بررسی و تحلیل نمایش‌نامهٔ شب هزارویکم با تکیه بر آرا و اندیشه‌های مانفرد فیستر

فرزانه فروزانی، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
foroozani1401@pnu.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۱۶

زبان یکی از عناصر بنیادین در روایت‌های داستانی و نمایشی است که جایگاه آن در ادبیات روایی بر کسی پوشیده نیست؛ به‌ویژه در درام، که تمامی رخدادها در بستر زبان شکل می‌گیرند، تحلیل عناصر زبانی نقش به سزایی در شناخت و تبیین شخصیت‌ها دارد. بر همین اساس، این پژوهش با رویکردی تحلیلی ـ توصیفی به بررسی نظامِ گفتاری، کارکردهای زبانی و پیوندِ زبان و کنش در راستای شکل‌گیری شـــخصیت‌ها در نمایش‌نامهٔ شب هزارویکم اثر بهرام بیضایی، چهرهٔ شاخص نمایش‌نامه نویسی، پرداخته و با تکیه بر نظریات مانفرد فیستر در کتاب نظریه و تحلیل درام، انواع کارکردهای زبان شامل ارجاعی، بیان‌گرانه، خطابی، سخن‌گشایانه، فرازبانی و شعری را در این اثر نمایشی تحلیل کرده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در میان کارکردهای چندگانهٔ زبانی، کارکردهای خطابی، بیان‌گرانه، سخن‌گشایانه و شعری در سه اپیزود اصلی نمایش‌نامه نمود برجسته‌تری دارند. این کارکردها به نویسنده امکان داده‌اند تا شخصیت‌های اصلی، مکمل و ضدقهرمان را با دقت و ظرافت بیشتری پردازش کند. نکتهٔ قابل‌توجه آن است که زبان در این نمایش‌نامه نه‌تنها ابزاری برای انتقال معنا، بلکه عاملی تعیین‌کننده در شکل‌گیری کشمکش‌های شخصیتی، ساختار قدرت و روایتِ اســـطوره‌ای اثر است. پژوهش نشان می‌دهد که زبان در آثار بیضایی، افزون بر این‌که در روساخت کارکردهایی چون کمک به فرم، انتقال اطلاعات، پیشبرد داستان، ایجاد ریتم و پرداخت زیبایی‌شناسانه دارد، حامل اندیشه‌های تاریخی، سیاسی و فرهنگی ایران‌زمین نیز هست. بیضایی با بهره‌گیری از زبان، مفاهیم عمیق و ریشه‌دار را با رنگ‌وبوی شرقی در بستر روایت جای می‌دهد تا زبان به مثابه پلی میان تاریخ و اندیشه عمل کند.

واژگان کلیدی
بیضایی، زبان، شخصیت‌پردازی، کارکرد، مانفرد فیستر.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

مقدمه

زبان، یکی از عناصر بنیادین در ساختار روایت‌های ادبی، اعم از داستان و نمایش‌نامه، به‌شمار می‌رود و نقش آن در شکل‌گیری معنا و انتقال مفاهیم، انکارناپذیر است. «زبان مجموعه‌ای از نشانه‌ها و دلالت‌های وضعی است که انسان‌ها با هدف انتقال اندیشه، فرمان یا خبر، از ذهنی به ذهن دیگر به کار می‌برند.» (خانلری، ۱۳۴۵: ۵). در واقع، هرگونه استدلال در قلمرو مفاهیم، وابسته به زبان است و بدون آن، تفکر و ارتباط معنا نمی‌یابد .مطالعهٔ زبان از منظر کاربردشناسی، مستلزم درک مقصود گوینده در بافتی خاص است؛ بافتی که شامل مخاطب، زمان، مکان و شرایط حاکم بر موقعیت ارتباطی می‌شود (بول، ۱۳۸۲: ۱۱). در زندگی انسان، هیچ نوع ارتباطی به اندازهٔ ارتباط کلامی گستردگی و تأثیر ندارد؛ تا آن‌جا که روان‌شناسان بر این باورند که زبان، عامل اصلی تحول انسان است (میلر، ۱۳۶۸: ۷). زبان نه‌تنها ابزار انتقال معناست، بلکه با شخصیت انسان پیوندی ناگسستنی دارد. در نمایش‌نامه که برخلاف داستان، توصیف‌های مستقیم کمترند و کنش‌های صحنه‌ای و دیالوگ‌ها نقش اصلی را ایفا می‌کنند، شناخت شخصیت‌ها عمدتاً از طریق نحوهٔ بیان و پرداخت زبانی آن‌ها صورت می‌گیرد. از این‌رو، تحلیل زبان در نمایش‌نامه نه‌تنها به فهم بهتر شخصیت‌ها کمک می‌کند، بلکه ابزاری مؤثر برای کشف لایه‌های پنهان روایت و روابط میان شخصیت‌ها به شمار می‌آید. نکتهٔ قابل‌توجه آن است «در قیاس با نثر روایی، زبان درام همواره گفت‌وگومحور و تعاملی است. حتی مونولوگ‌ها نیز در چارچوب حضور مخاطبی ضمنی یا واقعی قرار دارند و در یک تبادل ارتباطی مشارکت می‌کنند» (Pfister, 1991: 288).

در همین راستا، بررسی کارکردهای زبان در نمایش‌نامه، زمینه‌ای برای تحلیل دقیق‌تر ساختارهای زبانی فراهم می‌آورد. یکی از شخصیت‌های اثرگذار در حوضهٔ ادبیات نمایشی ایران بهرام بیضایی است که او را همراه با اکبر رادی و غلامحسین ساعدی، به‌عنوان سه ضلع مثلث ادبیات نمایشی ایران می‌شناسند (شهبازی و کیان-افراز،۱۳۸۷: ۵۹۹). بررسی کارنامهٔ پربار ادبی و هنری این نمایش‌نامه‌نویس نشان می‌دهد که آثار او همواره مستعد واکاوی از زاویهٔ رویکردهای متنوع هنری و ادبی هستند. بیضایی در آثار تاریخی، افسانه‌ای و اسطوره‌ای خود، به بازسازی کامل داستان نمی‌پردازد، بلکه با تکیه بر شخصیت‌های اصلی و افزودن عناصر جدید، مفاهیم مورد نظر خود را منتقل کرده و با ایجاد ضرورت‌های نمایشی، اثر را دراماتیزه می‌کند. وی با مطالعاتی که در تئاتر مشرق‌زمین و ایران کرده است با درایتی از دل افسانه و تاریخ، حقیقت مورد نظر در اندیشه شرقی را استخراج می‌کند (باقری، ۱۳۸۳: ۲۰-۲۱). پژوهش

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

پیشِ رو بر آن است تا نمایش‌نامهٔ *شب هزار و یکم* را از منظر زبان‌شناختی و با تکیه بر نظریهٔ کارکردهای زبانی مانفرد فیستر[1] یکی از نظریه‌پردازان برجستهٔ آلمانی در حوزهٔ تحلیل درام و ادبیات نمایشی مورد بررسی قراردهد. در این چارچوب، تمرکز اصلی بر نحوهٔ پردازش شخصیت‌های محوری، قهرمان و ضدقهرمان از طریق زبان است؛ به‌ویژه آن‌که چگونه زبان در شکل‌گیری، تمایز و تقابل این شخصیت‌ها ایفای نقش می‌کند.

مانفرد فیستر در کتاب برجستهٔ خود *نظریه و تحلیل درام*، به بررسی جایگاه زبان و نقش آن در شکل‌گیری متون ادبی، به‌ویژه نمایش‌نامه‌ها می‌پردازد. او با تفکیک کارکردهای اصلی زبان در متون نمایشی، امکان تحلیل چندلایه و ساختارمند زبان را فراهم می‌سازد. پژوهش حاضر بر آن است تا نشان دهد که بهرام بیضایی چگونه با بهره‌گیری از این کارکردهای زبانی، فضایی دراماتیک و معناگرا خلق کرده و از طریق زبان، هویت‌های نمایشی را به‌گونه‌ای هنرمندانه، پیچیده و چندبعدی پردازش نموده است. مطالعهٔ آثار بیضایی نشان می‌دهد که زبان همواره یکی از عناصر بنیادین در جهان روایی او بوده است؛ زیرا زبان در آثار بیضایی، افزون بر این‌که در روساخت کاکردهایی هم‌چون کمک به فرم، انتقال اطلاعات، پیشبرد روایت، ایجاد ریتم و پرداخت زیبایی‌شناسانه دارد، حامل مفاهیم عمیق‌تری نیز هست. او با تکیه بر زبان، مسائل تاریخی، سیاسی و فرهنگی ایران‌زمین را با رنگ‌وبوی شرقی برگردهٔ زبان سوار می‌کند تا حامل اندیشه‌های او از دل تاریخ باشد (محمودی بختیاری، ۱۳۸۸: ۱۵).

پیشینهٔ پژوهش

با وجود جایگاه برجستهٔ بهرام بیضایی در ادبیات نمایشی ایران و نقش بنیادین زبان در شکل‌گیری شخصیت‌ها و ساختار دراماتیک آثار وی، تاکنون پژوهش‌های محدودی به‌طور خاص به تحلیل زبان در نمایش‌نامه‌های او اختصاص یافته‌اند. در میان مطالعات موجود، می‌توان به مقاله «رویکردی به زبان نمایشی بهرام بیضایی» اثر دکتر بهروز محمودی بختیاری و مهسا کرد اشاره کرد که با رویکردی کلی و سبک‌شناسانه، زبان برخی آثار بیضایی را بررسی کرده‌اند. همچنین مقاله‌ای از مصطفی مختاباد و فاطمه فلاح با عنوان «تحلیل زبان شاعرانه دو نمایش‌نامه بیضایی» با بهره‌گیری از نظریه‌های فرمالیستی و ساختارگرایانه، به تحلیل زبان، معنا و موسیقی در آثار وی پرداخته‌اند .در پایان‌نامه‌ای به قلم ایرج کله‌جاهی اصل با عنوان «زبان آرکائیک در نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی»، زبان باستانی در چهار نمایش‌نامه *مرگ یزدگرد*، *اژدهاک*، *آرش* و *کارنامهٔ بندار بیدخش*، مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین مقاله «در جست‌وجوی شهرزاد

1. Manfred Pfister

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

هزار و یک شب» از محمود طاووسی و نغمه ثمینی، با نگاهی اسطوره‌شناسانه به خاستگاه‌های داستانی و تاریخی شخصیت شهرزاد، به تحلیل بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در روایت *هزار و یک شب* پرداخته است. در راستای نظریهٔ مانفرد فیستر نیز، مقاله‌ای از سید امیرحسین دیباج و فرزاد معافی غفاری با عنوان «مطالعه عناصر توالی و انتقال اطلاعات در ساختار روایی آثار حمید امجد و محمد یعقوبی از دیدگاه مانفرد فیستر» منتشر شده که با تمرکز بر ساختار روایی، به تحلیل تطبیقی عناصر زبانی در آثار این دو نمایش‌نامه‌نویس پرداخته‌اند.

روش‌شناسی و شیوهٔ پژوهش

روش‌شناسی این پژوهش مبتنی بر رویکرد کیفی و تحلیلی است و با تکیه بر نظریهٔ کارکردهای زبانی مانفرد فیستر، به بررسی نحوهٔ پردازش شخصیت‌های قهرمان و ضدقهرمان در نمایش‌نامهٔ *شب هزارویکم* اثر بهرام بیضایی می‌پردازد. این نظریه، زبان را نه صرفاً به‌عنوان ابزار انتقال معنا، بلکه به‌مثابه ساختاری چندلایه و چندمنظوره در متن ادبی در نظر می‌گیرد که از طریق آن، مؤلف می‌تواند به خلق جهان‌های روایی، بیان احساسات، تأثیرگذاری بر مخاطب و زیباسازی اثر بپردازد. در این چارچوب، متن نمایش‌نامه به‌عنوان جامعهٔ پژوهش انتخاب شده و داده‌های زبانی مرتبط با شخصیت‌های اصلی از آن استخراج می‌گردد. این داده‌ها شامل دیالوگ‌ها و مونولوگ‌هایی هستند که در شکل‌گیری هویت‌های نمایشی نقش دارند. تحلیل داده‌ها بر اساس شش کارکرد زبانی فیستر انجام می‌شود: کارکرد ارجاعی، بیان‌گرانه، خطابی، سخن‌گشایانه، فرازبانی و شعری.

این پژوهش با اتخاذ رویکردی توصیفی-تفسیری، می‌کوشد تا از طریق تحلیل دقیق این کارکردها، به شناختی ژرف‌تر از شیوهٔ شخصیت‌پردازی بیضایی دست یابد و نشان دهد که چگونه زبان، نه‌تنها وسیله‌ای برای انتقال معنا، بلکه ابزاری برای خلق تقابل‌های دراماتیک، تنش‌های روایی و ساخت هویت‌های پیچیده در متن نمایشی است. همچنین، این روش امکان آن را فراهم می‌آورد تا نقش زبان در شکل‌گیری فضای نمایشی، روابط میان شخصیت‌ها و انتقال مفاهیم فرهنگی و اجتماعی در اثر مورد بررسی قرار گیرد.

پرسش‌های پژوهش

در این نمایش‌نامه از چه کارکردهای زبانی بیشتر استفاده شده است؟ قهرمانان و ضدقهرمانان در نمایش‌نامه *شب هزارویکم* چگونه خود را از طریق زبان و گفتار، بازمی‌شناسانند؟ آیا زبان هریک از کاراکترها با شخصیت، نقش، جایگاه، فضا و میزان تأثیر آنان در روند شکل‌گیری داستان متناسب بوده است یا نه؟ تا چه میزان

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

حضور نویسنده در بیان ایده و دیدگاه خاصِ وی از پشت زبان کاراکتر قهرمان آشکار است؟ و تا چه اندازه زبان به کار گرفته شده طبیعی و متناسب با جایگاه قهرمان داستان است؟

مبانی نظری پژوهش

متن اصلی نمایش‌نامه از طریق گفت‌وگو میان شخصیت‌های نمایش‌نامه و یا تک‌گویی شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. «گفتار نمایشی، مانند زندگی روزمره، به شدت به زمینه و موقعیت ارتباطی وابسته است. اما از نظر معنایی بسیار پیچیده‌تر است. حال آن‌که نحوهٔ صحبت کردن شخصیت، انتخاب واژگان ریتم، نحو و سطح زبانی، وضعیت اجتماعی، حالت احساسی و عمق روانی او را آشکار می‌کند» (Pfister,1991 :291).

حاضر جوابی، پرسش و پاسخ، گفت‌وگوی چندنفره یا پلی‌لوگ از شکل‌های گوناگون گفت‌وگو در فضای درام و داستان است (ویینی، ۱۳۷۷: ۴۷). زبان، به‌عنوان بنیان شکل‌گیری هر نوع گفت‌وگو، چه بیرونی و چه درونی، همواره از جنبه‌های مختلف مورد توجه و تحلیل قرار گرفته است. *مانفرد فیستر* با رویکردی نظام‌مند، نمایش‌نامه را از منظر زبان‌شناسی بررسی کرده و نظریه‌های کنش گفتاری را تبیین می‌کند. از دیدگاه او، زبان نمایشی در سه سطح اصلی رخ می‌دهد: نخست، سطح گفتار شخصیت‌ها که در قالب دیالوگ و مونولوگ نمود می‌یابد؛ دوم، سطح ارتباط نویسنده با خواننده یا مخاطب که به لایه‌های فرامتنی و نویسنده‌محور مربوط می‌شود؛ و سوم سطح درون‌متنی یا ساختار نمایشی که به سازمان‌دهی زبان در بستر روایت و کنش‌های دراماتیک اشاره دارد (فیستر، ۱۳۸۷: ۶۵). با توجه به مباحث مطرح‌شده، در سطح گفتارِ شخصیت‌ها، مانفرد فیستر کارکردهای متنوعی برای زبان قائل است که بدان می‌پردازیم. افزون بر این، در سطح ارتباط نویسنده با خواننده نیز، گاه نویسنده از طریق یکی از شخصیت‌ها، دیدگاه یا ایده‌ای را مطرح می‌کند که می‌توان آن را در قالب کارکردهای زبانی شناسایی و تحلیل کرد. این نوع بیان، نشان‌دهندهٔ حضور نویسنده در پسِ روایت و بهره‌گیری از زبان برای انتقال مفاهیم فرامتنی است.

چندکارکردی بودن زبان دراماتیک

زبان و کاربردهای زبانی، از مهم‌ترین مؤلفه‌های ارزیابی شخصیت و موقعیت کاراکتر است؛ برای نمونه، در تحلیل زبان، میزان ندایی، استفهامی و امری بودن زبان کاراکتر، بسیار تأمل‌برانگیز است (داوسن، ۱۳۷۷: ۳۰). مانفرد فیستر بر آن است که آنچه زبانِ درام را از زبانِ دیگر انواع

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

ادبی، متمایز می‌کند کارکرد چندگانهٔ آن است. «زبان نمایشی چند کارکردی است؛ این زبان تنها یک هدف ارتباطی را دنبال نمی‌کند، بلکه به‌طور هم زمان چندین کارکرد دارد و هر گفتهٔ دراماتیک، همواره چند کارکرد را به‌طور همزمان، در نظام ارتباطی درونی به انجام می‌رساند؛ مواردی همچون انتقال اطلاعات، بیان احساسات که هریک روابط را تعریف می‌کند و به ابعاد زیبایی‌شناسی و اجرایی نمایش یاری می‌رساند(Pfister,1991 :287). با نظر مانفردفیستر کارکردهای چندگانهٔ زبانِ دراماتیک را به شکل زیر می‌توان نشان داد:

• کارکرد ارجاعی

در این کارکرد «زبان برای انتقال اطلاعات دربارهٔ شخصیت‌ها، موقعیت‌ها، زمان و مکان به‌کار می‌رود. این کارکرد، پایهٔ روایت را شکل می‌دهد و به مخاطب امکان می‌دهد تا درک دقیقی از فضای دراماتیک داشته باشد در حقیقت زبان نمایشی اطلاعاتی دربارهٔ واقعیت‌های درون‌متنی ارائه می‌دهد، مانند گذشتهٔ شخصیت‌ها یا شرایط اجتماعی آن‌ها» (Pfister, 1991: 287). کارکرد ارجاعی در اشکال متعارف گزارش دراماتیک، مانند «روایت زمینه‌چینانه»، «گزارش قاصد یا پیک» و «تمهید دیوار‌بینی»، غلبهٔ نیرومندی دارد. نویسنده با این کارکرد، عمدتاً هم اطلاعات خود را در سطح درونی نمایش‌نامه، به مخاطب منتقل می‌کند و هم آن را در سطح بیرونی، به تماشاگران انتقال می‌دهد (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۴۲). در واقع باید گفت در نقش ارجاعی زبان جهت‌گیری پیام به سوی موضوع است و برای نقش ارجاعی می‌توان صدق و کذب تعریف کرد (طلایی و نصر، ۱۳۹۵ :۱۱۷).

•کارکرد بیان‌گرانه

کارکرد بیان‌گرانهٔ زبان درام، با گویندهٔ دیالوگ پیوند دارد و از مهم‌ترین تکنیک‌های شخصیت‌پردازی در نمایش‌نامه به‌شمار می‌رود. موضوعی که کاراکتر انتخاب می‌کند یا رفتار و سبک کلامی او، از طریق این تکنیک عرضه داشته می‌شود. «شخصیت‌ها از طریق زبان، ترس، خشم، عشق یا تردید خود را بیان می‌کنند. کارکرد بیان‌گرانهٔزبان، به‌ویژه در حدیث نفسی که از سر تأمل و ژرف‌نگری شکل می‌گیرد، کارکردی غالب و مسلط است. گرایش گوینده به توضیح آگاهانهٔ دیدگاه خود، گفت‌وگو برای توجیه رفتارهایش، یا بیان دلایل تصمیم‌هایی که گرفته، از طریق شکل‌های مختلف خودبیان‌گری او منتقل می‌شود» (Pfister 1991: 288).

• کارکرد خطابی

«این کارکرد در دیالوگ‌های کنش‌برانگیز و فرمانی برجسته است. شخصیت‌ها با زبان، خواسته‌های خود را مطرح می‌کنند

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

یا دیگران را به انجام عملی ترغیب می‌نمایند. یکی از اشکال برجستهٔ اعمال نفوذ و اقناع در زبان نمایشی، صدور فرمان یا دستور است؛ امری که مستلزم وجود نوعی رابطهٔ نابرابر و مبتنی بر سلطه و وابستگی میان دو سوی گفت‌وگوست. این نوع کنش‌های گفتاری اعم از اقناع یا فرمان صرف‌نظر از آن‌که در عمل موفقیت‌آمیز باشند یا نه، به‌طور مستقیم موقعیت دراماتیک را دگرگون می‌سازند و موجب تحول در روند کنش نمایشی می‌شوند. از همین رو، کارکرد خطابی زبان در شکل غالب خود، به‌ویژه در گفت‌وگوهای دراماتیک، حضوری پررنگ و تعیین‌کننده دارد و در بسیاری از موارد، به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های بنیادین و اجتناب‌ناپذیر در ساختار نمایش‌نامه تلقی می‌شود» (Ibid: 289).

• کارکرد سخن‌گشایانه

«کارکرد سخن‌گشایانه برخلاف کارکرد خطابی، با نظام ارتباطی بیرونی، پیوندی گسترده‌تر دارد. هدف این کارکرد خلق و حفظ تماس میان گوینده و شنونده است؛ این مجرای ارتباطی تنها نوعی پیوند کاملاً فیزیکی نیست که نمایش‌نامه‌نویس را قادر به انتقال اطلاعات از فرستنده به گیرنده می‌کند؛ بلکه علاقه‌ای روان‌شناختی میان هر دو طرف، برای حفظ ارتباط با دیگری است. کارکرد سخن‌گشایانه در سطح درونی ساختار نمایش ، نقشی اساسی در ایجاد و تقویت ارتباط گفت‌وگویی میان شخصیت‌ها ایفا می‌کند؛ این کارکرد با خطاب مستقیم گوینده به مخاطب یا واکنش مخاطب به سخنان گوینده، موجب فعال‌سازی و استمرار مجرای ارتباطی میان طرفین گفت‌وگو می‌شود. به این ترتیب، تعامل زبانی نه‌تنها آغاز می‌شود، بلکه در طول گفت‌وگو نیز حفظ می‌گردد و زمینه‌ساز پویایی ارتباطی در متن نمایشی می‌شود. تفاوت این کارکرد با کارکرد خطابی آن است که در این نوع گفت‌وگو، نفسِ حفظ ارتباط از راه گفت‌وگو، بیش از آنچه گفته می‌شود یا بیش از تأثیر و تأثرات حاصل از گفت‌وگو، اهمیت می‌یابد؛ از این رو در پی هر قطع ارتباط، ارتباط به سرعت از سر گرفته می‌شود» (Ibid: 289).

• کارکرد فرازبانی

«کارکرد فرازبانی به‌واسطه پیوندی که با رمزهای زبانی برقرار می‌کند، ماهیتی پنهان دارد. این کارکرد زمانی برجسته می‌شود که رمز کلامی به‌کاررفته، چه به‌صورت آشکار و چه ضمنی، به یکی از عناصر محوری مضمون نمایش تبدیل گردد. در سطح دراماتیک، هنگامی که تفاوت‌های چشم‌گیری میان رمزهای زبانی مورد استفاده توسط شخصیت‌ها پدید می‌آید و این تفاوت‌ها مانع درک متقابل آنان از زبان یکدیگر می‌شود، می‌توان گفت که شخصیت‌ها به‌نوعی دربارهٔ زبان خود، به شیوه‌ای فرازبانی سخن می‌گویند.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

برای برجسته‌سازی این کارکرد، ضرورتی ندارد که رمز کلامی به‌طور صریح بیان شود؛ بلکه اشاره‌ای گذرا یا ضمنی به آن نیز کفایت می‌کند. این امر ممکن است از طریق کنار هم قرار دادن مجموعه‌ای از رمزهای متباین صورت گیرد، یا با تأکید بر یک رمز خاص که مخاطب نیز بتواند آن را تشخیص دهد و درک کند. چنین رویکردی نه‌تنها به غنای معنایی اثر می‌افزاید، بلکه موجب تعامل فعال‌تر مخاطب با لایه‌های زبانی و نشانه‌شناختی متن نمایشی می‌شود.» (Ibid: 290)

• کارکرد شعری

کارکرد ادبی و شعری زبان درحقیقت بازتاب اصل هم‌ارزشی از محور انتخاب به محور ترکیب است. (سخنور، ۱۳۷۶: ۱۰۳). «کارکرد شعری، به جنبه‌هایی از زبان اشاره دارد که بر فرم، ساختار و زیبایی‌شناسی پیام تمرکز دارند، نه صرفاً بر محتوا یا انتقال اطلاعات. در تحلیل زبان دراماتیک، این کارکرد به‌عنوان ابزاری برای برجسته‌سازی خودِ زبان در متن نمایشی ایفای نقش می‌کند؛ به‌گونه‌ای که توجه مخاطب از معنا به شیوه بیان و فرم زبانی معطوف می‌شود. در نمایش‌نامه‌ها، کارکرد شعری می‌تواند از طریق تکرار، تقارن، بازی‌های زبانی، استعاره‌ها و ریتم گفتار نمود یابد. این ویژگی‌ها نه‌تنها به غنای هنری اثر کمک می‌کنند، بلکه گاه به‌عنوان نشانه‌ای از وضعیت روانی شخصیت‌ها یا ساختار درونی روایت عمل می‌کنند. در زبان درام، کارکرد شعری اغلب با سایر کارکردهای زبانی مانند ارجاعی، عاطفی یا فرازبانی در تعامل است و در بسیاری موارد، مرز میان آن‌ها کاملاً شفاف نیست» (Pfister ,1991: 291). بنا به باور مانفرد فیستر که نشات گرفته از نظریات زبان‌شناسان هم فکر وی است، در متن دراماتیک کارکردهای متنوع ارتباط‌های زبانی و کلامی را می‌توان، عامل مهمی برای تحلیل وجوهِ تمایزِ ویژگی سبک‌شناسانه مؤلفان و نویسندگان مختلف محسوب کرد (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۵۹۵).

بررسی پیوند زبان و کنش، در نمایش‌نامه

میان زبان وکنشِ کاراکترها، پیوندهای متفاوتی وجود دارد که از دل هر نوع پیوند، مفهوم شخصیت‌پردازانهٔ متفاوتی زاده میشود. در واقع کنش «گذر هدفمند و اختیاری از یک موقعیت به موقعیت بعدی است. هر کنش پیوسته ساختمان سه تایی را به نمایش می‌گذارد که مؤلفه‌های گوناگون آن عبارتند از؛ موقعیت موجود، تلاش برای تغییر این موقعیت و موقعیت جدید. این الگوی سه بخشی یکی از مشخصه‌های تکرار شونده در بیشتر تعاریف ساختارگرایانه از کنش است» (فیستر، ۱۳۸۷: ۳۶۲).

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

درنمایش‌نامه‌ها، پیوند میانِ زبان و کنشِ کاراکترها نقش مهمی در شکل‌گیری شخصیت دارد و به سه گونه طبقه‌بندی می‌شود: «نخست، همسانی گفتار و کنش که در آن گفتار خود کنش است و با تغییر آگاهانه موقعیت، روابط شخصیت‌ها را دگرگون می‌سازد؛ مانند صدور فرمان یا افشای راز که به گفتار کنش‌مند و کارکرد خطابی زبان در دیالوگ‌ها مربوط می‌شود. دوم، ناهمسانی گفتار و کنش مرتبط که گفتار به تبیین یا توجیه کنش می‌پردازد و نوعی فاصله‌گیری از موقعیت را نشان می‌دهد؛ این گفتار می‌تواند از سوی شخصیت یا راوی اپیک بیان شود. سوم، گفتار بی‌ارتباط با کنش که در آن گفتار و کنش بدون هیچ تناسبی در موازات هم حرکت می‌کنند و فاصله میان آن‌ها به بیشترین حد می‌رسد» (کالر، ۱۳۹۱: ۲۰۰). این گونه‌بندی‌ها نشان می‌دهند که برداشت ما از شخصیت، نه صرفاً بر اساس ویژگی‌های ظاهری، بلکه از طریق تحلیل کنش‌ها، گفتارها و موقعیت‌های دراماتیک شکل می‌گیرد.

دسته‌بندی شخصیت‌ها بر اساس طراحی نقش آن‌ها در روایت:

شخصیت یکی از عناصر بنیادین در پیشبرد روایت و انتقال اطلاعات در ساختار درام است. شخصیت‌ها با خروج از وضعیت ایستای اولیه، جهان روایت را شکل می‌دهند و نقش مهمی در ایجاد آگاهی، لذت یا اندوه برای مخاطبان ایفا می‌کنند (دیباج و معافی، ۱۴۰۰: ۹۵). بر اساس اهمیت شخصیت، دسته‌بندی‌هایی برای آن ارائه شده است:

- **قهرمان**: شخصیت اصلی یا قهرمان، رکن اولیه روایت است. با این حال برداشت از مفهوم قهرمان در طول دوران تاریخ هنر دست‌خوشِ تفاوت‌های اساسی شده است (احمدزاده،۱۳۹۱: ۳۵). امروزه شخصیت‌محوری روایت در گذر زمان از تصویر اساطیری فاصله گرفته و نویسندگان برای خلق قهرمانان استثنایی، شخصیت‌های واقعی خود را میان واقع‌گرایی و رومانتیسم معلق می‌کنند (کارد، ۱۳۸۷: ۱۶۹).
- **ضدقهرمان/شخصیت شرور**: شخصیتی در تقابل با قهرمان که الزاماً شرور نیست، بلکه نقش او در روایت چنین تقابلی را ایجاب می‌کند (سیگر، ۱۳۸۸: ۱۸۴).
- **شخصیت‌های مکمل**: شخصیت‌هایی که پیرامون قهرمان قرار دارند و در تعامل با او، ابعاد مختلف شخصیت قهرمان را آشکار می‌سازند (همان: ۱۸۶).

نمایش‌نامهٔ *شب هزار و یکم*

این نمایش‌نامه در سه اپیزود به رشتهٔ نگارش درآمده است که هر سه اپیزود را می‌توان خوانش‌هایی متفاوت از اسطورهٔ *ضحاک ماردوش* و تلفیق آن با افسانهٔ *هزار و یک شب* دانست. این اثر یکی از آثار برجسته در حوزهٔ تئاتر ایران است که

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

نحوهٔ برخورد نویسنده با میراث فرهنگی شرق و نیز زن به‌عنوان یک راوی نجات‌بخش دارای اهمیت است. در یک جمع‌بندی کلی، دربارهٔ این سه اپیزود می‌توان گفت، زیربنای پردازش شخصیت قهرمانانی که در این سه اپیزود، نقش محوری دارند، «آناهیتا»، ایزدبانوی رویش و باروری است که می‌تواند همان شهرزاد، قهرمان *هزار و یک شب* باشد. از دید نویسنده، همهٔ داستان *هزار و یک شب* دربارهٔ باروری، برکت و آبادی است و شهرزاد، شهرناز (دختر جمشید و همسر ضحاک) و روشنک در این اپیزودها، به نوعی تمثل آناهیتا هستند (مستوفی،۲:۱۳۸۲). در حقیقت شخصیت‌ها در این نمایش‌نامه بیشتر از آن‌که تنها یک فرد خاص باشند؛ نمادهایی هستند از مفاهیمی چون قدرت، تاریخ، روایت و مقاومت که با قلم نویسنده نمودی ویژه یافته‌اند.

خلاصهٔ اپیزود اول نمایش‌نامهٔ *شب هزار و یکم*

شهرناز به دستیاری خواهرش ارنواز ـ هر دو دختران جمشید و زنِ ضحاک ـ در هزار و یکمین شب پادشاهی مخوفِ ضحاک، انتظار زوال و سرنگونی او را می‌کشند. آنان هزار و یک شب پیش، به ارادهٔ خود به کاخ ضحاک آمده‌اند تا هر شب او را به داستانی خوش، مشغول دارند و ماران درونش را در خواب کنند و با بهره جستن از این غفلتِ او، به یاری خوالیگرِ جمشید، یکی از دو جوانی را که به رسم، باید قربانی مارهای او میشده است، برهانند. هزار و یکمین داستان، داستان گردآمدن لشکری از همان هزار و یک بُرناست که به رهبری فریدون، برای برانداختن ضحاک آمده‌اند (بیضایی، ۱۳۸۵ الف: ۷-۳۷).

بر اساس دسته‌بندی انجام شده در تقسیم‌بندی شخصیت‌ها، در این اپیزود شهرناز شخصیتِ اصلی یا قهرمان روایت است و نقطهٔ مقابل او یعنی ضدِ قهرمان اثر، ضحاک ماردوش است که در تقابل با وی قرار می‌گیرد. از سوی دیگر ارنواز دختر دیگر جمشید، شخصیت مکمل اثر است که حضورش به شهرناز به‌عنوان قهرمان یاری می‌رساند.

پیوندِ کنش و گفتار در کلام شهرناز

شهرناز نه‌تنها با کنش‌هایش بلکه با گفتار سنجیده، تیزبین و گاه طعنه‌آمیزِ خود، نقش قهرمان را ایفا می‌کند. این پیوند میان ِکنش و گفتار، او را از یک شخصیت صرفاً واکنشی به شخصیتی فعال و تأثیرگذار بدل می‌سازد. شهرناز پیوسته از طریق گفت‌وگو با دیگر شخصیت‌ها، ضدقهرمان و شخصیت مکملِ نمایش‌نامه ارتباط برقرار می‌کند.

الف) حاضرجوابی؛ زبان به‌مثابه ابزار مقاومت

شهرناز به‌عنوان قهرمان این اپیزود بسیار حاضرجواب و آگاه به زوایای گوناگون اندیشه خویش است و در ارتباط با ضد قهرمان (ضحاک) بسیارسریع پاسخ می‌گوید که

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

نشانهٔ هوش این زن و درک به‌هنگام او از موقعیت پیشِ رو و واکنش مناسب به آن است که بیانگر پیوند کنش و گفتار اوست؛ برای نمونه: «ضحاک: منِ ضحاک بر سرکشان پیروز شدم و این در کوه کنده‌اند!/ شهرناز: بر خودت هم ضحاک؟» (همان:۱۱)؛ «ضحاک: داد و دهش؟ من ضحاکم!/ شهرناز: ما نیز همین گفتیم! اگر جمشید بودی، جهان دیگر بود!» (همان:۲۱) در اینجا، گفتار نه‌تنها ابزار شناخت شخصیت‌هاست ،بلکه خود به‌مثابه کنشی مستقل عمل می‌کند.

ب) پرسش و پاسخ: گفت‌وگو به‌مثابه کنش تعاملی

آغاز این اپیزود با پرسش و پاسخ میان سه شخصیتِ عمدهٔ روایت (قهرمان، ضدقهرمان و شخصیت مکمل) شکل می‌گیرد و از طریق این نوع گفت‌وگو ما با شخصیت‌ها آشنا می‌شویم و پرسش و پاسخ به مثابهٔ کنشی میان شخصیت‌ها عمل می‌کند. «ضحاک: شمایید شهرناز و ارنواز- یا خوابید که من می‌بینم؟ شهرناز: ما خواب تو نیستیم ضحاک. تو خواب خودی و بیخوابی ما! ضحاک (بدگمان) شما چرا بیدارید؟ ارنواز (با خمیازه‌ای ساختگی) ما به خوابی بدخواب شدیم!» (همان:۷).

بررسی ویژگی‌های زبانی شهرناز

از آن‌جا که شهرناز قهرمان روایت است، عمده‌ترین کارکردهای زبانی در گفتار و زبان او متجلی می‌شود و به نوعی بار اصلی روایت را او بر دوش می‌کشد و دیگر شخصیت‌های روایت در سایه او قرار می‌گیرند.

الف) غلبهٔ کارکرد خطابی در زبان شهرناز

شهرناز همزمان با خودبیان‌گری‌های صریح، عمیق و موشکافانه، ضد قهرمان را به‌طور مستقیم و اغلب با خواندن او به نام، مخاطب قرار می‌دهد و بدین‌وسیله، وضعیت خود، تصمیمات یا اندیشه‌هایش را به شکلی تأثیرگذار، به او تلقین می‌کند. او به‌ویژه با چنان درک و اعتماد عمیقی از دنیای درون خود سخن می‌گوید و گفته‌هایش از چنان سطح بالایی از منطق و خرد برخوردار است که مخاطب کاملاً با او همراه می‌شود؛ زیرا هم نوع گفتار و هم درون‌مایهٔ آن، پذیرفتنی و مقاومت‌ناپذیر است که این کارکرد زبانی، با نقش شهرناز در جایگاه زنی سالار و فرمانده کاملاً سازگار است. «شهرناز: داستانی نیست که من ساخته باشم ضحاک! داستانی است ساختهٔ همان مردمان که مغزشان خوراک مارهای توست. ضحاک (لگد بر زمین می‌کوبد) من ضحاک بر سرکشان پیروز شدم و این در کوه کنده‌اند. شهرناز: بر خودت هم ضحاک؟ ضحاک: آیا دشمنان به زانو درنیاوردم و پیروز نشدم؟ شهرناز: مگر بر اهریمن آن هزارچهر که با جم پیچید و وی را به خاک در نتوانست انداخت و تو را به سه آمد و رفت به خاک نشاند!» (همان :۱۰ و۱۱).

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

ب) کارکرد شعری در زبان شهرناز:

اغلب جملات گفته شده به وسیلهٔ شهرناز را باید از دید ایجاز، زیبایی از نوع جملات قصار به‌شمار آورد که در فضای خارج از نمایش‌نامه نیز می‌توانند مستقل عمل کنند و به نوعی حالتی شعرگونه دارد که تأثیر کلامش را دو چندان می‌کند: «ما خواب تو نیستیم ضحاک! تو خواب خودی و بیخوابی ما» (همان:۷)؛ «داستان تا پشت لب آمد و با دندان کوشید؛ ورکه گوشی بیدارِ شنیدن نبود» (همان:۹)؛ استفاده از آرایه تضاد، تشبیه و استعاره شکل‌های گوناگونی از آراستگی ادبی در کلام بیضایی در این نمایش‌نامه است که قابل‌توجه است. «آن‌که آسایش از جهان برخاست تا وی نشست» (همان:۱۵). «شهرناز: از بد تا نیک برزخی است خواهرم و ما در آنیم» (همان: ۲۰)؛ و یا در جای دیگر به شکلی شاعرانه می‌گوید: «درها را باز کن ارنواز، اینک خواب چشمه‌ها گذارده می‌شود» (همان :۳۷).

ج) کارکرد بیان‌گرانه در زبان شهرناز

نویسنده گاه از زبان شهرناز، موقعیت‌های نمایش‌نامه یا کنش‌ها و بسیاری ویژگی‌های شخصیتی دیگر کاراکترها را تفسیر می‌کند و می‌توان گفت سهمی عمده از شناخت خواننده دربارهٔ کاراکترها از راه تفسیرهای شهرناز، فراهم می‌آید؛ او برای نمونه در «گویند او جمشید جم نبود پنهان در آن درخت که تو به دو نیمش کردی! و جمشید زودتر از ارهٔ تو یا هر اره‌ای شاخه به شاخه به جهان دیگر شده بود تا به فرمان دادارِ کردگار مردگان را داوری کند- و شاید روزی خود تو را!» (همان:۱۰)؛ قتل جمشید و مرگ او را پیش از مردنش (که از تم‌های پرکاربرد در آثار بیضایی است) تفسیر می‌کند. در فضای روایت، کاراکترها و درجهان بیرون متن، مخاطبان (خواننده/ تماشاگر)، از راه توصیفهای هنرمندانهٔ شهرناز با فضای ذهنی یا فیزیکی متن، درگیر می‌شوند؛ از این راه، هم هول‌وولای روایت به خواننده منتقل می‌شود؛ مثلاً آنگاه که شهرناز از جزییات قتل جوانان، رگ زدن آنان (همان: ۱۴) یا پریشانی و اضطراب مردم در نظام ضحاکی حاکم بر جامعه و ... سخن می‌گوید، خواننده با فضای تیره و تار حاکم بر روایت، درگیر می‌شود و آنگاه که از آمدن فریدون گاوسوارِ گرز به دست، همراه با هزار و یک جوان برنا خبر می‌دهد، خواننده هول‌وولای حاکم بر وجود ضحاک را لمس می‌کند (همان:۳۷).

بررسی زبان ضدقهرمان (ضحاک)

ضحاک در این نمایش‌نامه ضد قهرمان و نیز شخصیت شرورِ روایت است که بیضایی به زیبایی در کلام خویش او را باز نمایانده است.

الف) کارکرد سخن گشایانه در زبانِ ضحاک

چنین به نظرمی‌رسد که از میان کارکردهای گوناگون زبانی که بیان کردیم در کلام و بیان ضحاک، کارکرد

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

سخن‌گشایانه نمود بیشتری دارد و ضحاک پیوسته بر آن است تا گفتوگوی خود با دختران جمشید را ادامه دهد یا و در مقابل مشاهده می‌کنیم که طرف مقابل او یعنی دختران ضحاک نیز به گفتار او واکنش نشان می‌دهند و در مقابل کلامش جبهه‌گیری‌های خود را دارند. ضحاک نیز به موازات شهرناز، پاسخ‌گویی سرکش است که بی‌تأمل و درنگ، زبان به پاسخ می‌گشاید و در مقابلِ سخنانِ شهرناز و ارنواز پای پس نمی‌کشد؛ به گونه‌ای که گاه بی‌مهابا سخنان این دو خواهر را به سخره می‌گیرد و آن‌ها را سرکوب می‌سازد. «ارنواز: شهرناز خواهرم – یک بار به من بگو خسته شدم از بازی درآوردن داستان‌های تو. ضحاک: نمک نریز و کنار نکش» (همان:۹). البته نکتهٔ قابل ملاحظه در این نمایش‌نامه این است که نویسنده به‌دلیل دلبستگی به قهرمان اصلی روایت، به نوعی بیان و زبان ضحاک را در مرتبه‌ای ضعیف‌تر قرار می‌دهد که می‌توان حاضرجوابی ضحاک را از این دست بر شمرد که در برابر شهرناز و ارنواز کم می‌آورد.

ب) غلبهٔ کارکردِ خطابی و بیان‌گرانه هم‌زمان در زبان ضحاک

با بررسی نمایش‌نامه *شب هزارویکم* درمی‌یابیم که در گفتار ضحاک، زبان هم‌زمان از کارکردی خطابی و هم بیان‌گرانه برخوردار است و ضحاک سعی دارد از راه زبان، به تفسیر موقعیتِ خویش بپردازد و نیز بر کلام دیگران غلبه کند. ضحاک در میان گفت‌وگوهای پیاپی با دختران جمشید، گاه عجز خویش در برابر اقتدار و کلامِ خردمندانه و منطقی شهرناز و ارنواز را با گفت‌وگویی با خویش و نوعی حدیث نفس پایان می‌دهد. «ضحاک: های ضحاک دندان بر جگر بنه ضحاک که بایست بشنوی» (همان:۱۳)؛ و یا در جای دیگر می‌گوید: «ضحاک های ضحاک! چه زیرکی‌ها کرده‌اند به درآمدن به شبستان تو و تو می‌پنداشتی کار جادوی توست و می‌گفتی چه پیروزیا که سرانجام سیم‌تنان به شبستان خود آوردی» (همان :۱۶) این مسئله نشان‌دهنده گفت‌وگوی درونی در برابر گفت‌وگوی بیرونی است که کارکردی بیان‌گرانه دارد.

پیوندِ کنش و گفتار در کلام ضحاک

الف) برتری‌خواهی و عشق به قدرت

ضحاک در جای‌جای کلامِ خویش، عشق به قدرت و قدرت‌جویی بیمارگونه‌اش که کنشی از سوی اوست را از راه زبان بیان می‌دارد و لحظه‌ای از این دغدغه خالی نیست و پیوسته با بیان گوشه‌هایی از زندگی جمشید برتری خود را از راه زبان، به رخ دختران او می‌کشد. «هه هه –داستان پادشاهی من؟ هاه مرا خوش می‌آید. خشنود دست به هم می‌مالد چه خوش‌تر از آن داستان که از پادشاهی‌ام بگویند چه دارید –که من گوشم» (همان :۹) «آیا دشمنان به زانو درنیاوردم و پیروز نشدم بر همهٔ جهان؟» (همان:۱۱).

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

ب) تحقیر دختران جمشید از راه زبان

ضحاک برای بیان جایگاه خویش به‌عنوان یک مرد و در نهایت یک پادشاه و توصیفِ کنشِ خویش، دست به تحقیر قهرمان داستان می‌زند و بر آن است تا بدین‌وسیله موقعیت خود را تقویت سازد «ضحاک (خندان) زن بی خرد است ور دختر جم باشد» (همان:۱۷) «ضحاک و شما نمی‌دانید با دو زن به بستر رفتن چگونه است؛ زنانی که دختران دشمنان تواند» (همان،۳۰). در حقیقت ضحاک با بیان پایگاه خود و موقعیت شهرناز و ارنواز و نیز جایگاه گذشته پدرشان که از دست رفته است، با کلام خویش آن دو را به سخره می‌گیرد و در پی تثبیت موقعیت خود است.

بررسی زبانِ شخصیت مکمل روایت (ارنواز)

ارنواز دختر دیگر جمشید است که به همراهی شهرناز به دربار ضحاک آورده شده است، طبق آنچه که در اساطیر و روایت *شاهنامه* می‌خوانیم این دو دختر به اجبار به دربار ضحاک آورده می‌شوند؛ اما در این نمایش‌نامه چنان‌که هنر بیضایی است، با طرحی ساختارشکنانه چنین القا می‌شود که این دو خواهر به خواست خود و برای از بین بردن ضحاک و نجات جوانان ایرانی از دست وی به دربار ضحاک آمده‌اند (همان :۱۵). در این راستا در این نمایش‌نامه ما به نوعی ارنواز را، شخصیتی مکملِ شهرناز می‌بینیم که او را در پیش‌بردِ داستان یاری می‌رساند.

الف) کارکرد ارجاعی در زبان ارنواز

چنین به نظر می‌رسد که عمده‌ترین کارکرد زبانی در کلام ارنواز، کارکرد ارجاعی است؛ زیرا در سخنان بیان‌شده از زبان ارنواز ما بیشتر چیزهایی را مشاهده می‌کنیم که نویسنده برای تمهید و ساختن فضای داستان آن‌ها را از زبان ارنواز بیان می‌کند و به نوعی ارنواز حکم یک رابط و پیک را دارد و کل بخش‌های داستان ضحاک ماردوش را به صورت خلاصه و در کلام خویش بیان می‌دارد و فضاهایی که نیاز به گفته شدن دارد و ضرورتی برای اجرای آن بر صحنه نیست در کلام ارنواز ارجاع داده میشود، چنان‌چه داستانِ بر آمدن مارها بر دوشِ ضحاک را چنین از زبان ارنواز می‌شنویم «ارنواز: پس بشنوید تا دانید که آن بدکنشِ نخستین چون جادوگری بر وی پدیدار شد ... و آن جهان‌جوی را گفت در مزد من پدر را بکش و او را کشت و جای پدر را گرفت و روزی دیگر چون خورشگری بر وی پدیدار شد و او را چنان خورش‌های نیک آورد که ضحاک او را پاداش نیکو خواستی داد و او در مزد آن خویش را سزید که شانه‌های وی بوسید و از آن دو جای، دو مار برآمد که ضحاک بدان‌ها نالید و...» (همان :۲۲و۲۳).

ب) کارکرد بیان‌گرانه در زبان ارنواز

کلامِ ارنواز به‌عنوان یک شخصیتِ مکمل در صدای وجدان و ندایِ درونِ شهرناز، به‌عنوان قهرمان اثر، کارکردی بیان‌گرانه دارد و نویسنده پیوسته با تکمیل و افزودن کلامی بر کلامِ

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

شهرناز توسط ارنواز، آمال و نیات قهرمان را به شکلی ساختارشکنانه به تصویر می‌کشد و مخاطب را متوجه نفسِ عمل آن دو می‌سازد «شهرناز: گفتم آه خواهرم، این ماردوش بر تخت پدرم پشت داده است و سرزمین زیر تیغ آورده و به کینه مغز جوان می‌جوید. ارنواز: گفتم فغان و فسوسا آن خون‌ها خورده شد تا ویران، ایران شد. شهرناز: گفتم دریغ و دردا. ارنواز: تا کی در نهان دو چشم خون باید کرد از این اندوه آه چاره‌ای » (همان : ۱۳).

خلاصهٔ اپیزود دوم نمایش‌نامهٔ *شب هزار و یکم*

پورفرخان به همراه همسرش، خورزاد و خواهرش ماهک، از ری به بغداد آمده است تا از ستم والی آن شهر به قاضی‌القضات شکایت کنند. وی به پیشنهاد شریف، ملک‌التجار بغداد، کتاب *هزارافسان* را از پهلوَی به عربی ترجمه می‌کند؛ اما اعراب او را به پاداشِ کردهٔ ارزشمندش، به بند می‌کشند و با شکنجه می‌کشند. آن‌ها کتاب را به رنگ فرهنگ عربی درمی‌آورند و با تغییر نام آن، در شمار غنایمی که از عجمان به دست آوردهاند، راهی خزانهٔ خلیفه می‌کنند. خواهر و همسر پورفرخان پیش از اینکه به تسخیر اعراب درآیند، خود را می‌کشند (بیضایی، ۱۳۸۵الف: ۳۹-۷۷). در این اپیزود خورزاد، شخصیت اصلی و قهرمان اول روایت است. پورفرخان را باید قهرمان دوم روایت بنامیم، ماهک و عجمی شخصیت‌های مکمل هستند و شریف، ملک‌التجار بغداد ضدقهرمان و نیز شخصیت شرورِ نمایش‌نامه هستند.

بررسی زبان خورزاد

- غلبهٔ کارکرد بیان‌گرانه و خطابی به‌طور همزمان، در زبانِ خورزاد

خورزاد در جایگاه زنی آگاه، معترض و روشنفکر، ضمن بیانِ دنیای درون خود، رو به مخاطب دارد تا بتواند او را در گفته‌های خود سهیم کند و از این راه بر قدرتِ تأثیر خود بر او بیفزاید. توضیح این‌که خورزاد ضمن سخن گفتن از دردهای خود، به نمایندگی از یک قوم (مردم ری= ایران) یا به نمایندگی از یک فرهنگ کهن که مجبور به پذیرفتن سلطهٔ اعراب است، سخن می‌گوید؛ از این رو دغدغه‌های ذهنی او تقریباً هیچ‌گاه شخصی نیست؛ صدای یک قوم را انعکاس می‌دهد که بر اساسِ کارکرد خطابی زبان او، متوجه اربابان قدرت است و در آغاز چنین انتظار می‌رود که همراه شدن این دو کارکردِ زبانی، گفتار این زن را چنان تقویت کند که بتواند بر اعراب، تأثیر بگذارد؛ اما سلطهٔ اعراب چنان استوار و عمیق است که این زن را در اوج قدرت زبانی، در کام می‌کشد و نابود می‌کند. خورزاد در اغلب گفتوگوهای خود، خودش را تفسیر می‌کند و به مخاطب بازمی‌شناساند. غم مردم، غم آثار و مفاخر ملی، غم کتاب و علم و ادب و قلم، غم نویسنده و فرایند دشوار

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

نگارش و غم غرور ملی که در پای جاهلان به خاک افتاده، در خودبیان‌گری‌های او جایگاهی اساسی دارد. خورزاد در اغلب گفت‌وگوهای خود، خودش را تفسیر می‌کند و به مخاطب بازمی‌شناساند. غیر از پورفرخان، عمدهٔ شناخت خواننده از رخدادها، حوادث، کنش‌ها و مبانی فکری جاری در متن، با توجه به گفته‌های خورزاد فراهم می‌آید؛ برای نمونه می‌توان از تفسیرهای او دربارهٔ کتاب *هزار افسان* سخن گفت که مخاطب را با ماهیت این کتاب و نیز آرای مختلف دربارهٔ آن آشنا می‌کند (همان: ۴۵). برای نمونه، او کنش اهریمنی کشتن پورفرخان و سپس شستن کتاب او را چنین تفسیر می‌کند: «خورزاد [کتاب را برمی‌دارد:] دیدی که قصه‌گو را می‌کشند تا قصه را گران بفروشند؟...» (همان:۷۲). باید یادآور شد با توجه به سیرِ رخدادهای نمایش‌نامه، خواننده تنها از مجرای این تفسیر خورزاد است که به چرایی مرگ پورفرخان و نیز دلیل دشمنی سهمگین اعراب با او، پی می‌برد و گفتار او در این موارد، نظرات و برداشتهای نویسنده است که بر زبان این کاراکتر جاری شده است و خورزاد در این میان، نقش انتقال‌دهندهٔ برداشت‌ها و دیگرگونه‌خوانی‌های بیضایی را بازی می‌کند.

کارکرد شعری در زبان خورزاد

الف) شاعرانگی گفتار، قصارگویی و استفاده از آرایه‌های ادبی

گاه خورزاد با اجزای بی‌جان طبیعت به زبانی شاعرانه سخن می‌گوید؛ در این حالت، گفتار او به شروه و سوگ‌سرودهایی می‌ماند که خورزاد می‌کوشد در قالب آن با کسی (مرده یا زنده، جاندار یا بی‌جان) درددل و با بیانی شکوه‌آمیز، از بدسلوکی روزگار گلایه کند: «آه ای نِی؛ تو بی‌بها! حاشیه‌نشینی بیش نبودی بر ساحل فرات؛ چون اینهمه که بر بام می‌خشکند و می‌سوزند. هرکس از تو همان ساخت که خود بود. چرا نیزهٔ دست آن شدی در ستم، بر قلم این؟» (همان:۷۱). و نیز از سجع در کلامِ خویش بهره می‌گیرد «تو چرا نگفتی در این کتاب چه میزان وقاحت است و سفاهت است و بلاهت است و سخن از اهل قباحت است هان؟» (همان :۵۸). بسیاری از جملات خورزاد را باید جملهٔ قصار به‌شمار آورد.

ب) عربی‌دانی خورزاد

هرچند زبان خورزاد تحت تأثیرِ سبک تاریخی و آرکائیک زبان روایت است که این خود از ویژگی‌های زبان آثار نمایشی بیضایی است؛ چرا که «زبان کهن (آرکائیک) به علت ویژگی، خصیصه‌ها و مؤلفه‌های متعدد آثار بیضایی را غنا و تعمق کلامی بخشیده است» (محمودی بختیاری، ۱۳۸۸: ۱۵) اما خورزاد در گفتوگو با شریف بغداد، به عربی یا زبانی سرشار از واژه‌های عربی سخن می‌گوید. دلیل سخن گفتن او به زبان عربی، رعایت احترام شریف است که شدیداً مخاطب را وامی‌دارد به عربی سخن بگوید «

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

نعم یا ملک‌التجار! هذاالاصل» (همان: ۴۱) او با اینکه گفتار خود را به عربی آغاز می‌کند، پس از خالی شدن صحنه از حضور شریف، به پارسیِ سَره سخن می‌گویدکه یکی از مؤلفه‌های سبکی زبان بیضایی به‌شمارمی‌رود و در این روایت، خورزاد به نیابت از فرهنگ و هویت ملی ایرانی، بدان زبان سخن می‌گوید.

بررسی زبان شریف، ملک‌التجار بغداد (ضدقهرمان)

شریف ملک‌التجار بغداد است و آغازگر کلام در اپیزود دوم *شب هزارویکم*. وی شخصیتی است که ما از راه کلام او با دیگر ضدقهرمان این نمایش‌نامه؛ یعنی خلیفهٔ بغداد نیز آشنا می‌شویم و شریف در حقیقت، نمایندهٔ خلیفه است. حضور این شخصیت در این داستان بسیار کوتاه است و در همین حضور کوتاه، تنها از طریق سخنانش متوجه چند نکته می‌شویم.

۱. کارکرد خطابی در زبان شریف

الف) تحقیر عجم از راه زبان:

شریف برای آزارِ بیشتر خورزاد و ماهک، جابه‌جای کلامِ خویش، عجم را به کفر متهم می‌سازد و به نوعی عرب بودن خویش را می‌ستاید و بر آن است تا خویشتن و قوم عرب را در جایگاه بالاتری قرار دهد و در این راه، از دین مایه می‌گذارد. «شریف: هاه بله در ازمنه سالفه، احقر به شخص خود بعض ایام در اغلبی از کفرآباد عجم بوده‌ام الجمله بلدهٔ ری و مضافات» (همان:۴۷).

ب) برتری دادن زبان عربی بر زبان فارسی

شریف برای بیان برتری‌های زبان عربی در قیاس با زبان فارسی، پیوسته در کلام خویش به ترجمهٔ اسامی و عبارات گفته شده توسط خورزاد و ماهک دست می‌زند و حتی نام آن‌ها را به عربی ترجمه می‌کند تا بدین‌وسیله ثابت کند که زبان عربی بر فارسی برتری دارد و گاه ناگزیر می‌شود واژه‌ای معادل بسازد و بدین‌شکل نویسنده با اغراق در این کارِ شریف، حس نفرت مخاطب را بیش از پیش تحریک می‌کند. «ماهک این پیامی است از پورفرخان. شریف: (تذکر می‌دهد)که به ترجمهٔ اسمش ابن میمون کردند. ماهک (گیج) پسر مزدک دبیر. شریف: که ابن جرجیس الکاتب ترجمه شد. ماهک: به همسر دلبندم خورزاد. شریف: بنت‌الشمس بخوانید. ماهک: و خواهر تنی‌ام ماهک، شریف: به هلا القمر تصحیح کنید...» (همان:۴۱ و۴۲).

۲. بررسی زبان پور فرخان قهرمان دوم روایت

از آن‌جاکه بیضایی به‌دلیل احترام بسیار به زنان در آثار خویش، نقش اصلی را به زنِ نقش اول نمایش‌نامه و حتی از آن بالاتر، به جنس زن یا روح زنانه داده است پورفرخان قهرمان دوم روایت قلمداد شده است. پورفرخان را از منظری دیگر، می‌توان خودِ نویسنده فرض کرد که راوی

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

نیروی تأثیرگذار زنان برای به‌سازی دنیا است؛ همچنین داستان کتاب *هزارافسان* و سرگذشت آن، با این شخصیت در پیوندی عمیق و ناگسستنی است. به هر ترتیب، این شخصیت نه به اندازهٔ خورزاد مهم است که بتوان آن را قهرمان روایت نامید و نه به اندازهٔ ماهک در روایت بی‌تأثیر است که بشود آن را نقش مکمل به‌شمار آورد؛ بنا بر این توضیحات، پورفرخان را قهرمان دوم به حساب آورده‌ایم؛ شخصیتی بینابین نقش مکمل و قهرمان اصلی.

۳. کارکردِ بیان‌گرانه در زبان پورفرخان

از نشانه‌های زبانِ بیان‌گرانه پورفرخان، تفسیرهای پی‌درپی او از شهرزاد و داستان ضحاک است. به جرأت می‌توان ادعا کرد نویسنده در پس این کاراکتر پنهان شده و اطلاعات اسطوره‌شناسی و تاریخی خود را به طریقی که خاص خود اوست، به خواننده منتقل می‌کند. به همین خاطر، دیالوگ‌های پورفرخان گاه به‌دلیل حجم بالای اطلاعات ارائه شده، حالتی تعلیمی به خود می‌گیرد؛ نگاه اسطوره‌شکنانه و بازخوانی‌های خاص بیضایی را دقیقاً می‌توان در تفسیرهای پورفرخان از رخدادها و شخصیت‌های اسطوره‌ای مشاهده کرد؛ در این میان، گاه دیالوگ‌های او به اصطلاح اهل فن، «از صفحه بیرون می‌زند» یا به تعبیری ملموس‌تر، بزرگ‌تر از دهان اوست؛ برای نمونه، او زیر شکنجه، به تقسیم‌بندی و جداکردن عهد حماسه از دوران تعقل بشری می‌پردازد که طرح چنین مبحثی به نسبت زمان رخ دادن داستان روایت، در اسطوره‌شناسی رویکردی متأخرتر به‌شمار می‌رود و یا تفسیرهای بسیار دقیق و موشکافانه‌ای که از سیر تاریخی و اسطوره‌ای شهرزاد قصه‌گو و داستان ضحاک ماردوش می‌کند، بیان‌گرِ زبانِ تفسیرگر اوست (همان:۶۷). او افزون بر هنر نویسندگی، بسیار زبان‌آور است و توانایی بالایی در بازی با زبان دارد. نمونه‌ای از این مهارت، استفاده خلاقانه از صرف افعال عربی در موقعیت نمایشی است؛ جایی که با طنز و دقت، افعال را با شخصیت‌ها تطبیق می‌دهد: «به خدا که هتّاکی چون تو محتسب، نه لازم؛ که به تحقیق، متعدی هستی...» (همان: ۶۵).

خلاصهٔ اپیزود سوم نمایش‌نامهٔ *شب هزار و یکم*

اپیزودِ سوم این نمایش‌نامه خوانشی دیگر از داستان ضحاک است که در آن، تقابل آگاهی زن و جهل مرد، به تصویر کشیده شده است. این بخش در واقع بیانیه‌ای علیه جهل، خرافه و سرکوب زنان است و نشان می‌دهد دانایی می‌تواند ابزار رهایی باشد. بیضایی در این قسمت با زبانی شاعرانه و پر از کنایه، نقش زن را به‌عنوان راوی و آفرینندهٔ تاریخ بازتعریف می‌کند. روشنک، قهرمان این روایت، زنی

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

باسواد و درس‌خوانده است که در برابر جهل و بی‌سوادی شوهرش، میرخان، می‌ایستد. میرخان درگذشته، مجری بستن مکتب‌خانهٔ مادر روشنک ـ زنی باسواد و معلم ـ بوده است. مادر روشنک خود را در اعتراض به بستن مکتب‌خانه، به آتش کشیده است. سال‌ها بعد، روشنک با میرخان ازدواج می‌کند؛ زیرا معتقد است باید مردی را تغییر داد که سرمشق دیگران است. او در محیطی که سواد برای زن، ننگ است و عقلای جامعه خواندنِ *هزار و یک شب* را باعث مرگ زنان می‌دانند، آن کتاب را دور از چشم میرخان، می‌خواند و سپس به شوهرش وانمود می‌کند که به علت این کار، در حال احتضار است و به زودی خواهد مرد. در جریان پرسش و پاسخ‌های روشنک و میرخان، استدلال-های منطقی و عقل‌پسند او، پوچی اندیشه‌های میرخان را آشکار می‌کند. سرانجام روشنک به زندگی معلمی خود بازمی‌گردد؛ درحالی‌که اولین شاگردش، همان میرخان علم‌گریز است (بیضایی، ۱۳۸۵الف: ۷۹-۱۰۷). در این اپیزود روشنک قهرمان اصلی روایت است که در رویاروی او میرخان قرار دارد که در تقابل با روشنک و به‌طورکلی عنصر زن، ضد قهرمان محسوب می‌شود، اما شخصیت شرور نیست؛ زیرا در سیر روایت مشاهده می‌کنیم که از بدی به سمت نیکی حرکت می‌کند و گویی روشنک در هیئت شهرزاد قصه‌گو رخ می‌نماید و با قصه‌های خویش میرخان را متحول می‌سازد.

بررسی کارکردهای زبانی روشنک (قهرمان)

- کارکرد خطابی و بیان‌گرانه در زبان روشنک

روشنک داستانِ خودسوزی مادر را در قالب داستان زمینه، برای رخسان بازمی‌گوید. او ضمن این بازگویی، داستان را چنان تفسیر می‌کند که خود می‌خواهد: «روحش شاد! معلم من بود. با همهٔ جوانی مکتب را چنان راه می‌برد که ملاهای مکتب‌دار چشم دیدنش را نداشتند. یک زن مکتب باز کند روبه‌روی مکتبشان و دختربچه‌ها سر از پا نشناسند؟» (همان:۸۴)، و این‌گونه کارکرد بیان‌گرانه در کلامش نمود می‌یابد. از سوی دیگر حاضرجوابی روشنک نشانهٔ حضورذهن و سرعت انتقال این زن در پاسخ‌های مناسب به مخاطب است «... میرخان: مرگ دیر یا زود زنی راست که دفتر شهرزاد ورق بزند!/ روشنک: و شاید هم این مرگ، آرزوی عقلاست برای زن دانا!» (همان: ۱۰۴)، و یا در جای دیگر: «رخسان: [ادای مرگ را درآوردن] کار سختی نیست؟/ روشنک: نه سخت‌تر از خود مردن» (همان:۸۲)؛ «رخسان: قسم به خطی که به من یاد دادهای، دیگر شبیه خودت نیستی!/ روشنک: همیشه می‌خواستم شبیه خودم باشم!» (همان:۸۶)؛ «میرخان: قصه‌هایی هم هست دربارهٔ زنان بدکاره!/ روشنک: که نتیجهٔ مردان بدکارند! ...» (همان: ۱۰۵) و... . بیان گفتار پایانی از زبان روشنک، هم ترکیب شخصیت او با شهرزاد را به نمایش می‌گذارد و هم با توجه به اهمیت پایان‌بندی روایت، اهمیت نقش این زن در

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

نمایش‌نامه، تقویت می‌شود. روشنک با خودبیان‌گری‌های پی‌درپی و هم‌زمان مخاطب قراردادن شنونده، از دردهای درونی خود رودرروی او سخن می‌گوید؛ این کارِ او بر قدرت زبان نقاد و معترض و نیز بر توان اقناعی او برای تأثیرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب می‌افزاید. روشنک پیوسته طرف گفت‌وگوی خود را مستقیم و اغلب با عباراتی مهرآمیز، مخاطب قرار می‌دهد و توجه او را به شکلی خوشایند و بدون سوگیری منفی، به گفتار خود جلب می‌کند و شنونده را به شکلی مسالمت‌آمیز و نرم، با خود همراه می‌سازد (همان : ۱۰۷).

-کارکرد شعری در زبان روشنک

الف) قصارگویی و شاعرانگی

بسیاری از جملات روشنک از نوع جملات قصار است؛ این جملات نشانهٔ خرد روشنک به‌شمارمی‌رود: «خرد تا به زنان برسد نامش مکر می‌شود- نه؟ و مکر تا به مردان برسد نام عقل می‌گیرد!» (همان:۱۰۵). «روشنک: این رؤیای توست که خیال می‌کنی مردان چنان عاشقند که با مرگ ما قالب تهی می‌کنند. رخسان: یعنی عاشق تو نیست؟ روشنک: همان‌قدر که عاشق پرندهٔ در قفسش» (همان :۸۱). سبک زبان شخصیت‌های این اپیزود، رو به آرکائیسم دارد که همان زبان دورهٔ قاجار است. با این‌حال، تراش‌خوردگی، وزن و ایجاز گفتار حکیمانهٔ روشنک که بسیاری از گفته‌های این زن را به جملات قصار تبدیل کرده، با شخصیت معلمی او متناسب؛ اما با دوره تاریخی و فکری و فرهنگی او بی‌تناسب است؛ می‌توان دیالوگ‌های این زن را از جمله نمونه‌های درخشان دیالوگ‌نویسی بیضایی به‌شمار آورد که حضور بیضایی با قاطعیت تمام، پشت آن‌ها پیداست و به نوعی ورای این قهرمان، بیان ایده می‌کند.

ب) طعنه در کلام روشنک

بسامد طعنه در زبان روشنک بالاست و او گاه اعتراض خود را به شکلی غیرمستقیم، به گوش میرخان می‌رساند؛ برای نمونه، او که از بازی کردن نقش منشی‌گری و حسابداری برای میرخان خسته است، در بازی مرگ خود به او چنین طعنه می‌زند: «روشنک: می‌بخشی شوهر که منشی و حسابدار تو بی‌اجازه‌ات می‌میرند و آن‌هم با هم و یک‌جا!/ میرخان: به درک که مردند؛ تو زنده بمان!» (همان:۹۲). یا در پاسخ به محبت میرخان که می‌گوید برای سلامتی همسر محبوبش هر روز سکه‌های به گدا می‌داده و اینک حاضر است هزار سکه خرج زنده نگه‌داشتن او کند، چنین طعنه می‌زند: «روشنک: شرمنده‌ام برای همهٔ پول‌هایی که به گدا دادی؛ ولی رفتنم دست خودم نیست. در عوض به تو قول می‌دهم زودتر از آن بمیرم که صد سکه خرج کنی!/ میرخان: من گفتم هزار!» (همان:۹۲)؛ یا: «روشنک: ولی می‌دانم که به یادت می‌مانم؛ هر شبی که در حساب‌هایت

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

دربمانی! هر شبی که چوب‌خط‌هایت را غلط بشماری و دفتر اموالت را سر و ته بگیری!/ میرخان: آه به زخمم نمک مپاش!» (همان:۹۳).

ج) نمایش خردمندی روشنک از راه به‌کارگیری ساختار دیالکتیک در دیالوگ

روشنک در گفت‌وگوی خود با میرخان، ساختاری دیالکتیک به‌کار می‌گیرد (همان: ۹۵-۱۰۶) و او را اندک‌اندک و مرحله به مرحله با پوچی گفتار خود آشنا می‌سازد. روال و ترتیب منطقی و همبستهٔ‌گفتار روشنک به گونه‌ای است که میرخان به‌تدریج ضعف‌های خود را می‌شناسد، با ارزش علم و ادب و سواد آشنا می‌شود و به التماس از روشنک می‌خواهد سواد و کتاب خواندن به او بیاموزد. توان برآمدن از عهدهٔ طراحی چنین گفتاری، نمود خرد و دانش این زن است و با معلمی و کتاب‌خوانی او پیوند دارد.

بررسی زبانِ میرخان (ضدقهرمان)

- کارکرد سخن گشایانه و شعری در زبان میرخان:

در این اپیزود شخصیتِ ضد قهرمانِ روایت، میرخان همسر روشنک است، مردی که با سواد و کتاب خواندن زن به شدت مخالف است و کسی است که روزی با بستن در مکتب‌خانهٔ مادرِ روشنک، سبب مرگ او شده است و همین امر باعث گردیده تا روشنک، تمام همتش را برای تغییر و دگرگونی این مرد به‌کار گیرد. با این که از فضای داستان، برداشتمان از میرخان مردی متحجر است، اما کلام و زبان میرخان در برخی از بخش‌های روایت شاعرانه است و ما با سیمای مردی با صلابت و مبادی آداب روبه‌رو می‌شویم و نیز کلامی تفسیرگر را از وی مشاهده می‌کنیم که در پی متقاعد کردن روشنک در جهت پذیرفتن عقاید اوست. «میرخان: افسوس که سرنوشت اهل چانه‌زدن نیست. نه تخفیفی نه تأخیری –نه تهدید و تطمیع! چرا او مرده است و تو زنده. میرخان: آه خود را منع می‌کنم و خود بیش از تو در آتشم! لعنت به تو که از رنج من خوشحالی» (همان:۸۸). او با توصیف فضای زندگی‌اش از طریق کلام، مخاطب را با موقعیت و کنشِ حاصل از آن روبه‌رو می‌سازد. «میرخان: چه پتیارگی! نه–چه بایدم گفت که این‌ها هیچ‌یک زبان دل من نیست به دردی که می‌کشم. نمی‌گویی از این خانه که بی او خالیست؟ و نگاه عواطفم که بی چشم‌انداز؟ من همسرم را می‌خواهم (همان:۹۴). او تمام عشق و علاقه به روشنک را با کلامی روشن بیان می‌دارد «میرخان: به خدا بعد از تو زن را بر خود حرام می‌کنم! می‌بندم چشم شور و زبان بدخواه! آبادی بدون تو طعنه می‌زند به ویرانی و ویرانی قلبی است در سینهٔ من !» (همان:۹۵) و در پایان به عجز خویش در برابر قلم و دانش اعتراف می‌کند؛ به شکلی شعرگونه و اثرگذار صحنهٔ پایانی نمایش‌نامه را شکوه‌مندانه توصیف

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

می‌کند. «میرخان: شمشیر وا کنم چون پیروزی تو بی شمشیر است! فردا غبارروبی مکتب‌خانه می‌کنیم؛ و تو آموزگار خوبی هستی شهرزاد که بی سرزنش می‌آموزی. خدم و حشم را بگو ولوله کنند! شادی را به خانه راه دهید که مرگ از این در گریخت» (همان: ۱۰۷).

نتیجه

اکنون بر آنیم تا به پرسش‌های مقالـه پاسـخی درخـور دهیم و بنگریم که از چه کارکردهای زبانی در این نمایش‌نامه بیشتر استفاده شده است؟ آیا زبان هر یک از کاراکترها با شخصیت، نقش، جایگاه، فضا و میزان تأثیر آنان در روند شکل‌گیری داستان متناسب بوده است یا نه؟ تا چه میزان حضور نویسنده در بیان ایده و دیدگاه خاص وی از پشت زبان کاراکتر قهرمان آشکار است؟ و تا چه اندازه زبان به کار گرفته شده طبیعی و متناسب با جایگاه قهرمان داستان است؟ از میان کارکردهای چندگانه زبانی؛ کارکرد خطابی، بیان‌گرانه، سخن‌گشایانه و نیز کارکرد شعری در اپیزودهای سه‌گانهٔ *شب هزارویکم* نمود بیشتری دارد و کارکردهای زبانی یادشده به نویسنده یاری رسانده است تا به بیان و پردازش شخصیت‌های اثر (قهرمان، شخصیت مکمل و ضدقهرمان) بپردازد. بیضایی اپیزود اول از نمایش‌نامهٔ *شب هزارویکم* را از دنیای اسطوره و افسانه برگرفته، با بهره‌گیری از ژانری تلفیقی (آمیزه‌ای از ژانر حماسی- تاریخی (اسطوره‌ای- افسانه‌ای) با ژانر اجتماعی- خانوادگی) مسائل کلان متعلق به جامعهٔ امروز از جمله مباحث عمدهٔ مکتب فمنیسم را به عالم افسانه و اسطوره برده و کوشیده روایت ضحاک و شهرزاد *هزار و یک شب* را از منظری نو و با به‌کارگیری شیوه‌های خاص زبانی، بازآفرینی کند. شخصیت‌های پرداختهٔ بیضایی با این ژانر و مکتب فکری تناسبی کامل دارد و بسیاری از ویژگی‌های شخصیتی آنان به‌دلیل نقش‌آفرینی در این ژانر، رقم خورده است؛ بیضایی با به‌کارگیری تکنیک‌های متفاوت شخصیت‌پردازی، از راه زبان، شخصیت‌هایی چندبعدی و نمادین خلق کرده که این نگاه نمادین او، بیش از هرچیز از نگاه خاص این نویسنده به زن (در جایگاه تجسم الههٔ مادر) سرچشمه گرفته است.

شخصیت قهرمان و نقش‌آفرین در اپیزود اول و نیز شخصیت مکمل این اثر (ارنواز) در هر خوانش تن به تأویل‌های گوناگون می‌دهند و زبان، گفتار، دیالوگ‌ها و گفت‌وگوهای آن‌ها کاملاً با موقعیت‌شان منطبق و متناسب است. از سوی دیگر زبان و گفتار ضدقهرمان در این اپیزود نیز کاملاً با بافت تاریخی و اسطوره‌ای داستان همخوانی دارد و کلامش هم اندازه و درخور جایگاه اجتماعی اوست. بیضایی درونمایهٔ اپیزود دوم نمایش‌نامهٔ *شب هزارویکم* (سرگذشت کتاب *هزار افسان*) را با بهره‌گیری از فضا، شخصیت‌پردازی، زبان و دیگر عناصر خاص یک درام

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

تاریخی پرورانده است؛ ضمن آن‌که نگاه ناسیونالیستی و فمنیستی و نیز گرایش او به مسائل سیاسی و اجتماعی، او را واداشته تعابیر متفاوتی از این رخداد، ارائه دهد.

هرچند خورزاد، در جایگاه قهرمان روایت توانسته این بار را به خوبی بر دوش بکشد، گاه حضورِ بیضایی پشت این کاراکتر و بیان ایده‌کردنش از زبان او، کاملاً مشخص است؛ از این رو تناسب سطح آگاهی او با دورهٔ تاریخی‌اش به هم می‌خورد و خواننده نمی‌تواند این خارق‌العاده بودن ایده‌آل‌گرایانهٔ شخصیت او را بپذیرد؛ به‌ویژه آن‌که سپیدنمایی اغراق‌آمیز این زن یا سیاه‌نمایی شدید کاراکترهای نقش مقابل او (جامعهٔ مردان عرب) تا اندازه‌ای غلیظ است که خواننده از آن بوی نوعی کینه‌جویی جنسیتی، آمیخته با خون‌خواهی قومی و نژادی را حس می‌کند. از سوی دیگر پورفرخان شخصیت مِکمل این اپیزود نیز، زبانش درگیر همین اغراق و بزرگ‌نمایی می‌گردد و به نوعی بیضایی از پشتِ کلام پورفرخان بیان ایده می‌کند؛ نگاه اسطوره‌شکنانه و بازخوانی‌های خاص بیضایی را دقیقاً می‌توان در تفسرهای پورفرخان از رخدادها و شخصیت‌های اسطوره‌ای مشاهده کرد.

اپیزود سوم *شب هزارویکم*، یک کمدی اجتماعی-خانوادگی است که نویسنده در آن، کوشیده همان الگوی یکی بودن اسطورهٔ ضحاک افسانهٔ شهرزاد قصه‌گو را در قالبی تازه ارائه دهد؛ این پدیده به خلق کاراکترهایی چندبعدی انجامیده که ابعاد شخصیتی آنان با چهره‌های یادشده پیوند می‌یابد. در این قالبِ تازه، جنبهٔ منفی و ضحاکی وجود کاراکتر مرد روایت، جهل و بی‌سوادی او و جنبهٔ خداگونگی کاراکتر زن، خرد، سواد و دانش اوست که در زبان و گفتار این دو کاراکتر به خوبی نمایان می‌شود و در پیکار این دو نیرو، به شکلی آرمانی، غلبه با آگاهی و هوش زنانه است.

.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]

منابع

احمدزاده، علیرضا (۱۳۹۱). *فرهنگ واژگان تئاتری*، تهران: افراز.

باقری، الهام (۱۳۸۳). *تقابل اسطوره و تاریخ در آثار بیضایی*، تهران: جهان اندیشه.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۵الف). *شب هزار و یکم*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

بول، جورج (۱۳۸۲). *کاربردشناسی زبان*، ترجمهٔ محمد عموزاده و منوچهر توانگر، ج ۲، تهران: سمت.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۵). *وزن شعر فارسی*، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

داوسن، س. و (۱۳۷۷). *درام*، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، تهران: مرکز.

دیباج، امیرحسین و معافی غفاری، امیرحسین (۱۴۰۰). «مطالعه عناصر توالی و انتقال اطلاعات در ساختار روایی آثار حمید امجد و محمد یعقوبی از دیدگاه مانفرد فیستر»، فصل‌نامه *رهپویه‌های هنرهای نمایشی*، ۱، (۲)، صص ۸۹-۱۰۶

سخنور، جلال (۱۳۷۶). «ساختارزدایی در ادبیات»، *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*، ش ۷۹، صص۱۰۱- ۱۱۳

سیگر، لیندا (۱۳۸۸). *خلق شخصیت (راهنمای شکل‌یابی شخصیت در سینما، مجموعهٔ تلویزیونی، رمان، داستان کوتاه)*، ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران: رهروان پویش.

شهبازی، کاظم و کیان‌افراز، اعظم (۱۳۸۷). *تئاتر ایران در گذر زمان*، ج۲، تهران: افراز.

طلایی، مولود، نصر اصفهانی، محمدرضا و دیگران (۱۳۹۵). «رابطهٔ گونه روایی و شتاب منفیِ داستانی با کارکردهای زبان غنایی مطالعه موردی منظومه خورشید و مهپاره»، نشریه *ادب و زبان دانشگاه کرمان*، سال ۱۹ (۳۹)، صص ۱۰۹-۱۳۷.

فیستر، مانفرد (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام*، ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده، تهران: مینوی خرد.

کارد، اورسون اسکات (۱۳۸۷). *شخصیت‌پردازی و زاویهٔ دید در داستان*، ترجمهٔ پریسا خسروی، تهران: رسش.

کاستانیو، پل (۱۳۸۷). *راهبردهای نمایش‌نامه‌نویسی جدید*، ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده، تهران: سمت.

کالر، جاناتان(۱۳۹۰). *در جست‌وجوی نشانه‌ها*، ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امرالهی، تهران: نشر علم.

محمودی بختیاری، بهروز (۱۳۸۸). «رویکردی به زبان نمایشی بهرام بیضایی»، پایان نامه.

مستوفی، بابک (۱۳۸۲). «اسطوره، تراژدی و داستان امروز؛ گفت‌وگو با بهرام بیضایی دربارهٔ تئاتر *شب هزار و یکم*»، نشریهٔ *یاس نو*، ۷/۲۷.

میلر، جرالد (۱۳۶۸). *ارتباط کلامی (تحلیل معانی بیان)*، ترجمهٔ علی ذکاوتی قراگوزلو، تهران: سروش.

وینی، میشل (۱۳۷۷). *تئاتر و مسائل اساسی آن*، ترجمهٔ سهیلا فتاح، تهران: سمت.

Pfister, M. (1991). *The Theory and Analysis of Drama* (J. Halliday, Trans.). Cambridge University Press.

[Downloaded from pazhouheshnameh.ir on 2026-07-05]