

قابلیت‌های داستان‌های کتاب «داستان راستان»؛ برای اقتباس فیلمنامه بر پایه درام ارسطویی

احمد سفلائی^۱، رضا سربخش^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۹

چکیده

پرمخاطب‌ترین اثر مرتضی مطهری، مجموعه‌کتاب «داستان راستان» است. داستان این کتاب‌ها با استناد به احادیث و روایت‌های اسلامی، با زبانی ساده در قالب روایتی جذاب بازنویسی شده و توانسته مفاهیم موجود در دین اسلام را به مخاطبان- خصوصاً کودکان و نوجوانان- به‌خوبی معرفی کند. هدف این پژوهش، دستیابی به مؤلفه‌های اصلی دراماتیک مجموعه‌داستان‌های این کتاب برای اقتباس در حوزه فیلم و پویانمایی است. به این منظور، نگارندگان به روش توصیفی- تحلیلی، با گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و تحلیل کیفی یکی از داستان‌های کتاب به نام «دعای مستجاب» براساس مؤلفه‌های ساختار درام ارسطویی، به تحقیق در این زمینه پرداختند. درام تراژدی از نظر ارسطو در نهایت باعث تزکیه می‌شود و هدف یک اثر هنری دینی همچون «داستان راستان» به عقیده مطهری نیز این است که خواننده درباره آن فکر کند و از فکر خود چیزی بر آن بیفزاید و این امر در نهایت، منجر به یک عمل شود. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که کتاب «داستان راستان» با بهره‌گیری از الگوی موفق دراماتیک ارسطویی و ویژگی‌های بارزی همچون کشمکش، زبان و لحن، اوج، زمان و مکان، گره‌افکنی، تعلیق، شخصیت‌های کنشگر و ... امکان هرگونه اقتباس و برداشت تازه را برای نگارش فیلم‌نامه برای نویسندگان فراهم می‌آورد؛ ظرفیتی که باید موردتوجه بیشتر هنرمندان قرار بگیرد تا این روایت‌های جذاب اسلامی، در قالب تصویری، برای مخاطبین تلویزیون به بهترین نحو اثرگذار باشند.

واژه‌های کلیدی

شهیدمرتضی‌مطهری، درام‌ارسطویی، داستان راستان، اقتباس.

* این مقاله بر اساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۱. استادیار گروه پویانمایی، دانشکده هنرهای دیجیتال، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

asoflaei@iribu.ac.ir

۲. دانشجوی دکترای مطالعات رسانه- رادیو و تلویزیون، گروه رادیو و تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.

rezasarbakhsh@yahoo.com

مقدمه

هنر، بازآفرینی و بازنمایاندن یک «عین» یا یک «معنا» است. اگر بازآفرینی با اقتباس از «نسخه الهی» آن صورت گیرد و با قبس از حضرت او ممکن است، هنر قدسانی است؛ و اگر تحت‌تأثیر مشیت شیطان و به تلبیس ابلیس صورت ببندد، هنر نفسانی است. ضمن آن‌که به‌طورکلی، غیرممکن است در عالم، نقش و صورتی به‌دوراز پیام بتوان به تصویر کشید. هنر دینی میان فطرت الهی انسان و طبیعت هماهنگی برقرار می‌کند و طبیعت را به سمت فطرت می‌برد. هر هنری که در چهارچوب دین، به خلاقیتی مودی شود که فطرت پذیر باشد، هنر دینی است (رشاد، ۱۳۹۵: ۲۷).

هنرمند همانند علت فاعلی اثر هنری، مبدع و اصلی‌ترین وجود آن است که در هنر اسلامی، خود مجلای انوار الهی و سیراب شده از فطرت پاک انسانی است (حقیقی کفاش و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۴۸) ذوق هنری و باطن پاک، دو عنصر کلیدی هستند که شالوده هنرمندان مسلمان را تشکیل می‌دهند (نوروزی، ۱۳۸۷: ۸). هنرمندان مسلمان می‌کوشند با ابزارهای مختلف هنری، بازنمایی از جهان اسلام را برای مخاطبان سراسر دنیا نشان دهند. ادبیات، یکی از مهم‌ترین ابزارهای هنری است و خوانندگان زیادی با خواندن متون ادبی به دنیاهای متنوعی سفر کرده و دانش فراوانی کسب می‌کنند. هنر ادبیات به‌خوبی قابلیت تبدیل‌شدن به هنرهای بصری چون سینما و پویانمایی را دارد.

کتاب داستان راستان نوشته یکی از مؤثرترین نظریه‌پردازان تفکر شیعی معاصر یعنی مرتضی مطهری است. این کتاب، اگرچه به‌صورت ظاهری با نثر ساده و روان نوشته شده است، اما کوششی بسیار موثر در معرفی اسلام به کودکان و نوجوانان است. «بخش اعظمی از کتاب، روایت سرگذشت اولیا و امامان شیعی را شامل می‌شود که به‌منظور هدایت و بیان حقایق چنانچه خود مطهری در مقدمه کتاب آورده است جمع‌آوری شده‌اند» (مطهری، ۱۳۸۰: ۳) درمورد اهمیت کتاب تنها کافی است چند مورد اشاره شود که پژوهشگران مختلف گاهی داستان راستان را هم‌تراز با کتاب‌هایی مثل کشف‌الاسرار و ولایت فقیه امام خمینی (ره) برشمرده‌اند (خزایی، ۱۳۸۸: ۱۸، عیوضی، ۱۳۶: ۱۳۸۴) و از لحاظ کیفیت هنری و ادبی

نیز آن را از پیشگامان نهضت ادبیات داستانی انقلاب اسلامی و از نمونه‌های بسیار موفق ادبیات کودکان تلقی کرده اند (فردی، ۱۳۷۹:۵۸؛ صحرایی، ۱۳۸۷:۷۴؛ مرادی کرمانی، ۱۳۷۸:۷۳).

در این کتاب، سیره امامان و بزرگان دین اسلام با شیوه‌های توصیفی و روایی بیان شده است و شکل روایت به گونه‌ای است که عناصری همچون شخصیت، بن‌اندیشه، مکان، گفتگو، زمان و ... را در برمی‌گیرد. این موارد همان عناصر تشکیل‌دهندهٔ درام هستند که نویسندگان موفق سراسر دنیا با به‌کارگیری آنان، آثار ماندگاری را خلق کردند. خواننده از مقدمهٔ جلد دوم کتاب «داستان راستان» درمی‌یابد که ارائهٔ مفاهیم عمیق دینی و اخلاقی اسلامی به‌صورتی دلنشین و سرگرم‌کننده برای مخاطب، وظیفه‌ای بسیار دشوار و درعین حال ضروری است. گنجینه‌های عظیم اندیشه اسلامی باید در جهت دراماتیزه شدن مورد استفاده قرار گیرند تا بتوانند عوام جامعه در هر شرایط سنی اعم از کودک، جوان و بزرگسال را برای درک و دریافت این تعالیم راغب سازند.

متأسفانه محققان و اندیشمندان حیطه تعلیم و تربیت اسلامی به‌جز مرتضی مطهری و اندکی دیگر نسبت به چنین امر خطیری اقبال و حسن‌نظر نشان نداده‌اند. مطهری با عباراتی کنایه‌آمیز در مقدمه جلد اول دلیل این کم‌لطفی و بی‌مهری را «ساده‌انگاری موضوع» می‌داند.

اگرچه گسترش روزافزون قدرت رسانه در سال‌های اخیر، باعث احساس نیاز در این زمینه شده است و اندیشمندان بیشتری نسبت به سال‌های گذشته به این موضوع حساسیت و رغبت نشان دادند اما هنوز بسیاری آثار مرتضی مطهری خصوصاً اثر داستان راستان را موفق‌تر از دیگران تلقی می‌کنند (جوادی آملی، ۱۳۸۸:۶؛ محمدیان، ۱۳۸۷:۶۳).

این پژوهش بر آن است که بتواند با واکاوی درونمایه‌های نمایشی کتاب داستان راستان براساس ساختار درام ارسطویی راهگشای اندیشمندان و صاحب‌نظران حوزه دینی برای ورود به چنین عرصه‌هایی جهت تبدیل درونمایه‌های دینی و تربیتی به آثار نمایشی پویانمایی باشد.

ابتدا، شرح مختصری از نظریه ارسطو در باب درام و در ادامه نگاهی به کتاب

«داستان راستان» و جایگاه آن در تعلیم‌وتربیت اسلامی بیان خواهد شد. سپس درونمایه‌های نمایشی موجود یکی از داستان‌های پراهمیت کتاب به عنوان نمونه براساس ساختار درام ارسطویی بررسی خواهد شد تا مشخص شود که به‌کارگیری درام ارسطویی در بیان داستان‌ها و تولید پویانمایی‌های مذهبی چگونه می‌تواند موجب جذب بیشتر مخاطب و انتقال پیام به شکلی متفاوت و مؤثر باشد.

پیشینه پژوهش

پیش‌ازاین مقاله، تعدادی از پژوهشگران از درام ارسطویی برای تطبیق عناصر روایت با آثاری در ادبیات داستانی ایران استفاده کرده‌اند. این پژوهش‌ها عبارت‌اند از:

مقاله «واکاوی جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب شاهنامه بر پایه درام شناسی ارسطو» نوشته محمدرضا نصر اصفهانی و همکاران (۱۳۸۹): یافته‌های پژوهش مؤید آن است که در داستان رستم و سهراب، پرداخت شماری از عناصر، مثلاً پیرنگ، گره‌افکنی، شخصیت‌پردازی، کشمکش و جنبه‌های تراژیک، هنرمندانه‌تر از عناصر دیگر صورت‌گرفته است.

مقاله کنفرانسی «تبیین هفت‌پیکر نظامی براساس عناصر درام در فن شعر ارسطو» نوشته آلمانا قاسمی دهقی و نیما قاسمی دهقی (۱۳۹۷): نتیجه این پژوهش حاکی از آن است که می‌توان عناصر نمایشی را در این منظومه نظامی ردیابی نمود، زیرا نظامی از عنصر گفتگو برای نشان‌دادن برخی ویژگی شخصیت‌های اثر خود قرار داده است.

مقاله «بازخوانی وقایع تراژیک تاریخ بیهقی براساس ویژگی‌های تئاتر ارسطویی و برشتی» نوشته محمدعلی خزانه دارلو و محمد اصغرزاده (۱۳۹۸): یافته‌های پژوهش مؤید آن است که تاریخ بیهقی را می‌توان یکی از برجسته‌ترین آثار منثور پارسی از لحاظ ظرفیت‌های سینمایی و تئاتری دانست. ساختار داستان‌های تراژیک و پر تعلیق این اثر که به‌واسطه توصیف جزئیات، نگاه انسانی مورخ به شخصیت‌ها و طراحی روشمند وقایع شکل‌گرفته است تا اندازه زیادی مطابق نسخه ارسطویی درام است و می‌توان در جستاری تطبیقی مواردی مانند مضامین تراژدی ارسطویی (پیش‌آگاهی، همرتیه، تعرف و کاتارسیس، پایان تراژیک داستان‌ها و ناعادلانه بودن

قابلیت‌های داستان‌های کتاب «داستان راستان» ...

مجازات) و الگوی ساختاری درام ارسطویی (خط سیر دراماتیک و ساختار سه‌پرده‌ای و وحدت‌های نمایشی) را در آنها پی گرفت.

با در نظرگیری نتایج حاصله از این سه پژوهش، می‌توان انتظار داشت که شکل روایی موجود در داستان‌های کتاب مرتضی مطهری نیز ظرفیت و توان نمایشی بالایی را با خود به همراه داشته باشند. این مقاله نیز از روش توصیفی پژوهش‌های پیشین بهره خواهد برد، اما تفاوت اصلی این پژوهش با پژوهش‌های پیشین در نمونه مطالعاتی آن است. برخلاف متون «شاهنامه» و «هفت‌پیکر»، حکایات «داستان راستان» تخیلی نیست و بنا بر آنچه نویسنده در مقدمهٔ جلد اول بیان می‌کند، خواسته است «کتابی اخلاقی و تربیتی نگارش یابد ولی نه به صورت «بیان» بلکه به صورت حکایت و داستان، آن‌هم نه داستان‌های جعلی و خیالی بلکه داستان‌های حقیقی و واقعی که در کتب اخبار و احادیث یا کتب تخصصی تواریخ و تراجم (شرح احوال) ضبط شده و نگارنده از خیال خود به آن عنصری نیفزوده و قسمتی را از آن کم نکرده است». پس نویسنده برخلاف «تاریخ بیهقی» به شرح جزئیات کامل-که آن را به متون ادبیات کهن نزدیک می‌کند- نپرداخته و سعی کرده است در قالبی موجز داستان اصلی خود را بیان کند. این موضوع باعث می‌شود که برای بررسی «داستان راستان» باتکیه بر عناصر درام ارسطویی نیاز به رویکردی با محوریت داستان‌های صرفاً خیالی یا تاریخی نداشته باشیم.

چهارچوب نظری

درون‌مایهٔ نمایشی در داستان‌های دینی

از مهم‌ترین موارد در علم تعلیم و تربیت، نظریه‌پردازی و استقرار یک نظام آموزشی منسجم و کارآمد است و مهم‌ترین عناصر در این نظام آموزشی عبارت‌اند از: اهداف، مبانی، اصول، شیوه‌ها، خطمشی‌ها، و روش‌های تربیتی که بخش عمده‌ای از آن در منابع اسلامی ذکر شده است. بقیه امور از قبیل، راهبردها، وسایل و ابزار، تکنیک‌ها و فنون، یا عبارت اخرای همان چهار امر است یا فرعی از فروعات همانهاست که باید از علوم دیگر کمک گرفته شوند (طوسی، ۱۳۷۷).

منابع علمی متنوعی در تربیت اسلامی وجود دارد. قرآن کریم و روایات، به‌عنوان وحی و میراث گران‌بهای پیامبران الهی و ائمه اطهار (علیهم‌السلام)، منابع بسیار

غنی و عمیقی برای استخراج و استنباط بسیاری از مسائل مربوط به تعلیم و تربیت هستند که فلاسفه و متفکران مسلمان، از جمله مرتضی مطهری با استفاده از آن‌ها تألیفات مهمی در تعلیم و تربیت اسلامی از خود برجای گذاشته‌اند.

به عقیدهٔ مطهری، تعلیمات اسلام دارای سه حوزه است:

۱. حوزهٔ عقاید که علم کلام متکفل بیان مسائل آن است.
۲. حوزهٔ اخلاق که علم اخلاق موظف به کنکاش، در این موضع است.
۳. حوزهٔ احکام که علم فقه عهده‌دار بیان مسائل آن است (مطهری، ۱۳۷۶: ۵۸).

مطهری تلاش کرده است با شیوه‌ای بدیع در کتاب «داستان راستان» از هر سه حوزه تعلیم بهره‌ای را به مخاطب خود برساند، اما چنان‌که در مقدمه می‌گویید، این انتقال معنا، نه به شیوه «بیان» بلکه از طریق نقل «حکایت و داستان» صورت‌گرفته است. به‌عنوان مثال می‌توان به داستان «امام صادق (ع) و گروهی از متصوفه» در حوزه علم کلام، «نصرانی تشنه» در حوزه علم اخلاق و «پیر و کودکان» در حوزه علم احکام اشاره کرد. این موضوع بنا به اشاره خود مولف پیش از کتاب داستان راستان رخ نداده است و بر همین اساس مطهری، با مراجعه به کتب حدیث، قهرمانی را مطرح می‌کند که اغلب یکی از پیشوایان بزرگ دین است و با مراجعه به کتب رجال، تراجم و تواریخ، داستان‌هایی از علما و سایر شخصیت‌ها را می‌آورد.

علی محمد رفیعی دربارهٔ ادبیات دینی می‌گوید: «ادبیاتی است با زبان دین که محتوای آن یکی از شش عنصر دینی شامل: اطلاعات دینی، اندیشه دینی، پیام دینی، تخیل دینی، احساس دینی، نگاه و گرایش دینی است» (رفیعی، ۱۳۹۷). بی‌تردید اگر قرار باشد که اقتباسی از آموزه‌های دینی برای تولید پویانمایی یا سایر تولیدات رسانه‌ای صورت پذیرد، باید حاوی این عناصر باشد.

علاوه بر آن، بدیهی است که پرداخت به ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، برای افزایش ظرفیت‌های نمایشی این آثار ضروری است که مطلب ساده‌ای به نظر نمی‌رسد. این موضوع زمانی بغرنج‌تر می‌شود که نگاه عامه به نمایش در ایران را در نظر بگیریم. «نمایش در ایران مفهوم وسیع‌تر دارد در فارسی هر چیزی

را که به معرض تماشا گذارده می‌شود، با نمایش بیان می‌کنند؛ فی‌المثل رقص و آواز و عملیات آکروباسی را هم نمایش می‌گویند. این وسعت مفهوم کلمه را نشان می‌دهد، درحالی‌که درام حالت اختصاصی‌تری داشته و صرفاً به تئاتر تعلق دارد» (سقایان، ۱۳۷۸: ۱۶). بنابراین وقتی از درون‌مایهٔ دراماتیک و ادبیات داستانی در کتاب «داستان راستان» سخن به میان می‌آید؛ منظور «عناصری است که [این] اثر ادبی را درخور توجه، مهیج و نمایشی می‌سازند. اصلی‌ترین تفاوت یک اثر دراماتیک با یک اثر غیر دراماتیک را نیز در نمایشی و تصویری بودن آن دانست. به‌عبارت‌دیگر عناصری که به خواننده یاری بخشد تا شخصیت‌ها، وقایع و ... را آن‌گونه که هست، در ذهن خود مجسم سازد» (یاری، ۱۳۷۹: ۱۹۴).

اغلب داستان‌ها و افسانه‌هایی که تاکنون برای اقتباس به کار برده شده‌اند، «دارای یک سنت داستان‌پردازی قصه در قصه و روایت در روایت هستند. این شیوهٔ کهن در ادبیات فارسی در بسیاری از آثار منظوم و منثور مشاهده می‌شود. داستان‌هایی چون مثنوی معنوی، کلیله و دمنه و ... که ما درست برعکس این نظام ساختاری را در درام شاهد هستیم. چنانچه ارسطو معرفی، گره‌گشایی یا عمل فزاینده، اوج یا عمل کاهنده را به‌جای آن‌ها قرار می‌دهد» (سهیلی راد، ۱۳۸۹: ۶۵)؛ و ساختار را به دنیای عادی و گره افکنی و گره گشایی تقسیم می‌کند (ارسطو، ۱۳۷۷: ۱۳۸). بنابراین با وجود آن که استفاده از منابع ادبی در هر کشوری یکی از شیوه‌های متداول درام‌نویسان در ادبیات نمایشی است، استفاده از منابع تربیتی دینی بسیار به‌ندرت رخ می‌دهد. این موضوع در تولیدات رسانه‌ای غیر سفارشی ایران هم بی‌تأثیر نبوده است و کمتر شاهد تولید آثار دینی و برگرفته از تعالیم مذهبی به‌صورت مستقل و خودجوش هستیم.

اگر همچون مرتضی مطهری، متعهد به حذف خیال‌پردازی از داستان‌گویی به دلیل پرهیز از تحریف باشیم؛ این موضوع غامض‌تر خواهد شد. پس این امر تنها در صورتی امکان‌پذیر است که منابع دینی دارای ظرفیت‌های ارزشمند داستانی برای اقتباس نمایشی باشند. در نگاه اول، نمی‌توان کتمان نمود که قالب‌های بیانی تعلیمات دینی، شباهت زیادی به نمونه‌های ادبیات دراماتیک ندارند، اما این بدان معنی نیست که ظرفیت رفع کمبودهای دراماتیک در این آموزه‌ها وجود نداشته باشد؛ چنانچه در قرآن کریم نیز بارها از زبان تمثیل برای بیان و قابل‌فهم

شدن موضوعات انتزاعی استفاده شده است.

داستان‌گویی از کهن‌ترین شیوه‌های برقراری ارتباط میان جمعی از انسان‌ها به شمار می‌آید و در طول تاریخ نویسندگان موفق‌ی ظهور کرده‌اند که به‌وسیله منظوم ساختن و سرایش داستان‌های منظوم و منثور دل‌انگیز در میان مردم این سرزمین، تغییرات و دگرگونی‌هایی را شکل داده و به غنای تاریخی ایران کمک شایانی نموده است اما سهم بسیار اندکی از این گنجینه به تبیین تعلیمات دینی و تربیتی اسلامی پرداخته است؛ لذا در این پژوهش بر آنیم تا درون‌مایهٔ ناپوشی اثری چون کتاب «داستان راستان» را با توجه به الگوی درام ارسطویی بررسی نماییم و به همین منظور، یکی از داستان‌ها به عنوان نمونه انتخاب شده و مورد بررسی دقیق قرار می‌گیرد.

مفهوم کلی درام

تعریف کلی درام در طول تاریخ همواره مورد توجه منتقدان و پژوهشگران بوده است. ارسطو نخستین کسی است که در حوزه ساختمایه‌های دراماتیک نظریه‌های خود را مطرح کرده است. او می‌گوید: به قول بعضی به همین سبب است که آثار آنان را درام خوانده‌اند؛ اینان در آثار خویش، اشخاصی را تقلید و محاکات می‌کنند که در حال عمل و حرکت هستند. (ارسطو، ۲۷: ۱۳۷۷) در کنار توجه به عنصر حرکت و عمل، برخی صاحب نظران نیز مانند فیستر بر جنبه نمایشی این کلمه تأکید می‌کنند. فیستر مطرح می‌کند: اصطلاح درام می‌تواند به هریک از انواع عملکردهای نمایشی، از جمله فیلم، برنامه‌های رادیو و برنامه‌های تلویزیونی اشاره کند (فیستر، ۱۵: ۱۳۹۵).

مفهوم درام در سنت یونانی عمل یا رویدادی است مبتنی بر متنی مکتوب که بر صحنه در برابر تماشاگران روی می‌دهد. این نوع ادبیات داستان‌محور با همه فرود و فرازهایش با طرح پرسش در صحنه نمایش برای رسیدن به قله‌های فرهنگ و تمدن انسانی و دستیابی به دوران بلوغ خویش زنده و بالنده از اندیشهٔ والای شاعران بهره می‌گیرد. مکتوبات نمایشی از مراسم مذهبی نشئت‌گرفته و در هر سرزمینی با فرهنگ، آیین و رسوم ملت‌ها پیوند و خویشاوندی خاصی دارد (مکی، ۱۳۶۶: ۱۷۴).

این تعریف دو ویژگی بارز برای درام را مشخص می‌سازد؛ اول اینکه درام از یک اثر مکتوب منتج می‌شود، دوم این‌که باعث بالندگی اندیشه می‌شود. هر دوی این خصوصیات را می‌توان در کتاب داستان راستان سراغ گرفت. چنان‌که نگارنده می‌گوید: «این داستان‌ها هم برای (خواص) قابل‌استفاده است و هم برای (عوام)، ولی منظور از این نگارش تنها استفاده عوام است، زیرا تنها این طبقات‌اند که میلی به عدالت و انصاف و خضوعی در برابر حق و حقیقت در آنها موجود است و اگر با سخن حقی مواجه شوند حاضرند خود را با آن تطبیق دهند» (مطهری، ۱۳۸۰: ۶)؛ و به این صورت منظور و مخاطب اصلی خود را آشکار می‌سازد.

بسیاری از داستان‌های کتاب داستان راستان بر این اساس نوشته شده‌اند. در بسیاری از این داستان‌ها سعی شده است تا بازگشت به راه راست یا نتایج و عوارض سقوط در مسیر غیر الهی به تصویر کشیده شود. در این خصوص، می‌توان به داستان‌های «مردی که کمک خواست»، «مردی که اندرز خواست»، «بازارسیاه»، «شهرت عوام»، «مرد ناشناس»، «شاگرد بزاز» و ... اشاره کرد.

اساس درام، پیریزی موقعیت‌های بهم‌پیوسته‌ای است که مبتنی بر کنش هستند. درام بدون کنش، معنا نخواهد داشت. ارتباط شاعر یا نقال و مخاطب در حالت کلی، می‌تواند نوعی نمایش باشد؛ اما به لحاظ فلسفی و هستی‌شناختی و ماهیتی، نمی‌تواند به معنای درام باشد. «حیات درام، حیات مستقلی است که نمی‌تواند به هر متنی یا شعری تعمیم یابد، مگر آنکه شعر از ابتدا، شعری دراماتیک بر مبنای آن چیزی باشد که در تفکر دراماتیک ارسطویی نهفته است» (رشیدی و فهیمی‌فر: ۱۳۹۰: ۱۸۷).

مبانی نظریهٔ ارسطو در باب درام

یکی از مشهورترین نظریه‌های مربوط به درام، نظریه ارسطو است که در کتاب بوطیقا یا فن شعر به تفصیل درباره درام و ژانرهای پایه آن، براساس مشاهدات تئاتر یونان باستان از دوره کلاسیک بیان شده است. از آن زمان تاکنون، تولیدات هنری به طور قابل‌توجهی براساس نمونه‌های کلاسیک و شاخصه‌های زیبایی‌شناختی سنتی مبتنی بر نظریات کلاسیک طرح‌ریزی شده است.

نظریهٔ درام ارسطویی نیز پایه‌گذار اصلی خلق آثار دراماتیک بوده است که

تابه‌حال تغییر چشمگیری نکرده است. البته در قرن بیستم با شروع دوره مدرنیسم، نظرات و فرضیات جدیدی درباره درام ارائه و مورد استفاده قرار گرفته است که محل نقد و رد و تایید هستند اما هنوز نتوانسته‌اند به طور کامل جایگزین عناصر درام ارسطویی شوند. از این‌رو هنوز هم نظریه درام ارسطویی مورد توجه و استفاده منتقدان و پژوهشگران و نویسندگان است.

«بیشک اولین و مهم‌ترین نظریه در باب هنر تئاتر را ارسطو در کتاب فن شعر مطرح ساخت» (معافی غفاری، ۱۳۸۵: ۳۵). «وی نخستین کسی است که با دیدگاه سیستماتیک به تحلیل فیلم‌نامه پرداخته و شماری ساخت‌مایه نیز برای آن برشمرده است» (ناظرزاده و مهجور، ۱۳۸۱: ۹۱). ارسطو که نظریه خود را در باب درام با توضیح درباره تراژدی تشریح کرده، می‌نویسد: «تراژدی تقلید و محاکات است از یک عمل جدی و تمام، دارای اندازه‌های معلوم و معین که خودبه‌خود کامل باشد و در سخن به‌وسیله آرایش‌های کلام دل‌پذیر گردد و آن آرایش‌ها به‌تناسب در اجزای مختلف اثر به‌کار رود؛ و از آنجاکه تراژدی داستانی است که در صحنه به نمایش درمی‌آید، ناگزیر صحنه‌آرایی باید نخستین قسمت آن باشد و آواز و گفتار دومین قسمت؛ که این دو در تراژدی وسایل تقلیدند» (دیچز، ۱۳۷۹: ۶۰).

او معتقد است: هر تراژدی به‌طورکلی دارای شش جزء است که چگونگی آن را مشخص می‌سازد: ۱. هسته داستانی یا پلات (پیرنگ) که ترتیب منظم و منطقی حوادث و اعمال است. ۲. قهرمانان و اشخاص یا کاراکتر که بازیکنان نمایش‌نامه هستند. ۳. اندیشه‌ها که حرف‌های قهرمانان یا نتایج اعمال آنان است. ۴. بیان و گفتار یا دیالوگ که نحوه‌ی کاربرد و تأثیر کلمات در تراژدی است و طرز بیان باید سنگین و موزون باشد. ۵. آواز گُر؛ آوازهایی است که دسته‌های هم‌سرایان در تراژدی می‌خوانند. ۶. وضع صحنه یا منظر نمایش که مربوط به صحنه‌آرایی و صحنه‌سازی است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۳).

دکتر ناظرزاده نیز با پذیرش کامل این مطلب، ویرایشی بر این عناصر طبق روایت یک اثر دراماتیک می‌نویسد که این موارد عبارت‌اند از: «۱- بن اندیشه، ۲- نقشه داستانی، ۳- شخصیت‌پردازی، ۴- گفت‌وگو، ۵- زمان و مکان، ۶- عناصر درام» (ناظرزاده، ۱۳۸۳، ۱۵۹).

حکایات کتاب «داستان راستان»

مطهری در مقدمه کتاب، «عدالت الهی» عنوان می‌کند که هدف از نگارش کتاب یا مقاله، حل مشکلات و پاسخ به سوالاتی است که در حوزه مباحث اسلامی در زمان ما مطرح است. ایشان در این مقدمه همچنین در مورد محاسبه نیازها و درجه‌بندی مایحتاج صحبت کرده و اصل «الاهم فی الاهم» را ملاک خود قرار داده است. کتاب «داستان راستان» نیز چنان‌که خود می‌گوید برای پاسخ به نیاز عوام درباره آشنایی با سیره و افکار اولیاء الهی، به‌صورت ساده و همه‌فهم نوشته شده است.

در نگاه اول، نثر روان و بی‌تکلف کتاب نشان می‌دهد که انگیزه نویسنده برای نوشتن این کتاب، ابراز فضل و به رخ کشیدن معلومات نبوده است، اما دغدغه تعلیم و تربیت دینی و پاسخ به نقصان موجود در این زمینه، انگیزه خلق کتاب «داستان راستان» می‌شود. در کتاب‌شناسی توصیفی و موضوعی آثار مطهری، تاریخ نگارش جلد اول این کتاب ۱۳۳۹ و تاریخ نگارش جلد دوم ۱۳۴۳ است، اما استقبال منحصر بفرد از این کتاب در آن زمان نشان می‌دهد که تشخیص و تعیین اولویت مطهری برای کمر همت بستن به نگارش این کتاب - با وجود شمانت بعضی از فضیلت آن زمان - خطا نبوده است. این کتاب از معدود آثار مذهبی در آن زمان است که با استقبالی منحصر بفرد روبرو شد و به محض انتشار و در مدت‌زمان کوتاهی به چندین نسخه رسید (آن هم زمانی که هنوز انقلاب اسلامی رخ نداده بود). تا آنجا که به عموم مردم مربوط می‌شود، شاید هیچ‌یک از کتاب‌های مطهری به‌اندازه این کتاب مشهور نباشد (شادانلو، ۱۳۸۶: ۶۵) این کتاب چنان مورد استقبال قرار گرفت که پس از شهادت مطهری، نویسندگان و محققان را بر آن داشت تا در پاسخ عطش جامعه برای آثاری از این دست، به سراغ سایر آثار مطهری بروند و داستان‌هایی را که وی در طی سخنرانی‌ها یا تألیفات خود نقل کرده بود را استخراج و در ادامه «داستان راستان» منتشر کنند. کتاب «حکایات‌ها و هدایت‌ها» که به اهتمام محمدجواد صاحبی گردآوری و چاپ شده، نمونه‌ای از این تلاش‌هاست که نمایانگر میزان تأثیر «داستان راستان» در سطح جامعه است. میزان تأثیر «داستان راستان» به همین مقدار محدود نمی‌شود و بسیاری از نویسندگان و محققانی که از این سبک و سیاق الهام گرفته‌اند، آثاری را در این زمینه و به تاسی از «داستان راستان» نوشته‌اند.

شایان‌ذکر است که تعداد زیادی از شخصیت‌های کتاب در بین مردم شهرتی نداشته‌اند و مرتضی مطهری با گردآوری داستان‌های حکایات «داستان راستان» و انسجام بخشیدن به آن در قالبی واحد باعث آشنایی آحاد مردم با شخصیت‌هایی چون نسیبه، عداس، جوبیر و ... شده است. اگر در جامعه ایران معاصر بخواهند کتابی را مثال بیاورند که استادی بزرگ برای مخاطبانی در سطوح پایین آگاهی تالیف نموده باشد، بارزترین مثال آن همین اثر است (مختاریور، ۱۳۸۸: ۱۲۷).

جلد اول «داستان راستان» از ۷۵ داستان و جلد دوم از ۵۰ داستان تشکیل شده است، داستان‌های جلد دوم اغلب طولانی‌تر از داستان‌های جلد اول هستند و در مجموع، ۱۲۵ داستان را شامل می‌شوند. داستان‌های این کتاب برگرفته از کتب حدیث و تاریخی است. نویسنده تلاش کرده است که علاوه بر داستان‌هایی درباره زندگی پیامبر(ص) و اهل‌بیت(ع)، داستان‌هایی نیز در مورد اصحاب پیامبر(ص) و شخصیت‌های بزرگ جهان اسلام مانند دانشمندانی چون ابن‌سینا، غزالی و حتی شخصیت‌های بزرگ غیرمسلمان مانند دیوژن (حکیم معروف یونانی) را در آن بگنجاند.

با وجود این تنوع عظیم شخصیت و داستان، در حقیقت حکایات «داستان راستان» متشکل از یک روایت اصلی یا کلیدی است که همان نشان‌دادن طریق سعادت و رستگاری در ایمان و عمل به تعالیم اسلامی است. داستان‌های متنوع در هم‌نشینی با یکدیگر به زیبایی اثر کمک شایانی نموده‌اند و تلاش می‌کنند که یک راهنمای اخلاقی-اجتماعی و مقیاسی برای اندازه‌گیری حقیقت و روح تعالیم اسلامی در جامعه را ارائه دهند.

در مورد نوع روایت کتاب نیز باید گفت که نویسنده سعی کرده است تا در ساده‌ترین و بی‌پیرایه‌ترین کلمات، قصه‌ای کامل را با به‌کاربردن اصطلاحات و تعبیرات تازه، ابتکار در نحوه روایت رویدادها، توصیف روحیات اشخاص و مقتضیات وقایع، بیان کند. به‌طورکلی می‌توان داستان‌ها را به دودسته کلی تقسیم کرد:

۱. ۱. داستان‌های رویداد محور (۸۰ داستان)

۲. ۲. داستان‌های مناظره محور (۴۵ داستان)

براین اساس، ۶۴٪ از داستان‌های کتاب داستان راستان، دارای جنبه‌های دراماتیک هستند. داستان‌های رویداد محور، حول یک اتفاق نگاشته شده‌اند. نویسنده برای نیل به این مقصود تلاش کرده است که روایات برگرفته از کتب حدیث را بدون تحریف اما با شیوه‌ای جذاب بازنویسی کند. در این داستان‌ها «غالباً» نقطه شروع و خط‌گردش داستان با آنچه در مآخذ آمده فرق دارد و طرز بیان مختلف و متفاوت است، به‌علاوه تا حدودی داستان در اینجا پرورش یافته است، اگر خواننده به مآخذ مراجعه کند، می‌بیند این تصرفات طوری به‌عمل آمده که در حقیقت داستان هیچ‌گونه تغییر و تبدیلی نداده، فقط داستان را مطبوع‌تر و شنیدنی‌تر کرده است» (مطهری، ۱۳۸۵: ۵). در داستان‌های مناظره‌محور، معمولاً کنش بیرونی رخ نمی‌دهد و نویسنده سعی می‌کند توجه خواننده را به مکالمات بین شخصیت‌های داستان جلب کند و فقط از این طریق پیام خود را به مخاطب منتقل کند.

در هر دودسته، ساختار کلمات و نحوه بیان داستان به‌گونه‌ای است که خواننده کتاب احساس نکند که کتاب در مورد افکار یا سرگذشت قهرمانان خیالی یا حکایات ساختگی نوشته شده است. درعین حال به نظر نمی‌رسد که داستان‌های گفته‌شده فقط مربوط به گذشته هستند و کاربرد امروزی ندارند. اگرچه محدوده غالب زمانی و جغرافیایی داستان راستان مربوط به زمان پیامبر و امامان در جزیره‌العرب است، اما درعین حال، نگارنده داستان‌هایی از یونان باستان و ایران متأخر را در کتاب آورده است تا بتواند به مضمون جامع مطلوب خود دست یابد.

روش پژوهش

این پژوهش به روش تحلیل محتوای کیفی نگاشته شده است. این پژوهش با تحلیل محتوای داستان‌های کتاب داستان راستان براساس مقولات مطرح شده در نظریه درام ارسطو تلاش بر واکاوی این ساختار مهم نویسنده در آثار مطهری دارد. روش نمونه‌گیری در این مقاله هدفمند بوده است، زیرا بررسی تمام عناصر اصلی درام ارسطویی روی همه داستان‌ها امری خارج از این مقال است. با توجه به این‌که امکان بررسی تحلیلی تمام داستان‌های کتاب در این مقاله ممکن نیست؛

داستان «دعای مستجاب» از کتاب به عنوان نمونه مشابه داستان‌های دیگر برای بررسی ساخت‌مایه‌های نمایشی آن انتخاب شده است و بر مبنای نظریات ارسطو ارزیابی و تحلیل می‌شود. بدون شک، داستان‌های بلندتر و دارای جزئیات بیشتری در کتاب «داستان راستان» وجود دارند که راه را برای استخراج درونمایه‌های نمایشی هموارتر می‌کنند، اما داستان «دعای مستجاب» به سه دلیل انتخاب شد:

۱. مضمون داستان، عشق به خداوند و تلاش برای قرب الهی است که مضمون غالب داستان‌های کتاب است.

۲. با توجه به این‌که اغلب داستان‌های کتاب در ۶۰۰ تا ۸۰۰ کلمه روایت خود را بیان می‌کنند؛ داستان «دعای مستجاب» نمونه مناسبی برای بررسی کل مجموعه است.

۳. اشخاص اصلی داستان از اولیای پیشوایان مشهور دینی نیستند و توسط نویسنده معرفی می‌شوند.

ساخت‌مایه‌های نمایشی در داستان «دعای مستجاب»

به‌طور کلی، ساخت‌مایه‌های نمایشی را براساس نظریات درام ارسطویی می‌توان به دو گروه کلی تقسیم کرد: «۱- ساخت‌مایه‌های متنی، ۲- ساخت‌مایه‌های اجرایی؛ هر کدام از این گروه‌ها دارای بخش‌هایی است که بعد از تعریف هر بخش در داستان «دعای مستجاب»، ساخت‌مایه‌های متنی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

الف. تم یا اندیشه

تم از ملزومات اصلی درام است که ارسطو از آن به نام اندیشه یاد می‌کند؛ یعنی هر درام با اندیشه‌ای روبروست که در طول متن یا فیلم‌نامه مطرح می‌شود. «تم به‌صورت عام به سه معنای مختلف به کار برده شده است.

۱. نهادمایه (مضمون): که موضوع اصلی درام است مانند نیکی، جهالت، طمع‌ورزی و ...

۲. ناب مایه (سوژه): که خلاصه‌ طرح داستانی در چند جمله بدون استناد به متن درام و سبک نویسنده است.

۳. بن اندیشه (موتیف یا نقش‌مایه): که ذهنیت و پیام درام را در یکی دو جمله بیان می‌کند؛ مانند طمع‌ورزی انسان را تباه می‌کند؛ در واقع بن اندیشه گزاره، تفسیر، تاویل و فتوایی درباره نهادمایه است» (ناظرزاده و مهجور، ۱۳۸۱: ۹۲)

تم غالب در داستان «دعای مستجاب»

۱. نهادمایه: موضوع اصلی داستان عشق به شهادت است.

۲. ناب مایه: عمرو بن الجموح، آرزوی شهادت در کنار رسول خدا دارد، اما پای لنگ و وجود سه پسرش در سپاه اسلام باعث می‌شود که حتی رسول خدا هم با شرکت او در جنگ احد مخالفت کند. عمرو نزد پیامبر(ص) می‌رود و با اصرار فراوان اجازه حضور در جنگ را از پیامبر دریافت می‌کند. او که برای اولین بار در صحنه نبرد حضور یافته است، با وجود پای لنگش، با رشادت فراوان به قلب دشمن می‌زند و سرانجام در کنار پسرش به شهادت می‌رسد. پس از جنگ، هند-همسر عمرو- جنازه همسر، برادر و پسرش را بروی شتر می‌گذارد تا به مدینه بازگرداند و در آنجا دفن کند. اما شتر تکان نمی‌خورد و به سمت مدینه قدمی بر نمی‌دارد. اما بالعکس به سمت احد حرکت می‌کند. هند هر چه تلاش می‌کند، نمی‌تواند حیوان را به سمت مدینه بکشد. پس علت را از پیامبر(ص) جویا می‌شود. پیامبر(ص) از توضیحات هند درمی‌یابد که عمرو در حین ترک مدینه از خداوند خواسته است که او را به مدینه برنگرداند و دعای خالصانه این مرد شهید مستجاب شده است. پس سه جنازه با نظر پیامبر(ص) در احد دفن می‌شوند. هند نیز از پیامبر(ص) درخواست می‌کند تا دعا کنند او نیز در کنار آنان قرار گیرد.

۳. بن اندیشه: ذهنیت پیام داستان آن است که عشق به شهادت می‌تواند حتی ناتوان‌ترین انسان‌ها را نیز به وصال معبود برساند.

ب. نقشه داستان

نقشه داستان در حقیقت همان افسانه مضمون ارسطو است و «عبارت است از ترتیب و تنظیم حوادث» (هولتن، ۱۳۷۶: ۸۸). ارسطو پایه و اساس قالب درام را در این امر می‌داند و آن را به معنای ترسیم اراده قهرمان در یک حادثه برای تغییر

۱. افسانه مضمون عبارت ترجمه شده عینا از منبع است. در ترجمه‌های امروزی از واژه پیرنگ استفاده می‌شود.

وضعیت خود تلقی می‌کند (ارسطو، ۲۲:۱۳۷۷). ناظرزاده نیز مطرح می‌کند: حوادثی که «نمایانگر مراحل، رویدادها و کنش‌هایی است که شخصیت چالشگر برای رسیدن به هدف‌های خود انجام می‌دهد. نقشه داستان در متن غیر نمایشی به صورت توصیفی است، درحالی‌که در متن نمایشی کنشی است» (ناظرزاده و مهجور، ۱۳۸۱: ۹۲). براساس ساختار، نقشه داستانی را می‌توان به سه دسته «اوجگاهی^۱»، «بخش رویدادی^۲» و «بی‌قاعده^۳» تقسیم کرد.

نقشه داستان در «دعای مستجاب»

نقشه داستانی در حکایات «دعای مستجاب» به صورت توصیفی است؛ اما توصیفی که کنش قهرمان را نیز با خود به همراه دارد. چالش‌هایی مانند درخواست پیاپی خویشاوندان برای انصراف عمرو از شرکت در جنگ، التجا و الحاج به رسول خدا(ص)، امتناع شتر از بازگشت به مدینه و میلش به سمت احد، همه و همه نشان از رویدادهایی دارد که چالشگری چون عمرو آنها را برای رسیدن به هدف خویش پشت سر می‌گذارد. از نظر ساختاری نیز، چینش روایت‌ها در کتاب به صورت رویدادی (اپیزودیک) است؛ اما هر کدام از رویدادهای داستانی کتاب مثل داستان «دعای مستجاب» با چینش ساختاری اوجگاهی (ارسطویی) روایت شده‌اند.

ج. شخصیت

«در یک اثر نمایشی یا روایی، شخصیت‌ها دارای خصوصیات اخلاقی و گاهی از پیش شناخته شده‌اند و این ویژگی‌ها بیش از هر چیز در گفتار و رفتار آن‌ها نشان داده می‌شود.» (Abrams, 22:1971) «ارسطو تراژدی را تقلید آدمی تعریف می‌کند و داستان را وسیله‌ای برای معرفی اشخاص بازی می‌داند» (ناظرزاده و مهجور، ۱۳۸۱: ۹۲). به این ترتیب، «با خلق شخصیت در آثار دراماتیک، نویسنده سعی در تصویر طبیعت‌های انسانی با همه پیچیدگی‌ها و گوناگونی‌هایش در پرداختن به این مهم گاه با تأکید بر عمل انجام گرفته از طرف شخصیت و گاه با تأکید بر دیالوگ

1. Climatic
2. Episodic
3. Irregular

و زمانی با قراردادن شخصیت رد یک موقعیت خاص و بست آن موقعیت، حرکت نمایشی را طراحی می‌کند؛ اما به هر ترتیبی که انجام گیرد، شخصیت می‌بایست دارای خصوصیات قابل قبول انسانی باشد» (اسماعیلی، ۱۳۹۳: ۴۵-۴۶). بنابراین از یافته‌هایمان چنان برمی‌آید که «مجموعه رفتارها، گفتارها، خصلت‌ها و عملکردهای آدم‌های درام شخصیت آنها را می‌سازد» (ناظرزاده و مهجور، ۱۳۸۱: ۹۲).

شخصیت در داستان کتاب «داستان راستان»

شخصیت‌های کتاب «داستان راستان» رنگین‌کمانی از شقاوت تا سعادت هستند که در مسیرهای مختلف به سمت رستگاری پر می‌گشایند یا به پرتگاه ظلمت سقوط می‌کنند، اما مراتب و درجات این صعود یا سقوط متفاوت است و به پیشینه و کنش آنها بستگی دارد. بعضی مانند بشر حافی، ابوذر، ذکریا پسر ابراهیم، عدی بن حاتم، عمرو بن الجموح، ابن‌سیرین و... راه سعادت را به تدریج یا به یکباره طی می‌کنند و بعضی دیگر همچون ابن‌ملجم، مرد داستان «شهرت عوام»، ابن‌الرومی، «رفیق امام صادق»، مصادف، سمره بن جندب، شریک بن عبدالله نخعی و... به سراشیب مذلت و شقاوت سقوط می‌کنند.

اگر عمرو را به‌عنوان شخصیت محوری داستان «دعای مسجاب» در نظر بگیریم، درمی‌یابیم که موقعیت‌های مختلفی برای به چالش کشیدن قهرمان قصه طراحی شده است. لنگ بودن پای عمرو که باعث شده است او تا به حال در هیچ جنگی شرکت نداشته باشد؛ حضور چهار فرزند او در رکاب رسول خدا (ص) که باعث می‌شود تکلیف او برای حضور در جنگ، دوقبضه ساقط شود، مخالفت شدید و مداوم خویشاوندان با حضور او در جنگ احد و مهم‌تر از همه عدم موافقت ابتدایی رسول اکرم (ص) با حضور او در جنگ، همه‌وهمه در کوتاه‌ترین زمان موقعیت بغرنج و مانع عظیمی بین عمرو و خواسته‌اش که شهادت است، ایجاد می‌کند، اما همین موقعیت‌ها قهرمان اصلی داستان را با مهارت هرچه تمام‌تر، به سمت تبدیل شدن به شخصیتی منحصر بفرد و مستجاب‌الدعوه پیش می‌برد. عشق به شهادت، اخلاص، شهامت و اراده راسخ شخصیت عمرو در همان ابتدا برای مخاطب به‌سادگی و استادانه توصیف می‌شود. «نویسنده به‌جای تعریف و تمجید ساکن، شخصیت خود را در دل ماجراها برده، به شیوه‌ای پویاتر توسط اعمال

و رفتار حقیقی‌اش، وی را به مخاطب معرفی می‌کند؛ که این نوع شخصیت‌پردازی، یعنی معرفی شخصیت با درام اعمال و رفتار، به‌جای بیان مستقیم است. «درواقع این همان شخصیت‌پردازی بر مبنای اصول درام است که بر پایه عمل و عکس‌العمل شکل‌گرفته و باعث آفرینش شخصیت‌های نمایشی می‌گردد» (طایفی و پروشبانان، ۱۳۹۰: ۹۵)؛ «زیرا که تنها از طریق بررسی اعمال و رفتار شخصیت‌ها است که آنها را می‌شناسیم» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۹).

مطهری با درایت تمام با بیان موقعیت چالش‌برانگیز عمرو به مخاطب یادآور می‌شود که برای خلق یک شخصیت موفق دراماتیک باید آن را در دل موقعیت‌های چالش‌برانگیز قرار داد؛ و سپس نشان داد که چگونه شخصیت از چالشی که نویسنده نمایانده است، فاتح یا مغلوب بیرون می‌آید. این چالش می‌تواند طوفان عشق و هوس زنی دلربا در داستان «شاگرد بزاز» باشد که ابن سیرین بیا ترفندی سربلند از آن می‌رهد یا تنها سفره رنگینی در داستان «سفره خلیفه» باشد که شریک بن عبدالله را به دین فروشی می‌کشاند.

در داستان‌های مختلف کتاب، شخصیت‌های منفی یا آنتاگونیست‌های متنوعی وجود دارند. در بحث شخصیت منفی داستان «دعای مستجاب» نیز با دو نوع نیروی مخالف و کشمکش روبرو هستیم. اول مشکلاتی که به کشمکش درونی برای شخصیت عمرو می‌انجامد. پای شخصیت اصلی داستان دچار نقص است و او باید برای رسیدن به هدفش بر ناتوانی جسمی خود غلبه کرده و به دیگران که شخصیت‌های منفی فرعی داستان هستند، خودش را اثبات کند. در وجه دوم داستان کشمکشی بین شتر و همسر عمرو شکل می‌گیرد که کشمکشی از سوی نیروی غیبی است و مخالفت خود را در برابر قهرمان نیمه دوم داستان ابراز می‌کند.

بررسی ابعاد شخصیت عمرو بن الجموح:

- بعد روانی: آزاده، دلیر، با اراده و متکی بنفس.
 - بعد اجتماعی: مردی از انصار، بزرگ خانواده.
 - بعد اعتقادی: ایمان به خدای یگانه و بهشت و جهنم، عاشق شهادت.
- در بدو ورود به داستان، ضعف‌ها و ناتوانی جسمی شدید شخصیت عمرو در

داستان «دعای مستجاب» شاخص‌ترین بارزه اوست، اما درعین‌حال، نویسنده از همان بدو امر اعلام می‌کند که عمرو در نیل به خواسته خود موفق شده است و عازم جنگ با کفار است. خواننده داستان در بدو امر تصور می‌کند که با داستان چگونگی موفقیت عمرو بر این چالش اولیه روبرو است، اما شخصیت به‌سرعت از این چالش عبور می‌کند و نیمه داستان با شهادت افتخارآفرین عمرو، شخصیت اصلی داستان، به پایان می‌رسد.

از اینجا حضور شخصیت عمرو به‌مثابه شخصیتی اسطوره‌ای حاکم بر روند داستان می‌شود. امتناع شتر از بازگشت به مدینه عاملی است که شخصیت عمرو را به‌عنوان فردی مستجاب‌الدعوه معرفی می‌کند که «اگر شخصی خدا را به چیزی بخواند و قسم بدهد، خداوند دعای او را مستجاب می‌کند» (مطهری، ۱۳۸۰: ۱۴۹).

د. گفت‌وگو

«در نظر ارسطو در هنر درام پس از داستان و شخصیت، گفت‌وگو مهم‌ترین ویژگی این هنر محسوب می‌شود» (ناظرزاده و مهجور، ۱۳۸۱: ۹۲). در حقیقت «در تئاتر مکالمه یکی از اساسی‌ترین وسیله‌ها برای بستن رویدادهای درام، تشریح روحيات اشخاص بازی و خلق فضای مناسب برای القای نظریات نویسنده است» (مکی، ۱۳۶۶: ۲۵-۲۶).

گفت‌وگو در کتاب «داستان راستان»

گفت‌وگو در بسیاری از حکایات «داستان راستان» نقش اساسی را برعهده دارد. چنان‌که پیش‌ازاین گفته شد ۳۴٪ از داستان‌های کتاب، صرفاً به‌صورت مناظره و گفت‌وگو محور هستند. در سایر داستان‌ها نیز گفت‌وگو مهم است و نقشی کلیدی دارد. به عبارتی باید گفت که شاه‌کلید گره‌گشایی بسیاری از داستان‌های کتاب داستان راستان گفت‌وگو است که مطهری، استادانه و موجز، با پرهیز از حشو و زوائد آن را برای پیشبرد داستان به کار می‌گیرد.

جملات کوتاه و رسایی که بین شخصیت‌های کتاب داستان راستان ردوبدل می‌شود «تمامی وظایف یک گفتگوی خوب یعنی ارائه زوایایی از شخصیت، پیش‌بردن حرکت داستان، کاستن سنگینی کار، واردکردن حوادث در داستان، ارائه

صحنه و دادن اطلاعات لازم به خواننده را برعهده دارد» (حنیف، ۱۳۸۹: ۸۶).

گفت‌وگو در داستان «دعای مستجاب»

داستان با مهم‌ترین گفت‌وگو یعنی دعای عمرو به درگاه خداوند آغاز می‌شود که به‌نوعی مسیر داستان و شخصیت عمرو را نیز معرفی می‌کند. پس از آن چهار گفت‌وگوی اصلی در داستان رخ می‌دهد که درعین‌حال مهم‌ترین عامل پیش‌برنده روایت نیز محسوب می‌شوند.

۱. گفت‌وگوی بین عمرو و خویشاوندان که او را از شرکت در جنگ نهی می‌کنند:

گفتند: (اولاً تو شرعاً معذوری، ثانیاً چهار فرزند سرباز دلاور داری که با پیغمبر حرکت کرده‌اند، لزومی ندارد خودت نیز به سربازی بروی!)

گفت: (به همان دلیل که فرزندانم آرزوی سعادت ابدی و بهشت جاویدان دارند من هم دارم. عجب! آنها بروند و به فیض شهادت نایل شوند و من در خانه پیش شماها بمانم؟! ابداً ممکن نیست.)

این گفت‌وگو تأکید مجددی بر شرایط عمرو و عامل بازدارنده‌ای برای رسیدن به مقصود است. پاسخ عمرو نیز بار دیگر شخصیت جویای سعادت و مطمئن در سیر الی‌الله او را نشان می‌دهد.

۲. گفت‌وگوی عمرو با رسول خدا(ع) برای گرفتن اذن حضور در جنگ:

-یا رسول‌الله! فامیل من می‌خواهند مرا در خانه حبس کنند و نگذارند در جهاد در راه خدا شرکت کنم. به خدا قسم آرزو دارم با این پای لنگ به بهشت بروم.

-یا عمرو! آخر تو عذر شرعی داری، خدا تو را معذور داشته است، بر تو جهاد واجب نیست.

-یا رسول‌الله! می‌دانم، درعین‌حال که بر من واجب نیست باز هم ...

رسول اکرم فرمود: (مانعش نشوید، بگذارید برود، آرزوی شهادت دارد، شاید خدا نصیبش کند).

عمرو با اذعان به نقص خود نشان می‌دهد که شوق قرب الهی در او چنان قوی است که نقص عضو و اسقاط وجوب حضورش در جنگ مانعی برای او نیست و با ناتمام گذاشتن اصرارش، ادب و تواضع خود را در برابر فرستاده خداوند نمایان می‌سازد.

پس از این ماجرا، مطهری بسیار کوتاه و موجز و با بکار بردن عبارت «از تماشایی‌ترین صحنه‌های جنگ احد» نبرد و شهادت عمرو را بازگو می‌کند و به گفت‌وگوی بین عایشه (همسر رسول خدا) و هند (همسر عمرو) می‌پردازد.

۳. گفت‌وگوی عایشه و هند:

عایشه پرسید: چه خبر؟

-الحمد لله پیغمبر سلامت است. ایشان که سالم هستند دیگر غمی نداریم. خبر دیگر اینکه: (رد الله الذین کفروا بغیظهم) خداوند کفار را درحالی‌که پر از خشم بودند برگردانید.

-این جنازه‌ها از کیست؟

-اینها جنازه برادرم و پسر و شوهرم است.

-کجا می‌بری؟

-می‌برم به مدینه دفن کنم.

(هند این را گفت و مهار شتر را به طرف مدینه کشید، اما شتر به زحمت پشت سر هند راه می‌رفت و عاقبت خوابید.)

عایشه گفت: بار حیوان سنگین است، نمی‌تواند بکشد.

-این طور نیست. این شتر ما بسیار نیرومند است، معمولاً بار دو شتر را به خوبی حمل می‌کند. باید علت دیگری داشته باشد.

نویسنده در این بخش ابتدا شخصیت هند، همسر عمرو، را معرفی می‌کند و

سپس ایمان راسخ و صبر بر مصیبت او و سپس گره اصلی داستان را بازگو می‌کند. گرهی که توسط پیامبر و در گفت‌وگوی چهارم داستان گشوده می‌شود.

۴. گفت‌وگوی هند و رسول اکرم(ص):

-یا رسول‌الله! ماجرای عجیبی است، من این جنازه‌ها را روی حیوان گذاشته‌ام که به مدینه ببرم و دفن کنم، وقتی که این حیوان را به طرف مدینه می‌خواهم ببرم از من اطاعت نمی‌کند، اما به طرف احد خوب می‌آید، چرا؟

-آیا شوهرت وقتی که به احد می‌آمد چیزی گفت؟

-یا رسول‌الله! پس از آنکه راه افتاد این جمله را از او شنیدم:
(خدایا مرا به خاندانم برنگردان.)

-پس همین است، دعای خالصانه این مرد شهید مستجاب شده است، خداوند نمی‌خواهد این جنازه برگردد. در میان شما انصار کسانی یافت می‌شوند که اگر خدا را به چیزی بخوانند و قسم بدهند، خداوند دعای آنها را مستجاب می‌کند. شوهر تو عمرو بن الجموح یکی از ان کسان است.

با نظر رسول اکرم هر سه نفر را در همان احد دفن کردند.

آنگاه رسول اکرم رو کرد به هند:

-این سه نفر در آن جهان پیش هم خواهند بود.

-یا رسول‌الله! از خداوند بخواه من هم پیش آنها بروم.

این گفت‌وگو ابعاد جدیدی از شخصیت عمرو را در برابر خواننده به نمایش می‌گذارد و او را در حد قهرمانی که مراد و مطلب نویسنده است، بالا می‌برد. کسی که به کمال غایبی و قرب الهی دست‌یافته و مستجاب‌الدعوه است و به سعادت می‌رسد.

ه. زمان و مکان

ساختار دراماتیک یک نظام است که اصولاً بر محوریت زمان و مکان تنظیم می‌شود. به عقیده ناظرزاده کرمانی «اهمیت زمان و مکان در فضا سازی درام (متن) و طراحی صحنه و لباس (اجرا) و... بسیار زیاد است و در بیشتر مواقع کارکردهای ویژه‌ای در پیشبرد رویدادها و کاربردآخت‌ها دارد. زمان و مکان درام یا بیشتر به وسیله طراحی صحنه معرفی می‌شوند، یا در میان گفت‌وگوها آشکار می‌گردند» (ناظرزاده و مهجور، ۱۳۸۱: ۹۲). مکی در کتاب خود چهار زمان کلی را برای یک ساختار نمایشی مطرح می‌کند:

- زمان فیزیکی^۱ یا زمان بیرونی: مقدار زمانی که تماشاگر صرف تماشای یک اثر نمایشی می‌کند.

- زمان ترتیبی^۲: زمان داستانی و یا زمان روایی که کل زمانی است که داستان اثر دربرمی‌گیرد.

- زمان نمایشی^۳: مقدار زمانی که به صورت اجرای اعمال نمایشی، حوادث و رویدادهای نمایشنامه در برابر چشم تماشاگران قرار می‌گیرد.

- زمان روانی^۴: گذشت زمان در درون اشخاص، به اعتبار کیفیت شرایطی که در بیرون از وجود ایشان می‌گذرد متفاوت خواهد بود (مکی، ۱۳۸۰: ۱۵۷).

زمان و مکان در داستان کتاب «داستان راستان»

زمان و مکان در داستان‌های کتاب «داستان راستان» بسیار متنوع هستند. مکان داستان‌ها از اروپا تا عربستان و ایران و گستردگی زمان داستان‌ها به قبل از میلاد مسیح تا دوره قاجار می‌رسد. مظهری در هر زمان که ضروری دانسته به توصیف زمان و مکان پرداخته و آنجا که زمان و مکان جنبه دراماتیک و نقش مهمی در توصیف داستان نداشته‌اند، به سادگی از آن عبور کرده است. باین‌وجود وقایع داستان‌ها در لامکان و لازمان رخ نمی‌دهند. در حقیقت وجه مستند داستان راستان

1. Physical - Time
2. Chronological - Time
3. Dramatic - Time
4. Psychological - Time

باعث شده است که خواننده بداند که هر داستان در کجا و چه زمانی رخ داده است. البته نویسنده از بازگویی تاریخ‌نگارانه و دقیق زمان- مگر در موارد خاص- پرهیز کرده است و با ذکر مأخذ داستان، خواننده را برای دریافت این اطلاعات در صورت نیاز راهنمایی کرده است. به‌عنوان‌مثال در داستان «امتحان هوش»، هیچ اطلاعی از زمان داستان داده نمی‌شود اما خواننده با مراجعه به پانوشته به‌سرعت متوجه می‌شود که زمان وقوع داستان، سال دهم هجرت بوده است، اما در زمانی که زمان و مکان نقش دراماتیک پیدا می‌کنند؛ نویسنده به تشریح آن‌ها می‌پردازد. به‌عنوان‌مثال داستان «تشنه‌ای که مشک آبش به دوش بود» با این توصیف آغاز می‌شود: «اواخر تابستان بود و گرما بیداد می‌کرد. خشکسالی و گرانی اهل مدینه را به ستوه آورده بود. فصل چیدن خرما بود ... مردم از یک خشکسالی گذشته بودند و می‌خواستند از میوه‌های تازه استفاده کنند ... راه صحرا را پیش گرفتند و آفتاب بر سرشان آتش می‌بارید» (مطهری، ۱۳۸۵: ۱۵۰). باتوجه‌به قصد نویسنده در بازنمایی تشنگی ابوذر و امتناع او از نوشیدن آب گوارایی که برای رسول اکرم(ص) نگه‌داشته بود؛ داستان از توصیفات مکانی و زمانی مضایقه نمی‌کند.

در بسیاری از داستان‌های کتاب، نویسنده تلاش داشته یک بازه زمانی طولانی‌تر را در یک داستان کوتاه قرار دهد و این کار را با حذف کردن بخش‌های اضافه و خلاصه‌گویی پیش برده است. مولف در طول روایت داستان‌هایش، از افعال گذشته در سخنان شخصیت‌ها استفاده می‌کند تا طول مدت زمان را نیز مشخص کند.

چنان‌که گفته شد بخش اصلی زمان در کتاب «داستان راستان» ماهیت تاریخی به خود می‌گیرد و سده اول اسلام را شامل می‌شود. گستره غالب جغرافیایی وقایع نیز شبه‌جزیره عربستان خصوصاً شهر مدینه و مکه است اما سیر چینش داستان‌ها ما را به سرزمین‌های دیگری مانند یمن، شام، عراق، فرانسه، روم، یونان و ایران نیز هدایت می‌کند. کثرت مکان‌های متفاوت در این کتاب راهی است برای القای تأثیر بیشتر و تصویر زیباتر که مخاطب را بیش‌ازپیش با خود همراه کند.

زمان و مکان در داستان «دعای مستجاب»

داستان دعای مستجاب از جمله داستان‌هایی است که مطهری در آن به شرح زمان و مکان نمی‌پردازد. البته باتوجه به شهرت واقعه تاریخی‌ای که در بطن داستان رخ می‌دهد (جنگ احد-برابر با سال سوم هجرت یا ۶۲۵ میلادی)؛ به نظر می‌رسد که نیازی به توصیف مکان و زمان وقوع داستان هم نبوده است. باین وجود می‌توان گفت که زمان داستان، مقارن با غزوه احد و مکان آن مدینه، احد و مسیر بین آن بوده است.

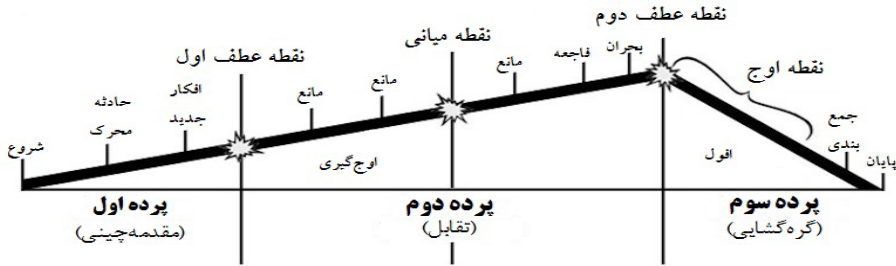
و. عناصر (ساختمائی) درام

هر درام در اجرای خود دارای چندین ساختمائی اساسی است که عبارت‌اند از: «بازیگری، کارگردانی، طراحی، نور، لباس، رنگ، موسیقی، آواز، حرکات ضرباهنگی و ریتمیک، جلوه ترفندهای دیداری و شنیداری و ...» (ناظرزاده و مهجور، ۱۳۸۱: ۹۲)؛ این عناصر بر پایه اجرای یک اثر نمایشی هستند و زمانی پررنگ می‌شوند که داستان موردنظر به یک اثر قابل رویت تبدیل شود. این موارد در اساس در هیچ متنی وجود ندارند و به همین دلیل در یک داستان قابلیت پیگیری آنها نیست؛ اما نکته حائز اهمیت این است که مطهری، نویسنده کتاب، تلاش داشته در برخی داستان‌هایش با جزییات و تشبیهات زبانی بیشتر، مسیر را برای هنرمندان اجرایی و بصری هموارتر کند. کافی است هنرمندان تولیدی با توجه و مطالعه این ویژگی‌ها و قدرت تخیل خود، آنها را تبدیل به یک اثر تصویری کنند.

ساختار ارسطویی موجود در کتاب «داستان راستان»

وحدت پیرنگ در نظر ارسطو یعنی وقایع داستان زنجیروار به هم متصل و دارای سه نقطه شروع، میانی و پایان هستند (ارسطو، ۱۳۷۷: ۲۵). در این بخش، پیرنگ ارسطویی در کتاب «داستان راستان»، بررسی خواهد شد؛ اما پیش از آن، باید این نکته را مدنظر قرار داد: «از دیدار ارسطو پیرنگ ایده‌آل از چنان همبستگی و استحکامی برخوردار است که اگر حادثه‌ای از آن حذف یا جابه‌جا شود، وحدت پیرنگ به کلی در هم می‌ریزد» (داد، ۱۳۷۸: ۵۸). بنابراین نمایشنامه ارسطویی متشکل از سه و یا پنج پرده است که حدوداً با تغییر صحنه در تناثر نشان داده می‌شود. تصویر نمودار کلی سه‌پرده‌ای درام ارسطویی را نشان می‌دهد.

ساختار سه پرده‌ای



تصویر ۱. جزئیات ساختار سه پرده‌ای در درام ارسطویی (منبع: John Truby)

۱. پرده اول: مقدمه

«پرده اول درام با مقدمه که ارسطو از آن با عنوان پرولوگ^۱ یاد می‌کند، آغاز می‌شود. پیش‌زمینه، وضعیت اولیه و شرایط یک حادثه که منجر به درگیری و مناقشه می‌گردد. در این قسمت غالباً موضوع، مکان و زمان و بازیگران صحنه تئاتر معرفی می‌شوند» (استارمی، ۱۳۸۸: ۲۳). باتوجه‌به این تعریف، مظهری در ابتدای داستان «دعای مستجاب» به‌صورت ساده و شفاف اطلاعات لازم پیرامون نقص عضو عمرو و میل شدید او به شرکت در جنگ را به مخاطب ارائه می‌دهد.

همه چیز بر علیه عمرو و تصمیم اوست، اما برخلاف همیشه عمرو قصد دارد در اولین جنگ خود شرکت کند و این هیجان، ذهن مخاطب را درگیر خود کرده و وی را بر دانستن ادامه داستان، یعنی نحوه غلبه عمرو بر این موانع ترغیب می‌نماید. بنابر بخش نخست درام ارسطویی، نخستین تصمیم قهرمان میان ماندن در شهر یا حرکت به‌سوی شهادت، از سرمنشأ ایمان و یقین او انگیزه می‌گیرد و او را در طی این مسیر مصمم می‌سازد. شرکت کردن عمرو در اولین جنگ خود، نخستین چالشی است که شخصیت اصلی باید از آن سربلند خارج شود. به‌عبارت‌دیگر همین امر موجبات نخستین جرقه‌های حرکت قهرمان را به‌سوی صحنه بعد میسر می‌سازد.

۲. پردهٔ دوم: اوج‌گیری

پس از مقدمه، پرده دوم آغاز می‌شود. در این قسمت قهرمان در برابر تقدیری که برایش رقم خورده واکنش نشان داده و درصدد تغییر وضع لاینحل موجود اقدام می‌نماید. «به این قسمت مهم در فیلم‌نامه که معمولاً بین مقدمه و نقطهٔ اوج‌گیری داستان، واقعه‌ای پیش می‌گیرد را لحظهٔ هیجان می‌گویند» (استارمی، ۱۳۸۸: ۲۴). این درست لحظه‌ای است که «در قلب قهرمان احساس خواستن برانگیخته و موجب اقدام بعدی می‌شود.» (Freytag, 2003: 100) همان گونه که در داستان «دعای مستجاب»، عمرو می‌بایست تصمیم اساسی خویش (آیا قصدی تجمیع عزم خویش برای مبارزه با نظر خویشاوندان را دارد یا خیر؟) را نمایان سازد. اولین اقدام او در جهت هموارسازی امور، مخالفت مداوم با نظر خویشاوندان مبنی بر انصراف او از شرکت در جنگ است؛ نویسنده امر را به این طریق بیان می‌کند که شخصیت اصلی قهرمان ما در داستان، هیچ‌گاه قصدی سرفرود آوردن در برابر موانع را ندارد.

در نقطهٔ میانی داستان، عمرو موفق به اخذ رخصت از رسول الله می‌شود و با شجاعت و سربلندی در جنگ شرکت می‌کند و به شهادت می‌رسد (فاجعه).

بحران زمانی آغاز می‌شود که شتر حامل جسد عمرو، از هند فرمان نمی‌برد و به سوی مدینه باز نمی‌گردد. این قسمت همان امری است که ارسطو از آن به عنوان حادثه‌ای یاد می‌کند که سرنوشت قهرمان را تغییر می‌دهد. ارسطو از این بخش به نام واژگونی (پری پتیا) یاد می‌کند و معنای آن «تغییر ناگهانی امری است که می‌بایست به نتیجهٔ برعکس آن نائل آید» (ارسطو، ۱۳۷۷: ۳۵).

باتوجه به تعریف ارسطو از پری پتیا در داستان «دعای مستجاب»، این وضعیت برای عمرو، در مواجهه بین خواسته هند برای بازگرداندن و دفن عمرو در مدینه و خوابیدن شتر بر روی زمین برای امتناع از بازگشت به مدینه رخ می‌دهد. این موضوع موقعیت شخصیت عمرو در داستان را دچار دگرگونی می‌سازد، چراکه، «نقش اصلی دگرگونی در یک تراژدی، آشکار کردن واقعیت است» (zimmermann, 2003: 69).

1. Peripeteia

نقطه عطف دوم زمانی شکل می‌گیرد که هند از حل این معما عاجز می‌ماند «در نتیجه مناقشه اوج گرفته، قویاً و قطعاً نمایان و آشکار می‌شود.» (Freytag, 2003:105) در این بخش از داستان «دعای مستجاب» قدرت سرنوشت، چنان بر هند مستولی می‌شود که دیگر توان چیره گشتن بر تقدیر را ندارد. این عدم توانایی تا بدان جا می‌رسد که هند از رفتن به مدینه منصرف و به سمت احد رهسپار می‌شود.

۳. پرده سوم: گره‌گشایی

گره‌گشایی داستان درست در لحظه‌ای رخ می‌دهد که هند تصمیم به مراجعت به نزد رسول خدا(ص) در احد می‌گیرد. در این‌جا داستان وارد پرده سوم شده است. گویی نویسنده، اجازه لحظه‌ای فراغت و راحتی به مخاطب نمی‌دهد. عمرو به وسیله شتر نافرمان دوباره به احد بازمی‌گردد و هند برای خلق نقطه اوج به محضر رسول اکرم(ص) می‌شتابد. مکالمه‌ای میان هند و پیامبر(ص) رخ می‌دهد که منجر به حل معمای داستان می‌شود.

سخنان پیامبر(ص) حکم نقطه‌اوج درام را دارد که باعث می‌شود پایان متفاوتی نسبت به آنچه که قرار بود رخ دهد (دفن عمرو در مدینه)، رقم بخورد. در این امر مستجاب‌الدعوه بودن عمرو بر مخاطب آشکار می‌شود که این موضوع قدر و منزلت وی را نزد خواننده صد چندان می‌کند. استارمی این شرایط را چنین توضیح می‌دهد: «برخلاف تصور، اتفاقاتی می‌افتد که تماشاگر دوباره به پایانی خوب در واقع امیدوار می‌شود. این حادثه معمولاً موجب تعویق رد نتیجه پیش بینی شده می‌شود؛ و به دلیل بارقه‌ی ایجاد شده، هیجان جدیدی را در داستان وارد می‌کند. به همین دلیل این قسمت، در درام به‌عنوان لحظه‌ی آخرین هیجان خواننده می‌شود» (استارمی، ۱۳۸۸، ۳۰).

داستان «دعای مستجاب» با دستور رسول الله مبنی بر دفن عمرو، فرزند و همسر برادرش در همان بقیع و بشارت ایشان مبنی بر این‌که این سه نفر در آن جهان هم در جوار هم خواهند بود به جمع بندی می‌رسد.

استجابت دعای امر در برابر دیدگان مخاطب، پایان این داستان است.

نتیجه‌گیری

سرعت حیرت آور تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری، زنگ هشدار بزرگی برای متولیان تعلیم و تربیت دینی است. اگر متولیان امر به خصوص مربیان و هنرمندان عرصه کودکان و نوجوانان از قدرت ابزارهای هنری برای تبیین مفاهیم تعلیم و تربیتی دینی نهایت استفاده را نبرند، با نسل متعهدی در آینده روبه‌رو خواهیم شد. مرتضی مطهری یکی از نویسندگان مهم انقلاب اسلامی است که بیش از نیم قرن پیش، این موضوع را درک و اقدام به خلق اثری کرد که تاکنون توانسته است مخاطبان بسیاری را بیابد و بر آنان تأثیرگذار باشد.

اکنون زمان آن است که با توجه به استعداد نهفته موجود در کتاب «داستان راستان»، زبان نویی همچون تولیدات سینمای زنده و پویانمایی برای آن به کار گرفته شود و نسل جوان مسلمان را دوباره با این اثر بدیع آشتی داد. با وجود آنکه برخی از حکایات آن به راحتی در چهارچوب درام نمی‌گنجد، اما می‌توان همچون مرتضی مطهری بدون ایجاد تحریف در داستان، آن را تاجایی که به اصل عبارت در منابع اسلامی ضربه نمی‌زند، پرورش داد و رسانه‌ای نو از آن آفرید. رسانه تصویری که می‌تواند در عصر حاضر به خوبی با مخاطبان ارتباط برقرار کرده و با دیگر تولیدات رسانه‌ای غیرایرانی مقابله کند.

ارسطو یکی از برترین نظریه پردازان درام در تاریخ است و ساختار دراماتیک نگاشته شده وی، هنوز مبنای بسیاری از آثار موفق است و نشان داده مخاطب با این الگو ارتباط بسیار خوبی برقرار می‌کند. مرتضی مطهری نویسنده کتاب «داستان راستان» با بهره‌گیری از الگوی جذاب درام، داستان‌های مهم تاریخ اسلام را به زبان ساده و دراماتیک برای مخاطبان شرح می‌دهد. نتایج حاصل از بررسی کتاب داستان راستان و نمونه موردی این پژوهش، یعنی داستان «دعای مستجاب»، حاکی از آن است که مهم‌ترین ساختارهای دراماتیک موجود در یک اثر روایی موفق در این اثر ردیابی هستند.

گفت‌وشنود، مهم‌ترین ویژگی روایتی داستان‌های کتاب داستان راستان است. مؤلف برای خلق روایت‌های خود از ساختار سه‌پرده‌ای، کشمکش‌های درونی و بیرونی، شخصیت‌پردازی‌های مناسب، توصیفات صحنه‌ای مکان و زمان، نقطه

اوج، گره افکنی و گره‌گشایی، بحران، فرود و... به خوبی استفاده کرده است. با توجه به مشاهده این عناصر تا حد کافی نسبت به الگوی موفق درام ارسطویی در داستان‌های کتاب مرتضی مطهری می‌توان نتیجه گرفت که کتب مذهبی از جنس «داستان راستان» ظرفیت و توان نمایشی بالایی را برای تولیدات بصری در خود نهفته دارند. ظرفیت‌هایی که باید بیشتر مورد توجه قرار بگیرند. این در حالی است که هنوز، آن‌گونه که باید و شاید نتوانسته‌ایم بهره کافی را از ظرفیت‌های غنی نمایشی کتاب «داستان راستان» در ادبیات دراماتیک ایرانی ببریم؛ درحالی‌که این کتاب به لحاظ نمایشی هنوز از بضاعت آشکار فراوانی برخوردار است.

پیشنهاد می‌شود که پژوهشگران و هنرمندان حوزه هنرهای نمایشی، بالأخص استادان و دانشجویان سینما و تلویزیون و پویانمایی با نگرشی برخاسته از پژوهش‌ها و نظریه‌های نوین ادبی، این کتب ارزشمند دینی و موردتوجه خوانندگان را مورد مذاقه قرار دهند تا بتوان از این آثار همچون مشعلی فروزان؛ در راه تعالی اندیشه دینی بهره برد و با اقتباس از این آثار، مسیر متفاوتی را در سینمای دینی ایران رقم زد.

فهرست منابع

- ارسطو (۱۳۷۷). فن شعر (بوطیقا)، (مترجم: عبدالحسین زرین‌کوب)، چاپ چهارم، تهران، بنگاه نشر و ترجمه کتاب.
- استارمی، ابراهیم (۱۳۸۸). «تأثیر ارسطویی با استناد به نمایشنامه (ادیب شهریار) اثر سوفوکل»، مجله نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره ۲، شماره ۳، پاییز و زمستان، ۱۰-۳۹.
- اسماعیلی، حسین (۱۳۹۳). شخصیت‌پردازی شر بر مبنای تفکر اسلامی (با مطالعه موردی: مجموعه تلویزیونی معصومیت ازدست‌رفته)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.
- جوادی آملی، عبدالله (۱۳۸۸). «رسانه در حدیث بزرگان: مرتضی مطهری»، رواق هنر و اندیشه، شماره ۳۴.
- حقیقی کفاش، مهدی؛ محمدیان، محمود؛ تقوا، محمدرضا؛ و اسماعیلی، محمدرضا (۱۳۹۶). «تعیین شاخص‌های معرف محصول فرهنگی هنری ایرانی اسلامی در نظام جمهوری اسلامی»، نشریه مطالعات قدرت نرم، سال هفتم، شماره ۱۶، ۱۳۲-۱۵۰.
- حنیف، محمد (۱۳۸۹). قابلیت‌های نمایشی شاهنامه، چاپ دوم، تهران، انتشارات سروش.
- خزایی، حسین (۱۳۸۸). «ایران معاصر: گفتمانی که قالب شد»، نشریه زمانه، شماره ۸۴-۸۵، ۱۶-۲۳.
- داد، سیما (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی، واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوه تطبیقی و توصیفی، تهران انتشارات مروارید.
- دیچز، دیوید (۱۳۷۹). شیوه‌های نقد ادبی، (مترجم: محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی)، تهران: نشر علمی
- رشاد، علی اکبر (۱۳۹۵). درباره هنر؛ چاپ اول، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- رشیدی، صادق؛ و فهیمی‌فر، علی اصغر (۱۳۹۰). «درام، ویژگی‌های دراماتیک در متون ادب فارسی (نقد تحلیلی کتاب جلوه‌های نمایشی مثنوی)»، نقد ادبی، زمستان ۱۳۹۰، شماره ۱۶، ۱۸۳-۱۹۴.
- رفیعی، علی محمد (۱۳۹۷). بررسی مفاهیم و اصول ادبیات دینی باتکیه بر هنر زبان، خبرگزاری کتاب ایران، اخذ شده در اردیبهشت ۱۴۰۰، <http://www.ibna.ir/vdcftvd0xw6dv1a.igiw.html>.
- سبحانی، جعفر (۱۳۸۴). «ویژگی‌های شخصیتی شهید مطهری»، درس‌هایی از مکتب اسلام، سال چهل و پنجم، شماره هفت، ۷-۲۲.
- سقایان، مهدی حامد (۱۳۷۸). ریختارهای درام ایرانی، چاپ اول، تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی.
- سهیلی راد، فهیمه (۱۳۸۹). «از ادبیات داستانی تا ادبیات نمایشی»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۹، ۶۶-۶۹.
- شادانلو، پریسا (۱۳۸۶). «بهترین کتابی که خوانده اید، چیست؟»، حافظ، شماره ۴۷.
- شمیسا، سیروش (۱۳۸۱). انواع ادبی، چاپ نهم، تهران: نشر فردوس
- صحرایی، اکبر (۱۳۸۷). «تأثیر ادبیات داستانی انقلاب اسلامی ایران بر ادبیات داستانی معاصر ایران»، کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۳۶.
- طایفی، شیرزاد؛ یورشانان، علی‌رضا (۱۳۹۰). «شخصیت‌های نمایشی در هفت پیکر نظامی»، مجله تاریخ ادبیات، شماره ۶۹، پاییز و زمستان، ۸۹-۱۰۴.

طوسی، اسدالله (۱۳۷۷). روش‌های تربیت انذار و تبشیر در قرآن، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی رحمة‌الله‌علیه.
عیوضی، محمد رحیم (۱۳۸۴). «گفتمان عدالت سیاسی در انقلاب اسلامی»، کتاب نقد، شماره ۳۷، ۱۰-۱۳۴.

فردی، امیرحسین (۱۳۷۹). «خودباوری وجه تمایز ماست»، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۲۰.

فیستر، مانفرد (۱۳۹۵). نظریه و تحلیل درام، چاپ دوم، تهران: انتشارات مینوی خرد.
محمدیان، محی‌الدین (۱۳۸۷). «مصاحبه با فاطمه شیرازی»، نشریه سوره اندیشه، شماره ۳۹.
مختاریپور، علیرضا (۱۳۸۸). «مولانای قرآن»، خردنامه همشهری، شماره ۳۳-۳۴.
مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۷۸). «چند پرسش در باب ادبیات دینی کودکان»، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۱۸.

مطهری، مرتضی (۱۳۷۶). مجموعه آثار، ج ۳، تهران: انتشارات صدرا.
مطهری، مرتضی (۱۳۸۰). داستان راستان (جلد اول و دوم)، قم: دفتر انتشارات اسلامی.
معافی غفاری، فرزاد (۱۳۸۵). «نگاهی به کلان‌نظریه‌های درام (ارسطو و برشت)»، مجله ره‌پویه هنر، دوره دوم، شماره اول، زمستان، ۳۴-۳۹.

مکی، ابراهیم (۱۳۸۰). شناخت عوامل نمایش، چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش.
مکی، ابراهیم (۱۳۶۶). مقدمه‌های بر فیلم‌نامه‌نویسی و کالبدشکافی فیلم‌نامه، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). عناصر داستان، چاپ پنجم، تهران، انتشارات سخن.
ناظر زاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۶)، گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی، چاپ اول، تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی.

ناظر زاده کرمانی، فرهاد؛ مهجور، پریسا (۱۳۸۱). «بررسی ساخت‌مایه‌های بیان نمایشی در خسرو و شیرین نظامی»، فصلنامه مدرس هنر، دوره ۱، شماره ۲، زمستان، ۸۷-۱۰۲.
نوروزی، مصطفی (۱۳۸۷). «درباره هنر اسلامی و سینما، سینمای توحیدی»، هفته‌نامه پگاه حوزه، ش ۲۴۸.

هولتن، اورلی (۱۳۷۶). مقدمه‌های بر تئاتر آینه طبیعت، (مترجم: محبوبه مهاجر)، چاپ بیستم، تهران، انتشارات سروش.

یاری، منوچهر (۱۳۷۶). ساختارشناسی درام ایرانی، چاپ اول، تهران، انتشارات حوزه هنری.

Abrams, M.H. (1971). *A glossary of literary terms*, Holt Rinehart and Winston. New York.

Freytag, Gustave (2003). *Die Technik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus-Verlag.

Truby, John (2008). *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. London: Faber&Faber.

Zimmermann, Bernhard (2003). *Sophokles: Die Tragodien kumente*. Stuttgart: Reclam.