Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.7, No. 13
spring & summer 2023
Research Article

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

Mohammad (Bardia) Alizadeh Zolbin[1], Esmaeil Najar* [2], Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari[3]

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

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

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

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

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 13
spring & summer 2023
Research Article

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.

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 studies 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

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.7, No. 13
spring & summer 2023
Research Article

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 etitled *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

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 13
spring & summer 2023
Research Article

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 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 Beyzaie 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.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۷، شمـارهٔ ۱۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۸۵ـ۳۱۱
مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20.1001.1.25886495.1402.7.13.9.2

تحلیل روایت‌شناختی نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سنمّار* براساس نظریهٔ مونیکا فلودرنیک

محمد (بردیا) علی‌زاده ذوالبین[۱]، اسماعیل نجار*[۲]، بهروز محمودی بختیاری[۳]

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

چکیده

روایـت‌شناسـی درام از زمینـه‌هـای مطالعـاتی چـالش‌برانگیـز در سـالیان اخیـر بـوده اسـت. نظریه‌پردازانی چون برایان ریچاردسون و آنسـگر نونینـگ تـلاش کردنـد روایـت‌شناسـی را از حصار چارچوب داستانی مرسوم خارج کنند و به تشریح روایت‌شناسی درام بپردازنـد. همسـو با این نظریه‌پردازان، مونیکا فلودرنیک با استفاده از مفاهیم مربوط به روایت‌شناسـی سـاختارگرا امکانی را فراهم آورد تا تمهیدات روایی موجود در نمـایش‌نامـه‌هـا در چـارچوب مـنظم‌تـری تحلیل و تفسیر شود. نوع تحلیل فلودرنیک از راوی‌ها و گفت‌وگوهـا گـامی اثرگـذار در بسـط روایت‌شناسی درام بوده است. پژوهشگران در این مقاله نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سـنمّار* را از منظر روایت‌شناسی فلودرنیک تحلیل و بررسی کرده‌اند تا هم ساختار روایی این نمایش‌نامـه را شرح دهند و هم چگونگی کارکرد نظریات فلودرنیک را در عمل مشخص کنند. شاخص‌هـایی

---

۱ . دانشجوی کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
http://orcid.org/0000-0002-9239-7353
۲. استادیار، گروه ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
http://orcid.org/ 0000-0002-5671-4040
* *najar@modares.ac.ir*
۳. دانشیار، گروه تئاتر، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
http://orcid.org/ 0000-0002-5671-4040

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

چون نوع راوی، الگوهای بیانی، معرفی شخصیت‌ها، شـیوهٔ اسـتفاده از مجـاز، مکـان نمایشـی، فضا/ زمان و درنهایت شیوهٔ بازنمایی سخن کـه فلودرنیـک بـر آن‌هـا بـه‌عنـوان شاخصـه‌هـای روایتمندی تأکید می‌کند، به‌روشنی در این نمایش‌نامه قابل شناسایی و تحلیـل اسـت. رویکـرد نظری فلودرنیک به پژوهشگران کمک کرده است با ابعادی از شیوهٔ روایت بیضایی آشنا شـوند که پیش‌تر کمتر به آن پرداخته شده است.

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

۱. مقدمه

در حوزهٔ 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 به‌دلیل بررسی تجربه‌های نویسندگان برجسته جنبهٔ تاریخی دارد و از سوی دیگر به‌سبب تأمل در شیوه‌های به‌کارگرفته‌شده و تکامل ایده‌های پیشینیان، جنبهٔ تحلیلی ـ توصیفی به خود می گیرد. در این پژوهش، با در نظر گرفتن داده‌های نظری مونیکا فلودرنیک که در ایران نسبتاً جدید است، یک نمایش‌نامهٔ 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 می آورد. نمونهٔ مطالعهٔ این پژوهش نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سنمّار* از بهرام بیضایی (۱۳۷۷) است که هم اهداف تاریخی و هم اهداف آموزشی ـ پژوهشی این مقاله را در زمینهٔ 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 سِنمّار* به‌سبب داشتن خصوصیات اجرایی خاص که شامل نمایش در نمایش، راوی ـ بازیگر، زمان و مکان قراردادی، و عناصر صحنهٔ 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. نظریهٔ 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 روایت شناختی درام در نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سنمّار* برجسته‌تر است. بیضایی با توجه به تسلط بر نمایش سنتی و آیینی ایران در نگارش آثار خود از شیوه‌های روزآمدشدهٔ مبتنی بر سنت نمایشی استفاده کرده که از نظر روایت‌شناسی تأمل‌برانگیز است؛ شاخص‌هایی همچون نوع راوی، الگوهای بیانی، نحوهٔ معرفی شخصیت‌ها، شیوهٔ استفاده از مجاز، مکان نمایشی، فضا/ زمان و شیوهٔ بازنمایی سخن.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در دهه‌های گذشته، پژوهش‌های مختلفی دربارهٔ 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 برایان ریچاردسون[۳] (2007) با عنوان «درام و روایت»[۴] را نام برد که جنبه های 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، تاریخچهٔ تکوینی روایت‌شناسی در حوزهٔ درام را از ارسطو تا رویکردهای نظری معاصر مرور کرده‌اند.

در میان مقالات مرتبط با چارچوب نظری پژوهش حاضر می توان به مطالعهٔ دیوید هرمان[۵] (۲۰۰۰) با عنوان «به‌سوی یک روایت شناسی طبیعی از مونیکا فلودرنیک»[۶] اشاره کرد که به جمع‌بندی نظریهٔ روایت شناسی طبیعی فلودرنیک پرداخته است. آلبر[۷]، ایورسن[۸]، نیلسن[۹] و ریچاردسون (2012) در مقالهٔ مشترک خود با عنوان «چه چیز غیرطبیعی دربارهٔ روایت غیرطبیعی وجود دارد»[۱۰] نظریهٔ روایت شناسی غیرطبیعی را با نظریهٔ روایت شناسی طبیعی مقایسه کرده‌اند. جاناتان کالر[۱۱] (2018) در مقالهٔ «طبیعی

سازی در روایت‌شناسی طبیعی» فرایند طبیعی‌سازی در نظریهٔ روایت‌شناسـی فلودرنیـک را تحلیل کرده است.

در زمینهٔ تحقیقات روایت‌شناسی مربوط به آثار نمایشی بیضـایی دو مقالـه از سـعید طلاجوی به زبان انگلیسـی موجـود اسـت: «سـازمان‌بنـدی فـرم‌هـا و فضـاهـا در آثـار بیضایی»[۱۲] (2013a) و «سنت‌های اجرایـی بـومی در نمـایش‌نامـه‌نویسـان پسـاانقلابی ایران»[۱۳] (2013b) که در آن‌ها، به‌ترتیب به ساختار کلی روایت و زمینـه‌هـای بـومی و آیینی در آثار بیضایی اشاره شده است. در منابع فارسـی، پرسـتو محبـی و محمـدجعفر یوسـفیان کنـاری (۱۳۹۷) در مقالـهٔ «بـازگویی در برابـر بازنمـایی: تحلیـل جلـوه‌هـای روایتگری در منتخبی از نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی» دو شاخص بازگویی و بازنمـایی را در تعدادی از نمایش‌نامه‌های بیضایی شامل *سـه برخـوانی*، *اژدهـاک*، *آرش*، *کارنامـهٔ بندار بیدخش* و *سلطان مار* مقایسه و بحث کرده‌اند.

از بررسی آثار و پژوهش‌های پیش‌گفته به‌دست می‌آید که نظریهٔ روایت‌شناسـی درام مونیکا فلودرنیک تا کنون برای تحلیل آثار نمایشی ایرانی به‌ندرت به‌کار رفته و فقـط در کتاب *روایت‌شناسی درام* از پرستو محبی (۱۳۹۸) از این نظریه استفاده شده است.

۳. چارچوب نظری

نخستین بار تحلیل سـاختاری در ادبیـات داسـتانی بـا بیـان مفهـوم «کـارکرد» از سـوی ولادیمیر پراپ در کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* (۱۹۲۸) پایه‌گذاری شـد. سـپس گریماس به تشریح زنجیرهٔ داستانی براساس نقش‌های زبانی و نشـانه‌شناسـی پرداخـت. در ساختار گریماس، وضعیت‌های داستانی به آغازین، میانی و پایانی تقسیم مـی‌شـود و در ساختار طرح سه نوع رابطه با تقابلی دوگانه را حاصل می‌کنند: ۱. رابطهٔ متنـاقض؛ ۲. رابطهٔ متضاد؛ ۳. رابطهٔ مخالف (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۲۷ـ۱۲۹). تمایز میان داستان و گفتمان با نظریات ژرار ژنت مطرح شد. ژنت بر نقش راوی در شیوهٔ ارائه داستان تأکیـد کـرد و پنج مفهوم کلیدی لحن[۱۴]، حالـت[۱۵]، طـول زمـانی[۱۶]، نظـم و ترتیـب زمـانی[۱۷] و بسـامد

رویدادها[18] را از خصوصیات اصلی روایت داستانی دانست (حاجی‌آقابابایی، ۱۳۹۸: ۹۴). درنهایت 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 عمدهٔ داستان‌ها با وضعیت تعادل آغاز می‌شود که کارکرد آن ارائهٔ توصیفی کلی از فضای روایت است؛ سپس داستان به‌وسیلهٔ کنش شخصیت‌ها از وضعیت تعادل خارج و وارد مرحلهٔ بحرانی می‌شود که حوادث متن داستان را تشکیل می‌دهد (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱). در نگاه ساختارگرا، نحوهٔ 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 دههٔ نود میلادی، مونیکا فلودرنیک با نگارش کتاب‌های *به‌سوی روایت‌شناسی طبیعی* (1996) و *مقدمه‌ای بر روایت‌شناسی* (2009) و مقالات «روایت و درام» (2008) و «روایت گفت‌وگویی ـ روایت شفاهی» (2013) مفاهیم روایت‌شناسی را با اهمیت دادن به نقش ابعاد تاریخی در پیشرفت فرم‌های روایت و پرداختن به روایت گفت‌وگویی[19] گسترش داد. او نظریاتش را افزون بر ادبیات داستانی و گفت‌وگوهای شفاهی و روزمره، در ادبیات نمایشی و درام نیز به‌کار بست. به‌عقیدهٔ فلودرنیک، درام مهم‌ترین گونهٔ 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 ازجمله درام وجود دارد. او این موضوع را در قالب نظریهٔ روایت طبیعی[20] مطرح کرد و طرحی شناختی[21] برای قالب‌ها و مفاهیم داستان‌گویی متعارف در چارچوب نظریهٔ جامع روایت ارائه داد که در دسته‌بندی روایت‌شناسی پساکلاسیک قرار می‌گیرد. فلودرنیک با نگاهی تاریخی به سیر پیشرفت شکل‌های روایی[22]، خصوصیات

روایت‌شناختی نظریات مختلف را سامان داد و الگوی تحلیلـی نـوینی فـراهم آورد کـه امکان تحلیل پیچیدگی‌های درام را تا حد مقبولی پوشش می‌دهد.

نظریهٔ روایت فلودرنیک، آن‌چنان که خود در کتاب *مقدمه‌ای بر روایت‌شناسـی* بیـان می‌کند، از یک سو روایت گفت‌وگویی را نمونه‌ای شاخص از روایت تفسیر می‌کنـد و از سوی دیگر نظرگاهی تاریخی دربارهٔ پیشرفت شکل‌های روایـت بـه‌دسـت مـی‌دهـد. پژوهش‌های فلودرنیک ابتدا از مطالعه درخصوص سخن و شیوهٔ بازنمـایی افکـار آغـاز شد که به‌صورت اختصاصی شیوهٔ گفتمان آزاد غیرمسـتقیم[۲۳] را در کتـاب *داسـتان‌هـای زبان*[۲۴] شرح داد. براساس پژوهش‌های فلودرنیک، شیوهٔ گفتمـان آزاد غیرمسـتقیم بـرای رهیابی به بهترین نوع تأثیر، به همراهی مخاطبانش نیاز دارد؛ به این دلیـل کـه مخاطبـان باید نشانه‌های موجود در این شیوه را رمزگشایی کنند. استدلال فلودرنیک در تفسیر این شیوهٔ روایت به یک دید کلی منجر می‌شود؛ به این شرح که عناصر اصلی متن برای فهم کامل آن کفایت نمی‌کند. بخش دوم نظریهٔ فلودرنیک به تحلیل مکالمات زبان انگلیسـی بریتانیا مربوط می‌شود و برمبنای آن پیشنهاد می‌دهد کـه سـخن مسـتقیم بـرای ارزیـابی آنچه ردوبدل می‌شود، معیاری مناسب نیست. بنابراین می‌توان از طریق یک گفت‌وگوی ساختگی[۲۵] این گفتمان بی‌روح را زنده کرد و به آن ابعـاد احساسـی افـزود. فلودرنیـک (2009: 108) این پیشنهاد را نخست در یک نظریهٔ زبان‌شناسی مطرح کرد و سـپس آن را در کتـاب *بـه‌سـوی روایـت‌شناسـی طبیعـی* تکامـل بخشـید. او در کتـاب *بـه‌سـوی روایت‌شناسی طبیعی* بیان می‌کند که تعریف چارچوب روایتمندی[۲۶] براسـاس پـی‌رنـگ صحیح نیست و باید به تعریفی جدید دست یافت که براساس تجربه‌مندی[۲۷] بنیان نهاده می‌شود. به‌طور کلی در اسـتدلال فلودرنیـک، کـنش‌هـا، تمـایلات و احساسـات انسـان براساس تجربه است که در روایت به‌شکل هم‌زمان ارائه و ارزیابی می‌شود. در روایـت، تجربه‌مندی از طریق خودآگاهی پالایش می‌شود. به عبارت دیگر، روایت یک بازنمـایی ذهنـی اسـت کـه از طریـق خودآگـاهی انجـام مـی‌شـود. فلودرنیـک در بیـان نظریـهٔ

روایت‌شناسی طبیعی از سه منبع الهام گرفته است: سنت لباوی[۲۸] تحلیل گفتمان، زبان‌شناسی شناختی و نظریهٔ جاناتان کالر دربارهٔ 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. به‌گفتهٔ فلودرنیک، واژهٔ 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 واسطهٔ 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). نویسندهٔ 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 دربارهٔ راوی بیان می‌کند در کشورهای آلمانی‌زبان، روایت ارتباطی نزدیک با شمایل راوی دارد که با پیروی از نظریهٔ گوته در تمایز بین حماسه، شعر و درام شکل گرفته است. حماسه یک نقال[۳۸] دارد؛ یک راوی که داستان را تعریف می‌کند. برمبنای این نگاه سنتی، انواعی از ژانرهای ادبی وجود دارد که داستانی را بیان می‌کنند (ازجمله درام)، اما در نوع روایت کامل[۳۹] قرار نمی‌گیرند تا زمانی که یک شخصیت در مقام تعریف‌کنندهٔ داستان داشته باشند. با این توضیحات، روایت به‌مثابهٔ «داستان به‌علاوهٔ راوی» تعریف می‌شود.

۴. تحلیل نمایش‌نامه

۴ـ۱. دربارهٔ نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سنمّار*

نمـایش‌نامـهٔ *مجلـس قربـانی سـنمّار* نگاشـتهٔ بهـرام بیضـایی در سـال ۱۳۹۷ اسـت. شخصیت‌های نمایش‌نامه در سه گروه معرفی می‌شوند: دستهٔ اول شامل سنمّار، نعمان و دختر که شخصیت‌های اصلی‌اند؛ دستهٔ دوم شامل یکی، دیگری و آن دیگری که بنـا بـر توضیح بیضایی «به نقش‌های گوناگون درمی‌آیند، چون خُوَرَنَق‌سـازان، غلامـان، بنّایـان، گدایان، شیوخ، سران قبایل، مفت‌خوران، جنگاوران و مانندهایش» (بیضـایی، ۱۳۹۷: ۴)؛ دسته سوم شامل صحنه‌یاران سیاه‌پوش که برای «جابه‌جایی‌ها و جامه گرداندن‌ها و سـاز زدن‌ها و صداسازی‌ها» (همان‌جا) در نظر گرفتـه شـده‌انـد. در داسـتان، قاصـدی بـرای سنمّار، معمار رومی‌ایرانی، پیام می‌بـرد تـا بـه دعـوت نعمـان حـاکم عـرب، در بیابـان خُوَرَنَقی (قصری) بسازد. سنمّار می‌پذیرد؛ ولی با شروع بـه کـار، نعمـان دچـار تردیـد می‌شود و مانع‌تراشی مـی‌کنـد. افـزون بـر تردیـد نعمـان، مشـکلات دیگـری همچـون سخن‌چینی اعراب وجود دارد. سنمّار از ایـن وضـعیت برمـی‌آشـوبد و قصـد مـی‌کنـد سرزمین نعمان را ترک کند. نعمان وعده می‌کند با اتمام خُوَرَنَـق، دختـرش را بـه عقـد سنمّار درآورد و پاداشی ارزشمند دهد. ساختن خُوَرَنَق بـه‌سـرانجام مـی‌رسـد و نعمـان دستور می‌دهد سنمّار را از فراز خُوَرَنَق به پایین پرتاب کنند.

۴ـ۲. راوی آشکار[۴۰]

براساس سخن فلودرنیک دربارهٔ تقسیم روایت براساس حضور راوی، «معمـولاً در درام که داستان را به‌شکل ضمنی[۴۱] ارائه می‌دهد، بـه‌صـورت متـداول یـک شخصـیتِ راوی وجود ندارد که تعریف‌کنندهٔ داستان باشد» (2009: 4). با وجود ایـن، ممکـن اسـت در نمایش‌نامه نوعی از راوی وجود داشته باشد که به‌آسانی 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 راویِ 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: این نامه بخوان (بیضایی، ۱۳۹۷: ۱۲).

این خصوصیت به محدودهٔ 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 نحوهٔ پیشرفت داستان نیز نقش دارد (رک. مک‌کوئیلان، ۱۳۹۵: ۱۱۳). مانفرد فیستر (۱۳۹۵: ۱۰۵) هنگام برشمردن عناصر اپیک از این شیوه در قسمت نقش‌واره‌های درون کنش نام می برد و آن را مشابه کاربرد هم‌سرایان در درام یونان معرفی می‌کند؛ با این تفاوت که در مقدمه‌ها و مؤخره‌ها این شیوهٔ انتقال اطلاعات داستانی وجود دارد؛ در صورتی که بیضایی در سراسر نمایش‌نامه از این شیوه استفاده می‌کند. در حالت متداول، زمانی که راوی دربارهٔ گذشته صحبت می‌کند، فقط نقل‌کنندهٔ رویدادهاست و از اظهارنظر خودداری می‌کند؛ ولی در شیوه‌ای که بیضایی به‌کار می‌گیرد، گاهی شخصیت‌ها و نقش‌واره‌هایی که در سیر روایت داستان نقش راوی را ایفا می‌کنند، به بیان احساساتشان می‌پردازند و عقیدهٔ خود دربارهٔ اتفاقات را بیان می‌کنند:

نعمان: [نامه‌ای را می‌گشاید] در نامه است یک زمستان اینجا می‌مانند.
منِ نعمان باید شایستهٔ 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 شانهٔ مردان سنگی است؛
و صورت‌های فلک از تاق‌هایشان پیدا [...] (بیضایی، ۱۳۹۷: ۱۴).

فلودرنیک (2009: 31) معتقد است راوی اول‌شخص یکـی از شخصـیت‌هـای سـاختار نمایشی پی‌رنگ است. زمانی که شخصیت نمایشی اطلاعاتی را از دریچهٔ عقاید و زاویهٔ دید خود بیان می‌کند، با این نوع راوی مواجهیم. نکتهٔ تأمل‌برانگیز اینجاست که در تـک گویی بالا، ضمیر «ما» جایگزین ضمیر «من» شده؛ از این جهت که نعمان بـه‌دلیـل مقـام پادشاهی‌اش خود را بزرگ می‌داند؛ بنابراین عقایدش را بـا کـاربرد ایـن ضـمیر مطـرح می‌کند. فلودرنیک (Ibid) می‌گوید شیوهٔ روایـت اول‌شـخص در روایـت گفـت‌وگـویی مرسوم است؛ هرچند شخصیت‌ها می‌توانند اطلاعاتی را بر زبان بیاورند که شامل وقـایع رخ‌داده برای دیگران باشد. در این شیوه، اهمیت راوی کمتر از شخصیت صاحب کـنش 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 ـ نه!
من ترجمان بودم میان آن دو، آن‌گاه درمی‌ماندند؛
و شاهد از یک‌قدمی ـ
که سنمّار چگونه خشتی می‌ساخت و خشتی می‌شکست
(بیضایی، ۱۳۹۷: ۲۶).

نوع دیگر روایت که فلودرنیک (Ibid) به آن اشاره می‌کند، ما ـ روایت[۴۲] یا روایت مبتنی بر اطلاعات یک جمع یا گروه است که وقایع را با یکدیگر تجربه کرده‌انـد. بیضـایی از این شیوهٔ روایت برای بیان عقاید جمعی از طریق فردی استفاده می‌کنـد کـه نماینـدهٔ آن گروه است:

یکی: حق ما بود خُورَنَق!
دیگری: حق ما بود بهترین شترت، بهترین اسبت،

هفتاد بُز گزین از گلهٔ بُزهایت؛
و دخترت ـ آن کهتر ـ 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 جنبهٔ فردی به گروهی تغییر می‌کند؛ زیرا نشان می‌دهد افراد بسیاری با فرد صاحب‌سخن هم‌نظرند. شیوهٔ 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 آشکارکنندهٔ عقاید و وقایعی است که شخص یا گروه مقابل با آن‌ها مرتبط است:

نعمان: ... آری، شما عربید و مغرور ـ
شما را چه نیازی به سقف که آسمان دارید؟
و چه حاجت به خوابگاه که بالِشتان شنزار است؟
آری، شما سوار اسب غیرت خویشید که در شن مانده!
و اکنون که یکی به کوشش اسب جهانده؛
برآنید 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 سنمّار 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 دربارهٔ آن‌ها به نقد کشیده می‌شود.

۴ـ۳. الگوهای بیانی[۴۴]

یکی از جنبه‌های ساختار روایت شیوهٔ شرح داده شدن کنش است. به‌طور کلی برای این کار دو تمهید وجود دارد: در یکی از این تمهیدات، از راوی به‌عنوان بازگوکنندهٔ داستان استفاده می‌شود و در تمهید دیگر، روایت بدون واسطهٔ راوی منتقل مـی‌شـود کـه نقـش میانجی[۴۵] دارد. این تمهیدات بـه‌ترتیـب بـا واژه‌هـای «گفـتن» و « نشـان دادن» شـناخته می‌شود (Fludernik, 2009: 35). در نمایش‌نامهٔ *مجلـس قربـانی سـنمّار* زمـانی کـه بـا توصیف صـحنه و دسـتورهای درون پرانتـز مـواجهیم، از شـیوهٔ «نشـان دادن» اسـتفاده می‌شود:

> ولوله. صداهای شادی یا خبر کردن از گلو درمی‌آورند. سه مرد پوشه‌های سیاهی بر سر و چشم می‌اندازند، و سـینه‌پـوش‌شـان برق می‌زند، و نیز خنجرهایشان که بر کمر دارند. آن‌ها بـازو در بازو دیواری ساخته‌اند و دختر نعمان را پشت خود پنهان دارند [...] (بیضایی، ۱۳۹۷: ۳۹).

این اطلاعات به‌شکل مستقیم دستورالعمل‌های اجرایـی اسـت کـه بـدون واسـطهٔ راوی به‌کمک بازیگران و امکانات صحنه‌ای منتقل می‌شود. در *مجلس قربانی سنمّار* زمانی کـه شخصیت اطلاعاتی را می‌گوید که بخشی از داستان را منتقل می‌کنـد، از شـیوهٔ «گفـتن» استفاده می‌شود و این شخصیت به‌عنوان میانجی حضور دارد:

> نعمان: ... تن‌پروران چالاک شده‌اند!
> آنان که بادیه به نظر اندازه می‌کردند،
> اینک دقت به مسّاحیِ 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؛ به‌نحوی که وقتی شخصیت دربارهٔ موقعیتی صحبت می‌کند، نقش‌واره‌های دیگر آن اطلاعات را نمایش می‌دهند:

سنمّار: بیایید ای شما، که از هم اکنون چشم به خُوَرنقی 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 سمنّار جاری می‌شود، از توصیفاتی استفاده می‌کند که امکان نمایش داده شدن دارد: افرادی که چشم به خُوَرنَق دوخته‌اند؛ کشیدن نقشه به روی خشت خام؛ بنابراین این اطلاعات جنبهٔ گفته شدن و نمایانده شدن را هم‌زمان دارد و وابسته به شیوهٔ اجرا، می‌تواند از این اطلاعات به‌شکل 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.

۴ـ۴. نحوهٔ معرفی شخصیت‌ها

اساس تحلیل فلودرنیک (2009: 44) از تشخیص ویژگی‌های شخصیت برمبنای سؤال هربرت گربس[۴۶] شکل می‌گیرد: جملات چگونه افراد را خلق می‌کنند؟ از نظر زاویهٔ 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 زاویهٔ 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 می‌شـوند، در بخـش دوم یـک عبـارت تعریـف بـه‌همـراه اسـم دقیـق شخصیت می‌آید و در بخش سوم شبکهٔ ارجاعات که بـه خواننـده در درک مـتن کمـک می‌کند (Ibid). این شیوه را در نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سنمّار* براساس سـه پـی‌رفـت موجود در آغاز درونی می‌توان توضیح داد: روزی روزگاری، یک معمـار تنهـا در کنـار سازه‌ای بزرگ (خُوَرنَق) که خود آن را ساخته بود، به خاک مـی‌افتـد. اسـم ایـن معمـار سنمّار است. این اطلاعات به‌جای قرار گرفتن در یک جمله، در چنـد گفـت‌وگـو ارائـه می‌شود:

یکی: [رسیده] این افتاده کیست؛ این به خاک افتاده؟
این دریده‌گردن، کبودچهره، شکسته‌پشت؟
دیگری: [رسیده] بگو این خُرداستخوان، نفس‌بُریده، آه‌درگلو!
یکی: کیستی ـ 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 خُوَرنَق ساخت؟ (بیضایی، ۱۳۹۷: ۷).

در بخش سوم آغاز درونی که مربوط بـه شـبکهٔ ارجاعـات اسـت، شخصـیت متقابل سنمّار و نسبتی که با او در داسـتان دارد، آشـکار مـی‌شـود. سـنمّار بـه استخدام پادشاهی عرب به نام نعمان درآمده تا خُوَرنَقی بسازد و به دسـتور او کُشته می‌شود:

یکی: [مُچ گرفته] اگر دیدی پس می‌دانی که‌اش 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 ـ که عقل این بیابان است؟

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

با این اطلاعات سرانجامِ 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 دریچهٔ 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 سنمّار، هم‌زمان با فروافتادن دست لرزانش که گویی هنوز در هوا به امیدی چنگ می‌زند، همهٔ صحنه روشن می‌شود. یکی در جامه خاک‌آلود شتربانان سراسیمه از عمق و دیگری در جامهٔ خلق کشتیبانان هراسان از زاویهٔ 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 سنمّار* از سوی نمایش‌نامه‌نویس از ابتدا به سه دسته تفکیک می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که از طریق نحوهٔ 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 نمـایش‌نامـه را تشـکیل می‌دهد، سنمّار، نعمان و دختـر هسـتند؛ ۲. نقـش‌واره‌هـا: سـه نقـش‌واره کـه در طـول نمایش‌نامه هویت متغیر دارنـد و بـا اعمـال و رفتـار خـود بـر تقابـل‌هـای اصـلی بـین شخصیت‌ها تأکیدگذاری مـی‌کننـد، عبـارت اسـت از: یکـی، دیگـری و آن دیگـری؛ ۳. صحنه‌یاران: تعداد نامشخصی از افراد سیاه‌پوش که بـدون هویـت‌انـد و در جابـه‌جـایی وسایل صحنه و تولید صداها و موسیقی نقش دارنـد. ایـن افـراد در نمـایش‌نامـه کـنش کلامی ندارند، ولی از نظر فیزیکی از سوی نمایش‌نامه‌نویس پیشنهاد شده‌اند. بـه‌عبـارتی این افراد معادل گروه صحنه و موسـیقی هسـتند و ایـن تمهیـد بیضـایی از ایـن جهـت اهمیت دارد که محل حضور آن‌ها برخلاف حالت مرسوم، بر روی صـحنه تعبیـه شـده است.

۴ـ۵. صفت‌های توصیفی

فلودرنیک عقیده دارد شخصیت‌ها با کاربرد صـفت‌هـای توصـیفی پرداختـه مـی‌شـوند. نقـش‌واره‌هـا در داسـتان ممکـن اسـت بـه‌شـکل غیرمسـتقیم بـه‌وسـیلهٔ کـنش‌هایشـان شخصیت‌پردازی شوند. قیدها نقشی برجسته در این روند دارند؛ زیرا کنش‌ها و کلمه‌هـا را به‌هم می‌پیوندند و ارزیابی می‌کنند. اینکه یک شخصیت چه می‌گوید و چه مـی‌کنـد، اهمیت زیادی ندارد؛ ولی اینکه چگونه رفتار می‌کند و سخن می‌گویـد، مهـم اسـت: بـا آسودگی، با آشفتگی، نصیحت‌آمیز، با فریاد و یا نگاه انداختن به زمین با خجالت. با این توضیح، صفت‌ها و قیدهای به‌کاررفته در متن گاهی مشارکت بیشتری نسبت‌به توصـیفی کوتاه و جزئی از حضور یک شخص دارند. این‌گونه صفت‌ها و قیدها که در جهت‌دهی دید مخاطب به یک شخصیت نقش دارند، به‌صورت عمده در ابتدای رمان نقل می‌شوند (Fludernik, 2009: 46). در نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سنمّار*، از گفت‌وگوهای آغـازین

نمایش‌نامه، صفت‌ها و قیدهایی برای تشریح شخصیت *سنمّار* 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 خُرداستخوان، نفس‌بُریده، آه‌درگلو! (بیضایی، ۱۳۹۷: ۷).

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

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

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

دربارهٔ 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] 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 ـ که عقل این بیابان است؟

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

از این گفت‌وگوها روشن می‌شود که نعمان در میان مردم «به بزرگی» یاد می‌شود و به‌واسطهٔ توصیف «عقل این بیابان»، مردم او را به درایت می‌شناسند؛ اما به‌واسطهٔ اطلاعاتی که نقش‌وارهٔ آن دیگری دارد، با این عقاید مخالفت می‌کند. بنابراین

پیش‌آگاهی دیگری رخ می‌دهد که نعمان به اعمالی دست زده که برخلاف تصور مـردم از خصوصیات عام اوست.

۴ـ۶. مَجاز

فلودرنیک معتقد است کاربرد ارجاعات و راهنمایی‌های تکرارشونده تنها راه خلق تعلیق نیست؛ امکانات مجازی[۵۲] نیز خوانندگان را به پیش‌بینی کردن مشتاق می‌کند. توصـیفات در نوعی فرایند مجازی خواننده را وادار مـی‌کنـد سـناریوهای محتمـل خـود را بسـازد (Fludernik, 2009: 47). براساس این عقیده، وعدهٔ نعمان به سنمّار با اینکه اقدامی اسـت که به عمل تبدیل نمی‌شود، در پی‌رنگ نمایش‌نامه نقشی اساسی دارد:

نعمان: ... ترا پاداشی می‌دهم که در خواب هم نبینی، اگر به‌راستی ـ
آنچه را بر خشت نشانم دادی، در این صحرا برآوری!
لاف نمی‌زنم ـ نه! که من نیز خُوَرنَق 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 شخصـیت نعمان در تصمیم‌گیری متزلزل است. در توضیح بیشتر مـی‌تـوان گفـت از عبـارت «تـرا پاداشی می‌دهم که در خواب هم نبینی» ـ با اینکه در لحظهٔ بازنمایی مطـابق قصـد خیـر نعمان است ـ در پی‌رنگ، از نظر ارتباط با فروافتادن سـنمّار از خُوَرنَـق، معنـایی کنـایی متبادر می‌شود. نمونهٔ دیگر در این گفت‌وگو تصـمیم نعمـان اسـت کـه در جملـهٔ «لاف نمی‌زنم» آشکار می‌شود. به‌واسطهٔ این جمله و استدلالی که صورت می‌گیرد، نعمـان در پی‌رنگ ابتدا قصد دارد سنمّار را پاداشی درخور بدهد، امـا بـه‌واسـطهٔ اتفاقـاتی کـه رخ می‌دهد، این نیّت نعمان برآورده نمی‌شود.

۴ـ۷. مکان نمایشی

بیشتر متن‌های روایی واقع‌گرا دریافتی از واقعی بودن را با قرار دادن شخصیت‌های داستانی در مکان‌های نمایشی تصورشده 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 نمایش‌نامهٔ بیضایی، شواهد و کلمات حاکی از سال وقوع داستان و منطقهٔ 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 نمایشی می‌پردازد که با وجود برخورداری از پوسته‌ای تاریخی می‌تواند در هر زمان و مکانی رخ دهد؛ بنابراین جنبهٔ تمثیلی می‌یابد. در نمایش‌نامه، ابتدا از طریق توضیح صحنه، خصوصیاتی از مکان بیان می‌شود و سپس به‌کمک 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 ـ که عقل این بیابان است.
>
> آن دیگری: برای من نیز او عقل این بیابان بود تا این خُوَرنَق فرمود!
>
> (همان: ۱۸).

در فرایند اجرا به این واسطه، عناصری که در طراحی صحنه به‌صورت شن و درِ بزرگ دولنگه تعبیه شده‌اند، از طریق اشارات نقش‌واره‌ها معنای دقیقی را که نمایشنامه از مکان مد نظر دارد، یعنی درون بیابان و کنار خُوَرنَق، تأکیدگذاری می‌کنند. توصیفاتی که

مکان نمایشی را صاحب یک ویژگی متمایز از نظر جزئیات می‌کند، بـه‌شـکل عمـده از کلام شخصیت‌ها آغاز و در تجسم مخاطب ساخته می‌شود:

سنمّار: ... بر شش سوی خُوَرنَق 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).

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

۴ـ۸. فضا/ زمان

تصویری از فضای داستانی که روایت در آن رخ می‌دهد، می‌توانـد از طریـق وابسـتگی معنایی[۵۳] مستقیم شناسایی شود که در ارتبـاط بـین شخصـیت‌هـای درون داسـتان و در سخن مستقیم مشارکت‌کنندگان در تبادل مکالمه‌ای وجـود دارد. خصوصـیت وابسـتگی معنایی در نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سنمّار* باعث مـی‌شـود طیـف متغیـری از فضـاهای داستانی براساس نشانه‌های موجود در کلام شخصیت‌ها و نقش‌واره‌هـا ایجـاد شـود. بـه عبارت دیگر، نقش‌واره‌ها در موقعیت‌ها با کلام خود مخاطب را به مکان‌ها و زمان‌هـایی می‌برند که وابستگی مستقیم به مکانی ندارد که از آن با مخاطب خود سخن می‌گویند و به‌وسیلهٔ طراحی صحنه شکل گرفته است:

سنمّار: ... 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 ایرانی‌نام و رومی‌نامور،

که گفتی خُوَرنَقی است در سرم؟

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

در این نمونه، سنمّار در یک تک‌گویی کوتاه، دو فضای داستانی مختلف را به‌واسطهٔ خصوصیت وابستگی معنایی تصویر می‌کند. با استفاده از کلمهٔ «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 نامهٔ 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 ـ 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؛ به‌نحوی که مجموع تصویرها و اطلاعات فضای نهایی موجود در داستان را می‌سازد:

یکی: من چون خشت‌زنی قدم به میان گذاشتم!

دیگری: من چون ارّه‌کشی!

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 خُوَرَنَق هستند و هر نقش‌واره بخشی از این تصویر را با بیان فضایی که در آن مشغول انجام کارند، به‌تصویر 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).

۴ـ۹. 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 می شود تا سخن غیرمستقیم که جملات بازگوشده در نحو از شیوهٔ شخص ارائه‌دهنده پیروی می‌کند و ضمایر متناسب‌سازی می‌شود. حالت متداول دیگر شیوهٔ گفتمان آزاد غیرمستقیم است که چارچوب مشخصی برای شیوهٔ کاربرد نحو از سوی شخص ارائه دهنده وجود ندارد (See Fludernik, 2009: 66). در نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سنمّار* نقش‌وارهٔ «آن دیگری» در مقام نگهبانی که نقش مترجم میان سنمّار و نعمان را دارد، سخنان آن‌ها را به‌شکل گزارش سخن بازگو می‌کند:

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

نه آری می‌شد گفت نه ـ نه!

من ترجمان بودم میان آن دو، آن‌گاه که درمی‌ماندند

(بیضایی، ۱۳۹۷: ۲۶).

نقش‌وارهٔ «آن دیگری» در این بریده از نمایش‌نامه سخنان نعمان را با جملهٔ «او هر روز چیزی خواست و حرفی زد» خلاصه می‌کند و جملهٔ «نه آری می‌شد گفت نه ــ نه» سخنان سنمّار را در سردرگمی از دستورهای نعمان گزارش می‌دهد. این اطلاعات وضعیت نعمان و سنمّار را در قالب یک چکیده به‌روشنی منتقل می‌کند. در بخش دیگری از نمایش‌نامهٔ 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، به‌شکل گزارش سخن مجدد بیان می‌کند:

سنمّار: آهای شما چند تن که گوشه‌ای خزیده‌اید،
ـ در گوش هم می‌پچ‌پچید و به من گوشه می‌زنید ـ
می‌ترسم نانی که می‌خورید گیر کند در گلویتان!
شما که وانمود می‌کنید کاری می‌کنید؛
و کاری نمی‌کنید جز نکردنِ کار ـ
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 نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سنمّار* از منظر چارچوب نظری مونیکا فلودرنیک شناسایی و تحلیـل شـد. در ایـن اثـر، نحوهٔ سازمان‌بندی اطلاعات با پرهیز از صراحت نمایشی، بخشی از شکل‌دهی جزئیـات جهان داستانی را به مخاطب واگذار کرده است و با ایـن تمهیـد مخاطـب از یـک فـرد منفعل که گیرندهٔ اطلاعات است، به فردی فعال در فرایند خلق داستان تبدیل مـی‌شـود. بیضایی با استفاده از شیوه‌ها و فرم‌های مربوط به نمایش‌هـای ایرانـی، همچـون نقـالی، عامل راوی را به درون ساختار نمـایش‌نامـه وارد کـرده اسـت؛ بـه‌ترتیبـی کـه در میـان گفت‌وگوهای شخصیت‌ها یک سازمان‌دهنده در جایگاه راوی وجود دارد و اطلاعاتی را جمع‌بندی می‌کند که در حالـت متـداول نگـارش نمـایش‌نامـه بـه‌صـورت انعکاسـی و شخصیت‌های کانونی‌ساز انتقال می‌یابد. بدین ترتیب، اطلاعات نمایشـی از سـوی راوی ـ نقش‌واره منتقل می‌شود. در این نمایش‌نامه، شیوه‌ای متفاوت در ارائـهٔ داسـتان بـه‌کـار رفته است که نحوهٔ داستان‌گویی را به‌چالش می‌کشد. این شیوه شـامل داسـتان‌گـویی در قالب فراداستان است؛ در این روش، مخاطـب از اطلاعـاتی کـه در قالـب داسـتان بیـان می‌شود، آگاهی کامل دارد. شیوهٔ معرفی شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سـنمّار* در ساختاری شکل می‌گیرد که هر فرد مشارکت‌کننده در نمایش‌نامه نسبت‌به شخصـیت اصلی داستان تعریف می‌شود. شیوه‌ای که بیضایی برای روایت از نظر کاربرد راوی اجرا می‌کند، آن‌چنان است که راوی غایب داستان‌هـای تـاریخی را بـه راوی آشـکار تبـدیل می‌کند که عواطف، احساسات، دغدغه‌ها و اشتباهات خود را شامل می‌شـود. درنهایـت مطابق با فرضیهٔ مقاله، بخش عمده‌ای از تمهیدات بیضـایی، همچـون قابلیـت بـه‌تعویـق انداختن نقطهٔ اوج که اساس آن از روایت گفت‌وگـویی سرچشـمه مـی‌گیـرد، براسـاس نظریهٔ 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، به‌معنای کنش روایت از سوی راوی است.

۳۲. Discours یا Récit طبق تعریف ژنت، روایت به‌مثابهٔ 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 قربانی سنمّار*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

تودورف، تزوتان (۱۳۸۲) . *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

حاجی‌آقابابایی، محمدرضا (۱۳۹۸). *روایت‌شناسی؛ نظریه و کاربرد*. تهران: مهراندیش.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.

فیستر، مانفرد (۱۳۹۵). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمهٔ 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». *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*. س ۸. ش ۱۶. صص ۳۷ـ۵۳.

محبی، پرستو، محمدباقر قهرمانی و بهروز محمودی بختیاری (۱۳۹۳). «سیر تکاملی مطالعات نظری روایت‌شناسی در درام». *کتاب صحنه*. س ۱۶. ش ۹۶. صص ۵ـ۱۸.

مکوئیلان، مارتین(۱۳۹۵). *گزیدهٔ مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح 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.