مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی
انتشارات دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

بررسی مؤلّفه‌های گفتگومندی در نمایشنامهٔ شهرزاد اثر توفیق الحکیم براساس نظریهٔ میخائیل باختین

تورج زینی‌وند*[۱]، فاطمه کریمی‌بابازیدی[۲]

۱- نویسنده مسئول*، ، ایران. رایانامه: zinivand56@gmail.com
۲- دانشجوی دکتری، ایران. رایانامه: fatemekarimiii78403@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۲۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۵/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۱/۲۰

کلیدواژه‌ها:
شهرزاد، توفیق‌الحکیم، گفتگومندی، میخائیل باختین، نمایشنامه، گفتگو.

چکیده

میخائیل باختین، نظریه‌پرداز روسی، یکی از منتقدین معاصر ادبی است که با ارائهٔ نظریهٔ گفتگومندی در متون؛ راه را برای طرح مقوله‌هایی مانند روابط فرازبان‌شناسی و فرامتنی و مخصوصاً فرامتن‌های اجتماعی در نقد، هموار کرد. شهرزاد اثری نمایشنامه‌ای از توفیق الحکیم، نویسندهٔ مصری است که در آن، نویسنده، با وام‌گیری از میراث کهن ادبیّات ایرانیان، برخی موضوعات اجتماعی دنیای امروز، به مخاطب عرضه نموده است. در این اثر، شخصیّت‌های متعددی حضور دارند که هر یک وجهی از گفتمان طبقات اجتماعی را بازگو می‌کنند. این جستار، به روشی توصیفی-تحلیلی، بر آن است تا با تکیه بر نظریهٔ گفتگومندی باختین، انگارهٔ حاکم بر گفتگوهای درون این روایت را مورد مطالعه قرار داده تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چگونه توفیق الحکیم، به تمهید فرصت چند صدایی برای خلق دنیایی منطبق بر جهان بیرون در روایت نمایشی خود پرداخته است؟ و نیز؛ نمود چند صدایی حاکم بر این روایت، به چه شیوه‌هایی، قابل تبیین است؟ نتایج کلّی بیانگر آن است که در روایت شهرزاد، دو ابرشخصیّت شهریار و شهرزاد، در تقابلی دو سویه بسترساز اصلی پرسش فلسفی متن هستند، امّا همگام با این دو، سایر نقش‌آفرینان قصّه نیز برای آفرینش دنیایی منطبق بر واقعیت بیرونی، امکان گفتگو یافته‌اند.

استناد: زینی‌وند، تورج؛ کریمی‌بابازیدی، فاطمه (۱۴۰۴). بررسی مؤلّفه‌های گفتگومندی در نمایشنامهٔ شهرزاد اثر توفیق الحکیم براساس نظریهٔ میخائیل باختین. *مطالعات نقدی تطبیقی در ادب عربی*، ۱ (۲)، ۱۳۳-۱۱۹.

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین نتایج نقد نوین ادبی و تحلیل متون بر شیوهٔ خوانش‌های تازه؛ کشف لایه‌های ژرف‌ساخت آثار ادبی است. بر اساس برخی رویکردهای زبان‌پژوهان معاصر، می‌توان بسیاری از ظرفیّت‌های زبانی نهفته در درون این آثار را شناسایی و تبیین نمود. میخائیل باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵)، نظریه‌پرداز و منتقد روسی، یکی از زبان‌پژوهانی است که با طرح آراء و نظریاتی مبتنی بر جامعه‌شناسی ادبیّات؛ توفیق یافت دریچه‌های تازه‌ای از شناخت لایه‌های درونی معانی را، در متون روایی بگشاید. مبنای اصلی نظریات باختین بر تحلیل گفتگو و مکالمه در متون روایی است. وی آثار روایی را در دو دستهٔ تک‌صدایی و چندآوایی، دسته‌بندی نمود و بر این باور بود که «تک‌صدایی برآمده منطق کلاسیک است که در آن هر گزاره‌ای یا صحیح است یا غلط؛ زیرا در گزاره‌های منطقی، تنها یک گزاره می‌تواند صحیح باشد. به سخن دیگر؛ چند صدایی در اثر ادبی، یعنی نمایش آواها، اندیشه‌ها و آراء گوناگون در متن و در یک کلام، هم‌زیستی تضادها؛ که باختین از آنها به عنوان عنصر قالب چندصدایی یاد می‌کند» (استادمحمدی و دیگران، ۱۳۹۶: ۵۴) بر همین اساس، باید گفت: در آثار تک‌صدایی، تنها صدای غالب و مسلط حاکم بر متن، فقط صدای نویسنده است و این گفتمان، صرفاً بیانگر نظریات ایشان است که به خواننده عرضه می‌گردد. از سوی دیگر، در آثاری که ظرفیّتی چند صدایی در گفتگو را در خود دارند؛ این توانمندی درونی، سبب می‌شود تا امکانی دموکراتیک در گفتگوی درون‌متنی پدید آید که بر پایهٔ آن؛ انعکاس صداهای مختلف و ایدئولوژی‌های رنگارنگ و گاه متعارض، میسّر گردد. ماحصل گفتار آن‌که فقط در فضایی از تضارب اندیشه‌های حاضر در درون روایت است که تعالی معنا و غنای داستان ممکن می‌شود.

توفیق‌الحکیم، نویسندهٔ معاصر عرب، یکی از پیشگامان در هنر روایت‌پردازی است که وی را پدر هنر نمایشنامه‌نویسی ادب عربی می‌دانند. از این ادیب مصری، آثار نمایشی بسیاری بر جای مانده که نمایشنامهٔ شهرزاد را می‌توان یکی از ممتازترین و برجسته‌ترین این آثار دانست. وی در این اثر به خوبی توانسته‌است با شخصیّت‌پردازی هوشمندانه، بسیاری از نظرات و دیدگاه‌های امروزی خود را از متن یکی از قدیمی‌ترین روایت‌های میراث ادبی، عرضه نماید. راز موفقیّت حکیم در این اثر، بهره‌گیری هوشمندانه از شخصیّت‌پردازی نقش‌آفرینان یک اثر سالمند ادبی است؛ چرا که «در سایهٔ پرورش شخصیّت‌های داستانی است که انسجام کلّی، در یک روایت مقدور و ممکن می‌گردد و شخصیّت‌های داستان یکی از اصلی‌ترین پایه‌های روایت هستند که رابطهٔ تنگاتنگی با حادثه، زمان و مکان دارند. به تعبیری، حضور نقش‌آفرینان، دستمایه‌ای برای بیان دیدگاههای راوی و تکیه‌گاهی برای بیان بحران در طول روایت هستند» (البناء، ۱۹۹۲: ۱۶۲). توفیق‌الحکیم، علاوه بر ساماندهی دقیق حضور شخصیت‌های قصّهٔ شهرزاد؛ توانمندی بسیاری در چینش و گزینش دیالوگ‌های درون متن داشته‌است؛ زیرا «دیالوگ‌های شخصیت در بردارندهٔ عواطف و احساسات ایشان است یعنی گاهی احساس بیان شده، در گفتگو شنیده می‌شود و ممکن است احساسات متفاوتی همچون خشم، ترس، لذت، عشق، تنهایی و ... در گفتگوی شخصیت‌ها منعکس گردد» (پلیگمن، ۱۳۸۷: ۵۷). این جستار کوششی در جهت مطالعهٔ گفتگومندی نمایشنامهٔ شهرزاد بر مبنای آراء باختین است تا معین شود که این اثر ادبی، چه اندازه در ایجاد فضایی از گفتگوی آزاد و چند سویه میان نقش‌آفرینان روایت، توفیق داشته و آیا شخصیّت‌های این قصّه، از فضایی برابر در جهت ارائهٔ نظریات خود بهره‌مند بوده‌اند یا خیر؟

جستار حاضر تلاش دارد به این پرسش‌ها پاسخ دهد: ۱- چگونه توفیق‌الحکیم، به تمهید فرصت چند صدایی برای خلق دنیایی منطبق بر جهان بیرون در روایت نمایشی خود پرداخته‌است؟ ۲- نمود چند صدایی حاکم بر این روایت، به چه شیوه‌هایی، قابل تبیین است؟ در این راستا، با جستجو در پژوهش‌های پیشین که در قالب کتاب‌ها و مقالات دانشگاهی در خصوص موضوع بحث منتشر گردیده (و با تکیه بر مبنای نظری پژوهش)؛ تلاش شده‌است تا اثر نمایشنامه‌ای شهرزاد را مورد مطالعه قرار گیرد. محور

اصلی بررسی‌ها در این گفتار، تحلیل شیوهٔ گفتگوی شخصیّت‌های حاضر در داستان و چینش و گزینش دیالوگ‌های متن از طرف نویسنده است.

۲- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نمایشنامهٔ شهرزاد اثر توفیق حکیم و نیز مبانی نظریهٔ میخائیل باختین و تحلیل آثار مختلف ادبی بر پایهٔ این نظریه؛ پژوهش های بسیار زیاد و ارزشمندی صورت گرفته‌است که چند عنوان از آنها به اختصار اشاره می‌شود: «تحلیل پدیدارشناختی نمایشنامه شهرزاد اثر توفیق‌الحکیم با تأکید بر نظریهٔ هوسرل» عنوان مقاله‌ای از شهلا شکیبایی‌فر و محسن پیشوایی است که در سال ۱۴۰۳ در مجلّهٔ لسان مبین به چاپ رسیده‌است. نویسندگان این پژوهش نتیجه گرفته‌اند که توفیق‌الحکیم در نمایشنامهٔ شهرزاد؛ از متأثر از مبانی پدیدارشناسی بوده و افکار هستی‌شناسانهٔ وی با اندیشه‌های هوسرل، هم‌خوانی دارد. علی نجفی‌ایوکی و سعیده حسن‌شاهی، در مقالهٔ «شخصیّت و شگردهای شخصیّت‌پردازی در نمایشنامهٔ شهرزاد توفیق‌الحکیم» به تحلیل شیوهٔ شخصیّت‌پردازی در اثر توفیق پرداخته و بر این باورند که نویسنده از دو تکنیک نویسندگانه و نقش‌واره‌ای، در اثر خود بهره برده‌است. مقالهٔ مذکور، در سال ۱۳۹۷ در مجلهٔ لسان مبین منتشر شده‌است.

در زمینهٔ نظریهٔ گفتگومندی میخائیل باختین نیز، آثار زیادی منتشر شده‌است؛ از آن جمله می‌توان به پژوهشی با عنوان «باختین، گفتگومندی و چند صدایی پیشابینامتنیّت باختینی» به قلم بهمن نامورمطلق اشاره نمود که در سال ۱۳۸۷ در پژوهشنامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی منتشر شده‌است. نامور مطلق در این مقاله، آراء باختین را دروازهٔ ورود به نظریهٔ بینامتنیّت بر شمرده و بر میزان تأثیر گفتگومندی بر بینامتنیّت تأکید دارد. حسین پاینده نیز در مقاله‌ای با عنوان «ظرفیّت‌ها و محدودیّت‌های نظریهٔ باختین در نقد ادبی» بر سه مقولهٔ چندصدایی، ناهمگونی زبانی و کارناوال متمرکز شده و به بررسی میزان کارآمدی و محدودیّت‌های نظریه باختین با کمک شواهدی از ادبیات فارسی اهتمام نموده‌است. این پژوهش، در سال ۱۴۰۴ در پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت منتشر شده‌است.

۳. بحث و بررسی

۳-۱. نظریهٔ گفتگومندی میخائیل باختین

میخائیل باختین را باید در شمار یکی از نظریه‌پردازان نام‌آور در حوزهٔ نقد ادبی جدید به شمار آورد. نظریات این منتقد ادبی و فیلسوف روسی، موضوعات متنوّعی از شناخت در علوم انسانی را در بر می‌گیرد. «باختین برخلاف ساخت‌گرایان و زبان‌شناسان هم‌عصر خود، در بررسی متون ادبی، بیش از هر عاملی، بر روابط فرازبان‌شناسی و فرامتن‌های اجتماعی تأکید می‌نمود. وی آثار ادبی را مولود بستر اجتماعی می‌دانست و معتقد بود که هر اثر ادبی در بطن خود، پدیده‌ای اجتماعی است» (تودوروف، ۱۳۷۷، ۷۳). بر مبنای باورهای این منتقد ادبی، «بُعد محتوا در ساختار زبان، بنیادی ایدوئولوژیک دارد و با تأکید بر این مسئله، مبحث چندصدایی[1] و گفتگومحوری[2] را وارد عرصهٔ نظریه و نقد ادبی کرد» (رنجبر، ۱۳۹۵، ۲۰۶).

[1] Polyphonic
[2] Dialogism

بر اساس نگاه باختینی، متون روایی نگاهی گفتگومحور دارند (باختین، ۱۳۷۳: ۱۲) و «در این متون، خواننده از طریق دیگر زبانی[1] با مجموعه‌ای از کلام افراد مختلف (کلام نویسنده، کلام راوی و کلام شخصیّت‌ها)، مواجه می‌شود و در میان این کلام‌ها، که نمایندهٔ لایه‌های مختلف اجتماع است؛ زاویهٔ دیدی چندگانه روبرو می‌شود که منجر به درک عمیق‌تر او از متن می‌گردد» (نوده و انوشیروانی، ۱۳۹۱: ۴-۵). به عبارتی ساده‌تر، بر اساس رویکرد باختینی، «رمان [روایت]، بهترین گونهٔ چندگویی است» (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۱). باختین در تفکیک گفتگو در متون شعر و نثر، تفاوت عمده‌ای قائل شده و معتقد بود که متون شعری، عمدتاً به تک‌گویی (خودگویی) شاعر منتهی می‌شوند و «شاعر ناگزیر، گفته‌ها را از قصد و حضور دیگری، عاری می‌کند» (باختین، ۱۹۷۵: ۱۱۷) در حالی‌که «نویسنده یا رمان‌نویس، راه متفاوتی را در پیش می‌گیرد. او از چند زبانی و چندصدایی ادبی و غیر ادبی؛ در اثرش استقبال می‌کند بدون این‌که، اثر ضعیف شود و حتّی موجب عمیق‌تر شدن آن می‌گردد» (همان: ۱۱).

میخائیل باختین، آثار روایی را در دو گونهٔ چندآوایی و تک‌آوایی تفکیک و مجزا نموده و عقیده دارد که در رمان‌های چندآوایی؛ «هیچ صدایی حاکم نیست و نویسنده، راوی و هر یک از شخصیّت‌ها؛ به طور مستقل و بی‌آن‌که مقهور اندیشه و صدایی دیگر در اثر شوند؛ آراء و عقاید خویش را منعکس می‌کنند» (باختین، ۱۳۸۴: ۳۰۹). این در حالی است که در الگوی تک‌آوایی، تنها صدای حاکم بر متن، صدای نویسنده است که می‌کوشد تا آگاهی خود را بر داستان، تحمیل نماید. مطابق چنین الگویی، این جستار در پی بررسی این مطلب است که بر مبنای آراء باختین؛ در نمایشنامهٔ شهرزاد، توفیق‌الحکیم چه اندازه توانسته‌است که با توسیع و تنوّع گفتمانی؛ از استیلای الگوی تک‌صدایی در اثر خود پرهیز نموده و بستری مبتنی بر گفتگوی چندسویهٔ آزاد را ممکن سازد؟ و آیا با خلق فضایی گفتگومحور، امکان تضارب نگاه‌های متفاوت اجتماعی و تقابل اندیشهٔ سنّتی با جهان‌نگری امروزی فراهم شده‌است یا خیر؟

۳-۲. «شهرزاد» نمایشی از حضور نوگرای زن در جامعه

اصل روایت شهرزاد، داستان تقابل سلطهٔ تاریخی مردانه با خواست زنانه، برای حضور و نقش‌آفرینی در جامعه است. در این روایت سالمند، شهریار سلطانی کامجو است که در عنفوان جوانی به دلیل غرقه شدن در شرب خمر و زن‌بارگی، قوای جنسیش تحلیل رفته‌است؛ ناامید و سردرگم از این ننگ جسمی، به بیماری روحی مبتلا می‌شود. او نقطهٔ اوج افتخارش را در توان جنسی و دلربایی از زنان می‌دانسته و حالا با از دست دادن این توان، ناتوان گشته اما آن را از دید دیگران (حتی همسرش بدور) پنهان می‌دارد. رابطهٔ زناشویی شهریار با بدور، هر روز کم و کمتر می‌شود و ، بدور گمان می‌کند که علّت این موضوع، بی‌علاقگی شاه به وی است. بنابراین برای بیدار نمودن حسّ غریزی شهریار و برانگیختن غیرت وی، با هماهنگی ندیمه‌اش نقشه‌ای می‌کشد. او در صحنه‌ای ساختگی، یکی از غلامان را به درون اتاقش می‌کشاند تا شاید احساسات شهریار را نسبت به خود زنده کند. شهریار مطّلع می‌شود و نادانسته به وی تهمت خیانت می‌زند و بدور و غلام را بی‌گناه به قتل می‌رساند. به دنبال این حادثه، شهریار برای سرپوش گذاشتن بر ناتوانی جنسی خود و التیام غرور زخم‌خورده‌اش (به خاطر خیانت بدور)، راهکار جنون‌آمیزی در پیش می‌گیرد. او هر شب دوشیزه‌ای را به زنی بر می‌گزیند و فردای عروسیش، او را به تیغ جلّاد می‌سپارد تا راز مگویش برملا نشود (سلیمی و قبادی، ۱۳۹۱: ۱۰۳). در میانهٔ این ماجراها، شهرزاد (دختر وزیر سابق)، به زنی شاه انتخاب و به مذبح قتل عروس‌های شهریار کشانده می‌شود. او دختری دانش‌آموخته است و به ضعف جسمی و روحی شهریار واقف می‌شود و طی راهکاری خلّاقانه، به درمان روحی شهریار می‌پردازد. وی شب عروسی، شهریار را با لطایف‌الحیل، زیرکی، سخن‌دانی و نکته‌سنجی، تا صبح مشغول می‌کند و آرام آرام در

[1] Heterogolossia

طول شب‌های دیگر، با نقل حکایات غریب، به درون شهریار پای می‌نهد. همین شیوهٔ شهرزاد کارگر می‌افتد و شهریار آرام آرام، از خوی آدم‌کشی دور شده و بیماریش درمان می‌شود. به مرور شهریار دلباخته‌ی شهرزاد می‌شود. رویّه‌ی قتل زنان پایان می‌گیرد «امّا هنوز، مشکلی دشوار باقی است. این درد تازه، کابوس‌ها و عذاب‌های شهریار بابت قتل بدور است و در فراز و فرود قصّه، با کمک شهرزاد این عقده‌ی روانی نیز، درمان می‌شود و شهریار به تعادل ذهنی می‌رسد« (اسماعیل، بی‌تا: ۶۳-۶۶).

روایت شهرزاد، با بن‌مایه‌ای فلسفی بنا نهاده شده‌است. توفیق در این نمایشنامه، با تکیه بر شخصیّت ابرقهرمان زنانه (شهرزاد)، تلاش نموده‌است تا دیگر شخصیّت اصلی داستان (شهریار) را در سیر حوادث داستان، دچار دگردیسی بنیادین شخصیتی نماید و از وی، انسان دیگری با ابعاد تازه‌ی شخصیّتی بسازد. در خصوص چرایی و چیستی این مطلب باید گفت که «در رمان‌های اجتماعی, اهمیّت شخصیّت‌ها، دو چندان می‌شود؛ زیرا انسان مانند ستون فقرات اجتماع است و همه چیز در اجتماع، بر محور انسان می‌گردد« (وتار، ۱۹۹۹، ۱۶۲) و «شخصیّت‌های انسانی در این سنخ از داستان‌ها، مدار اصلی معانی محسوب می‌شوند و کانون افکار و اندیشه‌ها هستند. مخصوصا اگر داستان به بررسی یکی از قضایای انسانی بپردازد؛ در چنین شکلی، این شخصیّت است که اندیشه‌ها را شکل داده و همین افکار و اندیشه‌ها، متقابلاً خود باعث پویایی شخصیت داستانی شده و به نقش‌آفرینی بهتر وی کمک می‌کند (غنیمی‌هلال، ۱۹۹۷، ۵۲۶).

۳-۳. قصّهٔ شهرزاد روایتی فرازمان و فرامکان (بررسی بینامتنیّت در نمایشنامهٔ شهرزاد)

یکی از محورهای اصلی در نظریات نقدی میخائیل باختین، اهتمام به موضوع بینامتنیّت است. به این معنا که وی، عقیده داشت که هر متنی، در گفتگو با متون دیگر است و برای تحلیل آن، می‌بایست به ریشه‌های آن در دیگر متون توجّه نمود. چرا که «متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست بلکه پیوندی دو سویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۷۲). «در واقع گفتگومندی عنصر اساسی آرای باختین در مورد روابط میان متون محسوب می‌شود. باختین به نقش جامعه در شکل‌گیری شخصیّت‌های انسانی تأکید بسیار داشته‌است. او همچنین معتقد است که زبان، به بهترین صورت می‌تواند این ویژگی گفتگومندی را ظاهر کند. از نظر باختین، گفتار همیشه با گفتارهای پیشین در ارتباط است» (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۱۵). بینامتنّیت را باید «تمام چیزهایی دانست که با روابطی آشکار یا پنهان، یک متن را به دیگر متون ارتباط می‌دهد» (الحمدانی: ۲۰۰۱: ۵۹-۶۰).

با تأمّل در سیر تاریخی قصّهٔ شهرزاد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که نمایشنامهٔ شهرزاد اثر توفیق‌الحکیم، گفتگویی تاریخی و بینافرهنگی است که در آن، نویسنده به خوبی توانسته‌است میان میراث کهن ادبی و مفاهیم نوظهوری مانند فلسفهٔ وجودی و تعریف تازه از جایگاه زن در دنیای مدرن؛ آشتی و پیوندی ظریف و هنری برقرار نماید. این نویسنده، چنین ارتباط معناداری را از فرهنگی غیرعربی و در روایتی از گذشتهٔ دور ملّتی دیگر وام گرفته‌است. توفیق‌الحکیم، در نمایشنامه‌ی شهرزاد، با آشنایی‌زدایی از متن اصلی روایت در قصّه‌ای کهن از ایرانیان، فرم روایی آن را متحوّل نموده‌است. این تغییر فرم، تا حدّی است که مخاطب معاصر بتواند آن را در قالب نسخه‌ای مقبول و امروزی از یک روایت اجتماعی بپذیرد. این موضوع یکی از توانمندی‌های زبان محسوب می‌شود «زیرا زبان می‌تواند، به گونه‌ای دقیق، رویدادهای اجتماعی را به شکلی واضح و آشکار، بیان نموده و تحوّلات مختلفی که در جامعه حادث می‌شود، به خوبی، در آن منعکس شود» (ودیجی، ۲۰۱۷: ۳۳). در اثر حکیم، سیر داستان، فراز و فرود اتّفاقات درون متنی، تقابل و تعامل شخصیّت‌های قصّه، نوآوری در موضوعات و خلق گره‌های ملموس و نو، سبب شده تا خواننده در مواجهه با این اثر

نمایشی، هرگز احساس غربت و یا تصوّر کهنگی نداشته باشد. عمده‌ترین پرسش عمیق درون متن نمایشنامهٔ شهرزاد، طرح پرسشی هستی‌شناختی دربارهٔ چیستی حقیقت است که در جدال گفتگوی ابرقهرمان زن، با شخصیّت شهریار شکل گرفته‌است.

گفته شده‌است که خاستگاه قصّهٔ شهرزاد، ماجراهای مجموعهٔ هزار و یک شب است که «در عصر ممالیک شکل نهایی گرفته‌است» (نیکلسون، ۱۳۸۰: ۴۶۳) و نیز ابن‌الندیم ریشهٔ هزار و یک شب را، در روایات کهن ایرانی دانسته و معتقد بوده‌است که این قصّه در میان ایرانیان، با نام هزار افسانه شناخته می‌شده که بعدها توسط اعراب به صورتی تازه‌تر؛ به رشتهٔ تحریر درآمده‌است. (ابن‌النديم، ۱۳۶۶: ۵۴۰). مجموعه داستانی هزار و یک شب، در گذر زمان، دستخوش تغییرات بسیاری شده‌است و هر یک از نویسندگان، به فراخور خیال خود، مطالبی را به پیکرهٔ اصلی داستان افزوده‌اند. لیکن با تمام اینها، اصل و خاستگاه اصلی آن، مربوط به ادبیّات کهن فارسی است که به صورت «داستان‌هایی از دوران ساسانیان، سینه به سینه و از نسلی به نسل دیگر؛ انتقال یافته و به دست ما رسیده‌است» (طسوجی، ۱۳۷۷: ۳). گردآوری این داستان در زبان عربی، در قرن دهم هجری اتفاق افتاده و در میان نویسندگان عرب؛ با نام ألف لیل و لیلهٔ شناخته می‌شده‌است. «اهمیّت هزار و یک شب، نه در اصالت و یکپارچگی آن، بلکه در همان درهم‌آمیزی و سازگاری فرهنگی و تاریخی آن است که موجب شده به صورت میراث همگانی؛ در بین اغلب ملل بزرگ دنیا قرار بگیرد» (نوین و میرزایی، ۱۳۹۰: ۱۵۷).

نمایشنامهٔ شهرزاد دارای دو وجه متعارض شرقی-غربی است؛ از منظر نخست، نویسنده در ژرف‌ساخت قصّه، از شخصیّت شهرزاد هزار و یک شب و از ادبیات کهن فارسی وام گرفته‌است. با آن‌که حکیم با دخل و تصرّف‌های ادیبانه، روح فلسفی را در درونمایهٔ آن دمیده‌است و گفتمان حاکم بر آن، امروزی و نو به نظر می‌آید؛ ولی همچنان نشانه‌های شرقی مانند جلوه‌گری عشق و دانایی، در هزارتوی ماجراهای قصّه، به خوبی نمایان است. به همین دلیل می‌توان ادّعا نمود که این اثر، همچنان به مأخذ شرقی خود، وفادار مانده‌است.

از جنبهٔ دیگر باید گفت که «توفیق‌الحکیم تحصیلکردهٔ اروپا و متأثّر از آراء فلسفی غرب و بخصوص تفکّرات عقل‌گرایانهٔ ارسطویی بوده‌است» (همان: ۱۵۵). بنابر همین مدّعا است که روایت شهرزاد؛ در ساختار و چارچوب کلّی و شکل بیرونی، همانند نمایشنامه‌های امروزی ادبیات مغرب زمین است. در حقیقت توفیق‌الحکیم، توانسته‌است با تلفیق همین تفاوت درونمایگی شرقی و فرم غربی، نسخه‌ای بومی شده ارائه کند که از خلال آن بتوان بسیاری از واقعیّت‌های حاکم بر جهان امروز را از دریچهٔ روایتی دیروزی و کهنه، بازنمایی نمود.

۴. بررسی چند صدایی در نمایشنامهٔ شهرزاد

۴-۱. چندآوایی شخصیّت‌های درون متن در نمایشنامهٔ شهرزاد

یکی از ویژگی‌های شاخص متون نمایشی، تنوّع شخصیّت‌های نقش‌آفرین حاضر در آنها است که می‌تواند بسترساز چندصدایی و طرح ایده‌ها و اندیشه‌های مختلف و گاه متعارض شود. «گفتگومندی چند سویه و به کارگیری آن در زبان روایی، فقط زمانی ممکن می‌شود که در چارچوب دیالوگها انجام پذیرد. به این معنا که این عمل، به کمک بیان گفتار دیگران و برگردانی از نتایج زبان‌های رایج در جامعه صورت پذیرد» (بوغرة، ۱۹۹۷: ۸). در چنین زمینه‌ای از گفتگو، باورهای رنگارنگ، در نمایشنامه‌ها به هم پیوند می‌خورند و «هر صدای منفردی، تنها می‌تواند از طریق آمیختن با مجموعهٔ پیچیده‌ای از هم‌سرایان؛ خود را به گوش دیگران برساند» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۹). در اثر نمایشی شهرزاد، تقابل صنوف مختلفی از بازیگران صحنه، به چشم می‌خورد. این روایت در پردهٔ

اول، بازگویی قصّهٔ فرو ریختن سلطهٔ گفتمان شهریاری است که متأثّر از حضور ابرشخصیّت زنانهٔ روایت؛ دچار انقلاب عمیقی در جهان‌نگری شده‌است. آن‌چه در این پرده از نمایش به چشم می‌خورد؛ مبدأ ورود مخاطب به داستان است و در بافت گفتگوهایش، شخصیّت‌هایی مانند کنیزک، جلاد، ساحر و برده‌ای سیاه‌چرده حاضرند که از پس نگاهی فرمانبر و همراه با احتیاط، با یکدیگر سخن می‌گویند. آنها با علم به این نکته که رفتار شهریار مستبدّ قصّه، در تقابل با اندیشهٔ زنی عصیان‌گر و سنت‌شکن؛ متحوّل شده است؛ ولی همچنان گفتمانی از اطاعتی عادت‌شده را پیش گرفته‌اند. این قسم از بازیگران درباری را باید نمایندهٔگونه‌ای از صداهای حاضر در روایت دانست که با وجود آگاهی از ناملایمات رفتاری شهریار و رفتار بیمارگونهٔ وی با زنان؛ هرگز در صدد ایجاد تغییر در شرایط نبوده و تسلیم و پذیرش وضع موجود را، پذیرفته‌اند:

«الجلّاد: (في صوت السرّ) الملک مصاب بخَبَلٍ/ العبد: مِن حُبّها؟/ الجَلّاد: بَل بِخُبلٍ حقيقيٍّ/ العبد: كيفَ عَلِمتَ؟/ الجلاد: يقُولونَ... ثُمَّ.. تَعال وَانظُر.../ العبد: نَعم، نَعَم. أري شَبَحاً جامداً كَأَنَّهُ عمودُ بناءٍ/ الجلّاد: ذلکَ هو/ العبد: وما بالُهُ يطيلُ النَّظرَ في السّماءِ كَعبادِ النّجُومِ؟/ الجلّاد: ذلكَ شأنُهُ في مثلِ هذا الوقتِ مِن كُلِّ ليلة. وَأحياناً يقضي اللَيلَ كُلَّهُ ساهراً كَما تري/ العبد: عجباً وَما سرُّ ذلكَ؟/ الجلّاد: مَن يدري؟/ العبد: لا أحدَ يدري؟/ الجلّاد: لا احدَ يدري./ العبد: وَمتي أصيبَ بِهذا؟/ الجلّاد: لستُ أعلم. وَما أحسَبُهُ أصيبَ بِمثلِهِ قبلَ الآنَ حتّي في أعصبَ ساعاتِه: فَلَقد فاجأ يوماً إمرأتهُ الأولي بَينَ ذراعي عبدٍ خسيسٍ فَلَم يزد عَلَي قَتلها وَقَتلِهِ ثُمَّ أَقسَمَ أن - تكونَ لَهُ في كُلِّ ليلة عذراءَ، يستَمتِعُ بِجَسَدِها ما شاءَ، ثُمَّ يذبَحُها في الصّباحِ..» (الحکیم، بی‌تا، ۲۰-۲۲).

ترجمه: (جلاد: (با صدایی آرام و درگوشی) پادشاه دیوانه شده‌است/ غلام: از عشق او (شهرزاد)؟/ جلاد: البته به دیوانگی واقعی/ غلام: چطور فهمیدی؟/ جلاد: می‌گویند.. سپس.. بیا و ببین../ غلام: بله، بله. شبحی می‌بینم که انگار ستون دیوار است./ جلاد: بله اوست./ غلام: او را چه شده که مثل ستاره پرستان، بطور طولانی نگاهش به آسمان است؟/ جلاد: این کار هر شب او در چنین ساعتی است. و گاهی تمام شب را بیدار می‌ماند همان‌طوری که می‌بینی./ غلام: عجیب است و راز این کار چیست؟/ جلاد: چه کسی می‌داند؟/ غلام: هیچکس نمی‌داند؟/ جلاد: هیچکس/ غلام: از کی به این دچار شده‌است؟/ جلاد: نمی‌دانم و چیزی که گمان می‌کنم این است که در یکی از بدترین روزهایش: روزی زن نخستش را در آغوش غلامی پست می‌یابد. در قتل زنش و غلام تردید نمی‌کند و سپس سوگند می‌خورد که هر شب دوشیزه‌ای بیاورد، از آن‌گونه که خواست جسمش بهره بگیرد و سپیده‌دم او را بکشد...).

دیگر شخصیّت‌های حاضر در روایت شهرزاد نیز، هر یک به فراخور پایگاه اندیشه‌های خود، در داستان نقش‌آفرینی کرده‌اند. به عنوان نمونه، شخصیت قمر وزیر، علیرغم وفاداری مطلق به شهریار، شخصیتی بینابینی محسوب می‌شود. او با آن‌که پا به پای شهریار، در فضای داستان حضور داشته و همراهی می‌کند؛ لیکن هرگز به مانند وی نتوانسته‌است خود را در مسیر تغییر اندیشگی قرار دهد. قمر همچنان برای شهریار وزیری وفادار است، اما بسیاری از رویه‌های رفتاری او را در وجود خود هرگز دنبال نمی‌کند. وزیر و پادشاه، در تلاش برای کشف دو مجهول بزرگ در درون روایت سرگردان هستند. دو ناشناخته‌ای که به نظر نمی‌رسد تا پایان داستان، پاسخ روشنی برای چیستی آنها یافت شود. مجهول نخست، چیستی و کیستی شهرزاد است که پوشیدگی و رمزآلودگی آن؛ وزیر و شهریار را آزار می‌دهد و مجهول بزرگ‌تر؛ کشف حقیقت هستی است.

در بیان رمزآلودگی شخصیّت شهرزاد، باید گفت: «او در درون ماجراهای داستان، فقط در قامت یک زن ظاهر نمی‌شود بلکه شخصیّتی خاص و منحصر به فرد است که در عین دارا بودن خصایص و ظرافت‌های زنانه، دغدغه‌های جستجوی ابدی معرفت و حقیقت‌طلبی را در درون شهریار، زنده می‌گرداند» (سلیمی و قبادی، ۱۳۹۲: ۱۸۲). توفیق‌الحکیم، به مدد همین فضای باز

گفتگوها، توانسته‌است با زبانی هنری، جذاب و زیرکانه؛ بی‌آنکه با پیش‌داوری چیزی را به مخاطب القا کند؛ تقابل میان طرفین را، به سمت پرسش‌هایی ارجمند و فلسفی، سوق دهد و در فضایی از دیالوگ‌های آزاد، آن را مطرح نماید:

«شهرزاد: ما أبسَطَ عَقلَکَ یا قمرُ! أتَحسَبني فَعَلتُ ما فَعَلتُ حُبّاً لِلمَلِك؟/ الوزیر: (في حِدَّةٍ هادئة) لِمَن غیرُهُ إذَن؟/ شهرزاد: (باسمة) لِنَفسي./ الوزیر: لِنَفسِكِ؟ ماذا تُعنینَ؟/ شهرزاد: أعني أنّي ما فَعَلتُ غیرَ أناحتلتُ لِأَحیا./ الوزیر: تُعنینَ أنَّكِ ما صَرفتِ عقلَ الملكِ عَن العَبَثِ بِالأرواحِ إلّا لِیبقي عَلَي روحِكِ؟/ شهرزاد: (مُبتَسِمة) هوَ ذاك./ الوزیر: (بعدَ تَفَكُّرٍ) لَنأُصَدِّقَ. أكانَ هذا مِنكِ تَدبیراً؟!. أكانَ كلُّ هذا مِنكِ حِساباً؟ كَلّا، ما أنتِ الّا قلبٌ كبیرٌ./ شهرزاد: (باسمة) إنّكَ تَراني في مِرآة نَفسِكِ!/ الوزیر: إنّي أري الحقیقة./ شهرزاد: (في نَبرة غامِضة وَبَسمة غریبة) الحقیقة!!!....» (الحکیم، بی‌تا، ۳۸-۳۹).

ترجمه: (شهرزاد: چقدر ساده عقلی قمر! آیا گمان می‌کنی آن‌چه انجام دادم بخاطر عشق به پادشاه بود؟/ وزیر: (با آرامش) پس بخاطر کسی غیر از او بوده‌است؟/ شهرزاد: (با لبخند) بخاطر خودم./ وزیر: بخاطر خودت!! منظورت چیست؟/ شهرزاد: منظورم این است که من آن را انجام دادم تا چاره‌ای برای زنده ماندنم بیندیشم./ وزیر: منظورت این است که آنچه برای منصرف کردن عقل پادشاه از انجام بیهوده انجام داده‌ای چیزی نبوده جز آن‌که روح خودت را نجات دهی؟/ شهرزاد: (با لبخند) این همان است./ وزیر: (بعد از فکر کردن) باور نمی‌کنم. آیا این تدبیری از طرف تو بود؟ آیا همهٔ اینها بر اساس حساب و کتاب بود؟ هرگز! تو فقط یک قلب بزرگ هستی!/ شهرزاد: تو مرا در آینهٔ درون خودت می‌بینی./وزیر: من حقیقت را می‌بینم./ شهرزاد: (در تأملی پوشیده و لبخندی عجیب) حقیقت!!!...)

اختلاف در زاویهٔ دید شخصیّت‌های نمایشامهٔ شهرزاد، سبب شده تا خواننده در برخورد با ماجراهای آن؛ با گفتمان‌های متنوّعی در درون متن روبرو شود که بسیار مشابه وضعیّت حاکم در یک جامعهٔ انسانی است. در سایهٔ فرصتی که از تصادم اندیشه‌های سنتی و مدرنیته در این روایت فراهم آمده‌است؛ چندصدایی مقبولی حاصل شده‌است که در آن، تمام آراء و اندیشه‌ها؛ با ارزش و اعتباری برابر، رو در روی هم قرار گرفته‌اند. از لابلای همین تعارضات آشکار، نویسنده تلاش نموده‌است تا مخاطب را در کنار نقش‌آفرینان روایت؛ به دنیایی تازه از هم‌زیستی همهٔ اضلاع اندیشه‌های حاضر در داستان، رهنمون شود. چنین توانشی سبب شده که بتوان فضای کلّی روایت را بُرشی از شرایط اجتماعی بیرونی فرض کرد که تقابل گفتمان‌های درونی آن، رویدادها را شکل می‌دهد.

یکی از نمودهای حضور شخصیّت‌های پیرامونی در روایت که تنوّع گفتمانی در داستان را نمایش می‌دهد؛ حضور برده‌ای سیاه‌چرده در خلوت شبانهٔ شهرزاد است. در این پرده، مخاطب شاهد گفتگویی دو سویه میان شهرزاد، با این بردهٔ سیاهپوست است. در این گفتگو، هر دو به دور از سانسور، نیازهای و خواهش‌های جسمی را عنوان می‌کنند. برده خواهان تمتّع جسمی از شهرزاد است و شهرزاد نیز، بی‌آنکه خواهش زنانه‌اش را انکار کند؛ او را از خود می‌راند و درخواستش را رد می‌کند. به نظر می‌رسد که توفیق‌الحکیم، با ایجاد بستری شفاف از گفتگوی صریح، قصد داشته‌است تا نگاه قیم‌مآبانه و سلطه‌جوی حمایتی مردانه را مورد هدف قرار داده و به این نتیجه برسد که آن‌چه عفت و وفاداری زنان را تضمین می‌کند؛ قدرت نظارت و حمایت مردان نیست بلکه توان ذهنی و پختگی شخصیّت زنان است:

«شهرزاد: (تجفلُ) مَن هذا؟/ العبد: (یتَقَدَّمُ هامساً) لا تَخافي، هذا أنا./ شهرزاد: مَن أخبَرَكَ أنّي هُنا؟/ العبد: (یدنو مِنها) نَفَحُكِ العَبقُ. ثُمَّ هذهِ النّافذة أنبَأتني أن خَلفَها جَسَداً ینتَظِرُ الغرامَ./ شهرزاد: لا تَلمسني، إذهَب../ العبد: (یتَأمّلها) ما أجمَلَكِ! ما أنتِ الّا جسداً جمیل!/ شهرزاد: (باسمة) حتّي أنتَ أیضاً تَراني في مرآة نفسِكَ!/ العبد: إنّي أري الحَقیقة./ ... شهرزاد: لا أستَطیعُ البقاءَ مَعكَ في هذا البهوِ./ العبد: مِمَّ تَخشینَ؟/ شهرزاد: لستُ أخشي عَلَي نفسي./.../ العبد: أوَ یمكِنُ لِمثلِكِ أن یعشِقَ عبداً خَسیساً مثلي؟/ شهرزاد: أَلَم

تفعَل ذلكَ زوجُ شهريار الأولي؟/ العبدُ: (يشيرُ إلي جسمِها وجِسمِه) هذا البَياض وهذهِ الرّقة... وهذا السّواد وهذهِ الغِلظة!/ شهرزاد: (باسمة) الزَّهرة البَيضاءُ الرّقيقة تُنبِتُ مِن التّين الأسودِ الغَليظِ./ العبد: وَقُبحي وَأصلي الوَضيعُ!/ شهرزاد: ينبَغي أن يكونَ أسودُ اللونِ، وضيعُ الأصلِ قبيحُ الصورة... تلكَ صفاتُ الخالدة أُحبّها..؟ العبد: تلك صفاتُ الشَّهوة/ شهرزاد: إقتَرِب!/ العبد: يخيلُ أنَّكِ إمرأة لا كَكُلِّ النّساءِ. أنتِ لا يمكِنُ أن تَعشقي أحداً./ شهرزاد: لا شأنَ لكَ بقلبي./ العبد: أنتِ إنّما تَلعَبينَ بي. إنّي أخافُكِ./.../ شهرزاد: بل أنا... حُبّي لكَ لا يحيا الّا في الظّلام./ العبد: إنّي أحسُّ قربَ أجلي وَأنّكِ قاتلي..» (همان: ۷۵-۷۹).

ترجمه: (شهرزاد: (می‌ترسد و رم می‌کند) این کیه؟/ غلام: (پاورچین پیش می‌آید) نترس، این منم/ شهرزاد: چه کسی به تو خبر داد که من اینجا هستم؟/ غلام: (به او نزدیک می‌شود) بوی خوشت. سپس این پنجره به من خبر داد که پشت آن پیکری در انتظار عشقبازی اس./ شهرزاد: به من دست نزن. برو./ غلام: (او را ورانداز می‌کند) چقدر زیبایی! تو فقط یک تن زیبایی!/ شهرزاد: (با لبخند) تو هم مرا در آینهٔ درونت می‌بینی!/ برده: قطعا من حقیقت را می‌بینم./ .../ شهرزاد: نمی‌توانم با تو در ایوان این کوشک بمانم./ غلام: از چه می‌ترسی؟/ شهرزاد: برای خودم نمی‌ترسم!/../ غلام: آیا ممکن است کسی مثل تو به برده‌ای پست مانند من عشق بورزد؟/ شهرزاد: آیا زن اول شهریار چنین نکرد؟/ غلام: (به بدن شهرزاد و بدن خودش اشاره می‌کند) این سپیدی و نازکی... و این سیاهی و خشونت./ شهرزاد: (با لبخند) گل لطیف سفید از زمین سیاه خشن می‌روید./ غلام: و زشت‌رویی من و اصل و نسب پستم!/ شهرزاد: لازم است که سیه‌چرده از نسب پست زشت رو باشد... اینها صفات جاودانه‌ای است که دوستشان دارم./ غلام: آن ویژگی‌های شهوت است./ شهرزاد: نزدیک بیا!/ غلام: گمان می‌کنم که تو زنی هستی که شبیه همهٔ زنان نیستی. ممکن نیست تو عاشق کسی باشی./ شهرزاد: تو در قلبم هیچ جایی نداری./ غلام: تو فقط با من بازی می‌کنی. من از تو می‌ترسم./../ شهرزاد: البته من... عشق من به تو فقط در تاریکی زنده می‌شود./ غلام: من احساس می‌کنم که مرگم فرا رسیده و تو قاتل من هستی..)

در مجموع می‌توان گفت که با نگاهی کلّی به گفتگوهای درون روایت شهرزاد، تفاوت‌های بسیاری را می‌توان در زاویهٔ نگاه شخصیّت‌های قصّه، مشاهده کرد. نمود تفاوت میان بردگان و دیگر طبقات حاضر در داستان، به خوبی در اختلاف مضمون دیالوگ‌هایشان مشهود است. با همهٔ اینها و علیرغم همهٔ تفاوت‌های ظاهری در نوع و محتوای گفتار آنها، می‌توان نقش‌آفرینان روایت شهرزاد را در دو صنف اجتماعی جداگانه تقسیم‌بندی نمود. صنف نخست که اغلب حاضران در داستان را شامل می‌شود؛ طبقات اجتماعی مؤظف و کارگزار در کوشک پادشاهی هستند که عمدتاً تغییر شخصیّت شهریار را بازنمودی از جنون و یا شیفتگی در برابر زیبایی جمال و نکته‌پردازی گفتار شهرزاد می‌دانند. در مقابل این طبقات به ظاهر یکسان اجتماعی؛ دو شخصیّت اصلی، متفاوت از دیگران هستند که رسالت بسترسازی گفتگوهای جدلی فلسفی را بر عهده گرفته‌اند. شهریار و شهرزاد در طول نمایشنامه، مخاطب را با چالش‌های عقیدتی در خصوص حقیقت هستی رو برو نموده و در نهایت بی‌آنکه پاسخ روشنی به وی بدهند؛ او را وادار به قضاوتی درونی می‌نمایند تا از این رهگذر، او نیز در ماجرای داستان فقط خواننده‌ای منفعل باقی نماند.

۴-۲. گونه‌شناسی، خوشه‌بندی و مرکزگرایی در گفتگوهای درون‌متنی روایت شهرزاد

گونه یا ژانر، یکی از مؤلّفه‌های قابل اعتنا در نظریات میخائیل باختین به حساب می‌آید. در گفتگوی درون متنی روایت‌های دموکراتیک چندآوایی؛ هر گونه نمایندهٔ یک ایدوئولوژی خاصّ محسوب می‌شود. هر گروه هم‌گون از صداهای مختص و منحصر به فرد یک گونه را شکل می‌دهند و «در حقیقت، گونه مجموعه‌ای از فرهنگ، سن، جنس و موقعیّت‌های فردی و اجتماعی-تاریخی و حتّی قرار گرفتن در محیطی جغرافیایی است که از طریق دیالوگ یک شخصیّت داستانی، بروز می‌کند» (دست‌پاک و دیگران،

۱۴۰۲: ۲۴۹). در هر روایت، گفتگومندی را «چارچوبی دانست که در آن، مجموعه‌هایی از صداها یا گفتارهای متعدّد، با توانش های اجتماعی و از طبقات و گروههای دیگر در آن با هم مباحثه کنند» (حموده، ۱۹۸۸: ۳۶۳). در نمایشنامهٔ شهرزاد نیز، می‌توان گونه‌ها یا تیپ‌های شخصیّتی متفاوتی را مشاهده نمود که هر یک، با منطق و زبان خاصّ خود، در داستان حضور دارند. از جملهٔ این گونه‌ها یا تیپ‌های شخصیّتی می‌توان به قمر وزیر، ساحر، بردگان، شهرزاد و شهریار را نام برد. در گفتگومندی باختینی، خوشه‌بندی همان پرداخت، تفکیک و تعریف گونه‌های شخصیّتی در داستان است که گفتمان‌های ویژه‌ای را در روایت وارد کرده‌اند. «غنا و چند صدایی در داستان، حاصل تقویت نیروهای مرکز گریز [تیپ‌های شخصیّتی تفکیک شده] در کلام و در نتیجه، مکالمهٔ میان انواع گفتارها و دیدگاه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک در زبان است» (سلدون، ۱۳۷۷: ۶۶). از سوی دیگر، یکی از توانش‌های اصلی روایت‌های چندصدایی، مرکزگرایی یا خلق ابرگفتمان در داستان است. خلق ابرگفتمان در روایت، محصول هم‌آوایی گفتمان‌های حاشیه‌ای است.

در نمایشنامهٔ توفیق‌الحکیم، همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد؛ شاهد گفتگوی میان گونه‌های متنوّعی از نقش‌آفرینان در داستان هستیم که هر یک، نمایندهٔ خاستگاه فکری و اجتماعی ویژه‌ای هستند. گذشته از اینها، باید گفت که نمایشنامهٔ شهرزاد، به طور کلّی صحنهٔ تقابل و رویارویی دو سنخ اصلی از صداها (ابرگفتمان‌ها) است. دسته‌ای از شخصیّت‌های داستان، در کنار هم، نمادی از سنّت هستند (نقش‌آفرینان گفتمان قدرت و سلطه). پیش‌آهنگ این ابرگفتمان شخصیت حاکم بر متن (شهریار) است که برخی خوشه‌های گفتمانی مانند بردگان، کنیزکان و حتی در اغلب گفتارها قمر وزیر نیز در ذیل آن قرار گرفته اند. همان‌گونه که ذکر شد؛ خوشه‌های پیرامون گفتمان سلطهٔ شهریار؛ تغییرات اندیشگی در پادشاه کوشک را نمی‌بینند یا آن‌که در صدد پذیرش این دگردیسی تازه در پادشاه نبوده و در اطاعتی خودآموخته، آن را به شیفتگی شاه در برابر زیبایی شهرزاد و ظرافت گفتار وی، تقلیل می‌دهند:

«شهرزاد: (في مكرٍ) أراكَ يا قمرُ تَسرفُ في إطرائي وَتَبخَسُ قَدرَ صديقِكَ/ الوزير: لَم أبخسْ قَدرَهُ./ شهرزاد: (في مكرٍ) يخيلُ إلي أنَّكَ نَسيتَ ما بَينَكُما مِن وَدٍّ عَجيبٍ!/ الوزير: (في حِدَّة) لَم أنسِ شيئاً./ شهرزاد: (في خُبثٍ) بلي!...» (الحكيم، بي‌تا: ۳۶).

ترجمه: (شهرزاد: (با حیله‌گری) قمر! می‌بینم که در تمجید از من مبالغه می‌کنی در حالی که در مورد شأن دوستت خساست می‌ورزی؟!/ وزیر: در بارهٔ شأن او خساستی نمی‌ورزم./ شهرزاد: (با حیله‌گری) گمان می‌کنم که تو دوستی عجیبی که میان شما بود را از یاد برده‌ای؟/ وزیر: (با تندی) من چیزی را از یاد نبرده‌ام./ شهرزاد: (با خباثت) بله..).

«العبد: فَهمتُ./ الجلّاد: ماذا فَهِمتَ؟/ العبد: أليسَ اليومَ عيد العذاري؟/ الجلّاد: لَم تَبقِ بِالملكِ حاجة إلي جَلّاد./ العَبد: (في إعجابٍ) يا لِجَسَدِ شهرزاد!...» (همان: ۱۸).

(ترجمه: (غلام: فهمیدم./ جلاد: چه چیزی را فهمیدی؟/ غلام: مگر امروز عید دوشیزگان نیست؟/ جلاد: پادشاه دیگر نیازی به جلّاد ندارد!/ غلام: (با تعجب) عجب جسم و تنی دارد شهرزاد!..).

در طرف دیگر، دسته‌ای دیگر نیز، به موازات صدای شهرزاد، ابرگفتمان نوگرایی را شکل داده‌اند که تلاش برای در تقابل با ابرگفتمان سنت‌گرایی و سلطه هستند. توفیق‌الحکیم کوشیده‌است تا با چنین تفکیکی، جهت‌گیری گفتگوهای درون روایت را سازماندهی و تعریف نماید. در تقابل میان این دو گفتمان اصلی، شهرزاد نماد اصلی و ابرشخصیّت ایدئولوژی نوگرا محسوب می شود. او درس‌آموخته است و ظرافت‌ها و زیرکی‌های زنانه را در کنار منطق قوی خود، در جهت مغلوب نمودن منطق واپس‌گرای شهریار به کار می‌گیرد؛ اندیشه‌ها و باورهای شهریار را به چالش می‌کشد و وی را با پرسش‌های عمیق و بی‌پاسخ روبرو می‌کند:

«شهريار: ماذا تَقولينَ؟/ شهرزاد: تُريدُ أنتعرفَ مِنّي ماذا؟/ شهريار: أنتِ لا تجهلينَ ما أُريدُ./ شهرزاد: تُريدُ أن تَعرفَ مَن أنا؟/ شهريار: نعم./ شهرزاد: (باسمة) أنا جَسَدٌ جميلٌ. هَل أنا إلّا جَسَدٌ جَميلٌ؟/ شهريار: (يصيحُ) سَحقاً لِلجسَدِ الجميلِ!/ شهرزاد: أنا قَلبٌ كبيرٌ. هَل أنا إلّا قَلبٌ كَبيرٌ./ شهريار: سُحقاً لِلقَلبِ الكبيرِ!/ شهرزاد: أَتَنكُرُ أنَّكَ عَشَقتَ جَسَدي يوماً وأنَّكَ أَحبَبتَني بِقَلبِكَ يوماً؟/ شهريار: مَضي كُلُّ هذا، مَضَي... (كَالمخاطب لِنَفسِهِ) أنا اليوَمَ إنسانٌ شَقيٌّ...» (همان: ۴۳-۴۴).

ترجمه: (شهریار: چه می‌گویی؟ شهرزاد: می‌خواهی چه چیزی در مورد من بدانی؟ شهریار: تو از آن‌چه می‌خواهم بی‌اطلاع نیستی. شهرزاد: می‌خواهی بدانی که من کیستم؟ شهریار: آری. شهرزاد: (با لبخند) من جسمی زیبا هستم. آیا من غیر از یک جسم زیبا هستم؟ شهریار: (فریادزنان) جسم زیبا نابود باد. شهرزاد: من قلبی بزرگم. آیا من غیر از یک قلب بزرگم؟ شهریار: نابود باد قلب بزرگ. شهرزاد: آیا انکار می‌کنی که روزی به پیکرم عشق می‌ورزیدی و با قلبت روزی مرا دوست می‌داشتی؟ شهریار: تمام اینها تمام شد، تمام شد... (مانند کسی که با خودش حرف بزند) امروز من انسانی بیچاره‌ام...)

۴-۳. رابطهٔ دو سویهٔ نویسنده-مخاطب در نمایشنامهٔ شهرزاد

در اثر نمایشی توفیق‌الحکیم، پیوند میان نویسنده و خواننده، رابطه‌ای دو سویه است. پرسش بنیادین این نمایشنامه، که موضوعی فلسفی و هستی‌شناسانه را مطرح کرده‌است؛ در حقیقت محور اندیشگی و هدف نهایی نویسنده است. طرح این پرسش، عمدتاً از طریق کشمکش‌های گفتاری میان شخصیّت‌های اصلی داستان (شهریار و شهرزاد)، بیان شده‌است. به تعبیر دیگر، شخصیّت‌های اصلی روایت، در مقام سخنگوی نویسنده هستند و برآیند نهایی گفتگوهای ایشان؛ رخ‌نمود باورهای فکری نویسنده است. نکته‌ای که در لابلای دیالوگ‌های میان این شخصیّت‌ها مشهود است آن است که ایشان، از ارائهٔ پاسخی صریح به پرسش فلسفی روایت پرهیز نموده‌اند. بر همین پایه باید گفت که موضع توفیق دربارهٔ حقیقت هستی و چیستی آن؛ سکوت است.

باید گفت که سکوت توفیق‌الحکیم در برابر این پرسش، سکوتی هدفمند است. در واقع او با اتّخاذ چنین شیوه‌ای قصد داشته است که خواننده را در متن روایت وارد نموده و سهیم نماید و وی را وادار نماید تا در جریان جاری داستان، مشارکت کند. به بیان روشن‌تر، نویسنده در طول مجادلات مطرح شده در خصوص پرسش بنیادین قصّه، از جایگاه دانای کلّ صرف‌نظر نموده‌است و مخاطب تا پایان ماجراهای نمایشنامه؛ در انتظار دریافت پاسخی متقن، برای پرسش‌های عمیق فلسفی باقی می‌ماند. چنین شیوه‌ای او را ناچار می‌کند برای حلّ مجهول مطرح شده در روایت؛ ذخیرهٔ فکری خود را به کار گرفته و موضع مشخصی را در قبال این پرسش‌ها، در ذهن خود اتّخاذ نماید. حاصل چنین رویکردی موجب شده است تا خواننده، در شکل‌گیری بخش غایی روایت، با نویسنده سهیم شود. این امکان، نتیجهٔ مستقیم گزینش و چینش دیالوگ‌های میان نقش‌آفرینان روایت توسط توفیق‌الحکیم است که در گفتگوی میان شخصیّت‌های قصّهٔ شهرزاد می‌توان این مطلب را به وضوح مشاهده نمود:

«شهريار: (مُتعِباً) أنا أطلبُ شيئاً واحداً./ شهرزاد: ما هوَ؟/ شهريار: أنأَموتُ./ شهرزاد: لِماذا؟ ماالّذي بِكَ؟/ شهريار: ليسَ في الحَياة مِن جَديدٍ.. إستَنفَدتُ كُلَّ شيءٍ./ شهرزاد: الطَّبيعة كُلُّها ليسَ فيها لذّة تُغريكَ بِالبقاءِ؟/ شهريار: الطَّبيعة كُلُّها ليسَت سوي سجان صامتٍ يضيقُ عَلَيَّ الخناقَ./ شهرزاد: أَقسمُ أنَّكَ جَنَنتَ. اجهدتَ عقلَكَ حتّي اضطرب. أيُ سرٌّ تَبحَثُ عَنهُ أيها الأبله؟ ألا تَراكَ تُضيعُ عمرَكَ الباقي وراءَ حُبِّ إطّلاعٍ خادعٍ...؟/ شهريار: ما قيمة عمري الباقي؟ لَقَد استمتعتُ بِكُلِّ شيءٍ وَزهدتُ في كلِّ شيءٍ./ شهرزاد: وَهَل تَحسَبُ هذا السَّبيلُ إلي ما تطلبُ؟ بَل مِن إدراكِ أن ما تطلبُ موجودٌ؟ أتري شيئاً في ماءِ هذا الحَوضِ؟ أليسَت عيناىَ أيضاً في صفاءِ هذا الماءِ؟ أتَقرَأُ فيهما سِرّاً مِن الأسرارِ؟/ شهريار: تبا لِلصفاءِ وَكُلِّ شيءٍ صافٍ..!/ شهرزاد: ويلٌ لَكَ يا شهريار!/ شهريار: الصّفاء..! الصفاءُ

قناعها./ شهرزاد: قناعُ مَن؟/ شهريار: قناعُها هي، هيَ هيَ../ شهرزاد: أنّكَ ملكٌ تعسٌ فَقَدَ آدميتُهُ وَفَقَدَ قَلبُهُ./ شهريار: إنّي براءٌ مِن الآدمية براءٌ مِن القَلبِ. أُريدُ أن أَعرفُ..» (همان: ۴۵-۴۷).

ترجمه: (شهریار: (خسته) من یک چیز می‌خواهم/ شهرزاد: آن چیست؟/ شهریار: که بمیرم./ شهرزاد: چرا؟ تو را چه شده است؟/ شهریار: چیز تازه‌ای در زندگی نیست. همه چیز را به پایان بردم./ شهرزاد: همهٔ طبیعت چیزی ندارد که تو را به زنده ماندن تشویق کند؟/ شهریار: تمام طبیعت چیزی جز زندان ساکتی نیست./ شهرزاد: قسم می‌خورم که تو دیوانه شده‌ای. عقلت را به بازی گرفته‌ای تا حدی که دچار اضطراب هستی. از کدام راز حرف می‌زنی ابله!؟ آیا نمی‌بینی که باقی عمرت را در پی دانستنی گول‌زننده تباه می‌کنی؟...؟/ شهریار: باقیماندهٔ عمرم چه ارزشی دارد؟ از همه چیز بهره گرفتم و همه چیز را امتحان کردم./ شهرزاد: و آیا گمان می‌کنی این راه رسیدن به چیزی است که می‌خواهی؟ یا فهم چیزی که می‌خواهی وجود دارد؟ آیا چیزی در آب این حوض می-بینی؟ آیا چشمان من در زلالی شبیه این آب نیست؟ آیا در چشمانم رازی از رازها می‌خوانی؟/ شهریار: لعنت بر صفا و هر چیز زلال...!/ شهرزاد: وای بر تو شهریار!/ شهریار: زلالی... زلال بودن صورتک و نقاب آن است./ شهرزاد: نقاب چه کسی؟/ شهریار: نقاب آن او است، او، او../ شهرزاد: تو پادشاهای بیچاره هستی که انسانیّتش را از دست داده و قلبش مرده است./ شهریار: من از انسان بودن دوری می‌کنم و نیز از داشتن دل و قلب. من می‌خواهم بفهمم و بدانم.)

در صحنه‌ای از ماجرای داستان، شهریار (متأثّر از آموزه‌های شهرزاد) تحوّل درونی یافته‌است. او قصد دارد به تمام تعلّقات بیرونی اطراف خود پشت کند. این بخش از روایت، سرآغاز سفر بی‌بازگشتی است که در پایان ماجرا، از شهریار شخصیّتی شبیه سندباد افسانه‌ای را نشان می‌دهد. توفیق‌الحکیم، در ماجراهای این پرده از نمایشنامه، به مدد گفت و گوی میان شهریار و شهرزاد؛ موضوعات انتزاعی متنوّعی را مطرح می‌کند. او از قلب به عنوان جایگاهی از ادراک درونی و دوست داشتن، از تعلّقات جسمانی و از روح و تأثیر آن بر هستی آدمی و رشد وجودی وی سخن می‌گوید. در این گفت و گوهای پیاپی، مفاهیم فکری و فلسفی مختلف؛ آن چنان با سرعت در قالب گفتگوی جدلی میان دو شخصیّت نمایش طرح می‌شوند که مجالی برای اندیشیدن به مخاطب نمی‌دهند:

«شهرزاد: لاتَنفَعُ الصَّغيرَ اسفارُهُ مادامَ لا قلبَ لَهُ./ شهريار: (ساخراً) ما وظيفة القَلبُ: الحُبُّ؟/ شهرزاد: مَن يدري؟/ شهريار: الحُبُّ! كيفَ تَلَفُّظُ هذا الكلمة؟ لا ريبَ أنَّها كَلمة أثرية مِن بَقايا العُصُورِ الأولي../ شهرزاد: عَلَي الرَّغمِ مِن كُلِّ هذا، فَإنَّ بَينَكَ وَبَينِ الطّفولة خُطوة./ شهريار: لا بأسَ. لَن أعودُ إلي جَسَدِكِ الجَميل.. لَن يسكرني ريقَ ثغرِكِ، وَنَفَحِ شَعرِكِ وَضَمات ذراعيكِ. شَبَعتُ مِن الأجساد!/ شهرزاد: أصبَحتَ لا تشعرُ./ شهريار: لا أُريدُ أن أَشعرَ وَلا أعي.. اليومَ أنا أعي وَلا أشعرُ كَالرّوح./ شهرزاد: الرّوح؟ ما أبعدَكَ عَن الرّوحَ!...» (همان: ۶۶-۶۷).

ترجمه: (شهرزاد: تا زمانی که قلبی در وجودش نباشد؛ سفرهای انسان خردسال به او سودی نمی‌رساند./ شهریار: (با تمسخر) وظیفهٔ قلب چیست: عشق./ شهرزاد: چه کسی می‌داند؟/ شهریار: عشق؟ تلفّظ این کلمه چگونه است؟ هیچ شکی نیست که آن کلمه‌ای کهنه باقیمانده‌های دوران اولیه است../ شهرزاد: با وجود همهٔ اینها، میان تو و کودکی، یک گام فاصله هست./ شهریار: عیبی ندارد. هرگز به بدن زیبای تو باز نخواهم گشت.. هرگز آب دهانت مرا مست نخواهد کرد و عطر موهایت و حلقه‌های بازوانت . از بدن‌ها سیر شده‌ام./ شهرزاد: تو دیگر بی‌احساس شده‌ای./ شهریار: نمی‌خواهم احساس کنم و بدانم... امروز من نه می‌دانم و نه احساس می‌کنم مانند روح./ شهرزاد: روح؟ چقدر تو دوری از روح!)

ساختار پیش‌ران روایت شهرزاد به گونه‌ای است که در آن نویسنده تلاش نموده‌است؛ تا مخاطب در روند حوادث داستان مشارکت داشته‌باشد، قضاوت کند و به جای خواننده‌ای منفعل، در قامت کنش‌گری فعّال در روایت حضور یابد. علاوه بر این، شاید

بتوان ادّعا نمود که توفیق‌الحکیم، با رویهٔ سکوت در برابر پرسش هستی‌شناسانه و فلسفی روایت؛ قصد داشته‌است تا به همگان اعلام کند که حقیقت چیزی جز همین گفتگو نیست و او اصالت را در در جستجوگری همیشگی برای فهم حقیقت دانسته‌است. صحّت چنین فرضی را می‌توان در سرنوشت نهایی نقش‌آفرین اصلی مرد داستان (شهریار) نیز مشاهده نمود. او با قبول زیستی جستجوگر همانند سندباد افسانه‌ای، مسافر همیشهٔ سفر ناشناخته‌های هستی است. به بیانی دیگر شهریار با عبور از دلبستگی‌های روزمرهٔ زندگی؛ در پی فهم معنا، رو به سوی بی‌درکجا؛ تحوّلی عمیق در درون را پذیرا شده‌است.

۵. نتیجه گیری

بر اساس آراء میخائیل باختین در باب گفتگومندی، آن‌چه دموکراسی گفتمانی در متون روایی را ممکن می‌سازد؛ وجود بستری از آواها و صداهای مختلفی است که هر یک نمایندهٔ تفکّری منحصر به فرد هستند. تفاوت صداها و چندآوایی موجب می‌شود که تمامی شخصیّت‌های حاضر در روایت؛ فرصت ارائهٔ دیدگاههای خود را بیابد. نمایشنامهٔ شهرزاد، اثری است که توفیق‌الحکیم نویسندهٔ معاصر مصر، با وام‌گیری از میراث گذشتگی روایتی از ایرانیان، توانسته‌است ضمن بومی‌سازی حوادث، آن را برای طرح دیدگاه‌های تازهٔ فلسفهٔ امروزی برگزیند. تنوّع نگاه‌ها و پرهیز از سلطه و استیلای گفتمان واحد در این اثر، سبب شده‌است که هر یک از نقش‌پردازان روایت، بتوانند «گفتار و گفتمان خود» را در داستان مطرح نمایند. گفتگوهای دو شخصیّت محوری متن (شهریار و شهرزاد)، بستر اصلی مجادلات فلسفی محسوب می‌شوند. این دو کاراکتر نقش‌آفرین، در فضایی برابر امکان بیان نظر یافته‌اند و نویسنده نیز، کوشش کرده‌است تا در خصوص پرسش اصلی متن (چیستی حقیقت) سکوت اختیار کند. توفیق‌الحکیم، در سایهٔ این سکوت، عملا بستر نقش‌آفرینی و حضور فعال اندیشگی مخاطب مهیا کرده‌است. نقش‌آفرینان پیرامونی فصّه مانند جلاد، بردگان قمر وزیر و... نیز، هر یک در جایگاه نمایندهٔ واقعی خاستگاه اجتماعی خود دیده می‌شوند و بنا بر ضرورت داستان، حاضر شده‌اند و همهٔ اینها موجب شده تا مخاطب، با فضایی واقعی از گفتگوهای جاری در یک جامعهٔ عادّی رو برو شود و آن را الگویی منطبق بر واقعیت بیرونی فرض نماید. در نگاهی کلّی می‌توان گفت که نمایشنامهٔ شهرزاد، الگویی موفق از چند صدایی در متن محسوب می‌شود که نویسنده از این توانش به خوبی برای غنای داستان بهره برده‌است.

منابع

منابع عربی

ابن‌ندیم، احمد. (۱۳۶۶هـ.ش). ***الفهرست***، ترجمه و تحقیق: محمدرضا تجدّد، تهران: امیرکبیر.

أدهم، اسماعیل، و ناجي ابراهیم. (لا.تا). ***قضایا الإنسان الأدب المسرحي المعاصر***. بیروت: دارالفکر.

البناء، بان صلاح. (۲۰۰۹م.). ***الفواعل السّردیّة***. ط ۱. دمشق: تموز.

بوغرة، محمد. (۱۹۹۷م). «التعدّد اللغوي، اشکاله و صیغه». ***مجلّة البیان الکویت***. عدد ۳۱۸، ص ۶-۲۸.

الحکیم، توفیق. (لا.تا). ***شهرزاد***. مصر: دار مصر للطباعة.

الحمداني، حمید. (۲۰۰۱م). «التناص و انتاجیه المعاني»، جدّة: ***مجلّة علامات فی النقد***، ج ۵۱. مجلد ۱۳. ص ۴۳-۶۷.

حمودة، عبدالعزیز. (۱۹۸۸م). «المرایا المحدّبة، من البنویّة إلی التفکیک». الکویت: ***سلسلة عالم المعرفة***. عدد ۲۳۲. ص ۳۵۵-۳۷۱.

غنیمي هلال، محمّد. (۱۹۹۷م). ***النقد الادبي الحدیث***، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزیع.

وتار، محمد ریاض. (۱۹۹۹م). ***شخصیّة المثقّف في روایة العربیّة السوریة***، دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

ودیجي، رشید. (۲۰۱۷م). «التّعدّد اللغوي و حواریة الخطاب عند باختین: التّجلیات و الدلالة». المغرب: ***مجلّة الدراسات***. ص ۳۲-۴۶.

منابع فارسی

استادمحمدی، نوشین؛ فقیهی، حسین، و هاجری، حسین. (۱۳۹۶هـ.ش). بررسی رمان «بازی آخر بانو» بر اساس نظریهٔ چندصدایی باختین». ***نشریهٔ ادب و زبان***، ش ۴. ص ۴۰-۶۹.

باختین، میخائیل. (۱۳۷۳هـ.ش). ***سودای مکالمه***، خنده، آزادی. مترجم: محمدجعفر پوینده، تهران: آرست.

ـــــــ، ـــــــ (۱۳۸۷هـ.ش). ***تخیّل مکالمه‌ای، جستارهایی دربارهٔ زمان***. مترجم: رؤیا پورآذر، تهران: نی.

پلیگمن، بنتر. (۱۳۸۷هـ.ش). ***چگونه داستان بنویسیم***؟. ترجمه: بهرنگ اسماعیلیون، تهران: روزبهان.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷هـ.ش). ***منطق گفتگویی***. مترجم: داریوش کریمی، تهران: مرکز.

دست‌پاک، زهره؛ و حمیدیان، سعید، و طهماسبی، فرهاد. (۱۴۰۲هـ.ش). «مؤلّفه‌های چندصدایی باختین در رمان «درازنای شب» اثر جمال میرصادقی». ***نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی***. ش ۸۳. ص ۲۴۵-۲۶۲.

رنجبر، محمود. (۱۳۹۵هـ.ش). «خوانش باختینی رمان حیاط خلوت»، ***نشریهٔ ادبیات پایداری***. ش ۱۵. ص ۲۰۵-۲۹۹.

سلدن، رامان، و ویدسون، پیتر. (۱۳۹۲هـ.ش). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***، مترجم: عباس مخبر. چ ۵. تهران: طرح نو.

سلیمی، علی، و قبادی، مصیب. (۱۳۹۱هـ.ش). «زن در نمایشنامه‌های تراژدی زینب و راز شهرزاد اثر نویسندهٔ یمنی علی‌احمد باکثیر». ***پژوهشنامه زنان***. ش ۱. ص ۱۰۱-۱۱۵.

طسوجی، عبدالطیف. (۱۳۷۷هـ.ش). ***داستان‌های هزار و یک شب***. تهران: اقبال.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۴هـ.ش). ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. مترجمان: مهران مهاجر و محمّد نبوی. تهران: آگه.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۷هـ.ش). «گفتگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشابینامتنیّت باختینی». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. ش ۵۷. ص ۴۱۴-۳۹۷.

نوده، صغری، و انوشیروانی، علیرضا. (۱۳۹۱هـ.ش). «گفتگوی باختینی: مقایسهٔ تطبیقی کنش کلام‌ها در شعر مهدی اخوان ثالث و ساموئل تیلور کالریج». ***مجموعه مقالات ششمین همایش ملّی پژوهش‌های ادبی انجمن علمی زبان و ادبیّات فارسی***. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

نوین، حسین، و میرزایی، فرامرز. (۱۳۹۰هـ.ش). «بن‌مایه‌های افسانهٔ شهرزاد ایرانی در نمایشنامهٔ شهرزاد توفیق‌الحکیم». ***مجلّهٔ زبان و ادبیّات عربی (مجلّهٔ ادبیات و علوم انسانی سابق)***. ش ۴. ص ۱۵۳-۱۶۸.

منابع انگلیسی

Bakhtin, Mikhaail, (1970). La Poetique, de, Dotoievski

Comparative Critical Studies in Arabic Literature

Azarbaijan Shahid Madani University

A study of the components of dialogue in the play "Shahrazad" by Tofigh al-Hakim based on Mikhail Bakhtin's theory

Touraj Zinivand[1*], **Fatemeh Karimi**[2]

1. Corresponding author, Associate Professor, , Iran. E-mail: zinivand56@gmail.com
2. , Iran. E-mail: fatemekarimiii78403@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 17 May 2026

Received in revised form:

29/07/2026

Accepted: 30 July 2026

Published online: 09/02/2026

Keywords:

Shahrazad, Tofigh al-Hakim, conversation, Mikhail Bakhtin, play, conversation.

ABSTRACT

Mikhail Bakhtin, a Russian theorist, is one of the most prominent contemporary literary critics. With his theory of dialogicity in texts, he paved the way for proposing categories in criticism, such as metalinguistic and metatextual relations, and especially social metatexts. He divided narrative texts into two categories: monophonic and polyphonic. In monophonic texts, the discursive dominance of one dominant character blocks the way for multi-sided dialogue. Whereas in polyphonic narratives, the characters in the text have an equal opportunity to express their views. Shahrzad is the name of a play by the Egyptian writer Tawfiq al-Hakim, in which the author presents some social issues of today's world, borrowing from the ancient heritage of Iranian literature. This play features numerous characters, each of whom narrates an aspect of the discourse of social classes. This research is a descriptive-analytical method, based on Bakhtin's theory of dialogism, to study the paradigm governing the dialogues within this narrative in order to answer the questions: How has Toufiq al-Hakim attempted to provide the opportunity for multiple voices in his dramatic narrative to create a world that is consistent with the outside world? Also, in what ways can the polyphonic appearance that dominates this narrative be explained? The overall results indicate that the two super-characters, Shahriar and Shahrzad, in Shahrzad's narrative, are in a two-way confrontation, the main basis for the philosophical question of the text, but the other characters in the story, along with these two, have also found the opportunity to dialogue to create a world that is consistent with external reality.

Cite this article: Zinivand, T.; Karimi, F. (2025). A study of the components of dialogue in the play "Shahrazad" by Tofigh al-Hakim based on Mikhail Bakhtin's theory. *Comparative Critical Studies in Arabic Literature*, 1 (2), 119-133.