University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Motif in Bahram Beyzaie's Play "The One Thousand and First Night"

Abdolrez Naderifar[1], **Masoumeh Ahmadi**[2]

1. Department of Persian Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: a.naderifar@razi.ac.ir

2. Corresponding Author, Department of Persian Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: Ahmadi.masoumeh@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article history:
26 May 2025

Received:
30 July 2025

In Revised Form:
17 August 2025

Accepted:
11 September 2025

Published onlin:
11,September, 2025

Keywords:Bahram Beyzai, Play, The One Thousand and First Night, One Thousand and One Nights, Shahnameh, motif.

Abstract

Bahram Beyzai is one of the most prominent playwrights in contemporary Iranian dramatic literature whose regeneration, innovation and creativity are evident in each of his plays. One of his most celebrated plays is The One Thousand and First Night (2003). This play is written in three acts or three episodes. The first episode inspired by the Shahnameh, the story of Zahhak and the entirety of One Thousand and One Nights reconstructs a lost tale from Iranian mythology. In the other two episodes One Thousand and One Nights serves as the main source of inspiration for the author. Each episode of this play is independent from the others, and each has its own distinct and unique plotline and characters. However, at the same time, the three acts or episodes share thematic and structural similarities. What causes this coherence are the recurring themes (motif) that internally link the independent episodes of this play. A close reading and a deep semantic exploration of the work gives the reader an insight into the recurring themes of the play's acts, termed as the motif in literary criticism. In this essay, we aim to examine the motifs of this three -fold play in a descriptive- analytical manner. Our objectives for this study is to detect and analyze these motifs which includes Zahhak Mar-dush and its human manifestations, self-sacrifice(a longing for death), female cunning, the controversy over the book of One Thousand and One nights among the readers, and one character falling victim to an individual or the system in each act that These motifs make the semantic and artistic unity of the play.

Cite this The Author: Naderifar, A., Ahmadi M. (2025). "Motif in Bahram Beyzaie's Play the One Thousand and First Night", *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol 14, Issue 2, Ser.No. 38, Summer, (25-44)
DOI:10.22059/jlcr.2025.395808.2061

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

1.Introduction

Bahram Beyzaee, a prominent Persian playwright, wrote the play *The One Thousand and First Night* in three acts or episodes in 2003. The author first gives the reader a clue that there are commonalities and overlaps in content among the episodes of this three-act play, and later, with a deeper study of the work, one can further realize that there are many commonalities in content between these three episodes؛ this means that some themes are repeated in all three acts. In other words, there are several motifs or themes between the acts of this play.

A motif is a recurring element in a work. «Motif, which in most Persian literary translations is chosen as the equivalent of the main theme, main theme, and role of theme(naqsh maye), is one of the important categories discussed in the field of thematic or the knowledge of thematic. In this area, discussing motif, theme, subject, archetype, or prototype is a way to reach the level or levels of thought and theory expressed in the text» (Taghavi & Dehghan, 1388:08). «in today`s literary criticism studies, motif and its function are one of the important topics in examining the quality of this relationship» (Ibid, 8). In fact, «a suitable analytical strategy in literary criticism to identify motifs and to specify their thematic interaction» (Shaffer, 2005:307). In stylistics, since every repetition is of interest (stylistics is the study of repetition and frequencies), the role of motif as an important recurring element in all literature, or in all the works of an individual, or in a specific work, is of great importance. The study of important recurring elements in the literature of two nations or two writers or two poets from two nations can also be a significant topic for comparative literature (Taghavi& Dehghan, 1388:8). In the book of literary terms, Caden states: «Motif is one of the dominant beliefs in any literary work and part of the meaning or main theme of the work. This meaning may include a character, an image, or a recurring linguistic pattern» (Coddon, 2006: under Motif).

In motif, a situation, event, image, or character is a type found in several different literary works; in works such as folk tales or myths, any element that is masterfully used in its general theme is considered a motif (Baldic, 1990: under Motif).it is necessary to mention one point about the difference between subject, theme, and motif; the subject is a more general and subjective category than the theme; theme is also more general, subjective, and often more concise than motif; such as the time interval and the clock motif in dramatic works (Taghavii&Dehghan, 1388:8). Paying attention to these premises indicates that this essay is an opportunity to answer the question what are the important motifs of the play *The One Thousand and First Nights* by Bahram Beyzaie?

Literature Review

Research Several academic works, including books and articles, have examined Bahram Beyzai's dramatic oeuvre, though few have focused specifically on the motif structures in *The One Thousand and First Night*. Two relevant studies include: The Image of Goddesses in the Narrative Works of Bahram Beyzaie (Vahabi & Hosseini, 2016), which explores Beyzai's nuanced representations of female characters across various plays, including this one. A Rereading of the Role of Women in the Three Episodes of Bahram Beyzai's The One Thousand and First Night (Hassanli & Haghighi, 2010), which discusses the social and transformative power of women in Beyzai's narratives.

While these studies contribute meaningfully to the discourse on gender in Beyzai's works, they do not directly engage with the concept of motifs. Indeed, motif analysis has received little attention in the broader scholarship on Beyzai. This paper aims to fill that gap by focusing specifically on the motifs in The OneThousand and First Night.

Research Method

This article, using an analytical- descriptive method and relying on documentary- library studies, has explored the extraction of motifs in the three episodes of the play The One Thousand and First Night.

Conclusion

Bahram Beyzaie wrote the first episode of the play *The One Thousand and First Night* based on and inspired by the story of Zahhak, Jamshid, and their daughters in the Shahnameh, as well as the entirety of *The One Thousand and One Night.* Two other episodes were also written based on *The One Thousand and One Nights*. In the first episode, from a narrative perspective, he has followed a different path from the story of Zahhak in mythology and the Shahnameh, portraying active women and Jamshidi as impenetrable to the devil. In the next two episodes, Beyzaee uses the book *The One Thousand and One Night* as the basis for the characters` movements regarding their support and opposition to it. The difference is that the second episode is gloomy and the third episode is optimistic. Although the three episodes of this play are independent of each other due to having different and independent characters and separate stories, they have structural and thematic similarities; that is, in each of these episodes, themes and stylistic features are repeated. In literary criticism, these repetitions are called motifs. Recurring themes internally link the episodes of the play together. These motifs were numerous, but due to space limitations, the most prominent motifs of the play were discussed and examined; the most prominent motif of the play is the letter, Zahhak Mar-dush and its human manifestations. The author`s content goal is to say that myths never disappear, they only change form. Another motif of this play is the female character self-sacrifice(a longing for death) in all three episodes. The women in the play have no choice but to face death to overcome problems and obstacles. Another motif of this play is the female cunning, but Beyzai has given the play a benevolent flavor and color to the cunning women. Another motif is the controversy over the book of *The Thousand and One night*s among the readers, which ends tragically in the second episode, but in the third episode the outcome is favorable and optimistic. Another motif is the sacrifice of one of the characters in each episode of the play. This victimized character is absent in all three episodes and is introduced through the voices of other characters. The victim of the first episode is Jamshid, a mythical king who has fallen victim to the power-hungry Zahhak Mardush. That is, the victim is an individual, but the victims of the other two episodes, Pour Farrokhan and Roshanak`s mother, are the victims of the system.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

موتیف (بن‌مایه) در نمایش‌نامهٔ شب هزار و یکم بهرام بیضایی

عبدالرضا نادری‌فر[1]✉، معصومه احمدی[2]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: a.naderifar@razi.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: ahmadi.masoumeh@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۳/۰۵

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۵/۰۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۵/۲۶

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

واژه‌های کلیدی: بهرام بیضایی، نمایش‌نامه، شب هزار و یکم، هزار و یک شب، شاهنامه، موتیف.

چکیده

بهرام بیضایی، یکی از برجسته‌ترین نمایش‌نامه‌نویسانِ ادبیات نمایشی معاصر ایران است که در هر یک از نمایش‌نامه‌هایش، بازآفرینی و ابتکار و خلاقیّت به چشم می‌خورد. یکی از نمایش‌نامه‌های برجسته وی «شب هزار و یکم» (۱۳۸۲) است. این نمایش‌نامه در سه پرده یا سه اپیزود به نگارش درآمده است؛ پرده اوّل این نمایش‌نامه با الهام از شاهنامه و داستان ضحاک و کلیّت داستان هزار و یک شب، به بازسازی داستانی گم‌شده از افسانه‌های ایرانی می‌پردازد و در دو پرده دیگر، هزار و یک شب الهام بخش نویسنده بوده است. هر پرده این نمایش‌نامه، مستقل از دیگری است و هر کدام از این اپیزودها، داستان و شخصیت‌های مستقل و منحصر به فرد خود را دارند، اما در عین حال این سه پرده یا سه اپیزود، مشابهت‌های مضمونی و ساختاری دارند و آنچه که باعث این انسجام می‌شود، درون‌مایه‌هایی است که تکرار می‌شوند؛ یعنی این درون‌مایه‌های تکرار شونده هستند که اپیزودهای مستقل این نمایش‌نامه را از درون به یکدیگر پیوند می‌دهند. مطالعهٔ عمیق و کاوش معنایی اثر، خواننده را متوجّه وجودِ درون‌مایه‌های تکرار شونده‌ای در بین پرده‌های این نمایش‌نامه می‌کند که در نقد ادبی، درون‌مایه‌های تکرارشونده را «موتیف» یا «بن‌مایه» می‌نامند. در این جستار، بن‌مایه‌های پرده‌های سه گانهٔ این نمایش‌نامه، به شیوه تحلیلی- توصیفی موردِ واکاوی قرار گرفته است. از جمله یافته‌های این پژوهش می‌توان به درون‌مایه‌های تکرارشوندهٔ ضحاک ماردوش و معادل‌های انسانی آن، مرگ خواهی، مکر زنان، کشمکش هواداران و مخالفان بر سر کتاب هزار و یک شب و موتیف قربانی شدن یکی از شخصیت‌های هر پردهٔ نمایش‌نامه به دست فرد و ساختار ، اشاره کرد که همین موتیف‌ها وحدت معنایی و هنری نمایش‌نامه را رقم می‌زنند.

استناد: نادری‌فر، عبدالرضا؛احمدی، معصومه، (۱۴۰۴). «موتیف (بن‌مایه) در نمایش‌نامه شب هزار و یکم بهرام بیضایی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، شماره ۲، شماره پیاپی ۳۸، (۲۵-۴۴).
DOI:10.22059/jlcr.2025.395808.2061

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

بهرام بیضایی، نمایش‌نامه‌نویس برجستهٔ فارسی، در سال ۱۳۸۲ نمایش‌نامه «*شب هزار و یکم*» را در سه پرده یا اپیزود نگاشته است. این سه پرده به صورت مستقل، در پی هم آمده‌اند و شخصیت‌های جداگانه و مستقل دارند، اما «*شب هزار و یکم*» نامی است که نویسنده بر هر یک از سه پرده نمایش‌نامه گذاشته است. نویسنده در وهلهٔ اوّل به خواننده سرِنخ می‌دهد که اشتراک‌ها و هم‌پوشانی‌هایِ محتوایی در میان اپیزودهای این نمایش‌نامهٔ سه پرده‌ای، وجود دارد و در وهلهٔ بعد و با مطالعهٔ عمیقِ اثر، بیشتر می‌توان پی برد که بین این سه اپیزود، اشتراک‌های محتوایی بسیاری هست؛ به این معنی که برخی درون‌مایه‌ها در هر سه پرده، تکرار شده‌اند. به بیان دیگر، بین پرده‌های این نمایش‌نامه، موتیف‌ها یا بن‌مایه‌های چندی وجود دارد.

موتیف، عنصر تکرار شونده در یک اثر است. «موتیف که در بیشتر ترجمه‌های ادبیِ فارسی معادل بن‌مایه، مایهٔ اصلی و بن‌مایه برای آن برگزیده شده است، یکی از مقوله‌های مهم مورد بحث در حوزهٔ درون‌مایه‌شناسی یا دانشِ درون‌مایه است. در این حوزه بحث از موتیف، درون‌مایه، موضوع، کهن الگو یا نمونه نخستین، راهی است برای رسیدن به سطح یا سطوح اندیشه و نظریه‌ای که درمتن بیان می‌شود» (تقوی و دهقان، ۱۳۸۸: ۸). «در مطالعات نقد ادبی امروز، موتیف و کارکرد آن یکی از سرفصل‌های مهم در بررسی کیفیّت این رابطه است» (همان، ۸). در حقیقت «یک استراتژی تجزیه و تحلیلیِ مناسب در نقد ادبی، شناسایی موتیف‌ها و مشخص کردن اثر متقابلِ درون‌مایه‌ای آن‌هاست» (شافر، ۲۰۰۵: ۳۰۷). در سبک‌شناسی نیز از آنجا که هر تکراری مورد توجّه است (سبک‌شناسی بحثِ تکرار و بسامدهاست)، بن‌مایه به عنوان عنصر تکرار شوندهٔ مهم در کل ادبیات یا در کل آثار یک فرد یا در یک اثر خاص اهمیّت فراوانی دارد. مطالعهٔ عناصر تکرارشوندهٔ مهم در ادبیاتِ دو ملّت یا دو نویسنده یا دو شاعر از دو ملّت نیز می‌تواند موضوع درخور توجّهی برای ادبیات تطبیقی باشد (تقوی و دهقان، ۱۳۸۸: ۸). در کتاب اصطلاحات ادبی کادن آمده است: «موتیف یکی از باورهای مسلّط در هر اثر ادبی و بخشی از معنا یا درون‌مایهٔ اصلی اثر است. این معنی ممکن است شامل یک شخصیّت، یک تصویر، یا یک الگوی زبانی تکرارشونده باشد» (کادن،۲۰۰۶: ذیل موتیف).

در موتیف، یک موقعیت، واقعه، تصویر و شخصیّت نوعی است که در چندین اثر ادبی متفاوت یافت می‌شود؛ درآثاری چون قصه‌های عامیانه یا اساطیری، هر عنصری که به نحو استادانه‌ای در مضمون عام آن، به کار رفته باشد، موتیف به شمار می‌آید (بالدیک، ۱۹۹۰: ذیل موتیف). ذکر یک نکته در باب تفاوت موضوع و درون‌مایه و موتیف ضرورت دارد؛ موضوع، مقوله‌ای عام‌تر و ذهنی‌تر از درون‌مایه می‌باشد ؛ درون‌مایه نیز عام‌تر و ذهنی‌تر و اغلب مختصرتر از موتیف است؛ مانند فاصله زمانی و موتیف ساعت درآثار نمایشی (تقوی و دهقان، ۸:۱۳۸۸). توجّه به این مقدّمات

گویای آن است که این جستار، فرصتی برای پاسخ به این پرسش است که موتیف‌های مهم نمایش‌نامه «*شب هزار و یکم*» اثر بهرام بیضایی کدامند؟

۲. پیشینه پژوهش

در باب آثار نمایشی بهرام بیضایی کارهای پژوهشی در خور توجهی اعم از کتاب و مقاله، صورت گرفته است که مطالب آن چندان ارتباطی با مسئلهٔ مقالهٔ حاضر نداشت، اما پژوهش‌هایی که به صورت خاص در مورد این نمایش‌نامه «*شب هزار یکم*» انجام شده یا مطالبی در ارتباط با مسئلهٔ پژوهش حاضر دارند؛ عبارت‌اند از: *تصویر ایزدبانوان در روایت‌های داستانی بهرام بیضایی* (وهابی، رقیه؛ حسینی، مریم، مهر ۱۳۹۵)، در این مقاله رویکرد و نگاه متفاوت بیضایی به مقولهٔ زن را در شخصیت‌های برخی نمایش‌نامه‌های وی مورد بررسی قرار داده است که شخصیت‌های مهم «*شب هزار و یکم*» نیز از جمله این شخصیت‌ها هستند؛ در مقالهٔ بازخوانی *نقش زن در اپیزودهای سه گانهٔ نمایش نامهٔ شب هزار و یکم بهرام بیضایی* (حسن‌لی، کاووس؛ حقیقی، شهین،۱۳۸۹) از رسالت اجتماعی و نقش زنان در دگرگونی‌های شگرف و بنیادین در گسترهٔ اجتماع و جهان سخن گفته‌اند؛ این دو پژوهش، بیشتر در ارتباط با موضوع زن در این نمایش‌نامه است، اما بررسی موتیف‌های آن چندان جایی در این پژوهش‌ها ندارند و در سایر پژوهش‌هایی که در باب آثار بیضایی انجام گرفته نیز مورد غفلت قرار گرفته است. این جستار، کوششی برای پرداختن به موتیف‌های نمایش‌نامه «*شب هزار و یکم*» است.

۳. روش پژوهش

این مقاله، با روش تحلیلی- توصیفی و با تکیه بر مطالعات اسنادی-کتابخانه‌ای به استخراج موتیف‌ها در اپیزودهای سه‌گانه نمایش‌نامه شب هزار و یکم پرداخته است.

۴. یافته‌ها و بحث

۴-۱. کوتاه دربارهٔ بهرام بیضایی

«بهرام بیضایی (۵ دی ۱۳۱۷) نمایش‌نامه‌نویس، فیلم‌ساز و پژوهش‌گر سرشناس ایرانی است. بیضایی از فیلم‌سازان صاحب سبک و معتبر سینمای ایران و از نویسندگان برجستهٔ ادبیات نوین فارسی به شمار می‌رود. برخی از نمایش‌نامه‌های بیضایی به انگلیسی، فرانسوی، آلمانی و عربی و زبان‌های دیگری درآمده و در آسیا، اروپا و آمریکای شمالی چاپ و اجرا شده است. ده فیلم بلند و چهار فیلم کوتاه و کمابیش هفتاد کتاب و نمایش‌هایی بر صحنه‌های تماشاخانه‌های شهرهای مختلف ایران و گاه غیر از ایران از سال ۱۳۴۱ به بعد کارنامه هنری بیضایی را تشکیل می‌دهد. در عرصهٔ نمایش، اغلب او را مهم‌ترین نمایش‌نامه‌نویس تاریخ ادبیات فارسی گفته‌اند» (ویکی پدیا فارسی، بیضایی). او کار خلاقانهٔ خود را در عرصه درام‌نویسی و پژوهش در عرصهٔ تئاتر آغاز کرده

است. او آثار خود را در سه ژانرِ نمایش‌نامه، فیلم‌نامه و برخوانی ارائه کرده است (وهابی و حسینی، ۱۳۹۵: ۳۱۸).

«بیضایی را ایرانی‌ترین فیلم‌ساز ایرانی نام‌نهاده‌اند. فیلم‌سازی که سرزمین خود را می‌شناسد و بدون توسل به عناصر ظاهر فریب و بازاری، آن را از دیدگاهی بسیار موشکافانه و امروزی، در قالبی روان‌شناختی و نو به تماشاگران خود می‌شناساند» (قوساکیان، ۱۳۱۷: ۱۰). البته این حکم را می‌توان در مورد نمایش‌نامه‌های وی نیز صادق دانست. او در نمایش‌نامه‌هایش نیز با نگاهی موشکافانه و در قالبی روان‌شناختی آدم‌های نمایش‌نامه‌های خود را و از رهگذر آن، سرزمین خود را نیز به خواننده و بیننده می‌شناساند. از میان نمایش‌نامه‌های فاخر او می‌توان به نمایش‌نامه «شب هزار ویکم» اشاره کرد که در سه پرده یاسه اپیزود به الهام از *شاهنامه* و *هزار ویک شب* به نگارش درآمده است.

۴-۲. موتیف‌های نمایش نامهٔ سه پرده‌ای شب هزار و یکم

موتیف‌های به دست آمده از این نمایش‌نامه، از این قرار است:

۴-۲-۱. موتیف ضحاک ماردوش و معادل‌های انسانی آن

پرده اوّل، شرح سقوط ضحاک با نقشهٔ دختران جمشید و به دست هزار و یک جوان نجات یافته ازمرگ، به دست آن دو است. ضحاک مشهور است به ماردوش و مارهای روییده بر دوش ضحاک، پس از بوسهٔ شیطان بر دوش او روییده‌اند. در *شب هزار و یکم*، این فکر و مفهوم حداقل در دو پرده اوّل این نمایش‌نامه تکرار شده است و به صورت موتیف(بن‌مایه) درآمده است. ضحاک در اوستا به صورت اهریمنی خطرناک که دارای سه پوز و سه سر و شش چشم است، تصویر شده است (صفا، ۱۳۶۹: ۴۵۵). منوچهر مرتضوی، به طور کلی غیر ایرانی‌ها از جمله ضحاک را نماد اهریمن می‌داند.(مرتضوی، ۱۳۷۲: ۴۸). کزازی، ضحاک را مجموعهٔ تمام پلیدی‌ها دانسته است (کزازی، ۱۳۷۶: ۱۶۸).

می‌توان نتیجه گرفت، ضحاک (مار سه سر) نماد تمام پلیدی‌ها از جمله نفس اماره است، هزار سال بر جهان حکومت می‌کند. (حیدری، ۱۳۹۱: ۹)؛ بنابراین، ضحاک و مارهای روییده بر کتف او، در واقع یک مار سه سر است که این مار باید از دو سر خوراکش تأمین شود و خوراکش مغز جوانان برناست. می‌توان خورده شدن مغز جوانان توسط مارها را، نماد دشمنی ضحاک با آگاهی و دانش دانست. او با این کار مردمان را در ناآگاهی نگاه می‌دارد تا بتواند شمارگان سالیان حکومتش را به هزار سال برساند؛ البته در نمایش‌نامهٔ بیضایی، برخلاف داستان ضحاک در شاهنامه که ماران هر شب مغز دو جوان را می‌بلعند، دختران جمشید هر شب با نجات یکی از دوجوان، در برابر مقصود و انگیزهٔ ضحاک مانع می‌تراشند و شمار سالیان حکومتش را به هزار شب می‌رسانند. تأکید نویسنده بر هزار و یک شب نیز دلالت دارد بر گذر این مدت در تاریکی و

ظلمت. به طور کلی، موتیف ضحاک و مارهای روییده بر کتف او، در دو اپیزود نمایش‌نامه «*شب هزار و یکم*» تکرار شده است.

شهرناز: «داستانی نیست که من ساخته باشم ضحاک. داستانی است ساختهٔ همان مردمان، که مغزشان خوراک مارهای توست» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۰).

بیضایی خود نیز در بخشی از نمایش‌نامه از زبان ضحاک تاکید می‌کند که او و مارانش اژدهایی سه سر هستند.

ضحاک: «ها، آری. همه جا درفش اژدهای سه سر در باد است و دادنامه‌ها هر گوشه‌ای آویخته تا مردمان به دادگریِ من گوا شوند» (همان: ۱۲).

ضحاک در جای دیگر می‌گوید مرا دادگری همین است که بر تخت بنشینم و جهان مرا پرستاری کند و باژ از همه جا مرا برسد در پای شکوه من و مارانم نگهبان من باشند و زهر جانِ دشمنانم و مغز برنایان خوراک ایشان کنم (همان، ۲۱). اینجا مقصود ضحاک از نگهداری و پرورش ماران او نمایان است. از این‌ها می‌توان دریافت که ماران جزیی از وجود ضحاک شده‌اند و از قلمرو سلطنت او دفاع می‌کنند. همین موتیف در پرده دوم نمایش‌نامه به گونه‌ای دیگر بیان شده است؛ یعنی در پرده دوم، صراحت موجود در پرده اول، قابل ملاحظه نیست؛ البته نویسنده نشانه‌هایی در اختیار خواننده قرار می‌دهد و او را به طرف این موتیف رهنمون می‌کند.

پرده دوم نمایش‌نامه، دو شخصیت دارد؛ به نام شریف ملک التجار و امیرحرس. این دو از نزدیکان خلیفهٔ به نمایش درآمده در این پرده هستند. شریف، کسی است که پور فرّخان را ترغیب‌کرده که هزار افسان یا هزار و یک شب را محض تسلی خاطر خلیفه به عربی برگرداند، سپس برای وی توطئه می‌چیند تا مال و ناموسش را تصاحب کند و برای این منظور پورِ فرّخان را متهم به کفرگویی می‌کند. امیر حرس نیز دیگر عامل مهم خلیفه است. او نیز مانند شریف، سر سپردهٔ خلیفه است و به خاطر این خوش خدمتی‌ها خلیفه از او حرف شنوی دارد.

میر حرس: «خلیفه را میل تامّ بود که شهد این قصص از دهان شما بچشد؛ و منصرف نشد الا به تذکر و نصیحت این خادم و البته شریف بغداد که از خاصان و جلیس وی است، از خوف آن که نعوذ بالله شما عجمان از تعصب فطری و غرور جبلی، سمّی در کلام و شناعتی در مقال ظاهر کنید و خلیفه را احوال متغیرشود» (همان: ۷۴). به این جهت، این دو معادل مارهای نگهبان ضحاک هستند و خود خلیفه نیز معادل ضحاک است. کاووس حسن‌لی در این مورد می‌گوید: «با کشته شدن پورِفرّخان، امیر حرس و شریف بغداد با نامه‌ای از سوی خلیفه نزد ماهک و خورزاد می‌روند. خلیفه از آنان خواسته است تا نقش شهرزاد و خواهرش، دین آزاد را که از دید نویسنده می‌توانند جایگزین شهرناز و ارنواز نیز باشند، بازی کنند و در کاخ برای او هزار افسان بخوانند و نیز، خلیفه آن دو را به امیر حرس و شریف بغداد، ماران ضحاک، بخشیده است» (حسن‌لی و حقیقی،

۱۳۸۹: ۹۷). از این روی، ضحاک و خلیفه نماد شر و اهریمن و ماران بر دوش ضحاک در پردهٔ اول *شب هزار و یکم* و شریف بغداد و امیر حرس در پردهٔ دوم که نماد نگهبانان قلمرو ظلمت و شر هستند، معادل همدیگر در دو اپیزود نمایش‌نامه هستند؛ بنابراین، از نظر بهرام بیضایی ماجرای ضحاک و ماران نگهبان وی، تنها اموری افسانه‌ای و بی مصداق نیست و با تأمل می‌توان دریافت که در جهان بیرون نیز می‌تواند مصداق داشته باشد و همچنین پردهٔ دوم نمایش، مصداقی است برای مقصود نویسنده؛ البته این گونه نیز می‌توان تفسیر کرد که اسطوره از بین رفتنی نیست، بلکه تنها تغییر شکل می‌دهد؛ زیرا همان گونه که ملاحظه شد، اسطورهٔ ضحاک از بین نرفته است، اما درچارچوب نمایش‌نامه بیضایی، این اسطوره تغییر شکل داده است.

۴-۲-۲. موتیف مرگ خواهی شخصیت‌های نمایش‌نامه

شهرناز و ارنوار، دوخواهر هستند و پدرشان، جمشید، شاه اسطوره‌ای شاهنامه است. بهرام بیضایی این شخصیت‌ها را به نمایش‌نامهٔ خود راه داده است و بر مبنای این دو، به بازسازی نمایش‌نامه، دست زده است. یکی از تغییراتی که وی ایجاد کرده، در راستای موتیف مرگ خواهی است. کاووس حسن‌لی می‌گوید: «در این نمایش‌نامه شهرناز و ارنواز با خواست خود به کاخ ضحاک می‌روند تا او را دگرگون سازند؛ در حالی که در اساطیر، این دو دخترِ جمشید به بند ضحاک در می‌آیند» (حسن‌لی و حقیقی، ۱۳۸۹: ۹۳). تغییری که در راستای موتیف مرگ خواهی در نمایش‌نامه رخ داده است، ارادهٔ دو خواهر برای ورود به کاخ و دربار ضحاک است. این دو، قصد توطئه دارند تا بنیاد ظلم ضحاک را برکنند و هنگامی که پا به این کاخ می‌گذارند از خطر مرگ آور توطئه بر علیه ضحاک با خبرند؛ برای مثال اینجا ارنواز از زبان یکی از درباریان ضحاک می‌گوید:

ارنواز: «شما شهرناز و ارنواز ندانستید که آهرمن نگهدار وی است و در وی؛ و به هنگام هشدار می‌دهدش؟» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۲۲). یا در جای دیگر، در بازی دو خواهر یکی (ارنواز) در نقش خوالی‌گر یا آشپزضحاک است، ملاحظه می‌کنیم:

شهرناز: «آیا آزمودی که با مغز گوسپند یا میش مارها آسوده می‌شوند یا نه؟»

ضحاک: «چه می‌شنوم! خوالیگر من در فرمان شما؟»

ارنواز: «آه، بانو! گویا از گوش‌های وی نمی‌اندیشید که آن نیز هم شش است!» (همان: ۲۵).

از این روی این دوخواهر با وجود وحشت حاکم بر دربار ضحاک و بی‌توجّه به خطر مرگ می‌کوشند که هر شب، جان جوان برنایی را نجات دهند تا بعد از هزار و یک شب، ارتشی علیه ضحاک ترتیب دهند و بنیاد ظلمش برکنند و این کار به معنای استقبال این دو خواهر از مرگ است و در پایان نیز زحمت‌شان ثمر خواهد داد:

ارنواز: «هزار و یک برنا گریختند، آن‌گاه که ما تو را در خواب می‌کردیم و مارهای تو را بیدار. واکنون تو در چنبرهٔ شهربند این هزار و یک تنی که به کین خواهی کشتگان خود می‌آیند»

شهرناز: «از این دریچه‌ها بنگرضحاک، بیرون هزار و یک آتش است. هزار و یک مرد، مردانه که تیغ آهخته می‌رسند آیا هنگام نیست که مارهای تو نیش بر خویش زنند یا شاید پیش از آن، بر تو؟» [صدای ته نیزه ها از بیرون] (همان: ۳۶).

موتیف مرگ خواهی در اپیزود دوم نیز نمایان است. در پایان آن، به خورزاد و ماهک دستور می‌رسد که شهرزاد وار با تعریف قصه، خلیفه را از کسالت درآورند و به عنوان کنیز در اختیار شریف بغداد و امیر حرس قرار گیرند، اما این دو زن، به هنگام وداع با یکدیگر توطئهٔ خلیفه و معاونانش را نقش بر آب می‌کنند.

امیرحرس: «تمام و والسلام! مردان شریف، هودج بیاورند؛ اصحاب حرس عماری بسته»

ماهک: «خدا نگه دار خورزاد نیکرخ»

خورزاد: «خدا نگه دار ماهک دختر مزدک دبیر»

[دست در عبای یکدیگر می‌اندازند و یکدیگر را در آغوش می‌کشند و ناگهان هر دو با قدرت تمام به یکدیگر ضربه می‌زنند؛ امیر حرس گیج و هراسان نیزه می‌کشد]

امیر حرس: «چه غلط می‌کنید شما دوسلیطه؛ دونانجیب»

[ماهک و خورزاد، دست از عبای یکدیگر بیرون می‌کشند هر یک با کاردی خونین و دست دیگر بر دل با سرگیجه‌ای و از هم اندکی فاصله می‌گیرند]

خورزاد: «آزاد شدیم!» ماهک: «آزاد شدیم!» (همان، ۷۷ –۷۶) بدین ترتیب، ماهک وخورزاد، زیر بار اسارت در دستگاه خلیفه و بدل شدن به کنیز دست راست و چپ پادشاه نمی‌روند و با طیب خاطر، مرگ را بر این وضعیت ترجیح داده و خود را با مرگ آزاد می‌کنند.

در پرده سوم نمایش‌نامه نیز، مرگ خواهی یکی از قهرمانان نمایان است:

رخسان: «آه خواهرم که دنیا با مرگ تو زیبایی خود را از دست می‌دهد؛ آب، روانی؛ درخت، سبزی خود را! وای بر من! ببینش که در کفن منتظر مرگ است»

میرخان: «منتظر مرگ؟ [هراسان می‌رود سوی در و زنگولهٔ خبر را به صدا در می‌آورد] تشت بکوبید و مرگ را بتارانید! آه! منتظر مرگ؟ همسر من؟» (همان: ۹۰).

در ادامه، اتفاقات این طور رخ می‌دهد که روشنک، کتاب *هزار و یک شب* را که از مادر به او به ارث رسیده در شب عروسی‌اش می‌بیند و بر خلاف هشدار میرخان، شوهرش که منحوس کتابی است و ملعون قصه‌ای که زن جوان را از راه به در می‌برد و عاقله را از طاعت باز می‌دارد (همان: ۹۷). و این‌که هر کس آن را بخواند به شب آخر نمی رسد؛ یعنی با عمر ناقص از دنیا می‌رود، اما روشنک با خواندن این کتاب و نشان دادن اینکه آگاهی بیشتر است، عقیدهٔ تعصب‌آمیز میرخان را به چالش می‌کشد؛ بنابراین، قهرمان این نمایش‌نامه «روشنک» با رفتن به استقبال مرگ و مرگ خواهی است که میرخانِ مخالفِ آگاهی زنان را، متوجّه اشتباهش می‌کند و او را به راه می‌آورد.

۴-۲-۳. موتیف مکر زنان

مکر زنان، یکی از موتیف‌های مهم در *هزار و یک شب* است. «قصه‌های هزار و یک شب با این مقدمه آغاز می‌شود که همهٔ زنان، مکّار، دروغگو و خائن هستند و مردان پیش از آن‌که قربانیِ خیانت زنان شوند، باید آن‌ها را بکشند! همهٔ سعی شهرزاد، آن است که این اندیشهٔ نادرست را از لوح دل شهریار بزداید و مهر او را به زنان برانگیزد» (ستاری، ۱۳۶۸: ۴۱۶). در *هزار و یک شب* هر جا نیرنگ زنی پررنگ است، با قدرتی برتر و یا خواسته‌ای، نیازی و نداشته‌ای روبه‌رو هستیم که زن برای رسیدن به آن، جز نیرنگ راهی دیگر نداشته است. (خراسانی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۴). «هر جا زنی، جدای از مرد از کار و نام و عزّت به دور می‌افتد، برای رهیدن از این بن‌بست باید به چیزی چنگ بزند که مکر و چاره‌گریِ زنانه نام دارد» (مزداپور، ۱۳۷۴: ۱۱۴). این ویژگی به خصوص در *هزار و یک شب*، خیلی برجسته است و ماجرای بسیاری از حکایت‌ها را زنان حیله گر، مکار و پتیاره به پیش می‌برند.

این ویژگی، یعنی زنان بهره‌بر از مکر زنانه را بیضایی از *هزار و یک شب* گرفته و به شخصیت‌های زن هر سه پرده در نمایش‌نامه تسرّی داده است. نویسنده، حتی این ویژگی را به زنانی نسبت داده که در اصلِ قصهٔ اقتباس شده نیز چندان از مکر زنانه برخوردار نیستند. همان طور که گفته شد شهرناز و ارنواز در اساطیر و به دنبال آن در شاهنامه، چندان از این ویژگی برخوردار نیستند که از ضحاک در امان بمانند. «در اساطیر، این دو با تأثیر پذیری از افسون ضحاک به کژی و بدخویی گرفتار می‌شوند. بر همین اساس، ممکن است گروهی خرده‌گیری کنند که بیضایی به جای پرداخت هنری داستان‌های اسطوره‌ای، تاریخی و دینی، نخست روایت آن‌ها را به دلخواه خود دگرگون می‌کند و سپس دگرگون شده را به گونه‌ای هنری بازپردازی می‌کند» (حسن‌لی وحقیقی، ۱۳۸۹: ۹۳). اما این ویژگی در اینجا نه تنها مجالی برای خرده‌گیری فراهم نمی‌کند، بلکه قابل تحسین نیز هست؛ زیرا بیضایی شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ خویش را از پیلهٔ انفعال بیرون آورده است و آن‌ها را در فضایی که دم‌به‌دم توطئهٔ مردانه در جریان است و پادشاهان و مردان ظالم بر آنان چیره‌اند، زنان نمایش‌نامهٔ‌خویش را به صورت افرادی کنش‌مند و عمل‌گرا نمایش می‌دهد. در هر سه اپیزود این نمایش‌نامه مکر زنان نمایان است.

از مصادیق مکر زنان در پرده اوّل نمایش‌نامه، هنگامی است که شهرناز و ارنواز، با خوالی‌گر ضحاک هم‌دستی می‌کنند که هر شب به جای مغز یک جوان، مغز گوسفندی را خوراک ماران کنند. در اینجا ارنواز، در نقش خوالی‌گر، درحال به نمایش‌گذاشتن حیله‌ای است که دور از چشم ضحاک بر او پیاده کرده‌اند.

شهرناز: «پس بگو آیا آزمودی که مغز گوسپند در کار مارها کنی به جای مغز مردمان؟»

ارنواز: «این را پیش از ما آزموده بودند بانوی من! با مغز گوسپند، مارها زهر می‌ریزند و نیش می‌زنند و جگر به گاز می‌گیرند و فغان آن دیوانه به ابر می‌رسد و دست به تیغ خون‌ریز می‌برد»

شهرناز: «هوم، ناامیدم‌کردی! نگفتی یا یکی تنها چه؟»

ارنواز: «تنها یک سر و یک مغز؟»

شهرناز: «یا آمیختن آن با مغز گوسپند یا میش یا خری! تو را به نام دادارِ کردگار، گمان درگمان مکن و بی‌ترس بگو! تو همسری داری که در این هنرها آموزگار توست، این از او بخواه و او به خوی مادری خود این کار به خوبی می‌سازد. آه! ببین چگونه چانه می‌زنم برای جان کسانی که تا این اژدهافش نشست چنین جان ارزانند! بگوآیا بی‌درنگ دست به این آزمون می‌بری؟» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۲۵). درجایی دیگر ضحاک سخن از مکر زنانش می‌گوید: «تو و تو همسرانِ من شدید و خواهران همسران من تا مرا براندازید! تو و تو با آن مه مغان و آن خوالی‌گرِ نمک‌نشناس دست به یکی کرده‌اید بر زیانِ شوی» (همان: ۲۹).

یا در جای دیگر شهرناز از مکر زنانهٔ خود بهره می‌برد و سعی می‌کند مارهای ضحاک را ازچشم او بیندازد:

شهرناز: «تو خواب بودی ضحاک و مارهای تو چشم چرانی من می‌کردند، یا پیکر پاک خواهرم تا آنجا که دورنبود زهر بر تو بریزند ضحاک تا از تو رها شوند»

ضحاک: «گوش‌هایم درست می‌شنوند؟» (همان: ۳۱).

مکر زنانه در این پرده نمایان است، اما ارنواز و شهرناز این مکرهای زنانه را با نیّت نیک به کار می‌برند. مهم‌ترین هدف و خواسته آنان کوشش بی‌وقفه برای نجات جان جوانانی است که قرار است خورش ماران ضحاک شوند، حتی اگر بهای آن از دست دادن جان‌شان باشد؛ بنابراین، جنس مکر زنان پرده اول نمایش‌نامه با جنس مکر زنان که در اصل *هزار و یک شب* آمده متفاوت است. شاید در تفاوت این دو مکر بتوانیم بگوییم که مکر در پرده‌های سه گانه این نمایش‌نامه از نوع منفی آن نیست؛ بلکه همان است که اهل ادبیات به آن لطایف الحیل می‌گویند.

مکر زنانه در پرده دوم نیز وجود دارد، اما به پررنگی پرده اوّل نیست. در اینجا نیز خورزاد و ماهک، همسر و خواهر پورِفرّخان پنهان از دید شخصیت‌های نمایش‌نامه و همچنین خواننده که موجد حس غافلگیری است، قرار بر این گذاشته‌اند که در صورت اسارت در دستگاه خلیفه و بدل شدن به کنیز ایادی حکومت بغداد، هر یک خنجری در پهلوی دیگری فرو کرده و بدین شکل خود را آزاد سازند (همان: ۷۷).

مکر زنان در پرده سوم نیز مشهود است. در اینجا نیز مکر زنانه در رفتارهای دو زن دیده می‌شود. روشنک، نقشه‌ای می‌کشد. او برای اینکه عقیدهٔ جزمیِ شوهرش، میرخان را بی‌اساس بخواند،

نقشه می‌کشد که مرگ خود را توسط خواهرش، رخسان، اعلام کند و چندی که گذشت، بگوید نمرده است، اما در شرف مرگ است؛ زیرا برخلاف نظرِ صائب میرخان که گفته خواندن کتابِ *هزار و یک شب*، باعث مرگ زودهنگام می‌شود، تصمیم گرفته کتاب را بخواند و سه سال است که کارش خواندن این کتاب است و هنوز مرگ به سراغش نیامده و روشنک با این حیله و مکر زنانه، میرخان را در برابر عقیده‌اش، خلع سلاح می‌کند و میرخان اقرار می‌کند به این‌که تا کنون جزم اندیشانه با کتاب *هزار و یک شب* مواجه شده است و این کتاب نه تنها مرگ آور نیست؛ بلکه حتی آگاهی دهنده و حیات بخش است.

خصلت مکّاری در شخصیت رخسان نیز نمایان است. او از هر امکانی بهره می‌برد تا به میرخان نیش بزند. می‌توان انگیزهٔ این کار رخسان را انتقام گیری او از میرخان به خاطر نقشی که او در مرگ مادرش داشته با بستن مکتب خانه‌اش و خودکشی مادر، دانست؛ اگرچه، این قضیه به صراحت در متن نیامده، اما می‌توان رد آن را در قسمت‌های نانوشته متن پی گرفت. ازجمله سخن‌های گزنده رخسان به میرخان، این موارد است:

رخسان: «خداوندا این پهلوان چه گناهی کرده بود که همسرش را از او گرفتی و چرا خودش را نبردی؟» (همان: ۸۸).

میرخان: «آینه گرفتی جلوی نفسش و سوزن فرو کردی و سیلی چپ و راست زدی؟»

رخسان: «نزن با آن دست سنگین که می‌شکند» (همان: ۸۸).

با این احوال، می‌توان گفت که جنس مکر زنان در شخصیت‌های زنِ هر سه پرده این نمایش‌نامه، مثبت است(لطایف الحیل) و زنان با اهدافی نیکو و خیرخواهانه خصلت‌های مکّارانه بروز می‌دهند و از این منظر، بیضایی مسیری متفاوت از داستان‌های *هزار و یک شب*، پیش‌گرفته که در مواردی شاهد زنان مکاره، اما پتیاره هستیم.

۴-۲-۴. موتیف منازعه بر سر کتاب هزار و یک شب

از دیگر موتیف‌های این نمایش‌نامه منازعه بر سر کتاب *هزار و یک شب* است و این قضیه در پرده دوم و سوم نمایش‌نامه مشهود است. «یکی از کتاب‌های افسانه‌ای قدیمی و بسیار مشهور در مشرق زمین، کتاب بزرگ *هزار و یک شب* با نام قدیم *هزار افسان* است که در حقیقت دایره المعارفی از زوایای پیدا و پنهان جامعهٔ روزگار گذشته است. اصل این کتاب، هندی و ایرانی است که پس از اسلام به زبان عربی ترجمه شده است، سپس قصه‌های دیگری با ریشه‌های عربی، مصری، یهودی و ایرانی بدان افزوده شده و به صورت کنونی در آمده است» (یزدان‌فر و شیری، ۱۳۹۵: ۱۸۰). این کتاب «مجموعه‌ای از حکایت‌های به هم وابسته و پیوسته است که بیشتر مردم جهان با آن آشنا هستند. نخستین قصهٔ این مجموعه و نیز شیوهٔ تعلیق در قصه‌گویی *هزار و یک*

شب، بخشی از اطلاعات عمومی افراد باسواد و کم سواد وحتّی بی‌سواد دربارهٔ این اثر است. همه می‌دانند که شهریاری بوده است که هر شب زنی اختیار می‌کرده و پس از کامرانی او را می‌کشته تا اینکه دختری به نام شهرزاد همسر او می‌شود و برای زنده ماندن خود تدبیری می‌اندیشد؛ اینکه قصه‌ای را شروع کند و در پایان شب آن را ناتمام بگذارد تا شهریار به شوق شنیدن آن قصه تا شب بعد صبر کند و از کشتن شهرزاد منصرف شود. به این ترتیب، هزار و یک شب می‌گذرد و هزار ویک قصه شکل می‌گیرد» (حیاتی، ۱۳۹۵: ۱۸). این کتاب از سده‌های گذشته که ابتدا در قرن شانزدهم به دست «آنتوان گالان» به فرانسه، سپس به دست مترجم دیگری به انگلیسی ترجمه شد. این کتاب از شهرت جهانی برخوردار بوده است و هست و بسیاری از نویسندگان مشهور چون «جیمز جویس» نویسندهٔرمان اولیس و نویسندهٔ آرژانتینی «خورخه لوئیس بورخس» از آن متأثر بوده‌اند، اما در نمایش‌نامهٔ بیضایی سویهٔ منفی ماجرا به تصویر در آمده است؛ یعنی از منازعاتی که بر سر این کتاب بین طرفداران و مخالفان آن در گرفته، صحبت به میان آمده است. برای مثال از زبان *خورزاد* که در حال بازی نمایش در نقش یکی از ایادی خلافت بغداد است، درمورد کتاب هزار و یک شب می‌گوید: «دهانت بشکند! به حرف بیا بد اصل لاکتاب! کدام ابلیس در تو افتاد تا این کتاب از لفظ عجم در لغت عرب آوری و فرس قدیم در اذکار مسلمانی کنی و این قبیله دورکنی از طاعت و اطاعت و طریقت و شریعت هان؟»

عجمی [در نقش پور فرّخان]: «شاهد است خدا که ذوات اعظم شما این ترجمانی از من خواستند به تحبیب و تهدید؛ نامه‌ای که به خواندن بی‌ارزد و قاری و مستمع را عقل افزون شود. شما افترا اندیشان چگونه و کی در آن غور کردید در بر ساختن این بهتان‌های شداد و غلاظ؟»

ماهک [در نقش یکی دیگر از دربار خلافت بغداد]: «اهل دار الکتاب در این وجیزهٔ طویله تورّقی کردند و حجت ماند که از الف اول تا تاء تمت در آن اشکال‌ها دیدند» (بیضایی،۱۳۹۲: ۵۵). دیده می‌شود که از نظر دربارِ خلافت بغداد در این نمایش‌نامه، *هزار و یک شب* کتابی است که با اصول شریعت و طریقت و اخلاق و... در تناقض است. و پورِ فرّخان مترجم کتاب، در نتیجهٔ این سوء تفاهمات و انگیزه‌های دیگر کشته می‌شود.

در پرده دوم نمایش‌نامه نیز، در قالب شخصیت میرخان از عقیدهٔ عامه که در مورد *هزار و یک شب* رواج‌داشته، سخن رفته است. میرخان معتقد است که از نظر عقلا *هزار و یک شب*، کتابی است بدشگون که هر کس آن را بخواند دچار مرگ دردناک و زودهنگام می‌شود:

روشنک: «شب‌ها حساب و کتاب تو را جمع می‌کردم و دفتر اموالت را می‌نوشتم و روزها در پنهان کتاب می‌خواندم.»

میرخان: «مکر زنان! تو هزار و یک شب خواندی؟»

روشنک: «من دم مرگم؛ از دروغ چه سود؟»

میرخان [خشمگین] : «تو قصه‌هایی را خواندی که شهرزاد برای شهریار می‌گفت؟»
روشنک: «شهرزاد قصه می‌گفت تا از مرگ جان به در ببرد و من آن‌ها را می‌خواندم به این امید که بمیرم» (همان: ۹۹). اما روشنک با همین ترفند و خواندن *هزار و یک شب* و نشان دادن این قضیه به میرخان که با وجود گفته‌های او در مورد مرگ آفرین بودنِ خواندنِ این کتاب هنوز زنده است، نشان می‌دهد که آن عقیدهٔ جزمی بی اساس است.

۴-۲-۵. موتیف قربانی فرد و ساختار شدن

یکی دیگر از موتیف‌های هر سه پرده نمایش‌نامه، قربانی شدن یکی از شخصیت‌های نمایش‌نامه است. نکتهٔ مشترک در مورد این هر سه شخصیت، غیاب‌شان در داستان است؛ یعنی هیچ‌کدام حضور فیزیکی در داستان ندارند و دیگر شخصیت‌ها در موردشان صحبت می‌کنند. شخصیت قربانی شده در پرده اوّل، جمشید پادشاه اسطوره‌ای است که به دست ضحاک کشته شد. جمشید را ضحاک، سرکش می‌داند، اما دخترانش خلاف نظر او را دارند:
ضحاک: «منِ ضحاک بر سرکشان پیروز شدم و این در کوه کنده‌اند!»
شهرناز: «بر خودت هم ضحاک؟»
ضحاک: «آیا دشمنان به زانو در نیاوردم و پیروز نشدم بر همه جهان؟»
شهرناز: «مگر بر اهریمن! آن هزار چهر که با جم پیچید و وی را به خاک در نتوانست انداخت؛ و تو را به سه آمد و رفت به خاک نشاند» (همان: ۱۱-۱۰).

اشارهٔ ضحاک به سرکشی جمشید، ناظر است بر غرور و خودبینی وی در پایان دوران پادشاهیش که فرّهٔ ایزدی را نیز در نتیجه همان از دست داد. در واقع زندگانی جمشید دو دورهٔ عمده دارد: جمشید در یک دوره از زندگانی خود پادشاهی جاوید و مطیع اهورامزداست (دینکرد هفتم، ۱۳۸۹: ۲۰۱). و در دورانی دیگر به جزای دروغی که مرتکب می‌شود با خواری، فرّه از او می‌گریزد (اوستا، زامیاد یشت: بند ۳۴). و طبق بسیاری روایات در نهایت با ارّه به دو نیم می‌شود (کریستن سن: ۱۳۸۶). اما در زبان شهرناز دختر جم، او پادشاهی بوده که اهریمن هرگز نتوانسته در او نفوذ کند. درشاهنامه در مورد عاقبت وی آمده:

به یزدان هر آنکس که شد ناسپاس — بدلش اندر آید ز هر سو هراس
به جمشید بر تیره گون گشت روز — همی‌کاست آن فرّگیتی فروز
همی‌راند از دیده خون در کنار — همی‌کرد پوزش در کردگار
همی‌کاست از و فرّهٔ ایزدی — برآورده بر وی شکوه بدی

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۱).

عاقبت وی در نمایش‌نامه بدین گونه است:

شهرناز: «پس آغاز کنیم ارنواز از همین. از دو دختر جم که نهانی، از بیم جان ژاله می‌باریدند، آن‌گاه که از ارّه شنیدند و دو نیم گشتن پدر» (بیضایی،۱۳۹۲: ۱۱). بنابراین، جمشید در این پرده قربانی خون‌خواری و طمع قدرت ضحاک می‌شود و باعث می‌شود او بی آنکه فرصت بازگشت به سوی خداوند داشته باشد و کاری کند فرّهٔ ایزدی به او بازگردد، به دست ضحاک با اره به دونیم شود.

در پرده دوم، اما قربانی، پورِ فرّخان است. وی پس از برگردان *هزار و یک شب*، از فارسی به عربی، با فتنه انگیزی شریف بغداد و تنی چند از درباریان خلافت بغداد، متهم به زندقه و کفرگویی می‌شود و کشته می‌شود، اما انگیزهٔ عاملان این فتنه تصاحب ناموس و مال اوست:

ماهک [در حین بازی نمایش در نقش عاملان مرگ پورِ فرّخان]: «پس آن دو صبیحهٔ ملیحه را که وبال گردن تو اند، به اینجا بخوان. شاید همشیره و همسر تو، ما دو جلّاد را مهربان کنند به شهد و نمک خود که از ایشان وصف‌ها شنیده‌ام»

خورزاد [در حین بازی کردن نمایش در نقش عاملان مرگ پورِ فرّخان، کتاب را بر می‌دارد]: «دیدی که قصّه گو را می‌کشند تا قصّه را گران بفروشند؟ تو، این افسانه‌ها جهانیان را دادی و خود افسانه‌ای شدی که کسی نمی‌داند» (همان: ۷۲).

پورِ فرّخان، قربانی زیاده خواهی و طمع اطرافیانِ خلافت بغداد بر ناموس و مالش می‌شود و به همین علّت، هزار و یک شب را بهانهٔ ترویج کفر کرده و او را قربانی اهداف خویش می‌کند.

در پرده سوم نیز قربانی، مادر روشنک و رخسان است:

رخسان: «چرا مادرمان، خودش را آتش زد؟»

روشنک [در هم می‌رود]: «روحش شاد! معلّم من بود. با همهٔ جوانی مکتب را چنان راه می‌برد که ملّاهای مکتب دار چشم دیدنش را نداشتند. یک زن، مکتب باز کند، روبه‌روی مکتب شان و دختر بچه ها سر از پا نشناسند؟ این شیر پنجه، این ببر افکن، این میاندار، این میر خان، مأمور اجرای فتوا بود به بستن مکتب خانه! چه هیبتی در آن همه گزمه و قدّاره بند و برق قدّاره‌هایشان. تو بچه بودی، همهٔ آن هیبت در یک دم دود شدّ وقتی در یک چشم بر هم زدن مادرم کبریت را کشید» (همان:۸۴-۸۳). در این‌جا نیز، مادر روشنک و رخسان قربانی نگاه مردسالارانه به تحصیل دختران و معلّمی زنان شده است تا جایی که ملّاهای مکتب‌دار، چشم دیدن یک مکتب‌دار موفّق زن را در کنار خود ندارند و کاری می‌کنند مکتبش بسته شود و او نیز در واکنش به این تصمیم، خود را آتش می‌زند.

۵. نتیجه‌گیری

بهرام بیضایی در نمایش‌نامه «*شب هزار و یکم*» پرده اوّل نمایش‌نامه را با اقتباس و الهام از ماجرای ضحاک و جمشید و دخترانش در شاهنامه و همچنین کلیت «*هزار و یک شب*» نوشته است. دو پرده دیگر نیز متأثر از *هزار و یک شب* به نگارش در آمده‌اند. وی در پرده اوّل از منظر داستانی، مسیری متفاوت از داستان ضحاک در اساطیر و شاهنامه، پی گرفته است و زنانی کنش‌مند و جمشیدی نفوذ ناپذیر را در برابر اهریمن به تصویر در آورده است. در دو پرده بعدی نیز، بیضایی کتاب *هزار و یک شب* را مبنای تحرّک شخصیت‌ها بر سر هواداری و مخالفت با آن ساخته است. با این تفاوت که پرده دوم تلخ‌اندیشانه و پرده سوم خوش‌بینانه است. پرده‌های سه‌گانهٔ این نمایش‌نامه اگرچه به واسطهٔ داشتن شخصیت‌های متفاوت و مستقل و همچنین داستان جداگانه از هم مستقل‌اند، اما مشابهت‌های ساختاری و مضمونی دارند؛ یعنی در هر یک از این پرده‌ها، درون‌مایه‌ها و ویژگی‌های سبکی تکرار می‌شوند. درنقد ادبی، این تکرار شده‌ها را موتیف می‌نامند. درون‌مایه‌های تکرار شونده یا بن‌مایه‌ها، پرده‌های نمایش‌نامه را از درون به یکدیگر پیوند می‌دهند. این موتیف‌ها بسیار بودند، اما به دلیل محدودیت حجمی، برجسته‌ترین موتیف‌های نمایش‌نامه مورد بحث و بررسی قرار گرفت؛ برجسته‌ترین بن‌مایه نمایش‌نامه، ضحاک مار دوش و معادل‌های انسانی آن است. هدف محتوایی نویسنده این است که بدین طریق بگوید اساطیر هیچ گاه از بین نمی‌روند و تنها تغییر شکل می‌دهند. دیگر بن‌مایه این نمایش‌نامه، مرگ خواهی شخصیت‌های زن، در هر یا سه پرده است. زنان نمایش‌نامه برای غلبه بر مشکلات و موانع راهی جز مواجهه با مرگ ندارند. دیگر بن‌مایه این نمایش‌نامه، مکر زنان است، اما بیضایی مکر زنان نمایش‌نامه را رنگ و بویی خیر خواهانه بخشیده است. بن‌مایه دیگر، کشمکش هواداران و مخالفان بر سر کتابِ *هزار و یک شب* است که در پرده دوم، این کشمکش پایان تلخ در بر دارد، اما در پرده سوم نتیجه، مطلوب و خوش‌بینانه است. بن‌مایه دیگر، قربانی شدن یکی از شخصیت‌های هر پرده نمایش‌نامه است. این شخصیت قربانی شده، در هر سه پرده غایب است و از زبان شخصیت‌های دیگر معرّفی می‌شود. قربانی پرده اوّل، جمشید، پادشاه اساطیری است که قربانی قدرت طلبی ضحاک ماردوش شده است؛ یعنی قربانی فرد شده، اما قربانی‌های دو پرده دیگر یعنی پورِ فرّخان و مادر روشنک، قربانی
ساختار شده‌اند.

منابع

بیضایی، بهرام (۱۳۹۲). *شب هزار و یکم*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــــــ (۱۳۸۹). *مطالعات اجتماعی روانشناختی زنان*. سال ۸، شمارهٔ۱، ص ۱۱۴-۹۱.

تقوی، محمد و الهام دهقان (۱۳۸۸). *موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد*، فصل‌نامهٔتخصصی نقدادبی. سال۲. ش۸. ص۳۱-۷.

حسن‌لی، کاووس و حقیقی، شهین (۱۳۹۵). *بازخوانی نقش زن در اپیزودهای سه گانهٔ نمایش نامهٔ شب هزار و یک بهرام*.

حیاتی، زهرا (۱۳۹۵). *اهمیت ساختار و درونمایه در اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی هزار و یک شب*. فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. دورهٔ ۴. شمار۲. ص۴۳-۱۷.

حیدری، علی (۱۳۹۱). *تحلیل عرفانی داستان ضحاک*. فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی. سال۸. شماره۲۶.

خراسانی، محبوبه ودیگران (۱۳۸۹). *تحلیل ساختاری مکر و حیلهٔ زنان در قصه‌های هزار و یک شب*. فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی. سال۷. شمارهٔ۲۹و۳۰. ص۲۹-۹.

دالوند، حمیدرضا (۱۳۸۳). *همانندی‌های قصه گویی شهرزاد و داستان سرایی حکیم نظامی*. فصل‌نامهٔ فرهنگ مردم. سال سوم. شمارهٔ۱۱و۱۲. ص۴۱-۳۵.

دوست خواه، جلیل (۱۳۷۹). *اوستا*. تهران: انتشارات مروارید.

راشد محصل، محمد تقی {تصحیح، آوا نویسی و نگارش} (۱۳۸۹). *دینکرد هفتم*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ژول مول (۱۳۸۶). *شاهنامه فردوسی*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات بهزاد.

ستاری، جلال (۱۳۶۸). *افسون شهرزاد*، تهران: انتشارات توس.

صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹). *حماسه سرایی در ایران*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

قوساکیان، زاون (۱۳۷۲). *مجموعهٔمقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی*. چاپ دوم. تهران: مؤسسهٔ انتشارات آگاه.

کریستین سن، آرتور (۱۳۸۶). *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار درتاریخ افسانه‌ای ایران*. *جلد۲*.ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضّلی. تهران: نشرنو.

کزازی، میرجلال الدین (۱۳۹۳). *رؤیا، حماسه، اسطوره*. چاپ دوم. تهران: نشرمرکز.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۵). *فردوسی و شاهنامه*. چاپ دوم. تهران: توس.

مزداپور،کتایون (۱۳۸۲). *گناه ویس*. تهران: اساطیر.

وهابی‌دریاکناری، رقیه و حسینی، مریم (۱۳۹۵). *تصویر ایزدبانوان در روایت‌های داستانی بهرام بیضایی*. زن درفرهنگ و هنر. دورهٔ۸. شمارهٔ۳. ص۳۳۲-۳۱۷.

یزدان‌فر، ساره و شیری، قهرمان (۱۳۹۵). *نقش اجتماعی، موقعیت و مقام زن درشاهنامهٔفردوسی و هزار ویک شب*. فصل‌نامهٔ علمی-پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. دورهٔ۴. شمارهٔ۲. ص۲۰۱-۱۷۷.

References

Baldick, C., (1990). *The Concise Oxford Dictionary of literary Term*. Publisher: Oxford University Press,USA.

Cuddon, J.A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Publisher: Blackweel

Shaffer, L,. (2005). *Encyclopedic Dictionary of Literary Criticism* Publisher: Ivy Publishing House.

سایت

بهرام بیضایی https://fa.wikipedia.org/wiki/

References (In Persian)

Beyzai, B. (2010). *Motāleʿāt-e ejtemāʿi-ye ravānshenākhti-ye zanān* [Social-Psychological Studies of Women]. 8(1). 91–114. (In Persian).

Beyzai, B. (2013). *Shab-e Hezār-o Yekom* [The One Thousand and First Night] (5th ed.). Tehran: Roshangaran & Women Studies Publishing. (In Persian).

Christensen, A. (2007). *Namunehaye Nakhstineh Ensan va Nakhstineh Shahryar dar Tarikh Afsaneh Iran*[The First Human and First King in Iranian Legendary History] (Vol. 2). Translated by Zhāleh Ā & Ahmad Tafazzoli. Tehran: No Publishing. (In Persian).

Dalvand, H. (2004). Hamāmandi-hā-ye qesse-gūyi-ye Shahrzād va dāstān-sarāyi-ye Ḥakīm Neẓāmī [Similarities between Scheherazade's storytelling and Ḥakīm Neẓāmī's narrative]. *Faslnāmeh-ye Farhang-e Mardom*. 3(11–12). 35–41. (In Persian).

Doostkhah, J. (2000). *Avesta*. Tehran: Mervarid Publications. (In Persian).

Hassanli, K & Haghighi, Sh. (2010). Bāzkhvāni-ye naqsh-e zan dar epizod-hā-ye se-gāne-ye namāyeshnāmeh-ye Shab-e Hezār-o Yekom-e Bahrām Beyzāyi [Reinterpreting the Role of Women in the Three Episodes of Bahram Beyzai's The One Thousand and First Night]. *Motāleʿāt-e Ejtemāʿi va Ravānshenākhti-ye Zanān*. 8(1). 91–114. (In Persian).

Hayati, Z. (2016). The importance of 'structure' and 'theme' in cinematic and television adaptations of One Thousand and One Nights. *Comparative Literature Research*. 4(2). 17–43. (In Persian).

Haydari, A. (2012). Tahlil-e 'erfani-ye dastan-e Zahhak [Mystical analysis of the story of Zahhak]. *Adabiyat- e 'Erfani va Asatir-e Shenakhti*. 8(26). 42–65. (In Persian).

Kazzazi, M. (2014). *Roya, Hamaaseh, Asatire* [Dream, Epic, Myth] (2nd ed). Tehran: Markaz Publishing. (In Persian).

Khorsani, M, Mazdapour, K., & Zeynobi, T. (2010). A structural analysis of the deceit and trickery of women in the stories of One Thousand and One Nights. *Pazhuhesh-haye Adabi*. 7(29–30). 9–30. (In Persian).

Khosakian, Z. (1993). *Majmueh Maqalat dar Naqd va Moarefi Asar Bahram Beyzai* [Collected Articles on Critique and Introduction to the Works of Bahram Beyzai] (2nd ed.). Tehran: Agah Publishing Institute. (In Persian).

Mazdapour, K. (2003). *Gonah Vis [The Sin of Vis]*. Tehran: Asatir. (In Persian).

Mohl, Julius. (2007). *Shāhnāmeh-ye Ferdowsī* [Shahnameh of Ferdowsi] (5th ed.). Tehran: Behzad Publications. (In Persian).

Mortazavi, M. (2006). *Ferdosi va Shahnameh* [Ferdowsi and the Shahnameh] (2nd ed.). Tehran: Toos. (In Persian).

Rashed Mohasel, M. (2010). *Dinkard Book 7* [Dinkard-e Haftom]. Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies. (In Persian).

Safa, Z. (1990). *Hamaaseh Seraasi dar Iran* [Epic Poetry in Iran] (5th ed.). Tehran: Amir Kabir Publications. (In Persian).

Sattari, J. (1989). *Afsoon Shahrzad* [The Charm of Scheherazade]. Tehran: Toos Publications. (In Persian).

Taghavi, M., & Dehghan, E., (2010). Motif chist va chegooneh shekl migirad? [What is a motif and how is it formed?]. *Naqd-e Adabi*. 2(8). 7–31.(In Persian).

Vahabi-Daryakanari, R, & Hosseini, M. (2016). The image of goddesses in the narrative works of Bahram Beyzai. *Women in Culture and Art*. 8(3). 317–332. (In Persian).

Yazdanfar, S & Shiri, G. (2016). Naqsh Ejtemaii, Mogheiyat va Maqam Zan dar Shahnameh Ferdosi va Hezar o Yek Shab [Social Role, Position, and Status of Women in Ferdowsi's Shahnameh and One Thousand and One Nights]. *Pazhuhesh-haye Adabiyyat-e Taqaboli*. 4(2). 177–201. (In Persian).