

بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستانهای تذکره‌الاولیاء عطار نیشابوری

فهمیه سهیلی‌راد*

کارشناس ارشد گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

تذکره‌الاولیاء، تنها اثر عطار نیشابوری است که به نثر نوشته شده است و عطار در آن به شرح احوال و کرامات هفتاد و دو تن از بزرگان دین و مشایخ صوفیه پرداخته است. بازتاب شرایط سیاسی، اجتماعی و ادبی دوران زندگی عطار را در آثار وی می‌توان به خوبی مشاهده کرد. علاوه بر این، تصوف و تأثیر آن بر ادبیات فارسی در نوشته‌های عطار به زیبایی، ژرف نگری و رسایی انعکاس یافته است. اما برای یافتن جنبه‌های نمایشی در تذکره‌الاولیاء به جز آشنایی با تفکر عطار و شیوهی نگارش وی، آشنایی و تسلط بر عناصری که این جنبه‌ها را تشکیل می‌دهند ضروری است. این عناصر در مجموعه‌ای متشکل از ساخت‌مایه‌های نمایشنامه، ساخت‌مایه‌های نمایش، گونه، سبک و شیوهی نمایشی جای می‌گیرند. داستانهای فضیل عیاض، رابعه عدویه و حسین بن منصور حلاج از تذکره‌الاولیاء انتخاب شده‌اند تا بیانگر قابلیت‌های نمایشی بالقوهی این اثر باشند و این امر از طریق جستجوی عناصر نمایشی در این داستانها و تحلیل انواع شیوه‌های به کارگیری آنها در نمایش، تحقق یافته است. یافته‌های این تحقیق می‌تواند تا اندازه‌ای ارزشهای نمایشی نمونه‌هایی از داستانهای تذکره‌الاولیاء را آشکار کند و زمینه‌ی تبدیل آنها به نمایشنامه و نمایش را مساعد سازد.

کلید واژگان: تذکره‌الاولیاء عطار، جنبه‌های نمایشی، فضیل عیاض، رابعه عدویه، حسین بن منصور حلاج.

۱ - مقدمه

آثار ادبی ایران همواره توجه محققان سراسر جهان را به خود جلب کرده است و تحقیقات متعددی پیرامون این متون و مؤلفان آن صورت گرفته است. منظومه‌های داستانی عطار نیشابوری از جمله آثاری هستند که به سبب بازگویی اندیشه‌های عرفانی از طریق داستان‌پردازی؛ پیوسته مورد توجه محققان ایرانی و خارجی بوده است. آنچه در این نوشتار مورد نظر است؛ بررسی تنها اثر منثور وی یعنی تذکره‌الاولیاء است که دارای ظرفیت‌های بالقوه‌ای می‌باشد که شناسایی و به کارگیری آنها نیازمند توجه بیشتر هنرمندان نمایش است.

«فریدالدین ابوحامد محمد بن ابوبکر ابراهیم بن اسحق عطار کدکنی نیشابوری»، شاعر و عارف نام‌آور ایران در قرن ششم و آغاز قرن هفتم است. مورخین ولادت وی را بین سالهای ۵۳۷ - ۵۱۲ هـ.ق می‌دانند. دولتشاه در مورد محل تولد عطار می‌گوید: «وی در شهر شادیاخ ولادت یافته است» [۱، ص ۸۵۸]. «تذکره‌نویسان کهن، عطار را اهل «کدکن» از ولایات قدیم نیشابور کهن نوشته‌اند». [۲، صص ۳۶ - ۳۵]. در تاریخ وفات عطار

نیز اختلاف آراء، بسیار است. عموم مورخان بر این عقیده‌اند که مغول به انتقام قتل داماد چنگیز، مردم نیشابور را از دم تیغ گذرانید و چون قتل عام نیشابور به تصریح عطاملک جوینی^۱ در روز پانزدهم صفر سال ۶۱۸ اتفاق افتاده؛ پس شهادت شیخ نیز مقارن همین واقعه است. اما براساس نظر بسیاری از مورخین، فوت وی در سال ۶۲۷ اتفاق افتاده است. عصر زندگی عطار مقارن با تحولات عظیم تاریخی، سیاسی، اجتماعی و عقیدتی است که تأثیر آنها بر زبان و ادبیات فارسی، به‌ویژه بر ادبیات و شعر صوفیانه را نمی‌توان از نظر دور داشت. از نظر شرایط سیاسی دوره‌ی زندگی عطار مقارن با زمان تسلط ترکها بر ایران است. «به روایت تاریخ، طوایف غزها از اواخر قرن چهارم، مهاجرت به داخل اراضی ایران را آغاز کردند و به زودی حکومت سلاجقه را تشکیل دادند»

۱ - علاءالدین بن بهاءالدین محمد (۶۲۳ - ۶۸۱ هـ.ق)؛ از رجال و مورخان معروف اوایل دوره‌ی مغول بوده و اثر معروف او «تاریخ جهانگشای جوینی» است.

[۳، صص ۱۴ - ۱۳]. درجنگهای بین ایشان و سلاطین وقت، شهرهای بسیاری از جمله طوس، کرمان و نیشابور، ویران و کتابخانه‌های بسیاری طعمه‌ی آتش گشت. با توجه به وضع سیاسی و تسلط ترکان غزنوی و سلجوقی بر ایران، طبعاً سیاست مذهبی این دوره نیز دستخوش تغییر و دگرگونی شد. با قدرت یافتن علمای دینی و تعصب شدید فقها و سلاطین در عقاید مذهبی خود و قوت یافتن صوفیه، فلسفه و علوم عقلی دچار ضعف و سستی گردید. اما علی‌رغم تحریم علوم عقلی و فلسفی توسط علمای مذهبی و صوفیان، این دوره (اواسط قرن پنجم تا اوایل قرن هفتم) از نظر توسعه و ترویج زبان فارسی یکی از درخشان‌ترین دوره‌های تاریخ ادبیات بشمار می‌رود. نثر این دوره، سادگی ادبیات دوره‌های پیشین را کمتر حفظ کرد و به سوی تصنع، بلندنویسی و عربی‌کردن نثر فارسی روی آورد. استناد به احادیث، کلمات قصار، جمله‌ها و اشعار عربی از ویژگی‌های نثر این دوره‌اند. با گسترش صوفی‌گری و نفوذ آن در ادبیات این عصر، شاعران بزرگی چون سنایی^۱، عطار و مولوی^۲ پا به عرصه‌ی وجود نهادند. آشنایی جامعه‌ی اسلامی با علوم و فنون عقلی، از حدود قرن سوم و تأثیرپذیری تصوف از فلسفه‌ی اشراقی و رواقی^۳ یونان و اندیشه‌ی **فهلویین**^۴ ایرانی، صوفیان را با معارف یونان و تعلیم نو افلاطونی و مباحث مربوط به **اثولوجیا**^۵ آشنا نمود. در قرن پنجم گذشته از گسترش مفاهیم و اصطلاحات عرفانی، توجه صوفیان به شعر و شاعری جلب می‌شود و در قرن ششم طرح مباحثی چون ماهیت وجود، شناخت و معرفت، وحدت وجود، کثرت و وحدت که در قرون گذشته کمتر مورد توجه قرار گرفته بود، رفته

رفته نوعی تصوف و عرفان **نظری** بوجود می‌آورد. از مفاهیم بنیادینی که در تفکر صوفیانه جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده میتوان به «وحدت وجود» و «انسان کامل» اشاره کرد. **وحدت وجود** از نظر صوفیان آنست که: «عالم کثرت را در ذات خود وجودی نیست، بلکه هر چه در آن است نسبی و مظهری از مظاهر باری تعالی است» [۴، صص ۲۷۵]. در این باره **محبی‌الدین ابن العربی**^۶ - که عقاید عطار نیز برگرفته از آراء وی است - اعتقاد دارد که هستی در جوهر و ذات خود، جز یک حقیقت نیست «که تکثرات آن به اسماء و صفات و اعتبارات و اضافات است و چیزی است قدیم و ازلی و تغییر ناپذیر، اگر چه صورتهای وجودی آن در تغییر و تبدلند» [۵، صص ۱۶۷ - ۱۶۶] این جهان‌بینی عارفانه و باطن‌نگری از جهتی به حکمت و «مثُل» افلاطون^۷ شبیه است. افلاطون اعتقاد دارد که محسوسات ظواهرند نه حقایق. حقیقت هرچیز که آن را «مثُل» گویند مطلق و لایتغیر و فارغ از زمان و مکان است و چیزهایی که به حس و گمان ما در می‌آیند فقط پرتویی از «مثُل»، یعنی حقیقت خود دارند. **انسان کامل**: صوفی که به اعتقاد خود با مجاهدت و خلوت و ریاضت، از حجاب حس می‌گذرد و به ماوراء حس دست می‌یابد جانش «محل نزول فتوح لدنی» می‌شود. اما عارف به این فتوح اهمیت نمی‌دهد زیرا هدف او وصول به حق و اتصال و اتحاد با اوست. «از کاملان طریق آنکه از خود فانی می‌شود و به این مقام نایل می‌آید **انسان کامل** نام دارد. اومتعلق به قلمرو روحانی، مظهر کمال و هدف غایی تربیت صوفیه بشمار می‌رود» [۶، صص ۱۰۳ - ۱۰۲]. از نظر ابن عربی، انسان کامل، صورت کامل حضرت حق و آینه جامع صفات الهی است که کاملترین شکل آن در وجود مقدس خاتم الانبیاء (ص) تجلی کرده و سپس در اولیاء ظاهر می‌گردد. «با ظهور خاتم‌الاولیاء، که نقطه‌ی پایان ولایت و مظهر انسان کامل است... جمیع اسرار هستی و حقایق الهی آشکار می‌شود و پس از بازگشت او به ذات الهی، پایان دور عالم فرا می‌رسد و قیامت آشکار می‌گردد» [۷، صص ۲۱۲]. مسأله‌ی وحدت وجود و اعتقاد به انسان کامل، در آثار عطار در قالب حکایت و داستان، به زیبایی بیان شده است. او می‌گوید هر ذره‌ای که به چشم ما می‌آید مثالی از یک حقیقت کلی است که ما قدرت دریافت آن را، آنطور که هست، نداریم و در حقیقت در بند تمیز حقیقت و مثال گرفتار گشته‌ایم. در مورد انسان کامل نیز عطار عقیده دارد که او «نایب‌دار الخلافه و مظهر

۱ - ابوالمجد مجدودین آدم؛ شاعر و عارف معروف ایرانی قرن ششم؛ از آثار اوست: حقیقه‌ی الحقیقه، سیر العباد الی المعاد، کارنامه‌ی بلخ و ...

۲ - جلال‌الدین محمد فرزند سلطان العلماء محمدین حسین خطیبی معروف به بهاء‌الدین (۶۰۴ - ۶۷۲ هـ ق)، شاعر و عارف معروف ایرانی؛ از آثار اوست: مثنوی، کلیات شمس، فیه مافیه و ...

۳ - مذهب رواقی، مذهبی فلسفی است که به وسیله‌ی زنون کیتسینی (حدود ۳۳۶ - ۲۶۴ ق.م) تأسیس شد. عنوان رواقی بدین مناسبت است که حوزه‌ی ایشان در یکی از رواق‌های آتن منعقد می‌شد. نظریه‌ی آنان در طبیعیات اساساً مادی بود. در نظر زنون هر چه حقیقت دارد، مادی است؛ جان و جسم حقیقت واحدند و با یکدیگر امتزاج کلی دارند و وجود یکی در تمامی وجود دیگری ساری است.

۴ - فهلویین: پیروان حکمت خسروانی یا حکمت فهلوی که مجموعه‌ی افکار و عقاید فلسفی ایرانیان باستان و مخصوصاً دوران شاهنشاهان ساسانی است.

۵ - اثولوجیا یا کتاب ربوبیت یکی از آثار است که مسلمین آن را تفسیری پنداشته‌اند که فرفوربوس، شارح فلسفه‌ی ارسطو، بر یکی از آثار وی نوشته ولی مستشرقین اروپایی معتقدند که این اثر باید برگزیده و خلاصه‌ای باشد از نه‌گانه‌های چهارم، پنجم و ششم افلوطین.

۶ - محبی‌الدین ابوبکر محمدین علی حاتمی طائی مالکی اندلسی از اندیشمندان عرفان نظری (۵۶۰ - ۶۳۸ هـ ق)؛ از آثار مهم اوست: فتوحات المکیه، فصوص الحکم و...

۷ - Plato (۳۴۷ - ۴۲۷ ق.م)؛ فیلسوف نامدار یونانی و شاگرد سقراط.

الاولیاست. این کتاب ارزشمند در اصل شامل شرح احوال هفتاد و دو تن از بزرگان اسلام و مشایخ صوفیه است که با جعفر بن محمد صادق (ع) آغاز و با شرح حال حسین بن منصور حلاج ختم می‌شود. این کتاب پیوستی نیز دارد که شامل بیست و پنج بخش است و از ابراهیم خواص شروع و به امام محمد باقر (ع) ختم می‌شود و گمان می‌رود که شخص دیگری این بخشها را به کتاب افزوده باشد. کاتبان، این بخش را تحت عنوان «متأخران» نوشته‌اند. نشر تذکره‌الاولیاء را نمی‌توان به عنوان سبک خاص عطار قلمداد نمود. اما در تمام ابواب این اثر، شیخ سخن را با عباراتی آراسته و آمیخته به سجع و موازنه آغاز می‌کند. متن اصلی تذکره، ساده و بی‌پیرایه است و «از پارهای جهات طرز بیان غزالی^۲ را در کیمیای سعادت دارد و به نحو بارزی تحت تأثیر آن به‌نظر می‌رسد». [۱۱، ص ۵۷]. عطار در مقدمه‌ی خود کتاب سه مأخذ را نام می‌برد که به گفته‌ی او کاملترین مأخذ مربوط به حالات و سخنان صوفیان بزرگ است. این سه کتاب عبارتند از: شرح القلب، کشف‌الاسرار و معرفه‌ی النفس. به‌نظر می‌رسد به جز این سه منبع، منابع دیگری وجود دارند که گرچه مأخذ مستقیم عطار در تألیف تذکره‌الاولیاء نبوده؛ اما در نگارش این اثر به آنها مراجعه و توجه شده است.

اما پیش از بررسی جنبه‌های نمایشی این اثر، شناخت ساختار یک اثر ادبی و انواع آن ضروری است. بر اساس نظریه‌ی ارسطو و نتایج به دست آمده از آن، ادبیات از نظر شکل به سه دسته‌ی کلی تقسیم گردید: «۱ - ادبیات غنایی - توصیفی، ۲ - ادبیات داستانی، روایی^۳، ۳ - ادبیات نمایشی^۴» [۱۲، صص ۴۷-۴۸]. ادبیات روایی شامل «انواع داستانی» است که آن را به گروه‌های زیر تقسیم می‌کنند: «۱ - داستانهای اسطوره‌ای، حماسی، ۲ - داستانهای دینی و مذهبی، ۳ - داستانهای غنایی ۴ - داستانهای سرگرم‌کننده و سرگذشت عیاران، ۵ - داستانهای رمزی، ۶ - داستانهای تعلیمی» [۱۳، ص ۲۳]. براساس تقسیم‌بندی فوق و نیز بررسی ساختار روایی تذکره‌الاولیاء، می‌توان این اثر را در ردیف داستان‌های تعلیمی قرار داد. برای یافتن قابلیت‌های نمایشی چنین اثری، نخست آشنایی با چگونگی شکل و ساختار یک نمایشنامه‌ی تعلیمی امری ضروری به‌نظر می‌رسد. «دو نوع شکل نمایشی وسیع عبارتند از: شکل تقلیدی (mimetic) و شکل تعلیمی (didactic). نویسنده، نمایشنامه‌ی تقلیدی را به عنوان

کمال حق در این جهان است و برای آنکه مرتبه‌ی واقعی خود را کسب کند، باید مراحل مختلف را طی کند تا به توحید واقعی که مقام فناست برسد و شایسته‌ی مظهریت و خلافت حق شود» [۸، صص ۲۰۲ - ۲۰۱] و شایسته‌ی نام انسان کامل گردد. در مورد تعداد و نام آثار عطار نیز نظریات مختلفی وجود دارد. «صاحب ریاض العارفین نقل می‌کند که کتب شیخ یکصد و چهارده جلد است» [۹، ص ۳۴]. اما خود عطار در مقدمه‌ای که نوشته تصریح می‌کند؛ دارای این آثار منظوم است:

۱- الهی نامه (= خسرونامه)

۲- اسرارنامه

۳- مصیبت نامه

۴- منطق الطیر (= مقامات طيور)

۵- دیوان (غزلیات و قصاید)

۶- مختار نامه (مجموعه‌ی رباعیات)

و نیز بیان می‌کند که دو اثر منظوم خویش را؛ به نام جواهر نامه و شرح القلب، از میان برده و نابود کرده است. «عطار از این شش مجموعه‌ی شعری به نام دو «مُثلث»^۱ یاد می‌کند و گویا جدا از تذکره [الاولیاء] یک مثلث نیز می‌خواسته است ترتیب دهد شامل زندگینامه‌ی پیامبران و صحابه و اهل بیت، که گویا تألیف نشده یا اگر تألیف شده اثری از آنها باقی‌نمانده است و در هیچ فهرست و کتابی هم اشارتی بدانها نرفته است» [۳، صص ۲۲ - ۲۳]. تأثیر شاهنامه‌ی فردوسی در داستان‌های منظوم عطار به خوبی مشهود است؛ مثل حکایت رستم سهراب‌کش، بوذرجمهر و حل معما که در الهی‌نامه آمده است. مأخذ اصلی وی در تدوین روایات مربوط به قصص انبیاء و بزرگان دین، نیز قرآن و تفاسیر آن بوده است. از این دو گروه که بگذریم می‌توان عوامل تشکیل دهنده‌ی آثار وی را به شرح ذیل تقسیم‌بندی کرد: «۱ - اقوال بزرگان و صوفیان و اولیاءالله، ۲ - حکایاتی که در مورد اشخاص تاریخی ذکر کرده، ۳ - روایات عاشقانه‌ای که در باب عشاق مشهور آورده، ۴ - حکایاتی که در حکم تمثیلاتند و عوامل تشکیل دهنده‌ی آنها، اجسام بی‌جان یا حیواناتند، ۵ - حکایاتی که جنبه‌ی افسانه‌ای آنها بیشتر است و اکثر آنها نزد عوام مشهورند یا در کتب افسانه‌ای آمده‌اند. البته حکایات دیگری نیز هست که به شخص و یا افراد بخصوصی منسوب است و آنها را عطار یا خود ساخته و یا مرجع آنها را نمی‌دانسته و فقط آنها را ذکر کرده‌است» [۱۰، صص ۳۸ - ۳۱]. به غیر از آثار منظوم عطار، تنها اثر منشور وی، تذکره

۱ - مُثلث، در اصطلاح پزشکان و عطاران قدیم، ترکیبی است از سه جزء عصیر و یک جزء آب که بر اثر جوشانیدن، ثلث آن تبخیر شود و به نام «شراب مغسول» نیز خوانده می‌شود.

۲ - حجه‌الاسلام محمد بن محمد بن محمد بن احمد طوسی، ملقب به ابوحامد (۴۵۰ - ۵۰۵ ه. ق.) دانشمند معروف عهد سلجوقی، از آثار مهم اوست: کیمیای سعادت (فارسی)، احیاء علوم الدین (عربی)، مکاتیب و ...

3 - Fiction

4 - Dramatic

نمایشنامه ۲ - ساخت‌مایه‌های نمایش (اجرا).

۲ - ساخت‌مایه‌های نمایشنامه^۳

تم^۴

همان اندیشه از نظر ارسطوست و مترادف با «مضمون» است. تم به سه شکل مطرح می‌شود:

• **نهادمایه (مضمون):** در بردارنده‌ی موضوع و مضمون کلی نمایشنامه است.

• **ناب‌مایه (سوژه):** خلاصه‌ی نقشه‌ی داستانی است.

• **بن‌اندیشه (موتیف یا نقش‌مایه):** مفهوم فلسفی، اجتماعی، فرهنگی و روانی نمایشنامه یا به عبارتی پیام و نتیجه‌ی اخلاقی آن است که در یک یا چند جمله بیان می‌شود. «در واقع بن‌اندیشه: گزاره، تفسیر، تأویل و فتوایی درباره‌ی نهادمایه است» [۱۷، ص ۸۳]

- نقشه‌ی داستانی^۵

از نظر ارسطو مهمترین عنصر در اجزای تراژدی است که از آن به‌عنوان افسانه‌ی مضمون نام برده است و «عبارت است از ترتیب و تنظیم حوادث» [۱۸، ص ۷۷]. براساس ساختار^۶، نقشه‌ی داستانی را می‌توان به سه دسته‌ی «وجگاهی»^۷ (ارسطویی)، «بخش‌رویدادی»^۸ و «بی‌قاعده»^۹ (معمایی، چپستانی) تقسیم کرد.

- شخصیت^{۱۰}

معمولاً شخصیت در نمایشنامه دارای چهار بعد است: بعد جسمی، بعد روانی، بعد اجتماعی و بعد اعتقادی. مهمترین مسأله‌ای که نویسنده‌ی نمایشنامه در پرداخت شخصیت با آن روبروست «درآمیختن فردیت خود شخصیت با عملکرد شخصیت در درون طرح است، به عبارت دیگر یافتن واژه‌هایی که کل وجود شخصیت را بیان می‌کند و در همان حال به نیازهای فوری موقعیت صحنه پاسخ می‌گوید» [۱۹، ص ۳۹].

- زمان و مکان^{۱۱}

ساختار نمایشی، یک نظام است که بر بستر زمان جاری می‌شود و در آن، وقایع داستانی براساس نظم و ترتیبی خاص، یکی پس از

یک عین (Object) هنری کامل بنا می‌کند» [۱۴، ص ۵۳]؛ در حالیکه مقصود اصلی نمایشنامه‌ی تعلیمی متقاعد کردن است. «رویکرد دیگر به شکل نمایشنامه، ملاحظه و بررسی حرکت سازمان دهنده‌ی (organization movement) نمایشنامه‌هاست. می‌توان دو نوع حرکت سازمان‌دهنده را مشاهده کرد: افقی (horizontal) و عمودی (Vertical)». نمایشنامه‌ای که به شکل افقی پیش می‌رود، ساختاری علی دارد. یک واقعه، علت واقعه‌ی دیگر است؛ برعکس، ساختار نمایشنامه‌ای که عمودی حرکت می‌کند، کمتر علی است؛ یک واقعه به خاطر خودش روی می‌دهد، نه به عنوان پیشامد واقعه‌ی بعدی یا پیامد واقعه‌ی قبلی» [۱۴، ص ۵۴]. نمایشنامه‌ی افقی معمولاً دارای شروع، میانه و پایان، به عنوان رشته‌ی علی وقایع است (الگوی ارسطویی)؛ اما نمایشنامه‌ی عمودی اغلب یک نقطه‌ی حرکت (start) دارد، یک مرکز (Center) و یک توقف (Stop) به عنوان نوعی توالی منقطع یا تصادفی» [۱۴، ص ۵۴]. باتوجه به ساختار داستان ایرانی و سنت داستان‌پردازی کهن «قصه درقصه» و «روایت در روایت» آن می‌توان گفت: «در مقابل الگوی ارسطویی «معرفی - درگیری - گره‌گشایی» یا «عمل‌فزاینده - اوج - عمل‌کاهنده»؛ الگوی درام ایرانی «گزینش - سیر و سفر (شهادت) - بازگشت و روایت» یا [به اختصار] «گزینش - شهادت - روایت» قرار دارد» [۱۵، ص ۱۹۴]. این شیوه‌ی داستان‌گویی بعدها وارد ساختار داستانی نمایش ایرانی شد؛ یعنی شیوه‌ی «قصه در قصه» به «نمایش در نمایش»^۱ بدل گشت. این ساختار، متأثر از شیوه‌ی داستان‌گویی کهن ایرانی یعنی «نقالی» است. هر چند که در اینگونه نمایشها، روابط علت و معلولی بین رویدادهای نمایشی وجود ندارد و همین دلیل، نمایش را به ساختاری اپیزودیک نزدیک می‌کند، اما یک محور اصلی در رویدادها وجود دارد که سبب پیوند صحنه‌های متعدد جدا از هم، به یکدیگر می‌شود. با توجه به مشابهت ساختار داستان و نمایش ایرانی به ویژه در شاخه‌ی آثار تعلیمی - که تذکره‌الاولیاء عطار نیز از آن جمله است - و پیش از جستجوی جنبه‌های نمایشی چند داستان این اثر؛ لازم است نخست عناصر بیان نمایشی به خواننده معرفی گردد.

از نظر ارسطو^۲ این عناصر به عنوان اجزای تراژدی و به ترتیب اهمیت عبارتند از: «افسانه‌ی مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز» [۱۶، ص ۱۲۲]. بر این اساس عناصر نمایش به دو گروه کلی تقسیم می‌شوند: ۱ - ساخت‌مایه‌های

1 - Play - Within - Play

۲ - Aristotle (۳۲۲ - ۳۸۴ ق.م)؛ فیلسوف یونانی، صاحب تألیفات چون سیاست، ارغنون و ... وی به سبب تحریر رساله‌ی بوطیقا یا هنر شاعری منزلتی خاص دارد.

3 - Elements of play

4 - Theme

5 - Plot

6 - Structure

7 - Climatic

8 - Episodic

9 - Irregular

10 - Character

11 - Setting

« ۱ - حاضر جوابی^۷، ۲ - پرسش و پاسخ^۸، ۳ - گفتگوی چند نفره (پلی لوگ)^۹، ۴ - تک گویی (مونولوگ)^{۱۰}، به آن سولی لوک^{۱۱} نیز می گویند، ۵ - اشاره ی مستقیم یا کنارگویی^{۱۲}، ۶ - درازگویی^{۱۳}، ۷ - بی ارتباطی در گفتگو، ۸ - روایت^{۱۴} » [۲۱، صص ۴۷ - ۴۴]. در نمایش، کاربرد مکث یا سکوت نیز میتواند به اندازه ی کلام اهمیت داشته باشد.

۳ - ساخت مایه های نمایش^{۱۵}

- بازیگری^{۱۶}

بازیگری محور اصلی تئاتر است و از لحاظ زمانی، مقدم بر متن نمایشنامه می باشد. حضور فیزیکی بازیگر روی صحنه، حتی اگر سخن نگوید، حضوری مؤثر خواهد بود.

- کارگردانی^{۱۷}

کارگردان، هنرمندی است که با دیدگاه و تفسیر خاص خود از متن و نظم بخشیدن به عوامل اجرایی نمایش، متن نویسنده را برای تماشاگران به زبان نمایش که از همه ی عناصر دیداری و شنیداری تشکیل می گردد، ترجمه می کند.

- صحنه پردازی و دکور^{۱۸}

« عبارتست از ترتیب فنی فضای معماری صحنه در ارتباط با سالن نمایش » [۲۱، ص ۷۱].

- رنگ پردازی^{۱۹}

- نورپردازی^{۲۰}

- چهره پردازی^{۲۱}

این عناصر می توانند نقش استعاری نیز داشته باشند.

دیگری، در مکان معین خود قرار می گیرند تا از طریق تأثیر و تأثری درونی که بین این وقایع صورت می گیرد؛ قادر به ایجاد ارتباط با مخاطب شوند. در هنرهای نمایشی، عامل زمان چهار جنبه ی مختلف به خود می گیرد:

« زمان فیزیکی^۱: یا زمان بیرونی: مقدار زمانی که تماشاگر صرف تماشای یک اثر نمایشی می کند.

زمان ترتیبی^۲: زمان داستانی و یا زمان روایی: کل زمانی که رویدادهای داستان نمایشنامه را در بر می گیرد.

زمان نمایشی^۳: مقدار زمانی که به صورت اجرای اعمال نمایشی، حوادث و رویدادهای نمایشنامه را در برابر چشم تماشاگر به جریان می اندازد.

زمان روانی^۴: گذشت زمان در درون اشخاص، به اعتبار کیفیت شرایطی که در بیرون از وجود ایشان می گذرد؛ متفاوت خواهد بود» [۲۰، صص ۱۵۷ - ۱۵۸]. مکان، اغلب در نمایشنامه، توسط نویسنده مشخص می شود و با توجه به سبک اثر و تفسیر کارگردان و طراح صحنه از آن؛ میتواند به صورت واقع گرایانه یا غیر واقع گرایانه و انتزاعی ارایه گردد.

- فضا و حالت^۵

به نظر ابراهیم مکی، فضا سازی یعنی «ایجاد ریتم و ضرب آهنگ مناسب با محتوای دراماتیک نمایش و همچنین تشدید اثرات عاطفی و مشخص تر کردن بار اطلاعات موجود در رویدادهای هر صحنه» [۲۰، ص ۱۱]. حالت، به فضا و حس درونی شخصیت های نمایشی اطلاق می شود.

- گفتا شنود^۶

گفتار نمایشی در مجموع دارای کاربردهای زیر است: ۱ - عنصر صوتی و شنیداری نمایشنامه است و دارای ارزش زیبایی شناسی. ۲ - بسط دهنده ی داستان و پیش برنده ی وقایع است. ۳ - نشانگر خصوصیات، فکر، اندیشه، حالت و احساسات شخصیت های اثر است (عنصری برای شخصیت پردازی). ۴ - نوع روابط و نسبت بین شخصیتها را مشخص می کند. ۵ - در بعضی موارد، بیانگر زمان و مکان است. ۶ - فضا سازی می کند. ۷ - به بیان بن اندیشه ی اثر می پردازد.

گفتگوی نمایشی دارای انواع گوناگونی است که عبارتند از:

- 1 - Physical - Time
- 2 - Chronological - Time
- 3 - Dramatic - Time
- 4 - Psychological - Time
- 5 - Mood & Atmosphere
- 6 - Dialogue

- 7 - Repartie
- 8 - Stichomythie
- 9 - Polylogue
- 10 - Monologue
- 11 - Soliloquy
- 12 - Aside
- 13 - Tirade
- 14 - Narration
- 15 - Elements of Performance
- 16 - Acting
- 17 - Directorial Devices & Techniques
- 18 - Stage & Decore
- 19 - Colorings
- 20 - Lightings
- 21 - Stage Make up , Mask



– جلوه ترندهای دیداری و شنیداری^۱

جلوه‌های صوتی، دارای کاربردهای زیر است: ۱- ایجاد شرایط محیطی، ۲- ایجاد شرایط جوی، ۳- ایجاد زمان، ۴- تقویت حال و هوا، ۵- بیان رویدادهای بیرون صحنه، ۶- مهیج ساختن رویدادهای روی صحنه [۲۲، ص ۴۷]. **عناصر دیداری** نیز عبارتند از: «حرکت، خط، جرم، بافت و رنگ» [۱۸، ص ۱۲۵].

– جامگان نمایشی^۲

لباس بازیگران علاوه بر تأثیری که روی وضعیت فیزیکی آنان دارد، نشان‌دهنده‌ی طبقه‌ی اجتماعی، وضعیت اقتصادی، سن و سال، هویت و ویژگی‌های هر شخصیت نمایشی و همچنین مشخص‌کننده‌ی زمان و مکان تاریخی است.

– آواز^۳

– موسیقی^۴

– حرکات ضرباهنگی و ریتمیک^۵

این عناصر در فضا سازی نمایش از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند.

– نمایش‌افزار^۶

وسایل صحنه در نشان دادن زمان و مکان، دوره‌ی تاریخی، عادات شخصیت، طبقه‌ی اجتماعی و ... نقش مهمی برعهده دارند.

– زیستگاه تناتری^{۱۳} (صحنه)

نحوه‌ی قرار گرفتن تماشاگر نسبت به بازیگر انواع صحنه‌ها را به وجود می‌آورد.

– تماشاگر^۷

تجربه‌ی نمایشی، وقتی حاصل می‌شود که بجز بازیگر، حداقل یک تماشاگر در همان زمان و مکان، به تماشای بازی او نشسته باشد و هدف بازیگر نیز تأثیرگذاری بر وی باشد.

– قراردادهای تماشاگانی^۸

پاره‌ای از قراردادها با ساختار نمایش، تعدادی با زبان نمایشنامه و بقیه با کارپرداخت و اعمال نمایش سروکار دارند.

• **قرارداد ساختاری:** الف - پرده و صحنه^۹: ساختار نمایشنامه را به «پرده» و «صحنه»، که زمان به نسبت متفاوتی در هر یک می‌گذرد، تقسیم می‌کنند. پرده شامل تقسیمات زمانی کوچکتری به نام صحنه است. ب - گذر زمان [۲۳، صص ۳۱ - ۳۳].

از نظر کمیت، نمایشنامه به چهارگروه تقسیم می‌شود:

نمایشنامه‌ی چندپرده^{۱۰}: نمایشی که در آن، عمل نمایشی با یک بار گشوده شدن و بستن پرده به پایان نرسد و در هر پرده، بخشی از عمل، انجام گردد تا نمایش در پرده‌ی آخر به انتها برسد.

نمایشنامه‌ی تک‌پرده^{۱۱}: یک نمایش به نسبت کوتاه، با یک عمل به‌طور معمول متوالی، که درخودش به انجام می‌رسد.

نمایشنامه‌ی بسیار کوتاه^{۱۲} (نمایشنامک): به دسته‌ای از درامهای عبادی گفته می‌شد که احتمالاً قطعه‌ای از یک نوحه بوده است (حدود ۹۲۵ م). این قطعه توسط دو گروه که به یکدیگر پاسخ می‌دادند؛ خوانده می‌شد و احتمالاً بازیگری که نقش کسی را ایفا کند نداشت.

برش نمایشی: «متنی کوتاه و نمایشی است که در برنامه‌های متنوع تفریحی نمایشی یا رووها (Revue) و یا پیش‌پرده‌ها جا می‌گیرد. معمولاً برش نمایشی را به‌صورت بخشی از اجرایی کامل به کار می‌برند» [۲۴، صص ۳۳۳].

• **قرارداد کارپرداخت^{۱۴}:** الف - همسرا، ب - بزک، ج - رقص و آواز [۲۳، صص ۴۳ - ۴۰].

در مورد قراردادهای زبانی نیز در قسمت گفتا شنود (۱ - ۶) صحبت شده است.

تقسیم‌بندی کلی جنبه‌های نمایشی، شامل موارد دیگری نیز می‌باشد، که به اختصار توضیح داده می‌شود. این موارد عبارتند از: ساخت‌مایه‌های ریختاری (فرمی) یا گونه‌های نمایشی، سبک‌های نمایشی و شگردها و شیوه‌های نمایشی [۲۵، صص ۱۰].

۴ - ساخت‌مایه‌های ریختاری^{۱۵}: (گونه‌های نمایشی)

گونه‌های نمایشی به نوشته‌ی بسیاری از فرهنگها و کتاب‌های تئوری نمایش به پنج دسته تقسیم می‌شوند:

۱ - تراژدی، ۲ - کمدی، ۳ - ملودرام، ۴ - فارس

1 - Special Audiovisual - Effects

2 - Stage Costum (Costuming)

3 - Song

4 - Music

5 - Rhythm Movement

6 - Theatre Property

7 - Audience

8 - Theatrical Conventions

9 - Acts & Scenes

10 - Full Length Play

11 - One - Act Play

12 - Short One - Act Play

13 - Playlet

14 - Convention of Action

15 - Formal Elements

16 - Comedy

17 - Melodrama

(لوده بازی)^۱، ۵ - تراژی کمدی^۲، علاوه بر پنج مورد فوق، شاید بتوان «درام» را نیز در این دسته بندی وارد کرد.

۵ - سبک های نمایشی

معروف ترین این سبک ها عبارتند از: ۱ - کلاسیسیسم^۳، ۲-رومانتیسیم^۴، ۳ - رئالیسم^۵ (واقع گرایی)، ۴ - ناتورالیسم^۶ (طبیعت گرایی)، ۵ - سمبولیسم^۷ (نمادگرایی)، ۶ - فوتوریسم^۸ (آینده گرایی)، ۷ - اکسپرسیونیسم^۹ (گزاره گرایی)، ۸ - سوررئالیسم^{۱۰}، ۹ - اگزیستانسیالیسم^{۱۱} (اصالت وجود)، ۱۰ - تئاتر ابزورد^{۱۲} (پوچی).

۶ - شگردها و شیوه های نمایشی^{۱۳}

این شیوه ها را می توان به چهار گروه تقسیم بندی کرد:

- **گروتسک^{۱۴} (شگفت کاری):** «گروتسک تجلی این دنیای پریشان و از خود بیگانه است؛ یعنی دیدن دنیای آشناست، از چشم اندازی که آن را بس عجیب می نماید» [۳۶، ص ۳۶].

- **کنایه^{۱۵}:** «بحث درباره ی طنز بر گرد دو مقوله ی کلامی دور می زند: طنز کلامی (verbal Irony) و طنز دراماتیکی (Dramatic Irony) [۲۶، ص ۴۲۴].

- **فانتزی^{۱۶} (خیال سازی):** فانتزی، دربردارنده ی کنشها، شخصیتها، فضاها و پدیده هایی است؛ که در شرایط عادی، رویدادهای غیرممکن نامیده می شوند. «فانتزی، برداشت متفاوت از واقعیت و تکنیک جانشین برای فهم و انطباق با هستی است» [۲۷، صص ۱۲۰ - ۱۲۱].

- **گوروارهای^{۱۷}:** شاید بتوان گفت گوروارهای، نوعی گروتسک است که جنبه ی خوف انگیزی آن برجسته ی هزل و مضحکه اش می چربد.

پس از معرفی اجمالی جنبه های نمایشی به بررسی آنها

درسه داستان تذکره الاولیاء پرداخته می شود.

عطار در تذکره الاولیاء با روایت داستانهای کوتاه از زندگی هر شخصیت، صفات و ویژگی های او را به نمایش می گذارد. بدین شکل که ابتدا روایت خویش را با مقدمه ای که به نثر مسجع نوشته شده است؛ آغاز می کند. وی در این مقدمه با توجه به مقام و منزلت اجتماعی و معنوی شخصیت هایش، صفاتی را برای آنها بر می شمرد که بیانگر ابعاد گوناگون شخصیتی آنهاست. سپس داستانی کوتاه از حال وی نقل می کند که در حقیقت، واجد ساختار کلاسیک نیست، بلکه معرف جنبه ی برجسته و غالب شخصیت می باشد؛ و پس از این مقدمه، داستانگویی را آغاز می کند. در تذکره الاولیاء، «یک» داستان اصلی که دارای ساختار ارسطویی باشد وجود ندارد؛ بلکه «ذکر» هر شخصیت، ساختاری اپیزودیک دارد و از مجموعه های متشکل از روایت های کوتاه، موقعیتهای داستانی و سخنان موجز تشکیل شده است.

فضیل عیاض

ابوعلی فضیل بن عیاض طالقانی در خراسان زاده شد. او به عنوان مرجع حدیث شهرت فراوان داشت. فضیل در سال ۱۷۸ هـ ق در گذشت.

- جنبه های نمایشنامه ای

• نهادمایه (تم)

آثار عطار، جملگی متضمن آموزه های اخلاقی، عرفانی و فلسفی است. در تذکره الاولیاء نیز نهادمایه بر پایه ی بیان مفاهیم عرفانی و اخلاقی شکل گرفته است. در روایت های داستان فضیل، جوانمردی و آیین قنوت، توبه و جبران گناه، رعایت حقوق مردم و توسل و توکل به خدا به عنوان نهادمایه مطرح می شود.

• نابمایه

فضیل ابتدا در بیابان میان مرو و باورد خیمه زده بود و سرکرده ی دزدان آن ناحیه بود. شبی کاروانی می گذشت و در میان کاروان یکی قرآن می خواند: «آیا وقت آن نیامد که دل خفته ی شما بیدار گردد؟» این آیه، وی را دگرگون کرد. پس از آن توبه نمود و به طریق صوفیان درآمد. فضیل به اتفاق همسرش به مکه مهاجرت کرد و در آنجا سکنی گزید. در مکه با امام ابوحنیفه مجالست نمود و برای مردم وعظ می کرد. مناظرات وی با خلیفه ی وقت، هارون الرشید، مشهور است.

• بن اندیشه

اگر امانتی به جوانمرد سپرده شود، در امانت، خیانت نخواهد کرد.

- 1 - Farce
- 2 - Tragicomedy
- 3 - Classicism
- 4 - Romanticism
- 5 - Realism
- 6 - Naturalism
- 7 - Symbolism
- 8 - Futurism
- 9 - Expressionism
- 10 - Surrealism
- 11 - Existentialism
- 12 - Absurd
- 13 - Dramatic Devices & Techniques
- 14 - Grotesque
- 15 - Irony
- 16 - Fantasy
- 17 - Macabre



حتی در میان دزدان آن کس که امانت‌دار است، بیش از سایرین مورد اعتماد خواهد بود. حقیقت در انسان تحول به وجود می‌آورد. اگر کسی مشمول لطف و عنایت خداوند گردد از گمراهی به نور هدایت می‌شود و خداوند سبب اعزاز او را فراهم می‌آورد. به گفته‌ی عطار: «من کان لله، کان الله له».

• نقشه‌ی داستانی

چینش رویدادها در تذکره‌الاولیاء به گونه‌ای انجام گرفته است که اثر، فاقد ساختار اوجگاهی (ارسطویی) است. هر داستان، شامل تعدادی رویداد است که با هدف تأمل بر معنا، در کنار هم چیده شده‌اند؛ نه به قصد قصه‌گویی. بر این اساس، می‌توان به طور کلی تذکره‌الاولیاء را اثری «بخش رویدادی» (اپیزودیک) قلمداد کرد؛ با این توضیح که هر یک از اپیزودها (روایتها) دارای ساختار اوجگاهی است.

• شخصیت و شخصیت‌پردازی

ویژگی شخصیت فضیل، تحول^۱ و دگرگونی این شخصیت است که به وی، چهره‌ای چندگانه می‌بخشد. «به گفته‌ی ارسطو، تحول رویداد بزرگی است در طرح پیچیده‌ی تراژدی و عبارت از دگرگونی در عمل نمایش است به گونه‌ای که موقعیت شخصیت را نیز دچار دگرگونی کند» [۲۸، ص ۵۴].

در مقام دزد: از فضیل دزد، با ظاهری ساده و درویش‌گونه یاد می‌شود که به او چهره‌ای زاهدانه بخشیده است. اما علیرغم این ظاهر بیپیرایه، وی مردی شجاع و مقتدر است؛ در راهزنی، شهرت دارد و مردمان از وی به شدت بیمناکند. او به سبب تکریم و اعزاز جماعت، یاران بسیار دارد و مورد احترام و اعتماد آنهاست. گر چه فضیل، راهزن است اما ضمیری روشن و صاف دارد و به کرم و عنایت خداوند امیدوار است: «او به من گمان نیکو برد و [من] نیز به خدای - تعالی - گمان نیکو می‌برم. من گمان او را راست کردم تا باشد که خدای - تعالی - گمان من را نیز راست کند» [۲۹، ص ۹۰].

در مقام عاشق: فضیل مردی است اهل دل؛ برای معشوق دنیوی‌اش هر چه در توان دارد انجام می‌دهد و عشقش نسبت به معشوق؛ شدید و خالصانه است.

در مقام تائب: چون نور الهی بر دل فضیل می‌تابد و توفیق هدایت می‌یابد؛ توبه می‌کند و درصدد جبران حق الناس برمی‌آید و در این راه، سختیها را به جان می‌خرد و چون توبه‌اش صادقانه است؛ خداوند وی را سربلندی و عزت می‌بخشد.

در مقام همسر: در بین بسیاری از صوفیان، ترک دنیا و زن مرسوم بوده است اما در دو روایتی که از فضیل به عنوان همسر یاد می‌شود، وی را همسری منصف و مسؤول می‌بینیم. نخست، هنگامی است که پس از بازگشت از پیش سلطان، عزم خانه‌ی خدا می‌کند و در این راه، همسرش را برای همراهی با خود یا ماندن، آزاد می‌گذارد. به هنگام مرگ نیز مسؤولیت خویش را در قبال همسر و دخترانش از یاد نمی‌برد و به همسرش چنین وصیت می‌کند: «بگوی: خداوند! مرا وصیت کرد فضیل، و گفت تا من زنده بودم، این زینهاریان را به طاعت خویش می‌داشتم، چون مرا به زندان گور محبوس کردی، زینهاریان را به تو بازادم» [۳۰، ص ۱۰۰].

در مقام پدر: فضیل پدری مهربان و آگاه است و در عین طاعت باری تعالی، پرورش و محبت به فرزندانش را نیز در نظر دارد. به هنگام مرگ نیز وظیفه‌ی پدری را تمام می‌کند و در مورد دخترانش به همسرش وصیت کرده، آنها را به خدا می‌سپارد. او پرورش فکری و معنوی فرزندانش را نیز از نظر دور نمی‌دارد. چنانکه پسرش را به احسان ترغیب می‌کند و این عمل را برتر از حج می‌شمارد و نیز او را چنان پرورده است که با شنیدن دو آیه از سوره‌ی القارعه از مقری، طاعت از کف داده؛ جان می‌سپارد.

در مقام عارف: مقدمه‌ای که عطار در آن به معرفی فضیل پرداخته، خواننده را با شخصیت و زندگی او آشنا می‌سازد. عبارت «آن مقدم تایبان»، مبین این مسئله است که زندگی فضیل، چندان خدایسندانه و عارفانه نبوده و او پس از توبه، به حلقه‌ی تصوف پیوسته است. به کار بردن توصیف «آفتاب کرم و احسان» نیز جنبه‌ی دیگری از شخصیت وی را آشکار می‌سازد؛ چنانکه «بخشنده‌ی» او حتی زمانی که بزرگ راهزنان بود، از صفات بارز وی محسوب می‌شده است. ساده‌پوشی از دیگر ویژگی‌های فضیل است به گونه‌ای که وی را هیأتی درویش‌گونه می‌بخشد. گرمی داشتن خلق و اعزاز ایشان از دیگر صفاتی است که عطار، برای فضیل برمی‌شمارد. هر چند او پس از توبه و پیوستن به صوفیان، به شدت از جماعت فاصله می‌گیرد؛ چرا که معتقد است دیدار خلق و آمیختن با آنان، وی را از خدا باز می‌دارد. «ورع» و استادی در «وعظ» و ویژگی‌های دیگری است که عطار فضیل را بدان موصوف می‌کند. خشنودی از خواسته‌ی خداوند و تسلیم به «رضا»ی او، مقامی است که فضیل بدان دست یافته است؛ چنانکه در مرگ پسرش رضای خداوند را می‌بیند و بر آن لبخند می‌زند. او پیوسته بر خداوند «توکل» می‌کند و در توصیف آن چنین می‌گوید: «حقیقت توکل آن است که به غیر خدای - عزوجل - امید ندارد و از غیر او نترسد» [۳۰، ص ۹۸].

• زمان و مکان

در بیشتر روایت های ذکر فضیل زمان واقعی هر روایت، مدتی طولانی را شامل می شود که عطار با حذف بخش هایی از آن، داستان خویش را پی می گیرد و از طریق تغییر مکان یا شیوهی روایت، گذر زمان را مشخص می کند. شیوهی دیگری که عطار به کار می گیرد؛ استفاده از فعل گذشته در سخنان شخصیتهاست که از این طریق طول مدت زمان را مشخص می کند؛ به طور مثال در گفتگوی فضیل و سفیان ثوری^۱ از چنین شیوهی استفاده می کند: «... (سفیان) گفتیم: مبارک شبی که امشب بود... (فضیل) گفت... تباہ صحبتی که دوش بود». گاهی نیز زمان خرد (شب، روز) روایت در ضمن خود داستان بیان شده است. نکتهی جالب در مورد مشخص شدن زمان رویداد در برخی روایتها نام بردن از وسایلی است که گویای زمان است؛ به طور مثال به هنگام ملاقات هارون الرشید با فضیل، جمله «فضیل چراغ بنشانند تا روی هارون نباید دید» مبین «شب» است.

به دلیل وجود روایت های متعدد، تعدد مکان در این داستان، چشمگیر است. در بین این مکانها، بیابان مرو و باورد (محل استقرار فضیل و دزدان) و نیز کوه بوقییس (مکانی که همسر فضیل، دخترانش را بدانجا می برد و دعا می کند) محل های مناسبی برای عمل دراماتیک محسوب شده و میتواند به عنوان مکان نمایشی مطرح گردد.

• فضا و حالت

شیوهی داستان پردازی در این روایت، بر پایهی کنش شکل گرفته و نویسنده، مستقیماً به فضای حاکم بر داستان اشاره ای نکرده است. اما از طریق گفتگوها و عمل شخصیتها، این فضا در ذهن مخاطب شکل می گیرد. آنچه در این داستان شایان توجه است، شیوهی عطار در حذف فضای حاکم بر روایت و تأکید بر حالت شخصیت های داستان می باشد.

• گفتا شنود

گفتا شنود در این روایت، بجز بیان اندیشه و حالت شخصیتها، مقدمه و آغاز عمل نمایشی قلمداد می شود و ضمن پیش بردن داستان، بر فضای آن تأثیر می گذارد و به بیان بن اندیشهی آن نیز می پردازد.

– جنبه های نمایشی

از آنجا که هدف عطار، ذکر فضایل است نه داستان پردازی، به ظواهر نمی پردازد و از لوازم صحنه، لباس، رنگ و ... فقط

۱ - ابو عبدالله سفیان بن سعید بن مسروق بن حبیب (۱۶۱-۹۷ هـ ق)، از فقهای بزرگ و مؤسس مذهب ثوریه. اساس این مذهب، آن بود که در استخراج احکام باید به احادیث تمسک کرد.

زمانی نام می برد که در روایت نقشی اساسی برعهده دارند. مثلاً او از پوشش فضیل سخن می گوید و ظاهری درویش گونه از وی ترسیم می کند تا در روایتی علت تصور شخصیت دیگر را در مورد زاهد بودن وی توجیه کند. بازیگری «جهود» برای آزمودن صداقت و راستی توبهی فضیل، جنبه ای است که در این داستان به زیبایی بیان شده است.

داستان واردهای ذکر فضیل عیاض: با توجه به جایگاه «برش نمایشی» در تئاتر، روایت های کوتاهی را که در ضمن داستانهای اصلی تذکره الاولیاء آمده اند؛ می توان به مثابه برش نمایشی قلمداد کرد و از آن تحت عنوان داستان وارده نام برد. در داستان فضیل، این روایتها مبین جنبه های مختلف شخصیتی در اشخاص داستان هستند و نیز بیانگر بن اندیشهی داستان. علاوه بر این موارد، شیوهی داستان گویی عطار را از خلال این روایتها می توان مشاهده کرد.

– ساخت مایه ی ریختاری (گونه نمایشی): زندگی شخصیت های داستانهای تذکره الاولیاء بر پایهی ریاضت نفس، زهد و تحمل رنجها و مصائب در راه وصال به حق بنا شده است. بدین ترتیب از نظر ریختاری، بیشتر روایتها در زیر گونهی «درام» قرار می گیرند. در این میان، روایت «مرگ پسر فضیل» واجد جنبه های «تراژیک» می باشد.

– سبک نمایشی: از آنجا که مقصود عطار از داستان سرایی، بیان معانی عرفانی است و در پشت شکل ظاهری هر روایت، معنایی نهفته است؛ می توان این اثر را در زمره ی آثار سمبولیک (نمادگرایی) بشمار آورد. البته این بدان معنی نیست که تذکره الاولیاء، صرفاً اثری سمبلیک است؛ چرا که می توان نشانه هایی از سبک های دیگر نیز در آن یافت. سبک نگارش عطار در این اثر و به کارگیری ساختار اپیزودیک در این روایت خاص، اکسپرسیونیسم آثار برشت را تداعی می کند.

– شگرد و شیوهی نمایشی: «کنایه» شیوهی غالب در روایت های فضیل عیاض است. عطار، داستانی نقل می کند و از هر بخش آن برای بیان معنایی دیگر – علاوه بر معنای اولیه – بهره می گیرد. شیوهی دیگری که عطار در این ذکر به کار برده، «فانتزی» است. آنچه در عالم واقعیت، امکان وقوع ندارد، در روایت «فضیل و جهود» امکان پذیر می شود؛ سحرگاه باد تلریگ را با خود می برد و نیز خاک در دست فضیل، زر می شود و بدین ترتیب، عنصر «خیال» فضایی جذاب و شگفت آور می آفریند.

رابعه ی عدویه

رابعه در خانواده ای فقیر به دنیا آمد. وی در تمام عمر مجرد زیست و در پارسایی و تقوی و وعظ و نصایح شهرت بسیار بدست آورد. او



سهیمی عظیم در وارد کردن مبحث عشق در تصوف اسلامی دارد. تاریخ وفاتش را به اختلاف ۱۳۵ ه. ق. و ۱۸۵ ه. ق. نوشته‌اند. نشانی مدفن او را در نزدیکی بیت‌المقدس داده‌اند.

– جنبه‌های نمایشنامه‌ای

• **نهادمایه:** نهادمایه‌ی این روایت، توکل بر خداوند و انفاق در راه او، مراتب سلوک، چشم‌پوشی از دنیا و رسیدن به مقام وصال حق است.

• **نابمایه:** شبی که رابعه به دنیا آمد، در خانه‌ی پدرش نه لباسی بود تا بر او بپوشانند، نه قطره‌ای روغن که نافش چرب کنند و نه چراغی که روشن کنند. او چهارمین دختر اسمعیل العدویه بود، به همین سبب او را رابعه می‌گویند. پس از مرگ مادر و پدر به دست ظالمی افتاد که او را به چند درم فروخت. در این دوران، رابعه مشقات زیادی را تحمل کرد. تا آنکه شبی به هنگام مناجات، خواجه او را دید که قندیلی معلق و نورانی بالای سرش آویزان است. بدین‌ترتیب رابعه را آزاد کرد و او در صومعه‌ای به عبادت مشغول شد. رابعه به شدت مورد احترام و بزرگداشت مشایخ و بزرگان هم عصر خود بود که از آن جمله اند: حسن بصری، مالک دینار، شقیق بلخی و...

• **بن‌اندیشه:** آنکه پیوسته توکل به حق کند؛ خداوند او را از سوال از خلق بی‌نیاز می‌گرداند و وی را در سایه‌ی عنایت و رحمت خویش قرار می‌دهد و برای او، پس از هر سختی، آسانی قرار خواهد داد. آن‌کس که طالب وصال حق است باید از حجاب‌ها بگذرد تا شایسته‌ی وصال گردد و گاه، چون به نزدیک این مقام رسد؛ به عذری راه بر او بسته شود. آن‌کس که در راه رضای خدا انفاق کند؛ خداوند چندین برابر به او پاداش خواهد داد. محبت خداوند و حب دنیا نمی‌توانند در یک دل جمع شوند. خداوند روزی از بندگانش دریغ نمی‌کند، حتی از خطاکاران و نیز روزی حرام سبب بسته شدن دل مؤمن می‌گردد.

• **نقشه‌ی داستانی:** اولین روایت این داستان، شامل دو بخش (اپیزود) است: تولد رابعه – اسیری رابعه، که هر یک از این بخش‌ها، دارای ساختار اوجگاهی است.

• **شخصیت و شخصیت‌پردازی:** عطار چنان از رابعه یاد می‌کند که پاکدامنی و پوشیدگی‌اش، وی را هم ردیف حضرت مریم (ع) قرار داده و مورد احترام و مقبول مردان شایسته‌ی عصر خویش. در توصیف عشق رابعه به حق، عطار عبارات «سوخته‌ی عشق و اشتیاق و شیفته‌ی قرب و احتراق» را به کار می‌برد که نشان از دل‌دادگی بی‌حد او دارد. رابعه، پیوسته «رضا»ی حق را طالب است؛ حتی به هنگام درد و الم و گرفتاری. «توکل» به خداوند در عهدی که با او کرده به خوبی مشهود است. «چهل سال است تا با خدای

– عزّ و جلّ – عهد کرده‌ام که از غیر او هیچ نخواهم» [۳۰، ص ۷۷]. او چنان از خلق بی‌نیاز است و از آنها بریده، که دعا می‌کند: «خداوندا! به خود مشغولم گردان تا کسی مرا از تو مشغول نکند» [۳۰، ص ۸۳]. خشوع او در عبادت به اندازه‌ای است که از غایت شوق و استغراق نبی در چشم او می‌رود و او با خبر نمی‌شود. خداوند به او کرامت بخشیده، چنانکه شبی حسن بصری با یاران پیش او می‌روند و در خانه‌اش چراغی نیست تا بیفزود پس بر انگشتان خود می‌دمد و تا صبح انگشتان وی چون چراغ می‌درخشد. عطار در استدلال این کرامت، دست موسی (ع) (یدیبضاء) رامثال می‌آورد و در توضیح آن می‌گوید: «اگر نبی را معجزه است، ولی را کرامات است به برکات متابعت پیغمبر...» [۳۰، ص ۷۹]. او چون سلیمان (ع)، با حیوانات مأنوس است؛ مقامی که حسن بصری نیز دارا نیست. صلابت و نفوذ کلام و حاضرجوابی رابعه، برکسی پوشیده نیست و خداوند در او به دیده‌ی عنایت می‌نگرد. با این اوصاف، رابعه از بیم بریده شدن از حق، پیوسته نالان و گریان است. و چنان است حال رابعه پس از مرگ که در پاسخ دو شیخ بر سر مزارش که می‌گویند: «ای آنکه لاف‌ها زدی که سر بر هر دو سرا فرو نیارم، حال کجا رسید؟» آواز بر می‌آورد که: «نوشم باد آنچه دیدم» [۳۰، ص ۸۸].

• **زمان و مکان:** زمان داستانی در بیشتر روایت‌های داستان رابعه؛ بر زمان واقعی رویداد منطبق است. این مسأله، نشان از یک ساختار روایی خاص دارد؛ که قابل انطباق با «برش نمایشی» در تئاتر است. اما در مقابل، «روایت به حج رفتن رابعه و ابراهیم ادهم» مدت زمانی حدود بیست و دو سال را شامل می‌شود. درحقیقت آنچه برای عطار اهمیت دارد، عملی است که انجام می‌گیرد؛ نه زمانی که صرف آن می‌شود. در مورد **مکان‌های** ذکر شده در روایت – مکه و بصره – آنچه شایان توجه است خانه‌ی کعبه است که با ناپدید شدنش برای استقبال از رابعه و ظهور دوباره‌اش، می‌تواند در ایجاد شیوه‌ی نمایشی مؤثر باشد. علاوه بر کعبه، به مکان دیگری در مکه، مستقیماً اشاره شده و آن صحرای عرفات است. نقطه‌ی اوج اعمال حج در عرفات انجام می‌گیرد و حج‌گزار در آن چند روز، فارغ از همه‌ی امور دنیوی، با خدای خویش به راز و نیاز می‌پردازد. پس چنین مکانی می‌تواند تجلی‌گاه انوار حق باشد و در همینجاست که رابعه، در هوا، دریای معلق خون می‌بیند. بدین‌ترتیب عطار با استفاده از ویژگی این مکان خاص، فضایی روحانی و پرشکوه در ذهن خواننده ترسیم می‌کند و

۱ – ابواسحاق ابراهیم بن ادهم بلخی (۱۶۵ ه. ق.)، او را مانند بودا، پادشاهی می‌دانند که تاج و تخت را رها کرد تا به زهد بپردازد. ظاهراً وی در لشکرکشی دریایی به بیزانس کشته شد.

خارج از صحنه بیان می‌شود؛ می‌توان بر اساس نوع سخن وی و جایگاه برتر او در این روایت، این گفتگوها را در قالب آواز طبقه‌بندی کرد.

داستان‌واره‌های ذکر رابعه

هدف از بازگویی این روایت‌های کوتاه، تاکید بر مضمون و پرداختن به شخصیت رابعه و گاه مقایسه‌ی او با عارفان هم‌عصر وی می‌باشد تا داستان‌پردازی.

- ساخت‌مایه‌ی ریختاری (گونه‌ی نمایشی):

داستان‌های رابعه مبین رنج و مرارت و ریاضتی است که وی در راه محبوب خویش متحمل می‌شود. به همین دلیل در گونه‌ی «درام» جای می‌گیرد. سخنان عتاب‌آمیز رابعه به حسن بصری و سفیان ثوری، حکایت از کهنتری آنان نسبت به رابعه دارد و این موضوع می‌تواند برای بزرگانی چون حسن و سفیان، امری تراژیک محسوب گردد. نیز می‌توان جنبه‌های تراژیک را، در راه نیافتن رابعه به مقام فقر و پدید آمدن عذر زنانه در وی هنگامیکه به نزدیکی کعبه می‌رسد (روایت به حج رفتن رابعه) مشاهده کرد. علاوه بر آن، تقابل سجاده انداختن حسن بر آب و سجاده انداختن رابعه در هوا، واجد رگه‌های «کمیک» نیز هست.

- **سبک نمایشی:** جنبه‌ی «تمادین» در روایت‌های رابعه، همانند دیگر داستان‌های تذکره‌الاولیاء، وجه غالب در سبک نگارش عطار است. البته «سوررئالیسم» آشکار در روایت «به حج رفتن رابعه» را نمیتوان از نظر دور داشت. به پیشواز رابعه رفتن کعبه و نیز دریای معلق خون در هوا نشانگر جنبه‌های فرا واقعیت در این داستان است.

- **شیوه‌ی نمایشی:** در روایت‌های رابعه نیز عنصر «کنایه» و «فانتزی» بیشترین کارکرد را دارند. علاوه بر این، مشاهده‌ی دریای خون معلق در هوا در روایت «به حج رفتن رابعه»، بیماری و رنج رابعه بر اثر عتاب خداوند با وی در روایت «بیماری رابعه»، راه گم کردن دزد در روایت «دزدیدن چادر رابعه» و مکر شیطان به شکل ظهور ناگهانی پرنده از هوا و انداختن پیاز در دیگ رابعه در روایت «غذا پختن خادمه» وجود شیوه‌ی «گروتسک» را در این روایت‌ها نشان می‌دهد.

حسین بن منصور حلاج

ابوالمغیث حسین بن منصور حلاج، جنجال برانگیزترین شخصیت تاریخ تصوف اسلامی است. او در حدود سال ۲۴۴ ه. ق. در نزدیکی بیضای فارس متولد گشت و در واسط، بزرگ شد. در مورد علت تسمیه‌ی او، عطار در تذکره‌الاولیاء می‌گوید: «او را حلاج از

بر تأثیر کلام هاتف در گفتگو با رابعه، می‌افزاید.

• **فضا و حالت:** عطار در ابتدای داستان با توصیف وضعیت خانواده‌ی رابعه به هنگام تولد وی، فضایی فقیرانه را در ذهن مخاطب خلق می‌کند و شرمساری و دلتنگی پدر رابعه بر تأثیر این فضا می‌افزاید. عطار کمتر به تشریح چگونگی فضای حاکم می‌پردازد. او با بهره‌گیری از مکان‌های نمایشی و تصویر فضای درونی شخصیتش (**حالت**)، به خلق فضای موردنظر دست می‌یابد. در بیشتر موارد، حالت شخصیت‌های روایت در موقعیتهای گوناگون، مستقیماً بیان می‌شود. اما زیبایی کار عطار در بیان حالت، هنگامی آشکار می‌شود که او با بیان کنش یا عکس‌العمل شخصیت دیگر، «حالت» شخص مقابل را نشان می‌دهد.

• **گفتا شنود:** علاوه بر گفتگوی معمول شخصیت‌ها، روایت از زبان اول شخص، تک‌گویی رابعه - در روایتی که وی تنها شخصیت آن داستان است - و ترکیب آن با آواز منادی در پایان روایت، و گفتگوی ذهنی شخصیت‌ها با خود، شیوه‌هایی هستند که در این داستان دیده می‌شوند. دیگر ویژگی گفتا شنود، استفاده از شیوه‌ی «روایت در روایت» در داستان «بیماری رابعه» است که به این روایت، ساختاری اپیزودیک می‌بخشد.

- جنبه‌های نمایشی

• **بازیگری:** آنچه در روایات منسوب به رابعه بسیار به چشم می‌آید استفاده از بازیگری است. خداوند پیوسته در کار آزمودن رابعه است و در موقعیت‌های گوناگون، میزان اعتقاد و دلبستگی او را در بوته‌ی آزمایش می‌گذارد. هدف اصلی از این بازی، تعالی درجه‌ی معنوی رابعه برای رسیدن به مقام وصال حق است.

• **صحنه‌آرایی:** عطار با بیان آنچه در صحنه‌ی رویداد وجود دارد، فضا را تجسم نمی‌بخشد؛ بلکه با برشمردن آنچه در سرای پدر رابعه موجود نیست، صحنه‌پردازی می‌کند: «در خانه‌ی پدرش چندان جامه نبود که او را در آن پیچند و قطره‌ای روغن نبود که نافش چرب کنند و چراغ نبود». البته در روایتی از «ملاقات مالک دینار با او» به وسایل منزل رابعه اشاره می‌شود: «کوزه‌ای شکسته... بوریایی کهنه... و خشتی که زیر سر نهاده». عطار همچنین با ذکر عبارت «رابعه را دید که می‌آمد، عصا زنان»؛ علاوه بر بیان بازیگر افزار (عصا)، از طریق این وسیله، موقعیت سنی رابعه را نیز مشخص می‌کند و پیری وی را به تصویر می‌کشد.

• **رنگ‌پردازی:** آنچه به رابعه نشان داده می‌شود، «دریایی خون است در هوا معلق». بدین ترتیب رنگ غالب فضا، قرمز است که سرخی خون را به نمایش می‌گذارد.

• **آواز:** از آنجا که سخنان هاتف، بدون حضور وی و با صدایی

• **بن‌اندیشه:** «چون بنده به مقام معرفت رسد، بر او وحی فرستند و سرّ او گنگ گردانند تا هیچ خاطر نیاید او را مگر خاطر حق» و «چون عشق در میان آید، وجود از میان برخیزد» و نیز «در عشق دو رکعت است که وضوی آن درست نیاید الا به خون».

• **نقشه‌ی داستانی:** روایت حلاج، دارای ساختار اوجگاهی است. هر چند که نام بردن یک رویداد به عنوان نقطه‌ی اوج برای این داستان پر فراز و نشیب؛ کاری دشوار می‌نماید. اما شاید بتوان لحظه‌ای را که حسین حلاج، قبل از بریدن زبانش، امان می‌خواهد و در آن حال به مناجات می‌پردازد؛ به عنوان نقطه‌ی اوج قلمداد کرد.

• **شخصیت و شخصیت‌پردازی:** در مقدمه‌ی ذکر حسین بن منصور، عطار چنان از او یاد کرده که علاوه بر معرفی شخصیت وی، گویای زندگی و سرانجام او نیز هست. با آمدن «قتیل الله، فی سبیل الله»، خواننده در می‌یابد که با داستانی تراژیک و مرگی دلخراش روبرو است. علم و درایت، شجاعت و صداقت، فصاحت، بلاغت و تسلط وی در بیان اسرار و معارف و نیز توانایی او در سرودن تصنیفات عرفانی؛ از دیگر صفاتی است که عطار برای حلاج بر می‌شمرد. سپس اعتقاد دیگران را در مورد سحر، کفر، تولی به حلول و اتحاد وی بیان می‌کند. عبارت «آن غرقه‌ی دریای موج» واجد معنایی استعاری است؛ از آن رو که میتوان هم آن را به حالت غرقه شدن حلاج در دریای عشق الهی نسبت داد؛ و هم به سرانجام او که خاکستر بدنش را به دجله ریختند. به گفته‌ی عطار، ناخشنودی (یا حسادت!) مشایخ هم‌عصر وی از سرمستی و بی‌پروایی او در کلام بوده است که سرانجام، سبب مرگ وی می‌شود. حلاج در ریاضت و عبادت، ماندنی نداشت. توکل و اخلاص در او آنجا تجلی می‌کند که به هنگام بریدن زبانش، مجالی می‌خواهد تا مناجات کند: «الهی! بر این رنج که از بهر تو می‌دارند محرومشان مگردان، و از این دولتشان بی‌نصیب مکن. الحمدلله که دست و پای من بریدند در راه تو، و اگر سر از تن باز کنند، در مشاهده‌ی جلال تو» [۳۰، ص ۵۹۳]. او که معرفت را «دیدن اشیا و هلاک همه در معنی» می‌داند، یک قدم از دنیا بر می‌گیرد و یک قدم از عقبی؛ و به مولی می‌رسد و بدینسان در توحید فنا می‌شود و ندای اناالحق بر می‌آورد. او از زهد و صبر سخن می‌گوید و خود نیز به آنها عینیت می‌بخشد: «دنیا بگذاشتن، زهد نفس است و آخرت بگذاشتن، زهد دل؛ و ترک خود گفتن زهد جان و... [صبر] آن است که دست و پای او ببرند و از دار در آویزند» [۳۰، ص ۵۸۹]. و عجب آنکه این همه با خود او می‌کند و چه کس جز عاشق قادر است بر این بالا لبخند زند و در این رنج، شکرگزاری کند؟

• **زمان و مکان:** روایت اصلی که به شرح زندگانی و مرگ حسین

آن گفتندی که یک بار به انباری پنبه برگذشت اشارتی کرد، در حال دانه از پنبه بیرون آمد و خلق متحیر شد».

«روژه آرنالدز به نقل از ماسینیون می‌نویسد: حلاج به معنای پنبه‌زن است و اعطای این نام به حسین بن منصور از این جهت است که او وجدانها و قلوب مستمعین را با ایراد مواعظ و حکم، پاک و مصفا می‌ساخت» [۱۰، ص ۲۲۸]. او سفرهای بسیار کرد. سرانجام به بغداد بازگشت و در آنجا سخنان تند و موعظه‌هایش در وحدت با حق، سبب شد که او را به اتهام حلولی بودن دستگیر کنند و به زندان بیفکنند. عاقبت به مرگ محکومش ساختند و در ۲۹ ذی‌القعدة سال ۳۰۹ هـ ق. وی را به طرز فجیعی به قتل رساندند. حلاج کتابهایی چند نوشته و اشعار زیادی سروده است.

- جنبه‌های نمایشنامه‌ای

• **نهادمایه:** نهادمایه‌ی این داستان، عشق و شوریدگی و مرگ در راه عشق است.

• **نابمایه:** حلاج در هجده سالگی، در اولین سفر خود به تستر رفت. سالهای زیادی را در سفر و در محضر علما گذرانید و در این مدت به درجات عالییه رسید؛ اما به دلیل حسد مردمان و نامه‌هایی که عمروبن عثمان مکی^۱ در مذمت او به خوزستان فرستاد دلگیر شد و جامه‌ی تصوف از تن بدر کرد. پس از آن، به سفر پرداخت و در مورد اسرار حق با مردم سخن گفت و به این سبب در نزد آنان محبوبیت یافت. بعد به همراه جمعی از صوفیان، عازم مکه گشت، اما در آنجا یعقوب نهرجوری^۲ به سحر منسوبش کرد. پس از آن تصمیم گرفت تا به بلاد شرک رود و مردم را به دین حق دعوت کند. در بازگشت، نوعی دگرگونی در او پیدا شد و خلق را به معنویات فرا خواند؛ اما کسی سخنان او را در نیافت. به گونه‌ای که از پنجاه شهر بیرونش کردند و روزگار عجیبی پیدا کرد. سر انجام احوال وی را به خلیفه گفتند و عزم برکشتن وی کردند؛ از آن‌رو که وی، «انا الحق» می‌گفت. به دستور خلیفه او را یک سال به زندان انداختند. سرانجام او را به میدان شهر برده، بر وی سنگ زدند، سپس دستها و پاهایش را بریدند و چشمهایش را برکنندند. زبان و گوش و بینی‌اش را قطع کرده و در آخر، سر از بدنش جدا کردند و چون از تک تک اندام او آواز اناالحق برمی‌خاست جسدش را سوزاندند و خاکسترش را به دجله ریختند. دجله طغیان کرد و به ناچار خرقة‌ی شیخ را به لب رودخانه بردند تا آرام گرفت. پس خاکستر بدنش را جمع کرده، به خاک سپردند.

۱ - ابو عبدالله عمروبن عثمان مکی (ف: ۲۹۷ یا ۲۹۱ هـ ق). از شاگردان جنید بود. او در بغداد درگذشت.

۲ - ابو یعقوب اسحق بن محمد نهرجوری، از مشایخ اوایل قرن چهارم هجری.

(شال) که بر کمر بسته و طلیسان (ردا) که بر دوش انداخته است.

• چهره پردازی

• **رنگ پردازی:** هنگامیکه حسین دست خون آلود بر چهره میمالد در توضیح کار خویش بیان می کند که به دلیل خونریزی «رخسارش زرد» شده است و او می خواهد آن را «گلگون» کند. به جز این، عطار در وصف چهره ی هیچ یک از شخصیت های دیگر این روایت؛ سخنی نگفته است. رنگی که با اشاره ی عطار و نیز تاثیر فضا در ذهن خواننده نقش می بندد «سرخ» خون حسین است.

• **بازیگری:** حلاج کرامات بسیار دارد و از اسرار حق آگاه است. مرتبه ی والای او، انجام هر کاری را برای وی ممکن می سازد ولی این قدرت مایه ی مباهاتش نیست چرا که اصولاً او «سخن اهل زمانه را هیچ وزنی نمی نهد». اما آنچه حلاج در زندان می کند؛ گویای این مطلب است که او، خلیفه و همدستانش را به بازی گرفته تا به آنها بفهماند که همورد وی نیستند. او سیصد زندانی را به اشارتی رهایی می بخشد و خود در زندان می ماند و چون از علت رفتنش می پرسند، پاسخ می دهد: «حق را با ما عتابی است، نرفتم» [۵۹۰، ص ۳۰]. و با این گفتار، خلیفه و قدرت حکومتی وی را به سخره می گیرد. بازیکر دیگر این روایت، ابوبکر شبلی^۱ است. پیش از آنکه از این شخصیت روایتی نقل گردد، گفته ی او در مقایسه ی حلاج و خودش بیانگر نقشی است که وی بر عهده گرفته: «من و حلاج از یک مشربیم. اما مرا به دیوانگی نسبت کردند، خلاص یافتم و حسین را عقل او هلاک کرد» [۳۰، ص. ۵۸۴].

دیگر، زمانی است که مردم بر حلاج سنگ می زنند و او گلی پرتاب می کند و با این عمل دوگانه، هم به رنگ جماعت در آمده و هم بر حلاج سنگ نزده است؛ اما حلاج به حيله ی وی اشاره می کند و او را می نکوهد.

• **آواز:** در داستانهای تذکرةالاولیاء، حضور هاتف به منزله ی ندای غیبی و دانای برتر است که کلام او همیشه با عبارت «آواز داد» بیان می شود.

• **قراردادهای تئاتری:** گفته شد که مخاطب به هنگام خواندن داستان یا نمایشنامه، قراردادهایی را از پیش در ذهن دارد که سبب می شود وقوع آنچه را که در عالم واقع امکان پذیر نیست؛ در داستان یا نمایش پذیرد.

هنگامیکه در ازدحام جمعیت، شبلی گلی به سوی حسین پرتاب می کند؛ او پرتاب کننده را در آن خیل عظیم می شناسد و از

بن منصور حلاج می پردازد، فاصله ی زمانی بین هجده سالگی تا مرگ وی (۶۵ سالگی) را دربرمی گیرد. عطار در ابتدای داستان، مدت زمان دوره های سلوک حلاج را ذکر می کند اما از وقتی که وی به اسرار وقوف می یابد و نزد خاص و عام مقبول واقع می شود، دیگر سخنی از زمان به میان نمی آید و به ذکر روایات و شرح احوال او اکتفا می شود. واقعه ی قتل حلاج در سه روز اتفاق می افتد. در پایان روز اول (نماز شام) سر از بدنش جدا می کنند؛ روز دیگر بدنش را می سوزانند و روز سوم خاکسترش را به دجله می ریزند. تستر، بصره، بغداد، حجاز، مکه و بسیاری شهرهای دیگر، از مکانهایی هستند که عطار نام می برد؛ اما مکان نمایشی و محل رویداد اصلی در «بغداد» است.

• **فضا و حالت:** در این روایت آنچه درمورد حالت شخصیت ها اهمیت می یابد، کنشی است که بر اساس حالت، انجام می گیرد و داستان را پیش می برد. از همان آغاز «رنجیدن» عمروبن عثمان مکی از حسین حلاج، سبب می شود که او با نامه نگاریهای متعدد، مقدمات کشتن حسین را - هرچند غیرمستقیم - فراهم آورد. سپس علی بن عیسی - وزیر خلیفه - بر علیه وی می شورد و بدینوسیله حسین حلاج به زندان می افتد و امر به کشتن او می دهند. فضای پس از قتل حسین بن منصور نیز بسیار زیبا توصیف شده است. «طغیان دجله» با ریختن خاکستر حلاج در آن و «آرام گرفتنش» با آوردن خرقة ی او، فضایی هولناک و درعین حال حزن انگیز می آفریند.

• **گفتا شنود:** عطار در داستان حسین بن منصور حلاج، با به کار بردن شیوه ی روایت در روایت و استفاده از تکنیک بازگشت به گذشته (فلاش بک) به این داستان جلوه ای دیگر می بخشد. او با آوردن روایت هایی کوتاه در ضمن داستان اصلی، بر آنچه پیش از این نقل کرده است، دلیل می آورد. هنگامیکه جنید در پاسخ به سوال حسین می گوید: زود باشد که سر چوب پاره سرخ کنی؛ حلاج جواب می دهد: «آن روز که من سر چوب پاره سرخ کنم، تو جامه ی اهل صورت پوشی»؛ و بلافاصله در چگونگی تحقق این گفته روایت دستار و دراعه پوشیدن جنید را برای نوشتن فتوای قتل حسین نقل می کند. و دوباره داستان را از همانجا که قطع کرده بود، ادامه می دهد. عطار در عین داستان سرایی، پیوسته از زبان شخصیت ها، بر اندیشه ی بنیادین داستان نیز تاکید می ورزد.

- جنبه های نمایشی

• **صحنه آرایی:** عطار مانند سایر روایت ها، در کار صحنه پردازی نیست. آنچه او به عنوان وسایل صحنه نام می برد فضای اسارت بار و چگونگی قتل حلاج را تصویر می کند.

• **جامگان نمایشی:** این لباسها، همگی متعلق به حسین هستند که در موقعیت های مختلف آنها را پوشیده است: قبا، مرقع، میزری

۱ - ابوبکر دلف بن جحدر شبلی (حدود ۳۴۴ - ۲۵۷ ه ق)، او در زمانی امیر دماوند بود، اما حادثه ای سبب پیوستن وی به تصوف شد. او از یاران حلاج بود. به خاطر حالات مجذوبانه اش او را دیوانه پنداشتند و بدین سان از مرگ نجات یافت.

۷ - نتیجه گیری

بررسی‌های انجام شده، نشان می‌دهند که عطار در تالیف تذکرةالاولیاء، از همان شیوهی معمول در داستان سرایی ایرانی، یعنی شیوهی «روایت در روایت» استفاده کرده که بیشتر آثار منظوم وی نیز به همین شیوه سروده شده‌اند. «ذکر» هر شخصیت، خود، شامل روایت‌های کوتاهی است که از طریق آنها، عطار شخصیت‌هایش را می‌پروراند و قصه‌اش را پیش می‌برد. از آنجا که مقصود عطار، اشاعه‌ی تفکر و فرهنگ صوفی‌گری است، بنابراین با توصیف حالات و روایات عرفانی شخصیت‌هایش بر تاثیر کلام خویش می‌افزاید. گرچه او از وصف ظاهری شخصیت‌هایش پرهیز می‌کند؛ اما از طریق کلام نافذ خویش چنان به توصیف رفتار و گفتار آنها می‌پردازد که در ذهن خواننده‌ی اثر تصویری کامل و بی‌نقصی ترسیم می‌نماید.

گفتا شنود، برجسته‌ترین ساخت‌مایه‌ی نمایشنامه‌ای است؛ که در داستانهای تذکرةالاولیاء مشاهده شده است. عطار با به کارگیری شیوه‌های مختلف روایت - راوی اول شخص، راوی سوم شخص، راوی دانای کل - تک گوئیها و گفتگوهای منحصر به فرد، علاوه بر بیان مفاهیم عرفانی، به معرفی ابعاد وجودی شخصیت‌هایش نیز می‌پردازد. در حقیقت، عطار با چیره‌دستی از این ساخت‌مایه بهره می‌برد و علاوه بر بیان بن اندیشه‌ی داستان، شخصیت‌هایی استوار و باور پذیر خلق می‌نماید و بدین طریق، قدرت شخصیت‌پردازی خویش را به نمایش می‌گذارد. در هر اثر داستانی، پرداختن به «حالات» درونی شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف، امری اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. تذکرةالاولیاء نیز از این قاعده مستثنی نیست. با بررسی دقیق‌تر می‌توان دریافت که در بیشتر روایت‌ها، عطار به «فضای بیرونی اشاره نکرده و خواننده بر پایه‌ی پاسخ‌ها و عکس‌العمل‌های شخصیت‌هاست که در موقعیت‌های گوناگون می‌تواند فضای حاکم بر داستان را تصور نماید. در این روایت‌ها کمتر به جنبه‌های نمایشی توجه شده است. شاید علت عدم توجه به ظاهر شخصیت‌ها و وسایل موجود، اهمیتی باشد که عطار برای محتوای اثرش قایل است؛ چرا که وسایل صحنه تا آنجا توصیف شده که در بیان بن‌اندیشه‌ی داستان نقشی مؤثر داشته است. عطار به شخصیت‌هایش «چهره» ای نمی‌بخشد زیرا سیرت برای او اهمیت دارد، نه صورت. به همین دلیل در این داستانها، ساخت‌مایه‌های نمایشی از قبیل «لباس» و «رنگ» را کمتر میتوان یافت. حضور هائف و ندای غیبی، وجود همسرایان را تداعی می‌کند و میتواند به عنوان عنصر «آواز» مطرح گردد. فقدان برخی از ساخت‌مایه‌های نمایشی در این اثر، نه تنها از قابلیت‌های نمایشی آن نمی‌کاهد بلکه به هنرمند در چگونگی نمایشی کردن

آن ضربه، آه برمی‌آورد. در داستانهای چون روایات تذکرةالاولیاء که شخصیت‌ها از اولیاءالله محسوب می‌شوند؛ خواننده، پیشاپیش قدرت مافوق بشری آنها را می‌پذیرد و آن را باور دارد.

داستان‌واره‌های ذکر حسین بن منصور حلاج

ذکر حلاج نیز مانند سایر داستانهای نقل شده، به جز روایت اصلی شامل قطعات کوتاه داستانی نیز هست که در آنها عطار بجز شخصیت‌پردازی، دست به خلق فضایی می‌زند که در آن شکوه عرفان با تنگ‌نظری و سبیت درآمیخته است.

- **گونه‌ی نمایشی:** داستان زندگی حسین بن منصور حلاج، با توجه به خصوصیات فردی وی به عنوان شخصیت اصلی، ویژگی‌های داستانی و مرگ دلخراش او در پایان روایت؛ در گونه‌ی «تراژدی» جای می‌گیرد.

- **سبک نمایشی:** داستان حلاج علاوه بر مفهوم نمادین خویش، واجد موقعیت‌هایی است که مرزهای واقعیت را در می‌نوردد و قدم به جهان «سوررئالیسم» می‌گذارد. به اشاره‌ای بندهای زندانیان را گسستن و با اشاره‌ای دیگر آنها را رهانیدن، ناپدید شدن زندان و حلاج، طغیان دجله بر اثر ریختن خاکستر حسین در آن و فرو نشستنش با آوردن خرقه‌ی وی بر لب رودخانه، نمونه‌هایی از این سبک محسوب می‌گردند. همچنین می‌توان نشانه‌هایی از «اکسپرسیونیسم» را نیز در این داستان یافت. برانگیختن و بیان احساسات، اندیشه‌ها و ذهنیات شخصیت‌ها و تعبیر واقعیت‌ها از دیدگاه آنها، از این دست هستند؛ همچون روایت چوب‌زدن به حلاج از زبان شیخ عبدالجلیل صفار.

- **شیوه‌ی نمایشی:** عنصر «خیال» در بیشتر روایت‌های این داستان وجه غالب به شمار می‌رود. اما آنچه داستان حلاج را از سایر داستانهای نقل شده متمایز می‌کند؛ «مرگ مداری» در این داستان است. در توصیف مثله کردن و قتل حلاج، از شیوه‌ی «گورواره‌ای» بهره گرفته شده است. البته «گروتسک» آشکار در این داستان را نمی‌توان نادیده انگاشت. توطئه برای قتل حسین، زندانی شدن، شکنجه و مرگ دهشتناک وی و همچنین ظهور ناگهانی ابلیس بر حلاج در کناردار، ویژگی‌های یک اثر گروتسک را به نمایش می‌گذارد؛ هرچند که تفکیک شیوه‌های گروتسک و گورواره‌ای در این داستان، کاری دشوار و عبث به نظر می‌رسد. به هرحال، عطار با بهره‌گیری از خلاقیت خویش، به کارگیری سنجیده و استادانه‌ی فنون ادبی و آمیختن شیوه‌ها و سگردهای مختلف، یکی از برجسته‌ترین داستانهای تذکرةالاولیاء - و شاید زیباترین آنها - را به رشته‌ی تحریر درآورده است.

آن کمک خواهد کرد. «سمبولیسم» عطار، در تذکره الاولیاء نیز مشاهده می شود. وی مفاهیم عمیق عرفانی را در زیر پوششی از قصه و روایت، چنان بیان می کند که حتی در خواننده ی غیر حرفه ای نیز تأثیری شگرف می آفریند. بهره گیری از عناصر «خیال» و «کنایه»، شگردی است که هنرمند را قادر خواهد ساخت تا شیوه های مختلفی را در نمایشی کردن این اثر، برای خلق نمایشنامه های تک پرده ای و چند پرده ای بیازماید. نتیجه ی بررسیهای این نگارنده این است که از میان داستانهای تذکره الاولیاء، تنها داستان حسین بن منصور حلاج، توسط صلاح الدین عبدالصبور، نویسنده ی مصری، به صورت نمایشنامه تألیف شده است. در حالیکه ویژگی های بالقوه نمایشی این اثر به راستی سزاوار کشف و احیا شدن است؛ زیرا که خود احیاگر جانها خواهد بود.

۸ - منابع

- [۱] صفا، ذبیح الله؛ «تاریخ ادبیات در ایران»؛ جلد دوم، چاپ سیزدهم، فردوس، تهران، ۱۳۷۳.
- [۲] شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ «زبور پارسی: نگاهی به زندگی و غزل های عطار»؛ چاپ دوم، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۸۰.
- [۳] شجیعی، پوران؛ «جهان بینی عطار»؛ چاپ اول، مؤسسه نشر ویرایش، تهران، بهمن ۱۳۷۳.
- [۴] الفاخوری، حنا و خلیل الجر؛ «تاریخ فلسفه در جهان اسلامی»؛ ترجمه عبدالمحمد آیتی؛ جلد اول، چاپ دوم، زمان، تهران، ۱۳۵۸.
- [۵] نیکلسون، رینولدان؛ «تصوف اسلامی و رابطه انسان و خدا»؛ ترجمه دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی؛ توس، تهران، ۱۳۵۸.
- [۶] زرین کوب، عبدالحسین؛ «ارزش میراث صوفیه»؛ چاپ پنجم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲.
- [۷] یوسف پور، محمد کاظم؛ «نقد صوفی»؛ چاپ اول، روزنه، تهران، ۱۳۸۰.
- [۸] زرین کوب، عبدالحسین؛ «با کاروان حله: مجموعه ی نقد ادبی»؛ چاپ چهارم، جاویدان، تهران، بهار ۲۵۳۶.
- [۹] عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین؛ «مظهر العجایب و مظهر»؛ تصحیح و مقدمه احمد خوشنویس (عماد)؛ کتابخانه سنائی، تهران، فروردین ۱۳۴۵.
- [۱۰] اشرف زاده، رضا؛ «تجلی رمز و روایت در شعر عطار

- نیشابوری»؛ چاپ اول، اساطیر، تهران، ۱۳۷۳.
- [۱۱] زرین کوب، عبدالحسین، «صدای بال سیمرغ: درباره ی زندگی و اندیشه ی عطار»؛ چاپ اول، سخن، تهران، ۱۳۷۸.
 - [۱۲] مهجور، پریسا؛ «بررسی جنبه های نمایشی در خسرو و شیرین نظامی»؛ پایان نامه کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، پاییز ۱۳۸۱.
 - [۱۳] تقوی، محمد؛ «حکایت های حیوانات در ادب فارسی»؛ چاپ اول، روزنه، تهران، بهار ۱۳۷۶.
 - [۱۴] اسمایلی، سام؛ «کاوشی در ساختارهای جدید روایت»؛ ترجمه منصور براهیمی؛ فصلنامه سینمایی فارابی، شماره ۳۲ و ۳۳، بهار و تابستان ۱۳۷۸.
 - [۱۵] یاری، منوچهر؛ «ساختارشناسی نمایش ایرانی»؛ چاپ اول، امیر کبیر، تهران، ۱۳۶۵.
 - [۱۶] زرین کوب، عبدالحسین، «ارسطو و فن شعر»؛ چاپ اول، امیر کبیر، تهران، ۱۳۵۷.
 - [۱۷] ناظرزاده کرمانی، فرهاد؛ «معنا در نمایش نامه و نمایش: درونمایه گرایی، بن اندیشه و تماشاگان اندیشه بینش ها»؛ فصلنامه هنر (ویژه هنر و معنا)، شماره ۵۴، تابستان ۱۳۸۱.
 - [۱۸] هولتن، اورلی؛ «مقدمه بر تئاتر: آینه طبیعت»؛ ترجمه محبوبه مهاجر؛ چاپ دوم، سروش، تهران، ۱۳۷۶.
 - [۱۹] پیراندللو، لوئیجی؛ «کنش کلامی»؛ ترجمه کیوان دوستخواه؛ پویه: ویژه ادبیات نمایشی و یازدهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر، زمستان ۱۳۷۱.
 - [۲۰] مکی، ابراهیم؛ «شناخت عوامل نمایش»؛ چاپ سوم، سروش، تهران، ۱۳۸۰.
 - [۲۱] وینی، میشل؛ «تئاتر و مسائل اساسی آن»؛ ترجمه دکتر سهیلا فتاح؛ چاپ اول، سمت، تهران، زمستان ۱۳۷۷.
 - [۲۲] سلف، دیوید؛ «نمایش و فنون نمایشی»؛ ترجمه شیرین بزرگمهر؛ چاپ اول، دانشگاه هنر، تهران، تابستان ۱۳۷۴.
 - [۲۳] سخنور، جلال، «تئاتر و هنرهای نمایشی»؛ چاپ اول، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۳.
 - [۲۴] ناظرزاده کرمانی، فرهاد؛ «تئاتر پیشتاز، تجربه گر و عبث نما»؛ چاپ اول، جهاد دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۵.
 - [۲۵] ناظرزاده کرمانی، فرهاد؛ «جزوه جنبه های نمایشی در ادبیات



فارسی؛ تهران: دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس،
۸۱-۸۰.

[۲۶] تامپسون، فیلیپ؛ «گروتسک در ادبیات»؛ ترجمه غلامرضا
امامی؛ چاپ اول، شیوا، شیراز، ۱۳۶۹.

[۲۷] ولک، رنه؛ «تاریخ نقد جدید»؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛
جلداول، چاپ اول، نیلوفر، تهران، پاییز ۱۳۷۳.

[۲۸] محمدی، محمد (هادی)؛ «فانتزی در ادبیات کودکان»؛ چاپ
اول، روزگار، تهران، زمستان، ۱۳۷۸.

[۲۹] شهریار، خسرو؛ «کتاب نمایش»؛ جلد اول، چاپ اول، امیر
کبیر، تهران، ۱۳۶۵.

[۳۰] عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین؛ «تذکره الاولیاء»؛ بررسی،
تصحیح متن، توضیحات و فهرس دکتر محمد استعلامی؛
چاپ دوازدهم، زوار، تهران، ۱۳۸۰.