A Reflection on Theatrical Capacities of the Soul's Adventure in Mersad-ol-Ebad

Fariba Rezayi, Ph.D Student of Persian Language and Literature, Razi University
Fateme Kolahchian; Associate Professor of Persian Language and Literature, Razi University*
Khalil Beygzade; Associate Professor of Persian Language and Literature, Razi University

1. Introduction

In this article, we have examined the function of theatrical elements in the story of the soul belonging to the body in Mersad-ol-Ebad. Mersad -ol-ebad Men-al-Mabda-e El-al-Maad by Najm Razi in the seventh century is one of the valuable texts of Persian mystical prose. This book has written in five chapters. The most important topics have been expressed from the second to the fourth chapter; detailed information are provided about the creation of man, the nature of the soul and body, the origin and resurrection, the principles of religious beliefs, love and knowledge, closeness to God, stages of the existing world and mystical and Sufi wayfaring.

The text of this book is an eloquent example of mursal and technical rhythmic prose maaking effective use of the poetic elements. The presentation of concepts in the forms of story and allegory is another significant dimension of this work; this feature, along with the visual effects, makes several parts of the work remarkable from the perspective of research related to narrative and theatrical values. One of these parts is the story of the soul.

The story of the Soul is once narrated in the second part of the book, chapter five (the beginning of the soul's belonging to the body),

* Corresponding author.
E-mail: kolahchian@razi.ac.ir.
Date received: 16/08/2021 Date accepted: 19/12/2021
DOI: 10.22103/JLL.2022.18082.2932
Pages: 79-106

and a second time in the third part (the second chapter in expressing the wisdom of the soul belonging to the body and its benefits). The story is about the Soul who wants to be a Human character, and in the guise of a protagonist (hero), opens his eyes to the world and begins a journey.

The story begins by describing the origins of the Soul, which is the world of command (Amr). He has been raised with special care by Daayegan (Nursemaids). After the divine breathing of the spirit and its belonging to the body, the fear of darkness and the widespread invasion of wild animals, insects and quadrupeds begin. Furthermore, the presence of the ego as the anti-hero adds to the challenges. The horrors with the feeling of homesickness make the soul's desire to return to the homeland the primary concern. Demonstrating the emotions mentioned in the story and the intense confrontation between Soul and body forms an adventure that accompanies the audience to the end.

2. Methodology

In this story, which is sometimes more narrative and direct and sometimes more active and dramatic, the theatrical elements have a significant contribution in conveying the author's messages and emotions. Also, understanding these theatrical elements and their quality has a determinant effect on the relevance between the audience and the content and rhetorical dimensions.

This issue has been addressed in the present study using an analytical-descriptive method. Due to the dispersion of the subject throughout the book, it was necessary to aggregate and classify the scattered evidence after studying all the sections for the article to be written with these goals: 1-Determining and analyzing the types and frequency of theatrical elements and identifying the components that have more theatrical value. 2-Examining the thematic-semantic function of dramatic elements**.**

3. Discussion

Motivations raised in creating story events of the Spirit of Mersad-ol-Ebad are presented either in the form of direct descriptions or through allegories and allegorical narrations.Najm Razi gives us ten various allegories: an embodiment of the cause of the inner contradictions of

the soul, his abilities and defects for gaining knowledge, and how he had trapped in a desert of tyranny and ignorance, and the reason for his degradation from nearness to God to the world that help to The coherence of the plot. Significant theatrical values are visible in these images because they can turn pure description into landscape design, which is more activist and characterization.

The beginning of this story is beyond time in the world of command (Amr). Najm Razi creates the narrative space so that the components of the scene are reinforced and induced by other Prenatalelements, which are more dramatic, consciously, or unconsciously.

In the story of the soul, the element of action forms a chain of various theatrical situations that play a significant role in relevance to the audience and are so alive that they seem to be happening simultaneously. The mentioned actions show the turning points to individuation and knowledge of the soul and include both the process of descent and the ascent.

In this story, a dialogue based on images, which also uses the function of poetry, attracts attention. In this way, it reinforces the theatrical aspect of the expression due to the use of more emotion and imagination.

The dialogue in this work is either the monologue or the conversation established between God and the soul. The use of the element of tone and the combination of various tones enhances the emotional and semantic aspect of the word; simultaneously, it has a significant effect on focusing on the actor; as the main element of the show.

The basis of the conflicts of the soul story and the involvement with external factors is the struggle against oneself, the human self. One part of existence stands in front of another part. The result is an evolvement, a balance, and a mutation of the personality.

Most crises have shown in the character and quality of his actions. The realization of the nodes of this story, which is sometimes with a brief description of Najm Razi achieve and sometimes with the help of dialogues, replaces the detailed delineation that contains action and incident with detailed description, point that is noteworthy in terms of theatrical value.

Najm Razi's ability to process the character of the soul and the

challenges that by using the Qur'anic-narrative data and mystical techniques in the field of narration, allegory, image, and other literary components, create for him; he has made some remarkable and compelling suspensions in this story.

In this story, in which characterization is the most significant element, there are three main and, of course, prenatalcharacters (God, soul, and ego) who, in addition to the usual appearance, are seen in allegories and poetic and prose images. The mentioned character also are represented in a literary form. These factors help to reinforce the narrative-rhetorical appeal of the narrative.

4. Conclusion

The most manifest elements and dramatic techniques of the studied story that have been more effective in inducing various concepts are characterizations, action, dialogue, conflict, respectively.

The subjects expressed through the mentioned elements are respectively: the precedence of the creation of the soul over the body, the connection of the soul to the divine existence, the separation of the soul from the celestial world, the necessity of the soul belonging to the body, his descending to the world; the nature and characteristics of the soul, body, the ego and their contradiction, their interaction, and agreement, the innate desire to return to the birthplace of the soul, love, knowledge and their difficulties and necessities, the praised and condemned world, the abandonment of intellectual belongings and becoming moralizes to the divine morality.

When using allegory and illustration techniques, the two elements of action-reaction and dialogue, the tendency to "show" (which expands the theatrical capacity of the work) are more evident than defining.

In the plot, the reasons for the incidents are expressed either directly or through allegory and metanarrative. Najm Razi gives ten allegories to embody the characteristics of the soul and the path of its perfection. These allegories, which focus more on the reactions of the character element, turn pure description into landscape design, which is more active, and consequently more dramatic.

Simultaneous with the beginning of the function of the element of time and place (beyond time in the world of command (Amr), in

opposition to the world), contradictions become apparent.

The most important result of using the scene element in the story of the soul is the emphasis on these contrasts and the indirect advice to create balance and reach a solution for the elevation of human existence.

The action element with ten prominent examples forms a chain of different theatrical situations. These actions show the turning points of the path to individuation and knowledge of the soul.

Among the examples of the dialogue element, the dialogue based on images, which also uses the function of poetry, has a more theatrical value. The dialogue in this book is either dramatic or internal monologue; or in the form of God's conversation with the soul.

In these dialogues, manifestations of the tone element like the paralanguage are evident, reinforcing the theatrical aspect due to the focus on the character.

The basis of the conflicts of the soul is the struggle with the self, the human self. The result is a change of personality.The conflict of the story after dialogue is more functional than other elements. These conflicts have found dramatic value because of the embodiment of mental affairs and internal struggle.

In the story of this article, the effects of the soul joining the body are the initial crisis and the origin of subsequent tensions. This process continues until the soul is detached. Tension sets the stage for the most prominent post-descent change for the soul: ascent and return.

The first node in the soul's story figures the first crisis formed in the meeting between the soul and the body. Other complexities follow. The realization of these nodes, sometimes done with a brief description of Najm Razi and sometimes with the help of dialogues, replaces the detailed explanations that contain action and incident with a detailed description. This event is significant and valuable in terms of theatrical value. The final denouement happens when the soul's attachment to the body breaks.

In suspension, the author makes his audience eager to know the narrative character of the soul and his future from the very beginning. The soul joining to the body in the story, and conflicts between these two characters, initiate the audience's concern and desire to

understand the outcome.

This feeling with the anxiety caused by the lack of confidence in being good luck of the character expressed in the remarkable suspensions.

This story has three prenatal characters: God, Soul, and Ego. In introducing the characters, which carries many of the main concepts of the story, the author uses both direct and indirect methods (which have more theatrical value). Here, dialogue has a significant role to play.

Keywords: Theatrical elements, Sufi and mystical prose, Mersad-ol-Ebad, Soul as a character.

References [in Persian]:

Akbarlou, M (2006). *Literary adaptation for children and adolescent cinema*. Tehran: Farabi Cinema Foundation.

Amini, M (2006). "Thinking about the dramatic aspects of Persian literature". *Journal of Social Sciences and Humanities*, Shiraz University, Vol: 22, No 1, Pp: 203-216.

Aristotle. (2014). *The poetics*. Tr.By: Ab-dul hossein zarrin-kub, Tehran: amir kabir.

Asa-berger, A (2002). *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life*. Tr.By: mohammad-reza lirvay, first ed, Tehran: Soroush.

Basiri, M (2016). *The process of story formation in fiction and dramatic literature*. Tehran: amir kabir.

Berahani, R (1984).*Story writing*. Tehran: Nashre no.

Borhani, M (2016*). A study of the theatrical aspects of anecdotes from Saadis' Golestan*. Tehran: Tirgan.

Boulton, M (2006). *The anatomy of Drama*.Tr.By: Reza shirmarz, Tehran: Qatreh.

Culler, J. (2004). *Literary theories*, Tr.By: Farzaneh Taheri. First Edition, Tehran: markaz.

Daghighian, SH. (1993). *The origin of personality in fictionlitrature*. Tehran: nevisandeh.

Esslin, M(2013). *An Anatomy of Drama*. Tr.By: shirin taavouni (khaleqi). Tehran: niloufar.

fotouhi, M. (2006). Allegory ;Nature, types, application. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, No:47-49, Pp: 141-177.

Gary, M. (2004). *A dictionary of Literary Terms*. Tr.By: Mansoura Sharifzadeh. First Edition, Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.

Hannif, M. (2011). *Shahnameh Theatrical Capabilities*. Tehran :Soroush.

Hawthorn, J. (2002). *An Introduction to Novel Recognition*. Translated by Shapur Behyan. First Edition, Isfahan: Naghshe khoorshid.

Kohansal, M. (2012). *Masnavi Dramatic Effects*, Tehran: Sokhanvaran.

Lajos, E (2005). *The Art Of Dramatic Writing*. Tr.By: mehdi forouq, Tehran: Negah.

Majdi, SH. (2005). *Investigating the theatrical capabilities of the story of Sheikh Sanan Attar Neyshabouri*. Master Thesis. Supervisor: Habibaullah Lezgi. Tehran: Tarbiat Modarres University.

Makki, E. (1993). *Identify the factors of the show*. Tehran: Soroush.

Malpes,S and paul wake.(2016). *Routledge companion to critical theory*. Tr.By:Golnaz Sarkarfarshi. Tehran: Samt.

Mandanipour, SH. (2005). *Shahrzad ghosts, structures, tricks and forms of the new story*. First Edition, Tehran: ghoghnous.

Mck key, R. (2009). *Story, structure, style and principles of screenwriting*. Tr.By: Mohammad Gozarabadi. Tehran: Hermes.

Mirsadeghi, J. (2016). *Fiction litrature*. Tehran: Sokhan.

Montazeri, L. (2010).*Interpretation of literary and theatrical aspects of Attar's logic's logic with Jean-Claude Carrier's Bird Association*. Master Thesis. Supervisor: Seyed Mostafa Mokhtabad. Tehran: Tarbiat Modares University.

Najme-razi, A. (1993). *Mersad al-Ebad*, with the effort of: Mohammad Amin Riahi. Tehran: Scientific and cultural.

Nazerzadeye-kermani, F. (1995). Comparative Study between Play and Story. *Art*. No: 25. Pp:257-281.

Parsaii, H (2010). Dramatic texts and its place in literature. *Namayesh*, No 119 and 120, Pp: 3-15.

Partoy, T and M. (2016). Analysis of the theatrical capacities of Attars'the Conference of the Birds with the approach of examining and comparing internal and external adaptations of this work for the theater. *Textology of Persian Literature, doreye jadid* , No. 2, pp: 4-33.

Pourshabanan, A. (2014). *Tarikh-i Bayhaqi*. Cinematic narrative, Tehran: Farabi Cinema Foundation.

Pruner, M. (2009). *Lanalyse du texte de theatre*. Tr.By: shahnaz shahin. Tehran: Qatreh.

Rezaii, R. (2005). Notes on turning a story into a play. *Art*, No: 61, Pp: 45-49.

Sarsangi, M. (2000). The Position and Duties of Conversation in the Performing Arts. *Letter of Culture*, No: 34, Pp: 188-205.

Seger, L. (2005). *The art of adaptation : turning fact and fiction into film*, c1992. Tr.By: Abbas Akbari. Tehran: Naghsh and Negar.

Shahryari, KH. (1987). *Ketabe namayesh*. Tehran: Amirkabir.

Shamisa, S. (2011). *Stylistics of Persian prose*. Tehran: Mitra.

Shiri, GH. (2004). *Storytelling, methods*. And characteristics. Tehran: Paya.

Soheili-rad, F. (2008). *Study of theatrical aspects in a number of stories of Tazkerat al-Awliya Attar Neyshabouri*. Art, Vol: 2, No: 2, Pp: 25-40.

Wallace, M. (2004). *Narrative theories*. Tr.By: Mohammad Shahba. First Edition, Tehran: Hermes.

Wood, J. (2006). *Interpersonal communication: everyday eneounters*. Translated by Mehrdad Firoozbakht. Tehran: Mahtab.

Younesi, E. (2001). *The art of storytelling*. Tehran: Suhrawardi.

Zabetiye-jahrumi, A. (2006). *The structure of cinema and poetic images of Shahnameh*. Tehran: afra.

نشریّهٔ نثر پژوهی ادب فارسی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــــاه شهیـــد باهنر کرمان
سال ۲۴، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۵۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

تأمّلی بر ظرفیّت‌های نمایشیِ ماجرای روح در مرصادالعباد
(علمی – پژوهشی) *

فریبا رضایی [۱]، دکتر فاطمه کلاهچیان [۲]، دکتر خلیل بیگ‌زاده [۳]

چکیده

ظرفیّت نمایشی، بهره‌مندیِ متن از عناصری است که در زمینه‌ای داستانی، امکان بازنمایی حالات و رفتارهای انسانی را در برابر خواننده که حکم تماشاگر می‌یابد، فراهم می‌کنند. این مؤلّفه‌ها که عموماً از منظر عناصر داستانی بررسی می‌شوند، آن‌هنگام که از تعریف محض، به سوی «نشان دادن» می‌روند، ارزش‌های دراماتیک بیشتری می‌یابند و داستان را فراتر از توصیف روایی، محمل رفتارهای نمایشی می‌کنند. در تمامی ژانرهای ادبی، متونی هستند که از مراتب قابلیّت نمایشی برخوردار باشند. واکاوی این ظرفیّت‌ها، به آشکار شدن جنبه‌هایی مهم و زوایایی ظریف از متون منجر می‌شود. یکی از زمینه‌های قابل پژوهش از این منظر، آثار صوفیانه و عارفانه‌اند. نارسا بودن زبان توصیفی و مستقیم برای تبیین مفاهیم و تجربیات عرفانی، نیاز به کاربرد شگردهایی چون بیان روایی و نمایشی را با درجات مختلف، قوّت می‌بخشد؛ یعنی ترسیم و بازنمایی، به جای توصیف و توضیح صِرف. موضوع این مقاله، بررسی توصیفی- تحلیلی ظرفیّت‌های نمایشیِ ماجرای روح در *مرصادالعباد* است؛ اثری که از نظر فرم و محتوا، یکی از متون برتر متصوّفه به شمار می‌رود. در ماجرای مذکور، عناصر نمایشی سهمی قابل توجّه در انتقال مفاهیم ذهنی نویسنده دارند. این عناصر، با محوریّت پردازش شخصیّت روح در بستری از موقعیّت

*تاریخ ارسال مقاله : ۱۴۰۰/۰۵/۲۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله : ۱۴۰۰/۰۹/۲۸

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی.
۲- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی. (نویسنده مسئول)
Email: kolahchian@razi.ac.ir.
۳- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی.

DOI: 10.22103/JLL.2022.18082.2932
صفحات: ۱۰۶-۷۹

و روند پیچیدهٔ متافیزیکی، به ارتباط مخاطب با مطلب، کمکی شایان تأمّل کرده‌اند. مهم‌ترین یافته‌ها نشان می‌دهند، بارزترین عناصر و شگردهای نمایشی این ماجرا که در القای مفاهیم گوناگون کارآمدتر بوده‌اند و همه حول محور شخصیّتِ روح، به پرداخت و قوام آن مدد رسانده‌اند، به ترتیب عبارتند از: شخصیّت‌پردازی، کنش، گفت‌وگو و کشمکش. مهم‌ترین مفاهیمی که از طریق این عناصر و شیوه‌ها القا می‌شوند، از این قرارند: ماهیّت روح و جسم و تضادّ و توافق آن ها، اشتیاق بازگشت به زادبوم روح، عشق، معرفت و دشواری‌های آن، دنیای ممدوح و مذموم و نیز فنا و بقا. هنگام کاربرد اغلب عناصر و شیوه‌های بیانِ داستانی در این ماجرا، جلوه‌های تمایل به نشان دادنِ نمایشی، به‌جای تعریف کردن، مشهود است؛ امّا این نمود، هنگام استفاده از تمثیل و تصویر و نیز دو عنصر کنش- واکنش و گفت‌وگو بارزتر است.

واژه‌های کلیدی: عناصر نمایشی، نثر صوفیانه و عارفانه، *مرصادالعباد*، شخصیّتِ روح.

۱-مقدمه

۱-۱- بیان مسئله

در این مقاله به بررسی کارکرد عناصر نمایشی در ماجرای تعلّق روح به قالب، در *مرصادالعباد* پرداخته‌ایم. مرصادالعباد من المبدأ إلی المعاد، اثر نجم رازی در قرن هفتم، از متون ارزندهٔ نثر عرفانی فارسی است. این کتاب، در پنج باب نگارش یافته است. مهم‌ترین مطالب، از باب دوّم تا چهارم عرضه شده‌اند؛ دربارهٔ آفرینش انسان، ماهیّت روح و جسم، مبدأ و معاد، اصول عقاید دینی، عشق و معرفت، تقرّب، مراتب دنیا و سلوک عارفانه و صوفیانه.

متن کتاب، نمونه‌ای فصیح از نثر فارسی است که از عناصر شعری بهره‌هایی مؤثّر برده است. «علاوه بر نثر بسیار زیبای فنّی و صوفیانه که مشتمل بر اشعار نغزی نیز هست، به لحاظ طرح مطالب عرفانی هم حائز اهمیّت است. نثر نجم رازی، نوعی نثر موزونِ معتدل است؛ بین خواجه عبدا... و حمیدالدّین بلخی و از این رو بین مرسل و فنّی محسوب می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۹۰). عرضهٔ مفاهیم در قالب داستان‌ها و تمثیل‌ها، از دیگر ابعاد مهمّ این اثر است. «از شگردهای او، استفاده از ساختار روایی در ارائهٔ مفاهیم است؛ به طوری‌که می‌توان گفت کلّ کتاب، داستان به هم پیوسته‌ای از سرگذشت بشر است» (ریاحی، ۱۳۶۵: ۵۶). این ویژگی، در کنار جلوه‌های تصویرپردازی، بخش‌های متعدّدی از اثر را، از منظر

پژوهش‌های مرتبط با روایت و ارزش‌های نمایشی، قابل توجّه می‌کند. یکی از این بخش‌ها، ماجرای روح است.

داستان روح که در باب دوّم کتاب، فصل پنجم (در بدو تعلّق روح به قالب) و هم‌چنین در باب سوّم، فصل دوّم (در بیان حکمت تعلّق روح به قالب و فواید آن) آمده، روایتی است دربارهٔ روح که مانند شخصیّتی انسانی و در کسوت قهرمان داستان چشم به جهان می‌گشاید و سفری را آغاز می‌کند. داستان با توصیف منشأ روح آغاز می‌گردد که عالم امر است. او با دقّتی خاص توسّط دایگان، پرورش یافته‌است. پس از نفخه و تعلّق روح به قالب، هراس از ظلمات و هجوم گستردهٔ سباع، حشرات و بهایم آغاز می‌گردد. در ادامه، حضور نفس به عنوان ضدّ قهرمان، به چالش‌ها دامن می‌زند. وحشت‌ها و حسّ غربت، آرزوی بازگشت به موطن اصلی را، بزرگترین دغدغهٔ روح می‌کنند. نمود این عواطف، همراه با جلوه‌های تقابل شدید روح و جسم، شکل‌دهندهٔ ماجرایی می‌شود که مخاطب را تا پایان، همراه می‌کند.

در این ماجرا که گاه روایت‌محورتر و مستقیم‌تر است و گاه کنش‌گراتر و نمایشی‌تر، عناصر نمایشی سهمی قابل تأمّل در انتقال پیام‌ها و عواطف نویسنده دارند و درک گونه‌ها و کیفیّت آن‌ها، تأثیری تعیین‌کننده در ارتباط مخاطب با ابعاد محتوایی و بلاغی اثر می‌گذارد. این اهمّیّت، دلیل پرداختن به این موضوع است که با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی انجام گرفته. با توجّه به پراکندگی موضوع در سراسر کتاب، لازم بود پس از مطالعهٔ تمام بخش‌ها، شواهد پراکنده تجمیع و طبقه‌بندی شوند؛ تا مقاله در راستای این هدف‌ها نگاشته شود:۱- تعیین و تحلیل انواع و بسامد عناصر نمایشی و تشخیص مؤلّفه‌هایی که ارزش نمایشیِ بیشتری دارند.۲- بررسی کارکرد موضوعی- معناییِ عناصر نمایشی.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ ابعاد و قابلیّت‌های دراماتیک آثار کلاسیک و معاصر فارسی، تحقیقاتی چند انجام شده است؛ از جمله: مجدی (۱۳۸۰) به بررسی جنبه‌های نمایشی داستان شیخ صنعان عطّار پرداخته است. سهیلی راد (۱۳۸۲) جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکرةالأولیاء را بررسی می‌کند. ضابطی جهرمی (۱۳۸۴) و حنیف (۱۳۸۴) داستان‌هایی از *شاهنامهٔ*

فردوسی را از بُعد ظرفیّت‌های نمایشی تحلیل کرده‌اند. منتظری (۱۳۸۸) به تأویل جنبه‌های ادبی و نمایشی منطق‌الطّیر عطّار و مجمع مرغان ژان- *کلود کریر* می‌پردازد. پورشبانان (۱۳۹۲) تاریخ بیهقی را از این منظر بررسی کرده است. کهنسال (۱۳۹۲) به بررسی ظرفیّت‌های نمایشی *مثنوی* پرداخته است. سرآبادی (۱۳۹۳) جنبه‌های نمایشی ویس و رامین را با دفتر چهارم *مثنوی* مقایسه می‌کند. شهبا و پرتوی راد (۱۳۹۴) با مقایسهٔ تطبیقی اقتباس‌های داخلی و خارجی، به واکاوی ظرفیّت‌های نمایشی منطق‌الطّیر پرداخته‌اند. برهانی (۱۳۹۴) جنبه‌های نمایشی حکایت‌های گلستان سعدی را بررسی می‌کند. شیرانی و براتی (۱۳۹۴) به تحلیل عناصر داستان آفرینش آدم در مرصادالعباد پرداخته‌اند. نجّاری و قوام (۱۳۹۵) ظرفیّت‌های نمایشی منظومهٔ زرّین‌قبا را براساس شخصیّت‌پردازی سلیمان نبی نشان می‌دهند.

در تمامی موارد مذکور، معمولاً ظرفیّت نمایشی را با شخصیّت‌های عینی؛ یا دارای مابه-ازاء خارجی بررسی کرده‌اند؛ امّا پژوهشی که به تحلیل ظرفیّت‌های نمایشیِ ماجرایی فراعینی، با قهرمانی فراذهنی و در عالمی فراواقع؛ از جمله در حکایت روح در مرصادالعباد بپردازد، یافت نشد.

۱-۳- ضرورت و اهمیّت تحقیق

صاحبان آثار، در تمامی گونه‌های ادبی، مراتب و انواعی از مؤلّفه‌های نمایشی را برای القای مفاهیم گوناگون به کار گرفته‌اند؛ زیرا «هم زبان و هم ادبیّات، به طور طبیعی و ذاتی، گرایش به نمایشی شدن دارند» (امینی،۱۳۸۴:۲۰۷). نمایش، داستانی است که بر «نشان دادن» تأکید دارد. مهم‌ترین رکن نمایش، بازی است که توسّط بازیگر عرضه می‌شود. «نمایش، کنشی است برای تقلید و یا بازنمایی رفتار بشر. عنصری که نمایش را نمایش می‌سازد، دقیقاً فراسوی واژه‌ها قراردارد و عبارت از کنش یا عملکردی است که اندیشه و مفهوم مورد نظر پدیدآورندهٔ اثر را تحقّق می‌بخشد» (اسلین، ۱۳۹۱: ۲).

لازمهٔ هر نمایش، داستانی است که در بستر طرحی خاص، زمینه را برای بروز شخصیّت‌ها از طریق کنش‌ها فراهم می‌سازد. در این‌جا اشاره به دو اصطلاح «محاکات» و «روایت محض» ضروری می‌نماید؛ «دوگانهٔ مورد نظر افلاطون که از فیلتر جامع‌تر ارسطو

در *بوطیقا* گذشته است، تقریباً به همان شکل، در مطالعات ادبی معاصر نیز به کار گرفته می‌شود و می‌توان آن را معادل دو اصطلاح آشنای نمایش دادن و تعریف کردن قرار داد» (ملپس و ویک،۴۶:۱۳۹۴). این دو اصطلاح، فصل ممیّز داستان و نمایش، با وجود تمامی وجوه شباهتند. در نگاه آغازین، «ساختار نمایشی یک نظام است؛ نظامی جاری بر بستر زمان و نظم و ترتیبی معیّن است که وقایع داستان بر اساس آن منظّم می‌شود» (مکّی، ۱۳۹۴: ۱۶۰).

اصطلاحات و عناصر مشترک بسیاری میان داستان و نمایشنامه وجود دارند؛ چرا که داستان، بنیان نمایش است و نمایش در زمینه‌ای از روایت عرضه می‌شود؛ امّا تفاوتی بزرگ نیز وجود دارد که جزئیاتی را هم با خود حمل می‌کند: «نمایشنامه برای اجرا و پدیدآوردن بر صحنهٔ نمایش تصنیف می‌شود؛ ولی داستان برای خواندن. داستان پس از تصنیف، از تمامیّتی نسبی برخوردار است؛ در حالی‌که نمایشنامه رسانه‌ای است برای اجرای داستان؛ رسانه‌ای که برای سایر عوامل نمایشی و البتّه بازیگران تصنیف شود. آن‌ها داستان را نمودار می‌سازند تا تماشاگر آن را در صحنه، هنگام اجرا مشاهده کند» (ناظرزادهٔ کرمانی، ۱۳۷۳: ۲۸۰). محوریّت «اجرا» در نمایش، مؤلّفه‌هایی متناسب با خود را همراه می‌آورد؛ همان‌طور که روایت محض، ملائمات خود را یدک می‌کشد. در این‌جا می‌توان پرسید، آیا تفاوت مذکور، همواره تمایزی بی‌انعطاف میان نمایش و داستان ایجاد می‌کند؛ یا این دو می‌توانند به یکدیگر تمایل داشته‌باشند؟

در پاسخ باید گفت: هم نمایش‌هایی هستند که با بهره‌مندی از عناصرغیر دراماتیک؛ مانند راوی، از کنش‌محوری و نمایش دادنِ صرف، فاصله می‌گیرند و داستانی‌تر می‌شوند و هم داستان‌ها، کم و بیش، جزئی یا کلّی، با برداشتن تأکید از روی توصیف و تفسیر، بخش‌هایی از کلام را به سوی نشان دادن و رفتار نمایشی می‌برند. این‌جاست که ظرفیّت نمایشی، خود را آشکار می‌سازد و هر روایتی که از این منظر نمودهایی بیشتر داشته باشد، نمایشی‌تر خواهد بود. وقتی داستانی را از این نظرگاه بررسی می‌کنیم، با هدف اجرا روبرو نیستیم؛ با قابلیّت اجرا مواجهیم. این‌گونه است که در هنگام بررسی، هم عناصر داستان مورد توجّه قرار می‌گیرند و هم مؤلّفه‌هایی که اغلب در میان همین عناصر، بار نمایشیِ بیشتری را حمل می‌کنند. در ضمن، اصولاً ماهیّت بعضی عناصر داستان نمایشی‌تر است؛

مثل شخصیّت که به نظر ارسطو «یکی از اجزای تراژدی است که وظیفهٔ اجرای نمایش را برعهده دارد» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۵: ۲۲). انواع و مراتب تصویرسازی بلاغی نیز از دیگر شیوه‌هایی هستند که توجّه خواننده را به مناظری فراتر از توصیف مستقیم جلب می‌کنند و درجاتی از انتقال نمایشیِ مطلب را به عهده می‌گیرند.

آثار صوفیانه و عارفانه، به دلیل ناکارآمدی زبان توصیفیِ محض در تبیین بسیاری از احوال، مشاهدات و تجربیّات عرفانی، از شگردهایی چون بیان روایی و نمایشی، استفاده‌هایی قابل توجّه و تعیین‌کننده داشته‌اند تا برای تجسّم، همانندسازی و محسوس کردن مفاهیم معقول و انتزاعی، دستمایه‌های بیشتری داشته باشند. از دیگر سو، «در ادبیّات، عالی‌ترین سطوح همهٔ توانایی‌های زبان هویدا می‌گردد و خصوصیّت نمایشیِ زبان به اوج می‌رسد. هر چند در ظاهر چنان است که ادبیّات، دسترسی مستقیم به حرکت و اجرا ندارد؛ امّا در واقع، ارتباط زبانی آدمیان، غالباً با حرکت، بازیگری و نقش‌آفرینی همراه است.» (امینی،۲۰۷:۱۳۸۴). این گونه است که امتزاج بیان ادبی وعرفانی، مجالی قابل بررسی برای مؤلّفه‌های نمایشی فراهم می‌آورد که گاه درکِ بسیاری از ظرائف محتوایی و زیباشناختی آثار، در گرو درک آن‌هاست.

۲- بحث (ظرفیّت‌های نمایشی ماجرای روح در مرصادالعباد)

۲- ۱- طرح

پیرنگ یا طرح، مجموعه حوادثی را می‌گویند که با تکیه بر موجبیّت و روابط علّی و معلولی ترتیب یافته‌اند. اگر دقیق‌تر بگوییم، هر پیرنگی یک طرح است؛ امّا هر طرحی پیرنگ نیست. «به سیر حوادث داستان طرح گفته می‌شود؛ امّا هنگامی که در الگوی زمانمند و شبکهٔ علّت و معلول قرار می‌گیرد، پیرنگ را می‌سازد» (والاس، ۱۳۸۲: ۵۷). «طرح در داستان، معمولاً حول محور صحنه و یا شخصیّت می‌چرخد؛ امّا در طرح نمایش، عملِ شخصیّت مهم‌تر از شخصیّت‌پردازی ظاهر اوست» (نصیری، ۸۷:۱۳۹۶).

انگیزه‌های حوادث در داستان روح *مرصادالعباد*، یا به صورت توصیف مستقیم و یا از طریق تمثیل و روایت‌های تمثیلی بیان می‌شوند. نجم رازی برای تجسّم علّت تناقض‌های درونی روح و قابلیّت‌ها و نقص‌هایش برای کسب معرفت، چگونگی اسیر شدن در وادی

ظلومی و جهولی و دلیل تنزّل مرتبهٔ او از قرب الهی به جنبهٔ دنیایی، ده تمثیل متنوّع می‌آورد که به انسجام شبکهٔ علّی مدد می‌رسانند. در این تصویرها که نوعاً «مفاهیم اخلاقی از پیش شناخته‌شده، به اشخاص، اشیاء و حوادث منتقل می‌شوند» (هوف، ۱۳۶۵: ۱۳۱)، ارزش‌های نمایشی قابل توجّهی دیده می‌شود؛ چراکه می‌توانند توصیف محض را به منظره‌سازی بدل کنند که کنش‌گراتر و شخصیّت‌پرورتر است.

تمثیل‌های نجم رازی که عمدتاً در خدمت موضوع توانایی‌ها و ضعف‌های بشری در مسیر کمال و معرفت قرار گرفته‌اند، معمولاً با عبارت «مثالِ این» آغاز می‌شوند. نویسنده بعد از بیان ذهنیّتش، مخاطب را با تمثیل‌پردازی، در درک روابط علّی و معلولی آن، یاری می‌کند. این‌گونه تمثیلات را تمثیل اندیشه می‌نامند که روایت در آن‌ها، نمایندهٔ یک نوع آگاهی است و پیرنگ داستان چنان طرّاحی شده که نظریه یا اندیشهٔ گوینده را شکل دهد و به خواننده منتقل کند» (فتوحی، ۱۳۸۴: ۱۵۹). نویسنده با این شگرد، طرح را در خدمت جان‌مایهٔ سخن قرار می‌دهد و با بسط طرح، جزئیاتی بیشتر از ذهنیّاتش را نمود می‌بخشد. در تمثیل‌های ماجرای مورد نظر ما، واکنش‌های عنصر شخصیّت، بیش از سایر عناصر، به «نشان دادن» مفاهیم مورد نظر نویسنده و تفهیم دلایل و نتایج رویدادها، کمک کرده است. بررسی چند نمونه:

نجم رازی در مبحث آفرینش ارواح و این‌که علم الهی به آینده، پیشینهٔ روحانی بشر را تحت تأثیر قرار داده است، می‌گوید: «پس حق تعالی چون موجودات خواست آفرید، اوّل نور، روح محمّدی را از پرتو نور احدیّت پدید آورد. پس، از انوار انبیاء، ارواح اولیا بیافرید و از انوار ارواح اولیا، ارواح مؤمنان بیافرید و از ارواح مؤمنان، ارواح عاصیان بیافرید و از ارواح عاصیان، ارواح منافقان و کافران و از ارواح جن، ارواح شیاطین مَرَده و ابالسه بیافرید و از دُرد ارواح ایشان، ارواح حیوانات متفاوت بیافرید» (نجم رازی،۱۳۷۱: ۳۸). سپس با یک تمثیل، مطلب را واضح و مؤکّد می‌کند: « قنّادی از نی، شکر بیرون آورد. پس از آن قند سپید، اوّل بار که بجوشاند، نبات سپید بیرون آورد و دوّم بار بجوشاند، شکر سپید بیرون گیرد. سیّم کرّت بجوشاند، شکر سرخ بیرون گیرد. چهارم کرّت بجوشاند، طبرزد بیرون گیرد. پنجم کرّت بجوشاند، قوالب سیاه بیرون گیرد. ششم کرّت بجوشاند، دُردی ماند که ... بغایت سیاه و کدر بود...» (همان). از ویژگی‌های داستان روح در *مرصادالعباد*، کاربرد

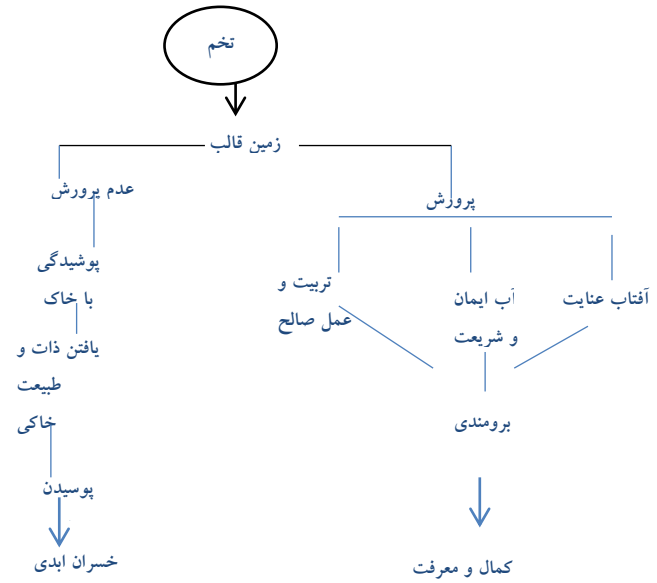
فراروایت است؛ «روایتی درون روایت اصلی» (ملپس و ویک،۵۵:۱۳۹۴) که دامنهٔ تأثیر مفاهیم و تبیین جزئیات را گسترده می‌کند. تمثیل‌های نجم رازی نیز همین کارکرد را دارند و در عین حال، نشان دادن را جانشین تفسیر و توصیف محض می‌کنند.

یکی دیگر از موضوعاتی که با استفاده از تمثیل‌های کوتاه، با بسامدی قابل توجّه(هفت نمونه)تبیین شده است، موضوع تعلّق روح به قالب و چالش‌های او برای کسب معرفت است. این خوشهٔ تمثیلی، با تصویر بذر و زمین آغاز می‌شود؛ بذری که مشبّه‌به روح و زمینی که مشبّه‌به کالبد است. تکرار این تصویر، علاوه بر اینکه موضوع مذکور را برجسته کرده، جانشین تعریف‌ها و توصیف‌های مکرّر شده است. نجم رازی، دلیل تعالی یا خسران روح را در پرورش یا ناپروردن آن می‌داند و ضرورت این پرورش و نحوهٔ آن را با این تمثیل‌ها بیان می‌کند. تمام تعبیرها و عناصر هر تمثیل، با جزئیّات اندیشهٔ نویسنده مطابقت دارند و قابل قیاسند:

«مثال تعلّق روح انسانی به قالب و آفت آن چنان است که شخصی تخمی دارد؛ اگر بکارد و پرورش دهد، یکی صد تا هفتصد می‌شود؛ ولیکن چون تخم در زمین اندازد و پرورش ندهد، خاصیّت خاک آن است که تخم را بپوشاند» (نجم رازی، ۱۳۷۱: ۱۰۴).

«تا این تخم روح را آب ایمان و تربیت عمل صالح نرسیده است، حال را در عین خسران است و از آن بینایی و شنوایی و گویایی حقیقی محروم مانده و چون آب ایمان و عمل صالح تربیت بدو رسد، تخم برومند شود و از نشست زمین بشریّت، قصد علوّ عبودیّت کند؛ از درکات خسران ابدی خلاص یابد» (همان).

در نمودار زیر، با بررسی تمامی نمونه تمثیل‌های تخمِ روح، علّت‌ها (پرورش و عدم پرورش) و معلول‌ها (کمال معرفت و خسران ابدی) مشخّص شده‌اند. تأمّل در این جزئیّات، نقش این تمثیل‌ها را در استحکام پیرنگ، انتقال مفاهیم و استدلال‌های مورد نظر نویسنده و نیز برجسته ساختن کنش‌هایی مانند کاشت، رشد و برداشت که به تقویّت جنبهٔ نمایشیِ بیان کمک می‌کنند، معلوم می‌کند.



۲-۲- زمان و مکان(صحنه، موقعیّت)

در ادبیات داستانی، محلّ و زمان وقوع حوادث را مشخّص می‌کند و شامل «زمان و مکان‌هایی است که حوادث پیرنگ در آن اتفّاق می‌افتد. چون حادثه و کشمکش، هر دو در زمان و مکان رخ می‌دهند، پس موقعیّت داستانی، در هویّت بخشیدن به شخصیّت و حادثه، بسیار مؤثّر است» (حنیف، ۱۳۸۹: ۷۱).

زمانِ آغاز ماجرای این مقاله، فرازمانی است در عالم امر. نجم رازی، زمان و کیفیّت موجودیّت روح را به صورت مستقیم توصیف می‌کند. «... از منشأ کاف و نون، خطاب کن برخاسته؛ به بدیع فطرت، بی‌مادّه و هیولا، حیات از صفت هوالحّی یافته، قایم به صفات قیّومی گشته» (نجم رازی، ۱۳۷۱: ۲۱۱). در ادامه، در توصیف مکان (عالم امر) می‌نویسد: «روح انسان از عالم امر است و اختصاص قربی دارد به حضرت که هیچ موجود ندارد و عالم امر عبارت از عالمی است که مقدار و کمیّت و مساحت نپذیرد... و اسم امر بر عالم ارواح، از آن معنی افتاد که به اشارت کن ظاهر شد؛ بی‌توقّف زمانی و بی‌واسطهٔ مادّه» (همان: ۲۱۰). این توصیف، یادآور تعبیری است که در بعضی مباحث داستان‌شناسی، زمان اسطوره‌ای نام می‌گیرد: «در این زمان، ماه و سال آن‌چنان که در جهان مادّی و عالم سفلی می‌گذرد، مطمح نظر نیست؛ بدین جهت تأثیراتی را که گذشتِ زمان به صورت طبیعی در

چشم ما آدمیان عادّی می‌گذارد، بر قهرمانانی که در دایرهٔ چنین زمانی قرار گیرند، به جا نخواهد گذاشت» (مکّی، ۱۳۹۴: ۱۹)، فراموش نکنیم که در ماجرای روح، قهرمان نیز فرامادّی است.

غیر از نمونه‌های یاد شده، زمان و مکانی دیگر که با معرّفی نویسنده عیان گردد، دیده نمی‌شود. نویسنده فضای روایت را به گونه‌ای می‌پروراند که مؤلّفه‌های صحنه، توسّط دیگر عناصر ماورایی تقویت و القا شوند که آگاهانه یا ناخودآگاه، نمایشی‌تر است. فقط در یک نمونه، در توصیف هبوط روح، به گونه‌ای کلّی و غیر مستقیم، از مکانی دیگر (عالم خلق) نیز یاد می‌کند: «از اعلی علّیین قربت، به اسفل سافلین طبیعت افتاد (نجم رازی، ۱۳۷۱: ۱۰۱). این اشارت، ذهن مخاطب را برای درک تضاد و نهایتاً کشمکش مهمّ داستان که میان روح و نفس شکل می‌گیرد، آماده می‌کند. در واقع، با آغاز کارکرد عنصر زمان و مکان، تقابل‌های تعیین‌کننده نیز آشکار می‌شوند و بخشی قابل توجّه از طرح داستان را شکل می‌دهند. می‌توان گفت، مهم‌ترین نتیجهٔ معنایی استفاده از عنصر صحنه در ماجرای روح، تأکید روی همین تقابل‌هاست و توصیهٔ غیرمستقیم به ایجاد تعادل و رسیدن به راهکاری برای تعالی وجود بشری.

۲- ۳-کنش

کنش، نمایش را به وجود می‌آورد و باعث پیشرفت آن می‌شود» (پرونر،۱۳۹۱: ۴۳). در اثر داستانی، هرچقدر کنش‌ها متعدّدتر و متنوّع‌تر باشند و مفاهیم مهم‌تری از موضوع را انتقال دهند، قابلیّت نمایشی، بیشتر خواهد بود. در ماجرای روح، عنصر کنش با ده نمونهٔ برجسته، زنجیره‌ای از موقعیّت‌های گوناگون نمایشی را شکل می‌دهد که نقشی مهم در ارتباط با مخاطب دارند و آن‌قدر زنده‌اند که گویا در همان لحظه در حال وقوعند. ده نمونه کنش که در متن مورد نظر قابل تحلیلند:

قیام خداوند به تنهایی به نفخ روح (نجم رازی،۱۲۷۱: ۸۳)، پرورش طفلِ روح در عالم امر، توسّط دو مادر(طریقت و حقیقت) (همان:۲۱۳)، ازدواج روح با قالب (همان: ۲۱۲)، سیر روح در قالب و غلبهٔ وحشت بر او (همان: ۸۸)، حمله‌ور شدن نفس به روح (همان: ۸۹)، پرورش طفل روح در عالم خلق، توسّط دو مادر(شریعت و ولایت) و ظهور عقل (همان: ۲۱۴)، درآمیختن با عشق و برخاستن دوگانگی (همان:۲۱۷)، قطع تعلّق روح با

علایق و پیوندها (همان: ۲۲۱)، پدیدار شدن دیوانگی پروانگی در وجود روح (همان:۲۲۴)، مفارقت روح از قالب (همان: ۲۲۵).

این کنش‌ها نقاط عطف مسیر تشخّص و معرفت روح را نشان می‌دهند و هم روند نزول و هم مسیر صعود را در بردارند. «قیام خداوند به نفخ روح»، بی آنکه کسی را محرم بداند، اولیّن کنش ماجراست که موجب نوعی فضاسازی دراماتیک شده است: «اعمال دراماتیک، در ارتباط تنگاتنگی با پیشرفت وقایع داستان، برملا کردن خصوصیّات اشخاص بازی و ایجاد فضای لازم برای وقوع حوادث هستند و حذف آن‌ها از نمایشنامه، خللی در فهم مطلب ایجاد می‌کند (مکّی، ۱۱۵:۱۳۹۰) تمامی کنش‌های ماجرای روح از این نوعند؛ زیرا عامل فعلیّت یافتن مفاهیم کلیدی در داستانند. بیشترین کارکرد کنش‌های این ماجرا، در پردازش شخصیّت روح است؛ به این صورت که ویژگی‌های این شخصیّت را، اعم از خاستگاه الهی، امتزاج با جنبهٔ نفسانی، استعدادها و چالش‌ها، مهالک و مخاوف، لزوم بهره‌مندی از عشق و بایدها و نبایدهای بازگشت به اصل را نمود می‌بخشد.

نفخ روح، بدون کنش«تعلّق روح به قالب»، حوادث بعدی را به دنبال ندارد. این کنش، نقطهٔ اوج حرکت و فعلیّت در ماجرای روح است که نجم رازی دلیل آن را نمود یافتن و به کمال رسیدن صفت محبّت در روح می‌بیند و می‌گوید، دلیل اینکه ملائکه هرگز به کمال تربیت دست نمی‌یابند، این است که به قالب جسمانی تعلّق نداشته‌اند (نجم رازی،۱۳۷۱: ۴۵).

مهم‌ترین حوادث داستان، بعد از کنش «حمله‌ور شدن نفس به روح» رخ می‌نمایند که از اهمیّت قابل توجّه نمایشی برخورداراست؛ کنش‌های حال و آیندهٔ حکایت را در بر دارد و آغازگر بحران است. پس از حمله، نارضایتی‌ها و درک تناقض‌ها آغاز می‌شوند و درگیری روح با وضعیت حال و یادآوری گذشته، اساس کنش‌های جاری و پی‌ریزی کنش‌های آینده می‌گردد. به کمک این عنصر، نجم رازی زمینهٔ توجّه مخاطب را به دریافت مفهوم حرکت برای تعالی، مهیّا می‌سازد. دغدغهٔ بازگشت، تقویّت کنندهٔ این حرکت است. در کنار کنش، دو عنصر شخصیت و کشمکش نیز کاملاً تعیین‌کننده‌اند؛ زیرا پس از شکل‌گیری آرزوی بازگشت، کشمکش است که شخصیّت را از حالت

ایستایی به تکاپو وامی‌دارد و با گذر از تعلیق، به صحنهٔ کنش‌های بعدی و درک واقعیّت‌های دیگرِ مسیر می‌کشاند.

۲- ٤-گفت‌وگو

این عنصر، نقشی مهم در پرداخت شخصیّت، القای مفاهیم کلّی و جزئی و گسترده کردن ظرفیّت نمایشیِ روایت دارد؛ چرا که خارج از حوزهٔ تعریف راوی، مخاطب را به میان ماجرا می‌کشاند و به تماشا و شنیدن دعوت می‌کند. «آن‌چه شخصیّت‌ها به یکدیگر می‌گویند، به خواننده اجازه می‌دهد که بینشی از ویژگی‌ها و اطّلاعاتی پیرامون کنش‌هایشان به دست آورد» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۶۲). بعد از عنصرکنش، گفت‌وگو با نُه نمونه، بیشترین بسامد را در این داستان دارد. در گفت‌وگوی داستانی، مبنا کلماتند که مطابق آن‌چه گذشت، دارای ارزش نمایشیند؛ امّا در گفت‌وگوی نمایشی، بنا بر تصاویر است؛ یعنی« هر چند از کلمه استفاده می‌شود؛ امّا در اصل، بر منظرگرایی ذهنی یا همان ذهن تصویری و دراماتیک مبتنی هستند» (پارسایی،۶:۱۳۸۸). در داستان روح *مرصادالعباد*، این نوع گفت‌وگویِ بر مبنای تصاویر که از کارکرد شعر نیز بهره می‌برد، جلب توجّه می‌کند.می‌توان گفت: «گفت‌وگو باید ایجاد کنندهٔ عمل نمایشی باشد» (سرسنگی،۱۹۲:۱۳۸۷)؛ خاصیّتی که در همهٔ انواع گفت‌وگو، به دلیل اتصّال به بازیگر(به عنوان عنصر اصلی نمایش)؛ نه راوی، وجود دارد؛ امّا در برخی قوّتمندتر است.

در این ماجرا، نویسنده به کمک عنصر گفت‌وگو، بخشی از موقعیّت و رویداد را تبیین می‌کند؛ ضمن اینکه شخصیّت‌ها را به صورت غیرمستقیم و از طریق افکار و عواطفشان، به خواننده معرّفی می‌کند. در بسیاری موارد، نجم رازی زبان شعر را برای گفت‌وگو انتخاب می‌کند که قدرت القایی و اقناعی بیشتری دارد و جنبهٔ نمایشیِ بیان را نیز به دلیل بهره‌مندی از عاطفه و تخیّلِ بیشتر، تقویّت می‌کند. این زبان، در عین اینکه گفتار را از روال عادت محور خارج می‌کند، به دلیل تصویرسازی، جزئیات بیشتری را نیز بازتاب می‌دهد. گفت‌وگو در این اثر، یا به صورت تک‌گویی و یا در شکل مخاطبه‌ای است که خداوند با روح برقرار می‌کند.

۲- ٤- ۱- تک‌گویی روح

از ویژگی‌های مبحث گفت‌وگو، بسامد بیشتر مونولوگ‌ها (شش نمونه) در برابر نوع دیگر(سه نمونه) است که محتوای شورمندانهٔ آن‌ها در فضایی متافیزیکی و با لحن دردمندانهٔ روح، تأثیر مطلب را دوچندان می‌کند. تک‌گویی‌های روح، با فراق از آستان حق آغاز می‌گردند. این گفته‌ها به روح، تشخّصی بیشتر می‌دهند و خواننده را با زوایای احوالش بیشتر آشنا می‌کنند. در هر تک‌گویی، نکته‌ای تازه مطرح می‌شود؛ امّا اندیشهٔ بازگشت به درگاه احدیّت، بن‌مایهٔ تمام نمونه‌هاست. منظور خاصّ روح در تمامی موارد، خداست. حضور خداوند در همهٔ تک‌گویی‌ها مشهود است؛ چه آن‌ها که از نوع نمایشیند و مخاطبشان پروردگار است و چه آن‌ها که حدیث نفسند؛ امّا در همان بستر عرض‌حال روح به خداوند نمود می‌یابند. در توضیح تک‌گویی نمایشی و درونی باید گفت، در مورد اوّل، درست است که مکالمه‌ای دوسویه برقرار نمی‌شود؛ امّا کسی مخاطب قرار می‌گیرد که در داستان وجود دارد و گوینده دلیل خاصّی برای گفتن موضوع خاصّی به مخاطب خاصّی دارد؛ حال آنکه در تک‌گویی درونی، هیچ‌کس مورد خطاب نیست (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۹۳).

تک‌گویی روح که می‌تواند نیایش نام گیرد، هم رفتار نمایشیِ قوّتمندی است؛ چرا که جانشین تعریف و تفسیر محض راوی می‌شود و هم ضمن معرّفی شخصیّت روح، خداوند را نیز که مخاطب روح است، غیرمستقیم به مخاطب معرّفی می‌کند. نمونه‌هایی از هر دو گونه تک‌گویی: «در این مدّت که روح را بر آستانهٔ عزّت باز دارند و به شکنجهٔ فراق و درد اشتیاق مبتلا کنند، دیوانگی پروانگی در او پدیدآید؛ گوید:

هر حیله که در تصرّف عقل آمد کردیم کنون نوبت دیوانگی است»

(نجم رازی، ۱۳۷۱: ۲۲۳)

«در این اضطرار و عجز و انکسار، روح از خود و معاملهٔ خود مأیوس گردد و به حقیقت بداند که الطّلبُ ردّ والسّبیلُ السّد (خواستن نامقبول است و راه، بسته). خود را بیندازد و ازو نالد:

جانم از درد تو خونین بود دوش مونسم تا روز، پروین بود دوش

نالهٔ من تا به وقت صبحدم یا غیاث المستغیثین بود دوش»

(همان)

«هروقت چون نسیم نفحات الطاف حق، از مهبّ عنایت به مشام روح می‌رسد، یعقوب-وار با دل گرم و دم سرد می‌گوید: إنّی لأجدُ ریح یوسف لولا أن تُفَنِّدون (بوی یوسف را احساس می‌کنم؛ اگر مرا کم‌عقل ندانید)» (همان: ۲۲۳).

۲- ٤- ۲- خطاب خداوند با روح

حضور خداوند، مخاطب این داستان را با وجودی فراتر از خویش مواجه می‌کند که در عالم واقع، امکان سخن گفتن معمول بشری با او نیست. این ویژگی، دیالوگ‌ها را که البتّه با وجود گوینده و گیرنده، فقط خداوند در طیّ آن‌ها سخن می‌گوید، در مقایسه با تک‌گویی‌ها کم‌نمود کرده است. در جریان این خطاب‌ها که ما با عنوان الهام از آن‌ها یاد می‌کنیم، روح می‌شنود و بهره می‌برد؛ امّا سخنی نمی‌گوید. پاسخ او، تغییر احوال است و واکنش‌هایی غیرکلامی. درکل، شخصیّت‌های ماجرا از زبانی که حاصل امتزاج بیان شاعرانه و داده‌های قرآنی است، بهره می‌گیرند که دربارهٔ روح، زبان شعری پرجلوه‌تر و دربارهٔ خداوند، بیان قرآنی بارزتر است. این نکته، زبان شخصیّت‌ها را تا حدودی از هم تمایز می‌بخشد که البتّه چندان برجسته نیست؛ امّا برای دورهٔ نگارش این اثر که هنوز کاربرد عنصر لحن مرسوم نیست، قابل توجّه است:

«چون خواست که باز گردد، ... با او گفتند که از تو این شکسته‌دلی می‌طلبیم. قبض بر وی مستولی شد؛ آهی سرد برکشید. گفتند: ما تو را از بهر این آه فرستادیم» (همان: ۸۵).

«خطاب عزّت در رسید که «یَرحَمُکَ ربُّکَ (خداوند تورا رحمت کند)» ذوق خطابش به جانش رسید؛ اندک سکونی در وی پدید آمد» (همان: ۹۰).

«چون دود نالهٔ آن سوخته، در مقام اضطرار به حضرت رحیم بازرسد، ... عاشق سوختهٔ خود را به هزار لطف بنوازد:

برخیز و بیا که خانه پرداخته‌ایم وز بهر ترا پرده برانداخته‌ایم»

(نجم رازی، ۱۳۷۱: ۹۱)

مهم‌ترین موضوعات و مفاهیمی که از طریق عنصر گفت‌وگو در این داستان منتقل می‌شوند، عبارتند از: غربت روح در دنیا و رنج فراق، آرزو و اشتیاق بازگشت به اصل، بهره‌مندی از عنایات، الطاف و توفیق الهی برای کسب معرفت و لزوم آن، ضرورت عشق، درد و انکسار برای رسیدن به تقرّب و نیز فنا و بقای عارفانه.

۲- ٤- ۳- لحن و بیان

یکی از عناصری که نویسنده به کمک آن، علاوه بر انتقال حالت‌های عاطفی که می‌خواهد در مخاطب ایجاد شود، اندیشه‌ها و احساسات شخصیّت را آشکار می‌کند، لحن است؛ حالتی که «توسّط گوینده به مخاطب القا می‌شود و از نوع ترکیب واژگانی که گوینده به کار می‌برد ساخته می‌شود.» (گری، ۱۳۸۳: ۳۳۱).

در داستان این مقاله، طیّ تک‌گویی‌های روح، انواع لحن حسرتمندانه، مشتاقانه، بی‌تابانه، دردمندانه، اندوهگین، تمنّایی، شورمندانه، مأیوسانه و امیدوارانه، احساس می‌شود. لحن دردمندانه و ملتمسانه، با بسامد بالا نسبت به دیگر لحن‌ها، پرنمود و چیره است. استفاده از این عنصر و نیز تلفیق لحن‌های متعدّد، جنبهٔ عاطفی کلام را بسیار قوی می‌کند و آن را دارای ظرایف و ابعاد متنوّع معنایی می‌سازد؛ ضمن اینکه تأثیر قابل ذکری در تقوّیت قابلیّت نمایشی روایت و تمرکز روی بازیگر به عنوان رکن اصلی نمایش دارد. این تعابیر به دلیل موجز بودن، حامل مفاهیم گسترده‌تری در ژرف‌ساخت خود هستند که این ویژگی هم، کفّه را از راوی به سوی بازیگر و تماشاگر، سنگین می‌کند.

نکتهٔ قابل توجّه دیگر، استفاده از تعبیراتی شامل اصوات؛ یا دلالت‌کننده به آن‌ها، به جای تعابیر وصفی است که چون بدون توضیح و تفسیر، پیام را منتقل می‌کنند، جلوهٔ نمایشیِ تأمّل‌برانگیزی دارند. اصوات، ابزارهای چند منظوره‌ای هستند که به دیگران می‌گویند، چطور رفتار و سخنان ما را تفسیر کنند. این ویژگی اصوات است که به دیگران علامت می‌دهد، سخنان ما را به عنوان شوخی، تهدید، حقیقت، پرسش و ...تلقّی کنند و پیرازبان عبارت است از هرگونه ارتباط صوتی بدون کلمات (وود،۱۳۸۴: ۳۳۰). تعابیر شامل اصوات در ماجرای روح مرصادالعباد عبارتند از:

«آه سرد برکشیدن» (نجم رازی،۱۳۷۱:۸۹)، «فریاد کردن» (همان: ۲۱۶ و۲۲۳)، «نعره زدن» (همان: ۲۱۸) که شدّت اشتیاق و بی‌قراری را منتقل می‌کند و «خود را بیندازد و ازو

نالد» (همان:۲۲۳) که نالیدن، القاکنندهٔ اندوه و آرزومندی شده است و با رفتار غیر کلامیِ «خود را انداختن»، روی مفهوم بی‌تابی و درماندگی هم تأکید می‌گردد.

۲- ۵-کشمکش

کشمکش، تعارض و جدال نیروهای مخالف است و به دلیل انتساب به شخصیّت و کنش، ارزش نمایشی قابل توجّه دارد. «درام از کشمکش به وجود می‌آید. ... نیاز به اصطکاک، چفت و بست و درگیری دارد» (سیگر،۱۳۸۳: ۹۵). در ماجرای روح، کشمکش (که عینیّت بخشیدن به آن در این اثر، آسان نیست) از زمانی آغاز می‌شود که روح به اسفلِ مراتب عالم اجسام فرستاده می‌شود؛ سفری از عالمِ امر تا خلق. تقابل که زمینهٔ کشمکش است، از همان آغاز پیدا می‌شود و بعد از غلبهٔ روح بر حجاب‌های ظلمانی به پایان می‌رسد؛ پایانی که به معنای حذف جسم و دنیا نیست؛ بلکه چیرگی بر آن‌ها و رسیدن به تعادل است. اساس کشمکش‌های ماجرای روح، در کنار درگیری با عوامل بیرونی، مبارزه با خود است؛ خودِ بشری. بخشی از وجود، در مقابل بخشی دیگر می‌ایستد. نتیجه، گشایش، تعادل و تحوّل شخصیّت است. بعد از گفت‌وگو، کشمکش با هفت نمونه، بیشتر از دیگر عناصر داستانی- نمایشی کاربرد دارد. دو طرف کشمکش در این داستان، روح و جسمند که دلیل آن، میل رهایی روح از تسلّط جسم و مانع‌آفرینی او در مسیر بازگشت است. مواضع نمود این جدال و آثارش عبارتند از: بعد از پیوستن روح به قالب و مستوحش گشتن از عالم اجسام و هجوم نفس (نجم رازی،۱۳۷۲: ۸۸)، پدید آمدن حجب ظلمانی (همان: ۲۱۶)، مبتلا شدن به شکنجهٔ فراق (همان:۲۲۳)، غلبات درد اشتیاق به بازگشت (همان)، برخاستن علیه حجاب‌ها و آزادشدن از بند تعلّقات (همان: ۲۱۷) و سرگشتگی و پروانگی روح (همان: ۲۲۴). این کشمکش‌ها تا آن‌جا ادامه می‌یابند که روح، روی در نیستی می‌نهد (همان: ۲۱۸)؛ همان تحوّلی که سخن آن رفت:

«روح پاک... از آن وحشت‌ها نیک مستوحش گشت. قدر انس حضرت عزّت که تا این ساعت نمی‌دانست، بدانست. نعمت وصال را که همیشه مستغرق آن بود و ذوق آن نمی‌یافت و حقّ آن نمی‌شناخت، شناخت.

«عزمم درست گشت که زین جا کنم رحیل خود آمدن چه بود که پایم شکسته باد»

(همان: ۸۹)

«آتش فراق در جانش مشتعل شد؛ دود هجران به سرش برآمد. درحال از آن وحشت-آشیان برگشت و خواست تا هم بدان راه بازگردد» (همان: ۹۰).

«...خواستی که قفس قالب بشکند و لباس آب و گِل بر خود پاره کند» (همان).

ابراز پشیمانی، بی‌تابی و شوق بازگشت که معمولاً با حسّ درماندگی، حسرت، هراس و سرزنش خود همراه است، در تمامی کشمکش‌ها نمود دارد. این کشمکش‌ها به دلیل تجسّم امور ذهنی و جدال درونی که مبتنی بر کنش است، ارزش دراماتیک یافته‌اند. «با ایجاد کشمکش دراماتیک و بی‌نقص، حادثهٔ نمایشی خواهیم داشت که دست کم از نظر جلب توجّه تماشگر، جای هیچ‌گونه دغدغه‌ای نخواهد داشت و پایه و اساس حادثه، چیزی جزکشمکش نیست» (اکبرلو،۱۳۸۴:۱۱۱). کشمکش‌های این داستان به دو شیوه تبیین شده-اند: توصیفات راوی که به مدد تصاویر ادبی؛ ازجمله تشبیه و تمثیل صورت می‌گیرند و نیز طیّ تک‌گویی‌های شخصیّت روح. کشمکش در ضمن خود، دیگر عناصر کنش، شخصیّت، گفتگو، حادثه و بحران را نیز دارد؛ زیرا «هرمسأله و نکته‌ای در نمایش، ضمن کشمکش بیان می‌شود و به این ترتیب، کشمکش ظرفی است برای ارائهٔ تمام اجزا و عناصر نمایش» (مکّی، ۱۳۹۰:۱۸۷).

۲- ٦- بحران

هر کنش و واکنشی که بر اساس تعارض باشد، هیجان مخاطب را برمی‌انگیزد و به تغییر حال کنشگر و تبدیل وضعیت می‌انجامد. تعارض‌ها و کشمکش‌ها، اگر از حدّی بیشتر شوند که مشکلی تعیین‌کننده در قصّه ایجاد کنند، بحران را رقم می‌زنند: «بحران، از عناصر ساختاری و مهم در شکل‌گیری پیرنگ است. با ایجاد کشمکش بین اشخاص و خلق مشکل داستانی، نوبت به بحران می‌رسد. بحران باعث می‌شود گره‌افکنی استمرار یافته، پیچیده‌تر شود؛ هم‌چنین هیجان مخاطب برای همراهی اثر بیشتر گردد. پایه و اساس بحران، تغییر وضعیت و حاکم شدن شرایط جدید است» (بصیری، ۱۳۹۶: ۲۳۲).

در داستان این مقاله، پیوستن روح به قالب که منجر به هراس و پریشانی روح می‌شود، بحران آغازین است و خاستگاه ظهور نفس و بحران‌های بعدی (نجم رازی،۱۳۷۱: ۸۸). در ادامه، پدید آمدن هفتاد هزار حجاب نورانی و ظلمانی، محرومیّت از مطالعهٔ ملکوت و مشاهدهٔ جمال احدیّت را رقم می‌زند (همان: ۲۱۶). ظهور شهوت، وضعیت را به سوی

خروج کامل از عالم غیب می‌برد که نقطهٔ اوج تغییر بخت قهرمان است (همان: ۲۱۷). از آن سو، غلبات شوق، شکنجهٔ فراق و چیرگیِ دیوانگی، فضایی تازه از عبودیّت و ترک تعلّقات دنیوی و حتّی اخروی را می‌آفریند (همان) و در نهایت، رهایی و پروانگی روح را موجب می‌شود که پایان بحران است و زمینهٔ برجسته‌ترین تغییر وضعیت پس از هبوط را فراهم می کند: صعود و بازگشت (همان: ۲۲۴).

به دلیل اینکه بحران‌ها بر تغییر وضعیت یا حال دلالت می‌کنند، در ذات خود قابلیّت نمایشی قابل تأمّل دارند. این ظرفیّت‌ها می‌توانند در بسیاری از عناصر روایت؛ به‌ویژه شخصیّت، کنش و جزئیات آن‌ها جستجو شوند. در ماجرای روح نیز بیشترین بحران‌ها، در احوال شخصیّت و کیفیت کنش‌های او جلوه‌گر می‌شوند و مسئولیّت انتقال مفاهیم تعیین کننده‌ای چون ماهیت وجود انسانی، دنیای مذموم و ممدوح، فنا و بقا و در کل، باید و نبایدهای مسیر معرفت و کمال را به عهده می‌گیرند.

۲- ۷- گره‌افکنی

به تعداد گره‌افکنی در نمایش و داستان، باید گره‌گشایی نیز وجود داشته باشد. «نقطهٔ آغاز عمل تا بحران را در ساخت نمایش و داستان، گره‌افکنی می‌نامند» (شهریاری، ۱۳۶۵: ۲۵۳). ارسطو در تفسیر این عنصر می‌گوید: مقصودم از گره‌افکنی، وقایعی است که از آغاز داستان تا قبل از تغییر بخت قهرمان روی می‌دهند و از آغاز تغییر بخت تا انتهای داستان را، گره‌گشایی می‌نامم (ارسطو:۱۳۹۲: ۹۸).

موانع و چالش‌هایی که در مسیر قهرمان قرار می‌گیرند، جزو مصادیق گره‌افکنی هستند؛ گره‌هایی که وجود هر کدام، با عیان کردن بخشی از ابعاد شخصیّتی قهرمان یا دیگر اشخاص، مسیر طرح را باز می‌کند و مقدّمهٔ بحران می‌شود. در ماجرای روح، با رویداد هبوط و نیز پیوند روح و قالب، گره اوّلیهٔ داستان که رقم‌زنندهٔ بحران اوّل نیز هست، شکل می‌گیرد (نجم رازی،۱۳۷۱: ۸۸) در ادامه، پیچیدگی‌های دیگر نیز ایجاد می‌شوند. تحقّق این گره‌ها که گاه با توصیف موجز نجم رازی و گاه به مدد گفت‌وگوها صورت می‌گیرد، بیان فشرده‌ای را که حاوی کنش و حادثه است، جایگزین توصیفات مفصّل می‌کند؛ نکته‌ای که از منظر ارزش نمایشی، قابل توجّه است.

گره اولیّهٔ ماجرا، با درک روح از تضادّش با جسم، گشوده می‌شود؛ امّا خود این کشف، درآمد وحشت روح و ایجاد گرهی برای بحران بعدی می‌گردد: ظاهر شدن ضدّقهرمان (نفس) و دیگر دشمنان روح (همان: ۸۹). به این ترتیب، زمینهٔ کشمکش و بحرانی دیگر به وجود آمده است؛ فعل و انفعال‌هایی که نهایتاً منجر به تغییر سرنوشت قهرمان می‌گردند. حجاب‌های نور و ظلمت، موجبات بحران بُعد و فراموشیِ روزهای قرب را فراهم می‌سازند؛ گرهی که با حضور آثار عقل، باز می‌شود (همان: ۱۰۲). پس از این نگون‌بختی بزرگ، گره‌گشایی‌های عبور از بحران رخ می‌نمایند که هر چند به شکل غلبات درد فراق ظاهر می‌شوند؛ امّا وضعیت را به سوی رفع بحران پیش می‌برند. (همان: ۲۲۳) گره‌گشایی نهایی نیز با قطع تعلّق روح از قالب روی می‌دهد که بحران را خاتمه می‌بخشد. می‌توان گفت، هر کدام از گره‌های این ماجرا، با آنکه زمینهٔ بحرانند؛ امّا در ذات خود، به رفع تضادها و خروج از بحران نیز کمک می‌کنند و جزء لازم سفر روحند؛ چرا که اگر نباشند، روح برای صعود پس از هبوط، ورزیده نمی‌شود.

۲- ۸- تعلیق(ایجاد کشش و انتظار)

داستان روح در *مرصادالعباد*، دارای موضوعی است که در کل و به خودی خود، برای برانگیختن توجّه مخاطب و جذب انتظار او دستمایه دارد. کاربرد عنصر تعلیق نیز که لازمهٔ داستان‌پردازی است، این کشش را بیشتر می‌کند.

با استفاده از این شگرد، «نویسنده مخاطب را به سرنوشت شخصیّت نمایش حسّاس می‌کند و موجبات نگرانی او را از آیندهٔ قهرمان فراهم می‌آورد» (مک‌کی، ۱۳۸۷: ۲۳۰). از آن‌جا که آغاز و بخش هایی اساسی از ماجرای مورد بحث، قرین کشمکش‌ها، گره‌افکنی‌ها و بحران‌هاست، تعلیق نیز که با این عناصر در پیوند است، مخاطب را منتظر و نگران نگاه می‌دارد.

در آغاز روایت، نویسنده با بیان نحوهٔ تربیت روح و تبیین ویژگی‌های او، مخاطب را به شخصیّت و آیندهٔ او علاقه‌مند می‌کند. پیوستن روح به قالب و درگیری این دو، آغاز نگرانی و اشتیاق بیشتر برای پی‌بردن به نتیجهٔ ماجراست. این احساس، همراه با دلواپسی ناشی از عدم اطمینان به بختیاری شخصیّت، تا پایان ماجرا استمرار می‌یابد. توانایی نجم رازی در پردازش شخصیّت روح و چالش‌هایی که البتّه با بهره‌گیری از داده‌های قرآنی-

روایی و آموزه‌های عرفانی، در زمینه‌ای از روایت، تمثیل، تصویر و دیگر مؤلّفه‌های ادبی برای او ایجاد می‌کند، سه تعلیق برجسته و جذّاب در این ماجرا ایجاد کرده است:

۱- غلبهٔ وحشت بر روح، بعد از درآمدن به قالب و آغاز نگرانی و اضطراب مخاطب.

۲- حمله‌ور شدن نفس به روح و آغاز برخوردهای اجتناب‌ناپذیر حاصل از پیوند دو امر متضاد که به ایجاد هیجان در مخاطب، برای آگاهی از ادامهٔ ماجرا می‌انجامد.

۳- تصمیم به بازگشت و درماندگی روح از نیافتن مرکب که مخاطب را در هیجانی نتیجه بخش نگاه می‌دارد و با مفارقت روح از قالب، که تعبیری از فنای عرفانی‌است، پایان می‌یابد.

۲- ۹- شخصیّت و شخصیّت‌پردازی

شخصیّت، مهم‌ترین رکن داستان و نمایش است که در برخورد با دیگر عناصر، شناخته می‌شود. «شخصیّت‌ها را باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر بر روی آن‌ها ساخته می‌شود. هر قدر این پایه‌ها با استحکام‌تر باشند، بنا محکم تر و پایدارتر و از گزند زمانه مصون‌تر خواهد ماند» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷).

در داستان، انواع شخصیّت؛ اعمّ از اصلی، فرعی و گذرا، با تعداد و مراتب گوناگون، به خواننده معرّفی می‌شوند. هر قدر این روند، توصیفی-تفسیری‌تر باشد و مستقیم، معرّفی، داستانی‌تر خواهد بود و هر چقدر شیوه‌هایی غیر از روایت محض، ترسیم و تجسّم را، حتّی به صورت ذهنی، جایگزین می‌کنند، ارزش نمایشیِ شخصیّت‌پردازی بیشتر خواهد بود. ضمن اینکه باید گفت، اصولاً عنصر شخصیّت و کنش‌ها و واکنش‌های مربوط به او، در ذات خود، نمایشی‌ترین مؤلفّه‌های داستان به شمار می‌روند.

در ماجرای این مقاله، ابتدا نویسنده به صورت توصیف و شرح مستقیم، ویژگی‌های درونی و بیرونی شخصیّت را تعریف می‌کند که به دلیل ماورائی بودن شخصیّت این داستان، مشخصّات فیزیکی وجود ندارند. شیوهٔ دیگر، شگرد غیرمستقیم است؛ به این ترتیب که شخصیّت روح، به جای آنکه از طریق اظهارنظر و قضاوت راوی شناخته‌شود، در میانهٔ ذکرهایی که از زمان، مکان، دیگر شخصیّت‌ها، کنش‌ها و کشمکش‌ها می‌شود، به حوزهٔ آگاهی مخاطب وارد می‌شود. در این میان، عنصر گفتگو، سهمی قابل توجّه دارد.

شیوهٔ غیرمستقیم نجم رازی، علاوه بر کارکرد نمایشیِ بیشتر که ذکر آن گذشت، در روند پیشروی خود در طول روایت، وظیفهٔ تبیین مفاهیم عرفانی متعدّدی را هم به عهده می‌گیرد؛ یعنی به موازات شناخت بیشتر از شخصیّت، مفاهیم تعیین‌کننده‌ای چون تقدّم آفرینش روح، رابطهٔ روح و جسم، عشق، فراق و غربت عرفانی، معرفت، موانع و بایدها و نبایدهای آن، دنیای مدوح و مذموم، تقرّب، فنا و بقای عارفانه نیز در معرض آگاهی خواننده قرار می‌گیرند.

در این داستان، که شخصیّت‌پردازی مهم‌ترین رکن آن است، سه شخصیّت اصلی دیده می‌شوند که علاوه بر نمود به صورت معمول، در تمثیل‌ها و تصاویر شعری و منثور نیز، به شکل ادبی معرّفی می‌شوند. این امر، به تقویت جذّابیت‌های داستانی- بلاغی روایت، مدد می‌رساند. در ادامه، با این شخصیّت‌ها که همه ماورایی و فراتر از مشخّصه‌ها و چهارچوب مألوفند، آشنا می‌شویم.

۲- ۹-۱- خداوند

خداوند به عنوان شخص اوّلِ ماجرا، اوّلین کنش را رقم می‌زند: اقدام بی‌واسطه به نفخ روح. برجستگی این شخصیّت و این کنش، راوی و روایت را به عقب می‌راند و کارکرد نمایشیِ این بخش را بیشتر و برجسته‌تر می‌کند. شخصیّت خداوند، فراتر از تمام معیارهاست؛ ازین‌رو نمی‌توان انتظار داشت که چون شخصیّت اصلی و کنشگر آغازین است، در تمام صحنه‌ها، حضوری پیدا، از نوع معمول، داشته باشد؛ امّا نکتهٔ مهم آن است که این حضور، حتّی یک لحظه نیز از داستان حذف نمی‌شود و علاوه بر مخاطبه‌های روح، تمام جزئیات ماجرا، تحت تأثیر آن شکل می‌گیرند.

۲-۹-۲- روح

شخصیّت دوّم، روح است که به عنوان قهرمان داستان، عامل بروز یا دلیل شکل‌گیری بسیاری از رویدادهاست و اغلبِ مفاهیم مورد نظر نویسنده، ذیل جزئیات وابسته به این شخصیّت که خود نمادی از شخصیّت نوع بشر است، عرضه می‌شوند. چنان‌که پیشتر گذشت، هرچند ارتباط ملموس داستانی، میان دو شخصیّت اوّل، تنگاتنگ به نظر نمی‌رسد؛ امّا این ارتباط، سایه‌ای محوری و گسترده بر ماجرا دارد. از منظری دیگر، خداوند ذاتاً تغییرناپذیر است و شخصیّت روح، ضمن پیشرفت وقایع و در برخورد با موقعیّت‌های

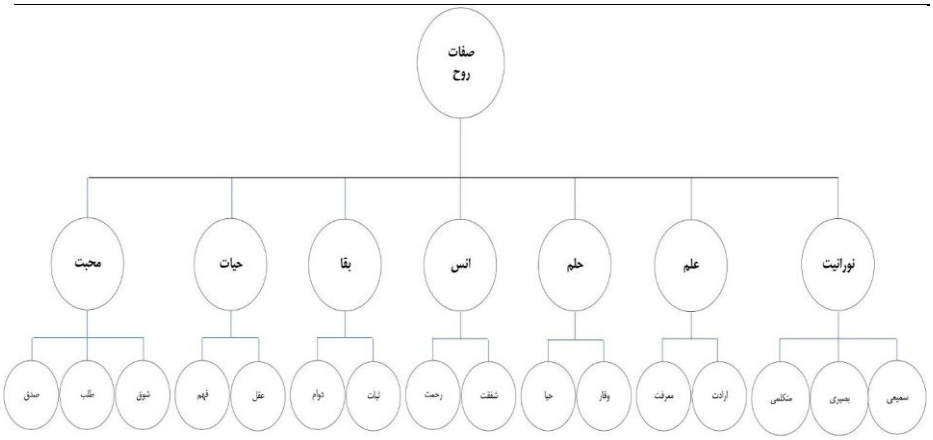
گوناگون، تحوّل می‌یابد و اصطلاحاً پویایی نشان می‌دهد که تمثیلی از طی کردن عقبات سلوک و وادی‌های مسیر معرفت است.

۲-۹-۲-۱- صفات شخصیّت روح

نویسنده، از میان صفاتی که خود برای روح برمی‌شمارد، هفت صفت را اصل و خاستگاه صفات دیگر می‌داند: «هر صفتی از صفات روح، به مثابت صفتی از صفات قند است؛ چنان‌که نورانیّت، به مثابت سفیدی و محبّت به مثابت ظلمت، علم به مثابت صفا و حلم به مثابت کدورت، انس به مثابت لطافت، بقا به مثابت کثافت و حیات به مثابت حلاوت و هر صفت که در قند، اثر آن اندک‌تر ظاهر است، به همان مثابت در روح، اثر آن صفت، اندک‌تر ظاهر است» (نجم رازی، ۱۳۷۱: ۴۲)؛ البتّه می‌بینیم که این توصیف در ساختاری تشبیهی واقع شده و بعضی وجه‌شبه‌های سؤال‌برانگیز، به توضیح راوی در نیامده‌اند.

بارزترین ویژگی روح، محبّت است و دلیل پیوستن روح به قالب، کمال همین خصوصیّت: «پس چون در روح صفت محبّت اندک بود که مثابت سیاهی است در نبات، خواستند که محبّت وی به کمال برسد؛ او را با قالب که معدن ظلمت بود تعلّق دادند تا به پرورش، صفت محبّت در وی به کمال رسد» (همان: ۴۳). می‌بینیم که ذکر اوصاف شخصیّت، چگونه با تصویرسازی؛ به‌ویژه تشبیه‌آفرینی قرین می‌گردد؛ امری که تأکید و تجسّم را قوّت می‌بخشد.

در این ماجرا محبّت، بصراحت و با قاطعیّت، بر دیگر صفات ترجیح داده و فطری‌تر دیده می‌شود. «روح را کدام صفت در مقابلهٔ این نشیند که روح را هیچ صفت نیست که پیوند از قِدم دارد؛ الاّ صفت محبّت» (همان: ۴۴). می‌توان صفات اصلی روح و ویژگی‌های تابع آن‌ها را که در ماجرای مذکور به آن‌ها اشاره شده‌است، این‌گونه نشان داد:



۲-۹-۳- نفس

شخصیّت سوّم، نفس است؛ همان موجود لازمهٔ قالب دنیایی که موجد موج بزرگی از کشمکش‌ها، گره‌ها و بحران‌ها برای روح می‌شود. رابطهٔ تنگاتنگ نفس با روح، در پیشبرد طرح داستان بسیار تأثیرگذار است؛ شخصیّتی منفی و ضدّ قهرمان که به گونه‌ای ایستا و مداوم، به قهرمان ضربه می‌زند و او را به چالش می‌کشد و تا پایان ماجرا نیز تغییری در شخصیّت او دیده نمی‌شود. جالب آن است که همین چالش‌ها و کشمکش‌ها، زمینهٔ ورزیدگی و وارستگی روح را فراهم می‌کنند. قسمت اعظم معرّفی نفس، از طریق توصیفات نویسنده صورت نمی‌گیرد؛ بلکه اوّلین کنش او یعنی« حمله به روح»، او را به خواننده معرّفی می‌کند؛ حمله‌ای که نشان از یک دشمنیِ ماهوی و شدید دارد. در اوّلین دیدار، نفسِ سگ‌صفت، مانند گرگی به جان روح می‌افتد و او را غرق وحشت می‌کند. این‌جاست که آتش فراق در جان روحِ نازپروردهٔ ملازمِ حق می‌افتد و دودِ هجران از غمِ غربت و فرقت یار برمی‌خیزد (نجم رازی،۱۳۷۲: ۸۹).

۳- نتیجه‌گیری

بررسی قابلیّت‌های نمایشیِ ماجرای روح در *مرصادالعباد*، این یافته‌ها را نشان می‌دهد: بارزترین عناصر و شگردهایی که در القای مفاهیم گوناگون کارآمدتر بوده‌اند و همه حول محور شخصیّت روح، به پرداخت و عرضهٔ آن کمک کرده‌اند، به ترتیب عبارتند از: شخصیّت‌پردازی، کنش، گفت‌وگو و کشمکش.

موضوعاتی که از طریق عناصر یادشده القا می‌شوند، از این قرارند: تقدّم آفرینش روح بر جسم و اتّصال روح به وجود الهی، مفارقت روح از عالم ملکوت، لزوم تعلّق روح به قالب و هبوط به دنیا، ماهیت و خصایص روح، جسم، نفس و تضاد، تعامل و توافق آن‌ها، اشتیاق فطریِ بازگشت به زادبوم روح، عشق، معرفت و دشواری‌ها و بایسته‌های آن‌ها، دنیای ممدوح و مذموم و نیز ترک تعلّقات نفسانی و تخلّق به اخلاق الهی.

هنگام استفاده از شگردهای تمثیل‌پردازی و تصویرسازی و نیز دو عنصر کنش-واکنش و گفتگو، تمایل به «نشان دادن» (که ظرفیّت نمایشیِ اثر را گسترده‌تر می‌کند) به جای تعریف کردن، مشهودتر است.

در حوزهٔ پیرنگ، دلایل حوادث، یا به صورت توصیف مستقیم و یا از طریق تمثیل و فراروایت بیان می‌شوند. نجم رازی برای تجسّم ویژگی‌های روح و مسیر کمالش، ده تمثیل می‌آورد. این تمثیل‌ها که بیشتر بر واکنش‌های عنصر شخصیّت تمرکز دارند، توصیف محض را به منظره‌سازی بدل می‌کنند که کنش‌گراتر و شخصیّت‌پرورتر و در نتیجه، نمایشی‌تر است.

با آغاز کارکرد عنصر زمان و مکان (فرازمان در عالم امر، در تقابل با دنیا)، تضادها نیز آشکار می‌شوند. مهم‌ترین نتیجهٔ استفاده از عنصر صحنه در ماجرای روح، تأکید روی همین تقابل‌هاست و توصیهٔ غیرمستقیم به ایجاد تعادل و رسیدن به راهکاری برای تعالی وجود بشری.

عنصر کنش با ده نمونهٔ برجسته، زنجیره‌ای از موقعیّت‌های گوناگون نمایشی را شکل می‌دهد. این کنش‌ها، نقاط عطف مسیر تشخّص و معرفت یافتن روح را نشان می‌دهند.

در میان مصادیق عنصر گفت‌وگو، گفت‌وگویِ بر مبنای تصاویر که از کارکرد شعر نیز بهره می‌برد، ارزش نمایشیِ بیشتری دارد. گفت‌وگو در این اثر، یا به صورت تک‌گویی نمایشی و درونی و یا در شکل مخاطبهٔ خداوند با روح است. در این گفت‌وگوها، جلوه‌هایی از عنصر لحن و نیز پیرازبان مشهود است که به دلیل تمرکز روی شخصیّت، جنبهٔ نمایشی را قوّت می‌بخشند.

اساس کشمکش‌های ماجرای روح، مبارزه با خود است؛ خودِ بشری. نتیجه، تحوّل شخصیّت است. کشمکش، بعد از گفت‌وگو، بیشتر از دیگر عناصر کاربرد دارد. این کشمکش‌ها به دلیل تجسّم امور ذهنی و جدال درونی، ارزش دراماتیک یافته‌اند.

در داستان این مقاله، آثار پیوستن روح به قالب، بحران آغازین است و خاستگاه بحران-های بعدی. این روند تا پیش از وارستگی روح ادامه می‌یابد. بحران‌ها زمینهٔ برجسته‌ترین تغییر وضعیت پس از هبوط را برای روح فراهم می کنند: صعود و بازگشت.

گره اوّلیهٔ داستان روح که رقم‌زنندهٔ بحران اوّل نیز هست، در مواجههٔ روج و جسم شکل می‌گیرد. در ادامه، پیچیدگی‌های دیگر نیز ایجاد می‌شوند. تحقّق این گره‌ها که گاه با توصیف موجز نجم رازی و گاه به مدد گفت‌وگوها صورت می‌گیرد، بیان فشرده‌ای را که حاوی کنش و حادثه است، جایگزین توصیفات مفصّل می‌کند؛ نکته‌ای که از منظر ارزش نمایشی، قابل توجّه است. گره‌گشایی نهایی، با قطع تعلّق روح از قالب روی می‌دهد.

از نظر تعلیق، نویسنده از همان ابتدا مخاطب را به شخصیّت و آیندهٔ روح علاقه‌مند می-کند. پیوستن روح به جسم و درگیری این دو، آغاز نگرانی و اشتیاق بیشتر برای پی‌بردن به نتیجهٔ ماجراست. این احساس، همراه با دلواپسی ناشی از عدم اطمینان به موفّقیت شخصیّت، در قالب تعلیق‌هایی برجسته نمود می‌یابد.

این ماجرا، سه شخصیّت ماورایی دارد: خداوند، روح و نفس. در معرّفی شخصیّت که حامل بسیاری از مفاهیم کلیدی داستان است، نویسنده از دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم (که ارزش نمایشیِ بیشتری دارد) بهره می‌گیرد. در این میان، گفت‌وگو سهمی قابل توجّه دارد.

فهرست منابع

۱. آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامیانهٔ رسانه و زندگی روزمرّه**. ترجمهٔ محمّدرضا لیروای. چاپ اوّل، تهران: سروش.

۲. ارسطو. (۱۳۹۲). **رسالهٔ هنر شاعری**. ترجمهٔ عبدالحسین زرّین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

۳. اسلین، مارتین. (۱۳۹۱). ***نمایش چیست؟*** ترجمهٔ شیرین تعاونی(خالقی). تهران: نیلوفر.

۴. اکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۴). **اقتباس ادبی برای سینمای کودک و نوجوان**. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۵. اگری، لاجوس. (۱۳۸۳). **فنّ نمایشنامه‌نویسی**. ترجمهٔ مهدی فروغ. تهران: نگاه.
۶. امینی، محمّدرضا. (۱۳۸۴). «تأمّلی دربارهٔ جنبه‌های نمایشی ادبیّات فارسی». *مجلّهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، دورهٔ بیست و دوّم، شمارهٔ ۱، صص۲۰۳- ۲۱۶.
۷. براهنی، رضا. (۱۳۶۲). **قصّه‌نویسی**. تهران: نشرنو.
۸. برهانی، مریم. (۱۳۹۴). **بررسی جنبه‌های نمایشی حکایت‌هایی از گلستان سعدی**. تهران: تیرگان.
۹. بصیری، مریم. (۱۳۹۴). **فرایند شکل‌گیری داستان در ادبیات داستانی و دراماتیک**. تهران: امیرکبیر.
۱۰. بولتن، مارجوری. (۱۳۸۲). **کالبدشناسی درام**. ترجمهٔ رضا شیرمرز. تهران: قطره.
۱۱. پارسایی، حسن. (۱۳۸۸). «متون نمایشی و جایگاه آن در ادبیّات». *نمایش*، شمارهٔ ۱۱۹ و ۱۲۰، صص ۳- ۱۵.
۱۲. پرتوی، طیّبه و محمّد شهبا. (۱۳۹۴). «واکاوی ظرفیّت‌های نمایشی منطق‌الطّیر عطّار با رویکرد بررسی و مقایسهٔ اقتباس‌های داخلی و خارجی از این اثر برای تئاتر». *متن شناسی ادب فارسی*، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲، صص ۴-۳۳.
۱۳. پرونر، میشل. (۱۳۸۷). **تحلیل متون نمایشی**. ترجمهٔ شهناز شاهین. تهران: قطره.
۱۴. پورشبانان، علیرضا. (۱۳۹۲). **تاریخ بیهقی، روایت سینمایی**. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۱۵. حنیف، محمّد. (۱۳۸۹). **قابلیّت‌های نمایشی شاهنامه**. تهران: سروش.
۱۶. دقیقیان، شیرین‌دخت. (۱۳۷۱). **منشأ شخصیّت در ادبیات داستانی**. تهران: نویسنده.
۱۷. رضایی، رضا. (۱۳۸۳). «یادداشت‌هایی دربارهٔ تبدیل قصّه به نمایشنامه». *هنر*، شمارهٔ ۶۱، صص۴۵- ۴۹.
۱۸. سرسنگی، مجید. (۱۳۷۸). «جایگاه و وظایف گفتگو در هنرهای نمایشی». *نامهٔ فرهنگ*، شمارهٔ ۳۴، صص۱۸۸- ۲۰۵.
۱۹. سهیلی‌راد، فهیمه. (۱۳۸۶). «بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکرةالأولیاء عطّار نیشابوری». *هنر*، دورهٔ دوّم، شمارهٔ ۲، صص۲۵-۴۰.
۲۰. سیگر، لیندا. (۱۳۸۳). **فیلمنامهٔ اقتباسی**. ترجمهٔ عبّاس اکبری. تهران: نقش و نگار.
۲۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). **سبک‌شناسی نثر فارسی**. تهران: میترا.
۲۲. شهریاری، خسرو. (۱۳۶۵). **کتاب نمایش**. تهران: امیرکبیر.
۲۳. شیری، قهرمان. (۱۳۸۲). **داستان‌نویسی، شیوه‌ها و شاخصه‌ها**. تهران: پایا.

۲۴. ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۸۴). **ساختار سینما و تصاویر شعری شاهنامه**. تهران: افرا.
۲۵. فتوحی، محمود. (۱۳۸۴). «تمثیل؛ ماهیّت، اقسام، کاربرد». *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم*، شمارهٔ ۴۷- ۴۹، صص ۱۴۱- ۱۷۷.
۲۶. کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). **نظریه‌های ادبی**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ اوّل، تهران: مرکز.
۲۷. کهنسال، مریم. (۱۳۹۰). **جلوه‌های نمایشی مثنوی**. تهران: سخنوران.
۲۸. گری، مارتین. (۱۳۸۲). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. ترجمهٔ منصوره شریف‌زاده. چاپ اوّل، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۹. مجدی، شهاب. (۱۳۸۳). بررسی قابلیّت‌های نمایشی داستان شیخ صنعان عطّار نیشابوری. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: حبیب‌الله لزگی. تهران: دانشگاه تربیت مدرّس.
۳۰. مک کی، رابرت. (۱۳۸۷). **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی**. ترجمهٔ محمّد گذرآبادی. تهران: هرمس.
۳۱. مکّی، ابراهیم. (۱۳۷۱). **شناخت عوامل نمایش**. تهران: سروش.
۳۲. ملپس، سایمن و پاول ویک. (۱۳۹۴). **درآمدی بر نظریهٔ انتقادی**. ترجمهٔ گلناز سرکارفرشی. تهران: سمت.
۳۳. منتظری، لیلا. (۱۳۸۸). تأویل جنبه‌های ادبی و نمایشی منطق‌الطّیر عطّار با مجمع مرغان ژان کلود کریر. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: سیّد مصطفی مختاباد. تهران: دانشگاه تربیت مدرّس.
۳۴. مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۳). **ارواح شهرزاد، سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو**. چاپ اوّل، تهران: ققنوس.
۳۵. میرصادقی، جمال. (۱۳۹۴). **ادبیات داستانی**. تهران: سخن.
۳۶. ناظرزادهٔ کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۳). «مطالعهٔ تطبیقی میان نمایشنامه و داستان». هنر، شمارهٔ ۲۵، صص ۲۵۷- ۲۸۱.
۳۷. نجم رازی، عبدالله‌بن‌محمّد. (۱۳۷۱). **مرصادالعباد**. به اهتمام محمّدامین ریاحی. تهران: علمی و فرهنگی.
۳۸. والاس، مارتین. (۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**. ترجمهٔ محمّد شهبا. چاپ اوّل، تهران: هرمس.
۳۹. وود، جولیاتی. (۱۳۸۴). **ارتباطات میان فردی(روان‌شناسی تعادل)**. ترجمهٔ مهرداد فیروزبخت. تهران: مهتاب.

۴۰. هاوتون، جری. (۱۳۸۰). **پیش‌درآمدی بر شناخت رمان**. ترجمهٔ شاپور بهیان. چاپ اوّل، اصفهان: نقش خورشید.

۴۱. یونسی، ابراهیم. (۱۳۷۹). **هنر داستان‌نویسی**. تهران: سهروردی.