بنابراین توقف دقیقاً حساب شده‌ی صحنه، می‌تواند سبب افزایش تعلیق شود.» (بیکهام، ۱۳۸۸: ۱۹۳-۱۹۲).

قطع صحنه که در ساختمان نمایش دراماتیک، در اثر مداخله شخصیت دیگری به منظور آوردن خبر یا اقدام فوری مرتبط با صحنه صورت می‌گیرد؛ در ساخت‌مایه‌ی نمایش ایرانی و به خصوص اثر مورد بحث، با حرکت به سمت «تغییر صحنه»، تعلیق مبتنی بر گریز را رقم می‌زند. این نوع گریز با تغییر زاویه‌ی نما و توجه مخاطب از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر، زمینه‌ی پرسش ذهنی وی را درباره‌ی چگونگی روند آن اتفاق فراهم می‌سازد. علاوه بر این، تغییر صحنه به شخصیت مخالف و متضاد با صحنه‌ی قبلی، در اکثر موارد گریزی کنش‌محور و تنش‌زا را در روند چگونگی وقایع و در ارتباط مخاطب با آن رقم خواهد زد:

«... به نزدیک شهر سیستان رسیدند. کهنه حصار‌ی بود، در پای حصار چشمه‌ی آب بود. فرود آمدند، خیمه‌ی زرنگاری بر سر پا کردند و تخت مرصع بنهادند و صراحیان با پیاله‌های مرصع و خمی شراب در پای تخت نهادند. [سوسن] پیلسم را گفت: تو برو و در آن حصار پنهان شو، من هر دلاوری را بیهوش کنم، فریاد زنم، تو بیرون بیا و او را به اندرون حصار بر. پیلسم در حصار شد.

اون زن مکاره چون طاووس مست آراسته از خیمه بیرون آمد، چشمش بر جوانی افتاد که هنوز اول عمرعالم-افروز او بود و عشوه در کار بیژن کرد که او را چون دیگران فریفته کند، خروشید که: ای نا رعنا! راست بگو که دلیران ایران را چه کردی؟ سوسن گفت: که هیچ خبر ندارم. از اندرون افراسیاب گریخته، به خدمت کیخسرو می-روم[...]

اینها را در اینجا بگذار و دو کلمه از فرامرز گوش کن که:

همه جا می‌آمد که در عرض راه به رستم و برزو برخورد. رستم چون فرامرز را بدید و احوال پرسید...» (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۲۶۳-۲۶۰).

چنان که آشکار است، تمهید نقال در این زمینه و در بسیاری از موارد با تغییر چندین صحنه‌ی متوالی و حرکت (حدود هشت صفحه) مخاطب میان نماهای گوناگون ایجاد شده، بیش از پیش بعد گریزگونه‌ی تعلیق

را در پیوند با پرسش «چگونه خواهد شد؟» تأیید خواهد کرد. همچنین قطع صحنه و حرکت میان نماهای گوناگون، به گسترش شخصیت‌ها می‌انجامد. شخصیت‌های گسترش‌یافته و قابل‌شناخت از طریق تمهیدات روایی - نمایشی نقال، امکان هرچه بیشتر کنش و تعلیق روایی را به وسیله‌ی رویارویی مخاطب با حوادث، کنش‌ها، شخصیت‌های دیگر و فراهم می‌سازد. «همان‌طور که شخصیت گسترش می‌یابد، عمل داستانی و تعلیق نیز گسترش می‌یابد.» (نوبل، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

«یکدست دست خود را تکان داد و یک طپانچه بر روی آن مرد زد که کبوتروار در غلطید و بیابان را در پیش گرفت و نعره زد که: ای رستم زال! کمند تو را بریدم، اینک رفتم، آماده خود باش که ضربی بر تو بزنم که در داستان‌ها باز گویند. تهمتن گفت که: مگذارید. هرچند مرکب‌ها را می‌کردند، به گرد او هم نرسیدند. ما به داستان او برسیم و رستم دیگر برگشته به خدمت شاه آمد. کیخسرو جبین او را بوسید و مجلس بر روی ایشان بیاراست. چون سر حریفان از باده ناب گرم گردید...» (هفت لشکر، ۱۳۷۷: ۳۰۸-۳۰۷).

در این زمینه نیز که نقال با تغییر صحنه و تمرکز بر بارگاه کیخسرو، سرگذشت رستم یکدست و تأثیر او در روند داستان را برای مخاطب در حالت تعلیق نگه می‌دارد؛ پس از چندین صفحه از روایت‌های تودرتو دوباره با بازگشت به صحنه‌ی «حمله به سیستان»، او را وارد داستان می‌کند، نقش او را پی می‌گیرد و بدین‌وسیله با گسترش نقش و کارکرد وی، تعلیق روایی نیز گسترش می‌یابد.

۳.۲. زمان و تعلیق

زمان به مثابه‌ی عنصر سامان‌دهنده‌ی وقایع و رویدادها در متن داستانی نمایش، همواره زمینه‌ی انتظار و تعلیق‌آفرینی را برای مخاطب فراهم می‌آورد. بهره‌گیری از روابط زمانی رویدادها و چینش ساختارمند آن در پیوند با چگونگی دست‌یابی به هدف اصلی در متن نمایش، از جمله ویژگی‌های زمان درباره‌ی عنصر تعلیق است. «سازماندهی کنش در زمان با بحث به وجود آمدن احساس کندی یا سرعت غافلگیری یا تکرار، غوطه‌خوردن در گذشته، آینده و استقرار در زمان حال بیان می‌گردد. به طور کلی، زمان در تئاتر همیشه به عنوان محرک تعلیق به شمار می‌آید و نویسنده با به کارگیری آن، انتظار تماشاگر را به بازی می‌گیرد.» (پرونل، ۱۳۸۵: ۱۱۱).

بر این اساس، این توالی به هم ریخته‌ی زمان است که در قالب جابجایی رویدادها در متن نمایش، تعلیق آن را دوچندان می‌کند. به هم ریختگی توالی رویدادها در ساختمان نمایشی تعلیق نیز از کارکردی هدفمند برخوردار است. این شگرد که به دو شکل گذشته‌نگری و آینده‌نگری، توالی منظم رویدادها را به نفع عنصر تعلیق از مدار خویش خارج ساخته‌است؛ علاوه بر مفهوم تعلیق گریزگونه و پاسخ پرسش «چگونه خواهد شد؟»، پرسش بنیادی «چه خواهد شد؟» را نیز در ذهن مخاطب برانگیخته‌است. از این رو «هرافشای به

تعویق افتاده، تأخرآمیز است؛ یعنی در ذات خود با نوعی تأخیر همراه است به گونه‌ای که خواننده انتظار داشته‌است که زودتر از آن واقعه یا رویداد اطلاع یابد. درحالی که هرافشای پیش از موقع، تقدم‌آمیز است؛ یعنی خواننده انتظار نداشته‌است زودتر از این واقعه اطلاع یابد. «(تولان، ۱۳۸۶: ۸۰). رویدادهای متقدم و متأخر در این نمایش روایی اگرچه با ذهن آگاه و از پیش دانسته‌ی مخاطب، کنش و عمل داستانی - نمایشی را در پاسخ چگونگی رویدادها به پیش می‌برد؛ این سازکار و کار زمانی، در متن طومارها پرسش «چه خواهد شد؟» را نیز همچون تعلیق دراماتیک بی‌پاسخ گذاشته‌است.

نظم یا ترتیب زمانی که به بیان منطقی و زمانمند داستان اشاره دارد؛ به سه بخش پیش‌بینی یا آینده‌نگری^۱، بازگشت یا گذشته‌نگری^۲ و زمان‌پریشی تقسیم می‌شود. نظم به عنوان یکی از عناصر روایی از منظر ژنت، عبارتند از: ۱. گاه پیش‌بینی حوادث است. ۲. گاه داستان در میانه‌ی راه به گذشته بازمی‌گردد. ژنت این شیوه را بازگشت می‌خواند و گاه میان زمان روایت (طرح) و زمان داستان تفاوت ایجاد می‌شود؛ همچون مواردی که در رمان نو پیش می‌آید. ژنت این شیوه را زمان‌پریشی می‌خواند. «(احمدی، ۱۳۸۶: ۱۱۶-۱۱۵). در شگرد گذشته‌نگر، نوعی عقب‌گرد و رجعت به زمان گذشته صورت می‌گیرد و واقعه‌ای که قبلاً رخ داده‌است، بعداً بیان می‌شود.

در این شیوه، «راوی قبل از پرداختن به ماجرای اصلی قصه‌ای که آبستن تعلیق و کنش داستانی است، با ایجاد نوعی فضا سازی درباره‌ی مکان یا موقعیتی که قرار است بزنگاه و تعلیق داستانی بر بستر آن به نمایش گذاشته شود، زمان را به عقب برمی‌گرداند. مصداق ملموس این شیوه، همان کاربست شیوه‌ی فلاش‌بک در روایت‌های تصویری و سینمایی است. دوربین روایتگر با نگاهی به گذشته‌ی پشت سر نهاده شده، براعت استهلال و پیش درآمدی برای ورود به ساحت اصلی فیلم به دست می‌دهد». (مهدی‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۱۱-۱۱۰).

بهره‌گیری از این شگرد روایتی توسط نقال، زمینه‌ی شکل‌دهی به وقایع بعدی و حرکت به سمت ساختار نمایشی را فراهم می‌سازد. در نمونه‌ی گذشته‌نگر در اثر مورد بحث، علاوه بر آغاز هر داستان که به نوعی با فلاش‌بک و بیان رویدادهای گذشته، زمینه‌چینی و مقدمه‌آفرینی داستان را برعهده دارد؛ نمونه‌هایی از عقب‌گرد به رویدادها و وقایعی که آبستن بزنگاه اصلی و کشمکش و تعلیق داستانی - نمایشی آن است نیز دیده می‌شود.

برای نمونه می‌توان به داستان برزنامه اشاره کرد که در آن برزو به تحریک افراسیاب، پس از آزادسازی بیژن به دست رستم به ایران حمله می‌کند و در برابر رستم به نبرد می‌پردازد. در این داستان که نقال با

1- Flash forward

2- Flash back

شکل دهی و بازآفرینی گفتگو میان رستم و برزو و تلاش برای نام‌خواهی برزو در جهت عقب‌گرد ذهنی مخاطب گام برمی‌دارد؛ خواننده در همه جای آن با عبارت «معاینه سهراب را در نظر آورند»، روبروست. این امر که به گذشته‌نگری و عقب‌گرد در روایت راوی اشاره دارد، ذهن خواننده را با سؤال و ایجاد تعلیق داستانی به پیش می‌برد. این در حالی است که شاعر در برزنامه‌ی منظوم، از همان ابتدا هویت برزو را از زبان او و به شکلی روایت‌گونه آشکار ساخته‌است، اما این حادثه چنان که اشاره شد در طومار موردنظر، با شگرد گذشته‌نگری راوی (نقال)، به تعلیق روایی - نمایشی یاری رسانده‌است.

«چون از نزدیک، برزو را بدون^(۳) صورت بدید [که] در سن بیست سالگی می‌باشد، رستم حیران شد و از آمدن پشیمان شد. معاینه سهراب را در نظر درآورد، رستم از دیدن محو شد. برزو نعره زد که ای دلاور! اگر به حرب آمده‌ای بازو بگشا و اگر سخنی داری بیان کن که اینها معرکه‌ی کارزار است، نه محل انتظار. رستم گفت: به حرب تو آمده‌ام. برزو گفت: نام تو چیست؟ رستم خواست نام خود را پنهان دارد، باز معاینه سهراب به خاطرش آمد. گفت: مرا رستم زال می‌گویند.» (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۲۴۸).

نحوه‌ی روایت نقال و شکل دهی به روایت در قالب فلاش‌بک، کنش و پیشبرد از داستان را برای خواننده روشن می‌سازد و وی را تا رسیدن به هدف اصلی و نقطه‌ی اوج با روایت راوی همراه می‌سازد. این ویژگی که همچون تعلیق در ساختمان دراماتیک، در ارتباطی تنگاتنگ با شخصیت محوری و سرگذشت او قرار دارد، روند دیگری از تمهید تعلیق‌آفرینی نقال را که بیش از هر چیز به ساختمان دراماتیک شباهت دارد، آشکار می‌سازد. این نوع تعلیق، تنها به صحنه‌های خودبسنده از روایت‌های تودرتو در روایت ایرانی - بخش‌رویدادی مربوط نمی‌شود؛ بلکه با تمرکز بر زندگی شخصیت اصلی، دلهره و اضطراب ناشی از تعلیق دراماتیک را نیز برای مخاطب به ارمغان می‌آورد. در این نمونه نیز، تکرار عبارت «به‌خاطر آوردن معاینه‌ی سهراب»، ذهن مخاطب آگاه به داستان رستم و سهراب را برمی‌انگیزد و او را مردّد می‌سازد که آیا برزو نیز همچون سهراب کشته خواهد شد؟ آیا باز هم شخصیت‌ها به شناسایی و تعرف دست نخواهند یافت؟ از سوی دیگر، مخاطب نمایش بخش‌رویدادی در انتظار حوادث تودرتو و پی‌آیندی است که در نهایت به وضعیت پایدار نهایی ختم شود؛ پس از این منظر، پرسش ذهنی‌اش با آگاهی‌اش از تمهیدات روایی - نمایشی نقال همخوان نیست. او اکنون در دروایی دوگانه‌ای اسیر است؛ از یک سو دلهره‌ی چه خواهد شد؟ و از سوی دیگر انتظار تکنیک چگونه خواهد شد؟ او را در تعلیقی روایی - نمایشی به پیش خواهد برد.

«... تمور گفت: از اول می‌خواستم پیش تو آیم، لیکن تو پادشاه بی‌وفایی و نیرنگ‌سازی و من شنیده‌ام که بسیار دلاوران را فریب داده‌ای و ایشان را به کشتن می‌دهی. اول، سهراب که او را فریب دادی و با پدر به جنگ انداختی تا در دست رستم کشته گردید و جهانگیر را نیز به افسون آوردی، نزدیک بود برادران خود را تمام در

دست تو به کشتن بدهد، برزو را نیز نیرنگ دادی که دخترم را به تو می‌دهم، او را با رستم جنگ‌ها دادی تا شانه‌ی پدر کلان خود را به گرز شکست. اکنون می‌خواهی مرا مثل دیگران حساب کنی؟» (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۳۲۳).

فلاش‌بک و گریز به گذشته در این نمونه به دلیل توجه و تمرکز تعلیق به شخصیت اصلی (تمور)، ذهن مخاطب را با سؤال «چه خواهد شد؟» روبرو می‌سازد. آیا تمور همچون اجداد خویش به مکر افراسیاب گرفتار نمی‌شود؟ آیا او سرگذشتی چون سهراب می‌یابد، یا چون پدرش برزو؟ پیشگویی و آینده‌نگری در مورد شخصیت‌های اصلی در مسیر نهایی درام نیز تعلیق زمان‌محور و دراماتیک را درباره‌ی تردید از صحت و درستی ماهیت رویداد مورد نظر، در برابر تماشاگر به نمایش می‌گذارد.

«... پیر جواب باز داد و گفت: ای ملکه! این طفل، شهزاده‌ی ایران است. دل خوش دار، از شر ضحاک ایمن گشتی و فرزندی [را] به من بسیار که امر حق تعالی چنین است که شانزده سال من او را تربیت کنم و پادشاه هفت کشور خواهد شد. دختر گفت: ای بزرگوار! به من بگو چه نام داری؟ گفت: مرا سیمرخ حکیم نام است و مدت سیصد سال است که در این غار به عبادت حق، سیبانه و تعالی مشغولم. دوش در وقت خواب به من نمودند که مدت شانزده سال، شهزاده را تربیت کنم بعد از آن تاج شاهی بر سرش بگذارم تا تخت ضحاک را بر هم زند و کین جمشید را بازخواست نماید.» (همان: ۲۷).

«از آن جانب، بهمن از جاماس پرسید که: ای حکیم! در طلب خون اسفندیار بر اولاد رستم دست خواهم یافت؟ جاماس چون بر اسطرباب نظر کرد گفت: ای شهریار! هفت دفعه لشکر بر سر فرامرز خواهی کشید و شکست خواهی خورد و سه قران در طالع داری. در مرتبه‌ی هفتم، در بیابانی در دست فرامرز گرفتار خواهی شد. دختری تو را خلاص خواهد کرد. بعد از آن بر او دست خواهی یافت و خون اسفندیار را خواهی گرفت.» (همان: ۴۹۳).

چنان که بیان شد گرچه تمرکز شگرد گذشته‌نگر و آینده‌نگر به مرگ و زندگی شخصیت اصلی، بیش از پیش دلهره و اضطراب ناشی از درستی یا نادرستی حدس و گمان (چه خواهد شد) را در ذهن مخاطب برمی‌انگیزد، اما به دلیل تثبیت و پذیرش شگرد خاص درام ایرانی و تکرار موتیف‌ها از سوی بیننده و خواننده‌ی این متن، وی را همچنان با پرسش «چگونه خواهد شد؟» نیز در کنار هدف نهایی از تعلیق دراماتیک، روبرو ساخته‌است.

«... و یکدست حرامزاده برفت، بعد از لمح‌ای باز آمد و گوری را گرفته بیاورد. رستم تعجب کرد. پس پوست گور را کند و کباب کرده، تناول نمودند. برخاسته، متوجه مغرب شدند و تهمت‌ها را چند رخس را می‌رانند، به او نمی‌رسید. رستم حیران شد. گفت: این مرد عاقبت بخیر نیست، اولی آنست که او را درین جا به خاک کرده، برویم،

مبادا که از او آسیب به ما رسد. زعیل گفت: ای دلاورا یکدست دم از غلامی شما می‌زند و ما را چنین همراهی ضرورست، اکنون حالا صبر کن تا از آن سر برگردیم، و دیگر امر از پهلوان است.» هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۲۸۱.

تردید و دودلی رستم در قالب بیان پیشگویانه (این مرد عاقبت بخیر نیست)، که از سوی نقال در مورد یکی از شخصیت‌های دست دوم و تأثیرگذار در روند داستان صورت گرفته‌است، در این مورد علاوه بر تردید و انتظار از صحت این پیشگویی، چگونگی تأثیر از این پیش‌بینی را نیز در روند نمایش گوشزد می‌کند. علاوه بر این، انتظار و دلهره در مورد شخصیت اصلی نمایش که به دلیل بهره‌مندی از این شگرد زمانی در اثر مورد بحث دیده می‌شود، تا حد زیادی به دلیل مغایرت با حدسیات اولیه‌ی مخاطب در پایان درام، تعلیقی دراماتیک را بر پایه‌ی کشمکش میان راوی و مخاطب ایجاد کرده‌است؛ به دیگر سخن، بهره‌گیری از تمهید روایتی پیش‌بینی از سوی نقال در متن طومارها، عامل ایجاد دو شگرد تعلیق‌گراست. از سویی با ورود شخصیت‌های اصلی و فرعی بیشتر در رویدادهای اپیزودیک، تودرتو و همسان با الگوی بخش‌رویدادی، امکان بروز شخصیت‌پردازی، کشمکش و کسترش هرچه بیشتر پیرنگ را فراهم می‌سازد و از سوی دیگر، گسترش پیرنگ از طریق حوادث گوناگون این باور که امکان وقوع رویدادها به‌شکل دیگری وجود دارد نیز در مخاطب برمی‌انگیزد. بنابراین «وقعه‌های تعمدی، حضور راوی، تغییر توالی زمانی و دیگر تکنیک‌ها به تماشاگر یاری می‌دهد که دریابد امکان روی‌دادن وقایع به‌گونه‌ای دیگر نیز وجود دارد.» (تعاونی، ۱۳۸۸: ۵۲).

«... برزو گفت: زال مرا از نبرد جهانبخش منع کرده‌است، الحال تمور در میدان است و مرا طلب می‌کند، چون نروم؟! رستم گفت: امشب خواب پریشانی با تو دیده‌ام. برزو گفت: خواب پریشان ترا اثر ظاهر نمی‌شود. رستم چون [عزم] برزو را در رفتن میدان جزم دید، فاتحه از جهت او بخواند و ...» (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۳۸۶).

آینده‌نگری و پیشگویی رستم از سرنوشت برزو در نبرد با تمور از یک سو و مخالفت او با رستم از سوی دیگر، حدسیات و انتظاری را از مرگ برزو در ذهن مخاطب می‌آفریند که در نهایت با شگرد گریز از این مخمصه از سوی نقال، به پایان دیگری که همانا شناسایی تمور است منتهی می‌شود؛ نه حدس مخاطب به واسطه‌ی پیشگویی رستم از مرگ برزو.

گرچه مخاطب به واسطه‌ی آشنایی با ساختار تکرارشونده در ساخت‌مایه‌ی درام ایرانی قادر به حدس پایان نمایش است، پیشگویی رستم او را به کشمکشی انتظارگونه درباره‌ی راوی پیشگوی نمایش فرا می‌خواند. آیا این بار سرنوشت دیگری در انتظار قهرمان نمایش است؟ آیا تراژدی دیگری در شرف وقوع است؟ یادآوری این نکته لازم است که این امر در نهایت نیز همچون نمایش‌های پیشین در این تئاتر عامیانه و همراه با شگرد «گریز» نقال، همچنان شگرد «بخشرویدادی» و «روایت در روایت» درباره‌ی این نوع تعلیق را برای مخاطب تثبیت می‌کند.

۴. نتیجه‌گیری

تعلیق یا دروایی حاصل چپستی و چگونگی وقایع در حال انتظار برای خواننده، در پیشبرد آثار روایی - نمایشی نقش تعیین‌کننده‌ای برعهده دارد. سرگشتگی ناشی از این شگرد در ارتباطی دوسویه میان راوی - خواننده، زمینه‌ی مناسبی را برای رسیدن به نقطه‌ی اوج فراهم می‌سازد.

در این میان، نقال به‌عنوان راوی این گونه‌ی عامیانه‌ی نمایش روایی نیز از شگرد تعلیق برای نمایشی ساختن روایت خود بهره‌برده‌است. دخل و تصرف نقالان در ساختار اصلی نقل و بهره‌گیری از روایت‌های تودرتو و موازی در راستای نقل اصلی و ایجاد فراز و فرودهای حساب شده، زمینه‌ی گریز و بالطبع شکل‌دهی تعلیق را فراهم آورده‌اند. بنابراین در برابر تعلیقی هدفمند و علی‌در ساختمان نمایشی دراماتیک، باید به شگرد گریز به عنوان نوع خاص تعلیق در ساختمان روایتی و بخش‌رویدادی این نوع درام ایرانی اشاره کرد. در این راستا گریز حاصل از وقفه و برش‌های روایی در ساختار طومار جامع نقالان، به شکل‌های قطع داستان، قطع صحنه و کارکرد زمان روایی به تعلیق گریزگونه‌ی روایی منجر شده‌است. قطع داستان در طومار موردنظر به شکل کاربرد روایت‌های تودرتو و گاه موازی آشکار است. این شگرد به شکل حلقه‌ی ارتباطی و پی‌آیند وقایع داستان در ساختمان نمایشی اثر مورد بحث، سهم بسزایی در مسیر گریز نمایشی ایفا می‌کند. در این شیوه با حذف عنصر انتظار و دلهره در نمایش ایرانی، همان انتظار چگونگی پیشبرد وقایع و موانع گره در گره برای قهرمان نمایش در قالب تعلیق گریزگونه فراهم می‌شود. در بحث قطع صحنه نیز می‌توان این گونه بیان کرد که این شگرد در ساخت‌مایه‌ی نمایش ایرانی و به خصوص اثر مورد بحث با حرکت به سمت «تغییر صحنه»، تعلیق مبتنی بر گریز را رقم می‌زند. این نوع گریز با تغییر زاویه‌ی نما و توجه مخاطب از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر، زمینه‌ی پرسش ذهنی وی را درباره‌ی چگونگی روند آن اتفاق فراهم می‌سازد. علاوه بر این، تغییر صحنه به شخصیت مخالف و متضاد با صحنه‌ی قبلی، در اکثر موارد گریزی کنش‌محور و تنش‌زا را در روند چگونگی وقایع و در ارتباط مخاطب با آن رقم خواهد زد. همچنین این نوع گریز تعلیق‌گونه، امکان خردورزی و آموزشگری برای مخاطب را در برابر حوادث گوناگون فراهم می‌سازد. در بحث زمان نیز به هم ریختگی توالی رویدادها در ساختمان نمایشی تعلیق، از کارکردی هدفمند برخوردار است. این شگرد که به دو شکل گذشته‌نگری و آینده‌نگری، توالی منظم رویدادها را به نفع عنصر تعلیق از مدار خویش خارج ساخته است؛ علاوه بر مفهوم تعلیق گریزگونه و پاسخ پرسش «چگونه خواهد شد؟»، پرسش بنیادی «چه خواهد شد؟» در تعلیق دراماتیک را نیز درباره‌ی انتظار مخاطب در ذهن وی برانگیخته‌است. در نمونه‌ی گذشته‌نگر در اثر مورد بحث، علاوه بر آغاز هر داستان، نقال از عقب‌گردهایی به رویدادها و وقایعی که آستان بزنگاه اصلی و عامل کشمکش و تعلیق داستانی - نمایشی است بهره برده‌است. همچنین پیشگویی و آینده‌نگری در مورد شخصیت‌های اصلی در مسیر نهایی درام نیز تعلیق زمان‌محور و

دراماتیک را درباره‌ی تردید از صحت و درستی ماهیت رویداد موردنظر در برابر تماشاگر به نمایش می‌گذارد. علاوه بر این، تعلیق زمانی پیشگویانه باعث گسترش پیرنگ و به تبع آن ایجاد این نگرش می‌شود که امکان وقوع حوادث به گونه‌ای دیگر نیز وجود دارد.

پی‌نوشت

۱. حادثه یا رویدادی مستقل است که در متن یک رویداد بلند جای دارد، گاه این حادثه‌ی مستقل به روند پیرنگ داستان مربوط می‌شود و گاه ربطی با پیرنگ داستان ندارد. (داد، ۱۳۸۵: ۱۱۱).
۲. الگویی از ساختمان نمایش است که از پیوست چند خرده داستان به شکل تمام و خودبسنده (اپیزود) شکل می‌گیرد و از آن به درام بخش‌رویدادی تعبیر شده‌است (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۸۷).
۳. در متن اصلی طومار جامع نقالان، واژه "بدان" به شکل "بدون" ضبط شده‌است که از ویژگی‌های سبکی و زبانی همان دوره می‌باشد.

منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸)، *متون منظوم حماسی*، تهران: سمت.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ نهم، تهران: مرکز.
- بویس، مری و هنری جرج فارمر (۱۳۶۸)، *دوگفتار درباره‌ی خنیاگری و موسیقی ایران*، ترجمه‌ی بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- بهرامی، ایرج (۱۳۸۲)، *قصه‌های عاشقانه قدیمی (چشم‌اندازی بر چگونگی قصه عامیانه و قصه‌گویی)* (نقالی) *در ایران از آغاز تا امروز*، تهران: ورجاوند.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۷)، *نمایش در ایران*، چاپ ششم، تهران: روشنفکران و مطالعات زنان.
- بیکهام، جکام (۱۳۷۸)، *صحنه و ساختار در داستان*، ترجمه‌ی پریسا خسروی سامانی، اهواز: رسش.
- بی‌نام (۱۳۷۷)، *هفت لشکر (طومار جامع نقالان)*، مقدمه، تصحیح و توضیح مهران افشاری و مهدی مدائنی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- پرونر، میشل (۱۳۸۵)، *تحلیل متون نمایشی*، ترجمه‌ی شهناز شاهین، تهران: قطره.
- پلوسکی، آن (۱۳۶۴)، *دنایای قصه‌گویی*، ترجمه‌ی ابراهیم اقلیدی، تهران: سروش.
- تعاونی، شیرین (۱۳۸۸)، *تکنیک برشت*، چاپ دوم، تهران: قطره.

- جعفریان، رسول (۱۳۷۸)، *قصه‌خوانان در تاریخ اسلام و ایران (مروری بر جریان قصه‌خوانی و ابعاد و تطور آن در تاریخ اسلام و ایران)*، تهران: دلیل.
- داد، سیما (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی و فارسی و اروپایی)*، چاپ سوم، تهران: مروارید.
- شیخ‌مهدی، علی؛ طاووسی، محمود و لزگی، حبیب‌الله (۱۳۸۵)، «داستان‌گویی نمایشی در ایران»، مجله‌ی پژوهش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، شماره‌ی ۷: ۱۳۱-۱۱۵.
- مکی، ابراهیم (۱۳۶۱)، *شناخت عوامل نمایش*، تهران: سروش.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۵)، *تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک*، تهران: جهاد دانشگاهی.
- مهدی‌زاده، بهروز (۱۳۹۰)، *قصه‌گوی بلخ (شکل‌شناسی قصه‌های مثنوی)*، تهران: مرکز.
- ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد (۱۳۸۵)، *درآمدی بر نمایش‌نامه‌شناسی*، تهران: سمت.
- نجم، سهیلا (۱۳۹۰)، *هنرنمایی در ایران*، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
- یاری، منوچهر (۱۳۷۹)، *ساختارشناسی نمایش ایرانی*، تهران: حوزه‌ی هنری.