گنجینه زبان و ادبیات فارسی

خوانش نمایشی داستان ابراهیم ادهم در تذکره الاولیاء عطار نیشابوری

حبیب آقائی[۱]، کامران پاشایی فخری[۲*]، پروانه عادل‌زاده[۲]

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

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

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

چکیده

تذکره الاولیاء عطار، در باره زندگی ، احوال ، اندیشه‌ها و روایات عارفان و مشایخ صوفیه 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 شیوهٔ نمایش، آشنایی و احاطهٔ کامل داشت. داستان ابراهیم ادهم ، قابلیت‌های نمایشی بالقوّه‌ای دارد که با جستجوی عناصر نمایشی در داستان و تحلیل راه‌های گوناگون به کارگیری آن‌ها در نمایش به فعلیّت 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 موجب تبدیل نمونه‌های دیگر به نمایشنامه می‌شود.

کلیدواژگان: *تذکره الاولیاء عطار، صوفیه، جنبه‌های نمایشی، نمایشنامه، ابراهیم ادهم.*

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

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

تاریخ ارسال: ۱۵ خرداد ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱ مهر ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۰ مهر ۱۴۰۴

تاریخ چاپ: ۱۲ آبان ۱۴۰۴

The Treasury of Persian Language and Literature

A Dramatic Reading of the Story of Ebrahim Adham in Tazkirat al-Awliya by Attar of Nishapur

Habib Aghaei[1], Kamran Pashaei Fakhri[2]*, Parvaneh Adelzadeh[2]

1. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran.
2. Department of Persian Language and Literature, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran.
*Corresponding Author's Email: pashaei@iau.ac.ir

Abstract

Tazkirat al-Awliya by Attar of Nishapur concerns the lives, spiritual states, thoughts, and narratives of mystics and Sufi masters. Attar has endeavored to depict the political, social, economic, and literary conditions of his era. In examining the dramatic aspects, in addition to understanding Attar's mental framework and linguistic style, one must possess comprehensive familiarity with elements of drama such as dramatic motifs, genre, style, and modes of performance. The story of Ebrahim Adham holds inherent dramatic potential, which can be actualized by exploring its dramatic elements and analyzing diverse ways of employing them in theatrical adaptation. The central question posed is: what are the dramatic aspects of this story, and how can analyzing these aspects lead to the creation of a dramatic reading? The method applied in this study is analytical–descriptive, and the data have been collected through library research. The findings indicate, to some extent, the dramatic value of a sample story from Tazkirat al-Awliya and may contribute to transforming other narratives from this work into plays.

Keywords: *Tazkirat al-Awliya by Attar, Sufism, dramatic aspects, drama, Ebrahim Adham*

How to cite: Aghaei, H., Pashaei Fakhri, K., & Adelzadeh, P. (2025). A Dramatic Reading of the Story of Ebrahim Adham in Tazkirat al-Awliya by Attar of Nishapur. *The Treasury of Persian Language and Literature, 3*(3), 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: 05 June 2025
Revise Date: 23 September 2025
Accept Date: 02 October 2025
Publish Date: 03 November 2025

مقدمه

نمایش را می‌توان یکی از عوامل ارتباطی و بیانی بشر برای انعکاس اندیشه ها، عواطف ، آرمان‌ها و چالش‌های انسانی محسوب کرد. عطار نیشابوری به خاطر داشتن افکار عرفانی و بازگویی آن از طریق داستان سرایی، همواره دانشمندان سراسر جهان را به خود جلب کرده است. ادبیات و نمایش، هرچند که دو مقوله‌ای متفاوت هستند؛ ولی از یک ریشهٔ مشترک طبع و قریحه سرچشمه می‌گیرند. از سدهٔ چهارم پیش از میلاد، ارسطو نمایشنامه را یکی از سه گونهٔ کلان ادبی یا شعر (نمایشی، حماسی، وصفی و غنایی) شمرده است؛ بنابراین نمایشنامه با گونه‌های ادبی یا شعر تفاوتی آشکار دارد. نمایشنامه برخلاف گونه‌های ادبی، گونه‌ای از ادبیات را در خود دارد که در مقابل چشمان بیننده راه می‌رود و لب به سخن می‌گشاید و هیجان بیشتری از گونهٔ ادبیاتی دارد. نمایشنامه نویسان بزرگی هم‌چون آیسخولوس[1] (۵۲۵- ۴۵۶ پ. م) تا هنریک یوهان آیبسن[2] (۱۸۲۸- ۱۹۰۶ م) و حتی در دوران معاصر هم‌چون آرتور اشر میلر[3] (۱۹۱۵- ۲۰۰۵ م) آثار ارزشمندی را به وجود آورده‌اند. آثار منظوم و منثور ادبیات ایران جنبه‌های نمایشی غنی، عناصر و عوامل دراماتیک را در خود دارند؛ بنابراین نمایشنامه نویس بزرگی همانند ویلیام باتلر ییتز[4] (۱۹۳۹-۱۸۸۵ م) با استفاده از این آثار، نمایشنامه کوهولین را که جزئیات آن مطابق با نبرد رستم و سهراب شاهنامه فردوسی است، نوشته است. در ایران نیز نویسندگانی هم‌چون غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴- ۱۳۶۴هـ ش) و بهرام بیضائی(۱۳۱۷ هـ تاکنون) و محمد رحمانیان (۱۳۴۱ هـ‌ش، تاکنون) با نمایشنامه‌های خود آثار نفیسی را به یادگار گذاشتند.

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، تصوّف، 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.

۱- روش تحقیق

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

۲- 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.

۲-۱- درام

هر داستان و واقعه‌ای که می‌تواند به یک نمایش تبدیل شود، یک موضوع دراماتیک است. از ویژگی‌های اصلی درام، تلفیق هنرهای دیداری و شنیداری است. درام رفتار تقلیدی است که در زمان

[1]. Aeschylus
[2]. Henrick. Johan.Ibsen
[3]. Artur Asher Miller
[4]. William Butler Yeats

حال ظاهر می‌شود و در برابر دیدگان تماشاگر رویدادهای واقعی یا تخیلی را بازآفرینی می‌کند.

«درام ویژگی یگانه‌ای دارد؛ ویژگی‌های شعر روایتی و هنرهای دیداری و شنیداری را درهم می‌آمیزد؛ یعنی هم بعد زمان دارد و هم بعد مکان. درام روایتی است که به صورت دیداری درآمده و تصویری است که توان حرکت در زمان را به دست آورده است.» (1).

«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 پرداختن، انجام دادن و کارپرداخت[1] بر صحنهٔ 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 playtext.playscript. text. Script نیز مترادف و بر همین بنیاد اصطلاح ادبیات تماشاگانی (ادبیات نمایشی) ساخته شده است.» (2).

۲-۲- ژانر

ژانـر به معنای گونه و نوع است و بـه 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 عوامل رمان را تشکیل می‌دهد. «ژانر در واژه، معنایی نزدیک به قِسم، جور، نوع، ریخت و سنخ و شکل دارد؛ اما در گسترهٔ ادبیات معنای ویژه‌تری دارد و به پدیده‌هایی ادبی گفته شده که از نظر درون‌مایه، همانند و هم‌دسته‌اند. منظور از ژانر گونهٔ درامی است که نمایش داده شـــده است. این گونه‌ها بیش‌تر به وسیلهٔ واکنشی که در بینندگان به وجـود می‌آورند متمایز می‌شوند.» (3).

«ادبیات نمایشی می‌تواند به گونه‌ها و انواع یا ژانرهای مشخصی تقسیم و طبقه‌بندی شود. در بوطیقا ارسطو درام را به دو گونهٔ بنیادی تقسیم می‌کند؛ تراژدی و کمدی. می‌توان این‌گونه نیز گفت که ژانرها به دسته‌های ژانر اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند. مثلاً کمدی یک ژانر و گونهٔ اصلی و بنیادی است و تعدادی زیرمجموعه‌ها و ژانرهای فرعی نیز دارد.» (2).

۲-۳- تراژدی

تراژدی یکی از شکل‌های نمایشی می‌باشد که حاصل ستیز و کشمکش با خود یا نیروی جدایی‌ناپذیر سرنوشت است؛ نیز تراژدی شکلی از نمایش است که جنگ میان خدا و شاهان را در بر می‌گیرد.

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، جدّی است و به شخصیت انسان احترام می‌گذارد. شخصیت‌محوری تراژدی، همانطور که ارسطو گفت و هنوز این اصل به اعتبار خود باقی است، فردی یا شخصیت تحسین‌برانگیز و موقعیتی مهم است و به خـــاطر یـک اشتباه به تباهـی کشانده می‌شود.» (4).

«در تراژدی، شخصیت به واسطهٔ اعمال خودش آن هم به گونه‌ای ناخواسته و اجتناب ناپذیر داخل ماجرای تراژدی می‌شود. هریک از نیروهایی نهفته پرتوان انسان، وقتی به فعلیت می‌رسد، فاجعه می‌کارد و برداشت می‌کند. نمی‌توان برای معنای تراژدی‌های شاعران بزرگ، فرمول ثابتی نوشت. این آثار نماینده رنج و تلاش انسان برای کنار آمدن با دانایی تراژیک خودش هستند. تراژدی خود را در جنگ، در پیروزی و شکست و در گناه نشان می‌دهد.

[1]. action

تراژدی معیار سنجش بزرگی انسان هنگام فروپاشی و درماندگی است.»

(5)

۲-۴- هامارتیا

هامارتیا در لغت به معنی اشتباه کردن است. در تراژدی، شخصیت یا کاراکتر به خاطر نقص و اشتباه خود که از محیط بیرون بر او وارد نشده و خود در آن نقش نداشته است، به مرگ و سقوط خود منجر می‌شود.

«هامارتیا به این معنی که کاراکتر بر اثر نقصی در خودش بدبخت شود و سبب گردد تا عدالت او را به جزا برساند تعبیر می‌شود. هر کاراکتر باید نتیجهٔ هامارتیای خود را ببیند. دیدگاه دیگر در مورد هامارتیا این است که کاراکتر در سرنوشتی کـه برایش پیش آمده سهیم است، به این معنی که آنچه بر کاراکتر واقع می‌شود، خود او نیز در انتخاب آن سهیم بوده است.» (6)

«عده‌ای به درستی استدلال می‌کنند که هامارتیا سهیم بودن قهرمان است در سقوط خود. سقوط قهرمان تراژیک همواره ترّحم ما را برمی‌انگیزند و ما را به مرحلهٔ والایی از همدلی سوق می‌دهد؛ اما در همان حال احساس می‌کنیم که این سقوط صرفاً از بیرون بر او تحمیل نشده و او خود تا اندازه‌ای در این سقوط سهیم است.» (7).

۲-۵- کاتارسیس

کاتارسیس در حقیقت تخلیهٔ 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 این‌که ترس او را احاطه کرده با او همدردی می‌کند و با آمیختن ترس و هم‌دردی، پالایش روانی پدید می‌آید.

«این واژه از کلمهٔ یونانی کاتارین به معنی پاک کردن مشتق شده است. کاتارسیس (روان‌پالایی) نتیجهٔ عملی دو تجربه و تَعرُف (بازشناخت) درنمایش است: بازشناخت شخصیت‌های نمایش نسبت به واقعیت و تعرّف تماشاگران نسبت به ارتباط زندگیِ شخصیت‌ها با زندگی آن‌ها.» (8).

«در فرآیند کاتارسیس، بیننده از تنش‌هایی که احساساتش را در هم آمیخته و سنگین کرده‌اند رها می‌شود و این الگوی پالایشی تراژدی کلاسیک، با وجود تغییرات تکاملی که در اجتماع رخ داده، هنوز به شکل آشکاری در درام‌های اخیر قابل مشاهده است. بینندگانی که تراژدی را تجربه می‌کنند، هنوز هم یک اوج غیر قابل توضیح و مرموز را احساس می‌کنند- نوعی رضایت- گویی به درکی از حقیقت نظم جهانی دست یافته‌اند نظمی که از تقدیر فردی پیشی می‌گیرد.» (3).

۲-۶- کمدی

کمدی یا شادی‌نامه در ظاهر برای خنده و تفریح است؛ اما در باطن به مسائل جدی می‌پردازد. قهرمانان کمدی بیشتر از قشر متوسط یا پایین جامعه می‌باشند. در فرهنگ معین اثر ادبی یا نمایشی که خنده و تفریح هدف آن باشد یا مسائل تلخ و جدی را در لفّاف خنده و شوخی ارائه دهد، کمدی نامیده می‌شود.

«کمدی بیش از هر چیز برای خنداندن مردم است. خنده وسیله‌ای است نه‌تنها 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 زنـاشویی، مسائـل 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، درحالی‌که کمدی انسانی را به ما نشان می‌دهد

دوست‌دار زندگی قدری سردرگم و حتی علی‌رغم بدبختی‌هایش کمی هم شاد و خوش‌حال.» (9)

«نمایشنامه و نمایش‌های شادیگانی، بیشتر در جامعه‌هایی بالیده‌اند که مردمان آن از آزادی‌هایی که ویژهٔ این گونه نمایشنامه‌هاست برخوردار بوده‌اند؛ زیرا در نمایشنامه‌های شادیگانی، چنان‌چه گفته شد، پرسمان‌ها، تنگناها و دشواری‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و فلسفی نمودار می‌گردیده‌اند و از شخصیت‌های قدرتمند و یا نهادهای اجتماعی چیره‌گر، به زبان طنز، انتقاد می‌شده است. شادی‌نامه نمایشنامه یکسره سرگرم ساز و خنده‌آور نیست بلکه نهادمایه آن بیشتر جدی و سهمگین است.» (2).

۲-۷- 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 نتیجهٔ 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 آمیزهٔ تراژدی و کمدی در نمایشی واحد است. شکسپیر صحنه‌های کمدی تسکین‌دهنده‌ای در تراژدی‌های خود می‌گنجاند، چون صحنهٔ 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 درآن‌واحد منزجر شده یا بعداً تشخیص دهیم. چیزی که به آن می‌خندیده‌ایم، درواقع هولناک بوده است یا ممکن است شدیداً از خنده به وحشت افتیم. 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 منزلهٔ یک شکل نمایشی وضعیتی را عرضه بدارد که به نظر کمدی است و سپس چرخش دفعتاً تراژیکی به آن دهد.» (9)

۲-۸- وحدت‌های نمایشی

اصل سه وحدت (وحدت زمان، وحدت مکان و وحدت آکسیون) که به قواعد ارسطویی نمایش نامیده می‌شود تـأثیر شگرفی بر رشتهٔ نمایش داشته است. محدودیـت دیـداری تئاتر از محدودیت‌های روایـی 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» (10).

۲-۹- ملودرام

ملودرام به عنوان یک شکل نمایشی مجزّا همواره در مسیر خطر شرّ است و کاراکترهای خوب آن معمولاً در معرض خطر تبهکاران قرار دارند و این امر تا حدودی قابل حل نیست و شکست شرّ تا آخرین لحظه‌های نمایش واقع نمی‌شود که موجب یأس و ناامیدی می‌شود. ملودرام در صدد آن نیست که خنده بر لبان تماشاگر بنشاند؛ ولی در عین حال موجب شور و هیجان و احساسات سرشار است.

«درگیر شدن طبقهٔ کارگر به عنوان شخصیت نمایشی و تمرکزش بر تعلیق برای درگیر کـردن مخاطب و هم‌چنین ملودرام شامل عناصر صحنهٔ خارجی ازجمله کوه‌ها، درّه‌ها 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 شدّت کنش‌های فیزیکی نهفته است.» (3).

«ملودرام ممکن است پایانی غم‌انگیز یا خوش داشته باشد. تفاوت ملودرام و تراژدی در این است که در ملودرام، شخصیت‌ها خشن‌تر، خوب‌تر یا بدتر از واقعیت‌اند. ملودرام، فاقد بینش روان‌شناختی است. طرح داستانی ملودراماتیک، حاوی عناصر وحشت‌زا و حسی است که به راحتی می‌توانند تبدیل به عناصر مضحک و خنده‌آور شوند. ملودرام، عواطف عموم را به راحتی تحت تأثیر قرار می‌دهد و گاهی به نوعی احساس‌گرایی افراطی پهلو می‌زند.» (4).

۲-۱۰- روایت

«روایت، اساساً بازگویی اموری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارند: گوینده حاضر و ظاهراً مخاطب (خواننده یا شنونده) و قصّه نزدیک است؛ اما رخدادها غایب و دور هستند. از آن‌جا که گویندهٔ حاضر، ابزار دستیابی به رخدادهای دور است، بحث دیگری نیز به میان می‌آید و این‌که روایت می‌تواند امور غایب و دور را به طرز نامتعارف حاضر جلوه دهد.» .

«تصویرهایی که روایت را می‌سازند باید نه تنها قابل تصور که متحرک باشند. تصویرهای ثابت معمولاً روایت نمی‌سازند. روایت به شدت با تصویر مرتبط است، تصویری که بتوان آن را تصور کرد.».

«هر روایت زنجیرهٔ حوادث در روال مناسبات علت و معلولی در زمان و مکان است. هر روایت که از موقعیتی پایدار آغاز می‌شود، سلسلهٔ دگرگونی‌هاست که براساس و زمینهٔ 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.

۲-۱۱- طرح یا پیرنگ

طرح یا پیرنگ، روایت رویدادهایی است که بر تصادف تأکید دارد و فرق آن با داستان این است که داستان، روایت رویدادهایی است که با ترتیب زمانی مشخص روی می‌دهد.

نصرالله قادری، طرح و پیرنگ را یک مفهوم می‌داند و این‌گونه 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؟» (6).

«به احتمال زیاد هیچ درامی نمی‌تواند شامل همهٔ وقایع باشد که می‌توانند با داستان مرتبط باشند، چون در این صورت داستان می‌تواند روزها و هفته‌ها، سال‌ها یا تا ابد ادامه پیدا کند. یک نویسنده باید از بین گزینه‌های نامحدود، تنها آن رویدادهای ویژه‌ای را انتخاب کند که مفهوم داستان را نشان دهد و واکنش مطلوب را در بیننده ایجاد کند.» (3).

۲-۱۲- عناصر دیداری و شنیداری

عناصر دیداری و شنیداری تمامی جلوه‌های دیداری و شنیداری را که بر روی صحنه ظاهر می‌شود، شامل می‌شود که در قالب بازیگری، صحنه‌آرایی، چهره‌پردازی، لباس، نورپردازی، رنگ‌پردازی، دکوراسیون، آکساسوار و موسیقی برای برقراری ارتباط با تماشاگر بر روی صحنه دیده می‌شود.

«ارسطو در بوطیقا، دیدارهای تماشاگانی را به نام اوپسیس[1] نام می‌برد. در نمایشنامه- که نمایشی بالقوه است- اوپسیس نقش

[1].Opsis

نهادین و کارویژه‌هایی کلان و متمایز دارد؛ زیرا با پدیدآورد نمایش‌نامه بر صحنه پیوند دارد. شاید صحنه‌آرایی، چهره‌آرایی، جامگان و نورپردازی را بتوان ساخت‌مایه‌های اوپسیس (دیدارهای تماشاگانی) برشمرد. عناصر شنیداری نیز در بوطیقای ارسطو با نام ملوپویا شناخته می‌شود.» (2).

«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 صحنهٔ جلوی دوربین است که از صحنه‌آرایی، نورپردازی، حرکت بازیگران و لباس تشکیل می‌شود و از فیلم‌برداری و حرکت و دوربین متمایز است.» (12).

۲-۱۳- حرکت

حرکت رکن اساسی تئاتر است. حرکت عبور بالفعل یک بازیگر از یک نقطهٔ صحنه به نقطهٔ 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 مهم و حرکات بی اهمیت. به رغم آن‌که حرکت بر جنبهٔ تصویری و نمایشی یک اثر دراماتیک می‌افزاید و آن را چشمگیرتر می‌کند، مع هذا، باید در نظر داشت که هر حرکتی نیز قادر به انجام چنین امری نیست و چه بسا چنان‌چه حرکتی نسنجیده و بی مناسبت به کار گرفته شود از اثر اولیهٔ نمایش نیز تا حد زیادی بکاهد. از این رو، حرکت را به اعتبار اهمیتی که در مؤثرتر کردن بار عاطفی و تفهیم محتوای مطرح شده در نمایشنامه دارد به حرکات مهم و حرکات بی اهمیت تقسیم می‌کنند.» (13).

حرکت عبور بالفعل یک بازیگر از یک نقطهٔ صحنه به نقطهٔ دیگر است. «مفهوم حرکت را خطوط مستمری تصور کنید که نقاط واقع در کف صحنه را به هم متصل می‌کند. وقتی خط به یک نقطه می‌رسد، بازیگر ثابت می‌ایستد و ما به یک ترکیب‌بندی دست می‌یابیم، پس حرکت مابین ترکیب‌بندی‌ها صورت می‌پذیرد.» (14).

۲-۱۴- چهره‌آرایی

چهره‌آرایی از قدیمی‌ترین و اساسی‌ترین 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.

«چهره‌آرایی در تئاتر از دو کارکرد مهم برخوردار است: ۱- همکاری جهت انتقال شخصیت‌آفرینی بازیگر ۲- موازنه با تأثیرات حاصل از نورپردازی صحنه. چهره‌پردازی صحنه‌ای، استفاده مناسب از رنگ است بر روی پوست بازیگر، آن‌هم با این هدف که با مبالغه در مشخصه‌های چهره آن را مشخص و مؤکد کنند. چهره‌پردازی می‌تواند دربارهٔ میزان هم‌رنگی یا ناهم‌رنگی شخصیت با جامعه، در مورد نخوت او نسبت به دیگران یا آگاهی‌اش از دیگران و در مورد احساس او از سبک شخصی، داده‌های زیادی در اختیار تماشاگر بگذارد.» (14).

«چهره‌پرداز خلاق و حرفه‌ای، با توجه به متن نمایشنامه و فیلمنامه، برای چهره‌پردازی شخصیت‌ها به جنسیت، خصوصیات روحی و جسمی، سن و نژاد، شغل، دوره و سبک تاریخی، موقعیت طبقاتی، محیط کار و زندگی، موقعیت جغرافیایی و فرهنگی، اعتقادات دینی و جهان بینی شخصیت نیز توجه دارد. وی ابتدا با طراحی و در مواردی با قالب‌گیری از چهره (گریم سه بعدی) و به خدمت گرفتن مواد و ابزار مختلف مانند انواع خمیرهای شکل‌دهنده، کلاه گیس، ریش، ماسک و ایجاد انواع جراحات و زخم سعی می‌کند هرچه بهتر به شخصیت شکل مطلوب بدهد.» (15).

۲-۱۵- انواع گریم

«اساس همه انواع گریم یکسان است اما در رنگ آمیزی چهره و کاربرد رنگ برای حجم‌ها تفاوت کلی وجود دارد. گریم تئاتر 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 می‌شود. در تلویزیون اگرچه با کادری نسبتا کـوچک روبه‌رو هستیم، چون به بازیگر نزدیک‌تر می‌شویم و در تصاویر کلوزآپ (نمای بسته) نیز گریم نمایان‌تر است، اشکالات آن واضح‌تر دیده می‌شود.» (16).

«چهره‌پردازی در آغاز به این دلیل ضرورت پیدا کـرد که چهره بازیگران روی فیلم‌های ابتدایی خوب ثبت نمی‌شد. از آن زمان تا به حال از چهره‌پردازی به طرق مختلف برای برجسته کردن حضور بازیگران در روی پرده، استفاده شده است. در طول تاریخ سینما طیف وسیعی از امکانات چهره‌پردازی به ظهور رسیده است. مصائب ژاندارک در زمان نمایش در ۱۹۲۸ به دلیل اجتناب کامل از چهره‌پردازی معروف بود. این فیلم برای خلق یک درام به شدت مذهبی، متکی بر کلوزآپ‌ها 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 چهره‌پردازی شبیه کردن بازیگران به شخصیت‌های تاریخی بوده است. ممکن است هدف از چهره‌پردازی رسیدن به رئالیسم کامل باشد. وقتی لارنس اولیویه برای بازی در اوتللو پوست و موی خـود را سیاه کرد، می‌خواست تا حد امکان در نقش یک مراکشی قابل باور باشد. چهره‌پردازی عجیب و غریب نقش بزرگی در قراردادهای ژانـر وحشت دارد. در غرفه دکتر کالیگاری صورت بازیگرها با رنگ‌های بی‌سایه روشن و تیره رنگ‌آمیزی شده و این با جنبه‌های دیگر میزانسن فیلم همخوانی دارد. در سال‌های اخیر حرفه چهره‌پردازی در پاسخ به مقبولیت عام ژانرهای فانتزی، وحشت، و علمی تخیلی توسعه یافته است. ترکیبات کائوچویی و مومی برای ایجاد باد کردگی، بر آمدگی، اندام‌های اضافی و لایه‌هایی از پوست مصنوعی در فیلم‌هایی مثل مگس ۳۰ دیـوید کرانبرگ، و ادوارد دست قیچی ۳۱ از تیم برتون به کـار گرفته مـی‌شوند. در چنین زمینه‌هایی چهره‌پردازی، مثل لباس، در خلق ویژگی‌های کـاراکتر و پیش‌برد کنش طرح و توطئه اهمیت می‌یابد.»(17)

۲-۱۶- صحنه‌آرایی

صحنه‌آرایی به ارتباط معماری و نقاشی با تئاتر می‌پردازد و شامل صحنه‌آرایی نقاشی شده و صحنه‌آرایی ساختمانی می‌شود.

«به عنوان سند و مدرک، دکور تاریخ و جغرافیای محل را گزارش می‌کند. به عنوان محیط دکور معرّف جایی است که آدمی ساخته و بر زندگی آدمی اثر می‌گذارد یا هردو. دکور صحنه، مزیّت و فایده‌ای جز این نداشته است که در عالم خیال برازندهٔ نمایش خاص است.» (9).

«صحنه‌پردازی علم به کارگیری سامان‌یافته و منتظم عناصر معناپرداز سینماست به گونه‌ای که به تولید عاطفه و اندیشه انجامد.» (18).

۲-۱۷- لباس

لباس شرایط اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، مذهبی و نیز جنبه‌های اقلیمی یک محیط را بازتاب داده و نیز همهٔ آیین‌های مربوط شرایط مفروض را بر صحنه آشکار می‌سازد. لباس در حقیقت نوعی صحنه‌آرایی در حال حرکت است.

«اورلی هولتن، کارکردهای لباس را همانند کارکردهای صحنه‌پردازی می‌داند و پنج کارکرد برای لباس قائل است: ۱- زمان و مکان را مستند می‌سازد. ۲- کمک به تصویر شخصیت‌های نمایش می‌کند. ۳- به بازیگر در اجرای نقش خود کمک می‌کند. ۴- به‌صورت استعاری کمک به القای مضمون نمایش یا حالت آن می‌کند. ۵- رنگ و منظره را شدت می‌بخشد.» (9).

«لباس باید از هرگونه خودخواهی و هر گونه افراط در حُسن نیّت چشم بپوشد، نباید به عنوان یک وجود مستقل خودنمایی کند امّا باید وجود داشته باشد. به هر حال بازیگر نمی‌تواند بدون لباس سر صحنه برود. لباس باید در عین حال مادی و شفاف باشد، باید آن را دید، نه به آن نگریست.» (19).

۲-۱۸- نورپردازی

نورپردازی مهم‌ترین قسمت اجراست. نورپردازی صحنه فقط روشن کردن صحنه نیست؛ بلکه نوعی تصویرسازی خاص و ظریف است که می‌تواند به تخیّل تماشاگر قوّت 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 کنندهٔ عدم آرامش است و به موضوع حالتی شوم و عجیب می‌دهد. نورپردازی از جانب، به صورت آرامش و متانت می‌بخشد.» (19)

«در زندگی روزمره، نور می‌تواند احساسات روانی ظریفی را که به شدت بر ما مؤثر واقع می‌شود، برانگیزد؛ پس نتیجه می‌گیریم که در تئاتر نور می‌تواند با شدت بیشتری بر ما تأثیر بگذارد چون انتخاب آن با قصد و نیّت انجام می‌گیرد.» (14).

۲-۱۹- 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 تخیلات و احساسات شخصی می‌باشد، در برخی مواقع به جای تقویت آن به پریشانی منجر می‌شود.

«صدا کمک بسیاری به تجسم زمانی و مکانی، ایجاد محیط وضع و حال می‌کند. آثار صوتی شامل هر نوع صدایی از جمله موسیقی که جزئی از خود نمایش و یا پس زمینهٔ آن باشد، هم‌چون صدای عبور و مرور وسایط نقلیه، شلیک تیر، زنگ تلفن، سوت قطار، غرش رعد و سم ضربهٔ اسب، اصواتی را که بی‌درنگ تمیز داده می‌شوند می‌توان برای مستند نشان داده به کار گرفت.» (9).

«موسیقی می‌تواند لحن بیافریند. موسیقی در حالی ادامه می‌یابد که صحنه‌ها به مکان یا زمان تازه‌ای منتقل شود.» (20).

۲-۲۰- کاراکتر یا شخصیت

شخصیت مجموعه‌ای از ویژگی‌هاست که انسانی را از انسان دیگر مشخص می‌سازد و مجموعه‌ای از عوامل مادی، معنوی، موروثی و اکتسابی است که در اعمال و رفتار و گفتار کاراکتر ظاهر می‌شود. شخصیت در نمایش‌نامه دارای چهار بُعد جسمی، روانی، اجتماعی و اعتقادی است.

«منظور از شخصیت، فقط کسانی نیست که در درام هستند؛ بلکه مهم‌تر از آن، ماهیت حقیقی آن‌هاست، ماهیتی که تنها از طریق کارهایی که آن‌ها در مسیر داستان انجام می‌دهند، می‌تواند آشکار شود. می‌خواهید شخصیت حقیقی کسی را کشف کنید؟ او را در موقعیتی قرار دهید که مجبور به انتخابی مشکل شود و سپس ببینید چه اتفاقی می‌افتد. اهمیت همه چیز، سن، جنسیت، وزن، ملیّت، نظام ارزش‌ها و همان ویژگی‌هایی که ما در مجموع خصوصیات فرد می‌نامیم، در مقایسه، کاری که شخص در اوج هیجان انجام می‌دهد، رنگ می‌بازد.» (3).

«جمله‌بندی، سطح ادبی کلمات، لحن، کمیت کلام و ریتم عوامل ایجاد تناسب شکل و غنای گفتار شخصیت‌اند با دیگر مشخصات تعیین شدهٔ اجتماعی و فرهنگی او. به این معنا که طبقه اجتماعی و فرهنگی هرکس رابطهٔ مستقیم با شکل و غنای گفتار او دارد؛ این گویای میزان برخورداری از مفاهیمی فرهنگی و متعاقباً سطح کیفی ارتباط گفتاری شخصیت است.» (21).

۲-۲۱- کنش

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

«کنش، واقعهٔ روحی نمایشنامه است. این واقعه در ذهن تماشاگر به وقوع می‌پیوندد. اگر چنین واقعه‌ای صورت نپذیرد، کنش صورت نگرفته است. فرآیندهای مادی نمایشنامه، بـازیگر، صحنه و غیره، همگی واسطه‌هایی برای انتقال واقعهٔ روحی (کنش) به تماشاگر است.» (6).

«کنش، گذر هدفمند و اختیاری و نه جبری و ناگریز، 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.» (22).

۲-۲۲- ستیز یا کشمکش

«کشمکش در ظاهر عبارت است از فعالیت دو نیروی مخالف که در مقابل یکدیگر واقع می‌شوند؛ ولی در باطن هریک از دو نیرو محصول اوضاع و حوادث پیچیده است که به ترتیب در طی زمان اتفاق افتاده است. همین حوادث به تدریج شدیدتر شده تا بالاخره به انفجار منتهی گردیده است.» (22)

«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 (نهادها و افراد حاضر در آن‌ها)، شخصی (روابط نزدیک دوستان، خانواده، عشاق) و یا خصوصی (افکار و احساسات خود آگاه و ناخودآگاه) مختل می‌سازد.» (23).

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.

۲-۲۳- گفتگو یا دیالوگ

دیالوگ، گفتاری است که بین دو یا چند نفر واقع می‌شود و نتیجهٔ 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.

«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 است. سه حالت مختلف گفتگو عبارتند از: سخن گفتن با دیگران، سخن گفتن با خویشتن و سخن گفتن با خوانندگان و تماشاگران.» (22).

«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، خـواه آن را بـا صدای بلند بـه دیگران بـگوید یـا در سکوت در ذهنش طنین‌انداز شـود، به بیان جی. ال. استین کنشی گفتاری است: کلماتی که سبب وقوع امری می‌شوند.» (23).

«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 وظیفهٔ 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 (1).

۲-۲۴- ایده و تم (موضوع)

تم که همان اندیشه از نظر ارسطو 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.

«ایده واژهٔ یونانی که ارسطو از آن در پوئتیک بهره گرفته است، DIANIOA است. این کلمه در انگیسی IDEA و THOUGHT در فرانسه IDEE و PENSEE و در زبان فراسی به فکر، اندیشه، انگاره و پندار ترجمه شده است.» (6).

«به نظر اگری، موضوع همان ایده است و در شرح آن بیان می‌کند: موضوع یعنی آن‌چه پیش از اقدام به کار فرض و آزمایش بشود و پایهٔ بحث و استدلال قرار گیرد؛ قراری که مشهود و امید نتیجه دادنش مسلّم باشد. در موارد دیگر مخصوصاً بحث دربارهٔ 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.» (22).

۳- بحث

۳-۱- 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- بن‌اندیشه یا معنی و پیام ۳- نقشهٔ داستانی یا پیرنگ ۴- شخصیت ۵- زمان و مکان ۶- فضا و حالت ۷- گفت و شنود

* **نهادمایه (موضوع):** ابراهیم ادهم پادشاه بلخ بود، با انقلاب و تحولاتی که در درونش صورت گرفت توبه کرد و تارک دنیا شد. وی پس از آن به زهد و عرفان و قدم در راه سیر و سلوک گذاشت. این موارد، به عنوان نهادمایه یا موضوع داستان است.

«ابتدای حال او آن بود که او پادشاه بلخ بود و عالمی زیر فرمان داشت و چهل شمشیر زرین و چهل گرز زرین در پیش و پس او می‌بردند. یک شب بر تخت خفته بود، نیم‌شب سقف خانه بجنبید، چنان‌که کسی بر بام می‌رود. آواز داد، که کیست؟ گفت: آشناست. اشتری گم کرده‌ام بر این بام طلب می‌کنم. گفت:ای جاهل! اشتر بر بام می‌جویی؟ گفت:ای غافل! تو خدای‌را در جامه اطلس خفته بر تخته زرین می‌طلبی؟ از این سخن هیبتی به دل او آمد و آتش در دلش افتاد تا روز نیارست خفت چون روز برآمد، به صفه شد و بر تخت نشست متفکر و متحیّر و اندوهگین. ارکان دولت هر یکی بر جایگاه خویش ایستادند. غلامان صف کشیدند و بار عام دادند. ناگاه مردی با هیبت از در درآمد. چنان‌که هیچ‌کس را از حشم و خدم زهره نبود که گوید تو کیستی؟ جمله را زبان‌ها به گلو فروشد هم‌چنان می‌آمد تا پیش تخت ابراهیم. گفت: چه می‌خواهی؟ گفت: در این رباط فرو می‌آیم. گفت: این رباط نیست، سرای من است! تو دیوانه‌ای. گفت: این سرای پیش از این از آن که بود؟ گفت: از آن پدرم. گفت: پیش از آن؟ گفت: از آن پدر پدرم. گفت: پیش از آن؟ گفت: از آن فلان کس. گفت: پیش از آن؟ گفت: از آن پدر فلان کس. گفت: همه کجا شدند؟ گفت: برفتند و بمردند. گفت: پس نه رباط این بود که یکی می‌آید و یکی می‌گذرد؟ این بگفت و ناپدید شد و او خضر بود علیه‌السّلام. سوز و آتش جان ابراهیم زیاده شد و دردش بر درد بیفزود تا این چه حال است و آن حال یکی صد شد که دید روز با شنید شب جمع شد و ندانست که از

چه شنید و نشناخت که امروز چه دید. گفت: اسب زین کنید که به شکار می‌روم که مرا امروز چیزی رسیده است، نمی‌دانم چیست. خداوندا این حال به کجا خواهد رسید؟ اسب زین کردند. روی به شکار نهاد. سراسیمه در صحرا می‌گشت. چنان‌که نمی‌دانست که چه می‌کند. در آن سرگشتگی از لشکر جدا افتاد. در راه آوازی شنید که: انتبه بیدار گرد. ناشنیده کرد و برفت. دوم بار همین آواز آمد، هم به گوش درنیاورد. سوم بار همان شنود، خویشتن را از آن دور افگند. چهارم بار آواز شنود که: «انتبه قبل ان تنبه» بیدار گرد، پیش از آن کت بیدار کنند.» (24).

* **بن اندیشه (معنی و پیام):** سلطنت و پادشاهی ازآن خداوند و برای خداوند باقی و همیشگی است. ابراهیم ادهم هرچند که پادشاه بلخ بود، ولی این پادشاهی قبل از او به پدران او تعلق داشت و برای پدرانش نیز ماندگار نبود. شهرت، فرزند و عیال مانع رسیدن به وصال حقیقی است و برای رسیدن به وصال باید از آن‌ها گذشت و نیز شرط به نتیجه رسیدن ریاضت نفس، روزی حلال، گمنام بودن و فروتنی است. انتباه و توبه ابراهیم ادهم که فقر و درویشی را بر سلطنت و مملکت داری ترجیح داد و موجب زندگی بهتر در آخرت شد، کاتارسیس است.

«یک شب بر تخت خفته بود. نیم‌شب سقف خانه بجنبید، چنان‌که کسی بر بام می‌رود. آواز داد که: کیست؟ گفت: آشناست. اشتری گم کرده‌ام بر این بام طلب می‌کنم. گفت:ای جاهل! اشتر بر بام می‌جویی؟ گفت:ای غافل! تو خدای‌را در جامه اطلس خفته بر تخته زرین می‌طلبی؟» (24)

«پس ابراهیم از بیم شهرت روی در بادیه نهاد. یکی از اکابر دین در بادیه بدو رسید، نام مهین خداوند بدو آموخت و برفت. او بدان نام مهین خدای‌را بخواند، در حال خضر را دید علیه‌السلام، گفت:ای ابراهیم! آن برادر من بود داود که نام مهین در تو آموخت» (24)

«نقل است که چهارده سال در قطع بادیه کرد که همه راه در نماز و تضرّع بود تا به نزدیک مکه رسید. پیران حرم خبر یافتند، همه به استقبال او بیرون آمدند. او خویش در پیشِ قافله انداخت تا کسی او را نشناسد.» (24)

«نقل است که چون از بلخ برفت او را پسری ماند به شیر. چون بزرگ شد، پدر خویش را از مادر طلب کرد. مادر حال بگفت که پدر تو گم شد. به بلخ منادی فرمود که هرکه را آرزوی حج است بیایید. چهار هزار کس بیامدند. همه را نفقه داد و اشتر خویش داد و به حج برد، به امید آن‌که خدای، دیدار پدرش روزی کند. چون به مکه درآمدند، به در مسجدالحرام مرقع‌داران بودند. پرسید ایشان را که: ابراهیم ادهم را شناسید؟ گفتند: یار ماست. ما را میزبانی کرده است و به طلب طعام رفته. نشان وی بخواست. بر اثر وی برفت. به بطحاء مکه بیرون آمدند. پدر را دید پای برهنه و با پشته‌ای هیزم همی آمد.» (24)

«نقل است که از او پرسیدند: که تو را چه رسید که آن مملکت را بماندی؟ گفت: روزی بر تخت نشسته بودم، آیینه‌ای در پیش من داشتند، در آن آیینه نگاه کردم، منزل خود گور دیدم و در آن مونسی نه، سفری دراز دیدم در پیش و مرا زادی نه، قاضی‌یی عادل دیدم و مرا حجت نه، مُلک بر دلم سرد شد.» (24)

«سخن اوست که گفت: سخت‌ترین حالی که مرا پیش آید آن بود که جایی برسم که مرا بشناسند که درآمدندی خلق و مرا بشناختندی و مرا مشغول کردندی، آن‌گاه مرا از آن‌جا باید گریخت. ندانم که کدام صعب‌تر است: به وقت ناشناختن دل کشیدن، یا به وقت شناختن از عزّ گریختن؟» (24)

در مصیبت‌نامه نیز در حکایتی مربوط به ابراهیم ادهم اشاره می‌شود که انسان اگر می‌خواهد به سوی بارگاه الهی عزیمت کند باید همانند کاه سبک و از خودی خود بیرون شود.

ابن ادهم کرد ازان رهبان سؤال — کز کجا سازی تو قوتی حسب حال
گفت از روزی دهنده بازپرس — روزیم او می‌دهد زو راز پرس
چون به ظاهر روزییی بینی حلال — می مکن از باطن روزی سؤال
ترک جان پاک هر روزی کنی — تا زجایی چارهٔ روزی کنی
ای شده غافل ز مجروحی خویش — چند در بازی سبک روحی خویش
ای سبک دل گشته از خواب گران — وی بخورد و خواب قانع چون خران
تا نیایی تو به همرنگی برون — کی شود از تو گران سنگی برون
چون به همرنگی سبک گردی چو کاه — در کشندت زود سوی بارگاه
کاه چون با کهربا همرنگ بود — کهربا را زآن بدو آهنگ بود
بود مغناطیس چون آهن به رنگ — زآن به هم رنگی درآوردش به تنگ
چون کسی در اصل همرنگ اوفتاد — دولتش زآغاز هم تنگ اوفتاد

(24)

* **نقشه داستانی (پیرنگ): حکایت** ابراهیم ادهم یک حماسهٔ عرفانی است و با داستان رستم و سهراب که حماسهٔ ملی است مقایسه می‌شود. ابراهیم ادهم به خاطر عشق به خداوند از فرزند خود می‌گذرد و رستم نیز به خـاطر وطن‌دوستی فرزند خـود را از دست می‌دهد. بینش رستم در مـحدودهٔ نژاد و دلبستگی‌های قومی است؛ در حالی‌که بینش ابراهیم ادهم به قرب الهی می‌انجامد. در این داستان حرف‌های بیدار کنندهٔ مردی که از سقف خانهٔ ابراهیم ادهم به او گوشزد می‌کند که باید خدا را فراتر از جامه‌های اطلسی و تخته زرین پیدا کرد و آوازی از غیب که به او می‌فهماند انسان فقط برای شکار و وابستگی‌های دنیوی خلق نشده است و هم‌چنین تحت تأثیر قرار گرفتن از حرف‌های آهویی که بـه ارادهٔ خداوند به او می‌گوید که زندگی فقط لذت بردن از هیجانات زندگی و شکار نیست به عنوان طرح یا پیرنگ است. این داستان را که شامل چندین رویداد است باید اپیزودیک یا (بخش رویدادی) نامید و در بعضی روایت‌ها دارای ساختار اوجگاهی ارسطویی است.

«یک شب بر تخت خفته بود. نیم‌شب سقف خانه بجنبید چنان‌که کسی بر بام می‌رود. آواز داد که: کیست؟ گفت: آشناست. اشتری گم کرده‌ام بر این بام طلب می‌کنم. گفت:ای جاهل! اشتر بر بام می‌جویی؟ گفت:ای غافل! تو خدای‌را در جامه اطلس خفته بر تخته زرین می‌طلبی؟» (24)

«اسب زین کردند. روی به شکار نهاد. سراسیمه در صحرا می‌گشت. چنان‌که نمی‌دانست که چه می‌کند. در آن سرگشتگی از لشکر جدا افتاد. در راه آوازی شنید که: انتبه بیدار گرد. ناشنیده کرد و برفت. دوم بار همین آواز آمد. هم به گوش درنیاورد. سوم بار همان شنود. خویشتن را از آن دور افگند. چهارم بار آواز شنود که: «انتبه قبل ان تنبه» بیدار گرد، پیش از آن کت بیدار کنند.» (24)

«ناگاه آهویی پدید آمد. خویشتن را مشغول بدو کرد. آهو بدو به سخن آمد که مرا به صید تو فرستاده‌اند. تو مرا صید نتوانی کرد. «الهذا خَلَقْتَ او بهذا امَرتَ» تو را از برای این کار آفریده‌اند که می‌کنی. هیچ کار دیگری نداری. ابراهیم گفت: آیا این چه حالی

است؟ روی از آهو بگردانید. همان سخن که از آهو شنیده بود از قربوس زین آواز آمد. فزعی و خوفی درو پدید آمد و کشف زیادت گشت. چون حق تعالی خواست کار تمام کند، سدیگر بار از گوی گریبان همان آواز آمد. آن کشف این‌جا به اتمام رسید و ملکوت برو گشاده گشت. فروآمد و یقین حاصل شد و جمله جامه و اسب از آب چشمش آغشته گشت، توبه‌ای کرد نصوح» (24)

* **شخصیت و شخصیت پردازی:** از بارزترین ویژگی‌های شخصیت ابراهیم ادهم، تحول و دگرگونی اوست که از سلطنت بلخ به زهد و ریاضت کشیده شد. مردم گریزی، اجتناب از شهرت، نماز و تضرّع از خصوصیات دیگر اوست. ابراهیم ادهم را سرسلسلهٔ بعضی از طریقت‌های صوفیه نامیده‌اند و طریقت ادهمیّه با واسطهٔ ابراهیم ادهیم به امام سجّاد می‌رسد.

ابراهیم ادهم، مردی است که عطار او را «سلطان دنیا و دین، سیمرغ قاف یقین، گنج عالم عزلت، خزینه سرای دولت، شاه اقلیم اعظم، پرورده لطف و کرم و پیروقت نام برده است.» (24)

«شبانی را دید نمدی پوشیده و کلاهی از نمد بر سر نهاده، گوسفندان در پیش کرده. بنگریست. غلام وی بود. قبای زر کشیده و کلاه معرق بدو داد و گوسفندان بدو بخشید و نمد از او بستد و درپوشید و کلاه نمد بر سر نهاد و جمله ملکوت به نظاره او بایستادند که زهی سلطنت، که روی نمد پسر ادهم نهاد. جامه نجس دنیا بینداخت و خلعت فقر درپوشید.» (24)

«نقل است که ابراهیم گفت: شب‌ها فرصت می‌جستم تا کعبه را خالی یابم از طوّاف و حاجتی خواهم. هیچ فرصت نمی‌یافتم، تا شبی بارانی عظیم می‌آمد. برفتم و فرصت را غنیمت شمردم، تا چنان شد که کعبه ماند و من. طوافی کردم و دست در حلقه زدم و عصمت خواستم از گناه. ندایی شنیدم که: عصمت می‌خواهی تو از گناه! همه خلق از من همین می‌خواهند. اگر همه را عصمت دهم دریاهای غفاری و غفوری و رحمانی و رحیمی من کجا شود. پس گفتم: اللّهم اغفرلی ذنوبی. ندایی شنودم که: از همه جهان با ما سخن گویی و سخن خود گویی! آن به که سخن تو دیگران گویند (24).

«و هرگز او را کسی ندید – مربع نشسته – او را پرسیدند: چرا هرگز مربع ننشینی؟ گفت: یک روز چنین نشسته، آوازی شنیدم از هوا که:ای پسر ادهم! بندگان در پیش خداوندان چنین نشینند؟ راست بنشستم و توبه کردم.» (24).

«از ابراهیم ادهم نقل است که یک شب جبرئیل را به خواب دیدم که از آسمان به زمین آمد و صحیفه‌ای در دست داشت که نام دوستان حق می‌نوشت، فرمان رسید که اول نام ابراهیم را ثبت کن.» (24)

نقل است که چون ابراهیم را وفات رسید هاتفی آواز داد: «الا انّ امان الارض قدمات: یعنی آگاه باشید امان روی زمین وفات یافت.» (24)

* **زمان و مکان:** با توجه به روایت‌های گوناگون که عطار آورده است، تعدد مکان و زمان در این داستان قابل مشاهده و نیز واقعی است. تخت پادشاهی، کوه و بیابان، غار، مکه، بلخ، کشتی، محراب و مسجد بیت‌المقدس و شب و سحرگاه مکان‌ها و زمان‌های مناسبی هستند که می‌تواند برای عمل دراماتیک و به عنوان مکان و زمان نمایشی لحاظ شود.

«گفت:ای غافل! تو خدای‌را در جامه اطلس خفته بر تخته زرین می‌طلبی؟» (24)

«گوشه‌ای خالی می‌جست که به طاعت مشغول شود تا بدان غار افتاد که مشهور است نه سال ساکن غار شد. در هر خانه‌ای سه سال و که دانست که او در شب‌ها و روزها در آن‌جا در چه کار بود که مردی عظیم و سرمایه‌ای شگرف می‌باید تا کسی به شب تنها در آنجا بتواند بود. روز پنج‌شنبه به بالای غار بررفتی و پشته هیزم گرد کردی و صبحگاه روی به نشابور کردی، و آن را بفروختی، و نماز جمعه بگزاردی، بدان سیم نان خریدی، و نیمه‌ای

به درویش دادی و نیمه‌ای به کار بردی و بدان روزه گشادی، و تا دگر هفته باز ساختی.» (24)

«و تا سحرگاه در نماز بود. وقت سحر بیم بود که از سرما هلاک گردد، مگر خاطرش آتشی طلب کرد. پوستینی دید، در پشت اوفتاده و در خواب شد. چون از خواب درآمد روز روشن شده بود و او گرم گشته بود، بنگریست. آن پوستین، اژدهایی بود با دو چشم.» (24)

«نقل است که چون مردمان از کار او آگاه شدند از غار بگریخت و روی به مکه نهاد و آن وقت که شیخ بوسعید رحمه الله علیه به زیارت آن غار رفته بود گفت: سبحان الله! اگر این غار پرمشک بودی چندین بوی ندادی که جوانمردی به صدق روزی چند این‌جا بوده است، این همه روح و راحت گذاشته.» (همان)

« پس ابراهیم از بیم شهرت روی در بادیه نهاد. یکی از اکابر دین در بادیه بدو رسید.» (24)

«نقل است که چهار ده سال در قطع بادیه کرد که همه راه در نماز و تضرع بود تا به نزدیک مکه رسید. پیران حرم خبر یافتند. همه به استقبال او بیرون آمدند. او خویش در پیشِ قافله انداخت تا کسی او را نشناسد.» (24)

«پس در مکه ساکن شد، رفیقانش پدید آمدند و او از کسب دست خود خوردی و درودگری کردی. نقل است که چون از بلخ برفت او را پسری ماند به شیر.» (24).

«نقل است که ابراهیم گفت: شب‌ها فرصت می‌جستم تا کعبه را خالی یابم از طواف و حاجتی خواهم. هیچ فرصت نمی‌یافتم تا شبی بارانی عظیم می‌آمد، برفتم و فرصت را غنیمت شمردم تا چنان شد که کعبه ماند و من. طوافی کردم و دست در حلقه زدم و عصمت خواستم از گناه» (24).

❋ **فضا و حالت:** در این داستان عطار با ایجاد گفت‌وگو، کنش و عمل شخصیت‌های داستان فضا و حالت را ترسیم می‌کند. غسل کردن ابراهیم ادهم با شکستن یخ و ادای نماز تا سحرگاهان و مناجات‌هایش با خداوند، نشان از فضایی روحانی برای این داستان می‌دهد. او چنان مجذوب و شیفتهٔ حق شده بود که حتی فرزند و عیال خود را حجابی برای وصال حق می‌دید و بدین خاطر از آنان دوری جست.

«نقل است که در زمستان شبی در آن خانه بود و به غایت سرد بود و او یخ فروشکسته بود و غسلی کرده. چون همه شب سرما بود و تا سحرگاه در نماز بود. وقت سحر بیم بود که از سرما هلاک گردد، مگر خاطرش آتشی طلب کرد. پوستینی دید، در پشت اوفتاده و در خواب شد. چون از خواب درآمد روز روشن شده بود و او گرم گشته بود، بنگریست. آن پوستین، اژدهایی بود با دو چشم. چون دو سکره خون. عظیم هراسی در او پدید آمد. گفت: خداوندا! تو این را در صورت لطف به من فرستادی، کنون در صورت قهرش می‌بینم. طاقت نمی‌دارم. در حال اژدها برفت.» (24)

«ابراهیم با یاران در طواف بود. پسری صاحب جمال در پیش آمد. ابراهیم تیز بدو نگریست. یاران آن بدیدند. از او عجب داشتند. چون از طواف فارغ شدند، گفتند: رحمک الله! ما را فرمودی که به هیچ زن و کودک نگاه مکنید و تو خود به غلامی نیکوروی نگاه کردی. گفت: شما دیدیت؟ گفتند: دیدیم. گفت: چون از بلخ بیامدم پسری شیرخواره رها کردم. چنین دانم که این غلام آن پسر است. روز دیگر یاری از پیش ابراهیم بیرون شد و قافله بلخ را طلب کرد و به میان قافله درآمد. به میان، خیمه‌ای دید از دیبا زده و کرسی در میان خیمه نهاده و آن پسر بر کرسی نشسته و قرآن می‌خواند و می‌گریست. آن یار ابراهیم بار خواست و گفت: تو از کجایی؟ گفت: من از بلخم. گفت: پسر کیستی؟ پسر دست بر روی نهاد و گریه بر او فتاد و مصحف از دست بنهاد. گفت: من پدر را نادیده‌ام مگر دیروز، نمی‌دانم که او هست یا نه و می‌ترسم که اگر گویم، بگریزد که او از ما گریخته است. پدر من ابراهیم ادهم است ملک بلخ. آن مرد او را برگرفت تا سوی ابراهیم آورد. مادرش با او به

هم برخاست و آمد تا نزدیک ابراهیم و ابراهیم با یاران پیش رکن یمانی نشسته بودند. از دور نگاه کرد. آن یار خود را دید، با آن کودک و مادرش. چون آن زن او را بدید، بخروشید و صبرش نماند. گفت: اینک پدرت. رستخیزی پدید آمد که صفت نتوان کرد. جمله خلق و یاران یک‌بار در گریه آمدند. چون پسر به خود بازآمد بر پدر سلام کرد. ابراهیم جواب داد و در کنارش گرفت و گفت: بر کدام دینی؟ گفت: بر دین اسلام. گفت: الحمدلله. دیگر پرسید که: قرآن می‌دانی؟ گفت: دانم. گفت: الحمدلله. گفت: علم آموخته‌ای؟ گفت: آموخته‌ام. گفت: الحمدلله. پس ابراهیم خواست تا برود، پسر البته دست از او رها نمی‌کرد و مادرش فریاد دربسته بود. ابراهیم روی سوی آسمان کرد، گفت: الهی اغثنی. پس اندر کنار او جان بداد. یاران گفتند: یا ابراهیم چه افتاد؟ گفت: چون او را در کنار گرفتم، مهر او در دلم بجنبید، ندا آمد که‌ای ابراهیم! تُدعی مَحبتنا و تُحِب معنا غیرنا. دعوی دوستی ما کنی و با ما به هم دیگری دوست داری و به دیگری مشغول شوی و دوستی به انبازی کنی و یاران را وصیت کنی که به هیچ زن بیگانه و کودک نگاه مکنید؟ و تو بدان زن و کودک دل آویزیدی؟ چون این ندا

می‌شد ابراهیم ادهم در رهی — پیش او آمد سواری ناگهی
گفت آبادانی‌ای رهرو کجاست — او به گورستان اشارت کرد راست
شد سوار از قول او در خشم سخت — تازیانه کرد بر وی لخت لخت
خون روان شد از سر و از روی او — تا زخون گل گشت خاک کوی او
چون به نزد شهر آمد آن سوار — دید خلقی را دوان و بی‌قرار
گفت این تعجیل چیست‌ای مردمان — گفت ابراهیم ادهم این زمان
می‌رود در پیش آگاهی رسید — اسب داری گر درو خواهی رسید
هرکه او را دید پیدا و نهان — گشت ایمن از عذاب آن جهان
زو صفت پرسید آن مرد سوار — چون صفت گفتند او بگریست زار
حال خود برگفت کو را چون زدم — جامه و دستم ازو در خون زدم
شد خجل آن مرد و زانجا گشت باز — دید او را جامه شستن کرده ساز
خون زخود می‌شست پیشش شد سوار — گشت درخاک و بسی بگریست زار

بشنیدم دعا کردم که یا رب العزة! مرا فریاد رس. اگر محبت او مرا از محبت تو مشغول خواهد کرد یا جان او بردار یا جان من. دعا در حق او اجابت افتاد.» (24)

«در مناجات گفته است: الهی تو می‌دانی که هشت بهشت در جنب اکرامی که با من کرده‌ای اندک است و در جنب محبت خویش و در جنب انس دادن مرا به ذکر خویش و در جنب فراغتی که مرا داده‌ای، در وقت تفکر کردن من در عظمت تو و دیگر مناجات او این بود: یا رب! مرا از ذلّ معصیت به عزّ طاعت آور. می‌گفتی: الهی! آه، من عرفک فلم یعرفک فکیف حال من لم یعرفک. آه! آن‌که تو را می‌داند نمی‌داند، پس چگونه باشد حال کسی که تو را نداند.» (24).

عطار در مصیبت‌نامه نیز به حالات ابراهیم ادهم اشاره کرده است که در آن ابـراهیم ادهـم توضیح می‌دهد که گورها با گذشت زمان آبادتر و شهرها ویران‌تر می‌شوند و هرچه آفاق و سرزمین‌ها را آباد کنند سرانجام به گورستان تبدیل می‌شوند. در حکایتی دیگر به فقر و درویشی ابراهیم ادهم بعد از پشت پا زدن به سلطنت و پادشاهی اشاره می‌شود.

عفو خواست او عفو دادش در زمان — گفت آخر آن چرا گفتی چنان
گفت آبادانی‌ای مرد تمام — نیست جز در کوی گورستان مدام
گورها هر روز آبادان ترست — لیک هر دم شهرها ویران ترست
گر همه آفاق آبادان کنند — عاقبت می‌دان که گورستان کنند
پس من آنچت گفتم‌ای نیکو سوار — راست گفتم تو خیال کژ مدار

(24)

پور ادهم کو دلی بیخویش داشت — قرب صد اشهب در آخور بیش داشت
گرچه دارالملک حکمش بلخ شد — بلخ شد تصحیف یعنی تلخ شد
جان شیرینش که پر تعظیم بود — یافت قلب بلخ کابراهیم بود
چون غم فقرش درآمد شاد شد — فقر چون دید از همه آزاد شد
گرچه روی دین ازو آراستند — شد سوی حمام سیمش خواستند
بر درحمام در حال اوفتاد — همچو مرغی بی پر وبال اوفتاد
گفت چون در خانهٔ شیطان مرا — نیست با دستی تهی فرمان مرا
رایگان در خانهٔ رحمن شدن — کی توان نتوان شدن نتوان شدن

(24)

* **گفت و شنود:** در این داستان، گفت و شنود به صورت دیالوگ و مونولوگ می‌باشد و برخی مواقع از طریق هاتف و اولیای خداست که در حقیقت بیان اندیشه‌ها و حالات شخصیت‌هاست.

«نقل است که گفت: یک شب جبرئیل به خواب دیدم که از آسمان به زمین آمد، صحیفه‌ای در دست، پرسیدم که تو چه می‌خواهی؟ گفت: نام دوستان حق می‌نویسم. گفتم: نام من بنویس. گفت: از ایشان نیی. گفتم: دوست دوستان حقم. ساعتی اندیشه کرد. پس گفت: فرمان رسید که اول نام ابراهیم ثبت کن که امید در این راه از نومیدی پدید آید.» (24)

«نقل است که گفت: شبی در مسجد بیت المقدس خویش را در میان بوریایی پنهان کردم که خادمان می‌گذاشتند تا کسی در مسجد باشد. چون پاره‌ای از شب بگذشت در مسجد گشاده شد، پیری درآمد، پلاسی پوشیده بود و چهل تن در قفای او هر یک پلاسی پوشیده. آن پیر در محراب شد و دو رکعت نماز گزارد و پشت به محراب بازنهاد. یکی از ایشان گفت: امشب یکی در این مسجد است که نه از ماست.» (24)

«نقل است که رجا گوید با ابراهیم در کشتی بودم، باد برخاست و جهان تاریک شد. گفتم: آه، کشتی غرق شد! آوازی از هوا درآمد

که از غرقه شدن کشتی مترسید که ابراهیم ادهم با شماست. در ساعت باد بنشست و جهان تاریک روشن شد.» (24).

«نقل است که ابراهیم وقتی در کشتی نشسته بود. بادی برخاست – عظیم – چنان‌که کشتی غرق خواست شدن. ابراهیم نگاه کرد. کراسه‌ای دید آویخته، کراسه برداشت و در هوا بداشت. گفت: الهی ما را غرق کنی و کتاب تو در میان ما باشد. در ساعت باد بیارامید. آواز آمد که: لاافعل.» (24)

«نقل است که چون ابراهیم ر.ا وفات رسید هاتفی آواز داد: اَلا إنَّ اَلأمانَ الارض قَد ماتَ. آگاه باشید که امان روی زمین وفات کرد، همه خلق متحیر شدند تا این چه تواند؟ بود تا خبر آمد که ابراهیم ادهم قدس الله روح العزیز وفات کرده است.» (24)

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 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 ابراهیم ادهم 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 منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Drama, as one of the fundamental modes of human expression, intertwines narrative with visual and auditory art forms, enabling the reflection of profound inner experiences and external realities (1). Attar of Nishapur, through *Tazkirat al-Awliya*, constructs a literary space rich in spiritual symbolism while simultaneously embedding inherent dramatic possibilities. The story of Ebrahim Adham, though not originally crafted for the stage, contains a wide range of theatrical elements such as plot progression, dynamic character development, conflict, dialogue, and visual-imaginative potential. Understanding these aspects requires grounding in classical theories of drama and performance. Concepts like the unity of time and space (10), dramatic action (6, 22), and the integration of visual and auditory stimuli (2) guide the analytical framework of this study. The research asks how the narrative of Ebrahim Adham can be systematically unpacked to yield a theatrical reading that is both faithful to its mystical essence and capable of engaging a modern audience.

To approach this, the study adopts an analytical–descriptive methodology supported by deep textual analysis of Attar's narrative. A key focus lies in *hamartia*, the tragic flaw or error that propels a protagonist's downfall and transformation (6, 7), and *catharsis*, the emotional purgation experienced by the audience through fear and pity (8). These Aristotelian concepts, reframed through Persian literary tradition, illuminate the psychological and spiritual turning point of Ebrahim Adham—from a sovereign entrenched in worldly grandeur to a penitent mystic seeking divine proximity. The narrative sequence demonstrates a departure from material attachments, echoing dramatic conventions where action arises from internal crisis and leads to resolution. Furthermore, by analyzing genre classifications—such as tragedy, comedy, and tragicomedy—the study contextualizes the story's movement between awe-inspiring spiritual struggle and moments of almost ironic self-recognition (3, 9). This fluid interplay of modes strengthens the story's adaptability for stage representation beyond a rigidly tragic frame.

Equally crucial to this transformation is the study of structure and narrative architecture. Plot and *pīrāng* (dramatic skeleton) shape the flow of events, demanding the careful selection of episodes that sustain thematic unity while enhancing tension (3, 6). Ebrahim Adham's life story is inherently episodic: from the symbolic awakening initiated by mysterious voices urging him to awaken before being awakened, to encounters with prophetic figures and divine signs, each scene holds potential for staging climactic action. Dialogues and monologues carry heavy psychological and spiritual weight, functioning not merely as verbal exchange but as action-generating speech acts (22, 23). The dialogues with strangers, inner voices, and divine messengers are central to dramatizing his inner conflict and transformation. Such analysis shows that Attar's text, though medieval, anticipates modern dramaturgical concerns with psychological depth and performative speech.

In terms of performance design, visual and auditory components play a determining role in rendering the mystical experience theatrically. The research emphasizes *opsis*, the visual spectacle that Aristotle described as foundational to theater (2). Stagecraft can draw from the symbolic settings in the story: the opulent throne room of Balkh, the desolate desert of spiritual wandering, the Kaaba as a sacred destination, and the ascetic's cave as an interiorized stage. Movement and choreography, understood as the meaningful passage of the actor's body across the stage (13, 14), become metaphors for spiritual journeying. Facial make-up and costume design provide another layer of signification, signaling transformation from royal identity to mystical anonymity (15, 16). Color, texture, and simplicity versus opulence are not merely decorative but dramaturgically charged choices reinforcing narrative tension. Lighting,

beyond its functional role, is conceptualized as a psychological and symbolic agent—descending divine light or the unsettling gloom of existential crisis (14, 19). Similarly, soundscape and music intensify atmosphere, establish spatial-temporal reality, and evoke transcendence (9, 20). These technical considerations translate abstract mysticism into a sensory experience accessible to contemporary spectators.

The theoretical foundation also attends to the construction of theme and message (*ben-andisheh*). The central thematic current—the relinquishing of temporal power for divine sovereignty—is articulated through narrative motifs that question permanence and identity. Dramatic rendering of this spiritual awakening benefits from established theories of idea and concept in drama, where the "thought" or *dianoia* anchors emotional resonance and intellectual engagement (6, 22). Moreover, the interplay between inner and outer conflict, a major engine of dramatic action (22, 23), aligns with the Sufi idea of jihad al-nafs (struggle against the self). Attar's depiction of Ebrahim's isolation, fear of recognition, and preference for obscurity feeds into a performative exploration of identity deconstruction and re-creation. These thematic and structural elements demonstrate that medieval Persian mystical prose can speak powerfully through modern theatrical idioms if approached with rigorous dramaturgical analysis.

Ultimately, the study shows that a dramatic reading of Ebrahim Adham's story not only recovers the theatricality latent in classical Sufi narratives but also offers fresh resources for intercultural stage innovation. By aligning Aristotelian poetics with Persian narrative tradition and modern performance theory, it bridges seemingly distant intellectual worlds. The research highlights the importance of dialogical scenes, episodic yet climactic structure, and an integrated use of stagecraft to translate deep spirituality into embodied performance. While Attar's prose was never intended as script, its narrative architecture and rich imagistic texture lend themselves to theatrical adaptation when interpreted through contemporary dramatic lenses. This approach invites future playwrights, directors, and literary scholars to revisit Persian mystical texts as living dramatic material capable of resonating with today's audiences and theatrical languages.

References

1. Esslin M. Donyay-e Dram (The World of Drama). Tehran: Hermes Publications; 2008.
2. Nāzerzādeh Kermāni F. Darāmadi be Namāyeshnameh Nevisi (An Introduction to Playwriting). Tehran: SAMT Publications; 2004.
3. Letwin D, Stockdale J. Memāri-ye Dram (The Architecture of Drama). Tehran: Sāqi Publications; 2018.
4. Bolton M. Kalbedshenasi-ye Dram (The Anatomy of Drama). Tehran: Ghatreh Publications; 2004.
5. Jaspers K. Tragedy Kāfi Nist (Tragedy Is Not Enough). Tehran: Markaz Publishing; 2018.
6. Qāderi N. Ānātomi Sākhtār-e Dram (The Anatomy of Dramatic Structure). Tehran: Neyestān Publications; 2001.
7. Kāt M. Tafsiri bar Trāzhedi-ha-ye Yunan-e Bāstān (An Interpretation of Ancient Greek Tragedies). Tehran: SAMT Publications; 2009.
8. Daiches D. Setizeh-ha-ye Naqd-e Adabi (Critical Approaches to Literature). et al., editor. Tehran: Elmi Publications; 1987.

9. Holton O. Moqaddameh bar Te'ātr (Introduction to Theatre). Tehran: Soroush Publications; 1985.
10. Fanaeian T. Tragedy va Ta'ziyeh (Tragedy and Ta'ziyeh). Tehran: University of Tehran Press; 2010.
11. Ahmadi B. Az Neshaneh-ha-ye Tasviri ta Matn (From Pictorial Signs to Text). Tehran: Markaz Publications; 1992.
12. Cuddon JA. Farhang-e Towsifi-ye Adabiyat va Naqd (A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory). Tehran: Shadegān Publications; 2001.
13. Makki I. Shenākht-e Avāmel-e Namāyesh (Understanding the Factors of Performance). Tehran: Soroush Publications; 2011.
14. Hodge F. Kārgar-dāni - Namāyeshnameh (Play Directing - A Play). Tehran: SAMT Publications; 2018.
15. Helmich J. Chehreh Pardāzi barāye Cinema, Television va Te'ātr (Makeup for Film, Television, and Theatre). Tehran: Sāzmān-e Owqāf va Omour-e Kheirieh Publishing; 2014.
16. Pāpiān N. Farhang-e Mosavvarsazi (Dictionary of Illustration). Tehran: Amir Kabir Publications; 2005.
17. Blocker I. Anaser-e Filmnameh Nevisi (The Elements of Screenwriting). Tehran: Hermes Publishing; 2013.
18. Hāshemi SM. Ferdowsi va Honar-e Cinema (Ferdowsi and the Art of Cinema). Tehran: Elmi Publications; 2011.
19. Shoon W. Rāhnamā-ye Nourpardāzi (Lighting Handbook). Tehran: Elmi Publications; 2021.
20. Kesby IA. Dark-e Film (Understanding Film). Tehran: Sarcheshmeh Publications; 2004.
21. Emami M. Shakhsiyyat Pardazi dar Cinema (Characterization in Cinema). Tehran: Barg Publications; 1994.
22. Egri L. Fan-e Namayeshnameh Nevisi (The Art of Dramatic Writing). Tehran: Negah Publications; 2004.
23. McKee R. Dialog (Dialogue). Tehran: Hermes Publications; 2019.
24. Attar Neyshabouri F. Tazkerat al-Awliya (The Memorial of the Saints). Tehran: Markazi Publications; 1957.