

## بررسی عوامل و عناصر نمایشی در تمثیلات ادبیات کهن ایران

دکتر محمد مؤمنی \*

### چکیده

افلاطون یکی از بزرگترین دشمنان شعر است ولیکن شاگرد او ارسطو، مؤلف کتاب بوطیقا، مروج و مبلغ هنر شاعری است. در نظر ارسطو، سعادت به عنوان فضیلت، غایت و هدف زندگی است. از دیدگاه وی غایت هنر، ایجاد لذت روحی و معنوی است و درک این نوع لذت موجبات رسیدن انسان به سعادت را فراهم می‌کند. یونانیان به درستی نقاشی را شعر صامت و شعر را نقاشی گویا می‌نامند. شعر روایی و نمایشی، محور مطالعه ما در این پژوهش است. تمثیل، ستاره‌ی درخشان آسمان شعر روایی در ادبیات ایران است. در حالی که خاستگاه تمثیلات بیشتر فلسفه و کلام است تجلی تمثیل در ادبیات داستانی و دراماتیک است. تمثیلات هرچند با مذهب و آیین قرابت و خویشاوندی دارند اما نزدیکی بسیارشان با حکایت و انواع روایت انکارناپذیر است. مطالعه تطبیقی و هنری در نقد آثار ادبی نشان می‌دهد که عوامل و عناصر داستانی همچون نگینی در حکایات فارسی و تمثیلات رمزی آن می‌درخشند. در این مقاله ضمن معرفی و ارزیابی عناصر شش‌گانه ارسطو، چگونگی اثرگذاری پیام تمثیل بر مخاطب، در شعر روایی ادبیات کهن ایران تحلیل و تفسیر شده است و دو عنصر بنیادی بوطیقا یعنی داستان و شخصیت، صرف نظر از تنوع و تکرار فهم مترجمان در توضیح و شرح آنها، به لحاظ ارزش‌های ساختاری در تمثیل روایی مورد تفسیر قرار گرفته است. با وجود تفاوت‌ها در انواع ادبی شرق و غرب، ستون اصلی ادبیات نمایشی ملل جهان را، قصه‌پردازی افسانه‌های تاریخی، حماسه‌ها و اسطوره‌ها تشکیل می‌دهند. عناصر داستانی در شعر روایی و تمثیل، ساختاری نظام‌مند دارند. مطالعه مفهوم قصه‌پردازی و داستان‌سرایی در برخی از تمثیلات ادبیات کهن ایران حکایت از آن دارد که تمثیل رسانه‌ای چندوجهی است. تحلیل شکلی و محتوایی داستان‌ها ثابت می‌کند که تمثیل‌پردازان در ابلاغ پیام عرفانی و مفهوم فلسفی یا اخلاقی حکایات تمثیلی با معیارها و شاخص‌های تکنیکی داستان‌نویسی مدرن و متداول امروزی، بیگانه نبوده‌اند. چنانکه بررسی اجمالی تمثیل شیخ صنعان در این نوشتار نشان می‌دهد که این حکایت ترکیبی هوشمندانه از رمزها و شگردهای برجسته روایی است.

واژگان کلیدی: عناصر نمایشی، ادبیات داستانی، شعر روایی، تمثیل، شیخ صنعان

## مقدمه

مترجمان ایرانی در توضیح عناصر شش‌گانه شعر دراماتیک یا نمایشی به زبان فارسی وحدت نظر ندارند، لذا هر یک از آنان عناصر سازنده و اجزاء تشکیل‌دهنده شعر نمایشی در «بوطیقا» را در مراتبی متفاوت تحلیل، تفسیر و نام‌گذاری کرده‌اند. مؤلف و مترجم کتاب «ارسطو و فن شعر» ضمن اشاره به دلایل پیدایش انواع شعر نمایشی، عناصر سازنده آن را به ترتیب: ۱- افسانه و مضمون ۲- سیرت ۳- گفتار ۴- اندیشه ۵- منظر نمایش و ۶- آواز نام‌گذاری می‌کند و بر اساس نوشته خالق بوطیقا دو عنصر نخستین آن یعنی «افسانه و مضمون» و «سیرت» را این‌چنین ترجمه و تفسیر می‌کند: «اما تقلید کردار همان افسانه و مضمون» است. از افسانه‌ی مضمون همان ترکیب و تألیف افعال و کردارهایی مقصود است که انجام پذیرفته است و مراد از «خصلت» و سیرت، امور و اوصافی است که وقتی اشخاص را می‌بینیم که کاری انجام می‌دهند آنها را بدان متصف می‌سازیم» (زرین‌کوب، ۱۳۸۲، ۳۸).

مقصود از اندیشه به عنوان عنصر چهارم، به روایت زرین‌کوب، یعنی تمام آن چیزهایی است که اشخاص در موقعیت‌های نمایشی جهت اثبات امری یا ارایه مطلبی بیان می‌کنند.

نویسنده دیگری عناصر شش‌گانه شعر دراماتیک را علاوه بر تراژدی برای کمدی هم قابل اجرا دانسته، دو عنصر نخستین را «مضمون» و «شخصیت» ترجمه می‌کند و در اهمیت و عظمت قهرمان و اشخاص می‌گوید تراژدی تقلیدی از کردار اشخاص است بنابراین اشخاص باید خصلت‌ها و اندیشه‌های مخصوص به خود داشته باشند تا جایی که بتوانند حس همدردی تماشاگر را به خود جلب کنند (ملک‌پور، ۱۳۶۵).

از منظر دیگری شش‌گانه هنر دراماتیک به عنوان داستان، اخلاق، گفتار، فکر، صحنه‌آرایی و آواز ترجمه شده است، در شرح آرا و اندیشه‌های ارسطو در این دیدگاه، ترکیب وقایع «داستان» تعبیر می‌شود چون

اعمال آدمیان به صورت داستان مجسم و معین می‌شوند و آنچه را که به موجب آن صفاتی به اشخاص نسبت دهند، «اخلاق» و در نهایت هر چیز را که اشخاص در اثباتش نکته‌ای یا حقیقتی را به زبان آورند «افکار» نام‌گذاری می‌شود (مجتبایی، ۱۳۳۷).

محقق و مترجم دیگری معتقد است ارسطو آفرینش شعر نغز دراماتیک را با شیوه داستان‌پردازی، سازماندهی زنجیره‌های رویدادها در ارتباطی تنگاتنگ و مستقیم با پیرنگ (plot) قرار می‌دهد لذا عناصر شش‌گانه بوطیقا به ترتیب اهمیت و نقش‌آفرینی در اثرگذاری بر مخاطب عبارتند از: پیرنگ، شخصیت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و موسیقی (اولیایی‌نیا، ۱۳۸۶).

هرچند که شرح مفاهیم و تحلیل معانی دیدگاه هر یک از مترجمان پیرامون اجزاء تشکیل‌دهنده تراژدی و کمدی می‌تواند چراغ تابانی باشد که در پرتو آن تمثیلات، حکایات و هر نوع مکتوب نمایشی به شکلی ساختاری مورد داوری قرار گیرد، اما ارزیابی علل اختلاف در ترجمه بوطیقای ارسطو و برداشت خاص از متن و معرفی عناصر شش‌گانه شعر دراماتیک یا نمایشی به عنوان موضوعی ارزشمند و مستقل می‌بایست در جای دیگری مورد مطالعه و ارزیابی قرار گیرد. آنچه در این مقاله مورد توجه نگارنده خواهد بود چگونگی تجلی دو عنصر بنیادین شعر دراماتیک یعنی «داستان» و «شخصیت» در تمثیلات ادبیات کهن ایران زمین است. با تحلیل داستان رمزی شیخ صنعان و تأمل در مفهوم تمثیل، نگارنده تلاش می‌کند نگاهی فراگیر و کل‌نگر به تمثیل داشته باشد. به منظور کشف ساختار شعر روایی و درک پیوند منسجم و اجزای موزون و هماهنگ عناصر آن، مفهوم قصه و معنای چندوجهی تمثیل بررسی و مطالعه شده است.

## پیشینه تحقیق و ضرورت و اهمیت پژوهش

معناشناسی و شکل‌شناسی روایت و تحلیل صورت و فرم در ادبیات داستانی، نمایشی و شعر روایی ایران جایگاه ویژه‌ای دارد. شکوفایی ادبیات نمایشی

در کشورهای دارای تمدن باستانی و پیشینه فرهنگی غنی، مرهون فرهنگ عامه و قصه‌های تمثیلی و شفاهی است. پیوند بین داستان‌های متعدد و متنوع تمثیلی با صحنه نمایش در طول تاریخ قابل مشاهده و ناگسستگی است. ضرورت و اهمیت مطالعه ویژگی‌های آثار منثور و عاشقانه‌های منظوم ادبیات کهن ایران که ظرفیت‌های قوی نمایشی دارند همیشه دغدغه محققان و اهالی ادب و هنر بوده است. به عنوان سرچشمه الهام، داستان‌های روایی و انواع تمثیل و حکایات دستمایه‌ای گرانبها و گنجی بی‌بدیل برای کارگردانان سینما و تئاتر بوده است. افلاطون روایت کردن را هنر می‌داند و تقلید کردن را که به گمان او به غایت از هنر دور است، نمایش می‌نامد. اهالی هنرهای تصویری بر این باورند که پرده نمایش وام‌دار شعر روایی و نمایشی، قصه‌پردازی و داستان‌سرایی حماسی، اسطوره‌ای و انواع تمثیلات روایی است. بنابراین به هیچ وجه نمی‌توان عنصر برجسته روایت را، که بن‌مایه و اساس تصویرسازی در سینمای داستانی است از ذات هنرهای نمایشی جدا کرد. تئاتر ریشه در مراسم آیینی، عبادی و داستان‌های روایی دارد. متون مکتوب ادبیات داستانی را می‌توان هم بازی و هم روایت کرد. یک متن روایی با حضور قصه و قصه‌گو موجودیت می‌یابد. هر چند روایت سلسله‌ای زنجیروار از رویدادها است اما راز جاودانگی و ماندگاری روایت، تبدیل آن به تمثیل و قرارگرفتن فرم و ساختار آن انتقال، در ابلاغ پیامی استدلالی و اقناعی و چندوجهی است. این پیام چون به زبان شعر روایت می‌شود متکی بر احساس و عاطفه و زیبایی است.

بررسی عناصر نمایشی ادبیات کهن ایران و تحلیل شعر روایی موضوع جدیدی نیست، مقالات و کتب قابل قبولی در این رشته نوشته شده است. فصلنامه علمی پژوهشی حوزه هنری و ادبی کشور در برخی از شماره‌ها شگردهای شاعران نامدار را در آفرینش شاهکارهای ادبی به خوبی تشریح و تبیین کرده

است. علاوه بر آن پژوهشگران سخت‌کوشی نظیر پورنامداریان (۱۳۹۰)، توکلی (۱۳۸۹)، صارمی (۱۳۸۲)، ثروتیان (۱۳۹۲)، کزازی (۱۳۸۷)، شفیع‌کدکنی (۱۳۸۳)، زرین‌کوب (۱۳۸۶) و گوهرین (۱۳۶۳) در خصوص معرفی ویژگی‌های حکایات و تمثیلات ادبیات ایران تلاش‌های علمی ارزنده‌ای داشته‌اند. از سوی دیگر پورنامداریان (۱۳۸۹) و پارسانسب (۱۳۹۰) با طبقه‌بندی گونه‌شناسی و بررسی سیر پیدایش تمثیل و توصیف وجوه هنری آن گام مهمی در تحلیل نمونه‌های تمثیل روایی برداشته‌اند. در این مقاله آنچه بیشتر و عمیق‌تر ارزیابی و تحلیل شده است صورت و معنای تمثیل در شعر روایی، مفهوم داستان‌سرایی، معرفی آرایش عناصر داستانی در تمثیل رمزی، تأکید بر تجلی شخصیت و اهمیت موضوع عشق در حکایت شیخ صنعان است.

دیو اگر عاشق شود هم گوی برد

جبرئیلی گشت و آن دیوی بمرد

### تمثیلات شعر روایی

تمثیلات (allegories) در شعر روایی، حکایات کوتاه و داستان‌های آموزنده‌ای هستند که شاعر به مدد شواهد و مثال‌ها موضوعات مرتبط با مطالب «اخلاقی» و «عرفانی» را ملموس و قابل فهم و تبدیل به بیانی هنری می‌کند، اما بیان هنری حکایات و تمثیلات تنها مأموریت و رسالت شعر نمایشی نیست؛ روایات تمثیلی علاوه بر سرگرم کردن، تعلیم و تربیت مخاطب را نیز بر عهده دارند. در آثار شاعران بلندآوازه زبان فارسی به خاطر شیوه تصویرپردازی و بیان هنری، «تمثیلات ادبی» مانند ستاره در آسمان اشعار روایتی و نقلی ایران می‌درخشند.

شعر روایی و نقلی (narrative verse) که از قدیمی‌ترین انواع ادبی است، به شعری اطلاق می‌شود که یک واقعه، سرگذشت، قصه یا حکایتی را بیان کند. گونه‌های ملی و حماسی شعر روایی در «شاهنامه» حکیم فردوسی، مثنوی‌های تاریخی

«خداوند نامه» و «ظفرنامه» و منظومه‌های عاشقانه «ویس و رامین»، «وامق و عذرا»، «خسرو و شیرین»، «لیلی و مجنون»، فخرالدین اسعد گرگانی، عنصری بلخی و نظامی گنجوی هر یک آکنده از عناصر متنوع تمثیلی و داستانی هستند. با این حال عناصر دراماتیک تمثیلات و حکایات «منطق الطیر» عطار و «مثنوی» مولانا در ابلاغ پیام عرفانی و رمزگذاری نسبت به سایر انواع ادبی نقشی برجسته‌تر و چشم‌گیرتر دارند. «سبحه‌الابرار» جامی، «مخزن الاسرار» نظامی و آثار سعدی هر یک نمونه‌های برجسته به کارگیری عناصر نمایشی و تمثیلی در حوزه‌های اخلاقی و تربیتی هستند (پورنامداریان، ۱۳۸۹؛ پارسانسب، ۱۳۹۰).

تحلیل «هنر شاعری» به‌عنوان هسته اصلی ادبیات دراماتیک در شعر نمایشی یونان باستان، و ارزیابی آرای شارحان و مترجمان کتاب ارسطو می‌تواند زمینه مناسبی در «تمثیل شناسی» شعر روایی زبان فارسی فراهم کند. مطالعه و معرفی ظرفیت‌های عناصر نمایشی ادبیات کهن ایران همچنین می‌تواند نمایشنامه‌نویسی معاصر ما را به اقیانوس بیکران فرهنگ باستانی و سنت‌های ارزشمند انواع ادبی شعر روایی و یا نمایشی نزدیک‌تر کند. گونه‌های متفاوت ادبیات کهن ایران مانند حماسه‌های ملی، روایات تاریخی، افسانه‌های عامیانه، داستان‌های منظوم عاشقانه و تمثیلات، رابطه مستقیمی با اخلاق و تربیت انسانی دارد. تمثیل‌شناسی بخش مهمی از شعر روایی است؛ به عبارت دیگر تمثیلات تجلی پیوند شعر و روایت در ادبیات تعلیمی ایران است. روایت در یک معنی نقل کردن سخن و یا واگویی خبر است. حوادث و اخبار دراماتیک مثل روح در کالبد تمثیل و روایت نقش‌آفرینی می‌کنند. اگر در حکایات و تمثیلات ادبی، وقایع خبری به درستی پردازش، درک و نقل شوند، دانه معنی در قصه شکل می‌گیرد و زندگی می‌آفریند. شعر روایی با کشف حقیقت وقتی خبری را در پیمان‌نامه داستان و تمثیل قرار می‌دهد از اخبار و حوادث پوشیده و پنهان، روایتی روح‌بخش و جان‌افزا پدید می‌آورد (توکلی، ۱۳۸۹؛ شمیسا، ۱۳۸۶).

قصه‌گوی بلخ حضرت مولانا روایت را نقل سر دلبران در حدیث دیگران می‌نامد لذا باور دارد اتصال به اخبار غیب در آفرینش داستان و روایت آن موجب فربه شدن جان آدمی می‌شود:  
جان نباشد جز خیر در آزمون  
هر که افزونش خبر جانش فزون

### تجلی داستان اخلاق‌محور در تمثیل

نویسندگان و شاعران معمولاً از داستان‌های تمثیلی (allegorical-stories)، به عنوان وسیله یا بیان ادبی برای انتقال معانی پنهان و پوشیده استفاده می‌کنند. چهره‌ها و شخصیت‌های مثالی، اعمال و حوادث استعاری و تصاویر خیالی در کنار هم قرار می‌گیرند تا مفاهیم اخلاقی و عقاید عرفانی و سیاسی شاعران را به صورت رمزی و نمادین به مخاطبان منتقل کند. در تمثیلات ادبیات کهن ایران داستان و عناصر نمایشی متعلق به آن به عنوان هسته مرکزی و محور اصلی ضمن پیشبرد مقاصد نویسنده، نقش مهمی در جذب و جلب مخاطب دارند. عناصر داستانی در واقع پل اصلی ارتباط میان تمثیل و ادبیات نمایشی است. داستان، حکایت و قصه‌ای که روایت را در تمثیل جاری و ساری می‌کند اعمال و رفتار شخصیت‌ها را سازماندهی می‌کند.

داستان‌های رمزی و نمادین مولانا و عطار از منظر معانی عرفانی دارای اهمیت بسیاری هستند ولیکن از جنبه تربیتی، پیام‌های اخلاقی گلستان و بوستان سعدی در نمایش فضایل رفتاری و روابط انسانی درخشش و روانی بیشتری دارند (زرین کوب، ۱۳۸۶؛ ثروتیان، ۱۳۹۲). سعدی در شعر روایی عوامل و عناصر دراماتیک را در ساختاری اخلاقی و غیررمزی سازماندهی می‌کند. توصیف حادثه، تصویرسازی و گفتگو بین اشخاص داستان، روشن و محسوس و در خدمت ابلاغ «پیام اخلاقی» و تعلیم مخاطب است. به روایت سعدی، سگی پای مردی صحرانشین را می‌گزد، شب‌هنگام که مرد از درد زخم می‌نالد، دختر پدرش را عتاب و

سرزنش می‌کند. می‌پرسد مگر تو هم دندانی برای گاز گرفتن نداشتی؟ تو چرا مقابله به مثل نکردی که سگ ادب شود؟ سعدی در داستانی که اخلاق محور است در جواب می‌گوید «بدرگی» با ناکسان مانعی ندارد. «بدرگی» به عنوان بخشی از خصلت و طبیعت آدمی، در برابر موقعیت‌ها و شرایطی که در زندگی پدید می‌آید در شعر روایی سعدی مشروط و مقبول است. شیوه پاسخ مرد صحرانشین به دخترش که در ذیل آمده، از یک طرف نمایش وجه هنری تمثیل، در حل و فصل گره داستانی است و از سوی دیگر ماندگاری و تأثیرگذاری پیام اخلاقی در نمایش عزت نفس و ستیز با بدگوهری و پستی بنی آدم را نشان می‌دهد:

سگی پای صحرا نشینی گزید

به خشمی که زهرش زدندان چکید

شب از درد بیچاره خوابش نبرد

به خیل اندرش دختری بود خرد

پدر را جفا کرد و تندی نمود

که آخر تو را نیز دندان نبود؟

پس از گریه مرد پراکنده روز

بخندید کای بابک دل‌فروز

مرا گر چه هم سلطنت بود و بیش

دریغ آمدم کام و دندان خویش

محال است اگر تیغ بر سر خورم

که دندان به پای سگ اندر برم

توان کرد با ناکسان «بدرگی»

ولیکن نیاید ز مردم سگی

(بوستان باب چهارم: در تواضع)

بر خلاف داستان اخلاق محور سعدی، در اشعار روایی مولانا و عطار، تمثیل و تشبیه فراتر از علوم رفتاری و ادبی با عرفان، رنگ آمیزی و رمزگذاری می‌شود تا با فلسفه و حکمت در هم آمیزد. در ادب عرفانی خصلت‌های ذاتی انسان باید شناخته، تربیت و هدایت شود. انسان به ترک شهوت‌ها و لذت‌ها دعوت می‌شود لذا «بدرگی» در اندیشه فلسفی و عرفانی مولانا، مطرود و محکوم است:

پادشاهان جهان از بدرگی

بو نبردند از شراب بندگی

مولانا معتقد است باده معرفت از دسترس پادشاهان خارج است لذا آنان از حقیقت عبادت محرومند. از نظر مولانا تا جان شاهان مستبد، آلوده به «بدرگی» است، گستاخی و خود پرستی در روحشان، شعله‌ور است.

**رابطه عناصر ادبیات نمایشی با داستان‌های تمثیلی**

ادبیات نمایشی در یونان باستان و رم رواج بسیار داشت. ارسطو ادب دراماتیک یا نمایشی را یکی از مهم‌ترین انواع ادبی می‌داند. نمایشنامه‌ها در یونان جنبه سیاسی، اجتماعی و ملی داشت به این دلیل که یونان جامعه‌ای دموکراتیک بود. برخلاف برخی کشورها در فرهنگ و ادبیات رسمی ایران، نمایش و به تبع آن ادبیات نمایشی وجود نداشته است ولیکن در دوران پیش از اسلام، ایران بر اساس شواهد در برابر سلوکیان و پارتیان گاهی نمایشنامه‌های یونانی اجرا می‌شده است. در ایران پس از اسلام در ادبیات شفاهی ما نمونه‌های فراوانی از نمایش وجود داشته است، آیین‌های نمایشی در ایام نوروز، بقال‌بازی، سیاه‌بازی، نقالی، تقلید یا مضحکه به رغم نداشتن متن مکتوب هنرهای صحنه‌ای و اجرایی تلقی می‌شوند که در آنها مردم به تماشای بازی بازیگران علاقه و رغبت نشان می‌دادند. برجسته‌ترین نوع ادبیات نمایشی در قالب تعزیه و شبیه‌خوانی همراه با موسیقی و به زبان منظوم هنری است که روی صحنه اجرا می‌شد. مردم در مکان‌ها، به مناسبت‌های مختلف به دور بازیگران حلقه می‌زدند و با آنها همراهی و همدردی می‌کردند (جعفری قنواتی، ۱۳۹۴؛ مکی، ۱۳۶۶). یار شاطر معتقد است دو تراژدی در ایران پیش از اسلام وجود داشت، یکی یادگار زریر و دوم غم‌نامه سیاوش که با نمایش مذهبی تعزیه و روند شکل‌گیری آن بی‌ارتباط نیست. تراژدی‌های ایرانی نظیر رستم و سهراب، و رستم و اسفندیار هر چند که به عنوان نمایشنامه نوشته نشده‌اند ولیکن قابلیت آن را دارند که بر صحنه اجرا شوند.

عناصر سازنده تراژدی در ادبیات نمایشی به ترتیب عبارتند از: ۱- افسانه مضمون ۲- سیرت ۳- گفتار ۴- اندیشه ۵- منظر نمایش و ۶- آواز (زرین کوب، ۱۳۸۲).

با این حال، در جمع‌بندی شارحان و مفسران آرای ارسطو می‌توان گفت، «داستان» و «شخصیت اصلی» یا «قهرمان» ضمن آنکه در ادبیات نمایشی هسته اصلی درام را تشکیل می‌دهند، بیش از هر عامل و گزاره دیگری در جذب و کسب توجه مخاطب اثر گذارند. تراژدی در ادبیات نمایشی یا دراماتیک، شفقت و هراس را برمی‌انگیزد تا سبب تطهیر و تزکیه نفس انسان شود. سیر حوادث و اعمال معمولاً نتیجه‌اش شوربختی و مرگ جان‌گداز قهرمان اصلی در انتهای داستان است. کاتارسیس (catharsis) آرامشی است که در بیننده در برابر تأثر و تأسف ناشی از مرگ ناعادلانه و سرنوشت غم‌انگیز قهرمان داستان ایجاد می‌شود. با آنکه داستان ستون و محور درام است، تراژدی بر عکس حماسه و تمثیل جنبه نمایشی دارد. در باور ارسطو نمایش اعمال مهم و جدی این فعل و انفعالات در شش عامل قابل تشخیص و تمیز است: «اول، هسته داستان که ترتیب منظم و منطقی حوادث و اعمال است. دوم، قهرمانان و اشخاص (character) که بازیکنان نمایشنامه باشند. سوم، اندیشه‌ها که حرف‌های قهرمانان یا نتایج اعمال آنان است. چهارم، بیان یا گفتار که نحوه کاربرد و تأثیر کلمات در تراژدی است. طرز بیان باید سنگین و موزون باشد. پنجم، آواز کر، آوازهایی است که دسته‌های همسرایان در تراژدی می‌خوانند. ششم، وضع صحنه یا منظر نمایش که مربوط به صحنه‌آرایی و صحنه‌سازی است» (شمیسا، ۱۳۸۶، ۱۴۷).

داستان، قهرمان، اندیشه و بیان، چهار گزاره مهم در ادبیات نمایشی هستند؛ دو عامل دیگر یعنی صحنه‌آرایی و آواز یا موسیقی مربوط به جنبه اجرایی نمایشنامه‌های کمدی و تراژدی‌اند. در تمثیلات روایی همانند ادبیات دراماتیک، آفرینش داستان و اعمال و کردار اشخاص نقشی بنیادی و محوری دارند. به عبارت دیگر داستان

و شخصیت با رمزگذاری قصه، شکل‌گیری اندیشه و انتقال پیام، ساختار روایی تمثیلات را ساماندهی می‌کنند.

**مفهوم قصه‌پردازی و داستان‌سرایی در ادبیات کهن ایران**

تمثیل روایی در ادبیات تمام ملت‌ها وجود دارد اما شیوه قصه‌پردازی، بر اساس سنت‌های فرهنگی و میراث دینی و آیینی، تمثیلات روایی ملل را از یکدیگر متمایز و متفاوت می‌کند. قصه در حکم ظرف فکر و پیمانۀ اندیشه، دانه معنی را در خود کاشته و پرورش می‌دهد. قصه (tale) به معنای حکایت و سرگذشت معمولاً به آثاری اطلاق می‌شود که حوادث و اتفاقات در آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. برعکس شخصیت‌ها وقایع در قصه‌ها خلق‌الساعه و خارق‌العاده هستند، رابطه علت و معلولی بین رویدادها کم‌رنگ و ضعیف هستند. اشخاص در قصص و حکایات به خوب و بد تقسیم می‌شوند، تضاد و تعارض آشکار است، نیکی و پلیدی بین شخصیت‌ها حد وسط ندارد. قهرمان قصه‌ها آدم‌های معمولی و عادی نیستند بلکه نمونه‌های عالی و کلی از فضیلت‌های بشری و عمومی را به نمایش می‌گذارند. در قصه و حکایت تمثیلی شخصیت‌پردازی با جزئیات انجام نمی‌شود، مکان و زمان فرضی و تصویری است و مورد توجه جدی قرار نمی‌گیرد.

به عنوان نمونه در حکایت پادشاه و کنیزک در دفتر اول مثنوی، قصه‌گوی بلخ مکان ملاقات پادشاه دین و دنیا را با کنیزک زیبا و خوشرو گذرگاهی می‌نامد و با گفتن اینکه «شاه هنگام شکار چشمش به کنیزک افتاد» از ذکر و توصیف جزئیات و بررسی آثار زمان و مکان در حادثه صرف نظر می‌کند. لحن گفتگو بین اشخاص در قصه‌ها از شاه و شاهزاده و حکیم گرفته تا مردم عادی، مختصر، مفید و در خدمت محتوا و مضمون است. رنگ‌آمیزی شخصیت‌ها با واقعیات زندگی، زمان و مکان خاص و شناخته شده، تطابق ندارد. داستان با قصه و حکایت از حیث ماهیت و



ساختار فنی، با وجود تشابه، با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند (اخوت، ۱۳۷۱؛ زرین کوب، ۱۳۸۶).

بسیاری از نویسندگان و حتی فیلسوفان، عرفا، عالمان اخلاق که به قدرت داستان و زبان قصه واقف بودند افکار خود را در قالب تمثیل به مدد جایگاه خاصی که قصه در زندگی بشر پیدا کرده بود تبیین و تحلیل می‌کردند. کشش آدمی به قصه تمایلی فطری است و به همین دلیل عده‌ای از تمثیل‌پردازان بر این باورند که قصه‌پردازی ماهیتی معنوی و لذتی روحانی دارد. حتی شاید بتوان گفت بخش اعظمی از کتب آسمانی از قصص و تمثیل‌ها شکل گرفته است. شاعر با بهره‌گیری از این خصلت و علاقه فطری خواننده به قصه، دست به آفرینش می‌زند؛ یعنی با پس و پیش کردن یا حذف و اضافه رویدادهای بیرونی یا واقعیت داستانی به یاری تخیل، کار بازآفرینی و بازسازی حکایات را انجام می‌دهد (جعفری قنوتی، ۱۳۹۴؛ اخوت، ۱۳۷۱).

هدف در قصه‌پردازی ثبت دقیق تاریخ، حوادث و بازآفرینی واقعیات زندگی نیست. داستان‌سرایی و قصه‌پردازی در انواع تمثیلات، معمولاً برساخته خیال شاعر و ساختگی است ولیکن ضروری است به لحاظ قراردادهای داستانی باورپذیر باشد و به مسائل اخلاقی و رفتاری انسان مربوط شود تا بتواند همدردی و همفکری مخاطب را به لحاظ حسی و روحی برانگیزد. داستان نقل واقعه‌ای است که علاوه بر تابعیت توالی زمانی، استوار بر مناسبات علت و معلولی است. اشخاص به لحاظ ویژگی‌های فردی در داستان از یکدیگر متمایز می‌شوند؛ زمان و مکان در آن معین و معلوم است و شخصیت‌پردازی‌ها متناسب با موقعیت اجتماعی و فرهنگی، زبان و گفتار افراد صورت می‌پذیرد. رمان، داستان کوتاه و داستان بلند، گونه‌های هنر خلاق داستان‌نویسی هستند. با این حال لغت داستان (story) در زبان فارسی اصطلاحی عام به شمار می‌آید و از نظر کاربرد تنوع و تکثر دارد. در ادبیات عامه و داستانی ایران، قصه، حکایت،

سرگذشت و افسانه به معنی داستان به کار رفته است. تمثیل‌هایی روایی که شکل داستانی دارند قصه خود را به صورت نمادین (symbolic) در قالب «افسانه تمثیلی»، «حکایت تمثیلی» و «تمثیل رمزی» با ترکیبی از عناصر ادبیات دراماتیک و ادبیات داستانی بیان می‌کنند. تمثیل‌های روایی ادبیات کهن ایران، حکایات و داستان‌هایی هستند که در عالم خیال قصه‌پردازی شده‌اند، به عبارت دیگر تمثیلات از متون داستانی، تاریخی، منابع مکتوب و ادبیات شفاهی اخذ و اقتباس و پردازش شده‌اند.

همچنان که گفته شد عناصر قصه و داستان علیرغم ویژگی‌های متفاوت و تشابهاتشان، در کنار هم مانند روحی واحد در کالبد تمثیل نقش‌آفرینی می‌کنند. تمثیل‌پردازان در ابلاغ پیام و برقراری ارتباط با خواننده در ادبیات تعلیمی ایران دست در دامان قصه و داستان دارند.

چگونگی ترکیب عناصر و مؤلفه‌های داستانی در تمثیلات فارسی مانند: سبک روایت، صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی و آفرینش لحظات تأثیرگذار به خاطر سیر و سلوک عارفانه خالق آن، در یک کلام حیرت‌انگیز و شوق‌آفرین است. حکیم تمثیل‌پرداز با پرده‌برداری از مفاهیم مجرد و معقول به یاری شگردهای داستانی در تلاش است آموزه‌ها و باورهای دینی را ملموس و مجسم کند.

پیچیدگی‌های سیر و سلوک راه عارفان در منظومه‌های داستانی منطق‌الطیر، مصیبت‌نامه، الهی‌نامه، اسرارنامه فریدالدین عطار نیشابوری و بیش از سیصد قصه و حکایت در آسمان معنوی شش دفتر مثنوی مولانا جلال‌الدین بلخی علاوه بر اینکه میراث گرانقدر ادبیات نمایشی و داستانی ایران زمین است، کانون و مرکز گونه‌شناسی انواع تمثیلات روایی و مظهر تجلی وجه هنری ادبیات متعالی است، البته این مجموعه نفیس و ارزشمند جهانی و ایرانی تاکنون آنچنان که شایسته است مورد مطالعه و توجه درام‌نویسان قرار نگرفته است.

## آرایش عناصر داستانی و تمثیل رمزی

در میان تمثیل پردازان شعر روایی کسی از پیشینیان را نمی‌شناسیم که خالق و یا آفریننده داستان باشد. بسیاری قصه‌های تمثیلی که در متون ادبی و غیرادبی فارسی تکرار شده‌اند ولیکن هیچ کسالت و ملالتی برای خواننده ندارند چرا که بار معنایی آنها در تمثیلات روایی یکدست و یکسان نیست. یک داستان واحد در آثار امام محمد غزالی به گونه‌ای قصه‌پردازی و به شیوه هنری بیان می‌شود که بعد دینی دارد. همان داستان در آثار سعدی از زبان و شیوه‌ای تبیین می‌شود که بعد اخلاقی می‌یابد. در قلم حکیم سنایی روایت و سامان‌دهی همان داستان به گونه‌ای است که رنگ و بوی صوفیانه می‌گیرد و وقتی همان داستان از صافی اندیشه تابناک مولانا عبور می‌کند بعدی عرفانی، حکمی و عقلی پیدا می‌کند.

تمثیل پردازان در یک قصه واحد از شگردهای متنوع در آرایش عناصر داستانی استفاده می‌کنند. بنابراین قصه در انواع تمثیل با عنایت به ویژگی روایت در بافتی خاص معنایی و در ساختار دیگری مفهومی متفاوت دارد. ساختار حکایات و شیوه‌ارایه اطلاعات به خواننده به ذوق و سلیقه شاعر تمثیل پرداز و نوع داستان‌سرا بستگی دارد. مطالعات پژوهشگران ادبیات داستانی و نمایشی نشان می‌دهد که هسته اصلی داستان برای گویندگان و نویسندگان آنها استقلال ذاتی نداشته است. روایات، حکایات و داستان‌های تمثیلی به هیچ وجه از نظر ساختاری کامل و تمام نیستند. بنابراین تبعی بودن داستان دست نویسنده و شاعر را باز می‌گذارد تا با دخل و تصرف فراوان در داستان بتواند نیت و مقصود خود را ملموس و مجسم کند (پورنامداریان، ۱۳۸۹؛ ثروتیان، ۱۳۹۲).

قصد تمثیل پرداز بیشتر تأثیرگذاری بر احساس و عاطفه‌ی مخاطب است نه بر اندیشه و ادراک او، بنابراین تأثیر افسانه‌ی تمثیلی، حکایت تمثیلی و داستان رمزی بر ذهن مخاطب بیشتر از روزنه‌ی خیال و احساس است نه استدلال و عقل، تلاش و کوشش

شاعر در قصه‌پردازی ناشی از جوشش غیرارادی و ناخودآگاه نویسنده است:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم

تا که بیدارم و هشیار یکی دم نزنم  
با اینکه در تمثیلات و منظومه‌های عارفانه و عاشقانه شعر روایی، ناخودآگاه نویسنده درگیر بازآفرینی قصه می‌شود، اثر نهایی که در برابر چشمان مخاطب قرار می‌گیرد نظمی منسجم، هوشمندانه و شیوه‌ای برجسته و ممتاز از بیان هنری است. تمثیل پردازان قصه‌گو، برای روایت افکار و انتقال اندیشه فلسفی و اخلاقی خود از احساس و عواطف درونی خویش مایه می‌گیرند.

تمثیل رمزی در قصه «شیخ صنعان» در منطق الطیر عطار و همچنین داستان «دژ هوش‌ربا» در بیان سفر سه برادر به قلعه ذات‌الصور مثنوی مولانا نمونه روشنی از ادعای مذکور است. زبان قصه و سبک نگارش در داستان دژ هوش‌ربا و شیخ صنعان به گونه‌ای نظامند مخاطب را به سیر و سفری معنوی می‌کشاند (کزازی، ۱۳۸۷). وقایع طوری تصویر و توصیف می‌شود که خواننده با اشخاص داستان در تمام لحظات مبادله احساس و عواطف دارد. با اینکه موضوع و مضمون دو داستان یکی است برای جذاب کردن موضوع عشق، موقعیت‌های مختلف خلق می‌شود تا کنش قصه و توصیف آثار واقعه، بر شخصیت‌ها در دو قصه مذکور، از زاویه‌های مختلف رنگی نوین بگیرد و مخاطب را قانع و ارضاء کند. در قصص مذکور پایه و اساس موضوع تمثیل رمزی بر محور داستان، شخصیت و برداشت نویسنده، متناسب با نیازهای معنوی و فرهنگی ساماندهی شده است. نویسنده با تغییر و تبدیل پیرنگ، ساختاری را پی‌ریزی می‌کند تا بتواند با چینش و آرایش رویدادها به داستانی کهنه جانی تازه دهد (پورجوادی، ۱۳۷۴؛ اشرف‌زاده، ۱۳۸۰).

چگونگی مواجهه و مقابله شخصیت‌ها در حل و فصل بحران‌ها و موانع و همچنین شیوه نمایش ورود سه شاهزاده به قلعه هوش‌ربا و توصیف عظمت حادثه مهمی که ماجرای زندگی عادی شیخ صنعان را زیر



و رو می کند گوشه‌ای از ظرفیت نمایشی و توانایی تمثیل پردازان ادبیات متعالی ایران است.

در شناخت انواع تمثیل داستان شیخ صنعان را تمثیل رمزی نامیده‌اند. داستان شیخ صنعان مفصل‌ترین تمثیل روایی منطق‌الطیر، در متن اصلی و شاعرانه، سرشار از نشانه‌های نمادین و معنایی است. سخن با عنوان «الحکایه و التمثیل» آغاز می‌شود. اصل داستان منطق‌الطیر در کتاب «تحفه الملوک» امام محمد غزالی آمده است. سراینده داستان، فریدالدین عطار به زیبایی تمام، برای تشویق پرواز مرغان و افزایش شوق دیدارشان با حضرت سیمرغ، سه گانه عشق و عاشق و معشوق را در زندگی شیخ صنعان به نظم کشیده است. موضوع داستان، معرفت به عشقی است که کلید گنج مقصود است. برداشتن حجاب از چهره دل‌بندان جهان و کشف عالم اسرار غایت این داستان تمثیلی و رمزی است (اشرف‌زاده، ۱۳۸۰؛ عطاپور، ۱۳۹۱).

تمثیل رمزی، مانند تشبیه و استعاره بلکه پرننگ‌تر و غلیظ‌تر از آنها مفاهیم روحانی و روانشناسی یا اندیشه‌های استدلالی، انتزاعی و عقلانی را ملموس و مادی می‌کند. به عبارت دیگر تمثیل رمزی بیان عقیده و القاء باوری غامض است نه از طریق گفتگوی مستقیم، بلکه در پوشش و لباس و شکل یک حکایت خیالی، که با فکر و مقصود اصلی نویسنده قابل تطبیق و هماهنگ باشد. عطار نیشابوری گزارش‌گر بخشی از زندگی شیخ صنعان است اما منظور و مقصودش از داستانی که تصویر و توصیف می‌کند چیز دیگری است. بنابراین در تمثیل رمزی (allegory) تفسیر لازم است تا قصد گوینده که در کلام شخصیت و ظرف داستان پنهان است آشکار شود.

برخی از پژوهشگران معتقدند روایت اساطیر، رویاهای صادقانه، داستان‌های پیامبران و حکیمان الهی، الهامات و حکایاتی هستند که ناشی از مراقبت و ترک شهوات و لذت‌های دنیا مشاهده و بیان می‌شوند لذا نباید به معنی عام تمثیل تلقی شوند. این نوع داستان‌های رمزی در واقع الهام یا نوعی رویا هستند که عالمان و صالحان

آنها را در عالم حقیقت خویش یا عالم مثال مشاهده و تجربه کرده‌اند (پارسانسب، ۱۳۹۰؛ پورنامداریان، ۱۳۸۹). شرط مشاهده عالم غیب، رسیدن به جهان فراآگاهی و عبور از حواس صوری به مدد عقل باطنی است:

بشنوی از خویش و پنداری فلان

با تو اندر خواب گفتست آن نهران

تو یکی تو نیستی ای خوش رفیق

بلکه گردونی و دریای عمیق

به دلیل توضیح‌ناپذیری تجربه‌های روحانی عالم مثال و برای حفظ تقدس و ارزش‌های معنوی این نوع تمثیلات را می‌توان داستان رمزی نام‌گذاری کنیم.

«شخصیت» و «داستان» در تفسیر و تحلیل حکایت

#### شیخ صنعان

هر روایتی با دو عنصر قصه و قصه‌گو شکل می‌گیرد و با تولد شخصیت، جامع و گسترده می‌شود. روایت جامع (total narrative) عبارت است از مجموع وقایع و تمام موقعیت‌هایی که راوی در دل و ذهن دارد ولیکن در طول متن از ذکر جزئیات و توصیف یکایک آنها پرهیز می‌کند.

به عنوان مثال معرفی شخصیت اصلی بر اساس نیاز داستان با ذکر نشانه‌های کلی از کرامات، مقامات و شخصیت معنوی شیخ، آغاز می‌شود. کنش خاصی که به داستان عطار حرکت و جان می‌بخشد، رویای رسولانه یا مأموریتی است که باید توسط شخصیت اصلی انجام شود. این مأموریت و رسالت، یعنی رفتن شیخ به روم رویدادهای پیرنگ داستان را ساماندهی می‌کند.

راوی زمینه‌چینی (exposition) را با معرفی خوی و خصال شخصیت اصلی آغاز می‌کند تا با ارائه پیش داستان، وقایع مهم در قصه باورپذیر شوند. علم به احکام و عمل به فرامین الهی پر پرواز شیخ صنعان بود. او به عنوان پیشوای مردم صاحب کمالات دینی و کاشف اسرار الهی، پنجاه سال در کعبه اقامت داشت،

نماز و روزه بی حد بجا می آورد. با این که به مقام کرامت رسیده بود چندین بار در خواب می بیند که در ولایت روم بُتی را سجده می کند:  
کز حرم در رومش افتادی مقام  
سجده می کردی بُتی را بر دوام

رویایی که شخصیت اساطیری ما چندین بار در خواب می بیند یک موقعیت خاص دراماتیک است که نمی توان به سادگی آن را نادیده گرفت. شیخ به نور یقین درمی یابد که خطر و امتحان بزرگی در پیش است:  
یوسف توفیق در چاه افتاد

عقبه دشوار در راه افتاد  
عنایت به بُت و سجده بر آستان صنم در موقعیت آغازین (situation) کارکرد دراماتیکی دارد، چرا که آرامش روحی شخصیت را به هم می ریزد. بر اساس قراردادهای نمایشی ارسطویی (theatrical conventions) شخصیت اصلی در برابر ابهام، چالش یا مشکلی قرار می گیرد. وقتی شیخ برای کشف حقیقت متعهد به سفر می شود، در جستجوی کعبه مقصود آسایش خویش را از دست می دهد. شیخ صنعان همراه چهارصد شاگرد و مریدش عازم روم می شود. زمانی که شیخ به روم می رسد دختری می بیند روحانی صفت در ره روح اللهش صد معرفت، دختر ترسا آنقدر زیبا و عالی منظر است که آفتاب بر جمال او حسد می ورزد:  
دختر ترسا چو برقع برگرفت

بند بند شیخ آتش در گرفت  
راوی با توصیف و تصویر وقایع بعدی در متن داستان نشان می دهد تعادل (balance) موجود بین مریدان و مراد، متزلزل و شیخ از دنیای عادی و روزمره خویش جدا می شود:  
شیخ ایمان داد و ترسایی خرید  
عافیت بفروخت رسوایی خرید

اعمال و افکار اشخاص داستان وضعیت (circumstance) را پیچیده و روابط ترسا، پارسا و مریدان را با بی ثباتی (instability) مواجه می کند:  
سربسر در کار او حیران شدند  
سرنگون گشتند و سرگردان شدند

گفتگوهای آتشین و استدلالی مریدان با شیخ مخالفتها را تشدید، و تنش (stress) را افزایش می دهد:  
موج زن شد پرده دلشان ز خون  
تا چه آید خود از این پرده برون

عطار در گفتگو بین شیخ و شاگردان، که هریک از طرفین می کوشند حقانیت خود را اثبات کنند، سعی می کند راوی بی طرفی بماند و خواننده به روشنی در نمی یابد راوی داستان خود چه عقیده ای دارد.  
تعادل آغازین مستلزم تنش است ولیکن همین موقعیت متعادل شرایطی را خلق می کند تا قصه گو با نمایش نشانه های عاشق شدن شیخ، راوی داستان موازنه میان دو نیروی متضاد و متخاصم را به خوبی عیان و آشکار کند. مکالمه دانش محور، صحنه دیدار پیر پارسا و دختر ترسا ناهماهنگی و کشمکش (tension) مذهبی، بین دو نماد دینی را به شیوه ای چشم گیر و جذاب به نمایش می گذارد:  
دخترش گفت ای خرف از روزگار  
ساز کافور و کفن کن شرم دار

فریدالدین به عنوان قصه پرداز به نیکی می داند آشفتگی (disturbance) واقعه ای آغاز کننده است که موقعیت متعادل را در هم می ریزد و کنش (action) اصلی را تقویت می کند. لحن کلام (tone) ترسا و پارسا وقتی با یکدیگر روبرو می شوند روابط مستقر را نامتظّم، و روان شخصیتها را پریشان و آشفته می کند. دختر ترسا می گوید «ای شیخ کجا دیده ای که زاهدان در کوی ترسایان مقیم شوند؟ از این کار درگذر که دیوانگی بار می آورد». شیخ پارسا پاسخ

می‌دهد ناز و تکبر به یک سونه که عشقم سرسری نیست:

آفتابی از تو دوری چون کنم

سایه‌ام بی تو صبوری چون کنم

وقتی شیخ به عنوان شخصیت اول (protagonist) تلاش می‌کند اراده خویش را محقق کند دختر باز به درشتی و سختی می‌گوید کهولت و پیری و سستی زمان عشق‌ورزی نیست با این حال اگر به راستی در این کار ایستاده‌ای باید دست از اسلام بشویی تا هم‌رنگ یار ترسا بشوی:

سجده کن پیش بت و قرآن بسوز

خمر نوش و دیده را ایمان بدوز

در اینجا قصه‌گو بار دیگر از کشمکش به موقعیت تعادل و آشتی دو نیروی متخاصم باز می‌گردد:

شیخ گفتش هر چه گویی آن کنم

و آنچه فرمایی بجان فرمان کنم

در این مرحله شیخ آگاهانه یا نا آگاهانه تحت فشار نیرویی خردکننده قرار می‌گیرد که در داستان نویسی کلاسیک و مدرن شرط یا نقشه (stake) برای رسیدن به هدف نامیده می‌شود. استفاده از نقشه، هدف یا شرط در پیشبرد پیرنگ بدین منظور است که شخصیت‌ها، انگیزه‌ها و مقاصد خویش را به گونه‌ای باورپذیر در داستان آشکار کنند. دختر ترسا که نماد دین‌داری در آیین خویش است پارسا را مسخره می‌کند که با این ریش سفید باید به فکر مرگ باشی تا عشق‌بازی، اما با اصرار شیخ پذیرفتن عشق او را مشروط به قبول کردن یکی از این چهار شرط می‌کند: اول آنکه پیش بت سجده کند، دوم قرآن را بسوزاند، سوم خمر بخورد و دست آخر چشم از ایمان توحیدی‌اش بر بندد. فریدالدین عطار می‌گوید: شیخ عشق مشروط را با قبول می‌خوارگی برگزید و از دیگر شرایط سرباز زد. دختر او را به دیر برد و جام می به دستش داد. شیخ

که مجلس را تازه دید و حسن میزبان را بی‌اندازه، عقل از کف داد و جام می از دست یار گرفت و نوش کرد. عشق و شراب چنان او را بی‌خود کرد که هر چه می‌دانست از مسائل دین و آیات قرآن از یاد برد و جز عشق دلبر چیزی در وجودش باقی نماند و چون به کلی بی‌خویش گشت و از دست رفت خواست تا دستی برگردن یار بیفکند:

باز دختر گفت ای پیر اسیر

من گران کابینم و تو بس فقیر

در این موقعیت راوی با گره‌افکنی و مانع‌تراشی جدید ایجاد تعلیق (suspense) می‌کند. در ادامه ماجرا چون دختر ترسا پاکبازی، صدق و صفا و فقر شیخ را می‌پذیرد:

گفت کابین را کنون ای ناتمام

خوک وانی کن مرا سالی مدام

این نوع گفتگوها فضا و جو (atmosphere) حاکم بر صحنه را به گونه‌ای ترسیم می‌کند که باعث آشنایی خواننده با جهان درونی و ارزش‌های عقیدتی شخصیت‌ها می‌شود. شیخ صنعان به یارانش می‌گوید من مراد و مطلب خود را در وجود پذیرش دختر ترسا یافته‌ام شما برگردید و هر چه می‌خواهید بکنید. یاران به مکه برمی‌گردند و آنان که روزگاری به مریدی او افتخار می‌کردند از شرم این رسوایی هر کدام در گوشه‌ای پنهان می‌شوند.

هنر تمثیل پردازی عطار در استفاده مؤثر از مؤلفه‌های ادبیات نمایشی در جمع‌بندی ممتاز و خلاقانه و در پرده‌برداری و رازگشایی از حکایت جلوه‌گر می‌شود. راوی از طریق آشکارسازی اختلافات دینی و باورهای مذهبی تقابل حداکثری اشخاص قصه را با ورود به ساحت داستان تکمیل و تبیین می‌کند تا پیام اصلی تمثیل رمزی را برجسته و گویا کند:

در نهاد هرکسی صد خوک هست

خوک باید سوخت تا زنار بست

تو چنان ظن می‌بری ای هیچ کس  
کین خطر آن پیر را افتاد و بس  
در درون هرکسی هست این خطر  
سر برون آرد چو آید در سفر  
تو ز خوک خویش اگر آگه نه ای  
سخت معذوری که مرد ره نه ای  
گر قدم در ره نهی چون مرد کار  
هم بت و هم خوک بینی صد هزار  
خوک کش، بت سوز، اندر راه عشق  
ورنه همچون شیخ شو رسوای عشق

برای جذب و جلب مخاطب، فریدالدین عطار قصه‌پرداز  
موانع (Obstacles) متعددی بر سر راه اشخاص داستان  
قرار می‌دهد تا بحران (crisis) و کشمکش (conflict)  
را دامن زند و آن را به اوج خود رساند. در نهایت  
شیخ پارسا با عمل به همه شرایط دختر ترسا از وصال  
فاصله و فراق را در آغوش می‌گیرد.

### شفاعت و عنایت سرور کائنات

شیخ صنعان با شهرت ستیزی و عبور از عقبه خوش‌نامی  
و خرید بدن نامی و ملامت خلق، صدق و صفای خود را  
به محبوب اثبات می‌کند و موجبات شفاعت و عنایت  
سرور عالم وجود را فراهم می‌کند. درونمایه (theme)  
ادبیات تعلیمی، در پرده آخر داستان تجلی می‌یابد:  
آخر الامر آنک بود از پیش صف  
آمدش تیر دعا اندر هدف

یکی از یاران برجسته شیخ، رسول اکرم (ص) را  
به خواب می‌بیند که مژده نجات شیخ را می‌دهد و  
می‌فرماید از قدیم بین شیخ و پروردگارش غبار و  
کدورتی بود که در کوره‌ی این عشق سوخت و نابود شد:  
آن غبار از راه او برداشتم

در میان ظلمت‌ش نگذاشتم

کردم از بحر شفاعت شب‌نمی  
منتشر بر روزگار او همی

یاران این بشارت را برای شیخ می‌آورند اما می‌بینند  
او خود نیز به این حقیقت رسیده و لباس کفر را بر تن  
دریده است. شیخ توبه می‌کند و به سوی مکه حرکت  
می‌کند. دختر ترسا نیز خوابی می‌بیند که خورشیدی  
بر او ظاهر می‌شود و به او می‌گوید به دنبال شیخ‌ات  
برو و پیرو و هم‌دین او باش و چنان که در عشق  
مجازی (غیرحقیقی) او مرید تو بود اکنون که او به  
حقیقت و عشق آسمانی رسیده است، تو مرید او  
باش:

ای پلیدش کرده پاک او بباش  
او چو آمد در ره تو، بی مجاز  
در حقیقت تو ره او گیر باز  
از رهش بردی، به راه او درآی  
چون به راه آمد، تو هم راهی نمای  
رهزنش بودی بسی هم‌ره بباش

دختر چون بیدار می‌شود نوری از حقیقت در دل خود  
می‌بیند و شوریده حال دنبال شیخ می‌رود. به شیخ  
نیز الهام می‌شود که دختر ترسا به سوی تو می‌آید:  
آشنایی یافت با درگاه ما  
کارش افتاد این زمان در راه ما

پارسا و ترسا دل‌آشنا به شریعت محمدی به هم  
می‌رسند اما دختر ترسا چون دلداری اصلی را می‌بیند  
طاقت فراق ندارد و جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند:  
گفت شیخا طاقت من گشت طاق

من ندارم هیچ طاقت در فراق  
قطره‌ای بود او در این بحر مجاز  
سوی دریای حقیقت رفت باز  
زین چنین افتد بسی در راه عشق  
این کسی داند که هست آگاه عشق

حل و فصل (resolution) رابطه عمیقی با  
پایان‌بخشی (Ending) قصه دارد لذا تمثیل‌پرداز با خلق

موقعیت، کنش و صحنه‌پردازی، اعمال و اشخاص داستان را به سوی نتیجه‌گیری عرفانی مدیریت می‌کند. با اجابت دعای یاران، راوی نشان می‌دهد راه نجات و رستگاری در اتصال اشخاص با نیروهای معنوی از طریق عبادت و اعتکاف است.

**شرح معانی بن‌مایه اصلی داستان رمزی شیخ صنعان**  
شرح و بیان معانی عرفانی و چندوجهی داستان شیخ صنعان و پرتوافکنی بر پیام و مقصود فریدالدین عطار از روایت شاعرانه، به ذوق و سلیقه خواننده و توانایی در تصویرسازی راوی، بستگی دارد. زرین‌کوب در این خصوص می‌نویسد: «به عقیده بنده داستان شیخ صنعان-صرف نظر از اینکه اصل قالب آن را عطار از کجا گرفته باشد-یک داستان رمزی است. سرگذشت روح پاکی است که از دنیای جان به عالم ماده می‌آید، در آن جا گرفتار دام تعلقات می‌گردد، به همه چیز آلوده می‌شود و به هر گناه دست می‌زند، حتی اصل و گوهر آسمانی خود را فراموش می‌کند و با آرایش‌های مادی انس می‌گیرد. اما جذبه غیبی او را سرانجام در می‌یابد، دست او را می‌گیرد و او را از آرایش‌ها پاک می‌کند، به عالم علوی، به دنیای صفا و پاکی می‌برد و نجات می‌دهد» (زرین‌کوب، ۱۳۵۶، ۱۷۵).

فروزانفر در تحلیل ذوق و اندیشه عطار و تفسیر معنایی پیکره اصلی داستان و تجلی مفهوم ارادت، صدق و صفا، تأثیر دعا و توبه با توجه به باز بودن ابواب عنایت حضرت حق به بندگان گناهکار و بلندنظری در داوری نیکان و بدنامان روزگار در داستان شیخ صنعان، نوشته است که هر کسی فراخور دانش، بصیرت و حال و مقامی که دارد بخشی از فضیلت‌ها و برکات را می‌تواند دریافت کند. به باور مرحوم فروزانفر اشارت و نکات حکمی و تعلیمی داستان رمزی عبارتند از «گذشت پیر از شهرت و نیک نامی و دین و ایمان و شیخی و باده خوردن و زنا بستن و خرقة سوختن و بت پرستیدن و خوک‌بانی کردن نشانه تأثیر عشق و نمونه فداکاری در راه معشوق است. بازگشتن یاران،

به ارشاد یار فایق و خرده‌دان خود، برای غم‌خواری شیخ، تعلیم می‌کند که مریدان باید، در همه حال، تابع شیخ باشند با کفر او کافر و با دین او دیندار شوند و به حقیقت، معنی ارادت را در این داستان می‌توان آشکار یافت. از پایان حکایت، تأثیر دعا و توبه شیخ نمایان می‌گردد. ایمان دختر ترسا تأثیر صدق را مجسم می‌سازد. علاوه بر شرح تأثیر عشق، شیخ عطار عقبات و مخاطرات سلوک را هم نمودار ساخته و تعلیم داده است که مغرور طاعت و عبادت نباید بود که عاقبت معلوم نیست، چنان که شیخی مشهور و معتبر، که چهارصد مرید داشت، به نگاهی دل و دین از دست داد و طاعت پنجاه ساله را در سر این کار کرد. نکته دیگر آن که اگر کسی بدنام شود و یا در فتنه افتد نباید به نظر حقارت در وی نگاه کرد. زیرا که، در این مورد نیز، پایان کار مستور است و ابواب عنایت مسدود نیست. پس سالک باید به نظر بلند در مردم بنگرد و نه زهد سبب فریفتگی و دل‌بستگی و نه فسق موجب انکار وی گردد. شیخ ضمناً از خطرهای طریق و تأثیر توبه و این که با هر کس در باطن خوگ و زنا هست سخن رانده است» (فروزانفر، ۱۳۴۹، ۳-۳۶۲).

### نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت شعر روایی ایران زمین ظرفیت و توان نمایشی دارد. شاعران و حکیمان الهی با آفرینش داستان‌های رمزی پرکشش، تمثیل افسانه‌ای، اسطوره‌های حکمت‌آموز و اسرارآمیز تعلیمی، موزون و شورانگیز هر بار حلاوتی و شرحی جدید از جلوه‌های عرفانی انسان را برابر چشمان ما به نمایش می‌گذارند. عوامل و عناصر داستانی تمثیلات در جلب و جذب مخاطب تا حدودی معادل و مشابه مؤلفه‌های شعر دراماتیک یونان باستان عمل می‌کنند. در تمثیلات، خصوصیات روایت، اعمال و کردار اشخاص داستان، نقشی بنیادی و محوری در ابلاغ پیام دارند. همانند ادبیات دراماتیک، داستان و شخصیت، ساختار تمثیلات و ترکیب عناصر

روابط، افکار، احساسات و کردار اشخاص داستان می‌پردازد. در حکایت شیخ صنعان مهم‌ترین عنصر ورود قصه‌گو به ساحت داستان است. عطار به جهان درونی و ذهنی شخصیت‌ها می‌پردازد به گونه‌ای که مرز میان داستان و شخصیت محو می‌شود. شاعر به مدد تصویرپردازی، عناصر طرح یا پیرنگ را به صورتی مدیریت می‌کند تا پیام عرفانی و فلسفی تمثیل در اولویت قرار گیرد. مطالعات تطبیقی پژوهشگران نشان می‌دهد داستان اقتباسی عطار به لحاظ جنبه‌های تصویری، قراردادهای نمایشی، پیرنگ قوی، شخصیت‌های جذاب و خلق موقعیت‌های دراماتیک دارای ظرفیت‌های ممتاز نمایشی در ادبیات کهن ایران می‌باشد.

پیرنگ را ساماندهی می‌کنند. با این حال نباید آنقدر این وجوه را برجسته و ممتاز کرد تا بر اساس آن ادبیات نمایشی را با تمثیل روایی برابر دانست. تحقیقات نشان می‌دهد، هنر داستان‌پردازی قبل و بعد از اسلام در ایران، پیشینه‌ای طولانی و نظام‌مند دارد. داستان‌پردازی و قصه‌های تمثیلی در انواع ادبی، گنجینه‌ای از حکمت و فرهنگ گذشته ایران زمین است. تمثیلات روایی به عنوان ستون اصلی ادبیات دراماتیک آن‌گونه که شایسته است در نمایش مدرن ایران نقش‌آفرینی نکرده‌است. قصص و حکایات شعر روایی، نکته‌های نهفته فراوان دارد، لازم است اندیشمندان و هنرمندان حوزه ادبیات نمایشی با نگرشی نوین به این رسانه چندوجهی ارزش‌های تصویری این جام جم جهان‌بین را مورد مطالعه جدی قرار دهند. همواره سینما و ادبیات رابطه‌ای ناگسستنی با هم داشته‌اند بنابراین جاری و ساری کردن جرعه‌ای از این جام معارف، در پرده و صحنه نمایش، جان تشنه بینندگان و شنوندگان را از شراب حقیقت سیراب می‌کند.

در قصه‌نویسی و داستان‌گویی، ارزش و تعالی تمثیل یا اثر ادبی، بستگی تام و تمام به چگونگی دخل و تصرف شاعر در بازآفرینی منابع داستانی و نوع بینش و نگرش نویسنده دارد. ترکیب‌بندی عناصری همچون: موقعیت، شخصیت، پیرنگ، کشمکش، تعلیق، تضاد، موضوع، نقطه اوج، بحران، گره‌گشایی، زاویه دید، لحن و فضا، گفتگو، صحنه‌پردازی، حل و فصل و آفرینش لحظات ماندگار و پایدار که بر احساس و ادراک مخاطب اثر بگذارد نقشی اساسی در جاودانگی تمثیل‌پردازان دارند.

عطار در داستان رمزی و شخصیت‌محور شیخ صنعان با چینی‌های هوشمندانه، بر اساس ذوق و سلیقه ادبی، برخی از عناصر مذکور را در آغاز، میانه و پایان داستان پیوسته و منسجم در کنار یکدیگر قرار می‌دهد. حکیم نیشابوری با زبانی گویا و سبکی خلاقانه در مسیری ناهموار و سنگلاخ با کنش و گفتگو به آشکارسازی



## فهرست منابع:

- آدم، میشل؛ زرواز، فرانسوا(۱۳۸۳)، **تحلیل انواع داستان**، ترجمه آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد
- اخوت، احمد(۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان**، اصفهان: نشر فردا
- ارسطو(۱۳۸۶)، **بوطیقا**، مترجم هلن اولیایی‌نیا، اصفهان: نشر فردا
- ارسطو(۱۳۳۷)، **هنرشاعری**، مترجم فتح‌الله مجتبیایی، تهران: انتشارات توس
- اشرف‌زاده، رضا(۱۳۸۰)، **حکایت شیخ صنعان**، تهران: اساطیر
- پارسانسب، محمد(۱۳۹۰)، **داستان‌های تمثیلی - رمزی فارسی**، تهران: چشمه
- پورجوادی، نصرالله(۱۳۷۴)، **شعر و شرع**، تهران: اساطیر
- پورنامداریان، تقی(۱۳۹۰)، **دیدار با سیمرخ**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- پورنامداریان، تقی(۱۳۸۹)، **رمز و داستان‌های رمزی**، تهران: علمی فرهنگی
- توکلی، حمیدرضا(۱۳۸۹)، **از اشارت‌های دریا**، تهران: مروارید
- ثروتیان، بهروز(۱۳۹۲)، **شرح راز منطق‌الطیر**، تهران: امیرکبیر
- جعفری قنواتی، محمد(۱۳۹۴)، **درآمدی بر فولکلور ایران**، تهران: جامی
- زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۶۲)، **ارزش میراث صوفیه**، تهران: امیرکبیر
- زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۸۶)، **بحر در کوزه**، تهران: علمی
- زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۸۲)، **ارسطو و فن شعر**، تهران: امیرکبیر
- زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۵۶)، **نه شرقی نه غربی انسانی**، مجموعه مقالات، تهران: امیرکبیر
- سرشار، محمدرضا(۱۳۸۰)، **ورود نویسنده به ساحت داستان و خروج شخصیت‌ها از آن**، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی
- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۸)، **منطق‌الطیر**، تهران: سخن
- شمیسا، سیروس(۱۳۸۶)، **انواع ادبی**، تهران: میترا
- شمیسا، سیروس(۱۳۸۶)، **نقد ادبی**، تهران: میترا
- صارمی، سهیلا(۱۳۸۲)، **سیمای جامعه در آثار عطار**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- عزتی‌پور، احمد(۱۳۹۱)، **ادبیات تطبیقی در ایران**، تهران: دانشگاه صدا و سیما
- عطارپور، اردلان(۱۳۹۱)، **اقتدا به کفر**، تهران: علم
- فروزانفر، بدیع‌الزمان(۱۳۴۹)، **شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار**، تهران: انجمن آثار ملی
- کزازی، میرجلال‌الدین(۱۳۸۷)، **پارسا و ترسا**، تبریز: آیدین
- کمپل، جوزف(۱۳۹۲)، **قهرمان هزار چهره**، مترجم شادی خسروپناه، مشهد: گل آفتاب
- گوهرین، سیدصادق(۱۳۷۱)، **منطق‌الطیر مقامات طيور**، تهران: علمی فرهنگی
- مکی، ابراهیم(۱۳۶۶)، **شناخت عوامل نمایش**، تهران: سروش
- مک‌کی، رابرت(۱۳۸۷)، **داستان ساختار سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی**، مترجم محمد گذرآبادی، تهران: هرمس
- ملک‌پور، جمشید(۱۳۶۵)، **تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک**، تهران: جهاد دانشگاهی
- والاس، مارتین(۱۳۸۲)، **نظریه‌های روایت**، مترجم محمد شهبان، تهران: هرمس
- ووگلر، کریستوفر(۱۳۹۱)، **سفر نویسنده**، مترجم محمد گذرآبادی، تهران: مینوی خرد