

بررسی ظرفیت‌های نمایشی حکایت «زن پارسا»ی الهی‌نامه عطار برای اقتباس نمایشنامه

حسین آقاسینی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

سید مرتضی هاشمی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

طیبه پرتوی‌راد^۱

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

(از ص ۴۱ تا ۵۹)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۱۰/۳۰، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۶/۳۰

چکیده

نگاهی به سابقه اقتباس از متون ادبی در هنرهای نمایشی از جمله سینما، تلویزیون و تئاتر در جهان نشان می‌دهد که اقتباس می‌تواند خلأهای متنی موجود در بخش تئاتر و سایر انواع نمایش را به بهترین وجه پر کند. در ادبیات فارسی، به رغم توصیفی بودن متون ادبی، کم نیستند آثاری که ظرفیت‌های نمایشی زیادی دارند و می‌توان با بهره‌گیری از آن‌ها به غنای متون نمایشی افزود. یکی از این آثار که به دلیل شهرت منطق الطیر و تذکرة الاولیاء، ارزش‌های ادبی و هنری آن کمتر شناخته شده، الهی‌نامه عطار نیشابوری است. این اثر سرشار از حکایت‌های داستانی است که برخی از آن‌ها از ظرفیت‌های نمایشی بسیاری برخوردارند و تاکنون مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته‌اند. در این مقاله با تکیه بر جایگاه و اهمیت اقتباس از آثار ادبی، به روش توصیفی-تحلیلی و براساس تعریف قرن هجدهمی از تئاتر ارسطویی، ظرفیت‌های نمایشی حکایت زن پارسا بررسی و وجوه معنایی و ویژگی‌های ساختاری و ... آن، به‌عنوان زمینه‌ای مناسب برای اقتباس تحلیل می‌شود.

واژه‌های کلیدی: الهی‌نامه عطار، حکایت زن پارسا، تئاتر ارسطویی، ظرفیت‌های نمایشی.

۱- مقدمه

هنر نمایش به معنی عام آن، در میان تمام اقوام بشری سابقه دارد. در ایران هم سرودهای اوستا و مراسمی که مغان برای خواندن این سرودها ترتیب می‌دادند (گریستن مغان)، نقالی، تعزیه، تخت‌حوضی، سیاه‌بازی و ...، از جمله این نمایش‌ها به شمار می‌روند، اما نمایش (drama) با تعریف ارسطویی آن، بنا به دلایل و عوامل مختلف، هیچ‌گاه در ادبیات فارسی تا عصر مشروطه شکل نگرفت. نبود گونه ادبیات نمایشی ارسطویی در ایران به آن معنی نیست که متون ادبی فارسی فاقد ظرفیت‌های نمایشی است و نمی‌توان از آن‌ها در عرصه نمایش بهره برد، بلکه برعکس، ویژگی‌های داستانی مشترک برخی از حکایات ادبی کهن با درام، می‌تواند راه را برای اقتباس نمایشی هموارتر سازد؛ یعنی برخلاف نمایشنامه‌های غربی که مستقیماً برای نمایش نگارش یافته است، حکایت‌های فارسی هم مانند بسیاری از آثار نمایشی درخشان جهان که منشأ پیدایش آن‌ها آثار ادبی بوده است، می‌تواند با گذر از مرحله بازنویسی و اقتباس، با حذف، اضافه، تلفیق، جابه‌جایی و یا تبدیل، برای مخاطب به نمایشنامه مبدل شود.

گستره اقتباس در این فرآیند منوط به حکایت است و می‌تواند اقتباس وفادارانه (روشی که در آن نمایشنامه‌نویس و فیلم‌نامه‌نویس در پی بهره‌گیری حداکثری از متن ادبی است و تمایل دارد اثر خود را با تطابق کامل از متن بسازد)، اقتباس غیر وفادارانه (شیوه‌ای که در آن ساختمان روایی ثابت می‌ماند، ولی متن تفسیری نو می‌یابد) و اقتباس آزاد (شیوه‌ای که توجه به متن در آن، فقط برای گرفتن ایده برای خلق اثر کاربرد دارد) (مرادی، ۱۳۶۸: ۱۸-۱۹) را در برگیرد. امروزه با توجه به تغییر ذائقه‌های هنری، اقتباس نوع دوم توصیه می‌شود که در آن بهره‌گیری از متن با تفسیرهای نو همراه شده است؛ تا بدین روش اقتباسی هنری‌تر، با توجه به خلاقیت اقتباس‌کننده شکل گیرد.

یکی از آثار کهن ادبی که عناصر نمایشی قوی دارد و می‌توان از آن در ساخت نسخه‌ای نمایشی بهره گرفت، حکایت «زن پارسا» در الهی‌نامه عطار است. این حکایت در ۳۰۹ بیت، پس از حکایت شیخ صنعان و رابعه، سومین حکایت بلند در مثنوی‌های عطار به شمار می‌رود. ساختار الهی‌نامه به شکل قصه در قصه و در سطوح مختلف روایی است. روایت دربرگیر یا سطح فراداستانی (metafiction)، روایت مناظره خلیفه‌ای با پسران خویش است که در پی‌رفت‌های داستانی آن، هر کدام برای اثبات و توجیه سخنان خود حکایات و تمثیلاتی را برمی‌شمارند. پسران به دنبال حوائج و خواسته‌های مادی‌اند

و پدر به دنبال ارتقا و اعتلای خواسته‌های مادی آنان به خواسته‌های معنوی است. نخستین حکایت درونه‌ای (metadiegetic) کتاب، حکایت زن پارساست که پدر آن را در پاسخ آرزوی پسر (نفس) بیان می‌کند که طالب دختر شاه پریان (شہوت) است. در سال‌های اخیر، درباره بررسی جنبه‌ها و ظرفیت‌های نمایشی ادبیات، کوشش‌های گوناگونی صورت پذیرفته است. هرچند تعداد این پژوهش‌ها زیاد نیست، در این کوشش‌ها اغلب آثار حماسی، غنائی و تاریخی از اقبال بیشتری برخوردار بوده و به متون عرفانی در مقایسه با آن‌ها کمتر توجه شده است. در بین آثار عطار نیشابوری، فهیمه سهیلی‌راد (۱۳۸۶) جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکرةالاولیاء را بررسی کرده و زهرا حیاتی (۱۳۸۳) در مقاله‌ای ساختار حکایت شیخ صنعان را با الگوی فیلمنامه مطابقت داده است. درباره این حکایت در الهی‌نامه، تنها فاطمه امامی (۱۳۸۹) در مقاله «عناصر داستانی حکایت زن پارسا در الهی‌نامه عطار» عناصر داستانی این حکایت را تحلیل و شگردهای آشنایی‌زدایی آن را بررسی کرده است و تاکنون کسی به وجوه نمایشی و بصری این حکایت توجهی نشان نداده است. وجه تمایز مقاله حاضر با سایر آثاری که به جنبه‌های نمایشی ادبیات پرداخته‌اند، مقایسه کامل حکایت با ساختار ارسطویی بر اساس تعریف قرن هجدهمی آن است. در این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس ساخت‌مایه‌های نمایشی تئاتر ارسطویی، ظرفیت‌ها و جنبه‌های نمایشی حکایت زن پارسای الهی‌نامه تحلیل و کوشش می‌شود الگویی برای بهره‌مندی ادبیات نمایشی (تئاتر) از این گونه حکایت‌ها ارائه شود.

۲- ظرفیت‌های نمایشی حکایت زن پارسا

اگرچه کهن‌ترین و منسجم‌ترین رساله‌ای که به ساختار و گونه‌های ادبی می‌پردازد، پوئتی‌کای ارسطوست، با توجه به شیوه او در بررسی نوشته‌ها و آثار پیشینیان، می‌توان گفت این ساختار و گونه‌های ادبی، پیش از او نیز وجود داشته است و دیگران نیز کم‌وبیش از آن آگاهی داشته‌اند و ارسطو فقط به تدوین آن همت گماشته است. اصلی‌ترین مبحث رساله ارسطو را نمایش (درام) تشکیل می‌دهد که در اصل واژه‌ای یونانی به معنی کنش و حرکت است و بر دو نوع تراژدی و کمدی استوار است. در این اثر به اقداماتی که از جانب هنرپیشه بر روی صحنه و روبه‌روی جمعیت، برای تجسم موضوعی غم‌انگیز یا شادی‌بخش، صورت می‌گیرد، نمایش اطلاق می‌شود.

پس از ارسطو افراد گوناگون در طی اعصار مختلف برای ارتقای بوطیقای او کوشیدند. از سده هجدهم با مقالات و نظرات نویسندگانی چون دیدرو (Diderot) و بورمارشه (Beaumarchais) و دیگران واژه درام مفهوم جدیدی یافت. «این نویسندگان تمام نمایشنامه‌ها و نمایش‌های رئالیستی‌ای را که به مسائل و جریان‌های زندگی عادی مردم ارتباط داشت و جنبه احساسی آن‌ها قوی و از جلال و عظمت تراژدی عاری بود، نمایش نامیدند» (آل محمد، ۱۳۶۲: ۳۱۳). در این میان، به‌ویژه وحدت‌های سه‌گانه و انحصار تئاتر به تراژدی و کمدی نفی شد و تئاتر آزاد شکل گرفت. در دهه‌های بعد نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان با افزایش گونه‌های نمایشی و شکستن قواعد و سنت‌ها، به تغییرات و نوآوری‌های مختلفی در درام دست زدند که گئورگ بوشنر (Georg Büchner)، برتولت برشت (Bertolt Brecht) و دورنمات (Dürrenmatt) از جمله آن‌ها بودند.

حکایت زن پارسا بیش از هرگونه نمایشی دیگر، به تعریفی که در قرن هجدهم بر پایه نمایش ارسطویی بیان شد، نزدیک است. در این نوع، نمایش در عین حفظ ساختار ارسطویی، دیگر به وحدت‌های زمان و مکان مقید نیست و با شکل تراژدی و کمدی متفاوت است. در شکل تراژدی شخصیت‌ها بالاتر و در شکل کمدی پایین‌تر از انسان‌های معمولی فرض می‌شدند، حال آنکه با تغییرات اجتماعی به وجود آمده در جوامع، نمایش به تصویر زندگی انسان‌های معمولی و بیان مشکلات و مسائل زندگی آن‌ها اختصاص یافت.

«از ویژگی‌های تئاتر ارسطویی می‌توان به اهمیت اراده انسانی و قضا و قدر در سرنوشت شخصیت‌های نمایش، هم‌ذات‌پنداری مخاطب با شخصیت اصلی نمایش و انگیزش احساس شفقت و ترس در او هنگام مشاهده نمایش به دلیل همین هم‌ذات‌پنداری و داشتن ساختار گره‌افکنی، بحران و گره‌گشایی اشاره کرد» (استارمی، ۱۳۹۰: ۲۳).

برخلاف نظر برشت، این نوع نمایش لزوماً به توهم و انفعال تماشاگر نمی‌انجامد و در درازمدت بر ذهن او تأثیرگذار است و فقط به قصد التذاذ صورت نمی‌گیرد.

۳- ساختار و طرح منسجم و نمایشی حکایت

اصطلاح «طرح»، نخستین بار با عنوان «میتوس» در فن شعر ارسطو به کار رفت. «اصطلاح طرح، چگونگی ساخت یا ترتیب ترکیب موضوع یا روش داستان‌گویی نمایشنامه‌نویسی است» (شهریاری، ۱۳۶۵: ۴۱). مهم‌ترین گام در فرآیند تبدیل حکایت یا

متن داستانی ادبی به نسخه‌ای نمایشی، درک و دریافت عناصر مهم و اصلی آن است که سازمان‌دهنده ساختار حکایت محسوب می‌شوند. هر چه اشتراکات این عناصر در حکایت (ادبیات داستانی) با ادبیات نمایشی بیشتر باشد، یقیناً اثر نمایشی جذاب‌تر و پویاتری به وجود خواهد آمد. «دراماتیزه کردن یک قصه، یعنی استفاده کردن از امتیازات و خواص بالقوه نمایشی، از بین بردن کمبودها و نقص‌های آن و بازنویسی قصه به شکل و شیوه متناسب با زمان و مکان جدید» (رضایی، ۱۳۸۳: ۵۴).

۳-۱- تضاد و کشمکش

یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده نمایش، تضاد و کشمکش است؛ «به مقابله شخصیت‌ها یا نیروها با یکدیگر کشمکش می‌گویند» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۷۳). از آنجاکه نمایشنامه بیان تجسمی یک قصه نیست، هر قصه نیز قابلیت تبدیل به نمایشنامه را ندارد. تنها قصه‌هایی قابلیت تبدیل به نمایشنامه هستند که عنصر درگیری از عناصر محوری آن‌ها باشد. در آثار داستانی و نمایشی معمولاً قهرمان در کانون تمرکز قرار می‌گیرد و با شخصیت‌ها یا با نیروهای مخالف خود نزاع و مجادله می‌کند. «کشمکش اساس درام است. درام از کشمکش به وجود می‌آید. رمان می‌تواند درونی و آرام باشد، شعر می‌تواند خوش‌عبارت و بدیع باشد، اما درام نیاز به اصطکاک، چفت‌وبست و درگیری دارد» (سیگر، ۱۳۸۳: ۱۹۵). کشمکش به حادثه منجر می‌شود، برای اینکه بتوان به چرایی و انگیزه حادثه‌ها جواب داد، باید به کشمکش‌ها برگشت؛ زیرا هیچ حادثه‌ای تصادفی و اتفاقی نیست، بلکه مسبوق و مبتنی بر جدال است.

کشمکش‌های حکایت زن پارسا از نوع عاطفی و اخلاقی است. روابط بین زن و برادر همسر، زن و اعرابی، زن و غلام اعرابی، زن و جوانی که او را از مرگ می‌رهاند، زن و تاجر و زن و اهل کشتی، همه مبتنی بر کشمکش است. کشمکش‌هایی که در رابطه بین زن و اعرابی با بیان استدلال و در حین گفت‌وگو به گره‌گشایی می‌انجامد و در دیگر روابط مقدمه گره‌افکنی، بحران، تعلیق و گره‌گشایی‌های مبتنی بر کنش و حادثه را فراهم می‌سازد. تمامی کشمکش‌های زن به غیر از کشمکش بین او و مرد اعرابی، به حادثه می‌انجامد؛ این همان چیزی است که در نسخه نمایشی حائز اهمیت است و به همین دلیل با توجه به وجود انواع کشمکش و حادثه، می‌توان نسخه نمایشی مطلوبی از این حکایت اقتباس کرد.

۳-۲- گره افکنی

فاصله میان نقطه آغاز عمل تا نقطه بحران را در ساخت نمایش و داستان، گره افکنی می نامند (شهریاری، ۱۳۶۵: ۲۵۳). ارسطو گره افکنی را وقایعی می داند که از آغاز داستان تا پیش از تغییر بخت قهرمان (از نیک بختی به بدبختی و بالعکس) رخ می دهند. با رفتن همسر به سفر، گره اصلی و اولیه حکایت آغاز می شود و با پاسخ منفی زن به برادر همسر، پیچیدگی های حکایت شکل می گیرد و برادر همسر مقدمات گره افکنی را با جمع کردن شاهدان و گرفتن حکم قاضی برای سنگسار کردن زن فراهم می سازد. گره افکنی بعدی، پیشنهاد ازدواج مرد اعرابی به زن است. گره افکنی چهارم که در پاسخ رد زن به غلام شکل می گیرد، کشتن فرزند اعرابی به دست غلام است که عواقب آن ممکن است دامن گیر زن شود. گره افکنی پنجم، فروش زن به تاجر توسط جوانی است که زن او را از مرگ رهنیده است و گره افکنی ششم و هفتم، اقدام به تعدی و تجاوز به زن در کشتی را دربردارد که یکی پس از دیگری با شدت و ضعف به گره گشایی منجر می شود. این مراحل را «بحران نهفته» نیز می توان نامید؛ زیرا نقطه ای است که مسیر وقایع عادی را تغییر می دهد، تعادلی را که حاکم بر اوضاع بوده است برهم می زند و در مسیر حوادثی جدید می اندازد.

۳-۳- بحران

بحران عاملی است که در تحلیل ساختار هر نمایش جایگاهی ویژه دارد و شامل سلسله کنش هایی است که «به وقایع نمایشنامه شدت می دهد و با ایجاد درگیری عاطفی، میزان هیجان تماشاگر را بالا می برد ... و پایه و اساس آن بر دگرگونی و تغییر وضع از حالی به حالی دیگر نهاده شده است» (قادری، ۱۳۹۱: ۶۸؛ مکی، ۱۳۹۰: ۲۲۳). این عنصر با تعلیق، پیوندی ناگسستنی دارد. در گره افکنی هایی که برشمرده شد، صدور حکم سنگسار زن از جانب قاضی، پیدا کردن خنجر از زیر بالش زن، خریدن زن از طرف تاجر و بردن او به کشتی، تباری اهل کشتی برای تجاوز و تعدی به زن، درخواست زن برای دیدن شاه و درخواست زن برای دیدن زنان و دختران افراد بلندپایه شهر، بحران های گره افکنی ها را تشکیل می دهد.

۳-۴- تعلیق

تعلیق از عناصر اصلی و ارکان پیش برندهٔ درام به شمار می‌رود و در ساختمان دراماتیک هر اثر نمایشی، با «بحران» رابطه‌ای اساسی دارد. تعلیق «کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در شرف تکوین است در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو به ادامه دادن داستان می‌کند و هیجان و التهاب او را برمی‌انگیزد» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۷۶). با این شگرد، نویسنده مخاطب را به سرنوشت شخصیت نمایش حساس می‌کند و موجبات نگرانی او را از آیندهٔ قهرمان فراهم می‌آورد (مک‌کی، ۱۳۸۷: ۲۳۰). بدین شکل، هم به پویایی و گیرایی اثر کمک می‌کند و هم با مشارکت مخاطب در حساسیت به سرنوشت قهرمان نمایش، تأثیر بیشتری بر فکر و ذهن او باقی می‌گذارد. اینکه سرنوشت زن در گره‌افکنی‌ها به کجا می‌انجامد و چه بر سر او می‌آید، تعلیقی است که خواننده/ بیننده را به خواندن/ دیدن ادامهٔ حکایت تحریک و تشویق می‌کند.

۳-۵- نقطهٔ اوج

اوج یا بزنگاه در اصطلاح ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، شورانگیزترین و تنش‌زاترین لحظه‌ای است که طی آن، بحران به نهایت تعارض خود می‌رسد و گره‌گشایی به دنبال آن می‌آید (لتوین، ۲۰۰۸: ۶۲). در ادامهٔ بحران‌هایی که از قبل برشمرده شد؛ سنگسار زن، مجبور شدن زن به ترک خانهٔ اعرابی، اقدام به تعرض تاجر به زن و دادخواهی زن از اهل کشتی و خداوند، دیدار پادشاه، دیدار با همسران و دختران بزرگان و اعلان زن بودن خود به آن‌ها و در نهایت بیرون فرستادن گناهکاران و نقاب برداشتن از چهره نزد همسر، همگی نقطه اوج‌های حکایت به شمار می‌روند.

۳-۶- گره‌گشایی (نتیجه)

گره‌گشایی، گشودن گره‌ها و معماها و یافتن پاسخ پرسش‌ها در طی داستان/ نمایش است؛ بدین ترتیب، عمل داستانی سامان می‌یابد و سرنوشت شخصیت شکل می‌گیرد. زنده ماندن زن و نجات او از طرف اعرابی، پذیرش دلایل زن دربارهٔ نکشتن فرزند اعرابی از جانب او، تأثیر دادخواهی زن بر اهل کشتی و قبول دعای او از جانب خداوند، همکاری پادشاه با زن و اجابت خواستهٔ او در ساخت معبد، قبول زن بودن او از طرف بزرگان و درخواست ایشان از زن برای پادشاهی بر آنان یا انتخاب جانشین شاه از جانب

او، بخشیدن گناهکاران و خوشحالی مرد از یافتن همسر، گره‌گشایی‌های اجزای حکایت محسوب می‌شوند. رسیدن گناهکاران به سزای اعمال خویش، انتصاب همسر به‌عنوان شاه و مرد اعرابی به وزارت و فراهم شدن فضایی خوش و امن برای عبادت کردن زن، نتیجه کلی حکایت به شمار می‌رود؛ نتیجه‌ای که مانند بسیاری از نمایشنامه‌ها و فیلم‌های رایج در جهان با ساختار ارسطویی قرون قبل از سده هجدهم، به‌ویژه تراژدی هم‌خوانی ندارد.

نمودار سازوکار کلی عناصر درام ارسطویی را می‌توان در ساختار علت و معلولی گوستاو فرایتاگ (Gustav Freytag)، نویسنده و نمایشنامه‌نویس آلمانی باز یافت. هرم فرایتاگ متشکل از پنج مرحله مقدمه و انگیزش، سیر صعودی وقایع، نقطه اوج، سیر نزولی وقایع و گره‌گشایی (وودبریج، ۱۸۹۹: ۷۶-۷۷) است که در ساختار پنج‌پرده‌ای مصداق عینی می‌یابد.

الگوی ساختاری حکایت زن پارسا، از طرفی مانند کتاب الهی‌نامه به شکل قصه در قصه (frame-tale) است و از دیگر سو، شبیه ساختار نمایشی قرن هجدهمی است. اصل حکایت، روایت زنی است که همسرش به سفر می‌رود و در نبود همسر، با مشکلاتی مواجه می‌شود و در پایان، همسرش نزد او برمی‌گردد؛ همان ساختار کهن ارسطویی گره‌افکنی، اوج و گره‌گشایی که بیشتر نمایشنامه‌ها با ساختار آن منطبق‌اند و می‌توان آن را «معمول‌ترین ساختار نمایشی موجود» دانست (لتوین، ۲۰۰۸: ۱۹۷). در عین اینکه هر پی‌رفت حکایت، علاوه بر کل حکایت خود، دارای گره‌افکنی، اوج و گره‌گشایی است؛ بدین معنی که در حکایت زن پارسا قهرمان به جای درگیری با یک حادثه بزرگ، با مجموعه حوادث هم‌ساختار روبه‌روست؛ حوادثی که به ساختار حکایت، فراز و فرودی سینوسی بخشیده است، ولی به وحدت اعمال (unity of action) حکایت خللی وارد نساخته است. این ساختار که در غرب نتیجه تلاش‌های هنرمندان و نمایشنامه‌نویسان قرن هفدهم اسپانیا، فرانسه و انگلستان، از جمله شکسپیر (در رومئو و ژولیت و مکبث) است، در قرن هجدهم به تثبیت رسید (فرایتاگ، ۱۸۹۴: ۱۰۵).

۴- ساختار پنج‌پرده‌ای حکایت

اگرچه دستور قطعی و ثابتی برای تعیین میزان طول قسمت‌های نمایش نمی‌توان صادر کرد، اغلب تئاتر در پنج پرده یا قسمت برای تماشاگران اجرا می‌شود. داشتن مرزهای

مشخص و متمایز در شکل و ساختار داستانی حکایت زن پارسا، آن را برای اقتباس آسان می‌سازد.

۴-۱- پرده اول

اگرچه در گذشته آغاز و مقدمه به شکل جدا از هم بود، امروزه بسته به هنرمندی نمایشنامه‌نویس، این دو بخش در هم ادغام و به شکلی غیرمستقیم به مخاطب ارائه می‌شوند. شروع نمایش باید بتواند خواننده را مجذوب بخش‌های بعدی کند. با تعریف و توضیحی که عطار از زیبایی زن و تنها ماندن او با برادر کوچک‌تر همسر در یک خانه ارائه می‌دهد، خواننده/بیننده مشتاق می‌شود حادثی را که برای زن رخ می‌دهد، دنبال کند و از عملکرد او در برخورد با مشکلات، در نبود همسر آگاه شود. عطار با بیان زیبایی‌های زن، به‌ویژه در ابیات ابتدایی و اثنای روایت، مخاطب را به نوع ارتباط زن و مردان حکایت حساس می‌کند و تخیل عاطفی و احساسی او را برمی‌انگیزد.

فلک از نقش روی او چنان بود که سرگردان چو عشاقش به جان بود
... چو غالب گشت عشق و شد خرد زود گشاده کرد با زن کار خود زود
به خود خواندش به زور و زر و زاری بدر راند آن زن از پیشش به خواری ...

(عطار، ۱۳۸۷: ۲۳۶)

پس از مدتی برادر شوهر شیفته زیبایی زن می‌شود و به تلافی پاسخ منفی زن، برای جلوگیری از رفتن آبرویش نزد برادر، با دسیسه‌ای حکم قاضی را مبنی بر سنگسار کردن او می‌ستاند و پس از سنگسار کردن، زن را در بیابان رها می‌کند.

۴-۲- پرده دوم

مرد عربی زن را از آن وضعیت نجات می‌دهد و پس از بهبود حال وی، از زن درخواست می‌کند که با او ازدواج کند و زن نیز درخواست او را رد می‌کند. در این بین غلام مرد عرب که چشم طمع به زن بسته است، وقتی با جواب رد زن مواجه می‌شود، برای انتقام، فرزند مرد عرب را می‌کشد. مرد عرب در ابتدا باور می‌کند که زن مسئول کشتن فرزند اوست و در گفت‌وگویی با زن به اشتباه خود پی می‌برد، ولی از او می‌خواهد آنجا را ترک کند و کمک مالی او را بپذیرد.

۴-۳- پرده سوم

زن در بین راه از نزدیکی دهی می‌گذرد. او با دیدن مراسم به دار آویختن جوانی با دادن پولی که مرد عرب به او داده است، جان جوان را نجات می‌دهد. جوان در پس او به راه می‌افتد و عاشق زن می‌شود. در نزدیکی دریا که جوان با پاسخ منفی مواجه می‌شود، زن را به‌عنوان کنیز نافرمان خود به تاجری می‌فروشد. تاجر، زن را به کشتی می‌برد و با دیدن صورت او درصدد کام‌گیری برمی‌آید که با فریادهای زن و دادخواهی‌های او، از این کار باز می‌ماند. مردان اهل کشتی هر یک به نوعی شیفته او می‌شوند و با هم برای تعدی و تجاوز دسته‌جمعی به او تباری می‌کنند. زن که از این موضوع آگاه می‌شود، از خدا درخواست کمک می‌کند و با توفانی شدن دریا، تمامی بدکاران در دریا غرق می‌شوند و همه اموالشان برای او باقی می‌ماند.

استفهام و استعجاب، دو حالتی است که عطار از آن ماهرانه در بزنگاه‌های روایی سود می‌جوید و از این طریق، نه تنها پی‌رفتهای حکایت را گسترش می‌دهد، بلکه با ایجاد جذابیت و کشش‌های داستانی، مخاطب را با خود تا پایان حکایت همراه می‌سازد. کشتن کودک به دست غلام اعرابی، فروختن زن به‌عنوان کنیز به تاجر از طرف مردی که زن او را از مرگ نجات داده است، رخ دادن معجزه در کشتی و نابودی اهل آن و ... همگی به کشش‌های حکایت افزوده‌اند.

۴-۴- پرده چهارم

وقتی کشتی در ساحلی توقف می‌کند، زن خود را به شکل مردان درمی‌آورد و دیدار شاه را درخواست می‌کند و در برابر اموال و کشتی، از شاه محلی برای عبادت می‌خواهد. شاه با درخواست او موافقت می‌کند و عبادتگاه او پس از چندی به دلیل کراماتش مأمّن کسانی می‌شود که به امید رفع حاجاتشان به آن شهر می‌آیند. شاه در آخرین روزهای عمر، او را جانشین خود می‌کند و زن مجبور می‌شود راز زن بودن خود را با همسران سران کشور در میان بگذارد و فرد دیگری را جانشین شاه قرار دهد.

۴-۵- پرده پنجم

از سوی دیگر، همسر زن از سفر برمی‌گردد و از برادرش که زمین‌گیر شده است، ماجرای دروغین را می‌شنود. مرد که زن خود را از دست‌رفته می‌داند، می‌خواهد حداقل

جان برادرش را حفظ کند؛ به همین دلیل برادر را برای شفا یافتن به شهر زن مستجاب‌الدعوه می‌برد تا شاید برادرش بهبود یابد. آن‌ها در راه به طور اتفاقی به خانهٔ مرد عرب می‌روند و آن مرد نیز با شنیدن وجود فردی مستجاب‌الدعوه، برای شفای غلامش با آن‌ها همراه می‌شود. با عبور از روستایی که زن در آن پسری را از مرگ نجات داده بود، پیرزنی به امید شفا یافتن پسرش که نابینا و فلج شده است، با آن‌ها همراه می‌شود.

هر شش نفر پس از رسیدن به شهر زن پارسا، به عبادتگاه او می‌روند. زن با دیدن همسرش خوشحال می‌شود و شرط شفای آن سه کس را اعتراف به گناهانشان عنوان می‌کند تا بدین شکل، پاک‌دامنی خود را برای همسرش اثبات کند. هرکدام از آن سه تن به گناهان خویش اعتراف می‌کنند و با دعای زن شفا می‌یابند و در آخر زن خود را به شوهرش می‌شناساند و همسرش را پادشاه و مرد عرب را وزیر او می‌کند. عطار با خلق ظرفیت‌ها و موقعیت‌های نمایشی در تمامی پی‌رفت‌های حکایت، نه‌تنها پویایی متن را حفظ کرده است، بلکه توانسته است با ایجاد لذت‌آفرینی‌های ادبی در نتیجهٔ کشمکش و تعلیق که از عناصر نمایشی به حساب می‌آیند، مخاطب را از خمودی برهاند و هر لحظه او را با حادثه‌ای نو در متن مواجه سازد.

۵- شخصیت‌پردازی نمایشی در حکایت زن پارسا

شخصیت‌پردازی در اثر روایی یا نمایشی، یعنی خلق شخصیتی با خصایص انسانی که اندیشه و اخلاق او در گفتار و رفتارش بروز و ظهور یابد. در اثر نمایشی، برای معرفی شخص بازی، «به توصیف احوال او نمی‌پردازند، [بلکه] موقعیتی را فراهم می‌آورند، یعنی داستانی می‌سازند تا شخص بازی به اقتضای خلق و خوی خود، در چهارچوب آن داستان با اعمالی که انجام می‌دهد، خود را معرفی کند» (مکی، ۱۳۹۰: ۳۲). در این اثر مخاطب به شیوه‌های گوناگونی چون توصیف، گفت‌وگو و کنش، با اخلاق و رفتار و منش شخصیت‌ها آشنا می‌شود.

۵-۱- توصیف

آنچه در داستان، «بیان» و «توصیف» می‌شود، در نمایشنامه باید «تصویر» شود. نمایشنامه‌نویس متنی را برای دیده شدن، اجرا و تصویر کردن عینی و عملی روی صحنه

می‌نویسد. از جمله توصیف‌های غیرمستقیمی که در کنش‌ها، گفت‌وگوها و ... می‌توان مشاهده کرد، توصیف قهرمان حکایت است:

«صفت ثابت زن زیبارو، پارسایی و پاک‌دامنی و امتناع وی از پذیرفتن خواهش‌های ناپاک ناپاکان است و راست‌گویی، قدرت تفکر و تعقل صحیح، قدرت تصمیم‌گیری سریع، قدرت متقاعد کردن مردان، چشم‌پوشی از مال و بخشش آن، چشم‌پوشی از قدرت و پادشاهی، صفات دیگر اوست که به تناسب بروز رخدادها به ظهور می‌پیوندند» (امامی، ۱۳۸۹: ۳۵۵-۳۵۶).

۵-۲- کنش

اساس نمایش، پی‌ریزی موقعیت‌های به هم پیوسته‌ای است که مبتنی بر کنش هستند. نمایش بدون کنش معنا نخواهد داشت. کنش ترکیبی از انگیزه و عمل شخصیت است (فرایتاگ، ۱۸۹۴: ۲۷). عمل نمایشی از سوی شخصیت‌های نمایش صورت می‌گیرد؛ شخصیت نمایشی کسی است که قصد دارد به هدفی برسد و برای این قصد، حاضر است دست به عملی مؤثر و تعیین‌کننده بزند و با «عمل» خود، شرایط را تغییر دهد. یکی از اشتباهات رایج بین افرادی که سعی دارند جنبه‌های نمایشی آثار ادبی را اقتباس یا بررسی کنند، این است که نمی‌دانند درام به معنای ترسیم شخصیت نیست، بلکه نمایش کنش است؛ به عبارت دیگر، روح درام طرح داستانی است و طرح داستانی مهم‌تر از شخصیت‌هاست. «درام‌نویسان از کنش برای نمایش شخصیت استفاده نمی‌کنند، بلکه شخصیت‌ها را به دلیل ارتباطشان با کنش در داستان می‌گنجانند» (بلیکر، ۱۳۷۲: ۱۶۸).

برفت آن شوم و دفع خویشتن را	به زر بگرفت حالی چار تن را
که تا دادند آن شومان گواهی	که کرده است از زنا این زن تباهی
ببردندش به صحرا بر سر راه	روان کردند سنگ از چارسوگاه

(عطار، ۱۳۸۷: ۲۳۶)

شخصیت‌های نمایش بر اساس میزان کنش و نقشی که بر عهده دارند، به چهار نوع

تقسیم می‌شوند:

۱. شخص بازی محوری (protagonist): کسی است که محیط را آشفته می‌کند، روند عادی زندگی را به هم می‌ریزد، بحران را دامن می‌زند و کشمکش را به وجود می‌آورد. زن پارسا در این حکایت نقش اصلی و محوری را بر عهده دارد؛ اوست که با

گفت‌وگوهای خود با سایر شخصیت‌ها و با سکوت و با رفتار خود، موجبات کنش سایر شخصیت‌های حکایت را فراهم می‌سازد و به وجوه نمایشی اثر می‌افزاید.

۲. اشخاص بازی مخالف (antagonists): برادر همسر زن پارسا، غلام مرد اعرابی، جوانی که زن او را از به دار آویخته شدن نجات می‌دهد و بازرگان، صدق‌پیمان‌های این حکایت به شمار می‌آیند و در جبهه‌بندی نیروهای مقابل زن (قهرمان) قرار می‌گیرند.

۳. اشخاص بازی اصلی: مرد اعرابی و پادشاه، حامیان و یاریگران شخص بازی محوری‌اند.

۴. اشخاص بازی درجه دو: چهار شاهدی که علیه زن نزد قاضی گواهی می‌دهند، قاضی، افرادی که زن پارسا را سنگسار می‌کنند، همسر مرد اعرابی، کودک مرد اعرابی، مردم دهکده‌ای که زن پارسا از آن می‌گذرد و برای تماشای به دار آویخته شدن پسر جوان گرد هم آمده‌اند، امیر ده، اهل کشتی، اهالی شهری که زن با کشتی به آنجا می‌رسد، وزیران، زنان و دختران شهر، فردی که زن به‌عنوان شاه برمی‌گزیند، افرادی که زن آن‌ها را شفا می‌دهد و مادر پسری که زن از به دار آویخته شدن او را نجات داده است؛ همگی اشخاص بازی درجه دو هستند. وجود این افراد «هنگامی محسوس می‌شود و برای نمایش ضرورت پیدا می‌کند که در ارتباط با اشخاص بازی اصلی قرار می‌گیرند؛ یعنی درواقع کاتالیزور برای انجام یافتن فعل‌وانفعالات اشخاص بازی اصلی نمایشنامه هستند» (مکی، ۱۳۹۰: ۷۹-۹۶).

اگرچه به نظر می‌رسد تنها شخصیت پویای این حکایت زن پارساست، تحول شخصیت‌های دیگر حکایت هم، حتی به دلیل رهایی از بیماری و بازیافتن سلامتیشان، پویایی شخصیت به شمار می‌رود.

۵-۳- گفت‌وگو

گفت‌وگو در این حکایت بسط دهنده و پیش برنده‌پی‌رنگ و حوادث است و از اندیشه، باورها، احساسات و حالات شخصیت‌ها نشئت می‌گیرد و آن را به مخاطب نشان می‌دهد و در شناخت شخصیت به مخاطب یاری می‌رساند، روابط بین شخصیت‌ها را نشان می‌دهد و در عین فضاسازی اندیشه اصلی اثر را بیان می‌کند و در عین اینکه به کنش‌ها می‌انجامد، کشمکش‌ها و حوادث حکایت را پی می‌نهد. عطار با پرداخت گفت‌وگوها، علاوه بر بیان مفاهیم اخلاقی و عرفانی، تصاویری بسیار پویا و اثرگذار از شخصیت‌هایش در ذهن خواننده به وجود می‌آورد؛ بدین شکل، نه تنها شخصیت‌هایی باورپذیر و ملموس

برای خواننده خلق می‌کند، بلکه در رسیدن به مقاصد داستانی خود و تأثیرگذاری بر ذهن مخاطب هم توفیق می‌یابد. او برای مطابقت بیشتر روایت خود با واقعیت، هر جا لازم است که ذهنیات اشخاص به کلام و سخن درآید، از تک‌گویی درونی و نمایشی (dramatic monologue) بهره می‌گیرد.

لحن زن پارسا که شخصیت محوری حکایت است، متناسب با شخصیت مقابل او و مفهومی که قرار است ادا شود؛ زنانه، قاطع، بسیار زیرکانه، دقیق، حساب‌شده، به دور از لغزش، توییخی، استفهامی و ملتسمانه است که در پاسخ به طمع، تهدید، اتهام، ترحم، سوءقصد، وسوسه، تعدی و تجاوز بیان شده است. لحن دیگر شخصیت‌های اصلی حکایت (برادر همسر زن، غلام اعرابی، جوانی که زن، او را از مرگ نجات داده است و تاجر) نشان‌دهنده شیفتگی، بوالهوسی و خشونت است که در سه حالت «عادی، عاطفی و مخالف بیان شده است؛ بدین شکل که در ابتدا لحن معمولی است، سپس در مواجهه با زیبایی زن، لحن عاطفی و عاشقانه و درخواستی و ملتسمانه می‌شود و در آخر با امتناع زن از درخواست آنان، لحن عتاب‌آمیز، انتقام‌جویانه، بی‌رحمانه و مخالف می‌شود» (امامی، ۱۳۸۹: ۳۶۸).

بدو گفتا نداری از خدا شرم	برادر را چنین می‌داری آزر
برو توبه گزین و با خدا گرد	وزین اندیشه فاسد جدا گرد
به زن آن مرد گفتا نیست سودت	مرا خوشنود باید کرد زودت
وگر نه روی تا بیم از غم تو	تو را رسوا کنم گیرم کم تو

(عطار، ۱۳۸۷: ۲۳۶)

۶- صحنه‌پردازی نمایشی حکایت زن پارسا

صحنه، ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است. به طور کلی می‌توان مکان‌های رخداد حوادث را در این حکایت بدین شرح برشمرد: خانه زن، صحرا (محلی که او را برای سنگسار به آنجا می‌برند)، خانه اعرابی، مسیر ده، دهی که در آن جوانی را به دار می‌کشیدند، ساحل، کشتی، ساحل شهر جدید، شهر جدید، معبد محل عبادت و زندگی او. مشخص نبودن دقیق مکان و زمان، نه تنها از ارزش متن نمی‌کاهد، بلکه کار را برای کارگردان تسهیل می‌کند و او را از قید قالب‌های مکانی و زمانی می‌رهاند.

بردندش به صحرا بر سر راه	روان کردند سنگ از چارسوگاه ...
زن بیچاره بر هامون بمانده	میان خاک غرق خون بمانده...
چو لختی رفت آن غم گشته در ره	پدید آمد دهی از دور ناگاه
کنار راه داری دید بر پای	بر او گرد آمده مردم ز هر جای

(همان: ۲۳۹)

۷- موضوع بکر و جذاب حکایت

یکی از نکات حائز اهمیت در گزینش متونی که دارای ظرفیت‌های نمایشی هستند، وجود موضوع مناسب در این آثار است؛ موضوعی که قابلیت تبدیل حکایت به نمایش (دراماتیزه کردن) را داشته باشد؛ زیرا بدون داشتن موضوع جذاب و مناسب، کمتر متنی است که سایر وجوه داستانی یا نمایشی را دارا باشد. «موضوع، مفهومی است که داستان درباره آن نوشته می‌شود و رخداد‌های داستان به طور مستقیم و غیرمستقیم به آن مربوط است؛ مفاهیمی همچون جنگ، عشق، تنهایی، فقر و مرگ و ... موضوع‌هایی داستانی هستند» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۵۰-۵۲). موضوع این حکایت پارسایی و پاک‌دامنی است؛ یکی از ارزش‌هایی که در تمامی جوامع بشری از ابتدای تاریخ بشریت تاکنون مورد توجه عموم بوده است و صدها نویسنده و شاعر آن را موضوع کار خویش قرار داده‌اند.

۸- مضمون (درون‌مایه)، محملی برای انتقال جهان‌بینی

درون‌مایه هر داستان آن را از سایر آثار متمایز می‌کند و موضوع را برای مخاطب ارزشمند یا برعکس، بی‌ارزش جلوه می‌دهد و نویسنده گفتمان موردپذیرش خود را به وسیله آن به خواننده/ بیننده القا می‌کند. درون‌مایه یا مضمون «سویه فکری نویسنده را نسبت به موضوع داستان دربردارد.» (لتوین، ۲۰۰۸: ۹۴) و «برآیندی است از موضوع که با هماهنگی با شخصیت، صحنه و عناصر دیگر داستان، بر روند گسترش و تحول اثر تأکید می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۲۷). موضوع حکایت که پارسایی است با دیدگاه‌های خداپاورانه و عرفانی عطار شکل و نضج می‌یابد. پاسخ‌های زن به مردان مختلف و تصمیم‌های او برای گریز از فعل حرام، اراده زن در تعیین سرنوشت خود را نشان می‌دهد. اراده‌ای که چون منطبق با قوانین الهی است، پس از طی سختی‌ها و مشکلات،

آینده‌ای خوش را برای او رقم می‌زند و موجبات تحول شخصیت او را از زنی معمولی به زنی مستجاب‌الدعوه فراهم می‌سازد.

عطار در حکایت زن پارسا می‌خواهد مخاطب را به این نکته رهنمون کند که مسیر تعالی از همین دنیا و مسائل مادی و مجازی و جنسی و جسمی می‌گذرد و انسان، چه مرد و چه زن، می‌تواند با به‌کارگیری اراده و شناخت ارزش خود و باقی نماندن در مراحل مختلف زندگی، به درک مراحل بالای عرفانی نائل شود. جهان‌بینی عطار، برخلاف جهان‌بینی ارسطو، بر رقابت بین خدا و انسان مبتنی نیست و دیدگاه دینی و عرفانی او بر عدل الهی و حمایت خداوند از بندگان مؤمن خود استوار است و حرکت‌های زن بر مبنای نقشه یا دستوری معین شکل می‌گیرد که رشد و تعالی او را در پی دارد؛ طرحی که در بسیاری از حکایت‌های عطار، از جمله مهم‌ترین آن‌ها که منطق‌الطیر است، قابل مشاهده است. در عین اینکه خطاکاران جزای گناهان خویش را می‌بینند و دیدگاه مخاطب درباره ارزشمند شمردن پارسایی و مذموم شمردن خیانت و گناه و ... شکل می‌گیرد و تقویت می‌شود، ارتباط شخصیت‌ها که بر اساس تفاوت جنسیتی و در عین حال جذابیت جنسی است، توانسته است در هم‌آمیزی آن با اخلاقیات هماهنگی خوبی را در حکایت به وجود آورد.

عطار با بیان اغراق‌آمیز زیبایی زن و بیان بی‌پرده احساسات مگوی انسان‌ها در جایگاه‌های مشابه زن پارسا و مردان مخاطب او، بر کشش حکایت می‌افزاید و حکایتی می‌آفریند که هنوز هم پس از گذشت چند صد سال، کاربردهای اجتماعی خود را حفظ کرده است و در عین شفافیت در بیان خواسته‌های جنسی و جسمی آدمی، شأن و حریم واژگان رعایت شده و حکایت به ورطه‌های غیراخلاقی درنغلته شده است.

۹- زاویه دید / چشم‌انداز نمایشی حکایت

یکی از مهم‌ترین نکات تمایز روایت نمایشی از روایت داستانی، زاویه دید است. منظر یا چشم‌انداز، جایگاه راوی را نسبت به میزان اطلاعاتی که درباره شخصیت دارد، مشخص می‌کند. در روایت داستانی اغلب نویسنده/ راوی حضور دارد یا تمایل دارد حضور خود را به گونه‌های مختلف به مخاطب نشان دهد، حال آنکه در روایت نمایشی، برعکس این رویکرد، نویسنده/ راوی می‌کوشد تا می‌تواند خود را از حوادث و حضور و کنش در

روایت دور کند. «نمایشنامه‌نویس به خاطر غیبتش می‌درخشد. گویی شخصیت‌ها و نقش‌هایشان به خودی‌خود وجود دارند» (ویینی، ۱۳۷۷: ۱۱۶-۱۱۷).

اگرچه امروزه با توجه به تنوع روایت‌های نمایشی و داستانی، نویسنده/راوی در قالب شکل‌های مختلف زاویه دید، آثار خود را به مخاطب ارائه می‌دهد، قاطبۀ زوایای دید در متون داستانی «اول‌شخص» یا «دانای کل مداخله‌گر» و در متون نمایشی «دانای کل خنثی» است. درحقیقت راوی در این نوع ادبی، همچون دوربینی است که آنچه را می‌بیند و می‌شنود، بیان می‌کند.

حکایت زن پارسا با کانون روایت با دیدگاه برتر به پیش می‌رود. «در این‌گونه روایت که قدیمی‌ترین شکل روایت است، راوی، خود نویسنده است که بر همه‌چیز آگاه و داناست، دانایی بی‌مکان و بی‌زمان تا جایی که به افکار و ذهنیات شخصیت‌ها نیز می‌تواند نفوذ کند» (اخوت، ۱۳۹۱: ۱۰۴). این دیدگاه از نظر ژرار ژنت (Gérard Genette) «روایت بدون شعاع کانونی» (nonfocalized) و از نظر تودوروف «دیدگاه برتر» است که در آن، اطلاعات راوی از شخصیت‌ها بیشتر است و معمولاً زیاده‌تر از آن‌ها حرف می‌زند (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۴۶). زاویه دید در این حکایت، شیوه دانای کل نامحدود است و بیان غیرمستقیم عطار در توصیف حوادث و صحنه‌ها و بهره‌گیری از گفت‌وگو، شیوه روایت-پردازی او را به شیوه‌ای نمایشی نزدیک ساخته است.

۱۰- تعریف، توضیح و اشارات صحنه‌ای

تعریف، جزئی‌جداشدنی از تمام لحظات نمایش است که در طی نمایش، بی‌وقفه جریان دارد و به‌وسیله آن، اطلاعاتی درباره مکان و زمان واقعه، افکار و خلق‌وخوی شخصیت‌ها، نوع ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر و ... داده می‌شود. این توضیحات به کارگردان، عوامل نمایش و بیننده/خواننده کمک می‌کند تا کنش‌های نمایش را بهتر درک و تجسم کنند. بیان سفر همسر زن و موقعیت او در خانه با حضور برادر کوچک‌تر همسر، بیان حالت عشق برادر همسر به زن، بیان حالت اعرابی از یافتن زن، بیان حالت عشق او به زن، بیان کشتن کودک توسط غلام و پنهان کردن خنجر در زیر بالش زن و ... را می‌توان تعریف، توضیح و اشارات صحنه‌ای حکایت به شمار آورد.

سحرگه مادر آن کشته زار	ز بهر شیر دادن گشت بیدار
بدید آن طفل را بریده سر باز	برآورد از دل پردرد آواز
فغانی و خروشی در جهان	دو گیسو را برید و بر میان

(عطار، ۱۳۸۷: ۲۳۸)

۱۱- نتیجه

یکی از حکایت‌های ادب عرفانی فارسی، حکایت زن پارسای الهی‌نامه عطار است. این حکایت که در بین آثار عطار نیشابوری، از محدود حکایت‌هایی است که دارای ظرفیت‌های گسترده نمایشی است، با تعریف قرن هجدهمی از تئاتر ارسطویی شباهت بسیار دارد. در این تعریف، نمایش به زندگی انسان‌های معمولی و مصائب و مسائل آن‌ها می‌پردازد و از تعاریف بسته تراژدی و کمدی خارج می‌شود.

بهره‌گیری عطار از موضوعی جذاب و گیرا که مبتنی بر مناسبات طبیعی بین زن و مرد در تمام اعصار و جوامع است و بیان بزنگاه‌های احساسی که اغلب، جزئی از حرف‌های مگو در عرصه‌های اجتماعی به شمار می‌رود؛ همچنین به کارگیری شخصیت‌پردازی قابل‌درک و باورپذیر؛ گفت‌وگوهای روان و تأثیرگذار و صحنه‌پردازی عینی؛ در کنار ساختاری قوی و منسجم دارای آغاز، میانه و پایان با گره‌افکنی‌ها و بحران‌ها و گره‌گشایی‌های متعدد، توانسته است وجوه نمایشی این حکایت را بالا برد، تا جایی که روند اقتباس از آن را تسهیل سازد.

محتوای حکایت، علاوه بر کارکرد اخلاقی و عرفانی، به آن کارکرد اجتماعی بخشیده است و تنوع کشمکش‌ها و پیچیدگی‌ها و حوادث بر ارزش‌های هنری حکایت افزوده است؛ به گونه‌ای که حکایت توانسته است خود را از سطح روایت ادبی-عرفانی صرف، به سطحی نمایشی نزدیک کند و انتظارات مخاطب را از نمایش ارسطویی با تبدیل به نسخه‌ای نمایشی برآورد.

منابع

- آل‌محمد، رضا (۱۳۶۲)، «پیرامون مفهوم درام»، هنر، ش ۴، ۳۱۲-۳۱۵.
اخوت، احمد (۱۳۹۲)، *دستور زبان داستان*، چ دوم، اصفهان، فردا.

استارمی، ابراهیم (۱۳۹۰)، «مبانی تئاتر روایی برشت با استناد به نمایشنامه ننه دل‌اور و فرزندانش»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ش ۶۱، ۵-۲۴.

ایگلتون، تری (۱۳۸۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز. امامی، فاطمه (۱۳۸۹)، «عناصر داستانی حکایت زن پارسا در الهی‌نامه عطار»، *پژوهشنامه ادب حماسی (پژوهشنامه فرهنگ و ادب)*، سال ششم، ش ۱۰، ۳۴۴-۳۷۱. بلیکر، ایروین (۱۳۷۲)، «عناصر فیلم‌نامه‌نویسی روایی»، ترجمه محمد گذرآبادی، *فارابی*، دوره پنجم، ۱۶۶-۱۸۱.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران، افراز. حیاتی، زهرا (۱۳۸۳)، «تطبیق ساختار داستان شیخ صنعان با الگوی فیلمنامه»، *پژوهش‌های ادبی*، ش ۳، ۴۵-۶۴.

رضایی، رضا (۱۳۸۳)، «یادداشت‌هایی درباره تبدیل قصه به نمایشنامه»، هنر، ش ۶۱، ۴۹-۵۴. سهیلی‌راد، فهیمه (۱۳۸۶)، «بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکرة‌الاولیاء عطار نیشابوری»، *مدرس هنر*، دوره دوم، ش ۲، ۲۵-۴۰.

سیگر، لیندا (۱۳۸۳)، *فیلمنامه اقتباسی*، ترجمه عباس اکبری، تهران، نقش و نگار. شهریاری، خسرو (۱۳۶۵)، *کتاب نمایش*، تهران، امیرکبیر. عطار، فریدالدین (۱۳۸۷)، *الهی‌نامه*، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن. قادری، نصرالله (۱۳۹۱)، *آناتومی ساختار درام*، چ چهارم، تهران، نیستان. مرادی، شهناز (۱۳۶۸)، *اقتباس ادبی در سینمای ایران*، تهران، آگاه. مک‌کی، رابرت (۱۳۸۷)، *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران، هرمس.

مکی، ابراهیم (۱۳۹۰)، *شناخت عوامل نمایش*، چ هفتم، تهران، سروش. میرصادقی، جمال (۱۳۹۰)، *عناصر داستان*، چ ششم، تهران، سخن. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸)، *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، تهران، مهناز. ویینی، میشل (۱۳۷۷)، *تئاتر و مسائل اساسی آن*، ترجمه سهیلا فتاح، چ اول، تهران، سمت.

Freytag, G. (1894), *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*, Scott, Foresman and Company, Chicago, New York.

Letwin, D . & J. Stockdale and R. Stockdale (2008), *The Architecture of Drama*, Lanham, Maryland.

Woodbridge, M. E. (1898), *The Drama: Its Law and Its Tecnique*, Boston Chicago, Allyn and Bacon.

