Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 14, No. 1, Spring and Summer 2024, 209-242
https://www.doi.org/10.30465/copl.2024.47929.4114

Dialogue as the Language of Play

(Analysis of the Artistic and Creative Functions of Dialogue in the Plays Written by Bahram Beyzaee)

Hamze Mohmmadi Dehcheshme*

Amir Hossein Madani**

Abstract

Bahram Beyzaei is one of the playwrights who has depicted the contemporary world in the most beautiful way possible through the element of conversation and dialogue. Modernity, progress, technology, industry and finally the ridiculous world they have created for people in the society. Beyzaei has artistically put all the words and terms of conversation together in such a way that the tension and vulnerability of the characters in certain situations can be easily evaluated. A different technique that distinguishes Beyzaei from other playwrights is that he uses the characters of the play as the narrators of the work, and he does this with dialogue between the characters, autobiography, and dramatic monologues of the characters in the story. In this research, with the descriptive method and content analysis, the artistic functions of the dialogue element in Elliptical plays have been examined and analyzed. This author has given different functions to the dialogue element through character disclosure, symbolic typification and creation of new situations in his plays. The results of the research show that the creativity and innovation that Beyzaei has used in the narration of some of his plays is in the design of the plot and plot, which places the climax of the play at the beginning of the story. And it does this through dialogue and the words of the characters in the story. In other

* PhD student in Persian language and literature, University Of Kashan, Kashan, Iran, mohammadi66@grad.kashanu.ac.ir

** Associate Professor of the Department of Persian Language and Literature, University Of Kashan, Kashan, Iran (Corresponding Author), m.madani@kashanu.ac.ir

Date received: 09/05/2023, Date of acceptance: 14/05/2024

words, in order to avoid repetition in the narrative, Beyzaei resorted to the element of dialogue to depict many of the religious features and themes of the play in a different atmosphere.

Keywords: ellipsis, play, dialogue, typification, situation creation.

Introduction

A play is a text that is written to be played on the stage that includes dialogue and action descriptions. The foundations of a play are things such as: society, individual, and belief. Some believe that act is the basis of story while others believe that story is the basis of act. In dramatology, the main factors of a play can be divided into elements such as, character, action, suspense, conflict, climax, falling action, twists, antagonist, and etc. Among these elements, dialogue is the most important one. In fact, dialogue plays the main role in creating incidents, actions, and situations. Dialogue develops the plot, present the motif, introduces characters, and takes the action forward. Dialogue can also have other roles such as, character development, scene setting, and plot development. In this way, dialogue can help the narration of the story in a more artistic and indirect way and therefore change the atmosphere of the story. Bahram Beyzaee is one of those writers who have used dialogue in their plays with different aims and functions. He has created plays which are linguistically and dialogically significant. Through his creativity in the dialogues, he presents new roles and functions for this theatrical element. Through presenting his dialogues this playwright has not only shown his thoughts, ideas, and beliefs but also has created a new writing style that shows the close connection between theatrical dialogues and the story. “Akbar the Hero Dies”, “The eighth Journey of Sinbad”, “Four Crates”, “The Ceremony”, “Heritage”, “The Death of Yazdgerd”, and “Ezhdahak” are among the famous works of this playwright.

Materials and methods

Many studies and books have analyzed and criticized different works of Beyzaee to this day. However, no independent study has ever analyzed his dialogues and their functions in his plays. Therefore, the present study is completely independent in its method. Through using library resources and using a descriptive-analytical method this study seeks to find a suitable answer to the question of “what are the roles and functions of dialogues in the plays of Beyzaee?”

Discussion

In a play language is divided into two main sections: a. description of actions and scenes: this section is not presented to the audience directly. Rather it is observed in the play or read from the text presented to them. b. dialogue: which is presented to the audience the same way that is written by the playwright.

The basis of Beyzaee's works is on the elements of Iranian plays and among them, the language element has a different function. In his works, language functions not only to help the form of the play but also as a tool of story development. In terms of textual elements, language makes the motif and foundation of his works. He also represents the cultural, political, and historical issues of Iran through language and linguistic markers. In the works of Beyzaee, language is presented in the form of colloquial conversations and in each period of time copies the features of that time. Beyzaee, who is well versed in oriental and Iranian theater, extracts his intended ideas of oriental school of thought from history and mythology.

The language of his dramatic works is creative and innovative. One of the functions of this language is taking the audience to the intended historical time. In other words, he conveys the feelings of his historical time through this special and creative language. Then, we can say that the connecting link and the reason behind his coherent plays is language; a language which is directly connected to the motif of his works. Language, on the other hand, is closely connected to dialogue. The element of dialogue is the first link between the play and the audience, and has an organic relation with the language. This connection between language and dialogue is comprehensible through dialogic functions. It is possibly the most important element in the works of a playwright. In his works, Beyzaee uses dialogue in different ways in his plays. He uses language to introduce characters and their features. These characters sometimes are shown in an allegorical way and sometimes in a real way, but in any case, their stories are developed through their conversations. These conversations between characters which are sometimes short and sometimes long, is an element in the hands of playwrights which are often followed by story related actions and reactions. On the other hand, this language sometimes has artistic effects in the plays of Beyzaee to help the author in the moving the story to a new stage by symbolic character development and surrealistic typecasting. This new situation allows the audience to envision themselves in the characters shoes through analyzing the symbolic values presented in the story. Furthermore, language is the element that organizes the abovementioned features.

Result

Dialogue in the plays of Beyzaee are very effective in character development and meaning conveyance. This author was able to achieve realistic similarities in character developments. Dramatic dialogues in the theatrical works of Beyzaee creates forms of action and stable situations. And from these situations new dialogues emerges. Another distinct feature of Beyzaee is symbolic typecasting of his characters through dialogues. These dialogues reveal personality types of characters which are often symbolic. On the other hand, Beyzaee provides artistic form and function for his language by presenting his characters in different social situations. He creates a series of signs and allegories through dialogues to connect us to the author's mindset. This helps us take the pictures in the mind of the author and bring them alive in our own minds.

References

Abdi, M. (2015). The Big Stranger: The life and Works of Bahram Beyzaee. Tehran: Thaleth. [in Persian]

Afshari-Asl, I. (2017). Archaic Language in the plays of Bahram Beyzaee. Tehran: Nazari. [in Persian]

Aristotle. (1974). Poetics, Zarrinkub, A. (Trans). Tehran. Bongah Tarjomeh va Nashre Ketab. [in Persian]

Ball, D. (1994). Backwards & Forwards: A Technical Manual for Reading Plays, Karimi Hakak, M. (Trans). Tehran: Nashre Gol. [in Persian]

Baqal-Laleh, A. (2000). Expressing the Position of Story in Dramatic Literature. Tehran: Tandis publication. [in Persian]

Barahimi, M. (2007). Action as the Background of Text. Tehran: Quarterly of Art and Literature. . [in Persian]

Beyzaee, B. (1963). Play in Iran. Tehran: Kavian. [in Persian]

Beyzaee, B. (1992). The collection of Plays. Tehran: Roshangaran. [in Persian]

Beyzaee, B. (1994). The Death of Yazdgerd (3rd ed.). Tehran: Roshangaran. [in Persian]

Beyzaee, B. (1997). Triple Reading (Ezhdahak, Arash, Bandar Bidakhsh's Report Card). Tehran: Roshangaran. [in Persian]

Beyzaee, B. (2000). Fighting Stories of Slaves (3rd ed.). Tehran: Roshangaran . [in Persian]

Beyzaee, B. (2001). A Ceremony to Sacrifice Senammar. Tehran: Rudaki. [in Persian]

Beyzaee, B. (2015). Four Crates (10th ed.). Tehran: Roshangaran . [in Persian]

Beyzaee, B. (2020). A Modern Introduction to Shah Nameh (7th ed.). Tehran: Roshangaran. [in Persian]

Beyzaee, B. (2021). The Ceremony and Heritage (2nd ed.). Tehran: Roshangara . [in Persian]

Borhani, R. (1997). Story Writing. Tehran: Alborz. [in Persian]

Egri, L. (2004). The art of Dramatic Writing, Forughi, M. (Trans.). Tehran: Nega . [in Persian]

Esmaili, S. (2013). Play writing: the Structure of action, Rashidi, S. & Jafari, P. (Trans.). Tehran: Afruz. [in Persian]

Esslin, M. (2003). The Field of Drama, Shahba, M. (Trans.). Tehran, Hermas. [in Persian]

Farrokhi, H. (2007). Play Writing in Iran from the Beginning to Now. Tehran: Farhangestan Honar. [in Persian]

Haddad, H. (2008). Analysis of Story Elements in Iran. Tehran: Sureh Mehr. [in Persian]

Hodge, F. (2003). Play Directing: Analysis, Communication, and Style, Barahimi, M., & Alizad, A. (Trans.). Tehran: Samt . [in Persian]

Hosseini, M. (2017). The Reflection of Subject and Literary Techniques in the Works of Bahram Beyzaee. Persian Literature Journal, 7(1), 19-38. [in Persian]

Joz'javadi, H. (2019). Functional Study of the Relation Between Language and The Power of Personality in Dramatic Dialogues: A Case Study of Hezardastan Series. M.A. Thesis. Seda va Sima University. [in Persian]

Kempton, G. (2013). Dialogue: Techniques and Exercises for Crafting Effective Dialogue, Mohammadsasmar, F. (Trans.). Tehran: Sureh Mehr . [in Persian]

Khalaj, M. (2002). From Akhundzadeh to Beyzaee. Tehran: Akhtaran . [in Persian]

Makki, E. (1987). An Introduction to Play Writing. Tehran: Sorus . [in Persian]

McKee, R. (2018). Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage, and Screen, Rahneshin, E. (Trans.). Tehran: Saqi. [in Persian]

Mirabd Al-haq Hazaveh, A. (2018). Analyzing How a Narrator is Used in the Plays of Bahram Beyzaee: A Case Study on "Nodbeh", "The Memories of The Supporting Actor", and "Killing Sohrab". M.A. Thesis, Tehran University. [in Persian]

Mirsadeqi, J. (1997). Story Literature (3rd ed.). Tehran: Sokhan. [in Persian]

Mirsadeqi, J. (2015). Elements of Story (9th ed.). Tehran: Sokhan. [in Persian]

Mohammadizadeh, S. (2020). Analysis of the Role of Story Elements in "A Ceremony to Sacrifice Senammar" Play by Bahram Beyzaee. M.A. Thesis, Razi University. [in Persian]

Mokhtabad, M., & Fallah, F. (2016). Analysis of the Poetic Language of Two Plays of Bahram Beyzaee. Theater Journal, 3(67), 29-42 . [in Persian]

Moslemizadeh, R. (2016). Dramatical Action in Dialogue through Comparative Analysis of the Works of Bahram Beyzaee and Alireza Naderi. M.A. Thesis, Cinema and Theater College. [in Persian]

Najm, S. (2014). Beyzaee from Another View: Analyzing for Cinematic Works of Bahram Beyzaee. Tehran: Rasm. [in Persian]

Payvar, J. (1996). The Art of Play and Recreation. Chista Journal, 137, 573-579. [in Persian]

Pfister, M. (1999). The Theory and Analysis of Drama, Nasr-Allah Zadeh, M. (Trans.). Tehran: Minuyeh Khord . [in Persian]

Pirameh, T. (1975). Theater and Anxiety of Mankind. Tehran: Shahreh Ketab. [in Persian]

Pur-rang, S. (2002). A Discussion on the Dramaturgy of Beyzaee's Works. Sahneh (Theater specific monthly journal), 10, 10-14. [in Persian]

Qaderi, N. (2001). The Anatomy of the Structure of Drama. Tehran: Neyestan. [in Persian]

Qukasian, Z. (1992). The Collection of Articles on the Criticism and Introduction of the Works of Bahram Beyzaee (2nd ed.). Tehran: Agah. [in Persian]

Seger, L. (2009). Creating Unforgettable Characters, Madani, M. (Trans.). Tehran: Rahrovan Puyesh. [in Persian]

Shireh-Zhiyan, F. (2002). The Place of Traditional Play in Iranian Contemporary Theater. Tehran: An Publication.. [in Persian]

Tayefi, S., & Salman-Nasr, K. (2021). Analysis of Arash from Bahram Beyzaee, with Transtextuality Approach. Journal of Literary Criticism and Eloquence, 10(2), 103-126 . [in Persian]

Veysi, F. (2000). The function of Dialogue in Cinema. Cinema Theater Journal, 88-91. [in Persian]

Ziyaee-Nezhad, S., & Mahmudi, B. (2021). Analysis of the Meaning of Distance and Different Utterances in Dramatic Dialogue Based on the Views of Gerard Genette on Narratology. Rahpuyeh Honarhayeh Namayeshi Quarterly, 1, 15-26. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳

دیالوگ به مثابهٔ زبان نمایش

(بررسی کارکردهای هنری و خلاقانهٔ دیالوگ در نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی)

حمزه محمدی دِه چشمه*

امیرحسین مدنی**

چکیده

بهرام بیضایی از جمله نمایش‌نامه‌نویسانی است که از طریق عنصر گفت‌وگو دنیای معاصر را به زیباترین صورت ممکن تصویر کرده است؛ مُدرنیزه بودن، پیشرفت، تکنولوژی، صنعت و در نهایت دنیای مُضحک و مسخره‌ای که برای آدم‌های جامعه ساخته‌اند. بیضایی با هنرمندی تمام کلمات و اصطلاحات گفت‌وگو را به‌گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار داده است که به‌راحتی می‌توان تنش و آسیب‌پذیری شخصیت‌ها را در موقعیت‌های خاص، ارزیابی کرد. تکنیک متفاوتی که بیضایی را از دیگر نمایش‌نامه‌نویسان متمایز می‌سازد، این است که او از شخصیت‌های نمایش به‌عنوان راویان اثر استفاده می‌کند و این کار را با گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها، حدیث نفس و تک‌گوییِ نمایشی شخصیت‌های داستان پیش می‌برد. در این پژوهش با روش توصیفی و تحلیل محتوا، کارکردهای هنری عنصر دیالوگ در نمایش‌نامه‌های بیضایی بررسی و تحلیل شده است. این نویسنده از طریق افشای کاراکترها، تیپ‌سازی سمبولیک و خلق موقعیت‌های جدید در نمایش‌نامه‌های خود، کارکردهای دیگرگونه به عنصر گفت‌وگو بخشیده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که خلاقیّتی که بیضایی در روایت برخی نمایش‌نامه‌هایش به‌کار برده است، در طراحی پیرنگ و طرح داستانی است که نقطهٔ اوج نمایش را در ابتدای داستان قرار می‌دهد و این مهم را از طریق گفت‌وگو و کلام شخصیت‌های داستان،

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان، mohammadi66@grad.kashanu.ac.ir
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان (نویسندهٔ مسئول)، m.madani@kashanu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۲۵

انجام می‌دهد. به‌عبارت دیگر، بیضایی برای گریز از تکرار در روایت به عنصر گفت‌وگو متوسّل گردیده است تا بسیاری از ویژگی‌های اعتقادی و درون‌مایه‌های نمایش‌نامه را در فضایی متفاوت‌تر به تصویر بکشد.

کلیدواژه‌ها: بیضایی، نمایش‌نامه، دیالوگ، تیپ‌سازی، خلق موقعیت.

۱. مقدمه

متنی که دستور ساخت یک نمایش را در خود داشته باشد، نمایش‌نامه است. نمایش‌نامه متنی است که نویسنده برای اجرا در صحنه آن را می‌نویسد و شامل گفت‌وگو (دیالوگ) و دستور صحنه است. «نمایش‌نامه از یک سلسله عناصر درهم و مجزا ترکیب نمی‌شود بلکه واقعه یا داستان زنده‌ای است که عناصر آن یعنی مکالمه و توصیف اشخاص بازی و ... با هم جوش خورده باشند.» (اگری، ۱۳۸۳: ۱۲۲) نمایش‌نامه، اجتماع کوچک‌شدهٔ یک جامعه است که حقایق جوامع را می‌توان به‌طور مستقیم و غیرمستقیم در آن دید. باورها، نفرت‌ها، اعتقادات، علایق و سلایق یک جامعه را می‌توان در صحنه مشاهده کرد. امور تحقیقی جز باورها و هستی یک جامعه محسوب می‌شود؛ پس نمایش، اجتماعی‌ترین نوع هنر است. هنر نمایش، بنا به ماهیت ذاتی خود، آفرینشی جمعی است. (اسلین،۱۳۸۲ :۳۶)

وظیفهٔ شاعر وصف چیزی که روی داده نیست؛ بلکه وصف آن چیزی است که ممکن است اتفاق بیفتد؛ یعنی برحسب احتمال یا برحسب ضرورت، ممکن باشد (ارسطو، ۱۳۵۳: ۴۸)؛ امّا نمایش‌نامه محصول انسانی است و انسانی که آن را می‌آفریند متفاوت با انسان‌های عادی و حتّی هنرمندان و نویسندگان دیگر است؛ امّا این تفاوت‌ها در کجاست؟ هوگو می‌گوید: «کار در این زمینه یعنی مطالعه و انتخاب آثار نمایشی، بر الهامی پُرشور، استوار است که تئاتر را از یک نقیصهٔ بزرگ در امان می‌دارد؛ یعنی روزمرگی و ابتذال که از اختصاصات شعرای کوته‌بین و تنگ‌اندیش است.» (توشار، ۱۳۵۴: ۹۹)

نمایش‌نامه می‌تواند هر هدفی را دنبال کند، حتّی بی‌هدفی را. بی‌هدفی خود نیز هدفی است که الزاماً باید قواعد آن را رعایت کرد. هدف نمایش‌نامه با بافت کلی نمایش‌نامه باید سازگاری داشته باشد و هر هدف با توجه به گنجایش حقیقی آن طرح شود. در هر حالت، اساس نمایش‌نامه مسائلی چون: اجتماع، فرد، مذهب و دلیل زیبایی‌شناسی است. (بقال‌لاله، ۱۳۷۹: ۹۷–۹۵) هر نمایش‌نامه‌ای قبل از اجرا صرفاً اثری ادبی است و اجرای صحنه‌ای آن، نمایش‌نامه را قابلیّت ارزیابی و قضاوت می‌بخشد. نمایش‌نامهٔ خواندنی و واقعی، گفتار و اعمال

شخصیت‌ها را دیکته می‌کند. برخی بر این باورند که نمایش، اساس داستان است و برخی نیز بر این اعتقادند که داستان، اساس نمایش‌نامه است. «داستان، اساس همهٔ انواع ادبی است؛ چه روایتی چه نمایشی. از این نظر ممکن است ماده خامی باشد برای همه اشکال ادبیات داستانی.» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۲۸)

توجه به حضور عنصر داستانی در نمایش‌نامه، دلیل بی‌توجهی به حضور نمایش‌نامه در داستان نیست؛ به‌عنوان مثال هنوز هم اکثر آشنایی‌های اوّلیه و حتی قضاوت‌های عام در مورد خوب یا بد بودن آثار نمایشی، ذکر خلاصهٔ داستان آن‌هاست؛ بنابراین، می‌توان حضور داستان‌نویسی را در نمایش‌نامه‌نویسی بررسی کرد و در آن به مواردی چون حادثه، کنش، طرح و توطئه و ... رسید. نمایش‌نامه را می‌توان تجزیه کرد و به اصولش دست یافت که اصطلاحاً آن را «دراماتورژی» می‌گویند؛ اصولی چون شخصیّت، کنش، تعلیق، کشمکش، اوج، فرود پس از اوج، تحوّل، قهرمان و ....

ارسطو عناصر تراژدی را این‌گونه معرّفی می‌کند: طرح و توطئه، اشخاص، اندیشه، بیان، آواز و صحنه‌سازی. (براهنی، ۱۳۷۶: ۶۲) در میان این اجزاء و عناصرِ نمایش‌نامه، دیالوگ از اهمیّت بیشتری برخوردار است و درواقع، نقش اصلی بروز حادثه، عمل و موقعیّت به‌وسیله گفت‌وگو خلق می‌شود. گفت‌وگو بنیاد تئاتر را پی می‌ریزد، پیرنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیّت‌ها را معرّفی می‌کند و عملِ داستانی را پیش می‌برد. از سویی دیگر، «صحنه‌های داستان هم‌چون صحنهٔ تئاتر است؛ زیراکه مثل تئاتر، تصویری روشن از عمل به دست می‌دهد و زندگی را پیش چشم می‌آورد. از این نظر صحنه و گفت‌وگو هم در نمایش‌نامه می‌آیند و هم در داستان» (میرصادقی، ۱۳۹۴ :۶۰۳) بنابراین، گفت‌وگو باید معرّف شخصیت‌های داستان نیز باشد که اغلب سه خصوصیت عمده را در برمی‌گیرد؛ خصوصیت جسمانی، روانی و خُلقی، اجتماعی.

گفت‌وگو اغلب، بخش اعظم داستان‌ها را به خود اختصاص می‌دهد، حتّی در داستان‌هایی که تحرّک و هیجانش زیاد است، گفت‌وگوها پیرامون زورآزمایی‌ها، مسابقات و کُنش‌های فیزیکی شکل می‌گیرد. فقط درصد کمی از داستان به دویدن، تیرانداختن، کشتی گرفتن و کُشت‌وکشتار می‌گذرد و باقی به گفت‌وگو دربارهٔ آن‌ها اختصاص می‌یابد. درواقع، گفت‌وگو خود در حکم عمل داستانی است؛ زیرا در گفت‌وگو هم چیزی اتّفاق می‌افتد، چیزی که بر اثر صحبت دو نفر یا بیشتر صورت می‌گیرد. از این نظر گفت‌وگو حالت ایستایی ندارد و پویایی آن به داستان، طراوت و تحرّک می‌دهد. پرحرفی‌های بی‌هدف و درازگویی‌ها، خواننده را دلزده

می‌کند و باید از آن پرهیز کرد؛ مگر آن‌که بخواهد با پرحرفی، خصوصیّت شخصیتی را نشان بدهد و غرضی پشت پُرحرفی شخصیت یا شخصیت‌های داستان آن پنهان باشد. (همان: ۶۰۶)

در بسیاری از داستان‌های امروز و البتّه نمایش‌نامه‌ها، گفت‌وگو یکی از عناصر چندگانهٔ قصه نیست. گفت‌وگو می‌تواند نقش‌های دیگری چون: شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی و پیش بردن طرح، به‌طور ضمنی ایفا کند و از این رهگذر به بیان غیرمستقیم‌تر و هنری‌تر روایت یاری برساند و حال و هوای نمایش قصّه را دگرگون کند. بهرام بیضایی از جمله نویسندگانی است که در نمایش‌نامه‌های خود، با اهداف مختلف و رویکردهای متفاوتی، از عنصر گفت‌وگو بهره برده‌است.

بهرام بیضایی در پنجم دی‌ماه ۱۳۱۷ در تهران به دنیا آمد. پدر و مادر وی، اهل آرانِ کاشان بودند. وی در خانواده‌ای پرورش یافت که بیشتر آنان به هنر و ادب توجّه ویژه‌ای داشتند و بیضایی تحت‌تأثیر این تفکّرات و عقاید، از همان دوران کودکی گرایش‌های خود را به مسائل ادبی نشان می‌داد. «شاید نقطهٔ آشنایی بیضایی با سینما را باید زمانی دانست که وی در مجلهٔ اطلاعات ماهانه مقاله‌ای در باب هَملت اثر شکسپیر خواند و با فضایی مواجه گردید که تاکنون با آن روبه‌رو نشده بود و برای او تازگی داشت.» (عبدی، ۱۳۹۴: ۱۴) بیضایی آثار خود را معطوف و منحصر به یک یا چند موضوع نکرده است، بلکه «وی آثار خود را در سه ژانر نمایش‌نامه، فیلم‌نامه و بَرخوانی ارائه کرده است. بسیاری از آثار او به صحنهٔ اِکران یا نمایش در سینما نرسیده و به‌صورت کتاب منتشر شده است.» (حسینی، ۱۳۹۶: ۳۰۴) از جملهٔ نمایش‌نامه‌های معروف این نویسنده می‌توان به «پهلوان اکبر می‌میرد»، «هشتمین سفر سندباد»، «چهارصندوق»، «ضیافت»، «میراث»، «مرگ یزدگرد»، «اژدهاک» و ... اشاره کرد. بیضایی به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی، آثاری را پدید آورده است که از نظر ظرافت‌های کلامی، زبانی و جدّی بودن قابل توجّه است. او با خلاقیّت‌هایی که در گفت‌وگوی شخصیت‌های نمایش ایجاد می‌کند، کارکردها و نقش‌های متفاوتی نیز از این عنصر نمایشی ارائه می‌دهد. این نمایش‌نامه‌نویس، با ارائهٔ دیالوگ‌های خود ضمن نشان دادن افکار، ایده‌ها، نگرش و جهان‌بینیِ خود نسبت به مسائل مختلف اجتماعی، شیوهٔ نگارش تازه‌ای به‌وجود آورده است که نشان‌دهندهٔ ارتباط تنگاتنگ گفت‌وگوهای نمایشی او با روایت مورد نظر است.

۱.۱ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ بهرام بیضایی و آثار او تاکنون پژوهش‌ها و تألیف‌های متعددی انجام شده است که هرکدام به‌نوعی آثار او را (چه فیلم‌نامه و چه نمایش‌نامه) بررسی، نقد و تحلیل کرده است. مختاباد و فلاح (۱۳۹۵) در پژوهش خود با عنوان «تحلیل زبان شاعرانه دو نمایش‌نامه از بهرام بیضایی» به بررسی عناصر زبانی نمایش‌نامه‌های تاراج‌نامه و شب هزارویکم و عناصر سبکی و ساختار شاعرانه این دو نمایش‌نامه پرداخته‌اند. «تحلیل برخوانی «آرش» بهرام بیضایی، با رویکرد ترامتنیت» (۱۴۰۰) عنوان پژوهشی است که در آن، نویسندگان، نمایش‌نامهٔ آرش را با توجه به عناصر بینامتنی، بیش‌متنی، فرامتنی، سرمتنی و پیرامتنی مورد ارزیابی و تحلیل قرار داده‌اند. «مطالعهٔ کاربردشناسانه رابطه بین زبان و قدرت؛ شخصیت در دیالوگ دراماتیک — مطالعه موردی: سریال هزاردستان» (جوادی، ۱۳۹۸) عنوان پایان‌نامه‌ای است که با استفاده از روش تحلیل گفتمان و با رویکرد کاربردشناسی زبان، دیالوگ‌های شخصیت اصلی این سریال را از حیث کاربردشناسی تحلیل کرده است. محمدی‌زاده (۱۳۹۹) در پایان‌نامه «بررسی نقش عناصر داستانی در نمایش‌نامه مجلس قربانی سِنمّار اثر بهرام بیضایی» شیوه‌های پردازش عناصر داستانی در نمایش‌نامه مجلس قربانی سنمار را با استفاده از روش تحلیل محتوا بررسی کرده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که بیضایی، شخصیت‌ها و تفکرات و جهان‌بینی خاصّ آن‌ها را در قالب گفت‌وشنودهایی که در بخش‌های مختلف نمایش به‌کار برده، نشان داده است. در پایان‌نامه «کنش نمایشی در دیالوگ با بررسی تطبیقی در آثار بهرام بیضایی و علیرضا نادری» (مسلمی‌زاده، ۱۳۹۵) به تحلیل نمایش‌نامه «دنیای مطبوعاتی آقای اسراری» از بهرام بیضایی و نمایش‌نامه «کوکوی کبوتران حرم» از علیرضا نادری از منظر کنش‌های گفت‌وگویی پرداخته شده است. نویسنده اذعان کرده است که کُنش‌مندی زبان با فلسفهٔ زبان و نظریهٔ افعال گفتاری که برای اولین‌بار در نظریات آستین و سرل مطرح شده، در ارتباط است.

میرعبدالحق (۱۳۹۷) در پژوهش خود تحت عنوان «بررسی چگونگی استفاده از راوی در نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی؛ نمونه‌های موردی، نُدبه، خاطرات هنرپیشه نقش دوم و سهراب‌کشی» با توجه به اهمیّت راوی در روایت‌شناسی، به بررسی نقش راوی درگزیده‌ای از آثار بهرام بیضایی پرداخته است. پژوهشگر در روند مطالعاتی خاستگاه و پیشینه روایت‌شناسی کلاسیک و پس از آن روایت‌شناسی مُدرن را بررسی کرده است. نتیجه این پژوهش یافتن راوی‌های متعدد راستگو، محدود، غیرکنشگر و کنشگر، اول شخص، سوم شخص و دوم شخص، جانب‌دار و بی‌طرف درون‌داستانی در این آثار بوده است.

چنان‌که از پیشینه برمی‌آید تاکنون آثار فراوانی، جنبه‌های مختلف آثار بیضایی، به‌ویژه نمایش‌نامه‌های او را بررسی کرده‌اند، امّا هیچ پژوهش مستقلی، دیالوگ و کارکردهای برجستهٔ آن را در نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی بررسی و تحلیل نکرده است. از این‌رو، پژوهش پیش‌رو در نوع خود کاملاً مستقل محسوب می‌شود.

۲.۱ پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، به منظور واکاوی عنصر دیالوگ و کارکردهای برجستهٔ آن در نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی به دنبال یافتن پاسخی مناسب برای سؤالات زیر است:

۱. گفت‌وگو در نمایش‌نامه‌های بیضایی چه وظایف و کارکردهای خلّاقانه‌ای دارد؟

۲. وجه ممتاز و برجستهٔ دیالوگ‌های بیضایی نسبت به دیگر نمایش‌نامه‌نویسان در چیست؟

۲. بحث

۱.۲ گفت‌وگو و ویژگی‌های آن

ریشه‌شناسی واژهٔ دیالوگ به دو لغت یونانی برمی‌گردد:

> دیا به معنی «از طریق» و لِگین به معنای «گفت‌وگو». با ترجمهٔ مستقیم این دو لغت به زبان انگلیسی، اسم مرکبِ «از طریقِ گفت‌وگو» ساخته می‌شود؛ یعنی کنشی که از طریق کلمات و نه اعمال، انجام می‌شود. تک‌تک دیالوگ‌هایی که شخصیت بر زبان می‌آورد، چه با صدای بلند خطاب به دیگران باشد و چه آهسته در ذهن مرور شود، در اصطلاح جان‌لانگشا و آستین، یک فعل «زبانی- کرداری» است؛ کلماتی که کاری را انجام می‌دهند. (مک‌کی، ۱۳۹۷: ۲۵)

تعریفی که از گفت‌وگو در فرهنگ‌های ادبی ارائه شده، تقریباً به هم نزدیک است: گفت‌وگو به معنای مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادلهٔ افکار و عقاید است و در شعر، داستان، نمایش‌نامه و ... به‌کار برده می‌شود. صحبتی را که میان دو شخص یا بیشتر رد و بدل می‌شود یا آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در اثری ادبی (داستان، نمایش‌نامه، شعر و ...) پیش می‌آید، گفت‌وگو می‌نامند.

ناتورالیست‌ها برای اولین‌بار زبان گفت‌گو را به شیوهٔ عادی و طبیعی در داستان و نمایش‌نامه به‌کار بستند و در روایت، گفت‌وگوی هرکس را همان‌طور که حرف می‌زند، به‌کار بردند و حالت و لحن و روحیهٔ خاص او را از طریق گفت‌وگو به نمایش گذاشتند. در شاهکارهای ادبی، تجزیه و تحلیل گفت‌وگوهای شاهکارهای داستانی، ارزش‌های سبک‌شناسانه‌ای به دست می‌دهد که بعضی از آن‌ها عبارتند از:

۱. گفت‌وگو تنها به‌عنوان آرایش و زینت داستان به‌کار نمی‌آید؛ بلکه عمل داستانی را در جهت درون‌مایه پیش می‌برد. از این نظر گفت‌وگو هرچند ساخته و پرداخته‌تر باشد؛ امّا اگر به لحاظ پیش‌بردن داستان و عناصر داستانی به‌کار گرفته نشود، در حکم آرایشی تحمیلی است بر داستان. ۲. گفت‌وگو با ذهنیّت شخصیت‌های داستان هماهنگی و هم‌خوانی دارد و با موقعیت‌های اجتماعی و علاقه‌های شخصی آن‌ها در تناقض نیست. ۳. گفت‌وگو احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده می‌دهد، بی‌آنکه طبیعی و واقعی باشد؛ زیرا وقایع ادبیات داستانی حقیقت‌مانند است؛ خود حقیقت را بازتاب نمی‌دهد. از این‌رو، هنر نویسنده در برگزیدن است نه در ثبت و ضبط. ثبت گفت‌وگوها همان‌طورکه هست؛ نه همان‌طورکه باید باشد، به داستان صدمه می‌زند و موجب ملال و دلزدگی خواننده می‌شود. به‌عبارت دیگر، گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان باید به نحوی باشد که ممکن است میان آن‌ها صورت گیرد، نه برای آنکه صرفاً از طریق آن، اطلاعاتی به خواننده داده شود؛ مگر آنکه در ارائهٔ این نحوه گفت‌وگو قصدی در میان باشد. ۴. گفت‌وگو، صحبت‌های رد و بدل شده میان شخصیت‌ها را ارائه می‌کند تا فعل و انفعال افکار و ویژگی‌های روحی و خُلقی افراد را نشان بدهد. ما از گفت‌وگوی شخصیت‌ها با هم به ویژگی‌های خُلقی و خصلت‌های روحی آن‌ها پی می‌بریم. ۵. واژه‌ها و ضرب‌آهنگ آن‌ها و نیز کوتاه بودن گفتگوها با خُلق‌وخو و روحیهٔ گویندگان مختلف آن‌ها ارتباط نزدیک و مستقیمی دارد؛ یعنی برحسب خصوصیت‌های تربیتی و اخلاقی و عاطفی این گویندگان است که این واژه‌ها، ضرب‌آهنگ‌ها ، جمله‌ها و ... تغییر می‌کند. ۶. بعضی از نویسندگان گفت‌وگو را برای سبکبار کردن تأثیر قطعه‌هایی که جدّی یا توصیفی و تفسیری هستند به‌کار می‌برند؛ درواقع، سنگینی بار این قطعه‌ها بر اثر گفت‌وگو گرفته می‌شود و داستان، طراوتی می‌یابد و از خستگی و ملالِ خواننده جلوگیری می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۶۱۲-۶۱۴)

۲.۲ ارتباط زبان و دیالوگ در آثار بیضایی

زبان در یک متن نمایشی به دو بخش اصلی تقسیم می‌شود: الف) شرح وقایع و توصیف صحنه‌ها: این بخش از زبان به‌طور مستقیم به بیننده عرضه نمی‌شود؛ بلکه او آثار آن را در نمایش می‌بیند و یا هنگام مطالعهٔ متن می‌تواند از زیبایی آن بهره بگیرد. ب) دیالوگ: گفت‌وگوی شخصیت‌ها. گفت‌وگو همان‌گونه که نویسنده بر روی کاغذ آورده است به مخاطب منتقل می‌شود.

بهرام بیضایی از نمایشنامه‌نویسانی است که شالودهٔ آثارش بر مبنای عناصر نمایش‌های ایرانی است و در بین عناصری که در آثارش نمود بیشتری دارد، عنصر زبان کارکرد متفاوتی پیدا می‌کند. زبان در آثار بیضایی علاوه بر این‌که به فرم و ساختار کمک شایانی می‌کند، داستان را به سمت جلو پیش می‌برد، اطلاعات را انتقال می‌دهد و ... . از لحاظ درون‌متنی نیز، زبان، شاکله و درون‌مایهٔ آثار او را شکل می‌دهد و مسائل فرهنگی، سیاسی و تاریخی ایران را از طریق همین زبان و نشانه‌های زبانی به تصویر می‌کشد.

> زبان در نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی از قالب مکالمات عامیانه و محاوره‌های روزمره خارج می‌شود و در هر دوره‌ای رنگ‌وبوی خاصّ مربوط به آن دوره را می‌گیرد. بیضایی با مطالعاتی که در تئاتر مشرق زمین و نمایش در ایران دارد، با درایتی ستودنی از دل افسانه و تاریخ، حقیقت مورد نظر در اندیشهٔ شرقی را استخراج می‌کند. (خلج، ۱۳۸۱: ۲۲۲)

- فردوسی: این جنگ بر سر هیچ است، جنگی بی‌آبرو، دشمن جای دیگر است {گریبان نیمه‌جانی را می‌چسبد} چرا چوب و سنگ نمی‌هلید و پل ویران نمی‌سازید؟ دشمن جای دیگر است، با سپاهی از جهالت و فولاد. (بیضایی، ۱۳۹۹: ۶۳)

زبانی که بیضایی با آن آثار نمایشی خود، آن را به وجود آورده است، زبانی خلاّقانه و ابداعی است و یکی از کارکردهای این زبان، همراه و همسو کردن مخاطب با زمان تاریخی است؛ به‌عبارت دیگر، این نویسنده با زبان خاص و خلاّقانهٔ خود، حسّ زمان تاریخی را به مخاطب انتقال می‌دهد. «زبانِ مناسبِ نمایشِ قدیمی، لازم است حسّی از عصر و دوره بدهد؛ یعنی در عین قابل فهم بودن صحنه‌ای بودن، آن‌قدر با زبان معاصر فاصله بگیرد که ما نتوانیم حس کنیم که همهٔ زمان‌ها یکسان است.» (قوکاسیان، ۱۳۷۱: ۲۱۷)

> و چنین، هرکس، از هرجا آمده بودند و هرکه از ایشان از مردان، – هرگز به سرزمین خود بازنگشتند، هیچ، هیچ! و دل‌ها پُراندوه که آسمان تاریک بود. که آسمان خود پیدا نبود که

خورشید گُریخته بود. که ماه پنهان شده بود که ابر می‌بارید؛ و جـز آذرخشـی چنـد و جـز آذرخشی چند هیچ روشنی بر جنگ و مرد جنگ نبود، و چگونه از زمین سرخ، گیـاه سـبز بروید. (بیضایی، ۱۳۷۶: ۱۴۹)

بنابراین، می‌توان گفت حلقهٔ اتصال و انسجام نوشـته‌هـای بیضـایی از طریـق زبـان شـکل می‌گیرد و این زبان با درون‌مایهٔ آثار او ارتباطی مستقیم و تنگاتنگ دارد. عنصر زبان با تمام اجزا و عناصر نمایش (درام) در ارتباط است؛ چراکه محتوا و درون‌مایهٔ درام را به شکل و ساختاری درمی‌آورد تا مخاطب را از ابهام دربیاورد و کلیّت نمایشنامه را بازتاب دهد؛ امّا باید گفت زبـان با عنصر دیالوگ ارتباطی تنگاتنگ دارد. «عنصر دیالوگ اولین عاملی است که بین اثر نمـایش و مخاطب، ایجاد حلقهٔ ارتباطی می‌کنـد و بـا مقولـهٔ زبـان ارتبـاطی تنگاتنـگ و ارگانیـک دارد.» (افشاری‌اصل، ۱۳۹۶: ۱۳۱) «ایشان، مردان — مردان ایران — با دل خود، با دل انـدوه‌بـارِ خـود می‌گویند: ما اینک چه می‌توانیم؟ که کمان‌هامان شکسته، تیرهامان بی‌نشان خورده و بازوهایمان سُست است؛ و راست و چنین بود.» (بیضایی، ۱۳۷۸: ۲۹) این ارتباط بین زبان و گفتار از طریق کارکردهای گفتاری و بیانی نمایش قابل دریافت است و می‌توان گفت محوری‌تـرین عنصـری است که درام‌نویس را در اثرش برجسته می‌سازد. «گفتار یکی از شش عنصر درام است؛ به این دلیل لازم است که نمایشنامه‌نویس بر این جزء مسلّط باشد.» (قادری، ۱۳۸۰: ۱۹)

۳.۲ کارکردهای دیالوگ در نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی

دیالوگ یا گفت‌وگو وظایف مهمّی در نمایش‌نامه بر عهده دارد؛ چراکه عنصر برقراری ارتباط با مخاطب است و در این مسیر، نمایشنامه‌نویس باید ضمن بهره‌گیری از همهٔ عناصر درام جهـت ارتباط بهتر، نگاه و توجه ویژه‌ای به عنصر دیالوگ داشته باشـد؛ زیـرا از یـک‌سـو، گفـت‌وگـو کارکردهای متفاوتی در نمـایش بـر عهـده دارد و از سـوی دیگـر، شخصـیت‌هـا را از طریـق گفت‌وگوهایشان می‌توان شناخت. زبـان در پـردازش شخصـیت‌هـا نقـش بـه سـزایی را ایفـا می کند. مسئلهٔ قابل طرح این است که نمایشنامه‌نویس نباید دیدگاه و عقیدهٔ شخصی خویش را در گفت‌وگو بگنجاند؛ به‌عبارت دیگر، باید شخصیت‌ها، خودشان بگویند نه این‌که درام‌نویس از سوی آن‌ها گفتاری را بر زبان بیاورد. «ارتباط مسـتقیم شخصـیت و گفتـار از بـدیهیات اسـت. علاوه‌بر این، کلام در معرض کاراکترها باید در راستای کنش نمـایش باشـد. اگـر درام‌نـویس، کاراکتر را جامع‌الاطراف بشناسد، می‌تواند زبان او را به‌درستی برگزیند.» (قـادری، ۱۳۸۰: ۳۱۷) گفت‌وگو کارکردهای مختلفی را در آثار نمایشی و داستانی ایفا می‌کند؛ از جمله:

۱. اطلاعاتی در مورد شخصیت‌ها، مکان‌ها و موقعیت‌ها می‌دهد.

۲. فضاسازی‌های مختلف برای زمان و مکان می‌کند.

۳. زمینه‌ساز درگیری‌های حسّی و فیزیکی است.

۴. عامل اصلی فعل و انفعالات است. با همهٔ اهمیت گفت‌و گو نباید بزرگی آن را بیش از اندازهٔ واقعی‌اش دانست. (بقال‌لاله، ۱۳۷۹: ۱۸۰)

بهرام بیضایی در آثار نمایشی خود، دیالوگ را از جنبه‌های مختلف و با کارکردهای متفاوتی وارد نمایش کرده است. وی از طریق زبان به معرّفی شخصیت‌ها و ویژگی‌های آن‌ها می‌پردازد. این شخصیت‌ها گاهی تمثیلی و گاهی به‌صورت واقعی جلوه می‌کنند؛ امّا از طریق گفت‌وگوهایشان داستان و محتوای داستانی را پیش می‌برند. این گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها که گاهی محدود و در بسیاری از موارد نیز به درازا کشیده می‌شوند، عنصری است در خدمت نویسنده که با کنش‌ها و عکس‌العمل‌های داستانی نیز همراه است. از سویی دیگر، این زبان در نمایش‌نامه‌های بیضایی در پاره‌ای از موارد، کاربرد هنری می‌یابد تا نویسنده از طریق شخصیت‌سازی نمادین و خلقِ تیپ‌هایِ خارج از موقعیت واقعی، داستان را وارد مرحلهٔ جدیدی کند. این موقعیت جدید به مخاطب این امکان را می‌دهد که در بستر نمادینِ شخصیت‌ها، الگوبرداری کند و آن را با موقعیت‌های مشابه در دنیای واقعی مورد بررسی و ارزیابی قراردهد و آنچه همهٔ این موارد را سامان می‌دهد، زبان است. «زبان باید در شناسایی و معرّفی ابعاد مختلف شخصیت عمل کند تا اشخاص نمایش زنده‌تر، قابل باورتر و کارآمدتر باشند.» (افشاری‌اصل، ۱۳۹۶: ۱۱۰)

علاوه بر این، بیضایی از طریق عنصر گفت‌وگو، موقعیت‌های تاریخی را نیز برای مخاطب قابل لمس‌تر می‌کند. این موقعیت جدید که از آن می‌توان به ارتباط با گزاره‌های تاریخی یاد کرد، مخاطبان را به تاریخ ارجاع می‌دهد و باعث می‌شود که آنها در مسیری قرار بگیرند که از زوایای گوناگون به تاریخ و مسائل تاریخی بنگرند. از طرف دیگر، با کشف علتِ پدیده‌ها و نمایان شدن حقیقت‌شان که از طریق زبان و به‌ویژه انتخاب واژگانِ مناسب، صورت می‌گیرد، مسیر واقعی و درست در پیشِ روی مخاطب قرار می‌گیرد تا بتواند با زبانِ تاریخی موردنظر نیز ارتباط برقرار کند.

۱.۳.۲ افشای کاراکترها (شخصیّت‌ها) از طریق زبان

یکی از ابزارهایی که شخصیت‌ها و ابعاد مختلف آن‌ها را برای مخاطب معرّفی می‌کند، زبان است. این کار به‌منظور باورپذیری، پویایی و تحرّک بیشتر در نمایش‌نامه صورت می‌گیرد. از سوی دیگر این دیالوگ‌ها هستند که مسیر نمایش‌نامه را مُدام عوض کرده و به اصطلاح، دِرام را جهت می‌دهند. شخصیت‌های یک نمایش از طریق دیالوگ‌هایشان شناسانده می‌شوند و زمانی یک شخصیت، فوق‌العاده است که ابعاد گوناگون آن بیان شود و این امر به یاری زبان (دیالوگ) صورت می‌گیرد.

> زبان در جهت پرورش و نشان دادن ابعاد گوناگون فیزیکی، اخلاقی، اجتماعی و روانی شخصیت دو کار انجام می‌دهد که یکی انتقال اندیشه و اطلاعات در جهت ارتباط و دیگری، بار احساسی است که در شخصیت‌پردازی و ارتباط نقش مهمی دارد. در واقع، دیالوگ در زبان، عمل دراماتیک را قابل لمس می‌کند. (صادقی، ۱۳۸۱: ۶)

آنچه مسلّم است این‌که کارکرد اصلی زبان (گفت‌وگوها) در آثار بیضایی برقراری ارتباط میان شخصیت‌ها است؛ امّا گذشته از این کارکرد، واجد معانی تمثیلی زیادی است. به‌عبارت دیگر، زبان او دارای نشانه‌های ملفوظ بی‌شماری است که باعث گردیده است این نویسنده، زبان را در عین سادگی، پیچیده کند تا جایی که برای فهم زبان او به تأویل و تفسیر نشانه‌های به کاررفته در آن نیاز داریم.

در نمایش‌نامهٔ «مرگ یزدگرد» در آسیاب نیمه‌تاریک، جسدی روی زمین افتاده در حالی که موبدی بالای سر آن در حال خواندن ذکر است. صورت وحشت‌زدهٔ آسیابان بی‌حرکت ایستاده است. زن همانند یک شبح برمی‌خیزد و دختر جیغ می‌کشد. نمایش‌نامه با توضیح این صحنه آغاز شده است. از همان ابتدا یعنی با توضیح صحنه، معانی چندگانه‌ای از واژه‌ها استنباط می‌شود. «آسیا» در لغت هم به معنی آسیاب آمده و آن وسیله‌ای است که با آن غلّه آرد می‌شود؛ امّا در اینجا معنایی فراتر دارد؛

> چراکه جهانِ نمایش‌نامه، جهان آسیاب است که همه‌چیز در آن اتّفاق می‌افتد. درواقع، آسیاب در این نمایش‌نامه، نشانه‌ای از جهانِ خارج، آن‌چه در آسیاب و زیر فشار سنگ‌ها خُرد می‌شود، نیست. به اعتبار آدم‌های داخلِ آن نیز چون دانه‌های گندم خُرد و آرد می‌شوند، حوادث نمایش‌نامه در درون آن و برای خانوادهٔ یک آسیابان رخ می‌دهد. (بَراهیمی، ۱۳۸۶: ۱۶۸–۱۶۳)

ـ آسیابان: تیسفون! شنیدی زن؟ آن‌چه من آرد می‌کنم به تیسفون می‌رود.

ـ سرکرده: تیرهای سایبان را بکش. برای افراشتن دار نیک است. (بیضایی، ۱۳۷۳: ۴۳)

سایبان حفاظی است که برای در امان ماندن از آفتاب، باران و برف استفاده می‌شود. حال چنان‌چه تیرهای نگهدارنده آن را بشکنند، سایبان نه تنها دیگر حافظ سر نخواهد بود؛ بلکه خود بر سر فرود خواهدآمد.

ـ موبد: این سخنی است بی‌برگشت؛ ما سوگند خورده‌ایم که خانمان تو بر باد خواهد رفت.

ـ آسیابان: و باد اینک خود در راه است. اینک در میان این طوفان، آسان، طناب دار مرا می‌بافند.

ـ زن: ... اینک دشمنان از همه‌سو می‌تازند، چون هشت‌گونه بادی که از کوه و دامنه.

ـ آسیابان: آرام باش تا بخوابد، بیرون از این‌جا همه‌جا طوفان است. (همان: ۴۸)

باید گفت که کلام بیضایی، کلامی تصویری است. بادِ به‌جا و اندازه، عنصری است فرح‌بخش و نشاط‌آور؛ امّا اگر بیش از آنچه باید، بِوَزد، عنصری است مخرّب و خطرناک؛ آن‌چنان که در نمایش‌نامه این‌گونه است. شخصیت‌ها از بادِ بیرون سخن می‌گویند و بدین‌سان بیضایی، به طور موازی نیروی باد را با نیروی سپاه تازیان یکی کرده، بار معنایی زیادی از آن می‌گیرد. باد نشانهٔ نیرویی است که با سرعت پیش می‌آید و سرِ راه خود همه‌چیز را دست‌خوشِ تغییر می‌گرداند. آدمیان درون آسیاب نیز از بادِ بیرون که هر لحظه بر شدّت خود می‌افزاید، در هراس‌اند. بیضایی متناسب با شرایط باد و شدّت آن، کلام و دیالوگ‌ها را نیز برجسته و به همان میزان اثرگذار می‌کند. «گفت‌وگوی خوب همچون بازی تنیس است. توپ باید پیوسته از یک طرف زمین به طرف دیگر زمین برود و از یک بازیگر به بازیگر دیگر. گفت‌وگوی خوب نشان‌دهندهٔ رد و بدل شدن دائمی نیروی صحنه است.» (سیگر، ۱۳۸۸: ۱۹۵) به‌عبارت دیگر، تک‌تک واژه های دیالوگ در نمایش‌نامهٔ بیضایی بارِ معنایی خاصّی را برای مخاطب به ارمغان دارد و در هر کدام از این واژه‌ها، بار معنایی و تمثیلی فراوانی می‌توان یافت.

اگر در نمایش‌نامهٔ واقع‌گرایانه تأکید بر واقعی جلوه‌دادن شخصیت‌هاست، در مرگ یزدگرد همهٔ تأکید بر خصلت تصنّعی و بازیگری آن‌هاست. شخصیّت‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند: اول آن‌هایی که هم بازیگرند و هم تماشاچی؛ یعنی سردار، سرکرده و موبد. اینان

تا پایان نمایش‌نامه، این نقش دوگانه را حفظ می‌کنند؛ وجودشان توجیهی است برای بازیگری. گروه دوم یعنی خانوادهٔ آسیابان که بازیگران اصلی‌اند؛ هم برای تماشاچیان بازیگری می‌کنند و هم برای گروه اول. جنبه‌های مختلف این بازیگری، شخصیت‌ها را از هر نوع تبعیّت از واقع‌گرایی دور می‌کند. در نمایشنامهٔ واقع‌گرا روش‌های زبان هر شخصیت تنها در جهت نشان‌دادن تفاوت‌های میان نقش هر یک از آن‌هاست و در گفت‌وگو، کوشش در به حداقل رساندن تمایزات فردی است. گفت‌وگو مانند ظاهر هر یک از شخصیت‌ها و نوع حرکات آن‌ها (مثلاً حرکات موبد، سردار و سرکرده که حالتی آیینی را ایجاد می‌کند) بیانگر تمایزاتی است که نقش هر شخصیت بر او تحمیل می‌کند. (قوکاسیان، ۱۳۷۱: ۳۹۸ –۳۹۷)

- سرکرده: ما همه شکار مرگ بودیم و خود نمی‌دانستیم. داوری پایان نیافته است. بنگرید که داوران اصلی از راه می‌رسند. آن‌ها یک دریا سپاهند. نه درود می‌گویند و نه بدرود؛ نه می‌پرسند و نه گوش‌شان به پاسخ است. آن‌ها به زبان شمشیر سخن می‌گویند!
- موبد: ما در تله افتاده‌ایم؛ تازیان. تازیان!
- سرباز: تیغ بکشید! نیزه بردارید! زوبین‌ها؛ تبیره‌ها – (بیضایی، ۱۳۷۳: ۳۸)

در بخشی دیگری از نمایش‌نامهٔ «مرگ یزدگرد»، قدرت‌مندانِ حکومت که داخل این آسیاب، رو به نابودی هستند، از باد گریزان‌اند و در هراس؛ چون که ممکن است با کوچک‌ترین حرکتی از موقعیت خود بُریده و کَنده شوند. بیضایی این مفهوم را به‌وسیلهٔ عنصر دیالوگ منتقل می‌کند. «متن دراماتیک، اغلب از گفت‌وگوهای شخصیت‌های دراماتیک (دیالوگ) و گاهی گفتارهای تک‌گویانه (مونولوگ) بهره می‌گیرد.» (ضیائی‌نژاد و محمودی، ۱۴۰۰: ۱۶)

- زن: پندنامه بفرست ای موبد، امّا اندکی نان نیز بر آن بیفزای. ما مردمان از پند سیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم.
- سرکرده: مرا دانشی نیست ای موبد؛ تو را که هست چیزی بگوی. (بیضایی، ۱۳۷۳: ۳۰)

بامداد همیشه یادآور سپیدی و روشنی و امید و زندگی است؛ ولی سردار از ویژگی آن سخن می‌گوید: تیرگی بامداد از آیندهٔ تاریکِ یک شروع خبر می‌دهد.

- زن: ما چه داریم جز بامی رو به ویرانی! جز سنگی غرّنده که بر گِرد خویش می‌گردد! (همان: ۶۸)

این دیالوگ، گویای ماهیت شرایط طوفان‌زا است که مردمان به سبب سختیِ وجودیِ سنگ‌گونه‌شان، سر خم می‌کنند تا طوفان از روی آن‌ها بگذرد و هنگام فرونشستن از زیر آوارِ آن سر برآورند.

در نمایش‌نامهٔ «جنگ‌نامهٔ غلامان» نیز آنچه بیش از هر چیز دیگری ذهن مخاطب را به خود معطوف می‌نماید، گفت‌وگوی بیش از حدّ شخصیت‌هاست. آن‌ها مُدام حرف می‌زنند و آسمان و ریسمان می‌بافند. از همه‌چیز و همه‌جا می‌گویند. نمایش‌نامه، قصّه‌ای ساده و معمولی و پیش‌پاافتاده دارد که در میان پُرگویی شخصیت‌ها، یکسره این دست و آن دست می‌شود. شبیه همین ویژگی در نمایشنامهٔ «چهارصندوق» نیز وجود دارد؛ ولی در آن‌جا، این نوع حرّافی با شیوهٔ کار همسو است؛ چیزی که در «جنگ‌نامهٔ غلامان» نیست. ورود و خروج‌های کلیشه‌ای در نمایش‌نامه، به‌ویژه در مورد سه پهلوان، هم در ابتدای نمایش‌نامه و هم در زمان جنگِ آن‌ها آزاردهنده است. (فرّخی، ۱۳۸۶: ۸۹ – ۸۸) چیزی که در متن بیشتر آزاردهنده است، زیاده‌گویی آدم‌هاست؛ آن هم نه در جهت خطّ سیرِ نمایش‌نامه، بلکه بازی با کلمات و حرّافی.

- یاقوت: خوبه
- الماس: خطرناکی یوز!
- یاقوت: خوبه
- الماس: تیزچنگی گرگ ...
- یاقوت: نگو!
- مبارک: هیچ نه، اصلاً کی گفته؟
- الماس: آره اگر ما از این سطل‌ها دفاع نمی‌کردیم اونا چه غلطی می‌کردن؟
- مبارک: وقتی ما این آب رو حفظ می‌کنیم یعنی فتح‌شون دست ماست.
- یاقوت: از اونم بیشتر، فاتح اصلی ماییم، نه اونا! (بیضایی، ۱۳۷۹: ۵۹)

شخصیت‌های یک نمایش زیاد حرف می‌زنند. حرف‌زدن، عادی‌ترین مشغولیّت تئاتر است. همهٔ آنچه که باید در بارهٔ یک نمایش بدانیم از شخصیت‌ها، حرکت جلورونده و غیره از طریق حرف‌زدن اِلقا می‌شود. بنابراین، سعی نمایشنامه‌نویس در این خواهدبود که رفتارِ گفتاریِ تیپ‌های شناخته شده را در سخنان شخصیت‌های خود بگنجاند. (بال، ۱۳۷۳: ۵۳)

- دهباشی: تو نباید به‌خاطر یه مشت گوسفند بمیری.

- شبان: اون‌ها به من شیر می‌دن.
- دهباشی: گرگ، نارو می‌زنه؛ شاید کمین کرده باشه! تو اون را دنبال می‌کنی؛ خسته و زخمی، و وقتی به کلّی، از پا افتادی، اون برمی‌گرده. من به فکر کرکس‌ها هستم!
- شبان: تو آدم را می‌ترسونی. (بیضایی، ۱۴۰۰: ۳۹)

۲.۳.۲ تیپ‌سازی سمبولیک و نمادین (کاربرد هنری زبان)

بیضایی در نمایش‌نامهٔ «چهارصندوق»، تیپ‌سازی و نام‌گذاری آدم‌ها را از طریق رنگ یعنی دور شدن از شخصیّت‌پردازیِ واقع‌گرا و چندبُعدی و نزدیک شدن به نشانه در نمایش، تصویر کرده است. این نام‌گذاری‌ها در صحنه‌ای بی‌مکان و بی‌زمان و فضایی غیرواقعی در درون گفتارهایی واقعی و به شدّت اجتماعی صورت گرفته است که از این لحاظ، به تقلیدهای تخیّلی -که دارای مشخصهٔ تجرّد از محیط و کشیده شدن به سوی تخیّل هستند- مشابه است. (شیرژیان، ۱۳۸۱: ۲۰۵) همچنان که در مجالس تقلید، شخصیت‌ها نمایندهٔ یک گروه اجتماعی‌اند؛ در این نمایش‌نامه نیز آدم‌ها در حدّ یک تیپ باقی می‌مانند که از طریق گفت‌وگو و مخاطب قرار دادن یکدیگر خود را بُروز می‌دهند.

سرخ ← نمایندهٔ قشر بازاری　　سبز ← نمایندهٔ قشر مذهبی

زرد ← نمایندهٔ قشر روشنفکر　　سیاه ← نمایندهٔ توده

در نمایش‌نامهٔ «چهارصندوق» هنگامی که رنگ‌ها تصمیم می‌گیرند صندوق‌هایشان را بشکنند، نوع گفت‌وگونویسی شبیهِ بازی کودکانه و عامیانه‌ای به نام «یک مرغ دارم»، می‌شود:

- «سرخ: تندتر، یالله، بعدش نوبت منه!
- زرد: چرا تو؟
- سرخ: پس کی؟
- زرد: من!
- سبز: چرا تو؟
- زرد: پس کی؟
- سبز: من.
- سرخ: چرا تو؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

- سبز: پس کی؟
- سرخ: من!» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۱)

باید گفت که محوریت و مرکزیت آثار نمایشی بیضایی را کلام (دیالوگ) تشکیل می‌دهد و همین کلام است که بار اصلی را در نمایش به دوش کشیده، داستان را پیش می‌برد.

> آثار بیضایی به ویژه بَرخوانی‌های او کلام‌محورند. در نمایش‌های او بار اصلی بر دوش کلام است؛ کلامی که از ابتدا از ایماژها و تصاویر ذهنی فراوانی برخوردار است؛ کیفیتی که زبان انتخابی، لحن و موسیقی آن، بازی‌های کلامی و ساختار واژگان بیضایی، آن را تشدید و به طرز اِعجازانگیزی تقویت می‌کند. (پوررنگ، ۱۳۸۱: ۱۲)

«چهارصندوق» نیز نمایش‌نامه‌ای است سمبولیک که می‌توان با تعبیری استعاری آن را به هر جامعه‌ای نسبت داد. «چهارصندوق را می‌توان نمایشی سیاسی دانست در مورد استعمار و استکباری که در جوامع بشری حاکم است و درواقع آن جوامع، خودشان چنین وضعیتی را برای خویش ایجاد کرده‌اند.» (فرّخی،۱۳۸۶: ۸۵) چهارنفر رنگ‌پوش -که البتّه بیضایی در مورد انتخاب رنگ برای هرکدام در تمامی ابعاد، موشکافانه و دقیق عمل کرده است- نمادی از کلّ آدم‌های کرهٔ زمین هستند؛ امّا در تعبیری محدودتر و خلاصه‌تر می‌توان آن‌ها را متعلق به چهارنوع تلقّی از زندگی قلمداد کرد: آدم‌های ترسو، حقّه‌باز، شارلاتان و فرصت‌طلب و آدم‌های مذهبی که مُدام در ترس و اضطراب به سر می‌برند. شاید «مترسک» در زمانهٔ نگارش متن، نمادی از شاه و حکومت خودکامهٔ او بوده باشد، به‌ویژه در لحظاتی که دیالوگ‌ها، نمودی از شرایط اجتماعی و اقتصادی آن دوره را ترسیم می‌کنند.

- مترسک: پیامی ندارید؟
- زرو: پیام من این است که همیشه باید پیامی داشت.
- مترسک: زبان تلخی داره ... امّا چه کارش میشه کرد؟ دل‌خوشی‌اش همینه {داد می‌زند} صندوق چهار! (از صندوق دیگر، سیاه بالا می‌آید)
- مترسک: (مهربان) توی صندوقت چه خبره؟
- سیاه: بهترین خبرها.
- مترسک: برای ما هم بگو تا مثل تو خوشحال و امیدوار و بانشاط باشیم.

ـ سیاه: بله، ما الآن وضع‌مون فرق کرده، ما دیگه همون‌هایی نیستیم که بودیم، ما این‌هـایی هستیم که هستیم؛ یعنی که نه خیال کنین ما الآن شرکت داریم، بیلطار داریم، هرجا میریم چند نفر ما را میپان.» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۶)

گاهی تیپ‌سازی در نمایش‌نامه‌های بیضایی از طریق مونولـوگ (حـدیث نفـس) صـورت می‌گیرد؛ در این وضعیت، شخصیت با نجوای درونی به بازآفرینیِ خود دست می‌زند و واژگان و جملاتی را بر زبان می‌راند که گویایِ شخصیت جدیدِ اوست.

ای شب، تو توفانی را به یاد من می‌آوری، که پایانش نیست! اینـک، مـن مـی‌اندیشـم، بـه شهری که اِنگاشتی، هرگز نبوده است. و مردمی که گویی، هرگز نبوده‌اند. و دیدم که کرکسِ شب از برِ لاشهٔ شهر برخاست. و من برخاستم. با بارِ اندوهِ خود از زمینِ پُـردرد برخاسـتم. که مرا بر پشتِ خود نگه داشته بود. (بیضایی، ۱۳۷۶: ۱۹۲)

بیضایی از طریق عنصر گفت‌وگو و دیالوگ، دنیای معاصر را به زیبـاترین صـورت ممکـن تصویر کرده است؛ مُدرنیزه بودن، پیشرفت، تکنولوژی، صنعت و در نهایت دنیـای مُضـحک و مسخره‌ای که برای آدم‌های جامعه ساخته‌اند.

وی در ساخت فضاهای نمایشی از عناصری چون: صحنه‌گردان، سیاه، درویش و وقایع‌نگار –که هر یک به‌نوعی در انواع بازی‌ها و نمایش‌های ایران مؤثّر هستند، استفاده کرده اسـت. زبان در اثر وی، در خدمت تصویرهای خیالی، وظیفهٔ خود را با پختگـی دنبـال مـی‌کنـد و به‌عنوان تجربه‌ای ممتاز، در هنر نمایش معاصر عمل می‌کند و بیانگر خواسته‌هـا، آرزوهـا و اندیشه‌های قهرمانان نمایش می‌شود. (پایور، ۱۳۷۵: ۵۷۸)

گفت‌وگویی که در نمایش «مجلس قربانی سِنمّار» میان سنمار و نُعمـان– معمـاران عـرب– رخ می‌دهد، به‌وضوح ویژگی تیپ‌های شخصیتی آنان را مشخّص مـی‌کنـد. در ابتـدا بـا تیـپ شخصیتی سنمار که رهبر است، روبه‌رو می‌شویم. «این افراد حس می‌کنند باید متّکی به خود و قوی باشند و از هرگونه احساس ضعف و وابستگی به دیگران دوری کنند. رهبران، اغلب خیلی در بندِ محافظت از دیگران هستند و برای عدالت اجتماعی، سخت مبارزه می‌کننـد.» (کمپتـون، ۱۳۹۲: ۱۸۷) سنمار دارای این‌گونه شخصیتی است که دارای مخالفان بسیاری از جمله نُعمان و محتشمان عرب است.

ـ سنمار: نه نُعمان – این تو بودی که از روز و شام من نپرسیدی!

ـ نُعمان: ما چیزی می‌ساختیم، در زمانه‌ای که آماده نبود.

ـ سنمار: تو خود نیز آماده نبودی نُعمان، تو خود هنوز در اندازه آن‌چه می‌خواستی نبودی!

ـ نُعمان: من بهترین می‌خواستم! (بیضایی، ۱۳۸۰: ۶۷-۶۵)

شخصیت‌های دیگر داستان به‌عنوان گروه‌های دیگر جامعه مطابق با عُرف و عادات اجتماعی از اصولی که در چارچوب فکری دیرینهٔ نیاکان آن‌هاست، پیروی می‌کنند و کورکورانه به خواسته‌های قدرتمندان جامهٔ عمل می‌پوشانند. در این شرایط است که راه برای رشد و ترقی شخصیتی چون سنمار بسته خواهدشد و از طرف جامعه طَرد می‌شود. سنمار در جایگاه فردی بیگانه از نژاد و فرهنگی متفاوت، نمی‌تواند در بین جامعه جایگاهی داشته باشد و زمانی که حتّی پادشاه یک کشور می‌خواهد او را بپذیرد، باز هم از جانب فرهنگ عمومی و به‌خصوص مردم، رد خواهدشد؛ زیرا جامعه توان و تحمّل پذیرش عقاید تازه را نخواهدداشت. این خاصیّت و ویژگی زبانی بیضایی است که با تصویر کردن شخصیت‌های نمایش در موقعیت‌های اجتماعی متفاوت، شکل و کاربرد هنری به زبان خود می‌بخشد.

> زبانی که بیضایی در آثار سینمایی و نمایشی خود به‌کار می‌برد و ما به‌صورت دیالوگ با آن برخورد می‌کنیم، دو شکل و کاربرد هنری دارد: اول، زبانی برای تصویر کردن شخصیت و موقعیت اجتماعی و فردی اوست و دوم، زبانی رازآمیز و شعرگونه برای مطرح کردن و تشریح انگیزه‌ها و دریافت‌های حسّی و ذهنی از زوایای زندگی، توأم با تجزیه و تحلیل مسائل خاص. (ویسی، ۱۳۷۹: ۹۱-۸۸)

ـ نُعمان: این خشت‌زنان آیا زرهای مرا نمی‌خواهند؟

ـ سنمار: این تویی که خُورَنَق خواستی نه من! من در خانهٔ خود بودم؛ خُفته در رؤیای خود! تو بودی که مرا فراخواندی، برای ساختن رؤیایی که داشتی!

ـ نُعمان: زَر برای تزیین ستون‌هاست و هدیه به مهمان!

ـ سنمار: چیز دیگری داری؟

ـ نُعمان: نه بیشتر از هیچ!

ـ سنمار: من از هیچ اندکی برمی‌دارم تا بسیاری را سیر کنم!» (بیضایی، ۱۳۸۰: ۲۰)

۳.۳.۲ کُنش دراماتیک و خلق موقعیت جدید

یکی از کارکردهای دیالوگ، مجهز کردن شخصیت‌ها به ابزاری برای کُنش است؛ زیرا شخصیت‌ها بیشتر از آنکه در حال انجام دادن کاری باشند، با هم در حال سخن گفتن هستند. داستان‌ها دربردارندهٔ سه نوع کُنش هستند: ذهنی، فیزیکی و کلامی.

کُنش ذهنی: شامل کلمات و تصاویری است که افکار را سر و سامان می‌دهند؛ امّا فکر و تفکّر تا وقتی تغییری در شخصیت ایجاد نکند، به کُنش ذهنی تبدیل نمی‌شود؛ یعنی تغییر در نگرش، باور، انتظار، درک و فهم و ... . برای مخاطب اثر نمایشی، آشنایی با خصایص و خصلت‌های فکری و فرهنگی و اخلاقی شخصیت، یک نیاز است. همچنین آگاهی از انگیزهٔ وی برای آنچه انجام می‌دهد، در شناخت وی مؤثّر است.

کُنش فیزیکی: این کُنش به دو شکل بنیادی حاصل می‌شود: «اَداها» و «کارها». منظور از «اَداها» همهٔ انواع و اقسام زبان بدن است؛ بیان چهره، حرکات دست، طرز نشستن و ایستادن، تماس، طرز استفاده از جا و فضا و ... . این رفتارها، یا زبانِ بازگوشده را جرح و تعدیل می‌کنند و یا این‌که جایگزین آن‌ها می‌شوند. آن‌ها احساساتی را بیان می‌کنند که کلمات از اِبراز آن‌ها عاجز هستند؛ امّا منظور از «کارها» فعالیت‌هایی است که کاری را به انجام می‌رسانند؛ کارکردن، بازی‌کردن، سفر کردن، عشق ورزیدن، جنگیدن، خواندن و ... یعنی تمام کارهایی که نیاز به حرف زدن ندارد. (مک‌کی، ۱۳۹۷: ۷۸-۷۷) هر گفتاری در نمایش‌نامه به قصد «انجام کار» یا وارد کردن فشار طرح‌ریزی می‌شود؛ هر گفتار را می‌توان به یک فعل زمان حال تقلیل داد. (هاج، ۱۳۸۲: ۸۸)

کُنش کلامی: در سطح رفتار بیرونی، سبک و سیاق دیالوگ شخصیت با سایر خصیصه‌های او در هم می‌آمیزند تا شخصیت‌پردازیِ ظاهری او را ایجاد کنند؛ امّا در سطح درونیِ شخصیت حقیقی، کُنش‌هایی که او به جهان عرضه می‌کند، خویِ انسانی یا فقدان آن را آشکار می‌کند. «در درام، شخصیت‌ها اجازه می‌یابند خود را مستقیماً در قالب نقش سخن‌گویانه‌شان نشان دهند. به همین سبب، این گفتار شخصیت‌ها و بیش از همه گفتارِ گفت‌وگویی آن‌هاست که قالبِ کلامیِ مسلّط و اصلیِ مورد استفاده در متون دراماتیک را می‌سازد.» (فیستر، ۱۳۷۸: ۲۳)

امّا آنچه شخصیت به زبان می‌آورد فقط در یک حالت است که می‌تواند خواننده/ مخاطب را برانگیزد و او را متأثّر کند و آن زمانی است که شخصیت، کُنش‌هایی را در لایهٔ زیرین دیالوگ‌هایش انجام دهد که در آن لحظهٔ خاص و ویژه، با آن شخصیتِ خاص سازگار و هماهنگ است. کلمات بیان شده، حاکی از افکار و احساسات شخصیت هستند. کُنشی را که

شخصیت در لایهٔ زیرین کلماتش انجام می‌دهد، هویّت او را نشان می‌دهد. (مک‌کی، ۱۳۹۷: ۷۸)

> شخصیت بدون کُنش، وجودِ زنده نمی‌یابد، مگر به شیوه‌ای بیرونی و ظاهری، یعنی از طریق آنچه خودش دربارهٔ خودش می‌گوید یا از طریق آنچه دیگران دربارهٔ او می‌گویند. در عوض، شخصیّت بر حسب این‌که کُنش‌هایش چیست، به‌خصوص کُنش‌هایی که تحتِ فشارِ شرایط از او سر می‌زند، وجود زندهٔ خود را به ما اعلام می‌کند. در نتیجه، شخصیت در کُنش، محو است. (اسمایلی، ۱۳۹۲: ۹۶)

- دهباشی: اون‌ها باید داغون شدن تو را ببینن. همه! می‌خوام تو رو، سر سفرهٔ من ببینن. بفهمن اونی که خیال می‌کردن، تو نیستی، و بدونن، تو هم، یکی هستی، مثل همه!
- شبان: تو من رو به ضیافت بزرگ‌تر می‌بری تا کوچک نشونم بدی؟
- دهباشی: تو کوچک هستی! زندگی‌ت رو، پای یه مشت حیوون ریختی. توی دیگه بوی اون‌ها رو می‌دی. تو تبدیل به سگ گله شدی! (بیضایی، ۱۴۰۰: ۴۶)

در نمایش‌نامهٔ «دیباچه نوین شاهنامه»، بیضایی با قرار دادن شخصیت‌ها در محیطی از شکل‌افتاده و زشت و بدمَنظر، چگونگی تأثیر محیط بر آن‌ها را مورد ارزیابی قرار داده است که از طریق پرداخت کُنش و اقدام شخصیت‌محوری، واکنش‌های متحوّل‌کننده‌ای را در دیگران پدید می‌آورد: مرد زشت‌رویِ آغازِ فیلم‌نامه که با دیدن جسد فردوسی بر دوش مردان بیگانه، فریاد خوشحالی سر می‌دهد، در پایان به نگهبانِ گور او تبدیل می‌شود تا نامش را بازپس بگیرد. پسرِ صحاف با خواندن شاهنامه انگیخته می‌شود و با زبانی عام و حتّی خام که شاید لازمهٔ موقعیت و هیجان جوانی او باشد، در برابر فردوسی به عُریانی به پدر پاسخ می‌دهد:

- صحاف: باورم نیست خوانده باشی.
- پسر صحاف: سه بار! این شعر نردبانی بود که من از آن بالا رفتم.
- –صحاف: چَرَند نگو پسر.

پسر {خشمگین}: به من نگو پسر! {برافروخته} حالا دانستم من هم کسی هستم، تا پیش از این نَسَبم به مرده‌شوی و کنّاس می‌رسید و حالا دانستم که وارث رستم دستانم! (بیضایی ۱۳۹۹: ۹۳)

بیضایی با قرار دادن فردوسی در جامعهٔ کنونی و پیوندش با دیگر شخصیت‌های فیلم‌نامه، به طرح موقعیت و چگونگی بروز عواطف او در گفتارِ سراسر پارسی و رفتارِ یک‌سر انسانی‌اش

می‌پردازد. به‌ویژه در صحنه‌های گفت‌وگو با همسر و مرگ – به‌عنوان عامل تعیین‌کننده در زندگی– بروز این واکنش‌ها و عواطف شدّت بیشتری می‌گیرد. «قهرمان یک اثر نمایشی اکثراً موجودی واقعی است که نویسنده از شخصیت خود و بر اساس تجربیات ذهنی عاطفی خود فراهم می‌آورد. در تمام گفت‌وگوهای نمایشی دو گوینده وجود دارد: شخصیت و کسی که بازی او را می‌نویسد؛ همچنان که دو گیرنده: تماشاگر و دیگری. هربار که شخصیت سخن می‌گوید، تنها نیست و نویسنده از زبان او حرف می‌زند. طبیعتاً بیضایی نیز از این قاعده مستثنی نیست و آن را به‌صورت تشبّه‌جویی نویسنده به قهرمان در بیشتر آثارش می‌بینیم. در صحنهٔ فاجعه‌انگیزی که خانهٔ فردوسی به آتش کشیده می‌شود و دختر که کودکی بیش نیست، زبانش بند می‌آید، پدر رنجیده‌خاطر از دورویی‌های بیگانه و همسایه به صدا درمی‌آید که:

- فردوسی: آه! شیرین‌گفتار نباید بودی، کِت تلخی به بار می‌آورد. {دل‌سوخته اشک از چهرهٔ ترسان دودزدهٔ او پاک می‌کند} بگو! بگو! تا به زبان آیی شصت‌هزار آتش می‌افروزم! اگر مرگ من تو را به گفتن می‌آورد، می‌میرم! (همان: ۹۷) فردوسیِ سوخته‌دل، عاشقانه، جان در راه افروختنِ آتش نامیرایِ شصت‌هزار بیت شاهنامه می‌گذارد. بار عاطفی موجود در چنین گفت‌وگوهایی برخاسته از تجربهٔ عاطفی نویسنده، با افزودن بر بار هنری، زیبایی‌شناختی واژه‌ها، ما را به یک تجربهٔ عاطفی و احساسی مشترک پیوند می‌دهد و واکنش‌های عاطفی فردوسی در تنگناهای اضطراب‌آور زندگی، به‌خصوص در برابر واقعیت انکارناپذیر همسر به فردیّت او شکل می‌دهد. (نجم، ۱۳۹۳: ۶۴–۴۵)

بنابراین، باید گفت نه‌تنها شخصیت‌ها، بلکه بسیاری از کنش‌های نمایش و نیز مضمون‌ها به‌طور خاص از راهِ گفت‌وگوها پرداخته می‌شوند. یکی از خصوصیات این شیوه، استفاده از تکرار جملاتی است که در نمایش‌نامه، شکلِ ایدهٔ کامل به خود می‌گیرد. این تکرارها وقتی به‌صورت پراکنده و جملاتی کم و بیش مشابه از زبان افراد مختلف شنیده می‌شود، تصویرِ نوعی تحمیل عقیده را در ذهن ایجاد می‌کند. «گفت‌وگو ممکن است میان دو شخصیت یا بیشتر صورت بگیرد یا تنها در ذهن شخصیت واحدی تحقّق پیدا کند. در صورت اخیر، تک‌گوئی درونی خوانده می‌شود. شیوه‌ای که افکارِ درونی شخصیتِ داستان را نمایش می‌دهد و تجربهٔ درونی و عاطفی او را غیرمستقیم نقل می‌کند و به لایهٔ پیچیده زیرین ذهن دست می‌یابد و تصویرهای خیال و هیجانات و احساسات شخصیت‌ها را ارائه می‌کند و این شیوهٔ

مؤثری است که بعضی از نویسندگان برای معرّفی و تکوین شخصیت و پیشبرد عمل داستانی از آن استفاده می‌کنند. (میرصادقی، ۶۲۱:۱۳۹۴)

- مرشد: دلِ یه پهلوون مثل شوره‌زاره؛ توش گیاه جوونه نمی‌زنه، امّا اگه بزنه، هیچ‌وقت کنده نمی‌شه!
- پهلوان: خوب گفتی مرشد. هیچ‌وقت کنده نشد.
- مرشد: فکرشو نکن! تو شجاع‌ترین پهلوونی، دیّاری — ظاهر و باطن — نمی‌تونه جلوت وایسه!
- پهلوان: امّا اون منو زمین زد. (بیضایی، ۱۳۷۱: ۸۰)

در نمایش‌نامهٔ «دنیای مطبوعاتی آقای اسراری»، خط اصلی رویداد دراماتیک بر سوءاستفاده و به تعبیری استثمار بنا شده است. کُنش اصلی نمایش‌نامه با کنشِ شخصیت اصلی هم‌خوان است. اگرچه هم‌دلی مخاطب به سوی شیرزاد است؛ امّا آنچه قصه را پیش می‌برد، کنش‌های اسراری‌ها است.

> دنیای مطبوعاتی آقای اسراری یکی از نمایش‌نامه‌های بیضایی است که دل‌مشغولی بازسازی و بازآفرینی سنّت‌های نمایش ایرانی در آن کمتر حضور دارد. ظاهراً بیضایی کوشیده است نمایش‌نامه‌ای به سبک و سیاق روز بنویسد. دلیل انتخاب این اثر هم برای تحلیل از همین رویکرد نشأت گرفته است. در این نمایش‌نامه ارجاع چندانی به گذشته وجود ندارد و سیر رویدادها همان چیزهایی است که در صحنه می‌گذرند. کُنش‌های پیش‌آغازین هم در شروع نمایش‌نامه به‌درستی در جای خود قرار دارند؛ امّا وجود لحظات عادی که جزو امور روزمرهٔ نشریات است، اگرچه به لحاظ کُنش صحنه‌ای افراد را مشغول انجام امور نشان می‌دهد، امّا با کُنش کلّی ارتباطی پیدا نمی‌کنند. (مسلمی‌زاده، ۱۳۹۵: ۴۵)

در صحنهٔ سوم این نمایش‌نامه که در فضای مجله و سر و سامان دادنِ امور مجلّه می‌گذرد، حضور آقای اسراری مقدّمه‌ای از رقابت عشقی شیرزاد و اسراری را به نمایش می‌گذارد. فعالیّت‌ها و کُنش‌های جسمانی در این صحنه، به پردازش گفت‌وگوها و کُنش‌های نمایشی، کمک قابل توجّهی کرده است:

- اسراری: این‌جا تشریف دارید؟
- شیرزاد: {جا می‌خورد} چه سر زده؟!

- اسراری: یکهو یادم افتاد قراری داشتم؛ و اصلاً یادم نیست چه ساعتی و با کی {می‌رود طرف میز و پیِ یادداشتش می‌گَردد}حوصله‌تون سر نرفت؟
- شیرزاد: نخیر!
- اسراری: {می‌ماند} بوی عطر!
- شیرزاد: بله؟
- اسراری: این خانمی که از این‌جا رفت، کاری داشت؟
- شیرزاد: چرا ازش نپرسیدین؟
- اسراری: {یکی از گل‌های روی میز را برمی‌دارد} بدک نبود! (بیضایی، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

۴. نتیجه‌گیری

دیالوگ عنصری اساسی در نمایش‌نامه‌ها به شمار می‌رود و بخش اعظمی از زمان یک نمایش‌نامه را به خود اختصاص می‌دهد. درواقع، دیالوگ ابزار اصلی نمایش‌نامه‌نویس است و کارکردهای مختلفی دارد. یکی از عوامل پیشبرد فضای داستانی استفادهٔ به‌موقع و درست از عنصر گفت‌وگو است؛ چراکه گفت‌وگو به شخصیت‌های داستان، تحرّک و پویایی می‌بخشد. از طریق گفت‌وگو، مخاطب می‌تواند زمان و مکان داستان را حس کند و نیز یک گفت‌وگوی خوب می‌تواند مضمون داستان را هم منتقل کند. ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری بازیگران نمایش از طریق کلام و گفت‌وگوهایشان آشکار می‌شود و این دیالوگ‌ها هستند که به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم، شخصیت‌ها را معرّفی می‌کنند. گفت‌وگو در نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی در شخصّیت‌پردازی و انتقال مقصود، اثر زیادی دارد. این نویسنده توانسته است در شخصیت‌پردازی، اصل حقیقت‌مانندی را -که خود یک عنصر مهمّ داستانی است- محقّق کند. دیالوگ‌های دراماتیک در آثار نمایشی بیضایی باعث پیدایش شکل‌هایی از کُنش و وضع پایدار -که یک موقعیت جدید است- می‌شود و از دلِ این موقعیت‌هاست که دیالوگی جدید سر برمی‌آورد. از دیگر مشخّصه‌های ممتاز بیضایی، تیپ‌سازی نمادین و سمبولیک شخصیت‌های نمایش از طریق دیالوگ است. البتّه گاهی در این مسیر، گفت‌وگوها به درازا کشیده می‌شود و شخصیت‌ها با یکدیگر به مجادله می‌پردازند؛ امّا فضایی غیرواقعی در درون گفتارهایی واقعی و به شدّت اجتماعی تصویر شده است. در حقیقت، این دیالوگ‌ها و گفت‌وگوها هستند که تیپ‌های شخصیتی نمایش‌نامه را که اغلب هم کارکرد نمادینی دارند، برمَلا می‌کنند. از سویی

دیگر، بیضایی با تصویر کردن شخصیت‌های نمایش در موقعیت‌های اجتماعی متفاوت، شکل و کاربرد هنری به زبان خود بخشیده است. وی از طریق دیالوگ‌ها، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و تمثیل‌ها می‌سازد که ما را با دنیایِ ذهنی نویسنده مرتبط می‌کند و از این رهگذر قادر می‌سازد تا به زنده کردن تصاویر ذهنی هنرمند در ذهن خود بپردازیم.

کتاب‌نامه

ارسطو (۱۳۵۳)، *فنّ شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اسلین، مارتین (۱۳۸۲)، *دنیای درام*، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس.

اسمایلی، سام (۱۳۹۲)، *نمایشنامه‌نویسی: ساختارِ کنش*، ترجمه صادق رشیدی و پرستو جعفری، تهران: افراز.

افشاری‌اصل، ایرج (۱۳۹۶)، *زبان آرکائیک در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی*، تهران: نظری.

اگری، لاجوس (۱۳۸۳)، *فنّ نمایشنامه‌نویسی*، ترجمهٔ مهدی فروغی، تهران: نگاه.

بال، دیوید (۱۳۷۳)، *از پایان تا آغاز و از آغاز تا پایان (شیوه فنّی نمایشنامه‌خوانی)*، ترجمه محمود کریمی-حکاک، تهران: نشرگل.

براهنی، رضا (۱۳۷۶)، *قصه‌نویسی*، تهران: البرز.

براهیمی، منصور (۱۳۸۶)، *کنش به مثابه زیرمتن*، تهران: فصلنامه هنر و ادبیات.

بقال‌لاله، عبدالحسین (۱۳۷۹)، *تبیین جایگاه داستان در ادبیات نمایشی*، تهران: نشر تندیس.

بیضایی، بهرام (۱۴۰۰)، *ضیافت و میراث، چاپ دوم*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۹)، *دیباچه نوین شاهنامه*، چاپ هفتم، تهران: روشنگران.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۴)، *چهارصندوق*، چاپ دهم، تهران: روشنگران.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۰)، *مجلس قربانی سِنِمّار*، تهران: رودکی.

بیضایی، بهرام (۱۳۷۹)، *جنگ‌نامه غلامان*، چاپ سوم، تهران: روشنگران.

بیضایی، بهرام (۱۳۷۶)، *سه بَرخوانی (اژدهاک، آرش، کارنامهٔ بندار بیدخش)*، تهران: روشنگران.

بیضایی، بهرام (۱۳۷۳)، *مرگ یزدگرد*، چاپ سوم، تهران: روشنگران.

بیضایی، بهرام (۱۳۷۱)، دیوان نمایش، تهران: روشنگران.

بیضایی، بهرام (۱۳۴۲)، *نمایش در ایران*، تهران: کاویان.

پایور، جعفر (۱۳۷۵)، «هنر نمایش و بازآفرینی»، *مجله چیستا*، ش ۱۳۷، صص ۵۷۹-۵۷۳.

پوررنگ، صمد (۱۳۸۱)، بحثی در دراماتورژی آثار بیضایی، *صحنه (ماهنامه تخصصی تئاتر)*، ش ۱۰، صص ۱۴-۱۰.

توشار، پیرامه (۱۳۵۴)، *تئاتر و اضطراب بشر*، تهران: شهرکتاب.

جزءجوادی، حسین. (۱۳۹۸)، «*مطالعه کاربردشناسانه رابطه بین زبان و قدرت شخصیت در دیالوگ دراماتیک – مطالعه موردی: سریال هزاردستان*»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: محمود اربابی، دانشگاه صدا و سیما.

حداد، حسین (۱۳۸۷)، *بررسی عناصر داستانی ایران*، تهران: سورهٔ مهر.

حسینی، مریم (۱۳۹۶)، «بازنمود موضوع و شگردهای ادبی در آثار بهرام بیضایی»، *مجلهٔ ادب فارسی*، س ۷، ش ۱، صص ۳۸-۱۹.

خلج، منصور (۱۳۸۱)، *از آخوندزاده تا بیضایی*، تهران: اختران.

سیگر، لیندا (۱۳۸۸)، *خلق شخصیت*، ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران: رهروان پویش.

شیرژیان، فریده (۱۳۸۱)، *جایگاه نمایش سنّتی در تئاتر معاصر ایران*، تهران: نشر آن.

ضیائی‌نژاد، سپیده و محمودی‌بختیاری، بهروز (۱۴۰۰)، «واکاوی مفهوم فاصله و انواع بیان در دیالوگ نمایشی از منظر روایت‌شناسی ژرار ژنت»، *فصلنامه رهپویهٔ هنرهای نمایشی*، ش ۱، صص ۲۶-۱۵.

طایفی، شیرزاد و سلمان‌نصر، کورش (۱۴۰۰)، «تحلیل برخوانی «آرش» بهرام بیضایی، با رویکرد ترامتنیت»، *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، سال دهم، ش ۲، صص ۱۲۶-۱۰۳.

عبدی، محمد (۱۳۹۴)، غریبهٔ بزرگ؛ زندگی و آثار بهرام بیضایی، تهران: ثالث.

فرّخی، حسین (۱۳۸۶)، *نمایشنامه‌نویسی در ایران از آغاز تا کنون*، تهران: فرهنگستان هنر.

فیستر، مانفرد (۱۳۷۸)، *نظریه و تحلیل درام*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: مینوی خرد.

قادری، نصرالله (۱۳۸۰)، *آناتومی ساختار درام*، تهران: نیستان.

قوکاسیان، زاون (۱۳۷۱)، *مجموعه مقالات در نقد و معرّفی آثار بهرام بیضایی*، چاپ دوم، تهران: آگاه.

کمپتون، گلوریا (۱۳۹۲)، *گفت‌وگونویسی*، ترجمه فهیمه محمدسمسار، تهران: سورهٔ مهر.

محمدی‌زاده، سارا (۱۳۹۹)، «*بررسی نقش عناصر داستانی در نمایش‌نامه مجلس قربانی سنمّار اثر بهرام بیضایی*»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: عبدالرضا نادری‌فر، دانشگاه رازی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

مختاباد، مصطفی و فلاح، فاطمه (۱۳۹۵)، «تحلیل زبان شاعرانه دو نمایش‌نامه از بهرام بیضایی»، *نشریهٔ تئاتر*، سال سوم، ش ۶۷، صص ۴۲-۲۹.

مسلمی‌زاده، رضا (۱۳۹۵)، «*کنش نمایشی در دیالوگ با بررسی تطبیقی در آثار بهرام بیضایی و علیرضا نادری*»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: کامران سپهران، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر.

مکی، ابراهیم (۱۳۶۶)، *مقدمه‌ای بر فیلمنامه‌نویسی*، تهران: سروش.

مک‌کی، رابرت (۱۳۹۷)، *دیالوگ؛ هنر کنش کلامی برای کتاب، تئاتر، سینما و تلویزیون*، ترجمه ابراهیم راهنشین، تهران: ساقی.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، *عناصر داستان*، چاپ نهم، تهران: سخن.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *ادبیات داستانی*، چاپ سوم، تهران: سخن.

میرعبدالحق هزاوه، آرمان (۱۳۹۷)، *«بررسی چگونگی استفاده از راوی در نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی، نمونه‌های موردی: نُدبه، خاطرات هنرپیشه نقش دوم، سهراب‌کشی»*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: رحمت امینی، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا.

نجم، سهیلا (۱۳۹۳)، *بیضایی از نگاهی دیگر (بررسی چهار اثر سینمایی بهرام بیضایی)*، تهران: رسم.

ویسی، فرامرز (۱۳۷۹)، *«عملکرد دیالوگ در سینما»*، مجله سینما تئاتر، صص ۹۱-۸۸

هاج، فرانسیس (۱۳۸۲)، *کارگردانی نمایشنامه (تحلیل، ارتباط‌شناسی و سبک)*، ترجمه منصور براهیمی و علی‌اکبر علیزاد، تهران: سمت.

Abdi, M. (2015). The Big Stranger: The life and Works of Bahram Beyzaee. Tehran: Thaleth. [in Persian]

Afshari-Asl, I. (2017). Archaic Language in the plays of Bahram Beyzaee. Tehran: Nazari. [in Persian]

Aristotle. (1974). Poetics, Zarrinkub, A. (Trans). Tehran. Bongah Tarjomeh va Nashre Ketab. [in Persian]

Ball, D. (1994). Backwards & Forwards: A Technical Manual for Reading Plays, Karimi Hakak, M. (Trans). Tehran: Nashre Gol. [in Persian]

Baqal-Laleh, A. (2000). Expressing the Position of Story in Dramatic Literature. Tehran: Tandis publication. [in Persian]

Barahimi, M. (2007). Action as the Background of Text. Tehran: Quarterly of Art and Literature. . [in Persian]

Beyzaee, B. (1963). Play in Iran. Tehran: Kavian. [in Persian]

Beyzaee, B. (1992). The collection of Plays. Tehran: Roshangaran. [in Persian]

Beyzaee, B. (1994). The Death of Yazdgerd (3rd ed.). Tehran: Roshangaran. [in Persian]

Beyzaee, B. (1997). Triple Reading (Ezhdahak, Arash, Bandar Bidakhsh's Report Card). Tehran: Roshangaran. [in Persian]

Beyzaee, B. (2000). Fighting Stories of Slaves (3rd ed.). Tehran: Roshangaran . [in Persian]

Beyzaee, B. (2001). A Ceremony to Sacrifice Senammar. Tehran: Rudaki. [in Persian]

Beyzaee, B. (2015). Four Crates (10th ed.). Tehran: Roshangaran . [in Persian]

Beyzaee, B. (2020). A Modern Introduction to Shah Nameh (7th ed.). Tehran: Roshangaran. [in Persian]

Beyzaee, B. (2021). The Ceremony and Heritage (2nd ed.). Tehran: Roshangara . [in Persian]

Borhani, R. (1997). Story Writing. Tehran: Alborz. [in Persian]

Egri, L. (2004). The art of Dramatic Writing, Forughi, M. (Trans.). Tehran: Nega . [in Persian]

Esmaili, S. (2013). Play writing: the Structure of action, Rashidi, S. & Jafari, P. (Trans.). Tehran: Afruz. [in Persian]

Esslin, M. (2003). The Field of Drama, Shahba, M. (Trans.). Tehran, Hermas. [in Persian]

Farrokhi, H. (2007). Play Writing in Iran from the Beginning to Now. Tehran: Farhangestan Honar. [in Persian]

Haddad, H. (2008). Analysis of Story Elements in Iran. Tehran: Sureh Mehr. [in Persian]

Hodge, F. (2003). Play Directing: Analysis, Communication, and Style, Barahimi, M., & Alizad, A. (Trans.). Tehran: Samt . [in Persian]

Hosseini, M. (2017). The Reflection of Subject and Literary Techniques in the Works of Bahram Beyzaee. Persian Literature Journal, 7(1), 19-38. [in Persian]

Joz'javadi, H. (2019). Functional Study of the Relation Between Language and The Power of Personality in Dramatic Dialogues: A Case Study of Hezardastan Series. M.A. Thesis. Seda va Sima University. [in Persian]

Kempton, G. (2013). Dialogue: Techniques and Exercises for Crafting Effective Dialogue, Mohammadsasmar, F. (Trans.). Tehran: Sureh Mehr . [in Persian]

Khalaj, M. (2002). From Akhundzadeh to Beyzaee. Tehran: Akhtaran . [in Persian]

Makki, E. (1987). An Introduction to Play Writing. Tehran: Sorus . [in Persian]

McKee, R. (2018). Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage, and Screen, Rahneshin, E. (Trans.). Tehran: Saqi. [in Persian]

Mirabd Al-haq Hazaveh, A. (2018). Analyzing How a Narrator is Used in the Plays of Bahram Beyzaee: A Case Study on "Nodbeh", "The Memories of The Supporting Actor", and "Killing Sohrab". M.A. Thesis, Tehran University. [in Persian]

Mirsadeqi, J. (1997). Story Literature (3rd ed.). Tehran: Sokhan. [in Persian]

Mirsadeqi, J. (2015). Elements of Story (9th ed.). Tehran: Sokhan. [in Persian]

Mohammadizadeh, S. (2020). Analysis of the Role of Story Elements in "A Ceremony to Sacrifice Senammar" Play by Bahram Beyzaee. M.A. Thesis, Razi University. [in Persian]

Mokhtabad, M., & Fallah, F. (2016). Analysis of the Poetic Language of Two Plays of Bahram Beyzaee. Theater Journal, 3(67), 29-42 . [in Persian]

Moslemizadeh, R. (2016). Dramatical Action in Dialogue through Comparative Analysis of the Works of Bahram Beyzaee and Alireza Naderi. M.A. Thesis, Cinema and Theater College. [in Persian]

Najm, S. (2014). Beyzaee from Another View: Analyzing for Cinematic Works of Bahram Beyzaee. Tehran: Rasm. [in Persian]

Payvar, J. (1996). The Art of Play and Recreation. Chista Journal, 137, 573-579. [in Persian]

Pfister, M. (1999). The Theory and Analysis of Drama, Nasr-Allah Zadeh, M. (Trans.). Tehran: Minuyeh Khord . [in Persian]

Pirameh, T. (1975). Theater and Anxiety of Mankind. Tehran: Shahreh Ketab. [in Persian]

Pur-rang, S. (2002). A Discussion on the Dramaturgy of Beyzaee's Works. Sahneh (Theater specific monthly journal), 10, 10-14. [in Persian]

Qaderi, N. (2001). The Anatomy of the Structure of Drama. Tehran: Neyestan. [in Persian]

Qukasian, Z. (1992). The Collection of Articles on the Criticism and Introduction of the Works of Bahram Beyzaee (2nd ed.). Tehran: Agah. [in Persian]

Seger, L. (2009). Creating Unforgettable Characters, Madani, M. (Trans.). Tehran: Rahrovan Puyesh. [in Persian]

Shireh-Zhiyan, F. (2002). The Place of Traditional Play in Iranian Contemporary Theater. Tehran: An Publication.. [in Persian]

Tayefi, S., & Salman-Nasr, K. (2021). Analysis of Arash from Bahram Beyzaee, with Transtextuality Approach. Journal of Literary Criticism and Eloquence, 10(2), 103-126 . [in Persian]

Veysi, F. (2000). The function of Dialogue in Cinema. Cinema Theater Journal, 88-91. [in Persian]

Ziyaee-Nezhad, S., & Mahmudi, B. (2021). Analysis of the Meaning of Distance and Different Utterances in Dramatic Dialogue Based on the Views of Gerard Genette on Narratology. Rahpuyeh Honarhayeh Namayeshi Quarterly, 1, 15-26. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی