

بررسی تطبیقی شخصیت «زن پارسا»ی عطار و «ورتا»ی پرده‌ی نئی از بهرام بیضایی براساس نظریه‌ی ارسطو

سیدفضل‌الله میرقادری**
دانشگاه شیراز

احسان زیورعالم*
دانشگاه هنر تهران

چکیده

متون ادبی فارسی منبع مناسبی برای نمایشنامه‌نویسان و فیلمنامه‌نویسان است تا دستمایه‌ی اثری نمایشی شوند؛ ولی نبود مؤلفه‌ها و جنبه‌های دراماتیک در آنها موجب می‌شود یا متون درخوری به نگارش در نیایند یا اینکه درام‌نویسان کمتر بدان توجه کنند. بهرام بیضایی نویسنده‌ای است ادبیات کهن فارسی را دستمایه‌ی خلق آثار دراماتیک کرده است. وی با شناخت ادبیات کهن فارسی و اشراف کامل به اسلوب تحلیل و نگارش درام توانسته است آثار چم‌شگیری بیافریند. فیلمنامه‌ی پرده‌ی نئی نمونه‌ی مناسبی از اقتباسی دراماتیک از یک متن ادبی است. در این مقاله سعی بر آن است با تکیه بر دیدگاه‌های ارسطو در فن شعر در باب کنش‌گری و رابطه‌ی آن با طرح نمایش، اثر بهرام بیضایی با اصل داستان کهن «زن پارسا» تطبیق داده شود. ارسطو با تعریف شخصیت و رابطه‌ی آن با طرح، کاربستی منطقی برای آفرینش یک شخصیت نمایشی ارائه می‌دهد که راهکار مناسبی در شناخت اقتباسات است. او رابطه‌ی میان طرح و شخصیت را کنش می‌داند که عاملی برای شکوفایی شخصیت در بستر طرح نمایشی می‌شود. بیضایی با به کارگیری اصول ارسطویی، شخصیت مرکزی حکایت زن پارسای عطار را با تعریفی روان‌شناختی و اجتماعی از زنی منفعل به قهرمانی کنش‌مند تبدیل کرده است.

واژه‌های کلیدی: بهرام بیضایی، عطار، ارسطو، پرده‌ی نئی، شخصیت‌پردازی.

۱. مقدمه

در جهان امروز، نهادهای فرهنگی هر جامعه‌ای، اقتباس دراماتیک از ادبیات کهن خود را

* کارشناس ارشد ادبیات نمایشی e.foe.2002@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

** استاد زبان و ادبیات عربی fsmirghaderi@gmail.com

ابزاری برای اثبات ریشه‌های تمدنی خود می‌داند. هزینه‌های هنگفت در ساخت فیلم‌ها یا تئاترهای عظیم (بلاک‌باسترها) برآمده از متون کهن، دلالتی بر این رویه دارد. با نگاهی به تاریخ تئاتر یا سینما می‌توان عناوینی را یافت که اقتباس‌هایی از متون مقدس (انجیل، تورات و قرآن) یا آثار شاخص ادبی بوده‌اند. نمایش چه در شکل تئاتر و چه در قالب سینما، نسبت به دیگر رسانه‌های هنری ادبی، به واسطه‌ی صریح و ملموس بودنش برای تمام جامعه مقبولیت ویژه‌ای دارد. بنابراین، برای بازآفرینی یک اثر نمایشی از دل یک متن کهن ادبی، نویسنده نیازمند شناخت درست از جنس ادبی و ساختار مناسب برای تبدیل و اقتباس است. در ایران نیز رسانه‌های دولتی و خصوصی همواره علاقه‌ی خود را به ساختن آثار نمایشی اقتباس‌شده از متون کهن نشان داده‌اند؛ ولی کمتر اثری شایسته و برجسته تولید می‌شود؛ بنابراین تعداد متون نمایشی ارزشمند در این حوزه اندک است و اکثر متون درگیر یک قاعده‌ی نانوشته‌اند که تنها موجبات اثری ضعیف را پدید می‌آورد. یکی از آثار ارزشمند در حوزه‌ی اقتباس نمایشی، فیلمنامه‌ی پرده‌ی نئی از بهرام بیضایی است. این فیلمنامه برگرفته از حکایتی مشهور است که در چند کتاب مثنوی قدیمی نقل شده که مشهورترین آنها حکایت زن پارسا در الهی‌نامه‌ی عطار است. اگرچه بیضایی هرگونه رابطه میان اثر خود و حکایت عطار را رد می‌کند؛ ولی شباهت بسیار این دو اثر، موجب واکنش پژوهشگران شده است؛ از جمله می‌توان به پایان‌نامه‌ی کتیون اسلامی با عنوان بررسی تطبیقی «پرده‌ی نئی» اثر بهرام بیضایی با حکایات مشابه آن در متون کهن فارسی (۱۳۹۰) اشاره کرد که در همین موضوع نگاشته شده است.

دنیای نمایش، اقتباس از آثار کهن را یکی از منابع الهام‌بخش خود می‌شناسد و همواره در پی آن بوده است که ادبیات قدیم را در قالب تئاتر یا فیلم دراماتیک کند. این موضوع درباره‌ی عطار و کتاب‌های او صادق است و دلیل بر این مدعا، آثار نمایشی متعددی است که در حوزه‌ی نمایشنامه‌نویسی یا فیلمنامه موجود است. هیچ‌یک از این آثار در برجسته‌سازی ابعاد ادبی یا اسلوب روایی این متون موفق نبوده‌اند. انتخاب چنین متنی از بهرام بیضایی چند دلیل عمده داشته است؛ نخست آنکه متن پرده‌ی نئی اثری برجسته و مهم بوده که تا به امروز دستمایه‌ای برای پژوهش در فضای دانشگاهی بوده است؛ دوم آنکه اشراف بیضایی نسبت به دیگر نویسندگان حوزه‌ی نمایش، بر ادبیات کهن فارسی بیشتر بوده است؛ همچنین، بیضایی بیش از دیگران با اسلوب‌های تئوری همراه بوده که یکی از این اسلوب‌ها فن شعر ارسطوست.

در این مقاله کوشش شده است با چشم‌پوشی از حواشی ژورنالیستی پرده‌ی نئی، با بررسی تطبیقی دو شخصیت اصلی این دو اثر، ساختار اقتباسی هدفمند را نشان دهد و نظریه‌پردازی آن را شکل دهد. این نظریه‌پردازی درباره‌ی عنصر شخصیت از دیدگاه ارسطو شکل گرفته است. انتخاب رویکرد ارسطو به سبب اهمیت کنش‌مندی در نگرش اوست که شخصیت‌های داستانی-حکایتی ادبیات تعلیمی ایران از آن بی‌بهره‌اند.

ارسطو در تعریف خود از شخصیت، آن را کنشگر می‌خواند تا شخصیت را در بستر مقوله‌ای مخاطب‌پسند و در موضع فاعلی تعریف کند. ارسطو با تبیین پراکسیس (کنش) در کتاب فن شعر، آن را تمامیت سازمان‌یافته‌ی ساختار رویدادی یک نمایشنامه و چارچوب دراماتیک کامل آن می‌داند. از همین رو، با در نظر گرفتن این تعریف ارسطو پس از توضیحی درباره‌ی فن شعر و رویکرد ارسطویی در باب ادبیات دراماتیک، به تطبیق دو شخصیت زن پارسا و ورتا پرداخته می‌شود تا ارکان و عناصر واسطه در تبدیل یک متن ادبی واجد عناصر دراماتیک به یک متن نمایشی شاخص کشف شود. این مقاله در پی آن است به این سؤال‌های پاسخ دهد:

- چگونه می‌توان با یک الگوی نظری در حوزه‌ی ادبیات دراماتیک متن ادبی را واجد مشخصه‌های دراماتیک دانست؟
- چگونه آن را به متنی نمایشی تبدیل کرد؟
- اسلوب بهرام بیضایی در اقتباس دراماتیک از یک متن ادبی کهن چیست؟

۲. پیشینه‌ی پژوهش

پرده‌ی نئی و حکایت «زن پارسا» پیش از این موضوع مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی شده است که بیشتر این منابع در پی یافتن رابطه‌ی میان دو اثر هستند تا اثبات کنند بهرام بیضایی مستقیم از حکایت «زن پارسا»ی عطار اقتباس کرده است. آصفی شیرازی (۱۳۷۷) ذیل مطلبی با عنوان «یادداشتی دیگر بر مقاله‌ی ایران در گذشت روزگاران» به بحث اقتباس دراماتیک بیضایی و رد این مسئله از سوی بیضایی پرداخته است.

لشگری در پایان‌نامه‌ای با عنوان بررسی تطبیقی پرده‌ی نئی از بهرام بیضایی با زن صالحه از الهی‌نامه‌ی عطار بار دیگر به مسئله‌ی اقتباس از این متن ادبی توسط بیضایی پرداخته است. اسلامی در پایان‌نامه‌ی بررسی تطبیقی پرده‌ی نئی اثر بهرام بیضایی با حکایات مشابه آن در متون کهن فارسی نمونه‌های دیگر این حکایت تاریخی را در اشکال مختلف

بررسی کرده است. روش تحقیق این مقاله توصیفی-تحلیلی است و روند تطبیق نیز براساس مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی انجام پذیرفته است.

۳. ارسطو و شخصیت

«شخصیت» یکی از اجزای تراژدی است که ارسطو آن را نسبت به طرح در مرتبه‌ی دوم می‌داند. «برای ارسطو تراژدی بر داستان متمرکز است، شخصیت‌ها تنها به قصد کنش حضور دارند و نه شکل دیگر» (Rabinowitz, 2008: 14)؛ با این حال، شخصیت در فن شعر ارسطو به حاشیه رانده نمی‌شود. ارسطو وظیفه‌ی نمایشنامه‌نویس را در قبال خلق شخصیت، توصیف کردار او می‌داند. از دید ارسطو شخصیت‌ها یا نیک هستند یا بد؛ زیرا اختلاف در سیرت تقریباً همواره به همین شکل بوده است تا مردم بر قیاس نیکوکاری و بدکاری تفاوت را درک کنند. «طرح و شخصیت به شکل تفکیک‌ناپذیری در ارتباط با یکدیگرند؛ زیرا طرح تنها به واسطه‌ی یک انتخاب اتفاقی ساخته می‌شود که شخصیت‌ها مجبورند آنها را انتخاب و کنشی اتخاذ کنند تا خویشان حقیقیشان آشکار شود» (Letwin, 2008: 67).

ارسطو در فن شعر دو بار از واژه‌ی «اتوس» استفاده می‌کند: یک بار در فصل ششم و بار دیگر در ابتدای فصل پانزدهم. اتوس به مثابه‌ی شخصیت و در واقع به معنای منش است که می‌توان آن را با دو مفهوم ویژگی یا صفتی برای اشخاص یا شخصیت‌پردازی و نمایاندن منش ترجمه کرد. ارسطو در تشریح شخصیت شاید بدین دلیل از واژه‌ی «*ethos*» استفاده می‌کند که «واژه‌ی «*character*» حامل دلالت ضمنی قدرتمندی از نشانه‌گذاری‌های تشخیص‌پذیر بصری است و به آن منجر شده است امروزه به معنای چیزی شبیه به سبک به کار رود. در *ریپورتیقا*، اتوس به کیفیات اخلاقی اختصاص می‌یابد که اصولاً به واسطه‌ی زبان درک می‌شود... ارسطو تأکید دارد که شخصیت باید به واسطه‌ی کلام درک شود؛ نه در خیال از پیش متصورشده‌ای که مشخصه‌ی یک تیپ است» (Worman, 2002: 33).

ارسطو در فصل ششم فن شعر ذیل عنوان «تعریف تراژدی»، تراژدی را این‌گونه معرفی می‌کند: «تراژدی تقلید (محاکات)ی است از کار و کرداری شگرف و کامل دارای درازی و اندازه‌ای معین، به وسیله‌ی کلامی به انواع زینت‌ها آراسته... این تقلید به وسیله‌ی کردار اشخاص (کنشگران) تمام می‌گردد، نه اینکه به واسطه‌ی نقل و روایت» (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۲۱).

در گفتار فوق دو نکته مهم است: نخست اهمیت تقلید و دوم رابطه‌ی کنش و شخصیت. در نگاه ارسطو تراژدی تقلیدی از یک کنش است و پیرو همین نگاه، تقلیدی از کنشگران است که «پیوند محکم میان کنشگری نقش‌واره‌های صحنه و نقشه‌های طرح برقرار می‌کند» (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۴۶).

استیون هالیول در تشریح این بند از فن شعر، معتقد است درحالی‌که ارسطو بر تبعیت شخصیت از کنش تأکید می‌کند و توضیحی درباره‌ی رابطه‌ی کنش‌های منفرد کنشگران و تمامیت طرح نمی‌دهد، ولی لازم است آن را در آموزه‌های وحدت جستجو کرد. وحدت حاصل رابطه‌ی علی و تبعی بین کنش‌ها و رویدادهای یک تراژدی است و توالی متصل و پیوسته‌ی این رویدادها ساختاری فهم‌پذیر می‌سازد که ارسطو از آن به طرح تعبیر می‌کند. ارسطو در فصل سوم فن شعر در توصیف آثار سوفوکل و آریستوفان، التزام تقلید از یک شخصیت را وجود حرکت و عمل در آن می‌داند (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۱۶).

ارسطو به اعتبار چنین نگاهی شخصیت‌ها را در وهله‌ی نخست کنشگر توصیف می‌کند تا با دیدگاه کنشگرمحوری‌اش سازگار باشد. این کنشگر است که نیروی سبب‌ساز اصلی در کنش نمایشنامه به حساب می‌آید و رویدادها با او پیشرفت می‌کنند. ارسطو در فصل سیزدهم و در تشریح طرح مرکب (افسانه‌ی مضمون)، از واژه‌ی قهرمان استفاده می‌کند و حضور یک کنشگر مرکزی را به رسمیت می‌شناسد. هالیول در بحث نسبت قهرمان‌باوری یونانی اشاره می‌کند که در این ویژگی بر منزلت فردی و ارزش‌های جزمی و خودمدارانه‌ی کنش تأکید می‌شود؛ زیرا قهرمان متعلق به جهانی است که در آن قدرت‌هایی غیر از قدرت‌های کنشگری انسانی منبع اصلی رنج و تراژدی بوده‌اند.

در مقابل، تفسیر عملکرد وحدت کنش در ارتباط با تجربه‌ی منفعلانه، بسیار دشوارتر از ارتباط با پیوند پهنه‌ی کنش هدفمند است. «از دید ارسطو فهم‌پذیری تراژدی در آن است که پیکربندی رویدادهایی که طرح‌های دراماتیک از آن‌ها ساخته شده‌اند، تماماً درون قلمرو نیت و کنشگری انسانی قرار دارد و نیز در اشتباه، ناآگاهی یا خطای بالقوه‌ای که آن‌ها می‌توانند دچارشان شوند» (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۵۰).

ارسطو در فصل سیزدهم دو مسئله‌ی نیک‌بختی و تیره‌بختی قهرمان را بررسی کرده است. ارسطو هر دو واژه را تحت عنوان سعادت معیار غایی موفقیت در کنش کنشگری انسانی می‌داند و الگویی را فراهم می‌کند تا کنش‌ها و رویدادهای جدی براساس آن سنجیده شوند: اعتلا و موفقیت انسانی نیازمند تجسم‌بخشی‌های فعال است و نباید به

عنوان وضعیت‌ی ایستا و تحقق‌نیافته بدان نگریست. جایگاه حقیقی و تحقق واقعی شخصیت در کنش است و این کنش در معنای رفتار هدفمند، بدون ویژگی‌های توضیح‌دهنده‌ی شخصیت به‌طور کلی فهم‌پذیر نیست. اختلاف میان ایده‌ی ارسطویی و نگاه امروزی در باب شخصیت را نیز باید در همین نقطه جستجو کرد، یعنی محدودیت و قطعیت نسبی ایده‌های ارسطویی در برابر سیالیت و ناستواری ایده‌های امروزی. ایده‌ی ارسطو ناشی از نگاه اخلاقی اوست؛ وی خواهان نمایشنامه‌ای است که هدف آن نطق‌های ثابت اخلاقی است. ارسطو در فصل ششم با مقایسه میان نمایشنامه‌ای با نطق ثابت اخلاقی در قالب درام شخصیت‌محور، با اثری که با وجود نارسایی شخصیت‌پردازی، واجد ساختاری از کنش است، نوع اول را متهم می‌کند که عنصر فرعی را به جای عنصر اصلی گذاشته و از این رو شخصیت با محرومیت از چارچوب کنشی کاملاً تحقق پیدا نکرده است.

شخصیت از دید وی معرف ویژگی‌های اخلاقی کنش‌هاست و شخصیت همان است که ماهیت انتخاب اخلاقی آگاهانه را نشان می‌دهد. انتخاب (Prohairesis) «موضوع به دقت تعریف‌شده در حوزه‌ی میل آگاهانه، مبتنی بر گرایش‌های رذیلت‌خواهانه یا فضیلت‌طلبانه» است (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۵۳).

ارسطو چه در فن سخنوری و چه در فن شعر، صریحاً بر گرایش اخلاقی به عنوان ابزاری برای ارزیابی شخصیت متمرکز است؛ از همین رو، شخصیت‌پردازی دراماتیک باید متضمن تجلی انتخاب اخلاقی در قالب کلام یا کنش باشد. اگر قرار باشد شخصیت نقشی در تراژدی ایفا کند که در شرایط آرمانی ملزم به انجامش است، نباید هیچ تردید یا ابهامی درباره‌ی آن وجود داشته باشد. باید بتوانیم شخصیت‌ها را مانند بُعد ویژه‌ای از کنش بشناسیم که آشکارا در قالب گرایش‌های اخلاقی کنشگران تجسم یافته‌اند (همان: ۱۵۴).

براساس کتاب *اخلاق نیکوماخوس* ارسطو، انتخاب اخلاقی به عنوان پایه و اساس شخصیت با تعقل و اندیشه همراه می‌شود. کنکاش میان رابطه‌ی شخصیت و اندیشه به عنوان عناصر تراژدی، به دو ساخت مجزا منتهی می‌شود: اندیشه در حوزه‌ی زبان و شخصیت در حوزه‌ی کنش؛ اما ارسطو مجموع این دو عنصر را در ویژگی‌های شخصیت و در پوشش چهار ویژگی او خلاصه می‌کند. ویژگی نخست نیکی به معنای جدیت اخلاقی در قالب مفهوم فضیلت است. ویژگی بعدی مناسبت است که شامل سن، جنس، خاستگاه اجتماعی و ... می‌شود. «اهمیت طبقه‌ی اجتماعی در آنالیز ارسطو از شخصیت،

قابلیت معارضه‌گونه‌ای را عرضه می‌کند که ویژه‌ی محاکات نمایش مرکزی است. [از همین رو] علناً موضوعات اخلاقی را به ناطق ارائه می‌دهد» (Worman, 2002: 34)؛ سپس به شباهت اشاره می‌کند که قرابت اخلاقی نمادینی است تا مخاطب بتواند آن را در کنشگر تراژدی تشخیص دهد. آخرین ویژگی نیز همسازی است که سازگاری در چارچوب ساختار کنش نمایشنامه، ادغام آن با طرح است. بر همین اساس لازم است سطح و لحن اخلاقی تراژدی به‌طور عام در نیکی، نقش‌واره‌های خاص حاضر و درگیر در قالب تناسب، امکان نشان‌دادن واکنش عاطفی به رنج‌ها و تجربه‌های نقش‌واره‌ها در شبیه‌سازی، جذب و ادغام شخصیت در طرح و وحدت ساختاری نمایشنامه در همسازی جستجو شود. ارسطو در فصل سیزدهم فن شعر تشریح می‌کند «شباهت میان قهرمان و مخاطب، به عنوان یکی از شرایط اثر تراژیک، مخاطب را قادر می‌سازد این شباهت را در پروتاگونیست تشخیص دهد» (Blondell, 1999: 209).

این جنبه‌ها در کنار فضیلت و رذیلت و تابع سخت شخصیت نسبت به کنش در درام می‌تواند «برهانی قوی در اثبات این مدعا آورد که هرچند مقوله‌ی روان‌شناختی امروزی یا چارچوب ذهنی انتقادی که با رمان‌خوانی سازگار است، ابزاری راحت برای نزدیک‌شدن به شیوه‌ی عمل تراژدی‌سازان یونانی در اختیار می‌گذارد؛ اما احکام و قواعد ارسطو به شیوه‌ی عمل آنان نزدیک‌تر است» (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۶۶).

نکته‌ی مهم دیگر، «کلام» بوده که لازم است از تعریف ارسطو از تراژدی استنباط شود. زمانی که ارسطو می‌گوید «تراژدی تقلید (محاکات)ی است ... به‌وسیله‌ی کلامی به انواع زینت‌ها آراسته» نباید از رابطه‌ی کلام و کنشگر نزد وی غافل ماند. «تجسم» اتوس» با سبک بیان و گفتار یکی می‌شود. تفکیک [قهرمان از تیپ] در رویه‌ی استدلال‌گری ارسطو شکل می‌گیرد؛ چون تیپ‌های مشخصی از مردم از استدلال‌ها مشخصی بهره می‌برند که به کمک واژگان مناسب و مشابه آن‌ها را بیان می‌کند. افزون بر این، شخصیت تنها شامل ادراکی عمومی از حسن نیت گوینده نیست؛ بلکه به مخاطب کمک می‌کند تا بسته به تیپ شخصیت، نسبت به وی بیندیشد» (Worman, 2002: 33).

بیان استدلال در قالب کلام به مخاطب کمک می‌کند تا با شخصیت ارتباط برقرار کند و موضوع در ادراک مخاطب بگنجد. در اینجا است که موضوع مناسب اهمیت پیدا می‌کند و ارسطو آن را هماهنگ‌کننده‌ی ایده‌آل گوینده، مخاطب و موضوع می‌داند. گوینده ممکن است در مقام به مخاطب بشناسد و از همین کلامش به مناسبیت تپش مؤثر واقع شود؛ از

این رو عرضه‌ی شخصیت باید بخش روایی کلام را شکل دهد؛ جایی که ممکن است توهین به حریف یا تصمیم‌گیری صحیح کسی را برجسته کند. در اینجا لازم است برخی انتقادات وارد بر دیدگاه ارسطو بیان شود. مهم‌ترین ایراد بر نظریه‌ی ارسطو، فقدان راهکاری برای عرضه‌ی چند شخصیت در یک اثر نمایشی است. «براساس سخن ارسطو، تراژدی با عرضه‌ی شخصیت‌های منحصربه‌فرد فضای تقلید و تمرکز روی یک کنش را ندارد» (Rehm, 1994: 49). الکس ولس، در کتاب یکی در برابر بسیاری: تعداد زیادی شخصیت خرد، چنین کاستی را این‌گونه نقد می‌کند:

«با به کمین تئوری وحدت مرکب ارسطو نشستن، سؤال بحرانی دیگری می‌یابیم: چگونه تعداد زیادی انسان می‌توانند مشمول یک روایت منفرد شوند؟ این سؤال که بر تئوری فرم یکدست ارسطو سایه می‌اندازد، نه تنها آرایش متنی عناصر گوناگون را، بلکه تعادل اجتماعی و دریافت شخصیت‌ها یا اشخاص گوناگون را نیز به چالش می‌کشد... تنها همچون یک فرم و وابسته به تشابه منتهی می‌شود، براساس سخن ارسطو یک «ارگانسیم زنده» مستقل و بسیارروایی، غالباً پیرامون داستان زندگی یک «شخص زنده» می‌چرخد که شخصیت منحصربه‌فردش به واسطه‌ی اثر ادبی وجود خارجی می‌یابد» (Woloch, 2003: 1-2).

۴. خلاصه‌ی داستان‌ها

۴.۱. خلاصه‌ی داستان زن پارسای الهی‌نامه عطار

همسر زن صاحب جمالی به سفر حج می‌رود. مرد همسرش را به برادر کوچک‌ترش می‌سپارد. عشق زن در دل برادر آتشی به پا می‌کند و زن در برابر هوای نفس او مقاومت می‌کند. مرد او را تهدید به رسوایی می‌کند و در نهایت نزد قاضی می‌رود و زن را به زنا متهم می‌کند. زن به سنگسار محکوم می‌شود. پس از اجرای حکم، همه به این خیال که زن مرده است پیکرش را رها می‌کنند. زن زنده می‌ماند و مردی عرب او را می‌یابد. مرد او را در خانه‌ی خود پنهان و تیمارش می‌کند و عاشقش می‌شود. زن او را بر حذر می‌دارد و مرد عرب پشیمان می‌شود؛ اما غلام مرد در پی زن است. زن مقاومت می‌کند و غلام در انتقام، فرزند ارباب خود را به قتل می‌رساند و آلت قتاله را در بستر زن مخفی می‌کند. صبح با یافتن جنازه‌ی کودک، مادر و غلام زن را متهم می‌کنند. زن مرد عرب را از بی‌گناه بودن خود باخبر می‌کند. مرد باور می‌کند و با دادن سیصددرهم به او، زن را راهی می‌کند.

زن به روستایی می‌رسد که در آن پسری را به جرم نپرداختن خراج محکوم به اعدام کرده‌اند. زن خراج پسر را می‌دهد. پسر همراه زن می‌شود و به او ابراز عشق می‌کند. زن او را از خود دور می‌کند. هنگامی که به دریا می‌رسند، پسر با مکر و حيله زن را به بازرگانی می‌فروشد. با وجود هشدارهای زن، بازرگان او را می‌خرد. آنان سوار کشتی می‌شوند. مردی قصد تجاوز به زن را دارد. زن فریاد می‌زند؛ ولی زمانی که مسافران جمال زن را می‌بینند، آنان نیز خواهان تمتع بردن از زن می‌شوند. زن به خدا پناه می‌برد. دریا طوفانی می‌شود و تمامی اهالی کشتی به هلاکت می‌رسند. زن لباس مردان به تن می‌کند. کشتی به ساحل می‌رسد و مردم زن را تنها در کشتی می‌یابند. او را غلامی همراه با مال‌التجاره بسیار می‌پندارند. زن که تأکید می‌کند تنها در محضر شاه حرف می‌زند، برای شاه داستان خود را نقل می‌کند. او تمام اموال کشتی را به شاه تقدیم می‌کند و از او می‌خواهد برایش معبدی بنا کند.

شاه به زن ایمان می‌آورد. معبدی برپا می‌کند و در آستانه‌ی مرگ زن را وصی خود انتخاب می‌کند؛ ولی زن رغبتی به شاه‌شدن ندارد. از مردم می‌خواهد صد دختر برایش بیاورند. زن خود را در برابر دخترها آشکار می‌کند. همه می‌فهمند که او زن است. مردم از زن می‌خواهند شاه را برگزینند. شهرت زن در شفا دادن عالمگیر می‌شود. همسرش با بازگشت از حج، برادرش را نابینا می‌یابد. برادر داستان گناه خود را بیان می‌کند. شوهر چون آوازه‌ی زنش را می‌شنود، برادر را برای شفا نزد وی می‌برد. در مسیر به مرد عرب برمی‌خورد که غلامش فلج و کور شده است. با هم همراه می‌شوند تا به روستای پسر دغل می‌رسند. پسر نیز کور و مفلوج شده است. او را نیز با خود می‌برند. سحرگاه به معبد زن می‌رسند. زن شوی خود را از دور می‌بیند. با دیدن سه مرد گناهکار برقع بر روی می‌بندد و از آنان می‌خواهد به گناه خود اقرار کنند. گناهکاران در ابتدا انکار می‌کنند؛ اما در نهایت یک‌به‌یک اعتراف می‌کنند. همگی شفا می‌یابند. زن خود را بر شوی آشکار می‌کند و مرد مدهوش می‌شود. در نهایت زن شوهرش را به شاهی انتخاب می‌کند و مرد عرب نیز به وزارت می‌رسد.

۲.۴. خلاصه‌ی فیلمنامه‌ی پرده‌ی نئی

ورتا دختری کتاب‌خوان اهل ری است. او به نکاح مرداس، مردی بازاری درمی‌آید. مال‌التجاره‌ی شوهر دچار مشکلی می‌شود و او مجبور به سفر می‌شود. مرداس همسر

خود را به برات، برادر ناتنی‌اش می‌سپارد. برات به ورتا دل می‌بازد. ترفندها به کار می‌برد تا ورتا را اغوا کند، ولی او مقاومت می‌کند. مرداس از سفر بازمی‌گردد و برات از ترس برملا شدن ماجرا، ورتا را به زنا متهم می‌کند. مرداس همسرش را به دست قاضی می‌سپارد. ورتا از خود دفاع نمی‌کند و به مرگ محکوم می‌شود؛ ولی با ترفند دایه‌اش از مرگ می‌گریزد. به بیابان پناه می‌برد و با قافله‌بانی به نام ایلیا برمی‌خورد. ایلیا او را حرامی می‌پندارد و قصد جانش می‌کند؛ ولی به محض محرزشدن جنسیت ورتا، قصد تجاوز به او را دارد. ورتا ترفندی به کار می‌برد و از دست ایلیا می‌گریزد و به خلنگ‌زاری پناه می‌برد. ایلیا خلنگ‌زار را به آتش می‌کشد، به امید آنکه ورتا در آن آتش بسوزد. ورتا آبگیری می‌یابد و خود را درون آبگیری می‌اندازد. ایلیا به خیال سوختن ورتا خلنگ‌زار را ترک می‌کند. با نجات ورتا از این مهلکه، او به روستایی می‌رسد و از منزلی غذا طلب می‌کند. جندل، داروغه‌ی روستا در منزل است. جندل اموال زن بیوه‌ای را دزدیده است و از ترس، ورتا را درون چاه می‌اندازد. پدر و مادر ورتا در تعقیب او به روستا می‌رسند و ورتا را از چاه بیرون می‌کشند.

چندی بعد ورتا پدر و مادرش را از دست می‌دهد. دایه برای ورتا سرایی تدارک می‌بیند تا حکومتیان او را نشناسند. سرای او مکان مردم دردمند می‌شود تا ورتا آنان را شفا دهد. برات، ایلیا و جندل به ترتیب به بی‌خوابی، استسقا و جذام دچار می‌شوند و برای شفا نزد ورتا می‌روند. ورتا از آنان می‌خواهد در ملاء عام داستان خود را بازگویند. آنان از آنچه بر سر ورتا روا داشته می‌گویند. ورتا از آنان می‌خواهد در میدان شهر اعتراف کنند تا شفا یابند. امیر ری دستور می‌دهد هر یک به حکم صنف خود مجازات شوند. پس از مجازات هر سه شفا می‌یابند. مردم برای شنیدن داستان زندگی ورتا به سرای او می‌روند. ورتا داستان خود را بازگو می‌کند. امیر از ورتا می‌خواهد از سرا بیرون آید. امیر عاشق ورتا می‌شود و به عشق او شاهی را به برادر می‌سپارد.

۵. تطبیق دو شخصیت «زن پارسا و ورتا»

در ابتدا با مقارنه میان دو شخصیت زن پارسا و ورتا، تفاوت میان آن دو شخصیت براساس چهار اصل ارسطو بررسی می‌شود که پیش از این به تفصیل در چارچوب نظری مقاله بیان شده‌اند. این چهار ویژگی عبارت‌اند از **نیکی، مناسبت، شباهت و همسازی**.
الف) **نیکی**: عطار در آفرینش شخصیت زن پارسا مسئله‌ی نیکی شخصیت را در یک

کلمه خلاصه کرده است: وفاداری. زن پارسا، عطف به فقدان نام و بسنده کردن عطار به ذکر صفت پارسایی، از ابتدای داستان تا انتها دامن خود را از خیانت به شوهرش پاک نگاه می‌دارد. عطار در داستان، زن را با مردان بسیاری مواجه می‌کند. اغراق در نیکی شخصیت را، به عنوان اوج جدیت اخلاقی، می‌توان در بخش حضور زن در کشتی جست‌وجو کرد که تمام یک جامعه (مسافران کشتی) در پی کامیابی از زن برمی‌آیند و در نهایت به قهر خدا دچار می‌شوند. در انتهای داستان نیز زن به وصال شوی خود می‌رسد. سیر شخصیت در بطن یک روایت، تنها برای بیان یک مسئله اخلاقی شکل می‌گیرد.

از سوی دیگر بیضایی، در راستای دراماتیزه کردن داستان، به شخصیت‌پردازی اصولی دست می‌زند. او در آفرینش شخصیت به ورتا یک ویژگی دیگر اهدا می‌کند و آن خردورزی است. این خردورزی به واسطه‌ی کتاب‌خوانی و تحصیل علم نصیب ورتا شده است. از این رو انگیزه‌ی ورتا در پاکدامنی‌اش علت وجودی دارد و بیضایی صرفاً به یک امر اخلاقی صرف بسنده نمی‌کند. ورتا اکنون واجد دو مؤلفه‌ی اخلاقی است: خردمندی و پاکدامنی. کتاب‌خوان بودن ورتا در همان ابتدای داستان به پیشبرد درام کمک می‌کند. ورتا در رویارویی با سه مرد، سیاست به خرج می‌دهد و آنان را مجاب به اعتراف می‌کند. فیلمنامه نیز بر پایه‌ی شرح وقایع از زبان سه شخصیت برات، ایلیا و جندل شکل می‌گیرد که تحت انقیاد ورتای خردمند لب به سخن می‌کشایند و این سه راوی اکنون از قهرمان زن فیلمنامه سخن می‌گویند.

از سوی دیگر، زن پارسا بر قعی بر رخ می‌بندد و خواهان اعتراف است. سه مرد بدون مقاومت به بیان جنایات خود می‌پردازند. در نهایت زن نیز به شوهر خود می‌رسد؛ ولی ورتا به شوهر خود نمی‌رسد. مرداس در شروع داستان شخصیتی منفی است و به واسطه‌ی نابخردی، در مقابل خردمندی همسرش، عامل تمامی اتفاقات ناگوار است؛ پس، ورتا مرداس را نادیده می‌گیرد و به نیک‌بختی والاتری، رسیدن به امیر ماکان، دست می‌یابد.

ب) مناسبت: همان‌گونه که گفته شد مناسبت گستره‌ای از سن، جنس، خاستگاه اجتماعی و ... را شامل می‌شود. عطار در توصیف زن پارسا، تنها زیبایی او توصیف می‌کند. زن پارسا زنی صاحب جمال است که روی سفید و موی سیاه دارد. بانمک و شیرین است؛ لب خندانی دارد و دندان‌ش چون مروارید می‌درخشد. چانه‌اش به سبب شباهت دارد.

چو چشم و ابروی او صاد و نون بود دلیلش نصّ قاطع نه، کنون بود
(عطار، ۱۳۸۷: ۱۳۱)

عطار برای شخصیت زن هیچ نامی در نظر نمی‌گیرد. از صفات اخلاقی او جز زهدش، به ویژگی دیگری اشاره‌ای نمی‌کند. از علایق شخصی یا توانایی‌هایش چیزی نمی‌گوید. زن پارسای عطار فاقد جایگاه اجتماعی مشخص است. در واقع با شخصیتی مواجه هستیم که از لحاظ دراماتیک خام است و از همین رو انگیزه‌ی او در کلیت داستان نیز تک‌بعدی است. از سوی دیگر، بیضایی در خلق شخصیت به نکات مورد نظر ارسطو توجه کرده است. در گام نخست برای شخصیت خود نامی در نظر گرفته است: ورتا. اطلاق نام ورتا به شخصیت کمک می‌کند صاحب هویتی منحصر به فرد شود و در ذهن مخاطب تصویر بیافریند.

بیضایی زیبایی ورتا را با توصیفات شاعرانه عرضه نمی‌کند؛ بلکه به سبب گرایش مردان به ورتا او را واجد زیبایی جلوه می‌دهد؛ ولی بیضایی زیبایی را تنها عاملی برای گرایش مردان به ورتا نمی‌داند. ورتا دختری جوان است و جوانی او در فیلمنامه علاوه بر ذکر سن، با صحنه‌پردازی نیز تداعی می‌شود، به‌ویژه زمانی که ورتا با شیطنت مشغول شستن لباس در لگن است.

علاوه بر این، بیضایی در دست ورتا کتاب می‌گذارد که به ورتا هویت ببخشد. کتاب یک نشانه و در بستر فیلمنامه، موتیفی است که دلالت بر برتری خرد ورتا نسبت به دیگر شخصیت‌ها دارد. صفت مشخص دیگری که بیضایی به ورتا می‌دهد، توانایی ورتا در جدل کلامی است که زن پارسای عطار فاقد آن است. ورتا در مواجهه با هر سه مرد، پایه‌پای آنان مجادله می‌کند و همین کشمکش‌هاست که برای ورتا زمان می‌خرد و او را از چنگ مردان نجات می‌دهد و عاملی برای حفظ پاکدامنی او می‌شود.

پ) **شباهت:** در زبان فارسی ورتا به معنای دو قسمت کاسبرگ (پاژند) و گلبرگ (ژند) گل است. (دهخدا، ۱۳۴۵، ج ۴۹: ۱۰۰)؛ ولی در جستجو درباره‌ی نام ورتا، این نام به زنی حکیم در زمان هخامنشیان اطلاق شده است که هیچ منبع موثقی مبنی بر صحت این مدعا وجود ندارد. با این حال، به نظر می‌رسد بیضایی از این شخصیت به اثبات نرسیده الهام گرفته است. چنین رویکردی در خلق یک شخصیت با ویژگی سوم مورد نظر ارسطو مرتبط می‌شود. بیضایی فارغ از صحت وجود ورتا در عصر هخامنشی، از این شباهت بهره می‌برد و به ورتا جان می‌بخشد و در قالبی دیگر او را به قرن چهارم، به واسطه‌ی ذکر نام ماکان که از امرای ری در آن قرن است، بانوی حکیمی را متجلی می‌کند.

هدف از شباهت، ایجاد رابطه‌ای میان کنشگر و مخاطب است تا به کمک این قرابت به شناخت و تشخیص برسد؛ البته در این بخش بعید به نظر رسد مخاطب توانایی تشخیص و تطبیق داشته باشد؛ بلکه این شباهت برای شخص بیضایی اهمیت می‌یابد. عطار در نقل داستان زن پارسا به منابع متعددی دسترسی داشته است. زن پارسا از حکایت‌های رایج زمان خود بوده و در کتب متعددی نقل شده است (اسلامی، ۱۳۹۰).
 ت) همسازی: ویژگی نهایی همسازی است که به سازگاری شخصیت با ساختار کنشی و طرح اثر مرتبط است. این ویژگی به دلیل رابطه‌ی مستقیم با کنش و کنشگری بیش از سه ویژگی دیگر در تطبیق دو شخصیت ارزشمند است و در اینجا پس از بررسی ویژگی‌های کنشی دو شخصیت، تفاوت‌ها بیان می‌شود.

عطار در آفرینش زن پارسا از زن، موجودی منفعل ساخته است. انفعال زن پارسا از چند وجه تأمل‌برانگیز است. انفعال او برای مخاطب امروزی سؤال‌برانگیز است و در برخی رویدادها پذیرفتنی نیست. در ابتدای داستان، با به سفر رفتن شوهر، برادرشوهر بر وی عاشق نمی‌شود؛ بلکه با یک نگاه، به یک‌باره عشق بر وی مستولی می‌شود.

پگاهی سوی آن زن رفت یک روز بدید از پرده روی آن دلفروز
 دلش از دست رفت و سرنگون شد غلط گفتم چه می‌گویم که چون شد

(عطار، ۱۳۸۷: ۱۳۲)

عشق برادرشوهر به زن بدون هیچ کنشی رخ می‌دهد. زن بدون آنکه رفتاری از خود نشان دهد، موجبات عشق برادرشوهر خود می‌شود. در مقابل بیضایی دست به فضا سازی می‌زند. او ورتا را از پس پرده بیرون می‌کشد و او را به کنش وامی‌دارد. «ورتا خندان با چشم بسته و دست‌ها به پشت در تشتی بزرگ شستنی‌ها را با پاهای برهنه لگد می‌زند» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۹). این نکته را به کتاب‌خوانی ورتا اضافه کنید. در زمانه‌ای که زن تنها برای زاییدن است، ورتا با کتاب‌خوانی و شیطنت‌های نمکینش بدون تردید به زنی جذاب تبدیل می‌شود. بیضایی برای برجسته‌کردن ورتا در جامعه زمان خودش، از همان ابتدای داستان نگاه حاکم بر زن را در قالب چند دیالوگ آشکار می‌کند.

«قاضی: امیر ری مرا نزد زنی فرستاده؟ عاقلی را نزد ناقص‌عقلی؟ (همان: ۸)

قاضی: چه کسی تاکنون از زنی سخن به‌راستی شنیده؟ (همان: ۱۱)

جندل: برای من التماس کردن به مردی آسان‌تر تا به زنی. زن‌ها ستم‌گرند؛ حتی

بهترینشان و مردان عاقل‌تر هم که نباشند عادل‌ترند (همان: ۱۵).

مرداس: خویشانش را به خانه راه مده تا کفتر دو هوا نشود. کتاب از او دورکن که چون بیش از شوی بداند فرمان او نبرد. جامه اگر خواست قماش ببر تا به دوختن سرگرم شود؛ اما حساب نیز بگو تا زیاده نخواهد... (همان: ۱۹).

قاضی: بدین‌سان تو ناقص‌عقل بر حماقت خود حکم می‌کنی که دو ناهم‌سنگ را در کفه‌های یک ترازو می‌نهی که او هم امروز می‌میرد و خداوند خدا هرگز» (همان: ۴۲).
نگاه تک‌بعدی و ظالمانه به زن در جامعه‌ای کاملاً مردسالار می‌تواند انگیزه‌ی قوی برای شخصیت زن شود تا حقانیت خود را در قالب موجود مرموز و ماورایی جلوه دهد. چنین انگیزشی به هیچ‌وجه در حکایت عطار مطرح نیست. زن پارسا از ابتدای داستان تا زمانی که جامه‌ی مردان به تن می‌کند، تنها عاملی برای تحریک مردان است. به عبارت دیگر تنها عامل تقابل مردان و زن پارسا زن‌بودن است، نه کنش‌هایش. زن پارسا تنها به واسطه‌ی مظلومیت و معصومیت و در اوج آن به کمک مددهای غیبی نجات پیدا می‌کند. از همین رو، دو شخصیت زن پارسا و ورتا در گذر از خوان‌هایی که در پیش دارند، به ترتیب مقایسه می‌شوند.

۵. ۱. خوان اول

در اولین رویارویی، زن پارسا در برابر نگاه گناه‌آلود برادرشوهرش، تنها او را عتاب می‌کند. در زمان سنگسارش از خود دفاع می‌کند. زن بابت یک کنش دراماتیک از مرگ نجات پیدا نمی‌کند؛ بلکه کاملاً اتفاقی و به شکل نسبتاً غیرمنطقی نجات پیدا می‌کند. در برابر غلام و ارتکاب قتل او از خود دفاع نمی‌کند و تنها به سبب معصومیت ذاتی‌اش بخشوده می‌شود. در همراهی پسر از اعدام گریخته، پسر را از خود دور نمی‌کند و زمانی که فروخته می‌شود لب به سخن می‌گشاید که پسر دروغ‌گوست. در وضعیت پیچیده‌ی درون‌کشی، زن دست به هیچ عملی نمی‌زند و این اتفاقات ماورایی است که او را از چنگال مردان می‌رهاند. چنین شخصیتی در قالب یک اثر نمایشی به هیچ‌عنوان جذاب نیست. این زن فاقد هرگونه مؤلفه‌های قهرمان دراماتیک است که ارسطو مطرح می‌کند. در مقابل بیضایی به شخصیت خود کنش می‌دهد و کنش ورتا نسبت به هر وضعیت کاملاً متفاوت است. در مواجهه با برات او خود را در اتاق حبس می‌کند.
«ورتا: من اینجا خود را حبس می‌کنم؛ در حجله‌ام - آه خدا، من خود را اینجا حبس می‌کنم» (همان: ۲۸).

زمانی که در می‌یابد برات قصد بازکردن قفل را دارد، خواب را بر خود حرام می‌کند. او در برابر وسوسه‌های برات در قالب آمدن پدر، مادر و دایه‌اش مقاومت می‌کند و هرکدام را با یک عمل منحصربه‌فرد پاسخ می‌دهد. کنش‌های ورتا در اپیزود برات، او را به سویی سوق می‌دهد که کلید اتاقش را به درون حوض پرتاب می‌کند و این عمل فضای دادگاه را دراماتیزه می‌کند و عاملی برای ادامه یافتن داستان می‌شود.

۲.۵. خوان دوم

در روایت عطار زمانی که زن با تقاضای ناصواب غلام مواجه می‌شود، تنها به یک جواب منفی بسنده می‌کند و حتی مرد عرب را از نگاه گناه‌آلود غلامش آگاه نمی‌سازد. زمانی که خنجر خونین در بالین زن یافت می‌شود، زن تنها به سبب صفت معصومیتش و خردمندی مرد عرب از مرگ نجات پیدا می‌کند.

اعرابی چون خردمند جهان بود بدان گفتار زن همداستان بود

(عطار، ۱۳۸۷: ۱۳۵)

در خوان دوم زن پارسا با غلامی درگیر است که از او عشق می‌خواهد. در آن سو، ورتا با مردی قافله‌بان مواجه می‌شود که او نیز از ورتا عشق می‌طلبد. رفتار هر دو مرد نسبت به زن‌ها خشونت‌آمیز است. غلام بابت ممانعت زن پارسا، کودکی را به قتل می‌رساند تا زن مورد ضرب و شتم مادر کودک قرار گیرد؛ ولی ایلیا خشونتش را مستقیماً اعمال می‌کند. نکته‌ی مهم در دراماتیزه‌کردن چنین داستانی، چرخش موقعیت دراماتیک ورتا با یک مرد است. در خوان نخست ورتا در حالی مورد تهدید برات است که برات نمی‌تواند به او نزدیک شود؛ چراکه ورتا در اتاق خود را محبوس کرده است. در خوان دوم ورتا با تجربه‌ای متفاوت روبه‌رو می‌شود. او دیگر پناهی ندارد و ایلیا به راحتی می‌تواند او را تصاحب کند. خلق چنین تفاوتی باعث پختگی شخصیت ورتا می‌شود؛ در مقابل زن پارسای عطار فاقد چنین سیر تکاملی است. او همان وضعیتی را دارد که در رویارویی با برادرشوهرش داشت. او همیشه از لحاظ فیزیکی ضعیف است و هیچ ترفندی برای نجات خود ندارد و به اتفاقات ماورایی دل‌بسته است. شاید بهترین مثال در این زمینه اتفاقاتی است که در بخش سفر با کشتی رخ می‌دهد. رویداد کشتی تصویری افراطی از تمامی بخش‌های پیشین حکایت است. زن پارسا در نگاه مردها صرفاً موجودی برای رفع شهوت است و همه مردان به زن نگاه شهوانی دارند؛ در حالی که پیش از سوارشدن

بر کشتی، سه مرد او را تهدید به تعرض کرده بودند، در کشتی خیل عظیمی از مردان مسافر به او نظر دارند:

پس آنگه اهل آن کشتی به یکبار
شدند القصه بر وی عاشق زار

برآمد آتشی زان آب سوزان
که دریا گشت چون آتش فروزان
به یکدم اهل کشتی را به یکبار
بگردانید در آتش نگونسار

(عطار، ۱۳۸۷: ۱۳۷-۱۳۸)

عطار در نهایت زن را به واسطه‌ی عذابی الهی از چنگ مردان آزاد می‌کند و این برخلاف نگاه ارسطوست که نمایشنامه‌نویس را از توسل به وقایع ماورایی و ورود خدایان به جریان داستان بر حذر می‌دارد. نقطه‌ی قوت اثر بیضایی نیز در همین مسئله است؛ وی برخلاف عطار، به قدرت‌های غیرانسانی و فراطبیعی توجهی نمی‌کند؛ بلکه ورتا در کسوت قهرمان دست به عمل می‌زند و برای نجات خود تصمیم می‌گیرد. تصمیم‌گیری او منشأ بیرونی ندارد و برآمده از شخصیت‌پردازی راوی است. ورتا زنی است اهل مطالعه، پس بدیهی است در مواجهه با مشکلات به‌جای آنکه سکوت کند و منتظر کمک از منبعی بیرونی باشد، خردمندانه عمل می‌کند.

۵.۳. خوان سوم

زن پارسا در سومین خوان، پسر جوان را از خویش دور نمی‌سازد و اجازه می‌دهد او را همراهی کند. زمانی که پسر او را به تاجر می‌فروشد، زن پارسا تنها التماس می‌کند. ورتا در برابر ایلیا مبارزه می‌کند. در خوان سوم، ورتا با جندل مواجه می‌شود. جندل به ورتا آن نگاه هوس‌آلود دو شخصیت گذشته را ندارد. ورتا با چالشی متفاوت مواجه است و در مسیر تکامل شخصیتش، تجربه‌ی دیگری را از سر می‌گذراند و این نقطه‌ی تفاوت مهم میان شخصیت در دو داستان است. چنین رویکردی باعث می‌شود در اثر بیضایی شخصیتی چندوجهی خلق شود. ورتا واجد پیچیدگی است و زن پارسا شخصیت تخت و ساده است. پیچیدگی ورتا در گرو کنش‌مندی اوست. کنشگری ورتا براساس دیدگاه ارسطو در قلمرو نیت و کنشگری انسانی است. پیش از این درباره‌ی دخالت‌های آسمانی در پرده‌ی نئی اشاره شد. ورتا در هر سه مهلکه به کمک خرد انسانی یا تلاشگری بشری زنده می‌ماند. در خوان نخست دایه زیرکی می‌کند و او را نجات می‌دهد. در خوان دوم او

نومید نمی‌شود و در خلنگزار پیش می‌رود؛ چراکه بر این باور است علت وجودی خلنگ، وجود آب است. در خوان سوم نیز این تلاش والدین ورتاست که او را تعقیب می‌کنند و این تعقیب نیز بی‌دلیل نیست؛ چراکه ورتا قرار است به روستای عمویش برود. پس هیچ‌یک از رویدادها اتفاقی نیست و همانند قطعه‌ی کشتی داستان عطار، با قدرت و معجزه الهی به پایان نمی‌رسد. حتی در موقعیت شفابخشیدن دو زن، زن پارسا به واسطه‌ی موفقیت در آزمون الهی، واجد قدرتی الهی می‌شود. پشتوانه‌ی او انسانی نیست. به موازات او، ورتا به کمک کتب زکریای رازی و نظریه‌ی روان‌درمانی در دفع بیماری، قدرت شفابخشیدن پیدا می‌کند. ورتا از علم بشری برای درمان استفاده می‌کند. پیشگویی‌اش نیز به واسطه‌ی رابطه‌اش با دیگر شخصیت‌های فیلمنامه است.

ارسطو در مبحث هامارتیا، اشتباه و خطای بالقوه‌ی قهرمان را در قلمرو انسانی بررسی می‌کند. وی بر وجود اشتباه در وجود قهرمان، در راستای زمینی کردن آن تأکید دارد. زن پارسای عطار هیچ اشتباهی نمی‌کند. او تنها دیگران را از خود می‌راند، زیباست و زیبایی‌اش نیز موهبتی الهی است و هیچ‌گاه خطا نمی‌کند؛ بلکه در مسیر صراط‌المستقیم پیش می‌رود. در مقابل او، ورتا لغزش‌های انسانی متعددی دارد. خطای بالقوه او داشتن سواد است که نه از جانب خدا؛ بلکه به سبب تلاش خود او کسب شده است. عالم‌بودن و ویژگی زمینی است که ورتا را ابتدا به سقوط و سپس به صعود رهنمون می‌سازد. ورتا برخلاف زن پارسا بارها فریب می‌خورد و بازمی‌گردد. در خوان نخست، برات بارها به بهانه‌ی حضور پدر و مادر، خودکشی‌کردن، دزدی، آتش‌گرفتن خانه، ورتا را تا آستانه‌ی تسلیم شدن می‌برد. ورتا در مقابل ایلیا و جندل نیز به واسطه‌ی تشنگی و گرسنگی تا آستانه تسلیم‌شدن پیش می‌رود؛ چراکه بیضایی از ورتا انسانی می‌آفریند که می‌تواند اشتباه کند. عطار از زن پارسا فرشته‌ای می‌آفریند که در مقابل انسان، تک‌بعدی محسوب می‌شود.

دلیل استوار تک‌بعدی‌بودن شخصیت زن پارسا مقوله‌ی انتخاب است که ارسطو در تبیین شخصیت بدان اشاره کرده است. زن پارسا حق انتخاب ندارد. اعمال او ناشی از معصومیت اوست؛ از همین رو هیچ‌گاه کلک نمی‌زند و مکر نمی‌کند و اوج انتخاب وی زندگی در معبد است که در مقابل تصمیم دیگری نیست. ورتا مدام تصمیم می‌گیرد. او برای مبارزه با برات تصمیم می‌گیرد نخواهد. پناه‌بردن به خلنگزار در برابر تهدید ایلیا را انتخاب می‌کند. او در موقعیت داوری تصمیم‌گیری می‌کند و به سه مرد گناهکار دستور می‌دهد. در حالی که زن پارسا بلافاصله با شنیدن داستانشان آنان را می‌بخشد. ورتا در

انتهای داستان امیر ماکان را انتخاب می‌کند؛ ولی برای انتخابش تصمیم‌گیری می‌کند و ماکان را نیز در برابر دوراهی انتخاب قرار می‌دهد.

در این نقطه است که به چهارمین ویژگی مدنظر ارسطو. ارسطو همسازی را سازگاری شخصیت با ساختار کنش و طرح معرفی می‌کند. زمانی که زن پارسا را به عنوان شخصیت در حکایت عطار بررسی می‌کنیم، از منظر اخلاقی و طرح داستانی، زن پارسا واجد سازگاری است. در طرح داستانی قرار است با زنی مواجه شویم که پاکدامنی صفت بارز اوست؛ لیکن این شخصیت با ساختار کنشی حکایت سازگاری چندانی ندارد. بدون تردید بخش مهمی از این ناسازگاری به نگاه زمانه درباره‌ی زن و روش‌های روایت بازمی‌گردد. برتری ورتا در مقابل زن پارسا در ویژگی همسازی، تصویر کامل دراماتیک او را عیان می‌سازد. ورتا با طرح داستانی پرده‌ی نئی سازگاری دارد؛ چراکه بیضایی با ترسیم زمانه ورتا و نگاه جامعه به زن، ورتا را برجسته می‌سازد. او زنی است که قصد مبارزه با نگاه مردسالارانه‌ی حاکم دارد. پاکدامنی او نیز برای همین مسئله است. او حتی به شوهر خود نیز پاکدامن است؛ چون با وی می‌جنگد.

«ورتا: مرا می‌کشت تا پدرش را در نام پسر خیالی‌اش زنده کند- در نام پسر من. یا شاید پدرش بود که مرا می‌کشت. یا شاید پسر خودم؛ که هیچ‌کدام را نه دیده بودم و نه می‌دیدم» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۰۲).

«ورتا: این دانش است مرداس. دنیا بهتر می‌شد اگر ما بیشتر می‌دانستیم!» (همان: ۱۰۴). بیضایی با خلق ورتایی کنشگر، شخصیت خودش را با ساختار کنشی فیلمنامه‌اش سازگار می‌کند. کنشگری ورتا نیز ابتدا به واسطه‌ی ویژگی رفتاری، سپس در انتخاب-کردن و در نهایت در عمل‌کردن خلاصه می‌شود. از همین رو با داشتن چهارمین ویژگی ارسطویی، ورتا به شخصیت دراماتیک تبدیل می‌شود.

۶. نتیجه‌گیری

بوطیقای ارسطو در تلاش است تا میان طرح، به عنوان هسته‌ی اصلی یک اثر دراماتیک و شخصیت، در مقام عامل کنشگر و به عمل‌رساننده‌ی طرح رابطه‌ای منطقی ایجاد کند که این مهم به واسطه‌ی کنش و انگیزه رخ می‌دهد. این کنشگری نیازمند مؤلفه‌هایی در ریخت و شکل شخصیت است که ارسطو در فن شعر از آنها نام می‌برد. از تحلیل و تطبیق انجام‌شده می‌توان چنین گفت که:

- (۱) بهره‌گیری از این مؤلفه‌ها نمایشنامه‌نویس یا فیلمنامه‌نویس را یاری می‌کند تا از ایده‌ای به طرحی دراماتیک دست یابد و در نهایت با جان‌بخشی به شخصیت، اثری نمایشی بیافریند. بهرام بیضایی با شناخت کامل از این عوامل موفق می‌شود حکایتی ایرانی-اخلاقی را به اثری دراماتیک تبدیل کند.
- (۲) بیضایی با دست‌مایه قراردادن «طرح» داستان زن پارسای عطار، با تغییرات منطقی در شخصیت اصلی این حکایت، زن حکایت را به ورتا نامی تبدیل کرده که این بار به مقام قهرمانی دست یافته است و وجوه دراماتیک او با ساختار کنشی متن بیضایی سازگاری کامل دارد.
- (۳) روش بیضایی در دراماتیزه کردن یک حکایت تعلیمی از عطار می‌تواند روشی برای تولید متون دراماتیک از ادبیات کهن ایرانی باشد. منابعی که به سبب نداشتن عناصر دراماتیک یا ناکافی بودن مؤلفه‌هایی که بتوان با دست‌مایه قراردادن آنها به نمایشنامه یا فیلمنامه‌ای محکم دست یافت، در مجموعه به موفقیت مناسبی دست نیافته است.
- (۴) با تطبیق متن عطار و فیلمنامه‌ی بیضایی می‌توان دریافت که درک درست از نظام ارسطویی در تحلیل طرح و شخصیت به اثری تأمل‌برانگیز ختم خواهد شد. با توجه به فقدان مقدمه‌چینی مناسب در حکایت‌های ایرانی در رسیدن به یک شخصیت‌پردازی مستحکم و باقی ماندن اشخاص حکایت در حد تیپ‌های آشنا و موتیف‌های تکراری، روش بیضایی در پروراندن شخصیت در بستر اثر نمایشی به واسطه‌ی آنچه در صحنه انجام می‌دهند، منطقی‌ترین رویه دراماتیزه کردن این متون است.
- (۵) بیضایی، برخلاف عطار، در پرده‌ی نئی برای ورتا جایگاه اجتماعی قائل می‌شود و او را از چارچوب زن بودن صرف خارج می‌سازد. بیضایی شخصیت این زن را نسبت به زنان دیگر جامعه زمانه‌اش برجسته می‌کند. ورتا به سبب آنچه انجام می‌دهد تبدیل به شخصیت و در نهایت قهرمان می‌شود. او برخلاف زن پارسای عطار می‌اندیشد، تصمیم می‌گیرد و دست به عمل می‌زند. ورتا منتظر معجزه نمی‌ماند و با تلاش خود به کمال می‌رسد. از همین روست که ورتا مطابق اصل ارسطویی، دیگر در نقطه ابتدایی نیست. او از بدبختی به نیک‌بختی می‌رسد. این در حالی است که زن پارسا در نهایت در همان نقطه‌ای است که حکایت شروع می‌شود؛ شوهر رفته باز می‌گردد و او دوباره با همسرش است و زن از نیک‌بختی به نیک‌بختی می‌رسد.

منابع

- اسلامی، کتایون. (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی «پرده‌ی نئی» اثر بهرام بیضایی با حکایات مشابه آن در متون کهن فارسی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه هنر تهران.
- ارسطو. (۱۳۸۶). فن شعر. ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۹۲). پرده‌ی نئی. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۴۵). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.
- عطار. شیخ فریدالدین. (۱۳۸۷). الهی‌نامه. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- مک لیش، کنت. (۱۳۸۶). ارسطو و فن شعر. ترجمه‌ی اکبر معصوم بیگی، تهران: آگه.
- هالیول، استیون. (۱۳۸۸). پژوهشی درباره‌ی فن شعر ارسطو. ترجمه‌ی مهدی نصرالله‌زاده، تهران: مینوی خرد.
- Blondell, Ruby. (1999). *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*. Mary-Kay Gamel, Nancy Sorkin Rabinowitz, Bella Zweig, New York: Routledge.
- Childs, Peter. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Roger Fowler, Oxen: Routledge, 5th Ed.
- Egri, Lajos. (1960). *The Art of Dramatic Writing*. New York: Simon & Schuster Pub.
- Krasner, David. (2009). *Staging Philosophy*. David Z. Saltz, Michigan: University of Michigan, 4th Ed.
- Letwin, David. (2008). *The Architecture of Drama*. Joe Stockdole & Robin Stockdole: Maryland, The Scarecrow press.
- Quinn, Edward. (2006). *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. New York: Fact on File Pub., 2nd Ed.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin. (2002). *The Cast of Character Style in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin. (2008). *Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Pub.
- Rehm, Rush. (1994). *Greek Tragic Theatre*. London: Routledge.
- Woloch, Alex. (2003). *The One Vs. Many: The Many Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Worman, Nancy. (2002). *The Cast of Character: Style in Greek Literature*. Austin: University of Texas, 1th Ed.