فصلنامهٔ علمی - پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا(س)
سال دهم، شمارهٔ ۲۸، پاییز ۱۳۹۷

ضربان‌های گفت وگویی در نمایشنامه «مخبأ رقم۱۳» محمود تیمور (با رویکرد نظریهٔ زبان‌بنیاد پل کاستانیو)[۱]

شهلا شکیبایی‌فر[۲]
محسن پیشوایی علوی[۳]
علی نجفی ایوکی[٤]

تاریخ دریافت: ۹۵/۷/۲۴
تاریخ پذیرش: ۹۶/۱/۱۷

چکیده

مقالهٔ حاضر در چارچوب نظریه «پل کاستانیو»، به تبیین نقش زبان و قابلیت‌های گوناگون آن در آفرینش عناصر ساختاری نمایش‌نامهٔ «مخبأ رقم۱۳» محمود تیمور می‌پردازد. هدف از انجام این مقاله، بررسی گونه‌های مختلف ضربان‌های گفت‌وگویی و کارکردهای گوناگون آن در نمایش‌نامهٔ یادشده است. یافته‌های مقاله، بیان‌گر آن است که

---

[۱] شناسه دیجیتال (DOI): **10.22051/jlr.2017.11711.1194**

[۲] دانشجوی دکترا، مربی گروه زبان و ادبیات عربی، عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور (نویسنده مسئول)؛
sh.shakibaee@ pnu.ac.ir
[۳] دکترای تخصصی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان؛
mpishvaiialavi@uok.ac.ir
[۴] دکترای تخصصی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان؛
najafi.ivaki@kashanu.ac.ir

ضربان‌های گفت‌وگویی، به عنوان بنیادی‌ترین واحدهای قابلِ تشخیص کنش‌های فکری و زبانی، بخش عمده‌ای از متن نمایش‌نامه را در برگرفته و امکان بازنمایی گسست و تغییرات آنی معنایی را فراهم می‌آورد. علاوه بر این، پژوهش حاضر نشان می‌دهد در گفتمانِ این اثر، به دلالت‌های زبانی و فرازبانی توجه بسیاری شده و نویسنده، ضربان‌های گفت‌وگویی را در سطح‌های گسترده‌ای به کار برده‌است. ترجیع‌بندپردازی، پربسامدترین شگرد گفتاری است و با تکیه بر آن از دیگر شگردهای زبانی مانند حذف، مکث و قطع، به عنوان عاملی برای شخصیت‌پردازی، فضاسازی، گره‌افکنی و کشمکش استفاده شده‌است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات نمایشی، ضربان گفت‌وگویی، پل کاستانیو، محمود تیمور، مخبأ رقم ۱۳

۱. مقدمه

با پیدایش فلسفهٔ تحلیل زبانی در نیمهٔ نخست قرن بیستم، توجه ویژه‌ای به زبان شد. کاربرد زبان در فهم جهان و پدیده‌ها، منجر به ایجاد دگرگونی در نگرش به ادبیات داستانی و نمایشی شد و به یاری زبان راهکارهای نوینی برای توسعهٔ جهان روایی، موقعیت‌ها و اشخاص مطرح شد. بخش مهمی از این نگرش جدید، در پیوند با سطح‌های متفاوت دلالت‌های زبانی در جهان اعتباری نمایش‌نامه‌های پس از دههٔ شصت و هفتاد میلادی ارائه گردید و زمینهٔ بروز رویکردهای نوینی مانند «نمایش‌نامه‌نویسی زبان» را فراهم آورد. علاوه بر آن، قدرت سازهٔ زبان و هویت مستقل آن را در آثار نمایشی مورد توجه قرار گرفت. «پل کاستانیو[1]» یکی از صاحب‌نظران رویکردهای نوین به فن نمایش‌نامه‌نویسی است که از دیدگاه زبان‌شناختی به تحلیل و نقد نمایش‌نامه‌های نوین پرداخته‌است. او نیروی اصلیِ آفرینشِ شخصیت، کنش و درون‌مایه در نمایش‌نامه را پی‌آمد ضربان‌های گفت‌وگویی دانسته و با معرفی این واژهٔ تخصصی، برای تبیین سطح‌های متفاوت دلالت‌های زبانی، روح تازه‌ای در کالبد نمایش‌نامهٔ جدید دمیده‌است. پژوهش پیرامونِ ضربان‌های گفتگویی و

[1] Paul. C. Castagno

کارکردهای گوناگون آن، از این جهت اهمیت دارد که خواننده را قادر می‌سازد تا در تحلیل متن ادبی از سطح روساختی زبان فراتر رفته، به عمق گفتمان نفوذ کرده و آن را معناکاوی یا منظورشناسی نماید. به این ترتیب، خواننده می‌تواند مفاهیم و تفسیرهای جدید را کشف کند و با قابلیت‌های گوناگون این شگردِ زبانی و نقش آن در پیش‌بردِ کنشِ نمایشی آشنا شود.

نمایش‌نامهٔ «پناه‌گاه شماره ۱۳» همانند سایر آثار نمایشی معاصر، برای به‌نظم‌کشیدن روابط میان افراد و پیش‌برد رخدادهای روایی و آفرینش عناصر گوناگون فنی و ساختاری از تمهیدات زبانی نوین بهره گرفته است، تا جایی که جلوه‌های گوناگون ضربان‌های گفتگویی در ساختار ادبی و بلاغی آن قابلِ مشاهده است. از آن جا که کاربستِ نظریه «کاستانیو» می‌تواند در کشف قابلیت‌های گفتاری راه‌گشا باشد، در این پژوهش بر آن شدیم، ضمن بهره‌گیری از اصل ضربان‌های گفتگویی، به بررسی نقش عناصر زبانی در شکل‌گیری شگردهای نمایشی بپردازیم. همچنین به این دو پرسش پاسخ دهیم که «محمود تیمور در نمایشنامهٔ پناه گاه شماره ۱۳ برای انتقال معنای مورد نظر، کدام نوع از ضربان‌های گفت‌وگویی را به کار گرفته‌است؟» و «ضربان‌های گفت‌وگویی در نمایش‌نامه یاد شده، چه کارکردهایی دارند؟»

۲. پیشینهٔ پژوهش

در این بخش، پژوهش‌های پیشین در دو بخش مورد بررسی قرار می‌گیرد. بخش اول به مرور پژوهش‌های انجام‌شده درباره محمود تیمور و آثار او پرداخته‌است و بخش دوم، آثاری را معرفی می‌کند که در ارتباط با ضربان‌های گفتگویی نوشته شده‌اند. تاکنون در ارتباط با نمایش‌نامه‌های محمود تیمور آثار محدودی نگارش شده‌است. از جمله مهم‌ترین آثاری که دربارهٔ سبک ادبی و اسلوب داستانی او در ایران نوشته شده‌است، می‌توان به مواردی اشاره کرد؛ پروینی و همکاران (Parvini et al, 2012) در اثر «رئالیسم در سبک بنیان‌گذاران داستان نویسی عربی و فارسی محمود تیمور و محمد علی جمال زاده»، به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های سبک دو نویسنده یادشده پرداخته‌اند. ناصری و جلال‌وند (Naseri & Jalalvand, 2014) در مقالهٔ «بررسی سبک داستانی محمود تیمور بر پایهٔ نقد رمان

«شمس و لیل» (برگرفته از پایان‌نامهٔ ترجمه و نقد رمان « شمس و لیل») سبک و شیوه نگارش این نویسنده در داستان لیل و شمس را تحلیل و واکاوی نموده‌اند. عباسی و معرفت (Abbasi & Marefat, 2014) در اثری با عنوان «گذار محمود تیمور از سنت به تجدد»، به بررسی دگرگونی‌های ساختاری دو داستان «الشیخ جمعه» و «عم متولی» پرداخته‌اند. جلال‌وند و ناصری (Jalalvand & Naseri, 2004) در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب دیگری غربی در رمان شمس و لیل نوشته محمود تیمور»، مرحله‌های تأثیرپذیری دیگری غربی را مورد بررسی قرار داده‌اند. در نهایت، از مهم‌ترین آثار به زبان عربی می‌توان به کتاب «محمود تیمور و عالم الروایة» نوشته بیار (Biar, 1994) اشاره کرد که در آن مهم‌ترین ویژگی آثار داستانی و نظریه‌های تیمور مورد توجه قرار گرفته‌است. همچنین می‌توان به اثر «محمود تیمور» نوشتهٔ حمدوالدقس و فرهود (Hamdu adghas & Farhoud ,1997) اشاره کرد که مهم ترین ویژگی آثار داستانی و نظریات تیمور را مورد توجه قرار داده‌اند.

علاوه بر این، در پیوند با ضربان‌های گفت‌وگویی آثار محدودی به نگارش درآمده است که مهم‌ترین آن‌ها مشتمل بر مواردی هستند از قبیل؛ نصرالله‌زاده (Nasrollahzadeh, 2008) در ترجمهٔ اثر «راهبردهای نمایش‌نامه‌نویسی نوین رویکردی زبان بنیاد» نوشتهٔ پل کاستانیو»، به شرح و توصیف انواع ضربان‌های گفت‌وگویی و کارکردهای گوناگون آن پرداخته‌است. میرزایی و مرادی (Mirzaee & Moradi, 2011) در مقالهٔ «شگردهای روایت زمان در ادبیات پایداری فلسطین (مطالعه مورد پژوهانه: «رجال فی الشمس» و «ما تبقی لکم» از غسان کفانی) به بررسی برخی شگردهای زمانی مانند مکث، حذف در دو داستان «رجال فی الشمس» و «ما تبقی لکم» پرداخته‌است. همچنین قویمی و زرین‌چنگ (Ghavimi& zarin chang,2014) در مقالهٔ «زبان و ضد زبان در نمایش‌نامه‌های اوژن یونسکو» با استفاده از روش‌هایی همچون حذف و دیالوگ به بیان مشکل ارتباطی بین انسان‌ها پرداخته‌است. در نهایت، کناری و کیانیان (Yousefian Kenari & Kiyanian, 2015) در اثری با عنوان «ضربان های گفت‌وگویی و کارکرد آن در چهار نمایشنامه از محمد یعقوبی» کارکرد این تمهیدات گفتاری را در سبک تجربه‌گرای محمد یعقوبی تحلیل نموده‌اند. با توجه به اینکه، تاکنون پژوهشی پیرامون واکاوی ضربان‌های گفت‌وگویی در نمایش‌نامهٔ «پناه‌گاه شماره ۱۳» محمود تیمور به انجام نرسیده‌است،

نگارندگان بر آن بوده‌اند تا با بررسی این شگرد وکارکردهای آن در نمایش‌نامهٔ یادشده جلوه‌ای تازه از جهان‌بینی این نویسنده را به نمایش بگذارند.

۳. مبانی نظری

در این بخش به صورت مختصر، به معرفی نظریه پل‌کاستانیو و توصیف تکنیک ضربان‌های گفتگویی پرداخته می‌شود.

۳. ۱. نظریه «پل‌کاستانیو»

«پل کاستانیو» یکی از صاحب‌نظران گرایش‌های نوین به نمایش‌نامه‌نویسی است که مجموعه‌ای از تجربه‌های شگرف هنرمندان آمریکایی را در سه دهه اخیر گردآوری نموده و از جنبه زبان‌شناختی به تحلیل آن‌ها پرداخته‌است. نظریهٔ او تلفیقی از پژوهش‌های زبان و سبک‌شناسی درام بوده و بر این مبنا استوار است که نمایش‌نامه‌نویسی زبان‌بنیاد است، به این معنا که زبان مبنای اصلی شکل‌دادن به شخصیت‌ها، کنش و درون‌مایه است. او در کتاب «راهبردهای نمایش‌نامه‌نویسی جدید» می‌کوشد به طور جامع با تکیه بر دو اصل کلیدی باختینی یعنی گفتگوگری و چندآوایی، تمهیدات زبانی به‌کارگرفته‌شده در نمایش‌نامه‌های جدید را بررسی نموده‌است. واکاوی دو اصل یادشده نیازمند توجه به مقوله زبان است، به ویژه اینکه عناصر آوایی همواره در قلمرو زبان قرار می‌گیرند. از این رهگذر، مهمترین دست‌مایه نمایش‌نامه‌نویس، به‌نظم‌کشیدن و یکپارچه‌سازی آواهای چندگانه در قالب، لحن، گفتمان، ضربان تکانه‌های زبانی و مواردی از این قبیل است، حتی کنش به تأسی از برخی نظریه‌های زبان‌شناختی به کنش زبانی تبدیل می‌شود (Castango, 2008, p. 1-5).

در نظریهٔ «زبان‌بنیاد کاستانیو[1]» دو اصل کثرت و یکپارچگی همواره در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند و مفهوم «چندآوایی» جایگزین رویکرد تک‌گویانه می‌شود. این امر سبب برتری آثار نمایشی جدید بر نمایش‌نامهٔ سنتی و تمایز آن دو از یکدیگر شده‌است. کاستانیو (Castango, 2008)، در پیوند با تفاوت نمایش‌نامه‌های سنتی و جدید بسیار سخن گفته

[1] basic linguistic theory of Paul.c. Castango

است تا اندازه‌ای که وی را در جبهه هواداران صورت روایی اجرایی در برابر صورت نمایش‌نامه‌ای[1] قرار داده‌است. به باور وی، ساختار روایی، نمایانگر نیروهای متفاوت و حتی مخالف است، حال آن که صورت نمایش‌نامه‌ای بیانگر حذف آواهای متفاوت است (Castango, 2008, p. 4). در جدول زیر، به برخی تفاوت‌های این دو گونه بر اساس رویکرد کاستانیو اشاره شده‌است:

جدول ۱: مقایسه صورت روایی و نمایش‌نامه‌ای (Castango, 2008, p. 4)

صورت روایی- اجرایی	نمایش‌نامه‌ای
کثرت باوری- چند صدایی- آزاد-	وحدت باوری- تک گویی- محدودیت زا-
برساختی و صناعت محور	محاکات محور- ارگانیک باور
عنصر سازنده: ضربان- لحظه- آن	پرده- کنش

۳. ۱. ۱. ضربان‌های گفتگویی[2]

«ضربان‌های گفتگویی» از اساسی‌ترین مفاهیم رویکرد زبان‌بنیاد کاستانیو به شمار می‌رود و دربرگیرندهٔ بنیادی‌ترین عنصرهای قابلِ تشخیص زبان و اندیشه است که در کوتاه‌ترین زمان ایجاد می‌گردند. ساختارِ نمایش‌نامه‌های جدید، بر اساس همنشینی ضربان‌های گوناگون شکل می‌گیرد، بدین‌گونه که وقتی چندین ضربان گرد یک کنش بنا شوند، قطعهٔ ضربانی ساخته می‌شود. این قطعه، شالوده‌ای فراهم می‌آورد که بر مبنای آن نویسنده می‌تواند واحدهای بزرگ‌تر را در متن ایجاد نماید (Castango, 2008, p. 151- 152).

در آثار نمایشی سنتی، ضربان هویت مستقلی ندارد و ابزاری بنیادی برای هدف بزرگ‌تر یعنی انسجام نمایش‌نامه به شمار می‌رود. در حالی که ضربان در آثار جدید علاوه بر آنکه از اهمیتی بسیاری برخوردار است و عنصری مستقل به شمار می‌رود، کارکردهای مهم و گوناگونی دارد. به گونه‌ای که با ایجاد گسست آنی در محتوا و ساختار، سبب تغییر جهت‌گیریِ متن شده و به گسترش پی‌رنگ، شکل‌گیری کنش و معرفی شخصیت‌ها منجر می‌شود. همچنین کشمکش را از درگیری صرف و سنتی بین قهرمان و ضد قهرمان فراتر

---

[1] dramatic
[2] dialogic beat

برده و در همنشینی با عنصرهای گوناگون در تاروپود متن نمایشی می‌گنجاند. به این ترتیب، نمایش‌نامه به سرچشمه‌های اجرایی خویش باز می‌گردد (Castango, 2008, p. 4). در جدول (۲) به مهم‌ترین تفاوت ضربان‌های سنتی و جدید اشاره شده‌است:

جدول ۲: مهم‌ترین تفاوت ضربان‌های سنتی و جدید

ضربان سنتی	ضربان در نمایش‌نامه نویسی جدید
زبان به مثابه بخشی از سیستم	زبان به مثابه ریشه آزاد
زبان به مثابه معنا	زبان به مثابه نشانه یا صدا
مرسوم و قرار دادی	نامرسوم و غیر قراردادی
کلی نگر	جزیی نگر و آنی

همچنین باید اشاره نمود، ضربان‌های گفتگویی گونه‌های مختلفی دارند که از مشهورترین آن‌ها می‌توان به ترجیع بندپردازی، حذف، مکث و قطع اشاره نمود.

٤. تجزیه و تحلیل نمایش نامه «مخبا رقم ۱۳»

این نمایش‌نامه از جمله گسترده‌ترین نمایش‌نامه‌های محمود تیمور است که در سه پرده آماده شده‌است و درون‌مایهٔ آن «هراس از مرگ و اشتیاق به جاودانگی» است. نویسنده در این اثر به واکاوی تضادهای رفتاری شخصیت‌هایی می‌پردازد که در آستانه مرگ قرار گرفته‌اند و برای بقای خویش به هر گونه عملی از جمله نیایش به درگاه خدا، بخشش به فقرا و حتی ستیز با هم‌نوع دست می‌زنند. تیمور در این اثر پناه‌گاهی را به تصویر می‌کشد که در آن طبقه‌های اجتماعی گوناگون مانند اشرافی، فقیر، دین‌دار، خرافاتی و موارد مشابه حضور دارند. پرده اول نمایش از جنبه فنی به دو بخش تقسیم می‌شود؛ در بخش نخست، نویسنده به معرفی شخصیت‌ها و تحلیل حالت‌های عاطفی و دیدگاه آن‌ها می‌پردازد و در بخش دوم آن‌جا که در پی بمباران ساختمان مجاور، درب خروجی پناه‌گاه مسدود می‌گردد، به گره‌افکنی و ایجاد بحران می‌کوشند. به بیان دیگر، انسداد درب خروجی فضایی از ناامیدی و اندوه را در پناه‌گاه می‌آفریند. در پرده دوم، ذخیره مواد غذایی طی دو روز اقامت در پناه‌گاه پایان می‌یابد و فقط خوراکی که برای میهمان‌های پناه‌گاه باقی

می‌ماند، یک تکه کلوچه است و هر یک از آن‌ها برای نجات خویش سعی در تصاحب آن دارد. از این رو، درگیری شدید میان آن‌ها رخ می‌دهد. در این بخش، اگرچه شخصیت‌ها برای از بین بردن اندوه و شرایط ناگوار پناه‌گاه شراب می‌نوشند و در تلاش هستند فضایی حماسی را خلق کنند، اما به تدریج آثار و نشانه‌های ضعف بر آن‌ها چیره می‌شود و خود را تسلیم مرگ می‌کنند. در پرده سوم، با آنکه درب خروجی پناه‌گاه به کمک امدادگران گشوده می‌شود، اما کشمکش میان امدادگر و عکاسی که سعی دارد درون پناه‌گاه از آنان عکس بگیرد، مانع رهایی و خروج آن‌ها می‌گردد.

در این اثر، نویسنده به منظور توسعه و ارتقای فنون نگارشی خود از شگردهای متفاوت زبانی بهره برده‌است. وجود افرادی از طبقه‌های مختلف جامعه با نگرش‌ها و حالت‌های روانی گوناگون نمایانگر دو اصل بنیادین در نمایش‌نامه‌های جدید، یعنی گفتگوگری و چندآوایی باختین یا به تعبیر دیگر رهایی از قیدهای قهرمان‌محوری و تک‌آوایی سنتی است. از دیگر شگردهای نگارشی مدرن، در این اثر می‌توان به ضربان گفتگویی اشاره کرد که تیمور آن را به صورت‌های گوناگون به کار گرفته‌است. ترجیع‌بندپردازی[1]، حذف[2]، مکث[3] و قطع[4] از پرکاربردترین ضربان‌های گفتگویی در نمایش‌نامهٔ یادشده است.

٤. ١. ترجیع‌بندپردازی

ترجیع‌بندپردازی دربرگیرندهٔ تکرار، تغییرات و دگرگونی‌هایی است که در واژه‌ها یا جمله‌هایی از گفت‌وگو رخ می‌دهد. به بیان دیگر، پافشاری و اصرار بر جنبه‌های مهم یک متن است که نویسنده برای دست‌یافتن به هدفی خاص به آن اهتمام ویژه دارد (Al Malakah, 1965, p. 242). این شگرد، یکی از اساسی‌ترین ابزارهای «برجسته‌سازی» و «بینامتنی» به شمار می‌رود. همچنین تدبیری هدفمند مبتنی بر انتقال معنایی خاص از سوی پدید آورندهٔ متن بوده که در پی تأثیر و استوارساختن معنا در ذهن خواننده است (Hatim & Mason, 1990. P. 124) و با ایجاد پیوند میان شخصیت‌ها از طریق معنا و آوا منجر به انسجام پاره‌گفتارها شده و مبنایی را برای آمیزش آزاد اصطلاح‌های نامرتبط فراهم می‌آورد

---

[1] riffing
[2] omission
[3] halt
[4] punctuate

(Castango, 2008, p. 156-158). این شگرد یکی از پرکاربردترین گونه‌های ضربان‌های گفتگویی در نمایش‌نامه «پناه گاه شماره ۱۳» به شمار می‌رود. نویسنده، شگرد یادشده را بیشتر در سطح واژگانی در راستای شخصیت‌پردازی و فضاسازی به کار گرفته‌است.

٤. ١. ١. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی از عنصرهای بنیادین نمایش‌نامه است و کنشی را در بر می‌گیرد که نویسنده از طریق آن به توصیف رفتار و عاطفه‌های شخصیت‌ها می‌پردازد و جنبه‌های گوناگون آن را برای مخاطب به نمایش می‌گذارد (Mir Sadeghi, 1988, p. 187-193). بهره‌گیری از گفتگو و شگردهای خاص آن، یکی از شیوه‌ای رایج شخصیت‌پردازی است که در نظریه کاستانیو از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. بر اساس آرای او، شخصیت‌ها بیش از آنکه بر پایهٔ ویژگی‌های روانشناختی خود شکل گرفته باشند، ساخته و پرداختهٔ تهمیدهای زبانی هستند (Castango, 2008: 36) در نمایش‌نامهٔ یادشده، نیز محمود تیمور به وسیله شگردهای گفتاری گوناگون به‌ویژه ترجیع‌بندپردازی به خلق شخصیت از دو جنبهٔ عاطفی و عقیدتی پرداخته‌است.

از جمله شخصیت‌هایی که نویسنده با تکیه بر شگرد تکرار به تحلیل ویژگی‌های روحی او پرداخته‌است، «قشقوش» پسرک واکس‌فروشی است که در گروه طبقه‌های فرودست اجتماع قرار می‌گیرد. عبارت‌پردازی پی‌درپی جملهٔ «الا ترید ان امسح حذاء سعادتک» از زبان قشقوش خطاب به دیگر شخصیت‌ها است که همواره با چاپلوسی بیان می‌گردد و منجر به تحقیر این فرد می‌شود، بیان‌گرِ عزت نفسِ ناچیز او است که برای به دست‌آوردن مبلغ اندکی پول، هرگونه خفتی را به جان می‌خرد:

قشقوش لنبیل بک: و الله لامسحن حذاء سعادتک

نبیل بک: ابتعد عنی ...یا قذارة

قشقوش لشکیب بک: الا ترید أن تمسح حذاءک یا بک

قشقوش لفولی: ولله ان المخبا لقد استنار بوجودک یا معلم... الا ترید ان تمسح حذاءک

قشقوش لشکیب بک: الا ترید یا سعادة البک ان انظف الحذاء (Teimur, 1994: 17-30).

حالت‌های عاطفی «بسبوسه» نیز همین روند را نشان می‌دهد. او پیرزنی فقیر است که نوه‌اش را به هنگام نواخته‌شدن آژیر خطر، در پیاده‌روی خیابان گم کرده‌است. عبارت‌پردازی پی‌درپی جمله‌هایی مانند «لکن الولد ابن بنتی ضاع منی علی الرصیف» و «این انت الان یا فتوة» بر این نکته اشاره دارد که «بسبوسه» فردی مهربان، فداکار و مسئولیت‌پذیر است:

بسبوسة لقشقوش: الولد ابن بنتی ضاع منی علی الرصیف... الا تذهب و تبحث لی عنه

بسبوسة: این انت الان یا حبیبی یا فتوة

بسبوسة لفولی: ألا تستطیع یا ابنی ان تخرجنی الی الشارع

بسبوسة: این انت الان یا فتوة

بسبوسة لبهجت ناعم: الا تاخذ بیدی و دلنی علی الباب، لقد ضعت الولد ابن بنتی علی الرصیف الشارع (Teimur, 1994: 21-25).

توصیف حرکت‌های روانی «دهب افندی» نیز این گونه است. او فردی رباخوار است و برای به دست آوردن منفعت‌های مادی خویش از هر فرصتی بهره می‌برد. در پرده سوم پس از آنکه جمع حاضر در پناه‌گاه توسط گروه امداد، نجات می‌یابند، با نهایت لجبازی می‌خواهد «قشقوش» پول هنگفتی را که برای خریدن کلوچه از او و سایر شخصیت‌ها گرفته‌است، باز گرداند. در این بخش، تکرار واژۀ «نقود» به روشنی از حرص و طمع این شخصیت پرده بر می‌دارد:

دهب افندی: نقودی یاحضرة ... نقودی ... نهبت، یجب ان ترد الی نقودی. هو الذی سرقنا– هو الذی نهبنا

فهیم خشن: لقد صدرت من هذا الولد اعمال غیر لائقة یستحق علیها التادیب

دهب افندی: انا اتکلم فی شان النقود الذی سلبناها، مستحیل ان اخرج هنا قبل ان استرد نقودی (Teimur, 1994, p. 87-88).

تیمور گاهی ترجیع‌بندپردازی را به مثابه ابزاری برای توصیف افکار شخصیت‌ها به کار می‌برد تا از این رهگذر در جریانِ سیالِ ذهن، نفوذ نموده و انگیزۀ اصلی کنش شخصیت‌ها را کشف کند (Hadarah, 1994, p. 38). در این راستا، او در پرده اول با دو بار عبارت‌پردازی جمله «لسنا متضایقین الی هذا الحد» در گفت‌وگویی که میان «نبیل بک» و

«دهب افندی» پیرامون نگریستن به زیبایی ظاهری «عفاف» شکل گرفته‌است، از باورهای مذهبی و پایبندی آن دو به ارزش‌های اخلاقی سخن می‌گوید:

دهب افندی: لِماذا لا تَلتفِت إلیها و تتَلَطف بها؟!

نبیل بک: أتَلطّفُ بها.؟.. کفانی ما أنا فیه مِن الدّین! نبیل بک: لَسنا مُتَضایقین إلی هذا الحد دهب افندی: لَسنا مُتَضایقین إلی هذا الحدّ[1] (Teimur, 1994, p. 27).

همچنین تکرار سه بارهٔ واژه «برکة» از نگرش ساده‌لوحانه و خرافیِ «بسبوسة» نسبت به «شیخ عمیشه» که فردی فقیر، بدون توانایی یخن‌وری و بی‌بهره از کمال عقلی است، پرده بر می‌دارد. اما واقعیت آن است که چون «شیخ عمیشه» ظاهری درویش‌گونه دارد، «بسبوسة» او را صاحب قدرتی ماورائی می‌داند و در دسته مقربان به خداوند قرار می‌دهد:

قشقوش: و الله لن یصیبنا ای مکروه مادام «الشیخ عمیشة» بیننا بسبوسة لقشقوش: جعل الله برکته تحل علینا

بسبوسة: ادع لی یا سید الشیخ... کلک خیر و برکة!... کلک خیر و برکة[2] (Teimur, 1994, p. 20-26).

نویسنده در بخش دیگری از نمایش‌نامه با تکرار واژه‌های «مجموعه، نظام و طبقات» از گرایش فکری «فهیم خشن» که آموزگار علوم طبیعی در دبستان «الرجا الصالح» است، به نظریه «تکامل» و تضاد طبقاتی «داروین[3]» اشاره می‌کند:

فهیم خشن: انظر... أیة مجموعة فاخرة من مخلوقات الله تشارکنا فی المخبأ

فهیم خشن: مجموعة غیر مشرفة.. و لکن ما العمل و قد اضطرتنا الحال ان نختلط بهذه الطبقة... لماذا لم یراعوا فی بناء المخبأ نظام الطبقات؟ هذا النظام

---

[1] دهب افندی: چرا به عفاف توجه نمی‌کنی تا از زیبایی‌هایی او لذت ببری.

نبیل بک: از او لذت ببرم؟ آنچه در دین آمده‌است، برای من کافی است.

نبیل بک: تا این حد به تنگنا نیفتاده‌ایم.

دهب افندی: تا این حد به تنگنا نیفتاده‌ایم.

[2] قشقوش: به خدا قسم تا زمانی که شیخ عمیشه در میان ماست، خطری ما را تهدید نمی‌کند.

بسبوسه خطاب به قشقوش: خداوند برکتش را بر ما وارد آورده‌است

بسبوسه: ای حضرت شیخ برایم دعا کن...تمام وجود تو خیر و برکت است، تمام وجود تو خیر و برکت است.

[3] نظریه «تکامل» یا «فرگشت» داروین مبتنی بر تکامل تدریجی نوع بشر بوده و نسل نخستین او را به میمون نسبت می‌دهد، همچنین معتقد به تضاد طبقاتی میان گروه‌های انسانی است (Mahmud Osman, 2001, p. 155-190)

موجود حتی فی طائفة القرود... انها طبقات نبیل بک: طبعا یجب تطبیق نظام الطبقات حتی فی المخابیء

فهیم خشن: ان.... «داروین» صاحب نظریة «التطور» یثبت ... ان نظام الطبقات نظام طبعی... نظام تسیر علیه الکائنات[۱] (Teimur, 1994, p. 21-27).

٤. ١. ٢. فضاسازی

فضا در نمایش، به احساسی دلالت دارد که در نتیجهٔ خوانشِ اثر ادبی یا مشاهدهٔ صحنه و عملکرد عناصر مختلف از قبیل گفتگو، کشمکش و موارد مشابه در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود و منجر به ایجاد واکنش عاطفی در بیننده می‌شود (Alyosef, 1994: 26). از آنجا که شگردهای گفتاری، ابزاری بسیار گویا در آفرینش فضا هستند، محمود تیمور به منظور خلق این عنصر نمایشی، ترجیع‌بندپردازی را در سطح گسترده‌ای به کار برده‌است. در پرده اول نمایش، آن هنگام که درب خروجی پناه‌گاه به دلیل بمباران ساختمان مجاور بسته می‌شود، تکرار واژهٔ «موت» به وسیلهٔ چهار شخصیت نمایش‌نامه، فضایی غم‌انگیز و مالامال از نومیدی را به تصویر می‌کشد:

بهجت ناعم: لِمَ کلُّ هذا الذعرِ؟ أنَّ أقصی ما نَستهدفُ له هو الموتُ!

عفاف:الموتُ؟!

فهیم خشن: الموت؟ الموت؟

دهب افندی: کَیفَ یدهمُنا الموتُ و نحنُ فِی المخبأ[۲]؟ (Teimur, 1994, p. 43).

---

[۱] فهیم خشن: نگاه کن چه مجموعه گرانبهایی از مخلوقات با ما در پناهگاه حضور دارند!

فهیم خشن: مجموعه حقیری است...چاره چیست... شرایط ما را مجبور کرده که با این طبقه در آمیزیم... چرا در ساختن پناهگاه نظام طبقات مراعات نشده است... این نظام حتی در میان میمون ها وجود دارد...آن نظام طبقات است.

نبیل بک: طبعا تطبیق نظام طبقات حتی در پناهگاه هم لازم است.

فهیم خشن: داروین بنیانگذار نظریه تکامل ثابت می کند که نظام طبقات یک نظام طبیعی است... نظامی که در میان کائنات جاری است.

[۲] بهجت ناعم: این همه ترس برای چیست؟ مرگ آخرین چیزی است که مورد هدف آن قرار می‌گیریم

عفاف: مرگ

فهیم خشن: مرگ؟ مرگ؟

دهب افندی: چگونه مرگ ما را فرا می‌گیرد در حالی‌که ما در پناهگاه هستیم؟

در همین پرده، تکرار جمله‌های «لقد دفنا أحیاء...لیس لنا سبیل من الخروج أبدا» به وسیلهٔ «فهیم خشن»، «دهب افندی» و «نبیل بک» بیانگر فضایی سرشار از اندوه و نگرانی است:

فهیم خشن «یصیح صیاح البکاء»: لقد دفنا احیاء.. لیس لنا من سبیل الی الخروج

دهب افندی: لیس لنا من سبیل الی الخروج...لیس لنا من سبیل الی الخروج

نبیل بک و هو لا یستطیع ضبط عواطفه: حقا لقد دفنا الاحیاء؟![1] (Teimur, 1994, p. 45).

در پرده دوم، آن هنگام که شخصیت‌های نمایش برای ازبین‌بردنِ ناامیدی خود شراب می‌نوشند، نویسنده با تکرار جمله «إننا مفخرةُ العصورِ» توسط «فهیم خشن» و «دهب افندی»، فضایی حماسی و سرشار از پایمردی را خلق نموده که در آن حسِ میهن‌پرستی موج می‌زند:

فهیم خشن: سیداتی، ساداتی: لقد امتَحنَتنا الخُطوبُ، فوجدَت مِنا رجالاً شجعانا...إننا مفخرةُ العصورِ...

دهب افندی: مفخرةُ العُصور بلا شَک

فهیم خشن: نعَم مفخرةُ العُصور لیحیی السرور

الجمع: لیحیی السرور[2] (Teimur, 1994, p. 77).

٤. ۲. حذف

حذف، ابزار پرداختن به گفت‌وگوی درونیِ یک شخصیت بوده و در تغییر محیط تئاتری، نقش ساختاری ویژه‌ای دارد. از کارکردهای حذف می‌توان به خلق تنش و انتظار،

---

[1] فهیم خشن گریان، فریاد می زند: زنده به گور شده‌ایم، راهی برای بیرون رفتمان وجود ندارد.
دهب افندی: راهی برای بیرون رفتمان وجود ندارد... راهی برای بیرون رفتمان وجود ندارد.
نبیل بک که نمی تواند احساسات خویش را کنترل کند: واقعا زنده به گور شده‌ایم؟

[2] فهیم خشن: مصیبت ما را آزمود،پس ما را مردانی شجاع یافت، ما سربلند روزگار هستیم.
دهب افندی: سربلند روزگار، بدون شک
فهیم خشن: آری، سربلند روزگار

شبیه‌سازی تردید، تغییر جهت دادنِ توجه مخاطب، اضافه‌سازی مقوله‌بنیاد و استفادهٔ تئاتری از صدا و فضا اشاره کرد (Castango, 2008, p. 171).

این شگرد در سه سطح ساختاری، معنایی و کاربردی قابلِ بررسی است. اغلب، حذف ساختاری برای گره‌افکنی، حذف معنایی به منظور فضاسازی و حذف کاربردی برای معلق‌ساختن به کار می‌رود (Sojodi & Sadeghi, 2010, p. 70-71). در این نمایش‌نامه شگرد حذف در دو نوع ساختاری و کاربردی به‌کاررفته، از حذف ساختاری در جهت گره‌افکنی و حذف کاربردی در زمینه شخصیت‌پردازی استفاده شده‌است.

٤. ۲. ۱. گره‌افکنی

گره‌افکنی، از جمله شگردهای نمایشی است که به منظور گسترش پی‌رنگ به خلق رخدادها و موقعیت‌های دشوار می‌پردازد و سبب ایجاد کشمکش میان شخصیت‌ها می‌شود (Sharifi& jafari, 2008, p. 1208). این عنصر از نقطه کنش تا بحران ادامه یافته و سرانجام منجر به گره‌گشایی می‌شود (Shahriari, 1986, p. 253). در این نمایش‌نامه، شگرد گره‌افکنی به وسیله حذف ساختاری خلق شده‌است. حذف ساختاری، نوعی جایگزینی در سطح دستوری است که در آن عنصری با هیچ جایگزین می‌شود. اگر وجود عنصری که از لحاظ دستوری لازم است، ناگفته باقی بماند و این ناکامل بودن باعث دلالت‌مندی متن شود، حذف ساختاری رخ داده‌است (Haliday & Hassan, 1980, p. 87).

در پرده اول نمایش‌نامه، نویسنده با حذف خبر در جمله‌ی اسمیه «لکن باب الخروج...» که پس از مسدود شدن درب خروجی پناه‌گاه توسط شخصیت فهیم خشن بیان شده‌است، به گره‌افکنی و توصیف اوضاع بحرانی درون پناهگاه پرداخته‌است:

> فهیم خشن: لیس ثقل البناء المجاور تهدم علینا هو الذی یهمنا وحده... و لکن باب الخروج... من این نستطیع ان نخرج[1]؟! (Teimur, 1994, p. 44).

در پرده دوم آنجا که میان «دهب افندی» و «قشقوش» در پی پایان یافتن ذخیره غذایی، کشمکش گفتاری صورت گرفته‌است، حذف فاعل «سُرقنا»، خبر «لا نفی جنس» و اسم و

---

[1] تنها امر مهم برای ما سنگینی ساختمان مجاور نیست که بر سر ما فرو می ریزد ، بلکه درب خروجی... از کجا می‌توانیم خارج شویم؟

خبر «إن» در این پاره‌گفتار «لا احد...لا أحد... إنما...»، بیانگر شگرد گره‌افکنی و توصیف دشواریِ کمبود مواد غذایی است:

قشقوش: ...انها کعکة واحدة کل ما تبقی لنا من طعام

نبیل بک: لقد وقع تبدید بلا ریب

دهب افندی: لقد سُرِقنا...

قشقوش: من یتهمنی بالتبدید و السرقة؟

دهب افندی: لا احد ...لا احد...إنما...

نبیل بک: نقصد أن السلة کانت مملوءة[۱] (Teimur, 1994, p. 62-63).

همچنین در آن بخش که شخصیت «الفولی» برای ربودن آخرین کلوچه باقی‌مانده، به سوی «فهیم خشن» حمله‌ور می‌شود. نویسنده با تکیه بر حذف مبتدا در این کلام فهیم خشن «خیانة... خیانة»، اوج بحران و شدت‌یافتن گره نمایش را به تصویر کشیده‌است:

فهیم خشن:... ساعطی الشیخ الکعکة کلها... کلها

شکیب بک:کل اعمالکم تسیر علی النمط (الدکتاتوری) أنی احتج.. یجب آخذ الاصوات!

(یقفز(الفولی) بغتة و یختطف الکعکة فی حرکة یائسة)) فهیم خشن «صائحا»: خیانة...خیانة[۲] (Teimur, 1994, p. 67).

۲.۲.٤. شخصیت‌پردازی

در این نمایش‌نامه، شخصیت‌پردازی عاطفی از جمله شگردهایی است که با تکیه بر حذف کاربردی شکل گرفته‌است. حذف کاربردی، دربرگیرنده اطلاعات حذف‌شده‌ای است که

---

[۱] قشقوش: یک کلوچه تنها غذایی است که برایمان باقی مانده‌است.

نبیل بک: بی شک (کلوچه‌ها) هدر رفته‌اند.

دهب افندی:آن‌ها را دزدیده‌اند.

قشقوش: چه کسی مرا به هدر دادن (کلوچه‌ها) و دزدی متهم می‌کند

دهب افندی: هیچ‌کس... هیچ‌کس... قطعاً...

نبیل بک: منظورمان این است که سبد پر بود.

[۲] تمام کلوچه را به شیخ عمیشه می‌بخشم... تمام آن را

شکیب بک: تمام کارهایتان را به شیوه دیکتاتوری انجام می‌دهید، من اعتراض دارم... باید رأی‌گیری شود.

فولی ناگهان هجوم می‌برد و (در یک حرکت ناامیدانه کلوچه را می‌رباید) فهیم خشن فریاد می‌زند: خیانت... خیانت

در دانش از پیشین موجودِ خواننده وجود دارد و از طریق بافت روایت برای او قابل بازیابی است. این نوع حذف، برای مخاطب بسیار اهمیت دارد. چرا که بخش مهمی از اطلاعات گم‌شده از طریق تفسیر او از متن کشف می‌شود (Sojodi & Sadeghi, 2010, p. 79).

در پرده اول نمایش‌نامه، آن هنگام که «قشقوش» با سبک‌سری ورود «بهجت ناعم» و «فهیم خشن» را خیر مقدم می‌گوید، نویسنده حذف کاربردی را در راستای تحلیل حالات روحی «فهیم خشن» به کار گرفته‌است:

فهیم خشن: لم ار جمهورا یا حضرة غریب الاطوار، شاذ الطباع کجمهورنا هذا!

بهجت ناعم: ماذا تعنی؟

فهیم خشن: اعنی طبعا ... هذا الاهمال.. انهم یسیرون الی المخابیء کانهم یسیرون الی الملاهی[۱] (Teimur, 1994, p. 18-19).

با نگریستن در گفته‌های «فهیم خشن» باید اشاره نمود پس از پاره‌گفتار «انهم یسیرون الی المخابیء ...الی الملاهی» پاره‌گفتارهای حذف‌شده‌ای وجود دارد که مصداق آن چنین است: « یجب علی الانسان اذا احس خطرا علی حیاته قصد من فوره الی مکان امین و لایکون طبعه کالذی یسیر الی الملاهی».[۲] نویسنده با حذف جمله‌های یادشده می‌خواهد «فهیم خشن» را شخصیتی احتیاط‌کار، ترسو و مشتاق به زندگی توصیف کند.

در بخش دیگری از نمایش، بدون آنکه «دهب افندی» درخواست کرده باشد که در ازای پرداخت مبلغی پول، ۱۵٪ سود دریافت کند، «نبیل بک»، پاره‌گفتار زیر را بیان می‌کند:

نبیل بک: ۱۵٪ ؟ ۱۵٪ کثیر یا «دهب افندی»[۳] (Teimur, 1994, p. 19).

بسیار روشن است که نویسنده پیشنهاد دادوستد مالی «دهب افندی» به «نبیل بک» را که در بافت روایی نمایش پیش از پاره‌گفتار یادشده قرار می‌گیرد، حذف نموده تا به این وسیله «دهب افندی» را شخصیتی رباخوار، پرطمع و مادی‌گرا نشان دهد.

---

[۱] فهیم خشن: آقا هرگز همانند این جماعت را با چنین حالات و روحیات عجیب و غریبی ندیده بودم.

بهجت ناعم: منظورتان چیست؟

فهیم خشن: طبیعتا منظورم این سهل انگاری ... این‌ها به گونه‌ای وارد پناهگاه شده‌اند گویی‌که به عشرت‌کده آمده‌اند

[۲] انسان می‌بایست هنگام احساس خطر به جای امنی پناه ببرد نه آنکه همچون کسی باشد که با سرخوشی به مجالس لهو و لعب می‌رود.

[۳] نبیل بک: ۱۵٪ ، «دهب افندی» ۱۵٪ بسیار است.

«عفاف»، خوانندهٔ مشهور شهر از دیگر افرادی است که نویسنده با بهره‌گیری از شگرد گفتگویی حذف کاربردی عواطف درونی او را تصویر نموده‌است:

عفاف و (هی تشیر الی شیخ عمیشة): من هذا الشخص القذر؟

عفاف: مسکین.. انی اکره هذا الصنف من الناس، صنف الشحاذین ...و لکن مع ذلک اری هذا الرجل یستحق الاحسان!

بسبوسة: الا تعطینی انا ایضا قرشا[1]؟ (Teimur, 1994, p. 23).

در این بخشِ نمایش، با آنکه به روشنی بیان نشده‌است که «عفاف» سکه‌ای را به شیخ عمیشه بخشیده‌است اما این پاره‌گفتار «بسبوسة»، «الا تعطینی انا ایضا قرشا» بیان‌گرآن است که پس از جمله «لکن مع ذلک اری هذا الرجل یستحق الاحسان! » جمله‌ای دربارهٔ پرداخت مبلغی پول به وسیلهٔ «عفاف» به «شیخ عمیشه» حذف شده‌است. باید اشاره نمود، حذف این جمله در راستای توصیف مهربانی «عفاف» انجام شده‌است.

٤. ٣. مکث

واژه تخصصی «مکث» به معنای «قطع صدا هنگام تلفظ واژه در مدت زمانی کوتاه، بدون آنکه با تنفس همراه باشد» (Al ba, 1996, p. 59) است. این ضربان در نمایش‌نامه، نوعی کنش کلامی به شمار می‌آید و به معنی بازنمایی رخدادها در نهایت آهستگی است، به شکلی که این پندار به وجود می‌آید که عمل نمایشی از حرکت باز ایستاده‌است تا نویسنده لحظه‌هایی را به توصیف جزئیات اختصاص دهد (Bu tayeb, 1993: 129-145). اگرچه اسلوب این شگرد در چارچوب شناخته‌شدهٔ گفتگو قرار نمی‌گیرد، اما به بیان آن دسته عواطف شگرف روحی می‌پردازد که صدا یا حرکت قادر به بیان آن نیست و فقط به وسیله نیروی تفکر تفسیر می‌گردد (Barba, 1999, p. 5). بر این مبنا، مکث ابزاری مهم برای کنترل تمرکز مخاطب در گفت‌وگوهای پیشین و پسین، ایجاد تعلیق، فضاسازی و درک روایت‌های زیرین به شمار می‌رود و پویش قدرت در یک صحنه یا پرده را نشان می‌دهد

---

[1] عفاف (به شیخ عمیشه اشاره می کند): این شخص ناپاک کیست؟

عفاف: او فقیر است... من این دسته از مردم، گروه گدایان ، متنفرم.. با این حال او را مستحق کمک می‌یابم.

بسبوسه: آیا به من نیز سکه‌ای می‌بخشی؟

(Castango, 2008, p. 168-169). نویسنده ضربان مکث را در این نمایش‌نامه به عنوان ابزاری برای فضاسازی و ایجاد کشمکش قرار داده‌است. شگرد یادشده، گاه به شکل مستقیم و از طریق واژه «صمت[۱]» و گاهی به شکل غیر مستقیم، با تکیه بر توصیف‌های گسترده‌ای که نویسنده از مکان یا شخصیت‌ها ارائه می‌دهد، قابل مشاهده است.

٤. ٣. ١. فضاسازی

این کارکرد در پرده اول مشاهده می‌شود، آن هنگام که شخصیت‌ها پس از شنیده‌شدن صدای بمب به شدت دچار ترس می‌شوند، نویسنده از طریق توصیف‌های دقیقی که از رفتار شخصیت‌ها ارائه می‌دهد، در چرخهٔ گفت‌وگوهای آن‌ها وقفه ای ایجاد نموده که بیانگر فضایی مالامال از وحشت است:

> قشقوش«صائحا»: قنابل...قنابل... تعود بسبوسة و الشیخ عمیشة فی عجلة.. بسبوسة تنظر حولها نظرات مخبول... عفاف یخفی وجهها فی یدیها...الفولی یعود و هو فی حالة ارتباک، یحاول اخفاء ذعره فلا یقدر... نبیل بک و دهب افندی یدخلان فی سرعة و اضطراب... دهب افتدی قابض علی ید نبیل بک و هو یرتجف یحاول ظهور ما امکن بمظهر الشجاع[۲] (Teimur, 1994, p. 39).

در پرده دوم که جمع حاضر در پناه‌گاه امید به نجات و زنده‌ماندن را از دست داده‌اند، «تیمور» با تکیه بر توصیف‌هایی که از حالت‌های روحی شخصیت‌ها ارائه می‌دهد، در سیر روایی نمایش و گفتگوی شخصیت‌ها نوعی وقفه ایجاد نموده تا فضایی غم‌زده و سرشار از ناامیدی را ایجاد کند:

> فهیم خشن: یجب الا نیاس...یجب ان نجاهد..

---

[۱] سکوت

[۲] قشقوش(فریاد می‌زند): بمب... بمب

بسبوسه و شیخ عمیشه با شتاب باز می گردند، بسبوسه همچون افراد دیوانه اطراف خویش را می‌نگرد... عفاف چهره‌اش را در میان دستانش پنهان نموده‌است...فولی باز می گردد او به خود می‌لرزد و می کوشد تا ترس خود را پنهان نماید اما نمی‌تواند... دهب افندی و نبیل بک به سرعت و با دستپاچگی باز می گردند، دهب افندی دستان نبیل بک را گرفته‌است و نبیل بک در حالی که به خود می لرزد می کوشد تا آن جا که ممکن است خود را فردی شجاع نجات دهد...

فهیم خشن یحدق فی نبیل بک و هو ممسک بکتفیه و نبیل بک ینظر الیه... ثم یحتضن کل منهما الآخر... و یندفعان فی البکاء... یتعالی البکاء من کل جانب حتی من شیخ عمیشة[۱] (Teimur, 1994, p. 55).

در پرده سوم، ضربان مکث با عمق بیشتری در سطح نمایش حکم‌فرما است. به کارگیری پاره‌گفتارهای «الاصوات تضعف رویدا»، «الضیوف یتهالکون» و «لا یسمع الا الانفاس متقطعة» بیان‌گر سکوتی عمیق و خاموشی مطلق و فضایی است که نیستی در آن موج می‌زند:

الاصوات تضعف رویدا... ضیوف المخبأ یتهالکون اعیاء و ضعفا علی الارض... الشمعة تنطفیء... لا یسمع الا الانفاس متقطعة.. تعم الظلمة المخبأ[۲] (Teimur, 1994, p. 81).

٤. ۳. ۲. کشمکش

کشمکش در اصطلاح نبرد دو شخصیت، نیرو یا تفکر متضاد است که بنیان حادثه‌ها را می‌آفرینند (Hamadeh, 1985, p. 162). نویسنده در پرده دوم با به‌کارگیری جمله‌های (یخطُو بِضعَ الخُطُوات ... یَتوقَّفُ... یُشاوِرُ عقلَه یخطو خطوتین... یتوقَّفُ...) و بازنمایی حرکت‌های «دهب افندی»، وقفه‌ای گسترده در میان گفته‌های او ایجاد نموده‌است که تردید و کشمکش فکری او را در پرداخت پول به شیخ عمیشه نشان می‌دهد:

نبیل بک: هاک قطعة ذات خمس قروش

دهب افندی: سأرُدُّها إلیک حتماً... هذه القطعةُ سَتغمُرُ قلبَ ذلک البائس بسرور عظیم! (یخطُو بِضعَ الخُطُوات ... یَتوقَّفُ... یُشاوِرُ عقلَه یخطو خطوتین... یتوقَّفُ.. یخرُجُ نقوداً صغیرةً مِن أصنافِ القُروش و یَضعُ بینَها القطعةَ ذاتَ خمسةِ القروشِ

---

[۱] فهیم خشن: نباید ناامید شویم...باید تلاش کنیم

فهیم خشن که به شانه های نبیل بک چنگ زده‌است، خیره به او می‌نگرد، نبیل بک هم او را نگاه می‌کند سپس یکدیگر را در آغوش می‌گیرند و می‌گریند، صدای گریه از هر طرف حتی از سوی شیخ عمیشه شنیده می‌شود.

[۲] صداها آرام آرام ضعیف می‌شوند، مهمان‌های پناهگاه از شدت خستگی و ضعف بر زمین افتاده‌اند....شمع خاموش می‌شود...جز صدای نفس‌های منقطع صدایی به گوش نمی‌رسد... تاریکی پناه‌گاه را در بر می‌گیرد.

ویَختارُ نصفَ قرش یناولُ شیخَ عمیشة...) قائلا: أطیبُ عملٍ یعملُها الانسان فِی الحیاةِ حقاً هو عملُ البرّ[۱] (Teimur, 1994, p. 49).

در همین پرده، آن‌جا که تنها غذای باقی‌مانده، یک تکه کلوچه است، «الفولی» که خود و همراهانش را در آستانه مرگ می‌بیند، از آن‌ها می‌خواهد که کلوچه را در راه خدا به «شیخ عمیشه» ببخشند. در این هنگام، سکوت گفتاری عمیقی میان آن‌ها شکل می‌گیرد که بیان‌گر مخالفت دیگر شخصیت‌ها در بخشش کلوچه و تناقض فکری آن‌ها با «الفولی» است:

الفولی: ما قیمةُ قطعة صغیرةٍ مِن کعکةٍ فی جانِب ما ینتَظِرُنا فِی الدّارِ الأُخری مِن أشهی الأطعمةِ؟... خُذوا نصیبی (لِشیخ عمیشة)

صمت من الآخرین

فهیم خشن: وَأنتم ؟ ألا تتکلّمون؟أ تَبیعون آخرتَکُم بِدنیاکم[۲]؟ (Teimur, 1994, p. 65).

در گفتگویی که میان «بهجت ناعم» و «عفاف» پیرامون قضیه مرگ رخ می‌دهد، تأخیر و مکث زبانی کوتاه در کلام «عفاف» که با صحنه لبخند زدن و گریستنش همراه است، از کشمکش‌های درونی او نسبت به پذیرش مرگ سخن می‌گوید:

عفاف: کلُّهم یخافون الموتَ.. أما أنا فانظُر (تضحَکُ، ثُم یختَلِطُ ضحکَها بِالبکاءِ) لیسَ فی الموتِ ما یخیفُ (همان: ۵۶)[۳]

---

[۱] نبیل بک: بگیر این سکه پنج قروش است.

دهب افندی: حتما آن را به تو باز می‌گردانم.. این سکه بدان فقیر شادمانی بسیاری می‌بخشد (چند گام جلو می‌رود... می‌ایستد.. با خود می‌اندیشد... دو گام جلو می‌رود... می‌ایستد... سکه‌های خردی از نوع قروش بیرون می‌آورد و سکه پنج‌قروشی را در میان آن‌ها قرار می‌دهد، سکه نیم قروشی انتخاب می‌کند و به شیخ عمیشه می‌بخشد) و می‌گوید: کار نیک برترین عملی است که انسان در زندگی انجام می‌دهد.

[۲] الفولی: ارزش این تکهٔ کوچک کلوچه در برابر خوراکی‌های لذیذی در آخرت در انتظار ماست، چیست؟ سهم مرا به شیخ عمیشه بدهید.

سکوت دیگر شخصیت‌ها

فهیم خشن: و شما چرا سخن نمی‌گویی؟ آیا آخرتتان را به دنیا می‌فروشید.

[۳] عفاف: آن‌ها همگی از مرگ می‌ترسند... اما من، نگاه کن(لبخند می‌زند، سپس لبخند را با اشک می‌آمیزد) مرگ چیز ترسناکی نیست.

٤.٤. قطع

قطع به معنای «بازداشتن» و «جداسازی برخی اجزای یک شی از دیگر اجزای آن» است (Eisa, 2007, p. 3). این شگرد در نمایش‌نامه، راهبردی برای تغییر زبان و دگرگونی پی‌رفت است و منجر به ایجاد کشمکش در نگرش و عواطف مخاطب می‌شود. همچنین ارتباط بیننده را با سطح روایی اول تقویت کرده و سبب تمرکز ذهن بر شخصیت‌ها و موضوع‌های دیگر می‌شود و از این رهگذر منجر به القای نیرویی تازه در نمایش می‌شود. (Castango, 2008, p. 154). قطع، یکی از کم‌بسامدترین ضربان‌های گفتگویی در این نمایش‌نامه است و کارکردهای آن به آفرینش کشمکش محدود می‌شود.

٤. ٤. ١. کشمکش

نویسنده با تکیه بر قطع از کشمکش فکری شخصیت‌ها سخن می‌گوید. در پرده اول، در گفتگویی که میان «فهیم خشن»، «بهجت ناعم»، «نبیل بک» و «دهب افندی» پیرامون نظام طبقاتی «داروین» شکل گرفته، قطع کلام «بهجت ناعم» به وسیلهٔ «دهب افندی»، علاوه بر آنکه، بیانگر تضاد فکری این دو شخصیت نسبت به نظام طبقاتی است، ابزاری برای تغییر جریان پی‌رفت و پرهیز از یکنواختی به شمار می‌رود:

فهیم خشن: لِماذا لَم یَراعوا فِی بناءِ المَخبأ نظامَ الطبقاتِ؟

فهیم خشن: أنَّ... «دارون» صاحبُ نظریة «التَطوّر» یثبتُ بِالأدلةِ القاطعةِ أنَّ نظامَ الطبقاتِ نظامٌ طبعیٌ....

بهجت ناعم: أنَّ الموضوعَ أسهَلُ من أن نشرکَ فیه «دارون» و مذهبَ «التطـوِّر» ... أنَّ ... دهب افندی: لَم نَتشَرَّف بعد بِاسمِ الأستاذِ الکبیرِ[1] (Teimur, 1994, p. 27-28).

در پرده دوم که جمع حاضر در پناه‌گاه خود را در آستانه مرگ می‌بینند، «نبیل بک» و «دهب افندی» به وارسی کردارهای خود می‌پردازند و به کارهای نیک خود اشاره می‌کند.

---

[1] فهیم خشن : چرا در ساختن پناهگاه نظام طبقات رعایت نشده‌است؟

فهیم خشن: عالم بزرگ داروین بنیان‌گذار نظریه تکامل، دلایل قطعی ثابت می‌کند که نظام طبقات نظامی طبیعی است.

بهجت ناعم: حقیقتاً موضوع ساده‌تر از آن است که داروین و نظریه تکامل را در آن دخیل سازیم ... حقیقتاً... دهب افندی: هنوز نمی‌دانیم که نام استاد بزرگ چیست؟

در این هنگام، قطع کلام «بهجت ناعم» که اقدامات خیرخواهانهٔ «نبیل بک» را به وسیله «قشقوش» می‌ستاید، بیانگر کشمکش فکری آن دو نسبت به سرنوشت اخروی «نبیل بک» است:

نبیل بک: کم بلغت تبرعاتی للجمعیات الخیریة هذا العام!

بهجت ناعم: انها مبلغ ضخم، سیکسبک حتما قصرا فی الجنة...!

قشقوش «مقاطعا»: لن یصل سعادة البک الیه الا بعد ان یجتاز الصراط و هیهات له ان یجتازه بسلام[۱] (Teimur, 1994, p. 58).

زمانی‌که «دهب افندی» کردارهای خود را یازگو می‌کند، گفتارش با صدای خندهٔ «قشقوش» بریده می‌شود. گسست گفت‌وگوها در این بخش از نمایش، بیانگر تناقض عقیدتی این دو شخصیت درباره خیرخواهی «دهب افندی» است:

لَقَد کانَ یجیئنی مَن أصیبوا فِی ثَرواتِهم فزعین مُستَغیثین، فَلَم أتاخَّر مَرّةً عَن مَدِّ یدِ المَعونة لَهُم...(قشقوش ینفجر ضاحکا... (دهب افندی یتابع قوله فی اندفاع) فَتحتُ بیوتاً کانَت عُلی وشکِ أن تَقفل[۲] (Teimur, 1994, p. 58).

و به دلیل اینکه بحران کمبود مواد غذایی شدت می‌گیرد، قطع سخنان «فهیم خشن» به وسیله «شکیب‌بک» بیانگر کشمکش فکری آن دو در زمینه مشخص نمودن فردی است که باید کلوچه را پس‌انداز کند:

فهیم خشن: إنی أقترحُ یا أخَوانی أن نُعطِی(شیخ عمیشة) نصفَها و نَبقی لَهُ النصفَ لِوقتٍ آخر... رُبَّما...

شکیب بک: و مَن یَحتَفِظُ(لشیخ عمیشة) بالنِّصفِ الباقی[۱]؟ (Teimur, 1994, p. 66-67).

---

[۱] نبیل بک:چه بسیار کمک‌هایم که در سال جاری به انجمن‌های خیریه رسید.

بهجت ناعم:آن مبلغ هنگفتی است، قصری را در بهشت نصیب تو خواهد کرد... شکی در آن نیست

قشقوش «کلام بهجت ناعم را قطع می‌کند»: حضرت آقا هرگز وارد بهشت نمی‌شود مگر پس از آنکه از پل صراط بگذرد و هرگز به سلامتی نمی‌تواند از پل عبور کند.

[۲] کسانی که دچار ورشکستگی شدند گریان و نالان به نزد من آمدند، حتی یک‌بار از کمک به آنان کوتاهی نکردم (قشقوش از خنده روده بر می‌شود و به منظور دفاع از خود به سخنان خود ادامه می‌دهد) خانه‌هایی را گشودم که در آستانه بسته‌شدن بودند.

۵. نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش بیان‌گر آن است که محمود تیمور به منظور ایجاد تحولات بنیادین در نمایش‌نامه‌نویسی عربی، شگردهای زبانی را در سطح‌های گسترده‌ای به کار برده‌است. او با گسستن چارچوب سنتی قهرمان‌محوری و تک‌صدایی، مفاهیم گفت‌وگوگری و چندصدایی را در این اثر نمایانده‌است. همچنین از صورت‌های گوناگون ضربان‌های گفت‌وگویی بهره جسته‌است. پرکاربردترین ضربان‌های گفت‌وگویی در این نمایش‌نامه مشتمل بر ترجیع‌بندپردازی، حذف، مکث و قطع هستند. در این میان، ضربان‌های گفت‌وگویی علاوه بر آنکه مؤلفه‌ای تکنیکی برای پیشبرد ساختار پی‌رنگ به شمار می‌روند، با درون‌مایه و ساختار بلاغی همسو بوده و از کارکردهای زبانی و فرازبانی گوناگونی برخوردار هستند. ترجیع‌بندپردازی، پرکاربردترین ضربان گفت‌وگویی در این نمایش‌نامه است و شخصیت‌پردازی عاطفی و نگرشی و همچنین فضاسازی از جمله کارکردهای آن به شمار می‌رود. پس از آن، شگرد حذف در دو نوع ساختاری و کاربردی فراوانی بالایی داشته‌است. در این زمینه، از حذف ساختاری برای گره‌افکنی و از حذف کاربردی برای شخصیت‌پردازی عاطفی استفاده شده‌است. میزان فراوانی مکث در جایگاهی پس از حذف قرار گرفته‌است و دارای دو کارکرد فضاسازی و کشمکش است. قطع، از فراوانی محدودتری در این نمایش‌نامه برخوردار بوده‌است و به عنوان ابزار کشمکش به کار رفته‌است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

باربا، اوجینو (۱۹۹۹). *طاقة الممثل*. ترجمهٔ سهیل الجمل. قاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولی للمسرح التجریبی.

البع، محمد (۱۹۹۶). *الوقف فی القراءات القرآنیة*. رسالة ماجستیر. جامعة الخرطوم.

بوطیب، عبد العلی (۱۹۹۳). «اشکالیة الزمان فی النص الروایة». *مجلة النقد الادبی*. مجلد ۱۲. العدد ۲. صص۱۲۹-۱۴۵.

---

[۱] فهیم خشن: دوستان من پیشنهاد می‌کنم که نیمی از کیک را به شیخ عمیشه بدهیم و نیمی دیگر را برای زمانی دیگر باقی بگذاریم...شاید...

شکیب بک: و چه کسی (برای شیخ عمیشة) نیمه باقی‌مانده را نگه‌داری می‌کند؟

تیمور، محمود (۱۹۹۴). *المخبأ رقم ۱۳*. الطبعة الثانية. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حمادة، ابراهیم (۱۹۸۵). *معجم المصطلحات الدرامية*. الطبعة الخامسة. قاهره: دار المعارف.

حمدوالدقس، فؤاد و عبدالله فرهود (۱۹۹۷). *محمود تیمور*. الطبعة الاولی. سوریه: دار القلم العربی.

سجودی، فرزان و لیلا صادقی (۱۳۸۹). «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت مندی روایت داستان کوتاه». *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. شماره۲. صص ۶۹-۸۸

شریفی، محمد و محمد رضا جعفری (۱۳۸۷). *فرهنگ ادبیات فارسی*. چ ۱۰. تهران: فرهنگ نشر نو.

شهریاری، خسرو (۱۳۶۵). *کتاب نمایش*. چ ۱. تهران: امیرکبیر.

عیسی، عبد المجید احمد حسن (۲۰۰۷). *قطع التابع عن المتبوع فی اللغة العربية*. رسالة ماجستير. الجامعة الاسلامية غزة.

قویمی، مهوش و فرحناز زرین چنگ (۱۳۹۳). «زبان و ضد زبان در نمایش‌نامه‌های اوژن یونسکو». *زبان پژوهی*. دورهٔ ۶. شمارهٔ ۱۰.صص ۱۶۸- ۱۴۹.

کاستانیو، پل (۱۳۸۷). *راهبردهای جدید نمایشنامه‌نویسی؛ رویکردی زبان بنیاد*. ترجمهٔ مهدی نصرالله زاده. چ ۱. تهران: سمت.

محمود عثمان، صلاح (۲۰۰۱). *الداروينية و الانسان؛ نظرية التطور من العلم الی العولمة*. الاسكندرية: منشأة المعارف.

الملائكة، نازک (۱۹۶۵). *قضايا الشعر المعاصر*. الطبعة الثانية. بغداد: مطبعة دار التضامن.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۷). *عناصر داستان*. چ ۱. تهران: سخن.

هدارة، محمد مصطفی (۱۹۹۴). *بحوث فی الادب العربی*. الطبعة الاولی. بیروت: دارالنهضة.

الیوسف، اکرم (۱۹۹۴). *الفضاء المسرحی دراسة سیمیائیة*. الطبعة الاولی. سوریا: دارالشرق.

Abbasi, H., & Marefat, S. (2014). The transition of Mahmoud Teimur from tradition to modernity. *Arabic Literature*, 5 (2), 135-154 [In Arabic].

Al Ba, M. (1996). *Devotion to he reading of the Qoran* (Master's Thesis). Faculty of Literature, University of Khartoum, Khartoum, Sudan [In Arabic].

Al Mlarkah, N (1965). *Contemporary poetry issues* (2nd ed). Baghdad: Dar al Tazamon [In Arabic].

Al yusef, A. (1994). *Semiotics elements in the play space* (1st ed.). Syria: Dar Al Shargh [In Arabic].

Barba, O. (1999). *Power of the actor*(S. Al Jamal, Trans.). Caria: Ministry of Culture International Festival- functional Drama [In Arabic].

Biar, K. (1994). *Mahmoud Teimur and the world of narrative in Egypt*. Beirut: Dar Al-Mashregh [In Arabic].

Bu Taieb, A. A. (1993). The form of time in the text of the novel. *Journal of Literary Criticism*, 12 (2), 129- 145.

Castango, p. (2008). *New play writing strategies linguistic approach foundation* (1st ed.) (M. Nasrollahzadeh, Trans.).Tehran: SAMT [In Persian].

Castango, P. (2008). *New playwriting strategies: a language based approach to playwriting* (M. Nasrollahzadeh, Trans. Tehran: SAMT [In Persian].

Ghavimi, M., & Zarin Chang, F. (2014). Language and anti-language in the plays of Eugene Ionesco. *Journal of Language Research (Zabanpazhuhi*), 6 (10), 149-186 [In Persian].

Eisa, A. M. (2007). *Compliance of adjective from now in Arabic language* (Master's thesis), Faculty of Literature. Islamic University of Goza, Goza, Palestine [In Arabic].

Hadarah, M. M. (1994). *Discussion in Arabic literature* (1st ed.). Beirut: Dar al Nehzah [In Arabic].

Haliday, M. A. K. R., & Hassan, R. (1980*). Cohesion in English.* London: Longman.

Hamdu Aldaghas, F., & Farhoud, A. (1997). *Mahmoud Timur* (1st ed.). Syria: Dar Al Ghalam [In Arabic].

Hammadah, E. (1985). *Dictionary of dramatic terms* (5nd ed). Caria: Dar Al Ma'arif [In Arabic].

Hatim, B., & Mason, I. (1990). *Discourse and the translator*. London & New York: l Sharq [In Arabic].

Jalalvand, A., & Naseri, M. (2004). Reflection of "Another Western" in Shams and Lil's novel by Mahmoud Timur. *Journal of Modern Critical Arabic Literature,* 4 (6), 83- 103 [In Arabic].

Jalalvand, A., & Naseri, M. (2014). The review of Mahmoud Teimur's story style based on the novel "Shams and Layl". *Arabic Literature*, 5 (2), 217-238 [In Arabic].

Mahmoud Osman, S. (2001). *Darwinism and human, theory of evolution of science with globalization*. Alexanddria: Ma'arif [In Arabic].

Mir sadeghi, J. (1988). *Story elements* (1st ed.). Tehran: sokhan [In Persian].

Mirzaee, F., & Moradi, M. (2011). The techniques of time's narrative in the Palestine sustainability literature (case Study: "Rijal Fih Shams" and "Ma Tabghi Lekem" from Ghassan Kanafani). *Research in Comparative Literature*, 1 (2), 175-206 [In Persian].

Parvini, K., Ghobadi, M., & Zolfaghari, H. (2012). Realism in the style of establishers of Arab and Persian storytelling (Mahmoud Teimur and Jamalzadeh). *Language Related Research*, *3* (11), 49-64 [In Persian].

Shahriari, K. (1986). *Book show* (1st ed.). Tehran: Amirkabir [In Persian].

Sharifi, M., & Jafari, M. R. (2000). *Culture Persian literature* (10nd ed.). Tehran: New Publishing Culture [In Persian].

Sojodi, F., & Sadeghi, L (2010). Discourse functions of silent in the manufacturing method of short stories. *Journal of Language and Comparative Literature*, 2, 69-88 [In Persian].

Teimur, M. (1994). *Shelter* (2nd ed.). Eggpt: General aassociation of Egyption writers [In Arabic].

Yousefian Kenari, M., & Kiyanian, M. (2015). Study on dialogic beats and their dramatic functions in four plays of Mohammad Yaghoubi (an approach to Paul C. Castagno's language-based strategies). *Language Related Research*, 23, 215-234 [In Persian].