

## بررسی تطبیقی شیوه روایتگری ادبی روضه‌المجاهدین و پیرنگ نمایشی سریال مختارنامه

محمد مهدی فیاضی کیا

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس

سیدمصطفی مختاباد امرائی\*

دانشیار ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس

محمدجعفر یوسفیان کناری

استادیار ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس

### چکیده

مقاله حاضر سعی دارد با مقایسه الگوی داستان‌گویی ادبی و نمایشی روضه‌المجاهدین (از واعظ هروی) و سریال مختارنامه (از میرباقری)، اقتباس مستند از اصل یک واقعه مذهبی در تاریخ اسلام و حدود پردازش زیباشناختی آن را برای رسانه‌های جمعی مورد سنجش قرار دهد. ادبیات عامیانه در زبان فارسی گاه به توصیف و تشریح روایت‌های تاریخ دین پرداخته است که همین موجب شده تا روایتی داستان‌پردازانه و خیال‌آمیز از رخدادها و شخصیت‌های تاریخی دین در میان عامه رواج پیدا کند. نکته مهم درباره این گونه ادبیات فارسی، درآمیختن روایت تاریخی با تخیل مؤلف برای رسیدن به تأثیری خاص بر مخاطب است. امروزه با ظهور تلویزیون، درام‌نویسان این شیوه را برای نمایشی کردن متون تاریخی دین اسلام به‌نحوی متفاوت به‌کار گرفته‌اند. سریال مختارنامه یکی از آخرین تلاش‌ها برای استفاده از تخیل در روایت متن تاریخی است. نمونه مشابه این تلاش در دوران صفویه و به‌دست واعظ هروی به

\* نویسنده مسئول: mokhtabm@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۴/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۷/۹

خلق *روضه‌المجاهدین* منجر شد. مقایسه تطبیقی این دو اثر کارکردهای خیال‌آمیز بودن این دو و تفاوت در نحوه به‌کارگیری تخیل برای پرداخت روایت ادبی و نمایشی از متن تاریخی را روشن می‌کند. نمونه معاصر *مختارنامه* با به‌کارگیری تخیل قصد دارد به تحلیلی سیاسی-تاریخی برسد؛ درحالی که روایت واعظ هروی بیشتر به دنبال تجسمی از جهان آرمانی است که برخاسته از نگاهی متفاوت به هستی است.

**واژه‌های کلیدی:** ادبیات عامیانه، پیرنگ نمایشی، روایتگری ادبی، *روضه‌المجاهدین*، سریال تاریخی تلویزیون، *مختارنامه*، میرباقری، واعظ هروی.

### ۱. مقدمه

*روضه‌المجاهدین* در عصر صفوی به نگارش درآمد. در آن روزگار، تحولات وسیعی در سراسر کشور به وجود آمد. نخستین بار پس از اسلام، دولتی با مرکزیت و ثبات در ایران تأسیس شد. مذهب رسمی کشور تغییر کرد و فرهنگ نوینی پدید آمد که این بار تحت تأثیر خاندان صفوی، متأثر از تشیع و آیین‌های رازورزانه تصوف بود. از آنجایی که اکثریت سنی‌مذهبان ایران از آن پس به تشیع گرویدند، فرهنگ عامیانه نیز دچار دگرگونی‌هایی شد. در گزارشی از دیپلمات اروپایی معاصر با صفویه، گوشه‌ای از این تحولات مرتبط با آیین‌های نمایشی آمده است:

صوفیان پیکره‌هایی را نظیر پیکره علی (ع) تصویر کرده‌اند و به او تعظیم می‌کنند. در میدان، شماری از شعبده‌بازان ایرانی روی قالی می‌نشینند. آن‌ها مقواهای درازی را با تصویر پیکره‌ها در دست دارند و با یک چوبدستی به هریک از پیکره‌ها اشاره می‌کنند و داستان‌هایی را درباره هریک از آن‌ها بازمی‌گویند (آژند، ۱۳۸۵: ۳۷).

نمونه دیگری از این تأثیرها در فرهنگ عامه، شکل‌گیری تعزیه به صورت امروزی بوده است. بدیهی است که این تغییرها در فرهنگ مردم پیش از دوره صفوی هم دیده شده؛ اما نمی‌توان انکار کرد که در آستانه دوران صفوی و در طول این دوران، فرهنگ عامیانه با تغییرات مهمی روبه‌رو شد. این تحولات فقط در محدوده مرزهای جغرافیایی ایران پدید نیامد؛ بلکه در گستره زبان و فرهنگ فارسی هم خود را نشان داد. یکی از جلوه‌های مهم فرهنگ و ادبیات فارسی بین قرن‌های پانزدهم تا هفدهم میلادی - که

معاصر با شکل‌گیری صفویان تا روی کار آمدن و تثبیت دولت صفوی است - پیدایش حماسه‌های مذهبی بود (کاشفی، ۱۳۸۱: ۹). آثاری مانند *حمزه‌نامه* (اثر مؤلف مجهول) و نسخه‌هایی از *حملة حیدری* یا تکمله‌های آن توسط نویسندگانی مانند باذل مشهدی، میرزا ابوطالب میرفندرسکی، میرزا آزاد کشمیری، مهدی علی‌خان عاشق هندی و... شواهدی بر این مدعا هستند (ولایتی، ۱۳۸۵). برخی از این آثار اهمیت زیادی دارند. ذبیح‌الله صفا (۱۳۸۴: ۳۷۹) *حیدرنامه‌ها* را از مهم‌ترین منظومه‌های حماسی دینی با محوریت زندگی پیامبر (ص) و علی (ع) و حمد و نعت هر دو به‌همراه مدح سایر ائمه می‌داند که با بعثت پیامبر (ص) آغاز می‌شود و با ضربت خوردن علی (ع) پایان می‌یابد.

*روضه‌المجاهدین* یا *مختارنامه* یکی از این آثار است. نقطه مشترک این آثار غلبه داستان‌پردازی بر روایت مستند تاریخی است (محبوب، ۱۳۸۲: ۱۲۶۰). تقریباً همه این آثار برای گسترش طرح داستانی از قوه خیال بهره برده‌اند. هرچند این اتفاق پیش از صفویه معمولاً درباره موضوعات غیرمذهبی رخ می‌داد، این بار داستان‌ها و قهرمان‌های تاریخ مذهبی مانند حمزه، علی (ع) و مختار دست‌مایه داستان‌پردازی تخیلی قرار گرفتند. در واقع، معاصر با دوران صفوی، محدوده‌های دینی که پیش از این برای بسیاری از هنرها مانند نمایشگری و داستان‌پردازی محدوده‌های ممنوعه‌ای به‌شمار می‌رفت، ناگهان گشوده شد.

*مختارنامه* یا *روضه‌المجاهدین* اثر عطاءالله بن حسام واعظ هروی از واعظان شیعه در قرن دهم هجری است که مثنوی مشهوری را در شرح ماجراهای قیام مختاربن ابی‌عبیده ثقفی به نگارش درآورد. او در سال ۹۸۱ق این مثنوی را با عنوان *روضه‌المجاهدین* به‌نثر درآورد که اینک بخشی از میراث ادبیات عامیانه فارسی به‌شمار می‌رود. در این اثر، دایرة‌المعارفی از شعرها و مثل‌ها فارسی دیده می‌شود (هروی، ۱۳۹۰). کتاب واعظ هروی در ۲۴ باب تنظیم شده است. نخست بخشی از کودکی مختار و آشنایی او با امام علی (ع) توصیف می‌شود. پس از آن، داستان اصلی با ورود مسلم‌بن عقیل به کوفه شروع می‌شود. داستان‌پردازی در *روضه‌المجاهدین* با وفاداریِ نه‌چندان

دقیق به چارچوب‌های روایت تاریخی، تا قتل مختار و سرنوشت یاران او را دربرمی‌گیرد.

## ۲. نسبت پیرنگ با تاریخ و حکایت‌های عامیانه

بن‌مایهٔ درام در *فن شعر*<sup>۱</sup> ارسطو، تقلید<sup>۲</sup> است. ارسطو کمدی را تقلید از اطوار و اخلاق زشت می‌دانست (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۲۰) و تراژدی را تقلید از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازهٔ معین، به‌وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به‌حسب اختلاف اجزاء مختلف. «این تقلید به‌وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد نه اینکه به‌واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد.» (همان، ۱۲۱). از زمان ارسطو، منتقدان بر اینکه «داستان» بن‌مایهٔ کلان‌ساختار همهٔ متون دراماتیک است، هم‌داستان بوده‌اند (فیستر، ۱۳۸۷: ۲۵۹). از این‌رو، «داستان» در متن دراماتیک براساس تقلید (به آن شکلی که در متن ارسطویی آمده است) بنا می‌شود. بالطبع، در پیرنگ تاریخی این تقلید، تقلید از رخداد‌های تاریخ است.

آنچه مفهوم پیرنگ را در متون دراماتیک تعریف می‌کند، عناصر ساختاری و روابط علی و معلولی و روابط معنادار دیگر و نیز قسمت‌بندی‌ها و گروه‌بندی‌های زمانی و فضایی است که در ارتباط با عرضه‌داشت دراماتیک صورت می‌گیرد (همان، ۲۶۱). با این تعریف‌ها، *روضه‌المجاهدین* اثر «داستانی» یا اثری متعلق به «ادبیات نمایشی» شمرده نمی‌شود؛ بلکه متأثر از عوامل مختلفی است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

«داستان» و «نمایشنامه» در ایران- با تعریف‌های جدید- در سده‌های اخیر و تحت تأثیر نمایشنامه‌نویسی در غرب ظهور کرد (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۱۷). در سنت شرقی، «حکایت»<sup>۳</sup> و «افسانه‌ها» رواج بیشتری دارند. در نگاه غربیان، این شیوهٔ روایت‌پردازی نمونهٔ بدوی و نیای نخستینی «داستان» و «پیرنگ»<sup>۴</sup> است؛ نیایی که همچنان ارتباط خود را با گونه‌های نوین حفظ کرده است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۹۳).

آن گونهٔ روایی که در ایران پیش از اسلام مورد علاقهٔ شاهان ساسانی بوده، همین حکایت‌ها و افسانه‌هایی است که به‌شیوه‌های سنتی بازگو می‌شده و در اصطلاح به آن «داستان‌ها و حکایات شبانه» می‌گفته‌اند. عرب‌ها این حکایت‌ها را به زبان خود برگرداندند و از آن *هزار و یک شب* به‌شکل امروزی پدید آمد (پینالت، ۱۳۸۹: ۵). استفاده

از رقص و موسیقی در این داستان‌گویی‌های نمایشی موجب شد تا با ورود اسلام، شیوه قدیم روایت منسوخ و بر واقعه‌خوانی و بازیگری به‌جای رقص و موسیقی تأکید شود (بیضایی، ۱۳۴۴: ۶۰-۶۱). از این رو، متون حکایت‌های سنتی ایران هرگاه در مقام نقلی قرار می‌گرفتند، تاحدودی به «اجرا» و «نمایشگری» نزدیک می‌شدند. یکی از وجوه برجسته این نوع روایت، واقعیت‌گریزی یا دست‌کم ناپابندی به واقعیت است و هدف آن نیز علاوه بر سرگرم کردن، آموزش دادن است (بورنوف، ۱۳۷۸: ۲۸). از همین بعد آموزشی است که در این داستان‌ها مرزبندی‌های اخلاقی میان خیر و شر پررنگ است. نویسنده حتی از دشنام دادن به شخصیت‌های منفی خودداری نمی‌کند و از زبان شخصیت‌های منفی نیز شخصیت‌های مثبت با صفات قدیسان مورد خطاب قرار می‌گیرند (هروی، ۱۳۹۰).

آبشخور دیگر روضه‌المجاهدین را در سنت قدیم عزاداری می‌توان یافت که تاحدودی رسم دینی به‌شمار می‌رود. باوجود این، برخی معتقدند خاستگاه عزاداری در اسلام به آیین‌های کهن تعزیت در میان مردمان بین‌النهرین و به‌ویژه بابل برای خدای خود، مردوک، برمی‌گردد (جمیلی، ۱۳۸۵: ۲۶). پس از اسلام نیز عزاداری به‌ویژه برای ماجرای کربلا رواج یافت. برپایه برخی نظرها، رواج عزاداری پس از اسلام در اواسط قرن چهارم هجری و به تحریک آل‌بویه برای بهره‌برداری سیاسی علیه دولت عباسی بود. این شیوه در عصر صفوی با تشکیل دولت ملی به حربه‌ای برای مقاومت در برابر خلافت عثمانی بدل شد و همین فضا بستر مناسب را برای خلق متون مناسب عزاداری فراهم کرد که شاید نامدارترین آن *روضه‌الشهدای* کاشفی باشد (راوندی، ۱۳۷۱: ۶/۶۲۹).

براساس این پیشینه‌ها بود که در عصر صفوی *مختارنامه* پدید آمد. از سوی دیگر، پیشینه پرداختن به موضوعات تاریخ اسلام در درام‌های تلویزیونی ایران به سال‌های پس از انقلاب برمی‌گردد. سریال *امام علی* (۱۳۷۵) ساخته میرباقری یکی از پیش‌گامان سریال‌سازی در موضوعات تاریخ اسلام است. *مختارنامه* سریالی است که روایت نمایشی آن را با روایتگری ادبی روضه‌المجاهدین واعظ هروی می‌توان مقایسه کرد. این مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌های روایتگری ادبی را با روایتگری نمایشی در بستر فرهنگی ایران پس از عصر صفوی روشن می‌کند.

### ۳. بررسی تطبیقی و تاریخی

امکان مهمی که در تطبیق روایت‌های این دو *مختارنامه* (روضه‌المجاهدین واعظ هروی و *مختارنامه* میرباقری) در اختیار ماست، مقایسه بزرگه‌های اصلی پیرنگ این دو اثر با نمونه تاریخی است. هدف از این مقایسه، نمایش نحوه تقلید از تاریخ است. آثار تاریخی به‌طور خاص این امکان را می‌دهند تا با بررسی شیوه تغییر پیرنگ نمایشی و روایت ادبی از تاریخ و جست‌وجوی عوامل و چرایی آن، نتایجی در تحلیل طرح پیرنگ نمایشی و داستانی از روی الگوی تاریخی به‌دست آید.

هر دو *مختارنامه* پس‌زمینه‌ای از گذشته مختار را پیش از آغاز داستان اصلی به‌نمایش می‌گذارند. در باب اول *روضه‌المجاهدین* به وضع لشکریان کوفه پس از شهادت علی (ع) اشاره شده و با اشاره به هرج و مرج موجود چنین آمده است:

[...] سپاه به حضرت [حسن] بشوریدند و خویشان را به سراپرده او افکندند و امام را کارد زدند و پهلوی او را خسته کردند و معاویه با لشکر شام به سرحد عراق آمد [...] و امام حسن را در همان شب به در خانه سعید بردند [...] سعید عم مختار بود و مختار فی الحال از بام فرود آمد و عم را گفت: «بشارت باد تو را بر این خواسته فراوان». عمش گفت: «این خارجیان امام حسن را در محقه نهاده‌اند و به در سرای ما آورده‌اند. او را بند بر نه و نزد معاویه سگ فرست تا تو را خواست فراوان دهد». مختار چون این سخن بشنید بانگ بر او زد و گفت: «اف بر تو باد بدین سخن [...] این چه حرف است؟ زینهار که دیگر نگویی. توبه کن» (هروی، ۱۳۹۰: ۱۶).

در روایت *مختارنامه* میرباقری (۱۳۸۹)، مختار از منازعات سیاسی کناره‌گیری کرده است؛ ولی پس از زخمی شدن حسن (ع)، توسط عمویش - که فرماندار مدائن است - احضار می‌شود و وظیفه مراقبت از حسن (ع) را به‌عهده می‌گیرد. در این زمان، پس از گفت‌وگویی با همسر حسن (ع) متوجه می‌شود که شکست حتمی است؛ به همین دلیل به عمویش پیشنهاد می‌دهد تا حسن (ع) را به رقیبش تحویل دهند.

اما روایت تاریخی براساس ترجمه فارسی *تاریخ طبری* چنین است:

و کسان رفتن آغاز کردند و سراپرده حسن را غارت کردند [...] حسن برون شد و وارد مداین شد [...] عموی مختاربن ابی‌عبید به‌نام سعدبن مسعود، عامل مداین بود. مختار که جوانی نوسال بود بدو گفت: «می‌خواهی ثروت و حرمت بیابی؟» گفت: «چگونه؟». گفت: «حسن را بند کن و با تسلیم وی، برای خودت از معاویه امان بگیر». سعد بدو گفت: «لنت خدا بر تو باد [...] چه بدمردی هستی [...]» (طبری، ۱۳۵۲: ۷/۷).

چنان‌که مشاهده می‌شود، *روضه‌المجاهدین* از همان مقدمه روایتی کاملاً برعکس روایت تاریخی به‌دست می‌دهد. درحالی‌که *مختارنامه* میرباقری در مقایسه با *روضه‌المجاهدین* به روایت طبری وفادارتر است. باوجود این، نحوه روایت میرباقری نشان می‌دهد او خواسته است شخصیت متعادل‌تری برای مختار بسازد. درواقع، او نخست مختار را در خدمت حسن (ع) نشان می‌دهد؛ اما پس از اینکه از پیروزی‌اش ناامید می‌شود، ناچار پیشنهاد می‌دهد که می‌توان حسن (ع) را به رقیبش تسلیم کرد. سپس هر دو اثر به بیست سال بعد می‌روند؛ زمانی‌که پس از مرگ معاویه حسین (ع) درصدد قیام برآمده و مسلم را به کوفه فرستاده است. در گزارش طبری آمده است: «مختاربن ابی‌عبید و عبدالله بن حارث با مسلم قیام کرده بودند. مختار با پرچم سبز قیام کرده بود و عبدالله با پرچم سرخ [...] مختار پرچم خویش را بر در عمروبن حریث کوفت و گفت: "آمده‌ام که عمرو را حفاظت کنم."» (همان، ۶۹). طبری این واقعه را پس از شکست و قتل مسلم ذکر می‌کند. درواقع، مختار وانمود می‌کند که برای حمایت از یکی از سرداران ابن‌زیاد پرچم افراشته است. با این حال، طبری گزارش می‌دهد که ابن‌زیاد او را زندانی می‌کند (همان، ۷۰).

هر دو *مختارنامه* نشان می‌دهند که مختار هنگام قیام مسلم خارج از شهر بوده است. در روایت میرباقری (۱۳۸۹)، حضور مختار در خارج از شهر برای جلب حمایت قبایل است. به این ترتیب، مختار در قیام مسلم حضور ندارد و از هر دو فرجام نامطلوب، یعنی مرگ یا خیانت به مسلم نجات می‌یابد. درضمن، کارکرد این مأموریت فرضی، نمایش لیاقت مختار در جذب متحدانی برای شورش نیز است. درنهایت، مختار که قیام مسلم را شکست‌خورده می‌بیند، خودش را تسلیم نیروهای دولتی می‌کند و در مجلس

عبیدالله توسط او زخمی و به زندان افکنده می‌شود. این قسمت از پیرنگ نوعی انگیزه شخصی نیز برای دشمنی مختار با ابن‌زیاد فراهم می‌کند. در داستان *مختارنامه*، ابن‌زیاد سردسته اشقیا و بزرگ‌ترین شخصیت مقابل مختار است. این مجلس نخستین رویارویی این دو شخصیت است.

در *روضه‌المجاهدین* هم مختار در زمان قیام مسلم بیرون از شهر است؛ اما به سیاق روایت‌های سنتی، نویسنده برای حضور نداشتن مختار در زمان قیام در شهر هیچ دلیلی نمی‌آورد: «روایت است که در آن روز مختار در شهر نبود. چون خبر به مختار رسید غلامان خود را طلب کرد. همه سلاح بر تن خود راست کردند و از ده بیرون آمدند و رو به سوی کوفه نهادند [...]» (هروی، ۱۳۹۰: ۱۸). روایت دستگیری مختار نیز پس از شنیدن خبر قتل مسلم چنین است: «آن‌گاه، مختار لشکر و غلامان خود را رخصت داد [...] خود سلاح از تن بیرون کرد و داخل کوفه شد. در میان بازار علمی دید سیاه که برافروخته و خیمه زده‌اند [...] مختار [...] روی به سوی خیمه نهاد [...]» (همان، ۲۰).

ورود مختار به مجلس ابن‌زیاد با این برخورد خصمانه آغاز می‌شود که مختار سلام می‌کند؛ اما ابن‌زیاد پاسخی نمی‌دهد. پس از اینکه مختار می‌نشیند، عبیدالله مختار را فریب‌کار می‌خواند و از اینکه مختار بی‌اجازه نشسته، اظهار ناراحتی می‌کند. در اینجا به عبیدالله خبر می‌دهند که مختار گروهی از هواداران دولت را کشته است:

عبید زیاد [...] گفت: «کار اینجا دغلی یافت!». پس گفت: «ای مختار! بعضی از هواداران مرا کشتی و دعوی دوستداری می‌کنی؟». مختار گفت: «گناه او [مقتول] بود که مرا از آمدن منع نمود. بر من جفا کرد و اگر نه مرا نزاعی نبود». عبید زیاد گفت: «ای ملعون! یکی را کشتی. بیست تن دیگر را چرا کشتی؟». مختار گفت: «ای ملعون سگ! مرا چرا ملعون گویی؟». عبید زیاد در غضب شد، دواتی در پیش داشت، بر مختار زد که مجروح شد. مختار برجست، مردی ایستاده بود تیغ او را گرفت و رو به ابن‌زیاد کرد و آن ملعون از خوف تیغ بگریخت. عامربن طفیل برجست و با غلامان به گرد مختار آمدند و او را بگرفتند و خون از جراحتش می‌رفت [...] ابن‌زیاد حکم کرد تا مختار را مقید ساختند (همان، ۲۰-۲۲).



شیوه اغراق‌آمیز در قهرمان‌پردازی ایجاب می‌کند که قهرمان در برابر ضد قهرمان کوچک‌ترین کرنش و نرمشی نداشته باشد؛ سپس سیر داستان به سمتی می‌رود که موجب پیدایش انگیزه اصلی قهرمان شود. حسین (ع) بیرون از کوفه کشته می‌شود و مختار که نتوانسته است به او کمک کند، اندیشه انتقام گرفتن از قاتلان حسین (ع) را در سر می‌پروراند. بقیه داستان بسط این نقطه مرکزی است. چنانچه این تعریف را درباره شخصیت اصلی بپذیریم که شخصیت اصلی همان فرد برگزیده‌ای است که زندگی‌اش با حادثه‌ای غیرعادی دگرگون می‌شود و در پی این حادثه هدفی را جهت استقرار نظامی جدید دنبال می‌کند یا به عبارت ساده، قهرمان چیزی می‌خواهد و تا لحظه‌ای که به موفقیت یا شکست قطعی نرسد، به پیگیری هدفش ادامه می‌دهد (موریتس، ۱۳۹۰: ۲۸)؛ حادثه دگرگون‌کننده زندگی مختار از اینجا رخ می‌دهد.

در سریال *مختارنامه*، «زاویه دید»<sup>۵</sup> مختار حفظ نمی‌شود؛ بلکه نمایی کلی از واقعه قتل حسین (ع) - چنان‌که در خارج رخ داده - نیز روایت می‌شود. مختار در زندان از این واقعه آگاه می‌شود و سوگند می‌خورد انتقام او را از قاتلانش بستاند. در اینجا میرباقری از تکنیک به‌کاررفته در یونان باستان استفاده می‌کند: استفاده از شخصیت‌های پیشگویان (اوراکل‌ها)؛ یعنی کسانی که فرجام داستان را به قهرمان گوشزد می‌کنند. این درحالی است که هرگونه اطلاعات پیش از موعد در بدنه پیرنگ موجب از بین رفتن تعلیق خواهد شد (Toolan, 1988). در این قسمت، یکی دیگر از زندانیان به مختار می‌گوید به‌زودی آزاد خواهد شد و ابن‌زیاد را شکست داده، پا بر صورتش خواهد گذاشت (میرباقری، ۱۳۸۹)؛ سپس هشدار می‌دهد که مبادا در آن لحظه شیطان او را بفریبد. البته، این پیشگویی هیچ مصداقی در فرجام کار پیدا نمی‌کند و فریب شیطان در نسبت با شخصیت اصلی پررنگ نمی‌شود؛ بنابراین از اهمیت آن کاسته می‌شود.

در روایت هروی، این پیشگویی وجود ندارد؛ اما نوعی پیشگویی به زبان ضد قهرمان اصلی (ابن‌زیاد) جاری می‌شود. وقتی نامه یزید برای آزاد کردن مختار به دست ابن‌زیاد می‌رسد، او نامه را می‌خواند و می‌گوید: «در خون من و عمر و شمر ذی‌الجوشن و باقی قاتلان جناب امام حسین (ع) شریکی.» (هروی، ۱۳۹۰: ۱۲۸). مختار

نیز قصد خود را پس از آزادی چنین بیان می‌کند: «تا ابد شکر گویم. خواب به بستر نکنم تا خون حضرت سیدالشهداء (ع) را نخواهم [...]» (همان، ۱۲۹).

مجموع این اظهارات پیرنگ را به‌سوی نقطهٔ اوج، یعنی جنگ با قاتلان حسین (ع) هدایت می‌کند. از این نظر بنابه الگوهای کلاسیک، این قسمت به‌عنوان حادثهٔ محرک پیرنگ عمل خواهد کرد (Freitag, 2011). نقطهٔ بعدی روایت هم در تاریخ و هم در روایت میرباقری و هروی، مکه است. مختار پس از آزادی به مکه می‌رود و منتظر فرصت مناسبی می‌ماند. یزید می‌میرد. اوضاع حکومت متزلزل می‌شود. نسخهٔ میرباقری مانند تاریخ پیش می‌رود. تاریخ می‌گوید سپاه یزید که مکه را محاصره کرده‌اند، با شنیدن خبر مرگ یزید برمی‌گردند. مختار نیز به کوفه برمی‌گردد؛ جایی که توابین قیام خود را آغاز کرده‌اند (طبری، ۱۳۵۲: ۷/ ۳۳۲).

در پیرنگ *مختارنامه* میرباقری، همراهی نکردن مختار با قیام توابین طرز فکر او را آشکار می‌کند. هروی آشکارا از روایتِ چنین تقابلی خودداری می‌کند؛ زیرا اصلاً داستان قیام توابین را زمانی بازگو می‌کند که مختار هنوز در مکه است. در روایت تاریخی، مختار در زمان قیام توابین در کوفه است؛ اما به دست عوامل حکومت مکه که کوفه را نیز در دست دارند، زندانی شده است (همان، ۳۵۵). اینجا نیز یک جملهٔ پیشگویی مانند از مختار می‌شنویم: «برای این مرد به‌غزارفته (سردستهٔ توابین) از ده روز یا کمتر از یک ماه بشمارید. آن‌گاه خبری آید وحشت‌انگیز [...] آن‌گاه کی مرد آن است؟ من مرد آنم! تکذیب نکنید. من مرد آنم.» (همان‌جا).

هروی نیز به زندانی شدن مختار اشاره می‌کند:

[...] یک روز به زندان رفتم تا مختار را ببینم. او را دیدم بر حصیری نشسته و از درشتی زنجیر پاهایش ریش گشته. بر وی سلام کردم و به نزد او نشستم و از هر جا سخنی دریوستم. مختار سوگند خورد که دشمن امام حسین (ع) را براندازم و بعد دشمنان خاندان مرتضی را بکشم. [...] مرا عجب آمد که میان این‌همه محنت و الم این سخنان را می‌گفت (۱۳۹۰: ۱۷۰).

پرهیز روضه‌المجاهدین از پرداختن به عدم همراهی مختار با توابین نشان می‌دهد هروی رویکرد پرهیز از تحلیل و بازگویی صرف روایت را دارد؛ درحالی که میرباقری

بر تحلیل‌های تاریخی تأکید می‌کند. مختار میرباقری بارها تأکید می‌کند که با شیوه عمل سلیمان و توابین مخالف است و ایشان گویا قصد خودکشی دارند. هم‌زمان با این رویکرد، پیرنگ سریال میرباقری با افزودن قسمت‌هایی تخیلی سعی می‌کند تا تحلیل مختار را مطابق واقع بداند. یکی از این قطعات که کارکردش در جهت ساده‌لوح نشان دادن سلیمان- رهبر توابین- است، به گذشته و ماجرای قیام مسلم برمی‌گردد. تاریخ در این زمینه سکوت کرده؛ اما میرباقری (۱۳۸۹) نشان می‌دهد سلیمان با وجود درخواست مسلم برای همراهی، حاضر به همراهی نمی‌شود و قیام را پیش از رسیدن حسین (ع) به کوفه مکروه می‌داند. یک قطعه تخیلی دیگر هم اظهارنظر مختار است به این مضمون که در صورت همراهی نکردن سلیمان، قیام شکست خواهد خورد و ابن‌زیاد- اگر سیاست ماهری باشد- خواهد دانست که چگونه از این موضع‌گیری سلیمان بهره‌برداری کند.

به این ترتیب، میرباقری با افزودن این بخش‌های تخیلی به پیرنگ نمایشی سریال، رویکرد تحلیلی را پرنگ می‌کند و مخاطب را قادر می‌سازد براساس پیرنگ نمایشی درباره یک شخصیت واقعی و تاریخی قضاوت کند. با این پیش‌زمینه است که بعدها مختار میرباقری در مواجهه با قیام سلیمان و توابین کناره می‌گیرد. چنین رویکردی اصولاً ورای اهداف روضه‌المجاهدین است. در زمان تدوین روضه‌المجاهدین (عصر صفویه) جبهه‌آرایی دولت شیعی در برابر دولت‌های سنی عثمانی و ازبک تنها صف‌آرایی مهم عقیدتی و سیاسی بود؛ چنان‌که در عصر شاه‌طهماسب اول (روضه‌المجاهدین در آن دوره نوشته شد) جنگ‌های مذهبی سختی میان ازبکان و ایرانیان درگرفت. هرات (زادگاه و زیستگاه واعظ هروری) بارها به دست ازبکان محاصره شد و گاه این محاصره ماه‌ها طول می‌کشید (جعفریان، ۱۳۸۶: ۷۹). جبهه نبرد شیعی علیه سنی آن‌قدر قوی بود که حتی شاه از شاعران می‌خواست به‌جای مدح و ثنای خود، خاندان پیامبر (ص) را مدح گویند (همان، ۱۲۷)؛ شاعران شهره‌ای مانند محتشم کاشانی و حیرتی تونی حاصل آن ایام هستند. مهاجرت علمای شیعه عرب به ایران نیز یکی دیگر از سیاست‌های شاه‌طهماسب بود تا جایی که شاه به شدت تحت نفوذ یکی از علمای شیعه لبنانی به‌نام محقق کرکی بود. کرکی قصه‌خوانی و نقلی درباره شخصیت‌های تاریخی مانند امام

علی (ع)، حمزه و ابومسلم خراسانی را تحریم، و حرکت ضد صوفیه را آغاز کرد (همان، ۱۰۳-۱۰۴).

بدیهی است که در چنین روزگاری، ضد قهرمانان *روضه‌المجاهدین* از میان دشمنان خاندان پیامبر (ص) انتخاب می‌شدند و هرکسی که در صف شیعیان بود (از جمله سلیمان و تواین) شخصیت‌های روشن و مثبت به‌شمار می‌رفت. اما در دورهٔ خلق *مختارنامه* میرباقری اوضاع پیچیده‌تر است. درون مرزهای کشور شیعی ایران (میراث صفویان) انواع شیعیان با گرایش‌های سیاسی و اجتماعی متفاوت به‌چشم می‌خورند. میرباقری با اتکا به همین فضای سیاسی و اجتماعی، شخصیت شیعی ساده‌لوح را با استفاده از پیرنگ‌های فرعی غیرمستند طراحی می‌کند. باوجود پررنگ‌تر شدن عنصر علیّت در پیرنگ، این رویکرد از دیدگاه ارسطویی فاصله گرفته است. ارسطو هرگونه تأمل اخلاقی و هر امری جز پیرنگ را دارای اهمیت دستهٔ دوم دانسته است (Belfiore, 1992: 40).

مختار با قیام سلیمان و یارانش همراهی نمی‌کند تا ایشان کشته شوند. پس از آزادی، دولت از او سوگند می‌گیرد که خروج نکند. در تاریخ و هر دو روایت هروی و میرباقری، مختار قسم دروغ می‌خورد با این استدلال که قسم را می‌تواند بشکند و کفاره‌اش را بدهد. به این ترتیب، گوشه‌ای از شخصیت دراماتیک مختار برملا می‌شود. شخصیتی که برخلاف قدیسان، حاضر است برای پیشبرد هدفش حتی به سوگند دروغ دست بیازد. سپس او سعی می‌کند شیعیان کوفه را قانع کند که نمایندهٔ محمد حنفیه، برادر حسین (ع)، است. در روایت میرباقری (۱۳۸۹)، او برای کسب مشروعیت دست به جعل نامه می‌زند. البته، در روایت میرباقری قبلاً رضایت شفاهی محمد را به دست آورده؛ با این حال برای جلب هرچه بیشتر اعتماد مردم، دست‌خط و مهر برادر حسین (ع) را جعل می‌کند. در *مختارنامه*، یکی از یاران مختار در صحت دست‌خط و مهر شک می‌کند و به مکه می‌رود تا خودش در این‌باره تحقیق کند. این واقعه مختار را بسیار پریشان می‌کند. محمد در مکه با سخنان دوپهلوی وانمود می‌کند که خودش آن نامه را به مختار داده است. از دیگر سو، مختار درصدد جلب همکاری یکی از بزرگان شیعه به‌نام ابراهیم، فرزند مالک اشتر، است. همراه یارانش نزد او می‌رود و از او بیعت

می‌خواهد. ابراهیم به نامه شک می‌کند؛ اما سرانجام با مختار بیعت می‌کند. متن تاریخی واکنش ابراهیم را از زبان یک گزارشگر چنین آورده است:

[...] ابراهیم [...] گفت: پیش از این ابن‌حنفیه به من نامه نوشته و من نیز به او نامه نوشته‌ام و همیشه [...] به نام خودش و نام پدرش می‌نوشت [و نه نام «مهدی»]. مختار گفت: اینک روزگار دیگر است و آن روزگار دیگر بوده. ابراهیم گفت: کی می‌داند که این نامه را ابن‌حنفیه [...] نوشته؟ [گزارشگر] گوید: [...] همه جمع [...] (به جز من و پدرم) گفتند: شهادت می‌دهیم این نامه محمدبن علی است [...] در این هنگام ابراهیم [به مختار] [...] گفت: «دست پیش آر تا با تو بیعت کنم [...]». [کمی بعد ابراهیم از گزارشگر پرسید:] «ای شعبی! به یاد دارم که نه تو شهادت دادی نه پدرت. به نظر تو اینان طبق واقع شهادت دادند؟» گوید: «گفتمش: شهادت ایشان را شنیدی. اینان سروران قاریان و مشایخ شهر و یکه‌سواران عربند و دانم که چنین کسان جز حق نگویند». این سخن را با وی گفتم اما به خدا از شهادت آن‌ها بدگمان بودم اما به قیام دل بسته بودم و [...] دوست داشتم که کار سرانجام گیرد [...] (طبری، ۱۳۵۲: ۱۸/۸).

همراهی یکی از فرماندهان اصلی صرفاً بر پنهان‌کاری یکی از گزارشگران تاریخی استوار است. این نکته که از نظر دراماتیک می‌توانست جذابیتی داشته باشد، در *مختارنامه* میرباقری نیامده؛ زیرا با اهداف تحلیل تاریخی او ناسازگار است. میرباقری نشان می‌دهد که باوجود شبیه‌افراد به مشروعیت مختار، او می‌تواند در این آزمون پیروز باشد. *روضه‌المجاهدین* مطابق شرایط عصر خود نگاه ساده‌تری دارد. در روایت *روضه‌المجاهدین* کسی به مشروعیت مختار تردید نمی‌کند:

ابراهیم گفت: اگر می‌خواهید من با شما باشم شرط آن است که مرا امیر خود دانید [...] یزیدبن انس گفت: ای امیر! هیچ‌کس از تو سزاوارتر نیست ولیکن شیعه با مختار بیعت کرده‌اند [...] ابراهیم گفت: مختار را که فرموده که بدین امر خطیر برخیزد؟ انس گفت: محمد حنفیه که برادر امام حسین است به دست مبارک خود خطی نوشته و بدو داد و نایب خود گردانید. ابراهیم گفت: من آن خط شریف را بینم قبول می‌کنم [...] ابراهیم چون خط جناب محمد حنفیه را دید گفت: اجابت کردم [...] (هروی، ۱۳۹۰: ۱۷۸-۱۷۹).

هر دو روایت میرباقری و هروی سعی کرده‌اند از میزان تردید دربارهٔ مشروعیت مختار بکاهند. این نقطهٔ عطف پیرنگ را مستقیماً به سمت آغاز قیام هدایت می‌کند. هروی به‌سیاق دیگر بخش‌ها، در ماجراهای جنگ و گریز نیز بخش‌هایی خیالی اضافه کرده است. یکی از این ماجراها داستان اسلام آوردن راهب مسیحی است که ابتدا به‌عنوان جاسوس به سپاه مختار می‌پیوندد؛ ولی پس از آشنایی با خاندان پیامبر (ص) اسلام می‌آورد (هروی، ۱۳۹۰: ۲۰۵). این قسمت از پیرنگ نیز برخی تأثیرات عصر صفوی را به‌نمایش می‌گذارد تا جایی که هروی اصولاً زبان شخصیت‌های داستانش را فارسی دانسته است: «ابراهیم و یارانش چون ترسا را بدیدند مسلمان شد، همه شاد شدند. راهب به زبان فارسی به سخن درآمد. ابراهیم گفت: تو گفتی فارسی ندانم، اکنون سخن می‌گویی؟» (همان، ۲۰۷). برای تأکید بر نگاه فرهنگی عصر صفوی در جای دیگری از اثر هروی، مختار گوید: «[...] این جفا که از امت بر اهل بیت پیغمبر رسیده به هیچ‌کس نرسیده و این جماعت صد هزار مرتبه از یهود و ترسایان بدترند.» (همان، ۱۷۹). چنین خرده‌پیرنگ‌هایی برای تحقیر هرچه بیشتر ضد قهرمانان و نیز برای نشان دادن دوری ایشان از شیعیان کارایی داشته است.

اما در روایت میرباقری (۱۳۸۹) مختار به دشمنانش امان می‌دهد و امان او از نظر برخی خون‌خواهان حسین (ع) نابخشودنی است. رفاعه، بازماندهٔ قیام توابین، شخصیت ساده‌لوحی معرفی می‌شود که پیش از این شخصیت دست راست سلیمان معرفی شده بود. پس از مدارای مختار با قاتلان حسین (ع) رفاعه از او جدا می‌شود و تصمیم می‌گیرد با او بجنگد. روایت میرباقری مقداری حسادت و انگیزه‌های نژادی را نیز به او نسبت می‌دهد. رفاعه مختار را به قدرت‌طلبی و فریب شیعیان متهم می‌کند. میرباقری با ترسیم مبارزی که تاکتیک‌های رهبرش را درک نمی‌کند، از او ضد قهرمان دیگری می‌سازد. درست وقتی که مختار ابراهیم را برای جنگ با سپاه شام از کوفه بیرون می‌فرستد، قاتلان حسین (ع) از فرصت استفاده کرده، مختار را در قصرش محاصره می‌کنند. رفاعه با آن‌ها همراه می‌شود؛ هرچند بیزاری‌اش را از هم‌زمانش پنهان نمی‌کند!

به گفته تاریخ، رفاعه در جنگ قاتلان حسین (ع) علیه مختار شرکت می‌کند؛ ولی به دلیل شعاری که از همراهانش می‌شنود، برمی‌گردد و با آنها می‌جنگد و کشته می‌شود (طبری، ۱۳۵۲: ۸/ ۴۵). برخی تاریخ‌ها می‌نویسند: «رفاعه همراه مختار بود. چون دروغ‌پردازی‌های مختار بدید کوشید که او را ناگهان از پای درآورد.» (ابن‌اثیر، ۱۳۷۰: ۲۴۳۱).

هروی به ماجرای رفاعه نپرداخته است؛ زیرا چنین پیچیدگی‌هایی ورای نگاه روضه‌المجاهدین است. مهم‌ترین فراز هر دو اثر، انتقام از قاتلان حسین (ع) است. در پیرنگ سریال *مختارنامه*، مختار و ابراهیم می‌خواهند راهی بیابند برای شکستن امانی که به قاتلان حسین (ع) داده‌اند. بنابراین، ابراهیم به بهانه جنگ با عبیدالله از شهر خارج می‌شود و سپس قاتلان حسین (ع) شرایط امان را شکسته، مختار را محاصره می‌کنند. باقی داستان حکایت بازگشت ابراهیم و جنگ با قاتلان حسین (ع) است.

نکته مهم در این قسمت از روایت، تلاش متفاوت هروی و میرباقری در دیگرگونی روایت تاریخی است که شرایط دوران خلق اثر را روشن می‌کند. میرباقری از خشونت‌هایی که به دست مختار رفته است می‌کاهد؛ ولی هروی سخت‌کشی‌ها را مفصل‌تر و اغراق‌آمیزتر بازگو می‌کند. به دو نمونه اشاره می‌کنیم:

الف. در روایت تاریخی آمده است که وقتی عمرسعد را کشتند، سرش را بردند و نزد مختار آوردند. فرزند عمر نیز آنجا حاضر بود و گفت: «از پس وی زندگی خوش نباشد». مختار نیز گفت: «راست گفتمی. تو هم پس از او زنده نخواهی ماند» و دستور داد تا او را کشتند (طبری، ۱۳۵۲: ۸/ ۵۴). هروی این داستان را چنین نقل می‌کند که دو پسر عمرسعد نزد مختار بودند. یکی پسر بزرگ‌تر که با دیدن سر پدر نعره‌ای زد و بیهوش شد و چون به هوش آمد «مختار فرمود: راست بگویی! آن روز که به گفته پدرت سر مطهر امام حسین (ع) را بردند هیچ گریه کردی؟ آن‌گاه مختار فرمود آن ناپاک‌زاده را گردن زدند [...]». ولی پسر کوچک‌تر از پدر و برادرش اظهار بی‌زاری کرد و نجات یافت (هروی، ۱۳۹۰: ۲۸۲-۲۸۳). میرباقری (۱۳۸۹) ابتدا پسر عمر را در کربلا نشان می‌دهد که از پدرش می‌خواهد اجازه ندهد سپاه حسین (ع) نماز بخواند. بعدها پسر همراه پدرش، مادر خود را- که خواهر مختار است- زندانی می‌کند و همسر

عمرسعد از این پس با پسر و همسرش دشمنی می‌کند. بعد که عمر (برخلاف گفته تاریخ و هروی) پس از مبارزه کشته می‌شود، سرش را نزد مختار می‌برند و پسر عمر نزد مختار از مرگ پدر اظهار تأسف می‌کند. اما مادر پسر (خواهر مختار و همسر عمر) فرزند خود را می‌کشد!

ب. روایت دوم ماجرای دستگیری خولی است. در تاریخ آمده است که خولی را همسرش لو می‌دهد. خولی را گردن زده، جنازه‌اش را آتش می‌زنند (طبری، ۱۳۵۲: ۸/ ۵۲). در *روضه‌المجاهدین* خولی دو زن دارد: یکی شیعه و دیگری اموی. زن شیعی علاوه بر لو دادن شوهرش، از هویش نیز بدگویی می‌کند:

آن روز که سر مطهر حضرت امام حسین (ع) را به کوفه آوردند [...] چون به منزل برگشتم دیدم این ملعون [زن شامی] [...] شادی‌کنان [...] نزد من آمد و گفت: تو را چیزی می‌گویم که داغ بر جگر تو نهاده شود. به حکم ابن‌زیاد [...] سر مطهر حضرت امام حسین [...] را از بدن جدا کردند [...] این ملعون چون گریه و زاری مرا دید خنده می‌کرد [...] (هروی، ۱۳۹۰: ۲۶۶).

مختار وقتی نظر زن شامی را درباره یزید پرسید، زن شامی یزید را تمجید و حسین (ع) را مذمت کرد. مختار نیز امر کرد تا زبان او را بریدند و بند از بندش جدا کردند و در آتش سوزاندند. خولی را نیز ابتدا دست بریدند و سپس سرش را جدا کردند (همان، ۲۶۶-۲۶۷). اما میرباقری (۱۳۸۹) زن شامی را زنی بی‌خبر از حقایق معرفی می‌کند که مورد عفو مختار قرار می‌گیرد. زن شامی پس از شنیدن ماجرای حسین (ع) تحت تأثیر قرار می‌گیرد و به این ترتیب، شخصیت موجه‌تری از مختار نشان داده می‌شود.

گرایش عمده میرباقری به کتمان یا تلطیف سخت‌گوشی‌ها ظاهراً با رویکرد تحلیلی پیرنگی او ارتباط ندارد و بیشتر نوعی محافظه‌کاری رسانه‌ای را بازتاب می‌دهد که موجب ارائه شخصیتی «قلدیس‌وار» یا دست‌کم «مثبت» از مختار می‌شود. در واقع، باز هم در پیرنگی نمایشی مانند داستان توابین، رفاعه و... روایت غیرتاریخی برای القای مفهوم خاصی به مخاطبان به‌کار می‌رود. در مقابل، *روضه‌المجاهدین* حتی از روایت تاریخی فراتر رفته و در برابر مخاطبان اثرش که شیعیان متعصب عصر صفوی بوده‌اند، به غلو در سخت‌گوشی‌ها می‌پردازد. در پایان این فصل در *روضه‌المجاهدین* عبارتی آمده



که نشان می‌دهد این اثر برای مخاطبان رودررو با نَقال و قصه‌گو خلق شده است. پیش از فصل «مواجهه ابراهیم با ابن‌زیاد» هر وی به این شکل تغییر باب را اعلام می‌کند: «چند کلمه از ابن‌زیاد گوش کنید که چون از قتل حضرت امام حسین (ع) خبر شد رنگش سیاه شد و ماتم آن لعین را داشت [...]». (۱۳۹۰: ۲۸۷).

#### ۴. پایان‌بندی دراماتیک

نقطه اوج پیرنگ رویارویی نیروهای مختار با ابن‌زیاد است. در اثر هر وی، این قسمت از طرح داستانی با زدوخوردها و جزئیاتی غیرتاریخی و خیالی همراه شده است؛ اما نقطه اصلی آن که کشته شدن ابن‌زیاد است، مشابه روایت تاریخی پرداخت شده. در تاریخ می‌خوانیم:

[...] چون با دشمن تلاقی شد حمله برد و با یاران خویش صف‌ها را یکایک می‌شکست تا به عبیدالله رسیدند و غبار برخاست و جز تصادم آهن و شمشیرها شنیده نمی‌شد و چون گروه‌ها از هم جدا شدند تغلبی و عبیدالله بن زیاد کشته شده بودند [...] (طبری، ۱۳۵۲: ۸/ ۷۹).

«[...] چون شکست خوردند، ابراهیم گفت: من مردی را در زیر درفشی تک و تنها بر کرانه خازر کشتم. او را بجوید [...] او را جستند و اینک دیدند که او پور زیاد است [...]» (ابن‌اثیر، ۱۳۷۰: ۲۴۶۲).

هر وی نیز این قسمت از داستان را چنین روایت می‌کند:

روز به آخر رسید و هیچ‌کس ابن‌زیاد را ندید. مؤمنان از این سبب اندوهناک بودند. ابراهیم فرمود: یک ساعت پیش در فلان موضع شخصی که رنگش زرد بود شمشیری بر سرش زدم که به دو نیم شد و شمشیرم از مغز سرش آلوده شد و بوی ناخوش به مشامم رسید. ظن من آن است که او ابن‌زیاد باشد و زبان بر خونس زدم شیرین بود و خون دشمنان شیرین است و بوی تلخ می‌داد و مغز سر ملوک و سلاطین تلخ است از کبر و منیت که به سر دارند [...] (۱۳۹۰: ۳۸۵).

با وجود این، میرباقری از نمایش بصری این نقطه اوج داستانی پرهیز کرده است. سریال در اوج دراماتیک - که رودررویی با ضد قهرمان است - ناگهان با تصویری از

سر بریده ابن زیاد در دربار مختار قطع می‌شود و از نمایش واقعه پرهیز می‌کند. این پرهیز سیر طرح نمایشی را بی‌نتیجه وامی‌نهد.

سیر نزولی در طرح دراماتیک، ماجرای محاصره و قتل مختار به دست زبیریان است. نکته تاریخی این است که ابراهیم - شخصیت مهم داستان و از یاران اصلی مختار - حاضر به یاری او نمی‌شود و به زبیریان می‌پیوندد (طبری، ۱۳۵۲: ۸/ ۹۵-۹۶). او نزد مصعب، دشمن مختار، می‌رود و به او اظهار وفاداری می‌کند (ابن اثیر، ۱۳۷۰: ۲۴۷۴). اما روایت هروی ابراهیم را به‌عنوان یکی از قهرمانان داستان همچنان وفادار به مختار نمایش می‌دهد: «ناگهان خبر شهادت مختار به سمع وی رسید. ابراهیم از استماع این خبر محنت‌آثر بی‌هوش شد. بعد از مدتی که به هوش آمد عمامه از سر برداشت و گریبان چاک زد و از گریه و بی‌طاقتی دقیقه‌ای آرام نبود [...]» (۱۳۹۰: ۴۲۰). در ادامه، ابراهیم راهی جنگ با شامیان می‌شود که باز هم این صحنه‌ها سرشار از جنگ‌های خیالی است. در افسانه هروی، ابراهیم پس از شکست خوردن از امویان به سوی بیت‌المقدس می‌گریزد:

چون ابراهیم به آن شهر رسید، فرود آمد و زار بگریست [...] و مناجات می‌کرد [...] خداوندا! مرا از نظر خلق مستور بدار! القصه به کنار شهری رسید که جمعی قبر می‌کنند و تمام شده بود. ابراهیم به ایشان سلام کرد و به قبر رفت و گفت: سلاح مرا بردارید و این قبر را به من واگذارید و این خشت را روی من بچینید و خاک روی من بریزید. پس آن جماعت روی قبر را پوشاندند [...] خداوند عالم قبر او را مخفی کرد. لشکریان هرچه طلب کردند ندیدند و بازگشتند (همان، ۵۲۰). این پایان افسانه‌وار حالتی شبیه به غیبت منجیان موعود دارد. در این روایت، هیچ‌کس از سرنوشت ابراهیم و اینکه آیا پس از مرگ مختار زنده ماند یا نه، خبری ندارد. حال آنکه گزارش‌های تاریخی بر مرگ او در جنگ با امویان (و آن هم به نفع زبیریان) تأکید دارند (طبری، ۱۳۵۲: ۸/ ۱۲۷). هروی مشابه چنین مضمونی را درباره محمد حنفیه (برادر حسین و منبع مشروعیت مختار) نیز بیان کرده است: «[...] سید به نزدیک رسید. شکافی در کوه ظاهر گردید. مردی خوش‌صورت [...] او را دربر گرفت و به کوه درآمدند و از چشم ناپدید شدند.» (هروی، ۱۳۹۰: ۳۴۳).

میرباقری در پایان پیرنگ سریال رویکردی مشابه هروی دارد. ابراهیم از شنیدن خبر مرگ مختار بیهوش و از تأخیر خود پشیمان می‌شود. به نظر می‌رسد آن‌ها در پی

ادامه دادن راه مختار هستند؛ اما میرباقری بیش از این روایت را ادامه نمی‌دهد؛ زیرا احتمالاً مجبور به افسانه‌سرایی خواهد شد.

میرباقری بر قهرمان‌پردازی و شخصیت مثبت قهرمانانش تأکید می‌کند و از رویکرد تحلیلی سابق که هرگونه سرپیچی از مختار را «ساده‌لوحی» (نمونه سلیمان و رفاعه) به‌نمایش می‌گذاشت، دست می‌کشد؛ به‌گونه‌ای که درباره ابراهیم، سرپیچی او از مختار موجب ترسیم شخصیت «ساده لوح» از او نمی‌شود و حتی روایت تاریخی عدول او از مختار مورد اعتنای میرباقری نیست. جدول زیر شمایی کلی از یافته‌های تطبیق این دو مختارنامه را نشان می‌دهد.

جدول ۱: مقایسه بزرگ‌نمای‌های روایت میان مختارنامه و روضه‌المجاهدین

بزرگ‌نمای‌های روایت	روایت روضه‌المجاهدین	روایت مختارنامه	روایت تاریخ
شورش علیه امام حسن (ع)	خیانت: عمومی مختار مخالفت: مختار	خیانت: مختار (بر اثر خیرخواهی و استیصال) مخالفت: عمومی مختار	مختار پیشنهاد خیانت می‌دهد و عموی او را سرزنش می‌کند.
اسارت در دست ابن زیاد	درگیری لفظی با ابن زیاد	ترس ابن زیاد (بدون مکالمه)	ابن زیاد مختار را برای تنبیه زخمی می‌کند.
موضع مختار در برابر توابین	اختلاف‌های داخلی شیعیان بیان نمی‌شود.	مختار با شیوه توابین مخالف است و با آنان همکاری نمی‌کند.	مختار با شیوه توابین مخالف است و با آنان همکاری نمی‌کند.
فرایند کسب مشروعیت	نامه منسوب به محمد حنفیه جعلی و مشکوک نیست.	نامه جعلی است؛ اما مختار از شک یارانش نجات می‌یابد.	بسیاری (از جمله ابراهیم) به این نامه شک دارند حتی پس از بیعت.
تفرقه میان یاران مختار	اختلاف‌های داخلی شیعیان بیان نمی‌شود.	رفاعه به دلیل عدم درک روش مختار و کمی انگیزه‌های قدرت‌طلبانه از او جدا می‌شود.	علت این جدایی به دروغ‌گویی مختار نسبت داده شده است.
انتقام	اغراق و مبالغه در خشونت	تلطیف خشونت	-
واکنش ابراهیم به مختار	پس از مرگ مختار سوگوار می‌شود، به فلسطین می‌گریزد و از دیده‌ها پنهان می‌شود.	تردیدی به مختار داشت. از شنیدن خبر مرگ مختار بی‌هوش می‌شود.	ابراهیم از مختار جدا می‌شود و در سپاه دشمنانش قرار گیرد.
سرنوشت محمد حنفیه	در غاری به پرده غیبست می‌رود.	بعد از نجات توسط مختار دیگر به او اشاره‌ای نمی‌شود.	در شهر طائف می‌میرد.

### ۵. خوانش پیرنگ برمبنای فلسفه تاریخ در اسلام

روایتگری ادبی هروی عناصر رازآمیز و معجزه‌وار بسیاری را در متن نمایش داده است. با توجه به دوره تاریخی نگارش *روضه‌المجاهدین*، به نظر می‌رسد نگاه شیعی به عدول از تاریخ به سوی حقیقت‌ورای تاریخ منجر شده باشد. این کارکرد تخیل در روایت آثار تاریخ اسلام بر نگاه شیعی و ایرانی از تاریخ استوار است. رویارویی ایرانیان با دین اسلام از همان آغاز، گنوسیستی/خردگرایانه بود که بر پس‌زمینه توحید اشرافی/تنزیهی نقطه رویارویی با اسلام خلیفگان عرب (اسلام سنی متکی به توحید عددی) به شمار می‌رفت (منزوی، ۱۳۷۷: ۳/۷۳-۷۴). توحید اشرافی و گنوسیستی توحیدی رازورزانه بود که خاستگاه آن در خداپرستی کهن مردم هندوایرانی است. در این دیدگاه، مفهوم خداوند در تضاد با نگاه یهودی/فلسطینی قرار دارد. در نگاه یهودی، خداوند تورات خدایی انسان‌وار بود که گه‌گاهی یکی از انسان‌ها را به سفارت نزد مردم می‌فرستاد. خدای تورات واحدی مشخص و جدا از جهان بود که جهان را در تاریخ معینی از نیستی هست کرد و در عرش می‌نشست و قابل اشاره حسی بود. اما برمبنای کهن‌ترین بخش‌های ودا (از متون مقدس آریاییان) خدای مردم هند روح جهان بود و قابل اشاره مستقیم نبود و در همه چیز حضور داشت (همان، ۱۴۳-۱۴۶).

این تضاد اصلی میان دو تفکر گنوسیستی و توراتی خود را در قالب تضاد شیعی علیه سنی نشان داد. در بیشتر دوره‌های تاریخ اسلام، توحید توراتی وجه مسلط بر گفتمان فرهنگی بود؛ باوجود این در برهه‌هایی، نگرش گنوسیستی به صورت گذرا در فرهنگ مسلمانان غالب بوده است. یک مورد از آن در گفت‌وگویی میان حسن سهل، وزیر ایرانی مأمون، و امام رضا (ع) و تأثیر بعدی آن در صدور فرمان مأمون درباره توحید درست درمقابل توحید تشبیهی سنیان رخ داده است (همان، ۱۴۴). از این دیدگاه، قتل عثمان و روی کار آمدن علی (ع) آشکارا تلاشی از سوی گنوسیست‌های اسلامی برای ترویج اندیشه خود در برابر اندیشه کلاسیک تسنن تعبیر می‌شد (همان، ۱۵۵-۱۵۹). صوفیان شیعی مسلکی که صفویه را تشکیل دادند، خود تحت تأثیر نگاه گنوسیستی بودند. این نگاه به نحوه‌ای که اسلام همچون یک «پدیدار»<sup>۷</sup> با اقوام دارای پیشینه گنوسیستی به‌ویژه ایرانیان مواجه شد، مرتبط است. فهم اسلام از سوی اهل تسنن با

فهم اشراقی شیعی تفاوت‌های بنیادین داشت. مفهوم تاریخ قدسی در برابر تاریخ گاه‌شمارانه<sup>۸</sup> بیشتر گرایش داشت که امامت در شیعه را به‌عنوان «تداوم نبوت باطنی و تداوم تاریخ قدسی» بشناسد (Corbin, 1986: 88). از این رو، پدیداری اسلام بر ایرانیان و تفکر گنوسیستی به انکشاف تاریخ قدسی از دل تاریخ گاه‌شمارانه منجر شد.

سرانجام، این تفکر در عصر صفویه برتری یافت. برتری ناگهانی طرز فکر اشراقی در ایران به بازخوانی تاریخ حماسه‌های پیشین این طریقت انجامید. داستان مختار نیز در جوهره خود، یکی از این تلاش‌های گنوسیستی برای غلبه سیاسی بود که مثل تلاش‌های قبلی (خلافت علی و قیام حسین) شکست خورد. با این حال، قصه‌گویان عصر صفوی از دل تاریخ رسمی این شکست افسانه رازآلود خود را بنا کردند. در این افسانه شخصیت‌های حماسی مانند پهلوانان اساطیری پیش از اسلام جلوه کردند و سپس یا قهرمانانه کشته می‌شدند (مختار) یا در پرده غیبت پنهان می‌شدند (ابراهیم و محمد حنفیه) تا شاید روزگاری در قالب منجی موعود بازگردند. مؤلفه‌های تخیلی روایتگری ادبی منشأ این قصه‌ها را در عصر صفویه در همان نحوه ظهور پدیدارشناسانه اسلام بر تفکر گنوسیستی می‌داند. صفویان نخستین بار رسم کهن سرودن شعر در ستایش شاهان را کم‌رنگ کردند و به‌ویژه در زمان نگارش روضه‌المجاهدین، یعنی دوره شاه‌طهماسب، شخص پادشاه بر سرودن ستایش‌نامه‌ها برای امامان شیعه به‌جای ستایش شاه اصرار داشت (جعفریان، ۱۳۸۶: ۱۲۷). این تحول بنیادین موجب انگیزه‌سازی برای شیعیان بود و تأثیر سیاسی خود را در رویارویی با ازبک‌ها و عثمانی‌ها نشان می‌داد. از این حیث، می‌توان یکی از مهم‌ترین نقش‌های روایتگری ادبی از تاریخ را جست‌وجوی تاریخ قدسی از میان تاریخ گاه‌شمارانه دانست. بی‌دلیل نیست که تمام آثار هنری/روایی مقارن صفویه درباره تاریخ اسلام به اغراق در شخصیت‌ها و داستان‌ها به نفع سوبه اولیا و قهرمانان گرایش داشته‌اند.

مختار ساخته‌شده میرباقری نیز بیشتر به مختار خلق‌شده در ذهنیت سنتی ایرانیان وفادار است. اما اگر در روزگار هروی، پیرنگ تخیلی یک روایت تاریخی بی‌محابا عناصری را برای برجسته کردن آن تاریخ تخیلی و قدسی دربرداشت، در روزگار

میرباقری الزامات رسانه‌ای و دسترسی عام به تاریخ او را وامی‌دارد تا به جای «افسانه» به «تحلیل» روی آورد.

### ۶. نتیجه‌گیری

در *مختارنامه* اثر میرباقری سه کارکرد متفاوت از *روضه‌المجاهدین* دیده می‌شود که آثار آن موجب تفاوت شیوه‌های روایتگری شده است:

در *روضه‌المجاهدین*، هر وی با شیوه ادبی خود وضعیت سیاسی زمان نگارش اثر را نشان می‌دهد. نگارش *روضه‌المجاهدین* در عصر خطر حمله ازبکان به هرات، ناخودآگاه فضای سیاسی عصر صفویه را بازتاب داده است. در اثر میرباقری گاه ارائه شخصیت‌های مثبت ساده‌لوح یا فریب‌خورده و نیز پیرنگ‌های فرعی در تضاد با روایت تاریخی مهم‌ترین کارکرد سیاسی اثر را شکل داده است. نیز هر دو اثر به وجهه سنتی نگاه قدسی به تاریخ توجه کرده‌اند؛ اما محدودیت میرباقری در پایبندی به تاریخ رسمی موجب دولحنی شدن اثر و در نتیجه ناهمگونی قسمت‌های مختلف پیرنگ سریال شده است. او در جریان گسترش طرح داستانی شخصیت‌هایی مانند سلیمان و رفاعة را از حالت قهرمان خارج کرده و سپس شخصیت‌هایی مثل ابراهیم را به قهرمان نسبتاً کامل و وفادار تبدیل کرده است. از سویی، *روضه‌المجاهدین* با نگاهی مطلق‌گرا و اسطوره‌وار به شخصیت‌ها و داستان‌های خود، نگرش قدسی به تاریخ را با وضوح بیشتری نشان داده است. در *مختارنامه* میرباقری، دراماتیزه کردن اثر براساس الگوی کلاسیک با نپرداختن به نقاط اوج داستانی و نیز با خلل‌های منطق داستانی به واسطه پیرنگ شدن کارکردهای سیاسی و معنوی محقق نشده است. در حالی که هر وی در *روضه‌المجاهدین* با روایت‌پردازی خاص خود، اثر را نه به عنوان روایت تاریخ‌نگارانه و نه به عنوان روایت دارای تحلیل‌های سیاسی، بلکه به مثابه روایت حماسی، تخیلی و عامیانه ثبت کرده است که احساس ناخودآگاه روایتگران و نقلان عصر صفوی (و در نتیجه نگاه مورد پسند مردم عامی این عصر) را به تاریخ از حیث قدسی آن و «ماورای تاریخ گاه‌شمارانه» منعکس می‌کند. این بازتاب ناخودآگاه جمعی بزرگ‌ترین دستاورد

روایتگری ادبی روضه‌المجاهدین است که در اثر میرباقری به دلیل آمیختگی رویکرد تحلیلی با رویکرد حماسی و معنوی کم‌رنگ شده است.

#### پی‌نوشت‌ها

1. Poetics
2. mimesis
3. fable
4. plot
5. point of view
6. Oracles
7. phenomenon
8. chronologie (Eng.: chronology)

#### منابع

- ابن‌اثیر، علی‌بن محمد (۱۳۷۰). *الکامل فی التاریخ*. سیدمحمد حسین روحانی. تهران: اساطیر.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگاه.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۵). *نمایش در دوره صفوی*. تهران: فرهنگستان هنر.
- بورنوف، رولان و ژال اوئله (۱۳۷۸). *جهان رمان*. ترجمه نازیلا خلخالی. تهران: نشر مرکز.
- بیضایی، بهرام (۱۳۴۴). *نمایش در ایران*. تهران: روشنگران.
- بینالت، دیوید (۱۳۸۹). *شیوه‌های داستان‌پردازی در هزار و یک شب*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: هرمس.
- جعفریان، رسول (۱۳۸۶). *صفویه از ظهور تا زوال*. تهران: کانون اندیشه جوان.
- جمیلی، عباس خدوم (۱۳۸۵). *تعزیه در عراق و چند کشور اسلامی*. ترجمه مجید سرسنگی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- راوندی، مرتضی (۱۳۷۱). *تاریخ اجتماعی ایران*. ج ۸. تهران: نگاه.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷). *ارسطو و فن شعر*. تهران: امیرکبیر.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۴). *حماسه‌سرایی در ایران*. ج ۷. تهران: امیرکبیر.
- طبری، محمدبن جریر (۱۳۵۲). *تاریخ (تاریخ الرسل و الملوک)*. ابوالقاسم پاینده. ج ۷. تهران: اساطیر.
- فیستر، مانفرد (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمه مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.

- کاشفی خوانساری، سیدعلی (۱۳۸۱). *حیدرنامه: گزیده‌ای از حماسه‌های علوی از عهد صفویه تا عصر حاضر*. تهران: موعود.
- محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانه ایران: مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران*. به کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: نشر چشمه.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳). *ادبیات نمایشی در ایران*. ج ۱. تهران: توس.
- منزوی، علینقی (۱۳۷۷). *نامه‌های عین‌القضات همدانی*. تهران: اساطیر.
- موریتس، چارلی (۱۳۹۰). *تکنیک‌های فیلمنامه‌نویسی*. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: نشر ساقی.
- میرباقری، داوود (۱۳۸۹). *مختارنامه*. مؤسسه سروش صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
- ولایتی، علی‌اکبر (۱۳۸۵). «میراث عصر صفوی». *همشهری*. ۱۳۸۵/۵/۲۹ (آخرین دسترسی در: ۱۳۹۱/۳/۱۱)
- <http://www.hamshahrionline.ir/hamnews/1385/850503/world/siasatw.htm>
- هروی، حسام‌الدین واعظ (۱۳۹۰). *مختارنامه*. علیرضا سیف‌الدینی. تهران: فکنوس.
- Belfiore, Elizabeth (1992). *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*. New Jersey: Princeton University Press.
- Corbin, Henry (1986). *Histoire de la Philosophie Islamique*. Gallimard, Paris.
- Freytag, Gustav (2011). *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*. Elias J. MacEwan (Tr.). First Published in 1900. [Pdf] Chicago: Scott, Foresman and Company. (Accessed 30 November 2011) Available at: <http://www.archive.org/details/freytagstechniqu00freyuoft>
- Toolan, Michael (1988). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London and New York: Routledge.