کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه
سال هشتم، شمارهٔ ۲۹، بهار ۱۳۹۷ هـ ش/ ۱٤۳۹ هـ ق/ ۲۰۱۸ م، صص ۱۲۵-۱٤۷

پژوهشی در تطبیق گفتاشنود نمایشی «صندلی‌ها»ی اوژن یونسکو، «زاویه» غلامحسین ساعدی و «یا طالع الشّجرة» توفیق الحکیم[۱]

نسرین گبانچی[۲]
دانشجوی دکتری زبان وادبیّات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، مدرس مدعو دانشگاه پیام نور آبادان، ایران
محمد رضا صالحی مازندرانی[۳]
دانشیار گروه زبان وادبیّات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران

چکیده

گفتاشنود نمایشی، از عناصر اساسی و تفکیک‌ناپذیر هنر تئاتر است که دیگر عناصر نمایشی در آن نمود می‌یابند. تیپ‌سازی شخصیّت‌ها، کنش‌ها و کارکردهای نمایشی در سایهٔ گفتگوهای نمایشی معنا و مفهوم می‌پذیرند؛ به عبارتی، نمایش، بیش از آنکه در گرو نشان دادن حالات افراد و بازنمایی شخصیّت‌ها باشد، سعی در شناسایی آن‌ها به کمک زبان دارد. سه نمایشنامهٔ «صندلی‌ها»، «زاویه» و «**یا طالع الشّجرة**» (ای درخت شانس) جزء آثار پرمایه و ماندگار تئاتر پوچی‌اند که به ترتیب، اوژن یونسکو، غلامحسین ساعدی و توفیق الحکیم در آن‌ها والاترین شگردهای نمایشی و به‌ویژه گفتاشنود را به کار برده‌اند. نگارندگان در این پژوهش، با روشی توصیفی - تحلیلی و با توجّه به مفاهیم تئاتر پوچی، به تطبیق رویکردهای زبانی و گفتاشنود نمایشی پرداخته‌اند. در تحلیل نهایی آشکار شد که هر سهٔ این نمایشنامه‌نویسان، در کاربرد دامنه‌های زبانی و معنایی گفتاشنود نمایشی، اشتراکاتی داشتند؛ هرچند شباهت‌های زبانی «زاویه» اثر ساعدی و «صندلی‌ها»ی یونسکو بیش از «**یا طالع الشّجرة**» توفیق الحکیم نمود یافته است؛ امّا هرسه نمایشنامه، از لحاظ دامنهٔ معنایی شباهت بسیاری به هم دارند.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، گفتاشنود نمایشی، تحلیل تطبیقی، یونسکو، ساعدی، توفیق الحکیم.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۷/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۲۳
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: n.gobanchi@gmail.com
۳. رایانامه: salehi_mr20@yahoo.com

۱. پیشگفتار

زبان، حدّ واسطی برای ارتباط اندیشه‌های نویسنده با دنیای واقعی است تا شخصیّت‌هایش را به کمک گفتگوها روی صحنهٔ تئاتر اجرا کند. از سویی، نویسنده‌ها بیش از آنکه در قید شخصیّت‌سازی و ایجاد کنش و تنش باشند، به پرورندان و گسترش گفتاشنود میان شخصیّت‌ها می‌پردازند تا فضای نمایشی نو و گاهی تنها کلامی در برخی از گونه‌های نمایش همچون تئاتر پوچی[(۱)] ایجاد کنند.

۱-۱.تعریف موضوع

گفتاشنود نمایشی، گفتگویی روزانه و معمولی نیست؛ بلکه مکالمه‌ای دراماتیک است که نمایشنامه‌نویس، اهداف کلّی نمایشنامه‌اش را در آن نهادینه و با شگردهایی خاص نمایان می‌سازد.

سردمداران تئاتر پوچی، پس از مصیبت‌های دردناک جنگ‌های جهانی، جهان اطراف خود را اسیر سردرگمی، اضطراب، پوچی و بی‌تفاوتی به همه‌چیز می‌دیدند؛ بنابراین، تلاش کردند تا همگان را از این گم‌بودگی، بی‌تحرّکی و بی‌هدفی رها سازند. حوادث و رویدادهای نمایشنامه‌های این تئاتر و به‌ویژه نمایشنامه‌های یونسکو[۱] [(۲)]، بر پایهٔ منطقی شناخته‌شده پیش نمی‌رود؛ بلکه بیشتر بر گفتارهای بی‌وقفه و مداوم شکل می‌گیرد. ساعدی نیز به دلیل اوضاع آشفته و نابسامان جامعه‌اش، آسیب‌های روانی و اضطراب‌های چیره‌شده بر همگان، از این‌گونه تئاتر تأثیر پذیرفت. نفوذ تئاتر پوچی در جهان عرب، به اندازهٔ اروپا، آمریکا و ایران نبود؛ به عبارتی، جدای از «توفیق الحکیم[(۳)] که سفرکردهٔ اروپا بود و از تئاتر پوچی در نگارش نمایشنامهٔ «**یا طالع الشجرة**» تأثیر پذیرفته بود، این‌گونه تئاتر در جهان عرب با اقبال زیادی مواجه نشد.» (القط، ۲۰۰۹: ۳۰۷)

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

گفتاشنود نمایشی به‌ویژه گفتاشنودهای مطرح‌شده در تئاتر پوچی نویسندگانی چون یونسکو، ساعدی[(۴)] و حکیم، همواره قابلیّت بررسی دارند؛ بنابراین، انجام پژوهشی در رابطه با تحلیل ویژگی‌های گفتاشنود تطبیقی این سه نویسنده ضروری به نظر می‌رسد.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- سبک گفتاشنود نمایشی این سه نمایشنامه چگونه عمل کرده است؟

- با توجّه به الگوهای زبانی، دامنه‌های معنایی و زبانی گفتاشنود، این سه نمایشنامه چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر داشته‌اند؟

---

1. Eugène Ionesco

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ بررسی تطبیقی گفتاشنود نمایشی، پژوهش مستقلّی صورت نگرفته است و تنها بـه صـورت جداگانـه به بررسی زندگی و آثار این سه نمایشنامه نویس پرداخته شده است؛ مارتین اسـلین[1] در *دنیـای درام* (۱۳۹۱) و *ادبیّات پوچی*[2] (۱۹۹۵) و اورلی هولتن[3] در *مقدّمه بر تئاتر* (۱۳۸۹)، به گونه‌ای محدود به تحلیل نمایشـنامه‌هـای تئاتر پوچی و برخی نمایشنامه‌های یونسکو پرداخته‌اند. رضا سیّدحسینی در جلد دوّم کتاب *مکتـب‌هـای ادبـی* (۱۳۷۱)، نیز در ضمن معرّفی و بررسی مفهوم تئاتر پوچی، به برخـی از آثـار یونسـکو اشـاره کـرده اسـت. در مورد تحلیل گفتاشنود نمایشی «زاویه»، اثر ساعدی نیز پژوهش مستقلّی نگاشته نشده است؛ امّـا نگارنـدگان در مقالهٔ «واکاوی مفهوم تئاتر پوچی در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی» (۱۳۹۰: ۱۰۵-۱۲۶)، به بررسی برخـی از مؤلّفه‌های این تئاتر پرداخته‌اند. در مورد زندگی و آثار توفیق الحکیم پژوهش‌هـایی چـون: «توفیـق الحکـیم نویسنده نامدار مصری و آثار او»، نوشتهٔ کریمی (۱۳۵۱: ۱۷۱-۱۹۸)، «توفیـق الحکـیم» بـه قلـم فـرزاد (۱۳۷۳: ۴۰-۴۸)، «توفیق الحکیم: زندگی و آثار او» نوشتهٔ قنـدیل‌زاده (۱۳۸۴: ۹۱-۱۱۴) انجـام شـده اسـت بـا وجـود این، پژوهش مستقلّی در مورد گفتاشنود نمایشی آثار وی موجود نیست. پل کاستانیو[4] نسبت به دیگر منتقـدان تئاتر، بیش از پیش، مسئلهٔ زبان و گفتاشنودهای نمایشی را مورد بررسی قرار داده و کتـابی بـه نـام *راهبردهـای نمایشنامه نویسی جدید: رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی* (۱۳۸۷)، تألیف کرده است. ابـراهیم مکّـی نیـز در کتاب *شناخت عوامل نمایش* (۱۳۶۶)، گفتاشنود نمایشی را به گونه‌ای مبسوط شرح داده است؛ امّـا در پـی تطبیق آن با متون نمایشی نبوده و تنها به شرح آن بسنده کرده است. در ایـن بـاره، در ادبیّـات نمایشـی فارسـی معاصر، پژوهشی با عنوان «تحلیل سبک گفتارهای نمایشـی در «ملـودی شـهر بـارانی» اثـر اکبـر رادی» نوشـتهٔ یوسفیان کناری (۱۳۹۰: ۱۴۹-۱۷۶) صورت گرفته است.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

داده‌هایی که در این پژوهش به‌کار رفته اسـت؛ نمایشـنامه‌هـای «صـندلی‌هـا»ی یونسـکو، «زاویـهٔ» غلامحسـین ساعدی و «**یا طالع الشجرة**» توفیق الحکیم و منابع مرتبط با تئاتر پوچی، گفتگوهای نمایشـی، ادبیّـات نمایشـی و تحلیل آن‌ها بوده که به طور عام، صـورت پذیرفتـه اسـت. روش پـژوهش، توصـیفی - تحلیلـی اسـت کـه بـا تحلیل متن مکتوب نمایشنامه‌ها و منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته اسـت. رویکـرد ادبـی ایـن پـژوهش، پسـت

1. Martin Esslin
2. Literatare of the Absurd
3. Orley I. Holtan
4. Paul Castagno

مدرنیته است، از آن جهت که تئاتر پوچی و شیوهٔ گفتاشنود آن، یکی از جلوه‌های ادبیّات پست مدرنیستی است. در این پژوهش، به بررسی گفتاشنود نمایشی این تئاتر پرداخته شده است؛ زیرا بی‌معنایی و درهم‌ریختگی زبانی حاکم بر این سه نمایشنامه، از ویژگی‌های بارز رویکرد پست مدرنیته و به‌ویژه تئاتر پوچی است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی یونسکو، ساعدی و حکیم

یونسکو، از سردمداران تئاتر پوچی، با نام این تئاتر موافق نبود. به نظر او، این پوچی فرض‌شده، همان واقعیّت زندگی ماست که به زبانی حیرت‌آور و گاهی طنزآمیز نمایان می‌شود و بر این عقیده بود که در دنیای ما (جهان مدرن)، «زبان (لوگوس) فلج شده است» (یونسکو، ۱۹۶۷: ۱۰۳)؛ به عبارتی، زبان از آن جهت ناتوان است که نتوانسته با نیازهای مردم و خواسته‌های آن‌ها پیش برود. بنابر ساختار سوسور[1]، نخستین پیشگام نظریّه‌های نشانه‌شناسی، هر نشانهٔ کلامی از دو جزء دال و مدلول تشکیل شده است؛ امّا بنابر نظر یونسکو، نظام نشانه‌شناسی، بر زبان گفتاشنود نمایشی تطبیق داده نمی‌شود و در دایره‌ای، جدای از این نظام قرار می‌گیرد. «یونسکو، نمایشنامه‌نویسی شالوده‌شکن است و ساخت‌مایه‌های نمایشنامه به‌ویژه زبان را، به ضدّ خودشان به کار بسته است. از این روی، به کارهای خود «پادنمایش»[2] گفته است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۵۹۰).

اوژن یونسکو، با نمایشنامهٔ «آوازخوان طاس» (۱۹۴۸) به تئاتر مدرن قدم نهاد. پس از آن، آثار دیگری همچون «درس»، «کرگدن» و «صندلی‌ها» را نگاشت و روی صحنه برد. حوادث و رویدادهای این نمایشنامه‌ها، بر پایهٔ منطقی شناخته شده پیش نمی‌رود، بلکه بیشتر بر گفتارهای بی‌وقفه و مداوم شکل می‌گیرد. این گفتارها، از سوی شخصیّت‌ها، همانند گفتگوی پیرزن و پیرمرد با شخصیّت‌های نامرئی در نمایش «صندلی‌ها» است که با پرسش و پاسخ‌هایی نامعقول و غیرعادّی پیش می‌رود. در واقع «شیوهٔ برخورد یونسکو با تئاتر، متفاوت ولی همان‌قدر پوچ‌گراست. نخستین چیزی که توجّه شخص را در نمایشنامه‌های یونسکو جلب می‌کند، بی‌معنا بودن کلّی زبان و درهم شکستن کامل منطق است.» (هولتن، ۱۳۸۹: ۲۴۰-۲۴۱) همین بی‌معنایی گاهی خواننده را بر آن می‌دارد که شاید گفتگوهای بعدی دربردارندهٔ معنا باشد، امّا هرچه پیش‌تر می‌رود، درمی‌یابد که در تسلسلی از بی‌معنایی و پوچی گفتاشنودی غوطه‌ور می‌شود و بنابر

1. Frédéric de Saussure
2. Anti-Theater

نظر یونسکو، این نمایش «طنزی تراژیک»[1] است.

غلامحسین ساعدی، از نمایشنامه‌نویسان معاصر ایرانی، با توجّه به رواج روحیهٔ پوچی و بیهودگی در سراسر جامعه، از این تئاتر بهره برد و با افزودن عناصر تئاتر ایرانی، ساختار نویی به آن بخشید. در نمایشنامهٔ «زاویه»، افرادی سرخورده و بی‌هدف هستند که سراسر گفتگوهای آن‌ها بر پایهٔ پوچی و گزافه‌گویی نهاده شده است. در این نمایش، همه‌چیز ارزش واقعی خود را از دست داده است، حتّی گفتگوها. انسان‌ها به مرگ روانی دچار شده‌اند؛ این انسان‌ها، در نمایش «صندلی‌ها»، در قالب شخصیّت پیرزن و پیرمردی که در پایان خودکشی می‌کنند و در شخصیّت «زن» که در نمایشنامهٔ «ای درخت شانس» کشته می‌شود، مجسّم شده است. زبان گفتگویی شخصیّت‌های ساعدی با توجّه به تأثیرپذیری از تئاتر پوچی، نیز بر بی‌معنایی و بی‌هدفی زندگی مدرن تأکید دارد.

توفیق الحکیم، از نمایشنامه‌نویسان معاصر مصر است که در تئاتر مصر و جهان عرب تحوّلی نوین ایجاد کرد. او پس آشنایی با نویسندگانی چون بکت[2]، یونسکو و آداموف[3] که تأثیر چشمگیری بر وی گذاشتند، سه‌گانهٔ نمایشی خود را با نام «**یا طالع الشجرة**» (ای درخت شانس)، «**الطعام لکلّ فم**» (خوراک برای هر دهانی) و «**الورطة**» (مخمصه) نگاشت. «وی اختصاصات شیوهٔ لامعقول (تئاتر پوچی) یا مکتب نمایشنامه‌نویسی مدرن را که پایهٔ آن بر درهم‌ریختگی زمان‌ها، مکان‌ها و ازهم‌پاشیده شدن سلسلهٔ منظّم منطق است، شرح می‌دهد» (کریمی، ۱۳۵۱: ۱۷۹). نمایشنامهٔ «ای درخت شانس» بر زمان و مکان خاصّی قائم نیست، بلکه بر فضایی وهمی، افرادی خیالی و گفتگوهایی غیرواقعی بنا شده است. زبان این نمایشنامه، بازتاب‌دهندهٔ ساختار تئاتر پوچی است که توانسته حتّی فراتر از آن، تئاتر ادبی عربی و محاوره را درهم ادغام کند و زبان سوّمی را ابداع کند تا این زبان در طیفی بین معیارهای متداول زبان عربی قرار بگیرد (ر.ک: فرزاد، ۱۹۷۳: ۲).

حکیم، در این اثر نمادین خود، از زبان، به عنوان ابزاری برای بیان مضمون و محتوای نمایش سود می‌برد؛ همچنین با آفرینش زبان سوّم، «به دنبال جستجوی مستمر برای حلّ مشکلات زبان نبود؛ زیرا در قلمرو پوچ‌گرایی، زبان ادبی است که وسیله‌ای عالی برای انتقال مفهوم وهم فراهم می‌کند» (قندیل‌زاده، ۱۳۸۴: ۹۶)؛ بنابراین، مفهوم وهم در ساختار زبان ادبی وانهاده می‌شود و باید در ساختار زبان عامیانه متجلّی گردد، امّا حکیم، با ارائهٔ خیالات و توهّمات شخصیّت‌ها در قالب ادبی، جایگاهی تازه و دیگرگونه به زبان محاوره داده و آن را مکمّل زبان ادبی دانسته است.

1. Tragic Farce
2. Samuel Beckett
3. Arthur Adamov

۲-۲. زبان، مقدّمهٔ مطالعات درام و تئاتر

زبان، اساس هر اندیشه و تفکّر نمایشی است و جدای از آن، قابل تصوّر نیست. زبان در مفهوم نخست خود بر مجموعه‌ای از اصوات که بر اساس نظم و ترتیب خاصّی تبدیل به واج، حرف، واژه، گروه و جمله می‌شود، دلالت می‌کند. در نظام زبان، این اصوات و واژه‌ها برای منتقل کردن مفهوم خاصّی میان سخنگویان مبادله می‌شود. زبان، افزون بر بیان اصوات معنادار، گاهی اصوات بی‌معنا را نیز دربردارد؛ امّا همین آواها و اصوات بی‌معنا، بر مبنای خاصّی شکل می‌گیرد. بنابر نظر باختین، «در زبان، حتّی یک واژهٔ بی‌طرف و خنثی وجود ندارد ... زبان نظامی تجریدی از اشکال نیست، بلکه دیدگاهی است استوار به «منطق چندگونگی»؛ دیدگاهی مشخّص از جهان، تمامی واژگان و تمامی اشکالی که با نیّت، تعیین می‌شوند.» (باختین[1]، ۱۹۷۰: ۱۱۴) گزینش زبان برای هر نمایش نیز سبک خاصّی می‌طلبد؛ زبان نمایشنامه‌ای، گاهی مبادله‌ای و توصیفی، گاهی طنزآمیز و نمادین و گاهی تراژیک به کار می‌رود، امّا این گزینش زبان نیز بر اساس گفتاشنود ویژهٔ هر نمایشی پدید می‌آید. افزون بر ارتباط زبان و گفتاشنود، بنابر نظر پیکرینگ[2] «وقتی صحنه‌ای از نمایشنامه‌ای را نگاه می‌کنید، باید بتوانید ارتباطی بین زبان گفتگوها و درون‌مایه‌ها یا موضوع‌هایی که در نخستین قرائت و تحلیل نمایشنامه مهم یافته‌اید، برقرار سازید» (۱۳۷۹: ۹۳)؛ بنابراین، زبان نمایشنامه باید در حیطهٔ گسترده‌تری به خواننده اطّلاعاتی نیز در مورد شخصیّت، فضا، زمان و مکان بدهد.

همان‌گونه که بیان شد، زبان در نمایشنامه فقط وسیله‌ای برای بیان اندیشه‌های نویسندگان و ایجاد ارتباط به‌کار نمی‌رود، بلکه جزء جدانشدنی از شکل‌گیری ذاتی و جوهری شخصیّت‌هاست. بنابر نظر غالی شکری، «زبان هم از لحاظ روانی و فکری و هم از لحاظ موسیقی و آوایی نیز در محدود ساختن دنیای شخصیّت‌های نمایشی نقش دارد و پس از آن، از این مرحله فراتر می‌رود و سبب ایجاد ساختاری نمایشی می‌گردد» (شکری، ۱۹۸۱: ۸۲)؛ امّا درک داوسن[3] از زبان نمایشی متفاوت با نظر شکری است؛ به نظر او، زبان، تأثیری بر ساختار پایه‌ای نمایش ندارد و در عوض به تأثیر زبان در شخصیّت‌سازی و تبیین زمان و مکان در نمایش تأکید می‌کند:

زبان نمایشی، به تماشاگر یا خواننده احساس آن اندیشه را منتقل می‌کند که «شخصیّت در همان حال که سخن می‌گوید بدان شکل می‌بخشد، پس زبان نمایشی ناگزیری[4] و فوریّت[5] را به همراه دارد؛ امّا کار

1. Bakhtin
2. Pickering
3. Drek Dausoun
4. Force
5. Immediacy

ویژه‌اش همانا آفریدن «مکان ماوقع»[1] است؛ یعنی دنیایی که در بطن آن کنش به وقوع می‌پیوندد» (داوسن، ۱۳۷۰: ۷۵)

یکی از مواردی که در تئاتر مدرن مورد توجّه نویسندگان قرار گرفت، نشانه‌های کلامی است؛ این نشانه‌ها، جدای از نقش آوایی و ارتباطی و مکالمه‌ای، سبب ایجاد کنش در باورها و پیش‌انگاشت‌های خواننده یا تماشاگر می‌شود؛ همچنین، عاملی است که او «مناسبات زبانی میان گفتگو، شرح صحنه‌ها و اشارتگرهای صحنه‌ای را دریابد. از این نظر، ادبیّات نمایشی و راهکارهای اجرایی نیز به مدد زبان و تنوّع نقش‌های معناساز آن، قابلیّت مذاکرهٔ زیباشناختی پیدا می‌کنند.» (یوسفیان کناری، ۱۳۹۰: ۱۵۳) امّا در تئاتر پوچی، به طور معمول، زبان چنین کارکردی را برعهده نمی‌گیرد و نویسندگان فقط با شتابزدگی خاصّ خود، گفتگوها را بدون رعایت ترتیب خاصّی به رشتهٔ سخن می‌کشند.

زبان، در این سه نمایشنامه، از قواعد گفتاری و دستوری خاصّی پیروی نمی‌کند، بلکه تصویری از توالی بدون نظم انگیزه‌های نویسندگان را نشان می‌دهد. یونسکو همواره خود را بالاتر از زبان و قواعد دست و پاگیر آن می‌داند و در این‌باره می‌گوید: «سخت‌ترین چیز این است که کلمات را بیان کنی و اجازه ندهی آن‌ها تو را بیان کنند» (یونسکو، ۱۹۶۹: ۹۷–۹۸). لانه[2] نیز این اندیشهٔ یونسکو را تأکید می‌کند و در تحلیل زبان گفتاری او می‌گوید: «یونسکو نسبت به زبان گفتاری، نوعی احساس بیگانگی و حتّی خصومت دارد؛ زیرا به زبان بدگمان است» (لانه، ۱۹۸۲: ۱). گم‌شدگی وی در حروف و بی‌نظمی آن‌ها، در آواهای نامفهوم پیرزن و در تک‌آواهای بی‌معنا و نامفهوم سخنران در نمایشنامهٔ «صندلی‌ها» نمایان است؛ امّا بی‌نظمی و عدم هماهنگی واژه و جملات در نمایشنامه‌های ساعدی نسبت به یونسکو ساده‌تر و بدون ابهام‌تر است؛ زیرا وی با شتابزدگی خاصّ خود، در نگارش نمایشنامه‌هایش تلاش کرده تا قواعد زبانی را کمتر به هم بزند و اصول نگارشی را رعایت کند، امّا زبانش همچنان کوبنده و محکم است و لغاتش نقش و جلوهٔ خاصّی به گفتگوها بخشیده است. نمایشنامهٔ «ای درخت شانس» توفیق الحکیم نیز از نظر زبانی و ساختاری همانند «صندلی‌ها» است که از قواعد زبانی منظّمی پیروی نمی‌کند؛ هرچند در نمایشنامه‌های عربی، زبان به عنوان مشکلی خاصّ قلمداد می‌شود؛ امّا در کل، «زبان نمایشنامه‌های وی آمیزه‌ای از زبان رسمی و زبان عامیانه و محلّی است و این ویژگی، سبب شده است تا لایه‌های گوناگونی از طبقات اجتماعی مردم بتوانند نمایشنامه‌های وی را بخوانند» (دادخواه و سلیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۲).

1. Setting
2. Lane

۲-۳. گفتاشنود نمایشی

گفتاشنود (دیالوگ)، کلامی است که میان دو یا چند نفر صورت می‌گیرد. مفهوم دیالوگ از راه ترکیب کلمات و عبارات منتقل می‌شود. «گفتاشنود نمایشی، صرفاً مکالمه‌ای عادّی نیست؛ بلکه گفتگویی است فشرده و جهت‌دار که وظایف مهمّی بر عهده دارد» (مکّی، ۱۳۶۶: ۱۲۶). این گفتاشنود، با گفتگوی روزانه و معمولی افراد متفاوت است و بر اساس اندیشه و تفکّرات شخصی نویسنده شکل می‌گیرد به صورتی که ادای کلمات بازیگران را هدفدار می‌کند تا تماشاگران را به کنشی متقابل وادارد.

ارسطو گفته است: «گفتار قهرمان تراژدی، در مقام چهارم است. ... گفتار، وسیلهٔ بیان افکار است» (۱۳۳۷: ۷۵)؛ امّا نباید فراموش کرد که ارزش دیالوگ در بند عمل به آن است، به عبارتی، گفتگو باید در خدمت انجام عمل باشد. گفتاشنود نمایشی، باید به صورت و ژست حالات افراد و حتّی در سطح پایین‌تر به عنوان اعمال گفتاری[1] به انجام برسد؛ از سوی دیگر، دیالوگ‌های نمایشی تئاتر پوچی، چندان در پی نشان دادن زمان و مکان، تم اصلی، تم‌های فرعی، ژانر نمایش و معرّفی شخصیّت‌ها نیستند و حتّی گاهی فراتر از آن، بعضی از نویسندگان این تئاتر، دیالوگ و زبان گفتاری را دارای چنان ارزشی نمی‌دانند تا افکار خود را اسیر آن سازند. در نمایشنامه‌های یونسکو با متنی ضدّ تئاتر و زبانی پوچ و عبث‌نما مواجهیم، «وی با «تئاتر دیالوگ» مخالف است و به سبب ضعف واژگان یا کاستی و نارسایی در دایرهٔ لغات و یا زبان پر لکنت و معوج، به تهوّع و فاجعه یا مضحکهٔ زبان رسیده است» (علی‌آبادی، ۱۳۸۹: ۶۷). این زبان معوج و کمال‌نیافته، قدرت بیان اندیشه‌های متعالی یونسکو را ندارد؛ به همین دلیل، زبان در نمایشنامهٔ «تشنگی و گشنگی»، «درس»، «آوازخوان طاس» و «صندلی‌ها» از گونهٔ نامتعارف و ناهنجار است که قواعد زبانی آن درهم‌ریخته است.

یونسکو، در نمایشنامهٔ «صندلی‌ها»، جملات را درهم و برهم و بدون رعایت نظم، تکرار می‌کند تا شیوهٔ طنزآمیزی متن را دوبرابر کند. شخصیّت‌ها، تند و عجول و مدام حرف می‌زنند، حرف نمی‌زنند که چیزی را بیان کنند، حرف می‌زنند که ساکت نمانند. حتّی جمله‌ها بی‌سروته و بی‌معنی و درهم و برهم است (ر.ک: مکی، ۱۳۶۶: ۱۰۴-۱۰۵). این درهم‌ریختگی واژگانی از ویژگی‌های برجستهٔ تئاتر پوچی است که در آن واژگان بدون نظم و ترتیب و حتّی کلمات متقاطع و بریده بریده ادا می‌شوند:

«(هم‌صدا در حالی که می‌خندند (پیرزن و پیرمرد)): و سپس ما رسید... آه! ... رسید ... آه! آه ... بر... بر... برنج... کلاه گل و گشاد، کج و معوج ... شکم‌گندهٔ مضحک ... برنج‌ها پهن شد رو زمین...» (یونسکو،

1. Speech Acts

۱۳۵۳: ۲۱-۲۲).

امّا گاهی رسالت داشتن در زندگی، دغدغهٔ یونسکو می‌گردد:

«پیرزن: تو پیامی داری ... تو همیشه می‌گفتی که آن را با دیگران در میان خواهی گذاشت. تو باید زندگی کنی و به خاطر رسالتی که داری مبارزه کنی» (یونسکو، ۱۳۵۳: ۲۵).

«پیرزن: این وجدان من است که این چنین اعتراض می‌کند. ... من دیگر دنبال لذایذ زندگی نیستم ...» (یونسکو، ۱۳۵۳: ۵۰).

در ادامهٔ نمایش، شاهد نوعی چیرگی سردرگمی و نابسامانی بر افراد آن هستیم؛ پیرمرد نمی‌داند چه کار کند یا چه بگوید و پیرزن نیز دچار این تشویش می‌شود؛ بنابراین، پیرمرد شروع به پرگویی می‌کند:

«پیرمرد (در حالی‌که به طرف در می‌رود): او می‌خواست مرا عصبانی کند. یک کمی ازش دلخورم. (در را باز می‌کند) عجب! شمایید، مادام؟ نکند عوضی می‌بینم. و با وجود این من ... من در واقع انتظار شما را نداشتم ... این حقیقتاً ... اوه، چطور می‌توانید چنین حرفی را بزنید ...» (یونسکو، ۱۳۵۳: ۴۳).

گاهی پیرمرد و پیرزن جملات نامفهوم و نامعقول که هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند، بیان می‌کنند گویا گفتگوهای آنان از زبان فردی مبتلا به بیماری روانی اسکیزوفرنی[1] (۵) بیان می‌شود:

«پیرزن: (رو به اوّلین خانم نامرئی) کوکو چینی را چطور درست می‌کنند؟ خاک گاو نر، یک ساعت آرد و کمی اسید معده سرانگشت‌های پر احساس داری! ... خوب، منظو... رم این است که ... اوه... اوه...» (یونسکو، ۱۳۵۳: ۴۹).

سکوت سخنران پیر، پس از خودکشی پیرمرد و پیرزن نیز دربردارندهٔ پوچی و فقدان معانی برای کلامی متناسب با وضعیّت همگان و حضّار خیالی است:

He, Mmo, mm, mm/ Ju, gou hou, hou, hou/ Heu, heu, gu, Gou, gueu. (یونسکو، ۱۳۵۳: ۹۶)

ساعدی، همانند یونسکو جملات درهم‌ریخته و بدون علّت منطقی همراه با طنز بیان می‌کند و دیالوگ‌ها نیز ساختی ازهم‌گسسته دارند؛ از سویی، «گفتگوها، معمولاً بین شخصیّت‌های عامّه و ساده جریان دارد و ساعدی، لحن عامیانه را به خوبی بازتاب داده است. در مجموع، گفتگوها ساده‌اند و به شخصیّت‌پردازی کمک می‌کنند و از این گفتگوهای ساده، موقعیّت ساخته می‌شود» (حیاتی، ۱۳۹۴: ۱۳۲)؛ از سوی دیگر، دستپاچگی و شتابزدگی کلامی در نمایشنامهٔ «زاویه» میان پیرزن و مرد عینکی و دیگران قابل مشاهده است، آن‌ها از سخنرانی کردن در مورد امری حیاتی سخن می‌گویند؛ امّا در واقع، سخنی برای گفتن ندارند و فقط

1. Schizophrenia

پرحرفی و چانه‌زنی می‌کنند. گفتگوهای شخصیّت‌ها نیز در این نمایشنامه با هم مختلف است؛ فیلسوف سخنان علمی، شاعر جملاتی احساسی، تعدادی صدای حیوانات و برخی چیزی نمی‌گویند و فقط ادا درمی‌آورند؛ از سوی دیگر، دیالوگ‌های نمایشنامه، زنده و نمایشی‌اند و چگونگی رفتارها و منش شخصیّت‌ها را بیان می‌کند؛ همچنین آن‌ها کوتاه، رسا و بدون ابهام بیان شده‌اند که نشان‌دهندهٔ مهارت نویسنده در بیان موضوعات بی‌معنا و پوچ این تئاتر مدرن است.

فضایی از تئاتر پوچی نیز از میانهٔ نمایشنامهٔ «زاویه» تا پایان آن آشکارتر می‌شود؛ شخصیّت‌ها فقط سخنان بی‌معنی، بی‌ربط و نامعقول بیان می‌کنند و تک‌کلماتی که مدام تکرار می‌شوند نیز به صورت واژگانی کلیدی نمودار شده‌اند:

« شاعر: حرف من، یک مشت احساسات خام و ساده نیس./ پیرزن: هرچی هس مزخرفه./ مرد عینکی: کثافته./ مرد سبیل‌دار: آشغاله./ فیلسوف بدون جهان بینی علمی، هنر ارزش نداره./ مرد سبیل‌دار: بدین معنی که هیچ‌چیز ارزش نداره./ پیرزن: نه علم .../ مرد عینکی: نه جهان .../ مرد سبیل‌دار: و نه بینی .../ شاعر: من به راه خودم ایمان دارم» (ساعدی، ۱۳۵۸: ۶۷).

گفتاشنودهای نمایشی توفیق الحکیم نیز همانند اوژن یونسکو و غلامحسین ساعدی، کوتاه، رسا و بدون پیچیدگی است و از علّت منطقی پیروی نمی‌کند. نامفهومی و بی‌منطقی زبانی از ویژگی‌های نمایشنامهٔ «ای درخت شانس» است که در گفتگوی «خدمتکار» با «کارآگاه» به اوج خود می‌رسد و بر مبنای سؤال و جواب‌های نامفهوم از سوی دو طرف شکل می‌گیرد:

«المحقق: متى اختفت سيدتك بالضّبط؟ / الخادمة: ساعة عودة السّحلية إلى حجرها./ المحقّق: تقصدين المغرب؟ /الخادمة:لم أبصر الشمس تغرب/ المحقّق: ومتى تعود السّحلية إلى حجرها؟ / الخادمة: عندما يظهر سيّدي من تحت الشّجرة. المحقّق: ومتى يظهر سيّدك من تحت الشّجرة؟ / الخادمة: عندما تنادي عليه سيّدتي... (الحكيم، ۱۹۹۶: ۵۰۱).

(ترجمه: کارآگاه: کی خانم خانه گم شد؟/ خدمتکار: زمان بازگشت سوسمار به لانه‌اش.../ کارآگاه: منظورت غروب است؟/ خدمتکار: ندیدم که خورشید غروب کند.../ کارآگاه: چه زمان سوسمار به لانه‌اش برمی‌گردد؟/ خدمتکار: هنگامی که آقا از زیر درخت بیرون می‌آید./ کارآگاه: چه زمان آقای تو از زیر درخت بیرون می‌آید؟/ خدمتکار: هنگامی که خانم او را صدا می‌زند...)

گفتگوهای «زن» و «شوهر» نیز گسسته و بدون توالی معانی بیان شده‌اند. زن و شوهر مکالمه‌ای را با جملات نامربوط آغاز می‌کنند، هرکدام از آن‌ها از آرزوها و رؤیاهای خود بدون توجّه به آرزوی دیگری سخن می‌گویند. زن از دختر سقط‌شده و شوهر از درخت سرسبز خود می‌گوید:

«الزّوج: بالطّبع... هذا شيء يُمكِن أن يُعرَف من مَنظَر الثّمار وهي مَعقودة كالعناقيد فوق غُصنها... قَويّة مُتماسِكة كأنّها مصمّمة

علی البَقاء والنُّموّ.../ الزّوجة: النُّموّ..نَعَم ... یا لَیتني تَرکتُها للنُّموّ.../ الزّوج: أَعرف ما یَحدث جیّداً... کُلّما ازداد النُّموّ اشتَدّت الحاجة إلی التّغذیة الجیّدة.../ الزّوجة:نَعَم ... التّغذیة الجیّدة... وهذا ما کان یَشغل بالنا في ذلک الوقت...» (همان: ۵۰۴).

(ترجمه: شوهر: حتماً، این چیز را می‌توان از ظاهر میوه‌ها شناخت در حالی که همچون خوشه‌های انگور به شاخه‌هایشان وصل شده‌اند، محکم و یکدست گویی که برای رشد کردن عزم خود را جزم کرده‌اند.../ زن: رشدکردن... بله... ای کاش می‌گذاشتم پرورش پیدا کند.../ شوهر: دقیقاً می‌دانم که چیزی اتّفاق می‌افتاد... هرچقدر که رشد بیشتر شود، احتیاج به تغذیهٔ خوب، شدیدتر می‌شود.../ زن: بله! تغذیهٔ خوب! این فکر ما را مشغول کرده بود.)

همچنین حکیم، ذهن اسکیزوفرنی شخصیّت‌ها را نمایان می‌سازد و به توجیه خیالات و اوهام غیرواقعی آن‌ها می‌پردازد. شوهر، هنگام شرح حرفهٔ پیشین خود برای کارآگاه، به فضای مجازی و غیرواقعی قطار و صدای زنگ راه‌آهن و... بازمی‌گردد:

«الزّوج: أَتَسمع! ... ها هو صَفیر القِطار! المحقِّق: لا.../ الزّوج: کیف لم تَسمع... القطار قادِم... هناک... ألا تَراه! .../ المحقِّق: أین؟../ الزّوج: «یُشیر إلی جِهة من المسرح» هناک! انظُر!/ المحقِّق: «ینظر حیث أَشار له» نعم.../ الزّوج: رَأیتَه! .../ المحقِّق: «ناظراً» نَعَم... ها هد القِطار حقّاً...»(همان: ۵۱۰)

(ترجمه: شوهر: می‌شنوی! این سوت قطار است!/ کارآگاه: نه... / شوهر: چطور نشنیدی... قطار می‌آید/ کارآگاه: کجا؟/ شوهر: «به گوشه‌ای از صحنهٔ تئاتر اشاره می‌کند» آنجا! ... نگاه کن!/ کارآگاه: «به جایی که اشاره کرد نگاه می‌کند» بله./ شوهر: دیدیش!/ کارآگاه: «در حالی که نگاه می‌کند» بله... این واقعاً همان قطار است.)

۲-٤. تحلیل دامنهٔ گفتاشنود نمایشی

گفتاشنود نمایشی در دو حیطهٔ معنایی و زبانی قابل تحلیل و بررسی است. «تحلیل گفتگوها، یعنی تحلیل همهٔ آن ویژگی‌هایی که باختین از آن‌ها، به عنوان «تمامیّت زنده و محسوس زبان» یاد می‌کند» (فینچ[1]، ۲۰۰۰: ۲۱۹). تمامیّت زندهٔ زبان، در وجه معنایی هر نمایشنامه‌ای نمایان می‌شود و آن را از نظر محتوایی و مفهومی متمایز می‌سازد؛ امّا جنبهٔ محسوس زبان، همان دامنهٔ زبانی گفتگوهاست که درک و دریافت مفاهیم نمایشنامه را برای خواننده ملموس، ساده‌تر یا پیچیده‌تر می‌کند. دامنهٔ معنایی گفتگو، نمایندهٔ یک چیز یا کاری معیّن است؛ امّا دامنهٔ زبانی که می‌توان آن را استخوان‌بندی زبان نامید، کالبد تجربیات تجسّم‌پذیر یا حدود مفاهیم را تهیّه می‌کند (ر.ک: مکّی، ۱۳۶۶: ۹۹-۱۰۰).

معنای واقعی کلمات به عنوان مرکز و جوهر، ساختار واژگان را تشکیل می‌دهد؛ امّا در تحلیل زبانی گفتاشنود، همهٔ حروف، کلمات، عبارت‌ها و حتّی جمله‌ها را می‌توان در یک پاره‌گفتگو با توجّه به ویژگی‌های زبانی همچون مناسبات زبانی، پاره‌گفتارها (سخنان کلیدی) و درونه گفتار مورد تحلیل قرار داد

1. Finch

و آن‌ها را در سایهٔ معنایی که از یکدیگر می‌پذیرند، واکاوی کرد.

۲-٤-۱. تحلیل دامنهٔ معنایی گفتاشنود نمایشی

در دامنهٔ معنایی، به جنبه‌های معنایی و مفهومی گفتاشنودها توجّه می‌شود؛ امّا در تئاتر پوچی، مفهوم و منطق، معنایی ندارد و در سایه‌ای از ابهام و پوشیدگی قرار دارد؛ همچنین در این تئاتر، معنا را به سختی می‌توان از لابه‌لای برخی جملات کوتاه و نامفهوم استخراج کرد؛ گاهی نویسندگان در این زمینه، معانی اصلی و فرعی را چنان به هم نزدیک می‌کنند که تمایز میان آن دو تشخیص‌ناپذیر است؛ از سوی دیگر، مفهوم نمایشنامه‌ها فقط از طریق سوژه، طرح اصلی نمایش، مکان و زمان نمایش یا طرّاحی صحنه به تماشاگران یا خوانندگان منتقل نمی‌شود، بلکه از طریق گفتگوی شخصیّت‌ها و متن نمایشی نیز قابل درک و فهم است؛ همچنین، «معنای گفتارهای کلامی شخصیّت‌های درام را نیز نمی‌توان جدای از متن دراماتیک آن تجزیه و تحلیل کرد. معنای گفتار دراماتیک را باید همواره در پرتوی شخصیّتی که آن را بر زبان می‌آورد، دریافت» (اسلین، ۱۳۹۱: ۴۸).

گفتاشنودهای نمایشی یونسکو، ساعدی و حکیم با توجّه به تأثیرپذیری از شیوه‌های غیرمنطقی و نامعقول تئاتر پوچی، قصد تبیین چگونگی شخصیّت‌ها، زمان و مکان و دیگر عناصر نمایشی را ندارد، بلکه این نویسندگان، آن‌ها را برای ادای جملاتی کمابیش قابل درک و در بیشتر مواقع غیرقابل فهم و نارسا یا ادای آواها یا تک‌هجا و یا حروفی بی‌معنا که به صورت تکّه‌تکّه و با وقفه مطرح می‌شود، نوشته‌اند.

یونسکو در «صندلی‌ها»، داستان یا ماجرای زندگی پیرمرد و پیرزنی تک و تنها را در برجی واقع در جزیره‌ای توصیف می‌کند که پیرمرد، بزرگان جهان را برای ایرادکردن سخنانی در مورد راز زندگی دعوت کرده است، امّا این مهمانان، همگی ساختهٔ ذهن او و موهوم‌اند. او و پیرزن، صندلی‌هایی را برای مهمانان وارد صحنه می‌کنند تا جایی که صحنه پر از صندلی‌های خالی می‌شود، امّا پیرمرد در پایان نمایش قادر به سخنرانی نیست و سخنرانی را برای ابلاغ پیام خود روی صحنه می‌آورد و او به همراه پیرزن، خودکشی می‌کنند. امّا سخنران، فرد لالی است که مشتی آواهای بی‌معنا و بی‌مفهوم ادا می‌کند و در این زمان، نمایشنامه به پایان می‌رسد.

در نمایش «صندلی‌ها»، نمی‌توان برای گفتگوهای پیرزن و پیرمرد، معنایی قائل شد؛ زیرا آن‌ها در بند بیان معنایی خاص نیستند، بلکه تنها کلمات را برای ادای آن‌ها بیان می‌کنند. در زبان گفتگویی یونسکو، نباید به دنبال منطق یا علّتی خاص بود، وی همه‌چیز را در کنار هم بدون سبب بیان می‌کند:

«پیرمرد: سپس رسید... محبوب من/ پیرزن: سپس رسید... عشق من.../ پیرمرد: سپس رسیدیم به یک دروازهٔ

بزرگ آهنین. تمام تنمان خیس شده بود، استخوان‌هامان یخ زده بود، ساعت‌ها، روزها، هفته‌ها.../ پیرزن: ماه‌ها.../ پیرمرد: زیر باران... تمام تنمان می‌لرزید... گوش‌هامان... پاهامان... زانوهامان...» (یونسکو، ۱۳۵۳: ۱۹).

امّا گاهی یونسکو جملات معناداری به‌کار می‌برد تا دیدگاه اصلی خود را بیان کند:

«پیرمرد: امّا، کلنل، این را که قبلاً به شما گفتم: حقیقت همان جاییست که شما پیدایش می‌کنید» (همان: ۵۰).

ساعدی در «زاویه»، از جرّ و بحث‌های نامفهوم و پوچ افرادی که نمایندهٔ قشرهای مختلف جامعه‌اند، صحبت می‌کند. انسان‌هایی مانند مرد عینکی، پیرزن، فیلسوف، مرد سبیل‌دار، عکّاس و سپور در دنیایی گام برمی‌دارند که همه‌چیز در آن، ارزش واقعی خود را از دست داده است. انسان‌ها به مرگ روانی دچار شده و زندگی را در لابه‌لای دیواره‌های سنگی تهی و بی‌در و پیکر قرار داده‌اند و با آن بدرود گفته‌اند. شادابی و سرزندگی از جوامع مدرنیته روگردانیده است. هیچ کس درپی هویت‌یابی خود نیست و همه در گنداب فقر اجتماعی و فرهنگی غوطه می‌خورند؛ همچنین شخصیّت‌ها جملاتی خاص و بامعنا بیان نمی‌کنند. ساعدی همچون یونسکو کلمات را فقط برای ادای صوری آن‌ها نوشته است؛ امّا همین آواهای بدون معنا، گاهی معنا می‌یابند:

«مرد عینکی: های! های! های!/ همه با هم: های! های! های!/ مرد عینکی: یع! یع! یع!/ همه با هم: یع! یع! یع!/ مرد عینکی: بع! بع! بع!/ همه با هم: بع! بع! بع!/ فیلسوف: بس کنید دیگه! [رو به مرد عینکی] چرا به زبون آدمیزاد حرف نمی‌زنی؟/ مرد عینکی: می‌ترسم تو چیزی سرت نشه./فیلسوف: آخه این صداهای بی‌ربط که معنی نداره./ مرد عینکی: اتفاقاً خیلی‌م معنی داره./ فیلسوف: پس چرا من نمی‌فهمم؟/ مردعینکی: تو نباید بفهمی./ فیلسوف: تو چی؟/ مرد عینکی: البتّه که می‌فهمم./ فیلسوف: (رو به مردم) شماها چی؟/ همه باهم: البتّه، البتّه، البتّه! (ساعدی، ۱۳۵۸: ۷۷).

نمایشنامهٔ «ای درخت شانس»، با پرسش کارآگاهی در مورد مفقود شدن زنی آغاز می‌شود که این کارآگاه، پس از بازپرسی‌های بسیار به این نتیجه می‌رسد که همسر این زن، او را کشته و در باغش دفن کرده است، امّا با بازگشت زن به خانه، این احتمال از بین می‌رود و شوهر از زندان آزاد می‌شود. در پایان نمایشنامه، شوهر به طور ناخواسته و غیرعمد، همسرش را می‌کشد و در باغچه دفن می‌کند. در این میان، گفتاشنودهای جالبی میان شخصیّت‌ها ردّ و بدل می‌شود که نشانی از چیرگی نویسنده (همانند یونسکو در «صندلی‌ها» و «درس») در بیان و پروراندن این دیالوگ‌ها است. حکیم، در این نمایشنامه، مانند یونسکو و

ساعدی به بی‌مفهومی همه‌چیز رسیده است و در پی این بی‌معنایی‌ها، قصد دارد معنا و مفهومی ناب را کشف کند تا زندگی اهمّیّت نخستینش را به دست آورد:

«الزّوجة: ما هذا الخَلط! ... هل تفهم ما تَقول؟!/ المحقِّق: لا.../ الزّوجة: ولا أنا... لا أفهم.../ المحقِّق: يبدو أنّه كلام لا معنّى له.../ الزّوجة: طبعاً! إنّكَ اعترَفتَ الآن بأنّ كَلامكَ لا معنىً له.../ المحقِّق: الواقِع أنّ كُلّ شيء وقتئذٍ بَدا وكأنّ له مَعنىً... ولَستُ أدري لماذا انهار كُلّ هذا الآن...» (۱۹۹۶: ۵۲۳).

(ترجمه: زن: این چه آشفتگی است! آیا می‌دانی چه می‌گویی؟!/ کارآگاه: نه.../ زن: و نه من... نمی‌دانم/ کارآگاه: به نظر می‌رسد که سخنانی بی‌معنا بود/ زن: بدون شک! تو اعتراف کردی که سخنانت بی‌معنا بود.../ کارآگاه: در واقع، آن زمان این‌گونه به نظر می‌رسید که همه‌چیز دارای معنا بود... امّا نمی‌دانم الآن چرا همهٔ آن‌ها متلاشی شدند...)

۲-٤-۲. تحلیل دامنهٔ زبانی گفتاشنود نمایشی

برای تحلیل دامنهٔ گفتاشنود نمایشی، باید هم به معنا و هم به زبان توجّه کرد، این دو دامنهٔ گفتاشنود نمایشی، در سایهٔ یکدیگر قابلیّت تحقّق می‌یابند؛ همچنین، ساختار زبانی و معنایی نمایشنامه نیز در کنار کنش شخصیّت‌ها و سایر عناصر نمایشی پرورانده می‌شود.

در تئاتر مدرن، همهٔ شیوه‌های زبانی برای انتقال پیام مورد نظر نویسنده اعمال نمی‌شوند، بلکه برخی از آن‌ها به صورت ساختار زبانی صرف مطرح می‌شوند؛ برای مثال، یونسکو هرچه از آثار نخستینش فاصله می‌گرفت، زبانش پالایش‌یافته‌تر می‌شد؛ یعنی از زبان بی‌معنای آغازین به زبان واجد معنای آثار متأخّر می‌رسید (ر.ک: ابراهیمیان، ۱۳۸۸: ۷۳). یونسکو، قصد داشته تا این واژگان معنایافته را مجرّد از معنای عرفی آن‌ها سازد، معنای جدیدی برای آن‌ها کشف کند و نوعی از غرابت را در واژگان خود وارد سازد. در واقع، یونسکو مفهوم آرمانی هستی انسان را در حالتی شبیه مرحلهٔ نوزادی تجلّی می‌بخشد که در آن، زبانی دیگرگونه بر وجود انسان فرمان می‌راند.

ساعدی، دامنهٔ زبانی گفتاشنود نمایشنامهٔ «زاویه» را به کمک زبان محاورهٔ نزدیک به زبان کوچه و بازار بیان کرده است؛ همچنین، از تکرارها، مکث‌ها، وقفه‌ها و تضادها به نحو فراوانی استفاده کرده که این ویژگی زبانی در بیشتر نمایشنامه‌های یونسکو و بکت یافت می‌شود. گاه واژگانی نامفهوم و ابتدایی نیز در این نمایش نمایان می‌گردد که شاهدی برای بازگشت ذهن نویسنده به مرحلهٔ آغازین زبان بشری است که در حد تک‌آواها و تک کلمات است. امّا حکیم به کمک زبان عامیانه و مفاهیم مطرح در ادبیّات عامیانهٔ مصر، سمت‌وسویی نوین به زبان نمایشی خود بخشیده و با ادغام مفاهیم مورد نظرش با زبان عامیانه، نوعی لامعقولی را به نمایشنامه‌اش تسرّی داده است.

۲-٤-۲-۱. بافت پاره‌گفتارها

در هر نمایشنامه‌ای، پاره‌گفتارها یا سخنان کلیدی در وجود واژگانی برجسته که شخصیّت‌ها آن‌ها را پیوسته

به‌کارمی‌برند یا در موردشان بحث و جدال می‌کنند، دیده می‌شود. این کلمات، تلنگری به ذهن تماشاگران می‌زند که مقصود اصلی نویسنده از بیان آن‌ها، بعدها آشکار می‌شود؛ گاهی این کلمات، آگاهی‌هایی در مورد شخصیّت‌ها، اندیشه‌ها و کارکردهای عناصر نمایشی به تماشاگران یا خوانندگان می‌دهند. پاره‌گفتارها «دربردارندهٔ آگاهی‌هایی هستی‌سازند که در بزنگاهی که ویژهٔ بیان آن‌هاست، از زبان شخصیّت‌های نمایشنامه به گوش رسیده‌اند و چگونگی پراکندگی آن‌ها در نمایشنامه به طرح فنّی و زیباشناسیک آن استوار است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۲۶۵)؛ همچنین، از مهم‌ترین دغدغه‌های نویسندگانند که به کمک آن‌ها، شاخص‌ترین معانی یا مفاهیم خود را به تماشاگران منتقل می‌کنند.

یونسکو، در نمایشنامهٔ «صندلی‌ها»، از چندین واژه به عنوان سخنان کلیدی یا پاره‌گفتار استفاده کرده است. عبارت‌های کلیدی همچون «محبوب من»، «معشوق یا عشق من»، «تو می‌توانستی، ...»، «صندلی‌ها»، «رئیس»، «برنامه» و... در طول نمایش تکرار می‌شود. در واقع، یونسکو با این ترکیبات و جملات، ماهیّت نمایشنامه‌اش را قابل شناسایی ساخته است؛ همچنین، این سخنان کلیدی، عمل و زبان نمایش را برای تماشاگران قابل تفسیر و تحلیل می‌سازد. پاره‌گفتارها در نمایش «صندلی‌ها» متناسب با محتوای اصلی نمایش (پوچی زندگی پیرمرد و پیرزن در جزیره‌ای دورافتاده) ارائه شده است؛ کلمات تکراری و تأکیدی که نشان از پیروی از ساختار کلّی متن دارد. برخی از این کلمات، با حروف صدادار آغاز می‌شوند؛ مانند: «پیرمرد»[1] و «پیرزن»[2] که این حروف صدادار، نشان از احساس و قدمت دارند، امّا واژگانی با حروف بی‌صدا، شروع می‌شوند که بر دو گونه‌اند؛ برخی گوش‌خراش و برخی لطیف و با حروفی صدادار بیان شده‌اند؛ مانند «رئیس»[3]، «برنامه»[4]، «معشوق من»[5] و «صندلی»[6] که دارای آهنگی رسا و لحنی طنزآمیزاند. مهم‌ترین واژهٔ این نمایش، «صندلی» است که در عین کوتاهی و رسایی، دربردارندهٔ همهٔ معانی و مفاهیم ذهنی یونسکو است و در آن، جهان خالی و تهی را توصیف می‌کند. این واژهٔ تک‌هجایی، با حروفی بی‌صدا (ch) آغاز شده، امّا در میان آن، دو حرف صدادار (a, i) آوای آن را طنین‌انداز ساخته‌اند.

ساعدی، در نمایشنامهٔ «زاویه» نیز مانند یونسکو پاره‌گفتارها را متناسب با محتوا و مضمون آن بیان کرده است، وی سعی کرده تا اصل مطالب خود را در درون این سخنان کلیدی جای دهد. این کلمات، حالت

1. Old man
2. Old woman
3. Boss
4. Program
5. My love
6. Chair

خطابی دارند؛ زیرا بیشتر شخصیّت‌های این نمایشنامه قصد دارند سخنرانی کنند و این کلمات و جملات را با صدای بلند، هیجان‌انگیز، غیرمنطقی و بدون توجّه به شرایط زمانی و مکانی بیان کنند؛ همچنین، این پاره‌گفتارها بیشتر به صورت پرسش و پاسخ و با تأکید بر اصل مطلب، کوتاه، عامیانه و با لحنی طنزآمیز به کار گرفته شده است. این پاره‌گفتارها عبارتند از «معامله»، «آزادی»، «پول»، «ایمان»، «دروغ»، «علم»، «راه‌حل»، «اعتراض» و «هرج و مرج». این واژگان و عبارت‌ها با توجّه به گفتاشنود، نمودی از شخصیّت‌های نمایشنامه است. پیرزن سودجو از «معامله»، «پول» و «دروغ» برای فحاشی کردن، شاعر و فیلسوف از «علم»، «جهان» و «آزادی» برای ایجاد راه‌حل برای مشکلات و اعتراض بر اوضاع نابسامان جامعه در گفتگوهایشان بهره برده‌اند. واژگان «ایمان»، «آزادی»، «اعتراض»، «علم» و «هرج و مرج» با حروف صدادار و حلقی آغاز می‌شوند که حالتی از احساس و آرامش درونی را به خواننده منتقل می‌کند، واژهٔ «پول»، با صدایی خشن و واژگانی همچون «معامله»، «جهان»، «دروغ» و «راه‌حل» با حروف بی‌صدایی آغاز شده‌اند که به امور بیرونی و جهانی توجّه دارند.

حکیم، در نمایشنامهٔ «ای درخت شانس» نیز همانند ساعدی و یونسکو، پاره‌گفتارهایش را متناسب با محتوا و مضمون تئاتر پوچی به کاربرده است. در صفحات آغازین، شوهر از «درخت»، «رشد» و «تغذیه» برای تحلیل رشد درخت و زن نیز از آن‌ها برای رشد دخترش به کرّات استفاده کرده است. در صفحات پسین، از وجود «تفاهم» میان این دو فرد خبر می‌دهد؛ هرچند، این واژه در معنای حقیقی خود به‌کار نرفته است. نویسنده همچنین از واژگانی همچون «سرسبزی»، «جاودانگی» و «ریشه داشتن» میان زن و شوهر که نشانی از هویّت و نسب گذشتهٔ آن‌هاست، استفاده می‌کند. حکیم، در این نمایشنامه در هرچند سطر، یک واژه را شاخص می‌سازد و مورد تحلیل قرار می‌دهد. از میانهٔ نمایشنامه به بعد نیز واژگانی همچون «حقیقت»، «نگرانی»، «اضطراب»، «معانی اشیاء»، «فلسفه»، «قتل»، «فلسفه» یا «فلسفهٔ عصر» و «فلسفهٔ درخت» مورد توجّه قرار می‌گیرند.

۲-٤-۲-۲. مناسبات زبانی

مناسبات زبانی نمایشنامه‌ها، از شگردهایی هستند که نویسندگان برای اثرگذاری دیالوگ‌های خود به کار می‌برند این مناسبات عبارتند از: تضادها، کنایه‌ها، سکوت‌ها، مکث‌ها، وقفه‌ها، تکرارها و حذف مطالب اضافی و غیراضافی. در این پژوهش، به تحلیل و بررسی دو شگرد زبانی برجسته – تضاد و کنایه– در نمایشنامه‌های «صندلی‌ها»، «زاویه» و «ای درخت شانس» پرداخته می‌شود.

۲-٤-۲-۲-۱. تضاد

تضاد در ادبیّات، به عنوان یک صنعت بدیعی، باعث زیبایی و رسایی کلام می‌شود و ذهن خواننده را در

حالتی از کنش و درگیری بین دو مفهوم متناقض قرار می‌دهد. این مفهوم، در گفتگوهای شخصیّت‌ها به گونه‌ای برجسته نمایان می‌شود. یونسکو در صفحات آغازین نمایش «صندلی‌ها»، بین گفتگوهای پیرمرد و پیرزن، حالتی از تضاد واژگانی را به کار می‌برد؛ این تضاد، به نوعی بیانگر احساسات خوش این زوج نسبت به گذشته‌شان است؛ امّا در صفحات پسین، تضاد گفتاری پیرمرد نشانی از دستپاچگی و غافلگیر شدن او از ملاقات با «بانوی دوست‌داشتنی» است:

«پیرمرد: (به بانوی دوست‌داشتنی) من کاملاً دستپاچه شده‌ام... بالاخره تو همان هستی که بودی... من صد سال پیش عاشق تو بودم... تو خیلی عوض شده‌ای... تو اصلاً تغییر نکرده‌ای...» (یونسکو، ۱۳۵۳: ۴۶).

تضادهای موجود در نمایش زاویهٔ ساعدی بر مبنای طنز بیان شده‌اند. وی از این تضادها برای افزودن حسّ طنز به نمایش استفاده کرده و به نوعی لقلقهٔ زبانی شخصیّت‌ها را در سایهٔ این تضادها نشان داده است. در گفتگوی فیلسوف و مرد سبیل‌دار نیز جملاتی متضادگونه، با تأکید بر پوچی بیان شده‌است:

«فیلسوف: تأسّف داره آقایون./ مرد سبیل‌دار: تأسّف نداره آقا./ فیلسوف: وقت چیزه باارزشیه./ مرد سبیل‌دار: وقت چیز مزخرفیه./ فیلسوف: وقت را نباید تلف کرد./ مرد سبیل‌دار: باید تلف کرد...» (ساعدی، ۱۳۵۸: ۷۸).

حکیم، کمتر از ساعدی و یونسکو در بند بیان تضاد در گفتگوهای نمایشی است و بیشتر به دنبال تکرار و تأکید مطالب ذهنی شخصیّت‌هایش است، برای همین، تضاد وجههٔ بارز زبان نمایشی او محسوب نمی‌شود. در گفتگوی کارآگاه وشوهر، تضادی میان دو واژهٔ «تفاهم» و «عدم تفاهم» وجود دارد که نویسنده آن را بسیار طولانی و کشدار کرده تا به گونه‌ای معنای این کلمه را به سخرگی بکشاند:

«الزّوج: ونحن متفاهِمان؟/ المحقِّق: هل هذا الّذي رأيتُه وسمعتُه بينكما منذ لحظة يُمكِن أن يُسمَّى تفاهُمًا؟!/ الزّوج: وماذا تُسمِّيه إذن؟/ المحقِّق: أُسمِّيه ببساطة عَدَم تفاهُم.../ الزّوج: أنا وأنتَ إذَن غير مُتفاهِمَين على التّفاهُم.../ المحقِّق: لأنّكَ تُسمِّي الأشياء بغير أسمائها...» (۱۹۹۶: ۵۰۸).

(ترجمه: شوهر: و ما تفاهم داریم؟/ کارآگاه: آیا چیزی که در لحظه‌ای پیش از شما دیدم تفاهم خوانده می‌شود؟!/ شوهر: پس آن را چه می‌نامی؟/ کارآگاه: آن را به سادگی عدم تفاهم می‌نامم./ شوهر: پس من و تو در مورد امر تفاهم بایکدیگر تفاهم نداریم./ کارآگاه: چون تو اشیاء را به چیزی جز اسم آن‌ها می‌نامی...)

۲-٤-۲-۲-۲. کنایه

کنایه، دوّمین مقوله‌ای است که در مناسبات یا شگردهای زبانی مورد توجّه نمایشنامه‌نویسان و به‌ویژه درام‌نویسان ابزورد (پوچی) قرار می‌گیرد. کنایه‌ها، مفهومی را به صورت اشاری و غیرمستقیم بیان می‌کنند که کلامی عادّی نمی‌تواند بار معنایی کنایه را برساند. «کنایه‌های زبان‌شناختی، به آن چیزی نظر دارند که

مستقیماً در گفتار شخصیّت به بیان درنیامده است» (پرونر[1]، ۱۳۸۸: ۱۶۷). یونسکو و ساعدی موارد کنایه‌ای و اشارات غیرمستقیم را بیشتر از حکیم به صورت متلک‌پرانی به‌کاربرده‌اند.

در «صندلی‌ها»، پیرمرد از پیرزن به عنوان «فرانسیس اوّل» (یونسکو، ۱۳۵۳: ۱۴) یاد می‌کند و پیرزن به او گوشزد می‌کند که از کنایه‌های تاریخی‌اش دست بردارد. در صفحات پسین نیز پیرزن از هوش و استعداد پیرمرد یاد می‌کند که کنایه (تعریضی) از عقب‌ماندگی پیرمرد و همانندان اوست:

«پیرزن: درست است. عجب یاد و هوشی داری؟!» (یونسکو، ۱۳۵۳: ۱۶).

ساعدی، از کنایه‌های زیباشناختی به دو شیوه استفاده کرده است؛ یا اینکه به صورت کنایه‌های «علم بیان»؛ در معنایی ثانویی و یا به صورت متلک‌پرانی‌ها در مورد اوضاع نابسامان جامعه و ویژگی شخصیّتی افراد آن به‌کار برده می‌شوند. کنایه‌های دستهٔ اوّل، بیشتر در سخنان «پیرزن» و «مرد عینکی» دیده می‌شود:

«پیرزن: خیلی زرنگی آقا پسر، می‌خوای سر منو شیره بمالی و بعدشم بزنی به چاک؟ آره؟» (ساعدی، ۱۳۵۸: ۵۶).

«مرد عینکی: (محکم) تو جیب زده بودی! خلط مبحث نکن» (ساعدی، ۱۳۵۸: ۶۴).

امّا کنایه‌های مطرح‌شده در این نمایش، بیشتر از گونهٔ متلک‌پرانی و اشارات غیرمستقیم است:

«فیلسوف: (با تحکّم) چه خبرتونه؟/ (همه سر جایشان می‌ایستند. و یک‌مرتبه با صدای بلند به خنده می‌افتند.)/ همه: وارد شد، معلومات وارد شد، وارد شد./ فیلسوف: خفه بشین احمق‌ها!/ مرد سبیل‌دار: (شیشکی می‌بندد.) زرشک!/ فیلسوف: اینجا که جای شلنگ تخته انداختن نیس» (ساعدی، ۱۳۵۸: ۶۰-۶۱).

حکیم، متفاوت با ساعدی و یونسکو از کنایه برای بیان مفاهیم پوچ و بی‌منطق جهان بهره نبرده است؛ همچنین، وی به کنایه و اشاره‌های غیرمستقیم باور نداشته، بنابراین، در نمایشنامه‌هایش جایگاهی ندارد و بر شیوهٔ مستقیم‌گویی تأکید کرده است.

۳. نتیجه

۱. گفتاشنود نمایشنامه‌های «صندلی‌ها» اثر یونسکو، «زاویه» اثر غلامحسین ساعدی و «ای درخت شانس» اثر توفیق الحکیم، با توجّه به تأثیرپذیری آن از تئاتر پوچی، مورد واکاوی قرار گرفته‌اند. هرسهٔ این نویسندگان، گفتاشنود را متأثّر از مفاهیم تئاتر پوچی نگاشته‌اند. گفتاشنود نمایشنامهٔ «صندلی‌ها»، دربردارندهٔ طنزی هزل‌وار است که بی‌منطقی و خشونت زبانی آن آشکارتر از دو نمایشنامهٔ دیگر («زاویه» و «ای درخت شانس») است. نقش ارتباطی هرسه نمایشنامه بسیار مستقیم و گویا است، امّا فضای کمیک و خیالی «صندلی‌ها» و «ای درخت شانس» بیش از «زاویه» که بیشتر

1. Michel Pruner

انتقادی و گزنده است، خواننده را درگیر سردرگمی و پریشانی می‌کند. با وجود تشابه‌های بسیار این سه نمایشنامه از لحاظ زبان و فضا؛ امّا در گفتاشنودها، تفاوت‌های آشکاری نسبت به یکدیگر دارند.

۲. دامنهٔ معنایی و زبانی گفتاشنود نمایشی جدای از یکدیگر نیستند؛ همان‌طور که معنا در سایهٔ لفظ تکوین می‌یابد، لفظ نیز در راستای انتقال معنا نقش‌های متفاوتی ایفا می‌کند. دامنهٔ معنایی، در نمایشنامه وحدت مضمونی ایجاد می‌کند، امّا دامنهٔ زبانی، به صورت پاره‌گفتارها، تضادها، کنایه‌ها و سایر مناسبات زبانی نمایان می‌شود. در تئاتر پوچی، معنا در کنار زبان پوچ‌گرا، غیرنظام‌مند، ازهم‌گسسته و غیرمنطقی قرار می‌گیرد و هیچ‌یک بر دیگری برتری نمی‌یابد، امّا باید یادآور شد که امکانات زبانی این تئاتر بیش از معنای آن، تماشاگر یا خواننده را شیفتهٔ خود می‌سازد؛ زیرا زبان این تئاتر، نویسنده را قادر می‌سازد تا با آفرینش گفتاشنودهای فرازبانی، تحوّل شگرفی در ساختار نمایشنامه ایجاد کند. یونسکو، ساعدی و حکیم در تبیین دامنهٔ معنایی و زبانی نمایشنامه‌های خود موفّق عمل کرده‌اند؛ هرچند دامنهٔ معنایی «صندلی‌ها»، نسبت به دو نمایشنامهٔ دیگر، والاتر است؛ امّا نمایشنامهٔ «ای درخت شانس» تفاوت زبانی آشکارتری نسبت دو نمایشنامهٔ دیگر داشته است. دامنهٔ زبانی «صندلی‌ها» و «زاویه» شباهت بیشتری به یکدیگر داشته و به ویژگی‌های زبانی تئاتر پوچی نزدیک شده‌اند.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) تئاتر پوچی، پس از سال ۱۹۵۰ در جوامع غربی و به‌ویژه اروپایی رواج یافت و نفوذ چشمگیری در کشورهای دیگر همچون آمریکا، اروپای شرقی، ایران و برخی کشورهای عربی داشت. از سردمداران این تئاتر، ساموئل بکت، اوژن یونسکو، اونیل، آداموف و ژنه[1] بودند که هریک از آن‌ها، در رشد و بالندگی آن نقش بسزایی داشتند. این تئاتر، سیر قهقرایی جوامع اروپایی را پس از جنگ جهانی دوّم و آسیب‌های اجتماعی و روانی مردم و تضادهای طبقاتی ترسیم می‌کرد. «از نشانه‌های این تئاتر، دیالوگ‌های تکراری، بی‌معنا و ازهم‌گسیخته و رفتار غیرقابل درک شخصیّت همراه با عناصر کمدی است» (درابل[2]، ۲۰۰۰: ۳).

(۲) اوژن یونسکو (۱۹۱۲-۱۹۹۴)، در کشور رومانی به دنیا آمد. بیشتر دوران کودکی‌اش را در فرانسه گذرانده و بنابر ادّعای خود، تجربیاتی که در آن دوران به دست آورده، روی درکش از جهان، بیش از هر تجربهٔ دیگری تأثیرگذار بوده است. یونسکو در سال ۱۹۲۸ وارد دانشگاه بخارست شد و در رشتهٔ ادبیّات فرانسه به تحصیل پرداخت و پس از پنج سال تحصیل در آن دانشگاه، به عنوان معلّم فرانسه مشغول به تدریس شد. وی در سال ۱۹۷۰، به عنوان عضو آکادمی فرانسه برگزیده شد. او همچنین برندهٔ جوایز بسیاری چون جایزهٔ فیلم جشنوارهٔ تور در سال ۱۹۵۹، جایزهٔ پریکس ایتالیا در سال ۱۹۶۳ و... . از مهم‌ترین آثار او می‌توان به نمایشنامه‌های «درس»، «صندلی‌ها»، «کرگدن»، «مردی با چمدان‌هایش»، «تشنگی و گرسنگی»، «مستأجر جدید»، «عابر هوایی» و «شاه می‌میرد» اشاره کرد. او همواره در آثارش با دیدی انتقادی به مسائل اجتماعی و سیاسی زمانه‌اش پرداخته است (ر.ک: حسینی، ۱۳۹۰: ۱۶۶-۱۶۷).

(۳) توفیق الحکیم (۱۸۹۸-۱۹۸۷)، در خانوادهٔ ثروتمندی از اهالی اسکندریه به دنیا آمد. در مدارس مختلفی تحصیل کرد. بعدها در دانشکدهٔ حقوق مشغول به تحصیل شد (ر.ک: الفاخوری، ۱۹۸۶: ۳۹۳) در پاریس برای گرفتن دکتری حقوق به

1. Jean Genet
2. Drabble

جستجو و مطالعه در فرهنگ و نمایش اروپا به‌ویژه فرانسه پرداخت و از آن برای نوشتن نمایشنامه‌هایی چون «**عودة الروح**» و «**اهل کهف**» الهام گرفت. بعدها در وازاتخانهٔ آموزش و پرورش و امور اجتماعی کار کرد؛ سپس رئیس کتابخانهٔ ملّی (دار الکتب) شد و جوایز دولتی دریافت کرد. نمایشنامه‌های شاخصش چون «**ملک اودیب**»، «**بیگمالیون**»، «**سلطان الحائر**»، «**الورطة**»، «**یا طالع الشّجرة**» و... دربردارندهٔ مضامینی فلسفی، اجتماعی، واقع‌گرایانه، انسانی (عدالت)، تاریخی، پوچ‌گرایی و طنزآمیز بود. وی پس از به جا گذاشتن رمان‌ها و نمایشنامه‌های اثرگذار، در سال ۱۹۸۷ درگذشت (ر.ک: ضیف، بی‌تا: ۲۹۰)

(۴) غلامحسین ساعدی در سال ۱۳۱۴ در تبریز متولّد شد. سال ۱۳۳۰، آغاز فعّالیّت سیاسی او بود. در سال ۱۳۳۴، به دانشکدهٔ پزشکی رفت. ساعدی با شروع به کار نویسندگی، لقب «گوهر مراد» را برای خود برگزید. سال‌های ۴۲ و ۴۳ پربارترین سال‌های کاری‌اش بود. وی در سال ۱۳۴۳، با انتشار مجموعه داستان «عزاداران بیل» چهرهٔ آشنایی برای هم‌میهنان خود شد همچنین او یگانه نمایشنامه‌نویس در چند دههٔ پی‌درپی بود. در اوایل سال ۱۳۵۳، نیروی ساواک او را دستگیر کرد. بعد از رهایی از زندان، ساعدی شمارهٔ ۶ «الفبا» را در سال ۱۳۵۶ منتشر کرد و در سال ۱۳۵۷، به دعوت «انجمن قلم» به امریکا رفت. در زمستان سال ۱۳۵۷، به ایران بازگشت و در بین سال‌های ۱۳۶۱ تا ۱۳۶۴، آثار نمایشی و داستانی بسیاری نوشت. ساعدی در دوّم آذر ۱۳۶۴ در فرانسه درگذشت (ر.ک: اغنمی، ۱۳۷۸: ۵۶۲).

(۵) اسکیزوفرنی، یک اختلال روانی است که مشخّصهٔ آن، از کارافتادگی فرایندهای فکری و پاسخگویی عاطفی ضعیف است (Concise Medical Dictionary, 2010). گفتار فرد مبتلا به اسکیزوفرنیا در قوانین معنایی و نحوی شکل‌دهندهٔ زبان، ناهنجاری‌هایی دارد و ارتباطات بین جملات نیز مبهم است (کاوینگتون[1] و همکاران، ۲۰۰۵: ۸۵).

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. ابراهیمیان، فرشید (۱۳۸۸)؛ **نقد تئاتر از نظر تا عمل**، چاپ اوّل، تهران: نمایش.

۲. ارسطو (۱۳۳۷)؛ **هنر شاعری (بوطیقا)**، ترجمهٔ فتح الله مجتبایی، چاپ اول، تهران: بنگاه نشر اندیشه.

۳. اسلین، مارتین (۱۳۹۱)؛ **دنیای درام**، ترجمهٔ محمّد شهبا، چاپ پنجم، تهران: هرمس.

۴. اغنمی، رضا (۱۳۷۸)؛ **شناخت‌نامهٔ ساعدی (مجموعه مقالات)**، زیرنظر جواد مجابی، چاپ اوّل، تهران: آتیه.

۵. پرونر، میشل (۱۳۸۸)؛ **تحلیل متون نمایشی**، ترجمهٔ شهناز شاهین، چاپ دوّم، تهران: قطره.

۶. پیکرینگ، کنت (۱۳۷۹)؛ **شناخت نمایشنامهٔ مدرن**، ترجمهٔ ناصر دشت‌پیما، چاپ اول، تهران: نمایش.

۷. حسینی، روزبه (۱۳۹۰)؛ **این سه تسخیرناپذیر**، چاپ اوّل، تهران: قطره.

۸. الحکیم، توفیق (۱۹۹۶)؛ **المؤلّفات الکاملة**، مجلّد ۳، الطّبعة الأولی، بیروت: مکتبة لبنان لناشرون.

۹. داوسن، اس- دبلیو (۱۳۷۰)؛ **نمایشنامه و ویژگی نمایش**، ترجمهٔ داود دانشور و دیگران، چاپ اوّل، تهران: نمایش.

۱۰. ساعدی (گوهر مراد)، غلامحسین (۱۳۵۸)؛ **دیکته و زاویه**، چاپ ششم، تهران: آگاه.

۱۱. الشّکري، غالي (۱۹۸۱)؛ **محمّد مندور، الناقد والمنهج**، الطّبعة الأولی، بیروت: دار الطّبعة للطّباعة والنّشر.

1. Covington

۱۲. ضيف، شوقي (بي‌تا)؛ **الأدب العربي المعاصر في مصر**، مصر: دار المعارف.

۱۳. علی‌آبادی، همایون (۱۳۸۹)؛ سیر نقد تئاتر در ایران، چاپ اوّل، تهران: تندیس.

۱۴. الفاخوري، حنا (۱۹۸۶)؛ **الجامع في تاريخ الادب العربي: الادب الحديث**، بيروت: دار الجيل.

۱۵. فرزاد، عبدالحسين (۱۹۷۳)؛ **توفيق الحكيم، شهرزاد**، بيروت: دار الكتاب اللّبناني.

۱۶. القط، عبد القادر (۲۰۰۹)؛ **من فنون الأدب (المسرحيّة)**، الطّبعة الأولى، بيروت: دار النّهضة العربيّة.

۱۷. مکّی، ابراهیم (۱۳۶۶)؛ شناخت عوامل نمایش، چاپ اوّل، تهران: سروش.

۱۸. ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۵)؛ **درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی**، چاپ اوّل، تهران: سمت.

۱۹. هولتن، اورلی (۱۳۸۹)؛ مقدّمه بر تئاتر (آینهٔ طبیعت)، ترجمهٔ محبوبه مهاجر، چاپ پنجم، تهران: سروش.

۲۰. یونسکو، اوژن (۱۳۵۳)؛ **صندلی‌ها**، ترجمهٔ مهدی زمانیان، [بی‌جا]: [بی‌نا].

ب: مجلاّت

۲۱. حیاتی، زهرا (۱۳۹۴)؛ «تحلیل رابطهٔ گفتمان اخلاقی متن با شیوهٔ بیان در دو اثر غلامحسین ساعدی»، **فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی**، شماره سی و هفتم، صص ۱۱۷-۱۴۵.

۲۲. دادخواه، حسن و سید فاطمه سلیمی (۱۳۸۸)؛ «بررسی سبک ادبی در نمایشنامه‌های توفیق الحکیم»، **ادب و زبان فارسی**، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۶ (پیاپی ۲۳)، صص ۱۱۵-۱۳۳.

۲۳. قندیل‌زاده، نرگس (۱۳۸۴)؛ «توفیق الحکیم: زندگی و آثار»، **مجلّهٔ انجمن ایرانی (زبان و ادبیّات عربی)**، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۴، صص ۹۱-۱۱۸.

۲۴. کریمی، غلامعلی (۱۳۵۱)؛ «توفیق الحکیم نویسندهٔ نامدار مصری و آثار او»، **مجلّهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان**، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۸، صص ۱۷۱-۱۹۸.

۲۵. یوسفیان کناری، محمد جعفر (۱۳۹۰)؛ «تحلیل سبک گفتارهای نمایشی در «ملودی شهر بارانی» اثر اکبر رادی (با تکیه بر اشارتگرهای مکالمه‌ای)»، **فصلنامهٔ نقد ادبی**، دانشگاه تربیت مدرس تهران، سال ۴، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۴۹-۱۷۶.

References

26. Bakhtine, Michael (1970); **Esthètiqueet Thèoriedn Roman**: paris.

27. Concise Medical Dictionary (2010); **Schizophrenia**, Reference online, Maastricht University Library, New York: Oxford.

28. Covington, Michael A.; Congzhou He; Cati Brown; Lorina Naci; Jonathan T.Mcclain; Bess Sirmon Fjordback; James semple, & John Brown (2005); "Schizophrenia and Structure of Language: The Lingusti's view", **Schizophrenia Research**, pp 85-98.

29. Drabble, Margaret (2000); **The Oxford Companion to English Literature**, New York: oxford up.

30. Finch, Geoffrey (2000); **Linguistic Terms and concepts**, London: Macmillan press.Ltd.

31. Ionesco, Eugene (1969); **Dkouvme**, Geneva: Sidra.
32. Lane, Nancy (1982); **Expressing the Inexpressible: Ionesco and the Struggle with Language**, Columbia: University of South Carolina.

بحوث في الأدب المقارن (فصليّة علميّة – محكّمة)
كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة رازي، كرمانشاه
السّنة الثّامنة، العدد ٢٩، ربيع ١٣٩٧ هـ. ش/ ١٤٣٩ هـ. ق/ ٢٠١٨ م، صص ١٢٥-١٤٧

دراسة تطبيقية لمونولوج مسرحية «الكراسي» لاوجين يونسكو و«زاوية» لغلامحسين ساعدي، و«يا طالع الشّجرة» لتوفيق الحكيم[١]

نسرين گبانچي[٢]
طالبة الدكتوراه في فرع اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة شهيد تشمران اهواز، مدرّسة مدعوة بجامعة بيام نور آبادان، إيران
محمّد رضا صالحي مازندراني[٣]
أستاذ مشارک في قسم اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة شهيد تشمران اهواز، إيران

الملخّص
المونولوج هو أحد أهمّ عناصر المسرح الّذي لا ينفصل عنه. تحديد هيئة الشّخصيّات والأحداث المسرحيّة يتكوّن في ظلّ الحوارات المسرحيّة، بتعبير أصحّ إنّ المسرحيّة بدل أن تقيّد نفسها بتبيين أحوال الشّخصيّات وإظهارها تسعى إلى تعريفها بالحديث والحوار. المسرحيّات الثّلاث؛ «الكراسي»، و«الزّاوية»، و«يا طالع الشجرة» تُعدّ من أقوى وأرقى نماذج مسرح اللّامعقول الّذي استخدم يونسكو، وساعدي، وتوفيق الحكيم، فيها أعلى التّقنيات المسرحية وخاصة المونولوج. من خلال هذا البحث المقدّم على أساس المنهج التوصيفي – التحليلي، وفي ضوء مفاهيم مسرح اللامعقول، إستطعنا أن نعرض تطبيقاً للجوانب اللغوية والمونولوج الموجود في المسرحيات. وفي التحليلات المطروحة تبيّن أنّ الكتاب المسرحيين الثّلاثة كان لهم إشتراكات وتشابهات في استخدام المستويات اللّغويّة والمعنويّة في المونولوج؛ ومع أنّ المسرحيّات كانت مشابهة بشدّة لبعضها في مستوى المعنى والمفهوم ولكن كان التّشابه اللّغوي الموجود في مسرحيّة «الزّاوية» لساعدي و«الكراسي» ليونسكو أكثر وضوحاً من مسرحيّة «يا طالع الشّجرة» لتوفيق الحكيم.

الكلمات الدّليليّة: الأدب المقارن، المونولوج، دراسة تطبيقيّة، يونسكو، ساعدي، توفيق الحكيم.

---

١. تاريخ الوصول: ١٤٣٩/١/٢٧ تاريخ القبول: ١٤٣٩/٦/٢٦
٢. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: n.gobanchi@gmail.com
٣. العنوان الإلكتروني: salehi_mr20@yahoo.com