Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

Narrative Analysis of the Drama "*Game of death*" by Tawfiq Al-Hakim and "*Voice of Break*" by Bahman Forsi Based on the Theory of Monika Fludernik

Ali Khaleghi [1*] | **Seyed Majid Moghimi** [2]

1. Corresponding Author, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran.
   Email: a.khaleghi@cfu.ac.ir
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran.
   Email: sm.moghimi@cfu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 14/07/2025
Received in revised form: 24/04/2026
Accepted: 26/04/2026
Published online: 22/06/2026

Keywords:
narratology,
Monika Fludernik,
Drama,
Game of death,
Voice of Break

ABSTRACT

The narrative of the play has become a significant topic within the study of narrative in recent years, particularly due to the efforts of contemporary theorists such as Anner Nuning and Brian Richardson. Simultaneously, the contemporary German scholar Monica Fludernik has made notable contributions by interpreting the narrative components of plays through concepts related to structuralist narrative theory. Her work has helped expand the understanding of drama based on contemporary theoretical frameworks. The present study aims to explore the narrative-analytical school of American comparative literature and Floznik's theory on the narrative structure of plays. It examines the narrative components of the plays "Game of Death" by Tawfiq Hakim and "Voice of Break" by Bahman Forsi. In this context, the study focuses on the key elements of Fludernik's theory, including the narrator, expressive patterns, character introduction methods, descriptive adjectives, permissible dramatic conventions, setting (place, space, and time), and the speech representation techniques that Fludernik identifies as narrative indicators. The results demonstrate the effectiveness of the Flood theory in the structural analysis of the play and clarify previously underexplored aspects. Both plays, centered on the search for truth, spiritual transformation, and the critique of social structures, portray the internal and external conflicts of human beings through characters with diverse perspectives. By employing symbolic elements of time and space (such as a palace and a desert) and modes of speech representation including dialogue, monologue, and metaphorical language, these works directly engage the audience with philosophical concepts. Ultimately, through their dramatic structures, Hakim and Farsi transform the narrative into a spiritual and philosophical experience that encourages reflection on truth, freedom, and life.

Cite this article: Khaleghi, A. & Moghimi, S.M. (2026). Narrative Analysis of the Drama *Game of death* by Tawfiq Al-Hakim and *Voice of Break* by Bahman Forsi Based on the Theory of Monika Fludernik. *Research in Comparative Literature*, 16 (2), 1-34.

© The Author(s).
Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/jccl.2026.12439.2704

Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

Extended abstract

Introduction

Drama, as a genre of fiction, employs a narrative structure. Understanding this structure is crucial both for creating new dramatic works and for comprehending the underlying framework of existing dramas. The efforts of theorists such as Ansgar Nünning and Brian Richardson to extend narratology beyond traditional storytelling and apply it to drama align with this perspective.

Monika Fludernik followed a similar path, presenting her theory in the narratological analysis of dramas grounded in structuralist narratology. Her theory provides a foundation for a systematic examination of the narrative components within dramas. This research, based on Fludernik's narrative analysis theory, investigates the narrative elements of the dramas *Game of Death* by Tawfiq Al Hakim and "Voice of Break" by Bahman Forsi. Through this approach, the components and indicators identified by Fludernik in the structures of "Game of Death" and "Voice of Break" can be measured, monitored, and evaluated in a practical and functional manner.

These components include the obvious narrator, expression patterns, methods of character introduction, descriptive adjectives, permission, performance location, space and time, and speech representation techniques. The dramas "Game of Death" and "Voice of Break" are considered among the most successful works of Tawfiq Al-Hakim. On one hand, they address social and political issues within society; on the other, they embody the characteristics of successful drama in their structure, making them suitable for stage performance. These works helped establish drama as an independent literary genre in Arabic literature.

In this drama, Tawfiq Al-Hakim incorporated distinctive features into its literary structure, which contributed to the plays "Game of Death" and "Voice of Break" becoming significant works. However, despite this, the textual features of this drama have not yet been thoroughly investigated or analyzed.

Method:

Examining this drama based on Fludernik's theory provides a background for the researcher by being able to examine and criticize the textual structure of the drama and its structural components and introduce its prominent narratological aspects to the reader. The current

research emphasizes this and aims to identify and highlight these features introduced in Fludernik's theory in the drama.

Conclusion:

The dramas “Game of Deaths” and “Voice of Break” effectively employ dramatic structures such as time, space, speech representation methods, and characterization to convey philosophical and social concepts. These structures not only advance the storyline but also deepen the exploration of the characters' internal conflicts and thematic ideas. By utilizing these tools, Tawfiq Hakim transforms his narratives into spiritual and philosophical experiences that encourage the audience to reflect on truth, life, and freedom. Elements such as character introduction, descriptive adjectives, permissible actions, the setting, spatial and temporal context, and various methods of speech representation, identified by Fludernik as key indicators of narration, were analyzed in these dramas. The results demonstrate the effectiveness of Fludernik's theory in structurally analyzing the dramas and illuminating previously overlooked aspects.

Results:

In this drama, time is presented not as a linear or realistic progression but as a mental and psychological concept. It is often connected to the characters' perception of reality and life rather than the conventional passage of day and night. This philosophical use of time liberates the audience from real-time constraints, allowing them to immerse themselves in the drama's semantic structure. Similarly, space functions as a symbolic element. Various settings such as the palace, "al-Khala" (free space), and deserts symbolize the characters' psychological states and their conflicts with the surrounding world. Enclosed spaces like the palace represent the social restrictions and structures from which the characters seek freedom.

Space in “Game of Death,” in addition to providing a context for the advancement of dramatic events, also serves as a tool for explaining philosophical concepts and the evolution of characters. The various ways of representing speech in the drama, including dialogues, monologues, and metaphorical language, play an essential role in conveying ideas and advancing the story. These methods serve to reflect the thoughts, feelings, and inner conflicts of the characters. Dialogues and monologues in this drama directly inform the audience about what the characters are experiencing and the changes occurring within them. These techniques

allow the author to clearly discuss complex concepts such as freedom, the pursuit of truth, and social restrictions. Additionally, metaphorical language is used as a tool to create rich and vivid imagery, conveying deep philosophical and social meanings to the audience while also crafting engaging settings.

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

خوانش روایت‌شناختی از نمایشنامه‌های *لعبة الموت* اثر توفیق الحکیم و *صدای شکستن* اثر بهمن فرسی براساس نظریهٔ مونیکا فلودرنیک

علی خالقی [۱*] | سیّد مجید مقیمی [۲]

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
رایانامه: a.khaleghi@cfu.ac.ir
۲. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
رایانامه: sm.moghimi@cfu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۰۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱

واژه‌های کلیدی:
روایت‌شناسی،
مونیکا فلودرنیک،
نمایشنامه،
لعبة الموت،
صدای شکستن.

چکیده

روایت‌شناسی نمایشنامه یا درام یکی از مباحثی است که در سال‌های اخیر و به‌ویژه با تلاش‌های نظریه‌پردازان معاصری مانند آنسگر نونینگ و برایان ریچاردسون وارد مقولهٔ روایت‌شناسی شد. هم‌زمان با این تلاش‌ها، مونیکا فلودرنیک روایت‌شناس معاصر آلمانی تلاش موفقی را در زمینهٔ تفسیر مؤلفه‌های روایی موجود در نمایشنامه‌ها براساس مفاهیم مرتبط با روایت‌شناسی ساختارگرا شروع کرد که به گسترش روایت‌شناسی نمایشنامه بر مبنای نظریه‌های معاصر کمک فراوانی نموده است. پژوهش حاضر بر آن است تا به‌شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و بر مبنای مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی و نظریهٔ فلودرنیک درزمینهٔ روایت‌شناسی نمایشنامه، به بررسی مؤلفه‌های روایی نمایش‌نامهٔ ***لعبة الموت*** اثر توفیق حکیم و *صدای شکستن* اثر بهمن فرسی بپردازد. در همین زمینه مهم‌ترین شاخص‌های مطرح شده در نظریهٔ فلودرنیک یعنی راوی آشکار، الگوهای بیانی، نحوهٔ معرفی شخصیت‌ها، صفت‌های توصیفی، مجاز، مکان نمایشی، فضا و زمان و سرانجام شیوه‌های بازنمایی سخن که فلودرنیک از آن‌ها به‌عنوان شاخصه‌های روایت‌مندی یاد می‌کند، در این نمایشنامه‌ها مورد شناسایی و تحلیل قرار گرفت. نتایج به‌دست‌آمده نشان دهندهٔ موفقیت نظریهٔ فلودرنیک در تحلیل ساختارمند این دو نمایشنامه و روشن شدن جنبه‌هایی از آن است که پیش از این کمتر بدان توجه شده بود.هر دو نمایشنامه با محوریت جستجوی حقیقت، تحوّل معنوی و نقد ساختارهای اجتماعی، تضادهای درونی و بیرونی انسان را از طریق شخصیت‌هایی با دیدگاه‌های متفاوت به تصویر می‌کشند. و با بهره‌گیری از زمان و فضایی نمادین (مانند: قصر؛ بیابان و خانه فرهاد) و شیوه‌های بازنمایی سخن چون دیالوگ، مونولوگ و زبان استعاری، مخاطب را مستقیماً درگیر مفاهیم فلسفی می‌کنند. در مجموع، حکیم و فرسی با ساختارهای دراماتیک خود، روایت را به تجربه‌ای معنوی و فلسفی تبدیل می‌کنند که امکان تأمل در باب حقیقت، آزادی و زندگی را فراهم می‌آورد.

استناد: خالقی، علی و مقیمی، سیّد مجید (۱۴۰۵). خوانش روایت‌شناختی از نمایشنامه‌های ***لعبة الموت*** اثر توفیق حکیم و صدای شکستن اثر بهمن فرسی براساس نظریهٔ مونیکا فلودرنیک. *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۱۶(۲)، ۱-۳۴.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/jccl.2026.12439.2704

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

ادبیات تطبیقی گامی در جهت آگاهی از فرهنگ کشورها و شناساندن فرهنگ سرزمین خویش به جهانیان است. ادبیات تطبیقی شیوه‌ای برای خروج از مرزهای ملّی با هدف شناخت گرایش‌ها در فرهنگ ملّت‌های مختلف است (حسّان،۱۹۸۳: ۱۶). نمایشنامه نیز بهترین گونهٔ ادبی است که در آن به فرهنگ‌های گوناگون پرداخته می‌شود و راه را برای ورود به عرصهٔ ادبیات تطبیقی می‌گشاید. نمایشنامه به‌عنوان یکی از ژانرهای داستانی از ساختار روایی بهره می‌برد و بر همین مبنا شناخت این ساختار جهت نظم‌دهی به خلق آثار نمایشی جدید از یک طرف و پی بردن به ساختار حاکم بر نمایشنامه‌های موجود از طرف دیگر دارای اهمیّتی فراوان است. تلاش‌های نظریه‌پردازانی چون آنسنگر نونینگ[۱] و برایان ریچاردسون[۲] در خارج کردن مبحث روایت‌شناسی از داستان و وارد نمودن آن به نمایشنامه‌ها نیز در همین راستا قرار می‌گیرد. مونیکا فلودرنیک[۳] نیز در ادامه همین مسیر گام برداشته و نظریهٔ خود را در تحلیل روایت‌شناسی نمایشنامه‌ها بر مبنای روایت‌شناسی ساختارگرا ارائه نمود. این نظریه زمینه را برای بررسی ساختارمند مؤلفه‌های روایی نمایشنامه‌ها فراهم آورد. پژوهش حاضر نیز با مبنا قرار دادن نظریهٔ مونیکا فلودرنیک در تحلیل روایت، به بررسی روایت‌شناختی مؤلفه‌های روایی در دو نمایش‌نامهٔ ***لعبة الموت*** اثر توفیق حکیم و *صدای شکستن* اثر بهمن فرسی می‌پردازد تا از این راه مؤلفه‌ها و شاخصه‌های یاد شده توسط این نظریه‌پرداز در ساختار این دو نمایشنامه به‌صورت کاربردی و عملکردی مورد سنجش و پایش و ارزیابی قرار گیرد. این مؤلفه‌ها عبارتند از: راوی آشکار، الگوهای بیانی، نحوهٔ معرفی شخصیت‌ها، صفت‌های توصیفی، مجاز، مکان نمایشی، فضا و زمان و شیوه‌های بازنمایی سخن.

نمایشنامه ***لعبة الموت*** را باید در زمرهٔ موفق‌ترین نمایشنامه‌های توفیق حکیم به شمار آورد که از یک طرف در برگیرندهٔ مسائل سیاسی ـ اجتماعی جامعه است و از طرف دیگر شاخصه‌های یک نمایشنامه موفق را در ساختار خود به همراه دارد که به مرحلهٔ نمایش و اجرا وارد می‌گردد و توانست نمایشنامه را به‌عنوان یک اثر ادبی مستقل به ادب عربی معرفی نماید. توفیق حکیم در این نمایشنامه ویژگی‌هایی را

---

۱ Ansenger F. Nunning

۲ Bryan Richardson

۳ Monika Fludernik

به کار برده و به مطالبی در ساختار ادبی آن وارد کرده که منجر به شاخص شدن نمایشنامه ***لعبة الموت*** شده است. نمایش‌نامهٔ *صدای شکستن* نیز در زمرهٔ اولین تجربه‌های نمایشنامه‌نویسی به شیوهٔ مدرن در ایران است که بحران و سرگشتگی نسل جوان بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ را در دههٔ چهل شمسی روایت می‌کند. با وجود برجستگی ویژگی‌های متنی، تاکنون تحلیلی دقیق از این دو اثر ارائه نگردیده است. بررسی این نمایشنامه‌ها، براساس نظریهٔ فلودرنیک برای پژوهشگر زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا بتواند ساختار و مؤلفه‌های متنی این دو اثر را نقد نموده و جنبه‌های برجستهٔ روایت‌شناختی‌شان را به خواننده معرفی نماید. پژوهش حاضر بر همین امر تأکید داشته و برآن است تا این شاخصه‌ها را که در نظریهٔ فلودرنیک معرفی شده در این دو اثر مشخص کرده و برجسته سازد. جستار حاضر کوششی است برای پاسخ به این پرسش‌ها: مطابق نظریهٔ مونیکا فلودرنیک، این دو نمایشنامه از چه عناصری برای تأکید بر جنبهٔ گفت‌وگویی روایت بهره جسته‌اند؟ چگونه روایت دو نمایشنامه برگرفته از تجربیات انسانی حکیم و فرسی به شکل منابع نوشتاری درآمده‌است؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

براساس جستجوهای صورت‌پذیرفته در پایگاه‌های علمی، پژوهش‌های مرتبط با موضوع حاضر به شرح ذیل است:

صالح‌بک (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «**توفیق حکیم و مصادرة بین الأسطورة والتاریخ**» به بررسی انواع شخصیت‌های اساطیری و تاریخی که در آثار نمایشنامه‌ای توفیق حکیم بازتاب داشته، پرداخته است؛ نویسنده در این پژوهش در تلاش بوده تا به بررسی میزان وام‌گیری واژگانی و مفهومی توفیق حکیم از اساطیر و تاریخ اشاره داشته باشد، همچنین نویسنده شخصیت اسطوره ای ایزیس و بازتاب مفاهیم مرتبط با آن را در نمایش‌نامهٔ ***عودة الروح*** به نمایش بگذارد.

رحیمی‌خویگانی و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با موضوع «داستان **ابلیس ینتصر** توفیق حکیم از منظر ساختارگرایانه بارت» سعی کرده‌اند تا خوانشی ساختارگرایانه از داستان **ابلیس ینتصر** ارائه دهند؛ مهمترین یافته‌های این پژوهش بیانگر آن است که مدل رمزگان بارت به‌خوبی می‌تواند بدون نیاز به عوامل پیرامتنی چون ایدئولوژی مؤلّف، تأثیرات جامعه و تنها با تکیه بر خود متن، معانی آن را روشن و مشخص گرداند، لذا سعی شده است تا رمزگان یا کدهای معنایی داستان مذکور، استخراج و مورد بررسی قرار گیرد.

سلیمی و همکاران (۱۳۹۲) در مقالهٔ «دو خوانش متفاوت از افسانهٔ شهرزاد در نمایشنامه‌هایی از

توفیق حکیم و علی‌احمد باکثیر» دو خوانش متفاوت این دو نویسنده از این افسانه را بررسی و مقایسه نموده‌اند. نتایج به‌دست‌آمده از این پژوهش گویای آن است که هر کدام از این دو نویسنده به اقتضای نیازهای اجتماعی و به تناسب روحیّات خود، این افسانهٔ کهن را بازخوانی نموده و با دخل و تصرفی هنرمندانه مضمونی نو و متفاوت از آن آفریده‌اند. حکیم با به‌کارگیری افسانهٔ شهرزاد اثری با مفهومی فلسفی و فارغ از زمان و مکان پدید آورده است، اما باکثیر از زاویهٔ اجتماعی بدین افسانه نگریسته و آن را به مسالهٔ جایگاه زن در جامعهٔ امروز و اثبات خلاقیّت‌های او پیوند زده است.

قهرمانی و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «سیر تکاملی مطالعات نظری روایت‌شناسی در درام» سیر تاریخی مطالعات روایت‌شناسی در حوزهٔ درام از ابتدا تا امروز را بررسی نموده‌اند و به چالش‌های گسترش دیدگاه روایت‌شناسانه در درام اشاره کرده‌اند؛ همچنین در این مقاله به صورت گذرا نظریهٔ روایت‌شناختی مونیکا فلودرنیک آورده شده است.

ناظمیان و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «نقد و واکاوی هم‌ارزی لایه‌های فرهنگی در سه نمایش‌نامهٔ عربی توفیق حکیم با تکیه بر رویکرد میشل بالار» به‌بررسی چگونگی ترجمهٔ فرهنگ عامه براساس تقسیم‌بندی میشل بالار[1]- حفظ غرابت و منطبق سازی در ترجمه – براساس سه **نمایشنامة الحب العذری، الشمس و القمر، صاحبة الجلالة** پرداخته‌اند.

عموری و همکاران (۱۴۰۱)، مقاله‌ای با موضوع «بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایشنامه در آثار نمایشی محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس براساس دیدگاه ارسطو، مورد پژوهانه: نمایشنامه تنگنا و نمایشنامه بائع الدبس الفقیر» در مجله کاوش نامه ادبیات تطبیقی به چاپ رسانیده اند. در هر دو نمایشنامه، همه عناصر ارسطویی به جز ریتم و آواز (که در «تنگنا» جایگاه ویژه‌ای ندارد) وجود دارد. تفاوت‌های اصلی عبارتند از: در «تنگنا» همه شخصیت‌ها فرعی‌اند، اما در «**بائع الدبس الفقیر**» شخصیتی محوری وجود دارد که شخصیت‌های فرعی حول او می‌چرخند. همچنین نوع بیان دو اثر متفاوت است و در حالی که کل نمایشنامه دولت‌آبادی در یک صحن خانه قدیمی می‌گذرد، نمایشنامه ونوس در چند پرده روایت می‌شود.

علی‌زاده‌ذوالبین و همکاران (۱۴۰۲) مقاله‌ای با عنوان «تحلیل روایت‌شناختی نمایشنامهٔ مجلس قربانی سنمّار بر اساس نظریه مونیکا فلودرنیک» در مجله روایت‌شناسی منتشر نموده‌اند. پژوهشگران در

---

1 Michel Ballard

این مقاله نمایشنامهٔ مجلس قربانی سنمّار را از منظر روایت‌شناسی فلودرنیک تحلیل و بررسی کرده‌اند تا هم ساختار روایی این نمایشنامه را تشریح نمایند و هم چگونگی کارکرد نظریات فلودرنیک را در عمل نشان دهند.

چاوشینی و همکاران (۱۴۰۳) در مقاله‌ای با موضوع «بررسی کاربردشناختی زبان نمایشی در نمایشنامه‌های بهمن فرسی نمونه‌های مطالعاتی: گلدان، بهار و عروسک، چوب زیر بغل، دو ضربدر دو مساوی بی‌نهایت و پله‌های یک نردبان» با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی الگوی داده‌ها در چارچوب نظریات کاربردشناسی زبان پرداخته‌اند.

لذا براساس جستجوهای صورت پذیرفته تاکنون پژوهش مستقلی با موضوع «روایت‌شناختی نمایشنامه ***لعبة الموت*** اثر توفیق حکیم و *صدای شکستن* اثر بهمن فرسی براساس نظریهٔ مونیکا فلودرنیک» انجام نشده است که در این پژوهش پیرامون آن بحث و بررسی می‌شود.

۱-۳. چارچوب نظری

مونیکا فودرنیک در کتاب‌های خود *روایت و درام*[۱] (۲۰۰۸)، *روایت‌شناسی طبیعی*[۲] (۱۹۹۶)، *روایت گفت‌وگویی: روایت شفاهی* (۲۰۱۳)، *مقدمه‌ای بر روایت‌شناسی*[۳] (۲۰۰۹) بر جنبهٔ تاریخی و گفت‌وگومحوری روایت تأکید داشت و معتقد بود که این نوع از روایت در ادبیات نمایشی و درام نیز می‌تواند کاربرد بسیاری داشته باشد زیرا دو عنصر تاریخی و محاوره در این ژانر ادبی کارکرد بسیاری دارد. فلودرنیک بر این باور است که درام به‌عنوان مهم‌ترین نوع روایت، بیش از هر چیز به مستندسازی نیازمند است. او معتقد است که در جریان تاریخ، روایات شفاهی برگرفته از تجربیات انسانی به‌تدریج به‌شکل منابع نوشتاری درآمده‌اند (فلودرنیک،۲۰۰۹: ۱۰۸). در نظریهٔ فلودرنیک، کنش‌ها، تمایلات و احساسات انسانی بر پایهٔ تجربه، شکل می‌گیرند که در روایت به‌صورت هم‌زمان عرضه و تحلیل می‌شوند. در این فرآیند، تجربه‌مندی از راه خودآگاهی پالایش می‌یابد. رویکرد فلودرنیک نگاهی چندرسانه‌ای دارد که اصول زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و مطالعات تطبیقی را با یکدیگر ترکیب کرده و علاوه‌بر ادبیات داستانی، به نمونه‌هایی از درام، سینما و باله نیز می‌پردازد. از دیدگاه فلودرنیک، واژهٔ

۱Narrative and Drama

۲Toward a Natural Narratology

۳An Introduction to Narratology

روایت از معنای نقل کردن ریشه گرفته است؛ ازاین‌رو، همواره در طول تاریخ ارتباط تنگاتنگی میان روایت، کنش سخن گفتن و حضور راوی وجود داشته است. برای درک داستان از منظر فلودرنیک، ابتدا باید گفتمان روایی تعریف شود. گفتمان روایی نتیجه تعامل روایتگری و روایت است. به بیان دیگر، زمانی که روایت از طریق واسطه‌ای نقل می‌شود، گفتمان روایی و ویژگی روایی آن شکل می‌گیرد؛ بنابراین، داستان چیزی است که گفتمان روایی آن را بازنمایی یا نشانه‌گذاری می‌کند (همان: ۲۰).

مونیکا فلودرنیک تفاوتی اساسی میان تاریخ‌نگاری و داستان‌گویی قائل است و معتقد است که روایت داستانی، حتی در قالب‌هایی همچون قصه‌های پریان، رمان‌ها و فیلم‌های تلویزیونی، از اساس با تاریخ‌نویسی متفاوت است (همان:۳). نویسندهٔ رمان یا فیلم‌نامه به خلق و گسترش جهانی داستانی می‌پردازد و از طریق اثر خود گفتمان روایی و ساختار داستانی را ایجاد می‌کند؛ درحالی‌که تاریخ‌نگاران با استناد به منابع موجود، وقایع ممکن و مستند را بازسازی می‌کنند. فلودرنیک همچنین در مورد راوی توضیح می‌دهد که در جوامع آلمانی‌زبان، مفهوم روایت پیوندی نزدیک با تصویر و نقش راوی دارد؛ چیزی که از نظریهٔ گوته[۱] درباره تمایز میان حماسه، شعر و درام نشأت گرفته است (محبی،۱۳۹۸: ۵۹) براساس این دیدگاه سنّتی، حماسه شامل یک نقل‌کننده یا راوی است که داستان را روایت می‌کند. در چنین چهارچوبی، برخی ژانرهای ادبی داستان‌گویی را شامل می‌شوند، اما تا زمانی که یک شخصیت مشخص به‌عنوان راوی یا تعریف‌کننده داستان حضور نداشته باشد، این نوع روایت کامل تلقی نمی‌شود. درنتیجه، روایت براساس این تعریف به منزلهٔ داستان به‌علاوهٔ حضور یک راوی در نظر گرفته می‌شود (فلودرنیک، ۲۰۰۹: ۱۰۸).

۲. پردازش تحلیلی موضوع

یکی از بدیهیات در مطالعات تطبیقی معرفی وجوه اشتراک دو اثر است و وجود نقاط مشترک در دو اثر زمینه را برای انجام کار تطبیقی باز می نماید. در این بخش خلاصه‌وار نمایشنامه‌های ***لعبة الموت*** و *صدای شکستن* معرّفی و وجوه اشتراک آن دو طرح می گردد.

۲-۱. *لعبة الموت*

نمایشنامهٔ ***لعبة الموت*** اثر توفیق حکیم، یکی از آثار مهم ادبیات معاصر عربی است که به بررسی

۱ Johann Wolfgang von Goethe

موضوعات فلسفی و اجتماعی می‌پردازد. این نمایشنامه در سال ۱۹۳۳میلادی منتشر شد و به دلیل ساختار خاص و محتوای عمیقش، توجه زیادی را به خود جلب کرد. شخصیّت‌های نمایشنامه در یک گروه اصلی خلاصه می‌شوند که همان مورخ و دیگری هم کلئوپاترا هستند. در این نمایشنامه شخصیّت‌ها نقش مهمی در روند داستان و انتقال مفاهیم فلسفی و اجتماعی دارند. در این نمایشنامه یک شخصیت اصلی یعنی همان مورخ و یک شخصیت مکمّل یعنی کلئوپاترا وجود دارند و شخصیت‌ها به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که هر یک نماینده‌ای از جنبه‌های مختلف انسانیت و چالش‌های زندگی‌اند. مورخ، شخصیت اصلی داستان، نمایندهٔ انسان معاصر است که در جستجوی معنا و هدف زندگی خود است. او با سؤالات عمیق وجودی مواجه است و در تلاش برای درک حقیقت زندگی، با چالش‌های مختلفی روبه‌رو می‌شود. مورخ، فردی حساس و متفکر و نماد انسان مدرن است که با تضادهای داخلی و خارجی دست‌وپنجه نرم می‌کند. مورخ به‌شدّت اندیشه‌ورز و تحلیل‌گر است. او در موقعیت‌های مختلف به تفکر دربارهٔ مرگ، عشق و حقیقت می‌پردازد. این ویژگی‌ها او را به شخصیتی عمیق و چندبعدی تبدیل می‌کند. مورخ در طول داستان با احساس تنهایی، ناامیدی و ترس از مرگ مواجه است. او به دنبال پاسخ به پرسش‌هایی است که ذهنش را مشغول کرده است. این جستجو باعث می‌شود تا او به درون خود سفر کند و به کشف ابعاد جدیدی از وجودش بپردازد. کلئوپاترا، شخصیّت زن داستان، نماد عشق و امید است. او به مورخ کمک می‌کند تا با احساساتش روبه‌رو شود و به او یادآوری می‌کند که زندگی ارزش زیستن دارد. کلئوپاترا نمایانگر جنبه‌های مثبت زندگی است و به مورخ نشان می‌دهد که عشق می‌تواند در برابر ناامیدی‌ها قرار گیرد. کلئوپاترا شخصیتی مهربان، دل‌سوز و پرشور دارد. او با مورخ ارتباط عمیقی برقرار می‌کند و به او کمک می‌کند تا از تاریکی‌های درونش عبور کند. کلئوپاترا به‌عنوان یک منبع امید برای مورخ عمل می‌کند. او نشان می‌دهد که عشق و ارتباط انسانی می‌تواند در مواجهه با چالش‌های زندگی، نیرویی قوی باشد.

۲-۲. *صدای شکستن*

برای نخستین بار در سال ۱۳۵۰شمسی در نشریهٔ *اندیشه‌وهنر* منتشر شد و اجرای صحنهٔ آن نیز در سال ۱۳۴۸ شمسی به مدّت هفت شب در دانشکدهٔ هنرهای‌زیبای دانشگاه تهران توسط بهمن فرسی نویسندهٔ نمایشنامه انجام شد. (فرسی، ۱۳۹۴: ۹) این نمایشنامه داستان زندگی جوان عاشق‌پیشه‌ای است به نام فرهاد که تحت تأثیر جوشش احساسات و غلبه ناامیدی و یأس بر وجودش و پوچ و بی‌هدف دانستن هستی، دست به خودکشی می‌زند. فرهاد قبل از مرگ دیدگاه‌هایش دربارهٔ زندگی و مرگ و

همچنین دوستان و خویشان نزدیکش را روی نواری ضبط می‌کند و بعد وصیت می‌کند که این نوار، به‌عنوان وصیت‌نامه برای جمعی که خودش آن‌ها را مشخص کرده است پخش شود. در این نوار ضمن اینکه فرهاد سخنان حاضران در آن مجلس را حدس می‌زند و به آن‌ها پاسخ می‌دهد، به نوعی به هر یک از شخصیت‌ها القا می‌شود چه نقشی در مرگ خودخواستهٔ فرهاد داشته‌اند. برای مخاطبان، این نوار صوتی، حکم نوعی محاکمهٔ اطرافیان فرهاد را دارد. از جانب دیگر، برادر فرهاد، مخفیانه تمام مکالمات میهمانان در این جلسه را نیز ضبط می‌کند و آن را در اختیار توتیا قرار می‌دهد که این جمع دوباره در خانه توتیا جمع شوند و درباره آنچه در رابطه با فرهاد در این جلسه گفته‌اند بیندیشند. همچنان که توتیا در زندگی فرهاد نقش محوری داشت گویا در بعد از فرهاد هم در زندگی دوستانش نقش محوری خواهد داشت؛ البته دوستان فرهاد نیز بدشان نمی‌آید که جای خالی وی را در زندگی توتیا پر کنند و همین موضوع باعث می‌شود که برادر فرهاد، نوار ضبط شده را در اختیار توتیا قرار دهد. نکته مهمی که باید بر آن تأکید نمود این است که تمام شخصیت‌های هم‌سن فرهاد در این نمایشنامه، هم‌چون وی، دچار بحران سرگشتگی، ناامیدی و یاس هستند که از فحوای کلامشان به وضوح قابل مشاهده است. این نگاه و تلقی به زندگی، نموداری است از بازتاب احساسات تلخ، بحران هویت و یأس جوانان آن دوره که به سبب فضای سراسر خفقان و یأس‌آلود بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲شمسی بر جامعهٔ ایرانی سیطره افکنده است.

۲-۳. وجوه اشتراک این دو نمایشنامه

چرا این دو نمایشنامه برای تحلیل روایت‌شناختی از منظر نظریهٔ مونیکا فلودرنیک انتخاب شده‌اند؟ با توجه به رویکرد تطبیقی این پژوهش، دو نمایشنامه عربی و فارسی که از جهات بسیاری دارای اشتراکات ساختاری و محتوایی هستند، برگزیده شدند. در بعد ساختاری هر دو اثر دارای روایت غیرخطی بوده و زمان و فضا در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. در هر دو اثر از مؤلفه‌های زبان مجازی و نمادین استفاده شده است. نکته دیگر اینکه در این آثار، شخصیّت اصلی حضور ندارد و سخنانش از طریق نوار صوتی پخش می‌شود. عنصر مشترک دیگر وصیت‌نامه است که در هر دو اثر نقش محوری دارد. در بعد محتوایی هم این دو اثر بر بیان بحران‌های روانی و درونی نسل جوان متمرکز است. همچنین به مسائل فلسفی و یکی از غامض‌ترین دغدغه‌های بشری یعنی مقولهٔ مرگ پرداخته شده است؛ در ضمن این دو اثر به سبب اینکه در قالب نمایشنامه نوشته شده‌اند از زبان محاوره که می‌تواند یکی از عناصر اصلی نظریه فلودرنیک یعنی گفتگومحوری در روایت را به خوبی نشان دهد سود جسته‌اند؛

بنابراین این دو اثر از جهت ساختار و محتوا برای انجام یک تحقیق تطبیقی بر مبنای این نظریه روایت‌شناختی بسیار مناسب است.

۳- تحلیل

نمایشنامه‌های *لعبة الموت* اثر توفیق حکیم و *صدای شکستن* اثر بهمن فرسی در این بخش از مقاله، براساس مؤلفه‌های روایت‌شناختی مونیکا فلودرنیک مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد:

۳-۱. راوی آشکار

مونیکا فلودرنیک معتقد است «همواره در درام که داستان را به‌صورت ضمنی ارائه می‌کند به شکل معمول یک شخصیّتِ راوی وجود ندارد که داستان را تعریف نماید» (فلودرنیک، ۲۰۰۹: ۴)، بلکه در نمایشنامه نوعی از راوی حضور دارد که به‌راحتی قابل تشخیص است که آن را راوی آشکار می‌نامند. این شکل از راوی در نمایشنامه‌های *لعبة الموت* و *صدای شکستن* در قالب نقش‌واره‌های نمایشی و شخصیّت‌ها ملاحظه می‌گردد و به‌مثابهٔ یک راویِ شفاهی، رخدادها را برای مخاطبان و خوانندگان بازگو می‌نماید. راوی آشکار در متن به‌طور مستقیم حضور دارد و دیدگاه‌ها، احساسات یا تجزیه‌وتحلیل‌های خود را به‌صورت شفاف و واضح بیان می‌کند. این نوع راوی در هر دو نمایشنامه از شروع تا پایان وجود دارد که اتفاقات نمایشنامه را برای یکدیگر و مخاطبان بازگو می‌کند:

- «كُلُّ شَيءٍ يَجرى هُنا في جناحِ فندقٍ كَبيرٍ ... في الصَالونِ. وَقد وَقفَ رَجلٌ في نحوِ الخَمسين لم يَتم ارتِداء ثِيابِه، يعقِدُ رِباطَ الرَقبةِ وَهُو يَتحدّثُ إلى جِهازِ تَسجيلٍ مَوضوعٍ في أحدِ الأركانِ...» (حکیم، ۱۹۸۵: ۱۱).

توفیق حکیم در «بازی مرگ» از راوی آشکار بهره می‌برد که ویژگی‌ها و عملکردهای خاص خود را دارد. این نوع راوی به‌طور مستقیم در روایت دخالت می‌کند و به مخاطب اطلاعاتی دربارهٔ شخصیت‌ها، احساسات و وضعیت داستان ارائه می‌دهد. راوی در «بازی مرگ» به‌صورت مستقیم در داستان حاضر است و نظرات و احساسات خود را بیان می‌کند. این حضور فعّال باعث می‌شود که مخاطب بهتر با شخصیت‌ها و وضعیت آن‌ها آشنا شود. این نوع راوی، برخلاف راوی‌های سنتی که معمولاً در پس‌زمینه قرار دارند، به وضوح در متن حضور دارد و نقش فعالی در پیشبرد داستان ایفا می‌کند.

- «المُؤرِخ: ناظراً إليهَا وَأنَا لَو استَطَعتُ أن أفهَمَ مَا وَراءَ هذا السِتارِ المسرَحي؟! كليوباترا: (في احتِجَاجٍ) أيُّ سِتارٍ مَسرحي؟! المؤرِخ: (مُتأمّلاً وَجهَها) كيفَ يُمكِنُ رَسمُ هذا الهدوءِ البَريء، وَالتَفاؤلِ البَهيجِ،

وَالسَلامِ المُطمئنِ؟! کلیوباترا: مُنتَفضةٌ غَاضِبةٌ إنَّكَ تهيني يا سيّدي!» (همان: ۱۰۱-۱۰۲).

راوی به وضوح احساسات و اندیشهٔ شخصیت‌ها را بیان می‌کند. به‌عنوان مثال، در صحنه‌هایی که شخصیت‌های داستان دچار حالات روحی مختلف می‌شوند، راوی احساسات آن ها را به‌دقت توصیف می‌کند و این امر به تعمیق توصیف شخصیت‌های داستان کمک می‌کند. او می‌تواند از زاویه دید شخصی یا جمعی صحبت کند و در نتیجه، عمق بیشتری به روایت ببخشد. راوی آشکار در ***لعبة الموت*** ضمن انتقال اطلاعات به شخصیت‌ها و وقایع نیز واکنش نشان می‌دهد. این ویژگی باعث می‌شود که او بخشی از داستان باشد و نه یک ناظر بی‌طرف. همچنین راوی می‌تواند با استفاده از تکنیک‌های خاص، تنش و تعلیق در داستان ایجاد نماید. به‌عنوان مثال، با بیان جزئیات خاص یا پرسش‌هایی که ذهن شخصیت‌ها را مشغول کرده، مخاطب را درگیر داستان نگه می‌دارد. در بسیاری از صحنه‌ها، شخصیت‌ها به بحث و گفت‌وگو درباره مفاهیم عمیق زندگی، مرگ و وجود می‌پردازند. این نوع گفت‌وگوها نشان‌دهندهٔ عقاید جمعی است که از طریق یک شخصیت نماینده بیان می‌شود و به تقویت مفهوم کلی نمایشنامه کمک می‌کند.

بهمن فرسی نیز در نمایشنامه *صدای شکستن* برای شناساندن شخصیت‌های اثر خود از این راوی استفاده کرده است. از خلال گفت‌وگو ها، شخصیت‌ها و ویژگی‌های آنان به مخاطب شناسانده می‌شود. شناخت شخصیت‌ها در ذهن مخاطب به صورت تدریجی و با پیش رفتن روایت صورت می‌پذیرد.

– بابک در خصوص شخصیت افشین چنین می گوید: «تو آدم سالمی هستی. امروزم فقط از دور سر تکون میدی که یعنی نه، درست نیست. تو از کسانی هستی که میشه درباره‌شون گفت: صاحبان امروز و همیشه» (فرسی، ۱۳۹٤: ٤٦).

افشین با روحیه‌ای محافظه‌کارانه، همیشه به‌شکلی تصمیم می‌گیرد که دچار آسیب و زیان نشود. بابک به این رفتار خودپسندانه افشین تعریض می‌زند. به باور وی شخصیت‌هایی چون افشین هیچ‌گاه دچار مشکل و دردسر نخواهند شد، چون هیچ‌گاه مرتکب عملی نمی‌شوند که برایشان تبعاتی داشته باشد و در جهان مدرن امروزی نیز که حفظ منافع فردی حرف اول چینش مناسبات را می زند، با روحیات چنین اشخاصی هم‌خوانی دارد.

– از زبان رامین درخصوص همه: «(با خودش حرف می زند) آاااا، بله، کلمه صید، درست مفهوم کلمه صید و صیاد. همهٔ ما. همهٔ ما قلاب‌هایی هستیم که برای اسیر کردن، کشتن و

بعد مصرف کردن هم به آب افتادیم. آاااب... مایع و تابع و بی‌رنگ و همه‌مون ماهی هستیم. ماهی‌هایی که دوروبر قلاب‌ها می‌پلکیم و به طعمه‌هاشون عجالتاً نوک می‌زنیم. این واقعیت ماست، شاید هم حقیقت ما، آیا چیز سومی این وسط هست؟» (همان: ۲۱).

فرسی در این بخش انتقادی تند دارد بر ریشهٔ واقعی ارتباطات انسانی که از چاشنی یأس و سرگشتگی مایه می‌گیرد. در این نگرش، علت ایجاد جوامع انسانی در اصل بر مبنای نیاز و احتیاجی است که نوع بشر به همکاری و همیاری برای پیشبرد اهداف خود دارد. زندگی انسان بدون حضور در اجتماع ممکن نیست و اگر این ظواهر پوچ کنار زده شود، واقعیت عریانی نمایان می‌شود که بیانگر صیادی همهٔ انسان‌هاست در دریای اجتماع بشری. هرکس به دنبال رسیدن به اهداف و مطامع خود است. در این رویکرد و تلقی مادی‌گرایانه، عشق و محبت به هم‌نوع، هیچ جایی در مناسبات اجتماعی ندارد و هیچ دلیلی جز نیاز برای این ارتباطات در نظر گرفته نشده است.

– توتیا درباره شخصیت فرهاد صحبت می‌کند: «(از زبان فرهاد می‌گوید به‌صورت نقل قول) ... قبول دارن که این یه پرنده‌س. یه پرنده، یه زن، که رو هیچ درختی نمی‌تونه برای همیشه بند بشه. راست می‌گفت، اون درخت بزرگی بود، صریح و برهنه. همهٔ عمر ایستاده زندگی کرد و ایستاده و آشکار خودشو کشت. اونو نمیشه فراموش کرد» (همان: ۳۶).

توتیا که زن مترقی ایران در دهه چهل شمسی را نمایندگی می‌کند، به نقل‌قولی از فرهاد می‌پردازد که از تفکرات و عقاید زن‌ستیزانه نشأت گرفته است. فرسی هوشمندانه، این سخنان فرهاد را از زبان توتیا مطرح می‌کند. در نگاه فرهاد، جنس زن قادر به حفظ وفاداری و پایبندی به عشق یکتا در زندگی نیست و مانند پرنده‌ای است که نمی‌تواند فقط روی یک درخت بنشیند. در این بیان تمثیلی مرد به درخت تشبیه شده است و ایستایی و تحرک‌ناپذیری آن، رمزی از وفاداری در عشق‌ورزی دانسته شده است و زن نیز به پرنده‌ای تشبیه شده است که هر لحظه روی درختی می‌نشیند که رمزی است از عدم پایبندی و تنوع‌طلبی وی. متأسفانه این نگاه ابزاری و زشت به زن در این نمایشنامه به طرق مختلف طرح می‌شود. غم‌انگیزتر اینکه این سخنان با تأیید توتیا، تنها شخصیت زن در این نمایشنامه طرح و تأیید می گردد.

۳-۲. الگوهای بیانی[۱]

۱ Presentational Models

فلودرنیک یکی از جنبه‌های ساختار روایت را در نحوهٔ کنش‌های شرح داده‌شده می‌بیند و بر این باور است که در «این فرآیند، راوی به‌عنوان بازگوکنندهٔ رمان نقش واسطه را ایفا می‌کند» (فلودرنیک، ۲۰۰۹: ۳۵). در نمایشنامه‌ها، روش‌ها و الگوهای مختلفی وجود دارد که شخصیت‌ها با استفاده از آن‌ها احساسات، افکار و انگیزه‌های خود را به نمایش می‌گذارند. این الگوها شامل دیالوگ‌های ساده و طبیعی، مونولوگ‌ها، دیالوگ‌های درونی و حتی زبان بدن شخصیت‌هاست که همگی در پیشبرد داستان و ایجاد تعارض‌های دراماتیک مؤثر هستند. افزون بر این، نقش راوی نیز در برخی از نمایشنامه‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. راوی با بهره‌گیری از توصیفات بیرونی و سخنان خود به خواننده یا تماشاگر این امکان را می‌دهد تا به لایه‌های عمیق‌تر احساسات و پیش‌زمینه داستان دست یابد. استفاده از این شیوه‌های بیانی به نویسنده کمک می‌کند تا شخصیت‌ها را با جزئیات بیشتری معرفی کرده و فضای نمایشنامه را به شکلی پویا و جذاب خلق کند ؛ بنابراین، این الگوها نقش کلیدی در گسترش ساختار نمایشنامه و ایجاد تنش‌های دراماتیک ایفا می‌کنند. در نمایشنامهٔ ***لعبة الموت*** علاوه‌بر دیالوگ‌هایی که میان شخصیت‌های داستان برای بیان احساساتشان به کار می‌رود، در ابتدای هر صحنه موقعیتی کلی از صحنه بیان می‌شود:

- «المورخ في عينِ الصالونِ يُفندقه، وَهو يَسيرُ بخُطى بَطيئةً جيئةً وذِهاباً، يجمعُ أفكارَه وَيُرتّبها في ذِهنِهِ ثُمّ فُجأةً يَتّجهُ إلى جِهازِ التسجيلِ وَيفتحُهُ وَيُديرُه» (حكيم، ۱۹۸۵: ۴۴).

در بخش‌هایی از نمایشنامه، توفیق حکیم از شیوهٔ «نشان دادن» استفاده می‌کند که در آن اطلاعات به‌صورت مستقیم و بدون واسطه راوی به خواننده منتقل می‌شود. برای مثال در ابتدای فصل دوّم، راوی فعالیت و حرکات مورخ را شرح می‌دهد و ما را از موقعیتی که مورخ در آن حضور دارد با خبر می‌کند.

یکی از جنبه‌های ساختار روایت، شیوهٔ شرح داده شدن کنش است. به‌طور کلی برای این کار دو تمهید وجود دارد: در یکی از این تمهیدات از راوی به‌عنوان بازگوکنندهٔ داستان استفاده می‌شود و در تمهید دیگر، روایت بدون واسطهٔ راوی منتقل می‌شود که نقش میانجی دارد. این تمهیدات به ترتیب با واژه‌های «گفتن» و «نشان دادن» شناخته می‌شود، (فلودرنیک، ۲۰۰۹: ۳۶) در هر دو اثر نمایشی، الگوهای بیانی متنوعی به کار رفته است. این تمهیدات ضمن انتقال اطلاعات به بروز عواطف و احساسات شخصیت‌ها کمک شایانی می‌نماید.

- «المورخ: نَعم ... وَكانَ فَرِحاً... وَكانَت أُمُّهُ يَرتجفُ قَلبُها قَلقاً... وَكُنتُ أنا أنظرُ إلى وَجهِهِ خَفيةً فَألمحُ

في عَينيهِ بَريقاً غَريباً... فيهِ مَزيجٌ مِن مَرحٍ وَبِشرٍ وَتَفاؤلٍ... كانَ بَريقاً كَأشِعَةِ الشَّمسِ في الصَباحِ الباسِمِ ...» (همان: ۸۹).

در این مثال نویسنده از زبان مورخ حالات پسرش قبل از رفتن به جنگ را با جزئیات دقیق و بسیار با احساس توصیف می‌کند و حتی حال روحی همسرش که دل‌آشوبی عجیبی برای پسرش داشت را هم بیان می‌دارد و می‌گوید که آن موقع اصلاً فکرش را هم نمی‌کردم که روزی پسرم را از دست بدهم. در واقع نویسنده در اینجا به‌واسطهٔ مورخ اطلاعاتی را در مورد داستان ارائه می‌کند و هم حالات مختلف شخصیت‌های داستانی را شرح می‌دهد که باعث می‌شود، داستان جذاب‌تر و دقیق‌تر بیان شود.در برخی صحنه‌ها، توفیق حکیم از ترکیب این دو شیوه استفاده می‌کند تا عمق بیشتری به روایت ببخشد. برای نمونه در مثال زیر مورّخ از زبان خود حالات روحی و جسمی را به‌خوبی توصیف می‌کند. با این تفسیر، این توصیفات را می‌توان نوعی از اطلاعات صحنه‌ای در نظر گرفت که در درون گفت‌وگو وجود دارد. در اینجا، هم گفتار شخصیت و هم وضعیت بدنی او به‌طور هم‌زمان به تصویر کشیده شده است، که باعث ایجاد تنش بیشتری در صحنه می‌شود. با این تحلیل، می‌توان دریافت که چگونه نویسنده با استفاده از این شیوه‌ها، داستان خود را غنی‌تر و جذّاب‌تر کرده است.

۳-۲-۱. گفتن

فرهاد در معرفی شخصیت و حالات خود که علاقه‌ای به کنکاش و جستجو در روحیات و خلقیات دیگران ندارد می‌گوید:

– «نه نمی‌خواهم بشناسم. موجودی رو که وقتی شروع می‌کنه به حرکت، یه هو می‌پره اون بالا و نمی‌تونه خودشو همون بالا نگه داره و پرت میشه پایین... نمی‌خوام بشناسم نوسان به این شدت، انقدر ناهنجاری، نه، این حادثه‌س استثناس، زندگی نیست، طبیعت نیست، قصه‌س و قصه تقریباً هر وقت دلت خواس می‌تونی تمومش کنی، اصلاً از هر جاش دلت خواس می‌تونی نخونی، من دیگه نمی‌خوام» (فرسی، ۱۳۹٤: ۲۱).

فرهاد در ظاهر به تشریح عدم علاقه به دنبال کردن زندگی دیگران پرداخته است اما در اصل به درک و تلقی خود از زندگی اشاره نموده است که حرکتی نوسان‌دار دارد و بی‌شک در پایان سر در نشیب خواهد گذاشت. این نگاه بی‌ارتباط با تصمیم نادرست فرهاد در خاتمه دادن به زندگیش نیست. به دیگر سخن جهان‌بینی فردی که زندگی را امری عبث و بیهوده می‌داند، دیر یا زود و با هر کیفیتی به نیستی خواهد انجامید. در نگاه مادی‌گرایانهٔ صرف، از نیستی و نابودی گریزی نیست و تحمل این تلقی

از زندگی برای ناباوران معاد جانکاه است.

۳-۲-۲. کنش

- «سکوت. رامین با قدم‌های کوتاه و رفتار عصبی لحظه‌یی در صحنه پرسه می‌زند» (همان: ۳۹).

یکی از مزیت‌های ژانر نمایشنامه نسبت به ژانر داستان، استفاده از ظرفیت‌هایی دیداری است. در نمایشنامه این امکان برای نویسنده وجود دارد که بدون استفاده از دیالوگ، حالات و روحیات شخصیّت‌های اثرش را به مخاطب منتقل بنماید و این مهم از طریق بازی در نمایشنامه اتفاق می‌افتد. در نمونه بالا رامین بدون اینکه کوچک‌ترین سخنی بر زبان بیاورد با رفتارهایی که برای مخاطب آشناست به‌خوبی حالت ناراحتی و خشم و اندوه خود را به وی منتقل می نماید. در این انتقال به سبب اینکه مخاطب آن را از خلال رفتار شخصیت متوجه می‌شود تأثیرگذاری بیشتری دارد.

۳-۲-۳. ترکیب (گفتن و کنش)

- «(رامین ناگهان عصبانی می‌شود. با دست شقیقه و پیشانی‌اش را می‌گیرد و مالش می‌دهد. انگار یک جهش یا عبور سریع و غیرعادی خون به مغزش حمله‌ور شده است. روی یکی از مکعب‌ها می‌افتد. توتیا به سوی رامین می‌رود).

توتیا: چی شد؟

رامین: (با دست توتیا را پس می‌زند) چیزی نیست. به خود می‌پیچد و نفس‌های شدید و سخت می‌کشد) فکر می‌کنم همین روزها یکی از رگای این پیشونی می‌ترکه و من خلاص میشم» (همان: ۵۸).

در پرداخت شخصیّت در نمایشنامه استفاده از ظرفیت ترکیب بسیار تأثیرگذار است. قبل از اینکه بازیگر کلامی بر زبان آورد، ابتدا با نشانه‌های رفتاری مخاطب را برای آنچه در ادامه بیان می‌کند آماده می‌نماید. در این نمونه رفتارهای عصبی، که نشان از تشویش و ناراحتی عمیق رامین دارد به‌خوبی در بازی وی آشکار است. این کنش رفتاری با دیالوگی هماهنگ با آن طرح می‌گردد، این ترکیب کنش و گفتن تأثیری دو چندان بر مخاطب خواهد داشت.

۳-۳. نحوه معرّفی شخصیّت‌ها

فلودرنیک در باب معرّفی شخصیّت‌ها براین باور است که زاویه دید مبتنی بر متن، نقش مهمّی در

معرّفی شخصیت‌ها، اشیاء و مکان‌ها در نمایشنامه ایفا می‌کند، به‌گونه‌ای که این عناصر در چارچوبی مشخص برای خواننده تعریف شوند. یکی از روش‌های رایج برای معرفی شخصیت‌ها، آغاز داستان از زاویه دید یکی از سوژه‌هاست، که به این تکنیک «آغاز درونی» گفته می‌شود. در این روش، شخصیت‌ها ابتدا با یک حرف تعریف و عبارتی توصیفی معرفی می‌شوند سپس، در مرحله دوم، عبارت توصیفی با نام دقیق شخصیت همراه می‌گردد و در مرحله سوم، شبکه‌ای از ارجاعات ارائه می‌شود که به خواننده در فهم بهتر متن یاری می‌رساند (علیزاده ذوالبین وهمکاران،۱۴۰۲: ۲۹۷؛ فلودرنیک،۲۰۰۹: ۴۴). معرّفی شخصیت‌ها در یک اثر ادبی از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است، زیرا این فرآیند به مخاطب کمک می‌کند تا به‌سرعت با شخصیت‌ها و نقش‌های آن‌ها در داستان آشنا شود. به‌طور معمول، این معرفی از طریق دیالوگ‌ها صورت می‌گیرد؛ گفت‌وگوها نه‌تنها احساسات و تفکرات شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارند، بلکه ابعاد اجتماعی و فرهنگی آن‌ها را نیز روشن می‌کنند. علاوه بر گفتار، رفتار شخصیت‌ها در صحنه نیز در معرفی آن‌ها نقش اساسی دارد. واکنش‌ها و عملکرد هر شخصیت در شرایط مختلف، ویژگی‌های شخصیتی او را آشکار می‌سازد. همچنین، تعامل شخصیت‌ها با یکدیگر، روابط و جنبه‌های درونی آن‌ها را به‌خوبی نمایان می‌کند. درنهایت، نویسنده با توصیف صحنه‌ها و توضیح وضعیت‌های جسمانی و روانی شخصیت‌ها، تصویری واضح و دقیق از آن‌ها ارائه می‌دهد. ترکیب دیالوگ‌ها، رفتارها و روابط شخصیت‌ها موجب می‌شود که معرفی آن‌ها در نمایشنامه به شیوه‌ای جامع و تأثیرگذار انجام گیرد. این فرآیند نه‌تنها به درک بهتر مخاطب از شخصیت‌ها کمک می‌کند، بلکه عمیق‌تر شدن در داستان و احساسات آن‌ها را نیز ممکن می‌سازد (فلودرنیک،۲۰۰۹: ۴۴). در این دو نمایشنامه، معرفی شخصیت‌ها به شیوه‌ای عمیق و چندلایه انجام می‌شود که براساس تحلیل‌های فلودرنیک (۲۰۰۹) از ویژگی‌های شخصیت و نحوه خلق آن‌ها شکل گرفته است. این شیوه‌ها شامل آغاز درونی و آغاز بیرونی است که هر یک به نوعی به درک بهتر شخصیت‌ها و روابط آن‌ها با یکدیگر کمک می‌کند. این تمهیدات به انتقال اطلاعات کمک می‌کند و عواطف و احساسات شخصیت‌ها را عمق می‌بخشد. این دو اثر با استفاده از این شیوه‌ها، توانسته‌اند، داستانی غنی و جذاب را خلق کنند که خواننده را به دنیای پیچیده شخصیت‌ها و روابطشان وارد می‌کند.

۳-۳-۱. آغاز درونی

در این شیوه، داستان از زاویهٔ دید یکی از شخصیت‌ها آغاز می‌شود و اطلاعات دربارهٔ دیگر شخصیت‌ها به‌تدریج و از طریق دیالوگ‌ها و توصیف‌های مستقیم ارائه می‌گردد. برای مثال، یکی از

شخصیت‌های اصلی در نمایشنامه ممکن است در حال تفکر دربارهٔ وضعیت خود باشد و از این طریق، دیگر شخصیت‌ها را معرفی کند. این نوع بیان به خواننده اجازه می‌دهد که به‌تدریج با شخصیت‌های دیگر آشنا شود و از طریق پرسش‌ها و نگرانی‌های او، تصویر واضح‌تری از روابط میان شخصیت‌ها شکل گیرد (فلودرنیک،۲۰۰۹: ۴۶). این شیوه از معرّفی شخصیّت‌ها در نمایشنامه *لعبة الموت* توفیق حکیم نمودهایی ملموس بسیاری دارد همانند تصویر زیر از مورّخ که از زبان شخصیت ها سخن می گوید:

– «المؤرخ: في جِهازِ التسجيلِ سَتصعدُ إلى هُنا، بعدَ لَحظةٍ، كليوباترا! ... إنَّها بِالطَبعِ لَيسَت كليوباترا القَديمَةَ التي أَلَفت عَنها كتابي المشهور ... لا ... إنَّها كليوباترا الرَاقصةُ في مَلهَى ليلى صَغير اسمُهُ الطَاووسُ الذَهبي! ...إنَّها الشَخصيّةُ الهَامةُ في مُوضوعي اليوم ... سَأترُكُ الجهازَ دَائراً طُولَ الوَقتِ، لِيسجّلَ لَكُم مَا سَيجري» (حكيم،۱۹۸۵: ۱۳).

در مثال فوق مورّخ صدای خود را ضبط می کند و بعد شروع به صحبت و معرفی شخصیّت دیگر داستان می کند و نویسنده در اوایل داستان سعی می کند از زبان مورخ که در حال فکر کردن و صحبت کردن با ضبط صوت است. درباره کلئوپاترا اطلاعاتی را به خواننده بدهد و او را به خواننده معرّفی کند و در واقع یکی از شخصیت‌های اصلی داستان را توسط شخصیت دیگر داستان که همان مورخ باشد توصیف می کند؛ این کار از دخالت مستقیم راوی در بیان اطلاعات داستانی جلوگیری می کند و باعث بهبود روند داستان در آن می شود.

فرسی در نمایشنامه خود به شخصیت بابک را از زبان فرهاد توصیف می نماید:

«این بابک درسته خونش از جنگله، اما عضلاتش شهری‌یه. اون همهٔ عمرش سعی کرده مغزش رو آسفالت نکنن. ولی از دست‌اندازهای فکری هم هیچ‌وقت نتونسته خلاص بشه» (فرسی، ١٣٩٤: ٨٧).

توصیفی که فرهاد از شخصیت بابک ارائه می‌دهد بر این پایه استوار است که وی از آمدوشد بین دو قطب ازهم‌گریزانِ سنّت و مدرنیته در رنج است. این بلاتکلیفی او را در برزخی از تشویش، اضطراب و نگرانی قرار داده است که حتی بر روابط اجتماعیش نیز تأثیر گذاشته است.

– روایت جدید و ناگفته بابک از خلق‌وخو و روحیّات فرهاد و علت خودکشی‌اش: «بذار من کومک‌ات کنم. اوسا، فرهاد خاطرخواه شیرین بود. شیرین زن خسرو بود. خسرو مُرد، اما شیرین از خونه خسرو تکون نخورد. همونجا موند و با بابا ننه خسرو زندگی کرد. هیچ‌وقت نرفت با فرهاد زندگی کنه. تا این که فرهاد خودشو دار زد» (همان: ۹۱)

توصیفی که بابک از شخصیت فرهاد ارائه می‌دهد، با دیگر توصیفات قابل درک و دریافت از

خلال دیالوگ‌های نمایشنامه در تناقض است. بحران هویتی فرهاد و اینکه نتوانست پاسخی قانع‌کننده برای چراهای متعدد ذهنی‌اش بیابد، وی را در بحرانی عمیق فرود برد که نتیجه خوشی در پی نداشت. فرسی عامدانه این روایت را که در تعارض با خط اصلی داستان است در متن اثرش گنجانده است تا مخاطب را از انفعال خارج کند و وی را به تأمل وادارد تا خود به این نتیجه برسد که شخصیت فرهاد منطبق با توصیف بابک نیست.

۳-۳-۲. آغاز بیرونی

در این شیوه، نویسنده به توصیف مستقیم صحنه و شخصیت‌ها می‌پردازد بدون اینکه از زاویهٔ دید یکی از شخصیت‌ها استفاده کند (فلودرنیک،۲۰۰۹: ۴۶). به‌عنوان مثال، در آغاز نمایشنامه *لعبة الموت* نویسنده به توصیف محیط و شخصیت‌ها می‌پردازد که به خواننده کمک می‌کند تا بی‌درنگ تصویری از شخصیّت‌ها در ذهن بسازد و احساسات آن‌ها را درک کند. بنابر توضیح فلودرنیک روایت‌های مدرن، به‌ویژه آن دسته که به کانونی‌سازی درونی[۱] تمایل دارند، از نقش‌واره‌های بازتاب‌دهنده[۲] استفاده می‌کنند و آنچه رخ می‌دهد از دریچهٔ چشمان این بازتاب‌دهنده‌ها بیان می‌شود. در این شیوه، شرح دادن به جای توصیف کردن به کار می‌رود؛ بنابراین یک ناظر وجود دارد که اطلاعات مشاهده شده را نقل می‌کند این ناظر ممکن است شخصیتی نمایشی باشد که در سطح پیرنگ حضور دارد. در ابتدای نمایشنامه اگر نویسنده را یک شخص در نظر بگیریم که اطلاعاتی را که در ذهن تجسم کرده، با افعال زمان حال بازگو می‌کند، اطلاعات توصیف صحنه در نوع آغاز بیرونی قرار می‌گیرد (همان).

به طور مثال در متن زیر توفیق حکیم شخصاً به توصیف افعال مورّخ و شرح موقعیت او می‌پردازد:

– *«عينُ الصَالونِ بِالُفندقِ، وَالمؤرخُ يَتنقل بينَ أركانِه، وَهُو يَرفَعُ بِحذرِ المَقاعدِ وَالأغطيةِ، كَأنَّه يَبحثُ عن شَيءٍ، وَيَقتربُ في النَهايةِ مِن جهازِ التسجيلِ فَيُديرُه...»* (حکیم،۱۹۸۵: ۷۶).

در این مثال راوی مستقیماً خودش به شرح وقایع می‌پردازد و بیان می‌کند که مورخ در حال فکر کردن به کلئوپاترا است و در پذیرایی هتل قدم می‌زند و بعد به سراغ ضبط‌صوت می‌رود تا دوباره آن را روشن کند و در اینجا ما داستان را از زبان خود راوی می‌شنویم و از چشمان او به داستان نگاه می‌کنیم؛ همان‌طور که دیدیم در بخش‌های دیگر از داستان هم نویسنده اطلاعاتی را به این شکل به ما

۱ internal centralization

۲ Reflective patterns

می‌دهد تا ما را از یک سری وقایع که در مکالمه میان شخصیت‌ها صورت نگرفته است، در قالبی دیگر آگاه نماید.

– *در توصیف اتاق فرهاد از نمایشنامه «صدای شکستن»:*

«یک دیوار کوتاه در یک فضای سیاه، یک لامپ با حباب ساده گرد، کمی پایین‌تر از ارتفاع دیوار، بالای یک دستگاه ضبط‌صوت روشن است. یک زیلوی ساده آجری‌رنگ که از بیخ دیوار، رو به جلو، بر کف صحنه گسترده است. باقی سطح صحنه سیاه است. یک کرهٔ جغرافیایی بزرگ در زیر یک لکهٔ نور. یک فقسهٔ کوچک کتاب در تاریک و روشن. این اتاق فرهاد است» (فرسی، ١٣٩٤: ١٣).

توصیفی که از اتاق فرهاد ارائه می‌شود به مخاطب در شناخت درست از شخصیت مأیوس، سردرگم و آشفته فرهاد کمک می کند. رنگ غالب و چیره در این اتاق سیاهی است. سادگی و خالی بودن صحنه هم، به برجسته شدن دو عنصر اصلی در روایت کمک می کند: یکی ضبط‌صوت که نقش محوری در این اثر دارد و دیگری سیاهی که فضای متشنج، رازآلود و به پایان‌خط‌رسیدهٔ ذهن فرهاد را فرایادِ مخاطب می‌آورد. فضایی که هیچ نشانی از طراوت و سرزندگی در آن وجود ندارد.

۳-۳-۳. ترکیب آغاز درونی و بیرونی

توفیق حکیم در برخی بخش‌ها از ترکیب این دو شیوه استفاده می‌کند تا عمق بیشتری به روایت ببخشد. برای نمونه، یک شخصیت ممکن است احساسات خود را بیان کند، درحالی‌که توصیف محیط هم‌زمان ارائه می‌شود:

– «کلیوباترا: أيُّ شَيءٍ قَد يُزعِجُكَ... لَن تَكُونَ السهرةُ بِالطَبعِ بَريئَةً تَماماً... سَيُكثِر الشَرابَ وَالضَجيجَ وَالهَرجَ وَالمرجَ... لايستطَيعُ أحدٌ مَنعَ ذلك... في مثلِ هذه المناسباتِ، كما تعلَم، يفقدُ النَّاسُ صَوابَهم!... المؤرِّخ: وَوسطَ الهَرجِ وَالمرجِ يَلعبُ أنطُونيو لعبتَه!... كليوباترا: سَتكونُ هُناكَ ألعَابٌ بِالطَبعِ» (حكيم، ١٩٨٥: ٨٠).

راوی داستان علاوه‌بر اینکه احساسات و نظرات شخصی کلئوپاترا را نسبت به مهمانی شب بیان می‌کند، به توصیف محیط و موقعیت می‌پردازد و خواننده را از وقایع آنجا باخبر می‌سازد. همهٔ این جزئیات از زبان کلئوپاترا بیان می‌شود که درحال قانع کردن مورخ است که آن مهمانی مناسب شأن و شخصیت او نیست و اصرار دارد که مورخ به آنجا نرود.

و از همین نمونه در نمایشنامه «*صدای شکستن*» نمایان است:

– *«(رامین کنار توتیا می‌ایستد. توتیا پس از لحظه‌یی سر بلند می‌کند و دو انگشتش را که به*

نشانهٔ خواستن سیگار کمی باز کرده، به سیگار رامین اشاره می‌رود. رامین سیگارش را لای انگشتان توتیا می‌گذارد. توتیا سیگار را نزدیک لب برده است که دست رامین سراسیمه سیگار را از انگشت توتیا می‌قاپد، به زمین می‌کوبد و زیر پا له می‌کند.) رامین: پست‌ترین شکل یک بوسه. این حرکات به هیچ نحو ظریف نیست. فرهاد هم از همین بیزار بود. رامین به سرعت رو به کره جغرافی می‌رود و با خشونت و هیجان آن را می‌چرخاند» (فرسی، ۱۳۹٤: ٦٥).

توتیا تعارف سیگار از جانب رامین را رد می‌کند ولی وقتی رامین سیگاری روشن می‌کند، بعد از زمان اندکی توتیا تقاضای سیگاری را می‌کند که رامین در حال کشیدن آن است. رامین این حرکت را درخواست نوعی بوسهٔ غیرمستقیم تلقی می‌کند که هیچ ظرافت و عاشقانگی در آن وجود ندارد و شدیداً از این ابراز عشق نامتعارف برمی‌آشوبد.

۳-٤. شبکه ارجاعات

در نمایش‌نامهٔ *لعبة الموت*، شبکهٔ ارجاعات نیز نقش مهمّی ایفا می‌کند. شخصیت‌ها از طریق دیالوگ‌ها، روابطشان و زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی به یکدیگر معرّفی می‌شوند. به‌عنوان مثال، ممکن است یکی از شخصیّت‌ها به گذشته خود یا روابطش با دیگران اشاره کند؛ این نوع ارجاع به گذشته و روابط خانوادگی، عمق بیشتری به شخصیت‌ها می‌بخشد و خواننده را با انگیزه‌های آن‌ها آشنا می‌کند:

- «المؤرخ: حتّى المرأة في حَياتي... كانَ وَضعهَا مُنظمَاً بِدقّةٍ مُنذُ أوّلِ الأمرِ... فَزوجتي هي ابنةُ عَمي... وَمُنذُ صَباناً وَنحنُ نَعرفُ أنّنا سَنَرتبطُ بِالزواجِ... وَكانَ بَينَنا دَائماً ذلك الحُبُّ الذي هُو أقربُ إلى المودَّةِ... حُبُّ زَوجي هَادئ رَتيبٌ هُو أيضاً.. هذا هُو الحبُّ الذي عَرفَته.. أيكفيك هذا؟» (حکیم، ۱۹۸۵: ۸۶-۸۷).

در مثال زیر مورخ از گذشتهٔ خود و رابطهٔ با همسرش توصیفی ارائه می‌کند. با استفاده از این شیوه‌ها، نویسنده توانسته است داستانی غنی و جذاب را خلق کند که خواننده را به دنیای پیچیده شخصیّت‌ها و روابطشان وارد می‌کند.

بعد از خودکشی فرهاد، رامین به صورت غیرمستقیم و در پرده از توتیا خواستگاری می‌کند و می‌خواهد جای فرهاد را در زندگی توتیا بگیرد:

- «توتیا: مگه سرمایهٔ خود تو چیه آقا؟

رامین: هیچی. همون که تو فکر می‌کنی: مرد بودن. حرف من همینه. بیا تو این معامله اصلاً

به جیب فکر نکن. به سرمایهٔ طبیعی من تکیه کن» (فرسی، ١٣٩٤: ٤٣).

شخصیت‌های جوان اثر فرسی که مدعای تجدّدخواهی و روشنفکری دارند، مطلقاً اعتقادی به چیزی، ماورایِ جهان مادّی و محسوس ندارند. در این نمونه نیز رامین تنها سرمایه‌اش برای ربودن دل توتیا را، در بُعد قابلیت‌های حیوانی خود خلاصه می‌کند، سرمایه‌ای که هیچ نشانی از مهر، محبت و عشق در آن گنجانده نشده است.

۳-۵. صفت‌های توصیفی

شخصیت‌ها در داستان‌ها از طریق استفاده از صفت‌های توصیفی معرفی می‌شوند. این صفت‌ها به همراه قیدها، به‌شکل غیرمستقیم به شخصیت‌پردازی کمک می‌کنند. قیدها به کنش‌ها و گفتار شخصیت‌ها عمق می‌بخشند و نحوهٔ بروز احساسات و رفتارهای آن‌ها را مشخص می‌کنند. مهم نیست که یک شخصیت چه می‌گوید یا چه کارهایی انجام می‌دهد، بلکه نحوهٔ بیان و کنش‌های او اهمیت بیشتری دارد. رفتارهایی مانند آرامش، آشفتگی، نصیحت کردن با لحن خاص یا خجالت به‌خوبی می‌توانند احساسات و حالت‌های درونی شخصیت را منتقل کنند. درواقع، صفت‌ها و قیدهایی که در توصیف شخصیت‌ها به کار می‌روند، می‌توانند تأثیر بیشتری نسبت به توصیف‌های ساده و کوتاه داشته باشند. این ابزارها به شکل مؤثری در جهت‌دهی به دید مخاطب دربارهٔ شخصیت‌ها کمک می‌کنند و معمولاً در آغاز نمایشنامه به کار می‌روند تا تصویری روشن از شخصیت‌ها ارائه دهند. با این روش، نویسنده می‌تواند احساسات و ویژگی‌های شخصیتی را به وضوح به خواننده منتقل کند و او را به درک عمیق‌تری از داستان و شخصیت‌ها برساند(فلودرنیک، ۲۰۰۹: ۴۶). هر شخصیّت در یک نمایشنامه معمولاً ترکیبی از ویژگی‌های گوناگون است که می‌تواند جنبه‌های روانی، اخلاقی، اجتماعی، فرهنگی و حتّی فیزیکی او را به تصویر بکشد. به کارگیری صفات توصیفی در تحلیل شخصیت‌ها می‌تواند به یک بررسی جامع و چندوجهی از شخصیت‌ها و چگونگی تعامل آن‌ها با محیط اطرافشان منجر شود، و این امر به غنای روایت و عمق آن کمک شایانی می‌نماید، همانند توصیف ظواهر یکی از شخصیت‌های نمایشنامه در *لعبة الموت*:

– «وَعندئذٍ يَسمعُ طرقاً على البَابِ، فَيسرعُ إليه وَيفتُه، فَتدخلُ الرّاقصةُ كليوباترا، وَهي حَسناءُ لم تَتجاوَز الخَامسةَ وَالعشرينَ في هندامٍ فَقيرٍ وَلكنه نَظيفٌ أنيقٌ...» (حكيم، ١٩٨٥: ١٣-١٤).

نویسنده در اینجا وضعیت ظاهری و سن یکی از شخصیت‌های داستان را توصیف می‌کند. این توصیف نشان می‌دهد این شخصیت علی‌رغم اوضاع اقتصادی بدی که دارد امّا تمیز و مرتب است. این

صفات طوری در کنار هم قرار گرفته‌اند که حتّی خواننده نیز می‌تواند وضعیت جسمی و روحی شخصیت را تصور کند.

همچنین در مثالی دیگر توفیق حکیم اینگونه بیان می‌دارد:

- «وَقَد وَقفَ رَجلٌ في نحوِ الخمسين لم يتمّ ارتداءَ ثيابِه، يَعقدُ رِباطَ الرّقبةِ وَهُو يَتحدَّثُ إلى جِهازِ تَسجيلٍ مُوضوعٍ في أحدِ الأركانِ...» (همان: ۱۱).

در اینجا نویسنده به سن یکی از شخصیت‌های داستان اشاره می‌کند و در مورد پوشش وی توضیحاتی داده و نشان می‌دهد که این شخصیت، فردی تحصیل کرده و ثروتمند است. با توصیفاتی که نویسنده در مورد شخصیت داستان می‌دهد، در ذهن خواننده تصویری از شخصیت نقش می‌بندد که به وی در درک بهتر داستان و شناخت این شخصیت کمک می‌کند.

مثال‌هایی از نمایشنامه *صدای شکستن* بیانگر دیدگاه فلودرنیک در تبیین شخصیت‌های نمایشنامه است که با استفاده از صفت‌های توصیفی همانند عبارات «به خود می پیچید»، «نفس‌های شدید و سخت» خود را نشان می‌دهد:

- «با دست توتیا را پس می‌زند چیزی نیست. به خود می‌پیچد و نفس‌های شدید و سخت می‌کشد» (فرسی، ۱۳۹٤: ۵۹).

- «بازی: فرهاد به زانو ایستاده است و با صدای خفه، خشمگین و پرخاشگرانه حرف می‌زند و توتیا در گوشه اتاق ایستاده و نگران است» (همان: ۱۷).

صفت‌های خفه، خشمگین و پرخاشگرانه که در این صحنه ارائه شده است، مخاطب را از وضعیت و حالت نابسامان فرهاد به خوبی آگاه می سازد، ضمن اینکه صفات ایستاده و نگران وضعیت آشفته و پریشان توتیا را نیز به مخاطب منتقل می‌کند.

- مرشد در هنگام تعریف اتفاقی که روز گذشته در سر قبر فرهاد برایش افتاده، با خنده و استهزاء حضار مواجه می شود؛ برای اینکه این خندهٔ بی‌جا را در نطفه خفه کند از زبان بدن استفاده می‌کند. «قبل از همه بابک و سپس دیگران هم‌صدا با او به خندهٔ گروهی می پردازند: مرشد سر می‌پراند و با نگاهی خشمگین و دریده به حاضران، از نو سکوت را پی می‌ریزد» (همان: ۷۵).

صفات خشمگین و دریده در این نمونه نیز به مخاطب می‌فهماند که مرشد چگونه بدون هیچ سخنی افراد حاضر در مجلس را متوجه خطایشان می‌نماید، توصیفی گیرا از فوران خشم در عین سکوت.

٣-٦. مَجاز

یکی از ابزارهای زبانی مؤثّر در نمایشنامه‌ها، استفاده از مجاز است که با افزودن لایه‌های معنایی فراتر از ظاهر کلمات، به تقویت عمق پیام‌ها و شخصیت‌پردازی یاری می‌رساند. نویسنده با استفاده از مجاز، مفاهیم پیچیده‌ای را به‌طور غیرمستقیم بیان می‌کند و فضای داستان را غنی‌تر می‌سازد. مونیکا فلودرنیک معتقد است که «توصیفات، خواننده را در نوعی فرآیند ذهنی وادار می‌کند تا سناریوهای احتمالی خود را تصور کند» (فلودرنیک،۲۰۰۹: ۴۷). مجاز یکی از شیوه های بازنمایی سخن در نمایشنامه های توفیق حکیم محسوب می گردد که نمونه‌هایی از آن را در نمایشنامه *لعبة الموت* قابل ملاحظه است:

– «کلیوباترا: وَکِدتُ أعودُ علی أعقابي أمامَ نَظَراتِ الخَدَمِ وَالمُستَخدمینَ ...کَأنَّهُم یَقولُونَ لَیسَ هُنا مَکانُکَ...» (حکیم،۱۹۸۵: ۱۷).

این مثال نشان می‌دهد که شخصیت داستان از رفتن به این مکان خجالت می‌کشد و به خاطر وضعیت نامرتب و شرایط نابسامان زندگی‌اش، از نگاه تمسخرآمیز دیگران رنج می‌برد. در اینجا نویسنده با به‌کاربردن کنایهٔ «زیرچشمی نگاه کردن» علاوه‌بر این که منظور خود را غیرمستقیم می‌رساند، نوعی تصویرسازی هم ایجاد می‌کند.

کاربرد ارجاعات و راهنمایی‌های تکرارشونده، تنها راه خلق تعلیق نیستند؛ امکانات مجازی نیز خوانندگان را به پیش‌بینی کردن مشتاق می‌کند. توصیفات در نوعی فرایند مجازی خواننده را وادار می‌کند سناریوهای محتمل خود را بسازد.

– «کلیوباترا: مِن حَقِّکِ أن تُخفی عَني شُئُونِکَ الخاصَّةِ. ولکن مِن حَقّي أن أرَی الشَیءَ الواضِحَ، وَهُو أنَّکَ وَضعتَ لي المالَ في مَکانٍ بَعیدٍ جِدّاً...کَمَن یَضعُ الطَعامَ لِلسَمَکَةِ خارِجَ الماءِ... عِندما أصلُ إلیهِ تَکونُ حَیاتي قَد مَضَت... أو علی الأقلِ شَبابي...» (همان: ۳۶).

در اینجا از جمله «این ثروت رو خیلی جای دوری برام گذاشتی» این گونه برداشت می‌کند که کلئوپاترا نسبت به مورخ بدبین است و فکر می‌کند که برای رسیدن به چیزی که به او قول داده شده باید کارهای زیادی برای او انجام دهد. شخصیت داستان با بیان این تشبیه «مانند قرار دادن غذا خارج از آب برای ماهی» می‌خواهد به مخاطبش این مفهوم را برساند که علی‌رغم این که هدیه او ممکن است با ارزش باشد، اما اگر برای رسیدن به آن باید عمرش تباه شود دیگر ارزشی ندارد.

–«المؤرِّخ: آه مَعَ الأسَفِ إنَّکَ لستَ وَحدَکَ التي تَرقصُ علی حافةِ الدِمارِ، وَهي تَهُزُّ الکتِفینِ... کلیوباترا: حافةُ الدِمارِ؟... المؤرِّخ: نَعم ... وَالدُنیا کُلُّها الیَومَ قَد انقَلَبَت إلی رَاقصةٍ...» (همان: ۳۹).

منظور مورخ از این که «تو در پرتگاه ویرانی، شانه‌هایت را می‌لرزانی و می‌رقصی» این است که کلئوپاترا علی‌رغم اینکه در شرایط بحرانی و در آستانهٔ فروپاشی است، در برابر مشکلات مقاومت می‌کند. از رقص به‌عنوان ابزاری برای مقابله با درد و بحران‌های روانی استفاده می‌کند و منظور از اینکه «دنیا به رقاص تبدیل شده» این است که با اینکه اوضاع جهان خوب و بسامان نیست.

به طور نمونه از نمایشنامه *صدای شکستن*:

«توتیا: تو از زندگی چی می فهمی؟

رامین: (با تأکید) دره (مکث) من از زندگی چیزی می‌فهمم که تو نمی‌فهمی و از همین جاست که بین من و تو، بین همهٔ ما دره‌های دور و دراز، دهن باز می‌کنه از من تا تو، از تو تا مردم، این فاصله‌ها رو نگاه کن. اینا دره‌س، پرتگاهه و ما همه‌مون مونده‌ایم لب پرتگاه. هیچ دو نفری هم جربزشو ندارن که خودشونو پرت کنن، تا لااقل، شاید جنازه هاشون اون ته کنار هم بیفته و معنی نزدیک رو درک کنن. من از زندگی یه چیز دیگه می‌فهمم: نزدیکی» (فرسی، ۱۳۹٤: ۳۸).

استعاره هم نوعی مجاز است که به علاقه مشابهت دو چیز ـ مستعار و مستعارمنه ـ به هم مانند شده‌اند (علوی‌مقدم، ۱۳۵۵: ۳۹۱). رامین تفاوت دیدگاه و نگاه به هستی در بین انسان‌ها را به دره‌های دورودراز که از هم فاصله بسیاری دارند توصیف کرده است که کمتر کسی می‌توان یافت که شجاعانه عقاید مخالف را بپذیرد و بر درستی باورهای ناروای خود، متعصبانه اصرار نورزد.

– توصیف توتیا از نگاه فرهاد به هستی «روییدن و پرواز، درخت و پرنده، زندگی برای اون مفهوم دیگه‌یی نداشت. دفعهٔ آخری که دیدمش سخت آشفته بود. دیوونه بود، در مونده بود، خالی بود. لحظه‌یی بود که همه چیز بریده می‌شد (همان: ۳٦).

توتیا در بیانی استعاری از افکار فرهاد بیان می‌دارد که برای وی زندگی، چیزی جز رشد و پرورش یافتن به امید پرواز و رهایی نبود. برای فرهاد رسیدن به مرگ غایت زندگی بود و به همین سبب خود به استقبال آن رفت. توصیف تمثیلی دیگری که از نگاه فرهاد به عشق طرح می‌شود نیز بر این پایه استوار است که مرد چونان درختی در عشق استوار است و زن چون پرنده‌ای است که نمی‌تواند فقط روی یک درخت بنشیند و تعدد عاشقان را برای خود می‌پسندد. اینکه نویسنده این عقاید نادرست و ناروا را از زبان توتیا طرح می کند، ظن ما را بر آن می‌برد که خود نیز بر این عقیده بوده است.

در نمونه دیگر فرسی، دیدار دل‌انگیز دو عاشق پاکباز را به برخورد دو ابر در آسمان مانند می‌کند که از تلاقی‌شان شور و حرارت در همه جا پخش می شود: «دیدی همین ابرای نرم آسمون وقتی به هم

می‌رسن چه نعره و آتشی از وجودشون بیرون می‌ریزه؟ درست بر خلاف ما که وقتی به هم می‌رسیم سکوت می‌کنیم و شروع می‌کنیم به چرتکه انداختن یا این که هی ناله می‌کنیم و آه می‌کشیم. عشق اونه» (همان:۴۴).

۳-۷. مکان نمایشی

یکی از ارکان بنیادین و حیاتی در ساختار دراماتیک، «مکان و فضایی است که به‌واسطهٔ قرار دادن شخصیت‌های نمایشنامه در آن، به شکل‌گیری داستان و پیشبرد روایت کمک می‌کند. این مکان، فراتر از یک فضای صرفاً فیزیکی، به‌عنوان عنصری قدرتمند و چندبعدی عمل می‌کند که قادر است مفاهیم، مضامین و حتی فرآیند شخصیت‌پردازی را تقویت کند و در خدمت عمق‌بخشی به اثر قرار گیرد» (فلودرنیک،۲۰۰۹: ۴۳). همان‌طور که فلودرنیک اشاره کرده است، مکان در آثار نمایشی تنها محلی برای وقوع رخدادها نیست، بلکه خود به‌عنوان نمادی پیچیده و پرمعنا ظاهر می‌شود. این نماد، ضمن ایجاد فضایی مناسب برای توسعهٔ رویدادهای نمایشی، بستری را فراهم می‌آورد که در آن لایه‌های پنهان معنایی برای تحلیل‌های فلسفی، روان‌شناختی و حتی ارتباطات بین عناصر داستان قابل کشف باشد (همان:۴۴).

در نمایشنامه «*العبه الموت*»، مکان‌های مختلف، به‌عنوان محلی برای وقوع رویدادهای دراماتیک به کار می‌روند تا نمادهای عمیق‌تری از وضعیت درونی شخصیت‌ها و تحوّلات آن‌ها را به نمایش بگذارند.

- «تجیلُ بَصرَها في المکانِ من یقطن جِناحاً في هذا الفُندقِ الضَخمِ... لم أکُن أتصوَّرَکَ بِهذا الثَراءِ... بِرغم سَخائِکَ في المَلهَی کُلَّ لَیلةٍ... لم أصدِق أنّي سَأجِدُکَ هُنَا، عِندما أطیتني عنوانَ الفُندقِ جِئتُ بِدافعِ الفُضُولِ. أعترفُ لَکَ الآنَ بِذلک» (حکیم،۱۹۸۵: ۱۷).

در اینجا نویسنده، بیان و توصیفی جزئی از مکان‌هایی که نمایشنامه در آن رخ می‌دهد ارائه می‌دهد؛ به‌شکلی که گویی خواننده در زمان مطالعه در آنجاست و به‌صورت مستقیم داستان را می‌بیند و با فضای نمایشنامه آشنا می‌شود و سعی می‌کند تاحدودی داستان را پیش‌بینی کند و سناریوهایی نیز در ذهن خود می‌پروراند و بدین سبب ترغیب می‌شود که ادامه نمایشنامه را بخواند.

- «أتصَوَّرینَ نَفسَک في عَصرِ کلیوباترا... حَقیقیةً؟! عَصرُ الخَناجِرِ وَالدروعِ؟! أنتَ تَعیشینَ یا سَیِّدتي في عَصرِ القَنابلِ وَالإشعَاعِ الذَرَی! ... أتعرفینَ ما هُو الإشعاعُ الذَری» (همان: ۳۸)

نویسنده در اینجا اوضاع زندگی خود را با زندگی قبل از انقلاب صنعتی مقایسه می‌کند و اوضاع

عصر خود را بیان می‌کند. معنای دقیقی را که نویسنده از مکان در نظر دارد، یعنی زندگی بعد از صنعتی شدن جهان و جنگ‌های جهانی را برجسته می‌کند و درواقع قصد دارد با این مقایسه‌ها به مخاطب هشدار دهد و او را از اوضاع جهان آگاه سازد.

– «بابک: این داداشِ فرهادم دست کمی از خودش نداره‌ها. اگه دو نفر بخوان کنار هم بشینن، تنها جایی که براشون وجود داره، رو هرهٔ تراسه: یعنی لب پرتگاه. نزدیکی همان و بیم سقوط همان، در غیر این صورت همه باید جداجدا بشینن.

افشین: خیال نکن تو هر حرکتی حتماً یه فکری وجود داره. به عقیده من اصلاً خود فرهادم همین شماها با این تعبیرها و استنباط‌های عوضی هوایی‌ش کردین» (فرسی، ۱۳۹٤: ۷۱).

بابک برای اینکه نشان دهد گرایش به خودکشی و رفتارهای پرخطر در خانواده فرهاد به‌صورت ژنتیکی وجود دارد، به مکان خطرناکی که برادر فرهاد در آنجا قرار دارد اشاره می‌کند و از نشستن وی بر لب نرده ایوان انتقاد می کند، درحالی‌که افشین این نگاه و تعبیر نادرست را نمی‌پسندد و این قبیل برداشت‌ها را عامل سوق دادن فرهاد به سمت خودکشی معرفی می‌کند.

– «مرشد: ولو شده‌م رو خاک و غرقِ نبودام. ناگهان لب شکافت و موج سخن از حنجره باریدن گرفت. اصلش یادم نیست چی گفتم همین‌قدر می‌دونم که باد هوا زمین‌گیر شده بود و انگشت به دندون می‌گزید. فقط وختی به خود اومدم که چشمم از نو رو سنگ نوشته مزار مرحوم ریخت و ناگهان بارون سکه از چارسو باریدن گرفت» (همان: ۷۵).

مرشد به سر مزار فرهاد می‌رود و بدون توجه به اطراف، چنان جوشش احساسات از دوری و فراق فرهاد بر وجودش سیطره می‌افکند که ناخودآگاه شروع به ایراد خطابه‌ای حزن‌انگیز می‌کند، اطرافیان گمان می‌کنند که این مونولوگ احساسی، بخشی از نمایش کلامی مرشد است و به سبب این اجرای بی‌نظیر برایش پول می‌ریزند، درحالی‌که مرشد تا آخرین لحظه متوجه گرد آمدن مردم در کنارش نمی‌شود. در اینجا استفاده بجا و درست از عنصر مکان در نمایشنامه بسیار برجسته است:

۳-۸. زمان نمایشی

زمان در نمایشنامه‌ها به‌عنوان اجزایی ساختاری عمل می‌کنند و در خلق اتمسفر داستان و انتقال مفاهیمی عمیق‌تر و پیچیده‌تر نقش بسیار مهمّی ایفا می‌کنند. زمان در روایت‌های نمایشی، فراتر از صرفاً ترتیب دادن وقایع، واجد کیفیتی روان‌شناختی و فلسفی است که مستقیماً بر درک و دریافت مخاطب تأثیر می‌گذارد. مفهوم زمان می‌تواند در قالب خطی، یعنی با پیشروی تدریجی از گذشته به حال و

سپس آینده، به کار رود. چنین زمانی، اغلب در نمایشنامه‌هایی با ساختارهای ساده و روایت‌هایی واقع‌گرایانه دیده می‌شود که بیشتر بر انسجام داستان تأکید دارند (فلودرنیک،۲۰۰۹: ۴۵). بااین‌حال، زمان می‌تواند چهره‌ای پیچیده‌تر نیز به خود بگیرد؛ زمانی که غیرخطی تعریف شود، از مرزهای مرسوم عبور کرده و با پرش‌های زمانی به گذشته یا آینده، شکستن تسلسل وقایع، یا حتّی بازنمایی لحظاتی از زمان ایستا، تجربه‌ای متفاوت برای مخاطب خلق می‌کند. این نوع نگاه به زمان، دست نمایشنامه‌نویس را برای خلق داستان‌هایی چندلایه باز می‌گذارد و فرصت بیشتری برای فرورفتن در ابعاد گوناگون شخصیت‌ها، موضوعات و پیام‌های اثر فراهم می‌آورد. چنین زمانی مخاطب را به تماشای نمایش و به نوعی هم‌سفری با داستان و کاوش در جهان معنایی آن دعوت می‌کند و بدین ترتیب عمق تجربهٔ او از اثر را برجسته‌تر می‌سازد. مفهوم زمان در کنار عناصر دیگر، ابزاری قدرتمند برای گسترش مرزهای آفرینش هنری در نمایشنامه محسوب می‌شود که متن را غنی‌تر و تجربهٔ مخاطب را نیز گسترده‌تر و تفهیم‌پذیرتر می‌کند (همان: ۴۶). در نمایشنامه *لعبة الموت*، زمان به‌صورت مبهم و غیرمشخص ارائه می‌شود و به دورهٔ خاصی اشاره ندارد. این ابهام زمانی، اثر را از محدودیت‌های تاریخی آزاد کرده و آن را به روایتی جهانی تبدیل می‌کند. داستان به نظر می‌رسد در بازه‌ای کوتاه رخ می‌دهد و این تمرکز زمانی محدود به تقویت تعلیق و کشمکش‌های درونی شخصیت‌ها کمک می‌کند. فضا، در نمایشنامه‌ها علاوه‌بر بستر فیزیکی، به‌عنوان یک عامل روان‌شناختی و نمادین نیز عمل می‌کند. فضای فیزیکی مانند اتاق، خیابان یا طبیعت، محیطی است که داستان در آن رخ می‌دهد. اما فضا می‌تواند روان‌شناختی نیز باشد، به این معنا که حال و هوای صحنه، تعامل شخصیت‌ها، و حتی نور و صدا بر حسّ کلی داستان و مخاطب تأثیر می‌گذارند. در سطحی عمیق‌تر، فضا می‌تواند نمادین باشد و به مفاهیمی فراتر از ظاهر خود اشاره کند.

برای مثال:

– *«كليوباترا: تَقدَّمْ في صَمتٍ لَحظةً ثُمَّ تصيحُ اسمي!... هذا اسمي! تُوصي إلى أنّا بِما تَملكُ؟! ... المؤرخ: نَعم. كليوباترا: مُتأثِّرةً مَأخُوذةً إنّي يا سيّدي...» (حكيم،١٩٨٥: ٢٧)*

در این نمونه، نویسنده به‌خوبی فضای داستان را توصیف می‌کند. با استفاده از کلمهٔ سکوت و پس از آن فریاد نشان می‌دهد که شخصیت داستان نسبت به اتفاقی که افتاده بی‌خبر است و باعث شگفتی او شده است.

– *«كليوباترا: (تنقلُ بصرَها بينَ الوَصيفةِ وَبينهِ، تُفكِّرُ لَحظةً، ثُمَّ تصيحُ مُقَهقَهةً) إنَّكَ بَارِعٌ! ...كانَ يجبُ*

أن أكتشفَ هذا مِن أوّلِ وَهلةٍ ...المورخ: (مُحدِقًا فيهَا) تَكتَشفينَ مَاذا؟...كليوباترا: الدِعابةُ التي وَراءَ كُلّ هذا ...» (همان: ۳۴).

نویسنده در اینجا فضای داستان را به زیبایی تصویرسازی می‌کند. در متن نشان می‌دهد که ابتدا کلئوپاترا به وصیت‌نامه و بعد به مورخ نگاه می‌کند و لحظه‌ای سکوت می‌کند و بعد می‌خندد و نشان می‌دهد که شخصیت داستان هنوز از اتفاقی که افتاده مطمئن نیست و فکر می‌کند که می‌خواهد با او شوخی کند که همین امر هم باعث حیرت مورخ می‌شود.

زمان در نمایشنامه بهمن فرسی نیز همچون آثار پست مدرن از نُرم‌های متداول رمان سنتی فاصله می‌گیرد و به‌صورت تکه‌تکه روایت می‌شود و دستخوش چندپارگی می‌شوند (رهادوست، ۱۳۸۰: ۳۲). روایت به‌طور مداوم به جلو و عقب حرکت می‌کند. صحنه‌ها در نگاه شامل ساختاری پراکنده و غیرمنطقی دارند. فضا نیز مبهم و رازآلود است و سیاهی و تیرگی، رنگِ برجستهٔ آن است که نمادی است از درون آشفته و سردرگم شخصیت‌ها و برخوردی که هر یک با مقولهٔ مرگ دارند.

– «رسول از توتیا جدا می‌شود و آرام‌آرام به پیش صحنه می‌رود. نور آهسته فرومی‌نشیند. توتیا نزد بابک می‌رود و به‌اتفاق از صحنه خارج می‌شوند. همه به جز رسول صحنه را ترک می‌کنند، اینک فقط دیوار روبه‌روی صحنه با نور آبی روشن است و صحنه حالت یک عکس ضد نور را پیدا کرده است» (فرسی، ۱۳۹٤: ۹۸).

در پایان داستان وقتی همه می‌فهمند که تمام مکالماتشان در حین این جلسهٔ گفت‌وشنود ضبط شده است، شاکیانه صحنه را ترک می‌کنند و فقط رسول برادر کوچک فرهاد در صحنه می‌ماند، توصیفی که نویسنده از فضای حاکم بر این صحنه داده است تنهایی، حیرانی و یأس رسول را در فضایی مبهم و رازآلود به‌وضوح به تصویر کشیده است.

۳-۹. شیوه‌های بازنمایی سخن

بازنمایی سخن به‌طور کلی به بیان سخنان و ایده‌های شخص دیگری توسط فرد یا نویسنده‌ای دیگر اطلاق می‌شود، که در این فرآیند ممکن است سبک بیانی و ساختار دستوری آن سخنان تغییر کند. برای این بازنمایی، روش‌های متنوعی وجود دارد که از خلاصه‌سازی متن، که به آن گزارش سخن نیز گفته می‌شود، گرفته تا بازگویی غیرمستقیم را شامل می‌شود. در بازگویی غیرمستقیم، جملات نقل‌شده به لحاظ نحوی با سبک فرد ارائه‌دهنده تطبیق داده می‌شوند و ضمایر مطابق با گوینده تنظیم می‌شوند. یکی دیگر از شیوه‌های پرکاربرد نیز گفتمان آزاد غیرمستقیم است که در آن چارچوب مشخصی برای

نحوهٔ استفاده از ساختارهای نحوی توسط گوینده وجود ندارد، بلکه این شیوه با آزادی بیشتری به نقل سخنان می‌پردازد (فلودرنیک، ۲۰۰۹: ۶۶). با توجّه به این تفاوت‌ها و قابلیت‌ها، شیوه‌های بازنمایی سخن به‌عنوان یکی از ابزارهای مؤثّر و کلیدی در هنر نمایشنامه‌نویسی شناخته می‌شود. نویسندگان با بهره‌گیری از این ابزارها، به انتقال مؤثّر مفاهیم و ارائه ایده‌ها کمک می‌کنند و سیر روایی داستان را نیز پیش می‌برند و عمق بیشتری به کنش‌ها و کشمکش‌های درونی یا بیرونی شخصیت‌ها می‌بخشند. این سبک‌های بازنمایی شامل دیالوگ‌های مستقیم و غیرمستقیم، سخنان استعاری، مونولوگ‌ها و حتی تعابیر آزاد هستند که هرکدام به گونه‌ای متفاوت، در خدمت روایت داستان عمل کرده و غنای بیشتری به آن می‌دهند (همان). همانند نمایشنامه *لعبة الموت* که توفیق حکیم در آن از شیوه‌های متعدد بازنمایی سخن بهره جسته است:

– «کلیوباترا: لا أعرفُ شَیئاً کَثیراً عن کلیوباترا تلکَ ... شَاهَدتُما فَقَط في فیلمٍ سینما. مَلکةٌ فَوقَ عَرشٍ، تحتَ قَدَمیهَا رِجالٌ عِظامٌ! امرَأةٌ رَائعةٌ!... الممثلةُ بِالطَبعِ ... ثیابُها کَانَت غَریبةً! ذلکَ الجُوُکُلُّه کَانَ غَریباً... وَالعَصرُ وَالنَاسُ وَالمَعابدُ وَالکهنةُ وَالقُوادُ وَالخَناجُر وَالنَعابینَ... وَالحُبُّ...!»
(حکیم، ۱۹۸۵: ۳۰- ۳۱).

در این نمونه نویسنده از دیالوگ های غیرمستقیم استفاده می کند و شخصیت داستان، خلاصه‌ای از داستان فیلمی که دیده بود را تعریف می‌کند و از تعریف این داستان قصد دارد زندگی خود را با شخصیت اصلی داستان مقایسه کند و نشان دهد که آن‌ها علی‌رغم اسم مشترک‌شان اوضاع زندگی متفاوتی داشته‌اند و به خاطر زیبایی و رقصش این اسم را روی او هم گذاشته‌اند.

و مثالی دیگر از گفتمان آزاد غیرمستقیم:

– «وَإذَا کَانَت قَد اختَارته، وَهذا مُؤَکِّدٌ تَاریخاً، فَلأنَّه أرحَمُ ألوانِ الموتِ وَأهونِها وَإلّا لَکانت اختَارکَ أیُّ صِنفٍ آخرٍ مِن أصنَافِ السمِ... لَقَد جَربَت بِالفعلِ أنواعاً عِدَّةً مِن السُمومِ علی العَبیدِ وَالأرقاء، وَالمسجُونینَ، کما یُقالُ، وَکَانَت تُشاهدُ بِنَفسِها لحَظاتِ احتضارِهم، وَمَا یَتعرضُونَ لَهُ مِن آلامٍ، فَکانَ بَدنُها یَقشَعرُ، وَتنفرُ مَذعورةً. حَتَّی شَاهَدتُ آخرَ الأمرِ تَجربةَ لَدغِ الثعبانِ تَجري علی جَاریةٍ لَها، فَأعجَبَتُها المؤتَه!» (همان: ۶۱)

در این موقعیّت مورّخ با ارائه این اطلاعات، می‌خواهد این موضوع را به مخاطبش برساند: اگر شخصی کاری را انجام می‌دهد بالطبع آگاهی قبلی در مورد آن را هم داراست و نباید با جانب‌داری پیروی کورکورانه کرد. هر شخص برای انجام کاری هدفی دارد و ما نیز برای انجام هر کاری باید دلایل محکمی داشته باشیم. البته بیان این داستان تا حدودی به ترس مورخ نسبت به کلئوپاترا هم

برمی‌گردد، زیرا فکر می‌کند که او قصد کشتنش را دارد.

– در نمایشنامهٔ صدای شکستن نیز می‌توان شاهد شیوهٔ بازنمایی سخن در معرّفی توتیا از شخصیت فرهاد بود: «با غیظ و تنفر گفت (با صدای نقل قول): من می‌ترسم. آره من دارم می‌ترسم. ولی به جای این‌که فرار کنم، تف می‌کنم (مکث، همچنان با صدای نقل قول) دیگه هیچ‌کس من را نمی‌بینه، هیچ‌کس حتی تو. (مکث) یعنی من. (مکث) تو به من معتاد شده‌ای ما همه‌مون به هم معتاد شده‌ایم اما از هم نفرت داریم ولی به هم احتیاج داریم. اما تو، تو رو باز هم می‌بینن، باور می‌کنن» (فرسی، ۱۳۹٤: ۳٦).

فرسی، قصد فرهاد برای پایان دادن به زندگی را از زبان معشوقه‌اش و به‌شیوهٔ نقل‌قول بیان می‌کند. فرهاد معتقد است چیزی به نام عشق پاک وجود ندارد و آنچه میان دو شخص باعث کشش و علاقه می‌شود، عادت مفرطی است که تبدیل به اعتیاد شده است. اشاره‌های متعددی که به نفرت فرهاد از عشق اشاره دارد، عموماً از زبان توتیا طرح می‌گردد و این نشان می‌دهد که فرهاد تمام تلاش خود را برای دور کردن توتیا از خود نموده است، ولی نتیجه‌ای در پی نداشته است؛ چون توتیا نمی‌توانست به سبب اعتیاد به این رابطه آن را کنار بگذارد، همان چیزی که فرهاد بارها به توتیا گفته بود: اعتیاد عامل بقای روابط عاطفی و عشقی است.

٤. نتیجه‌گیری

نمایشنامه *لعبة الموت* اثر توفیق حکیم و *صدای شکستن* اثر بهمن فرسی، به‌طور عمده به جستجوی حقیقت، تحوّل معنوی و نقد ساختارهای اجتماعی و فلسفی می‌پردازد. این نمایشنامه‌ها با استفاده از شخصیت‌هایی با افکار و دیدگاه‌های مختلف، تلاش می‌کند تضادهای درونی و بیرونی انسان‌ها را به تصویر بکشند. شخصیّت‌ها در این آثار نمایندگان جنبه‌های مختلف حقیقت هستند و در دل کشمکش‌های درونی و اجتماعی خود در مسیر تحوّل قرار دارند. ساختار این نمایشنامه‌ها به‌گونه‌ای طراحی شده است که خواننده یا تماشاگر را به‌طور مستقیم درگیر مفاهیم فلسفی و اجتماعی می‌کند، و از طریق ابزارهایی چون زمان، فضا، شیوه‌های بازنمایی سخن و شخصیت‌پردازی، لایه‌های مختلفی از داستان را به نمایش می‌گذارد. ساختار زمان و فضا در این دو اثر به‌طور عمده به‌صورت نامشخص و نمادین طراحی شده است. در این دو نمایشنامه، زمان به‌عنوان مفهومی ذهنی و روان‌شناختی مطرح می‌شود. زمان در اینجا اغلب به درک شخصیت‌ها از واقعیت و زندگی مرتبط است نه به گذر معمول روز و شب. این استفاده از زمان به‌عنوان یک ابزار فلسفی باعث می‌شود که مخاطب از چارچوب‌های

زمانی واقعی رها شده و در درون ساختار معنایی نمایشنامه غوطه‌ور شود. فضا نیز در این دو نمایشنامه به‌عنوان یک عنصر نمادین عمل می‌کند. فضاهای مختلف مانند: قصر، «الخلاء» (فضای آزاد)، بیابان‌ها و خانهٔ فرهاد نمادهایی از وضعیت روان‌شناختی شخصیت‌ها و تضادهای آن‌ها با دنیای اطرافشان هستند. در این دو نمایشنامه، فضاهای بسته مانند «قصر» و «خانهٔ فرهاد» نمایندهٔ محدودیت‌ها و ساختارهای اجتماعی می‌باشند که شخصیت‌ها از آن‌ها رهایی می‌جویند. در مقابل، فضاهای آزادتر همچون «الخلاء» و «صحنه معرکه‌گیری مرشد» نماد آزادی و جستجوی معنای واقعی زندگی‌اند. به همین دلیل، فضا در این دو اثر علاوه بر ارائهٔ زمینه‌ای برای پیشبرد رویدادهای دراماتیک، به‌عنوان ابزاری برای تبیین مفاهیم فلسفی و تحول‌های شخصیت‌ها عمل می‌کند.

شیوه‌های بازنمایی سخن در این دو نمایشنامه، شامل دیالوگ‌ها، مونولوگ‌ها و زبان استعاری است که نقش اساسی در انتقال مفاهیم و پیشبرد داستان دارند. این شیوه‌ها در خدمت بازتاب افکار، احساسات و کشمکش‌های درونی شخصیت‌ها قرار دارند. دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها در این آثار به‌طور مستقیم به تماشاگران اطلاع می‌دهند که شخصیت‌ها چه چیزی را تجربه می‌کنند و چه تحوّلاتی در درون آن‌ها در حال وقوع است. این شیوه‌ها به نویسنده اجازه می‌دهند تا مفاهیم پیچیده‌ای چون آزادی، دست‌یابی به حقیقت و محدودیت‌های اجتماعی را به‌طور شفاف به نمایش بگذارد. به‌علاوه، زبان استعاری به‌عنوان ابزاری برای خلق تصاویری غنی و تأثیرگذار به‌کار می‌رود تا علاوه‌بر ایجاد فضاهای جذّاب، معانی فلسفی و اجتماعی عمیقی را به تماشاگر منتقل کند. ساختار شخصیّت‌ها و نحوهٔ معرفی آن‌ها در *لعبة الموت* و *صدای شکستن* نیز به‌شکلی برجسته طراحی شده است؛ هر شخصیّت از طریق دیالوگ‌ها و رفتارهای خود افکار و احساساتش را نمایان می‌سازد و نقش اجتماعی و روان‌شناختی خود را نیز در داستان آشکار می‌کند. این شخصیت‌ها به‌طور مستقیم و غیرمستقیم از طریق گفت‌وگوها، اعمال و واکنش‌ها در مقابل دیگر شخصیت‌ها به‌شکلی عمیق و جذاب معرفی می‌شوند. این نحوه معرفی، مخاطب را قادر می‌سازد که با لایه‌های مختلف روان‌شناختی شخصیت‌ها آشنا شود و روابط میان آن‌ها را بهتر درک نماید. در مجموع، این دو اثر نمایشی به‌طور مؤثّر از ساختارهای دراماتیک مانند: زمان، فضا، شیوه‌های بازنمایی سخن و شخصیت‌پردازی برای بیان مفاهیم فلسفی و اجتماعی بهره برده‌اند. این ساختارها ضمن کمک به پیشبرد داستان، عمق بیشتری نیز به مفاهیم و کشمکش‌های درونی شخصیت‌ها می‌بخشند. حکیم و فرسی با استفاده از این ابزارها توانسته‌اند، روایت خود را به یک تجربهٔ معنوی و فلسفی تبدیل کنند که به تماشاگران امکان تفکّر و تأمّل درخصوص

حقیقت، زندگی و آزادی را می‌دهد.

کتابنامه

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

چاوشینی، عبدالله؛ نبی‌ئیان، پانته‌آ (۱۴۰۳) «بررسی کاربردشناختی زبان نمایشی در نمایشنامه‌های بهمن فرسی نمونه‌های مطالعاتی: گلدان، بهار و عروسک، چوب زیر بغل، دو ضربدر دو مساوی بی‌نهایت و پله‌های یک نردبان»، *مجله مطالعات نقد ادبی*، ۱۹ (۵۶)، ۶۱-۸۲.

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

حسان، عبدالحکیم (۱۹۸۳). «الأدب المقارن بین المفهومین الفرنسی و الأمریکی.» فصول قاهره، المجلد۳، صص. ۱-۱۷.

حکیم، توفیق (۱۹۸۵م)، مسرحیة لعبة الموت، چ ۱، قاهره: مکتبة الآداب.

رحیمی‌خویگانی، محمّد؛ گلی، فاطمه ؛ زرکوب، منصوره (۱۳۹۱)، «داستان ابلیس ینتصر توفیق حکیم از منظر ساختارگرایانه بارت»، *مجله نقد ادب معاصر عربی*، ۲ (۳)، ۱۲۳-۱۴۰.

رهادوست، بهار (۱۳۸۰)، «ویژگی‌های رمان پست مدرن»، *مجله کارنامه*، (۲۶)، ۳۰-۳۳.

سلیمی، علی؛ قبادی، مصیب (۱۳۹۲) «دو خوانش متفاوت از افسانهٔ شهرزاد در نمایشنامه‌هایی از توفیق حکیم و علی‌احمد باکثیر»، *مجله ادبیات تطبیقی*، ۵ (۹)، ۷۵-۹۴.

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

علوی‌مقدم، محمّد (۱۳۵۵)، «هنر استعاره در قرآن»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، ۱۲ (۴۷)، ۳۹۱-۴۱۳.

علی زاده‌ذوالبین، محمّد؛ نجّار، اسماعیل؛ محمودبختیاری، بهروز (۱۴۰۲)، «تحلیل روایت‌شناختی نمایشنامه مجلس قربانی سنمّار براساس نظریه مونیکا فلودرنیک»، *مجله روایت‌شناسی*، ۷ (۱۳)، ۲۸۱-۳۱۱. https://doi.org/10.22034/jlc.2022.314154.1429

عموری، نعیم؛ آهیخته، طاهره (۱۴۰۱)، «بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایشنامه در آثار نمایشی محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس براساس دیدگاه ارسطو، مورد پژوهانه: نمایشنامه تنگنا و نمایشنامه بائع الدبس الفقیر»، *مجله کاوش نامه ادبیات تطبیقی*، ۱۲ (۴۶)، ۹۱-۱۱۱. https://doi.org/10.22126/jccl.2021.5590.2164

فرسی، بهمن (۱۳۹۴)، *صدای شکستن*، تهران، نشر بیدگل.

فیستر، مانفرد (۱۳۹۵)، *نظریه و تحلیل درام*، ترجمهٔ مهدی نصراله‌زاده، تهران: مینوی خرد.

محبی، پرستو (۱۳۹۸)، *روایت‌شناسی درام*، تهران: جام زرین.

ناظمیان، رضا؛ شادمان، یسرا (۱۴۰۱) «نقد و واکاوی هم‌ارزی لایه‌های فرهنگی در سه نمایش‌نامهٔ عربی توفیق حکیم با تکیه بر رویکرد میشل بالار»، *پژوهشنامه نقد ادب عربی*، ۱۳ (۲۵)، ۳۱-۵۷.
https://doi.org/10.29252/jalc.2022.227051.1136

References

Alizadeh Zolbin, M, & Najjar., N & Mahmoud Bakhtiari, B. (2023), Narratological analysis of the play "Majlis Ghorbani Senmmar" based on the theory of Monica Flodernik, *Journal of Narratology*, 7(13), pp. 281-311. (In Persian)

Amouri, N., & Ahikhteh, T. (2022), "A Comparative Study of Dramatic Elements in the Plays of Mahmoud Dolatabadi and Saadallah Wannous Based on Aristotle's Perspective: Case Study of the Plays *Tangna* and *Ba'i' al-Dibs al-Faqir*", *Journal of Kavoshnameh for Comparative Literature*, 12(46), pp. 91–111. (In Persian)

Chavushini, A., & Nabiyan, P. (2024) "The Cognitive Review of Democratic Language in Bahman Farsi's Plays Studies: Vase, Spring and Dolls, Armping, Two Infinite Extravagance and Stairs of a Laddman", *Journal of Literary Criticism*, No. 56, pp. 61-82. (In Persian)

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. London and New York: Routledge. (In English)

Fludernik, M. (2008). Narrative and Drama: Theorizing Narrativity. John Pier and Jose Garcia Landa (Eds.), Berlin: Weltered Gruyter. (In English)

Fludernik, M. (1996). *Toward a Natural Narratology*. London and New York: Routledge. (In English)

Fister, M. (2015). *Drama theory and analysis*. Translated by; Mehdi Nasralezadeh. Tehran: Menuy Khord. (In Persian)

Forsi, B. (2015), *Voice of Break*, Tehran: Bidgol Publications. (In Persian)

Haji-Aghababai, M. R. (2018). *narratology; Theory and application*. Tehran: Mehrandish. (In Persian)

Hakim, T. (1985), *Game of death Drama*, Cairo: Al-Adab Library, 1st edition. (In Arabic)

Hassan, A. (1983). "Al -Adab al -Maqarn between al -Mafumin al -Farsi and al -American." Cairo Seasons, *Al -Majlud* 3, pp. 11-17. (In Arabic)

Mohebbi, P. (2018). *Drama narratology*. Tehran: Golden Cup Publications. (In Persian)

Nazemian, R., & Shadman, Y. (2022) "Criticism and analysis of cultural layers in three Arabic plays Tawfiq Hakim relying on Michel Balar's approach", *Journal of Arabic Literature Criticism*, No. 25, pp. 31-57. (In Persian)

Salimi, A. & Ghobadi, M. (2013) "Two different readings from Shahrzad's legend in plays by Tawfiq Hakim and Ali Ahmad Baksir", *Journal of Comparative Literature*, No. 9, pp. 75-94. (In Persian)

Shayiri, H. (2011). *Basics of modern semantics*. Tehran: Samt Publications. (In Persian)

Rahimi Khoyegani, M., & Goli, F, & Zarkub, M. (2012), "The Story of Iblis Yintr Tawfiq Hakim from the Structuralist perspective of Barth", *Journal of Contemporary Arabic Literature Criticism*, No. 3, pp. 123-140. (In Persian)

Todorf, T. (2012). *Structural boutique*. Translation by Muhammad Nabavi. Tehran: Ad. (In Persian

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٦٥١٥-٢٦٧٦
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٦٥٢٣-٢٦٧٦

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

الدراسة السردية لمسرحية *لعبة الموت* لتوفيق الحكيم و *صداى شكستن* لبهمن فرسي وفقاً لنظرية مونيكا فلوديرنيك

علي خالقي [١*] | **سيّد مجيد مقيمى** [٢]

١. الكاتب المسؤول، أستاذ مساعد في فرع تعليم اللغة العربية وآدابها بجامعة فرهنكيان، طهران، ايران.
العنوان الإلكتروني: a.khaleghi@cfu.ac.ir

٢. أستاذ مساعد في فرع تعليم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة فرهنكيان، طهران، ايران.
العنوان الإلكتروني: sm.moghimi@cfu.ac.ir

معلومات المقال

نوع المقال: مقالة محكّمة

الوصول: ١٤٤٧/٠١/١٨
التنقيح و المراجعة: ١٤٤٧/١١/٠٦
القبول: ١٤٤٧/١١/٠٨
النشر: ١٤٤٨/٠١/٠٧

الكلمات الدّليليّة:
السرد،
مونيكا فلوديرنيك،
مسرحية،
لعبة الموت،
صداى شكستن.

الملخّص

تعتبر سرد المسرحية أو الدراما من المواضيع التي دخلت فئة علم السرد في السنوات الأخيرة، خاصّة مع جهود المنظرين المعاصرين مثل أنسجر نونينغ وبريان ريتشاردسون، وفي نفس الوقت الذي بذلت فيه هذه الجهود، بدأت عالمة السرد الألمانية المعاصرة مونيكا فلوديرنيك محاولة ناجحة لتفسير المكوّنات السردية في المسرحيات استناداً إلى المفاهيم المتعلّقة بعلم السرد البنيوي مما ساهم بشكل كبير في تطوير السرد في المسرحية وفقاً للنظريات المعاصرة. يهدف هذا البحث إلى دراسة المكوّنات السردية لمسرحية *لعبة الموت* للكاتب توفيق الحكيم و *صداى شكستن* لبهمن فُرسي في مجال سرد المسرحيّة بطريقة وصفيّة تحليلية وبالاعتماد على المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن ونظرية فلوديرنيک. فإنَّ أهمّ المؤشرات المقترحة في نظرية فلوديرنيك هي الراوي الواضح، والأنماط التعبيرية، وطريقة تقديم الشخصيّات، والصفات الوصفيّة، والمجاز، ومكان الأداء، والمكان والزمان، وأخيراً طرق التمثيل الكلامي التي يذكرها فلوديرنيك سرداً. وتمّ تحديد المؤشرات في هذه المسرحية وتحليلها؛ وتظهر النتائج نجاح نظرية فلوديرنيك في التحليل البنيوي لهذه المسرحية وتوضيح جوانبها التي لم تكن تحظى باهتمام كبير من قبل. كِلتا المسرحيتين، المتمركزتين حول البحث عن الحقيقة، والتحول الروحي، ونقد البنى الاجتماعية، تصوّران الصراعات الداخلية والخارجية للإنسان من خلال شخصيات ذات وجهات نظر مختلفة. وهذه الأعمال، بالاستعانة بالزمان والمكان الرمزيين (كالقصر والصحراء) وأساليب تمثيل الكلام كالحوار والمونولوج واللغة المجازية، تُشرك المتلقي مباشرة في المفاهيم الفلسفية. وبشكل عام، يحوّل حكيم وفرسي، بفضل بناهما الدرامية، السرد إلى تجربة روحية وفلسفية تتيح التأمل في الحقيقة والحرية والحياة.

الإحالة: خالقي، علي؛ مقيمى، سيّد مجيد (١٤٤٨). الدراسة السردية لمسرحية *لعبة الموت* لتوفيق الحكيم و صداى شكستن لبهمن فرسي وفقاً لنظرية مونيكا فلوديرنيك. *بحوث فى الأدب المقارن*، ١٦(٢)، ١-٣٤.

النشر: جامعة رازي

© الكتّاب.

DOI: 10.22126/jccl.2026.12439.2704