بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستانهای تذکره‌الاولیاء عطار نیشابوری

فهیمه 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 عطاردر آن به شرح احوال و کرامات هفتاد و دوتن 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 تذکره الاولیاء 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، رابعه‌ی عدویه و حسین‌بن منصور حلاج از تذکرةالاولیاء 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 تذکره الاولیاء 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 بن‌منصور 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 هستنند 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 تذکره الاولیاست 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 هـ‌ق می‌دانند. دولتشاه در مورد محل تولد عطار می‌گوید: «وی در شهر شادیاخ ولادت یافته است» [۱،ص۸۵۸]. «تذکره‌نویسان کهن، عطار را اهل «کدکن» از ولایات قدیم نیشابور کهن نوشته‌اند». [۲،صص۳۶ – ۳۵]. درتاریخ 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 درسال 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. ازنظر 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.

*نویسنده مسؤول مقاله: fsohili@yahoo.com

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[۳،صص۱۴ – 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 علی رغم 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 تعالیم 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. ازمفاهیم بنیادینی که درتفکر 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،ص۲۷۵]. در این باره **محیی‌الدین 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 تبدیلند». [۵،صص۱۶۷ – 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 «مثل»، یعنی حقیقت خود دارند. **انسان کامل:** صوفی که به اعتقاد خود با مجاهدت وخلوت 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 آیینه 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،ص۲۱۲]. 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 تمییز حقیقت و مثال گرفتار گشته‌ایم. در مورد انسان کامل نیز عطار عقیده دارد که او «نایب‌دار الخلافه و مظهر

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

۲ – جلال‌الدین محمد فرزند سلطان العلماء محمدبن 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 کیتسیونی (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 آثاری است که مسلمین آن‌را تفسیری پنداشته‌اند که فرفوریوس، 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 – محیی‌الدین ابوبکر محمدبن علی حاتمی طائی مالکی اندلسی ازاندیشمندان عرفان نظری (۵۶۰ – ۶۳۸ هـق)؛از آثار مهم اوست: فتوحات المکیه، فصوص الحکم و..

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

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

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،صص۲۰۲ – 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، ص۳۴]. اما خود عطار درمقدمه‌ای که نوشته تصریح می‌کند؛ دارای این آثار منظوم است:

۱- الهی نامه (= خسرونامه)
۲- اسرارنامه
۳- مصیبت نامه
۴- منطق‌الطیر (= مقامات طیور)
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 «مثّلث»[1] 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،صص۲۲ – 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 منثور وی، تذکره الاولیاست. این کتاب ارزشمند در اصل شامل شرح احوال هفتاد و دو تن از بزرگان اسلام و مشایخ صوفیه است که با جعفربن 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. نثر 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[2] را در کیمیای سعادت دارد و به نحو بارزی تحت تأثیر آن به‌نظر می‌رسد». [۱۱، ص۵۷]. عطار در مقدمه‌ی خود کتاب سه مأخذ را نام می‌برد که به گفته‌ی او کاملترین مآخذ 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 سه‌دسته‌ی کلی تقسیم گردید: «۱ – ادبیات غنایی – توصیفی، ۲- ادبیات داستانی، روایی[3]، ۳ – ادبیات‌نمایشی[4]» [۱۲،صص۴۷- 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،ص۲۳]. براساس تقسیم‌بندی فوق و نیز بررسی ساختار روایی تذکره الاولیاء، 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

---

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

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

3 - Fiction
4 - Dramatic

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

یک عینِ (Object) هنری کامل بنا می‌کند»[۱۴، ص۵۳]؛ 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 علّی دارد. یک واقعه، علت واقعه‌ی دیگر است؛ برعکس، ساختار نمایشنامه‌ای که عمودی حرکت می‌کند، کمتر علّی است؛ یک واقعه به خاطر خودش روی می‌دهد، نه به عنوان پیشامد واقعه‌ی بعدی یا پیامد واقعه‌ی قبلی»[۱۴،ص۵۴]. نمایشنامه‌ی افقی معمولاً دارای شروع، میانه و پایان، به عنوان رشته‌ی علّی 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، ص۵۴]. 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 «عمل فزاینده – اوج – عمل کاهنده»؛ الگوی درام ایرانی «گزینش – سیر و سفر (شهادت) – بازگشت و روایت» یا [به اختصار] «گزینش – شهادت – روایت» قرار دارد» [۱۵،ص۱۹۴]. این شیوه‌ی داستان گویی بعدها وارد ساختار داستانی نمایش ایرانی شد؛ یعنی شیوه‌ی «قصه در قصه» به «نمایش در نمایش»[1] 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 تذکرةالاولیاء 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[2] این عناصر به عنوان اجزای تراژدی و به ترتیب اهمیت عبارتند از: «افسانه‌ی مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز» [۱۶،ص۱۲۲]. بر این اساس عناصر نمایش به دو گروه کلی تقسیم می‌شوند: ۱ – ساخت‌مایه‌های نمایشنامه ۲ – ساخت‌مایه‌های نمایش (اجرا).

1 - Play – Within - Play

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

۲ – ساخت‌مایه‌های نمایشنامه[3]

– تم[4]

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،ص۸۳]

– نقشه‌ی داستانی[5]

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،ص۷۷]. براساس ساختار[6]، نقشه‌ی داستانی را می‌توان به سه دسته‌ی «اوجگاهی»[7] (ارسطویی)، «بخش‌رویدادی»[8] و «بی‌قاعده»[9] (معمایی، چیستانی) تقسیم کرد.

– شخصیت[10]

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 درهمان حال به نیازهای فوری موقعیت صحنه پاسخ می‌گوید»[۱۹،ص۳۹].

– زمان و مکان[11]

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

3 - Elements of play
4 - Theme
5 - Plot
6 - Structure
7 - Climatic
8 - Episodic
9 - Irregular
10 - Character
11 - Setting

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

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

«**زمان فیزیکی:**[1] یا زمان بیرونی: مقدار زمانیکه تماشاگر صرف تماشای یک اثر نمایشی می‌کند.

زمان ترتیبی:[2] زمان داستانی و یا زمان روایی: کل زمانی که رویدادهای داستان نمایشنامه را در بر می‌گیرد.

زمان نمایشی:[3] مقدار زمانی که به‌صورت اجرای اعمال نمایشی، حوادث و رویدادهای نمایشنامه را در برابر چشم تماشاگر به جریان می‌اندازد.

زمان روانی: [4] گذشت زمان در درون اشخاص، به اعتبار کیفیت شرایطی که در بیرون از وجود ایشان می‌گذرد؛ متفاوت خواهد بود» [۲۰،ص۱۵۷ – ۱۵۸]. **مکان**، اغلب در نمایشنامه، توسط نویسنده مشخص می‌شود و با توجه به سبک اثر و تفسیر کارگردان و طراح صحنه از آن؛ میتواند به‌صورت واقع گرایانه یا غیر واقع گرایانه و انتزاعی ارایه گردد.

– فضا و حالت [5]

به‌نظر ابراهیم مکی، فضاسازی یعنی«ایجاد ریتم و ضرب آهنگ مناسب با محتوای دراماتیک نمایش و همچنین تشدید اثرات عاطفی و مشخص‌تر کردن بار اطلاعات موجود در رویدادهای هر صحنه» [۲۰،ص۱۱]. **حالت**، به فضا و حس درونی شخصیتهای نمایشی اطلاق می‌شود.

– گفتا شنود [6]

گفتار نمایشی در مجموع دارای کاربردهای زیر است: ۱ – عنصر صوتی و شنیداری نمایشنامه است و دارای ارزش زیبایی‌شناسی. ۲ – بسط‌دهنده‌ی داستان و پیش‌برنده‌ی وقایع است. ۳ – نشانگر خصوصیات، فکر، اندیشه، حالت و احساسات شخصیت‌های اثر است (عنصری برای شخصیت‌پردازی). ۴ – نوع روابط و نسبت بین شخصیتها را مشخص می‌کند. ۵ – در بعضی موارد، بیانگر زمان و مکان است. ۶ – فضاسازی می‌کند. ۷ – به بیان بن‌اندیشه‌ی اثر می‌پردازد.

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

«۱ – حاضر جوابی [7]، ۲ – پرسش و پاسخ[8]، ۳ – گفتگوی چند نفره (پلی‌لوگ)[9]، ۴ – تک‌گویی (مونولوگ)[10]، به آن سولی‌لوک[11] نیز می‌گویند، ۵ – اشاره‌ی مستقیم یا کنارگویی[12]. ۶ – درازگویی[13]،

۷ – بی‌ارتباطی در گفتگو، ۸ – روایت[14]» [۲۱، صص ۴۷ – ۴۴].

در نمایش، کاربرد مکث یا سکوت نیز میتواند به اندازه‌ی کلام اهمیت داشته باشد.

۳ – ساخت‌مایه‌های نمایش[15]

– بازیگری [16]

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

– کارگردانی [17]

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 نمایش‌که از همه‌ی عناصر دیداری و شنیداری تشکیل می‌گردد، ترجمه می‌کند.

– صحنه‌پردازی و دکور [18]

«عبارتست از ترتیب فنی فضای معماری صحنه در ارتباط با سالن نمایش» [۲۱،ص۷۱].

– رنگ‌پردازی [19]

– نورپردازی [20]

– چهره‌پردازی [21]

این عناصر می‌توانند نقش استعاری نیز داشته باشند.

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

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

- جلوه ترفندهای دیداری و شنیداری[1]

جلوه‌های صوتی، دارای کاربردهای زیر است:«۱ - ایجاد شرایط محیطی، ۲ - ایجاد شرایط جوی، ۳ - ایجاد زمان، ۴ - تقویت حال وهوا،۵ - بیان رویدادهای بیرون صحنه، ۶ - مهیج ساختن رویدادهای روی صحنه» [۲۲،ص۴۷]. **عناصر دیداری** نیز عبارتند از: «حرکت، خط، جرم، بافت ورنگ»[۱۸،ص۱۲۵].

- جامگان نمایشی[2]

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 مشخص کننده‌ی زمان و مکان تاریخی است.

- آواز[3]

- موسیقی[4]

- حرکات ضرباهنگی و ریتمیک[5]

این عناصر در فضاسازی نمایش از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند.

- نمایش‌افزار[6]

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

- زیستگاه تئاتری[13] (صحنه)

نحوه‌ی قرارگرفتن تماشاگر نسبت به بازیگر انواع صحنه‌ها را به وجود می‌آورد.

- تماشاگر[7]

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[8]

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

1 - Special Audiovisual - Effects
2 - Stage Costum (Costuming)
3 - Song
4 - Music
5 - Rhythm Movement
6 - Theatre Property

7 - Audience
8 - Theatrical Conventions

• **قرارداد ساختاری:** الف - پرده و صحنه[9]: 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[10]: 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[11]: یک نمایش به نسبت کوتاه، با یک عمل به‌طور معمول متوالی، که درخودش به انجام می‌رسد.

نمایشنامه‌ی بسیار کوتاه[12] (نمایشنامک)[13]: 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،ص۳۳۳].

• **قرارداد کارپرداخت[14]:** 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،ص۱۰].

۴ - ساخت‌مایه‌های ریختاری[15]:(گونه‌های نمایشی)

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

۱ - تراژدی،۲ - کمدی[16]، ۳ - ملودرام[17]، ۴ - فارس

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

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

(لوده‌بازی)[1]، ۵ – تراژی کمدی[2]، علاوه بر پنج مورد فوق، شاید بتوان «درام» را نیز در این دسته‌بندی وارد کرد.

۵ – سبک‌های نمایشی

معروف‌ترین این سبک‌ها عبارتنداز:۱ – کلاسی سیسم[3]، ۲–رومانتیسم[4]، ۳ – رئالیسم[5] (واقع گرایی)، ۴ – ناتورالیسم[6] (طبیعت‌گرایی)، ۵ – سمبولیسم[7] (نمادگرایی)، ۶ – فوتوریسم[8] (آینده گرایی)، ۷ – اکسپرسیونیسم[9] (گزاره گرایی)، ۸ – سوررئالیسم[10]، ۹ – اگزیستانسیالیسم[11] (اصالت وجود)، ۱۰ – تئاتر ابزورد[12] (پوچی).

۶ – شگردها و شیوه‌های نمایشی[13]

این شیوه‌ها را می‌توان به چهار گروه تقسیم بندی کرد:

– **گروتسک[14](شگفت‌کاری):** «گروتسک تجلی این دنیای پریشان و ازخود بیگانه است؛ یعنی دیدن دنیای آشناست، از چشم‌اندازی که آن را بس عجیب می‌نماید» [۲۵،ص۳۶].

– **کنایه[15]:** «بحث درباره‌ی طنز بر گِردِ دو مقوله‌ی کلامی دور می‌زند: طنز کلامی (verbal Irony) و طنز دراماتیکی (Dramatic Irony) [۲۶،ص. ۴۲۴].

– **فانتزی[16](خیالسازی):** فانتزی، دربردارنده‌ی کنشها، شخصیتها، فضاها و پدیده‌هایی است؛ که در شرایط عادی، رویدادهای غیرممکن نامیده می‌شوند. «فانتزی، برداشت متفاوت از واقعیت، و تکنیک جانشین برای فهم و انطباق با هستی است» [۲۷، صص ۱۲۰ – ۱۲۱].

– **گوروارهای[17]:** شاید بتوان گفت گوروارهای، نوعی گروتسک است که جنبه‌ی خوف‌انگیزی آن برجنبه‌ی هزل و مضحکه‌اش می‌چربد.

پس از معرفی اجمالی جنبه‌های نمایشی به بررسی آنها درسه داستان تذکره‌الاولیاء پرداخته می‌شود.

عطار در تذکره‌الاولیاء با روایت داستانهایی کوتاه از زندگی هر شخصیت، صفات و ویژگی‌های او را به نمایش می‌گذارد. بدین شکل که ابتدا روایت خویش را با مقدمه‌ای که به نثر مسجع نوشته شده است؛ آغاز می‌کند. وی در این مقدمه با توجه به مقام و منزلت اجتماعی و معنوی شخصیتهایش، صفاتی را برای آنها بر می‌شمرد که بیانگر ابعاد گوناگون شخصیتی آنهاست. سپس داستانی کوتاه از حال وی نقل می‌کند که در حقیقت، واجد ساختار کلاسیک نیست، بلکه معرف جنبه‌ی برجسته و غالب شخصیت می‌باشد؛ و پس از این مقدمه، داستانگویی را آغاز می‌کند. در تذکره‌الاولیاء، «یک» داستان اصلی که دارای ساختار ارسطویی باشد وجود ندارد؛ بلکه «ذکر» هر شخصیت، ساختاری اپیزودیک دارد و از مجموعه‌ای متشکل از روایتهای 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 هـ‌ق در گذشت.

– جنبه‌های نمایشنامه‌ای

• نهادمایه(تم)

آثار عطار، جملگی متضمن آموزه‌های اخلاقی، عرفانی و فلسفی است. در تذکره‌الاولیاء نیز نهادمایه بر پایه‌ی بیان مفاهیم عرفانی و اخلاقی شکل گرفته است. در روایت‌های داستان فضیل، جوانمردی وآیین فتوت، توبه وجبران گناه، رعایت حقوق مردم و توسل و توکل به خدا به عنوان نهادمایه مطرح می‌شود.

• ناب‌مایه

فضیل ابتدا در بیابان میان مرو و باورد خیمه زده بود و سرکرده‌ی دزدان آن ناحیه بود. شبی کاروانی می‌گذشت و درمیان کاروان یکی قرآن می‌خواند: «آیا وقت آن نیامد که دل خفته‌ی 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 می‌کرد. مناظرات وی با خلیفه‌ی وقت، هارون‌الرشید، مشهور است.

• بن‌اندیشه

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

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

حتی درمیان دزدان آن‌کس که امانت‌دار است، بیش از سایرین مورد اعتماد خواهد بود. حقیقت در انسان تحول به وجود می‌آورد. اگر کسی مشمول لطف وعنایت خداوند گردد ازگمراهی 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 طورکلی 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[1] و دگرگونی این شخصیت است که به وی، چهره‌ای چندگانه می‌بخشد.«به گفته‌ی ارسطو، تحول رویداد بزرگی است درطرح پیچیده‌ی تراژدی و عبارت از دگرگونی در عمل نمایش است به گونه‌ای که موقعیت شخصیت را نیز دچار دگرگونی کند» [۲۸،ص۵۴].

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 به‌سبب 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،ص۹۰].

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 تایب: چون نور الهی بر دل فضیل می‌تابد و توفیق هدایت می‌یابد؛ توبه می‌کند و درصدد جبران حق‌الناس 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: خداوندا! مرا وصیت کرد فضیل، و گفت تا من زنده بودم، این زینهاریان را به طاقت خویش می‌داشتم، چون مرا به زندان گور محبوس کردی، زینهاریان را به تو بازدادم» [۳۰،ص۱۰۰].

در مقام پدر: فضیل پدری مهربان و آگاه است و در عین طاعت باری‌تعالی، 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، طاقت 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 خداپسندانه 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 «بخشندگی» 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. گرامی داشتن خلق و اعزاز ایشان از دیگر صفاتی است که عطار، برای فضیل برمی‌شمارد. هرچند 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 بازمی‌دارد. «ورع» و استادی در«وعظ» 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 – عزّوجلّ – امید ندارد و از غیر او نترسد» [۳۰،ص۹۸].

1 - Character Development

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

• زمان و مکان

در بیشتر روایتهای ذکر فضیل زمان واقعی هر روایت، مدتی طولانی را شامل می‌شودکه عطار با حذف بخشهایی از آن، داستان خویش را پی می‌گیرد و ازطریق تغییر مکان یا شیوه‌ی روایت، گذر زمان را مشخص می‌کند. شیوه‌ی دیگری که عطار به کار می‌گیرد؛ استفاده از فعل گذشته در سخنان شخصیتهاست که از این طریق طول مدت زمان را مشخص می‌کند؛ به‌طور مثال درگفتگوی فضیل وسفیان ثوری[1] ازچنین شیوه‌ای استفاده می‌کند: «...(سفیان) گفتم: مبارک شبی که امشب بود...(فضیل) گفت...تباه صحبتی که دوش بود». گاهی نیز زمان خرد (شب،روز) روایت درضمن خود داستان بیان شده است. نکته‌ی جالب درمورد مشخص شدن زمان رویداد در برخی روایت‌ها نام بردن ازوسایلی است که گویای زمان است؛ به‌طور مثال به هنگام ملاقات هارون‌الرشید با فضیل، جملهٔ«فضیل چراغ بنشاند تا روی هارون نباید دید» مبین «شب» است.

به دلیل وجود روایتهای متعدد، تعدد **مکان** در این داستان، چشمگیراست. در بین این مکانها، بیابان میان مرو و باورد(محل استقرار فضیل و دزدان) و نیزکوه بوقبیس(مکانی که همسر فضیل، دخترانش را بدانجا می‌برد و دعا می‌کند)محل‌های مناسبی برای عمل دراماتیک محسوب شده و میتواند به عنوان مکان نمایشی مطرح گردد.

• فضا و حالت

شیوه‌ی داستان‌پردازی در این روایت، بر پایه‌ی کنش شکل گرفته و نویسنده، مستقیماً به فضای حاکم بر داستان اشاره‌ای نکرده است. اما از طریق گفتگوها و عمل شخصیتها، این فضا در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. آنچه در این داستان شایان توجه است، شیوه‌ی عطار در حذف فضای حاکم بر روایت و تأکید بر **حالت** شخصیتهای داستان می‌باشد.

• گفتا شنود

گفتاشنود در این روایت، بجز بیان اندیشه و حالت شخصیتها، مقدمه و آغاز عمل نمایشی قلمداد می‌شود و ضمن پیش بردن داستان، بر فضای آن تأثیرمی‌گذارد و به بیان بن‌اندیشه‌ی آن نیز می‌پردازد.

– جنبه‌های نمایشی

ازآنجا که هدف عطار، ذکر فضایل است نه داستان‌پردازی، به ظواهر نمی‌پردازد و از **لوازم صحنه، لباس، رنگ** و ... فقط زمانی نام می‌برد که در روایت نقشی اساسی برعهده دارند. مثلاً او از پوشش فضیل سخن می‌گوید و ظاهری درویش‌گونه از وی ترسیم می‌کند تا در روایتی علت تصور شخصیت دیگر را در مورد زاهد بودن وی توجیه کند. **بازیگری**«جهود» برای آزمودن صداقت و راستی توبه‌ی فضیل، جنبه‌ای است که در این داستان به زیبایی بیان شده است.

داستان‌واره‌های ذکر فضیل عیاض: با توجه به جایگاه «برش نمایشی» در تئاتر، روایت‌های کوتاهی را که درضمن داستانهای اصلی تذکره‌الاولیاء آمده‌اند؛ می‌توان به مثابه برش نمایشی قلمداد کرد و از آن تحت عنوان داستان‌واره نام برد. در داستان فضیل، این روایت‌ها مبین جنبه‌های مختلف شخصیتی در اشخاص داستان هستند و نیز بیانگر بن‌اندیشه‌ی داستان. علاوه براین موارد، شیوه‌ی داستان‌گویی عطار را از خلال این روایت‌ها می‌توان مشاهده کرد.

– **ساخت‌مایه‌ی ریختاری(گونه نمایشی):** زندگی شخصیت‌های داستانهای تذکره‌الاولیاء بر پایه‌ی ریاضت نفس، زهد و تحمل رنجها و مصائب در راه وصال به حق بنا شده است. بدین‌ترتیب از نظر ریختاری، بیشتر روایت‌ها در زیر گونه‌ی «درام» قرار می‌گیرند. در این میان، روایت «مرگ پسر فضیل» واجد جنبه‌های «تراژیک» می‌باشد.

– **سبک نمایشی:** از آنجا که مقصود عطار از داستان‌سرایی، بیان معانی عرفانی است و در پشت شکل ظاهری هر روایت، معنایی، نهفته است؛ می‌توان این اثر را در زمره‌ی آثار سمبولیک (نمادگرایانه) بشمار آورد. البته این بدان معنی نیست که تذکره‌الاولیاء، صرفاً اثری سمبلیک است؛ چرا که می‌توان نشانه‌هایی از سبک‌های 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 می‌کند.

– **شگرد و شیوه‌ی نمایشی:** «کنایه» شیوه‌ی غالب در روایت‌های فضیل عیاض است. عطار، داستانی نقل می‌کند و از هر بخش آن برای بیان معنایی دیگر – علاوه بر معنای اولیه – بهره می‌گیرد. شیوه‌ی دیگری که عطار در این ذکر به کار برده، «فانتزی» است. آنچه در عالم واقعیت، امکان وقوع ندارد، در روایت «فضیل و جهود» امکان‌پذیر می‌شود؛ سحرگاه باد تل‌ریگ را با خود می‌برد و نیز خاک در دست فضیل، زر می‌شود و بدین ترتیب، عنصر «خیال» فضایی جذاب و شگفت‌آور می‌آفریند.

رابعه‌ی عدویه

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

---

۱ – ابوعبدالله 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.

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

سهمی عظیم در وارد کردن مبحث عشق در تصوف اسلامی دارد. تاریخ وفاتش را به اختلاف ۱۳۵ هـ ق. و ۱۸۵ هـ 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...

• **بُن‌اندیشه:** 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،ص۷۷]. 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،ص۸۳]. خشوع او در عبادت به اندازه‌ای است که از غایت شوق و استغراق نیی 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 بیفروزد پس برانگشتان خود می‌دمد و تا صبح انگشتان وی چون چراغ می‌درخشد. عطار در استدلال این کرامت، دست موسی (ع) (یدبیضاء) رامثال می‌آورد و در توضیح آن می‌گوید: «اگر نبی را معجزه است، ولی را کرامات است به برکات متابعت پیغمبر...»[۳۰،ص۷۹]. 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،ص۸۸].

• **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[۱]» 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 **مکان**‌های 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 شیوه‌ای 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_ هـ 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.

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

بر تأثیر کلام هاتف درگفتگو 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. دربیشتر 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 – وترکیب آن با آواز منادی درپایان روایت، و گفتگوی ذهنی شخصیت‌ها با خود، شیوه‌هایی هستند که در این داستان دیده می‌شوند. دیگر ویژگی گفتاشنود، استفاده ازشیوه‌ی «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 نهادی». 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». بدین‌ترتیب رنگ غالب فضا، قرمز است که سرخی خون را به نمایش می‌گذارد.

• **آواز:** از آنجا که سخنان هاتف، بدون حضور وی و با صدایی 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 عتاب آمیز رابعه به حسن بصری و سفیان ثوری، حکایت از کهتری 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 «نمادین» 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 هـ ق. در نزدیکی بیضای فارس متولد گشت و در واسط، بزرگ شد. در مورد علت تسمیه‌ی او، عطار در تذکرةالاولیاء می‌گوید: «او را حلاج از

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

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،ص۲۲۸]. 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 ذی‌القعده 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 عالیه 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 درآنجا 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 برکندند. زبان و گوش و بینی‌اش را قطع کرده و درآخر، 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 خرقه‌ی شیخ را به لب رودخانه بردند تا آرام گرفت. پس خاکستر بدنش را جمع کرده، به خاک سپردند.

• **بن‌اندیشه:** «چون بنده به مقام معرفت رسد، بر او وحی فرستند و سرّ او گنگ گردانند تا هیچ خاطر نیابد 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 مواج» 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، مانندی 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،ص۵۹۳]. 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،ص۵۸۹]. و عجب آنکه این همه با خود او می‌کنند و چه کس جز عاشق قادر است بر این بلا لبخند زند و در این رنج، شکرگزاری کند؟

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

۱ - ابوعبدالله عمروبن عثمان مکی (ف:۲۹۷یا ۲۹۱هـ ق). ازشاگردان جنید بود. او در بغداد درگذشت.

۲ - ابویعقوب اسحق‌بن محمد نهرجوری، از مشایخ اوایل قرن چهارم هجری.

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

بن منصور حلاج می‌پردازد، فاصله‌ی زمانی بین هجده‌سالگی تا مرگ وی (۶۵ سالگی) را دربرمی‌گیرد. عطار در ابتدای داستان، مدت زمان دوره‌های سلوک حلاج را ذکر می‌کند اما از وقتی که وی به اسرار وقوف می‌یابد و نزد خاص و عام مقبول واقع می‌شود، دیگر سخنی از زمان به میان نمی‌آید و به ذکر روایات و شرح احوال او اکتفا می‌شود. واقعه‌ی قتل حلاج در سه روز اتفاق می‌افتد. در پایان روز اول (نماز شام) سر از بدنش جدا می‌کنند؛ روز دیگر بدنش را می‌سوزانند و روز سوم خاکسترش را به دجله می‌ریزند. تستر، بصره، بغداد، حجاز، مکه و بسیاری شهرهای دیگر، از مکانهایی هستند که عطارنام می‌برد؛ اما مکان نمایشی و محل رویداد اصلی در «بغداد» است.

• **فضا وحالت:** دراین روایت آنچه درمورد حالت شخصیت‌ها اهمیت می‌یابد، کنشی است که بر اساس حالت، انجام می‌گیرد و داستان را پیش می‌برد. از همان آغاز «رنجیدن» عمروبن عثمان مکی از حسین حلاج، سبب می‌شود که او با نامه‌نگاریهای متعدد، مقدمات کشتن حسین را – هرچند غیرمستقیم – فراهم آورد. سپس علی بن عیسی – وزیرخلیفه – بر علیه وی می‌شورد و بدینوسیله حسین حلاج به زندان می‌افتد و امر به کشتن او می‌دهند. 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 خرقه‌ی او، فضایی هولناک و درعین‌حال حزن‌انگیز می‌آفرینند.

• **گفتاشنود:** عطار در داستان حسین بن منصور حلاج، با به کار بردن شیوه‌ی روایت در روایت و استفاده از تکنیک بازگشت به گذشته (فلاش‌بک) به این داستان جلوه‌ای دیگر می‌بخشد. او با آوردن روایت‌هایی کوتاه در ضمن داستان اصلی، بر آنچه پیش از این نقل کرده است، دلیل می‌آورد. هنگامیکه جنید در پاسخ به سوال حسین می‌گوید: زود باشد که سر چوب پاره سرخ کنی؛ حلاج جواب می‌دهد: «آن‌روز که من سر چوب پاره سرخ کنم، تو جامه‌ی اهل صورت پوشی»؛ و بلافاصله در چگونگی تحقق این گفته روایت دستار و دراعه پوشیدن جنید را برای نوشتن فتوای قتل حسین نقل می‌کند. و دوباره داستان را از همانجا که قطع کرده بود، ادامه می‌دهد. عطار در عین داستان‌سرایی، پیوسته از زبان شخصیت‌ها، بر اندیشه‌ی بنیادین داستان نیزتاکید می‌ورزد.

– جنبه‌های نمایشی

• **صحنه‌آرایی:** عطار مانند سایر روایت‌ها، در کار صحنه‌پردازی نیست. آنچه او به عنوان وسایل صحنه نام می‌برد فضای اسارت‌بار و چگونگی قتل حلاج را تصویر می‌کند.

• **جامگان نمایشی:** این لباسها، همگی متعلق به حسین هستند که در موقعیت‌های مختلف آنها را پوشیده است: قبا، مرقع، میزری (شال) که بر کمر بسته و طیلسان (ردا) که بر دوش انداخته است.

• **چهره‌پردازی**

• **رنگ‌پردازی:** هنگامیکه حسین دست خون‌آلود بر چهره میمالد در توضیح کار خویش بیان می‌کند که به دلیل خونریزی «رخسارش زرد» شده است و او می‌خواهد آن را «گلگون» کند. به جز این، عطار در وصف چهره‌ی هیچ یک از شخصیت‌های دیگر این روایت؛ سخنی نگفته است. رنگی که با اشاره‌ی عطار و نیز تاثیر فضا در ذهن خواننده نقش می‌بندد «سرخی» خون حسین است.

• **بازیگری**: حلاج کرامات بسیار دارد و از اسرار حق آگاه است. مرتبه‌ی والای او، انجام هر کاری را برای وی ممکن می‌سازد ولی این قدرت مایه‌ی مباهاتش نیست چرا که اصولاً او «سخن اهل زمانه را هیچ وزنی نمی‌نهد». اما آنچه حلاج در زندان می‌کند؛ گویای این مطلب است که او، خلیفه و همدستانش را به بازی گرفته تا به آنها بفهماند که هماورد وی نیستند. او سیصد زندانی را به اشارتی رهایی می‌بخشد و خود در زندان می‌ماند و چون از علت نرفتنش می‌پرسند، پاسخ می‌دهد: «حق را با ما عتابی است، نرفتم» [۳۰،ص۵۹۰]. و با این گفتار، خلیفه و قدرت حکومتی وی را به سخره می‌گیرد. بازیگر دیگر این روایت، ابوبکر شبلی[۱] است. پیش از آنکه از این شخصیت روایتی نقل گردد، گفته‌ی او در مقایسه‌ی 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 می‌زنند و او گلی پرتاب می‌کند و با این عمل دوگانه، هم به رنگ جماعت در آمده و هم بر حلاج سنگ نزده است؛ اما حلاج به حیله‌ی وی اشاره می‌کند و او را می‌نکوهد.

• **آواز:** در داستانهای تذکره‌الاولیاء، حضور هاتف به منزله‌ی ندای غیبی و دانای برتر است که کلام او همیشه با عبارت «آواز داد» بیان می‌شود.

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

هنگامیکه در ازدحام جمعیت، شبلی گلی به سوی حسین پرتاب می‌کند؛ او پرتاب‌کننده را در آن خیل عظیم می‌شناسد و از

---

۱ – ابوبکر دلف بن جحدر شبلی (حدود ۳۴۴ – ۲۵۷ هـ ق)، او در زمانی امیر دماوند بود، اما حادثه‌ای سبب پیوستن وی به تصوف شد. او از یاران حلاج بود. به خاطر حالات مجذوبانه‌اش او را دیوانه پنداشتند و بدین‌سان از مرگ نجات یافت.

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

آن ضربه، آه برمی‌آورد. در داستانهایی چون روایات تذکره‌الاولیاء 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 سبعیت درآمیخته است.

– **گونه‌ی نمایشی:** داستان زندگی حسین‌بن 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 به‌حلاج 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 مثله‌کردن و قتل حلاج، از شیوه‌ی «گوروارهای» بهره‌گرفته 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 به‌نظر می‌رسد. به هرحال، عطار با بهره‌گیری از خلاقیت خویش، به کارگیری سنجیده و استادانه‌ی فنون ادبی و آمیختن شیوه‌ها و شگردهای مختلف، یکی از برجسته‌ترین داستانهای تذکره‌الاولیاء – و شاید زیباترین آنها – را به رشته‌ی تحریر درآورده است.

۷ – نتیجه‌گیری

بررسی‌های انجام شده، نشان می‌دهند که عطار در تالیف تذکره‌الاولیاء، 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 روحیات 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.

گفتاشنود، برجسته‌ترین ساخت‌مایه‌ی نمایشنامه‌ای است؛ که در داستانهای تذکره‌الاولیاء مشاهده شده است. عطار با به کارگیری شیوه‌های مختلف روایت – راوی اول شخص، راوی سوم شخص، راوی دانای‌کل – تک گوییها 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 بربیان 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 به‌نظر می‌رسد. تذکره‌الاولیاء نیز از این قاعده مستثنی نیست. با بررسی دقیق‌تر می‌توان دریافت که در بیشتر روایت‌ها، عطار به «فضا»ی 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 هاتف 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 نمایشی‌کردن

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

آن کمک خواهد کرد. «سمبولیسم» عطار، در تذکره‌الاولیاء نیز مشاهده می‌شود. وی مفاهیم عمیق عرفانی را در زیر پوششی از قصه و روایت، چنان بیان می‌کند که حتی در خواننده‌ی غیر حرفهای نیز تاثیری شگرف می‌آفریند. بهره‌گیری از عناصر «خیال» و «کنایه»، شگردی است که هنرمند را قادر خواهد ساخت تا شیوه‌های مختلفی را در نمایشی کردن این اثر، برای خلق نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای و چندپرده‌ای بیازماید. نتیجه‌ی بررسیهای این نگارنده این است که از میان داستانهای تذکره‌الاولیاء، تنها داستان حسین بن منصور حلاج، توسط صلاح‌الدین عبدالصبور، نویسنده‌ی مصری، به‌صورت نمایشنامه تألیف شده است. در حالیکه ویژگی‌های بالقوه نمایشی این اثر به راستی سزاوار کشف و احیا شدن است؛ زیرا که خود احیاگر جان‌ها خواهد بود.

۸ - منابع

[۱] صفا، ذبیح‌الله؛ «تاریخ ادبیات در ایران»؛ جلد دوم، چاپ سیزدهم، فردوس، تهران،۱۳۷۳.

[۲] شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ «زبور پارسی: نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار»؛ چاپ دوم، انتشارات آگاه، تهران،۱۳۸۰.

[۳] شجیعی، پوران؛ «جهان بینی عطار»؛ چاپ اول، مؤسسه نشرویرایش،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، رینولدالن؛ «تصوف اسلامی ورابطه انسان وخدا؛» ترجمه دکترمحمد رضا شفیعی کدکنی؛ توس، تهران،۱۳۵۸.

[۶] زرین کوب، عبدالحسین؛ «ارزش میراث صوفیه»؛ چاپ پنجم، امیرکبیر، تهران،۱۳۶۲.

[۷] یوسف‌پور، محمد کاظم؛ «نقد صوفی»؛ چاپ اول، روزنه، تهران،۱۳۸۰.

[۸] زرین کوب، عبدالحسین؛ «با کاروان حله: مجموعه‌ی 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] اشرف‌زاده، رضا؛ «تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری»؛ چاپ اول، اساطیر، تهران،۱۳۷۳.

[۱۱] زرین کوب، عبدالحسین، «صدای بال سیمرغ: درباره‌ی زندگی و اندیشه‌ی عطار»؛ چاپ اول، سخن، تهران،۱۳۷۸.

[۱۲] مهجور، پریسا؛ «بررسی جنبه‌های نمایشی در خسرو و شیرین نظامی»؛ پایان نامه کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، پاییز ۱۳۸۱.

[۱۳] تقوی، محمد؛ «حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی»؛ چاپ اول، روزنه،تهران، بهار۱۳۷۶.

[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، بن‌اندیشه و تماشاگان اندیشه بینش‌ها»؛ فصلنامه هنر(ویژه هنر و معنا)، شماره۵۴، تابستان ۱۳۸۱.

[۱۸] هولتن، اورلی؛ «مقدمه بر تئاتر: آینهٔطبیعت»؛ ترجمه محبوبه مهاجر؛ چاپ‌دوم، 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، تجربه‌گر و عبث نما»؛ چاپ اول، جهاد دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۵.

[۲۵] ناظرزاده کرمانی، فرهاد؛ «جزوه جنبه‌های نمایشی در ادبیات

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]

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

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

[۲۷] ولک، رنه؛ «تاریخ‌نقدجدید»؛ ترجمه سعید ارباب‌شیرانی؛ جلداول، چاپ‌اول، نیلوفر، تهران، پاییز۱۳۷۳.

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

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

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

[Downloaded from msa.modares.ac.ir on 2025-07-14]