

خوانش نمایشی داستان اویس قرنی در تذکره الاولیاء عطار نیشابوری

حبیب آقائی^۱، کامران پاشایی فخری^۲، پروانه عادلزاده^۳

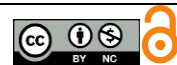
۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

* ایمیل نویسنده مسئول: pashaei@iau.ac.ir

چکیده

تذکره الاولیاء عطار، اثری عرفانی با نثری ساده و در قسمت‌هایی مسجع که در آن احوال هفتاد و دو تن از اولیاء و مشایخ صوفیه بیان شده است. عطار کوشیده است شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و ادبی روزگار خود را نشان دهد. در بررسی جنبه‌های نمایشی، علاوه بر دانستن ذهن و زبان عطار باید بر عناصر جنبه‌های نمایشی، هم‌چون ساخت‌مایه‌های نمایشنامه، گونه، سبک و شیوه نمایش، آشنایی و احاطه کامل داشت. داستان اویس قرنی، قابلیت‌های نمایشی بالقوه‌ای دارد که با جستجوی عناصر نمایشی در داستان و تحلیل راه‌های گوناگون به کارگیری آن‌ها در نمایش به فعلیت درمی‌آید. سؤالی که مطرح می‌شود این است که جنبه‌های نمایشی در این داستان کدامند و با تحلیل این جنبه‌ها چگونه می‌توان خوانش نمایشی به وجود آورد؟ روشی که در این پژوهش به کار رفته، تحلیلی-توصیفی است و مطالعات و جمع‌آوری اطلاعات با روش تحقیق کتابخانه‌ای صورت گرفته است. آنچه که از این تحقیق به دست می‌آید تا حدودی ارزش نمایشی نمونه‌ای از داستان‌های تذکره الاولیاء را نشان می‌دهد و بستر را برای تبدیل نمونه‌های دیگر به نمایشنامه فراهم می‌کند.

کلیدواژگان: تذکره الاولیاء عطار، صوفیه، جنبه‌های نمایشی، نمایشنامه، اویس قرنی.



شیوه استناددهی: آقائی، حبیب، پاشایی فخری، کامران. و عادلزاده، پروانه. (۱۴۰۴). خوانش نمایشی داستان اویس قرنی در تذکره الاولیاء عطار نیشابوری. گنجینه زبان و ادبیات فارسی، ۳(۱)، ۲۲-۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۶ بهمن ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۸ اردیبهشت ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۶ اردیبهشت ۱۴۰۴

تاریخ چاپ: ۲۵ خرداد ۱۴۰۴

The Treasury of Persian Language and Literature

Dramatic Reading of the Story of Uwais al-Qarani in Tadhkirat al-Awliya by Attar of Nishapur

Habib Aghaei¹, Kamran Pashaei Fakhri^{1*}, Parvaneh Adelzadeh¹

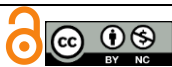
1. Department of Persian Language and Literature, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

*Corresponding Author's Email: pashaei@iau.ac.ir

Abstract

Tadhkirat al-Awliya by Attar is a mystical work written in simple prose, with some sections in rhymed prose (saj'), in which the life accounts of seventy-two saints and Sufi sheikhs are presented. Attar has sought to reflect the political, social, economic, and literary conditions of his time. In examining the dramatic aspects of this work, it is necessary not only to understand the mindset and language of Attar, but also to possess comprehensive familiarity and command over elements of dramatic structure, including plot motifs, genre, style, and theatrical techniques. The story of Uwais al-Qarani holds significant dramatic potential, which can be actualized through the identification of theatrical elements within the narrative and analysis of various methods of adapting these elements for performance. The central question posed in this study is: What are the dramatic aspects of this story, and how can a dramatic reading be produced through their analysis? The method employed in this research is descriptive-analytical, and the data were collected through library-based research. The findings of this study demonstrate, to a certain extent, the dramatic value of a sample narrative from Tadhkirat al-Awliya, and provide a foundation for adapting other narratives from the text into theatrical plays.

Keywords: *Tadhkirat al-Awliya by Attar, Sufism, dramatic aspects, play, Uwais al-Qarani.*



How to cite: Aghaei, H., Pashaei Fakhri, K., & Adelzadeh, P. (2025). Dramatic Reading of the Story of Uwais al-Qarani in Tadhkirat al-Awliya by Attar of Nishapur. *The Treasury of Persian Language and Literature*, 3(1), 1-22.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 4 February 2025

Revise Date: 28 April 2025

Accept Date: 6 May 2025

Publish Date: 15 June 2025

مقدمه

باور بر این است که عیار نمایشنامه با محک نمایش سنجیده می‌شود. انسان همواره کوشیده است که رفتار خود را با مقایسه رفتار دیگران تعالی بخشد؛ بدین خاطر به نمایش روی می‌آورد. در عرصه نمایش، انسان بر آن است که تمامی مهارت‌های زندگی را که یاد گرفته است یا در آستانه یادگیری است به ظهور رساند. تئاتر بخشی از نمایش است که ایرانیان از دوره سلوکی با آن آشنایی داشته‌اند و نقل است که ایرانیان با ایجاد تماشاخانه، نمایش‌های یونانی را اجرا می‌کردند و با نمایشنامه نویسانی هم‌چون اورپید^۱ (۴۰۶-۴۸۰ پ.م) آشنایی داشتند. ادبیات و نمایش هرچند که دو مقوله‌ای متفاوت هستند؛ ولی از یک چشمه مشترک ذوق و قریحه نشأت می‌گیرند. ارسطو، نمایشنامه را یکی از سه گونه کلان ادبی یا شعر (نمایشی، حماسی، وصفی و غنایی) به حساب آورده است. نمایشنامه نویسان بزرگی هم‌چون آیسخولوس^۲ (۴۵۶-۵۲۵ پ.م) و اورپید (۴۸۰-۴۰۶ پ.م) تا ویلیام شکسپیر^۳ (۱۵۶۴-۱۶۱۶ م) و هنریک یوهان آیسن^۴ (۱۸۲۸-۱۹۰۶ م) و حتی در دوران معاصر هم‌چون برتولت برشت^۵ (۱۸۹۸-۱۹۵۶ م) و آرتور اشرمیلر^۶ (۱۹۱۵-۲۰۰۵ م) آثار ارزشمندی را به وجود آورده‌اند. آثار منظوم و مثنوی ادبیات ایران جنبه‌های نمایشی غنی، عناصر و عوامل دراماتیک را در خود دارند؛ بنابراین نمایشنامه‌نویسان بزرگی همانند ویلیام باتلر ییتز^۷ (۱۸۸۵-۱۹۳۹ م) نمایشنامه کوهولین را که جزئیات آن مطابق با نبرد رستم و سهراب شاهنامه فردوسی است و موریس بوشور^۸ (۱۸۸۵-۱۹۲۹ م) نمایشنامه رویاهای خیام را که بر گرفته از رباعیات خیام است نوشته‌اند. در ایران نیز نویسندگانی هم‌چون غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴-۱۳۶۴ ه.ش)، بهرام بیضایی (۱۳۱۷ ه.ش تاکنون)، اکبر رادی (۱۳۱۸-۱۳۸۶ ه.ش).

ش) و محمد رحمانیان (۱۳۴۱ ه.ش تاکنون) با نمایشنامه‌های خود آثار ماندگاری را خلق کرده‌اند.

ضرورت و اهداف پژوهش

در ادبیات نمایشی ایران، به قدر کافی از منابع قدیمی عرفانی استفاده نشده است. نمایشنامه‌نویس باید از این منابع غنی عرفانی استفاده کرده و با استفاده از متون دراماتیک آن‌ها را در قالب نمایشنامه درآورد. مهم‌ترین علت اساسی پژوهش این است که چون عطار مفاهیم عرفانی هم‌چون عشق، تصوف، ریاضت، فنا و غیره را به صورت عملی مورد توجه قرار داده است؛ به همین خاطر ضرورت دارد آثار عطار از جنبه‌های نمایشی، ساخت‌مایه‌ها و عوامل دراماتیک اعم از طرح داستان، شخصیت‌پردازی، دیالوگ، زمان و مکان، فضا و حرکت، کنش و غیره مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد. سؤالی که مطرح می‌شود این است که جنبه‌های نمایشی در آثار عطار، کدامند؟ با تحلیل این جنبه‌ها چگونه می‌توان از آن خوانش نمایشی داشت؟ هدف اصلی پژوهش، خوانش نمایشی است که از پرداختن به موضوعات سینمایی و تدوین که مربوط به کارگردانی فیلم و فرآیند بعد از فیلم‌برداری است، چشم‌پوشی شده است.

روش تحقیق

روش تحقیق به کار رفته، تحلیلی-توصیفی است و مطالعات و جمع‌آوری اطلاعات با روش تحقیق کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

مبانی نظری پژوهش

نمایشنامه از گونه‌های ادبی (نمایشی، حماسی، وصفی و غنایی) به حساب می‌آید. نمایشنامه نویس با استفاده از عوامل دراماتیک و مبانی نظری نمایشنامه، برای رساندن اهداف و نظرات خود، آن را بر روی صحنه می‌برد.

⁵. Bertolt Brecht

⁶. Artur Asher Miller

⁷. William Burtler Yeats

⁸. Maurice Bouchor

¹. Euripide

². Aeschylus

³. William Shakespeare

⁴. Henrik Johan Ibsen

درام

درام به نمایشنامه‌ای گفته می‌شود که شامل رویدادهای حزن‌آور یا شادی‌بخش می‌شود. معنی کاربردی درام به مفهوم کشمکش داستانی است. درواقع به هر داستان و ماجرای که قابلیت تبدیل به یک نمایش را داشته باشد، یک موضوع دراماتیک گویند.

«درام از زبان یونانی باستان و از طریق زبان لاتینی پسین *last latin* به زبان‌های اروپایی راه‌یافته است و امروزه نیز به کار می‌رود. واژه‌ی *drama* از مصدر *dram* یونانی به معنای به کار برداختن، انجام دادن و کارپرداخت^۱ بر صحنه نمایش یا کارپرداخت بر بازیگاه فراگرفته شده است. امروزه دراما به چند معنی به کار می‌رود. نگارش یا تصنیفی به نظم یا به نثر که به نحوی ساخته و پرداخته شود که بازیگران به هیئت شخصیت‌های آن درآیند و داستانی را بر بنیاد کار پرداخت و غالباً با کمک گفت و شنود بر بازیگاه یا صحنه برای تماشاگران نمودار سازند. در این معنا *drama* برابر با نمایشنامه در زبان فارسی است و با این چند اصطلاح انگلیسی *Text. Script. playtext. playscript* نیز مترادف و بر همین بنیاد اصطلاح ادبیات تماشاگانی (ادبیات نمایشی) ساخته شده است.» (۱).

«درام صرفاً فرمی از ادبیات نیست؛ گرچه هنگامی که کلمات نمایش به صورت مکتوب درمی‌آیند، آن‌گاه ادبیات محسوب می‌شوند. در حقیقت آن‌چه درام را می‌سازد همان عنصری است که در فراسوی کلمات است. چیزی که باید در قالب آکسیون دیده-یا اجرا شود- تا مقصود نویسنده کاملاً برآورده شود.» (۲).

ژانر

ژانر به معنای گونه و نوع است و به شاخصه‌های گوناگونی که برای طبقه‌بندی انواع هنر می‌پردازد گفته می‌شود. ژانر برای چیستی یا چگونگی محتوای اثر نیز به کار می‌رود. مثلاً ژانر رمان یعنی

متن‌هایی که کاراکترهای داستان و تمامی عوامل رمان را تشکیل می‌دهد.

«دکتر ناظرزاده کرمانی، نمایشنامه‌ها را از نظر گونه و نوع به پنج دسته تقسیم می‌کند. «یادآوری می‌شود که بعضی از نمایشنامه-شناسان، تنها اصالت دو گونه ادبی را تأیید کرده‌اند؛ ۱- سوگ-رنجنامه (تراژدی) ۲- شادی‌نامه (کمدی) و سه گونه دیگر؛ ۱- خندستان‌نامه یا خنده‌نامه (فارس) ۲- سوگ‌شادی‌نامه (تراژدی-کمدی) ۳- شورگان یا شورنامه (ملودرام) را آمیخته‌ای کم‌وبیش نازل از ویژگی‌ها و شناس‌گری‌های دو گونه اصلی؛ ۱- سوگ-رنجنامه (تراژدی) ۲- شادی‌نامه (کمدی) انگاشته‌اند.» (۱).

«دو ژانر اصلی به نام‌های تراژدی و کمدی، نظریه پردازی‌ها و ژرف اندیشی‌های وسیعی در باب این موضوع صورت گرفته است و چنین مفاهیم تئوریکی تأثیر به سزایی در کار نمایشنامه نویسی، آکسیون و تولید نمایش دارد؛ اما شگفتا که تاکنون هیچ نوع توافق و اجماعی بر سر تعریف قابل قبولی از تراژدی و کمدی صورت نگرفته است، حال چه رسد به آن دسته از ژانرهای بینابینی مثل کمدی رفتارها، فکاهی، تراژدی-کمدی، هزل، کمدی خانوادگی، تراژدی خانوادگی، ملودرام و قس علی هذا.» (۲)

تراژدی

ریشه نام و شکل تراژدی از مناسک مذهبی یونان باستان است و شامل شعرهایی است که حزن‌انگیز است و داستان‌های آن بر پایه افسانه‌ها و وقایع تاریخی است، تراژدی در حقیقت یکی از شکل‌های نمایشی است که ستیز یا جنگ میان خدا و شاهان را شامل می‌شود.

«بولتون در مورد خصوصیات و محتوای تراژدی چنین نظری دارد: نمایشنامه‌ای که پایان غم‌انگیزی دارد و حداقل یک مرگ در آن اتفاق می‌افتد. کنش نمایشی و محتوای اثر تراژیک، جدی است و به شخصیت انسان احترام می‌گذارد. شخصیت‌محوری تراژدی،

^۱. action

همانطور که ارسطو گفت و هنوز این اصل به اعتبار خود باقی است، فردی یا شخصیت تحسین برانگیز و موقعیتی مهم است و به خاطر یک اشتباه به تباهی کشانده می‌شود.» (3)

«اجزای تراژدی از دید ارسطو: هسته داستان که ترتیب منظم و منطقی حوادث و اعمال است. قهرمانان و اشخاص که بازیکنان نمایشنامه می‌باشند. اندیشه‌ها که حرف‌های قهرمانان یا نتایج اعمال آنان است. بیان یا گفتار که نحوه کاربرد و تأثیر کلمات در تراژدی است. طرز بیان باید سنگین و موزون باشد. آواز گُر، آوازهایی است که دسته‌های هم سرایان در تراژدی می‌خوانند. وضع صحنه یا منظر نمایش که مربوط به صحنه‌آرایی و صحنه‌سازی است.»

هامارتیا

از خصوصیات بارز تراژدی، هامارتیاست که نتیجه ضعف یا خطای کاراکترهای تراژیک است و به مرگ شخصیت و به وجود آمدن تراژدی منجر می‌شود. هر شخصیتی باید نتیجه هامارتیای خود را مشاهده کند که خود در انتخاب آن سهم داشته است.

«یکی از رایج‌ترین انواع نقطه ضعف در تراژدی‌های یونانی، هوبریس به معنی غرور است. از خود راضی بودن و اعتماد به نفس بیش از حد که باعث می‌شود، قهرمان تراژدی به نداها و اخطارها و علائم درونی و قلبی و آسمانی توجه نکند و از قوانین اخلاقی منحرف شود.» (4)

«هامارتیا (هوبریس) به معنای غرور و خصلتی است که وجود آن در قهرمان موجب گستاخی و جسارت وی شده و نیز باعث می‌شود که قهرمان به انذار قلبی و آسمانی توجه نکند و در نتیجه با حوادث و مصائب بی شماری مواجه گردد. هرچند این خصلت نقص به شمار می‌آید؛ ولی از طرفی قهرمان به واسطه داشتن چنین خصلتی است که مرعوب تقدیر و سرنوشت نشده و به جنگ با آن می‌رود می‌توان گفت که هوبریس به نوعی موجب خصلت قهرمانی قهرمانان است (5).

۲-۵- کاتارسیس

کاتارسیس در حقیقت تخلیه روانی است و برای توصیف لحظه‌ای که سرشار از احساسات است و به دگرگونی بهتری در زندگی ختم می‌شود، به کار می‌رود. کاتارسیس در اکثر مواقع در تراژدی مطرح می‌شود. در تراژدی مخاطب خود را در موقعیت یکسان قهرمان تراژدی می‌بیند و با وجود این که ترس او را احاطه کرده با او همدردی می‌کند و با آمیختن ترس و همدردی، پالایش روانی پدید می‌آید.

«به نظر ارسطو کارکرد صحیح تراژدی بیدار کردن احساس ترس و ترحم و از این راه به دست دادن تزکیه نفس (کاتارسیس) یا تطهیر و تهذیب آن احساسات است.» (6)

«این واژه از کلمه یونانی کاتارین به معنی پاک کردن مشتق شده است. کاتارسیس (روان‌پالایی) نتیجه عملی دو تجربه و تعارف (بازشناخت) درنمایش است: بازشناخت شخصیت‌های نمایش نسبت به واقعیت و تعارف تماشاگران نسبت به ارتباط زندگی شخصیت‌ها با زندگی آن‌ها.» (7)

چنین استنباط می‌شود که تعارف یا خودآگاهی تراژیک، کاتارسیس و هامارتیا تأثیراتی برهمدیگر دارند و دو تراژیک به هم پیوسته و وابسته می‌باشند.

کمدی

در مفهوم عام، هر اثری که موجبات خنده شود کمدی است؛ ولی در مفهوم خاص، ویژگی‌هایی دارد که هم در شکل و نتیجه اثرگذاری آن بر مخاطب و نیز براساس محتوا و فلسفه مضمونی، آن را می‌توان کمدی به حساب آورد. در فرهنگ معین اثر ادبی یا نمایشی که خنده و تفریح هدف آن باشد یا مسائل تلخ و جدی را در لفاف خنده و شوخی ارائه دهد، کمدی نامیده می‌شود.

«کمدی بیش از هر چیز برای خنداندن مردم است. خنده وسیله‌ای است نه تنها برای غلبه بر بسیاری از ناکامی‌های کوچک و جزئی؛ بلکه بر بزرگ‌ترین آن‌ها یعنی اصول اخلاقی ما. لذا کمدی مقدم بر هر چیز، تجلیل زندگی است. بسیاری از کمدی‌ها درباره موضوع

زناشویی، مسائل جنسی و زاد و ولد دور می‌زند و در واقع گمان می‌رود که خاستگاه این شکل از کمدی از آیین‌های مربوط به باروری در یونان باستان باشد. احتمالاً ازدواج و مسائل جنسی قوی‌ترین و زنده‌ترین تصدیقات حیات و لذا محکم‌ترین منکرات مرگ هستند. تراژدی بر مرگ و بدبختی و هلاکت انسان ناآگاه تأکید می‌کند؛ در حالی که کمدی انسانی را به ما نشان می‌دهد که دوست‌دار زندگی، قدری سردرگم و حتی علی‌رغم بدبختی‌هایش کمی هم شاد و خوش‌حال.» (6)

«کارکرد ضروری تراژدی، وادار کردن مخاطب به تفکر عمیق احساس گرایی افراطی است. کارکرد ضروری کمدی، سرگرمی است. این سرگرمی، می‌تواند لبخندی بر لب‌ها بنشانند یا تماشاگران را در قهقهه‌های بلند غرق کند. کمدی می‌تواند خیلی پیچیده و خیلی ساده باشد. هم‌چنین می‌تواند به خصایص انسانی بپردازد.» (3)

کمدی تراژدی

کمدی تراژدی یکی از گونه‌های اصلی نمایش است که علاوه بر فرم و شکل به خاطر مضمون و جهان‌بینی اثر آن را کمدی تراژدی می‌نامند. در هم‌آمیختن کمدی و تراژدی می‌تواند باعث فاجعه شود. درامی که متکی به رئالیسم است و به واقعیت می‌پردازد به تلفیق کمدی و تراژدی نگاه ویژه‌ای دارد و می‌تواند نتیجه خوب دور از انتظاری داشته باشد.

«کمدی تراژدی [کمدی- تراژیک] شاید با اورپید و یا احتمالاً با رنسانس در ایتالیا شروع شد و بیش‌ازپیش بر نمایش امروزی مسلط شده است. این شکل از نمایش آمیزه تراژدی و کمدی در نمایشی واحد است. شکسپیر صحنه‌های کمدی تسکین‌دهنده‌ای در تراژدی‌های خود می‌گنجاند، چون صحنه مربوط به باربر در مکبث یا گورکن در هملت. ولی کمدی- تراژیک در امتزاج مواد تراژیک و کمیک در نمایشی واحد فراتر از این می‌رود، به‌طوری‌که اختلاف آن دو را آشکارا نمی‌توان دید. ممکن است متوجه شویم که به

چیزی می‌خندیم و در آن‌واحد منزجر شده یا بعداً تشخیص دهیم. چیزی که به آن می‌خندیده‌ایم، درواقع هولناک بوده است یا ممکن است شدیداً از خنده به وحشت افتم. کمدی تراژیک آن‌چنان تراژدی و کمدی را در زندگی واقعی درهم آمیخته می‌بیند که تمایز این دو اغلب محال است. این نوع نمایش ممکن است به منزله یک شکل نمایشی وضعیتی را عرضه دارد که به نظر کمدی است و سپس چرخش دفعه‌تاً تراژیکی به آن دهد.» (6)

وحدت‌های نمایشی

اصل سه وحدت (وحدت زمان، وحدت مکان و وحدت آکسیون) که به قواعد ارسطویی نمایش نامیده می‌شود تأثیر شگرفی بر رشته نمایش داشته است. محدودیت دیداری تئاتر از محدودیت‌های روایی آن نشأت می‌گیرد و هم‌چنین محدودیت‌های مکانی و زمانی تئاتر ارتباط مستقیمی با جهان ماهوی تراژدی دارد.

«داستان تراژدی باید چنان پرداخته شود که از نگاه زمینی واقع گرایانه قابل قبول باشد و یکی از علائم و نشانه‌های بارز واقع گرایی، مشخص بودن زمان و مکان است» (8)

ملودرام

ملودرام گونه‌ای نمایشنامه است که برانگیزاننده شور و هیجان و عاطفه است. در ملودرام شخصیت‌ها در کمین تبه‌کاران هستند و نابودی تبه‌کاران تا آخرین لحظه‌های نمایش واقع نمی‌شود و این موجب ناامیدی در تماشاگر می‌شود. در ملودرام نظر بر این است که شادی و خنده بر مخاطب داده شود.

«درگیر شدن طبقه کارگر به عنوان شخصیت نمایشی و تمرکز بر تعلیق برای درگیر کردن مخاطب و هم‌چنین ملودرام شامل عناصر صحنه خارجی از جمله کوه‌ها، دره‌ها و رودخانه‌ها بود. ملودرام سهم خود را از همدردی و هراس و دیگر عواطف شدید را به اضافه نشان دادن موضوعات مشخص اجتماعی ایفا می‌کرد؛ اما ویژگی ملودرام در استفاده‌اش از موسیقی برای اعلام ورود و

خروج‌ها و تشدید عاطفه و شدت کنش‌های فیزیکی نهفته است.» (9).

«شکل دیگری که ناظر به مطرح ساختن زندگی به طور جدی، دست کم به معنای سر و کار داشتن با رویدادهای سخت و تلخ زندگی است و جویای خنده از طرف تماشاگر نیست، ملودرام است.» (6)

روایت

«روایت داستانی خیالی- واقعی است، بازنمایش واقعیت نیست. البته چیزی هست اما چه هست و چه نیست، یعنی ماهیت آن تفسیر می‌طلبد. آن جهان دیگری که روایت داستانی نشان می‌دهد شگرف است. ممکن است از جنگ بگوید یا از عشق، نفرت، تشویش، هراس یا از فقر و مسکنت. حتی گروهی روایت‌ها را به‌صورت فرا داستان می‌نگرند؛ یعنی به داستانی توجه دارند که درباره خود داستان حرف می‌زند. در این عرصه خود فردی، شناخت خودآگاهی و چیره شدن بر مرتبه دانش راوی به‌پیش نما می‌آید و حتی کار به‌جایی می‌رسد که داستان خود به نقد داستان بدل می‌شود. این شاید واکاوی و تفسیری باشد که داستان از خود می‌کند و ما را با روایتی روبرو می‌کند که هم نقد و هم تفسیر و هم داستان است. ترتیب روایت‌ها، نقد و تفسیر آن‌ها چگونگی زاویه دید ورود راوی در صحنه، هم متنوع و هم بسیار شگرف است. تا زبان و هم‌پرسی وجود دارد، روایت‌ها نیز همه‌جا وجود دارد و شنیده می‌شود. این روایت‌ها زن و مرد- هردو را آموزش می‌دهند، گذشته را به یاد آن‌ها می‌آورند، همان بودگی یا ناهمان بودگی ما را نشان می‌دهند و به تعبیری زندگانی ما به طرز پایان‌ناپذیری با روایت درهم تنیده است.» (10)

«هر روایت زنجیره حوادث در روال مناسبات علت و معلولی در زمان و مکان است. هر روایت که از موقعیتی پایدار آغاز می‌شود، سلسله دگرگونی‌هاست که براساس و زمینه نسبت‌های علت و معلولی تا سرانجام موقعیت پایدار تازه‌ای پدید می‌آید.» (11)

راویان را می‌توان به چهار گروه تقسیم کرد: ۱- راویان برون داستانی که درگیر داستان نیستند و دنیای روایت را از بیرون آن توصیف می‌کنند. ۲- راویان درون داستانی که بخشی از داستان هستند و می‌توانند شخصیت داستان هم باشند. ۳- راویان دیگر گوی که به رخدادهای دیگران می‌پردازند و نقشی ندارند ولی برون داستانی هم نیستند. ۴- راویانی که به خودگویی یا همگویی شهرت دارند و در روایتی که نقل می‌کنند، شخصیت اصلی یا قهرمان داستان می‌باشند.

طرح یا پیرنگ

از نظر ارسطو نقشه داستانی یا پیرنگ ترتیب و تنظیم حوادث است. نقشه داستانی را می‌توان به سه دسته اوجگاهی (ارسطویی)، بخش رویدادی و بی قاعده (معمایی، چيستانی) تقسیم کرد. نصرالله قادری، طرح و پیرنگ را یک مفهوم می‌داند و این گونه نظر می‌دهد: «در نمایشنامه، شعر و داستان طرح عبارت از نقشه، نظم، الگو، شکلی از حوادث، به کلامی دیگر حوادث کاراکترها طوری در اثر شکل می‌یابند که باعث کنجکاوی و تعلیق مخاطب می‌شوند. مخاطب در تعقیب حوادث می‌رود و می‌خواهد علت وقوع آن‌ها را بفهمد. از نظر زبانی، طرح دارای سه زمان است؛ چرا آن حادثه اتفاق افتاد؟ چرا این ماجرا در حال اتفاق افتادن است؟ آیا حادثه‌ای اتفاق خواهد افتاد؟» (12)

«میتوس نخستین و مهم‌ترین ساخت‌مایه تماشاگانی به باور ارسطو است و مترجمان عرب زبان این اصطلاح را به الخرافه، المثل و القول الخرافی برگردانده‌اند. باری در تماشاگران روالی هر نمایشی دربردارنده شماری رویداد است که با طرح ویژه‌ای به هم پیوند یافته‌اند. این هسته داستانی نزد ارسطو از ارزشمندی و توانمندی بسیاری برخوردار بوده و جان مایه سوگرنجگان (روح تراژدی) خوانده شده است.» (1)

عناصر دیداری و شنیداری

عناصر دیداری و شنیداری، تمامی جلوه‌های دیداری و شنیداری را که بر روی صحنه ظاهر می‌شود، شامل می‌شود که به صورت بالقوه در نمایشنامه هست و به صورت بالفعل در قالب بازیگری، صحنه‌آرایی، چهره‌پردازی، لباس، نورپردازی، رنگ‌پردازی، دکوراسیون، آکسسوار و موسیقی برای ارتباط با بینندگان بر روی صحنه نمایان می‌شود.

«میزانسن اصطلاح فرانسوی به معنی صحنه آرایی یا آرایش بصری یک اثر دراماتیک که شامل صحنه‌پردازی، لوازم صحنه، لباس، نورپردازی و حرکت آدم‌هاست. در فیلم‌سازی نیز به معنی آرایش صحنه جلوی دوربین است که از صحنه‌آرایی، نورپردازی، حرکت بازیگران و لباس تشکیل می‌شود و از فیلم‌برداری و حرکت و دوربین متمایز است.» (13)

«آنچه به نام عناصر دیداری و شنیداری در تئاتر و ادبیات نمایشی از آن یاد می‌شود از دیگر عناصر مهم نمایشی هستند وجود آن‌ها در یک اثر نمایشی اجتناب‌ناپذیر است. عناصر دیداری و شنیداری از دوران یونان باستان تا به امروز با عناوین مختلفی از جمله صحنه، ستینگ، منظر نمایش، آواز مطرح شده است. ارسطو در بوطیقا جلوه‌های دیداری را به نام اوپسیس نام می‌برد.» (1)

حرکت

حرکت رکن اساسی تئاتر است. حرکت عبور بالفعل یک بازیگر از یک نقطه صحنه به نقطه دیگر است. از طریق حرکت و عمل، آنچه را که ذهنی است و در درون شخص بازیگر می‌گذرد و قابل رؤیت نیست تجسم می‌بخشیم و در برابر چشم تماشاگران به داوری می‌گذاریم.

«حرکت یکی از عوامل تصویری کردن یا ترکیب تصویری است. در واقع بخش مهمی از تعیین حرکات عبارت است از ساختن یک تصویر، از بین بردن آن و ساختن تصویری دیگر. ملاحظات زیبایی‌شناسی برای ساختن تصویر در یک صحنه ایوانی اساساً

همان است که در نقاشی و عکاسی مطرح است. این ملاحظات عبارتند از: وحدت، تنوع، توازن و تأکید.» (6)

«گرچه هنگام نوشتن نمایشنامه باید تمام جزئیات هر حرکت را در نظر داشت؛ مع‌هذا، جایز نیست که متن نمایشنامه را با توضیحات بیش از اندازه درباره جزء جزء حرکات هر صحنه شلوغ کنیم. در دستورالعمل صحنه‌ها کافی است فقط به شرح اعمالی که باید انجام شود- اعمالی که البته انگیزه آن‌ها نیز مشخص شده است- اکتفا شده، طرز عمل آن را به عهده اجرا کنندگان وا گذاشت تا خود، هرطور که مقتضی می‌دانند، آن را انجام دهند. به عبارت دیگر، نمایشنامه نویس باید از آموختن فن بازیگری به بازیکنان احتراز کند؛ چراکه، این امر تخطی از حرفه نمایشنامه‌نویسی و تجاوز به حریم تخصص و هنر کارگردان و بازیکنان است.» (14)

چهره‌آرایی

چهره‌آرایی از قدیمی‌ترین عوامل فنی تئاتر محسوب می‌شود، نخستین بازیگران دنیا صورتشان را با سرب، سفید می‌کردند زیرا رنگ‌ها به خاطر تنوع‌شان به زندگی و شخصیت بازیگران تئاتر گرمی و زیبایی می‌بخشند و عواطف درونی آن‌ها را آشکار می‌سازند.

«چهره‌پردازی می‌تواند برای تماشاگر یک تصور بصری اولیه از شخصیت تدارک ببیند و معیار سنجشی است که کنش نمایشی می‌تواند از درون آن شکل گیرد (15).

«یکی از کارکردهای چهره‌آرایی صرفاً برجسته کردن سیمای طبیعی خود بازیگر است. در این جا نیز اصل همان است که در آرایش عادی صورت اهمیت به سزایی دارد. دومین کارکرد چهره‌آرایی کمک به تصویر شخصیت نمایش و احتمالاً ارائه اطلاعات درباره اوست. اغلب ممکن است لازم باشد که صورت طبیعی بازیگر را تغییر داده، او را پیرتر، ناخوش‌تر، سرحال‌تر یا زشت‌تر از آنچه در عالم واقع هست، کنیم. آرایش شخصیت نمایش نیز می‌تواند مثل لباس در احساس نقش به بازیگر کمک کند.» (6)

انواع گریم

اساس همه انواع گریم یکسان است اما در رنگ آمیزی چهره و کاربرد رنگ برای حجم ها تفاوت کلی وجود دارد. گریم تتاتر با غلظت زیاد برای نمایان بودن از فاصله دور مناسب است، چرا که اغراق موجود در آن از فاصله نزدیک ممکن است ناخوشایند جلوه نماید. در سینما با وجود نورپردازی خاص و بزرگ تر شدن تصویر به میزان شانزده برابر، کوچکترین اشکال در گریم به وضوح دیده می شود. در تلویزیون اگرچه با کادری نسبتاً کوچک روبه رو هستیم، چون به بازیگر نزدیک تر می شویم و در تصاویر کلوزآپ (نمای بسته) نیز گریم نمایان تر است، اشکالات آن واضح تر دیده می شود (16).

چهره پردازی در آغاز به این دلیل ضرورت پیدا کرد که چهره بازیگران روی فیلم های ابتدایی خوب ثبت نمی شد. از آن زمان تا به حال از چهره پردازی به طرق مختلف برای برجسته کردن حضور بازیگران در روی پرده، استفاده شده است. در طول تاریخ سینما طیف وسیعی از امکانات چهره پردازی به ظهور رسیده است. مصائب ژاندارک در زمان نمایش در ۱۹۲۸ به دلیل اجتناب کامل از چهره پردازی معروف بود. این فیلم برای خلق یک درام به شدت مذهبی، متکی بر کلوزآپ ها و تغییرات جزئی چهره بود. از طرف دیگر، نیکولای چرکاسوف چندان شبیه آن چیزی که آیزنشتاین از تزار ایران چهارم در نظر داشت نبود، از این رو برای بازی در ایوان مخوف از کلاه گیس و ریش و دماغ و ابروی مصنوعی استفاده کرد. یکی از کارکردهای متداول چهره پردازی شبیه کردن بازیگران به شخصیت های تاریخی بوده است. ممکن است هدف از چهره پردازی رسیدن به رئالیسم کامل باشد. وقتی لارنس اولیویه برای بازی در او تلو پوست و موی خود را سیاه کرد، می خواست تا حد امکان در نقش یک مراکشی قابل باور باشد. چهره پردازی عجیب و غریب نقش بزرگی در قراردادهای ژانر وحشت دارد. در غرفه دکتر کالیگاری صورت بازیگرها با رنگ های بی سایه روشن و تیره

رنگ آمیزی شده و این با جنبه های دیگر میزانشن فیلم همخوانی دارد. در سال های اخیر حرفه چهره پردازی در پاسخ به مقبولیت عام ژانرهای فانتزی، وحشت، و علمی تخیلی توسعه یافته است. ترکیبات کائوچویی و مومی برای ایجاد باد کردگی، بر آمدگی، اندام های اضافی و لایه هایی از پوست مصنوعی در فیلم هایی مثل مگس ۳۰ دیوید کراننبرگ، و ادوارد دست قیچی ۳۱ از تیم برتون به کار گرفته می شوند. در چنین زمینه هایی چهره پردازی، مثل لباس، در خلق ویژگی های کاراکتر و پیش برد کنش طرح و توطئه اهمیت می یابد (17).

صحنه آرای

صحنه آرای به ارتباط معماری و نقاشی با تتاتر می پردازد و شامل صحنه آرای نقاشی شده و صحنه آرای ساختمانی می شود. «صحنه آرای عبارت است از هر تمهیدی که باعث تغییری در صحنه شود یا تغییر در کف صحنه آغاز می شود؛ بنابراین طراحی صحنه هم معماری است و هم نقاشی و ممکن است در آن واحد شامل هر دو باشد.» (15).

«صحنه پردازی علم به کارگیری سامان یافته و منتظم عناصر معنایپرداز سینماست به گونه ای که به تولید عاطفه و اندیشه انجامد.» (18).

لباس

لباس در انواع عناصر دیداری در گروه بارزترین آن ها محسوب می شود که رایحه ای از مالک آن را به مشام می رساند و در حقیقت طبقه اجتماعی، اقتصادی و سن و سال او را مشخص می کند. اورلی هولتن، کارکردهای لباس را همانند کارکردهای صحنه پردازی می داند و پنج کارکرد برای لباس قائل است: «۱- زمان و مکان را مستند می سازد. ۲- کمک به تصویر شخصیت های نمایش می کند. ۳- به بازیگر در اجرای نقش خود کمک می کند. ۴- به صورت استعاری کمک به القای مضمون نمایش یا حالت آن می کند. ۵- رنگ و منظره را شدت می بخشد.» (6)

«لباس مجموعه‌ای از جامه، گریم و آرایش موی سر، علامت‌های مخصوص تمایز دهنده است و به عنوان یکی از عناصر اساسی در هنر نمایش با پیشینه‌ای تاریخی است. لباس نمایش در آغاز پیدایش هنر نمایش، دارای کاربردهای آیینی، تشریفاتی، نمادین، تمثیلی و تزئینی بود، سپس بر کاربردها و ویژگی‌های آن افزوده شد و به صورت یکی از عناصر بیان تأثیری درآمد.» (19).

نورپردازی

نورپردازی مهم‌ترین قسمت اجراست. نورپردازی صحنه فقط روشن کردن صحنه نیست؛ بلکه نوعی تصویرسازی خاص و ظریف است که می‌تواند به تخیل تماشاگر قوت بخشد. «نور طبیعی از خورشید و نور مصنوعی از برق تهیه می‌شود. هریک از این دو نوع نورپردازی می‌تواند به تنهایی یا به صورت ترکیبی مورد استفاده قرار گیرد. به علاوه چگونگی نورپردازی بستگی به حالت صحنه‌ای دارد که مورد نظر فیلم‌ساز است. نورپردازی از بالا به موضوع مورد نظر، حالتی روحانی و فرشته مانند یا فضایی از تازگی و جوانی می‌دهد. نورپردازی از پایین منتقل کننده عدم آرامش است و به موضوع حالتی شوم و عجیب می‌دهد. نورپردازی از جانب، به صورت آرامش و متانت می‌بخشد.» (20)

«در بخش اعظم تاریخ تئاتر، کارکرد نور ایجاد روشنایی بوده است؛ به این معنا که هدف از نورپردازی پیش از هر چیز آن بوده است که تماشاگر بتواند آنچه را در روی صحنه می‌گذرد، ببیند در حقیقت بسیاری از قرون، نورپردازی مشکلی واقعی نبود؛ زیرا از روزگار یونانیان باستان تا عصر رنسانس اکثر نمایش‌ها در فضای باز و در روشنایی روز اجرا می‌شد. فقط پس از راه یافتن تئاتر به فضای بسته که لازم بود کاری کرد تا تماشاگران ببینند.» (6)

موسیقی و صدا در نمایشنامه

اکثر نمایشنامه‌ها با تأکید بر آواز و ساز نوشته شده‌اند که برای اجرا در صحنه ضروری می‌باشند. موسیقی و صدا در نمایشنامه برای

برانگیختن تخیل و احساسات شخصی می‌باشد، در برخی مواقع به جای تقویت آن به پریشانی منجر می‌شود.

«اصولاً هر فیلمی با دو نوع آهنگ سر و کار دارد، آهنگ درونی که همراه با نماست و آهنگ بیرونی عبارت است از طول زمان واقعی ماندن یک نما بر روی پرده. تعیین آهنگ مثل هرکار دیگر فیلم‌ساز در خدمت حفظ و تقویت معنای فیلم است.» (شون ۱۴۰۰: ۹۴)

«موسیقی می‌تواند لحن بیافریند. موسیقی در حالی ادامه می‌یابد که صحنه‌ها به مکان یا زمان تازه‌ای منتقل شود.» (21)

کاراکتر یا شخصیت

شخصیت و تحلیل آن از بارزترین دغدغه‌های یک نمایشنامه‌نویس است. شخصیت، مجموعه‌ای از خصوصیات است که انسان را از انسان دیگر متمایز می‌سازد. شخصیت در نمایشنامه دارای چهار بُعد جسمی، روانی، اجتماعی و اعتقادی است.

«جایگاه مهم شخصیت؛ یعنی اساسی‌ترین عنصر درام، بر همگان آشکار و مبرهن است. شخصیت نیروی محرکه درام است؛ همان‌طور که پیراندلو^۱ می‌گوید: یک عمل برای این که در برابر ما زنده و در حال تنفس ظاهر شود باید هویت انسانی مستقل داشته باشد، این عمل به چیزی نیاز دارد که به گفته هگل^۲، حکم قوه محرکه آن را داشته باشد؛ به عبارت دیگر به شخصیت نیاز دارد.» (22)

«جمله‌بندی، سطح ادبی کلمات، لحن، کمیت کلام و ریتم عوامل ایجاد تناسب شکل و غنای گفتار شخصیت‌اند با دیگر مشخصات تعیین شده اجتماعی و فرهنگی او. به این معنا که طبقه اجتماعی و فرهنگی هرکس رابطه مستقیم با شکل و غنای گفتار او دارد؛ این گویای میزان برخورداری از مفاهیمی فرهنگی و متعاقباً سطح کیفی ارتباط گفتاری شخصیت است.» (23)

کنش

کنش نمایشی مختص زمان حال است و عاملی است که کیفیتی زنده به نمایشنامه می‌دهد.

². Georg Wilhelm Friedrich Hegel

¹. Luigi Pirandello

گفتگو یا دیالوگ

دیالوگ، گفتاری است که بین دو یا چند نفر واقع می‌شود و نتیجه آن تأثیر و تعامل است. اگر تأثیر و تعامل واقع نشود، گفتگویی صورت نگرفته است. در گفتگو وحدت زمان و مکان وجود دارد؛ یعنی دو یا چند گوینده در یک زمان و در یک مکان با یکدیگر صحبت می‌کنند.

دیالوگ یا مکالمه نمایشی صرفاً یک گفتگوی معمولی و روزمره نیست. عادی نیست یعنی هدف دار است، ولی باید عادی به نظر برسد. اگر عادی به نظر نرسد، یعنی معلوم است، برای ما صحبت می‌کند تا یک سری اطلاعات را در اختیارمان قرار دهد. لطفاً اطلاعات را درون متن توزیع کنید و بعد رد گم کنید یعنی مستقیم اطلاعات ندهید.

«گفتگو یکی از دو عنصر اصلی فیلم‌نامه است که بینندگان توجه زیادی به آن‌ها دارند. آن‌ها به پرده نگاه می‌کنند و به گفتگوها گوش می‌دهند. چهار وظیفه اصلی گفتگو عبارت است از: پیش بردن خط داستان، فاش کردن جنبه‌هایی از شخصیت که جز با گفتگو برملا نمی‌شوند، معرفی و ارائه جزئیات حوادث گذشته و به وجود آوردن لحنی خاص برای فیلم گفتگوها باید ماهرانه باشند، به نحوی که شنونده باور کند شخصیت‌ها در متن کشمکش موجود در فیلم چیزی غیر از این نمی‌توانستند بگویند. اما فیلم یک رسانه دیداری است و به همین دلیل گفتگو را باید در آن به حداقل رساند. اگر سطری از گفتگو یکی از چهار نقش فوق را ندارد، فارغ از این‌که چقدر هوشمندانه، به یاد ماندنی یا شاعرانه است، باید آن را حذف کنید. اولین گفتگو می‌تواند قوت یا ضعف کلی فیلم‌نامه را رقم بزند (24)».

«گفتگو یا دیالوگ در نمایشنامه، مهم‌ترین وسیله‌ای است که با آن «موضوع» به ثبوت می‌رسد و اشخاص بازی معرفی می‌شوند و کشمکش ادامه می‌یابد. این گفت و شنودها باید خوب باشد؛ زیرا بیش از سایر قسمت‌های نمایشنامه بر تماشاگران آشکار و نمایان

«کنش نمایشی همان تصادم نیروها در نمایشنامه است؛ یعنی کشمکش مستمر میان شخصیت‌ها. در این تصادم یا کشمکش محتوایی عاطفی پنهان است که بر تماشاگر تأثیر می‌گذارد؛ زیرا فهم کنش قفل نمایشنامه را خواهد گشود. بنابراین، هسته سخت کلیه نمایشنامه‌ها عبارت است از کنش و شخصیت‌ها.» (15)

«کنش، گذر هدفمند و اختیاری و نه جبری و ناگزیر، از یک موقعیت به موقعیت بعدی. فلذا هر کنش همواره ساختاری سه‌تایی را به نمایش می‌گذارد که مؤلفه‌های مختلف آن عبارتند از: موقعیت موجود، تلاش برای تغییر این موقعیت و موقعیت جدید.» (2)

ستیز یا کشمکش

انسان در پاسخ به محرک‌های متفاوت، واکنش‌های مختلفی دارد، با این تعبیر انواع ستیز متفاوت خواهد بود: ستیز آدمی با خویش، ستیز آدمی با آدمی، ستیز آدمی با جامعه و ستیز آدمی با تقدیر.

«ستیز عامل بقای آدمی و جوهره هستی است. هر لحظه از هستی بر اساس ستیز معنا می‌شود. ستیز در زندگی عادی، گاه خودآگاه و گاهی ناخودآگاه است. اما ستیز دراماتیک کاملاً آگاهانه صورت می‌گیرد. جهت مشخصی دارد، مجموعه اندام‌واره درام را جهت می‌دهد. علت وجودی صحنه‌ها را در کل اندام‌واره تعبیر می‌کند. مفهوم درام را آشکار می‌سازد. ستیز در درام به گونه‌های متفاوت رخ می‌دهد. اما باید به این نکته اشاره کرد که هر اثر ماندگاری یک ستیز درونی دارد که مربوط به کاراکترهای نمایشنامه است و ستیز دیگری نیز در بستر درام باید جاری باشد و آن ستیز میان نویسنده و مخاطب است.» (12).

«کیفیت و کمیت دیالوگ بسته به سطح کشمکش‌های به کار رفته در داستان متغیر است. کشمکش نظم زندگی را در یکی از چهار سطح مادی (زمان، مکان و هرچیز موجود در آن)، اجتماعی (نهادهای و افراد حاضر در آن‌ها)، شخصی (روابط نزدیک دوستان، خانواده، عشاق) و یا خصوصی (افکار و احساسات خود آگاه و ناخودآگاه) مختل می‌سازد.» (14)

است. سه حالت مختلف گفتگو عبارتند از: سخن گفتن با دیگران، سخن گفتن با خویشان و سخن گفتن با خوانندگان و تماشاگران» (11)

«از منظر ریشه‌شناسی، واژه دیالوگ به دو عبارت یونانی دیا به معنی «از خلال» و لگین به معنای «سخن» تقسیم می‌شود. اگر این دو عبارت در ترکیب با یکدیگر به انگلیسی برگردانده شود واژه مرکب از خلال سخن ساخته می‌شود؛ یعنی کنشی که از گفتار و نه از طریق کردار انجام می‌شود. هر جمله‌ای که شخصیت به زبان می‌آورد، خواه آن را با صدای بلند به دیگران بگوید یا در سکوت در ذهنش طنین‌انداز شود، به بیان جی. ال. استتین کنشی گفتاری است: کلماتی که سبب وقوع امری می‌شوند.» (25)

ایده و تم (موضوع)

از نظر ارسطو تم همان اندیشه است. در فرهنگ اصطلاحات مترادف با «مضمون» است. هر نمایشنامه مضمون یا مضامینی دارد که غالباً با بیان یک جمله یا جملاتی می‌توان آن را خلاصه کرد. «موضوع یعنی آنچه پیش از اقدام به کار فرض و آزمایش بشود و پایه بحث و استدلال قرار گیرد؛ قراری که مشهود و امید نتیجه دادنش مسلم باشد. در موارد دیگر مخصوصاً بحث درباره هنر نمایش واژه‌های دیگری به جای این کلمه به کار می‌رود، از این قرار: مفهوم، منظور، فکر اصلی، فکر اساسی، هدف، قصد، نیروی محرکه، مطلب، نقشه، خلاصه داستان و مبنای تأثر.» (26)

«نمایشنامه نویس جدی درباره هستی و واقعیت پیرامون خویش می‌اندیشد و بدان پاسخ می‌گوید و آن فکر و اندیشه را به کار هنری که نمایشنامه اوست مبدل می‌سازد.» (6)

بحث

جنبه‌های نمایشنامه‌ای

ارسطو با اشاره به عناصر تشکیل دهندهٔ درام، اصل را بر کردار و عملی می‌گذارد که در نمایش اتفاق می‌افتد؛ اما خود اذعان می‌دارد که کردار یا اعمالی که در یک تراژدی (یک نمایش) واقع می‌شود،

همان اعمال و رفتار اشخاص نمایش است که به دلایل مختلف از جمله اندیشه، خلق و خو و منش آن‌ها سر می‌زند. امروزه نیز این تقسیم‌بندی ساختمان نمایش به اجزای بنیادین و اساسی از سوی درام شناسان جهان پذیرفته شده است و آن‌ها نیز ساختمان و شاکلهٔ اصلی نمایش را متشکل از هفت جزء می‌دانند که عبارتند از:

- ۱- نهاد مایه یا موضوع ۲- بن اندیشه یا معنی و پیام ۳- نقشهٔ داستانی یا پیرنگ ۴- شخصیت ۵- زمان و مکان ۶- فضا و حالت ۷- گفت و شنود

نهاد مایه (موضوع)

تذکره الاولیاء در حقیقت یادنامهٔ اولیای خداست که در آن گفتار، کردار و اندیشه‌های پیران و پیروان مکتب‌های عرفانی بیان می‌شود. عطار همواره می‌گوید که پس از سخنان قرآن کریم و رسول اکرم (ص) هیچ سخنی برتر از سخنان مشایخ صوفیه نیست.

اوئیس قرنی، اهل یمن و شتریان بود. از مادر پیرش اجازه می‌خواهد که برای دیدن پیامبر (ص) به مدینه برود. با اشتیاق تمام به سوی مدینه رهسپار می‌شود؛ ولی وقتی به مدینه می‌رسد اطلاع می‌یابد که پیامبر (ص) حضور ندارد. چون مادرش تأکید کرده بود بیش‌تر از نصف روز در مدینه نباشد، سفارش می‌کند که به پیامبر (ص) سلام مرا برسانید و بگویید که اوئیس قرنی از یمن به زیارت شما آمده بود، اما به خاطر مادرش مدینه را ترک و به سوی یمن رفت. وقتی پیامبر (ص) به مدینه برمی‌گردند، خبر می‌دهند که مردی به نام اوئیس به زیارت ایشان آمده بود. پیامبر می‌فرماید: این نور اوست که در خانهٔ ما مانده است. هرچند که تا آخر عمر توفیق زیارت پیامبر (ص) را نیافت ولی این توفیق را یافت که در جنگ صفین با حضرت علی (ع) بیعت کند و در همان جنگ نیز به شهادت رسید.

در روایت‌های داستان اوئیس قرنی علاقه به پیامبر اکرم (ص)، زهد اوئیس قرنی و احترام به مادر و محبت پیامبر به اوئیس با دادن مرقع او به عنوان نهادمایه (موضوع) مطرح می‌شود.

صوفیه: در چرایی نامیدن این گروه به صوفیه، وجوهی مختلف تا بیست وجه ذکر کرده‌اند. مشهورترین نظریه این است که صوفیه از «صوف» به معنای پشم گرفته شده است و صوفی یعنی پشمینه پوش. چون صوفیان نخستین، لباس پشمینه می‌پوشیدند بدین نام معروف شدند. (لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل واژه صوفیه).

«آن قبله تابعین، آن قدوه اربعین، آن آفتاب پنهان، آن هم نفس رحمان، آن سهیل یمنی: او ایس قرنی رضی الله عنه، قال النبی صلی الله علیه و سلم: او ایس القرنی خیر التابعین باحسان و عطف.» (۱۵، ۲)

«نقل است که چون خواجه انبیا را علیهم السلام وفات نزدیک رسید، گفتند: یا رسول الله! مرقع تو به که دهیم؟ گفت: به او ایس قرنی.» (۱۷، ۲)

«در اخبار غریب آمده است که خواجه انبیاء علیهم السلام در بهشت از حجره خود بیرون آید چنان‌که کسی مر کسی را طلب کند خطاب آید که: که را طلب می‌کنی؟ گوید: او ایس را.» (۱۵، ۲) «گفتند: عجب! چنین عاشق تو، به خدمت تو نشتافته است؟ گفت: از دو سبب، یکی از غلبهٔ حال، دوم از تعظیم شریعت من، که پیر مادری دارد، عاجزه‌ای است ایمان آورده به چشم به خلل و دست و پای سست شده. به روز او ایس شتروانی کند و مزد آن بر نفقات خود و مادر خود خرج کند.» (۱۶، ۲)

بن اندیشه (معنی و پیام)

بن‌اندیشه مفهوم فلسفی، اجتماعی و فرهنگی نمایشنامه یا به عبارتی پیام و نتیجه اخلاقی آن است. او ایس قرنی هرچند که شتربان بود ولی چنان به مراتب عالی رسیده بود که پیامبر اور را نفس خداوند می‌نامید و خداوند در قیامت هفتاد هزار فرشته را به صورت او می‌آفریند. او ایس کسی است که هرچند پیر بود ولی در رکاب حضرت علی و در جنگ صفین کشته شد و ارادتش را به ایشان ثابت کرد. او ایس قرنی با عمل ثابت می‌کند که شرط دوستی، موافقت است.

موافقت: توفیق در لغت به معنای موافق بودن یا موافق گردانیدن، اتفاق نظر داشتن، موافقت و تصدیق کردن، میان کسی را اصلاح کردن و آشتی دادن، ارشاد شدن کسی توسط خداوند و فراهم شدن شرایط کافی برای انجام کار خیر برای فرد از سوی خداست. (لسان‌العرب، ذیل وفق)

«ستایش کسی را که ستاینده او رحمه للعالمین بود. و نفس او نفس رب العالمین بود. به زبان من کجا راست آید؟ گاه گاه خواجه انبیا علیهم السلام روی سوی یمن کردی و گفتمی انی لاجد نفس الرحمن من قبل الیمن. یعنی نسیم رحمت از جانب یمن می‌یابم و باز خواجه انبیا گفت. علیهم السلام که: فردای قیامت حق تعالی هفتاد هزار فرشته بیافریند در صورت او ایس تا او ایس را در میان ایشان به عرصات برآورند و به بهشت رود تا هیچ آفریده، الا ماشاءالله واقف نگردد که در آن میان او ایس کدام است. که چون در سرای دنیا حق را در زیر قبهٔ توارى عبادت می‌کرد و خویش را از خلق دور می‌داشت تا در آخرت نیز از چشم اغیار محفوظ ماند که اولیائی تحت قبایی لایعرفهم غیری.» (۱۶، ۲)

«در آخر عمر، چنین گفتند که سفیدی برو پدید آمد و آنوقت بر موافقت امیرالمومنین علی رضی الله عنه در صفین حرب می‌کرد تا کشته شد.» (۲۴، ۲)

«ای عجب، چندان او را دیده بودند، اما از هیبت که او را بود نشان باز نخواستند داد. گفت: شما دوست محمد هستید؟ گفتند: هستیم. گفت: اگر در دوستی درست بودیت چرا آن روز که دندان مبارک او شکستند به حکم موافقت دندان خود نشکستید که شرط دوستی موافقت است؟ پس دندان خود بنمود، یک دندان در دهان نداشت. گفت من او را به صورت نادیده موافقت کردم که موافقت از دین است.» (۱۹، ۲)

نقشهٔ داستانی (پیرنگ)

از نظر ارسطو نقشهٔ داستانی یا پیرنگ عبارت از ترتیب و تنظیم حوادث است. عطار هرچند حکایاتش را از دیگران گرفته است؛

ولی با تغییراتی پیرنگ حکایات را به درستی بیان می‌کند. عطار در تذکره الاولیاء حکایاتی را آورده است که در حقیقت قسمتی از زندگی عارفان را آن‌گونه که هست نشان داده و از آن‌جا که زندگی و روابط آن دارای طرح و پیرنگ است عطار در بیان آن توفیق داشته است. در داستان اویس قرنی، ساختار اوجگاهی (ارسطویی) دیده نمی‌شود و داستان شامل چندین رویداد است که برای رساندن معنا، در کنار هم قرار گرفته‌اند و قصه‌گویی به هیچ عنوان منظور نیست. این داستان را باید اپیزودیک یا «بخش رویدادی» نامید.

«اویس را گفتند: در این نزدیکی تو مردی است، سی سال است که گوری فرو کرده است و کفنی درآویخته و بر سر آن نشسته و می‌گرید. اویس گفت: مرا آن‌جا برید تا او را ببینم. اویس را نزدیک او بردند. او را دید زرد گشته و نحیف. بدو گفت: ای مرد، سی سال است تا گور و کفن تو را از خدای مشغول کرده است و این هر دو بت راه تو آمده است. آن مرد به نور او آن آفت بر خویش بدید، حال بر او کشف شد، نعره‌ای بزد و در آن گور افتاد و جان بداد.» (۲۲،۲)

«نقل است که اویس یکبار سه شبانه روز هیچ نخورده بود. روز چهارم بامداد بیرون آمد. بر راه یک دینار زر افکنده بود. گفت: از آن کسی افتاده باشد. روی بگردانید تا گیاه از زمین برچیند و بخورد. نگاه کرد، گوسفندی می‌آمد. گرده‌ای گرم در دهان گرفته پیش وی بنهاد. گفت: مگر از کسی ربوده باشد. روی بگردانید. گوسفند به سخن آمد. گفت: من بنده آن کسم که تو بنده اویی. بستان روزی خدای از بنده خدای.» (۲، ۲۳)

شخصیت و شخصیت‌پردازی

شخصیت در نمایشنامه دارای چهار بُعد جسمی، روانی، اجتماعی و اعتقادی است.

از نظر ارسطو، شخصیت باید دارای چهار اصل مهم باشد: ۱- شخصیت پسندیده باشد تا بتواند حسن همدردی تماشاگر را به

خود جلب کند. ۲- شخصیت باید به اوصافی موصوف گردد که با او تناسب و برازندگی داشته باشد. ۳- سیرت اشخاص نمایش باید با آن‌چه که در زندگی واقعی هستند، مشابهت داشته باشد. ۴- شخصیت، ثبات داشته باشد.

عطار در آثار خود به خصوص در تذکره الاولیاء برای بیان مفاهیم عرفانی از انسان که مخاطب اصلی اوست، استفاده می‌کند. اویس قرنی، مردی است که عطار او را با ویژگی‌هایی هم‌چون قبله تابعین، آفتاب پنهان، هم‌نفس رحمان و سهیل یمنی ستوده است. اویس، مادر پیر و بیماری دارد که از نظر بینایی و دست و پا مشکل دارد و هرچه را که از شتربانی کسب می‌کند، خرج خود و مادرش می‌کند. مقام بزرگ اویس، چنان است که پیامبر (ص) به یارانش می‌فرمود، هر وقت اویس را دیدید از طرف من بگویید که اُمّت من را دعا کند. اویس قرنی در نظر عوام، دیوانه‌ای احمق و وحشی بود و در بین خواص، چنان مقامی داشت که پیامبر (ص) همواره می‌فرمود که وقتی او را دیدید بگویید که امتان مرا دعا کند. زهد و تجرد اویس قرنی، چنان بود که بر خلافت فاروق برتری داشت. در اخبار غریب آمده است که: «فردا خواجه انبیاء علیهم‌السلام در بهشت از حجره خود بیرون آید چنان‌که کسی مرکبی را طلب کند خطاب آید: که را طلب می‌کنی؟ گوید: اویس را.» (۲، ۱۵).

پیامبر اکرم (ص) فرمود: «وی مردی شعرانی است و بر پهلوی چپ وی و بر کف دست وی چندان که یک درم است و نه سفیدی برص است.» (۲، ۱۶).

زهد و عبادت اویس چنان بود که یک شب به حال قیام و یک شب به حال رکوع و شبی دیگر به حال سجود به سر می‌برد و در جواب دیگران که می‌گفتند چگونه طاقت می‌آوری، می‌گفت: «ما خود هنوز یک‌بار سبحان ربی الاعلی نگفته باشیم.» (۲، ۲۲).

«چون فاروق و مرتضی از بعد وفات مصطفی علیه السلام به کوفه آمدند، فاروق در میان خطبه گفت: یا اهل نَجْدِ قوموا. [ای اهل نجد، برخیزید. برخاستند. گفت از قَرْن کسی در میان شما هست؟

گفتند: بلی. قومی را بدو فرستادند. فاروق رضی الله عنه خبر او پس ازیشان پرسید. گفتند: نمی دانیم. گفت: صاحب شرع مرا خبر داده است و او گزاف نگوید. مگر شما او را نمی دانید؟ یکی گفت: هُوَ أَحَقَرُ شَأْنًا مِنْ أَنْ يَطْلُبَهُ امیرالمومنین گفت: او از آن حقیرتر است که امیرالمومنین او را طلب کند. دیوانه ای احمق و از خلق و وحشی باشد. گفت او را طلب می کنیم. کجاست؟ گفتند: در وادی عُرْنَه یحیی الإبل. در آن وادی اشتر نگاه می دارد تا شبانگاه نانش دهیم. شوریده ای است. در آبادانها نیاید، و با کسی صحبت ندارد، و آنچه مردمان خورند او نخورد، غم و شادی نداند. چون مردمان بخندند او بگرید، و چون بگریند او بخندد. گفت: او را می طلبیم. پس فاروق و مرتضی رضی الله عنهما آنجا شدند، او را بدیدند در نماز و حق تعالی ملکی را بدو گماشته تا اشتران او را نگاه می داشت. چون بانگ حرکت آدمی بیافت، نماز کوتاه کرد. چون سلام باز داد فاروق برخاست و سلام کرد. او جواب داد. فاروق گفت: ما اسْمُکَ چیست نام تو؟ قال: عبدالله. گفت: بنده خدای. قال: عُمْرُ کُلْنَا عَبْدُ الله گفت: همه بندگان خداییم. تو را خاص نام چیست؟ گفت: اُوَیْس. قال: اَرْنِیْ یَدَکَ الیمنی گفت: بنمای دست راست بنمود. آن سپیدی که رسول علیه السلام نشان کرده بود بدید. فَقَبَّلَ یَدَهُ [بوسه داد دست او را] گفت که رسول علیه السلام تو را سلام رسانیده است، گفته است که اَمْتان مرا دعا کن. (۱۷،۲) «چون اهل قَرَن از کوفه بازگشتند او پس را حرمتی و جاهی پدید آمد در میان ایشان. سر آن نمی داشت، از آنجا بگریخت و به کوفه شد و بعد از آن کسی او را ندید الا هَرَم بن حیان رضی الله عنه. هرم گفت: چون آن حدیث بشنودم که درجه شفاعت او پس تا چه حد است آرزوی وی بر من غالب شد. به کوفه رفتم و او را طلب کردم تا وی را باز یافتم. برکنار فرات وضو می کرد و جامه می شست وی را بشناختم که صِفَت او شنیده بودم. (۱۸،۲) «فاروق او را دید. گلیمی اشتری خود فراگرفته و سر و پای برهنه، توانگری هرژه هزار عالم در تحت آن گلیم دید. فاروق از خویشتن

و از خلافت خود دلش بگرفت. گفت کیست که این خلافت از ما بخرد به گرده ای؟ او پس گفت: کسی که عقل ندارد. چه می فروشی؟ بینداز تا هرکه را ببايد بگرید؛ خرید و فروخت در میان چه کار دارد؟ تا صحابه فریاد برآوردند که: چیزی که از صدیق قبول کرده ای کار چندین هزار مسلمان ضایع نتوان گذاشت که یک روز عدل تو بر هزار ساله عبادت شرف دارد. پس او پس مرقع در پوشید و گفت: به عدد موی شتر و گاو و گوسفند ربیع و مضر از اَمْت مُحَمَّد علیه السلام بخشیدند از برکات این مرقع. (۱۹،۲)

زمان و مکان

ساختار نمایشی، چنان است که در آن وقایع داستانی در بستر زمان و با ترتیب ویژه ای در مکان های مشخص انجام می گیرد. زمان و مکان در آثار عطار در بیشتر موارد جنبه های عرفانی دارد؛ مثلاً عطار در داستان ها و حکایات خود از شب یا سحرگاه، همچنین خرابات، مسجد، میخانه و خانقاه استفاده می کند که تداعی کننده راز و نیاز و کشف و شهود عارفان است. در داستان او پس قرنی، زمان و مکان روایت ها، واقعی است و به علت ثابت بودن مکان (قَرَن) روایت ها در زمان های متفاوت از زمان حیات پیامبر اکرم (ص) و بعد از فوت ایشان، زمان حیات حضرت علی (ع) را شامل می شود. در بعضی از روایت ها، کلماتی مانند «آمده است» و «فردا» به کار رفته که اشاره به «گذشته نامعلوم» و «قیامت» دارد.

خرابات: خرابات در لغت به معنای میخانه و اعم از آن به معنای محل فسق و فجور آمده است (دبیر سیاقی، ۱۳۶۳، ذیل واژه) داعی السلام این لفظ را از واژه خراب عربی دانسته است (داعی السلام، ۱۳۱۶، ذیل واژه). شفیع کدکنی اشتقاق واژه خرابات از زبان عربی نادرست می داند (۲۷).

خانقاه: خانقاه یا خانگاه از ریشه واژه خُنْگ (خُنْج) به محل زندگی، آموزش و گردهم آیی و فعالیت صوفیان گفته می شود. درگاه و

آستانه بیشتر به خاتقاهایی گفته می‌شود که محل زندگی پیر یا مدفن وی بوده است (الجر، ۱۳۸۱: ۸۸۶).

«خواجۀ انبیاء گفت: او را طلب می‌کنیم. کجاست؟ گفتند: در وادی عرفه، در آن وادی اشتر نگاه می‌دارد.» (۲، ۱۷)

«در اخبار غریب آمده است که: فردا خواجۀ انبیاء علیهم السلام در بهشت از حجرۀ خود بیرون آید چنان که کسی مرکبی را طلب کند. خطاب آید: که را طلب کنی؟ گوید: اویس را.» (۲، ۱۵)

«چون اهل قرن از کوفه بازگشتند اویس را حرمتی و جاهی پدید آمد در میان ایشان.» (۲، ۲۰)

«حاصل سه شبانه روز از نماز برنخاست. و هیچ نخورد و نخفت. شب چهارم او را گوش می‌داشتم. خواب در چشمش آمد. در حال با حق به مناجات آمد.» (۲، ۲۲)

فضا و حالت

فضاسازی همواره متناسب با محتوای دراماتیک نمایش می‌باشد. حالت به فضا و عوالم و حالات درونی شخصیت‌های نمایش نیز گفته می‌شود. عطار در داستان اویس قرنی، به فضای حاکم بر داستان نمی‌پردازد؛ اما از اندیشه‌ها، گفتگوها و اعمال شخصیت‌ها این فضا را برای مخاطب آشکار می‌سازد. در داستان اویس قرنی، گفتگوهای یاران پیامبر (ص) با اویس، فضای حاکم بر شخصیت‌های داستان را سرشار از معنویت کرده است.

«خواجۀ انبیاء گفت علیهم السلام که: در امت من مردی است که به عدد موی گوسفندان وادی ربیع و مضر او را در قیامت شفاعت خواهد بود. گفتند: ما همه بندگانیم، نامش چیست؟ گفت: اویس.» (۲، ۱۶)

«مرتضی رضی الله، آن‌جا شد. او را دید در نماز و حق تعالی ملکی را بدو گماشته تا اشتران او را نگاه می‌داشت. چون بانگ حرکت آدمی بیافت، نماز کوتاه کرد. مرتضی رضی الله گفت: چیست نام تو؟ گفت: بنده خدای. مرتضی رضی الله گفت: همه بندگان خداییم. تو را نام خاص چیست؟ گفت: اویس. مرتضی رضی الله گفت:

بنمای دست راست. بنمود. آن سپیدی که رسول علیه السلام نشان کرده بود، بدید. بوسه داد او را گفت: رسول علیه السلام تو را سلام رسانیده است. گفته است که امتان مرا دعا کن.» (۲، ۱۸)

«پس فاروق گفت: مرا وصیتی کن. گفت: یا عمر، خدای را شناسی؟ گفت شناسم. گفت اگر به جز از خدای هیچ کس دیگر شناسی تو را به. گفت زیادت کن. گفت: یا عمر خدای تو را می‌داند؟ گفت داند. گفت اگر به جز خدای کس دیگر تو را نداند تو را به. پس فاروق گفت: باش تا چیزی بیاورم برای تو. اویس دست در گریبان کرد و دو درم برآورد. گفت: من این را از اشتربانی کسب کرده‌ام. اگر تو ضمان می‌کنی که من چندان بزیم که این بخورم، آنگاه دیگر بستانم. زمانی بود.» (۱۹، ۲)

عطار در مصیبت‌نامه نیز اشاره به حالات اویس قرنی می‌کند که در آن وقتی اویس به دنبال حقیقت بود به این نتیجه رسید که باید کشته درد شد و اگر چنین نباشد مطابق دادن خود به مرد، ننگی بیش نیست.

طالبی را کاو طلب می‌کرد راز

گفت یک روزی اویس پاکباز

روی آن دارد که تو در راه بیم

تا که جان داری چنان باشی مقیم

کاین همه خلق جهان را آشکار

گویا تو کشته از درد کار

تا نباشد این چنین دردی ترا

نگ باشد خواندن مردی ترا (مصیبت‌نامه، ۲۴۸)

گفت و شنود

در داستان اویس قرنی، گفت و شنود بین اندیشه‌های حالات شخصیت‌هاست که به صورت روایت است و در بعضی موارد به صورت گفتگوی چند نفره (پلی لوگ)، سروش و هاتف غیبی می‌باشد.

«از وی پرسیدند: خشوع در نماز چیست؟ گفت: آن که اگر نیزه بر پهلوش زنند در نماز خبرش نبود.» (۲،۲۳)

«خطاب آمد که: چندینی به تو بخشیدم، مرقع درپوش. می گفت: نه! همه خواهم. باز خطاب آید که چندین هزار دیگر به تو بخشم. مُرّقع بپوش. می گفت: نه همه خواهم.» (۲،۱۸)

«آواز آید که رنج مبر که چنانکه در دارِ دنیا وی را ندیدی اینجا نیز هم نبینی. گوید: الهی کجاست؟ فرمان رسد که: فی مَقْعَدِ صِدْقٍ. گوید مرا نبیند؟ فرمان رسد که کسی که ما را می بیند، تو را چرا بیند؟» (۲، ۱۵)

ساخت مایه های نمایش

ساخت مایه های نمایش شامل بازیگری، کارگردانی، صحنه پردازی و دکور و آواز و موسیقی است. هدف عطار در روایت اویس قرنی، داستان پردازی نیست؛ بلکه می خواهد زهد و ساده زیستی اویس قرنی را نشان دهد. در این روایت از لوازم صحنه، لباس، رنگ، نور و غیره سخنی گفته نشده است؛ ولی زمانی که عطار می خواهد از ساده زیستی اویس قرنی سخن بگوید به خرّقه ای که بر تن اوست اشاره می کند:

«جامه وی خرّقه کهنه بود که از مزبها برچیدی و پاک بشستی و برهم دوختی و با آن می ساختی.» (۲،۲۴)

۳-۳- ساخت مایه ریختاری (گونه و سبک نمایشی)

گونه های نمایشی به پنج دسته تقسیم می شوند: ۱- تراژدی ۲- کمدی ۳- ملودرام ۴- فارس (لوده بازی) ۵- تراژدی- کمدی، علاوه بر پنج مورد می توان «درام» را در این دسته بندی وارد کرد. سبک های نمایشی هم به ده دسته تقسیم می شوند: ۱- کلاسیسیسم (سنت گرایی) ۲- رمانتیسم (عاطفی- احساسی) ۳- رئالیسم (واقع گرایی) ۴- ناتورالیسم (طبیعت گرایی) ۵- سمبولیسم (نمادگرایی) ۶- فوتوریسم (آینده گرایی) ۷- اکسپرسیونیسم (گزاره گرایی) ۸- سوررئالیسم (ماورای واقعیت) ۹- اکزیزتانیالیسم (اصالت وجود) ۱۰- تئاتر ایزورد (پوچی)

پیامبر اکرم (ص) همواره اویس قرنی را نسیم رحمت از جانب یمن می خواندند: «أَنْتِ لِأَجْدُ نَفْسِ الرَّحْمَنِ مِنْ قَبْلِ الْيَمَنِ.» و چنان مقام معنوی والایی بر او قائل بودند که حتی خدای متعال را ستایشگر اویس می خواندند. پیامبر اکرم (ص) می فرمودند که در قیامت، خداوند متعال هفتاد هزار فرشته را به صورت اویس می آفریند تا اویس را به عرصات ببرند و هیچ کس او را نشناسد: «اولیایی تحت قَبَائِی لَا یَعْرِفُهُمْ غَیْرِی.» (۲،۱۵)

ارادت اویس بر حضرت علی (ع) آن چنان عمیق بود که در هنگام پیری، در جنگ صفین در رکاب ایشان جنگید و به شهادت رسید: «عاشَ وَحیداً و ماتَ شهیداً رضی الله.» (۲،۱۴)

تمام موارد بالا در داستان اویس قرنی، از نظر گونه نمایشی، درام مذهبی است و از نظر سبک نمایشی، رئالیسم است.

ولی در داستان: روزی به اویس گفتند که مردی، سی سال است در گوری فرو رفته و شب و روز می گرید و بسیار ضعیف و نحیف شده است. اویس، پیش او می رود و با سخنی معنی دار و بیدارکننده می فهماند که گور و کفن او را از خدای خود دور کرده و برایش بت شده است. مرد با شنیدن سخنان اویس به خود می آید، نعره ای می زند و جان به جان آفرین تسلیم می کند. «یا فُلانَ شَغَلَکَ القَبْرَ عَنْ الله.» (۲،۲۳)

این رویداد، امری تراژیک در داستان اویس قرنی محسوب می شود.

داستان واره ها

با توجه به جایگاه «برش نمایشی» در تئاتر، روایت های کوتاهی را که در ضمن داستان های اصلی آمده اند، می توان به مثابه برش نمایشی قلمداد کرد و تحت عنوان «داستان واره» نام برد. در داستان اویس قرنی، داستان واره ای آمده است که: «مردی، سی سال است در گوری فرو رفته و کفن در آویخته و می گرید و شب و روز ندارد. اویس، پیش او می رود و او را در حالی که صورتی زرد و بدنی نحیف دارد، می گوید: ای مرد، سی سال است که گور و کفن

تو را از خدا بی‌خبر کرده است و حجاب بین تو و خدایت است. مرد نعره‌ای می‌زند و در گور می‌افتد و می‌میرد» (۲،۲۳). «نقل است که همسایگان او گفتند ما او را از دیوانگان شمردیم. آخر از وی درخواست کردیم تا او را خانه‌ای ساختم بر در سرای خویش. یک سال و دو سال به سرآمدی که او را وجهی نبود که بدان روزه گشادی. طعام او آن بودی که گاه گاه خرما برچیدی و شبانگاه بفروختی و در وجه قوت صرف کردی و بدان افطار کردی و اگر خرمای خشک یافتی، نگاه داشتی تا روزه بدان گشادی و اگر خرمای خشک بیشتر یافتی، بفروختی و به صدقه بدادی. عجب! کار نفس‌خدایی از میان چنین جای برآید. وقت نماز اول بیرون شدی و پس از نماز خفتن باز آمدی و به هر محلتی که فروشدی کودکان، وی را سنگ زدندی. گفتی: ساق‌های من باریک است. خردتر بردارید تا پای من شکسته و خون آلود نشود تا از نماز بازمانم که مرا غم نماز است نه غم پای.» (۲،۲۴)

نتیجه‌گیری

عطار در تذکره‌الاولیاء از شیوه متعارف داستان‌سرایی یعنی از روش «روایت در روایت» استفاده می‌کند. در «ذکر» هر شخصیت به طرح روایت‌های کوتاهی اقدام می‌کند که موجب پرورش شخصیت می‌شود و با این عمل، داستان را به پیش می‌برد. از آنجایی که هدف عطار نشان دادن ذهن و زبان صوفی‌گری است، با وصف through action, dialogue, and stagecraft (2). The central claim is that while *Tadhkirat al-Awliya* is fundamentally a hagiographical text, it harbors rich dramatic structures that can be actualized for performance. Drawing on Aristotelian theory and subsequent refinements by theorists such as Holten, the study identifies core dramatic components—plot (mythos), character (ethos), dialogue (lexis), thought (dianoia), and spectacle (opsis)—within the narrative of Uwais al-

حالات عرفانی شخصیت‌ها سخنانش را معنی‌دار و اثرپذیرتر می‌کند. عطار هرچند در بعضی موارد اندک به توصیف ظاهری شخصیت‌هایش می‌پردازد؛ ولی با قلم و لحنی قوی چنان به توصیف گفتار و کردار آن‌ها می‌پردازد که خواننده هیچ نقص و کمبودی در ترسیم و تصویر آن‌ها مشاهده نمی‌کند. این پژوهش، با هدف بررسی جنبه‌های نمایشی داستان اویس قرنی صورت گرفته است و در این مسیر برای شناخت عناصر و عوامل درام از نظریه‌ها و منابع معتبر ایران و جهان استفاده شده است و از طریق جستجوی عناصر نمایشی در این داستان و تحلیل انواع روش‌های کاربرد آن در نمایش، سؤال اساسی پژوهش پاسخ داده می‌شود. هرچند که این داستان به منظور اجرا در صحنه پرداخته نشده است؛ ولی با تطبیق اصول و فنون نمایشنامه‌نویسی و هم‌چنین شناخت عناصر جنبه‌های نمایشی می‌تواند برای نمایشنامه به کار گرفته شود و بر روی صحنه برود.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The dramatic reading of the story of Uwais al-Qarani in *Tadhkirat al-Awliya* by Attar of Nishapur exemplifies the convergence of mystical narrative and theatrical potential within classical Persian literature. This research begins by placing the story within the broader context of dramatic literature, asserting that drama, as a literary and performative art form, finds its strength not solely in written words but in their embodiment

Qarani, arguing for their latent theatrical expressiveness (6). Importantly, this analysis refrains from merely retrofitting modern dramatic theory onto pre-modern texts; instead, it respects the original mystic-philosophical framework while showing how dramatic modalities naturally emerge from Attar's storytelling, especially in his portrayal of divine love, renunciation, and spiritual devotion as embodied by Uwais. The narrative's episodic structure, its moral arc, and its emotive intensity allow it to transcend the limitations of static prose, offering audiences an immersive emotional and reflective experience, which aligns with the Aristotelian concept of catharsis (7).

This study employs a descriptive-analytical methodology and is grounded in classical literary theory and performance studies. To decode the dramatic capacities of Attar's storytelling, the article integrates textual exegesis with performance analysis, focusing especially on how Uwais's spiritual path lends itself to theatrical enactment. The narrative is dissected into its constituent elements to locate dramatic tension and action, which are seen as foundational to any performable script (2). Genre classification is central to this inquiry, wherein the text is examined for elements of tragedy, comedy, melodrama, and tragicomedy, ultimately situating the Uwais narrative within the tragicomic genre (6). The story simultaneously inspires awe and sorrow, reverence and irony, and such emotional oscillations are considered emblematic of

tragicomic dramaturgy. Further, by examining the aesthetics of conflict—internal (man versus self) and external (man versus society)—the article reveals how the tension between Uwais's worldly duties and divine longing sustains dramatic progression and deepens thematic significance (12). The inclusion of moral dilemmas, metaphysical questioning, and divine-human interaction within the plot configures it as a spiritually intense drama, aligning with the symbolic and existentialist styles of theatre (5). These theoretical frameworks enable a nuanced understanding of how narrative rhythm, character arcs, and moral stakes transform a mystical anecdote into a performative spectacle.

The study pays particular attention to Aristotelian dramatic unities—time, place, and action—highlighting their implicit presence in the narrative structure. Despite its episodic composition, the story of Uwais maintains thematic unity through the protagonist's spiritual journey and unwavering piety, forming a coherent narrative arc (8). The temporal setting, spanning Uwais's life before and after his attempted visit to the Prophet Muhammad, offers a canvas for symbolic manipulation of time on stage. The geographical spaces—Yemen, Medina, and later the battlefield of Siffin—are imbued with spiritual resonance, creating layered settings where physical location mirrors metaphysical progression. Such spatial-symbolic alignments resonate with traditional Sufi topographies like khanqah,

mihrab, or the battlefield, and carry profound implications when translated into stage design and mise-en-scène (13). Furthermore, the visual and auditory elements embedded in the story—Uwais's tattered cloak, the Prophet's verbal blessings, divine voices, and Sufi chants—are catalogued as essential theatrical components that aid immersion and evoke affective responses (1). These components can be effectively materialized through contemporary stagecraft involving lighting, costume, props, and sound design, thereby reinforcing the performative power of the mystical narrative.

Characterization forms another critical axis of the analysis. Attar's portrayal of Uwais as the "hidden sun" and "breath of the Merciful" exemplifies an archetype ideal for stage performance: the reluctant saint torn between personal devotion and societal misunderstanding. According to Aristotelian principles, effective tragic characters must be noble, flawed, consistent, and evoke pity and fear (3). Uwais fits this mold precisely—noble through his love for the Prophet, flawed in his absence from the Prophet's physical presence, consistent in his spiritual commitments, and evocative of both admiration and sorrow. The article traces his transformation across different narrative segments, from a dutiful son and ascetic to a martyred warrior in the Battle of Siffin. These transitions represent dramatic turning points or peripeteia, culminating in anagnorisis or tragic recognition, where his unseen devotion is

finally validated by divine and prophetic acknowledgment (4). Furthermore, Uwais's dialogues are imbued with mystic irony and moral rebuke, functioning as dramaturgical tools that shape his personality and influence others in the story (11). His interactions with historical figures like Umar ibn al-Khattab and Ali ibn Abi Talib serve not only to highlight his virtues but also to create dramatic encounters that amplify narrative tension and resolution.

The article then explores the themes or philosophical undercurrents of the story, with "muwafaqat" (accordance or spiritual alignment) as the core message. This theme underscores the unity of will between the lover (Uwais) and the Beloved (the Prophet and God), a principle foundational to Sufi mysticism. In theatrical terms, this idea materializes through character motivations, symbolic actions, and spiritual imagery. The study shows how these abstract concepts—such as divine favor, anonymity, sacrifice, and inner illumination—are made tangible through plot events, symbolic objects (e.g., the Prophet's robe), and mystical dialogues, making them accessible for stage adaptation (26). By situating the story within Sufi cosmology, the dramatic reading transcends mere hagiography and becomes a medium for exploring ethical and existential concerns relevant to contemporary audiences. In this sense, Attar's narrative parallels the existentialist theatre of the modern period, where individual authenticity, moral ambiguity, and metaphysical longing dominate the stage

(2). These parallels reinforce the assertion that ancient mystical narratives can serve as fertile ground for meaningful and resonant dramatic expression.

Lastly, the paper addresses the potential for theatrical adaptation of the story within both classical and modern performance paradigms. It advocates for a minimalist yet symbolically rich staging approach, where the use of essential props (a cloak, a staff, a water skin), ambient sound (wind, whispered prayers), and lighting techniques (shadows, diffused glows) can evoke the inner states of characters. Drawing on the idea that effective drama often hinges on conflict and transformation, the story of Uwais provides fertile material for exploring internal conflict (between piety and social rejection) and external struggle (his unfulfilled desire to meet the Prophet) (14). Furthermore, the study reflects on how dialogue can be staged to oscillate between literal speech and internal monologue, allowing performers to embody the psychological and spiritual depth of their characters (24). The dramatic tension is not only carried by spoken lines but also through silence, gestures, and divine interventions—elements that can be effectively dramatized through stylized movements, voice modulation, and atmospheric design. In this way, the study opens up interpretive and creative pathways for directors, playwrights, and performers interested in adapting Persian mystical literature for the stage.

In conclusion, this research highlights the profound dramatic possibilities embedded in the story of Uwais al-Qarani as presented in Attar's *Tadhkirat al-Awliya*. While rooted in the hagiographic and mystical traditions of Persian literature, the narrative contains all the essential elements of dramatic storytelling—plot, character, dialogue, theme, conflict, and spectacle—that make it suitable for theatrical adaptation. By bridging classical literary analysis with performance theory, the study contributes to a deeper appreciation of the performative potential within spiritual texts. It invites a reconsideration of how classical Sufi narratives, far from being limited to contemplative reading, can be reimagined and revitalized through dramatic expression, thereby extending their relevance and impact in contemporary cultural and artistic contexts.

References

1. Nazerzadeh Kermani F. An Introduction to Playwriting. Tehran: SAMT; 2004.
2. Esslin M. The Field of Drama. Tehran: Hermes; 2008.
3. Bolton M. The Anatomy of Drama. Tehran: Ghatreh; 2004.
4. Shamisa S. Literary Genres. Tehran: Mitra; 2010.
5. Mostafavi Sa-M. Beauty and the Philosophy of Art in Dialogue. Tehran: Academy of Arts Press; 2014.
6. Holten O. Introduction to Theatre. Tehran: Soroush; 1985.
7. Daiches D. Conflicts of Literary Criticism. Tehran: Elmi; 1987.
8. Fanaian T. Tragedy and Ta'ziyeh. Tehran: University of Tehran Press; 2010.
9. Letwin D, Stockdale J. The Architecture of Drama. Tehran: Saqi; 2018.
10. Dastgheib A. Literary Criticism and Textual Typology. Tehran: Navid Shiraz; 2011.
11. Ahmadi B. From Visual Signs to Text. Tehran: Markaz; 1992.

12. Ghaderi N. Anatomy of Dramatic Structure. Tehran: Neyestan; 2001.
13. Cuddon JA. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Tehran: Shadgan; 2001.
14. Makki E. Understanding Theatrical Elements. Tehran: Soroush; 2011.
15. Hodge F. Play Directing. Tehran: SAMT; 2018.
16. Papian N. Illustration Dictionary. Tehran: Amir Kabir; 2005.
17. Bordwell D. The Art of Cinema. Tehran: Amir Kabir; 2015.
18. Hashemi SM. Ferdowsi and the Art of Cinema. Tehran: Elmi; 2011.
19. Jalali Jafari B. The embodiment of costume in theatre. Jelveh-e Honar (Art and Architecture). 1995;—(5).
20. Schon W. Lighting Design Manual. Tehran: Elmi; 2021.
21. Kisby EA. Understanding Film. Tehran: Sarcheshmeh; 2004.
22. Dawson SW. Drama. Tehran: Markaz; 1998.
23. Emami M. Characterization in Cinema. Tehran: Barg; 1994.
24. Belker A. The Elements of Screenwriting. Tehran: Hermes; 2013.
25. McKee R. Dialogue. Tehran: Hermes; 2019.
26. Egri L. The Art of Dramatic Writing. Tehran: Negah; 2004.
27. Shafiei Kadkani MR. This Alchemy of Being: Articles and Notes on Hafez. Tabriz: Aydeen; 2006.