نوع مقاله: پژوهشی
صفحات ۵۷ – ۳۱

خوانش نمایشی معراج پیامبر(ص) در الهی‌نامهٔ عطّار نیشابوری

حبیب آقائی [۱]
کامران پاشایی فخری [۲]
پروانه عادل‌زاده [۳]

چکیده

الهی‌نامهٔ عطار، منظومه‌ای در قالب مثنوی است. عطار در این منظومه به بازگویی اهداف اهل تصوّف از راه تمثیل پرداخته و کوشیده به انسان بفهماند که حقیقت هر آرزو در درون خود اوست و جستجوی آن نیز از درون انسان است. در بررسی جنبه‌های نمایشی الهی‌نامه، علاوه بر دانستن افکار و شیوهٔ نگارش عطار باید بر عناصر جنبه‌های نمایشی نیز آشنایی کامل داشت. توصیف معراج پیامبر اکرم (ص) قابلیت‌های نمایشی بارزی دارد که با بررسی عناصر نمایشی در داستان و تحلیل آن برای به کار بستن آن‌ها در نمایش، می‌تواند به روی صحنه برود. سؤالی که مطرح می‌شود این است که جنبه‌های نمایشی در کدام قسمت از بدنهٔ داستان واقع است و با تحلیل آن‌ها چگونه می‌توان به خوانش نمایشی دست یابیم؟ با توجه به اهداف پژوهش، روش به کار رفته این‌گونه است که علاوه بر آثار عطار نیشابوری، در مقالات و کتاب‌هایی با موضوع؛ اصول درام، ویژگی‌های عناصر و عوامل دراماتیک، مطالعه و فیش برداری و با تحلیل داده‌ها نتیجه‌گیری صورت گرفته است. آن‌چه که از این تحقیق به دست می‌آید تا اندازه‌ای ارزش نمایشی دارد و ضرورت دارد که نمایشنامه‌نویس زمینه را برای داستان‌های دیگر مهیّا سازد.

واژگان کلیدی

الهی‌نامهٔ عطار نیشابوری، جنبه‌های نمایشی، نمایشنامه، معراج پیامبر(ص).

---

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز،دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
Email: 1364519038@iau.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: pashaei@iau.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی تبریز، ایران.
Email: adelzadeh@iau.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۳ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۳/۱۸

طرح مسأله

ادبیات ایران، سرشار از آثار ارزشمند منظوم و منثور است. عطار نیشابوری بـه خـاطر داشـتن افکار عرفانی و بازگویی آن از طریق داستان سرایی، همواره دانشمندان سراسر جهان را بـه خـود جلب کرده است. ادبیات و نمایش، هرچند که دو مقوله‌ای متفـاوت هسـتند؛ ولـی از یـک ریشـهٔ مشترک طبع و قریحه سرچشمه می‌گیرند. از سدهٔ چهارم پیش از میلاد، ارسطو نمایشنامه را یکی از سه گونهٔ کلان ادبی یا شـعر (نمایشـی، حماسـی، وصـفی و غنـایی) شـمرده اسـت؛ بنـابراین نمایشنامه با گونه‌های ادبی یا شعر تفاوتی آشکار دارد. نمایشنامه برخلاف گونه‌های ادبی، گونه‌ای از ادبیات را در خود دارد که در مقابل چشمان بیننده راه مـی‌رود و لـب بـه سـخن مـی‌گشـاید و هیجان بیشتری از گونهٔ ادبیاتی دارد. نمایشنامه نویسان بزرگـی هـم‌چـون آیسـخولوس[1] (۵۲۵- ۴۵۶ پ. م) تا هنریک یوهان آیبسن[2] (۱۸۲۸- ۱۹۰۶ م) و حتی در دوران معاصر هم‌چـون آرتـور اشر میلر[3] (۱۹۱۵- ۲۰۰۵ م) آثار ارزشمندی را به وجود آورده‌اند. آثار منظوم و منثور ادبیات ایـران جنبه‌های نمایشی غنی، عناصر و عوامل دراماتیک را در خود دارنـد؛ بنـابراین نمایشـنامه نـویس بزرگی همانند ویلیام باتلر ییتز[4] (۱۸۸۵-۱۹۳۹ م) با استفاده از این آثار، نمایشنامه کوهولین را که جزئیات آن مطابق با نبرد رستم و سهراب شاهنامه فردوسـی اسـت، نـوشته اسـت. در ایـران نـیز نویسندگانی هـم‌چـون اکـبر رادی (۱۳۱۸- ۱۳۸۶هـ ش) و محمـد رحمانیـان (۱۳۴۱ هـ .ش، تاکنون) با نمایشنامه‌های خود آثار ماندگاری را خلق کردند.

- ضرورت و اهداف پژوهش

عطار نیشابوری در آثار خود، مفاهیم عرفانی را به صـورت عملـی بـازگو کـرده اسـت؛ بـدین منظور ضرورت و علت اساسی پژوهش در این است که آثار عطار از جنبه‌های نمایشـی، سـاخت-مایه‌ها و عوامل دراماتیک هم‌چون طرح داستان، دیالوگ، شخصیت‌پردازی، زمان و مکان، کنش، فضا و حرکت و غیره مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد و در قالب نمایشنامه آورده شود. سوالی که مطرح می‌شود این است که جنبه‌های نمایشی در آثار عطار کدامند؟ با تحلیل این جنبه‌ها چگونـه می‌توان از آن خوانش نمایشـی داشـت؟ هـدف اصـلی پـژوهش، خـوانش نمایشـی اسـت و بـه موضوعاتی که بـه کارگردانی و فرآیند بعد از فیلم‌برداری مربوط می‌شود، پرداخته نشده است.

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

- روش تحقیق

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

- پیشینهٔ تحقیق

مطالعهٔ پیشینهٔ تحقیق نشان می‌دهد که مقاله‌ای با عنوان «بررسی جنبه‌های نمایشی داستان شیخ صنعان عطار نیشابوری، حبیب الله لزگی، کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ هنر، ۱۳۸۰» نوشته شده است که تلاش‌هایی برای یافتن جنبه‌های نمایشی داستان شیخ صنعان می‌باشد. در این مسیر، نویسنده با توجه به اهداف این پژوهش در بخش ادبی، آثار عطار نیشابوری به خصوص الهی‌نامه و در بخش نمایشی و تاریخی کتاب‌ها و مقالاتی با موضوع اصول درام، ویژگی‌ها، عناصر و عوامل دراماتیک که نویسندگانی هم‌چون بولتون، شمیسا و هولتن سهم بیشتری داشته‌اند، مطالعه و فیش برداری و با تحلیل داده‌ها و اطلاعات نتیجه‌گیری کرده است.

۱- مبانی نظری پژوهش

نمایشنامه از گونه‌های ادبی (نمایشی، حماسی، وصفی و غنایی) است که توسط نمایشنامه‌نویس از طریق عوامل اجرایی به روی صحنه می‌رود. فرق بین نمایشنامه و داستان در این است که آن‌چه در داستان وصف می‌شود، در نمایشنامه در معرض دید واقع می‌شود.

۱-۱- درام

هر داستان و واقعه‌ای که می‌تواند به یک نمایش تبدیل شود، یک موضوع دراماتیک است. از ویژگی‌های اصلی درام، تلفیق هنرهای دیداری و شنیداری است. درام رفتار تقلیدی است که در زمان حال ظاهر می‌شود و در برابر دیدگان تماشاگر رویدادهای واقعی یا تخیلی را بازآفرینی می‌کند.

«درام ویژگی یگانه‌ای دارد؛ ویژگی‌های شعر روایتی و هنرهای دیداری و شنیداری را درهم می‌آمیزد؛ یعنی هم بعد زمان دارد و هم بعد مکان. درام روایتی است که به صورت دیداری درآمده و تصویری است که توان حرکت در زمان را به دست آورده است.» (اسلین، ۱۳۸۷: ۱۹).

«درام از زبان یونانی باستان و از طریق زبان لاتینی پسین last latin به زبان‌های اروپایی راه‌یافته است و امروزه نیز به کار می‌رود. واژه‌ی drama از مصدر dram یونانی به معنای به کار پرداختن، انجام دادن و کارپرداخت[1] بر صحنهٔ نمایش یا کارپرداخت بر بازیگاه فراگرفته شده

1. action

است. امروزه دراما به چند معنی به کار می‌رود. نگارش یا تصنیفی به نظم یا به نثر که به نحوی ساخته و پرداخته شود که بازیگران به هیئت شخصیت‌های آن درآیند و داستانی را بر بنیاد کار پرداخت و غالباً با کمک گفت و شنود بر بازیگاه یا صحنه برای تماشاگران نمودار سازند. در این معنا drama برابر با نمایشنامه در زبان فارسی است و با این چند اصطلاح انگلیسی playtext.playscript. text. Script نیز مترادف و بر همین بنیاد اصطلاح ادبیات تماشاگانی (ادبیات نمایشی) ساخته شده است.» (ناظر زاده، ۱۳۸۳: ۳۱).

۲-۱- ژانر

ژانر به معنای گونه و نوع است و به شاخصه‌های گوناگونی که برای طبقه‌بندی انواع هنر می‌پردازد گفته می‌شود. ژانر برای چیستی یا چگونگی محتوای اثر نیز به کار می‌رود؛ مثلاً ژانر رمان یعنی متن‌هایی که کاراکترهای داستان و عوامل رمان را تشکیل می‌دهد.

«ژانر در واژه، معنایی نزدیک به قِسم، جور، نوع، ریخت و سنخ و شکل دارد؛ اما در گسترهٔ ادبیات معنای ویژه‌تری دارد و به پدیده‌هایی ادبی گفته شده که از نظر درون‌مایه، همانند و هم‌دسته‌اند. منظور از ژانر گونهٔ درامی است که نمایش داده شده است. این گونه‌ها بیش‌تر به وسیلهٔ واکنشی که در بینندگان به وجود می‌آورند متمایز می‌شوند.» (لتوین- استاکدیل، ۱۳۹۷: ۲۶).

«ادبیات نمایشی می‌تواند به گونه‌ها و انواع یا ژانرهای مشخصی تقسیم و طبقه‌بندی شود. در بوطیقا ارسطو درام را به دو گونهٔ بنیادی تقسیم می‌کند؛ تراژدی و کمدی. می‌توان این‌گونه نیز گفت که ژانرها به دسته‌های ژانر اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند. مثلاً کمدی یک ژانر و گونهٔ اصلی و بنیادی است و تعدادی زیرمجموعه‌ها و ژانرهای فرعی نیز دارد.» (ناظرزاده، ۲۵۸:۱۳۸۳)

۳-۱- تراژدی

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

بولتون در مورد خصوصیات و محتوای تراژدی چنین نظری دارد: «نمایشنامه‌ای که پایان غم‌انگیزی دارد و حداقل یک مرگ در آن اتفاق می‌افتد. کنش نمایشی و محتوای اثر تراژیک، جدّی است و به شخصیت انسان احترام می‌گذارد. شخصیت‌محوری تراژدی، همانطور که ارسطو گفت و هنوز این اصل به اعتبار خود باقی است، فردی یا شخصیت تحسین‌برانگیز و موقعیتی مهم است و به خاطر یک اشتباه به تباهی کشانده می‌شود.» (بولتون، ۱۳۸۳: ۱۴۰).

«در تراژدی، شخصیت به واسطهٔ اعمال خودش آن هم به گونه‌ای ناخواسته و اجتناب ناپذیر

داخل ماجرای تراژدی می‌شود. هریک از نیروهایی نهفته پرتوان انسان، وقتی به فعلیت می‌رسد، فاجعه می‌کارد و برداشت می‌کند. نمی‌توان برای معنای تراژدی‌های شاعران بزرگ، فرمول ثابتی نوشت. این آثار نماینده رنج و تلاش انسان برای کنار آمدن با دانایی تراژیک خودش هستند. تراژدی خود را در جنگ، در پیروزی و شکست و در گناه نشان می‌دهد. تراژدی معیار سنجش بزرگی انسان هنگام فروپاشی و درماندگی است.» (یاسپرس، ۴۰:۱۳۹۷)

٤-۱- هامارتیا

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

«هامارتیا به این معنی که کاراکتر بر اثر نقصی در خودش بدبخت شود و سبب گردد تا عدالت او را به جزا برساند تعبیر می‌شود. هر کاراکتر باید نتیجهٔ هامارتیای خود را ببیند. دیدگاه دیگر در مورد هامارتیا این است که کاراکتر در سرنوشتی که برایش پیش آمده سهیم است، به این معنی که آن‌چه بر کاراکتر واقع می‌شود، خود او نیز در انتخاب آن سهیم بوده است.» (قادری، ۱۳۸۰: ۱۳۶)

«عده‌ای به درستی استدلال می‌کنند که هامارتیا سهیم بودن قهرمان است در سقوط خود. سقوط قهرمان تراژیک همواره ترّحم ما را برمی‌انگیزند و ما را به مرحلهٔ والایی از همدلی سوق می‌دهد؛ اما در همان حال احساس می‌کنیم که این سقوط صرفاً از بیرون بر او تحمیل نشده و او خود تا اندازه‌ای در این سقوط سهیم است.» (کات، ۵۸:۱۳۸۸)

٥-۱- کاتارسیس

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

«این واژه از کلمهٔ یونانی کاتارین به معنی پاک کردن مشتق شده است. کاتارسیس (روان‌پالایی) نتیجهٔ عملی دو تجربه و تَعرُف (بازشناخت) درنمایش است: بازشناخت شخصیت‌های نمایش نسبت به واقعیت و تعرّف تماشاگران نسبت به ارتباط زندگیِ شخصیت‌ها با زندگی آن‌ها.» (دیچز، ۱۳۶۶: ۸۶)

«در فرآیند کاتارسیس، بیننده از تنش‌هایی که احساساتش را در هم آمیخته و سنگین

کرده‌اند رها می‌شود و این الگوی پالایشی تراژدی کلاسیک، با وجود تغییرات تکاملی که در اجتماع رخ داده، هنوز به شکل آشکاری در درام‌های اخیر قابل مشاهده است. بینندگانی که تراژدی را تجربه می‌کنند، هنوز هم یک اوج غیر قابل توضیح و مرموز را احساس می‌کنند- نوعی رضایت- گویی به درکی از حقیقت نظم جهانی دست یافته‌اند نظمی که از تقدیر فردی پیشی می‌گیرد.» (لتوین، ۱۶۸:۱۳۹۷)

۱-۶- کمدی

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

«کمدی بیش از هر چیز برای خنداندن مردم است. خنده وسیله‌ای است نه‌تنها برای غلبه بر بسیاری از ناکامی‌های کوچک و جزئی؛ بلکه بر بزرگ‌ترین آن‌ها یعنی اصول اخلاقی ما. لذا کمدی مقدم بر هر چیز، تجلیل زندگی است. بسیاری از کمدی‌ها درباره موضوع زناشویی، مسائل جنسی و زاد و ولد دور می‌زند و در واقع گمان می‌رود که خاستگاه این شکل از کمدی از آیین‌های مربوط به باروری در یونان باستان باشد. احتمالاً ازدواج و مسائل جنسی قوی‌ترین و زنده‌ترین تصدیقات حیات و لذا محکم‌ترین منکرات مرگ هستند. تراژدی بر مرگ و بدبختی و هلاکت انسان ناآگاه تأکید می‌کند، درحالی‌که کمدی انسانی را به ما نشان می‌دهد دوست‌دار زندگی قدری سردرگم و حتی علی‌رغم بدبختی‌هایش کمی هم شاد و خوش‌حال.»
(هولتن، ۱۷۰:۱۳۶۶).

«نمایشنامه و نمایش‌های شادیگانی، بیشتر در جامعه‌هایی بالیده‌اند که مردمان آن از آزادی‌هایی که ویژهٔ این گونه نمایشنامه‌هاست برخوردار بوده‌اند؛ زیرا در نمایشنامه‌های شادیگانی، چنان‌چه گفته شد، پرسمان‌ها، تنگناها و دشواری‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و فلسفی نمودار می‌گردیده‌اند و از شخصیت‌های قدرتمند و یا نهادهای اجتماعی چیره‌گر، به زبان طنز، انتقاد می‌شده است. شادی‌نامه نمایشنامه یکسره سرگرم ساز و خنده‌آور نیست بلکه نهادمایه آن بیشتر جدی و سهمگین است.» (ناظرزاده: ۲۹۱:۱۳۸۳)

۱-۷- کمدی تراژدی

کمدی تراژدی یکی از گونه‌های اصلی نمایش است که علاوه بر فرم و شکل به خاطر مضمون و جهان‌بینی اثر آن را کمدی تراژدی می‌نامند. در هم‌آمیختن کمدی و تراژدی می‌تواند باعث فاجعه شود. درامی که متکی به رئالیسم است و به واقعیت می‌پردازد به تلفیق کمدی و

تراژدی نگاه ویژه‌ای دارد و می‌تواند نتیجهٔ خوب دور از انتظاری داشته باشد.

«کمدی تراژدی [کمدی- تراژیک] شاید با اورپید و یا احتمالاً با رنسانس در ایتالیا شروع شد و بیش‌ازپیش بر نمایش امروزی مسلط شده است. این شکل از نمایش آمیزهٔ تراژدی و کمدی در نمایشی واحد است. شکسپیر صحنه‌های کمدی تسکین‌دهنده‌ای در تراژدی‌های خود می‌گنجاند، چون صحنهٔ مربوط به باربر در مکبث یا گورکن در هملت. ولی کمدی- تراژیک در امتزاج مواد تراژیک و کمیک در نمایشی واحد فراتر از این می‌رود، به‌طوری‌که اختلاف آن دو را آشکارا نمی‌توان دید. ممکن است متوجه شویم که به چیزی می‌خندیم و درآن‌واحد منزجر شده یا بعداً تشخیص دهیم. چیزی که به آن می‌خندیده‌ایم، درواقع هولناک بوده است یا ممکن است شدیداً از خنده به وحشت افتیم. کمدی تراژیک آن‌چنان تراژدی و کمدی را در زندگی واقعی درهم آمیخته می‌بیند که تمایز این دو اغلب محال است. این نوع نمایش ممکن است به منزلهٔ یک شکل نمایشی وضعیتی را عرضه بدارد که به نظر کمدی است و سپس چرخش دفعتاً تراژیکی به آن دهد.» (هولتن، ۱۳۶۴: ۱۸۱)

۸-۱- وحدت‌های نمایشی

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

«داستان تراژدی باید چنان پرداخته شود که از نگاه زمینی واقع گرایانه قابل قبول باشد و یکی از علائم و نشانه‌های بارز واقع گرایی، مشخص بودن زمان و مکان است» (فنائیان، ۶۵:۱۳۸۹)

۹-۱- ملودرام

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

«درگیر شدن طبقهٔ کارگر به عنوان شخصیت نمایشی و تمرکزش بر تعلیق برای درگیر کردن مخاطب و هم‌چنین ملودرام شامل عناصر صحنهٔ خارجی ازجمله کوه‌ها، درّه‌ها و رودخانه‌ها بود. ملودرام سهم خود را از همدردی و هراس و دیگر عواطف شدید را به اضافه نشان

دادن موضوعات مشخص اجتماعی ایفا می‌کرد؛ اما ویژگی ملودرام در استفاده‌اش از موسیقی برای اعلام ورود و خروج‌ها و تشدید عاطفه و شدّت کنش‌های فیزیکی نهفته است.» (لتوین- استاکدیل، ۱۳۹۷: ۱۷۷).

«ملودرام ممکن است پایانی غم‌انگیز یا خوش داشته باشد. تفاوت ملودرام و تراژدی در این است که در ملودرام، شخصیت‌ها خشن‌تر، خوب‌تر یا بدتر از واقعیت‌اند. ملودرام، فاقد بینش روان‌شناختی است. طرح داستانی ملودراماتیک، حاوی عناصر وحشت‌زا و حسی است که به راحتی می‌توانند تبدیل به عناصر مضحک و خنده‌آور شوند. ملودرام، عواطف عموم را به راحتی تحت تأثیر قرار می‌دهد و گاهی به نوعی احساس‌گرایی افراطی پهلو می‌زند.» (بولتون، ۱۳۸۳: ۱۴۱)

۱۰-۱- روایت

«روایت، اساساً بازگویی اموری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارند: گوینده حاضر و ظاهراً مخاطب (خواننده یا شنونده) و قصّه نزدیک است؛ اما رخدادها غایب و دور هستند. از آن‌جا که گویندهٔ حاضر، ابزار دستیابی به رخدادهای دور است، بحث دیگری نیز به میان می‌آید و این‌که روایت می‌تواند امور غایب و دور را به طرز نامتعارف حاضر جلوه دهد.» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۷)

«تصویرهایی که روایت را می‌سازند باید نه تنها قابل تصور که متحرک باشند. تصویرهای ثابت معمولاً روایت نمی‌سازند. روایت به شدت با تصویر مرتبط است، تصویری که بتوان آن را تصور کرد.» (علیان، ۱۹:۱۳۹۸)

«هر روایت زنجیرهٔ حوادث در روال مناسبات علت و معلولی در زمان و مکان است. هر روایت که از موقعیتی پایدار آغاز می‌شود، سلسلهٔ دگرگونی‌هاست که براساس و زمینهٔ نسبت‌های علت و معلولی تا سرانجام موقعیت پایدار تازه‌ای پدید می‌آید.» (احمدی، ۲۵۰:۱۳۸۶)

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

۱۱-۱- طرح یا پیرنگ

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

نصرالله قادری، طرح و پیرنگ را یک مفهوم می‌داند و این‌گونه نظر می‌دهد: «در نمایشنامه،

شعر و داستان طرح عبارت از نقشه، نظم، الگو، شکلی از حوادث، به کلامی دیگر حوادث کاراکترها طوری در اثر شکل می‌یابند که باعث کنجکاوی و تعلیق مخاطب می‌شوند. مخاطب در تعقیب حوادث می‌رود و می‌خواهد علت وقوع آن‌ها را بفهمد. از نظر زبانی، طرح دارای سه زمان است؛ چرا آن حادثه اتفاق افتاد؟ چرا این ماجرا در حال اتفاق افتادن است؟ آیا حادثه‌ای اتفاق خواهد افتاد؟» (قادری: ۱۳۸۰: ۲۳)

«به احتمال زیاد هیچ درامی نمی‌تواند شامل همهٔ وقایع باشد که می‌توانند با داستان مرتبط باشند، چون در این صورت داستان می‌تواند روزها و هفته‌ها، سال‌ها یا تا ابد ادامه پیدا کند. یک نویسنده باید از بین گزینه‌های نامحدود، تنها آن رویدادهای ویژه‌ای را انتخاب کند که مفهوم داستان را نشان دهد و واکنش مطلوب را در بیننده ایجاد کند.» (لتوین و استاکدیل، ۲۵:۱۳۹۷)

۱۲-۱- عناصر دیداری و شنیداری

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

«ارسطو در بوطیقا، دیدارهای تماشاگانی را به نام اوپسیس[1] نام می‌برد. در نمایشنامه- که نمایشی بالقوه است- اوپسیس نقش نهادین و کارویژه‌هایی کلان و متمایز دارد؛ زیرا با پدیدآورد نمایش‌نامه بر صحنه پیوند دارد. شاید صحنه‌آرایی، چهره‌آرایی، جامگان و نورپردازی را بتوان ساخت‌مایه‌های اوپسیس (دیدارهای تماشاگانی) برشمرد. عناصر شنیداری نیز در بوطیقای ارسطو با نام ملوپویا شناخته می‌شود.»

(ناظرزاده، ۱۳۸۳: ۸۳)

«میزانسن اصطلاح فرانسوی به معنی صحنه آرایی یا آرایش بصری یک اثر دراماتیک که شامل صحنه‌پردازی، لوازم صحنه، لباس، نورپردازی و حرکت آدم‌هاست. در فیلم‌سازی نیز به معنی آرایش صحنهٔ جلوی دوربین است که از صحنه‌آرایی، نورپردازی، حرکت بازیگران و لباس تشکیل می‌شود و از فیلم‌برداری و حرکت و دوربین متمایز است.» (کادن: ۱۳۸۰، ۲۲۴)

۱۳-۱- حرکت

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

---

1 .Opsis

«حرکت مهم و حرکات بی اهمیت. به رغم آن‌که حرکت بر جنبهٔ تصویری و نمایشی یک اثر دراماتیک می‌افزاید و آن را چشمگیرتر می کند، مع هذا، باید در نظر داشت که هر حرکتی نیز قادر به انجام چنین امری نیست و چه بسا چنان‌چه حرکتی نسنجیده و بی مناسبت به کار گرفته شود از اثر اولیهٔ نمایش نیز تا حد زیادی بکاهد. از این رو، حرکت را به اعتبار اهمیتی که در مؤثرتر کردن بار عاطفی و تفهیم محتوای مطرح شده در نمایشنامه دارد به حرکات مهم و حرکات بی اهمیت تقسیم می‌کنند.» (مکی، ۱۱۸:۱۳۹۰)

حرکت عبور بالفعل یک بازیگر از یک نقطهٔ صحنه به نقطهٔ دیگر است. «مفهوم حرکت را خطوط مستمری تصور کنید که نقاط واقع در کف صحنه را به هم متصل می‌کند. وقتی خط به یک نقطه می‌رسد، بازیگر ثابت می‌ایستد و ما به یک ترکیب‌بندی دست می‌یابیم، پس حرکت مابین ترکیب‌بندی‌ها صورت می‌پذیرد.» (هاج، ۱۳۹۷: ۲۴۳)

۱۴-۱- چهره‌آرایی

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

«چهره‌آرایی در تئاتر از دو کارکرد مهم برخوردار است: ۱- همکاری جهت انتقال شخصیت‌آفرینی بازیگر ۲- موازنه با تأثیرات حاصل از نورپردازی صحنه. چهره‌پردازی صحنه‌ای، استفاده مناسب از رنگ است بر روی پوست بازیگر، آن‌هم با این هدف که با مبالغه در مشخصه‌های چهره آن را مشخص و مؤکد کنند. چهره‌پردازی می‌تواند دربارهٔ میزان هم‌رنگی یا ناهم‌رنگی شخصیت با جامعه، در مورد نخوت او نسبت به دیگران یا آگاهی‌اش از دیگران و در مورد احساس او از سبک شخصی، داده‌های زیادی در اختیار تماشاگر بگذارد.» (همان: ۷۶)

«چهره‌پرداز خلاق و حرفه‌ای، با توجه به متن نمایشنامه و فیلمنامه، برای چهره‌پردازی شخصیت‌ها به جنسیت، خصوصیات روحی و جسمی، سن و نژاد، شغل، دوره و سبک تاریخی، موقعیت طبقاتی، محیط کار و زندگی، موقعیت جغرافیایی و فرهنگی، اعتقادات دینی و جهان بینی شخصیت نیز توجه دارد. وی ابتدا با طراحی و در مواردی با قالب‌گیری از چهره (گریم سه بعدی) و به خدمت گرفتن مواد و ابزار مختلف مانند انواع خمیرهای شکل‌دهنده، کلاه گیس، ریش، ماسک و ایجاد انواع جراحات و زخم سعی می‌کند هرچه بهتر به شخصیت شکل مطلوب بدهد.» (هلمیش، ۲۶۳:۱۳۹۳).

۱۵-۱- انواع گریم

«اساس همه انواع گریم یکسان است اما در رنگ آمیزی چهره و کاربرد رنگ برای حجم‌ها تفاوت کلی وجود دارد. گریم تئاتر با غلظت زیاد برای نمایان بودن از فاصله دور مناسب است، چرا که اغراق موجود در آن از فاصله نزدیک ممکن است ناخوشایند جلوه نماید. در سینما با وجود نورپردازی خاص و بزرگ تر شدن تصویر به میزان شانزده برابر، کوچکترین اشکال در گریم به وضوح دیده می‌شود. در تلویزیون اگرچه با کادری نسبتا کوچک روبه‌رو هستیم، چون به بازیگر نزدیک‌تر می‌شویم و در تصاویر کلوزآپ (نمای بسته) نیز گریم نمایان‌تر است، اشکالات آن واضح‌تر دیده می‌شود.» (پاپیان، ۱۳۸۴: ۱۰۵)

«چهره‌پردازی در آغاز به این دلیل ضرورت پیدا کرد که چهره بازیگران روی فیلم‌های ابتدایی خوب ثبت نمی‌شد. از آن زمان تا به حال از چهره‌پردازی به طرق مختلف برای برجسته کردن حضور بازیگران در روی پرده، استفاده شده است. در طول تاریخ سینما طیف وسیعی از امکانات چهره‌پردازی به ظهور رسیده است. مصائب ژاندارک در زمان نمایش در ۱۹۲۸ به دلیل اجتناب کامل از چهره‌پردازی معروف بود. این فیلم برای خلق یک درام به شدت مذهبی، متکی بر کلوزآپ‌ها و تغییرات جزئی چهره بود. از طرف دیگر، نیکولای چرکاسوف چندان شبیه آن چیزی که آیزنشتاین از تزار ایران چهارم در نظر داشت نبود، از این رو برای بازی در ایوان مخوف از کلاه گیس و ریش و دماغ و ابروی مصنوعی استفاده کرد. یکی از کارکردهای متداول چهره‌پردازی شبیه کردن بازیگران به شخصیت‌های تاریخی بوده است. ممکن است هدف از چهره‌پردازی رسیدن به رئالیسم کامل باشد. وقتی لارنس اولیویه برای بازی در اوتللو پوست و موی خود را سیاه کرد، می‌خواست تا حد امکان در نقش یک مراکشی قابل باور باشد. چهره‌پردازی عجیب و غریب نقش بزرگی در قراردادهای ژانر وحشت دارد. در غرفه دکتر کالیگاری صورت بازیگرها با رنگ‌های بی‌سایه روشن و تیره رنگ‌آمیزی شده و این با جنبه‌های دیگر میزانسن فیلم همخوانی دارد. در سال‌های اخیر حرفه چهره‌پردازی در پاسخ به مقبولیت عام ژانرهای فانتزی، وحشت، و علمی تخیلی توسعه یافته است. ترکیبات کائوچویی و مومی برای ایجاد باد کردگی، بر آمدگی، اندام‌های اضافی و لایه‌هایی از پوست مصنوعی در فیلم‌هایی مثل مگس ۳۰ دیوید کرانبرگ، و ادوارد دست قیچی ۳۱ از تیم برتون به کار گرفته می‌شوند. در چنین زمینه‌هایی چهره‌پردازی، مثل لباس، در خلق ویژگی‌های کاراکتر و پیش‌برد کنش طرح و توطئه اهمیت می‌یابد.» (بوردول، ۱۳۹۴:۱۶۳).

۱۶-۱- صحنه‌آرایی

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

«به عنوان سند و مدرک، دکور تاریخ و جغرافیای محل را گزارش می‌کند. به عنوان محیط دکور معرّف جایی است که آدمی ساخته و بر زندگی آدمی اثر می‌گذارد یا هردو. دکور صحنه، مزیّت و فایده‌ای جز این نداشته است که در عالم خیال برازندهٔ نمایش خاص است.» (هولتن، ۱۳۶۴: ۱۰۴).

«صحنه‌پردازی علم به کارگیری سامان‌یافته و منتظم عناصر معناپرداز سینماست به گونه‌ای که به تولید عاطفه و اندیشه انجامد.» (هاشمی، ۳۶:۱۳۹۰).

۱۷-۱- لباس

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

«اورلی هولتن، کارکردهای لباس را همانند کارکردهای صحنه‌پردازی می‌داند و پنج کارکرد برای لباس قائل است: ۱- زمان و مکان را مستند می سازد. ۲- کمک به تصویر شخصیت‌های نمایش می‌کند. ۳- به بازیگر در اجرای نقش خود کمک می‌کند. ۴- به‌صورت استعاری کمک به القای مضمون نمایش یا حالت آن می‌کند. ۵- رنگ و منظره را شدت می‌بخشد.» (هولتن: ۱۱۵:۱۳۶۳)

«لباس باید از هرگونه خودخواهی و هر گونه افراط در حُسن نیّت چشم بپوشد، نباید به عنوان یک وجود مستقل خودنمایی کند امّا باید وجود داشته باشد. به هر حال بازیگر نمی‌تواند بدون لباس سر صحنه برود. لباس باید در عین حال مادی و شفاف باشد، باید آن را دید، نه به آن نگریست.» (شونه، گونتو، فرهودی، سعید، ۱۳۷۹: ۷۷)

۱۸-۱- نورپردازی

نورپردازی مهم‌ترین قسمت اجراست. نورپردازی صحنه فقط روشن کردن صحنه نیست؛ بلکه نوعی تصویرسازی خاص و ظریف است که می‌تواند به تخیّل تماشاگر قوّت بخشد.

«نور طبیعی از خورشید و نور مصنوعی از برق تهیه می‌شود. هریک از این دو نوع نورپردازی می‌تواند به تنهایی یا به صورت ترکیبی مورد استفاده قرار گیرد. به علاوه چگونگی نورپردازی بستگی به حالت صحنه‌ای دارد که مورد نظر فیلم‌ساز است. نورپردازی از بالا به موضوع مورد نظر، حالتی روحانی و فرشته مانند یا فضایی از تازگی و جوانی می‌دهد. نورپردازی از پایین منتقل

کنندهٔ عدم آرامش است و به موضوع حالتی شوم و عجیب می‌دهد. نورپردازی از جانب، به صورت آرامش و متانت می‌بخشد.» (شون، ۱۴۰۰: ۶۱)

«در زندگی روزمره، نور می‌تواند احساسات روانی ظریفی را که به شدت بر ما مؤثر واقع می‌شود، برانگیزد؛ پس نتیجه می‌گیریم که در تئاتر نور می‌تواند با شدت بیشتری بر ما تأثیر بگذارد چون انتخاب آن با قصد و نیّت انجام می‌گیرد.» (هاج، ۴۰۸:۱۳۷)

۱۹-۱- موسیقی و صدا در نمایشنامه

اکثر نمایشنامه‌ها با تأکید بر آواز و ساز نوشته شده‌اند که برای اجرا در صحنه ضروری می‌باشند. موسیقی و صدا در نمایشنامه برای برانگیختن تخیلات و احساسات شخصی می‌باشد، در برخی مواقع به جای تقویت آن به پریشانی منجر می‌شود.

«صدا کمک بسیاری به تجسم زمانی و مکانی، ایجاد محیط وضع و حال می‌کند. آثار صوتی شامل هر نوع صدایی از جمله موسیقی که جزئی از خود نمایش و یا پس زمینهٔ آن باشد، هم‌چون صدای عبور و مرور وسایط نقلیه، شلیک تیر، زنگ تلفن، سوت قطار، غرش رعد و سم ضربهٔ اسب، اصواتی را که بی‌درنگ تمیز داده می‌شوند می‌توان برای مستند نشان داده به کار گرفت.» (هولتن، ۱۳۶۴: ۱۲۴).

«موسیقی می‌تواند لحن بیافریند. موسیقی در حالی ادامه می‌یابد که صحنه‌ها به مکان یا زمان تازه‌ای منتقل شود.» (کیسبی یر، ۷۲:۱۳۸۳)

۲۰-۱- کاراکتر یا شخصیت

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

«منظور از شخصیت، فقط کسانی نیست که در درام هستند؛ بلکه مهم‌تر از آن، ماهیت حقیقی آن‌هاست، ماهیتی که تنها از طریق کارهایی که آن‌ها در مسیر داستان انجام می‌دهند، می‌تواند آشکار شود. می‌خواهید شخصیت حقیقی کسی را کشف کنید؟ او را در موقعیتی قرار دهید که مجبور به انتخابی مشکل شود و سپس ببینید چه اتفاقی می‌افتد. اهمیت همه چیز، سن، جنسیت، وزن، ملیّت، نظام ارزش‌ها و همان ویژگی‌هایی که ما در مجموع خصوصیات فرد می‌نامیم، در مقایسه، کاری که شخص در اوج هیجان انجام می‌دهد، رنگ می‌بازد.» (لتوین، ۱۳۹۷: ۲۵)

«جمله‌بندی، سطح ادبی کلمات، لحن، کمیت کلام و ریتم عوامل ایجاد تناسب شکل و

غنای گفتار شخصیت‌اند با دیگر مشخصات تعیین شدهٔ اجتماعی و فرهنگی او. به این معنا که طبقه اجتماعی و فرهنگی هرکس رابطهٔ مستقیم با شکل و غنای گفتار او دارد؛ این گویای میزان برخورداری از مفاهیمی فرهنگی و متعاقباً سطح کیفی ارتباط گفتاری شخصیت است.» (امامی، ۱۲۰:۱۳۷۳)

۱-۲۱- کنش

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

«کنش، واقعهٔ روحی نمایشنامه است. این واقعه در ذهن تماشاگر به وقوع می‌پیوندد. اگر چنین واقعه‌ای صورت نپذیرد، کنش صورت نگرفته است. فرآیندهای مادی نمایشنامه، بازیگر، صحنه و غیره، همگی واسطه‌هایی برای انتقال واقعهٔ روحی (کنش) به تماشاگر است.» (قادری: ۱۳۸۰: ۳۹۴)

«کنش، گذر هدفمند و اختیاری و نه جبری و ناگریز، از یک موقعیت به موقعیت بعدی. فلذا هر کنش همواره ساختاری سه‌تایی را به نمایش می‌گذارد که مؤلفه‌های مختلف آن عبارتند از: موقعیت موجود، تلاش برای تغییر این موقعیت و موقعیت جدید. » (فیستر: ۱۳۹۹: ۲۶۴)

۱-۲۲- ستیز یا کشمکش

«کشمکش در ظاهر عبارت است از فعالیت دو نیروی مخالف که در مقابل یکدیگر واقع می‌شوند؛ ولی در باطن هریک از دو نیرو محصول اوضاع و حوادث پیچیده است که به ترتیب در طی زمان اتفاق افتاده است. همین حوادث به تدریج شدیدتر شده تا بالاخره به انفجار منتهی گردیده است.» (اگری، ۲۲۱:۱۳۸۳).

«کیفیت و کمیت دیالوگ بسته به سطح کشمکش های به کار رفته در داستان متغیر است. کشمکش نظم زندگی را در یکی از چهار سطح مادی (زمان، مکان و هرچیز موجود در آن)، اجتماعی (نهادها و افراد حاضر در آن‌ها)، شخصی (روابط نزدیک دوستان، خانواده، عشاق) و یا خصوصی (افکار و احساسات خود آگاه و ناخودآگاه) مختل می‌سازد.» (مکی، ۷۵:۱۳۹۸)

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

۱-۲۳- گفتگو یا دیالوگ

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

«گفتگو یا دیالوگ در نمایشنامه، مهم‌ترین وسیله‌ای است که با آن «موضوع» به ثبوت می‌رسد و اشخاص بازی معرفی می‌شوند و کشمکش ادامه می‌یابد. این گفت و شنودها باید خوب باشد زیرا بیش از سایر قسمت‌های نمایشنامه بر تماشاگران آشکار و نمایان است. سه حالت مختلف گفتگو عبارتند از: سخن گفتن با دیگران، سخن گفتن با خویشتن و سخن گفتن با خوانندگان و تماشاگران.» (اگری، ۱۳۸۳: ۳۸۶).

«از منظر ریشه‌شناسی، واژه دیالوگ به دو عبارت یونانی دیا به معنی «از خلال» و لگین به معنای «سخن» تقسیم می‌شود. اگر این دو عبارت در ترکیب با یکدیگر به انگلیسی برگردانده شود واژه مرکب از خلال سخن ساخته می‌شود؛ یعنی کنشی که از گفتار و نه از طریق کردار انجام می‌شود. هر جمله‌ای که شخصیت به زبان می‌آورد، خواه آن را با صدای بلند به دیگران بگوید یا در سکوت در ذهنش طنین‌انداز شود، به بیان جی. ال. استتین کنشی گفتاری است: کلماتی که سبب وقوع امری می‌شوند.» (مک کی، ۲۳:۱۳۹۸)

«گفتگو یکی از دو عنصر اصلی فیلم‌نامه است که بینندگان توجه زیادی به آن‌ها دارند. آن‌ها به پرده نگاه می‌کنند و به گفتگوها گوش می‌دهند. چهار وظیفهٔ اصلی گفتگو عبارت است از: پیش بردن خط داستان، فاش کردن جنبه‌هایی از شخصیت که جز با گفتگو برملا نمی‌شوند، معرفی و ارائه جزئیات حوادث گذشته و به وجود آوردن لحنی خاص برای فیلم گفتگوها باید ماهرانه باشند، به نحوی که شنونده باور کند شخصیت‌ها در متن کشمکش موجود در فیلم چیزی غیر از این نمی‌توانستند بگویند. اما فیلم یک رسانه دیداری است و به همین دلیل گفتگو را باید در آن به حداقل رساند. اگر سطری از گفتگو یکی از چهار نقش فوق را ندارد، فارغ از این‌که چقدر هوشمندانه، به یاد ماندنی یا شاعرانه است، باید آن را حذف کنید. اولین گفتگو می‌تواند قوت یا ضعف کلی فیلمنامه را رقم بزند. (اروین آر بلکر، ۴۳:۱۳۹۲)

۲۴-۱- ایده و تم (موضوع)

تم که همان اندیشه از نظر ارسطو است، در فرهنگ اصطلاحات مترادف با «مضمون» است. هر نمایشنامه مضمون یا مضامینی دارد که غالباً با بیان یک جمله یا جملاتی می‌توان آن را خلاصه کرد.

«ایده واژهٔ یونانی که ارسطو از آن در پوئتیک بهره گرفته است، DIANIOA است. این کلمه در انگیسی IDEA و THOUGHT در فرانسه IDEE و PENSEE و در زبان فراسی به فکر، اندیشه، انگاره و پندار ترجمه شده است.» (قادری، ۲۶۹:۱۳۸۰)

«به نظر اگری، موضوع همان ایده است و در شرح آن بیان می‌کند: موضوع یعنی آن‌چه پیش از اقدام به کار فرض و آزمایش بشود و پایهٔ بحث و استدلال قرار گیرد؛ قراری که مشهود و

امید نتیجه دادنش مسلّم باشد. در موارد دیگر مخصوصاً بحث دربارهٔ هنر نمایش واژه‌های دیگری به جای این کلمه به کار می‌رود، از این قرار: مفهوم، منظور، فکر اصلی، فکر اساسی، هدف، قصد، نیروی محرکه، مطلب، نقشه، خلاصه داستان و مبنای تأثر.» (اگری: ۱۷:۱۳۸۳).

۲- بحث

۱-۲- جنبه‌های نمایشنامه‌ای

ارسطو با اشاره به عناصر تشکیل دهندهٔ درام، اصل را بر کردار و عملی می‌گذارد که در نمایش اتفاق می‌افتد؛ اما خود اذعان می‌دارد که کردار یا اعمالی که در یک تراژدی (یک نمایش) واقع می‌شود، همان اعمال و رفتار اشخاص نمایش است که به دلایل مختلف از جمله اندیشه، خلق و خو و منش آن‌ها سر می‌زند. امروزه نیز این تقسیم‌بندی ساختمان نمایش به اجزای بنیادین و اساسی از سوی درام شناسان جهان پذیرفته شده است و آن‌ها نیز ساختمان و شاکلهٔ اصلی نمایش را متشکل از هفت جزء می‌دانند که عبارتند از:

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

* نهاد مایه (موضوع)

نهاد مایه یا تم دربردارندهٔ موضوع و مضمون کلی است. در الهی‌نامه، نهاد مایه بر پایهٔ نوعی سفر در درون است و آگاهی دادن به انسان که هرچه هست، خود انسان است و در جان و روان او پنهان است.

در قرآن کریم، در سوره النجم در آیات ۱-۱۱، داستان معراج پیامبر(ص) بیان شده است. خداوند از دیدار حضرت رسول (ص) سخن می‌گوید: سوگند به ستاره، زمانی که فرو می‌رود، یار شما نه به بیراهه رفته و نه به باطل گرویده است. یار شما از روی هوا و هوس سخن نمی گوید؛ بلکه به واسطه وحیی که به او می کنند. و از طریق فرشتهٔ نیرومند که در افق بالاست، آموخته است. او در افق بالا بود، سپس به فاصله دو قوس نزدیک‌تر شد و خداوند به بندهٔ خود وحی کرد و قلب او نیز آن‌چه را مشاهده کرد، تکذیب نکرد. در سورهٔ تکویر، در آیات ۱۹-۲۳ نیز آمده است که این سخن فرشتهٔ گرامی است که قدرت‌مند است. پیش خداوند عرش، منزلت دارد. مطاع است و امین و یاور شما و دیوانه نیست. فرشته را در افق به صورت آشکارا دیده است. در سورهٔ النجم، در آیات ۱۳ به بعد نیز اشاره‌ای به دیدار پیامبر (ص) با فرشتگان در آفاق بالاتر مشاهده می‌شود: بار دیگر فرشته را در نزدیک درخت سدره المنتهی مشاهده کرد که بهشت، اقامت‌گاه نزدیک است. با دیدن آن چشمانش خیره و منحرف نشد و گوشه‌ای از آیات پروردگارش را دید. در سورهٔ اسراء، در آیهٔ ۱، داستان اسراء از مکه به بیت المقدس به صورت مختصر بیان شده است:

پاک و منزه است خدایی که بندهٔ خود را هنگام شب، از مسجدالحرام تا مسجد الاقصی که اطرف آن را برکت دادیم راه برد تا نشانه‌های خود را به او نشان دهد.

در وصف معراج پیامبر اکرم (ص)، خبر جبرئیل (ع) برای پیامبر (ص) برای سفر به دارالملک ربّانی که کروبیان، انبیاء مرسلین منتظر اویند، دیدن الله توسط پیامبر (ص)، سوار شدن پیامبر (ص) بر بُراق، نثار طبق‌ها توسط ملائک، نمودن جمال پیامبران بر پیامبر اکرم (ص)، عیان کردن اسرار خداوند بر پیامبر اکرم(ص) به عنوان نهادمایه بیان می‌شود.

تویی معشوق خود با خویشتن آی — مشو بیرون ز صحرا با وطن آی
از این تاریک دان خیز و گذر کن — به دارالملک ربّانی سفر کن
ستاده انبیاء و مرسلین‌اند — که تا امشب جمالت را ببینند
در امشب آن‌چه مقصود است از او خواه — که خواهی دید بیش شک امشب الله
نمود آدم از اول کل جمالش — حقیقت خلعتی داد از وصالش
نبی بر وی سوار اندرز زمان شد — مکان بگذاشت سوی لامکان شد
پس آن گه سرّ کل با او بیان کرد — سه باره سی هزارش سر عیان کرد
ملائک با طبق‌های نثارش — ستاده جمله از جان دوستدارش

(الهی‌نامه، ۱۲۰-۱۱۹)

*** بن اندیشه (معنی و پیام)**

بن‌اندیشه مفهوم فلسفی، اجتماعی، فرهنگی و روانی نمایشنامه یا به عبارتی پیام و نتیجه اخلاقی آن است. عطار در وصف معراج حضرت رسالت(ص) به جنبهٔ فلسفی ماجرا می‌پردازد که معراج در حقیقت سفر از تاریک‌دان انسانی به دارالملک ربّانی است. سفر از مکان به سوی لامکان است. سفری که ارزش و مقام والای پیامبر(ص) در آن نمایان می‌شود؛ چنان‌که کرّوبیان و انبیاء همه مطیع و فرمان‌بردار منتظر اویند و حتی جبرئیل(ع) توان همسفری با پیامبر (ص) را ندارد. در سفر معراج است که خداوند، پیامبر (ص) را مقصود آفرینش می‌نامد و پیامبر نیز مهربانی بر امتش را نشان داده و از خداوند متعال، رحمت بر امت گناهکارش را خواستار می‌شود.

ازین تاریکدان خیز و گذر کن — بدار الملک ربّانی سفر کن
جهانی بهرت امشب در خروشند — همه کرّوبیان حلقه به گوشند
سؤالی کرد از جبریل آن شاه — چرا ماندی قدم نه اندرین راه
جوابش داد کای سلطان اسرار — اجازت بیش ازینم نیست رفتار
مجالم بیشتر زین نیست یک دم — ترا باید شدن ای شاه عالم

سـر مـویی اگـر برتـر بـأعلی | پـرم سـوزد پـرم نـور تجلّـی
تـرا بایـد شـدن تـا حضـرت یـار | تـرا زیبـد کـه داری قربـت یـار
خطاب آمد کـه ای بـود همـه تـو | امـان جملـه و سـود همـه تـو
تـویی مقصـود مـا در آفـرینش | چه می‌خواهی بخواه ای عین بینش
محمد گفـت ای دانـای بی‌چـون | تـویی سـرّ درون و راز بیـرون
تـو می‌دانـی حقیقـت سـرّ رازم | کـه بهـر امّـت خـود بـا نیـازم
حقیقـت امّتـی دارم گنهکـار | ولی از فضـل تـو جملـه خبـردار
خبردارنـد از دریـای فضـلت | چه باشد گر کنی بر جمله رحمت
خطاب آمد ز حضرت بـار دیگـر | کـه بخشـیدم سراسـر ای مطّهـر

(همان، ۱۲۲-۱۱۷)

در آیات، احادیث و روایات زیادی نیز به معراج و مشاهدات پیامبر اشاره شده است؛ ولی آن‌چه گفته شده است، عنصر خیال در آن جلوه‌گری می‌کند و افکاری از فلسفهٔ اشراق و عقاید زرتشتی دخیل است.

* نقشه داستانی (پیرنگ)

از نظر ارسطو نقشهٔ داستانی عبارت از ترتیب و تنظیم حوادث است. در توصیف معراج پیـامبر اکرم (ص) ساختار اوجگاهی (ارسطویی) دیده می‌شود. داستان از سفر تاریکدان دنیا شروع شـده و با غلغله در عرش اعظم، نثار طبق‌ها توسط ملائک، سوار شدن بر براق و تافتن بـه سـوی سـدره المنتهی و در نهایت رسیدن به قرب پادشاهی، آشنایی پیامبران با حضرت محمـد و فـاش شـدن اسرار الهی بر پیامبر، گفتگوی خدا با پیامبر و رحمت خداوند بر بندگان گنه‌کارش ادامه می‌یابـد و سپس با رجعت به دنیا پایان می‌پذیرد.

بسـوی لامکـان امشـب قـدم زن | بگیـر آن حلقـه را و بـر حـرم زن
فتـاده غلغلـی در عـرش اعظـم | که آمـد صـدر و بـدر هـر دو عـالم
ملایـک بـا طبـق‌هـای نثـارش | سـتاده جملـه از جـان دوسـتدارش
براقـی بـود چـون بـرق آوریـده | کـه حـق از نـور پـاکش آفریـده
نبی بـر وی سـوار انـدر زمـان شـد | مکان بگذاشت سوی لامکـان شـد
چو سوی سدره بیرون تاخت احمد | ز ذات دوست سر افراخـت احمـد
محمد خود ندید و جان جـان دیـد | لقـای خـالق کـون و مکـان دیـد

تمـــام انبیـــا را دیـــده در راه | مـــر او را کـــرده از اســـرار آگـــاه
نمـــود آدم ز اوّل کـــل جمـــالش | حقیقـــت خلعتـــی داد ازوصـــالش
خطـاب آمـد کـه ای بـود همـه تـو | امـــان جملـــه و ســـود همـــه تـــو
حقیقـــت امّتـــی دارم گنـــه کـــار | ولـــی از فضـــل تـــو جملـــه خبـــردار
خطاب آمـد ز حضـرت بـار دیگـر | کـــه بخشـــیدم سراســـر ای مطّهـــر
مخـور غـم از بـرای امّـت خـویش | که هست از جرم ایشان فضل ما بـیش
چو باز آمـد ازان حضـرة بـا شـتاب | هنوزش گرم بـود آن جامـهٔ خـواب

(همان، ۱۲۳-۱۱۷)

*** شخصیت و شخصیت‌پردازی**

شخصیت در نمایشنامه دارای چهار بُعد جسمی، روانـی، اجتمـاعی و اعتقـادی اسـت. از نظـر ارسطو، شخصیت باید دارای چهار اصل مهم باشد: ۱- شخصیت پسندیده باشد تـا بتوانـد حسـن همدردی تماشاگر را به خود جلب کند. ۲- شخصیت باید به اوصـافی موصـوف گـردد کـه بـا او تناسب و برازندگی داشته باشد. ۳- سیرت اشخاص نمایش باید با آن‌چـه کـه در زنـدگی واقعـی هستند، مشابهت داشته باشد. ۴- شخصیت، ثبات داشته باشد.

در معراج حضرت رسالت (ص)، شخصیت‌ها از بعد اعتقادی منظور است، نه از بعد جسـمانی. جبرئیل (ع) در سفر معراج، به عنوان رفیق، نقش ایفا می‌کند که تا حدی همراهی محدودی دارد.

سؤالی کـرد از جبریـل آن شـاه | چرا ماندی قـدم نـه انـدرین راه
جوابش داد کای سلطان اسـرار | اجازت بیش ازینم نیست رفتار

(همان، ۱۲۱)

براق که پیامبر سوار آن شد و به معراج رفت از نـور خداونـدی آفریـده شـده بـود. ملائـک و پیامبران هم به عنوان استقبال کننده، پیامبر را در این سفر عرفانی یاری کردند و تمامی اسـرار را به اذن خدا به پیامبر فاش کردند.

براقـی بـود چـون بـرق آوریـده | کـه حـق ازنـور پـاکش آفریـده
سرا پـایش ز نـور حـق بُـد آبـاد | ز تیزی خود سبق می‌بردی از باد
ملایـک بـا طبـق‌هـای نثـارش | ستاده جمله از جان دوستدارش
تمـــام انبیـــا را دیـــده در راه | مـــر او را کـــرده از اســـرار آگـــاه

(همان ۱۲۰)

*** زمان و مکان**

زمان و مکان در آثار عطار در بیشتر موارد جنبه‌های عرفانی دارد؛ مثلاً عطار در داستان‌ها و حکایات خود از شب یا سحرگاه، همچنین خرابات، مسجد، میخانه و خانقاه استفاده می‌کند که تداعی کنندهٔ راز و نیاز و کشف و شهود عارفان است. در ابتدای سفر به معراج، زمان و مکان قابل درک است و عطار با عبارات «تاریک‌دان» و «شب» به کار می‌برد؛ ولی بعدها تبدیل به «دارالملک ربّانی»، «لامکان»، «بهشت»، «عرش اعظم»، «قربت کل»، «قربت ذات» و «سدره» می‌شود.

شبی آمد برش جبریل خرّم — که هان آگاه باش ای صدرِ اکرم
ازین تاریکدان خیز و گذر کن — بدار الملک ربّانی سفر کن
بسوی لامکان امشب قدم زن — بگیر آن حلقه را و بر حرم زن
بهشت و آسمان در برگشادست — بسی دل‌ها ز دیدار تو شادست
فتاده غلغلی در عرش اعظم — که آمد صدر و بدر هر دو عالم
ز ابراهیم دید او خلّت کل — که تا بر وی عیان شد قربت کل
چو سوی سدره بیرون تاخت احمد — ز ذات دوست سر افراخت احمد
در آنجا باز ماند و مصطفی شد — به سوی قربِ ذات پادشا شد

(همان، ۱۲۰ – ۱۲۱)

خرابات: خرابات در لغت به معنای میخانه و اعم از آن به معنای محل فسق و فجور آمده است (دبیر سیاقی، ۱۳۶۳، ذیل واژه) داعی السلام این لفظ را از واژه خراب عربی دانسته است (داعی السلام، ۱۳۱۶، ذیل واژه). شفیع کدکنی اشتقاق واژهٔ خرابات از زبان عربی نادرست می‌داند (برگرفته از مجموع مقالات دکتر شفیعی کدکنی دربارهٔ حافظ، جلد۱، ص ۲۱۳).

خانقاه: خانقاه یا خانگاه از ریشهٔ واژهٔ خُنگ (خُنج) به محل زندگی، آموزش و گردهم‌آیی و فعالیت صوفیان گفته می‌شود. درگاه و آستانه بیشتر به خانقاه‌هایی گفته می‌شود که محل زندگی پیر یا مدفن وی بوده است. (الجُر، ۱۳۸۱:۸۸۶).

اهل حدیث که در اصول و فروع دین به ظاهر قرآن و سنت عمل می‌کنند در این‌که سفر، روحانی یا جسمانی بود و نیز در مکانی که سفر آغاز شده است، اختلاف نظر دارند؛ هم‌چنین در زمان معراج نیز نظرات متفاوتی است که آیا قبل از وحی بوده است یا بعد از آن. بعضی آن را از خانهٔ امّ هانی، خواهر حضرت علی (ع) و بعضی دیگر از کعبه گفته‌اند و در بعضی نقل‌ها این سفر بی مکان بوده است. در قرآن کریم، زمان معراج پس از واقعهٔ غلبه روم یاد شده است؛ ولی

گروهی بعد از نزول وحی و در حدود ۱۲ سال قبل از هجرت بیان کرده‌اند.

شاعران، توصیف معراج پیامبر (ص) را سنّت ادبی دانسته و همگی به وصف آن پرداخته‌اند. در مخزن الاسرار نظامی نیز به شب معراج اشاره شده است.

نیم شبی کان ملک نیمروز — کرد روان مشعل گیتی فروز
نه فلک از دیده عماریش کرد — زهره و مه مشعله‌داریش کرد
کرد رها در حرم کاینات — هفت خط و چار حد و شش جهات
روز شده با قدمش در وداع — زآمدنش آمده شب در سماع
در شب تاریک بدان اتفاق — برق شده پویه پای براق
کبک‌وش آن باز کبوتر نمای — فاخته‌رو گشت به فر همای
همسفرانش سپر انداختند — بال شکستند و پر انداختند
هر که جز او بر در آن راز ماند — او هم از آمیزش خود باز ماند
بر سر هستی قدمش تاج بود — عرش بدان مائده محتاج بود
تا تن هستی دم جان می‌شمرد — خواجه جان راه به تن می‌سپرد
چون بنه عرش به پایان رسید — کار دل و جان به دل و جان رسید
تن به گهرخانه اصلی شتافت — دیده چنان شد که خیالش نیافت
دیده که نور ازلی بایدش — سر به خیالات فرو نایدش
رفت، ولی زحمت پایی نداشت — جَست، ولی رخصت جایی نداشت
چون سخن از خود به در آمد تمام — تا سخنش یافت قبول سلام
آیت نوری که زوالش نبود — دید به چشمی که خیالش نبود
دیدن او بی عرض و جوهر است — کز عرض و جوهر از آن‌سوتر است

چنین استنباط می‌شود که نظامی، معراج را روحانی درک کرده است.

*** فضا و حالت**

فضاسازی همواره متناسب با محتوای دراماتیک نمایش می‌باشد. حالت به فضا و عوالم و حالات درونی شخصیت‌های نمایش نیز گفته می‌شود. علامه طباطبایی در تفسیرالمیزان در مورد فضا و حالت معراج پیامبر می‌گوید: «از ظاهر سورهٔ اسراء و روایات برمی‌آید که پیامبر (ص) تا مسجد الاقصی با روح و جسم سیر کرده است و ظاهر آیات سورهٔ نجم و روایات صریح نشان می‌دهند که آن حضرت به آسمان‌ها عروج کرده است. ممکن است که عروج به آسمان‌ها با روح

بوده باشد؛ ولی نه به صورت رؤیای صادقه و در حال خواب، زیرا در این صورت شایسته نبود قرآن تا بدین پایه به معراج اهمیت دهد و آن را کرامتی والا برای پیامبر بشمارد و از معجزات محسوب کند؛ نیز اگر معراج به صورت رؤیا می‌بود، چنین محل بحث و انکار قرار نمی‌گرفت و با آن‌چه پیامبر (ص) از راه مکه و بیت المقدس باز گفته است، سازگار نمی‌افتاد.» (طباطبائی، ۱۳۷۰، ج ۱۳، ص ۳۰)

نبی بر وی سوار اندر زمان شد — مکان بگذاشت سوی لامکان شد
ملایک با طبق‌های نثارش — ستاده جمله از جان دوستدارش
نه جان دید و جهت نه عقل و ادراک — نه عرش و فرش ونه هم کرّه خاک
عیان لامکان بی جسم و جان دید — در آن‌جا خویشتن را او نهان دید

(همان، ۱۲۱)

*** گفت و شنود**

توصیف معراج پیامبر اکرم (ص) به صورت دیالوگ و پلی‌لوگ می‌باشد. ابتدا جبرئیل (ع) سر سخن را باز کرده و با پیامبر (ص) در مورد معراج حرف می‌زند که کرّوبیان و پیامبران منتظر اویند. پیامبر اکرم (ص) وقتی پای در رکاب براق می‌گذارد و با تیزی بر لامکان قدم می‌گذارد، غلغله در عرش اعظم می‌افتد که صدر و بدر هر دو عالم آمد. پیامبران هریک به پیشواز پیامبر(ص) می‌آیند و کل اسرار را بر ایشان فاش می‌کنند. در نهایت خداوند متعال، پیامبر (ص) را مخاطب قرار داده و به ایشان می‌گوید که ای پیامبر، جسم و جان را رها کن و بدون آن پیش بیا. پیامبر (ص) با شنیدن ندای غیبی و دیدن جان جان، به لقای خالق کون و مکان می‌رسد و به پیامبر خطاب می‌آید که ای پیامبر، تو مقصود ما در آفرینش هستی و تو سرّ درون و راز بیرون هستی، هرچه می‌خواهی در میان بگذار. پیامبر (ص) نیز خداوند را مخاطب قرار داده و می‌فرماید: خدایا، امّتی گناه کار دارم و می‌خواهم از دریای فضلت بر همهٔ آن‌ها رحمت بفرستی.

بسوی لامکان امشب قدم زن — بگیر آن حلقه را و بر حرم زن
فتاده غلغلی در عرش اعظم — که آمد صدر و بدر هر دو عالم
سؤالی کرد از جبریل آن شاه — چرا ماندی قدم نه اندرین راه
جوابش داد کای سلطان اسرار — اجازت بیش ازینم نیست رفتار
ندا آمد ز ذات کل که فان آی — رهاکن جسم و جان بی‌جسم و جان آی
خطابش کرد کای صدر دو عالم — تو چونی گفت بی‌چونم درین دم
تو بی‌چونی من این‌جا خود که باشم — چو تو هستی حقیقة من چه باشم

خطـاب آمـد کـه ای بـود همـه تـو / امـــان جملـــه و ســـود همـــه تـــو
محمـد گفـت ای دانـای بی‌چـون / تـــویی ســـرّ درون و راز بیـــرون
حقیقـــت امّتـــی دارم گنـــه کـــار / ولـی از فضـل تـو جملـه خبـردار
مخـور غـم از بـرای امّـت خـویش / که هست از جرم ایشان فضل ما بیش
تـــویی یکتـــا میـــان آفـــرینش / تویی مر جمله را چون چشـم بینش

(همان، ۱۲۲-۱۱۹)

۲-۳- ساخت مایه‌های نمایش

ساخت مایه‌های نمایش شامل بازیگری، کارگردانی، صحنه‌پردازی و دکـور و آواز و موسـیقی است. هدف عطار در توصیف معراج، بیان معجزه پیامبر اکرم (ص) از طریق داستان پردازی است. در این توصیف از لوازم صحنه، لباس، رنگ و غیره به صورت مادی سخنی به میان نیامده اسـت؛ ولی تمامی این موارد در قالب و معنایی متفاوت هم‌چون تاریک دان، دارالملک، لامکان، بهشت و آسمان، غلغله، سدره‌المنتهی و قرب ذات خداوند به کار رفته است.

ازیـن تاریکـدان خیـز و گـذر کـن / بـه دار الملـک ربّـانی سـفر کـن
بسـوی لامکـان امشـب قـدم زن / بگیـر آن حلقـه را و بـر حـرم زن
بهشـت و آسـمان در برگشادسـت / بسـی دل‌هـا ز دیـدار تـو شادسـت
فتـاده غلغلـی در عـرش اعظـم / که آمـد صـدر و بـدر هـر دو عـالم
چو سوی سدره بیرون تاخت احمد / ز ذات دوست سَرّ افراخـت احمـد
در آن‌جا باز مانـد و مصـطفی شـد / بـه سـوی قـربِ ذات پادشـا شـد

(همان، ۱۲۱-۱۲۰)

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

گونه‌های نمایشی بـه پـنج دسـته تقسـیم مـی‌شـوند: ۱- تـراژدی ۲- کمـدی ۳- ملـودرام ۴- فارس (لوده بـازی) ۵- تراژدی- کمدی، علاوه بـر پـنج مـورد مـی‌تـوان «درام» را در ایـن دسته‌بندی وارد کرد. سبک‌های نمایشی هم بـه ده دسـته تقسـیم مـی‌شـوند: ۱- کلاسیسیسـم (سنت‌گرایی) ۲- رمانتیسم (عاطفی- احساسی) ۳- رئالیسم (واقع گرایی) ۴- ناتورالیسم (طبیعـت گـرایی) ۵- سمبولیسم (نمادگرایی) ۶- فـوتوریسم (آینده گـرایی) ۷- اکسپرسیونیسـم (گـزاره گرایی) ۸- سوررئالیسم (مـاورای واقعیت) ۹- اگزیستانسیالیسم (اصالت وجود) ۱۰- تئـاتر ابـزورد (پوچی)

عطار در توصیف معراج، اشاره به سفر پیامبر اکرم (ص) به دارالملک ربّانی، گشادن در بهشت و آسمان به سوی پیامبر اکرم (ص)، سوار شدن به براق توسط رسول اکرم(ص)، فاش کردن رازها توسط پیامبر اشاره می‌کند که همگی از نظر گونهٔ نمایشی، درام مذهبی است و از آن‌جا که این سفر با روح و جسم صورت گرفته است و به صورت رویای صادقه و در حال خواب نبوده است، از نظر سبک نمایشی، رئالیسم به شمار می‌رود.

ازین تاریکدان خیز و گذر کن — بدار الملک ربّانی سفر کن
بهشت و آسمان در برگشادست — بسی دل‌ها ز دیدار تو شادست
نبی بر وی سوار اندر زمان شد — مکان بگذاشت سوی لامکان شد
چو سوی سدره بیرون تاخت احمد — ز ذات دوست سَرّ افراخت احمد
عیان لامکان بی جسم و جان دید — در آن‌جا خویشتن را او نهان دید
محمد خود ندید و جان جان دید — لقای خالق کون و مکان دید

(همان، ۱۲۱-۱۱۹)

نتیجه گیری

عطار در الهی نامه به سفر در درون می‌پردازد و به انسان می‌فهماند که آن‌چه هست، اوست و هرچه هست در جان و روان او نهفته است و انسان است که مرکز همه کائنات توصیف می‌شود. عطار در الهی‌نامه از روش «داستان در داستان» که مختص ادبیات فارسی قرن ششم و هفتم هجری است، استفاده کرده است. الهی‌نامه بر پایهٔ زهد است؛ به همین خاطر روایات و قصه‌های دینی در آن گنجانده شده و با آوردن آیات و احادیث مهر تأیید بر آن‌ها زده شده است. این پژوهش با هدف بررسی جنبه‌های نمایشی توصیف معراج پیامبر اکرم(ص) ترتیب یافته است و در این مسیر برای شناخت عناصر و عوامل درام از نظریه‌ها و منابع معتبر ایران و جهان استفاده شده است و از طریق جستجوی عناصر نمایشی در این داستان و تحلیل انواع روش‌های کاربرد آن در نمایش، سوال اساسی پژوهش پاسخ داده می‌شود. هرچند توصیف معراج پیامبر برای اجرا در صحنه بیان نشده است؛ ولی با تطبیق اصول و فنون نمایشنامه نویسی و هم‌چنین عناصر جنبه‌های نمایشی می‌تواند برای نمایشنامه به کار گرفته شود و بر روی صحنه رود.

فهرست منابع

۱- احمدی، بابک، (۱۳۷۱)، از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ هفتم، تهران، انتشارات مرکز.

۲- اسلین، مارتین (۱۳۸۷)، دنیای درام. ترجمه: محمد شهبا، تهران، انتشارات هرمس.

۳- اگری، لاجوس (۱۳۸۳)، فن نمایشنامه نویسی. ترجمه: مهدی فروغ، تهران، انتشارات نگاه.

۴- الجر، خلیل، (۱۳۸۱)، فرهنگ لاروس عربی به فارسی، ترجمه سید حمید طبیبیان، تهران، نشر افرا.

۵- امامی، مجید (۱۳۷۳)، شخصیت پردازی در سینما، چاپ اول، تهران، انتشارات برگ.

۶- بلکر، آروین (۱۳۹۲)، عناصر فیلنامه‌نویسی، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ پنجم، نشر هرمس.

۷- داوسن، س. و (۱۳۷۷)، درام، ترجمه: مهاجر، فیروزه، تهران، نشر مرکز.

۸- دیچز، دیوید، (۱۳۶۶)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه: غلامحسین یوسفی و دیگران. تهران، انتشارات علمی.

۹- بوردول، دیوید، (۱۳۹۴)، هنر سینما، ترجمه: فتاح محمدی، چاپ دوازدهم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۱۰- بولتون، مارجوری (۱۳۸۳)، کالبدشناسی درام. ترجمه: رضا شیرمرز، تهران، انتشارات قطره.

۱۱- پاپیان، ناهید، (۱۳۸۴)، فرهنگ مصوّرسازی، چاپ هفتم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۱۲- تولان، مایکل جی، (۱۳۸۳)، درآمدی نقادانه- زبان شناختی بر روایت، ترجمه، ابوالفضل حری، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

۱۳- حقیری، عبدالرضا، (۱۳۹۳)، فیلمنامهٔ کلاسیک، چاپ چهارم، تهران، نشر توتیا.

۱۴- شمیسا، سیروس (۱۳۸۹)، انواع ادبی. چاپ چهارم، تهران، انتشارات میترا.

۱۵- شون، ویلیام، (۱۴۰۰)، راهنمای نورپردازی. ترجمه: شهرام نجاریان، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی.

۱۶- عطار نیشابوری، فرید الدین (۱۳۳۶)، تذکره الاولیا. به تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ پنجم، تهران، انتشارات مرکزی.

۱۷- علیان، کوروش، (۱۳۹۸)، روایت و ذهن نویسا، تهران، نشر علمی فرهنگی

۱۸- طباطبائی، محمدحسین، (۱۳۷۰)، المیزان فی تفسیر القرآن، قم، انتشارات اسماعیلیان.

۱۹- فنائیان، تاج بخش، (۱۳۸۹)، تراژدی و تعزیه، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۲۰- فیستر، مانفرد (۱۳۹۹)، نظریه و تحلیل درام، ترجمه مهران زمانی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات مینو.

۲۱- قادری، نصرالله (۱۳۸۰)، آناتومی ساختار درام. تهران، انتشارات نیستان.

۲۲- کات، مایان (۱۳۸۸)، تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان، ترجمه داود دانشور تهران، انتشارات سمت.
۲۳- کادن، جی‌ای (۱۳۸۰)، فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد. ترجمه: کاظم فیروزوند، تهران، انتشارات شادگان.
۲۴- کیسبی، یر، الن (۱۳۸۳)، درک فیلم، ترجمه طاهری، بهمن، تهران، انتشارات سرچشمه.
۲۵- لتوین، دیوید و استاکدیل جو (۱۳۹۷)، معماری درام. ترجمه: امیر راکعی، چاپ دوم، تهران، انتشارات ساقی.
۲۶- معین، محمد، (۱۳۹۴)، فرهنگ فارسی، چاپ دوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۲۷- مکی، ابراهیم (۱۳۹۰)، شناخت عوامل نمایش، چاپ هفتم، تهران، انتشارات سروش.
۲۸- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳)، درآمدی به نمایشنامه نویسی، تهران، انتشارات سمت.
۲۹- هاج، فرانسیس (۱۳۹۷)، کارگردانی- نمایشنامه. ترجمه: منصور براهیمی، علی اکبر علیزاد، تهران، انتشارات سمت.
۳۰- هاشمی، سید محسن، (۱۳۹۰)، فردوسی و هنر سینما، تهران، انتشارات علمی.
۳۱- هولتن، اورلی (۱۳۶۴)، مقدمه بر تئاتر. ترجمه: محبوبه مهاجر، تهران، انتشارات سروش.
۳۲- یاسپرس، کارل، (۱۳۹۷)، تراژدی کافی نیست، ترجمه: البرز حیدرپور، تهران، نشر مرکز.
۳۳- شونه، گونتر، فرهودی، سعید (۱۳۷۹)، صحنه کلاسیک (تصویر صحنه و لباس). هنر و معماری نمایش، شماره ۲۶.