بررسی جنبه‌های نمایشی حکایت «رابعه، دختر کعب» *الهی‌نامهٔ* عطار برای اقتباس تئاتری

طیّبه پرتوی‌راد[1]*، حسین آقاحسینی[2]، سیدمرتضی هاشمی[3]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

دریافت: ۹۳/۸/۲۳ پذیرش: ۹٤/۳/۲۷

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۵، صص ۴۷-۶۸

چکیده

حکایت رابعه، دختر کعب، از *الهی‌نامهٔ* عطار نیشابوری، در بین ده‌ها حکایت این شاعر و نویسندهٔ صاحب‌نام، ازجمله معدود حکایت‌هایی است که حائز ویژگی‌های نمایشی است. این ویژگی‌ها که نشأت‌گرفته از بهره‌گیری عطار از تصویر و نمایش به‌جای نقل و توصیف صرف است، به این متن ارزش نمایشی بخشیده است و وجود عناصری چون کشمکش، گره‌افکنی، بحران، گره‌گشایی، شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی در بطن ساختار داستانی منسجم و مناسب، همچنین درون‌مایهٔ ارزشمند و اخلاقی، آن را به متنی مبّدل ساخته است که می‌توان از آن در ساخت نسخه‌ای نمایشی (تئاتری) بهره گرفت. مقالهٔ حاضر با دیدگاه ادبیات تطبیقی و به روش توصیفی- تحلیلی به بررسی و تبیین جنبه‌های نمایشی این حکایت براساس عناصر تراژدی ارسطویی برگرفته از کتاب *فن شعر*، می‌پردازد و ظرفیت‌ها و جنبه‌های نمایشی این حکایت کهن ادبی را برای تبدیل به نمایش‌نامه‌ای جذاب و تأثیرگذار، به مخاطبان نشان می‌دهد. علاوه بر آن می‌کوشد با ارائهٔ تصویری دقیق از عناصر تئاتر ارسطویی، برداشت نسبتاً جامعی دربارهٔ خصوصیات این نوع تئاتر به مخاطب ارائه نماید.

واژگان کلیدی: الهی‌نامهٔ عطار، حکایت رابعه دختر کعب، تئاتر ارسطویی، جنبه‌های نمایشی.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: t.partovirad@gmail.co

۱. مقدمه

پیش از ارسطو تقسیم‌بندی‌هایی برای نمایش شکل گرفت و برای آن الگوهایی طراحی شد که ارسطو به تدوین آن همت گماشت و با طبقه‌بندی‌های خود به آن‌ها شکلی نوین بخشید. پس از او نمایش در طول قرن‌های متمادی دستخوش تغییرات فراوان شد، به‌گونه‌ای که امروزه دیگر نمایش‌نامه‌نویسان نه‌تنها از چهارچوب بوطیقای ارسطو فراتر رفته‌اند، بلکه در برخی موارد، بر پاره‌ای از قوانین آن خط بطلان کشیده‌اند. با وجود تنوع شیوه‌های نمایش‌نامه‌نویسی، هنوز هم نظرات ارسطو و ساختار ارسطویی در تهیهٔ فیلم‌های سینمایی، تلویزیونی و تئاتر در جهان، حرف آخر را می‌زند و بسیاری از تولیدات نمایشی بر محور نظرات او سامان می‌یابد. از مهم‌ترین تقسیم‌بندی‌های ارسطو در نمایش، تراژدی است که بیشتر صفحات رسالهٔ *فن شعر* او به آن اختصاص یافته است. به‌زعم ارسطو و بسیاری از صاحب‌نظران و فلاسفه: «والاترین ژانر هنری، تراژدی است و در ذیل آن حماسه و شعر غنایی و کمدی قرار می‌گیرد» (Nietzsche, 1999: 87). در این مقاله که بر پایهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی مکتب آمریکایی استوار است، حکایت رابعه براساس ساختار تراژدی ارسطویی- که بسیار به آن شبیه است- بررسی و ظرفیت‌های نمایشی آن در تطبیق با این گونهٔ نمایشی تحلیل می‌شود. در رویکرد مکتب آمریکایی «ادبیات تطبیقی، نوعی پژوهش بین‌رشته‌ای است که به مطالعه و بررسی رابطهٔ ادبیات ملت‌های مختلف و رابطهٔ ادبیات با هنرها و سایر رشته‌های علوم انسانی می‌پردازد» (الخطیب، ۱۹۹۹: ۵۰). ازآنجاکه نمایش با تعریف ارسطویی آن (تئاتر)، بنا به دلایل و عوامل مختلف، هیچ‌گاه در ادبیات فارسی تا عصر مشروطه شکل نگرفت، بررسی و شناخت ظرفیت‌های نمایشی در حکایت‌های کهنی مانند رابعه بنت کعب می‌تواند از منظر تطبیقی بین ادبیات و نمایش حائز اهمیت باشد. به این منظور، ساختار و محتوای حکایت براساس مبانی تئاتر ارسطویی، بررسی و مصداق‌های این همخوانی از متن حکایت ارائه می‌شود.

۲. پیشینهٔ تحقیق

حکایت رابعه از جنبه‌های مختلف حائز اهمیت است؛ از نظر تاریخی، به‌عنوان بررسی زندگی اولین شاعر زن فارسی‌گو؛ از نظر غنایی، به‌عنوان رویدادی عاشقانه با پایانی

حزن‌انگیز، از نظر عرفانی به‌عنوان محملی برای گذر از عشق مجازی به عشقی حقیقی و از نظر تعلیمی، به‌عنوان حکایتی که مبتنی بر اخلاق و مسائل تربیتی است. برجستگی‌های این حکایت سبب شده است که در طول تاریخ، برخی از بزرگان و صاحب‌قلمان مانند جامی در *نفحات‌الانس* و هدایت در *گلستان ارم* و برخی دیگر در تذکره‌ها و سایر آثار، به روایت و بررسی جنبه‌های مختلف زندگی رابعه بپردازند.

از بین نویسندگان و پژوهشگران معاصر، محسن بتلاب اکبرآبادی و احمد رضی (١٣٩٢) در مقالهٔ «کارکرد روایی نشانه‌ها در حکایت رابعه از *الهی‌نامهٔ* عطار» به تحلیل نشانه‌شناختی حکایت رابعه و عشق و شعر او پرداخته‌اند. همچنین حسن ذوالفقاری (١٣٧٣) در مقالهٔ «عرایس و عشاق ادب فارسی» ضمن بیان حکایت، بعضی از عناصر داستانی آن را برشمرده و آن‌ها را نقد و با آثار مشابه ازجمله *یوسف و زلیخا*، مقایسه کرده است. شبنم قدیری یگانه (١٣٨٩) نیز در مقالهٔ «بررسی دو سبک فکری در حکایت رابعه و بکتاش»، ابعاد مختلف عشق رابعه و بکتاش را از نظر عطار و رضا قلی‌خان هدایت بررسی کرده است.

با توجه به اهمیت اقتباس از ادبیات کلاسیک فارسی و اقبالی که در سال‌های اخیر به بررسی متون ادبی با ظرفیت‌های نمایشی صورت گرفته و کتاب‌ها و مقالاتی مانند *سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه* (١٣٧٨) از احمد ضابطی جهرمی و *قابلیت-های نمایشی شاهنامه* (١٣٨٤) از محمد حنیف و مقالاتی ازجمله «وجوه اقتباسی سینمایی از *سیرالعباد* سنایی» (١٣٨٨) از علیرضا پورشبانان و «شاهنامه و جنبه‌های سینمایی آن، تراژدی سیاوش» (١٣٨٩) از حمید دهقان‌پور و جلال‌الدین کزازی نتیجهٔ این کوشش‌ها است، به نظر می‌رسد جای پرداختن به این حکایت همچنان خالی است و تاکنون آثار تحقیقی یا تألیفی خاصی که به ابعاد نمایشی این حکایت توجه کرده باشد، به نظر نرسیده است. با این وصف در این مقاله تلاش می‌شود ظرفیت‌های نمایشی این حکایت در مقایسه با ساختار تراژدی ارسطویی بررسی شود و جنبه‌های نمایشی آن مورد اشاره قرار گیرد تا زمینهٔ اقتباس از این متن را مانند آثار ادبی

مشابه ازجمله «نبرد رستم و سهراب»، «نبرد رستم و اسفندیار»، «حکایت موسی و شبان» و *منطق‌الطیر* عطار فراهم آورد. آثار برشمرده‌شده ازجمله آثار ادبی‌ای به شمار می‌روند که در عرصهٔ تئاتر به اجرا درآمده‌اند و در بین آن‌ها *منطق‌الطیر* عطار علاوه بر اقتباس‌هایی ازجمله «سیمرغ و سی‌مرغ» نوشتهٔ علینقی منزوی، «سی‌مرغ، سیمرغ» نوشتهٔ قطب‌الدین صادقی، «سیمرغ» نوشتهٔ محمد چرمشیر، «به‌سوی سیمرغ» نوشتهٔ منصور خلج و ... در ایران، با اقتباس ژان کلود کاریر به تئاتری با گسترهٔ جهانی مبدل شده است.

۳. چهارچوب نظری

۱-۳. ادبیات تطبیقی

ادبیات تطبیقی عبارت است از بررسی روابط بین ادبیات یک کشور با ادبیات دیگر زبان‌ها و رشته‌های علوم انسانی و هنر مانند فلسفه، تاریخ، علوم دینی، روان‌شناسی و ... (نک. عبود، ۱۹۹۹: ۲۵). در بین دو مکتب فرانسوی و آمریکایی ادبیات تطبیقی، در بُعد عملی و تطبیقی اختلافاتی وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها اصل تأثیرگذاری و تأثیرپذیری است که مختص مکتب فرانسه است و در مکتب آمریکایی مقایسهٔ میان ادبیات ملل مختلف براساس تشابه صورت می‌گیرد (نک. الخطیب، ۱۹۹۹: ٤٦ و علوش، ۱۹۸۷: ۹۳). از دیدگاه تطبیق‌گران آمریکایی، ادبیات تطبیقی تنها به بررسی پدیده‌های ادبی نمی‌پردازد، بلکه تمایل به تطبیق، حوزه‌های مختلف دانش بشری را شامل می‌شود (نک. الخطیب، ۱۹۹۹: ۵۰). در این رویکرد، ادبیات تطبیقی می‌کوشد دانش‌ها و علوم انسانی را به‌عنوان بخشی انکارناپذیر و تأثیرگذار در زندگی و جهت‌گیری‌های بنیادی در جوامع مختلف معرفی کند و با این نگاه کاربردگرایانه، علوم انسانی را از حالت انفعال و صرفاً نظری رهایی بخشد. برای رسیدن به این نتیجه، ادبیات تطبیقی با رویکردهای نقد جدید و متأخر تعاملی تنگاتنگ برقرار می‌کند و به‌موازات پیشرفت دانش، برای همگام کردن خود با این پیشرفت‌ها می‌کوشد؛ به سخن دیگر، در عصر جهانی‌شدن و فنّاوری‌های رو به رشد دیجیتالی، ادبیات تطبیقی با ایجاد تعامل با سایر رشته‌های علوم انسانی مانند تئاتر و سینما، مطالعات ترجمه، نقد ادبی و... ، بار دیگر بر

اهمیت و نقش بنیادین علوم انسانی در پیشرفت و توسعهٔ پایدار صحّه می‌گذارد (نک. انوشیروانی، ١٣٨٩: ١٧).

٢-٣. حکایت رابعه، حکایتی با ویژگی‌های نمایشی

رابعهٔ بلخی، ملقب به «زیّن‌العرب»، نخستین شاعر زن عارف فارسی‌گوی، دختر کعب، امیر بلخ و از اهالی قزدار بود. وی در قرن چهارم هجری، همزمان با رودکی سمرقندی، اولین شاعر بزرگ زبان فارسی، در اوایل سلطنت سامانیان می‌زیست (نک. صفا، ١٣٦٩: ٤٤٩-٤٥٠). عطار نیشابوری در منظومهٔ *الهی‌نامهٔ* خود که بالغ بر ٦٥١١ بیت است، شرح‌حال او را در مقالهٔ بیست و یکم در ٤٢١ بیت آورده است و تذکره‌های بعدی همگی با کم‌وبیش تفاوت‌هایی، به‌صورت نظم و نثر، به نقل زندگی و اشعار وی پرداخته‌اند. گرچه حکایت عطار از اغراق و مبالغه‌گویی‌های عارفانه تهی نیست، اما تاحدودی توانسته تصویری قابل لمس از زندگی این شخصیت ارائه دهد. این حکایت که یکی از حکایت‌های عاشقانه و شورانگیز ادبیات عرفانی به شمار می‌رود، در عین غنایی بودن، شکلی تراژیک دارد و به دلیل داشتن ساختار محکم و قوی داستانی و وجود عناصر نمایشی در مقایسه با بسیاری از متون و حکایت‌های عرفانی و حتی عاشقانه ادب فارسی ازجمله *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون*، می‌تواند مورد استفادهٔ هنرمندان و نمایش‌نامه‌نویسان برای تهیهٔ نسخهٔ نمایشی قرار گیرد؛ زیرا در آثار معروف برشمرده‌شده، «ضعف شخصیت‌پردازی و عدم انسجام ساختار داستانی، از ارزش نمایشی آن‌ها کاسته است» (صورتگر، ١٣١٥: ١١٠٤).

٣-٣. ساختار و طرح منسجم نمایشی

نمایش‌نامه از نظر ارسطو به ترسیم و نمایش یک واقعه به‌وسیلهٔ بازیگران در صحنهٔ تئاتر گفته می‌شود. از آنجا که تراژدی، تقلید واقعیّات زندگی و عمل است، ارسطو، اگری، دیوید دیچز و... طرح یا نظم منطقی و ترتیب وقایع در اجزای داستان را مهم‌ترین بخش نمایش و بالطبع، تراژدی می‌دانند. به نظر ارسطو تراژدی باید دارای یگانگی در ساختار یا وحدت عمل باشد.

تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام و دارای اندازه‌ای معین، به وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به‌حسب اختلاف اجزا، مختلف و این تقلید به وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه به‌واسطهٔ نقل و روایت و شفقت و هراس را برمی‌انگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۲۱).

۴. بحث و بررسی

۴-۱. محتوای حکایت رابعه

حکایت رابعه دارای ساختار و محتوایی دراماتیک و پرهیجان است. حکایت عشق او به بکتاش، با روایتی خطی از نقطه‌ای آغاز و پس از گذر از پیچیدگی‌ها و گره‌افکنی‌هایی در میانه، در پایان به فاجعه ختم می‌شود. این حکایت در پیرنگ و ساختار داستانی و هماهنگی دارای انسجام و استواری است، به‌گونه‌ای که ترس و شفقت از ترتیب حوادث «بدون دیدن نمایش و فقط با شنیدن روایت در مخاطب به وجود می‌آید» (Aristotle, 1984: 145).

در حکایت رابعه وحدت ساختاری و هنری همچنان به قرار خود استوار است، ولی در آن از وحدت مکان و زمان خبری نیست. برخلاف تئاتر اپیک (برشتی) و تئاتر دوّار یا تودرتو (بکتی) و ایستا، تراژدی ارسطویی دارای طرح و توطئه است و تماشاگر در آن درگیر واقعه می‌شود و به بطن نمایش راه می‌یابد؛ نظرها متوجه پایان حوادث و هر صحنه تابع صحنهٔ دیگر است. نمایش پویا است و در خطی مستقیم رشد و گسترش می‌یابد و اراده و عزم قهرمان را در حادثه‌ای که منجر به تغییر وضع و موقعیت او می‌شود و او را از سعادت به شقاوت می‌کشاند، ترسیم می‌کند.

در تقسیمات ارسطو از پیرنگ، حکایت رابعه را می‌توان دارای پیرنگ مرکب به شمار آورد؛ زیرا دارای دگرگونی، بازشناخت و واقعهٔ دردانگیز است. در دگرگونی که تبدیل فعلی به ضد آن است، پدر به امید خوشبختی دخترش سرپرستی او را به برادرش می‌سپارد؛ حال‌آن‌که با این عمل، حال او دگرگون می‌شود و از خوشبختی به بدبختی می‌رسد. بر اثر بازشناخت که به عقیدهٔ ارسطو بهترین آن ازبین‌برندهٔ رابطهٔ

خویشاوندی یا دوستی است و عبارت است از «انتقال از ناشناخت به شناخت که سبب می‌شود میانهٔ کسانی که می‌بایست به سعادت یا شقاوت رسند، کار از دوستی به دشمنی، یا از دشمنی به دوستی بکشد» (زرین‌کوب، ١٣٨٧: ١٣١)، رابطهٔ خوب خواهر و برادر، با آگاهی برادر از راز خواهر فرومی‌پاشد و موجبات واقعهٔ دردانگیز، یعنی مرگ رابعه و بکتاش و حارث را فراهم می‌سازد.

١-١-٤. گره‌افکنی

گره‌افکنی در اصطلاح ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، خلق حوادث و موانع موقعیت‌های دشوار برای گسترش پیرنگ داستان یا نمایش‌نامه است که باعث کشمکش می‌گردد و سرانجام به گره‌گشایی می‌انجامد (نک. شریفی، ١٣٩١: ١٢٠٨). طبع لطیف، عشق یا دست تقدیر، گره‌افکن اولین مشکل رابعه است. دیدن بکتاش در جشن برادر و دل‌بستن به او اولین گره حکایت به شمار می‌آید. آگاهی برادر از عشق خواهر به غلامش که در چند مرحله صورت می‌گیرد و دارای نوسان است، گره بعدی است و کوشش حارث برای دستگیری بکتاش و انداختن او به چاه و دستور رگ‌زدن رابعه در حمام، آخرین گره حکایت محسوب می‌شود.

٢-١-٤. تضاد و کشمکش

از مهم‌ترین عناصر ساختار نمایش ارسطویی، تضاد و کشمکش است که بدون آن سایر عناصر پیرنگ بی‌استفاده می‌ماند. «قانون کشمکش چیزی فراتر از یک اصل زیباشناختی و درواقع روح و جان داستان است» (مک‌کی، ١٣٩١: ١٤١). مهم‌ترین کشمکش‌های حکایت، کشمکش اجتماعی، ذهنی و عاطفی است که بین رابعه با سنن اجتماعی، خود و برادرش، حارث ایجاد می‌شود. تعارض بین رابعه و سنن اجتماعی، با عشق او به‌عنوان یک زن به یک مرد که با برهم‌زدن و شکستن سنت‌های فرهنگی و اجتماعی در پیوند است، آغاز می‌شود و در کشمکش با خود در بیماری او نمود

می‌یابد؛ بیماری‌ای که نشأت‌گرفته از ترس و فشار روانی اجتماع و بالتبَع آن، خانواده و حتی معشوق با توجه به تصمیم اوست. این کشمکش با مشخص شدن موضع عاشقانهٔ معشوق کم‌کم به کشمکش بین خواهر و برادر می‌انجامد و زمینه‌ساز فاجعهٔ مرگ رابعه می‌شود؛ فاجعه‌ای که خود، کشمکش بین برادر و معشوق رابعه را هم فراهم می‌سازد و به کشتن حارث منجر می‌شود و درنهایت خودکشی بکتاش را در پی دارد.

۳-۱-۴. بحران و نقطهٔ اوج

«بحران وقتی است که نیروهای متقابل برای آخرین‌بار با هم تلاقی می‌کند و عمل داستانی را به نقطهٔ اوج یا بزنگاه می‌کشاند و موجب دگرگونی زندگی شخصیت یا شخصیت‌های داستان می‌شود و تغییری قطعی در عمل داستانی به‌وجود می‌آورد» (میرصادقی و همکار، ۱۳۸۸: ۵۱). آگاهی برادر از عشق خواهر به غلام خود در مجلس شاه بخارا بحران حکایت را به وجود می‌آورد. حارث که در آن مجلس وانمود می‌کند سخن مجلسیان را دربارهٔ خواهرش نشنیده، مترصّد فرصتی است تا خواهر را تنبیه کند. مخاطب که از عشق به‌وجودآمده بین دو عاشق و معشوق به وجد آمده است، هرلحظه بیم آن دارد که این رابطه فاش شود و حارث برای رابعه و بکتاش مشکلی به وجود آورد؛ به‌ویژه که عطار با به‌کارگیری دقیق تعلیق به این فضا دامن می‌زند و مخاطب را به دانستن پایان حکایت تحریک و تشویق می‌کند. افشای نامه‌های بین بکتاش و رابعه از جانب دوست بکتاش، نقطهٔ اوج حکایت است که با «بازشناخت» همراه است و در آن حارث به وجود رابطهٔ بین خواهر و غلامش یقین می‌یابد و تصمیم به کشتن خواهر می‌گیرد.

۴-۱-۴. گره‌گشایی، نتیجه (فرود)

نتیجهٔ نمایش باید پاسخگوی همهٔ سؤالات مطرح‌شده در آن باشد. «در هر درام به لحاظ شکلی با دو نتیجه روبه‌رو هستیم؛ یکی نتیجه‌ای است که از پس هر صحنه به دست می‌آید و دیگری ماحصل نتیجه است که از برآیند نتایج قبلی در پایان درام به دست می‌آید و نقطهٔ

اختتامی است بر درام که مخاطب به پاسخ نهایی می‌رسد و تحلیل جامع از کل درام ارائه می‌شود» (قادری، ١٣٩١: ١٠٠). قبول عشق رابعه از طرف بکتاش، آگاهی برادر از رابطهٔ عاشقانه بین خواهر و غلام خود و کشته‌شدن خواهر به دست برادر، برادر به دست غلام و در پایان، خودکشی بکتاش، نتایج مقطعی و کلی حکایت است. در این حکایت، نتیجهٔ نمایش فاجعه را در خود دارد. از نظر ارسطو فاجعه به وقایعی گفته می‌شود که با خود مرگ و خونریزی یا شوم‌بختی، در پی داشته باشد. در تراژدی، مغلوب دست‌بستهٔ تقدیر است و از نیک‌بختی به بدبختی تغییر وضعیت می‌دهد. در حکایت رابعه این سلسله مرگ‌های زنجیروار، شکل‌دهندهٔ فاجعهٔ حکایت است. تغییر وضعیت زندگی رابعه از دختری امیرزاده، خوشبخت، زیبا و شاعر به دختری که در حمامی دربسته با دست‌های رگ‌زده رها شده است، نشان از تیره‌بختی او پس از خوشبختی دارد؛ وضعیتی که دلسوزی و شفقت را در طی پیرفت‌های حکایت در مخاطب برمی‌انگیزد و «انگیزش شفقت و ترس به تزکیه (کاتارسیس) منجر می‌شود» (زرین‌کوب، ١٣٨٧: ٩٤؛ دیچز، ١٣٨٨: ٦٠- ٦٣). «تراژدی مانند هر چیز عظیمی شایستگی می‌خواهد» (بارت، ١٣٦٨: ٢٣) و رابعه با بهره‌گیری از نیروی عشق در برابر آداب‌و رسوم جامعه، ایستادگی می‌کند و بدین شکل حکایت زندگی خویش را در تاریخ جاودان می‌سازد.

٢-٤. ساختار پنج‌پرده‌ای حکایت رابعه

روایت عطار به بخشی از زندگی رابعه بعد از دوران مرگ پدر تا مرگ خود او می‌پردازد که می‌توان آن را در ساختار نمایش‌نامه‌ای ارسطو که در هرم فرای‌تاگ، شکلی امروزی یافته است گنجاند. هرم یا مثلث فرای‌تاگ متشکل از پنج مرحله است که در ساختار پنج‌پرده‌ای مصداق عینی می‌یابد: ١. مقدمه و انگیزش ٢. سیر صعودی وقایع ٣. نقطهٔ اوج ٤. سیر نزولی وقایع ٥. گره‌گشایی (Vide. Woodbridge Morris, 1898: 76-77).

١-٢-٤. پردهٔ اول

پردهٔ اول نمایش با مقدمه- که ارسطو از آن با عنوان پرولوگ (Vide. Aristotle, 1984: 37) یاد می‌کند- آغاز می‌شود و غالباً توضیحاتی دربارهٔ پیش‌زمینه، وضعیت اولیه و شرایط

حادثه‌ای که منجر به درگیری و مناقشه می‌شود را در بردارد. عطار در مقدمهٔ حکایت خود که ارزش آن از پردهٔ اول نمایش کمتر نیست، با مهارت تمام به معرفی شخصیت‌های حکایت، بیان نسبت خانوادگی و روابط بین آن‌ها و برشمردن خصایص اخلاقی و ظاهری پدر و پسر و دختر (رابعه) می‌پردازد و شخصیت‌ها را به‌خوبی به مخاطب می‌شناساند. در این پرده اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد تا بعداً به گسترش داستان کمک کند.

*امیری سخت عالی‌رای بودی		که اندر حدّ بلخش جای بودی*
*به عدل و داد امیری پاک‌دین بود		که جدّ او ملک‌زادِ زمین بود ...*
*امیر پاک‌دین را یک پسر بود		که در خوبی به عالم در سمر بود*
*پدر چون شد به ایوان الهی		پسر بنشست در دیوان شاهی*
*به عدل و داد کردن در جهان		جهان از وی دم نوشیروان یافت*

(عطار، ۱۳۸۵: ٤٥٢)

عطار با بیانِ:

*کمان حق به بازوی بشر نیست		کز این آمد شدن کس را خبر*
*که می‌داند که بودن تا به کی		کسی که آمد چرا رفتن ز پی*
*... کنون بشنو که این		ز بهر او چه بازی کرد بر کار*

(همان: ٤٥٣-٤٥٤)

عنصر پیش‌بینی در تراژدی را در ابتدای حکایت خود به کار می‌گیرد و با این کار مخاطب را غیر مستقیم از فرجام کار می‌آگاهاند و قدرت تحمل فاجعه را با ربط آن به تقدیر الهی در مخاطب افزایش می‌دهد؛ تقدیری که هیچ‌کس را یارای فهم و مقابله با آن نیست. این ابیات یادآور سخنان فردوسی در تراژدی *رستم و سهراب* است که:

از این راز، جان تو آگاه نیست		بدین پرده‌اندر تُرا راه نیست

(فردوسی، ۱۳۷۸: ۱/ ۲۵۷)

او با گزینش حکایت تاریخی رابعه که در زمان خود حساسیت‌های مختلفی در جامعه برانگیخته بود و دراصل، بهره‌گیری از موضوع عشق برای روایت خود، آگاهانه اولین گام را در جهت جذب مخاطب برمی‌دارد. عطار با بیان زیبایی دختر و طبع لطیف و شاعرانهٔ او، به نحوی اغراق‌آمیز، از ابتدای حکایت سعی در جذب مخاطب دارد.

خرد در پیش او دیوانه بودی — به خوبی در جهان افسانه بودی
جمالش را صفت کردن محال — که از من آن صفت کردن خیال

(عطار، ١٣٨٥: ٤٥٢)

این ایجاد جذابیت و کشش در مخاطب، تنها به توصیف ظاهر خلاصه نمی‌شود و در گفت‌وگوهای احساسی بین عاشق و معشوق و کنش‌های بین آن‌ها، همچنین تعلیق‌های متعدد، ازجمله پاسخ مثبت بکتاش به عشق رابعه، بزنگاه دیدار آن‌ها در دهلیز و تعلیق‌هایی که هر آن امکان کشف راز رابعه را برای برادر فراهم می‌سازد، بازتاب می‌یابد. نجات بکتاش از مرگ در میدان نبرد که «بی‌شباهت به نبرد گردآفرید با سهراب در شاهنامه و صحنهٔ جنگ گلشاه با غالب در داستان ورقه و گلشاه عیوقی» (ذوالفقاری، ١٣٧٣: ١٩)، نیست، همچنین نوشتن شعر در حمام با دست‌های خونین و... از دیگر کشش‌های داستانی حکایت به شمار می‌روند. در همین پرده، رابعه در جشنی که به مناسبت جلوس حارث بر تخت شاهی بر پا می‌شود با دیدن بکتاش، غلام حارث، عاشق او شده و از عشق او بیمار می‌شود.

٢-٢-٤. پردهٔ دوم

در پردهٔ دوم، قهرمان نمایش در برابر حادثهٔ پیش‌آمده عکس‌العمل نشان می‌دهد و ارادهٔ انسانی خود را برای تغییر وضعیت به ظهور می‌رساند. مرحله‌ای که «در قلب قهرمان احساس خواستن برانگیخته و موجب اقدام بعدی می‌شود» (Freytag, 2003: 100). رابعه پس از یک سال تحمل رنج عاشقی به اصرار دایه‌اش راز خود را با او در میان می‌گذارد و از او می‌خواهد پیغام‌بر بین او و معشوق شود. در این قسمت بکتاش

با خواندن نامه و دیدن تصویری که رابعه از خود کشیده است، عاشق او می‌شود و در مواجههٔ حضوری و طی نامه‌نگاری‌ها عشق او به رابعه فزونی می‌گیرد.

۳-۲-۴. پردهٔ سوم

در پردهٔ سوم اوج‌گیری پیرنگ داستان آغاز می‌شود و «بازشناخت» تاحدودی شکل می‌گیرد؛ اما این بازشناخت نیازمند کسب اطلاعات دیگر برای رسیدن به یقین قطعی است. در این قسمت «داستان و روابط بین شخصیت‌ها گسترش می‌یابد و اعمالی که شخصیت مایل است انجام دهد تا به هدفش برسد و موانع و اتفاقاتی که نتایج خود را در پرده‌های بعد نشان می‌دهد، صورت می‌بندد» (سیگر، ۱۳۸۳: ۱۱۱). رابعه در باغ شعری می‌خواند که برادرش با شنیدن آن به او بدگمان می‌شود و همین امر حساسیت او را نسبت به خواهر و اعمال و رفتار او برمی‌انگیزد. همچنین وقوع جنگ در این پرده، زمینه را برای تکمیل بازشناخت در پرده‌های بعد آماده می‌کند.

۴-۲-۴. پردهٔ چهارم

در پردهٔ چهارم نتیجهٔ داستان و واقعیت کاملاً نمایان می‌شود. در این قسمت حادثه‌ای اتفاق می‌افتد که سرنوشت قهرمان داستان را از خوشبختی به بدبختی تغییر می‌دهد و در تئاتر ارسطویی از آن به «پری‌پتی» تعبیر می‌شود. «پری‌پتی تغییر ناگهانی امری است که می‌بایست به نتیجهٔ بالعکس آن منجر شود» (Aristotle, 1984: 35). رابعه که از قبل با رودکی در ارتباطی عاطفی بوده، با دیدن او برای هم شعرها می‌خوانند و رابعه از عشق خود برای رودکی سخن می‌گوید. ازقضا روزی که رودکی به دربار شاه بخارا رفته است، حارث هم برای تشکر از حمایت‌های شاه در جنگ، به آنجا می‌رود. شاه در جشن خود از رودکی می‌خواهد که برای او شعر بخواند و او هم شعرهای رابعه را برای مجلسیان می‌خواند و بی‌خبر از وجود حارث در گرمی و

شور مجلس، داستان عشق رابعه به غلام برادر و شعرگویی رابعه را برای او، برای مجلسیان نقل می‌کند و حارث با شنیدن این مسئله برانگیخته می‌شود.

۵-۲-۴. پردهٔ پنجم

پردهٔ پنجم یا پایان، در تراژدی «شکست قهرمان و بروز فاجعه را دربر دارد» (Freytag, 2003: 86). در این قسمت بازشناخت به‌طور کامل شکل می‌گیرد. دوست بکتاش به گمان دستبرد به صندوق پر از جواهر او به نامه‌های بکتاش و رابعه دست می‌یابد و آن‌ها را نزد حارث می‌برد. حارث که در پی بهانه‌ای برای ریختن خون خواهر و به‌زعم خود پاک کردن لکهٔ ننگ او از دامان خاندان است، ابتدا بکتاش را در چاهی زندانی می‌کند و سپس دستور می‌دهد خواهر را در حمامی بیفکنند و رگ‌زنان، رگ دست‌هایش را بزنند. زمانی‌که بکتاش از مرگ رابعه آگاه می‌شود، از زندان چاه فرار می‌کند و شبانه خود را به خوابگاه حارث رسانده و سر از بدن او جدا می‌کند و سپس بر سر قبر رابعه می‌رود و با دشنه خود را می‌کشد.

۳-۴. موضوع و مضمون در حکایت رابعه

یکی از ویژگی‌های متن اقتباسی، بررسی موضوع و درون‌مایهٔ اثر ادبی است؛ چرا که بدون داشتن موضوع و درون‌مایهٔ ارزشمند هیچ اثری نمی‌تواند حتی با داشتن سایر عناصر داستانی و بصری و فنی دیگر به‌عنوان شاهکار مطرح شود. موضوع «مفهومی است که داستان دربارهٔ آن نوشته می‌شود؛ مفاهیمی همچون: جنگ، عشق، تنهایی، فقر و مرگ و... و درون‌مایه یا مضمون، جهت‌گیری نویسنده را نسبت به موضوع داستان نشان می‌دهد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۵۰-۵۲). موضوع است که در مرحلهٔ اول مخاطب را به خواندن یا دیدن اثر برمی‌انگیزد و اگر نویسنده/ هنرمند در انتخاب موضوع دقت کافی به خرج ندهد، تمام کوشش‌های دیگرش بی‌نتیجه می‌ماند. موضوع این حکایت، عشق است که موضوعی جهانی است؛ رومئو و ژولیت، کلئوپاترا و مارک‌آنتونی، تریستان و ایزولت و ده‌ها نمایش دیگر بر محور عشق بنا نهاده شده‌اند و در تمامی اعصار آثاری پرمخاطب‌اند. در این میان عشق‌های مقرون به ناکامی مانند لیلی و مجنون و شیرین و فرهاد در خاطرهٔ ازلی انسانی نقش بسته و

در هاله‌ای از تقدّس قرار دارند و گویا ارزش بالاتری در اذهان عمومی دارند و در ایجاد ترس در تراژدی موفق‌تر عمل می‌کنند.

مرحلهٔ بعد از انتخاب موضوع، مضمون یا نوع نگاه و بیان نویسنده به موضوع داستانی است که می‌تواند در ترغیب خواننده/ بیننده به خواندن/ دیدن اثر نقش اساسی ایفا کند. تفاوت یک نویسنده از سایر نویسندگان را مهارت در شکل دادن به مضمون مشخص می‌سازد.

۴-۴. شخصیت‌پردازی نمایشی در حکایت رابعه

شخصیت‌پردازی یکی دیگر از ارکان مهم نمایش است. «شخصیت داستانی معمولاً انسانی است که با خواست نویسنده پا به صحنهٔ داستان می‌گذارد، با شگردهای مختلفی که نویسنده به کار می‌برد، ویژگی‌های خود را برای خواننده آشکار می‌سازد، کنش‌های مورد نظر نویسنده را انجام می‌دهد و سرانجام از صحنه بیرون می‌رود» (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۲۵). عشق رابعه به‌عنوان یک زن متمول به غلام برادرش، امتناع رابعه از برقراری رابطه با بکتاش در دهلیز، کمک رابعه به‌صورت ناشناس به بکتاش در میدان نبرد بی‌این‌که کسی از هویت او آگاه شود، نوشتن اشعارش با دست‌های بریده بر دیوارهای حمام و... ازجمله رفتارهایی است که چون با عملکرد انسان عادی در واقعیت متفاوت است، جایگاه رابعه را نزد مخاطب شایستهٔ تقدیر و ستایش می‌سازد.

شخصیت‌پردازی به سه شکل *توصیف*، *کنش* و *گفت‌وگو* شکل می‌گیرد. عطار با بهره‌گیری از هر سهٔ این اشکال شخصیت‌هایی قابل تصور و باورپذیری برای مخاطبان خود خلق کرده است؛ شخصیت‌هایی که مخاطب می‌تواند به‌راحتی با آن‌ها هم‌ذات‌پنداری کند.

۴-۴-۱. توصیف

به اعتقاد ارسطو شخصیت (قهرمان) نمایش باید خوب و پسندیده باشد و علاوه بر خصایص اخلاقی نیک، ظاهری برازنده و متناسب با نقش خود داشته باشد تا بتواند حس همدردی و

شفقت و هم‌ذات‌پنداری را در مخاطب به وجود آورد؛ شرط دیگر قهرمان برای جلب حس عاطفی مخاطب، شباهت سیرت او با زندگی واقعی‌اش است؛ ثبات در شخصیت هم از دیگر شروط مهم ایجاد حس شفقت و همدردی بین مخاطب و قهرمان نمایش است (نک. زرین‌کوب، ١٣٨٧: ١٣٩) که همگی این موارد در رابعه به چشم می‌خورد. عطار با نوع روایت‌پردازی خود، حکایت رابعه را از آنچه گفته یا تصور می‌شود که هستند (واقعیت مجازی) به چنان‌که بوده‌اند یا هستند (واقعیت) ارتقا می‌دهد و بدین‌وسیله از آن‌ها شخصیت‌هایی باورپذیر و واقعی می‌سازد. او با بیان حکایت رابعه که حکایتی تاریخی است و با به‌کارگیری نام‌هایی که در واقعیت وجود داشته‌اند، به مستند کردن روایت خویش می‌پردازد و با آوردن شواهد تاریخی به قابل‌اطمینان و واقعی‌بودن روایت خود نزد مخاطب می‌افزاید و بدین شکل با ذوق و قریحهٔ بسیار، اثری جذاب و خواندنی خلق می‌کند.

٢-٤-٤. کنش

مهم‌ترین تفاوت بین داستان و نمایش در کنش خلاصه می‌شود. اساس نمایش، پی‌ریزی موقعیت‌های به‌هم‌پیوسته‌ای است که مبتنی بر کنش است. اگرچه کنش در بیشتر روایت‌های داستانی ایرانی جای خود را به نقل، روایت و توصیف داده است و همین امر این متون را فاقد مهم‌ترین ظرفیت نمایشی می‌کند، ولی وجود این عنصر به‌علاوهٔ دیگر عناصر نمایشی مورداشاره، در حکایت رابعه توانسته است این متن را به متنی نمایشی نزدیک کند. به باور ارسطو «تراژدی بدون فعل به وجود نمی‌آید و لازمهٔ فعل وجود اشخاص است که کردار از آن‌ها سر می‌زند» (زرین‌کوب، ١٣٨٧: ١٢٣).

گرفتش دامن و دختر برآشفت — برافشاند آستین آن‌گه بدو گفت
... بر بکتاش آمد تیغ در کف — وزآنجا بر گرفتش برد در صف
چو آن بت‌روی در کنجی نهان — سپاه خصم چون دریا روان شد

(عطار، ١٣٨٥: ٤٥٩-٤٦٢)

بر این اساس می‌توان شخصیت‌های موجود در حکایت را در قالب‌های زیر خلاصه کرد:

۱. *شخص بازی‌محوری*: کسی‌که محیط را آشفته می‌کند، روند عادی زندگی را به هم می‌ریزد، بحران را دامن می‌زند و کشمکش را به وجود می‌آورد. بدون او همه‌چیز در جای خود قرار دارد، همه‌کس نقش و موقعیت خود را قبول کرده است و زندگی، خوب یا بد، به‌هرحال، در روال خود و بدون حادثه، جریان دارد و همه به آن تن داده‌اند (نک. مکی، ۱۳۹۰: ۷۹). رابعه شخص بازی‌محوری این حکایت است؛ شخصیتی زیبا، باهوش، با روحیه‌ای لطیف و شاعرانه و احساسی و درعین‌حال، شجاع که با درهم‌شکستن فضای سنتی و مردانه و هنجارهای متعارف زمانهٔ خود، حوادثی را پی می‌ریزد که با فاجعه پایان می‌پذیرد و او را قربانی تعصب و سنت می‌سازد. قهرمان نمونهٔ ارسطو در تراژدی، انسانی است بالاتر از حد متوسط فضیلت و شخصیت؛ اما نه انسانی کامل، زیرا سقوط از نیک‌بختی به بدبختی باید به سبب عیب یا نقص یا اشتباهی از او باشد. «نقص» لزوماً معنای منفی ندارد و می‌تواند پافشاری و پایداری قهرمان در انجام دادن عملی باشد که منجر به فاجعه برای او می‌شود؛ اشتباهی که آن را می‌توان از خطا در داوری یا در عمل و عدم تحقق خواسته دانست و نه وجود خطا و گناه در شخصیت» (Aristotle, 1995: 380).

۲. *اشخاص بازی مخالف:* حارث، برادر رابعه، شخصیت بازی مخالف را بر عهده دارد. او در عین اقدام آگاهانه به قتل خواهر، در سایر بخش‌ها با چهره‌ای موجّه و مقبول به مخاطب شناسانده می‌شود. گویی او هم قربانی تقدیر است و سنت‌ها و عصبیت‌های جامعه او را به قتل خواهر سوق می‌دهد و شخصیت او در این امر بی‌تقصیر است. همین امر پایان حکایت را تلخ‌تر و اندوه‌بارتر از حکایت‌های دیگر می‌سازد؛ چرا که مخاطب با توجه به خصوصیات نیک حارث از او انتظار چنین اقدامی ندارد. عطار در این حکایت انسان را نه در برابر سرنوشت که در برابر سنت‌های انسان‌نهاد قرار می‌دهد؛ گویی برخلاف ارسطو و منطبق با نظر اندیشمندان قرن حاضر، باور دارد که «تراژدی مبتنی بر عدالت و کوشش انسان برای موجّه جلوه دادن خود در برابر عالم وجود است» (Bentley, 1967:260).

۳. *اشخاص بازی اصلی:* پدر رابعه، دایهٔ رابعه، رودکی، شاه بلخ و دوست بکتاش اشخاص بازی اصلی را تشکیل می‌دهند.

۴. ***اشخاص بازی درجهٔ دو:*** افرادی که در جشن به‌تخت‌نشستن برادر رابعه شرکت دارند، سپاهیانی که در سپاه حارث هستند و آن‌هایی که علیه او می‌جنگند. مهمانان جشن شاه بلخ و سایر افرادی که حضور آن‌ها نقشی بنیادی در حکایت ایفا نمی‌کند و بود یا نبود آن‌ها خللی به حکایت وارد نمی‌سازد.

۳-۴-۴. گفت‌وگو

گفت‌وگو عنصری اساسی در بیان نمایش است؛ «گفت‌وگو بخش مهمی برای پرداخت و تجسم شخصیت است ... گفت‌وگو به شخصیت جان می‌دهد؛ به او بُعد و جوهر فردیت می‌بخشد» (نوبل، ١٣٨٥: ٤١). ازجمله کاربردهای عنصر گفت‌وگو در درام، «ایجاد روابط منطقی میان اجزای داستان، بیان و توضیح ویژگی و منش گویندگان، بازنمایی اندیشهٔ ایشان، تصویرسازی و فضاسازی داستان است» (گلی‌زاده و همکار، ١٣٨٨: ٧٦). تفاوت گفت‌وگو در داستان و نمایش در این نهفته است که گفت‌وگو در داستان می‌تواند به شکل مکالمه پیش رود، ولی در نمایش حتماً باید به گسترش و پویایی نمایش کمک کند و بیهوده به کار گرفته نشود.

که های ای بی‌ادب این چه دلیری — تو روباهی تو را چه جای شیری
نیارد گشت کس در پیرامن من — که باشی تو که گیری دامن من
غلامش گفت ای من خاک کویت — چو می‌داری ز من پوشیده،
چرا شعرم فرستادی شب و — دلم بردی بدان نقش دل‌افروز

(عطار، ١٣٨٥: ٤٥٦-٤٥٩)

برخی از سخنان حکایت در قالب تک‌گویی بیان شده‌اند. عطار با استفاده از تک‌گویی‌های عاشق یا معشوق در حکایت، فضایی عاطفی و احساسی ایجاد کرده است تا با هم‌ذات‌پنداری

مخاطبان با شخصیت‌های حکایت، آن‌ها را در لذت و هیجان احساسات عاشقانه شریک سازد و بدین نحو با ایجاد زبانی دراماتیک، بیشتر بر مخاطبان تأثیر گذارد.

*مگر می‌گشت روزی در چمن‌ها		خوشی می‌خواند این اشعار*
*الا ای باد شبگیری گذر کن		ز من آن ترک یغما را خبر کن*
*بگو که از تشنگی خوابم ببردی		ببردی آبم و خونم بخوردی*

نکتهٔ حائز اهمیت در این تک‌گویی، مخاطبهٔ رابعه با باد صبا است که تک‌گویی نمایشی محسوب می‌شود و بدین شکل، انتقال سخنان شخصیت برای مخاطب را به آسان‌ترین راه امکان‌پذیر می‌سازد. علاوه بر این هماهنگی گفت‌وگوها با موقعیت‌های مختلف، همین‌طور همراهی توضیحات صحنه‌ای با کنش‌ها و گفت‌وگوها به جذابیت اثر افزوده است.

مگر حارث از آن‌سو در چمن		به گوش حارث آمد آن سخن
بجوشید و بر او زد بانگ ناگاه		بدو گفتا چه می‌گویی تو گمراه
به پیشش دختر عاشق زمین		بگردانید آن شعر و چنین گفت
الا ای باد شبگیری گذر کن		ز من آن سرخ سقّا را خبر کن

(همان: ٤٦٠)

در اینجا منظور از سرخ سقا، سقای سرخ‌روی او است و رابعه برای گمراه کردن ذهن برادر آن را به‌جای تُرک یغما (بکتاش) به کار می‌گیرد. عطار در این حکایت کوشیده است که مخاطب، کلمات او را همراه با تصاویر ببیند، نه این‌که در ذهن خود آن تصاویر را بسازد. او نه‌تنها کلمات، بلکه احساس و تفکر شخصیت‌ها را هم به مخاطب منتقل می‌کند. او با بیان درونی خود به کلمات متن، جان می‌بخشد و بدین شکل لایهٔ ظاهری متن را به لایه‌های درونی آن پیوند می‌دهد و به زبان دراماتیک اثرش قدرت می‌بخشد. قصر پدر که در ابتدا محلی برای رشد و شکوفایی رابعه است، با مرگ او به‌تدریج به زندانی مبدل می‌شود که قدرت عمل را از رابعه می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که او حتی مجبور است عاشقی خود را از همه پنهان سازد و از این اندوه دچار بیماری شود و همدمی جز رودکی، به‌عنوان فردی خارج از قصر که بتوان به او اعتماد کرد و سفرهٔ دل پیش او گشود، نمی‌یابد و اگر هم با دایه درمی‌آمیزد، نه از سر شوق که از سر اجبارِ یافتن کسی برای برقراری ارتباط با معشوق است. مخاطب که در ابتدای

حکایت با رابعه به‌عنوان قهرمان حکایت احساس هم‌ذات‌پنداری می‌کند و خود را به‌جای او که دختری زیبا و ثروتمند، با طبعی لطیف و شاعرانه و دارای جایگاه اجتماعی بالاست، قرار می‌دهد و تجربیات و هیجان‌های عاشقانهٔ او را تجربه می‌کند و از آن لذت می‌برد، در قسمت‌های میانی و پایانی حکایت، با آگاهی بیشتر از سرنوشت شخصیت بازی‌محوری، دچار ترس فاش‌شدن عشق و رابطه و وقوع حوادث ناگوار از طرف برادر رابعه می‌شود؛ گویی که او شخصیت اصلی ماجراست. مخاطب در پایان از این‌که حوادث نه برای او که برای شخص دیگری رخ داده است، احساس آرامش می‌کند. به اعتقاد میلر «تراژدی زمانی محقق می‌شود که مخاطب علی‌رغم آگاهی از غیر واقعی بودن شخصیت‌ها، آن‌ها را به‌طور کامل واقعی بپندارد. این امر زمانی شکل می‌گیرد که تمام شخصیت‌ها در حکایت مطرح‌شده دخیل باشند و فضای حکایت به حدّی جدی و درعین‌حال احساسی باشد که بتواند ترس و شفقت را توأمان در مخاطب به وجود آورد» (میلر، ١٣٦٨: ٥٥- ٦٤). شخصیت‌های حکایت عطار مانند تراژدی‌های یونانی جزءِ اصیل‌زادگان و اشراف‌اند و بین عامه شهرت و نعمت وافری دارند. گویی ارسطو بدین شکل در تراژدی می‌خواهد به سایر طبقات اجتماعی بفهماند که «سعادت با ثروت و مادیات فراهم نمی‌شود و زندگی ثروتمندان هم ناامن و در معرض خطر است» (Aristotle, 1984: 176).

٥-٤. نقش صحنه‌پردازی در حکایت رابعه

عطار با توصیف‌های زنده و نمایشی، به‌زیبایی صحنه‌ها را برای مخاطب می‌آراید؛ همانند نمایش‌نامه‌نویسی که به‌دقت صحنه را برای کارگردان و عوامل دکور و سایر هنرمندان ترسیم می‌کند تا متن به بهترین نحو ممکن برای مخاطب ملموس شود و به‌عینیّت درآید. صحنهٔ اول حکایت که گفت‌وگوی پدر با پسر و وصیت او دربارهٔ سرپرستی رابعه را دربردارد، صحنه‌ای غم‌انگیز، تیره و بسته است، برخلاف صحنهٔ بعد که نمایانگر جشن برتخت‌نشستن حارث در ایوان و مقابل باغ است و پر از روشنی و شادی و موسیقی و آواز است. به همین ترتیب صحنه‌ها یکی پس از دیگری برای پویایی و گسترش داستانی حکایت شکل می‌گیرند و دست‌آخر به صحنهٔ حمام و صحنهٔ خودکشی بکتاش ختم می‌شوند.

از دیگرسو، توصیفات عطار می‌تواند نقش تعریف را در اثر نمایشی ایفا کند و به روند صحنه‌آرایی کمک شایانی نماید. بدین شکل عطار صحنه‌های نمایش خود را در ذهن مخاطب به تصویر می‌کشد تا در عینی کردن فضا، حوادث و گفت‌وگوها و تعمیق دریافت مخاطب از متن، به او یاری رساند. به‌کارگیری قیدهای حالت برای بازیگران ازجمله در بیت‌های:

*شه‌حارث چو خورشیدی		سلیمان‌وار در پَیشان نشسته*
*چو جوزا در کمر دست		به بالا هریکی سروی خرامان*
*ندیمان سرافراز نکورأی		ز هیبت چشم‌ها افکنده بر پای ...*
*... نمی‌آمد مقر البته آن ماه		مگر آمد زبان بگشاد آن گاه ...*
*... گهی سرمست دردادی		گهی بنواختی خوش‌خوش ربابی*

(عطار، ۱۳۸۵: ٤٥٣-٤٥٦)

در ترسیم صحنه و حالات شخصیت‌ها بسیار کارآمد است و به‌خوبی می‌تواند عهده‌دار نقش دستورات صحنه‌ای نمایش شود و به آرایش صحنه یاری رساند.

۵. نتیجه‌گیری

رویکرد آمریکایی ادبیات تطبیقی که مبتنی بر تشابه میان ادبیات ملل و یا رابطهٔ ادبیات با سایر رشته‌های علوم انسانی و هنر است، می‌کوشد با ایجاد ارتباط میان علوم و هنرهای مختلف با ادبیات، آن را از حالت نظری صرف خارج کند و به آن رویکردی کاربردی ببخشد. با بهره‌گیری از این رویکرد می‌توان در تلفیق برخی حکایت‌های ادبیات فارسی با ساختارهای نمایشی ارسطویی، اپیک، دوار و... به اقتباس‌های موفقی از آثار کهن دست‌یافت و در ضمنِ افزایش غنای نمایش‌نامه‌نویسی کشور به احیای متون ادبی کهن پرداخت. حکایت رابعه جزءِ معدود حکایت‌هایی است که در دو ساحت ساختار و محتوا، قابلیت تبدیل‌شدن به نسخه‌ای نمایشی را دارد. وجود جنبه‌های نمایشی بسیار مانند *گره‌افکنی*، *بحران*، *گره‌گشایی*، *شخصیت‌پردازی* و... حکایت را به ساختار نمایش‌نامه بسیار نزدیک کرده است. بهره‌گیری عطار از

جاذبه‌های طبیعی و انسانی مانند زیبایی، عشق و جوانی، به‌کارگیری بزنگاه‌های عاطفی و هیجانی، گفت‌وگوها و صحنه‌های عینی و ایجاد پایان احساسی، به وجوه نمایشی حکایت افزوده است و همین عوامل ظرفیت‌های نمایشی حکایت را از سایر داستان‌های عاشقانهٔ کهن، ازجمله *لیلی و مجنون* و *خسرو و شیرین* بیشتر کرده است. حکایت رابعه که بسیار شبیه به ساختار تراژدی ارسطویی است، می‌تواند در اقتباسی نمایشی با برخی حذف و اضافات و بهره‌گیری از سلایق مخاطب در فضاسازی و طراحی صحنه و با تفسیری نو، به نمایش‌نامه‌ای پرمخاطب بدل شود. در عین این‌که ظرفیت آن را دارد که فراتر از ژانر تراژدی، به‌عنوان درام با تعریف امروزی آن که روایت مسائل و جریانات زندگی، عاری از جلال و عظمت تراژدی است به اجرا درآید و روایتگر مشکلات زنی در عرصهٔ زندگی عاشقانه‌اش باشد.

۶. منابع

– اخوت، احمد (١٣٩٢). ***دستور زبان داستان***. تهران: فردا.

–الخطیب، حسام (١٩٩٩). ***آفاق الادب المقارن عربیاً و عالمیاً***. دمشق: دارالفکر المعاصر.

–انوشیروانی، علیرضا (١٣٨٩). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». ***ویژه‌نامهٔ فرهنگستان***. د ١. ش ١. صص ٦–٣٨.

–بارت، رولان (١٣٦٨). «فرهنگ و تراژدی». ترجمهٔ رضا سیدحسینی. ***کتاب صبح***. ش ٤. صص ١٩–٢٣.

–بی‌نیاز، فتح‌الله (١٣٨٨). ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی***. تهران: افراز.

–دیچز، دیوید (١٣٨٨). ***شیوه‌های نقد ادبی***. ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.

–ذوالفقاری، حسن (١٣٧٣). «عرایس و عشاق ادب فارسی (رابعه و بکتاش)». ***ادبیات داستانی***. ش ٢٥. صص ١٢– ٢١.

–زرین‌کوب، عبدالحسین (١٣٨٧). ***ارسطو و فن شعر***. چ ٦. تهران: امیرکبیر.

– سیگر، لیندا (۱۳۸۳). ***فیلم‌نامهٔ اقتباسی***. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: نقش و نگار.
– شریفی، محمد (۱۳۹۱). ***فرهنگ ادبیات فارسی***. چ ۵. تهران: فرهنگ نشر نو و معین.
– صفا، ذبیح‌الله (۱۳٦۹). ***تاریخ ادبیات در ایران*** (جلد اول). چ ۱۰. تهران: فردوس.
– صورتگر، لطف‌علی (۱۳۱۵). «درام». ***مهر***. ش ۳۵. صص ۱۲۰۵– ۱۲۱۲.
– عبود، عبده (۱۹۹۹). ***الادب المقارن (مشکلات و آفاق)***. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
– عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۵). ***الهی‌نامه***. به‌تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
– علوش، سعید (۱۹۸۷). ***مدارس الادب المقارن***. بیروت: المرکز الثقافی العربی.
– فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۸). ***شاهنامه*** (ج اول). چ ۲. تهران: سورهٔ مهر.
– قادری، نصرالله (۱۳۹۱). ***آناتومی ساختار درام***. چ ٤. تهران: نیستان.
– گلی‌زاده، پروین و علی یاری (۱۳۸۸). «بررسی قابلیّت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی». ***جستارهای ادبی***. ش ١٦٦. صص ٦٩–٨٦.
– مک‌کی، رابرت (۱۳۹۱). ***داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی***. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. چ ۳. تهران: هرمس.
– مکی، ابراهیم (۱۳۹۰). ***شناخت عوامل نمایش***. چ ۷. تهران: سروش.
– میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸). ***واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی***. تهران: مهناز.
–میلر، آرتور (۱۳٦۸). «تراژدی». به کوشش علی دهباشی. تهران: به‌نگار.
–نوبل، ویلیام (۱۳۸۵). ***راهنمای نگارش گفت‌وگو***. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: سروش.
–Aristotle (1984). ***Rhetoric***. Trans.W.R. Roberts. New York: The modern library
–Aristotle (1995). ***Rhotoric and Poetics***. Editor Barnes, Jonathan. cambridge University Paress.
–Bently, Eric (1967). ***The life of the Drama***. New York: Athenaeum.
–Freytag, Gustav (2003). ***Die Technik des Drama***. Berlin: Autorenhaus
–Nietzsche, Friedrich (1999). ***The birth of Tragedy and Other Writings***. edited & translated by Raymond Geuss & Ronald Speirs. cambridge University Paress.
–Woodbridge Morris, Elisabeth (1898). ***The Drama: Its Law and Its Tecnique***. Boston; Chicago.

بررسی جنبه‌های نمایشی حکایت «رابعه، دختر کعب» *الهی‌نامهٔ* عطار برای اقتباس تئاتری

طیّبه پرتوی‌راد[1]*، حسین آقاحسینی[2]، سیدمرتضی هاشمی[3]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

دریافت: ۹۳/۸/۲۳ پذیرش: ۹٤/۳/۲۷

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۵، صص ۴۷-۶۸

چکیده

حکایت رابعه، دختر کعب، از *الهی‌نامهٔ* عطار نیشابوری، در بین ده‌ها حکایت این شاعر و نویسندهٔ صاحب‌نام، ازجمله معدود حکایت‌هایی است که حائز ویژگی‌های نمایشی است. این ویژگی‌ها که نشأت‌گرفته از بهره‌گیری عطار از تصویر و نمایش به‌جای نقل و توصیف صرف است، به این متن ارزش نمایشی بخشیده است و وجود عناصری چون کشمکش، گره‌افکنی، بحران، گره‌گشایی، شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی در بطن ساختار داستانی منسجم و مناسب، همچنین درون‌مایهٔ ارزشمند و اخلاقی، آن را به متنی مبّدل ساخته است که می‌توان از آن در ساخت نسخه‌ای نمایشی (تئاتری) بهره گرفت. مقالهٔ حاضر با دیدگاه ادبیات تطبیقی و به روش توصیفی- تحلیلی به بررسی و تبیین جنبه‌های نمایشی این حکایت براساس عناصر تراژدی ارسطویی برگرفته از کتاب *فن شعر*، می‌پردازد و ظرفیت‌ها و جنبه‌های نمایشی این حکایت کهن ادبی را برای تبدیل به نمایش‌نامه‌ای جذاب و تأثیرگذار، به مخاطبان نشان می‌دهد. علاوه بر آن می‌کوشد با ارائهٔ تصویری دقیق از عناصر تئاتر ارسطویی، برداشت نسبتاً جامعی دربارهٔ خصوصیات این نوع تئاتر به مخاطب ارائه نماید.

واژگان کلیدی: الهی‌نامهٔ عطار، حکایت رابعه دختر کعب، تئاتر ارسطویی، جنبه‌های نمایشی.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: t.partovirad@gmail.co

۱. مقدمه

پیش از ارسطو تقسیم‌بندی‌هایی برای نمایش شکل گرفت و برای آن الگوهایی طراحی شد که ارسطو به تدوین آن همت گماشت و با طبقه‌بندی‌های خود به آن‌ها شکلی نوین بخشید. پس از او نمایش در طول قرن‌های متمادی دستخوش تغییرات فراوان شد، به‌گونه‌ای که امروزه دیگر نمایش‌نامه‌نویسان نه‌تنها از چهارچوب بوطیقای ارسطو فراتر رفته‌اند، بلکه در برخی موارد، بر پاره‌ای از قوانین آن خط بطلان کشیده‌اند. با وجود تنوع شیوه‌های نمایش‌نامه‌نویسی، هنوز هم نظرات ارسطو و ساختار ارسطویی در تهیهٔ فیلم‌های سینمایی، تلویزیونی و تئاتر در جهان، حرف آخر را می‌زند و بسیاری از تولیدات نمایشی بر محور نظرات او سامان می‌یابد. از مهم‌ترین تقسیم‌بندی‌های ارسطو در نمایش، تراژدی است که بیشتر صفحات رسالهٔ *فن شعر* او به آن اختصاص یافته است. به‌زعم ارسطو و بسیاری از صاحب‌نظران و فلاسفه: «والاترین ژانر هنری، تراژدی است و در ذیل آن حماسه و شعر غنایی و کمدی قرار می‌گیرد» (Nietzsche, 1999: 87). در این مقاله که بر پایهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی مکتب آمریکایی استوار است، حکایت رابعه براساس ساختار تراژدی ارسطویی- که بسیار به آن شبیه است- بررسی و ظرفیت‌های نمایشی آن در تطبیق با این گونهٔ نمایشی تحلیل می‌شود. در رویکرد مکتب آمریکایی «ادبیات تطبیقی، نوعی پژوهش بین‌رشته‌ای است که به مطالعه و بررسی رابطهٔ ادبیات ملت‌های مختلف و رابطهٔ ادبیات با هنرها و سایر رشته‌های علوم انسانی می‌پردازد» (الخطیب، ۱۹۹۹: ۵۰). ازآنجاکه نمایش با تعریف ارسطویی آن (تئاتر)، بنا به دلایل و عوامل مختلف، هیچ‌گاه در ادبیات فارسی تا عصر مشروطه شکل نگرفت، بررسی و شناخت ظرفیت‌های نمایشی در حکایت‌های کهنی مانند رابعه بنت کعب می‌تواند از منظر تطبیقی بین ادبیات و نمایش حائز اهمیت باشد. به این منظور، ساختار و محتوای حکایت براساس مبانی تئاتر ارسطویی، بررسی و مصداق‌های این همخوانی از متن حکایت ارائه می‌شود.

۲. پیشینهٔ تحقیق

حکایت رابعه از جنبه‌های مختلف حائز اهمیت است؛ از نظر تاریخی، به‌عنوان بررسی زندگی اولین شاعر زن فارسی‌گو؛ از نظر غنایی، به‌عنوان رویدادی عاشقانه با پایانی

حزن‌انگیز، از نظر عرفانی به‌عنوان محملی برای گذر از عشق مجازی به عشقی حقیقی و از نظر تعلیمی، به‌عنوان حکایتی که مبتنی بر اخلاق و مسائل تربیتی است. برجستگی‌های این حکایت سبب شده است که در طول تاریخ، برخی از بزرگان و صاحب‌قلمان مانند جامی در *نفحات‌الانس* و هدایت در *گلستان ارم* و برخی دیگر در تذکره‌ها و سایر آثار، به روایت و بررسی جنبه‌های مختلف زندگی رابعه بپردازند.

از بین نویسندگان و پژوهشگران معاصر، محسن بتلاب اکبرآبادی و احمد رضی (١٣٩٢) در مقالهٔ «کارکرد روایی نشانه‌ها در حکایت رابعه از *الهی‌نامهٔ* عطار» به تحلیل نشانه‌شناختی حکایت رابعه و عشق و شعر او پرداخته‌اند. همچنین حسن ذوالفقاری (١٣٧٣) در مقالهٔ «عرایس و عشاق ادب فارسی» ضمن بیان حکایت، بعضی از عناصر داستانی آن را برشمرده و آن‌ها را نقد و با آثار مشابه ازجمله *یوسف و زلیخا*، مقایسه کرده است. شبنم قدیری یگانه (١٣٨٩) نیز در مقالهٔ «بررسی دو سبک فکری در حکایت رابعه و بکتاش»، ابعاد مختلف عشق رابعه و بکتاش را از نظر عطار و رضا قلی‌خان هدایت بررسی کرده است.

با توجه به اهمیت اقتباس از ادبیات کلاسیک فارسی و اقبالی که در سال‌های اخیر به بررسی متون ادبی با ظرفیت‌های نمایشی صورت گرفته و کتاب‌ها و مقالاتی مانند *سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه* (١٣٧٨) از احمد ضابطی جهرمی و *قابلیت-های نمایشی شاهنامه* (١٣٨٤) از محمد حنیف و مقالاتی ازجمله «وجوه اقتباسی سینمایی از *سیرالعباد* سنایی» (١٣٨٨) از علیرضا پورشبانان و «شاهنامه و جنبه‌های سینمایی آن، تراژدی سیاوش» (١٣٨٩) از حمید دهقان‌پور و جلال‌الدین کزازی نتیجهٔ این کوشش‌ها است، به نظر می‌رسد جای پرداختن به این حکایت همچنان خالی است و تاکنون آثار تحقیقی یا تألیفی خاصی که به ابعاد نمایشی این حکایت توجه کرده باشد، به نظر نرسیده است. با این وصف در این مقاله تلاش می‌شود ظرفیت‌های نمایشی این حکایت در مقایسه با ساختار تراژدی ارسطویی بررسی شود و جنبه‌های نمایشی آن مورد اشاره قرار گیرد تا زمینهٔ اقتباس از این متن را مانند آثار ادبی

مشابه ازجمله «نبرد رستم و سهراب»، «نبرد رستم و اسفندیار»، «حکایت موسی و شبان» و *منطق‌الطیر* عطار فراهم آورد. آثار برشمرده‌شده ازجمله آثار ادبی‌ای به شمار می‌روند که در عرصهٔ تئاتر به اجرا درآمده‌اند و در بین آن‌ها *منطق‌الطیر* عطار علاوه بر اقتباس‌هایی ازجمله «سیمرغ و سی‌مرغ» نوشتهٔ علینقی منزوی، «سی‌مرغ، سیمرغ» نوشتهٔ قطب‌الدین صادقی، «سیمرغ» نوشتهٔ محمد چرمشیر، «به‌سوی سیمرغ» نوشتهٔ منصور خلج و ... در ایران، با اقتباس ژان کلود کاریر به تئاتری با گسترهٔ جهانی مبدل شده است.

۳. چهارچوب نظری

۱-۳. ادبیات تطبیقی

ادبیات تطبیقی عبارت است از بررسی روابط بین ادبیات یک کشور با ادبیات دیگر زبان‌ها و رشته‌های علوم انسانی و هنر مانند فلسفه، تاریخ، علوم دینی، روان‌شناسی و ... (نک. عبود، ۱۹۹۹: ۲۵). در بین دو مکتب فرانسوی و آمریکایی ادبیات تطبیقی، در بُعد عملی و تطبیقی اختلافاتی وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها اصل تأثیرگذاری و تأثیرپذیری است که مختص مکتب فرانسه است و در مکتب آمریکایی مقایسهٔ میان ادبیات ملل مختلف براساس تشابه صورت می‌گیرد (نک. الخطیب، ۱۹۹۹: ٤٦ و علوش، ۱۹۸۷: ۹۳). از دیدگاه تطبیق‌گران آمریکایی، ادبیات تطبیقی تنها به بررسی پدیده‌های ادبی نمی‌پردازد، بلکه تمایل به تطبیق، حوزه‌های مختلف دانش بشری را شامل می‌شود (نک. الخطیب، ۱۹۹۹: ۵۰). در این رویکرد، ادبیات تطبیقی می‌کوشد دانش‌ها و علوم انسانی را به‌عنوان بخشی انکارناپذیر و تأثیرگذار در زندگی و جهت‌گیری‌های بنیادی در جوامع مختلف معرفی کند و با این نگاه کاربردگرایانه، علوم انسانی را از حالت انفعال و صرفاً نظری رهایی بخشد. برای رسیدن به این نتیجه، ادبیات تطبیقی با رویکردهای نقد جدید و متأخر تعاملی تنگاتنگ برقرار می‌کند و به‌موازات پیشرفت دانش، برای همگام کردن خود با این پیشرفت‌ها می‌کوشد؛ به سخن دیگر، در عصر جهانی‌شدن و فنّاوری‌های رو به رشد دیجیتالی، ادبیات تطبیقی با ایجاد تعامل با سایر رشته‌های علوم انسانی مانند تئاتر و سینما، مطالعات ترجمه، نقد ادبی و... ، بار دیگر بر

اهمیت و نقش بنیادین علوم انسانی در پیشرفت و توسعهٔ پایدار صحّه می‌گذارد (نک. انوشیروانی، ١٣٨٩: ١٧).

٢-٣. حکایت رابعه، حکایتی با ویژگی‌های نمایشی

رابعهٔ بلخی، ملقب به «زیّن‌العرب»، نخستین شاعر زن عارف فارسی‌گوی، دختر کعب، امیر بلخ و از اهالی قزدار بود. وی در قرن چهارم هجری، همزمان با رودکی سمرقندی، اولین شاعر بزرگ زبان فارسی، در اوایل سلطنت سامانیان می‌زیست (نک. صفا، ١٣٦٩: ٤٤٩-٤٥٠). عطار نیشابوری در منظومهٔ *الهی‌نامهٔ* خود که بالغ بر ٦٥١١ بیت است، شرح‌حال او را در مقالهٔ بیست و یکم در ٤٢١ بیت آورده است و تذکره‌های بعدی همگی با کم‌وبیش تفاوت‌هایی، به‌صورت نظم و نثر، به نقل زندگی و اشعار وی پرداخته‌اند. گرچه حکایت عطار از اغراق و مبالغه‌گویی‌های عارفانه تهی نیست، اما تاحدودی توانسته تصویری قابل لمس از زندگی این شخصیت ارائه دهد. این حکایت که یکی از حکایت‌های عاشقانه و شورانگیز ادبیات عرفانی به شمار می‌رود، در عین غنایی بودن، شکلی تراژیک دارد و به دلیل داشتن ساختار محکم و قوی داستانی و وجود عناصر نمایشی در مقایسه با بسیاری از متون و حکایت‌های عرفانی و حتی عاشقانه ادب فارسی ازجمله *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون*، می‌تواند مورد استفادهٔ هنرمندان و نمایش‌نامه‌نویسان برای تهیهٔ نسخهٔ نمایشی قرار گیرد؛ زیرا در آثار معروف برشمرده‌شده، «ضعف شخصیت‌پردازی و عدم انسجام ساختار داستانی، از ارزش نمایشی آن‌ها کاسته است» (صورتگر، ١٣١٥: ١١٠٤).

٣-٣. ساختار و طرح منسجم نمایشی

نمایش‌نامه از نظر ارسطو به ترسیم و نمایش یک واقعه به‌وسیلهٔ بازیگران در صحنهٔ تئاتر گفته می‌شود. از آنجا که تراژدی، تقلید واقعیّات زندگی و عمل است، ارسطو، اگری، دیوید دیچز و... طرح یا نظم منطقی و ترتیب وقایع در اجزای داستان را مهم‌ترین بخش نمایش و بالطبع، تراژدی می‌دانند. به نظر ارسطو تراژدی باید دارای یگانگی در ساختار یا وحدت عمل باشد.

تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام و دارای اندازه‌ای معین، به وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به‌حسب اختلاف اجزا، مختلف و این تقلید به وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه به‌واسطهٔ نقل و روایت و شفقت و هراس را برمی‌انگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۲۱).

۴. بحث و بررسی

۴-۱. محتوای حکایت رابعه

حکایت رابعه دارای ساختار و محتوایی دراماتیک و پرهیجان است. حکایت عشق او به بکتاش، با روایتی خطی از نقطه‌ای آغاز و پس از گذر از پیچیدگی‌ها و گره‌افکنی‌هایی در میانه، در پایان به فاجعه ختم می‌شود. این حکایت در پیرنگ و ساختار داستانی و هماهنگی دارای انسجام و استواری است، به‌گونه‌ای که ترس و شفقت از ترتیب حوادث «بدون دیدن نمایش و فقط با شنیدن روایت در مخاطب به وجود می‌آید» (Aristotle, 1984: 145).

در حکایت رابعه وحدت ساختاری و هنری همچنان به قرار خود استوار است، ولی در آن از وحدت مکان و زمان خبری نیست. برخلاف تئاتر اپیک (برشتی) و تئاتر دوّار یا تودرتو (بکتی) و ایستا، تراژدی ارسطویی دارای طرح و توطئه است و تماشاگر در آن درگیر واقعه می‌شود و به بطن نمایش راه می‌یابد؛ نظرها متوجه پایان حوادث و هر صحنه تابع صحنهٔ دیگر است. نمایش پویا است و در خطی مستقیم رشد و گسترش می‌یابد و اراده و عزم قهرمان را در حادثه‌ای که منجر به تغییر وضع و موقعیت او می‌شود و او را از سعادت به شقاوت می‌کشاند، ترسیم می‌کند.

در تقسیمات ارسطو از پیرنگ، حکایت رابعه را می‌توان دارای پیرنگ مرکب به شمار آورد؛ زیرا دارای دگرگونی، بازشناخت و واقعهٔ دردانگیز است. در دگرگونی که تبدیل فعلی به ضد آن است، پدر به امید خوشبختی دخترش سرپرستی او را به برادرش می‌سپارد؛ حال‌آن‌که با این عمل، حال او دگرگون می‌شود و از خوشبختی به بدبختی می‌رسد. بر اثر بازشناخت که به عقیدهٔ ارسطو بهترین آن ازبین‌برندهٔ رابطهٔ

خویشاوندی یا دوستی است و عبارت است از «انتقال از ناشناخت به شناخت که سبب می‌شود میانهٔ کسانی که می‌بایست به سعادت یا شقاوت رسند، کار از دوستی به دشمنی، یا از دشمنی به دوستی بکشد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۳۱)، رابطهٔ خوب خواهر و برادر، با آگاهی برادر از راز خواهر فرومی‌پاشد و موجبات واقعهٔ دردانگیز، یعنی مرگ رابعه و بکتاش و حارث را فراهم می‌سازد.

۱-۱-۴. گره‌افکنی

گره‌افکنی در اصطلاح ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، خلق حوادث و موانع موقعیت‌های دشوار برای گسترش پیرنگ داستان یا نمایش‌نامه است که باعث کشمکش می‌گردد و سرانجام به گره‌گشایی می‌انجامد (نک. شریفی، ۱۳۹۱: ۱۲۰۸). طبع لطیف، عشق یا دست تقدیر، گره‌افکن اولین مشکل رابعه است. دیدن بکتاش در جشن برادر و دل‌بستن به او اولین گره حکایت به شمار می‌آید. آگاهی برادر از عشق خواهر به غلامش که در چند مرحله صورت می‌گیرد و دارای نوسان است، گره بعدی است و کوشش حارث برای دستگیری بکتاش و انداختن او به چاه و دستور رگ‌زدن رابعه در حمام، آخرین گره حکایت محسوب می‌شود.

۲-۱-۴. تضاد و کشمکش

از مهم‌ترین عناصر ساختار نمایش ارسطویی، تضاد و کشمکش است که بدون آن سایر عناصر پیرنگ بی‌استفاده می‌ماند. «قانون کشمکش چیزی فراتر از یک اصل زیباشناختی و درواقع روح و جان داستان است» (مک‌کی، ۱۳۹۱: ۱٤۱). مهم‌ترین کشمکش‌های حکایت، کشمکش اجتماعی، ذهنی و عاطفی است که بین رابعه با سنن اجتماعی، خود و برادرش، حارث ایجاد می‌شود. تعارض بین رابعه و سنن اجتماعی، با عشق او به‌عنوان یک زن به یک مرد که با برهم‌زدن و شکستن سنت‌های فرهنگی و اجتماعی در پیوند است، آغاز می‌شود و در کشمکش با خود در بیماری او نمود

می‌یابد؛ بیماری‌ای که نشأت‌گرفته از ترس و فشار روانی اجتماع و بالتبَع آن، خانواده و حتی معشوق با توجه به تصمیم اوست. این کشمکش با مشخص شدن موضع عاشقانهٔ معشوق کم‌کم به کشمکش بین خواهر و برادر می‌انجامد و زمینه‌ساز فاجعهٔ مرگ رابعه می‌شود؛ فاجعه‌ای که خود، کشمکش بین برادر و معشوق رابعه را هم فراهم می‌سازد و به کشتن حارث منجر می‌شود و درنهایت خودکشی بکتاش را در پی دارد.

۳-۱-۴. بحران و نقطهٔ اوج

«بحران وقتی است که نیروهای متقابل برای آخرین‌بار با هم تلاقی می‌کند و عمل داستانی را به نقطهٔ اوج یا بزنگاه می‌کشاند و موجب دگرگونی زندگی شخصیت یا شخصیت‌های داستان می‌شود و تغییری قطعی در عمل داستانی به‌وجود می‌آورد» (میرصادقی و همکار، ۱۳۸۸: ۵۱). آگاهی برادر از عشق خواهر به غلام خود در مجلس شاه بخارا بحران حکایت را به وجود می‌آورد. حارث که در آن مجلس وانمود می‌کند سخن مجلسیان را دربارهٔ خواهرش نشنیده، مترصّد فرصتی است تا خواهر را تنبیه کند. مخاطب که از عشق به‌وجودآمده بین دو عاشق و معشوق به وجد آمده است، هرلحظه بیم آن دارد که این رابطه فاش شود و حارث برای رابعه و بکتاش مشکلی به وجود آورد؛ به‌ویژه که عطار با به‌کارگیری دقیق تعلیق به این فضا دامن می‌زند و مخاطب را به دانستن پایان حکایت تحریک و تشویق می‌کند. افشای نامه‌های بین بکتاش و رابعه از جانب دوست بکتاش، نقطهٔ اوج حکایت است که با «بازشناخت» همراه است و در آن حارث به وجود رابطهٔ بین خواهر و غلامش یقین می‌یابد و تصمیم به کشتن خواهر می‌گیرد.

۴-۱-۴. گره‌گشایی، نتیجه (فرود)

نتیجهٔ نمایش باید پاسخگوی همهٔ سؤالات مطرح‌شده در آن باشد. «در هر درام به لحاظ شکلی با دو نتیجه روبه‌رو هستیم؛ یکی نتیجه‌ای است که از پس هر صحنه به دست می‌آید و دیگری ماحصل نتیجه است که از برآیند نتایج قبلی در پایان درام به دست می‌آید و نقطهٔ

اختتامی است بر درام که مخاطب به پاسخ نهایی می‌رسد و تحلیل جامع از کل درام ارائه می‌شود» (قادری، ١٣٩١: ١٠٠). قبول عشق رابعه از طرف بکتاش، آگاهی برادر از رابطهٔ عاشقانه بین خواهر و غلام خود و کشته‌شدن خواهر به دست برادر، برادر به دست غلام و در پایان، خودکشی بکتاش، نتایج مقطعی و کلی حکایت است. در این حکایت، نتیجهٔ نمایش فاجعه را در خود دارد. از نظر ارسطو فاجعه به وقایعی گفته می‌شود که با خود مرگ و خونریزی یا شوم‌بختی، در پی داشته باشد. در تراژدی، مغلوب دست‌بستهٔ تقدیر است و از نیک‌بختی به بدبختی تغییر وضعیت می‌دهد. در حکایت رابعه این سلسله مرگ‌های زنجیروار، شکل‌دهندهٔ فاجعهٔ حکایت است. تغییر وضعیت زندگی رابعه از دختری امیرزاده، خوشبخت، زیبا و شاعر به دختری که در حمامی دربسته با دست‌های رگ‌زده رها شده است، نشان از تیره‌بختی او پس از خوشبختی دارد؛ وضعیتی که دلسوزی و شفقت را در طی پیرفت‌های حکایت در مخاطب برمی‌انگیزد و «انگیزش شفقت و ترس به تزکیه (کاتارسیس) منجر می‌شود» (زرین‌کوب، ١٣٨٧: ٩٤؛ دیچز، ١٣٨٨: ٦٠- ٦٣). «تراژدی مانند هر چیز عظیمی شایستگی می‌خواهد» (بارت، ١٣٦٨: ٢٣) و رابعه با بهره‌گیری از نیروی عشق در برابر آداب‌و رسوم جامعه، ایستادگی می‌کند و بدین شکل حکایت زندگی خویش را در تاریخ جاودان می‌سازد.

٢-٤. ساختار پنج‌پرده‌ای حکایت رابعه

روایت عطار به بخشی از زندگی رابعه بعد از دوران مرگ پدر تا مرگ خود او می‌پردازد که می‌توان آن را در ساختار نمایش‌نامه‌ای ارسطو که در هرم فرای‌تاگ، شکلی امروزی یافته است گنجاند. هرم یا مثلث فرای‌تاگ متشکل از پنج مرحله است که در ساختار پنج‌پرده‌ای مصداق عینی می‌یابد: ١. مقدمه و انگیزش ٢. سیر صعودی وقایع ٣. نقطهٔ اوج ٤. سیر نزولی وقایع ٥. گره‌گشایی (Vide. Woodbridge Morris, 1898: 76-77).

١-٢-٤. پردهٔ اول

پردهٔ اول نمایش با مقدمه- که ارسطو از آن با عنوان پرولوگ (Vide. Aristotle, 1984: 37) یاد می‌کند- آغاز می‌شود و غالباً توضیحاتی دربارهٔ پیش‌زمینه، وضعیت اولیه و شرایط

حادثه‌ای که منجر به درگیری و مناقشه می‌شود را در بردارد. عطار در مقدمهٔ حکایت خود که ارزش آن از پردهٔ اول نمایش کمتر نیست، با مهارت تمام به معرفی شخصیت‌های حکایت، بیان نسبت خانوادگی و روابط بین آن‌ها و برشمردن خصایص اخلاقی و ظاهری پدر و پسر و دختر (رابعه) می‌پردازد و شخصیت‌ها را به‌خوبی به مخاطب می‌شناساند. در این پرده اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد تا بعداً به گسترش داستان کمک کند.

*امیری سخت عالی‌رای بودی		که اندر حدّ بلخش جای بودی*
*به عدل و داد امیری پاک‌دین بود		که جدّ او ملک‌زادِ زمین بود ...*
*امیر پاک‌دین را یک پسر بود		که در خوبی به عالم در سمر بود*
*پدر چون شد به ایوان الهی		پسر بنشست در دیوان شاهی*
*به عدل و داد کردن در جهان		جهان از وی دم نوشیروان یافت*

(عطار، ۱۳۸۵: ٤٥٢)

عطار با بیانِ:

*کمان حق به بازوی بشر نیست		کز این آمد شدن کس را خبر*
*که می‌داند که بودن تا به کی		کسی که آمد چرا رفتن ز پی*
*... کنون بشنو که این		ز بهر او چه بازی کرد بر کار*

(همان: ٤٥٣-٤٥٤)

عنصر پیش‌بینی در تراژدی را در ابتدای حکایت خود به کار می‌گیرد و با این کار مخاطب را غیر مستقیم از فرجام کار می‌آگاهاند و قدرت تحمل فاجعه را با ربط آن به تقدیر الهی در مخاطب افزایش می‌دهد؛ تقدیری که هیچ‌کس را یارای فهم و مقابله با آن نیست. این ابیات یادآور سخنان فردوسی در تراژدی *رستم و سهراب* است که:

از این راز، جان تو آگاه نیست		بدین پرده‌اندر تُرا راه نیست

(فردوسی، ۱۳۷۸: ۱/ ۲۵۷)

او با گزینش حکایت تاریخی رابعه که در زمان خود حساسیت‌های مختلفی در جامعه برانگیخته بود و دراصل، بهره‌گیری از موضوع عشق برای روایت خود، آگاهانه اولین گام را در جهت جذب مخاطب برمی‌دارد. عطار با بیان زیبایی دختر و طبع لطیف و شاعرانهٔ او، به نحوی اغراق‌آمیز، از ابتدای حکایت سعی در جذب مخاطب دارد.

خرد در پیش او دیوانه بودی — به خوبی در جهان افسانه بودی
جمالش را صفت کردن محال — که از من آن صفت کردن خیال

(عطار، ١٣٨٥: ٤٥٢)

این ایجاد جذابیت و کشش در مخاطب، تنها به توصیف ظاهر خلاصه نمی‌شود و در گفت‌وگوهای احساسی بین عاشق و معشوق و کنش‌های بین آن‌ها، همچنین تعلیق‌های متعدد، ازجمله پاسخ مثبت بکتاش به عشق رابعه، بزنگاه دیدار آن‌ها در دهلیز و تعلیق‌هایی که هر آن امکان کشف راز رابعه را برای برادر فراهم می‌سازد، بازتاب می‌یابد. نجات بکتاش از مرگ در میدان نبرد که «بی‌شباهت به نبرد گردآفرید با سهراب در شاهنامه و صحنهٔ جنگ گلشاه با غالب در داستان ورقه و گلشاه عیوقی» (ذوالفقاری، ١٣٧٣: ١٩)، نیست، همچنین نوشتن شعر در حمام با دست‌های خونین و... از دیگر کشش‌های داستانی حکایت به شمار می‌روند. در همین پرده، رابعه در جشنی که به مناسبت جلوس حارث بر تخت شاهی بر پا می‌شود با دیدن بکتاش، غلام حارث، عاشق او شده و از عشق او بیمار می‌شود.

٢-٢-٤. پردهٔ دوم

در پردهٔ دوم، قهرمان نمایش در برابر حادثهٔ پیش‌آمده عکس‌العمل نشان می‌دهد و ارادهٔ انسانی خود را برای تغییر وضعیت به ظهور می‌رساند. مرحله‌ای که «در قلب قهرمان احساس خواستن برانگیخته و موجب اقدام بعدی می‌شود» (Freytag, 2003: 100). رابعه پس از یک سال تحمل رنج عاشقی به اصرار دایه‌اش راز خود را با او در میان می‌گذارد و از او می‌خواهد پیغام‌بر بین او و معشوق شود. در این قسمت بکتاش

با خواندن نامه و دیدن تصویری که رابعه از خود کشیده است، عاشق او می‌شود و در مواجههٔ حضوری و طی نامه‌نگاری‌ها عشق او به رابعه فزونی می‌گیرد.

۳-۲-۴. پردهٔ سوم

در پردهٔ سوم اوج‌گیری پیرنگ داستان آغاز می‌شود و «بازشناخت» تاحدودی شکل می‌گیرد؛ اما این بازشناخت نیازمند کسب اطلاعات دیگر برای رسیدن به یقین قطعی است. در این قسمت «داستان و روابط بین شخصیت‌ها گسترش می‌یابد و اعمالی که شخصیت مایل است انجام دهد تا به هدفش برسد و موانع و اتفاقاتی که نتایج خود را در پرده‌های بعد نشان می‌دهد، صورت می‌بندد» (سیگر، ۱۳۸۳: ۱۱۱). رابعه در باغ شعری می‌خواند که برادرش با شنیدن آن به او بدگمان می‌شود و همین امر حساسیت او را نسبت به خواهر و اعمال و رفتار او برمی‌انگیزد. همچنین وقوع جنگ در این پرده، زمینه را برای تکمیل بازشناخت در پرده‌های بعد آماده می‌کند.

۴-۲-۴. پردهٔ چهارم

در پردهٔ چهارم نتیجهٔ داستان و واقعیت کاملاً نمایان می‌شود. در این قسمت حادثه‌ای اتفاق می‌افتد که سرنوشت قهرمان داستان را از خوشبختی به بدبختی تغییر می‌دهد و در تئاتر ارسطویی از آن به «پری‌پتی» تعبیر می‌شود. «پری‌پتی تغییر ناگهانی امری است که می‌بایست به نتیجهٔ بالعکس آن منجر شود» (Aristotle, 1984: 35). رابعه که از قبل با رودکی در ارتباطی عاطفی بوده، با دیدن او برای هم شعرها می‌خوانند و رابعه از عشق خود برای رودکی سخن می‌گوید. ازقضا روزی که رودکی به دربار شاه بخارا رفته است، حارث هم برای تشکر از حمایت‌های شاه در جنگ، به آنجا می‌رود. شاه در جشن خود از رودکی می‌خواهد که برای او شعر بخواند و او هم شعرهای رابعه را برای مجلسیان می‌خواند و بی‌خبر از وجود حارث در گرمی و

شور مجلس، داستان عشق رابعه به غلام برادر و شعرگویی رابعه را برای او، برای مجلسیان نقل می‌کند و حارث با شنیدن این مسئله برانگیخته می‌شود.

۵-۲-۴. پردهٔ پنجم

پردهٔ پنجم یا پایان، در تراژدی «شکست قهرمان و بروز فاجعه را دربر دارد» (Freytag, 2003: 86). در این قسمت بازشناخت به‌طور کامل شکل می‌گیرد. دوست بکتاش به گمان دستبرد به صندوق پر از جواهر او به نامه‌های بکتاش و رابعه دست می‌یابد و آن‌ها را نزد حارث می‌برد. حارث که در پی بهانه‌ای برای ریختن خون خواهر و به‌زعم خود پاک کردن لکهٔ ننگ او از دامان خاندان است، ابتدا بکتاش را در چاهی زندانی می‌کند و سپس دستور می‌دهد خواهر را در حمامی بیفکنند و رگ‌زنان، رگ دست‌هایش را بزنند. زمانی‌که بکتاش از مرگ رابعه آگاه می‌شود، از زندان چاه فرار می‌کند و شبانه خود را به خوابگاه حارث رسانده و سر از بدن او جدا می‌کند و سپس بر سر قبر رابعه می‌رود و با دشنه خود را می‌کشد.

۳-۴. موضوع و مضمون در حکایت رابعه

یکی از ویژگی‌های متن اقتباسی، بررسی موضوع و درون‌مایهٔ اثر ادبی است؛ چرا که بدون داشتن موضوع و درون‌مایهٔ ارزشمند هیچ اثری نمی‌تواند حتی با داشتن سایر عناصر داستانی و بصری و فنی دیگر به‌عنوان شاهکار مطرح شود. موضوع «مفهومی است که داستان دربارهٔ آن نوشته می‌شود؛ مفاهیمی همچون: جنگ، عشق، تنهایی، فقر و مرگ و... و درون‌مایه یا مضمون، جهت‌گیری نویسنده را نسبت به موضوع داستان نشان می‌دهد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۵۰-۵۲). موضوع است که در مرحلهٔ اول مخاطب را به خواندن یا دیدن اثر برمی‌انگیزد و اگر نویسنده/ هنرمند در انتخاب موضوع دقت کافی به خرج ندهد، تمام کوشش‌های دیگرش بی‌نتیجه می‌ماند. موضوع این حکایت، عشق است که موضوعی جهانی است؛ رومئو و ژولیت، کلئوپاترا و مارک‌آنتونی، تریستان و ایزولت و ده‌ها نمایش دیگر بر محور عشق بنا نهاده شده‌اند و در تمامی اعصار آثاری پرمخاطب‌اند. در این میان عشق‌های مقرون به ناکامی مانند لیلی و مجنون و شیرین و فرهاد در خاطرهٔ ازلی انسانی نقش بسته و

در هاله‌ای از تقدّس قرار دارند و گویا ارزش بالاتری در اذهان عمومی دارند و در ایجاد ترس در تراژدی موفق‌تر عمل می‌کنند.

مرحلهٔ بعد از انتخاب موضوع، مضمون یا نوع نگاه و بیان نویسنده به موضوع داستانی است که می‌تواند در ترغیب خواننده/ بیننده به خواندن/ دیدن اثر نقش اساسی ایفا کند. تفاوت یک نویسنده از سایر نویسندگان را مهارت در شکل دادن به مضمون مشخص می‌سازد.

۴-۴. شخصیت‌پردازی نمایشی در حکایت رابعه

شخصیت‌پردازی یکی دیگر از ارکان مهم نمایش است. «شخصیت داستانی معمولاً انسانی است که با خواست نویسنده پا به صحنهٔ داستان می‌گذارد، با شگردهای مختلفی که نویسنده به کار می‌برد، ویژگی‌های خود را برای خواننده آشکار می‌سازد، کنش‌های مورد نظر نویسنده را انجام می‌دهد و سرانجام از صحنه بیرون می‌رود» (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۲۵). عشق رابعه به‌عنوان یک زن متمول به غلام برادرش، امتناع رابعه از برقراری رابطه با بکتاش در دهلیز، کمک رابعه به‌صورت ناشناس به بکتاش در میدان نبرد بی‌این‌که کسی از هویت او آگاه شود، نوشتن اشعارش با دست‌های بریده بر دیوارهای حمام و... ازجمله رفتارهایی است که چون با عملکرد انسان عادی در واقعیت متفاوت است، جایگاه رابعه را نزد مخاطب شایستهٔ تقدیر و ستایش می‌سازد.

شخصیت‌پردازی به سه شکل *توصیف*، *کنش* و *گفت‌وگو* شکل می‌گیرد. عطار با بهره‌گیری از هر سهٔ این اشکال شخصیت‌هایی قابل تصور و باورپذیری برای مخاطبان خود خلق کرده است؛ شخصیت‌هایی که مخاطب می‌تواند به‌راحتی با آن‌ها هم‌ذات‌پنداری کند.

۴-۴-۱. توصیف

به اعتقاد ارسطو شخصیت (قهرمان) نمایش باید خوب و پسندیده باشد و علاوه بر خصایص اخلاقی نیک، ظاهری برازنده و متناسب با نقش خود داشته باشد تا بتواند حس همدردی و

شفقت و هم‌ذات‌پنداری را در مخاطب به وجود آورد؛ شرط دیگر قهرمان برای جلب حس عاطفی مخاطب، شباهت سیرت او با زندگی واقعی‌اش است؛ ثبات در شخصیت هم از دیگر شروط مهم ایجاد حس شفقت و همدردی بین مخاطب و قهرمان نمایش است (نک. زرین‌کوب، ١٣٨٧: ١٣٩) که همگی این موارد در رابعه به چشم می‌خورد. عطار با نوع روایت‌پردازی خود، حکایت رابعه را از آنچه گفته یا تصور می‌شود که هستند (واقعیت مجازی) به چنان‌که بوده‌اند یا هستند (واقعیت) ارتقا می‌دهد و بدین‌وسیله از آن‌ها شخصیت‌هایی باورپذیر و واقعی می‌سازد. او با بیان حکایت رابعه که حکایتی تاریخی است و با به‌کارگیری نام‌هایی که در واقعیت وجود داشته‌اند، به مستند کردن روایت خویش می‌پردازد و با آوردن شواهد تاریخی به قابل‌اطمینان و واقعی‌بودن روایت خود نزد مخاطب می‌افزاید و بدین شکل با ذوق و قریحهٔ بسیار، اثری جذاب و خواندنی خلق می‌کند.

٢-٤-٤. کنش

مهم‌ترین تفاوت بین داستان و نمایش در کنش خلاصه می‌شود. اساس نمایش، پی‌ریزی موقعیت‌های به‌هم‌پیوسته‌ای است که مبتنی بر کنش است. اگرچه کنش در بیشتر روایت‌های داستانی ایرانی جای خود را به نقل، روایت و توصیف داده است و همین امر این متون را فاقد مهم‌ترین ظرفیت نمایشی می‌کند، ولی وجود این عنصر به‌علاوهٔ دیگر عناصر نمایشی مورداشاره، در حکایت رابعه توانسته است این متن را به متنی نمایشی نزدیک کند. به باور ارسطو «تراژدی بدون فعل به وجود نمی‌آید و لازمهٔ فعل وجود اشخاص است که کردار از آن‌ها سر می‌زند» (زرین‌کوب، ١٣٨٧: ١٢٣).

گرفتش دامن و دختر برآشفت — برافشاند آستین آن‌گه بدو گفت
... بر بکتاش آمد تیغ در کف — وزآنجا بر گرفتش برد در صف
چو آن بت‌روی در کنجی نهان — سپاه خصم چون دریا روان شد

(عطار، ١٣٨٥: ٤٥٩-٤٦٢)

بر این اساس می‌توان شخصیت‌های موجود در حکایت را در قالب‌های زیر خلاصه کرد:

۱. *شخص بازی‌محوری*: کسی‌که محیط را آشفته می‌کند، روند عادی زندگی را به هم می‌ریزد، بحران را دامن می‌زند و کشمکش را به وجود می‌آورد. بدون او همه‌چیز در جای خود قرار دارد، همه‌کس نقش و موقعیت خود را قبول کرده است و زندگی، خوب یا بد، به‌هرحال، در روال خود و بدون حادثه، جریان دارد و همه به آن تن داده‌اند (نک. مکی، ۱۳۹۰: ۷۹). رابعه شخص بازی‌محوری این حکایت است؛ شخصیتی زیبا، باهوش، با روحیه‌ای لطیف و شاعرانه و احساسی و درعین‌حال، شجاع که با درهم‌شکستن فضای سنتی و مردانه و هنجارهای متعارف زمانهٔ خود، حوادثی را پی می‌ریزد که با فاجعه پایان می‌پذیرد و او را قربانی تعصب و سنت می‌سازد. قهرمان نمونهٔ ارسطو در تراژدی، انسانی است بالاتر از حد متوسط فضیلت و شخصیت؛ اما نه انسانی کامل، زیرا سقوط از نیک‌بختی به بدبختی باید به سبب عیب یا نقص یا اشتباهی از او باشد. «نقص» لزوماً معنای منفی ندارد و می‌تواند پافشاری و پایداری قهرمان در انجام دادن عملی باشد که منجر به فاجعه برای او می‌شود؛ اشتباهی که آن را می‌توان از خطا در داوری یا در عمل و عدم تحقق خواسته دانست و نه وجود خطا و گناه در شخصیت» (Aristotle, 1995: 380).

۲. *اشخاص بازی مخالف:* حارث، برادر رابعه، شخصیت بازی مخالف را بر عهده دارد. او در عین اقدام آگاهانه به قتل خواهر، در سایر بخش‌ها با چهره‌ای موجّه و مقبول به مخاطب شناسانده می‌شود. گویی او هم قربانی تقدیر است و سنت‌ها و عصبیت‌های جامعه او را به قتل خواهر سوق می‌دهد و شخصیت او در این امر بی‌تقصیر است. همین امر پایان حکایت را تلخ‌تر و اندوه‌بارتر از حکایت‌های دیگر می‌سازد؛ چرا که مخاطب با توجه به خصوصیات نیک حارث از او انتظار چنین اقدامی ندارد. عطار در این حکایت انسان را نه در برابر سرنوشت که در برابر سنت‌های انسان‌نهاد قرار می‌دهد؛ گویی برخلاف ارسطو و منطبق با نظر اندیشمندان قرن حاضر، باور دارد که «تراژدی مبتنی بر عدالت و کوشش انسان برای موجّه جلوه دادن خود در برابر عالم وجود است» (Bentley, 1967:260).

۳. *اشخاص بازی اصلی:* پدر رابعه، دایهٔ رابعه، رودکی، شاه بلخ و دوست بکتاش اشخاص بازی اصلی را تشکیل می‌دهند.

۴. ***اشخاص بازی درجهٔ دو:*** افرادی که در جشن به‌تخت‌نشستن برادر رابعه شرکت دارند، سپاهیانی که در سپاه حارث هستند و آن‌هایی که علیه او می‌جنگند. مهمانان جشن شاه بلخ و سایر افرادی که حضور آن‌ها نقشی بنیادی در حکایت ایفا نمی‌کند و بود یا نبود آن‌ها خللی به حکایت وارد نمی‌سازد.

۳-۴-۴. گفت‌وگو

گفت‌وگو عنصری اساسی در بیان نمایش است؛ «گفت‌وگو بخش مهمی برای پرداخت و تجسم شخصیت است ... گفت‌وگو به شخصیت جان می‌دهد؛ به او بُعد و جوهر فردیت می‌بخشد» (نوبل، ١٣٨٥: ٤١). ازجمله کاربردهای عنصر گفت‌وگو در درام، «ایجاد روابط منطقی میان اجزای داستان، بیان و توضیح ویژگی و منش گویندگان، بازنمایی اندیشهٔ ایشان، تصویرسازی و فضاسازی داستان است» (گلی‌زاده و همکار، ١٣٨٨: ٧٦). تفاوت گفت‌وگو در داستان و نمایش در این نهفته است که گفت‌وگو در داستان می‌تواند به شکل مکالمه پیش رود، ولی در نمایش حتماً باید به گسترش و پویایی نمایش کمک کند و بیهوده به کار گرفته نشود.

که های ای بی‌ادب این چه دلیری — تو روباهی تو را چه جای شیری
نیارد گشت کس در پیرامن من — که باشی تو که گیری دامن من
غلامش گفت ای من خاک کویت — چو می‌داری ز من پوشیده،
چرا شعرم فرستادی شب و — دلم بردی بدان نقش دل‌افروز

(عطار، ١٣٨٥: ٤٥٦-٤٥٩)

برخی از سخنان حکایت در قالب تک‌گویی بیان شده‌اند. عطار با استفاده از تک‌گویی‌های عاشق یا معشوق در حکایت، فضایی عاطفی و احساسی ایجاد کرده است تا با هم‌ذات‌پنداری

مخاطبان با شخصیت‌های حکایت، آن‌ها را در لذت و هیجان احساسات عاشقانه شریک سازد و بدین نحو با ایجاد زبانی دراماتیک، بیشتر بر مخاطبان تأثیر گذارد.

*مگر می‌گشت روزی در چمن‌ها		خوشی می‌خواند این اشعار*
*الا ای باد شبگیری گذر کن		ز من آن ترک یغما را خبر کن*
*بگو که از تشنگی خوابم ببردی		ببردی آبم و خونم بخوردی*

نکتهٔ حائز اهمیت در این تک‌گویی، مخاطبهٔ رابعه با باد صبا است که تک‌گویی نمایشی محسوب می‌شود و بدین شکل، انتقال سخنان شخصیت برای مخاطب را به آسان‌ترین راه امکان‌پذیر می‌سازد. علاوه بر این هماهنگی گفت‌وگوها با موقعیت‌های مختلف، همین‌طور همراهی توضیحات صحنه‌ای با کنش‌ها و گفت‌وگوها به جذابیت اثر افزوده است.

مگر حارث از آن‌سو در چمن		به گوش حارث آمد آن سخن
بجوشید و بر او زد بانگ ناگاه		بدو گفتا چه می‌گویی تو گمراه
به پیشش دختر عاشق زمین		بگردانید آن شعر و چنین گفت
الا ای باد شبگیری گذر کن		ز من آن سرخ سقّا را خبر کن

(همان: ٤٦٠)

در اینجا منظور از سرخ سقا، سقای سرخ‌روی او است و رابعه برای گمراه کردن ذهن برادر آن را به‌جای تُرک یغما (بکتاش) به کار می‌گیرد. عطار در این حکایت کوشیده است که مخاطب، کلمات او را همراه با تصاویر ببیند، نه این‌که در ذهن خود آن تصاویر را بسازد. او نه‌تنها کلمات، بلکه احساس و تفکر شخصیت‌ها را هم به مخاطب منتقل می‌کند. او با بیان درونی خود به کلمات متن، جان می‌بخشد و بدین شکل لایهٔ ظاهری متن را به لایه‌های درونی آن پیوند می‌دهد و به زبان دراماتیک اثرش قدرت می‌بخشد. قصر پدر که در ابتدا محلی برای رشد و شکوفایی رابعه است، با مرگ او به‌تدریج به زندانی مبدل می‌شود که قدرت عمل را از رابعه می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که او حتی مجبور است عاشقی خود را از همه پنهان سازد و از این اندوه دچار بیماری شود و همدمی جز رودکی، به‌عنوان فردی خارج از قصر که بتوان به او اعتماد کرد و سفرهٔ دل پیش او گشود، نمی‌یابد و اگر هم با دایه درمی‌آمیزد، نه از سر شوق که از سر اجبارِ یافتن کسی برای برقراری ارتباط با معشوق است. مخاطب که در ابتدای

حکایت با رابعه به‌عنوان قهرمان حکایت احساس هم‌ذات‌پنداری می‌کند و خود را به‌جای او که دختری زیبا و ثروتمند، با طبعی لطیف و شاعرانه و دارای جایگاه اجتماعی بالاست، قرار می‌دهد و تجربیات و هیجان‌های عاشقانهٔ او را تجربه می‌کند و از آن لذت می‌برد، در قسمت‌های میانی و پایانی حکایت، با آگاهی بیشتر از سرنوشت شخصیت بازی‌محوری، دچار ترس فاش‌شدن عشق و رابطه و وقوع حوادث ناگوار از طرف برادر رابعه می‌شود؛ گویی که او شخصیت اصلی ماجراست. مخاطب در پایان از این‌که حوادث نه برای او که برای شخص دیگری رخ داده است، احساس آرامش می‌کند. به اعتقاد میلر «تراژدی زمانی محقق می‌شود که مخاطب علی‌رغم آگاهی از غیر واقعی بودن شخصیت‌ها، آن‌ها را به‌طور کامل واقعی بپندارد. این امر زمانی شکل می‌گیرد که تمام شخصیت‌ها در حکایت مطرح‌شده دخیل باشند و فضای حکایت به حدّی جدی و درعین‌حال احساسی باشد که بتواند ترس و شفقت را توأمان در مخاطب به وجود آورد» (میلر، ١٣٦٨: ٥٥- ٦٤). شخصیت‌های حکایت عطار مانند تراژدی‌های یونانی جزءِ اصیل‌زادگان و اشراف‌اند و بین عامه شهرت و نعمت وافری دارند. گویی ارسطو بدین شکل در تراژدی می‌خواهد به سایر طبقات اجتماعی بفهماند که «سعادت با ثروت و مادیات فراهم نمی‌شود و زندگی ثروتمندان هم ناامن و در معرض خطر است» (Aristotle, 1984: 176).

٥-٤. نقش صحنه‌پردازی در حکایت رابعه

عطار با توصیف‌های زنده و نمایشی، به‌زیبایی صحنه‌ها را برای مخاطب می‌آراید؛ همانند نمایش‌نامه‌نویسی که به‌دقت صحنه را برای کارگردان و عوامل دکور و سایر هنرمندان ترسیم می‌کند تا متن به بهترین نحو ممکن برای مخاطب ملموس شود و به‌عینیّت درآید. صحنهٔ اول حکایت که گفت‌وگوی پدر با پسر و وصیت او دربارهٔ سرپرستی رابعه را دربردارد، صحنه‌ای غم‌انگیز، تیره و بسته است، برخلاف صحنهٔ بعد که نمایانگر جشن برتخت‌نشستن حارث در ایوان و مقابل باغ است و پر از روشنی و شادی و موسیقی و آواز است. به همین ترتیب صحنه‌ها یکی پس از دیگری برای پویایی و گسترش داستانی حکایت شکل می‌گیرند و دست‌آخر به صحنهٔ حمام و صحنهٔ خودکشی بکتاش ختم می‌شوند.

از دیگرسو، توصیفات عطار می‌تواند نقش تعریف را در اثر نمایشی ایفا کند و به روند صحنه‌آرایی کمک شایانی نماید. بدین شکل عطار صحنه‌های نمایش خود را در ذهن مخاطب به تصویر می‌کشد تا در عینی کردن فضا، حوادث و گفت‌وگوها و تعمیق دریافت مخاطب از متن، به او یاری رساند. به‌کارگیری قیدهای حالت برای بازیگران ازجمله در بیت‌های:

*شه‌حارث چو خورشیدی		سلیمان‌وار در پَیشان نشسته*
*چو جوزا در کمر دست		به بالا هریکی سروی خرامان*
*ندیمان سرافراز نکورأی		ز هیبت چشم‌ها افکنده بر پای ...*
*... نمی‌آمد مقر البته آن ماه		مگر آمد زبان بگشاد آن گاه ...*
*... گهی سرمست دردادی		گهی بنواختی خوش‌خوش ربابی*

(عطار، ۱۳۸۵: ٤٥٣-٤٥٦)

در ترسیم صحنه و حالات شخصیت‌ها بسیار کارآمد است و به‌خوبی می‌تواند عهده‌دار نقش دستورات صحنه‌ای نمایش شود و به آرایش صحنه یاری رساند.

۵. نتیجه‌گیری

رویکرد آمریکایی ادبیات تطبیقی که مبتنی بر تشابه میان ادبیات ملل و یا رابطهٔ ادبیات با سایر رشته‌های علوم انسانی و هنر است، می‌کوشد با ایجاد ارتباط میان علوم و هنرهای مختلف با ادبیات، آن را از حالت نظری صرف خارج کند و به آن رویکردی کاربردی ببخشد. با بهره‌گیری از این رویکرد می‌توان در تلفیق برخی حکایت‌های ادبیات فارسی با ساختارهای نمایشی ارسطویی، اپیک، دوار و... به اقتباس‌های موفقی از آثار کهن دست‌یافت و در ضمنِ افزایش غنای نمایش‌نامه‌نویسی کشور به احیای متون ادبی کهن پرداخت. حکایت رابعه جزءِ معدود حکایت‌هایی است که در دو ساحت ساختار و محتوا، قابلیت تبدیل‌شدن به نسخه‌ای نمایشی را دارد. وجود جنبه‌های نمایشی بسیار مانند *گره‌افکنی*، *بحران*، *گره‌گشایی*، *شخصیت‌پردازی* و... حکایت را به ساختار نمایش‌نامه بسیار نزدیک کرده است. بهره‌گیری عطار از

جاذبه‌های طبیعی و انسانی مانند زیبایی، عشق و جوانی، به‌کارگیری بزنگاه‌های عاطفی و هیجانی، گفت‌وگوها و صحنه‌های عینی و ایجاد پایان احساسی، به وجوه نمایشی حکایت افزوده است و همین عوامل ظرفیت‌های نمایشی حکایت را از سایر داستان‌های عاشقانهٔ کهن، ازجمله *لیلی و مجنون* و *خسرو و شیرین* بیشتر کرده است. حکایت رابعه که بسیار شبیه به ساختار تراژدی ارسطویی است، می‌تواند در اقتباسی نمایشی با برخی حذف و اضافات و بهره‌گیری از سلایق مخاطب در فضاسازی و طراحی صحنه و با تفسیری نو، به نمایش‌نامه‌ای پرمخاطب بدل شود. در عین این‌که ظرفیت آن را دارد که فراتر از ژانر تراژدی، به‌عنوان درام با تعریف امروزی آن که روایت مسائل و جریانات زندگی، عاری از جلال و عظمت تراژدی است به اجرا درآید و روایتگر مشکلات زنی در عرصهٔ زندگی عاشقانه‌اش باشد.

۶. منابع

– اخوت، احمد (١٣٩٢). ***دستور زبان داستان***. تهران: فردا.

–الخطیب، حسام (١٩٩٩). ***آفاق الادب المقارن عربیاً و عالمیاً***. دمشق: دارالفکر المعاصر.

–انوشیروانی، علیرضا (١٣٨٩). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». ***ویژه‌نامهٔ فرهنگستان***. د ١. ش ١. صص ٦–٣٨.

–بارت، رولان (١٣٦٨). «فرهنگ و تراژدی». ترجمهٔ رضا سیدحسینی. ***کتاب صبح***. ش ٤. صص ١٩–٢٣.

–بی‌نیاز، فتح‌الله (١٣٨٨). ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی***. تهران: افراز.

–دیچز، دیوید (١٣٨٨). ***شیوه‌های نقد ادبی***. ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.

–ذوالفقاری، حسن (١٣٧٣). «عرایس و عشاق ادب فارسی (رابعه و بکتاش)». ***ادبیات داستانی***. ش ٢٥. صص ١٢– ٢١.

–زرین‌کوب، عبدالحسین (١٣٨٧). ***ارسطو و فن شعر***. چ ٦. تهران: امیرکبیر.

– سیگر، لیندا (۱۳۸۳). ***فیلم‌نامهٔ اقتباسی***. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: نقش و نگار.
– شریفی، محمد (۱۳۹۱). ***فرهنگ ادبیات فارسی***. چ ۵. تهران: فرهنگ نشر نو و معین.
– صفا، ذبیح‌الله (۱۳٦۹). ***تاریخ ادبیات در ایران*** (جلد اول). چ ۱۰. تهران: فردوس.
– صورتگر، لطف‌علی (۱۳۱۵). «درام». ***مهر***. ش ۳۵. صص ۱۲۰۵– ۱۲۱۲.
– عبود، عبده (۱۹۹۹). ***الادب المقارن (مشکلات و آفاق)***. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
– عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۵). ***الهی‌نامه***. به‌تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
– علوش، سعید (۱۹۸۷). ***مدارس الادب المقارن***. بیروت: المرکز الثقافی العربی.
– فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۸). ***شاهنامه*** (ج اول). چ ۲. تهران: سورهٔ مهر.
– قادری، نصرالله (۱۳۹۱). ***آناتومی ساختار درام***. چ ٤. تهران: نیستان.
– گلی‌زاده، پروین و علی یاری (۱۳۸۸). «بررسی قابلیّت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی». ***جستارهای ادبی***. ش ١٦٦. صص ٦٩–٨٦.
– مک‌کی، رابرت (۱۳۹۱). ***داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی***. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. چ ۳. تهران: هرمس.
– مکی، ابراهیم (۱۳۹۰). ***شناخت عوامل نمایش***. چ ۷. تهران: سروش.
– میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸). ***واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی***. تهران: مهناز.
–میلر، آرتور (۱۳٦۸). «تراژدی». به کوشش علی دهباشی. تهران: به‌نگار.
–نوبل، ویلیام (۱۳۸۵). ***راهنمای نگارش گفت‌وگو***. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: سروش.
–Aristotle (1984). ***Rhetoric***. Trans.W.R. Roberts. New York: The modern library
–Aristotle (1995). ***Rhotoric and Poetics***. Editor Barnes, Jonathan. cambridge University Paress.
–Bently, Eric (1967). ***The life of the Drama***. New York: Athenaeum.
–Freytag, Gustav (2003). ***Die Technik des Drama***. Berlin: Autorenhaus
–Nietzsche, Friedrich (1999). ***The birth of Tragedy and Other Writings***. edited & translated by Raymond Geuss & Ronald Speirs. cambridge University Paress.
–Woodbridge Morris, Elisabeth (1898). ***The Drama: Its Law and Its Tecnique***. Boston; Chicago.