Literary Interdisciplinary Research, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 7, No. 1, Spring and Summer 2025, 251-283
https://www.doi.org/10.30465/lir.2024.48283.1831

Reflecting the components of Brecht's narrative-educational theater in the use of Masnavid stories and Shams' articles

Ramona Issa*

Khadijeh Hajiyan**

Abstract

One of the ways to understand the poems of Shams and the anecdotes of the articles is to analyze the internal structureof their stories.Since Maulavi has been greatly influenced by Shams in various fields and,so to speak,hehas become"another Shams";The research question is,can the poetic storiesof Molvi and the anecdotesof Shams's articles be placed inthe formof a narrative-didactic show?The purposeof this research isto examinethe contentof these two works from a didactic-narrative pointof view.The story elementsof the storiesof Shams's poems and articles in a skillful way.Oneof the waysto know and examine the artistic dimensionsof literary worksof mystics is toenterthe worldof anecdotes and storiesof their works in the first step,and if they have the mainlementsof the story;Thatis,character,action,narrative,..stories canbe performedon the stage in the form of a narrative-educational show.The important goalsof the research isto emphasize the content of the narrative-didactic presentationof the poetic stories ofShams's sonnets and the anecdotesof the essaysin the formatof the German playwright Brecht'stheater system;in fact,in the article,the contentof these two worksis examined froma didactic-narrative point of view examplesof each are mentionedto furtherexplainthe issue.It should be said that such stories,in additionto being entertaining,are moral and contain good and instructive

* Phd. student in Philosophy of Education, Tarbiat Modares University (Corresponding Author), r.issa@modares.ac.ir

** Assistant professor of Persian language and literature, Tarbiat Modares University, hajiyan@modares.ac.ir

Date received: 14/02/2024, Date of acceptance: 02/09/2024

themes;Because their mystical,moral,religious and educational content makes the audience aware and think.

Keywords: Shams'sArticles, Narrative-Educational Drama, Tale, Molavi, Bresht.

Introduction

Bertolt Friedrich Brecht, writer, director, critic, founder of the Epic Theater, epoch-making personality and people whom Jean-Paul Sartre called without a doubt the greatest contemporary playwright. A poet who influenced Europe, an innovation that transformed the art of theater and opened new and surprising ways for the writer, director, actor and audience. His plays are still staged. Brecht's position in Iran is closely related to theater and plays. With his ideas about epic theater, he created a fundamental role in the realization of modern theater and contrasted his theater with Aristotelian theater, which was rooted in German dramatic literature until the beginning of the 20th century. Brecht's narrative theater pays special attention to the dignity of man in society.

About Shams Tabrizi and his relationship with Rumi, fantasy, aesthetics, imagery, analysis of fictional elements of Shams's articles; Also, the poetic stories of Ghazliat have been spoken, but so far, no attention has been paid to the structure and content of the stories of the essays and stories of Ghazliat (Moulana) on the basis of implication in narrative plays. In order to know the rational thought and the mystical-artistic and mystical view of Shams, a solid foundation must be found to accompany As a result, the dramatic theater of stories will be staged.

Materials&Methods

The suggestion of the research is that, with the collective cooperation of thinkers and those who are interested in this field, by displaying the above-mentioned stories in the "Brecht's theater" method, the moral, mystical teachings and more importantly, the knowledge of Shams Tabrizi's mysticism should become widespread and universal. And he was not confined among the elites and experts. The research shows that Brecht's system, at least in the field of narrative-educational drama, can be suitable for staging essays and lyrical stories. It can be said that the novelty and originality of Brecht's work lies in the fact that he tries to depict humans in opposition to a social system more than anything else.

The question is, how should it be made available to the public so that it can be understood and rationally awakened? The claim is that stories can be staged through

directorial elements such as Brecht's in order to make the human society aware of the constant reflection and training of existence. This research is of a theoretical type, with a comparative-analytical approach. The method of collecting library information and analyzing qualitative information was. The background shows that a research entitled "Reinterpretation of literary images in Shams's sonnets from the perspective of image aesthetics in cinema" by Dr. Hayati and Pournamdarian has been devoted to the reinterpretation of literary images in Shams' sonnets, and Dr. Ali Gravand also in "Boutique of mysterious stories in Shams' sonnets" They have extensively analyzed and detailed the stories.

Discussion& Result Conclusion

The findings show that Bresht considers theater to be free of imitation, just as Shams also considers imitation to be an obstacle to the flourishing of thought, Shams's essays are not merely mystical; rather, they make the audience think; therefore, the rich story of Shams and Moulana is presented with the help of the components of "alienation", "distance", and the presence of personality in the narratives. And the dialogue element, one of the characteristics of Brecht's style, can be staged.

Bibiolography

Alot, Miriam (1989). *Novels narrated by novelists*. Translated by Ali Mohammad Haqshenas. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]

Aristotle, (1958). *The art of poetry*. Translated by Fathullah Mojtabai. Tehran: Andisheh Publishing Company. [In Persian]

Scholes, Robert (2004). *Story elements*. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]

Amini, Rahmat (2011). *Pedagogical theater (educational-educational*). Tehran: Afraz Publication . [In Persian]

Anoushe, Hassan (2003). *Encyclopedia of Persian literature*. The second volume. Tehran: Vezarate Farhang va Ershd Eslami Publication. [In Persian]

Brahni, Reza (2023). *Story writing*. Tehran: Negah Publication. [In Persian]

Brecht, Bertolt (1978). *My theatrical life*. Translated by Fereydoun Nazeri. Tehran: Javidan Publication. [In Persian]

Brecht, Bertolt (2013). *About the theater*. Translated by Faramarz Behzad. Tehran: Kharazmi Publication. [In Persian]

Boehm, David (2002). *About the dialogue*. Translated by Mohammad Ali Hossein Nejad. Tehran: Daftare Pazhoheshhaye Farhangi Publication. [In Persian]

Benjamin, Walter (2021). *Understanding Brecht*. Nima Issapour and others. Tehran: Bidgol Publication. [In Persian]

Parsinejad, Kamran (2003), "Short Short Story (Minimalism) or Postcard Story", *Literary Literature*, No. 74. [In Persian]

Pruner, Michelle (2006). *Analysis of dramatic texts*. Translated by Shahnaz Shahin. Tehran: Ghatreh Publication. [In Persian]

Pournamdarian, Taghi (1989). *Code and secret stories in Persian literature*. Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [In Persian]

Tabrizi, Shamsuddin Mohammad (2013). *Shams Tabrizi's articles*. Correction and suspension of Mohammad Ali Mohad, Tehran: Kharazmi Publication. [In Persian]

Tavoni, Shirin (2009). *Brecht Technique*. Tehran: Ghatreh Publication. [In Persian]

Tushar, Pirameh (1987). *Theater and human anxiety*. Dr. Afzal Wozghi. Tehran: Jihad Daneshgahi Publication. [In Persian]

Hayati, Zahra and Taghipournamdarian (2016). "Rereading literary images in Shams's sonnets from the perspective of image aesthetics in cinema". Kohan name adabe parsi. Number 4. 23-60. [In Persian]

Dawson, S. and (1998). *Drama*. Translated by Firuzeh Mohajer. Tehran: Markaz [In Persian]

Rostami, Samad (2013). *Dialectic of Hegel's philosophy and Brecht's drama*. Tehran: Afraz[In Persian]

Razi, Ahmad and Mahdia Faiz (206). "Analysis of fictional elements in the stories of Shams Tabrizi's essays". Persian language and literature research quarterly. Number 6. [In Persian]

Sahibul-Zamani, Naseruddin (2008). *Shams line three*. Tehran: Atai Publication. [In Persian]

Selden, Raman (1996). *Literary theory and practical criticism*. Translated by Jalal Sokhnor and Seema Zamani. Tehran: Sobh Andisheh Publication. [In Persian]

Shafii Kodkani, Mohammad Reza (2009). *Ghazliat Shams Tabrizi*. Tehran: Sakhn Publication. [In Persian]

Tassoji, Abdul Latif (1958). *One thousand and one nights*. Tehran: Elmi Publication. [In Persian]

Abdulahi, Ali (2007). *Bertolt Brecht's philosophical stories*. Tehran: Meshki Publication. [In Persian]

Kaden, J. E (2001). *Dictionary of literary terms*. Translated by Kazem Firouzmand. Tehran: Shadgan Publication. [In Persian]

Keyrier, Jean-Claude (2001). *The chickens of the world held an assembly*. Translated by Dariush Moadebian. Tehran: Qab Publication. [In Persian]

Gravand, Ali (2006). *Boutique of stories in Shams's sonnets*. Doctoral thesis. Under the guidance of Dr. Seyed Jafar Hamidi: Shahid Beheshti University. [In Persian]

Gravand, Ali (2006). "Boutiques of secret stories in Shams's poetry". *Journal of exploring Persian language and literature*. No. 18. 121-158. [In Persian]

Goharin, Kaveh (1998). "The Future of the Novel and the Acceleration of Time", *Adina, No. 132 and 133*. [In Persian]

Miter, Shumit (2005). *Knowledge of theater systems*. Translated by Abdul Hossein Mortazavi and Mitra Alavi Talab. Tehran: Ghatreh Publication. [In Persian]

Mirsadeghi, Jamal (2003). *fiction literature Tehran*: Sokhn Publication. [In Persian]

McKay, Robert (2003). *story Translated by Mohammad Ghazrabadi*. Tehran: Hermes Publication. [In Persian]

Molavi, Jalaluddin Mohammad (2006). *Kulliyat-e- Shams. With the corrections and margins of Badeel Zaman Forozanfar*. Tehran: Tehran University Press.

Molavi, Jalaluddin Mohammad (1992). *Kulliyat-e- Shams According to the corrected version of Badi al-Zaman Farozanfar*. To the attention of Parviz Babaei. Tehran: Negah Publication. [In Persian]

Molavi, Jalaluddin Muhammad bin Muhammad (2006). *Generalities of Shams Tabrizi*. Proofreading and Arabicization by Kazem Barganisi. Tehran: Fekre rooz Publication. [In Persian]

Benjamin, Walter.(1968) ."*What is epic theatre? In: Illuminations*", translated by Harry Zohn, schocken: New York.

Brecht, Bertolt: (1967). "*Gesammelte Werke*". Frankfurt/M.

Thompson, J (2003). **"***Applied theatre. Bewilderment and Beyond*". Oxford.

Wizisla, Erdmut. (2009). *Walter Benjamin and Bertolt Brecht; The Story of a Friendship*, Yale University Press, First Published.

پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۷، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴

بازتاب مولفه‌های تئاتر روایی-تعلیمی برشت در بکارگیری حکایات مثنوی و مقالات شمس

رامونا عیسی*

خدیجه حاجیان**

چکیده

یکی از راه‌های شناخت *غزلیات شمس* و حکایات *مقالات* تحلیل ساختار درونی قصه‌های آنهاست. تحقیقاتی در این زمینه با توجه به درون مایهٔ قصه‌های *غزلیات* انجام شده؛ اما تاکنون به ساختار قصه‌های‌شعری آن وحکایات *مقالات* در قالب نظام نمایش روایی-تعلیمی اصلاً توجه نشده است. از آنجا که مولوی از شمس در زمینه‌های گوناگون تأثیر بسیار پذیرفته و به قولی، خود «شمس دیگری» شده بوده است؛ سوال پژوهش این است، آیا قصه‌های شعری *غزلیات* (مولوی) و حکایت‌های *مقالات شمس* می‌تواند در قالب نمایش روایی- تعلیمی قرار گیرد؟ هدف این پژوهش بررسی محتوای این دو کار با نگاهی تعلیمی – روایی است. عناصر داستانیِ قصه‌ها (داستانک‌های) *غزلیات شمس* و *مقالات* به‌گونه‌ای ماهرانه؛ یعنی به صورت وضعیت درآغاز، میانه و پایان به‌کار گرفته شده‌که بیانگر هنرمندی مولانا وشمس‌تبریزی‌درقصه‌پردازی است؛همچنین‌در بعضی از آنها ساختار تقلیل‌گرایی سبب شده است داستانک‌ها دارای ایجازو جذابیت خاص شوند. یکی از راه‌های شناخت و بررسی ابعاد هنری آثار ادبی‌عرفادرگام نخست وارد شدن به دنیای حکایات و قصص آثار آنهاست و پس از آن در صورت داشتن عناصر اصلی داستان؛ یعنی‌شخصیت، کنش، روایت و...حکایات می‌تواند در قالب نمایش روایی-تعلیمی روی

* دانشجوی دکترای فلسفهٔ تعلیم و تربیت، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، rose1376116@yahoo.com

** استادیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، hajiyan@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۲

صحنه اجرا شود. مهم‌ترین اهداف پژوهش تأکید بر مضمون نمایش روایی- تعلیمی قصه‌های شعری *غزلیات شمس*وحکایت‌های *مقالات* درقالب نظام تئاتر برشت نمایشنامه‌نویس آلمانی است؛در واقع در مقاله محتوای این دو اثر با نگاهی تعلیمی– روایی‌بررسی‌وبرای تبیین بیشتر مسئله از هرکدام نمونه‌هایی‌ذکر شده است.گفتنی است چنین قصه‌هایی علاوه بر سرگرم‌کنندگی، اخلاقی و دربردارندهٔ مضمون‌های نیک و آموزنده است؛ زیرا محتوای عرفانی،اخلاقی، دینی و تربیتی آنها مخاطب را به آگاهی و اندیشه وامی‌دارد.

کلیدواژه ها: *مقالات* شمس، نمایش روایی-تعلیمی، قصه،مولوی، برشت.

۱. مقدمه

اویگن برتولت فردیش برشت[۱]، (Eugen Bertolt Friedrich Brecht 1898-1956) نویسنده، کارگردان، منتقد، پایه‌گذار تئاتر اپیک، شخصیت دوران‌ساز و مردمی که ژان‌پل‌سارتر او را بی‌شک بزرگ‌ترین درام‌نویس معاصر خوانده است. شاعری که اروپا را تحت تأثیر قرار داد، نوآوری که هنر تئاتر را دگرگون کرد و راه‌هایی تازه و شگفت به روی نویسنده، کارگردان، بازیگر و تماشاگر گشود. نمایشنامه‌هایش همچنان به روی صحنه می‌رود. جایگاه برشت در ایران ارتباط تنگاتنگی با تئاتر و نمایشنامه دارد. تقریباً تمام آثار برشت ترجمه شده است. او با کسب تجربه درانواع تئاتر دست به طراحی«تئاتر روایی»(اپیک) زد که شهرتش نیز به این نوع تئاتر است؛ تئاتری که بر فرانمایی(Expression) استوار است.او پیش از اینکه نمایشنامه‌نویس مشهوری باشد، شاعری چیره‌دست و خوش‌قریحه است با شعرهای غنایی و عاشقانهٔ[۲] بسیار زیبا که در کتاب‌هایش به یادگار مانده است.با نظریات خود در باب تئاتر روایی (اپیک) نقشی اساسی در تحقق تئاتر مدرن پدید آوردوتئاتر خود را مقابل‌تئاترارسطویی‌که‌تااوایل‌قرن بیستم در ادبیات نمایشی آلمان ریشه دوانده بود، قرار داد.تئاتر روایی برشت به منزلت انسان در جامعه توجه خاصی دارد. از یک سو برشت در صدد است در تئاتر خود با آگاه ساختن تماشاگر از شرایط اقتصادی، اجتماعی و سیاسی حاکم برجهان،اورا به‌چالش با مسایل روز واداشته، ازسکون خارج کند؛ همچنین تحرک لازم را در او برای تغییرجهانی‌که‌از ایده‌آل‌های انسانی‌فاصله‌گرفته‌است،ایجاد کند.

ازسوی‌دیگر،*مقالات‌شمس*از جمله متون عرفانی-ادبی فارسی است. تا ۱۳۵۶ که استاد موحد تصیحح انتقادی آن را منتشر کرد.انتشارمتن کامل*مقالات* (با تعلیقات و مقدمه) در ۳۶۹ نقطهٔ عطفی‌درحوزهٔ مطالعات مولانا و شمس تبریزی شد.*مقالات*حاصل‌سخنان‌و گفت‌وگوهایی است که بین‌شمس‌و مولاناومریدان خاص‌آن دو ردوبدل شده‌و البته گویندهٔ بسیاری از سخنان خودِ شمس است. دقیق‌ترین توصیفی که می‌توان از زبان *مقالات شمس* گفت به قول استاد موحّد چنین است:«زبان *مقالات*، زبان محاوره است و در اوج بلاغت، که سیّالیت و جوششی خاص و یک اثر مغناطیسی دارد. یک زیبایی و جنمی دارد که خواه ناخواه مخاطب را اسیر خود می‌گرداند»(موحد، ۱۳۹۲: ۱۵۵).ازویژگی‌های مقالات پررنگ بودن جنبهٔ اجتماعی و مردم شناختی آن است. *مقالات*، محل نمود گفت‌وگوهاست و لازمهٔ گفت‌وگو، وجود افرادی است که به منظوری گرد هم آمده باشند؛ بنابراین طبیعی‌است نشانه‌هایی‌اززندگی‌روزمّره‌و حیات‌اجتماعی در آن سخنان و گفت‌وگوها بازتابیده باشد. شمس‌روانشناس‌نیست،ولی‌به‌حالات روحی و نفسانی آدمی بسیار آشناست؛ از این رو ضمن سخنان او به دقایقی برمی‌خوریم که نتیجهٔ غَور در احوال نفسانی خود و دیگران است:«اگر به تماشای پاکی و نیکی خود مشغول نباشی، و آن خیانت‌های پنهانی را پاک کردن گیری، این پاکی و نیکی که داری بیش‌تر شود»(شمس‌تبریزی،۱۳۹۲: ۹۹).

مقالات شمس نه تنها،کلید فهم بسیاری از مشکلات و مبهمات *مثنوی* و منبع بی‌واسطه‌ای در شناخت شخصیت فردی و اجتماعی مولانا و شمس و نوع رابطه و سلوک اجتماعی‌آن دو است؛بلکه در شناساندن‌مسائل و اوضاع سیاسی-اجتماعی جهان اسلام،به‌ویژه‌آسیای صغیرو شهر قونیه در قرن هفتم مأخذ بسیار مهمی است.آنچه او را از بزرگان و شخصیت‌های برجستهٔ فرهنگ و ادب ایران و اسلام پیش و پس از خود، متمایز می‌کند،استقلال‌رأی و حلاجی و نقد آرا و افکار و تلقی دیگران از موضوعات و مسائل اجتماعی و فرهنگی مورد ابتلای عامهٔ مردم و اهل خانقاه،مدرسه و دیوان است.همین ظرفیت‌هاو قابلیت‌هاست که *مقالات شمس* را متنی بی‌همتاومنبعی بی‌نظیردر تحقیقات تاریخی،اجتماعی‌و دراین پژوهش‌دربه‌نمایش‌درآوردن‌حکایات آن برای‌فهم‌عامه مردم است. به طوری که در پژوهشی با عنوان «*بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس ازدیدگاه زیبایی‌شناسی تصویر در سینما*» به بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس پرداخته شده است و این زیبایی کار شمس را نشان می‌دهد که از دیدگاه زیبایی‌شناسی تصویر در

سینما می‌توان مورد تحقیق قرار داد(حیاتی و پورنامداریان،۱۳۹۵: ۲۳-۶۰). دکتر علی گراوند نیز در «*بوطیقای قصه‌های رمزی در غزلیات شمس*» به طور مبسوط به تحلیل و تفصیل قصه‌ها پرداخته‌اند(گراوند،۱۳۸۸؛۱۲۱-۱۵۸).

۱.۱ بیان مسئله

حکایاتِ *مقالات* و قصه‌های *غزلیات* چنان است که گویی‌شمس و مولانا هر دو درمقام کارگردان، بسیار ماهرانه تمام عناصر را در پرده‌ها و صحنه‌های مختلف چیده‌اند، البته شمس هیچ اعتقادی به نوشتن نداشته است: «من عادت نبشتن نداشتم هرگز، سخن را چون نمی‌نویسم، در من می‌ماند و هر لحظه مرا روی دگر می‌دهد» (تبریزی،۱۳۹۲: ۲۲۵).دربارهٔ شمس‌تبریزی و چگونگی ارتباط او با مولانا، خیال، زیبایی‌شناسی، تصویرسازی، تحلیل عناصر داستانی *مقالات شمس*؛ همچنین قصص شعری *غزلیات* سخن گفته شده، اما تاکنون به ساختار و محتوای حکایات *مقالات* و قصص *غزلیات* (مولانا) بر پایهٔ دلالت در نمایش‌های روایی توجه نشده است.برای شناخت اندیشه عقلانی و دیدگاه عرفانی- هنری و رمزگونهٔ شمس باید پایاب مستحکمی‌یافت تا با همراهی آن پایاب تئاتر نمایشی‌قصه‌ها به صحنه رود.امروزه بهتر است مخاطب (اعم از بزرگسال، جوان، نوجوان) به جای دشوار دانستن قصه‌ها و شخصیت رازآلود و عرفانی شمس تعلیمات و قصه‌های او را با کمک تئاتر نمایشی درک کند با کمک این روشِ ملموس پندهای آموزنده،اخلاقی،دینی،اجتماعی‌و تربیتی‌اورا دریابد؛ با روش مذکور چه بسا گوشه‌ای ازساحت کلی عرفان او رمزگشایی شود؛همچنانکه در مدارس اروپایی نمایشنامه‌های شکسپیر و آنتینگونهِ سوفکل برای آشنایی با ادبیات نمایشی و آموزش هنوز به روی صحنه می‌رود(پرونر،۱۳۸۵: ۹۵). هرچند قصّه‌های شمس بار معنایی دشواری دارند، پیشنهاد پژوهش این است، با همکاری جمعی صاحب اندیشه و علاقمندان این حوزه با به نمایش درآوردن قصّه‌های مذکور به روش «تئاتر برشت» کوشش شود؛آموزه‌های اخلاقی، عرفانی و مهم‌تر از آن شناخت عرفانِ شمس تبریزی فراگیر و همگانی شود و در میان خواص و اهل فن محصور نماند.تحقیقاتَ نشان می‌دهد نظام برشت، دست‌کم در حیطهٔ نمایش روایی-تعلیمی،می‌تواند برای به صحنه بردن حکایات *مقالات* و غزلیات مناسب باشد. می‌توان گفت تازگی و اصالت کار برشت در این است که وی سعی دارد انسان‌ها را بیش از هر چیز در تقابل با یک نظام‌اجتماعی تصویر کند.اجتماع متشکل از انسان‌ها را هدایت و حتی مجبور می‌کند؛ بنابراین بهتر این است عامه

مردم نیز حکایات شمس را درک‌کنند؛ زیرا در عین سادگی،رمزگونه‌اند.مسئله این است چگونه باید در اختیار عامه قرار گیرد تا قابل درک و بیداری عقلانی شود؟ ادعا این است که می‌توان از طریق مؤلفه‌های کارگردانی نظیر برشت حکایات را به روی صحنه برد تا جامعه انسانی را به تأمل و تربیت دائمیِ وجود واقف نمود.

۲. روش پژوهش

ابتدا به جایگاه قصّه و ساختار آن درقصّه‌های شعری با توجه به کاربرد آنها در نمایش تعلیمی-روایی پرداخته؛ سپس مبانی نظری مرتبط با ساختار قصّه در خلق نمایش تعلیمی با توجه به مبانی فکری مشترک شمس(در قصّه‌هایِ شعریِ*غزلیات* و *مقالات*) و برشت بیان می‌شود؛بنابراین ضمن توجه به محتوای ساختار قصّه و نمایش در آفرینش قصّه‌های *غزلیات شمس* و *مقالات* با ذکر نمونهٔ اشعار و حکایت‌ها به بررسی و تحلیل مفهومی آنها براساس مبانی یاد شده اهتمام خواهد شد.این پژوهش از نوع نظری، با رویکردی تطبیقی-تحلیلی است.روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای،و تحلیل اطلاعات کیفی بوده است. کوشش پژوهشگران بر این است تا جایگاه و نقش نمایش تعلیمی_روایی حاصل از قصّه‌های شمس در *غزلیات* و *مقالات* با تأکید بر هنرمندی پدیدآوران، در نمایش‌نویسی وبه کارگیری عناصر قصّه بررسی و تحلیل شود.

۳. پیشینهٔ پژوهش

مقالات شمس نه تنها،کلید فهم بسیاری از مشکلات و مبهمات *مثنوی* و منبع‌بی‌واسطه‌ای در شناخت شخصیت فردی و اجتماعی مولانا و شمس و نوع رابطه و سلوک اجتماعی‌آن دو است؛بلکه در شناساندن‌مسائل و اوضاع سیاسی-اجتماعی جهان اسلام،به‌ویژه‌آسیای صغیرو شهر قونیه در قرن هفتم مأخذ بسیار مهمی است.آنچه او را از بزرگان و شخصیت‌های برجستهٔ فرهنگ و ادب ایران و اسلام پیش و پس از خود، متمایز می‌کند،استقلال‌رأی و حلاجی و نقد آرا و افکار و تلقی دیگران از موضوعات و مسائل اجتماعی و فرهنگی مورد ابتلای عامهٔ مردم و اهل خانقاه،مدرسه و دیوان است.همین ظرفیت‌هاو قابلیت‌هاست که *مقالات شمس* را متنی بی‌همتاومنبعی بی‌نظیردر تحقیقات تاریخی،اجتماعی‌و دراین پژوهش‌دربه‌نمایش‌درآوردن‌حکایات آن برای‌فهم‌عامه مردم است. به طوری که در پژوهشی با عنوان «*بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس ازدیدگاه زیبایی‌شناسی تصویر در*

سینما» به بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس پرداخته شده است و این زیبایی کار شمس را نشان می‌دهد که از دیدگاه زیبایی‌شناسی تصویر در سینما می‌توان مورد تحقیق قرار داد(حیاتی و پورنامداریان،۱۳۹۵: ۲۳–۶۰). دکتر علی گراوند نیز در «*بوطیقای قصه‌های رمزی در غزلیات شمس*» به طور مبسوط به تحلیل و تفصیل قصه‌ها پرداخته‌اند (گراوند،۱۳۸۸؛۱۲۱–۱۵۸).

۴. مبانی نظری

۱.۴ شناخت تئاتر روایی- تعلیمی

تئاتر روایی برتولت برشت با استفاده از یک راوی در بطن نمایشنامه و متنهای توصیفی خارج از دیالوگ و نیز چکیده‌ای از وقایع هر صحنه در آغاز پرده،با هدف زدودن هیجان در نزد تماشاگر، در صدد برانگیختن قوهٔ تفکر تماشاگر است و او را به تقابل با آن چه که بر روی صحنه،نمایش داده می‌شود، وامی‌دارد. موضوعات نمایشنامه‌های برشت برگرفته از واقعیات اجتماعی،سیاسی و اقتصادی حاکم‌اند.برشت تماشاگر خود را وارد دنیای حقیقی می‌کند و به چالش با آن فرا می‌خواند و تماشاگر با آن چه برروی صحنه نمایش داده می‌شود و به گونه‌ای بیانگر و انعکاس وضعیت واقعی حاکم بر جامعه است، موافق نیست(Benjamin, 1968: 45).بنابراین باید روند نمایشنامه تحرک لازم را در وی برای مقابله با وضعیت اجتماعی حاکم ایجاد کند.هدف برشت نشان دادن یک رفتار اجتماعی خاص، در یک محیط اجتماعی خاص است که تماشاگر به صورت انتقادی باید به آن توجه کند.

نمایش،هنری همیشه پویا است و از قرن بیستم در جایگاه یک رشتهٔ درسی‌در کشورهای جهان پذیرفته شده است.تئاتر یکی از هنرهای جمعی با سابقه‌ی بیش از ۲۵۰۰ سال،دارای ابعاد و ویژگی‌هایی است که اساساً با تجربیات انسانی و ابعاد روانی و معنوی جامعه‌ی انسانی سروکار دارد(Thompson, 2003:183) حتی ارسطو وقتی برای نخستین بار از اصول نظری تئاتر سخن گفته در طرح نظریه‌هایش، به بُعد آموزشی آن نیز توجه کرده است (ارسطو،۱۳۷۷: ۴۵).

در مراحلِ بعدیِ تکوینِ تئاتر، نظریه‌پردازان دیگری نیز به جنبه‌های آموزشی تئاتر توجه کردند و با آراءِ خودِ آن را از قلمرو صرفاً زیبایی‌شناسانه خارج و ابعاد مهم آموزشی آن را

بیان کردند«تئاتر در چارچوب هنری و کاربردی خود یک ابزار کاربردی بـرای آمـوزش در نظر گرفته می‌شود که حتـی وجـوه گونـاگون و متعـدد زنـدگی بشـری اعـم از تجربیـات اجتماعی و روانشناختی را به مخاطب می‌آموزد»(تعاونی، ۱۳۸۸: ۴۴).

وظیفهٔ تئاتر روشن کردن قصه است، و این مهم با جلـوه‌هـای متناسـب و منتقـل‌کـردن مفهوم از طریق شخصیت‌ها میسر مـی‌شـود.تمـام عوامـل مـؤثر در تئـاترِ نمایشـی اعـم از بازیگران، صحنه‌پرداز، کنش و... همگی حکایت را توضیح می‌دهند، آن را می‌سـازند و بـه تماشا می‌گذارند. در حالی که همهٔ آنها هنر خود را در اختیار این اقدام جمعی قرار می‌دهند، هیچ یک استقلال فردی خود را از دست نمی‌دهند (برشت، ۱۳۵۷: ۸۸).

۲.۴ اهداف متن تئاتر نمایشی

قصه‌ها در قالب نمایش، مولّد مفاهیم تعلیمی است.تئاتر از لابه‌لایِ کنشِ به نمایش در آمده، داستانی را حکایت می‌کندو به کمک تحلیلِ گفت‌وگو نیز امکان درک پیشـرفت موقعیـت فراهم می‌شود.خوانشِ متن، به یافتن عواملیِ دعـوت مـی‌کنـد کـه تحـول کـنش را معـین می‌نماید. متن نمایشیِ برای روایی-تعلیمی بودن سه مولفه باید داشته باشد: ابتدا کـارکردی نمایشـی داشـته باشـد؛کـنش نمایشـی را بـه وجـود آورد و گـاهی بـه تفسـیر کـنش بپردازد.گفت‌وگو باید سرشار از اطلاعات صـریح و ضـمنی باشـد تـا جریـان کـنش را در بربگیرد،گفت‌وگو بیانگر ذهنیت شخصیت‌هایی است که در موقعیت‌های زمانی-مکانی قرار می‌گیرند و با روایت، نکاتی آموزنده را به مخاطب منتقـل مـی‌کننـد. مـتن نمایشـی نقشـی شاعرانه نیز بر عهده دارد و مانند هر متن ادبی دیگر آراسته به استعاره، کنایه و مجـاز اسـت (پرونر،۱۳۸۵: ۱۸۴-۱۸۵).

۳.۴ سابقهٔ کاربرد عرفان در قالب نمایش

بهره‌گیری از متون عرفانی در نمایشنامه‌ها،سابقه‌ای طولانی دارد.برای نمونـه «پیتـر بـروک» (Peter Brook2022-1925)، (شاگرد برتولت برشت)، *منطق‌الطیر* عطار نیشـابوری را براسـاس اقتباس و دراماتولوژی «ژان‌کلود کری‌یر» (Jean-Claude Carrier2021-1931)نمایشنامه‌نـویس و فیلمنامه‌نویس معروف فرانسوی در سال ۱۹۷۱ به روی صحنه برد[۳].پیتر بروک دربـارهٔ سـفر مرغان[۴] می‌نویسد:

> ... باید از هفت وادی گذشت؛در هر وادی رازی سر به مُهر، معمایی،در کار است.رازی که به آن مرحله، هویت ازلی و ابدی می‌بخشد که باید آن را شناخت،گشود و حل کرد.گشایش این راز، خود سرآغاز ورود به مرحله یا وادی بعدی است.نیک پیداست که سروکار ما با «عرفان»و«رموز و اسرار» آن است[...] این سفری است ایستا که حرکت و پویایی را در درون خویش دارد ... (میتر، ۱۳۸۴: ۱۶).

پیتر بروک در شرح کنفرانس پرندگان پس از بر شمردن اهداف خود و گروه فراملیتی‌اش و پیش رفتن در پهنهٔ گستردهٔ تئاتر برای دستیابی به لایه‌های ظریف و پنهان تجربه‌های انسانی؛ چنین می‌نویسد:

> این چنین بود که خیلی زود دست طلب به سوی عطار دراز کردیم، آنکه به سنتی دیگرتعلق دارد، می‌کوشد ثمره‌های تخیل و تصور خود را در پهنهٔ جهانی پرورش دهد که از او فراتر و برتر است. مجمع مرغان[منطق‌الطیر]، که وجود و سطوح آن در همهٔ عرصه‌ها نامحدود می‌نماید، برای ما هم‌چون اقیانوسی بود که بدان سخت نیازمند بودیم. (کری‌یر، ۱۳۸۰: ۸۳).

بروک و گروهش، پس از اجراهای گوناگون *منطق‌الطیر* درمی‌یابند که محتوای آن به واقع جهانی استو می‌تواند بی‌هیچ دشواری از سدهاوموانع فرهنگی‌واجتماعی عبور کند.

۴.۴ ادبیات داستانی و قصّه

در این زمینه اصطلاحاتی چون داستان،قصّه،حکایت،مَثَل،سرگذشت وغیره وجود دارد.پورنامداریان معتقد است:«در زبان فارسی انواع گوناگون داستان هریک نامی جدا و خاص خود ندارد و کلمات داستان، قصّه، حکایت، مَثَل و تمثیل اغلب مترادف یکدیگر به کار می‌رود.در زبان‌های اروپایی این انواع تا اندازه‌ای از یکدیگر تفکیک شده است»(پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۱۱۴).میرصادقی نیز به مترادف بودن این اصطلاحات اذعان می‌کند و معتقد است:

> اگر بخواهیم وجه امتیازو افتراقی برای هر کدام از آنها قائل شویم و مصداق‌هایی برای هر یک از آنها از میان آثار ادبی گذشته بیاوریم، خود را به‌عبث دچار سرگیجه و دردسر کرده‌ایم.گذشتگان و بزرگان ادب ما از این اصطلاح‌ها،مترادفِ یکدیگر در آثار خود استفاده کرده‌اند (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۱).

اصطلاح قصّه را از آن روی قصّه گفته‌اند که از ماجرایی خبر می‌دهد که پی گرفته می‌شودومخاطب را به دنبال خود می‌کشد و اورا ترغیب به پیگیری ماجرا می‌کند.اهل فن تعاریف گوناگونی از قصّه کرده‌اند:«به آثاری که در آن‌ها تأکید برحوادث خارق‌العاده بیشتر از تحول و پرورش آدم‌ها و شخصیت‌هاست،قصّه می‌گویند.در قصّه محور ماجرا بر حوادث خلق الساعه می‌گردد.»(همان: ۴۴). به نظرِ سِر والتراسکالت (Sir Walter Scott 1832-1771) : «قصّه روایتی است تخیلی به نثر یا به شعر، تأکیدش بیشتر بر حوادث شگفت انگیز و نامعمول است» (آلوت، ۱۳۶۸: ۵۱).در دنیای قصّه‌ها میان واقعیت و تخیل مرزی وجود ندارد، از این رو در قصّه همه چیز جان می‌گیرد.

۵.۴ مینی‌مالیسم

مینی‌مالیسم که در فارسی به خُردگرایی و حداقل‌گرایی و کوتاهِ کوتاه ترجمه شده، درادبیات به‌گونه‌ای ادبی گفته می‌شود که بر پایهٔ فشردگی و ایجازِ بیش از حدِ محتوای داستان بنا شده است «تاکید بر کوتاه بودن بیش از حد داستان مینی‌مال، بیانگر تفاوت کلی آن با داستان کوتاه از نظر ساخت، تکنیک، زبان، شیوهٔ بیان ماجرا و گفت‌وگوهای موجود در اثر است »(گوهرین، ۱۳۷۷: ۱۸).ادگار آلن‌پو(Edgar Allan Poe1849-1809) داستان کوتاه را داستانی می‌داند که در یک فرصت زمانی ثابت و مشخص خوانده شود و داستانِ کوتاهِ کوتاه را داستانی می‌داند که قبل از آن که خواننده بخواهد به روی صندلی جابه‌جا گردد به‌پایان برسد»(پارسی‌نژاد،۱۳۸۲: ۵۸). تقلیل‌گرایی از پیکرتراشی و نقاشی مدرن وام گرفته شده است و به ویژه در آثار نمایشی نویسندهٔ ایرلندی، ساموئل بکت (Samuel Beckett 1989-1906) دیده می‌شود که مثلاً نمایش‌نامهٔ سی ثانیه‌ای او«نَفَس» نه شخصیت دارد نه گفت‌وگو (کادن، ۱۳۸۰: ۸۴).قصّه‌های کوتاه دارای ایجاز و جذابیت خاص هستند. تقلیل‌گرایی را سبکی مبتنی بر کاهش مفرط محتوای اثر به حداقل عناصر ضروری دانسته‌اند که ویژگی آن بیشتر، سادگی و کمیِ دایرهٔ واژگان یا صحنهٔ نمایش و پرهیز از گفتار تا حد سکوت است.

۱.۵.۴ عناصر داستان یا قصّه

در هر داستانی عناصراصلی بسیاری وجود دارند که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:شخصیت،درون‌مایه،زاویه‌دید و راوی، کنش یا حادثه، صحنه یازمینه (زمان‌ومکان)،

گفت‌وگو وغیره. همهٔ عناصر در صحنهٔ قصه روی می‌دهند. گاهی ممکن است مکان یا حتی زمان مشخص نباشد، اما گفت‌وگو بر روی صحنه رخ می‌دهد. براهنی در مورد شخصیت[۵] (Character)می‌گوید:« عامل شخصیت، محوری است که تمامیت قصّه بر مدار آن می‌چرخد. کلیهٔ عوامل دیگر عینیت کمال، معنا و مفهوم و حتی علت وجودی خود را از عامل شخصیت کسب می‌کنند» (براهنی،۱۴۰۲: ۵۳). شخصیت، ویژگی تشخص صحنه را دارد، نقش شخصیت برقراری ارتباط با دیگری است و در رویارویی با دیگر شخصیت‌ها معنا می‌یابد و خلاصه می‌شود.

۵. نظام تئاتر روایی-تعلیمی برشت

از نظربرشت کار تئاتر نه تغییر اخلاقی و نه آموزشی است؛بلکه تئاتر باید خود را از تئاترهای کلاسیک که مناسب قرون گذشته بودند جدا کرده و تفریحی مناسب دوران بیافریندتئاتر باید حالت یک تئاتر علمی را داشته باشد یا به قول برشت حالت مردمی داشته باشد.چون مردم‌گرایی در نظر او، راه عامی شناخت جهان را به انسان می‌نمایاند و ماهیت حکایات *مثنوی* مولانا و *مقالات* شمس برای قشر متوسط بوده،در تمام محتواها بیشتر به طبقات مفلس پرداخته شده است.برشت نیز می‌گوید:«بگذارید او[کارگر] در تئاتر از کارهای وحشت‌آور و پایان‌ناپذیری که موجب بقای او می‌شوند، همراه با وحشت از دگرگون شدن دائمی خودش لذت ببرد؛بگذارید او زندگی خود را در اینجا به ساده‌ترین شکل دریابد؛زیرا ساده‌ترین شکل زندگی هنر است»(بنیامین، ۱۴۰۰: ۵۹).

توشار در مورد برشت می‌گوید:

> برشت ثابت کرد که قهرمان نباید الزماً از میان طبقات ممتاز اجتماع برخیزد؛همانگونه که ارسطو تکذیب کرد؛چون آنها در فضای تراژدی، قهرمانان را فوق انسان در نظر داشتند برشت این فضا را شکست و انسانی عادی و سطح پایین قهرمان آثار اوشد (توشار، ۱۳۶۶: ۱۷۹).

عصیان برشت بر سنت‌های هنری، ادبی و اجتماعی آلمانی و سنت‌های دیگر بود.او می‌خواست هنر را از برج عاج به زمین که مکان زندگی انسانهاست بکشاند و به زبان عامه و زبان مردم عادی دوران خود نشان دهد.همانطور که اشخاص حکایات *مثنوی* و *مقالات شمس* نیز قهرمان نیستند و شمس و مولوی هر چند ذهنشان در قالب تئاتر و

نمایش نبود، حکایاتشان نشانگر سخن گفتن با مردم عادی و به اندیشه واداشتن مخاطب بود.

تکنیک برشت و یکایک نظرها وعملکرد تئاتراو، هدفی یگانه، مثبت و سازنده دارد: آفرینش صحنهٔ تأثیرگذار، ارزش قائل شدن به شخصیت‌ها، هوشیار نگه داشتن تماشاگر، واداشتن او به درک فکرعرضه شده وبرانگیختن اندیشهٔ انتقادی او درجهت دریافت علل طرح و راه حل مسئله.تمام اجزای سازنده تئاتر، یعنی ساختار نمایشنامه، بازی بازیگران، وصحنه‌پردازی، به کارِ زدودن «همذات پنداری» به توهم و غرقه شدن درنمایشنامه می‌آید.برشت حتی با مفهوم دیالوگ در آثار نمایشی پیش از خود و آن چه به عنوان درام ارسطویی نامیده می‌شد،موافق نبود و تلاش می‌کرد در آثارش، شیوه‌ای از گفت‌وگونویسی را بیافریند که بار حسی و معنایی جملات، آگاهی بخش و هشدار دهنده باشد (Brecht,1967:30) .

او از فرورفتن تماشاگر به خلسه‌ای خوشایند و فریبکارانه بیزار بود؛مفهوم تعلیمی را بر تقلیدی ترجیح می‌داد؛از تئاتر برای آگاهی‌بخشی استفاده می‌کردو چندین نمایشنامهٔ آموزشی نیز نوشت به‌گونه‌ای که تماشاگر و بازیگر هر دو به یک اندازه در ساخت و پیشبرد آن نقش دارندو جای آنها در نمایش عوض می‌شود؛یعنی تماشاگرِ نمایشنامه‌های آموزشی، منفعل نیست، بلکه گاه وارد عمل شده، نقشی تعیین کننده پیدا می‌کند.«تئاتر اپیک[۶] به همان اندازه که برای بازیگرحاوی معناست،برای تماشاگران نیز همین‌گونه است نمایشنامهٔ آموزشی نیز اصولاً نوعی خاص است؛زیرا«هر مخاطبی می‌تواند در آن شریک شود و بنابراین در چنین موقعیتی بازی کردن یک معلم آسانتر از یک قهرمان است»(Benjamin, 1968: 43).

از نظربرشت تئاترِ آموزشی،فیلسوفانه و در عین حال سرگرم‌کننده و لذت‌بخش باید باشد؛در صورتی که هدف اصلی تئاتر دراماتیک،سرگرم‌سازی و لذت بخشیدن است؛ هدف تئاتر آموزشی او،«آگاهی‌بخشی و تعلیم همراه با سرگرمی است»برشت در جایگاه کارگردانِ تئاتر روایی و صاحب سبک،از «داستانک‌های فلسفی»«حکایت‌ها را و از تکنیک‌های کهنِ روایت، روایت خطی، افسانه،تمثیل و گزین‌گویه‌پردازی را به کارگرفته و در دل هر حکایتِ اندیشه‌ای، حکمتی، اندرزی نهفته است.صحنه را با شخصیت‌ها به تصویر می‌کشد؛او شاهکار روایت‌گری است» (امینی،۱۳۹۰: ۳۵).

اتفاقاً شمس تبریزی نیز تقلید و تبعیت را نکوهش می‌کند و درخور انسان نمی‌داند.شمس تقلید را عصر نازایی اندیشه، سترونیِ خلاقیت‌ها،انحطاط ابتکارها و

احساس شقاوت فکری می‌یابد که از خود هیچ زایایی،اصالت و نوآوری را نشان نمی‌دهد«عرصهٔ سخن، بس تنگ است! عرصهٔ معنی بس فراخ است! از سخن، پیش‌تر آ! تا فراخی بینی و، عرصه بینی !» (صاحب‌الزمانی، ۱۳۸۷: ۶۲۰).

۶. اهمیت کنش در قصّه‌های شعری و نمایش

به اعمال شخصیت‌ها کنش (Action) یا حادثه گفته می‌شود.تغییر یا باید در وضعیت موجودی که شخصیت قصّه در آن قرار دارد، باشد یا در وضعیت تعادل اولیه که با فعالیت نیرویی برهم خورده، و به سوی وضعیت متعادل ثانویه‌ای حرکت می‌کند. گفت‌وگو و سخن هم در روند قصّه تغییر ایجاد می‌کند پس کنش است. در حادثه، تجربه و جدالی نهفته است که به تغییر در وضع موجود قصّه میان‌جامد و ارادهٔ شخصیت در آن دخیل است. کنش از مجموعهٔ تغییرات شخصیت‌های نمایش، تشکیل می‌شود که از وضعیت اولیه آغاز و مطابق با منطق تسلسلِ علت‌ومعلول، به وضعیت نهایی ختم می‌شود. رابرت مک‌کی (Robert Mckee 1941)کنش را حادثهٔ تغییر می‌داند (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۲۴).رابرت اسکولز(Robert Scholes2016-1929) نیز تغییر و حرکت را اساس قصّه می‌داند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۷).

۷. تأکید بر محتوای داستان

آنچه بیش از هر چیز برای برشت ارزش دارد؛ جنبهٔ آموزندهٔ مواد خام نمایشنامه یعنی «داستان» است که همه چیز تابع آن می‌شود . برشت واژهٔ فابل(Fabel)[۷]را به کار می‌برد که معادل چیزی بین حکایت و تمثیل (مانند قصّه‌های کلیله و دمنه) و به طور ضمنی آموزنده است. او داستان را «قلب نمایشنامه» می‌خواند و معتقد است تنها آنچه «مابین» افراد روی می‌دهد می‌تواند به آنها مایه‌های بحث، انتقاد و تحول را نشان دهد و تنها سلسلهٔ رویدادهای پیاپی در داستان است که نمایش را از تجربهٔ اجتماعی سرشار می‌کند(برشت، ۱۳۵۷: ۳۳۱).

برشت برای ابداع زبان تئاترِ مناسب بسیار کوشش کرده است؛در نظر او زبانِ واقعی تئاتری صرفاً ساختاری از کلمات در قالب و محتوای خاص نیست؛ بلکه یک «کنش» است؛ همچنین معتقد است هر جملهٔ شخصیت‌ها باید وظیفه و نقش معینی را در جایگاه یک

کنش و حرکت داشته باشد و مخاطب را به تعقل وا دارد. مسئلهٔ «نگارش به زبان نمایش» برای او تنها به گسترش قالب‌های زبانی که عمل و حرکت را درون خود داشته باشد، محدود می‌شود. او برای هماهنگ‌کردن گفتار با کردار نیز تلاش می‌کند؛به گونه‌ای که اولی دومی را کامل کند.«مفهوم دیالوگ (گفت‌وگو) از نظر او یعنی بار حسی و معنایی جملات باید آگاهی‌بخش و هشداردهنده باشد. انعطاف‌پذیری آثار برشت در دو حیطهٔ زیبایی‌شناسانه و اجرایِ تعلیمی، توانمندی‌های او را در هر دو ساحت نشان می‌دهد» (Wizisla,2009:45). گفتَ‌وگو جریانی از معنی است که در جمع ما در بین ما و درون ما جاری می‌شود؛ به این معنا که سیر و جریانی از معنی درتئاتر روان و به پیدایش نوعی فهم تازه منجر می‌شود؛ چیزی که بدیع و خلاقانه است(بوهم، ۱۳۸۱: ۳۱-۳۲).

در اصطلاح ادبی و به ویژه در ادبیات داستانی و نمایشی نیز آن را به مفهوم داد و ستد احساس‌ها و اندیشه‌ها میان دو یا چند نفر(شخصیت) همچنین سخنان و مکالمات شخصیتها می‌دانند. در کنار گفت‌وگو که ارتباطی دو یا چند سویه بین گوینده و مخاطب یا مخاطبان است، نوع دیگری از رابطهٔ کلامی وجود دارد که از آن به تک گویی/مونولوگ تعبیر می‌شود. در این شیوهٔ گفتاری، گوینده، مخاطب را در درون خود می‌جوید؛ به عبارت دیگر، گوینده با خود و ضمیر خویش به هنگام تنهایی و یا ناآگاهی از حضور دیگران سخن می‌گوید که ممکن است این سخن گفتن در ذهن شخصیت داستان باشد.

گفت‌وگو در قصّه‌های شعری کنش دیگری را تکمیل یا زمینه‌سازی می‌کند و درحقیقت اساسِ کنشِ قصّه است. بر اثر گفت‌وگو گاه یکی از شخصیت‌ها متحول می‌شود؛ بنابراین خلقِ وضعیت و زمینه‌چینی در گفت‌وگو صورت می‌گیرد. گفت‌وگو به صورت مخاطبه و مناظرهٔ دوطرفه، نوعی سوال و درخواست است؛ برای نمونه گفت‌وگوی، غزل شماره سه غزلیات شمس چنین است (کلیات شمس: ۱۳۸۵).

روزی یکی‌همراه شدبا بایزیداندررهی　　پس‌بایزیدش‌گفت‌چه‌پیشه‌گزیدی ای دغا؟
گفتاکه من‌خربنده‌ام،پس بایزیدش‌گفت‌رو　　یارب‌خرش‌رامرگ ده،تااوشودبندهٔ‌خدا

شخصی در راهی با بایزید همراه شد. بایزید می‌پرسد: پیشه‌ات چیست؟ می‌گوید«خربنده‌ام». بایزید می‌گوید» خدایا خرش را بمیران تا بندهٔ خدا شود.شخصیت‌ها، بایزید که نقش پند دهنده و راهنما و نفر دوم خربنده است؛ ساختار قصّه چنین است:در آغاز بایزید، عارف مشهور، وارد صحنه می‌شود،در میانه شخصی ساده لوح در مقابل بایزید

قرار می‌گیرد؛ عارف از او سوالی می‌پرسد؛ او پاسخ می‌دهد؛عارف دعایی می‌کند، که هستهٔ مرکزی است در آخر شخص ساده‌لوح با دعای عارف متنبه می‌شود.

۸. ساختار تقلیل‌گرایی حکایت‌های *مقالات شمس*

در مقالات هم بیشتر حکایت‌ها و قصّه‌ها، گفت‌وگو محور است. شمس هم به مانند مولانا[۸] از نقش این عنصر مهم در داستان به خوبی آگاه است و سعی کرده تا با بهره‌گیری از گفت‌وگو، شخصیت قصّه‌هایش را پویاتر و واقعی‌تر کند. اواز تک‌گویی(مونولوگ) هم استفاده می‌کند(انوشه، ۱۳۸۱: ۴۰۱). متنِ‌غیرِحکایتی مقالات به صورت تک‌گوییِ نمایشی عرضه شده است؛زیرا در آنها شمس با مخاطبی سخن می‌گوید که به ظاهر ساکت است،اما حضور او را می‌شود حس کرد؛[۹]البته این تک‌گوییِ بسیار ابهام‌آمیزو چند لحنی، پایانی غیر منتظره دارد، در قصهٔ «آنکه گنج نامه‌ای یافت»(همان:۷۵/۱)همچنین تک گویی نصیحت‌گونهٔ«کسی جنایتی می‌کند می‌آرند که پیش من شکنجه کنند،هیچ دل من طاقت نمی‌دارد،اگر طاقت آن داشتمی هم نیکو بودی»(همان: ۳۰/۲).

مقالات شمس کتابی عرفانی وحکمی است و به هیچ وجه هدف شمس از آوردن حکایات، ایجاد تعلیق یا سرگرم کردن خواننده و مخاطب نیست؛بلکه قصه‌های او بیشتر تداعی‌هایی است در تفسیر مفاهیم که در پی خطبه‌ها و تعالیم او بیان می‌شود؛ با توجه به نحوهٔ زندگی که برای او ذکر کرده‌اند،دائم در حال حرکت بوده و طبیعتاً در بیان سخنان و تعالیم خود جانب ایجاز را گرفته و از مطلبی به مطلب دیگر بدون تفصیل پریده است؛ این ویژگی در بیان قصه‌ها و حکایات او کاملاً آشکار است.«یکی مزّینی را گفت که تارهای موی سپید از محاسنم برچین.مزّین نظر کرد موی سپید بسیار دید.ریشش ببرید به مقراض و به دست او داد،گفت: تو بنگر که من کار دارم» (همان: ۱۸۰/۱).

۱.۸ صحنه(Setting)، وضعیت زمان/مکان در قصّه‌های شمس

از دیدگاه برشت اگر هدف اصلی نمایش سرگرم‌سازی و لذت‌بخشی باشد،نتیجه مطلوب نخواهد بود؛ از این‌رو هدف نمایش آموزشی او،آگاه بخشی و تعلیم همراه با سرگرمی است. شمس نیز با قصّه‌های خود در *مقالات*؛ نیز مولانا در *غزلیات* صحنه‌ای توأم با برانگیختگی اندیشهٔ مخاطب را خلق می‌کنند تا او به آگاهی برسد.شمس با هوشیاری و

زیرکی تعلیمات خود را ازطریق شخصیت‌ها پس از خلق وضعیتی که کنش‌ها بـه صـورت گفت‌وگو انجام می‌شود، به مخاطب القا می‌کند.در تمام درون‌مایـه‌هـا کـنش‌هـای قصّـه بـا انتخابی مناسب به هم مربوط‌اند.علاوه بر شخصیت‌ها وکنش‌ها درون‌مایه صـحنهٔ (زمـان و مکان) داستان را بر اساس نوع شخصیت‌ها و روابط آن‌ها با کنش‌ها رقم مـی‌زنـد و تعیـین می‌کند(گراوند: ۱۳۸۵، ۲۸۹).

شـمس بیشتر از مکان‌های مبهم و کلی که از نظـر او در انتقـال روح قصّـه و موقعیـت شخصیت‌ها و حرکت و روند داستان موثر است، استفاده می‌کند. مکان‌هایی ماننـد: شـهری، خلـوت، فلان‌جا، کلیسـا، بارگـاه، معـدنی، ایـن سـو و ... و در مـواردی معـدود نیـز بـه مکـان‌هـای خاص همچون بغداد، همدان، بصره، تبریـز» (رضـی،۱۳۸۵: ۶۳). «هنـدویی در نماز سخن گفت. آن هندوی دیگر هم در نماز بـود، مـی‌گویـد: هـی، خـاموش، در نمـاز سخن نباید» (تبریزی، ۱۳۷۱: ۱ / ۳۰۵).

۲.۸ تأثیر شخصیت در صحنهٔ نمایش با قصّه‌های شمس

شخصیت، عنصری است که داستان بر مدار آن می‌چرخد و به زندگی اجتماعی قصه عینیت می‌بخشد، اهمیت این عنصر در قصه‌ها به حدی است که بعضـی‌هـا قصـه را چیـزی جـز تکامل و یا انحطاط شخصیت در طول زمان نمـی‌داننـد. در *مقـالات*،نمونـه‌هـایی از انـواع مختلف شخصیت را می‌بینیم که نشان می‌دهد شمس از اهمیت این عنصـر در داسـتان بـه خوبی آگاه بوده است؛اغلب شخصیت‌ها از نـوع ایسـتا هسـتند؛یعنـی تحـول و دگرگـونی چشم‌گیری در طول قصه برای آنان رخ نمی‌دهدواگر تحولی هم باشد بیشتر در شخصـیت اصلی روی می‌دهد. این تحول تنها در چهار قصه دیده می‌شود که شخصیت‌های اصلی آنها را می‌توان پویا به شمار آورد؛مثلاً درحکایت «شمس و کـودک شـوخِ نافرمـان»(۲۹/۱). بـا کودکی شرور،گستاخ و ناآرام روبرو می‌شویم‌که بر اثر تربیت های مربی، به کودکی مؤدب، آرام و دوست داشتنی تبدیل می‌شود؛ به‌هرحال قصّه‌های شمس[۱۰] از نظر تعـداد شخصـیت متفاوت‌اند و قصّه‌هایی با دو[۱۱]، سه[۱۲] ، چهار[۱۳] و پنج[۱۴] شخصیت دارد؛ همچنین نمونه‌هایی از انواع مختلف شخصیت را می‌بینیم که نشان می‌دهـد شـمس از اهمیـت ایـن عنصـر در داستان به‌خوبی آگاه بوده است.غیر از چهار قصّهٔ *مقالات* که در آنها شخصـیت‌هـا حیـوان(سیمرغ، اَستر، شـتر و مـوش)هستند؛بقیـهٔ شخـصیت‌هـا انـسان‌انـد (مقـالات شـمس:

۱۳۹۱).با اوصافی که از محتوای حکایات گفته شد به سراغ برشت و مؤلفه‌های تئاترش می‌رویم تا اندیشه او را در مورد نوع تئاتر دریابیم.

۹. دراماتیک و اپیک از منظر برشت

در بطن روایت؛شخصیت،گفت‌وگو،بیگانه‌سازی و فاصله‌گذاری دیده می‌شود.روایت، مخاطب را به ناظری تبدیل می‌کند و عمل را در او برمی‌انگیزد.نمایشِ روایی-تعلیمی دنیای نمایش و قصّه را برای مخاطب به تصویر می‌کشد؛ مخاطب رودرروی واقعه قرار می‌گیرد و شروع به استدلال می‌کند؛چون هدف غاییِ انسان پرسش‌وجست‌جو است؛مخاطب در این‌گونه نمایش به مرحلهٔ شناخت و تمییز می‌رسد،گفت‌وگوهای شخصیت‌ها را بررسی و ارزیابی می‌کند؛در نتیجه دگرگون‌شونده‌ودگرگون‌ساز است

> اهمیت روایت در این است که شخصیت‌ها قائم به‌ذات هستند؛نمایش مونتاژی از تک-صحنه‌هاست،پیشرفت صحنه‌ها به شکل تعدادی منحنی‌ای است که انسان را به لحاظ درونی پویا و متحول می‌کند.درنمایش‌روایی،تک‌رویدادها بسیار اهمیت دارندوتکامل‌شخصیت‌های تک‌بُعدی، با تک‌رویداد است (تعاونی، ۱۳۸۸ :۳۰-۳۳).

مجموعهٔ مونتاژ شده تک صحنه‌های روایی اپیک اجازه تفکر و آگاهی می‌دهد،اما صحنه‌های دراماتیک اجازه اندیشه به مخاطب نمی‌دهد که تصویر آنها در زیرآمده است:

روشن‌ترین رهیافت به تئاتر اپیک آن است که به مثابه یک روش تربیتی تصـویر کنـیم. برشت معتقد است بازیگر باید یک واقعه را با نشان دادن خودش نمایش دهد و خودش را هم با نمایش آن واقعه عرضه کند.هرچند این‌ها در یک مکان رخ می‌دهند،اما این همزمـانی نباید گونه‌ای رقم بخورد که تفاوت وظیفه‌ای که آن دو،جداگانه بـر عهـده دارنـد، از میـان برود.شخصیت‌ها باید این امکان را برای خود در نظر بگیرند کـه بـه گونـه‌ای هنرمندانـه از شخصیت بیرون بیایند.

تفکر اصلی تئاتر روایی برشت بـه فعالیـت واداشـتن تماشـاگری اسـت کـه منفعـل و مصـرف کنندهٔ فرهنگ است.از محـرک روحـی بـرای بـرانگیختن عواطـف و احساسـات تماشاگر و این کـه بازیگر و نیز تماشاگر هویت خود را با قهرمان نمایشنامه یکی بداند، باید ممانعت به عمل آیـد و یا حداقل آن را با کمک فن بیگانه سـازی در تئـاتر- بـرای نمونـه استفاده از ماسک، و یا تغییر رفتار و سبک متناقض- مشکل کند.برشت در این جـا بـر سـه مؤلفه تأکید می‌کند؛ بیگانه‌سازی، فاصله‌گذاری و سبک تناقض؛ به عبارت دیگر «دیالکتیک» اساس نمایشنامه‌های برشت است. گفت‌وگو و جدل نمایشنامه‌ها گاهی بر سرهـیچ و پـوچ انجام می‌شود که به حقیقتی منجر شود.یک نوع جبرگرایی محض که باید با جنگ و جـدل حاصل شود،ولی در واقع شخصیت‌های او،گاهی برای فرار از سرنوشت تـلاش مـی‌کننـد، ولی باز هم رهایی از آن ممکن نیست؛ زیرا برشـت در جسـت‌وجـوی تقـدیری زمینـی و انسانی برای انسان است، نه آسمانی.

می‌توان به تعبیر و تفسیرهای زیادی از شیوهٔ دیالکتیکی برشت و حتی فاصله‌گـذاری و بیگانه‌سازی او اشاره کرد؛ از جمله

> ۱-بیگانه سازی،۲- انباشتن نامفهوم‌ها تا جایی که فهمیدن آغاز شـود،۳-حـل‌شـدن در عام،۴-عنصر تحول (انتقال احساس‌ها به احساس‌های قطب مخالف)، ۵-تعارض میان انسان‌ها، ۶- فهمیدن از طریق آن(صحنه، که در ابتدا از حیث معنی مسـتقل اسـت، در رابطه با صحنه‌های دیگر دارای معنایی دیگر می‌شود)، ۷- جهش و تحول در داسـتان، ۸- وحـدت تضـادها، ۹-فایـده عملـی دانش(وحـدت نظریـه و عمـل) (برشـت، ۱۳۹۲: ۱۹۵).

تغییرپذیری جهان، مبتنی بر تعارض‌ها است. برشت اعلام می‌کند تئاتر اپیک او به هـیچ وجه غیر دیالکتیکی نیست و تئاتر دیالکتیکی هم بایـد بـه عامـل اپیـک متکـی باشـد ایـن تئاتربیش از هر چیز به محاکمه‌های دادگـاهی شـباهت دارد:«مـتهم تقریبـاً همیشـه جامعـهٔ

سوداگر است، قربانی، انسان خرده‌پا و زحمتکش و قاضی، همان تماشاگر است و این امر همان بینش دیالکتیکی برشت است که تأثیرش را در مخاطب می‌گذارد و در راستای تغییر دادن او برمی‌آید»(صمدی،۱۳۹۲: ۱۱۵).و می‌بینیم تحول و صیرورت از اساسی‌ترین عوامل اشخاص در داستانهای مثنوی است. نکته مهم اینکه وقتی داستان در سیر انفسی است،دیگر آن شخصیت‌ها نیستند که تبدیل می‌شوند بلکه هر کسی می‌تواند آن انسانها را در زیر پوست خود لمس کند. ویژگی دیگر روایت‌گری[۱۵] *مقالات* حرکت و صیرورت است که در سرتاسر آن مشهود است. ذهن سیال شمس دائم از فضایی به فضایی دیگر منتقل می‌شود و در این نقل و انتقال، مفاهیم ومعانی بدون هیچ منطقی از ذهنش به زبانش جاری می‌شود که گاهی این روایات با تصاویری پویاهمراه است؛ مانند« نور برون می‌رود از گفتارم» «شمس تبریزی، ۱۳۹۲: ۳۶۰).

مثنوی دنیای داستان‌های بسیاری است که هر لحظه در درون هم جان می‌گیرند تا آنجا که گویا هر پایان، شروع داستان تازه‌ای است. گاه انبوه داستان‌ها و روایت‌ها آن قدر در هم فرو می‌رود که جدا کردن شخصیت‌ها و حادثه‌ها از یکدیگر کاری بیهوده می‌نماید. آفرینش شخصیت‌هایی که در عین جدایی با هم یکی می‌شوند، نیازمند ظرافت اندیشه و هنرمندی‌هایی است که در حکایت و در مثنوی به اوج خود رسیده است.

به نظر می‌رسد پویایی و دگرگونی عمیق شخصیت‌ها فضایی دراماتیک و نافذ در مثنوی می‌سازد. فضایی که همواره زاویه دید و افکار مخاطب را تحت تأثیر مستقیم خود قرار می‌دهد.مخاطب(تماشاگر) را وادار می‌کند قدم به قدم دنیای درونش را دگرگون کند. هنر مولانا این است که از یک سو شخصیت‌ها را در لایه‌های تودرتوی ناخودآگاهشان پنهان می‌کند تا مخاطب از کشف و کنار زدن هر لایه سرشار از لذت باشد و هم اینکه ویژگی‌های احساسی و اساسی افراد را به طرزی چشمگیر آشکار می‌سازد تا هر فرد، زیرپوست خود قشری از جامعه را برصحنه نمایش (داستانها) به چالش فرا خواند.

گفتنی است هریک از عوامل یاد شده بسته به نگاه و ادراک هنری مخاطبان، روند تکاملی متفاوتی را طی می‌کند. چون شیوه‌های شخصیت‌پردازی در *مثنوی* و *مقالات* در اغلب موارد به شخصیت‌های نمایشی در متون درامی نزدیک می‌شود وسرانجام، به نظر می‌رسد طرح داستان به سمت طرحی حرکت می‌کند که مولانا از مخاطب ذهنی خود دارد؛بدین معنا که شخصیت‌های‌فراوان مثنوی صرفاً با هدف شکل‌گیری،یک داستان به وجود نیامده‌اند؛بلکه هر یک از آنان با انگیزه ایجاد پرسش یا پاسخی در ذهن مخاطبان فرا

زمان مثنوی هویت یافته‌اند. دقیقاً در همین جا است که نظر برشت به بـار مـی‌نشـیند؛نباید گذاشت که تماشاگر در گرداب انتظار و غافلگیری و دلهره و رحم غرق شود.تماشاگر بایـد در قبال وقایع نمایش توانایی اندیشیدن داشته باشد و این در واقع اصل اساسی تفاوت درام او با درام کلاسیک ارسطویی‌است؛با این دیدگاه به نظر می‌رسد اساس آثار برشت در آنتـی تراژیک هستند.

برشت درتلاش است مخاطب (تماشاگر) درک کند،تغییر پذیرد با چشم باز و بـی‌هـیچ فریبی دنیا را ببیند.هدف او این است که مخاطب را با مضـمون و اندیشـه‌هـای نمایشـنامه برانگیزد تا در سراسر نمایش بیدار و هوشیار باشند. فریفته رویا نشـود،اراده‌اش بـه خـواب نرود،بیندیشدوتصمیم بگیرد؛ با این مؤلفه‌ها برشت کوشید،

> به آدم‌های معاصر خود روش دیدن و اندیشیدن تازه‌ای بیاموزد تـا هـیچ چیـز از زیـر چشمشان در نرود و هیچ چیز را عادی نپندارندواین نیرو در آنها زاده شود کـه پوسـته عادت‌ها را بشکافند و در قالب عادی تـرین حـوادث چیزهـای شـگفت انگیـز بیابنـد (داوسن،۱۳۷۷: ۹۱).

پس هر چند برشت نمایشنامه‌ها را به سوی اپیک سوق می‌دهـد در عـین حـال برخـی حکایات مولانا و شمس به دو طرف اپیک و درامتیک گرایش دارنـد و در میانـه هسـتند و ظاهراً زیبایی معقول در میانه[۱۶] است .

در قصّه‌هـای‌شـمس‌آنچـه لازمـهٔ هنرمنـد بـرای خلـق اثـر هنـری در جهـت نمایشـی تعلیمی‌است به چشم می‌خورد؛ یعنـی راویِ تلـویحی،در مرتبـه‌ای بـین نویسـنده و راوی، ودیگری خوانندهٔ تلویحی، در مرتبه‌ایِ بین خواننده و طرف خطـاب یـا روایـت‌گیـر قـرار می‌گیـرد (سـلدن، ۱۳۷۵: ۷۱).بـرای مثـال در داسـتان «هزارویـک‌شـب» شـهرزاد «راوی»، عبداللیف طسوجی «نویسنده» و پادشاه «روایت‌گیر»یا طرف خطاب راوی است. روایـت را درقصه‌های *مقالات* از نظر روایی به سه دسته‌می‌توان تقسیم کرد:۱-قصه‌هایی که شامل نقل راوی است و شخصیت‌ها به هیچ‌وجه صحبت نمی‌کنند؛برای نمونـه«آن بقـال جهـت پـول مکـیس مـی‌کـرد» (تبریـزی، ۱۳۹۱: ۱۱۲/۱)،۲-قصـه‌هـایی کـه سراسـر آن گفـت‌وگـوی شخصیت‌ها با هم است«امامی که در نماز به چپ و راست مـی‌نگـرد» (همـان: ۳۱۵/۱).۳-نقل راوی با گفت‌وگوی شخصیت درهم می‌آمیزد؛ بیشتر قصه‌ها از این دسته‌اند؛برای نمونه قصهٔ ۱۱۸ بخش نخست«حُجبِ نور را نهایت نیست» چنین است؛

وآنچه گفته‌اند هفتاد دو حجاب است از نور، مغلطه است؛ حجب نور را نهایت نیست، لقوله تعالی:قل‌لوکان البحرمداراً لکلمات‌ربی و تا به این حجاب‌ها نرسد، راه بـر طالـب گشاده نگردد.از این حجاب‌های بی‌نهایت می‌باید گذشتن آنجا که معنی اسـت،سـخن کجاست و معنی کجا؟ (۱۱۸/۱).

۱۰. تفسیر دو نمونه حکایت با سبک تئاتری برشت

ساختارقصه‌ها به‌گونه‌ای است که در آنها رنگ‌وبوی برخی از مؤلفه‌های برشت آشکارا خود را نشان می‌دهندو می‌توان با قدری تأمل در تئاتر تعلیمی آن را به صحنه برد؛برخی‌از آنها بر پایهٔ محور حوادث بر دیدن یا انجام اعمالی شگفت، غیرمنتظره و عجیب است. ساختار این طرح چنین است:

ورود+ دیدار+ خلق وضعیت+ کار یا احوال شگفت+ عکس‌العمل در مقابل کار شگفت.

برای نمونه قصهٔ شعری غزلِ ۳۰۶۵ چنین است:

شدم به سوی چه آب هم چـو سـقایی — برآمـد از تـک چـه یوسـفی معلایـی
سبک به دامن پیراهنش زدم من دسـت — ز بـوی پیـرهنش دیـده گشـت بینـایی
به چاه در نظری کـردم از تعجـب مـن — چه از ملاحت او گشته بـود صـحرایی
کلیم روح بـه هـر جـا رسـید میقـاتش — اگر چه کور بـود گشـت طـور سـینایی
زِنخ زِ دست رقیبی که گفت از چه دور — ازین سپس منم و چاه و چون تو زیبایی

مولانا همچون سقایی به سوی چاه آبی می‌رود. ناگاه زیبارویی چون یوسف از ته چـاه بیرون می‌آید؛ مولانا سریع دست در دامنش می‌زند؛ از بوی پیراهن آن زیبارو چشمش بینـا می‌شود. مولانا به چاه نگاه می‌کند می‌بیند چاه از ملاحت یار چون صحرایی شده وتصـمیم می‌گیرد از این پس ملازم آن چاه باشد (همان: ۱۲۳). شخصیت‌هـای قصّـه عبـارت‌انـد از: مولانایِ عاشق و معشوق زیبارو؛ ساختار قصّه: در آغاز عاشق به جایی می‌رود؛ در میانه؛ یار را می‌بیند؛ دست در دامن یار می‌زند؛ چشم عاشق از بوی پیراهن یار بینـا مـی‌شـود؛عاشـق احوالی شگفت می‌بیند.در پایان، عاشق تصمیم می‌گیرد ملازم آن چاه و زیبارو باشـد.مولانـا همراه یار می‌شود و نمی‌خواهد لحظه‌ای او را رها کنـد. مضـمون قصّـه در بیـان واقعـه‌ای روحانی و مشاهده‌ای عرفانی است. در اینجا ازمنظر برشت مخاطب به درجات مختلف در

جهات گوناگون کشیده می‌شود. مخاطب می‌تواند در این جا عاشق باشدو در عین حال بیگانه‌سازی برای او رخ دهد. با آشوب‌های درون، انضباطی بیافریند این همان دیالکتیک درون است؛ حس خود را به کار می‌گیرد و بعد وارد واقعیت عقلانی می‌شود که در نهایت نظم وجودی برای او اتفاق می‌افتد؛بنابراین پیامد به صحنه بردن این حکایت نشان‌دادن تضادهای درونی و چگونگی رسیدن به نظم است که مخاطب را به تأمل وا می‌دارد. برشت معتقد است:«تضادها معنای ژرف‌تری به اشیا، پدیده‌ها و انسان می‌بخشند، زیبایی را برای عوام ساده‌تر می‌کند و با همین دیالکتیک تضادها است که انسان حاکم بر سرنوشت می‌شود» (رستمی،۱۳۹۲: ۱۱۱)

ساختاری دیگر : در این دسته از قصّه‌ها مبنا بر گفت‌وگو است. حدود ۳۷ قصّه چنین طرحی دارد. ساختار و طرح این قصه‌ها چنین است: ورود+ دیدار+ زمینه‌سازی گفت‌وگو+ گفت‌وگو+ نتیجه و پیامد گفت‌وگو؛ در قصهٔ شعری ۴۴۱ این طرح دیده می‌شود:

دی شیخ با چراغ همی‌گشت گرد شهر　　کز دیو ودد وملولم و انسانم آرزوست
گفتند یافت می‌نشود جسته‌ایم ما　　گفت آنک یافت می‌نشود آنم آرزوست

شیخی با چراغ پیرامون شهر می‌گشت و می‌گفت از دیو و دد ملول شده‌ام، آرزوی انسانی واقعی دارم؛ گفتند: دنبال چنین شخصی نگرد؛ زیرا ما بسیار گشته‌ایم و نیافته‌ایم. شیخ جواب می‌دهد: «آنکه یافت می‌نشود آنم آرزوست.» شخصیت‌ها عبارت‌اند از: شیخ و اهل شهر که نقش آنان راهنمایی است. ساختار قصّه چنین است: در آغاز شیخی است (ظاهراً منظور دیوجانس است) که از آدم‌های زمانه به تنگ آمده و آرزوی دیدن انسانی واقعی را دارد؛ در میانه شیخ به دنبال انسانی واقعی می‌گردد؛ گفته می‌شود انسان واقعی پیدا نمی‌شود؛این نکته‌ای ظریف است؛ شیخ با عمل می‌فهماند که انسان واقعی در زمانه کم‌یاب است.

تفسیر:این موضوع که انسان واقعی کم‌یاب است از دیر باز مورد نظر اندیشمندان و صاحبان بصیرت بوده است. مولانا نیز از همرهان سست عناصر دلش گرفته است و دنبال شیرخدا و رستم دستانی(شمس)می‌گردد و آن را نمی‌یابد؛ بنابراین قصهٔ دیوجانس را تمثیل این معنی می‌کند که با چراغ گرد شهر دنبال انسان واقعی می‌گردد. حکایت معروفی است از احوال دیوجانس که مولانا این قصّه را در دفتر پنجم مثنوی صفحات ۶-۱۸۵ نیز آورده است نقل کرده‌اند «وقتی دیوجانس را دیدند میان روز با فانوس روشن می‌گردید، سبب را

پرسیدند؛ گفت انسان می‌جویم»(مولوی،۱۳۷۱: ۷۷). با توجه به هسته‌ی اصلی قصه اکثر عناصر برشت را بر این حکایت می‌توان اعمال کرد؛به دنبال انسان واقعی در میان مردم عادی می‌گردد نه در میان خواص؛بنابراین مخاطب را با بیگانه‌سازی و فاصله‌گذاری از منفعل بودن خارج می‌کند و به اندیشه وا می‌دارد؛ اپیک است چون فاصله‌گذاری می‌کند؛ به عبارتی حکایت می‌کند؛ تا حدی دراماتیک است؛ چون به انسان تجربهٔ عاطفی می‌دهد.با فانوس در روز انسان می‌جوید؛ هیجان در مسیر واقعه است. گرایش آموزشی و تفسیری دارد تا دراماتیک پس به صحنه بردن حکایت با سبک تئاتر برشت نتایج بسیار تأمل‌برانگیزی برای عوام دارد.

۱۱. نتیجه‌گیری

درجامعه ما معمولاً هنر مطالعهٔ *مقالات* شمس و خوانش *مثنوی* را متعلق به خواص می‌دانند.وقت آن است که در پرتو پژوهش‌های نوین آنها درک آنها را از خواص به عامه مردم تعمیم داد.امروزه هرجا سخن از مولانا پیش می‌آید،بلافاصله خورشید وجود شمس آفاق احساس و اندیشهٔ او را روشن می‌کند؛در این پژوهش سعی شد از هر دو مطالبی آورده شود.برتولت برشت درجایگاه کسی‌که انقلابی‌درهنرِتئاتر ایجاد کردوآن را از آسمان به زمین آوردمؤلفه‌هایی در تئاتر اپیک بیان کرده که همسوبا حکایات شمس‌ومولاناست؛از جمله مردمی بودن تئاتر برشت وقهرمان نداشتن؛برشت تئاتر را عاری از تقلید می‌داند همان‌طورکه شمس نیز تقلیدرامانع شکوفایی اندیشه می‌پندارد،مقالات‌شمس صرفاً عرفانی نیست؛بلکه مخاطب رابه تأمل وا می‌دارد؛بنابراین حکایت غنیِ شمس و مولانا را با کمک مؤلفه‌های«بیگانه‌سازی»،«فاصله‌گذاری»،حضور شخصیت در دل روایت‌ها و عنصر گفت‌وگو از ویژگی‌های سبک برشت، می‌توان روی صحنه برد،تا در جامعهٔ فاصله گرفته از هنر و عرفان، عقل را به تبیین و تربیت زیبایی‌شناسی‌واداشت.در ضمن این نوشتار صرفاً یک کار پژوهشی نیست بلکه روشی در بیداری جامعهٔ غفلت‌زدهٔ کنونی است، تا تلاشی مضاعف برای شناخت وجود خود داشته و به وجود متعالی خود احترام بگذارد.قطعاً هنر و عرفان به او کمک خواهند کردبیدار و آگاه باشد و برای تربیت نفس خود همت گمارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نمایشنامه‌های او عبارتند از:اپرای سه پولی،زندگی گالیله، ننه دلاور و فرزندان او،دایره گچی‌قفقازی،ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی، ظهور قابل مقاومت آرتوراوئی‌و ... . ازجمله آثار او انسان نیک سچوان، هرگز مگو هرگز، مه-تی(کتاب دگرگونی‌های غیرمترقبه)و...است.

۲. نمونه‌ای‌ازشعر برشت چه لذتی دارد آغاز! دمیدن سحر،اولین چمن وقتی‌که رنگ سبز تقریباً از یاد رفته است. وای! اولین صفحهٔ کتاب دلخواهات غافل‌گیری!آهسته بخوان بخش ناخوانده‌اش،خیلی زود باریک خواهد شدونخستین مشتِ آب بر چهرهٔ رنگ پریده.پیراهن پاکیزهٔ خنک. آغاز عشق...(عبدالهی، ۱۳۸۷: ۲۶).

۳. اجرای‌دیگری از«مجمع مرغان»سال۱۹۷۹ درجشنواره‌آوینیون‌درفرانسه‌روی صحنه‌رفت.

4. The book of Ancient Literature and Drama, The book was *assembled by the birds of the world*

۵. واژهٔ شخصیت‌یاپرسناژ که‌از(Persona)در زبان‌لاتین به‌معنی ماسک مشتق می‌شود نقشی است که بازیگر برعهده دارد(پرونر، ۱۳۸۵: ۱۱۷).

۶. اصطلاح اپیک ـ Epic" درانگلیسی "و Episch"درآلمانی" ـ واژه‌های‌قدیمی‌است‌که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف معانی متفاوتی‌را در برداشته است.این نوع از داستان از کیفیتی‌رویدادگر (Episodic) ویک‌رشته‌وقایع‌سست‌پیوندویژهٔداستاهای‌پیکارسک (Picaresque) مانند "جوزف‌آندروزفیلدینگ" برخوردار است. درزبان‌انگلیسی این واژه یادآورابعاد عریض‌وطویل فیلم‌های هالیوودی است درفارسی اپیک را " حماسی" تعریف می‌کنیم‌که بلافاصله داستانهای پهلوانی نظیرشاهنامه فردوسی وجزآن را به ذهن می‌آورد.اما درآلمانی،زبان مادری برشت،معنای‌اولیهٔاپیک قالب"روایتی"خاص‌است‌که بی‌شباهت به تکنیک بیان "چارلی چاپلین" نیست (Benjamin, 1968: 37,38).

۷. فابل در اصل نوعی تمثیل است(تمثیل بیان حکایت و روایتی است که هر چند معنای ظاهری دارد، اما مراد گوینده، معنای کلی دیگری است.تمثیل گاه کوتاه است ودریک بیت یا مصراع بیان می‌شود.اماداستان‌هایی‌هستندکه‌طولانی‌اندوبه صورت‌تمثیل‌به‌کاررفته‌اندمثل‌برخی‌از داستان‌های‌مثنوی)درادبیات جهانی فابل به آن دسته از قصه‌ها وافسانه‌های کوتاه منثورومنظوم گفته می‌شودکه به مطالب اخلاقی می‌پردازند(انوشه، ۱۳۸۱: ۱۲-۱۳).

۸. نمونه‌اش‌در غزل ۳ ،حکایت بایزیدوخربنده است که آورده شد.

۹. مقالات شمس شامل‌دوبخش‌است؛عدد یک یا دو یعنی بخش نخست یادوم وشماره‌بعدازآن‌مربوط به حکایت است.

۱۰. دیوان شمس‌تبریزی یا دیوان‌کبیر،دیوان‌مولانا جلال‌الدین‌محمدبلخی شامل غزل‌ها،رباعی‌ها وترجیع‌های اوست. دیوان شمس‌تبریزی درعُرف خاندان مولانا وسلسلهٔ‌مولویه‌درروزگاران پس‌ازمولاناباعنوان دیوان‌کبیرشناخته می‌شده است.گویاآنچه‌درتداول مولویان‌جریان‌داشته‌است‌همان دیوان‌یاغزلیات بوده‌است و بعدها آن را دیوان کبیر نامیده‌اند.همچنین عنوان دیوان شمس‌تبریزی‌نیزازعنوان‌هایی‌است که در دوره‌های بعد بدان داده شده است،به‌اعتباراینکه بخش اعظم این غزل‌ها را مولانا خطاب به شمس‌الدین تبریزی سروده است(کدکنی، ۱۳۸۸: ۴۳).

۱۱. این قصّه‌ها بیشترین بسامد را دارند؛یعنی‌در قصه دوشخصیت حضور دارد؛. برای نمونه در قصه/ غزل ۳۲ شخصیت‌ها عبارت‌اند از:مولانا و معشوق که با عنوان «شاه» آورده شده است:

دیدم‌سحرآن‌شاه‌را برشاهراه هل‌اتی — درخواب‌غفلت‌بی‌خبرزوبوالعلی‌وبوالعلا
زان می‌که‌درسرداشتم،من‌ساغری‌برداشتم — درپیش‌اومی‌داشتم،گفتم‌که‌ای‌شاه‌الصلا
گفتاچیست‌این‌ای‌فلان،گفتم‌که‌خون‌عاشقان — جوشیده‌وصافی‌چوجان،برآتش‌عشق‌وولا

یادرقصهٔ‌حضرت‌موسی‌وآتش(خداوند)نیز این گونه است(ش۱۲۳) ۱۱همچنین قصّه‌های شمارهٔ ۳/۲-۱۰-۲۰-۲۷/۱-۲۷/۲-۴۵/۱-۴۵/۲-۵۳/۲-۱۹۱-۲۵۰-۴۴۱...نمونه‌های دیگری از این نوع قصّه‌هاست(کلیات شمس:۱۳۸۵).

۱۲. این‌نوع قصّه‌هادو شخصیت اصلی‌ویک شخصیت فرعی دارد؛ برای نمونه غزل/ قصهٔ۳۰۵۸؛مولاناو دلبرشخصیت‌های‌اصلی‌وشخصیت فرعی،حاضرانی‌که ناظرِ صحنه‌اند وبه آن‌ها «دلبر»خطاب می‌شود.همچنین غزل‌های ۳/۱-۵۳/۱-۱۵۱-۶۴۰-۱۰۳۳-۱۰۶۰-۱۰۹۰-۱۵۵۸-۱۸۱۴/۱-۱۹۵۶-۲۰۵۹/۲-۲۶۹۰-۲۷۸۹ نمونه‌های دیگری از این نوع قصّه‌هاست.

۱۳. در این نوع دو شخصیت اصلی ودوشخصیت فرعی می‌بینیم؛برای نمونه در غزل ۳۲۱ شخصیت‌های اصلی خواجه و طبیب(جالینوس)و شخصیت‌های فرعی مولانا و خدا (هاتف)هستندکه‌در جایگاه ناظر یا دخالتگر در قصّه حضور دارند.همچنین غزل‌های شمارهٔ ۷۵۷-۱۳۱-۹۲۹-۱۰۹۳- ۱۲۱۱-۱۳۱۴-۲۲۳۹-۲۷۳۰-۳۰۸۹ نمونه‌های دیگر از این نوع قصه‌ها است(همان: ۱۳۸۵).

۱۴. این نوع،دو شخصیت‌اصلی‌وسه‌شخصیت‌فرعی‌دارند؛برای‌نمونه‌درقصه/ غزل ۱۰۰۴ «دل‌وساقی» شخصیت اصلی و «چنگی،عسس‌ودگری» شخصیت‌های فرعی هستند.غزل‌های ۱۲۴۶- ۲۲۳۱-۲۹۴۴ نمونه‌های دیگری از این نوع قصه‌ها است.. درقصه‌های بیش از پنج شخصیت تقریباً هشت شخصیت حضور دارند و دیگران (جان‌ها، خویشتن‌داران و هوشیاران)عقل، ترک، هندو، صوفی و مقیمان خرابات شخصیت‌های فرعی قصّه‌اند؛ نمونه‌های۱۵۲و۷۳۲ از این نوع است (همان).

۱۵. در زبان انگلیسی‌سه مفهوم برای روایت،داستان،قصه‌وحکایت بیان شده است: Narrative, Story and Tale

۱۶. در فصل هفتم بوطیقا آمده است:«داستان باید کامل، تمام و دارای طـول معـیُن باشـد» و در فصـل بیست‌وسوم:«وقایع شعری در داستان باید،آغاز،میان و پایان داشته باشدو در طول داستان حدی باشد که آغاز و پایان آن را بتوان در نظر داشت»(ارسطو،۱۳۳۷: ۷۸، ۱۶۱– ۱۶۵).

کتاب‌نامه

آلوت، میریام (۱۳۶۸). *رمان به روایت رمان نویسان*. ترجمه علی‌محمد حق‌شناس. تهران: مرکز.

ارسطو،(۱۳۳۷) *هنر شاعری*. ترجمه فتح الله مجتبایی. تهران :بنگاه نشراندیشه.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *عناصر داستان*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

امینی، رحمت (۱۳۹۰). *تئاتر پداگوژیک(تعلیمی-تربیتی)*. تهران:افراز.

انوشه، حسن (۱۳۸۲). *دانشنامه ادب فارسی*. جلد دوم. تهران: وزارت فرهنگ ارشاد اسلامی.

براهنی، رضا (۱۴۰۲). *قصه‌نویسی*. تهران: نگاه.

برشت، برتولت (۱۳۵۷). *زندگی تئاتری من*. ترجمه فریدون ناظری. تهران: سازمان انتشارات جاویدان.

برشت،برتولت (۱۳۹۲). درباره تئاتر. ترجمه فرامرز بهزاد. تهران: خوارزمی.

بوهم، دیوید(۱۳۸۱). *درباره دیالوگ* . ترجمه محمد علی حسین نژاد. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.

بنیامین، والتر(۱۴۰۰). *فهم برشت*. نیما عیسی‌پور و دیگران. تهران: بیدگل.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۲)، «داستان کوتـاه کوتـاه(مینـیمالیـسم) و یـا داسـتان کـارت پستال»، ادبیـات داستانی، شماره۷۴ .

پرونر، میشل (۱۳۸۵). *تحلیل متون نمایشی*. ترجمه شهناز شاهین. تهران: قطره.

پورنامداریان، تقی (۱۳۶۸). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی‌وفرهنگی.

تبریزی، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۲). *مقالات شمس تبریزی*. تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.

تعاونی، شیرین (۱۳۸۸). *تکنیک برشت*. تهران: قطره.

توشار، پیرامه(۱۳۶۶). *تئاتر و اضطراب بشر*. دکتر افضل وثقی.تهران: جهاد دانشگاهی.

حیاتی، زهرا و تقی پورنامداریان(۱۳۹۵). «بـازخوانی تصـویرهای ادبـی در غزلیـات شـمس از دیـدگاه زیبایی‌شناسی تصویر در سینما». *کهن نامه ادب پارسی*. شماره۴. ۲۳-۶۰.

داوسن، س. و(۱۳۷۷). *درام* . ترجمه فیروزه مهاجر. تهران: مرکز.

رستمی، صمد (۱۳۹۲). *دیالکتیک فلسفهٔ هگل و درام برشت*. تهران: افراز.

رضی، احمد و مهدیه فیض (۱۳۸۵). «تحلیل عناصر داستانی در قصه‌های مقالات شمس تبریزی». فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره ششم.

صاحب‌الزمانی، ناصرالدین (۱۳۸۷). *شمس خط سوم*. تهران: عطائی.

سلدن، رامان (۱۳۷۵). *نظریهٔ ادبی و نقد عملی*. ترجمه جلال سخنور وسیما زمانی. تهران: صبح اندیشه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۸).*غزلیات شمس تبریزی*. تهران:سخن

طسوجی، عبداللطیف (۱۳۳۷). *هزار و یک شب*. تهران: علمی.

عبدالهی، علی (۱۳۸۶). *داستانک‌های فلسفی برتولت برشت*. تهران: مشکی.

کادن، جی. ای (۱۳۸۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

کی‌ریر، ژان‌کلود (۱۳۸۰). *مجمعی کردند مرغان جهان*. ترجمه داریوش مؤدبیان. تهران: قاب.

گراوند، علی (۱۳۸۵). *بوطیقای قصه در غزلیات شمس*. پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری. به راهنمایی دکتر سید جعفر حمیدی: دانشگاه شهید بهشتی.

گراوند، علی(۱۳۸۸). «بوطیقای قصه‌های رمزی در غزلیات شمس». *مجله کاوش نامه‌زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۱۸. ۱۲۱– ۱۵۸.

گوهرین، کاوه (۱۳۷۷). «آینده رمان و شتاب زمان»، *آدینه*، شماره۱۳۲و ۱۳۳.

میتر، شومیت (۱۳۸۴). *شناخت نظام‌های تئاتر*. ترجمه عبدالحسین مرتضوی و میترا علوی طلب. تهران: قطره.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۲). *ادبیات داستانی*. تهران: سخن.

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۲). *داستان*. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.

مولوی، جلال الدین محمد(۱۳۸۵). *کلیات شمس*. با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

مولوی، جلال الدین محمد(۱۳۷۱). *کلیات شمس*. مطابق نسخه تصحیح شده بدیع الزمان فروزانفر. به اهتمام پرویز بابایی. تهران: نگاه.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۸۵). *کلیات شمس تبریزی*. تصحیح و اعراب‌گذاری کاظم برگ‌نیسی. تهران: فکر روز.

Benjamin, Walter.(1968) ."*what is epic theatre? In: Illuminations*", translated by Harry Zohn, schocken: New York.

Brecht, Bertolt: (1967). "*Gesammelte Werke*". Frankfurt/M.

Thompson, J (2003). **"***Applied theatre. Bewilderment and Beyond*". Oxford.

Wizisla, Erdmut. (2009). *Walter Benjamin and Bertolt Brecht; The Story of a Friendship*, Yale University Press, First Published