تحلیل ساختاری و نشانه‌شناختی حکایت فقیه تنگ‌دست از منظر جنبه‌های نمایشی

دکتر نرگس اسکویی
استادیار- عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بناب

چکیده

در بسیاری از حکایات بوستان و گلستان سعدی، رویکردهای هنری و حسی بسیاری وجود دارد، که نقش مهمی در ایجاد و القای ظرفیت‌های بالقوه دراماتیک در این حکایت‌ها ایفا می‌کنند: روایت مؤثر و پر فراز و فرود، کنش‌مندی روابط، حسی و تصویری ساختن موقعیت‌ها و فضاها و گفت‌وگوها، جذابیت‌های بصری و عاطفی و تنوع بی‌نظیر شخصیت‌های داستانی، کشمکش‌ها و ماجراهای متعدد و گاه تودرتوی حاصل از تضادهای هماهنگ در سراسر داستان، تعلیق‌سازی‌های هوشیارانه، در کنار بهره‌مندی از زبان تمثیلی و نمادین، که ظرفیت تبدیل به المان‌های دیداری و شنیداری را در اجرای نمایش دارند، بخشی از استعداد و توانمندی حکایات بوستان و گلستان سعدی را در فرایند تبدیل به آثار نمایشی نشان می‌دهد. در این مقاله به بررسی و تحلیل ساختارگرایانه و نشانه‌شناختی حکایت فقیه کهنهٔ جامهٔ تنگدست (از باب چهارم بوستان)، از منظر عناصر و ظرفیت‌های تبدیل این اثر ادبی- داستانی، به یک اثر نمایشی پرداخته‌ایم.

واژگان کلیدی: بوستان سعدی، حکایت، ساختارگرایی، نشانه‌شناختی، عناصر نمایشی

وزارت علوم تحقیقات و فناوری

مقدمه

ارسطو در قرن چهارم قبل از میلاد، تقسیم‌بندی دوگانه‌ای برای هنر قائل بود و آن را تحت عنوان هنرهای "پدیداری و نمایشی" و هنر "شاعری" طبقه‌بندی نمود (پارسایی، ۱۳۸۸، ۱۳)؛ این طبقه‌بندی نشان می‌دهد که ادبیات و هنرهای نمایشی از کهن‌ترین دوران حیات بشر، از چه اهمیت و جایگاه والایی برخوردار بوده است، تا آن حد که فیلسوف و دانشمند یگانه‌ای چون ارسطو -که همواره درصدد نشان دادن رابطهٔ جدایی‌ناپذیریِ عالم محسوسات و عالم معقولات بوده است- بر جدایی ناپذیر بودن هنر ادبی و نمایشی از زندگی انسان (و البته از همدیگر) تاکید می‌ورزد.

ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی با یکدیگر شباهت‌های فراوانی دارند و «بسیاری از اصطلاحاتی که برای نامیدن و توصیف عناصر ادبیات داستانی وضع شده است، در حوزهٔ ادبیات نمایشی به کار می‌روند» (ناظرزاده،۱۳۷۳: ۲۷)، زیرا بسیاری از این مفاهیم از حوزهٔ ادبیات نمایشی وام گرفته شده‌اند بدین علت که «داستان و نمایش‌نامه هر دو بیانگر رفتار شخصیت‌ها و حوادث زندگی آنانند» (همان،۲۵۷)؛ در عین حال، داستان و نمایش تفاوت ماهوی با هم دارند، یکی ایجاد می‌شود تا خوانده شود و آن دیگری ایجاد می‌گردد تا به اجرا درآید، بنابراین نمایش و تئاتر از ابعاد گسترده‌تری نسبت به ادبیات برخوردار است. *ماری جوری بولتون* دربارهٔ نمایشنامه می‌گوید: «نمایش‌نامهٔ واقعی، سه بُعدی است، ادبیاتی است که راه می‌رود و پیش چشم ما حرف می‌زند» (بولتون،۱۳۸۰: ۵۳) اما بیان داستانی در واقع «تک بُعدی است و این ذهن خواننده است که آن را (بنا به وضع و حال ذهن خود) به بیان دیگری تبدیل می‌کند» (ناظرزاده،۱۳۷۳: ۲۶۰).

کلماتِ آثار داستانی هرگاه که دیده و شنیده شوند، یا به اصطلاح به اجرا در آیند، شکل نمایشی می‌یابند؛ از این رو است که از قرن‌ها پیش تلاش‌های بسیاری برای به اجرا در آوردن آثار داستانی ادبیات کلاسیک فارسی شکل گرفته است: نقّالی، رامشگری، و پرده‌خوانی گوشه‌هایی از این فعالیت هستند: «پرده‌های نقالی که تصاویر روایی منظومه داستانی را برای بیننده ترسیم می‌کنند، عوامل کمکی‌ای در جهت فهم بیشتر مخاطبان و درگیری عاطفی بیش از پیش آنان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

با قصّه است» (غفاری مرند، ۱۳۷۱: ۱۰۱)؛ این گام‌ها نخستین اقدامات برای تغییر ادبیات به نمایش بوده است و «قصه‌گوی خوب، دست‌کم بعضاً سعی می‌کند که الگوی شخصیت، اعمال، و طرز سخن‌گفتنِ داستان را اختیار کند؛ در واقع گاه رویدادها کم و بیش چنین ایجاب می‌کنند که نشان داده شوند تا به اجرا درآیند.» (هولتن،۱۳۷٦: ۲۸).

هر اثر ادبی–داستانی، قابلیت تبدیل شدن به یک اثر نمایشی را ندارد. زیرا با آن که ادبیات و هنرهای نمایشی هر دو از زبان بهره می‌گیرند اما کاربری عنصر زبان در متون نمایشی با متون ادبی تفاوت دارد: «در تئاتر [بر خلاف ادبیات]زبان موجز، دارای انعطاف و سهولت برای بیان توسط بازیگر و ضمناً تحت‌الشعاع ذهنیت‌ها و گزاره‌های بصری و ایماژگونه است. نویسنده جز در مواردی که موقعیت‌ها اجازه می‌دهند و یا پرسوناژی دغدغه‌ها و درگیری‌های درونی خود را در قالب مونولوگ بیان می‌کند، از طولانی بودن عنصر زبان اجتناب می‌ورزد. (پارسایی،۱۳۸۸: ۹) بنابراین یک اثر ادبی برای تبدیل شدن به یک اثر نمایشی باید حاوی شرایطی باشد که آن را مستعد این فرایند تبدیلی می‌سازد. خصوصیت بارز یک اثر ادبی برای تبدیل شدن به یک اثر نمایشی، همانا قابلیت‌ها و داشته‌های دراماتیک و بصری آن است که به کمک ساختاری منسجم، این قابلیت را ایجاد می‌کند که دو عنصر اندیشه و عینیت را به طور همزمان و با ارجاع مداوم به همدیگر، به هم مرتبط سازد و تماشاگر را با یک روند هدایت‌گر به تشریک عاطفی و ذهنی امور ترغیب و وادار نماید: «آثار داستانی حادثه محور یا شخصیت‌محور با رویکرد بیرونی به واقعیات داستان از زمینه‌های لازم برای آدابته شدن به نمایش برخوردارند؛ شروط لازم و کافی این نوع متون عبارت‌اند از: رویکرد بیرونی به واقعیات؛ تاکید بر داده‌های بصری و نمایشی؛ قابل تغییر بودن گفتار به دیالوگ؛ تعلیق‌زا و کنش‌مند بودن موضوع و رخدادها؛ قابل درک بودن مضامین و رخدادها برای مخاطب به طور همزمان.» (همان: ۸)

توجه به این نکته هم ضروری است که در فرایند تبدیل یک اثر ادبی–داستانی به یک اثر نمایشی، اثر ادبی بسیاری از عناصر اولیه و اساسی خود، مثلاً روایت، را از دست می‌دهد و در عوض عناصر بصری و شنیداری، جای روایت را می‌گیرد. بنابراین می‌توان گفت در حالت عادی یک اثر ادبی بسیار جذاب‌تر از اثر اقتباسی خود (در شکل نمایش، تئاتر و...) است، مگر آن که عناصر دیداری و شنیداری که در جریان تبدیل روایت اثر داستانی–ادبی به اثر نمایشی، گنجانده می‌شود، آن اندازه قوی و تاثیرگذار باشد که بتواند جانشین خوبی برای عنصر روایتِ آن اثر ادبی باشد. به بیان دیگر خلق درام از آثار ادبی کار آسانی نیست و عناصر ارتباطی آن با مخاطب باید آن‌چنان منسجم، حساب شده و هنری باشد تا یک اثر نمایشی بتواند مزهٔ عینی شدهٔ آن اثر ادبی را به مخاطبش منتقل کند.

www.anjomanfarsi.ir

بیان مسأله

مسالهٔ اصلی این پژوهش، جستجو و تبیین استعدادها و قابلیت‌های احتمالی موجود در آثار داستانی سعدی جهت تبدیل به اثر نمایشی است. بدین منظور، از میان حکایت‌های فراوان بوستان و گلستان سعدی برای ارزیابی میزان توانمندی و ظرفیت نمایشی این آثار، یکی از حکایات باب چهارم از بوستان سعدی (باب تواضع) برگزیده شد. در ادامه، سعی این نوشتار بر آن بوده است که با کاوش در ساختار این حکایت و تجزیه و تحلیل عناصر و اجزای ساختاری آن و هم‌چنین با تحلیل نشانه‌شناختی این حکایت در جهت نشان دادن عناصر نمایشی موجود در متن این داستان، ساخت‌مایه‌های دراماتیک این حکایت جذاب را برجسته‌تر نماید.

بحث

تقریباً از نخستین سال‌های آشنایی ایرانیان با هنر تئاتر و نمایش (به شیوهٔ غربی) همواره این مساله مطرح بوده است که ما ایرانیان، به واسطهٔ دارا بودن یکی از دیرپاترین و عظیم‌ترین تمدن‌های فرهنگی جهان و با توجه به داشتن گنجینه‌ای سترگ و بی‌نظیر ادبی–داستانی، باید بتوانیم که تئاتر و هنرهای نمایشی خود را از دارایی‌های کمیاب ادبی و فرهنگی خویش غنی سازیم. هر یک از آثار کهن ادبیات فارسی نظیر شاهنامه، مثنوی مولوی، مثنوی‌های نظامی و عطار، آثار نظم و نثر سعدی و ... هر کدام قادرند که قرن‌های متوالی، خوراک معنوی و طرح‌های اصلی نمایش‌های ما را مستغنی و سرشار سازند. «اجرایی شدن این امر نیاز به برنامه‌ریزی دارد، مثلاً برای دراماتیزه کردن شاهنامه به نیروهای مختلفی از جمله پژوهشگر، درام‌نویس، عوامل هنری و ...نیاز است» (آرامی،۱۳۸۸: ۳۵)

بوستان یا سعدی‌نامه از مثنوی‌های مشهور و تاثیرگذار تعلیمی–تمثیلی ادب فارسی است و به عقیدهٔ بسیاری از سعدی‌پژوهان، برجسته‌ترین اثر شیخ اجل شمرده می‌شود. «برخی آن را هنری‌ترین و شاعرانه‌ترین مثنوی حکمی–اخلاقی در ادب پارسی می‌دانند» (دادبه،۱۳۸٤: ۸). سعدی در این مثنوی برای رسانیدن پیام‌های خود از ابزار و رسانهٔ پر تأثیر و مخاطب‌پسند "حکایت" بهرهٔ فراوان برده است. «در مجموع، ۱۸۳ حکایت یا حکایت‌وارهٔ کوتاه و بلند در بوستان –بر اساس نسخهٔ مرحوم یوسفی– وجود دارد که بی‌تردید از لحاظ هنری و زیبایی‌شناسی همه در یک پایه نیستند» (صیادکوه،۱۳۸۹: ۱۰۷). ساختار حکایات سعدی اغلب بر بن‌مایه‌های هنری و زیبایی‌شناختی استوار است. در ادامهٔ مقاله، برای شناخت بیشتر این ظرایف و دقایق هنری، به موشکافی در ساختار و عناصر حکایت فقیه تنگدست می‌پردازیم.

معرفی حکایت فقیه تنگدست

حکایت منتخب این مقاله، حکایتی است از باب چهارم، باب "تواضع" از بوستان سعدی، که معمولاً با عنوان حکایت *"فقیه تنگدست"* و یا *"دانشمند"* شناخته می‌شود. اعمال و حرکات و نوع داستان‌پردازی در این حکایت بر اساس تجربهٔ انسانی است که به بیان اندیشه و افکار خویش در بارهٔ فاصلهٔ طبقاتی، ظاهربینی مردم، اشرافی‌گری جوامع و ... می‌پردازد و در وجودش به این نتیجه می‌رسد که به منظور انتقاد و اصلاح دیدگاه‌های عمومی مردم، باید تصویری از آنچه که در محیط خویش می‌بیند به نمایش گذارد.:

۱فقیهی کهن جامه‌ای تنگدست — در ایوان قاضی بـه صف برنشست
۲نگه کـرد قاضی در او تیز تیز — معرف گرفت آستینش که: "خیز
۳ندانی که برتر مقام تو نیست؟ — فروتر نشین، یا بـــرو، یا بایست
٤نه هرکس سزاوار باشد به‌صدر — کرامت به فضل است و رتبت به‌قدر
۵دگر ره چه حاجت به پند کست؟ — همین شرمساری عقـــــــوبت بست
٦به عزت هـــر آن کو فروتر نشست — به خـــــــواری نیفتد ز بالا به پست
۷به جای بزرگان دلیـــــــری مکن — چـــو سر پنجه‌ات نیست شیری مکن"
۸چو دید آن خـــردمند درویش رنگ — که بنشست و برخاست بختش به جنگ،
۹چو آتش بـــــــرآورد بیچاره دود — فروتـــــــر نشست از مقامی که بود
۱۰فقیهان طـــــریق جدل ساختند — لـــــــــــم و لا اسلم درانداختند
۱۱گشادند بـــــــر هم در فتنه باز — به لا و نعم کـــــــرده گردن دراز
۱۲تو گفتی خروسان شاطر به جنگ — فتادند در هـــــــم به منقار و چنگ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

۱۳یکی بی‌خود ازخشمناکی چومست یکی بر زمین می‌زند هـــــر دو دست
۱٤فتـــــــادند در عقده‌ای پیچ پیچ کـــــــــــه در حل آن ره نبردند هیچ
۱۵کهن جامـــــه در صف آخرترین به غرش درآمد چـــــــــو شیر عرین
۱٦بگفت: "ای صنادید شرع رسول به ابلاغ تنزیـــــــــــل و فقه و اصول
۱۷دلایل قـــــــوی باید و معنوی نه رگهای گـــــــردن به حجت قوی
۱۸مرا نیز چوگان لعب است و گوی" بگفتند: "اگر نیک دانـــــی بگوی"
۱۹به کلک فصاحت بیانی‌که داشت به دلها چـــو نقش نگین برنگاشت
۲۰سر از کوی صورت به معنی کشید قلم در سر حـــــــرف دعوی کشید
۲۱بگفتندش از هـــــــر کنار آفرین که بـــــر عقل و طبـعت هزار آفرین
۲۲سمند سخن تا بـــــه جایی براند که قاضی چـــو خر در وحل بازماند
۲۳برون آمد از طاق و دستار خویش به اکرام و لطفش فـــــــرستاد پیش
۲٤که هیهات قـــــدر تو نشناختیم بـــــــــــه شکر قدومت نپرداختیم
۲۵دریغ آیدم بـــــــا چنین مایه‌ای کـــــــــــه بینم تو را در چنین پایه‌ای
۲٦معرف بـــــــه دلداری آمد برش کـــــــــــه دستار قاضی نهد بر سرش
۲۷به دست و زبان منع کـردش که دور منه بر سرم پای بنـــــــــــــد غرور
۲۸که فـــــــردا شود بر کهن میزران به دستار پنجـــــــــــــه‌گزم سرگران
۲۹چو مولام خـــــوانند و صدر کبیر نمایند مـــــــــــردم به چشمم حقیر
۳۰تفاوت کنـــــــد هرگز آب زلال گرش کـــــــوزه زرین بود یا سفال؟
۳۱خرد باید انـــــــدر سر مرد و مغز نباید مـــــــــــرا چون تو دستار نغز
۳۲کس از سر بزرگـی نباشد به چیز کدو سر بزرگ است و بـــــی مغز نیز
۳۳میفراز گـــــردن به دستار و ریش کـــــه دستار پنبه‌ست و سبلت حشیش
۳٤به صورت کسانی که مردم وشند چو صورت همان بـه که دم درکشند
۳۵به قدر هنر جست بایـــــــد محل بلندی و نحسی مکن چـــــون زحل
۳٦نی بـــــــوریا را بلندی نکوست که خاصیت نیشکر خـــود در اوست
۳۷بدین عقل و همت نخوانم کست وگـــــــــر می‌رود صد غلام از پست
۳۸چه خوش گفت خر مهره‌ای در گلی چـــــــو بر داشتش پر طمع جاهلی
۳۹مرا کس نخواهد خـــریدن به هیچ به دیوانـــــــــــگی در حریرم مپیچ
٤۰خبزدو همان قدر دارد کـه هست وگر در میـــــــــان شقایق نشست
٤۱نه منعم به مال از کسی بهترست خـــــــر ار جل اطلس بپوشد خرست
٤۲بدین شیوه مرد سخنگوی چست به آب سخن کینـــــــه از دل بشست
٤۳دل آزرده را سخت بـــاشد سخن چـــــــو خصمت بیفتاد سستی مکن
٤٤چـــو دستت رسد مغز دشمن برآر کـــــه فرصت فرو شوید از دل غبار
٤۵چنان ماند قاضی بـه جورش اسیر کـــــــــه گفت ان هذا لیوم عسیر
٤٦به دندان گـــــزید از تعجب یدین بماندش در او دیده چـــــون فرقدین

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

٤٧وزان جا جـوان روی همت بتافت　　بـرون رفت و بازش نشان کس نیافت
٤٨غـریو از بزرگان مجلس بخاست　　که گویی چنین شوخ چشم از کجاست؟
٤٩نقیب از پیش رفت وهر سو دوید　　که مردی بدین نعت و صورت که دید؟
٥٠یکی گفت از این نوع شیرین نفس　　در ایـــــن شهر سعدی شناسیم و بس
٥١بر آن صد هزار آفرین کاین بگفت　　حق تلخ بین تا چـــــــه شیرین بگفت

(سعدی، ۱۳۷۵: ٤١٤)

برای پی بردن به قابلیت‌های نمایشی یک اثر قبل از هر کاری باید آن را درست و خوب و با درک صحیح از الحان مختلفی که در آن گنجانده شده است شعر را باید جوری خواند که قبل از این که به گوش برسد، تصویر نمایشی آن شعر در ذهن مخاطب تداعی شود...آن چه می‌خوانیم و یا به وسیلهٔ گوش‌هایمان می‌شنویم، همه چیز نیست، بلکه مکمل تصویر است. تنها با چند صدایی خواندن یک شعر، می‌توان به مفهوم آن شعر پی برد. چند صدایی خواندن یک شعر به این معنا است که در هر شعر تغییر زاویه‌های دید را تشخیص دهیم و بر اساس آن، لحن و بیان خود را تغییر دهیم. بدین وسیله درمی‌یابیم که کدام بخش را باید با ریتمی کوبنده و کدام بخش را باید با طمأنینه و آهسته بخوانیم. اگر این مرحله را به درستی پشت سر بگذاریم، آن‌گاه می‌توانیم به تحلیل عناصر نمایشی موجود در شعر بپردازیم. (ر.ک طاهری،۱۳۹۰: ۸۲)

همان‌گونه که از ساختار حکایت بر می‌آید، ظرفیت‌های بصری و شنیداری این حکایت جهت إعمال فرایند تبدیلی به متن نمایشی بسیار است. عینیت و برون‌گرایی در توصیف صحنه‌ها و شخصیت‌ها، استفاده از المان‌های نمادین به ویژه در کنش‌مندی فضای بحث و جدل حاضران مجلس، تضاد بیرونی و درونی شخصیت‌ها با هم و رفتار و دیالوگ‌های تنش‌زا، مخاطب را در فضای حس و لمس توصیفی قرار می‌دهد تا با وضوح و شفافیت آن را در ذهن تداعی کند.

تحلیل ساختاری حکایت:

اگر در تحلیل و بررسی یک اثر هنری توجه خود را به درک صورت و ساختار آن معطوف سازیم و بکوشیم تا از راه شناخت عناصر سازندهٔ آن به معنای آن یا دامنهٔ تاثیراتش پی ببریم، آن گاه با کارکرد زیبایی‌شناسانهٔ آن آشنا خواهیم شد.

دو نوع شکل (ساختار) نمایشی وسیع عبارت‌اند از شکل تقلیدی mimetic و شکل تعلیمی didactic؛ نویسنده، اثر نمایشیِ تقلیدی را به عنوان یک عینِ (object) هنری کامل بنا می‌کند. در حالی که نمایش‌نامهٔ تعلیمی متقاعد کننده است. (سهیلی‌زاد: ۱۳۸٦: ۲۷) اغلب حکایاتِ با قابلیت نمایشیِ ادبیات کلاسیک فارسی و از جمله آثار سعدی و علی‌الخصوص حکایتی که برای این بحث انتخاب شده است، در زمرهٔ نوع دوم، یعنی نمایش‌نامه‌های تعلیمی، قرار می‌گیرد.

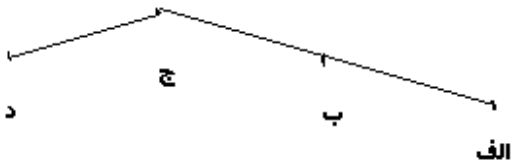
رویکرد دیگر به شکل متون نمایشی، ملاحظه و بررسی حرکت سازمان‌دهنده organization movement نمایش‌ها است. «می‌توان برای نمایش‌ها دو نوع حرکت سازمان‌دهنده قائل شد؛ یکی از این حرکت‌ها، حرکت افقی horizontal و دیگری حرکت عمودی vertical است» (سهیلی‌زاد، ۱۳۸٦: ۳۰). متن نمایشی که به شکل افقی (یا پیش‌رونده) جلو می‌رود، ساختاری علّی دارد و در آن یک واقعه علت واقعهٔ دیگر است؛ اما در ساختار نمایش‌نامه‌ای که عمودی حرکت می‌کند، کمتر علّی است. یک واقعه به خاطر خودش روی می‌دهد نه به عنوان پیش‌آمد واقعهٔ بعدی یا

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

پیامد واقعهٔ قبلی. نمایش‌نامهٔ افقی معمولاً دارای شروع، میانه و پایان به عنوان رشتهٔ علّی وقایع است (الگوی ارسطویی) اما نمایش‌نامهٔ عمودی اغلب یک نقطهٔ حرکت دارد، یک مرکز و یک توقف به عنوان نوع توالی منقطع یا تصادفی. برای بررسی حرکت سازمان‌دهندهٔ این حکایت، ساده‌ترین روش خلاصه کردن آن است که در پی آن طرح اصلی حکایت برگزیدهٔ ما چنین ترسیم می‌شود:

جوان تهی‌دستِ دانشمندی با جامه‌ای فقیرانه وارد سرای قاضی می‌شود که جمعی از بزرگان و أعلام شهر در آن گرد آمده‌اند. ظاهر فقیرانهٔ فقیه جوان ناشناس، چون وصلهٔ ناجوری در آن جمع آراستهٔ اعیان و بزرگان، خشم قاضی را برمی‌انگیزد و بلافاصله او را به واکنش برمی‌انگیزد: با یک اشارهٔ چشم او، خدمتکاران مجلس، آستین فقیه را گرفته، از او می‌خواهند که یا فرودست مجلس بنشیند، یا بایستد و در غیر این صورت مجلس را ترک کند. فقیه با دلی خون شده و خشم و بغضی فرو خورده تغییر مکان می‌دهد. در این اثنا بحث و جدل بین حاضران مجلس درگرفته است و آنان به شدت مشغول مناظره در باب مساله‌ای هستند که به حل آن راه نمی‌یابند و موضوع رفته رفته غامض‌تر و لاینحل‌تر می‌نماید. ناگهان فقیهِ آزرده‌خاطر بانگ برمی‌دارد که جواب آن سؤال را می‌داند و با زبانی نغز و هنرمندانه و بسیار عالمانه پاسخ مساله را بیان می‌کند. از این لحظه، نگاه حقیرانهٔ جمع به او عوض می‌شود و با دید اعجاب و تحسین در او می‌نگرند. خدمتکار مجلس به قصد دلجویی از او نزدش می‌رود و قصد دارد جامه و دستار خلعتی قاضی را بر سر فقیه بگذارد، فقیه ابا می‌کند و زبان به ملامت و نقد ظاهربینی آن گروه می‌گشاید و به آبِ سخنان طعنه‌آمیز و پندآموز، آتشِ کینهٔ دل فرومی‌نشاند و سپس به سرعت از آن مکان دور می‌شود. همهمه‌ای در پی مرد در می‌گیرد و همه از دانش و زبان‌دانی و جسارت او سخن می‌گویند؛ از آن میان یک نفر فقیه جوان را شناخته است: این دانشمند تهیدست آزاده‌خو "سعدی" بوده است.

همان‌گونه که در شکل خلاصهٔ شدهٔ حکایت مشخص است، قصهٔ این حکایت بر اساس مدل افقی یا "*موقعیت پیش‌رونده*" شکل یافته است، به عبارت دقیق‌تر، شیوهٔ آغاز این قصه، گسترش و پرورش آن در میانه و طرز پایان یافتن آن، بیش از هر الگوی ساختاری دیگر، با ساختار ارسطویی یا پیش‌رونده قابلیت تطابق دارد و دارای آغاز میان و پایان است. در نمودار زیر مسیر قصه از ابتدا تا انتهای آن مشخص شده است:



الف← **ب**: آغاز قصه که با ورود جوان دانشمند و کهن‌جامه به سرای قاضی و نشستنش در صدر مجلس شروع می‌شود و با نگاه چپ‌چپ قاضی و اشاره‌اش به معرف و آمدن معرف نزد جوان و اشارات توهین‌آمیزش مبنی بر این که آن جایگاه درخور او نیست و باید تغییر مکان بدهد ادامه می‌یابد.

ب ← **ج**: میانهٔ قصه که با بحث و جدل گرم حضار شروع می‌شود و با دخالت قهرمان قصه در بحث و جواب دادن به آن سؤال لاینحل ادامه می‌یابد.

ج ← **د:** پایان قصه که با بهت‌زدگی و شرمندگی حضار و عذرخواهی قاضی و معرف از قهرمان داستان شروع می‌شود و با نصیحت‌گوییِ تند و منتقدانهٔ مرد و سپس ترک مجلس به پایان می‌رسد.

ساخت‌مایه‌های نمایشی موجود در بافت حکایت فقیه تهی‌دست:

«حکایت‌های بوستان همه از نظر سادگی و پیچیدگی و ریخت و ساختار، از یک گونه نیستند، برخی از حیث داستانی تکامل یافته‌ترند، از جمله، از تعداد اشخاص بیشتر و حوادث متنوع‌تری برخوردارند» (غلام،۱۳۸۲: ۲۷).

حکایت منتخب ما، علاوه بر دارا بودن ساختار منسجم، از عناصر داستانی-نمایشی قوی نیز برخوردار است که در ادامهٔ سخن، به بررسی جز به جز این عناصر نمایشی و شیوه‌های پیشنهادی برای نمود بیشتر ظرفیت‌های بالقوهٔ شعر-حکایت در آفرینش یک اثر نمایشی خواهیم پرداخت.

الف. تعریف:

شکلی از تعریف به شکل **درآمد** و در بخش آغازین نمایش به معرفی اشخاص عمدهٔ بازی، موضوع مورد اختلاف و تبیین حال و هوایی می‌پردازد که وقایع نمایش در آن جریان خواهد یافت. علاوه بر این «تعریف جزیی جدانشدنی از تمام لحظات نمایش است که در طول نمایش بی‌وقفه جریان دارد و به وسیلهٔ آن، اطلاعاتی دربارهٔ مکان و زمان واقعه، اشخاص عمدهٔ بازی، نوع ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر، فرهنگ و افکار آن‌ها داده می‌شود.

نخستین و موثرترین تعریف در این داستان، به شکل پیش درآمد در بیت اول آن آمده است؛ این تعریف اطلاعات اولیه و لازم را در مورد شخصیت اصلی (قهرمان) داستان در اختیار ما قرار می‌دهد؛ این کلام موجز (مصرع دومِ بیت اول) هم‌چنین در بردارندهٔ تعریف مختصر اما تقریباً کافی برای ترسیم فضا و موقعیتی است که قهرمان داستان با قرار دادن خود در آن کلید آغاز داستان-نمایش را می‌زند.

ب.هماهنگی:

«هماهنگی، در یک متن نمایشی، ترکیب اشخاص بازی و در کنار هم قرار دادن آن‌ها است، به طریقی که آشفتگی از آن حاصل شود و بر اساس خصوصیات ویژهٔ ایشان هر لحظه بر این آشفتگی دامن زده شود تا آن که سرانجام پس از طی مراحل معین به نتیجه‌ای که در نظر داشتیم برسیم. هماهنگی با یکنواختی تفاوت دارد و حتی می‌توان گفت در تناقض با آن است» (قادری،۱۳۸۸: ٦٠). در یک هماهنگی کامل، اشخاص نمایش، در اغلب جهات مثل سن، جنس، پایگاه اجتماعی، خلق و خو، با یکدیگر متفاوت‌اند.

این حکایت از حیث ایجاد هماهنگی در لایه‌های مختلف حکایت و مخصوصاً در گام‌های ابتدایی قصه، بسیار قوی و مؤثر است. ظاهر جوان (شخصیت اول داستان)، طرز اندیشه و هستی‌شناسیش، در تضاد کامل با ظاهربینی و مادی‌گرایی و تجمل‌خواهی‌ای است که از همان آغاز داستان در رفتار (بیت ۲) قاضی و خدمتکارانش می‌بینیم. برخورد تحقیرآمیز و عدم پذیرش کلی آن مجلس از جوان دانشمند، شرایط لازم برای ایجاد آشفتگی و گره‌افکنی را به زیبایی فراهم می‌آورد.

ج. ایجاد آشفتگی و گره‌افکنی:

همان گونه که در بخش هماهنگی ذکر شد، آشفتگی زاییدهٔ یک هماهنگی درست است. کیفیتی که بر اثر آن نوعی شوریدگی، بی‌قراری، پریشانی و هرج و مرج بر احوال موجود آشفته استیلا می‌یابد و تعادل ارگانیزم آن را بر هم می‌زند.

آشفتگی که آن را بحران نهفته نیز می‌توان گفت، نقطه‌ای است که مسیر عادی وقایع را تغییر می‌دهد. تعادلی را که حاکم بر اوضاع بوده است به هم می‌زند و در مسیر حوادث جدید می‌اندازد. «آشفتگی در نمایش با ظهور موانعی همراه است که دارای نیروی قوی بوده و غالباً متضاد با آمال و ارزوهای شخصیت اصلی نمایش است.» شرایط ظهور آشفتگی با شروع تعریف یا پیش درآمد، یعنی از همان مرحلهٔ شروع نمایش فراهم می‌آید و در طول آن در تار و پود تک‌تک صحنه‌ها ریشه می‌دواند و به کمک عامل کشمکش کم‌کم از عمق رویدادها بیرون کشیده می‌شود و در سطح وقایع جاری، آشکارا خود را می‌نمایاند و بحران اساسی را پدیدار می‌سازد.

آشفتگی یا بحران نهفته، در این حکایت از همان نخست، با مشخص شدن ناهمگونی و عدم پذیرش جوّی که فقیه خود را در آن قرار داده است، پر رنگ و برجسته می‌شود و با حرکت چشم قاضی و حرکت معرف به سمت قهرمان اصلی، گرفتن آستینش و گفتن سخنانی تحقیرآمیز و تحریک‌کننده تشدید می‌شود. (بیت ۲-۷) بغض و کینه‌ای که از این رفتار و گفتار ناشایست در دل فقیه خانه می‌کند، همچون آتش زیر خاکستر، حاوی جوشش و آتش‌فشانی از کلمات ملامت‌بار و انتقادات تند است که در ادامهٔ داستان فقیه تنگدست با بیان آن‌ها ماجرای تنش‌آمیز و در عین حال تعلیمی را رقم خواهد زد.

د.کشمکش:

کشمکش، مقابلهٔ دو نیرو یا دو شخصیت است که بنیاد حوادث را پی می‌ریزد. شخصیت اصلی با نیروهایی که علیه او برخاسته‌اند و با او سر مخالفت دارند، به نزاع و مجادله می‌پردازد. این نیروها ممکن است اشخاص دیگر، اجسام و موانع، قراردادهای اجتماعی یا خوی و خصلت خاص خود شخصیت اصلی باشد که با او سر ناسازگاری دارند و یا می‌تواند ترکیبی از همهٔ این‌ها در برابر شخصیت بایستد و با او به مقابله بپردازد و ترکیبی از چند نوع کشمکش به وجود آورد. (میرصادقی،۱۳۷۷: ۷۳) کشمکش به هر طریق و علتی که صورت گیرد، تعلیق را به وجود می‌آورد و داستان را به بزنگاه یا نقطهٔ اوج می‌رساند تا گره‌گشایی صورت گیرد. بدون کشمکش مقوله‌ای به نام نمایش وجود ندارد. زیرا تماشاگر به منظور دیدن کشمکش به دیدن تئاتر می‌رود. انواع کشمکش به طور اختصار عبارت‌اند از: جسمانی، ذهنی، عاطفی و اخلاقی.

در اصل می‌توان برای این حکایت چند کشمکش در نظر گرفت که به نوعی علت و معلول هم و در عین حال ابزار کنش‌مندی و هیجان‌زایی حکایت گشته است و از طرف دیگر ساختار روایی حکایت به نوعی است که امتداد هر کشمکش به نوعی حکم ایجاد تعلیق برای کشمکش پیش از خود را می‌یابد و بدین‌گونه هر کشمکش به سان پله‌ای بر سر راه مخاطب او را از حادثه‌ای در بطن حادثه‌ای دیگر وارد می‌کند. کشمکش نخست یا گره اول را نخستین حرکت مخالفی که از قرار گرفتن در موقعیت جدید عایدِ فقیه گشته است (بیت ۲)، باید دانست؛ این کشمکش، باعث کشمکش دوم یعنی غلیان و طغیان درونی فقیه شده است، کشمکشی برخاسته از خشم و غم که بسیار حسی و عاطفی است و در مخاطب ایجاد همذات‌پنداری می‌نماید. کشمکش سوم، بحث و جدل علمی-فقهی است که در بین حضار مجلس در می‌گیرد و در ابیاتی چند تعریف و توصیف می‌شود. (بیت ۹-۱٤). کشمکش سوم اگرچه دنبالهٔ منطقی کشمکش اول و دوم نیست، ولی تابعی است از طرح اصلی قصه و عاملی است برای به اوج رساندن آشفتگی و تنش بین اشخاص و موقعیت‌های نمایشی آن. وقتی که فقیه در دایرهٔ بحث وارد می‌شود، این کشمکش به نهایت درجه تپش و شورانگیزی ورود می‌یابد و صحنه نزاع داغ‌تر می‌شود.

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

ه. تعلیق:

تعلیق یا هول و ولا یا ابهام، سعی در مبهم نگاه داشتن نتیجه‌ای است که تماشاگر به شدت مشتاق به آگاهی از سرانجام آن است. تعلیق در یک اثر نمایشی، همانا سرانجام کشمکشی است که دو جناح متخاصم آغاز کرده‌اند و با نشان دادن گوشه‌هایی از توانایی بالفعل و امکانات بالقوهٔ خود موجبات پیش‌بینی نتایج را در ذهن تماشاگر فراهم می‌کند. تعلیق مناسب در متن نمایش مخاطب را مجبور و یا مشتاق می‌سازد که برای رسیدن به جواب پرسش‌های خود، ادامهٔ حوادث را پی‌گیری کند. (نوراحمد،۱۳۸۱: ۲۰٤)

سعدی با توانمندی حیرت‌انگیز خود در درک درست از اجزای روایت و در دست داشتن نبض مخاطب، هر جایی که کشمکش را به اوج رسانده است، بلافاصله با به تعویق انداختن هنرمندانهٔ جریان، و وارد ساختن داستان در ماجرا یا کشمکش دیگر، در موقعیتی که مخاطب خواستار فهم آن است، ایجاد تعلیق و ابهام کرده است. پررنگ‌ترین و به نوعی طولانی‌ترین تعلیق موجود در این حکایت پس از کشمکش اول ایجاد می‌شود. از زمانی که فقیه پس از شنیدن سخنان حقارت‌بار معرف مجبور به رفتن به پایین‌دست مجلس می‌شود، علی‌رغم اشتیاق مخاطب به دریافت اطلاعاتی از وضع و حال او، سعدی مخاطب را منتظر می‌گذارد و کشمکش سوم یعنی نزاع و بحث علمی مجلس را با شرح و توصیفات نسبتاً مبسوط آغاز می‌کند.

و. فرود یا گره‌گشایی:

فرود، گشودن گره‌ها و معماها و برطرف شدن سوتفاهم‌ها و پایان انتظار است و بدین ترتیب عمل داستانی سامان می‌یابد و سرنوشت شخصیت شکل می‌گیرد. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۹۷). در داستان و نمایش هرگاه که بحران به اوج خود می‌رسد، پس از آن مرحلهٔ گره‌گشایی آغاز می‌شود و تا پایان نمایش-داستان ادامه می‌یابد. اگر نقطهٔ اوج بحران و کشمکش را در این داستان، دخالت فقیه تنگدست در مباحثه و مناظرهٔ موجود در آن موقعیت مکانی ناهمگون و ناهمجنس که در آن گرفتار آمده است بدانیم، فرود نمایش و به بیان دیگر گره‌گشایی آن از وقتی که قهرمان اصلی داستان، به آن مسالهٔ مناقشه‌انگیز پاسخ صحیح می‌دهد آغاز می‌شود (بیت ۱۵-۲۰) با تغییر محل و جایگاه او در آن موقعیت، شرمندگی و عذرخواهی صاحب مجلس دنبال می‌شود (۲۱-۲٦) و با بیان سخنان حکمت‌آمیز و اندرزگویانهٔ وی در نقد رفتار و کردار ظاهرگرایانه و متکبرانهٔ طبقات بالایی اجتماع و کنش‌های نابخردانهٔ آن در مقابل جایگاه و ارزش واقعی انسان و شستن کینه از دل به آب سخن به پایان می‌رسد. بیت ۲۷-٤۱)

ز. گفتار پایانی:

گفتار پایانی، گفتاری است که در پایان یک نمایش به وسیلهٔ یکی از بازیگران و خطاب به تماشاگران بیان می‌شود. از آن جا که این حکایت با راوی سوم شخص (دانای کل) روایت می‌شود، این ظرفیت نمایشی را ایجاد می‌کند که در اجرای آن از یک راوی هم استفاده نمود. اما بدون وجود راوی هم سخنان پایانی حکایت را -که در اصل بخش نتیجه‌گیری تعلیمی- اخلاقی حکایت است- یکی از بازیگران حکایت -مثلاً بازیگری که نقش معرّف را ایفا کرده است می‌تواند این بخش از نمایش را به اجرا درآورد. (بیت ٤۲-٤٦)

ح. بازشناخت:

www.anjomanfarsi.ir

بازشناخت اصطلاحی است که در معنای کشف هویت شخص نمایش به کار می‌رود. در این بیت پس از آن که قهرمان اصلی با حل مسالهٔ غامض و در پی گفتن سخنان صریح و جسورانه، مجلس را ترک می‌کند، هیاهویی در مجلس درمی‌گیرد که «گویی چنین شوخ چشم از کجاست؟» در میان این بلبشو و شلوغی که برای دستگیری و شناخت قهرمان داستان درگرفته است، کسی برمی‌خیزد و می‌گوید تنها کسی که می‌توان او را دارای این خصوصیات دانست (عالم، فقیه، آزاده، درویش‌رنگ و زبان‌آور) «در این شهر سعدی شناسیم و بس.»

ط. حرکت:

حرکت وسیله ای است که نویسنده-کارگردان به کمک آن فضای خیالی خود را درک می‌کند و اثرش را می‌آفریند و با حرکت دادن مخاطب در بطن اثر ادبی-نمایشی است که فضای مورد نظرش را به وی القا می‌نماید. حرکت در آثار نمایشی سه دسته است و سعدی در این حکایت از هر سه نوع حرکت بهره یافته است:

۱) حرکات نشانه‌ای یا نمادین: این نوع حرکت را می‌توان در ورود فقیه به فضای غیرهمگرا (بیت اول)، حرکت چشم قاضی (بیت دوم)، حرکت معرف (همان بیت) ملاحظه کرد. یا در صحنه‌ای که معرف به دلداری به نزد قهرمان آمده است و می‌خواهد دستار قاضی را بر سر او بگذارد:: به دست و زبان منع کردش که دور".

۲) حرکات تشریحی و توصیفی: این نوع حرکت را سعدی به زیبایی و مهارت در صحنه‌های مربوط به بحث و جدل حضار مجلس گنجانده است: "به لا و نعم کرده گردن دراز" دقیقاً توصیف و تبیین حالت کسانی است که در مناظره‌ای شرکت کرده‌اند و صحبت‌های حریف را نمی‌پذیرند و هم‌چنین این تصاویر حرکتی: یکی بی‌خود از خشمناکی چو مست/ یکی بر زمین می‌زند هر دو دست (بیت ۱۳)

۳) حرکات اغراق‌آمیز و کمیک: یکی از زیباترین این نوع حرکات را در بیت ۱۲ این حکایت می‌یابیم، آن جایی که سعدی صحنهٔ منازعهٔ حکمای مجلس را با صحنهٔ نبرد خروسان جنگی با هم مقایسه می‌کند: همان‌گونه سرخ شده از خشم و همان‌گونه گردن درازکرده به سمت حریف.

ی. شخصیت‌پردازی:

«**"شخصیت‌پردازی"** یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهدهٔ یک فرد انسانی، هر آن چه بتوان با دقت در زندگی شخصیت از او فهمید. سن و میزان هوش، جنس، سبک حرف زدن و ادا و اطوار و ...وضعیت روحی و عصبی، ارزش‌ها و نگرش‌ها» (مک کی،۱۳۸۵: ٦۹). شخصیت مهم‌ترین عنصر حادثه است، زیرا نمایش‌نامه داستانی است که شخصیت‌ها آن را اجرا می‌کنند. به عبارت دیگر شخصیت فرد ساخته شده‌ای است که مانند شخصیت‌های واقعی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان یا نمایش ظاهر می‌شود. (گشایش،۱۳۷۹: ۳۱) حکایات سعدی اغلب از تعداد شخصیت‌های کمی برخوردارند، اما این حکایت قابلیت برخورداری از شخصیت‌های متعدد را دارد. علاوه بر شخصیت‌هایی که از آن‌ها نام برده می‌شود یعنی شخصیت اول، قاضی، معرف، نقیب و شخصی که در بخش بازشناخت سعدی را معرفی می‌کند، اشخاص بسیاری به عنوان حضار در مجلس و هم‌چنین خدمهٔ سرای قاضی امکان حضور در اجرای نمایشی دارند.

شخصیت‌پردازی بر مبنای توصیف:

توصیف همواره یکی از راه‌هایی است که نویسندگان مختلف با استفاده از آن، اقدام به خلق و پرورش شخصیت‌های اثر خود می‌کنند. هر قدر این توصیف دقیق‌تر و موشکافانه‌تر باشد، می‌تواند در باورپذیر شدن و تجسم کامل شخصیت‌ها

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

متن برای مخاطب اثربخش باشد. زبان سعدی، زبان اختصار و ایجاز است، اما در همین زبان ایجازی هم ما شاهد توصیف ظاهری و رفتاری شخصیت اصلی داستان در آغاز و هم‌چنین در لابه‌لای آن هستیم: صفاتی چون فقیه (بیت ۱)، کهن‌جامه (بیت ۲ و ۱۵)، تنگ‌دست (بیت ۱)، جوان (بیت ٤٧)، فصیح و سخنور (بیت ۱۹) و خردمند (بیت ۲۰) و شرح عملکرد و رفتار او در این مجلس که گویای درویش‌منشی، تواضع، قناعت، ارزش‌گذاریش بر پایهٔ توانایی‌های درونی انسان و هم‌چنین شجاعتش در بیان واقعیات، توصیفاتی تقریباً جامع از شخصیت اصلی داستان در اختیار ما می‌گذارد. بقیهٔ اشخاص در حکایت سعدی، توصیف نشده‌اند اما، طبعاً از آنجا که پی‌رنگ داستان بر پایهٔ تضاد این شخصیت با اشخاص دیگر داستان شکل یافته است، بنابراین به سادگی و با عنایت به اوصاف و کردار این شخصیت، می‌توان بقیهٔ افراد داستان را در جهت عکس و مخالف او، شخصیت‌پردازی نمود و برای آن‌ها اوصافی چون: آراستگی ظاهری، ثروتمندی، جهل و ظاهربینی و تکبر و... در نظر گرفت.

نشانه‌شناسی دراماتیک شعر-حکایت سعدی:

جاناتان کالر معتقد است که در تحلیل نشانه‌شناختی پژوهشگر سعی دارد تا با گذر به ورای رفتارها یا موضوعات به نظام قواعد و روابطی دست یابد که به این رفتارها و موضوعات معنا بخشیده است. او می‌گوید که در اغلب موارد امکان تشخیص روابط همنشینی و جانشینی وجود دارد؛ یعنی روابط موجود میان عناصری که می‌توانند برای تشکیل واحدهای سطح بالاتر کنار هم قرار گیرند و نیز روابط میان عناصری که به جای یکدیگر قرار می‌گیرند و به همین علت برای تولید معنی در تباین با یکدیگرند (محمودی بختیاری،۱۳۸۹: ۱٦۲)؛ *کالر* معتقد است که بیان هنری به دنبال انتقال مفاهیم، ظرایف و پیچیدگی‌هایی است که هنوز به تدوین درنیامده‌اند و به همین علت وقتی رمزگان‌های هنری به مثابه یک رمزگان عمومی شناخته می‌شود (درست به همان شکلی که مفاهیمِ از پیش معلوم، بیان می‌شوند) هنر به ورای آن رمزگان گذر می‌کند. (همان).

مارتین اسلین بر اساس نظریات زبان‌شناسان در باب نشانه‌شناسی، به تعریف و تفکیک نشانه‌های موجود در متون نمایشی و آثار نمایشی اقدام کرده است: «نشانه‌شناسی امروز که چارلز سندرس پیرس آن را پی ریخته و نشانه‌شناسان معاصر همچون رولان بارت و امبرتو اکو آن را دسته‌بندی کرده و بهبود بخشیده‌اند، میانهٔ سه گونهٔ بنیادین نشانه‌ها، جدایی می‌گذارند» (اسلین،۱۳۷۵: ۳۵)؛ اسلین، با استفاده از نظریات این نشانه‌شناسان، نشانه‌های درام را به سه دستهٔ کلی بخش‌بندی می‌کند:

www.anjomanfarsi.ir

۱) نشانه‌های شمایلی:

نشانه‌های شمایلی در اصل تصویر موضوع و مدلول خود هستند و بی‌درنگ بازشناخته می‌شوند مثل همهٔ عناصر موجود در طبیعت و یا اشیا ساخت بشر و ...ولی همهٔ نشانه‌های شمایلی تصویری نیستند، بلکه برای سایر حواس ما، قابل ادراک‌اند هم‌چون صداها (بوق اتومبیل)، بوها، گرما و سرما، زبری و نرمی و.... صور خیالی در متون ادبی، حکم نشانه‌های شمایلی در درام را ایفا می‌کند، چرا که مخاطب از طریق آن‌ها ابژه‌های موجود در شعر را در ذهن تصویر می‌کند.

۲) نشانه‌های نمایه‌ای:

شاخص‌های زبانی نظیر ضمایر و قیود، نمونهٔ نشانه‌های نمایه‌ای هستند. «شاخص‌ها مهم‌ترین ویژگی زبان در نمایش هستند. چه به لحاظ آماری و چه از نظر نقشی که به عهده دارند» (الام،۱۳۸٦: ٤۰)؛

۳) نشانه‌های نمادین:

این دسته از نشانه‌ها «بر خلاف نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای هیچ رابطه‌ای اندام‌وار و ارگانیک روشنی با مدلول خود ندارند. این گونه نشانه‌ها را نماد (symbol) می‌نامند» (اسلین، ۱۳۷۵: ۳٦)؛

نشانه‌های موجود در این حکایت سعدی، اغلب از نوع نشانه‌های شمایلی است؛ سعدی برای توصیف دقیق‌تر اتفاقات حکایت، از این نشانه‌ها در حکم تمثیل استفاده می‌کند. انتخاب این نشانه‌ها بسیار هنرمندانه و زیبایی‌شناسانه است. این نشانه‌ها یکی از ظرفیت‌های قوی این حکایت برای تبدیل به عناصر تصویری و نمایشی هستند و از طرف دیگر این تأثیر مهم را در اثر به جای گذاشته‌اند که با کمی تغییر و تبدل می‌توان رگه‌های از طنز را هم در لایه‌های نمایش وارد کرد.

نشانه‌های شمایلی به کار رفته در بافت این حکایت، اکثراً از میان نمادهای طبیعت استفاده شده‌اند و این عامل کمک بسیاری در عینی‌تر و عاطفی‌تر کردن نقش این نشانه‌ها در اثر به جای نهاده است. به تعدادی از این نشانه‌ها شمایلی برگرفته از متن حکایت، اشاره می‌شود:

-خروس‌جنگی: بیان حال شرکت کنندگان در مناظره و منازعه‌ای که در سرای قاضی در جریان است. (بیت ۱۲)

-شیر: توصیف دلاوری و شجاعت و حق‌گویی شخصیت اول داستان با شیر (بیت ۷ و ۱۵)؛

-آتش و دود: برای نشان دادن و بصری کردن آزردگی جوان از رفتاری که در مجلس با او می‌شود. (بیت ۹)؛

-گوی و چوگان: برای تصویری کردن بحث و مناظره موجود در موقعیت داستانی و تمایل شخصیت اصلی در ورود به بازی (بیت ۱۹)؛

-سمند و خر: برای بیان برتری علمی و شخصیتی قهرمان اول داستان در مقایسه با قاضی ظاهربین متکبر.

چند نشانهٔ تصویری هم برای نشان دادن والایی و ارزشمندی درون و باطن انسان در مقایسه با ظاهر او (پوشش-جامه) در حکایت وجود دارد که بسیار زیباست؛ مثلاً" *آب زلال*" (بیت ۳۰) تصویری از روح و مغز گرامی انسان است که در هر پوششی هم‌چنان گرامی و ارزشمند است. "کدو" نشانه‌ای از افرادی است که به داشتن دستار و جامهٔ نیک می‌نازند اما از درون خالی و بی‌مغزند. همچنین است نشانه‌های شمایلی "*خرمهره*" و "*خبزدو*" (سرگین‌غلتان) در عینی‌تر ساختن احوال افراد تهی‌مغز و غافل که در هر لباس و جامه‌ای که باشند فرقی به حال درونیاتشان نخواهد کرد و ارزشمندتر نخواهند شد، هم‌چنان که «خر آر جل و اطلس بپوشد خر است.»

نتیجه:

حکایت فقیه تهی‌دست از باب چهارم بوستان، با ساختار روایی-نمایشی تعلیمی و پیش‌رونده (افقی)، حائز اغلب عناصر و ظرفیت‌هایی است که در فرایند تبدیل یک اثر ادبی به یک اثر نمایشی، لازم و بایا است. این حکایت کنش‌مند، با تعاریف به موقع و در عین حال موجز سعدی، شرایط هماهنگی کامل برای ورود به یک آشفتگی (گره‌افکنی) منسجم و کامل را فراهم می‌آورد و در پی آن چندین کشمکش پر حرکت و پرتنش در شکل داستان ایجاد می‌شود که بحران اولیه را به اوج می‌رساند. این کشمکش‌ها و ماجراهای اغلب علّی و معلولی، که برای برجسته کردن پی‌رنگ اصلی در

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

شکل روایی حکایت وارد شده‌اند و هر یک به نوعی کشمکش قبلی را در حالت تعلیق قرار می‌دهند تا هیجان‌مندی روایت را تکمیل سازند، با توفّق قهرمان داستان بر عوامل ناهمگون و آزارانده به مرحلهٔ فرود و گره‌گشایی می‌رسد تا بار دیگر بیان‌گر نکته‌ای حکمت‌آمیز و آموزنده در خلال یک زبان روایی-نمایشی باشد. شخصیت‌پردازی مؤثر و نشانه‌های شمایلی متعدد از دیگر عواملی هستند که در توأم شدن عینیت و ذهنیت برای تصویری و حسی شدن بیشتر این عناصر این حکایت در بطن آن دیده می‌شود.

منابع:

-اسلین، مارتین (۱۳۷۵)، ***دنیای درام***، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

-اسماعیلی، امیر (۱۳۷۷)، ***چهره در چهره***، تهران: مروارید.

-الام، کر (۱۳۸٦)، ***نشانه‌شناسی در تئاتر و درام***، ترجمهٔ فروزان سجودی، تهران: قطره.

-بهشتی، الهه (۱۳۷۵)، ***عوامل داستان***، تهران: انتشارات برگ.

-بیضایی، بهرام (۱۳۷۹)، ***نمایش در ایران***، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

-حسینی، سید حسن (۱۳۸۳)، ***مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)*** چاپ دوم، تهران: سروش.

-دادبه، اصغر (۱۳۸٤)، ***بوستان***، شیراز: سعدی‌شناسی.

-سینگر، لیندا (۱۳۸۳)، ***بازنویسی فیلم‌نامه***، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: سورهٔ مهر.

-سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۷۵)، *بوستان*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، چاپ پنجم، تهران: خوارزمی.

-شهریاری، خسرو (۱۳٦۵)، ***کتاب نمایش***، فرهنگ واژه‌ها و اصطلاح‌ها و سبک‌های نمایشی، تهران: امیر کبیر.

-صیادکوه، اکبر (۱۳۸٦)، ***مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی سعدی***، تهران: روزگار.

-ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۷۸)، ***سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه***، تهران: فرا.

-غفاری، مرند، ر (۱۳۷۱)، ***نظامی و ره‌یافت به اجزا تراژدی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران.

-قادری، نصرالله (۱۳۸۸)، ***آناتومی ساختار درام***، چاپ سوم، تهران: نیستان.

-گشایش، فرهاد (۱۳۷۹)، ***خلاقیت نمایشی تئاتر-سینما***، چاپ چهارم، تهران: انتشارات مارلیک.

-مارتین، والاس (۱۳۸۲)، ***نظریه‌های روایت***، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

-مک کی، رابرت (۱۳۸۵)، ***داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی***، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ دوم، تهران: هرمس.

-مکی، ابراهیم (۱۳۸٦)، ***شناخت عوامل نمایش***، تهران: سروش.

-میرصادقی، جمال (۱۳۷۷)، ***واژه‌نامهٔ هنر داستان***، تهران: کتاب مهناز.

-ـــــــــــــ (۱۳۸۰)، ***عناصر داستان***، چاپ چهارم، تهران: سخن.

-ناظرزادهٔ کرمانی، فرهاد (۱۳۸۵)، ***درآمدی به نمایش‌نامه‌نویسی***، چاپ دوم، تهران: سمت.

-نوراحمد، همایون (۱۳۸۱)، ***فرهنگ اصطلاحات تئاتر***، تهران: قطره.

-نوری علا، اسماعیل (۱۳۸٤)، ***صور و اسباب در شعر امروز ایران***، تهران: بامداد.

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

-هولتن، الف (۱۳۷٦)، ***مقدمه‌ای بر تئاتر آیینهٔ طبیعت***، ترجمهٔ مهاجر، ج ۲۰، تهران: سروش.

مقالات:

-آرامی، مریم (۱۳۸۸)، «دشواری‌های برقراری ارتبای بین ادبیات داستانی و نمایشی»، نشریهٔ هنر، شمارهٔ ۱۱۹-۱۲۰، صص ۳۲-۳۷

-بولتن، م (۱۳۸۰)، ***ادبیاتی که راه می‌رود***، ترجمهٔ یدالله آقاعباسی، مجلهٔ نمایش، سال ٤، شمارهٔ ٤۷

-پارسایی، حسین (۱۳۸۸)، «متون نمایشی و جایگاه آن در ادبیات»، مجلهٔ نمایش، شمارهٔ ۱۱۹ و ۱۲۰، صص ۳-۱۵

-سهیلی‌زاد، فهیمه (۱۳۸٦)، «بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکره‌الاولیا عطار نیشابور»، دو فصلنامهٔ مدرس هنر، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۲۵-٤۰

-صیادکوه، اکبر (۱۳۸۹)، «بررسی عنصر شخصیت در حکایت‌های بوستان سعدی»، فصلنامهٔ بوستان ادب، دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۵۸/۱، پیاپی ۱۰۷-۱۳۰

- طاهری، علی‌رضا (۱۳۹۰)، «جنبه‌های نمایشی اشعار شاملو»، مجلهٔ بوستان ادب، سال سوم، شمارهٔ سوم، پیاپی ۹، صص ۷٦-۱۰۱

-غلام، محمد (۱۳۸۷)، «شگردهای داستان‌پردازی در بوستان»، نشریهٔ دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز، ٦٤، شمارهٔ مسلسل ۱۸۹

-فتحی‌پور، رضا (۱۳۷۹)، «عناصر نمایشی در داستان‌های قرآن»، هنر دینی، شمارهٔ چهارم، صص ۱۸۰-۱۵۹

-قدیری یگانه، شبنم (۱۳۸۸)، «بررسی سبک‌شناسی حکایتی از بوستان سعدی»، بهار ادب، سال دوم، شمارهٔ سوم، صص ۳۵-٦٤

-محمودی بختیاری، بهروز (۱۳۸۹)، «تحلیل ساختاری و نشانه‌شناسی هفت‌پیکر از منظر جنبه‌های نمایشی»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۵۷-۱۸۵.

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir