

واکاوی بوطیقای ظرفیت‌های نمایشی عقل سرخ سهروردی^۱

فرزاد تقی‌لر^۲، مهدی محمدزاده^۳، محمدحسین ناصرخت^۴

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۰

صفحه ۲۱ تا ۳۴

Doi: 10.22034/theater.2023.180666

چکیده:

رساله‌ی *عقل سرخ* شیخ شهاب‌الدین یحیی بن حبش بن امیرک ابوالفتوح سهروردی ملقب به «شیخ شهید»، فیلسوف نامدار قرن ششم ه.ق و بنیان‌گذار مکتب حکمی اشراق چه از منظر قالب و ساختار و منطق روایی و چه از منظر ارسطویی حاوی عناصر قابل‌تأمل دراماتیک و ویژگی‌های نمایشی محرز است. ارزش مفاهیم، محتوا و معنای مستتر در این اثر می‌تواند به‌واسطه‌ی حکمتی که در آن از سوی شیخ اشراق گنجانده شده است، دست‌مایه‌ی اجراگران و نویسندگان حوزه‌ی نمایش و تئاتر گردد. این رساله با ظرفیت‌های نمایشی خود سفری سیروسلوک‌وار را ترسیم می‌کند که فرد را از پی‌فردیت خویش و در راستای شناخت هستی، به‌سوی حقیقتی متعالی رهنمون می‌کند که روزگاری ظلمت بر آن پرده افکنده و به‌شکل پنهان از چشم او دور بوده است. وجود عناصری همچون طرح و ستیز، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان نمایشی، بحران و آشفتگی و فاجعه و غیره که از منظر ارسطو اساس متن دراماتیک قلمداد می‌شوند، با علم به جهان‌بینی شرقی نهفته در *عقل سرخ* می‌توانند مورد ارزیابی قرار گیرند. مقاله‌ی پیش‌رو با رویکردی تطبیقی و با اتکاء به روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، به تبیین جنبه‌های نمایشی رساله‌ی *عقل سرخ* البته مبتنی بر آراء ارسطو در فن شعر می‌پردازد و این حکایت کهن ادبی را مورد سنجش و ارزیابی قرار می‌دهد تا از طریق مطالعه توصیفی و تطبیقی آن ظرفیت‌های نمایشی آن را -که گاه صرفاً در چهارچوب حکایتی کهن مورد مذاقه قرار گرفته است- مورد تحلیل و واکاوی قرار دهد و بدین طریق اثر مطروحه را با ورود به قلمرو درام، به مخاطبان توأمان ادبیات کهن و ادبیات دراماتیک ارائه نماید.

واژگان کلیدی: ظرفیت‌های نمایشی، *عقل سرخ*، سهروردی، نمایش، ارسطو، *بوطیقا*.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دکتری آقای فرزاد تقی‌لر با عنوان «کاربست روایی (تصویری-کلامی) ادبیات عرفانی سده‌ی پنجم تا هفتم ایران با تأکید بر عقل سرخ سهروردی در نمایش ایرانی (نقالی و پرده‌خوانی) مبتنی بر آراء «ژرار ژنت» در رشته‌ی هنر اسلامی دانشکده‌ی هنرهای صنعتی، دانشگاه هنر اسلامی، به راهنمایی دکتر مهدی محمدزاده و دکتر محمدحسین ناصرخت است.

۲. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. Email: ucna.tf@gmail.com

۳. استاد، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده‌ی مسئول). Email: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

۴. دانشیار، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. Email: bakhtbs@gmail.com

۱. درآمد

ادبیات کهن برای نمایش و تئاتر چه از منظر تعریف و ساختار ارسطویی، چه از منظر روایی و چه از نظرگاه‌های مختلف همواره محلی برای تأمل و تفحص اندیشمندان بوده است. چراکه اگر سرچشمه و خاستگاه متون نمایشی را، به اعتقاد محققان، داستان‌سرایی در نظر بگیریم، این خاستگاه می‌تواند با توجه به عناصر ادبی مشترک خود، ما بین ادبیات نمایشی و ادبیات داستانی ظرفیت‌هایی ویژه‌ای را در اختیار قرار دهد. از این رو به‌رغم تفاوت میان نمایش و تئاتر و با علم به وجود انگاره‌های فلسفی و حکمی در غرب و شرق که هرکدام تأثیری عمیق بر ادبیات سرزمین خود نهاده است، تأثیر شگرف ادبیات کهن بر متون نمایشی کنونی و ظرفیت‌های نمایشی نهفته در آن‌ها می‌تواند حتی در روزگار معاصر نیز مورد توجه قرار گرفته، کشف و بررسی شده و منجر به پدید آمدن متونی بازآفرینی‌شده یا وفادار به متن اصلی اما نوآورانه به روی صحنه باشد. ظرفیت نمایشی چیدمان و استفاده از عناصری است که در بستری داستانی، امکان بازنمایی حالات و رفتارهای انسانی را در برابر خواننده که حکم تماشاگر را می‌یابد، فراهم می‌کند. این مؤلفه‌ها که عموماً از منظر عناصر داستانی بررسی می‌شوند، زمانی که پا را از توصیفات صرف فراتر نهاده به سوی نشان دادن سوق می‌یابند، شامل ارزش‌های دراماتیک شده و رفتاری نمایشی به خود می‌گیرند. متونی چون *عقل سرخ سهروردی* که از منظر خاستگاه ادبی و فلسفی یا حکمی خود، برای مردمان سرزمین‌اش به واسطه‌ی فرهنگ کهنی که در آن زیست کرده‌اند بیش‌ازپیش مورد توجه قرار می‌گیرد و می‌تواند برای غیرایرانی‌ها نیز دیباچه‌ای باشد برای آشنایی با نظرگاه و انگاره‌های اندیشمندان شرقی، چون سهروردی که تأثیری ژرف بر حکمت و فلسفه نهاده‌اند. سهروردی در *عقل سرخ* به‌شکل استعاری، تمثیلی و رمزی به بیان داستانی می‌پردازد که در آن راوی به مدد قصه، در پاسخ به سؤال دوستی از دوستان خود بر می‌آید و سفری از سیروسلوک خود را که در گذشته آغاز و از پرنده‌ای به‌شکل انسان درآمده بیان می‌دارد. در این پژوهش بر آن هستیم تا ظرفیت‌های نمایشی موجود در *عقل سرخ* را واکاوی کرده، از نظرگاه روایی و ارسطویی آن مورد بررسی قرار دهیم.

۲. بیان مسئله

متون کلاسیک ادبیات فارسی به‌دلیل جامعیت و دارا بودن ظرفیت‌های عمیق و رمزگون معرفتی و هنری خود، جدای از هدف اصلی نویسندگان این آثار که بیشتر در آن به

طرح اندیشه‌ها و معارف و حکمت معطوف بوده‌اند، از منظر شکل و ساختار، هرگز تماماً از ویژگی‌های نمایشی و دراماتیک نیز به دور نبوده‌اند. ویژگی‌هایی که جاودانگی و ماندگاری آن‌ها را نه‌تنها در گونه‌ی خود که در گونه‌های نمایشی نیز می‌تواند متضمن باشد. شیخ اشراق به‌عنوان یکی از متفکرین عرصه‌ی فلسفه و حکمت، برای بیان معارف و اندیشه‌های عرفانی (حکمت اشراق)، آثار روایی-تمثیلی ارزشمندی را به زبان فارسی به رشته‌ی تحریر درآورده است. در طول پژوهش به این پرسش پاسخ داده می‌شود که زمینه‌ها و شاخصه‌های نمایشی در این رساله‌ی کهن کدام است و ظرفیت‌های نمایشی آن، به نسبت عناصر درام و *بوطیقای* ارسطو چگونه قابل‌ارزیابی است. می‌توان گفت عناصر نمایشی و شگردهای داستانی استفاده‌شده، جدای از بیان ارزش‌ها و اخلاق حکمی آن، توانسته است با برجسته کردن انواع کشمکش‌ها و ایجاد تعلیق، شکل و ساختار معمول این‌گونه‌ی ادبی را پشت سر گذارده و ظرفیت نمایشی قابل‌توجهی را برای خود ایجاد کند. گرچه انواع شخصیت‌های مثبت و منفی، قهرمان و ضدقهرمان در آثار تاریخی کهن ادبیات فارسی به‌شکل ارسطویی آن و تماماً منطبق بر ساختار درام از منظر غربی پیش نمی‌رود، اما وجود تعلیق و انواع کشمکش‌ها، ترکیب آن با سایر عناصر، شکل و محتوا، توان متمایزی را برای *عقل سرخ* ایجاد کرده که منجر به خلق ظرفیت‌ها و موقعیت‌های نمایشی متعددی شده است. ارسطو اثر نمایشی را به شش عنصر اولیه، میتوس یا موتوس^۱ (طرح)، اتوس^۲ (شخصیت یا منش)، دیانویا^۳ (فکر)، لگزیس^۴ (کلام یا زبان)، ملوپوئیاه (موسیقی) و اوپسیس^۵ (منظر نمایش) تقسیم‌بندی کرده است. با توجه به این مهم که از منظر ارسطو طرح، شکل یا سازمان کلی اثر نمایشی محسوب شده، مهمترین عنصر و جوهر نمایشنامه نیز است. تأکید ارسطو بر طرحی است که می‌بایست شامل شروع، میانه و پایان باشد. این اجزای سه‌گانه خود قانون ارسطویی به حساب می‌آید چراکه از دیدگاه او نمایشنامه‌ای خوش‌ساخت قلمداد می‌شود که آغاز آن، به حرکتی شکل می‌دهد که به میانه منجر شده و از میانه به سوی پایان میل می‌کند. بنابه آنچه گفته شد، در این مقاله سعی می‌شود به برخی از این وجوه و ویژگی‌ها اشاره شده و وجود عناصر و ظرفیت‌های نمایشی در آن مورد بررسی قرار گیرد. با توجه به اینکه تا عصر مشروطه هیچ‌گاه نمایشنامه، به‌دلایل مختلف، با تعریف ارسطویی آن در ادبیات فارسی شکل نگرفت، بررسی و شناخت ظرفیت‌های نمایشی در حکایت‌های کهنی چون *عقل سرخ* می‌تواند از منظر تطبیقی بین ادبیات و نمایش حائز اهمیت باشد. به این منظور،

ساختار و محتوای حکایت براساس مبانی ارسطویی، بررسی و نمونه‌های این هم‌خوانی از متن رساله ارائه می‌گردد.

۳. پیشینه‌ی تحقیق

عقل سرخ با این پرسش آغاز می‌شود که: «مرغان زبان یکدیگر دانند؟» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۱) اما بیش از جواب این سؤال، راه رسیدن به پاسخ است که اهمیت می‌یابد. تأثیر تقدیر، هبوط و فراموشی معانی، بهانه‌ای برای نویسنده است تا با شرح حیات دنیوی و گرفتاری در بندهای مختلف، داستان خود را در روایتی رمزآلود به نگارش درآورد. متن اصلی رساله حکایت دیدار سالک است در «صحرا» با پیری جوان‌نما با روی و محاسن سرخ‌گون. سالک در گفتمانی دیالکتیک‌وار که میان او و پیر شکل می‌گیرد در پی پاسخی است برای انبوهی از پرسش‌های خود که یکی پس از دیگری به سبب پاسخ‌های پیر، پرسیده می‌شوند. پاسخ‌ها به شرح عوالم و افلاک و نسبت آن‌ها با یکدیگر می‌پردازند. جایگاه اصلی انسان و مسأله‌ی فراموشی در اثر هبوط، طرح امور فلکی، چون «درخت طوبی» و نسبت آن با «سیمرغ»، روایتی از ماجرای «زال» و نقش «سیمرغ» در داستان «رستم و اسفندیار»، بافتی را برای نمود حکمت اشراقی در پیوند با حکمت خسروانی و حکمت ایران باستان نمودار می‌سازد. در آخر، وظیفه‌ی سالک در شناخت عوالم و شناخت قوا و در نتیجه‌ی تزکیه و نحوه‌ی رهایی از عالم دنیا و نحوه‌ی «خضر شدن» و وصول به «چشمه‌ی حیات» تبیین می‌شود. پژوهش‌های بسیاری در زمینه‌ی تحلیل‌های ساختاری و روایی انجام پذیرفته است. پژوهش‌هایی با عنوان رمز و داستان‌های رمزی و کتاب شرح و تأویل داستان‌های رمزی سهروردی اثر تقی پورنامداریان، چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی اثر هانری کربن، تحلیل و بررسی رساله‌ی عقل سرخ شیخ اشراق، نمود انسان‌شناسی اشراقی سهروردی در رساله‌های آواز پیر جبرئیل، عقل سرخ و مونس العشاق اثر فروغ‌السادات رحیم‌پور و مجید طاوسی گنابادی و چندین مورد دیگر که بیان آن‌ها به سبب پژوهشی صرف در حوزه‌ی رمز خارج از چهارچوب این مقاله است. تاکنون در زمینه‌ی شناخت عناصر نمایشی و بوطیقایی این اثر براساس نگاه ارسطویی پژوهشی به نگارش درنیامده است و این مهم که عقل سرخ واجد چنین عناصری بوده و می‌تواند محل تأمل نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتری قرار گیرد بیش‌ازپیش نمود پیدا می‌کند. لازم به ذکر است که تنها دو نمایشنامه‌ی اقتباسی از عقل سرخ با تلفیق داستان‌های شاهنامه و زندگی‌نامه‌ی خود سهروردی توسط جواد مجابی

و سعید شاپوری نگاشته شده که می‌تواند در مقالات بعدی به‌طور تطبیقی موردتحلیل قرار گیرند.

۴. روش تحقیق

باتوجه به این مسئله که پژوهش حاضر به‌لحاظ ماهوی کیفی و به‌لحاظ هدف کاربردی است روش تحقیق در آن به‌صورت توصیفی-تحلیلی خواهد بود که با بهره‌گیری از منابع، اسناد و ابزار کتابخانه‌ای و همچنین با استفاده از منابع موجود قابل‌استناد در فضای مجازی صورت خواهد پذیرفت. همچنین روش تجزیه‌وتحلیل به‌شیوه‌ی استنتاجی و مبتنی بر تحلیل یافته‌های برآمده از محتوای رساله‌ی عقل سرخ و واکاوی عناصر نمایشی در آن براساس مؤلفه‌ی مطرح‌شده در بوطیقای ارسطو خواهد بود.

۵. سهروردی

ابوالفتح یحیی بن حبش بن امیرک، ملقب به شهاب‌الدین سهروردی معروف به شیخ اشراق در سال ۵۴۹ هجری قمری در قریه‌ی سهرورد، در نزدیکی شهر زنجان در شمال غربی ایران، چشم به جهان گشود. به‌گفته‌ی صاحب‌عیون/الانباء، یگانه‌ی روزگار در علوم حکمی، جامع در فنون فلسفه، برجسته در اصول فقه و دارای ذکاوت بسیار و فصاحت در گفتار بود. اصولی او را، ادیب، شاعر و حکیم خوانده است و گزارش می‌کند که در عنفوان جوانی به مراغه نزد مجدالدین جیلی، فقیه و اصولی و متکلم زمانه، رفت و با فخر رازی، اندیشمند بزرگ روزگار خود و شاگرد دیگر جیلی، همدرس شد. مجدالدین جیلی از شاگردان محمدبن یحیی بن منصور نیشابوری است که وی نیز از شاگردان برجسته‌ی امام محمد غزالی بوده است. چندی بعد سهروردی مراغه را به سوی اصفهان ترک کرد. او بعدها به دیاربکر و شام (ترکیه و سوریه) سفر نمود و با مشایخ صوفیه و عالمان هر شهر دیدار کرد و در شهر ماردین ترکیه با فخرالدین ماردینی آشنایی یافت و در همین ایام بود که بنابه قول ابن‌ابی‌اصیبه، ماردینی - این فیلسوف مشایی - سهروردی را تیزهوش و زبان‌آور خواند و می‌هراسد از بی‌باکی او و مصلحت‌اندیشی اندکش که سبب هلاکتش شود. سرانجام به حلب عزیمت نمود و به بحث و مناظره با فقها نشست و به تاریخ ۵۷۹ هجری با ملک ظاهر، پسر صالح‌الدین ایوبی، دیدار نمود و مورد عنایت وی قرار گرفت. اما چندی بعد ورق برگشت و سهروردی محسود اهل‌ظاهر واقع شد و بدگویی آنان از وی روبه‌افزایش گذاشت. بدین ترتیب صلاح‌الدین در نامه‌ای خطاب به پسرش ملک ظاهر چنین نگاشت که از کشتن شهاب سهروردی

چاره نیست و ماندنش مایه‌ی تباهی اعتقاد مردم است. ملک ظاهر شیخ را در قلعه‌ی حلب حبس نمود و به نحو نامعلومی در سال ۵۸۷ هجری قمری در سن سی‌وهشت سالگی به قتل رسید و «شیخ مقتول» لقب یافت. سهروردی مؤسس سنت فلسفه‌ی اشراقی در شرق جهان اسلام، در مکتب مشاء سینوی تحصیل کرده و از قرن ششم هجری به بعد، آثار او در برخی از حوزه‌های فلسفی در شرق جهان اسلام مورد مطالعه قرار می‌گرفت. به سبب آنکه هیچ‌یک از آثارش به زبان لاتین ترجمه نشد، وی در جهان غرب ناشناخته ماند. در میانه‌ی قرن بیستم میلادی، هانری کربن^۷ پیگیرانه کوشید تا نوشته‌های او را تصحیح و مطالعه کند.

کربن ضمن تأکید بر وحدت فکری آثار سهروردی کتاب‌های او را به‌طورکلی به چهار گروه تقسیم می‌کند:

۱- کتاب‌های عقیدتی بزرگ: *التلویحات، المقاومات، المطارحات، حکمه‌الاشراق*. این کتاب‌ها که خطوط اصلی اندیشه‌های سهروردی در آن‌ها طرح شده به زبان عربی نوشته شده است.

۲- کتاب‌های عقیدتی کوچک: *الاولاح‌العمادیه، بستان‌القلوب، هیاکل‌النور* و... این کتاب‌ها به‌طورکلی همان خطوط و اصول کتاب‌های اول را دنبال می‌کند و بعضی مکمل بعضی دیگر است. اختلاف آن‌ها با گروه اول در این است که پیوند اساسی در میان آن‌ها نیست.

۳- رساله‌های رمزی: *آواز پر جبرئیل، صغیر سیمرخ، عقل سرخ، روزی با جماعت صوفیان* و... این رساله‌ها نیز همان اصول عقاید کتاب‌های قبل را با زبان رمز و تمثیل بیان می‌کند و اغلب حاصل تجربه‌های ذوقی و عرفانی سهروردی‌اند.

۴- *الواردات و التقدیسات*: که مجموعه‌ای از دعاها و مناجات است که در نسخه‌های خطی پراکنده است و در فهرست کتاب‌های شیخ به نام‌های مختلف آمده است (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۴۸).

۶. عقل سرخ

عقل سرخ پس از تحمیدیه‌ی کوتاه با سؤال دوستی از دوستان راوی از او آغاز می‌گردد. «مرغان زبان یک‌دگر دانند؟» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۱). در پاسخ راوی شخصیت خود را که به ابتدای آفرینش‌اش در قالب یک باز پرنده، که در میان دیگر بازان بوده، تجسم می‌کند. دوست دوباره می‌پرسد: «تو را از کجا معلوم گشت؟» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۱). راوی پاسخ می‌دهد که آفریدگار در ابتدای آفرینش او را به‌صورت پرنده‌ای آفریده بوده و او در آن ولایتی با دیگر پرندگان سخن می‌گفته

و سخن دیگران را نیز می‌فهمیده است. دوست سرانجام می‌پرسد: «آنکه حال بدین مقام چگونه رسید؟» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۱). روزی صیادان قضاوقدر، دام تقدیر برای وی می‌گسترانند و او گرفتار می‌آید. باز به اسارت درآمده، وطن، هویت و هرآنچه بر وی معلوم بوده است را فراموش کرده و به سبب چشم‌بندی که بر چشم او بسته بودند، قادر به دیدن نبوده است. راوی ادامه می‌دهد: «آن‌گاه دو چشم مرا بستند و برایم ده نگهبان قرار دادند. سپس مرا در عالم تحیر گذاشتند، چنان‌که آشیان خویش و آن ولایت و هرچه معلوم بود فراموش کردم و می‌پنداشتم که من پیوسته خود چنین بوده‌ام. پس از مدتی مقداری چشم‌هایم را باز کردند. سپس آرام‌آرام تمام چشم‌هایم را گشودند و جهان را به من نشان دادند و من همیشه آرزو داشتم که لحظه‌ای محافظان من غافل شوند و من بتوانم پرواز کنم. پرنده در پی رهایی از اسارت، از فرصت مغتنم غافل شدن موکلان بر او استفاده کرده همچنان که پای در بند دارد، لنگان روی به صحرا می‌نهد. با پیری خردمند و نورانی مواجه می‌شود و پیر با او سخن از عجایب هفت‌گانه می‌راند. وی گفت که پیر و اولین فرزند آفرینش است و به وسیله‌ی کسی که من را اسیر گردانیده به چاه سیاه افتاده است و از آنجاکه نورانی است در برابر تاریکی این چاه سرخ می‌نماید. «گفتم ای پیر از کجا می‌آیی؟» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۴). پیر پاسخ داد: «گفت از پس کوه قاف که مقام من آن‌جاست و آشیان تو نیز آن جایگه بود اما تو فراموش کرده‌ای. گفتم این جایگه چه می‌کردی؟ گفت من سیاحم پیوسته گرد جهان گردم و عجایب‌ها بینم» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۴). پیر توضیح می‌دهد که سیاح است و از عجایب جهان هفت چیز دیده: «کوه قاف، گوهر شب‌افروز، درخت طوبی، دوازده کارگاه، زره داوودی، تیغ بلارک و چشمه‌ی زندگانی». راوی درباره‌ی هرکدام از این عجایب سؤال می‌کند و دهد. پیر از داستان پرورش «زال» توسط «سیمرخ» و نبرد «اسفندیار و رستم» می‌گوید. پیر به شرح و حکایات خود ادامه می‌دهد. پس از توضیح درباره‌ی «درخت طوبی»، داستان «زال» و «رستم و اسفندیار» را شرح می‌دهد و سرانجام می‌گوید، راه بازگشت به آشیان اصلی، شست‌وشوی بدن در آب چشمه‌ی زندگی است. پس از نقل این ماجرا، دوستی که برایش این روایت را نقل کردم، مرا پیر و مراد خود قرار داده خواست که در خدمت من باشد. این آشنایی و سخن‌های پیر و سؤال‌و جواب‌هایشان گذری است سیروسلوک‌وار از سرگذشت خود راوی که آن را برای دوست خود تعریف می‌کند. در پایان این دوست اوست که متأثر از این داستان خود نیز در طلب اسارات بر می‌آید. «اینک مرا



بر فتراک بند که صیدی بد نیستم» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۱۷).
«در کل رساله‌ی عقل سرخ چند تجربه‌ی اصلی ظهور و بروز دارد:

- زندگی آزاد و خوش‌وخرم روح قبل از اسارت؛
- در دام افتادن روح در قفس تن؛
- فراموشی موطن اصلی و عادت کردن به اسارت تن؛
- هشیاری و کسب رهایی‌ی‌تدریجی؛
- جست‌جوی رهایی و آزادی؛
- گذر از امتحانات و مراحل دشوار سیروسولوک؛
- تشرف و دیدار با امر مقدس (پیر نورانی) «پناهی، (۱۳۹۶: ۱۸).

۷. رابطه‌ی عناصر ادبیات نمایشی با داستان‌های^۸ تمثیلی

داستان تصویری عینی از چشم‌انداز و برداشت نویسندگان از زندگی، و بازتابی از فکر و اندیشه‌ی اوست. داستان اساس همه‌ی انواع ادبی را شامل می‌شود، چه روایی، چه نمایشی. از این نظر داستان ممکن است ماده‌ی خامی برای همه‌ی اشکال ادبیات داستانی باشد. نقل داستان به شیوه‌های مختلف صورت می‌گیرد و این شیوه‌های مختلف را در اصطلاح «زاویه‌ی دید»^۹ می‌گویند. نویسندگان از طریق همین شیوه‌های نقل، با داستان و خواننده یا بیننده رابطه برقرار می‌کند و از طریق همین رابطه است که مخاطب با خبر می‌شود، برای «شخصیت‌ها»^{۱۰} در «صحنه‌ی»^{۱۱} داستان، چه حوادثی اتفاق می‌افتد. نظم و ترتیب این حوادث بر عهده‌ی طرح است. طرح مواد و مصالح لازم را از داستان می‌گیرد و آن‌ها را بر اساس رابطه‌ی علت و معلولی تنظیم می‌کند و به آن آغاز و میانه و پایان می‌دهد تا «مضمون و درون‌مایه»^{۱۲} را مجسم کند. این‌ها به همراه عوامل دیگر عناصر داستان را شامل می‌شوند. نویسندگان و شاعران در اغلب موارد داستان‌های تمثیلی را بستری مناسب جهت انتقال معانی و مفاهیم خود می‌دانند. مفاهیم اخلاقی و عقاید عرفانی و سیاسی، توسط چهره‌ها و شخصیت‌های مثالی، اعمال و حوادث استعاری، و تصاویر خیالی در کنار هم قرار می‌گیرند تا به صورت رمزی و نمادین به مخاطبان منتقل شوند. در تمثیلات ادبیات کهن ایران داستان و عناصر نمایشی متعلق به آن، به عنوان هسته‌ی مرکزی و محور اصلی، ضمن پیشبرد مقاصد نویسندگان در واقع پل اصلی ارتباط میان تمثیل و ادبیات نمایشی است. داستان حکایت و قصه‌ای است که روایت را در تمثیل ساری و جاری می‌کند و اعمال و رفتار شخصیت‌ها را سازماندهی می‌کند. نمایشنامه^{۱۳} تجلی‌گاه خود را به معنی‌ای خاص کلمه در یک

اجرای نمایشی^{۱۴} می‌یابد. واژه‌ی نمایش در یونانی صرفاً به معنای کنش است. نمایش کنشی تقلیدی است، کنشی برای تقلید و یا بازنمایی رفتار بشر. در اینجا تأکید و تکیه بر کنش، سخت قاطع و تعیین‌کننده است. عنصری که نمایش را نمایش می‌سازد دقیقاً بیرون و فراسوی واژه‌ها قرار دارد و کنش عملکردی است که اندیشه و مفهوم مورد نظر پدیدآورنده‌ی اثر را تحقق می‌بخشد. «لازمه‌ی اظهار نظر پیرامون یک فرم و قالب هنری (و نیز لازمه‌ی استفاده و مایه گرفتن کامل از آن) این است که سهم و نقش آن را به طور اخص در مجموعه‌ی ابزار بیانی بشر و انتقال مفاهیم و نیز در شکل دادن به مفاهیم و اندیشه دریابیم.» (اسلین، ۱۳۹۸: ۱۷). حال آنکه تمام متون ادبی لزوماً نمایشی نیستند، چراکه قواعد نمایشی بودن و روی صحنه رفتن را در خود ندارند، از این رو نویسندگان و اجراگران گاه دست به اقتباس زده و یا با تغییر ساختار به آن شکلی دراماتیک می‌دهند تا اثر مورد نظر خود را پدید آورند. درام دربردارنده‌ی قواعدی است که درام‌نویس به واسطه‌ی آن و با بهره‌گیری از عناصر و عوامل نمایشی چون طرح، ساختار، کاراکتر، کنش، دیالوگ و... دست به خلق اثری می‌زند تا هدفی را پی گرفته، جهان‌بینی نویسندگان را در جهان نمایشی خلق شده‌اش، به واسطه‌ی گروه اجرایی به روی صحنه ببرد. «ماهیت درام، تأثیرات ادبی و عمیق آن و قابلیت مشاهده و شنیداری سه بعدی در عنصر درام، بی‌شک مسبب محدودیت‌هایی است که ریشه در قابلیت‌های انسان و ظرفیت‌های فیزیکی او دارند، به همین علت باید گفت که درام، تحت تأثیر یک سری قانون و قاعده شکل می‌گیرد که از شکل‌های دیگر هنری متمایز است» (بولتون، ۱۳۹۵: ۳۲). متون کهن که از دیرباز تا به امروز به یادگار میان نسل‌ها دست‌به‌دست شده‌اند دارای ارزش‌های فلسفی، حکمی، معرفتی و اندیشمندانه‌ای هستند که می‌توانند برای هنر تئاتر نیز واجد اعتبار فراوانی باشند. برخی از این متون دارای ظرفیت‌هایی نمایشی هستند که در صورت واکاوی، می‌توانند در سبک‌های تئاتری مختلفی روی صحنه اجرا شوند. درام‌نویس به واسطه‌ی عناصر درام، ابزارهایی در دست دارد که به طرح ذهنی خود از طریق این ابزار عینیت داده، و به کمک ساختاری قدرتمند، دست به خلق می‌زند. ظرفیت‌های نمایشی نیز مجموعه‌ای از همین ابزارها و عوامل و عناصر هستند که، چه از منظر ارسطویی و چه از منظر روایی، می‌توان رد آن‌ها را در متون بزرگانی چون سهروردی نیز یافت. در این میان عناصر و عوامل مهمی که در درام نقشی اساسی ایفا می‌کنند، در واکاوی ظرفیت‌های نمایشی عقل سرخ دیده می‌شوند.

۸. سازماندهی متن نمایشی

تدوین و طبقه‌بندی عناصر درام، نخست توسط ارسطو صورت پذیرفت. این صورت‌بندی هرچند با گذشت زمان تغییراتی را به خود دید، اما خود بنیان و اساسی برای شکل‌گیری اشکال ساختاری دیگری چون مدور، ایستا و تک‌پرده‌ای را سبب گشت. آنچه که حائز اهمیت قلمداد می‌شود، تفاوت در نوع به‌کارگیری عناصر اصلی چون طرح، شخصیت‌پردازی، درون‌مایه، ژانر، و سبک است که باعث ایجاد ساختارهای گونه‌گون می‌شود. ساختار در لغت به معنی اسکلت و استخوان‌بندی است. ساختار، روند حرکتی و چگونگی پیشبرد داستان است که در اصطلاح ادبیات به شیوه‌ی سازماندهی و مجموع روابط عناصر و اجزاء سازنده‌ی یک اثر ادبی با یکدیگر اطلاق می‌شود.

«متن نمایشی دارای نوعی سازماندهی است که در آن سه سطح قابل‌تشخیص است: فابل (قصه)، کنش و طرح. فابلیا قصه شامل مجموعه‌ی حوادثی است که داستان روایی را به وجود می‌آورد؛ کنش مربوط است به آنچه که نمایشنامه روی صحنه نشان می‌دهد، و طرح به سلسله‌ی ویژه‌ی حوادث اطلاق می‌شود.» (پرونه، ۱۳۹۸: ۴۶).

۱- **فابل**^{۱۵} (قصه): فابل دارای ریشه‌ای لاتینی عموماً خاستگاهی اساطیری دارد و از این‌رو خواننده یا بیننده‌ی اثر با آن آشناست. ارسطو می‌گوید: «قصه کنار هم چیدن اعمال انجام‌یافته است... لسینگ می‌نویسد: «هر ابتکاری، که در آن شاعر بتواند نیت خاصی را بیان کند، قصه است. این واژه، توالی حوادثی را که در جریان نمایشنامه صورت می‌گیرد، نشان می‌دهد. قصه به‌جای ارجاع به آنچه که از حافظه‌ی جمعی وام گرفته شده است، به‌صورت ساختاری روایی در می‌آید و ابتکار نویسنده را در نظم‌وترتیب داستان نشان می‌دهد.» (پرونه، ۱۳۹۸: ۴۷). راوی در عقل سرخ به بهانه‌ی پاسخ به سؤالی، روایت زندگی خود را شرح می‌دهد. این روایت حاوی نیت‌مندی خاصی از سوی نگارنده سهروردی- است تا مرحله‌ای از حیات روحی و تجربیات درونی را آشکار سازد. اساساً در حکمت اشراقی مطرح ازسوی وی تأکید بر پایه‌ی مکاشفه، مشاهده و الهام است و این مهم را در جهت تبیین مسائل فلسفی و هستی‌شناسانه‌اش پی می‌گیرد. در اصل رساله‌ی عقل سرخ به‌واسطه‌ی چیدمان اعمال و توالی حوادثی بیان می‌شود که دارای خصوصیتی قصه‌وار است چراکه چون حکایتی سلسله‌رویدادهایی را بیان می‌دارد تا پندی نهفته در دل قصه را در سرانجام خود برای خواننده آشکار سازد. نظم‌وترتیبی که جنبه‌ی تعلیمی آن در انتها، حقیقتی پنهان را به حقیقتی آشکار بدل می‌سازد.

۲- **کنش**^{۱۶}: «کنش به‌عنوان یک جزء در درام یا طرح وجود ندارد. بلکه روح واحدی است که کل طرح یا درام را دربرگرفته است و از شکل خاص طرح است، که آن کنش در ذهن بیننده ظاهر می‌شود. اینکه می‌گوییم کنش با طرح عجین شده و درهم‌آمیخته است، نه به معنی جزئی از طرح بودن آن است، بلکه به‌عنوان روح قرارگرفته در کل طرح می‌باشد.» (قادری، ۱۳۹۱: ۳۶). توالی رویدادها از طریق کنش ارائه‌شده و کنش نمایش از تغییر موقعیت‌های پیاپی به وجود می‌آید. «کنش عبارت از مجموعه‌ی تغییراتی است مربوط به شخصیت‌ها که از موقعیتی اولیه، آغاز و مطابق با منطق زنجیره‌ی علت‌ومعلولی به موقعیتی نهایی ختم می‌شود.» (پرونه، ۱۳۹۸: ۵۰). دیدگاه ارسطو که معتقد بود درام بدون کنش ممکن نیست، سلسله‌موقعیت‌های به‌هم‌پیوسته را به‌واسطه‌ی ترکیب نیروهای موجود در آن طرح‌ریزی می‌کند که مبتنی بر کنش است. «الگوی کنشی رویکردی فوری از ساختار عمیق کنش را ممکن می‌سازد. الگوی کنشی می‌کوشد در شکل روایی، وظایف ویژه‌ی کنش‌گرانی را که هم انتزاعی‌اند و هم کارکرد شخصیت دارند، مشخص کند. این الگو نوعی عکس‌برداری آبی را از نظام نیروهای حاضر ارائه می‌دهد که در طول یک لحظه‌شکلی ساختاری را ترسیم می‌کنند.» (پرونه، ۱۳۹۸: ۵۰). راوی خود را در صورت یک باز پرنده به ابتدا و در آفرینش نخستین‌اش ترسیم می‌کند. چنانکه کنشی در اصل خود، جز به آفریده‌شدن دیده نمی‌شود. تحرکی نیست چراکه دیگر بازان و او کنار یکدیگر جمع‌اند و زبان یکدیگر دانند. نقطه‌ی آغازین کنش اصلی اما بلافاصله ازسوی راوی مطرح می‌شود. در دام صیادان گرفتار آمده است. کنشی اساسی شکل می‌گیرد که در پی آن پرنده به فکر رهایی خود از اسارتی برمی‌آید که بر وی تحمیل گشته است. این عامل خارجی سبب تحرک قهرمان (باز پرنده) می‌شود تا اینکه او همواره در پی موقعیتی است تا بتواند از چنگال موکلان بگریزد. شرایط بر وی سخت و سخت‌تر می‌گردد. «هر دو چشم من بردوختند و چهار بند مخالف بر من نهادند و ده کس را بر من موکل کردند.» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۲). هرچند تمام آنچه سهروردی بیان می‌دارد به‌گونه‌ای از زبان استعاری و رمزگون او برآمده است، و تمام این رموز نهفته، چون ده کس که اشاره به پنج حس ظاهری و پنج حس باطنی دارد، که در جای‌جای اثر مورد استفاده قرار گرفته است، تماماً کنشمند به شمار می‌آید. چراکه قهرمان داستان را در سلسله‌رویدادها به تحرک وامی‌دارد. کنش اصلی رهایی از اسارت در ابتدا، کنشی دیگر را پدید می‌آورد. این کنش‌ها و تحرکات قهرمان در واکنش به آن، به بیابانی ختم می‌شود که سبب آشنایی با پیری را موجب

چون راوی و پیر و دوست و صیادان و موکلان، در موقعیتی فراواقعی برای بازیافتن معنای وجودی خود که می‌تواند به راوی و در شکل استعاری به تمامیت هر فرد در این جهان تکثر یابد، تصویر می‌شود.

۲-۳ میانه: میانه درام متشکل از یک سلسله پیچیدگی‌هاست. پیچیدگی عنصری از عناصر درام است که به تغییر جهت عمل منجر می‌شود. پیچیدگی ممکن است می‌تواند ساز کشف اطلاعاتی تازه، تقابل غیرمنتظره‌ی بعضی از کاراکترها و... سرچشمه بگیرد. پیچیدگی حالت تعلیق و انتظار را در تماشاگر به وجود می‌آورد. کشف و شهودی که راوی در سلسله رویدادهای عقل سرخ از ابتدا و در اوج خود، در میانه، با آن روبه‌روست و در نتیجه‌ی تقابل او با نخستین اسارت و در پی آن رهایی و سپس تقابلی دیگر آن هم به علت ورود پیر، پیچیدگی‌ها را تقویت می‌کند. علت آن طرح شدن انبوهی از مسائلی است که هرکدام در فردیت خود علامت سؤال بزرگی را سبب می‌شوند که کنجکاو راوی را برانگیخته است. او در پی یافتن پاسخ سؤالات دیگری را مطرح می‌کند و یا با پاسخ‌های سطحی خود پیر را به واکنش وادار می‌کند. این تقابل تعلیق را سبب می‌گردد و خواننده راوی را همراهی می‌کند تا به‌مانند او بتواند پاسخ را دریابد.

۳-۳ پایان: در پایان درام به نتیجه‌گیری و راه‌حل نهایی می‌رسیم، که این فصل معمولاً از اوج تا پایان بسط پیدا می‌کند. در این قسمت گره‌گشایی باید انجام درام را به معنای کامل عهده‌دار شود. یک درام باید واحد کاملی باشد که به‌طور روشن از آغاز به‌طرف میانه و پایان برود (قادری، ۱۳۹۱). گره‌افکنی‌های پی‌درپی از آغاز تا به میانه در انتها، با یک کلید اصلی از سوی سهروردی گره‌گشایی می‌شود. «گفتم راه از کدام جانبست؟ گفت از هر طرف که روی، اگر راه روی راه بری. گفتم نشان ظلمت چیست؟ گفت سیاهی و تو در ظلماتی، اما تو نمی‌دانی، آن کس که این راه رود چون خود را در تاریکی ببیند، بداند پیش از آن هم در تاریکی بوده است و هرگز روشنایی بچشم ندیده. پس اولین قدم راه روان این است و از این جا ممکن بود که ترقی کند.» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۱۵-۱۶). این گره‌گشایی وجود «دوست» را نیز به‌گونه‌ای دیگر در پایان آشکار می‌سازد. «دوست» متأثر از سرگذشتی که شنیده، خود را صیدی در برابر صیادان توصیف می‌کند تا خود او نیز سفری چنین عرفانی را تجربه کند.

۹. ستیز:

ستیز یا کشمکش را در ساده‌ترین شکل خود، به تقابل دو عنصر در درام گویند و یکی دیگر از عناصر مهمی به

شده است که از حقایق پنهان پرده برمی‌دارد. وجود چنین حقایق و اشاراتی رمزگون به عجایب هفت‌گانه، خود مسبب کنش بعدی است. کنشی متفاوت در صورت اما در بطن خود یگانه. راوی که از اسارتی رهایی یافته است، به اسارتی دیگر پی می‌برد. حال کنش، فهم آن معرفت و معنا و حقیقتی است که در سخنان پیر نهفته است. پیر اما راهی را ترسیم می‌کند که گذر از آن نیازمند مسلح شدن به سلاح حقیقت است. کار به گمان راوی سهل است اما هرچه جلوتر می‌رود دشواری‌ها از سوی قهرمان بیش از پیش عیان می‌شود. کنش شکل گرفته و لزوم تحرک برای رسیدن به آنچه حقیقت است، راوی را در مسیری قرار می‌دهد که نیازمند آن است تا با آگاهی دست به عمل بزند. این حرکت و کنش‌مندی در اصل آموختن را با خود همراه می‌سازد. ظهور و سقوط و مجدداً ظهور و نائل آمدن بر تاریکی جهل همان کنش اصلی، یعنی رهایی از اسارت جهل و بازنمایی تجربه‌ای عرفانی است.

۳- طرح: «طرح یا به یونانی «میتوس»^{۱۸}، به انگلیسی «پلات» و به فرانسه «پلان»^{۱۹} برای نخستین بار در پوئتیک ارسطو مطرح شد و معناهای گوناگونی به خود گرفت. به‌طور کلی طرح، آرایشی است که نویسنده به رویدادهای نمایشنامه می‌دهد، تا به نتیجه‌ی دلخواه برسد. از منظر ارسطویی طرح، ساختمان جامع یک نمایشنامه است که آغاز، میانه و پایان دارد.

۳-۱ آغاز: آغاز یک درام محل، موقعیت، کاراکتر و سطح واقعیت یا امکان‌ها و احتمالات را تعیین می‌کند. آغاز یک درام اطلاعات کمی و لازم درباره‌ی حوادث قبلی، هویت کاراکتر و وضعیت حاضر را تبیین می‌کند. آغاز عقل سرخ، راوی را انسانی ترسیم می‌کند که در زمان حال، روایت‌کننده‌ی قصه است. نقبی به گذشته برای بیان سرگذشتی که تا به اکنون راوی سپری شده است. این آغاز به‌اختصار و در حد لزومی که سهروردی برایش قائل شده، آمیخته به نگاه شرقی، خود را پایبند به توصیفات دقیق کاراکتر و موقعیت و سطح واقعیت نمی‌بیند و بالعکس از انتزاعی‌ترین و استعاری‌ترین شکل ممکن بهره می‌گیرد. چراکه آنچه در این نگاه اهمیت می‌یابد چرایی و چگونگی سرگذشتی است که نقطه‌ی عزیمت آن، سفری عرفانی از ابتدای آفرینش است. در نگاه شرقی شناخت انسانی که جزء کوچکی از این جهان بی‌پایان به شمار می‌آید وابسته به شناخت مطلق هستی است. بنابراین آنچه طبیعتاً در این انگاره دارای اهمیت است جوهر هستی است و هرچه جز این، اموری ظاهری و مجازی تلقی می‌شود. عقل سرخ به‌شکل استعاری دربردارنده‌ی شخصیت‌هایی

شناخت هستی از نگاه فلسفی شرق، اصلی قلمداد می‌شود که می‌بایست پله‌به‌پله پیش رود. تمام انگاره‌های فردی راوی که سطحی یا از روی ناآگاهی است عمق یافته و به سبب انتزاعی بودن و درهم‌تنیدگی قصه‌های مختلف گنجانده شده در دل متن، آن را غیرقابل پیش‌بینی می‌کند. «ستیز تصاعدی» تا آنجا ادامه می‌یابد که راوی را به ظلمتی که در آن گرفتار است آگاه ساخته تا موجبات تحرک وی را برای کشف سبب گردد. هرچند دلیل حاکم بر «ستیز تصاعدی» در نگاه درام غربی بر منطق رویدادها استوار است و عقل سرخ به شکل انتزاعی و استعاری پیش می‌رود اما سلسله‌ی زنجیره‌ای وقایع برای رسیدن به آن شناخت و حقیقت، بر مبنای درک و شناخت هر مرحله از جهان هستی نسبت به مرحله‌ای پیش، پایه‌ریزی شده است. از این رو سپهرودی در عقل سرخ سلسله‌ی وقایعی را به شکل «تصاعدی» برای نیل به هدفی معین تبیین کرده است.

۱۰. ساختار^{۲۰}

«بدیهی است طرح ذهنی مقدم بر ساخت است... درام‌نویس باید به یک شکل دست یابد. شکل مفهومی وسیع‌تر از «ساختار» دارد. اما شکل هم به نوعی در حیطه‌ی ساختار وجود دارد (قادری، ۱۳۹۱: ۱۵). ساختار در نمایشنامه شامل عناصری است که جزء به جزء در کنار یکدیگر تشکیل یک کل منسجم را سبب می‌گردند. «ساختار نمایشی، در یک نمایشنامه، شبکه‌ی درهم‌پیچیده و به هم پیوسته‌ای از کیفیاتی منتج از فعل و انفعال متقابل پاره‌رویدادهای گوناگونی است که برای برقرار کردن ارتباطی معین با مخاطب، به طرز خاص در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و همچون اجزای یک جسم آلی، به رغم وظیفه‌ی جداگانه‌ای که از جهت ارائه‌ی اطلاعات و برقرار کردن ارتباط مورد نظر بر عهده‌ی هریک از آنهاست، در عین حال، مفهوم واقع شدن معنای کامل هریک در گرو درک درست مفهوم سایر رویدادها، در زمینه‌ی دستیابی بر مفهوم کلی مورد نظر است؛ چندان که از کل آن‌ها چیزی به دست آید که از حاصل جمع فرد فرد آن‌ها بسی بیشتر و حتی چیزی دیگر است.» (مکی، ۱۳۹۷: ۱۶۱). «نقاط مشترکی که در ساختار ارسطویی یا ساختار «علت و معلولی» همه در آن توافق دارند عبارت است از «پیش‌درآمد»، «زمینه‌چینی - اکسپوزیسیون»^{۲۱}، «گره‌افکنی»، «ستیز»، «بحران-پیشچیدگی، اوج»^{۲۲}، «گره‌گشایی»^{۲۳} و «نتیجه»^{۲۴}» (قادری، ۱۳۹۱: ۵۵).

شمار می‌آید که در طرح ارائه می‌شود. ستیز دراماتیک کاملاً آگاهانه وقوع می‌یابد. در هر صحنه نیز، در راستای جهتی معین و مشخصی جریان می‌یابد تا مبداء آن را که انگیزه است به هدفش پیوند دهد. با پیوستن این اهداف به هم و یا به عبارتی با پیوستن صحنه‌های مختلف یک نمایشنامه به یکدیگر، ستیز به مجموعه‌ی اندام‌واره‌ی درام جهت می‌دهد. علت وجودی هر صحنه را در کل نمایش توجیه کرده و در نهایت، معنی و مفهومی که نمایشنامه برای رسیدن به آن نوشته شده است را آشکار می‌سازد. ستیز به سه گونه‌ی اساسی «ستیز آدمی با آدمی»^{۲۱}، «ستیز آدمی با خویش»^{۲۲} و «ستیز آدمی با نیروهای خارجی» تقسیم می‌شود که مورد سوم خود به سه گونه‌ی «ستیز آدمی با طبیعت»^{۲۳}، «ستیز آدمی با جامعه»^{۲۴}، «ستیز آدمی با تقدیر»^{۲۵} تقسیم‌بندی می‌شود. ستیز پایه‌ریزی شده در عقل سرخ نزدیکی عمیقی با «ستیز آدمی با تقدیر» و به تبع آن «ستیز آدمی با خویش» دارد. ستیزی که به واسطه‌ی آفرینش و تقدیری که برای راوی رقم خورده است منجر به شناختی می‌شود که چیزی جز کاوش درونی خود فرد و رهایی از امیال دنیایی که در آن زیست می‌کند، نیست. صیادان به قضاو قدر دمی را رقم زده‌اند که از جانب پروردگار تقدیری را موجب شده است تا در میان آزمون و خطاهای گوناگون، فردیت راوی دست به عمل زده، به کنکاش جهان هستی پرداخته تا او را به سوی حقیقت کشاند. بنابراین ستیز از «ستیز با تقدیر» به سبب رهایی از چنگ صیادان کمی فاصله گرفته و به «ستیز آدمی با خویش» نزدیک می‌شود و در نقطه‌ای که راوی با حقایق بسیاری آشنایی می‌یابد به اوج خود نزدیک می‌شود. «ستیز با تقدیر» در عقل سرخ البته کاملاً در راستای «ستیز با خویش» است. چراکه هرچند تأمل در خود و کشف و شهود نیازمند میل و علم به خودشناسی قلمداد می‌شود، تقدیر موجباتی را فراهم می‌آورد تا زندگی از سوی خداوند چون سفری، عامل تعیین‌کننده‌ای در این شناخت را پی‌ریزی کند. جز به این سفر گویی شناخت نیز ممکن نخواهد شد.

«از منظری دیگر و به تعبیر ماهوی نیز می‌توان ستیز را به گونه‌هایی تقسیم‌بندی کرد. از این منظر ستیز به چهارگونه تقسیم می‌شود که عبارتند از: ۱- ستیز ساکن^{۲۶} ۲- ستیز با جهش^{۲۷} ۳- ستیز تصاعدی^{۲۸} ۴- ستیز پیش‌بینی شده^{۲۹}» (قادری، ۱۳۹۱: ۴۷). ستیز حاکم بر عقل سرخ «تصاعدی» پیش می‌رود. هرچند گاه ممکن است ستیز با جهش را نیز در آن بینیم. اما راوی در هر لحظه از پیشبرد داستان زندگی خود، بیش از پیش بر جهل اش علم می‌یابد. تا آنکه خود را تهی و در میان ظلمت می‌بیند. این حرکت تصاعدی در مراتب

«تعریف قسمتی از شروع نمایش است که به معرفی اشخاص عمده‌ی بازی، موضوع مورد اختلاف و تبیین حال و هوا و فضایی می‌پردازد که وقایع نمایشنامه در آن جریان خواهد یافت. تعریف تا حدودی معادل مقدمه در یک رساله است.» (مکی، ۱۳۹۷: ۱۶۸). تعریف جزئی از نمایشنامه به حساب می‌آید که در جای‌جای آن جریان داشته، هیچ‌گاه قطع نمی‌شود چراکه وقایع نمایشنامه اساساً بر روی آن جریان می‌یابد. تعریف می‌تواند به صورت‌های «مستقیم»^{۳۶} یا «غیر مستقیم»^{۳۷} و یا از طریق ایجاد موقعیت‌های استثنایی، تجدید دیدارها، معرفی اشخاص به یکدیگر و یا از طریق تحریک اعصاب صورت پذیرد. سهروردی به واسطه‌ی تعریف مستقیم (وجود راوی در متن) و سپس با بهره‌گیری از تعریف از طریق تجدید دیدار (سؤال و جواب‌های راوی و دوست خود و پیر) به شکلی که راوی خاطراتی را از گذشته‌ی خود برای دوستش بیان می‌دارد اطلاعاتی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. این اطلاعات منجر به آشنایی هرچه بیشتر با اشخاص بازی و موضوع مورد بررسی می‌شود. تعریف در عقل سرخ از ابتدا متمرکز بر جریان اصلی و «طرح» بنا نهاده شده چراکه برای نویسنده اشخاص بازی در اولویت نیستند بلکه این گذر سیر و سلوک‌وار و رسیدن به آن معرفتی درونی است که مهم قلمداد می‌شود. این معرفت می‌تواند در هر فردی رخ داده و تکثر یابد. از این رو طرح بر شخصیت پیشی گرفته و تعریف نیز متمرکز بر آن است.

۱۰-۲. هماهنگی^{۳۸} / آشفستگی^{۳۹} / پیچیدگی^{۴۰} / بحران^{۴۱}

هماهنگی نتیجه‌ی ترکیب عناصر مختلف است که موجبات رسیدن به هدف را فراهم سازد. هماهنگی در یک متن نمایشی ترکیب اشخاص بازی به طریقی است که آشفستگی را سبب شده و بر اساس خصوصیات ویژه‌ی ایشان، هر لحظه بر این آشفستگی دامن زده شود. «در فرایند خلق آثار دراماتیک، آشفستگی-که آن را بحران نهفته نیز می‌توان گفت-نقطه‌ای است که مسیر وقایع عادی را تغییر می‌دهد؛ تعادلی را که حاکم بر اوضاع بوده است بر هم می‌زند و در مسیر حوادثی جدید می‌اندازد.» (مکی، ۱۳۹۷: ۱۸۴). آشفستگی تعادل شخص بازی را بر هم زده، او را وادار به ارائه‌ی یک راه‌حل و مقابله با آن می‌کند. و بدین‌گونه کشمکش با عوامل برهم‌زننده‌ی تعادل را سبب می‌گردد. هماهنگی دراماتیک میان اشخاص بازی در جهت نیل به هدف، تضادهای درونی اشخاص را عیان ساخته و بحران را موجب می‌شود. ترکیب انسان، که به شکلی تمثیلی و نمادین

خود چون پرنده‌ی باز تولد یافته و اسیر گشته، او را به سبب اسارتی که دارد از پرواز یا همان دستیابی به حقیقت منع می‌کند. این هماهنگی و ترکیب آن با عاملی که پرواز را از پرنده سلب و موجب محرومیتش از آسمان می‌شود، آشفستگی را به بار می‌آورد. به تعبیر پیر رسیدن به چشمه‌ی زندگانی که در باطن فرد نهفته، معادل با فرا رفتن از هزارتوی کیهانی و سپس رهایی است. از این‌روست که تضادهای درونی آشکار شده و بسط یافته، منجر به پیدایش بحرانی نهفته که همانا غفلت و ناآگاهی است، می‌شود. مسیر وقایع در پی جست‌وجو و کنکاش تغییر می‌کند. آشفستگی پیش آمده تعادل را بر هم زده و تحرک ایجاد می‌کند. از تضادهای آشکار شده کشمکش، شکل می‌گیرد. «در اندام‌واره‌ی بسامان یک درام گره‌افکنی و گره‌گشایی‌های زیادی وجود دارد که یکی پس از دیگری در پی هم می‌آیند. هر گره‌افکنی در پی خود گره‌گشایی را دارد که سبب گره‌افکنی بعدی می‌باشد. پس جوهر اساسی هر «پیچیدگی» یک کشف و یا در حقیقت یک گره‌گشایی است» (قادری، ۱۳۹۱: ۶۵). پیچیدگی عقل سرخ در همین گره‌افکنی‌های مداوم گسترش می‌یابد. هرچند گره‌گشایی‌ها، نیز خود گره‌های دیگری را موجب می‌شوند. از ده کس موکل تا عجایب هفت‌گانه، از شرح «درخت طوبی» تا داستان «زال» و «اسفندیار» و «سیمرغ» همه‌وهمه گره‌هایی را ایجاد می‌کنند که باید توسط راوی به شکل درونی و به سبب شناخت و فهم گره‌گشایی شوند. «من آن قسمتی از تراژدی را عقده (گره) اصطلاح می‌کنم که از اول تراژدی آغاز می‌شود و به آن قسمتی می‌رسد که منتهی می‌شود به تحول و نقل حال قهرمان داستان به سعادت یا شقاوت و آن قسمت از تراژدی را هم که از آغاز این نقل و تحول شروع می‌شود و تا پایان آن دوام دارد، گشایش و حل عقده اصطلاح می‌کنم» (ارسطو، ۱۳۵۳: ۷۸). می‌توان چنین ترسیم کلی را برای این بخش در نظر گرفت:

۱. در ابتدا حالت آفرینش در صورت باز پرنده و احساس رهایی و در آشیان بودن.
۲. روزی صیادان قضاو قدر دام تقدیر گسترانیدند... و مرا اسیر گردانیدند.
۳. از ولایتی که آشیان ما بود به ولایتی دیگر بردند.
۴. هر دو چشم من بردوختند و چهار بند مخالف بر من نهادند و ده کس بر من موکل کردند.
۵. آنگه مرا در عالم تحیر بداشتند؛ چنان که آشیان خویش و آن ولایت و هر چه معلوم من بود، فراموش کردم و می‌پنداشتم که خود من پیوسته چنین بوده‌ام.
۶. چون مدتی بر این برآمد قدری چشم من بازگشودند.

۷. عاقبت تمام چشم من باز کردند.

۸. با خود می‌گفتم که گویی هرگز بود که این چهار بند مختلف از من بردارند (انتظار برای رهایی).

۹. تا بعد از مدتی روزی این موکلان را از خود غافل یافتم.
۱۰. به گوشه‌ای فرو خزیدم و همچنان با بند لنگان روی صحرا نهادم.

۱۱. در آن صحرا شخصی را دیدم... محاسن و رنگ‌وروی او سرخ بود (دیدار با پیر).

۱۲. گفت و گو میان راوی و پیر و جایگاه‌اش.

۱۳. پیر سخن از عجایب هفت‌گانه می‌راند.

۱۴. گفتم نشان ظلمت چیست؟ گفت سیاهی و تو خود در ظلماتی، اما تو نمی‌دانی.

۱۵. چشمه‌ی زندگانی و بازگشت.

۱۶. دوستی که اولین سؤال را پرسیده بود حال خود مرید او گشته است.

۱۰-۳. تعلیق^{۴۲}

هرگاه درام‌نویس بتواند در «تعریف» موفق عمل کرده و اطلاعات لازم را ارائه داده و در این راستا از دیگر عناصر به‌درستی بهره‌بردارد، می‌تواند مخاطب خود را با خود همراه سازد. «اساس «تعلیق» را پیش‌بینی تشکیل می‌دهد. تردید و دودلی بیننده در رسیدن یا عدم‌رسیدن به هدف، ایجاد تعلیق می‌کند.» (قادری، ۱۳۹۱: ۷۱). سؤالی بسیار ساده از سوی دوست راوی در همان ابتدا موجبات تعلیق را فراهم می‌سازد. پاسخ چیست؟ «مرغان زبان یک‌دگر دانند؟ گفتم: بلی دانند.» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۱). پاسخ مثبت خود بر تعلیق دامن می‌زند. این آغازی بر روایتی دیگر از زندگی راوی است. در ابتدای روایت با انسانی مواجهیم که نخست «باز» بوده که توسط صیادان به اسارت در می‌آید، هدف او در ابتدا رهایی از اسارت است. مخاطب با داستان همراه می‌شود تا به واسطه‌ی تعلیق ایجادشده بداند آیا پرنده‌ی باز که به‌عنوان قهرمان داستان در دل این حادثه گرفتار آمده و در پی فرار است موفق می‌شود یا خیر. فرار پرنده به دل بیابان همراه است با آشنایی او با پیرمردی که هیچ شناختی از وی ندارد. این آشنایی و به‌دنبال آن، سخنان پیرمرد از عجایب هفت‌گانه و داستان‌های «رستم و اسفندیار» و «سیمرغ» و غیره، کنجکاو راوی را برمی‌انگیزد که خود موجب پرسیدن سؤالات پی‌درپی او از پیرمرد می‌شود. سؤال و جواب‌ها و انتظار مخاطب چون خود راوی برای گرفتن پاسخ و دلیل وجودی این روایت و سرانجام انسانی که در ابتدا باز آفریده شده، می‌تواند خواننده را به دلیل تعلیق ایجادشده و در پی کشف و پاسخ با متن همراه سازد.

۴-۱۰. فاجعه^{۴۳}

«فاجعه نقطه‌ی اوج بحران است؛ لحظه‌ای که شخص بازی محوری، پس از یک سلسله کشمکش با عوامل مختلف و گذشتن از پیچ‌وخم‌هایی فراوان در دل حوادث نمایش که به‌مثابه‌ی کوهی از موانع در مقابلش قد برافراشته‌اند، هر لحظه با پیچشی زیگزاگ‌وار، به‌سطحی بالاتر صعود می‌کند و در نهایت، در نقطه‌ی اوج، در قله‌ی آن کوه، تغییر جهت می‌دهد و از سربالایی به سرازیری می‌افتد» (مکی، ۱۳۹۷: ۲۳۹). عقل سرخ روایتی است رمزآلود که راوی را از طریق اسارت و سلسله کشمکش‌هایی که بر سر راه او قرار می‌دهد، به‌سوی قله‌ی هدایت می‌کند تا به‌نوعی موجبات هوشیاری تدریجی‌اش را فراهم آورد. این هوشیاری تدریجی چیزی جز درک حقیقت موجود در زندگی نیست. درک همین حقیقت از سوی راوی فاجعه را پدیدار می‌کند. در اندیشه‌ی شرقی مستتر در عقل سرخ، آگاهی و حقیقت‌درکی را موجب می‌شود که ظلمت پنهان را پدیدار می‌کند. علم به آن درک، غفلت راوی را عیان کرده و این خود دردی است که آگاهی به‌شکل فاجعه‌باری بر او ارزانی می‌دارد.

۱۰-۵. نتیجه^{۴۴}

«نتیجه» همچنان که از معنای آن بر می‌آید، باید پاسخگوی همه‌ی سؤال‌های مطرح‌شده باشد و حاصلی را بار دهد... نتیجه در درام دو کارکرد دارد:
الف: وضعیت جدیدی که به‌وسیله‌ی عمل «فاجعه» در درام حاصل می‌شود را تعبیر کند.
ب: زمینه‌ای را فراهم می‌سازد تا ماحصل وقایع یک صحنه به صحنه‌ی بعد منتقل شود.» (قادری، ۱۳۹۱: ۱۰۱-۱۰۰). سهروردی راوی را به‌عنوان قهرمان داستان خود به‌سمت آگاهی‌کشانده و او را با فاجعه‌ی عدم‌آگاهی از حقیقت رودررو می‌کند. نتیجه اما حقیقتی است که انسان را مسلح و توانمند می‌کند. ذکر مجدد سطوری از پایان عقل سرخ می‌تواند همچنان راهگشا باشد. «گفتم راه از کدام جانب است؟ گفت از هر طرف که روی، اگر راه روی راه بری. گفتم نشان ظلمت چیست؟ گفت سیاهی و تو در ظلماتی، اما تو نمی‌دانی، آن‌کس که این راه رود چون خود را در تاریکی بیند، بداند پیش‌از آن هم در تاریکی بوده است و هرگز روشنایی بچشم ندیده. پس اولین قدم راه روان اینست و از اینجا ممکن بود که ترقی کند.» (سهروردی، ۱۳۸۷: ۱۵-۱۶).

۶-۱۰. کاراکتر^{۴۵}

کاراکتر در زبان یونانی «Ethos» و به فرانسسه «Cavac-

با هم آمیخته‌اند. اغلب داستان‌های تمثیلی در طرح کلی، تمثیلی، اما جابه‌جا نمادین هستند. شخصیت‌های نمادین، نویسنده را قادر می‌سازد مفاهیم اخلاقی یا کیفیت‌های روحی و روشنفکرانه را به قالب عمل درآورد. وقتی اعمال و گفتار شخصیتی، فکر یا عقیده یا کیفیتی را ارائه می‌دهد، ممکن است او را چون شخصیت نمادین گرفت. بنابراین هیچ شخصیتی نمی‌تواند نمادین باشد مگر آنکه نماد چیز دیگری باشد. در نهایت، فرد نمادین کسی است که حاصل جمع اعمال و گفتارش، خواننده را به چیزی بیشتر از خودش راهنمایی کند. در قصه‌های گذشته‌ی فارسی تمثیل و نماد مورد استفاده‌ی بسیار عارفان بوده است. چون قصه‌های عقل سرخ و آواز پر جبرئیل صبغه‌ای نمادین و تمثیلی دارد و بالطبع شخصیت‌های قصه نیز نمادین و تمثیلی هستند. اصولاً «دین» و «اسطوره» منبع بسیاری از قصه‌های تمثیلی گذشته است (میرصادقی، ۱۳۶۷). شخصیت راوی، دوست‌اش، پیر و مولان، و نیز «اسفندیار» و «زال» و «سیمرغ» که از شاهنامه برگرفته شده است، به شکل تمثیلی خود معنا یافته و در آن‌ها ساحت‌های شخصیتی مطرح در درام غربی موردنظر نیست. انسان در شرق در کوششی است تا از مراحل جمادی و نباتی و حیوانی گذر کرده و به مرحله‌ای انسانی نائل آید. انگاره‌ی شرقی تمام خصوصیات ظاهری و روانشناسانه را در شکل روزمره‌ی خود به سوی وحدتی کلی باز می‌گرداند. گرفتاری قهرمان شرق، در بند مسائل فردی و روانی نیست و به اشتغال پیچیده‌ی ذهنی او محدود نمی‌گردد. آن‌چه اینجا در درجه‌ی اول اولویت قرار می‌گیرد سیر گذر عرفانی‌ای است که هر شخص می‌تواند آن را طی کرده و به حقیقتی روشن دست یابد. بنابراین شخصیت‌های عقل سرخ می‌توانند در تکثری معنادار کل افراد جهان هستی را شامل شوند.

۷-۱۰. دیالوگ^{۵۰}

«دیالوگ به معنای مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادله‌ی افکار و عقاید است و در شعر، داستان، نمایشنامه و غیره به کار برده می‌شود. کارکرد دیالوگ در اثر را عموماً چهار وظیفه می‌دانند:

الف: افشاء کاراکتر

ب: افشاء حالت‌های عاطفی کاراکتر

ج: انتقال اطلاعات به مخاطب

د: پیش راندن داستان. (قادری، ۱۳۹۱: ۳۳۵).

«در قصه‌های کوتاه و بلند فارسی، گفت‌وگو جزء روایت قصه است و از خود حدورسمی ندارد. میان روایت قصه و

«tere» آمده و از ریشه‌ی «Kharassin» به معنی حکاکی کردن و عمیقاً خراش دادن گرفته شده است. شخصیت در لغت به معنای ذات، خلق و خوی مخصوص شخص است و در معنی عام، عبارت از مجموعه خصوصیتی است که حاصل برخورد غریز و امیال نهفته‌ی انسان با دانش‌های اکتسابی او در زمینه‌های مختلف اجتماعی می‌باشد. «شخصیت» مجموعه‌ی خصوصیتی است که انسانی را از انسان‌های دیگر تمایز داده، مجموعه کیفیات مادی و معنوی موروثی و اکتسابی موجود در اعمال و رفتار و گفتار را بروز می‌دهد. به طور کلی عوامل سازنده‌ی «کاراکتر» را می‌توان در سه ویژگی دسته‌بندی کرد:

۱) ویژگی‌های بیرونی که در آغاز مواجهه با کاراکتر می‌توان آن‌ها را دید: مثل قد، رنگ مو و... .

۲) ویژگی‌های درونی که در آغاز قابل شناخت نیست. مثل طرز فکر، صفات باطنی، خصوصیات روانی و... .

۳) ویژگی‌های اجتماعی که شامل عناصر طبیعی و عوامل اجتماعی می‌شود. مثل شغل، آموزش و... (قادری، ۱۳۹۱).

«عموماً بنیاد قصه‌ها بر حادثه گذاشته شده است و قهرمان‌ها و شخصیت‌های قصه‌ها، کم‌تر فردیت و خصوصیت درونی خود را نشان می‌دهند و روانشناسی فردی و تأکید بر خصایص و صفات آدمی از ویژگی‌های داستان‌های امروزی است.» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۲۹). در تقسیم‌بندی انواع کاراکتر از منظر نگاه نظریه‌پردازان غرب، قسم‌های گوناگونی چون ایستا و پویا، جامع و ساده، شخصیت‌های اصلی و فرعی و غیره، معرفی شده‌اند، اما در نظرگاه شرقی کاراکتر فاقد آن نوع از پیچیدگی است که درام غربی در پی آن است. از این رو شاید بتوان در شخصیت‌پردازی و اقسام آن، «شخصیت‌های تمثیلی»^{۴۶} و «شخصیت‌های نمادین»^{۴۷} را در تطبیق آن با منظر شرقی پیش‌ازپیش مورد توجه قرار داد. شخصیت‌های تمثیلی، شخصیت‌های جانشین شونده هستند، به عبارت دیگر جانشین فکر و خلق و خو و خصلت و صفتی شده‌اند. تمثیل^{۴۸}، ارائه‌ی شخصیت، اندیشه یا واقعه است به طریقه‌ای که هم خودش را نشان بدهد و هم چیز دیگری را. به عبارت دیگر تمثیل یک معنای آشکار و یک یا چند معنای پنهان دارد. تمثیل یک نوع تصویرنگاری است که در آن مفاهیم و اندیشه‌های اخلاقی از پیش دانسته‌شده، به طور عمد تبدیل به اشخاص، اشیاء و حوادث شده‌اند. درحالی‌که سمبولیسم^{۴۹} (نمادگرایی) شناخت موجودات و اشیاء به فرم احساسی است، به نحوی که امور مذکور ادراک نشده باشد و قابل درک هم نباشد. در داستان‌های امروزی به طور کلی شخصیت‌های تمثیلی به شخصیت‌های نمادین نزدیک شده‌اند و گاهی

گفت‌وگو، فاصله نشانه‌ای نیست. گفت‌وگوهای شخصیت‌ها یا قهرمان‌های قصه به دنبال روایت قصه می‌آید. در واقع گفت‌وگو از خود استقلالی ندارد و جزء پیکره‌ی روایت قصه است.» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۳۲۳).

عقل سرخ در پانزده بند پس از تحمیدیه‌ی کوتاه در پاسخ به پرسش دوستی به بیان واقعه و تجربه‌هایی می‌پردازد که با نوع تجربه‌های انسانی مشترک از جهان محسوس تفاوت اساسی دارد. این تجربه‌ها و واقعه‌ها حاکی از حقایق و معارفی است که به جهانی ورای محسوسات متعلق است و تجربه‌ی شخصی و خصوصی سهروردی را به زبان استعاری و از طریق دیالوگ‌هایی که به شکل روایی مطرح می‌شوند، منعکس می‌کند. از این رو طرز بیان و انتقال این تجربیات بیشتر بر روایت استوار است، اما می‌توان خصوصیات کارکرد دیالوگ‌گونه‌ی آن را مورد ارزیابی قرار داد. زبان این رساله در نگاه ادیبانه، زبان رمزی و استعاری است. با توجه به معانی مختلف رمز، می‌توان فصل مشترک آن‌ها را پوشیدگی و مخفی بودن دانست. رمز علامت و اشاره‌ای است که بر معنا و مفهومی ورای ظاهر خود دلالت دارد و به چیزی بیش از معنی روشن و آشکار خود می‌پردازد. گفت‌وگو در **عقل سرخ** موجبات پیشبرد داستان را کاملاً فراهم می‌آورد چراکه در بیشتر مواقع با بهره‌گیری از جفت‌های مجاور که اساس بخش عمده‌ای از مکالمه‌ی واقعی را تشکیل می‌دهد، اطلاعاتی را به شکل مداوم در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. گاه اما از روی به تأمل واداشتن شخصیت‌ها از سوی شخصیتی دیگر، به‌طور مثال پیر در برابر راوی، از توالی‌های فرعی نیز استفاده می‌شود. زبان هرچند استعاری و رمزی و عموماً بر پایه‌ی روایت است، اما در رویارویی‌های شخصیت‌ها، می‌تواند وظیفه‌ی انتقال درونیات فردی را نیز ایفا کرده، ناآگاهی شخصی چون راوی را برملا سازد. «در متون روایی، سخن راوی و سخن شخصیت‌های داستانی نقل شده از زبان راوی همدیگر را می‌پوشانند؛ درحالی که اظهارات کلامی ایرادشده در جریان اجرای چندرسانه‌ای متون دراماتیک به گفتارهای تک‌گویانه یا گفت‌وگویی شخصیت‌های دراماتیک تقلیل پیدا می‌کند... گفتار دراماتیک، به‌عنوان نوعی عمل گفتاری، موقعیت گفتاری ویژه‌ای را می‌سازد. در نقطه‌ی مقابل، دیالوگ در متون روایی قرار دارد که در آن موقعیت گفتاری داستانی می‌تواند با گزارش راوی ساخته شود» (فایستر، ۱۳۹۹: ۱۷).

۸-۱۰. زمان

نمایشنامه‌های زیادی مبتنی بر تضاد نسل‌ها بنا می‌شوند و گاه شرایطی را ایجاد می‌کنند که به مقایسه‌ی دو مرحله از

زندگی اشاره دارند. **عقل سرخ** به‌وضوح از مراحل زمانی یاد می‌کند که شخصیت اصلی به‌واسطه‌ی گذر از آن در شکل زمانی خود، از پرنده‌ای آزاد به پرنده‌ای در بند و از آن‌پس به پرنده‌ای در جست‌وجوی آزادی و درنهایت انسان بدل گشته، که طی این زمان ساخته‌شده می‌توان به مقایسه و تأمل در مراحل زندگی پرداخت. در این حالت زمان نوعی ارزش استعاری می‌گیرد. سهروردی در **عقل سرخ** با تداعی زمان گذشته به بهانه‌ی پاسخ به سؤالی که در زمان حال مطرح می‌شود با روش پس‌انگاری روزگار و سازماندهی کنش آن را برای شخصیت نمایشنامه آشکار می‌سازد. شخصیت اصلی به‌نوعی با این کار گذشته را به حال پیوند داده تا بتواند پاسخ‌سؤال را به‌جهت هدفی که کل متن به دنبال آن است، مطرح کند. در این جاست که زمان چون پایان و آغاز هر مرحله از زندگی به‌واسطه‌ی اندیشه‌ی مستتر در متن، معنایی استعاری را سبب گشته است. «سازماندهی کنش در زمان باعث به وجود آمدن احساس کندی یا سرعت، غافلگیری یا تکرار، غرق شدن در گذشته، آینده و یا قرارگیری در زمان حال می‌شود. به‌طور کلی زمان در تئاتر همیشه به‌عنوان محرک تعلیق است و نویسنده با استفاده از آن، انتظار تماشاگر را به بازی می‌گیرد» (پروانه، ۱۳۹۸: ۱۰۹). روایتگر **عقل سرخ** در حرکت زمانی پس‌انگارانه‌ای که صورت می‌دهد و به‌واسطه‌ی داستانی که از گرفتاری‌اش در دام صیادان و تلاشی که برای رهایی دارد و در برخورد هایش با دیگر شخصیت‌ها، تعلیقی را سبب می‌شود تا انتظار خواننده و یا بیننده (در صورت اجرا) را با خود همراه سازد.

۱۱. نتیجه‌گیری

آثار سهروردی در رابطه‌ای تنگاتنگ با جهان اشرافی او، آکنده از ظرفیت‌هایی نمادین و رمزگون، مفاهیم را در بستر داستان‌های رمزی خود و با بهره‌گیری از تمثیل‌های افسانه‌ای و اسطوره و حکمت، به مخاطب خود عرضه می‌دارد. یک اثر دراماتیک اشخاص بازی را متناسب با موضوع خود و با هدفی خاص در یک «هماهنگی» قرار می‌دهد و به کمک تضاد و به‌واسطه‌ی «تعریف» که شناخت را سبب می‌شود، تعادل زندگی اشخاص را برهم زده و آشفتگی را موجب می‌شود. کشمکش‌ی شکل می‌گیرد تا وضع آشفتگی به حالت اولیه‌ی خود باز گردد. پیچیدگی‌هایی که پس از آن منجر به محک خورد اشخاص بازی شده، آن‌ها را در آزمون و خطاهایی گرفتار می‌کند. با ایجاد تعلیق و بسط و گسترش هرچه بیشتر درام، وضعیت بحرانی شده و به نقطه‌ی اوج می‌رسد و پس از آن فاجعه پدیدار می‌شود. نتیجه و آنچه سلسله‌ی رویدادها



و تعریف نیز متمرکز بر آن است. انسان به‌شکلی تمثیلی و نمادین چون باز پرنده تولد یافته و به‌علت اسارت از پرواز یا همان دستیابی به حقیقت منع می‌شود. این هماهنگی و ترکیب آشفته‌گی را پدید می‌آورد. رسیدن به چشمه‌ی زندگانی و رهایی تضادهای درونی را آشکار و بسط داده، همچنین منجر به پیدایش بحرانی نهفته که همانا غفلت و ناآگاهی است، می‌شود. مسیر وقایع در پی جست‌وجو و کنکاش تغییر کرده، آشفته‌گی، تعادل را بر هم زده و تحرک ایجاد می‌کند. از این تضادهای آشکار شده کشمکش، شکل می‌گیرد. پیچیدگی عقل سرخ در جهت گسترش گره‌افکنی‌های خود گره‌های دیگری را موجب می‌شود که باید توسط راوی به‌شکل درونی و به‌سبب شناخت و فهم گره‌گشایی شوند. تعلیق ایجاد شده، مخاطب را به‌سمت دانستن و در انتظار برای یافتن نتیجه که درد ناآگاهی است سوق می‌دهد.

در این مقاله با توجه به ظرفیت‌های نمایشی عقل سرخ و وجود عناصری دراماتیک در آن سعی شد تا با تطبیق بوطیقای این اثر به دریافت‌های جدید دست یابیم که می‌تواند چه از سوی اجراگران و چه نویسندگان مورد توجه قرار گیرد. عناصری که چه در شکل ارسطویی آن و

رقم زده است هدف اصلی را به مخاطب انتقال می‌دهد. در جدول زیر و به‌شکل اجمالی و با رویکرد تطبیقی نگاهی می‌اندازیم به ساختار درام در تطبیق با عقل سرخ. با توجه به آنچه که در ظرفیت‌های نمایشی و به‌خصوص بوطیقای اثر بررسی شد عقل سرخ در ترکیب‌بندی عناصر نمایشی، دارای سلسله‌رویدادهایی است که در یک توالی مشخص به کمک کنش، راوی را از موقعیت اولیه، مطابق با منطق زنجیره‌ی علت‌ومعلولی، به موقعیتی نهایی می‌رساند. ستیز پایه‌ریزی شده نزدیکی عمیقی با «ستیز آدمی با تقدیر» و «آدمی با خویشتن» دارد و از نوع «تصادفی» و گاه «جهشی» است تا موجبات تأمل در خود و کشف‌وشهود را که نیازمند میل و علم به خودشناسی است در راوی بیدار سازد. عقل سرخ به‌واسطه‌ی «تعریف مستقیم» (وجود راوی در متن) و سپس با بهره‌گیری از «تعریف» از طریق تجدید دیدار (سؤال و جواب‌های راوی و دوست خود و پیر) از ابتدا متمرکز بر جریان اصلی و «طرح» بنا نهاده شده است. چرا که برای نویسنده اشخاص بازی در اولویت نیستند بلکه این گذر سیروسلوک‌وار و رسیدن به آن معرفت درونی است که مهم قلمداد می‌شود. از این رو «طرح» بر «شخصیت» پیشی گرفته

ساختار	عقل سرخ
۱	تعریف (وجود راوی در متن) تعریف از طریق تجدید دیدار (سؤال و جواب‌های راوی و دوست خود و پیر) تعریف از ابتدا متمرکز بر جریان اصلی و طرح بنا نهاده شده
۲	ترکیب انسان، که به‌شکلی تمثیلی و نمادین خود چون پرنده‌ی باز تولد یافته و اسیر گشته، او را به‌سبب اسارتی که دارد از پرواز یا همان دستیابی به حقیقت منع می‌کند. این هماهنگی و ترکیب آن با عاملی که پرنده را از پرواز سلب و موجب محرومیتش از آسمان می‌شود، آشفته‌گی به بار می‌آورد. به تعبیر پیر رسیدن به چشمه‌ی زندگانی که در باطن فرد نهفته، معادل با فرارفتن از هزارتوی کیهانی و سپس رهایی است. از این‌روست که تضادهای درونی آشکار شده و بسط یافته، منجر به پیدایش بحرانی نهفته که همانا غفلت و ناآگاهی است، می‌شود. مسیر وقایع در پی جست‌وجو و کنکاش تغییر می‌کند. آشفته‌گی پیش‌آمده تعادل را بر هم زده و تحرک ایجاد می‌کند و از تضادهای آشکار شده کشمکش، شکل می‌گیرد. پیچیدگی عقل سرخ در همین گره‌افکنی‌های مداوم گسترش می‌یابد. هر چند گره‌گشایی‌ها، نیز خود گره‌های دیگری را موجب می‌شوند. از ده کس موکل تا عجایب هفت‌گانه، از شرح درخت طوبی تا داستان «زال» و «اسفندیار» و «سیمرغ» همه‌وهمه گره‌هایی را ایجاد می‌کنند که باید توسط راوی به‌شکل درونی و به‌سبب شناخت و فهم گره‌گشایی شوند.
۳	ترکیب انسان، که به‌شکلی تمثیلی و نمادین خود چون پرنده‌ی باز تولد یافته و اسیر گشته، او را به‌سبب اسارتی که دارد از پرواز یا همان دستیابی به حقیقت منع می‌کند. این هماهنگی و ترکیب آن با عاملی که پرنده را از پرواز سلب و موجب محرومیتش از آسمان می‌شود، آشفته‌گی به بار می‌آورد. به تعبیر پیر رسیدن به چشمه‌ی زندگانی که در باطن فرد نهفته، معادل با فرارفتن از هزارتوی کیهانی و سپس رهایی است. از این‌روست که تضادهای درونی آشکار شده و بسط یافته، منجر به پیدایش بحرانی نهفته که همانا غفلت و ناآگاهی است، می‌شود. مسیر وقایع در پی جست‌وجو و کنکاش تغییر می‌کند. آشفته‌گی پیش‌آمده تعادل را بر هم زده و تحرک ایجاد می‌کند و از تضادهای آشکار شده کشمکش، شکل می‌گیرد. پیچیدگی عقل سرخ در همین گره‌افکنی‌های مداوم گسترش می‌یابد. هر چند گره‌گشایی‌ها، نیز خود گره‌های دیگری را موجب می‌شوند. از ده کس موکل تا عجایب هفت‌گانه، از شرح درخت طوبی تا داستان «زال» و «اسفندیار» و «سیمرغ» همه‌وهمه گره‌هایی را ایجاد می‌کنند که باید توسط راوی به‌شکل درونی و به‌سبب شناخت و فهم گره‌گشایی شوند.
۴	پیچیدگی
۵	بحران
۶	سؤال و جواب‌ها و انتظار مخاطب چون خود راوی برای گرفتن پاسخ و دلیل وجودی این روایت و سرانجام انسانی که در ابتدا «باز» آفریده شده، سپس اسیر گشته و فرار کرده و در دل بیابان با پیری آشنا گشته که عجایب دیده و خود پر از رمز و راز است، می‌تواند خواننده را به‌دلیل تعلیق ایجاد شده و تلاش برای یافتن پاسخ یا متن همراه سازد.
۷	فاجعه
۸	نتیجه
۹	شخصیت
۱۰	گفت‌وگو
۱۱	زمان

منظر ساختار ارسطویی و بوئیقیایی روایت خود را به سطحی برساند که بتوان آن را به درام نزدیک دانست. با علم به اینکه ادبیات نمایشی را نمی‌توان با تمثیلی روایی برابر دانست، اما به واسطه‌ی همین عناصر و ویژگی‌هاست که عقل سرخ سهروردی دارای ظرفیت و توان نمایشی است.

چه در شکل روایی، بستری را فراهم می‌آورد تا هرگونه نگاه اندیشمندانه‌ای را در حوزه‌ی نمایش به‌معنای شرقی و تئاتر به‌معنای غربی آن گسترش دهد. سهروردی با بهره‌گیری از همین عناصر مذکور که در آغاز، میانه و پایان عقل سرخ، پیوسته و منجسم به کار رفته، می‌تواند به‌شکل تکنیکی و از

پی‌نوشت‌ها:

1. fable/ plot
2. ethos
3. dianoaia
4. lexis
5. melopoiia
6. ops
7. Henry Corbin (1903 - 1978)
8. Story
9. Point of view
10. Characters
11. Setting
12. Theme
13. Drama
14. Dramatic
15. Fable
16. Action
17. Plot

18. Mythos
19. Plan
20. Conflict
21. Man against man
22. Man against himself
23. Man against nature
24. Man against society
25. Man against fate
26. Static Conflict
27. Jumping Conflict
28. Climatic Conflict
29. Foreshadowing Conflict
30. Structure
31. Introduction - Exposition
32. Climax
33. Denouement
34. Conclusion

35. Exposition
36. Direct Exposition
37. Indirect Exposition
38. Harmony or Orchestration
39. Disturbance
40. Complication
41. Crisis
42. Suspense
43. Catastrophe
44. Conclusion
45. Character
46. Allegorical Characters
47. Symbolical Characters
48. Allegory
49. Symbolism
50. Dialogue

منابع:

- دانشگاه آزاد برلین.
- سانگر، کیت. (۱۳۹۹) *زبان درام*، ترجمه‌ی مینو ابودرجمهری، چاپ اول، تهران، نشر قطره.
- قادری، نصرالله. (۱۳۹۱) *آناتومی ساختار درام*، چاپ چهارم، تهران، نشر کتاب نیستان.
- لتوین، دیوید، استاک‌دیل، جو، استاک‌دیل، رایین. (۱۳۹۷) *معماری نمایشنامه*، ترجمه‌ی پدram لعل بخشی، چاپ دوم، تهران، نشر افراز.
- مانفرد، فیستر. (۱۳۹۹) *نظریه و تحلیل درام*، چاپ چهارم، تهران، نشر مینوی خرد.
- مارکوت، رکسان. (۱۳۹۵) *سهروردی*، ترجمه‌ی سعید انواری، چاپ اول، تهران، نشر ققنوس.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۶۷) *عناصر داستان*، چاپ دوم، تهران، نشر شفا.
- نعمت‌الله پناهی. (۱۳۹۶) *ستعاره مفهومی: الگوی ادراکی تجربه عرفانی سهروردی در «عقل سرخ»*، نشریه کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، ۱۸ (۳۵)، ۱-۲۹.

- ارسطو. (۱۳۵۳) *فن شعر*، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اسلین، مارتین. (۱۳۹۸) *نمایش چیست*، ترجمه‌ی شیرین تعاونی (خالقی)، چاپ ششم، تهران، نشر نیلوفر.
- بولتون، مارجوری. (۱۳۹۵) *کالبدشناسی درام*، ترجمه‌ی رضا شیرمرز، چاپ پنجم، تهران، نشر قطره.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۲) *عقل سرخ*، چاپ سوم، تهران، نشر سخن.
- پرونه، میشل. (۱۳۹۸) *تحلیل متن نمایشی*، ترجمه‌ی غلامحسین دولت‌آبادی، چاپ چهارم، تهران، نشر افراز.
- زارع، زهرا. (۱۳۹۸) *تبارنامه اشراقیان*، چاپ دوم، تهران، نشر هرمس.
- سهروردی، شیخ‌اشراق شهاب‌الدین. (۱۳۸۷) *عقل سرخ*، چاپ هفتم، تهران، نشر مولی.
- سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۹۰) *عقل سرخ*، تصحیح: رضا کوهکن، چاپ اول، تهران، نشر موسسه‌ی پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، موسسه مطالعات اسلامی

