



The Analysis of “Majles-e Ghorbani-e Senemmar” based on the Narratological Theory of Monika Fludernik

Mohammad (Bardia) Alizadeh Zolbin¹, Esmail Najar*², Behrooz
Mahmoodi-Bakhtiari³

Abstract

The Narratology of Drama has been one of the challenging fields of study in recent years. Researchers in this article study and analyze the *Majles-e Ghorbani-e Senemmar* by employing Fludernik’s approach to explain the narrative structure of Beyzaei’s play and to illustrate the practicality of Fludernik’s approach. *Majles-e Ghorbani-e Senemmar* is a play that uses a narrator as a personage to tell/report a story to the audience. Narrators, presentational models of narrating, character introductions, metonymy, setting, time\space, and different types of speech representation, are features that Fludernik emphasizes on as categories of narrativity. These elements can be traced and explored in this case study. Fludernik’s approach helps us to discover new aspects of Beyzaei’s dramatic structures that have been overlooked up until now.

Keywords: Narratology, Bahram Beyzaei, *Majles-e Ghorbani-e Senemmar*, Drama, Monika Fludernik.

Received: 08/11/2021
Accepted: 09/04/2022

* Corresponding Author's E-mail:
najar@modares.ac.ir

1. MA Student of Dramatic Literature, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0002-9239-7353>

2. Corresponding author, Assistant Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0002-5671-4040>

3. Associated Professor, Department of Theatre, Faculty of Performing Art and Music, University of Tehran, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0002-5671-4040>



1. Introduction

In the discourse of dramatic literature, exploring traditional playwriting potentials in order to create modern works holds a huge significance. This kind of studies, on the one hand, have historical approach due to the writers' experiments and, on the other hand, employ descriptive-analytical approach for contemplating on the crafts of writing. In this research, we utilized theories of Monica Fludernik, which is almost newly introduced in Iran, to analyze a Persian play by Bahram Beyzaie and to investigate how her theories function practically in Drama. Certainly this kind of research produces different possible knowledge about various aspects of Drama, since the early stages of playwriting until it is staged. Our selected case study is *Majles-e Ghorbani-e Senemmar* (1998), [The Convention of Sennemar's Homicide], which covers both historical and educational purposes pursued in the intersection of drama and narrative. Beyzaie in most of his work employs particular techniques drawn from traditional Iranian performances such as Naghali and Ta'zieh. *Majles-e Ghorbani-e Senemmar* has utilized play-within-a-play, narrator-actor, arbitrary place and time, minimal stage, and multi-task accessories. This play has been studied by some scholars, yet, the textual features of it has not been analyzed from this diachronic narratological point of view. Fludernik's approach helps us to study this aspect of the play and the features associated in literature beyond the modern concept of drama, features such as those related to oral storytelling. Beyzaie, due to his widespread knowledge of traditional and ritual performances of Iran, produces a novel style that is complicated as far as narrative components such as narrators, presentational modes, character introductions, metonymy, setting, time\space, and speeches are concerned.

Research Question: The following research aims to analyze *Majles-e Ghorbani-e Senemmar* within Monika Fludernik's narratological framework in order to illustrate which narrative components are used



in Bahram Beyzaei's playwriting techniques and how we can explore them by the way of a proper and diachronic narratological point of view.

2. Literature Review

In recent decades, multiple research on and about narratology of Drama has been conducted. Among them are theories by Manfred John (2001) and Brian Richardson (2007) , which center drama at a core of their narratological studies. Also related to our theoretical frameworks is an article by David Herman (2000), which particularly summarizes narrative model of Natural Narratology introduced by Monika Fludernik. Jonathan Culler (2018) debates over the term of Naturalization in Fludernik's narratological outlook. As far as narratological analysis of Beyzaie's playwriting is concerned, we draw from two articles by Saeed Talajooy (2013) that clarify narrative forms and indigenous performing traditions present in Beyzaie's works.

3. Methodology

Current study's methodology is based on descriptive-analytical approach and on archival studies to analyze a play by Bahram Beyzaei entitled *Majles-e Ghorbani-e Senemmar*. Monika Fludernik's *An Introduction to Narratology* (2009) is used as the main sourcebook to analyze narrative components of the play.

4. Results

This research explicates some narrative techniques employed by Bahram Beyzaei in *Majles-e Ghorbani-e Senemmar*. The play intentionally does not clarify all the details on stage and invites its audience to take a part in creating a fictional world, and attempts to make them active in the process of meaning and story-making. Beyzaei sets up a narrator agent in the structure of the play, which is influenced by a traditional Iranian performance Naghali; as a result we see between dialogues figures that act like an authorial narrator and



Journal Of Narrativestudies

E-ISSN: 2588-6231

Vol.7, No. 13

spring & summer 2023

Research Article



conclude information or reveal the motives behind the protagonist's actions. The play employs meta-narrative, and therefore the audience is conscious about receiving information through storytelling, parallel to narrator figures that destroy the illusion of narrative mimesis. The method Beyzaei uses converts the covert narrator of a historical text to an overt narrator who has emotions, feelings, anxieties and even faults. In a nutshell, in line with our primary hypothesis, the plenty of arrangements devised by Beyzaei can be traced and explained within Monika Fludernik's framework, for instance postponing the story's climax, which is derived as a result of conversational narrative. Our findings help other scholars to open new windows towards Beyzaei's narrative strategies.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۷، شماره ۱۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۸۵-۳۱۱

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1402.7.13.9.2

تحلیل روایت‌شناختی نمایش‌نامه مجلس قربانی سنّمار براساس نظریه مونیکا فلودرنیک

محمد (بردیا) علی‌زاده ذوالبین^۱، اسماعیل نجار^{۲*}، بهروز محمودی بختیاری^۳

(دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۱۷ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۰)

چکیده

روایت‌شناسی درام از زمینه‌های مطالعاتی چالش‌برانگیز در سالیان اخیر بوده است. نظریه‌پردازانی چون برایان ریچاردسون و آنسگر نونینگ تلاش کردند روایت‌شناسی را از حصار چارچوب داستانی مرسوم خارج کنند و به تشریح روایت‌شناسی درام بپردازند. همسو با این نظریه‌پردازان، مونیکا فلودرنیک با استفاده از مفاهیم مربوط به روایت‌شناسی ساختارگرا امکانی را فراهم آورد تا تمهیدات روایی موجود در نمایش‌نامه‌ها در چارچوب منظم‌تری تحلیل و تفسیر شود. نوع تحلیل فلودرنیک از راوی‌ها و گفت‌وگوها گامی اثرگذار در بسط روایت‌شناسی درام بوده است. پژوهشگران در این مقاله نمایش‌نامه مجلس قربانی سنّمار را از منظر روایت‌شناسی فلودرنیک تحلیل و بررسی کرده‌اند تا هم ساختار روایی این نمایش‌نامه را شرح دهند و هم چگونگی کارکرد نظریات فلودرنیک را در عمل مشخص کنند. شاخص‌هایی چون نوع راوی، الگوهای بیانی، معرفی شخصیت‌ها، شیوه استفاده از مجاز، مکان نمایشی، فضا/ زمان و درنهایت شیوه بازنمایی سخن که فلودرنیک بر آن‌ها به‌عنوان شاخصه‌های

۱. دانشجوی کارشناسی‌ارشد، رشته ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

<http://orcid.org/0000-0002-9239-7353>

۲. استادیار، گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

<http://orcid.org/0000-0002-5671-4040>

* najar@modares.ac.ir

۳. دانشیار، گروه تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

<http://orcid.org/0000-0002-5671-4040>

روایت‌مندی تأکید می‌کند، به‌روشنی در این نمایش‌نامه قابل‌شناسایی و تحلیل است. رویکرد نظری فلودرنیک به پژوهشگران کمک کرده است با ابعادی از شیوه روایت بیضایی آشنا شوند که پیش‌تر کمتر به آن پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، بهرام بیضایی، مجلس قربانی سنمّار، درام، مونیکا فلودرنیک.

۱. مقدمه

در حوزه ادبیات نمایشی، تلاش برای شناخت قابلیت‌های موجود در سنت‌های نگارشی و اجرایی جهت خلق آثار نوین و روزآمد اهمیت فراوان دارد. این‌گونه مطالعات از یک سو به دلیل بررسی تجربه‌های نویسندگان برجسته جنبه تاریخی دارد و از سوی دیگر به سبب تأمل در شیوه‌های به‌کارگرفته‌شده و تکامل ایده‌های پیشینان، جنبه تحلیلی - توصیفی به خود می‌گیرد. در این پژوهش، با در نظر گرفتن داده‌های نظری مونیکا فلودرنیک که در ایران نسبتاً جدید است، یک نمایش‌نامه ایرانی بررسی و همپوشانی کاربردی این داده‌ها/ شاخصه‌ها در ساختار درام تحلیل شده است. به‌طور قطع چنین مطالعه و کاوشی امکانی گسترده برای شناخت جنبه‌های مختلف اثر نمایشی، از زمان نگارش تا اجرا، فراهم می‌آورد. نمونه مطالعه این پژوهش نمایش‌نامه مجلس قربانی سنمّار از بهرام بیضایی (۱۳۷۷) است که هم اهداف تاریخی و هم اهداف آموزشی - پژوهشی این مقاله را در زمینه درام و روایت‌شناسی پوشش می‌دهد. بیضایی در تعدادی از آثار نمایشی خود تمهیداتی را به‌کار گرفته است که ریشه در فنون نقالی، تعزیه و نمایش شادی‌آور دارد. مجلس قربانی سنمّار به سبب داشتن خصوصیات اجرایی خاص که شامل نمایش در نمایش، راوی - بازیگر، زمان و مکان قراردادی، و عناصر صحنه محدود و اشیا چندکاربردی می‌شود، شاخص است. با این حال، خصوصیات متنی این نمایش‌نامه تا کنون با الگوی روایت‌شناختی جامع و درزمانی تحلیل نشده است. نظریه فلودرنیک پژوهشگر را قادر می‌سازد خصوصیات روایت‌شناختی این نمایش‌نامه، چه ویژگی‌های متنی برخاسته از ادبیات داستانی و درام و چه امکانات موجود در

داستان‌گویی شفاهی، را بررسی کند و نشان دهد کدام جنبه‌های روایت‌شناختی درام در نمایش‌نامه مجلس قربانی سنّمار برجسته‌تر است. بیضایی با توجه به تسلط بر نمایش سنتی و آیینی ایران در نگارش آثار خود از شیوه‌های روزآمدشده مبتنی بر سنت نمایشی استفاده کرده که از نظر روایت‌شناسی تأمل‌برانگیز است؛ شاخص‌هایی همچون نوع راوی، الگوهای بیانی، نحوه معرفی شخصیت‌ها، شیوه استفاده از مجاز، مکان نمایشی، فضا/ زمان و شیوه بازنمایی سخن.

۲. پیشینه تحقیق

در دهه‌های گذشته، پژوهش‌های مختلفی درباره روایت‌شناسی درام و زمینه‌های شکل‌گیری آن انجام شده است. از پژوهش‌هایی که منحصراً به درام پرداخته‌اند، می‌توان تحقیق مانفرد یان^۱ (2001) با عنوان «لحن و عاملیت روایی در درام»^۲ و پژوهش بریانی ریچاردسون^۳ (2007) با عنوان «درام و روایت»^۴ را نام برد که جنبه‌های روایت‌شناسی در درام را کاویده‌اند. در ایران نیز پرستو محبی، محمدباقر قهرمانی و بهروز محمودی بختیاری (۱۳۹۳) مقاله‌ای با عنوان «سیر تکاملی مطالعات نظری روایت‌شناسی درام» نگاشته و در آن، تاریخچه تکوینی روایت‌شناسی در حوزه درام را از ارسطو تا رویکردهای نظری معاصر مرور کرده‌اند.

در میان مقالات مرتبط با چارچوب نظری پژوهش حاضر می‌توان به مطالعه دیوید هرمان^۵ (۲۰۰۰) با عنوان «به‌سوی یک روایت‌شناسی طبیعی از مونیکا فلودرنیک»^۶ اشاره کرد که به جمع‌بندی نظریه روایت‌شناسی طبیعی فلودرنیک پرداخته است. آلبر^۷، ایورسن^۸، نیلسن^۹ و ریچاردسون (2012) در مقاله مشترک خود با عنوان «چه چیز غیرطبیعی درباره روایت غیرطبیعی وجود دارد»^{۱۰} نظریه روایت‌شناسی غیرطبیعی را با نظریه روایت‌شناسی طبیعی مقایسه کرده‌اند. جاناتان کالر^{۱۱} (2018) در مقاله «طبیعی سازی در روایت‌شناسی طبیعی» فرایند طبیعی‌سازی در نظریه روایت‌شناسی فلودرنیک را تحلیل کرده است.

در زمینه تحقیقات روایت‌شناسی مربوط به آثار نمایشی بیضایی دو مقاله از سعید طلاجوی به زبان انگلیسی موجود است: «سازمان‌بندی فرم‌ها و فضاها در آثار بیضایی»^{۱۲} (2013a) و «سنت‌های اجرایی بومی در نمایش‌نامه‌نویسان پساانقلابی ایران»^{۱۳} (2013b) که در آن‌ها، به ترتیب به ساختار کلی روایت و زمینه‌های بومی و آیینی در آثار بیضایی اشاره شده است. در منابع فارسی، پرستو محبی و محمدجعفر یوسفیان کناری (۱۳۹۷) در مقاله «بازگویی در برابر بازنمایی: تحلیل جلوه‌های روایتگری در منتخبی از نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی» دو شاخص بازگویی و بازنمایی را در تعدادی از نمایش‌نامه‌های بیضایی شامل سه *برخوانی*، *اژدهاک*، *آرش*، *کارنامه بندار بیدخش* و *سلطان مار* مقایسه و بحث کرده‌اند.

از بررسی آثار و پژوهش‌های پیش‌گفته به دست می‌آید که نظریه روایت‌شناسی درام مونیکا فلودرنیک تا کنون برای تحلیل آثار نمایشی ایرانی به ندرت به کار رفته و فقط در کتاب *روایت‌شناسی درام* از پرستو محبی (۱۳۹۸) از این نظریه استفاده شده است.

۳. چارچوب نظری

نخستین بار تحلیل ساختاری در ادبیات داستانی با بیان مفهوم «کارکرد» از سوی ولادیمیر پراپ در کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* (۱۹۲۸) پایه‌گذاری شد. سپس گریماس به تشریح زنجیره داستانی براساس نقش‌های زبانی و نشانه‌شناسی پرداخت. در ساختار گریماس، وضعیت‌های داستانی به آغازین، میانی و پایانی تقسیم می‌شود و در ساختار طرح سه نوع رابطه با تقابلی دوگانه را حاصل می‌کنند: ۱. رابطه متناقض؛ ۲. رابطه متضاد؛ ۳. رابطه مخالف (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۲۷-۱۲۹). تمایز میان داستان و گفتمان با نظریات ژرار ژنت مطرح شد. ژنت بر نقش راوی در شیوه ارائه داستان تأکید کرد و پنج مفهوم کلیدی لحن^{۱۴}، حالت^{۱۵}، طول زمانی^{۱۶}، نظم و ترتیب زمانی^{۱۷} و بسامد رویدادها^{۱۸} را از خصوصیات اصلی روایت داستانی دانست (حاجی‌آقابابایی، ۱۳۹۸: ۹۴). در نهایت تزوتان تودوروف تأثیر کنش شخصیت‌ها بر تغییر وضعیت از حالت

تعادل به عدم تعادل را مطرح کرد و آن را از اصلی‌ترین ویژگی‌های هر روایت دانست. او معتقد بود عمده داستان‌ها با وضعیت تعادل آغاز می‌شود که کارکرد آن ارائه توصیفی کلی از فضای روایت است؛ سپس داستان به وسیله کنش شخصیت‌ها از وضعیت تعادل خارج و وارد مرحله بحرانی می‌شود که حوادث متن داستان را تشکیل می‌دهد (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱). در نگاه ساختارگرا، نحوه روایت داستان‌ها با تمرکز بر ساختارهای زیربنایی بررسی می‌شود و هدف از آن، آشکار کردن شیوه‌های روایت است که حالت‌های مختلف تولید معنا در داستان را ممکن می‌کند.

از اواسط دهه نود میلادی، مونیکا فلودرنیک با نگارش کتاب‌های به‌سوی روایت‌شناسی طبیعی (۱۹۹۶) و مقدمه‌ای بر روایت‌شناسی (۲۰۰۹) و مقالات «روایت و درام» (۲۰۰۸) و «روایت گفت‌وگویی - روایت شفاهی» (۲۰۱۳) مفاهیم روایت‌شناسی را با اهمیت دادن به نقش ابعاد تاریخی در پیشرفت فرم‌های روایت و پرداختن به روایت گفت‌وگویی^{۱۹} گسترش داد. او نظریاتش را افزون بر ادبیات داستانی و گفت‌وگوهای شفاهی و روزمره، در ادبیات نمایشی و درام نیز به‌کار بست. به عقیده فلودرنیک، درام مهم‌ترین گونه روایت است که به مستند شدن نیاز دارد؛ زیرا در یک سیر تاریخی روایت‌های شفاهی حاصل از تجربیات انسان به منابع نوشتاری انتقال یافته است. حاصل این انتقال مجموعه‌ای از سنت‌های روایی است که در منابع مکتوب از جمله درام وجود دارد. او این موضوع را در قالب نظریه روایت طبیعی^{۲۰} مطرح کرد و طرحی شناختی^{۲۱} برای قالب‌ها و مفاهیم داستان‌گویی متعارف در چارچوب نظریه جامع روایت ارائه داد که در دسته‌بندی روایت‌شناسی پساکلاسیک قرار می‌گیرد. فلودرنیک با نگاهی تاریخی به سیر پیشرفت شکل‌های روایی^{۲۲}، خصوصیات روایت‌شناختی نظریات مختلف را سامان داد و الگوی تحلیلی نوینی فراهم آورد که امکان تحلیل پیچیدگی‌های درام را تا حد مقبولی پوشش می‌دهد.

نظریه روایت فلودرنیک، آن‌چنان که خود در کتاب *مقدمه‌ای بر روایت‌شناسی* بیان می‌کند، از یک سو روایت گفت‌وگویی را نمونه‌ای شاخص از روایت تفسیر می‌کند و از سوی دیگر نظرگاهی تاریخی درباره پیشرفت شکل‌های روایت به‌دست می‌دهد. پژوهش‌های فلودرنیک ابتدا از مطالعه درخصوص سخن و شیوه‌بازنمایی افکار آغاز شد که به‌صورت اختصاصی شیوه‌گفتمان آزاد غیرمستقیم^{۲۳} را در کتاب *داستان‌های زبان*^{۲۴} شرح داد. براساس پژوهش‌های فلودرنیک، شیوه‌گفتمان آزاد غیرمستقیم برای رهیابی به بهترین نوع تأثیر، به همراهی مخاطبانش نیاز دارد؛ به این دلیل که مخاطبان باید نشانه‌های موجود در این شیوه را رمزگشایی کنند. استدلال فلودرنیک در تفسیر این شیوه روایت به یک دید کلی منجر می‌شود؛ به این شرح که عناصر اصلی متن برای فهم کامل آن کفایت نمی‌کند. بخش دوم نظریه فلودرنیک به تحلیل مکالمات زبان انگلیسی بریتانیا مربوط می‌شود و بر مبنای آن پیشنهاد می‌دهد که سخن مستقیم برای ارزیابی آنچه ردوبدل می‌شود، معیاری مناسب نیست. بنابراین می‌توان از طریق یک گفت‌وگوی ساختگی^{۲۵} این گفتمان بی‌روح را زنده کرد و به آن ابعاد احساسی افزود. فلودرنیک (2009: 108) این پیشنهاد را نخست در یک نظریه زبان‌شناسی مطرح کرد و سپس آن را در کتاب *به‌سوی روایت‌شناسی طبیعی تکامل بخشید*. او در کتاب *به‌سوی روایت‌شناسی طبیعی* بیان می‌کند که تعریف چارچوب روایتمندی^{۲۶} براساس پی‌رنگ صحیح نیست و باید به تعریفی جدید دست یافت که براساس تجربه‌مندی^{۲۷} بنیان نهاده می‌شود. به‌طور کلی در استدلال فلودرنیک، کنش‌ها، تمایلات و احساسات انسان براساس تجربه است که در روایت به‌شکل هم‌زمان ارائه و ارزیابی می‌شود. در روایت، تجربه‌مندی از طریق خودآگاهی پالایش می‌شود. به عبارت دیگر، روایت یک بازنمایی ذهنی است که از طریق خودآگاهی انجام می‌شود. فلودرنیک در بیان نظریه روایت‌شناسی طبیعی از سه منبع الهام گرفته است: سنت لب‌اوی^{۲۸} تحلیل گفتمان، زبان‌شناسی شناختی و نظریه جان‌اتان کالر درباره طبیعی‌سازی (محبی، ۱۳۹۸: ۵۸).

رویکرد فلودرنیک نظریه‌ای چندرسانه‌ای براساس اصول زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و مطالعات تطبیقی است که در کنار ادبیات داستانی به مصادیقی از درام، سینما و باله می‌پردازد. به‌گفته فلودرنیک، واژه روایت ریشه در نقل کردن^{۲۹} دارد؛ بنابراین همواره از گذشته تا کنون روایت ارتباط نزدیکی با کنش سخن گفتن و شمایل راوی داشته است. برای تعریف داستان از دیدگاه فلودرنیک ابتدا باید گفتمان روایی^{۳۰} را تعریف کرد. گفتمان روایی از روایتگری^{۳۱} و روایت^{۳۲} حاصل می‌شود؛ به عبارت دیگر، با نقل شدن روایت از سوی یک واسطه روایی، گفتمان روایی شکل می‌گیرد. با این مقدمه، داستان عبارت است از آنچه گفتمان روایی بازنمایی^{۳۳} یا نشانه‌گذاری^{۳۴} می‌کند (Fludernik, 2009: 2). فلودرنیک بین تاریخ^{۳۵} و داستان‌گویی^{۳۶} تمایز می‌نهد و می‌گوید روایت داستانی حتی در قصه‌های پریان، رمان و فیلم تلویزیونی تفاوتی اساسی با تاریخ‌نویسی^{۳۷} دارد (Ibid: 3). نویسنده رمان یا فیلم‌نامه جهان داستانی را گسترش می‌دهد و گفتمان روایی و داستان را در محصول خود تولید می‌کند؛ در حالی که تاریخ‌نگاران وقایع امکان‌پذیر را براساس منابع گردآوری می‌کنند. فلودرنیک درباره روای بیان می‌کند در کشورهای آلمانی زبان، روایت ارتباطی نزدیک با شمایل راوی دارد که با پیروی از نظریه گوته در تمایز بین حماسه، شعر و درام شکل گرفته است. حماسه یک نقل^{۳۸} دارد؛ یک راوی که داستان را تعریف می‌کند. بر مبنای این نگاه سنتی، انواعی از ژانرهای ادبی وجود دارد که داستانی را بیان می‌کنند (از جمله درام)، اما در نوع روایت کامل^{۳۹} قرار نمی‌گیرند تا زمانی که یک شخصیت در مقام تعریف‌کننده داستان داشته باشند. با این توضیحات، روایت به‌مثابه «داستان به‌علاوه روای» تعریف می‌شود.

۴. تحلیل نمایش‌نامه

۴-۱. درباره نمایش‌نامه مجلس قربانی سنّمار

نمایش‌نامه مجلس قربانی سنّمار نگاشته بهرام بیضایی در سال ۱۳۹۷ است. شخصیت‌های نمایش‌نامه در سه گروه معرفی می‌شوند: دسته اول شامل سنّمار، نعمان و

دختر که شخصیت‌های اصلی‌اند؛ دسته دوم شامل یکی، دیگری و آن دیگری که بنا بر توضیح بیضایی «به نقش‌های گوناگون درمی‌آیند، چون خُورَنَق سَازان، غلامان، بنایان، گدایان، شیوخ، سران قبایل، مفت‌خوران، جنگاوران و مانند‌هایش» (بیضایی، ۱۳۹۷: ۴)؛ دسته سوم شامل صحنه‌یاران سیاه‌پوش که برای «جابه‌جایی‌ها و جامه گرداندن‌ها و ساز زدن‌ها و صداسازی‌ها» (همان‌جا) در نظر گرفته شده‌اند. در داستان، قاصدی برای سنمّار، معمار رومی ایرانی، پیام می‌برد تا به دعوت نعمان حاکم عرب، در بیابان خُورَنَقی (قصری) بسازد. سنمّار می‌پذیرد؛ ولی با شروع به کار، نعمان دچار تردید می‌شود و مانع‌تراشی می‌کند. افزون بر تردید نعمان، مشکلات دیگری همچون سخن‌چینی اعراب وجود دارد. سنمّار از این وضعیت برمی‌آشوبد و قصد می‌کند سرزمین نعمان را ترک کند. نعمان وعده می‌کند با اتمام خُورَنَق، دخترش را به عقد سنمّار درآورد و پاداشی ارزشمند دهد. ساختن خُورَنَق به سرانجام می‌رسد و نعمان دستور می‌دهد سنمّار را از فراز خُورَنَق به پایین پرتاب کنند.

۲-۴. راوی آشکار^{۴۰}

براساس سخن فلودرنیک درباره تقسیم روایت براساس حضور راوی، «معمولاً در درام که داستان را به شکل ضمنی^{۴۱} ارائه می‌دهد، به صورت متداول یک شخصیت راوی وجود ندارد که تعریف‌کننده داستان باشد» (4: 2009). با وجود این، ممکن است در نمایش‌نامه نوعی از راوی وجود داشته باشد که به آسانی تشخیص داده می‌شود که از آن به «راوی آشکار» یاد می‌شود (Ibid: 21). این نوع از راوی در مجلس قربانی سنمّار در قالب شخصیت‌ها و نقش‌واره‌های نمایشی مشاهده می‌شود که اتفاقات گذشته را برای یکدیگر و مخاطبان همانند یک راوی شفاهی بازگو می‌کنند:

سنمّار: ... چشمم از خواب گشود؛ و پیک نعمان بود نشسته بر اسبی عربی

که می‌پرسید: تویی آن معمار ایرانی‌نام و رومی‌نامور؟

گفتم: آری، منم. گفت: این‌نامه بخوان (بیضایی، ۱۳۹۷: ۱۲).

این خصوصیت به محدوده ژانرهای رمان و تاریخ‌نویسی وارد می‌شود که راوی و داستان را در کنار یکدیگر دارد (Fludernik, 2009: 5). این نوع از راوی با عنوان «راوی درون‌داستانی» نیز شناخته می‌شود؛ با این توضیح که شخصیت و نقش‌واره افزون بر نقل کردن اطلاعات داستانی در نحوه پیشرفت داستان نیز نقش دارد (رک. مک‌کوئیلان، ۱۳۹۵: ۱۱۳). مانفرد فیستر (۱۳۹۵: ۱۰۵) هنگام برشمردن عناصر اپیک از این شیوه در قسمت نقش‌واره‌های درون‌کنش نام می‌برد و آن را مشابه کاربرد هم‌سرایان در درام یونان معرفی می‌کند؛ با این تفاوت که در مقدمه‌ها و مؤخره‌ها این شیوه انتقال اطلاعات داستانی وجود دارد؛ در صورتی که بیضایی در سراسر نمایش‌نامه از این شیوه استفاده می‌کند. در حالت متداول، زمانی که راوی درباره گذشته صحبت می‌کند، فقط نقل‌کننده رویدادهاست و از اظهار نظر خودداری می‌کند؛ ولی در شیوه‌ای که بیضایی به کار می‌گیرد، گاهی شخصیت‌ها و نقش‌واره‌هایی که در سیر روایت داستان نقش راوی را ایفا می‌کنند، به بیان احساساتشان می‌پردازند و عقیده خود درباره اتفاقات را بیان می‌کنند:

نعمان: [نامه‌ای را می‌گشاید] در نامه است یک زمستان اینجا می‌ماند.

من نعمان باید شایسته این دوستی شوم!

ما چه کم داریم از ایران؟

ایشان بزرگان جهان‌اند و بدان مغرور؛

مباد در ما به چشم کهتران بنگرند؛

شنیده‌ام کاخ‌های نیک دارند که بر شانه مردان سنگی است؛

و صورت‌های فلک از تاق‌هایشان پیدا [...] (بیضایی، ۱۳۹۷: ۱۴).

فلودرنیک (2009: 31) معتقد است راوی اول شخص یکی از شخصیت‌های ساختار نمایشی پی‌رنگ است. زمانی که شخصیت نمایشی اطلاعاتی را از دریچه عقاید و زاویه دید خود بیان می‌کند، با این نوع راوی مواجهیم. نکته تأمل‌برانگیز اینجاست که در تک‌گویی بالا، ضمیر «ما» جایگزین ضمیر «من» شده؛ از این جهت که نعمان به دلیل مقام

پادشاهی‌اش خود را بزرگ می‌داند؛ بنابراین عقایدش را با کاربرد این ضمیر مطرح می‌کند. فلودرنیک (Ibid) می‌گوید شیوه روایت اول‌شخص در روایت گفت‌وگویی مرسوم است؛ هرچند شخصیت‌ها می‌توانند اطلاعاتی را بر زبان بیاورند که شامل وقایع رخ داده برای دیگران باشد. در این شیوه، اهمیت راوی کمتر از شخصیت صاحب‌کنش است. بنابراین یک راوی سوم‌شخص وجود دارد که در داستان نقش محوری ندارد:

آن دیگری: ابله بودم اگر باورم می‌شد

او هر روز حرفی زد و چیزی خواست

نه آری می‌شد گفت نه - نه!

من ترجمان بودم میان آن دو، آن‌گاه درمی‌ماندند؛

و شاهد از یک‌قدمی -

که سنمّار چگونه خشتی می‌ساخت و خشتی می‌شکست

(بیضایی، ۱۳۹۷: ۲۶).

نوع دیگر روایت که فلودرنیک (Ibid) به آن اشاره می‌کند، ما - روایت^{۴۲} یا روایت مبتنی بر اطلاعات یک جمع یا گروه است که وقایع را با یکدیگر تجربه کرده‌اند. بیضایی از این شیوه روایت برای بیان عقاید جمعی از طریق فردی استفاده می‌کند که نماینده آن گروه است:

یکی: حق ما بود خُورَتَق!

دیگری: حق ما بود بهترین شترت، بهترین اسبت،

هفتاد بُز گزین از گله بُزهایت؛

و دخترت - آن کهتر - که به زیبایی در عرب مَثَل است!

(بیضایی، ۱۳۹۷: ۴۴).

در این گفت‌وگوها، نقش‌واره‌های «یکی» و «دیگری» عقاید جمعی اعراب را آشکار می‌کنند که با امتیازهایی که نعمان برای سنمّار قائل شده است، مخالف‌اند. بنابراین اعتبار سخن از جنبه فردی به گروهی تغییر می‌کند؛ زیرا نشان می‌دهد افراد بسیاری با

فرد صاحب‌سخن هم‌نظرند. شیوه دیگری از روایت که فلودرنیک با عنوان روایت دوم‌شخص یا متن مبتنی بر شخص مقابل^{۴۳} از آن یاد می‌کند، براساس اطلاعاتی شکل می‌گیرد که گوینده از فرد یا جمعیتی ارائه می‌دهد که با آن‌ها سخن می‌گوید و روایت‌شنو هستند (Fludernik, 2009: 31). بیضایی زمانی از این شیوه استفاده می‌کند که یک شخصیت گفت‌وگویی را بیان می‌کند که آشکارکننده عقاید و وقایعی است که شخص یا گروه مقابل با آن‌ها مرتبط است:

نعمان: ... آری، شما عربید و مغرور -

شما را چه نیازی به سقف که آسمان دارید؟

و چه حاجت به خوابگاه که بالستان شنزار است؟

آری، شما سوار اسب غیرت خویشید که در شن مانده!

و اکنون که یکی به کوشش اسب جهانده؛

برآیند که ساقش بشکنید [...] (بیضایی، ۱۳۹۷: ۴۵).

در این گفت‌وگو که حالتی شبیه خطابه و سخنرانی دارد، وضعیت اعراب از نگاه حاکم آن‌ها یعنی نعمان تشریح می‌شود. مضمون این خطابه حسادت شنوندگان به سنمار است. اگر این شیوه از روایت دوم‌شخص خطاب به روایت‌شنو در نظر گرفته شود، مخاطب جملات نه‌فقط نقش‌واره‌های درون نمایش، بلکه گروه روایت‌شنوی خارج از نمایش نیز است که مضمون حسادت یا مفاهیم انسانی دیگر درباره آن‌ها به نقد کشیده می‌شود.

۳-۴. الگوهای بیانی^{۴۴}

یکی از جنبه‌های ساختار روایت شیوه شرح داده شدن کنش است. به‌طور کلی برای این کار دو تمهید وجود دارد: در یکی از این تمهیدات، از راوی به‌عنوان بازگوکننده داستان استفاده می‌شود و در تمهید دیگر، روایت بدون واسطه راوی منتقل می‌شود که نقش میانجی^{۴۵} دارد. این تمهیدات به‌ترتیب با واژه‌های «گفتن» و «نشان دادن» شناخته

می‌شود (Fludernik, 2009: 35). در نمایش‌نامه مجلس قربانی سنمّار زمانی که با توصیف صحنه و دستوره‌های درون پراتنز مواجهیم، از شیوه «نشان دادن» استفاده می‌شود:

ولوله. صداهاى شادى يا خبر كردن از گلو درمى آورند. سه مرد
پوشه‌هاى سياهى بر سر و چشم مى‌اندازند، و سينه‌پوش‌شان
برق مى‌زند، و نيز خنجرهايشان كه بر كمر دارند. آن‌ها بازو در
بازو ديوارى ساخته‌اند و دختر نعمان را پشت خود پنهان دارند
[...]. (بيضاىي، ۱۳۹۷: ۳۹).

این اطلاعات به شکل مستقیم دستورالعمل‌های اجرایی است که بدون واسطه راوی به کمک بازیگران و امکانات صحنه‌ای منتقل می‌شود. در مجلس قربانی سنمّار زمانی که شخصیت اطلاعاتی را می‌گوید که بخشی از داستان را منتقل می‌کند، از شیوه «گفتن» استفاده می‌شود و این شخصیت به عنوان میانجی حضور دارد:

نعمان: ... تن پروران چالاک شده‌اند!
آنان که بادیه به نظر اندازه می‌کردند،
اینک دقت به مساحی باد می‌کنند.
سخن از شاقول و پرگار است؛
از عجین کردن چندین ملات بر دیوار!
از ساختن کاخی که هزار ساله بپاید! (همان: ۴۴).

در این گفت‌وگو، نعمان شخصیتی درون‌داستانی است که نقش میانجی را برای انتقال اطلاعات بر عهده گرفته و با کلام خود موقعیت را توضیح می‌دهد. حالت دیگری در نمایش‌نامه وجود دارد که امکان «گفتن» و «نشان دادن» را هم‌زمان فراهم می‌آورد؛ به نحوی که وقتی شخصیت درباره موقعیتی صحبت می‌کند، نقش‌واره‌های دیگر آن اطلاعات را نمایش می‌دهند:

سنمار: بیایید ای شما، که از هم اکنون چشم به خُورنقی دوخته‌اید
 که می‌شنوید نعمان خیال ساختن دارد؛
 بیایید این خشت خام. بنگرید؛ بر آن نقشه خانه می‌کشم
 شما که در هر کارید، از آن بهر خود خانه کنید [...] (همان: ۲۱).

بیضایی در سخنانی که بر زبان سنمار جاری می‌شود، از توصیفاتی استفاده می‌کند که امکان نمایش داده شدن دارد: افرادی که چشم به خُورنق دوخته‌اند؛ کشیدن نقشه به روی خشت خام؛ بنابراین این اطلاعات جنبه گفته شدن و نمایانده شدن را هم‌زمان دارد و وابسته به شیوه اجرا، می‌تواند از این اطلاعات به شکل حداقلی، یعنی گفته شدن از سوی شخصیت، و یا حداکثری، یعنی گفته شدن از سوی شخصیت و نشان داده شدن از سوی دیگر بازیگران، استفاده شود. با این تفسیر، این توصیفات را می‌توان نوعی از اطلاعات صحنه‌ای در نظر گرفت که در درون گفت‌وگو وجود دارد.

۴-۴. نحوه معرفی شخصیت‌ها

اساس تحلیل فلودرنیک (2009: 44) از تشخیص ویژگی‌های شخصیت بر مبنای سؤال هربرت گربس^{۴۶} شکل می‌گیرد: جملات چگونه افراد را خلق می‌کنند؟ از نظر زاویه دید مبتنی بر متن^{۴۷} اهمیت دارد که برای خواننده شخصیت‌ها (همین طور اشیا و مکان‌ها) با چارچوبی مشخص تعریف شود. شیوه‌ای رایج برای معرفی شخصیت‌ها، آغاز کردن داستان از طریق زاویه دید یکی از سوژه‌هاست که با عنوان آغاز درونی^{۴۸} شناخته می‌شود. در این شیوه، شخصیت‌ها از طریق حرف تعریف و یک عبارت توصیفی معرفی می‌شوند، در بخش دوم یک عبارت تعریف به‌همراه اسم دقیق شخصیت می‌آید و در بخش سوم شبکه ارجاعات که به خواننده در درک متن کمک می‌کند (Ibid). این شیوه را در نمایش‌نامه مجلس قربانی سنمار براساس سه پی‌رفت موجود در آغاز درونی می‌توان توضیح داد: روزی روزگاری، یک معمار تنها در کنار سازه‌ای بزرگ (خُورنق) که خود آن را ساخته بود، به خاک می‌افتد. اسم این معمار

سنمّار است. این اطلاعات به جای قرار گرفتن در یک جمله، در چند گفت‌وگو ارائه می‌شود:

یکی: [رسیده] این افتاده کیست؛ این به خاک افتاده؟

این دریده‌گردن، کبودچهره، شکسته‌پشت؟

دیگری: [رسیده] بگو این خرداستخوان، نفس‌بُریده، آه‌درگلو!

یکی: کیستی - و کیست بر تو مویه کند؟

کیست برآید به خون‌خواهی تو؟ کدام قبیله را اهلی؟

دیگری: بر چه نامی که کسی بشناسد؟

چگونه بدانم که کیستی؟

یکی: مادرت تو را چه می‌نامید، یا پدرت؟

آن دیگری: [همچنان خیره به جسد] سنمّار!

یکی: [ابرو درهم می‌کشد] ها؟ آن‌که این خُورَنَق ساخت؟ (بیضایی، ۱۳۹۷: ۷).

در بخش سوم آغاز درونی که مربوط به شبکهٔ ارجاعات است، شخصیت متقابل سنمّار و نسبتی که با او در داستان دارد، آشکار می‌شود. سنمّار به استخدام پادشاهی عرب به نام نعمان درآمده تا خُورَنَقی بسازد و به دستور او کشته می‌شود:

یکی: [مُچ گرفته] اگر دیدی پس می‌دانی که اش فروانداخت!

آن دیگری: نامش جز به‌نیکی مبرید؟

نعمان پسر امرء‌القیس که این عمارت فرمود!

یکی: [انکارکنان] وه که تو ریشخند می‌کنی و این بر من گران می‌آید!

دیگری: تو از دهانت غلط پرید یا من بد شنیدم؟

[ناباور و بی‌تاب] نعمان - که عقل این بیابان است؟

آن دیگری: برای من نیز او عقل این بیابان بود تا این خُورَنَق فرمود! (همان: ۸).

با این اطلاعات سرانجام شخصیت مشخص می‌شود. آن‌گونه که فلودرنیک بیان می‌کند: «گاهی اوقات روایت‌ها با وضعیت نهایی وقایع آغاز می‌شوند؛ سپس رویدادهایی را که منجر به آن شده‌اند، مرور می‌کنند» (7: 2009). نوع دیگر آغاز روایت با عنوان آغاز بیرونی^{۴۹} شناخته می‌شود. بنا بر توضیح فلودرنیک، روایت‌های مدرن، به‌ویژه آن دسته که به کانونی‌سازی درونی^{۵۰} تمایل دارند از نقش‌واره‌های بازتاب‌دهنده^{۵۱} استفاده می‌کنند و آنچه رخ می‌دهد، از دریچه چشم‌ان این بازتاب‌دهنده‌ها بیان می‌شود. در این شیوه، شرح دادن به‌جای توصیف کردن به‌کار می‌رود. بنابراین یک ناظر وجود دارد که اطلاعات مشاهده‌شده را نقل می‌کند. این ناظر ممکن است شخصیتی نمایشی باشد که در سطح پی‌رنگ حضور دارد (Ibid: 45). در ابتدای نمایش‌نامه اگر نویسنده را یک شخص در نظر بگیریم که اطلاعاتی را که در ذهن تجسم کرده، با افعال زمان حال بازگو می‌کند، اطلاعات توصیف صحنه در نوع آغاز بیرونی قرار می‌گیرد:

با واپسین آه سنّمَار، هم‌زمان با فروافتادن دست لرزانش که گویی هنوز در هوا به امید چنگ می‌زند، همه صحنه روشن می‌شود. یکی در جامه خاک‌آلود شتربانان سراسیمه از عمق و دیگری در جامه خلق کشتیبانان هراسان از زاویه چپ، دوان و نفس زنان نزدیک می‌شوند (بیضایی، ۱۳۹۷: ۶).

آنچه در نمایش‌نامه پیش از اطلاعات دیگر نموده می‌شود، شرح مکان نمایشی است. فلودرنیک بیان می‌کند: «وجود هر انسانی به یک زمان و مکان وابسته است» (6: 2009). افراد حاضر در مجلس قربانی سنّمَار از سوی نمایش‌نامه‌نویس از ابتدا به سه دسته تفکیک می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که از طریق نحوه قرارگیری نقش‌ها در کنار یکدیگر در درون نمایش‌نامه قابل شناسایی‌اند: ۱. شخصیت‌ها: سه شخصیت که در طول نمایش‌نامه هویت ثابت دارند و نسبت‌ها و تقابل‌های بین آن‌ها بستر اصلی نمایش‌نامه را تشکیل می‌دهد، سنّمَار، نعمان و دختر هستند؛ ۲. نقش‌واره‌ها: سه نقش‌واره که در طول نمایش‌نامه هویت متغیر دارند و با اعمال و رفتار خود بر تقابل‌های اصلی بین

شخصیت‌ها تأکیدگذاری می‌کنند، عبارت است از: یکی، دیگری و آن دیگری؛ ۳. صحنه‌یاران: تعداد نامشخصی از افراد سیاه‌پوش که بدون هویت‌اند و در جابه‌جایی وسایل صحنه و تولید صداها و موسیقی نقش دارند. این افراد در نمایش‌نامه کنش کلامی ندارند، ولی از نظر فیزیکی از سوی نمایش‌نامه‌نویس پیشنهاد شده‌اند. به عبارتی این افراد معادل گروه صحنه و موسیقی هستند و این تمهید بیضایی از این جهت اهمیت دارد که محل حضور آن‌ها برخلاف حالت مرسوم، بر روی صحنه تعبیه شده است.

۴-۵. صفتهای توصیفی

فلودرنیک عقیده دارد شخصیت‌ها با کاربرد صفتهای توصیفی پرداخته می‌شوند. نقش‌واره‌ها در داستان ممکن است به شکل غیرمستقیم به وسیله کنش‌هایشان شخصیت‌پردازی شوند. قیدها نقشی برجسته در این روند دارند؛ زیرا کنش‌ها و کلمه‌ها را به هم می‌پیوندند و ارزیابی می‌کنند. اینکه یک شخصیت چه می‌گوید و چه می‌کند، اهمیت زیادی ندارد؛ ولی اینکه چگونه رفتار می‌کند و سخن می‌گوید، مهم است: با آسودگی، با آشفتگی، نصیحت‌آمیز، با فریاد و یا نگاه انداختن به زمین با خجالت. با این توضیح، صفتهای و قیدهای به‌کاررفته در متن گاهی مشارکت بیشتری نسبت به توصیفی کوتاه و جزئی از حضور یک شخص دارند. این‌گونه صفتهای و قیدها که در جهت‌دهی دید مخاطب به یک شخصیت نقش دارند، به صورت عمده در ابتدای رمان نقل می‌شوند (Fludernik, 2009: 46). در نمایش‌نامه مجلس قربانی سنمار، از گفت‌وگوهای آغازین نمایش‌نامه، صفتهای و قیدهایی برای تشریح شخصیت سنمار نموده می‌شود که مخاطب را برای تعیین چارچوب شخصیتی هدایت می‌کند:

یکی: [رسیده] این افتاده کیست؛ این به خاک افتاده؟

این دریده‌گردن، کبودچهره، شکسته‌پشت؟

دیگری: [رسیده] بگو این خرداستخوان، نفس‌بُریده، آه‌درگلو! (بیضایی، ۱۳۹۷: ۷).

این صفات از یک نظر، به وضعیت جسمانی سنّمار اشاره دارد و قید حالت است؛ این کارکرد به این دلیل که در نمایش التزامی به واقع‌گرایی در اجرای چنین خصوصیتی وجود ندارد، اهمیت دارد و از نظری دیگر، ویژگی‌هایی از سنّمار را بروز می‌دهد که در کلیت نمایش‌نامه این شخصیت با آن‌ها تعریف می‌شود. شیوه قرارگیری این صفت‌ها در کنار هم به نحوی است که حتی روندی که شخصیت از «گرامی بودن» تا «مغضوب بودن» در طول نمایش‌نامه را تجربه می‌کند، پیش‌آگاهی می‌دهد:

یکی: [رد می‌کند] نه - باور نکن؛ چندان که وی عزیز بود!

دیگری: [کنجکاو] و چرا افتاده - چنین شکسته و خوار؟ (همان‌جا).

درباره شخصیت نعمان نیز مشابه چنین جهت‌دهی، برای تنظیم دید مخاطب با کاربرد قیدها و صفت‌ها وجود دارد:

آن دیگری: نامش جز به بزرگی مبرید؛

نعمان پسر امرء‌القیس که این عمارت فرمود!

یکی: [انکارکنان] او که تو ریشخند می‌کنی و این بر من گران می‌آید!

دیگری: تو از دهانت غلط پرید یا من بد شنیدم؟

[ناباور و بی‌تاب] نعمان - که عقل این بیابان است؟

آن دیگری: برای من نیز او عقل این بیابان بود تا این خُورَتَق فرمود! (همان: ۸).

از این گفت‌وگوها روشن می‌شود که نعمان در میان مردم «به بزرگی» یاد می‌شود و به واسطه توصیف «عقل این بیابان»، مردم او را به درایت می‌شناسند؛ اما به واسطه اطلاعاتی که نقش‌واره آن دیگری دارد، با این عقاید مخالف می‌کند. بنابراین پیش‌آگاهی دیگری رخ می‌دهد که نعمان به اعمالی دست زده که برخلاف تصور مردم از خصوصیات عام اوست.

۶-۴. مجاز

فلودرنیک معتقد است کاربرد ارجاعات و راهنمایی‌های تکرارشونده تنها راه خلق تعلیق نیست؛ امکانات مجازی^{۵۲} نیز خوانندگان را به پیش‌بینی کردن مشتاق می‌کند. توصیفات

در نوعی فرایند مجازی خواننده را وادار می‌کند سناریوهای محتمل خود را بسازد (Fludernik, 2009: 47). براساس این عقیده، وعده نعمان به سنمّار با اینکه اقدامی است

که به عمل تبدیل نمی‌شود، در پی‌رنگ نمایش‌نامه نقشی اساسی دارد:

نعمان: ... ترا پاداشی می‌دهم که در خواب هم نبینی، اگر به‌راستی -

آنچه را بر خشت نشانم دادی، در این صحرا برآوری!

لاف نمی‌زنم - نه! که من نیز خورنق برای پاداشی می‌سازم؛

برای شاهی که هرچه او را برند، دوچندان باز می‌گیرند

(بیضایی، ۱۳۹۷: ۲۵).

این اطلاعات زمانی که درون پی‌رنگ قرار می‌گیرد، غیرمستقیم آشکار می‌کند شخصیت نعمان در تصمیم‌گیری متزلزل است. در توضیح بیشتر می‌توان گفت از عبارت «ترا پاداشی می‌دهم که در خواب هم نبینی» - با اینکه در لحظه بازنمایی مطابق قصد خیر نعمان است - در پی‌رنگ، از نظر ارتباط با فروافتادن سنمّار از خورنق، معنایی کنایی متبادر می‌شود. نمونه دیگر در این گفت‌وگو تصمیم نعمان است که در جمله «لاف نمی‌زنم» آشکار می‌شود. به‌واسطه این جمله و استدلالی که صورت می‌گیرد، نعمان در پی‌رنگ ابتدا قصد دارد سنمّار را پاداشی درخور بدهد، اما به‌واسطه اتفاقاتی که رخ می‌دهد، این نیت نعمان برآورده نمی‌شود.

۷-۴. مکان نمایشی

بیشتر متن‌های روایی واقع‌گرا دریافتی از واقعی بودن را با قرار دادن شخصیت‌های داستانی در مکان‌های نمایشی تصور شده خلق می‌کنند؛ هرچند آن‌ها ارجاعاتی متوالی به مکان‌های واقعی می‌دهند. در بند آغازین بسیاری از قصه‌های سنتی، از یک فرمول برای بیان موقعیت دقیق زمانی استفاده شده که شامل تعیین زمان و مکان دقیق واقع شدن داستان به‌همراه معرفی کنشگران داستانی است (Fludernik, 2009: 43). در نمایش‌نامه بیضایی، شواهد و کلمات حاکی از سال وقوع داستان و منطقه دقیق جغرافیایی وجود

ندارد و فقط به کلیاتی اشاره می‌شود که جغرافیای داستان را محدود به منطقه‌ای بیابانی می‌کند که تحت پادشاهی شخصی به نام نعمان پسر امرء‌القیس است. این اطلاعات با جست‌وجو در منابع تاریخی محدود به مکان و زمانی خاص می‌شود؛ ولی بیضایی از تأکید بر آن‌ها خودداری می‌کند و به بیان کلیتی از مکان نمایی می‌پردازد که با وجود برخورداری از پوسته‌ای تاریخی می‌تواند در هر زمان و مکانی رخ دهد؛ بنابراین جنبه تمثیلی می‌یابد. در نمایش‌نامه، ابتدا از طریق توضیح صحنه، خصوصیات از مکان بیان می‌شود و سپس به کمک نشانه‌های موجود در گفت‌وگو برای آن نشانه یک اسم مکان در نظر گرفته می‌شود:

راست صحنه دری دولنگه، چوبی ورزیده، بسیار بزرگ و منقش با گل‌میخ‌ها [...] کف صحنه همه شن (بیضایی، ۱۳۹۷: ۵).
دیگری: ... [ناباور و بی‌تاب] نعمان - که عقل این بیابان است.
آن دیگری: برای من نیز او عقل این بیابان بود تا این خورتنق فرمود!
(همان: ۱۸).

در فرایند اجرا به این واسطه، عناصری که در طراحی صحنه به صورت شن و در بزرگ دولنگه تعبیه شده‌اند، از طریق اشارات نقش‌واره‌ها معنای دقیقی را که نمایشنامه از مکان مد نظر دارد، یعنی درون بیابان و کنار خورتنق، تأکیدگذاری می‌کنند. توصیفاتی که مکان نمایی را صاحب یک ویژگی متمایز از نظر جزئیات می‌کند، به شکل عمده از کلام شخصیت‌ها آغاز و در تجسم مخاطب ساخته می‌شود:

سنمار: ... بر شش سوی خورتنق شش در و درگاه‌اند بر شش منظره؛
یکی بر شط و زورق‌ها، یکی به صحرا و قافله‌ها،
یکی به دیو بادِ دمنده در جنگل سدر،
یکی به خوشه‌های نخلستان،
یکی به سوق و واحه‌ها،
یکی به تاختِ اسبان بی‌لگام در شنزار (همان‌جا).

شیوه روایت بیضایی به دلیل متکی بودن بر تجسم مخاطب، کاربرد استعاره‌ها و وجود استعاره‌ها، به مشارکت زیاد مخاطب در فرایند درک متن نیاز دارد.

۸-۴. فضا/ زمان

تصویری از فضای داستانی که روایت در آن رخ می‌دهد، می‌تواند از طریق وابستگی معنایی^{۵۳} مستقیم شناسایی شود که در ارتباط بین شخصیت‌های درون داستان و در سخن مستقیم مشارکت‌کنندگان در تبادل مکالمه‌ای وجود دارد. خصوصیت وابستگی معنایی در نمایش‌نامه مجلس قربانی سنمار باعث می‌شود طیف متغیری از فضاهای داستانی براساس نشانه‌های موجود در کلام شخصیت‌ها و نقش‌واره‌ها ایجاد شود. به عبارت دیگر، نقش‌واره‌ها در موقعیت‌ها با کلام خود مخاطب را به مکان‌ها و زمان‌هایی می‌برند که وابستگی مستقیم به مکانی ندارد که از آن با مخاطب خود سخن می‌گویند و به وسیله طراح صحنه شکل گرفته است:

سنمار: ... و چون در جگر نشست و از آتش آن واژگون شدم

چشمم از خواب گشود؛ و پیک نعمان بود نشسته بر اسبی عربی؛

که می‌پرسید: تویی آن معمار ایرانی نام و رومی نامور،

که گفتی خورنقی است در سرم؟

گفتم: آری، منم. گفت: این نامه بخوان! (همان: ۱۲).

در این نمونه، سنمار در یک تک‌گویی کوتاه، دو فضای داستانی مختلف را به واسطه خصوصیت وابستگی معنایی تصویر می‌کند. با استفاده از کلمه «خواب» بیان می‌کند که اتفاقاتی را که شرح می‌دهد، در عالم خواب و فضای رؤیا رخ داده و بلافاصله با کاربرد عبارت «پیک نعمان بود نشسته بر اسب عربی» مخاطب را به مکانی می‌برد که اولین بار نامه نعمان را دریافت کرده است. طبق چنین شیوه‌ای، مخاطب به‌مرور با فضاهای داستانی مختلفی روبه‌رو می‌شود که گاهی با یکدیگر در تضاد است:

نعمان: تو از منظره‌های فرات و جنگل سدر و صحرای وحش

جز به قدر دریچه‌ای برای من نگذاشتی!

چون از بیابان خویش می‌گذرم؛

چرا - چرا باید دری را باز و بسته کنم؟

سنمّار: تو بودی که کاخی خواستی،

که اگر نمی‌ساختم گوشمالی‌ام می‌دادی!

خیال می‌کنی نشنیدم پچ‌پچ تهدید،

و بانگ هوش‌ربای گِله؟ (همان: ۳۰).

در این موقعیت، دو شخصیت با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند؛ در حالی که شخصیت نعمان در فضایی از داستان است که سنمّار در قید حیات است و شخصیت سنمّار در فضایی از داستان سخن می‌گوید که مرگ را تجربه کرده است. در حالتی دیگر که از سوی نقش‌واره‌ها ایجاد می‌شود، هر نقش‌واره با بیان کلماتی به شکل‌دهی بخشی از فضای داستانی کمک می‌کند؛ به نحوی که مجموع تصویرها و اطلاعات فضای نهایی موجود در داستان را می‌سازد:

یکی: من چون خشت‌زنی قدم به میان گذاشتم!

دیگری: من چون ازّه‌کشی!

یکی: گفتم این چه کار است ما می‌کنیم،

خسته از شتر راندن!

دیگری: خسته از بادبان!

من کلاف چوبین می‌ساختم! (همان: ۲۳).

در این موقعیت، نقش‌واره‌ها از نظر فضای داستانی در حال ساختن خُورنُق هستند و هر نقش‌واره بخشی از این تصویر را با بیان فضایی که در آن مشغول انجام کارند، به تصویر می‌کشد. این شیوهٔ روایت با عنوان «هم‌زمانی» شناخته می‌شود و در آن، دو یا چند عمل به‌شکل هم‌زمان در حال نقل شدن است (Fludernik, 2009: 43).

۹-۴. شیوه‌های بازنمایی سخن

بازنمایی سخن عبارت است از سخن شخص دیگری که از سوی ارائه‌دهنده مجدد بیان می‌شود. این سخن از نظر سبکی و دستور زبانی تغییر می‌کند. برای بازنمایی سخن روش‌های مختلفی وجود دارد؛ از خلاصه کردن که با عنوان گزارش سخن شناخته می‌شود تا سخن غیرمستقیم که جملات بازگوشده در نحو از شیوه شخص ارائه‌دهنده پیروی می‌کند و ضمایر متناسب‌سازی می‌شود. حالت متداول دیگر شیوه گفتمان آزاد غیرمستقیم است که چارچوب مشخصی برای شیوه کاربرد نحو از سوی شخص ارائه‌دهنده وجود ندارد (See Fludernik, 2009: 66). در نمایش‌نامه مجلس قربانی سنمّار نقش‌واره «آن دیگری» در مقام نگهبانی که نقش مترجم میان سنمّار و نعمان را دارد، سخنان آن‌ها را به شکل گزارش سخن بازگو می‌کند:

آن دیگری: ... او هر روز حرفی زد و چیزی خواست.

نه آری می‌شد گفت نه - نه!

من ترجمان بودم میان آن دو، آن‌گاه که درمی‌ماندند

(بیضایی، ۱۳۹۷: ۲۶).

نقش‌واره «آن دیگری» در این بریده از نمایش‌نامه سخنان نعمان را با جمله «او هر روز چیزی خواست و حرفی زد» خلاصه می‌کند و جمله «نه آری می‌شد گفت نه - نه» سخنان سنمّار را در سردرگمی از دستورهای نعمان گزارش می‌دهد. این اطلاعات وضعیت نعمان و سنمّار را در قالب یک چکیده به روشنی منتقل می‌کند. در بخش دیگری از نمایش‌نامه نقش‌واره‌های «یکی»، «دیگری» و «آن دیگری» در جایگاه کارگرانی هستند که کاری انجام نمی‌دهند و با یکدیگر سخن می‌گویند. پس از اتمام سخنان این نقش‌واره‌ها، سنمّار آنچه را که در این سخنان مبادله شده است، به شکل گزارش سخن مجدد بیان می‌کند:

سنمّار: آهای شما چند تن که گوشه‌ای خزیده‌اید،

- در گوش هم می‌پیچید و به من گوشه می‌زنید -

می ترسم نانی که می‌خورید گیر کند در گلویتان!
 شما که وانمود می‌کنید کاری می‌کنید؛
 و کاری نمی‌کنید جز نکردن کار -
 من اگر به شما مزدی یکسان با دیگران بدهم
 به کسانی ظلم کرده‌ام که به‌راستی کار می‌کنند!
 آیا خشتی هست که زده باشید؟
 و نردبانی هست که بالا رفته باشید؟
 باج می‌طلبید جای مزد؟ گردن کلفت می‌کنید و شکم ستبر؟

(همان: ۲۶).

سنمّار در این موقعیت با ارائه دادن اطلاعات موجود در گفت‌وگوی نقش‌واره‌ها، افزون بر جمع‌بندی وضعیت نمایشی، با بازگویی موضوعات موجود در گفت‌وگو توانایی‌اش در مسلط بودن به شرایط را منتقل می‌کند؛ زیرا با وجود مشارکت نکردن در گفت‌وگو، از محتوای صحبت نقش‌واره‌ها آگاه است.

۴. نتیجه

در این مقاله، برخی تمهیدات روایت‌شناختی بهرام بیضایی در نمایش‌نامه مجلس قربانی سنمّار از منظر چارچوب نظری مونیکا فلودرنیک شناسایی و تحلیل شد. در این اثر، نحوه سازمان‌بندی اطلاعات با پرهیز از صراحت نمایشی، بخشی از شکل‌دهی جزئیات جهان داستانی را به مخاطب واگذار کرده است و با این تمهید مخاطب از یک فرد منفعل که گیرنده اطلاعات است، به فردی فعال در فرایند خلق داستان تبدیل می‌شود. بیضایی با استفاده از شیوه‌ها و فرم‌های مربوط به نمایش‌های ایرانی، همچون نقالی، عامل راوی را به درون ساختار نمایش‌نامه وارد کرده است؛ به‌ترتیبی که در میان گفت‌وگوهای شخصیت‌ها یک سازمان‌دهنده در جایگاه راوی وجود دارد و اطلاعاتی را جمع‌بندی می‌کند که در حالت متداول نگارش نمایش‌نامه به‌صورت انعکاسی و

شخصیت‌های کانونی ساز انتقال می‌یابد. بدین ترتیب، اطلاعات نمایشی از سوی راوی - نقش‌واره منتقل می‌شود. در این نمایش‌نامه، شیوه‌ای متفاوت در ارائه داستان به‌کار رفته است که نحوه داستان‌گویی را به‌چالش می‌کشد. این شیوه شامل داستان‌گویی در قالب فراداستان است؛ در این روش، مخاطب از اطلاعاتی که در قالب داستان بیان می‌شود، آگاهی کامل دارد. شیوه معرفی شخصیت‌های نمایش‌نامه مجلس قربانی سنما در ساختاری شکل می‌گیرد که هر فرد مشارکت‌کننده در نمایش‌نامه نسبت به شخصیت اصلی داستان تعریف می‌شود. شیوه‌ای که بیضایی برای روایت از نظر کاربرد راوی اجرا می‌کند، آن‌چنان است که راوی غایب داستان‌های تاریخی را به راوی آشکار تبدیل می‌کند که عواطف، احساسات، دغدغه‌ها و اشتباهات خود را شامل می‌شود. درنهایت مطابق با فرضیه مقاله، بخش عمده‌ای از تمهیدات بیضایی، همچون قابلیت به‌تعویق انداختن نقطه اوج که اساس آن از روایت گفت‌وگویی سرچشمه می‌گیرد، براساس نظریه فلودرنیک قابل تحلیل است و پنجره‌های جدیدی را پیش‌روی ساختار روایی آثار بیضایی می‌گشاید.

پی‌نوشت‌ها

1. Manfred John
2. "Narrative Voice and Agency in Drama"
3. Brian Richardson
4. "Drama and Narrative"
5. David Herman
6. "Towards a 'Natural' Narratology by Monika Fludernik"
7. Alber
8. Iversen
9. Nielsen
10. "What is Unnatural about Unnatural Narratology"
11. Jonathan Culler
12. "Beyzaie's Formation, Forms and Themes"
13. "Indigenous Performing Traditions in Post-revolutionary Iranian Theater Authors"
14. Voice

15. Mood
16. Duration
17. Order
18. Frequency
19. Conversational Narrative
20. Natural Narrative
21. Cognitive
22. Narrative Forms

۲۳. در این شیوه (Free indirect discourse)، ذهنیات درونی شخصیت‌ها بازنمایی می‌شود

(ممکن است از طریق بیان شدن توسط آن شخصیت با صدای بلند باشد) که حالتی از یک

گزارش روایی در بیان وضعیت شخصیت در داستان است.

24. *The Fictions of Language* (1993)

25. Invented utterance

26. Narrativity

27. Experientiality

28. Labovian tradition

29. Narrate

30. Narrative Discourse

۳۱. Narration طبق تعریف ژنت، به معنای کنش روایت از سوی راوی است.

۳۲. Récit یا Discours طبق تعریف ژنت، روایت به مثابه متن یا سخن است.

33. Represent

34. Signify

35. History

36. Storytelling

37. Historical Writing

38. Bard

39. Genuinely Narrative

40. Overt Narrator

41. Underlying Story

42. We- narrative

43. You-texts

44. Presentational Models

45. Mediated

46. Herbert Grabes

47. Textual point of view

48. Emic openings

49. Etic opening

50. Internal focalization

51. Reflector figures
52. Metonymical devices
53. Deixis

منابع

- بیضایی، بهرام (۱۳۹۷). *مجلس قریانی سنما*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- تودورف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوپتیقای ساختارگرا*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.
- حاجی آقابابایی، محمدرضا (۱۳۹۸). *روایت‌شناسی؛ نظریه و کاربرد*. تهران: مهراندیش.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.
- فیستر، مانفرد (۱۳۹۵). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمه مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.
- محبی، پرستو (۱۳۹۸). *روایت‌شناسی درام*. تهران: جام زرین.
- محبی، پرستو، محمدباقر قهرمانی و محمدجعفر یوسفیان کناری (۱۳۹۷). «بازگویی در برابر بازنمایی؛ تحلیل جلوه‌های روایتگری در منتخبی از نمایشنامه‌های بهرام بیضایی». *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*. س ۸. ش ۱۶. صص ۳۷-۵۳.
- محبی، پرستو، محمدباقر قهرمانی و بهروز محمودی بختیاری (۱۳۹۳). «سیر تکاملی مطالعات نظری روایت‌شناسی در درام». *کتاب صحنه*. س ۱۶. ش ۹۶. صص ۱۸۵.
- مکوئیلان، مارتین (۱۳۹۵). *گزیده مقالات روایت*. ترجمه فتح محمدی. تهران: مینوی خرد.
- Alber, J., et al. (2012). "What is Unnatural about Unnatural Narratology: A Response to Monika Fludernik". *Narrative*. Ohio State University Press. Vol. 20. No. 3. pp. 371-382.
- Beyzaei, B. (2018). *The convention of Sennemar's homicide* (in Farsi). Tehran: Roshangaran and Women Studies.
- Culler, J. (2018). "Naturalization in 'Natural' Narratology". *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*. Vol. 16. No. 2. pp. 291-302.
- Fludernik, M. (2013). *Conversational Narration-Oral Narration: The Living Handbook of Narratology*, Peter Huhn et al. (Eds.). Hamburg: Hamburg University.
- Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. London and New York: Routledge.
- Fludernik, M. (2008). *Narrative and Drama: Theorizing Narrativity*. John Pier and Jose Garcia Landa (Eds.), Berlin: Walterde Gruyter.

- Fludernik, M. (1996). *Toward a Natural Narratology*. London and New York: Routledge.
- Haji Agha-Babaei, M. (2019). *Narratology; Theory and Practice* (in Farsi). Tehran: Mehrandish.
- John, M. (2001). "Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of Narratology in Drama". *New Literary History*. Vol. 32. No. 3. pp. 659-679.
- MacQuillan, M. (2016). *The Narrative Reader* (in Farsi). Fattah Mohammadi (Tr.). Tehran: Minoye Kherad.
- Mohebi, P. (2019). *Narratology of Drama* (in Farsi). Tehran: Jame Zarrin.
- Mohebi, P., Ghahremani, M., & Yousefian Kenari, M. (2018). "Diegesis vs. Mimesis; The Analysis of Narrative Aspects in Selected Works by Bahram Beyzai" (in Farsi). *Journal of Dramatic Arts and Music*. Vol. 8. No. 18. pp. 37-53.
- Mohebi, P., Ghahremani, M., & Mahmoodi-Bakhtiari, B. (2014). "The path of improvements in Study of Narratology of Drama" (in Farsi). *Ketabe Sahne*. Vol. 16. No. 96. pp. 5-18.
- Pfister, M. (2016). *The Theory and Analysis of Drama* (in Farsi). Mahdi Nasrollah-zadeh (Tr.). Tehran: Minoye Kherad.
- Richardson, B. (2007). "Drama and Narrative". In David Herman (Ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press. pp. 155-142
- Shairi, H. R. (2012). *The Prerequisites of Modern Semiotics* (in Farsi). Tehran: Samt.
- Talajooy, S. (2013). "Guest Editor's Introduction: Beyzaie's Formation, Forms and Themes". *Iranian Studies*. Vol. 46. No. 5. pp. 689-693.
- Talajooy, S. (2013). "Indigenous Performing Traditions in Post-revolutionary Iranian Theater Authors". *Iranian Studies*. Vol. 44. No. 4. pp. 497-519
- Todorov, T. (2003). *Introduction to Poetics* (in Farsi). Mohammad Nabavi (Tr.). Tehran: Agah.

