# مطالعه عناصر توالی و انتقال اطلاعات در ساختار روایی آثار حمید امجد و محمد یعقوبی از دیدگاه مانفرد فیستر*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۹/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۶

**امیرحسین دیباج****
**فرزاد معافی غفاری*****

## چکیده

پژوهش حاضر بر جلوه های ساختاری نمایشنامه های حمید امجد و محمد یعقوبی تمرکز داشته و به مطالعه تطبیقی عناصر توالی و انتقال اطلاعات در ساختار روایی آثار انتخابی این دو نویسنده می پردازد. رویکرد نظری متکی بر آراء مانفرد فیستر به عنوان یکی از نظریه پردازان نو-ارسطویی معاصر، امکان تحلیل پیرنگ، مطالعه تمهیدات نگارشی و درعین حال تحلیل متون دراماتیک را مهیا خواهد نمود. روش این تحقیق از نوع توصیفی- تحلیلی است و اطلاعات لازم برای سنجش نمونه ها به شیوه کتابخانه ای و بررسی مستقیم متون حاصل شده است. پژوهش حاضر قصد دارد به این پرسش پاسخ دهد که اصل کارکرد مؤلفه های مؤثر در روند انتقال اطلاعات در آثار امجد و یعقوبی از نظر فیستر چگونه است. یافته های پژوهش گویای این واقعیت است که بر مبنای روش پیرنگ محوری که مانفرد فیستر در تحلیل درام پیشنهاد می کند باید اذعان داشت که با وجود تنوع موضوعی، مضمونی، فضا سازی، شخصیت پردازی و حتی قالب هایی که امجد با استفاده از نمایش های سنتی ایرانی برای آثار خود بر می گزیند، در ساختار روایی بر مبنای محور زمانی و به بیان دقیق تر بر اساس روند جریان انتقال اطلاعات در آثارش، او همواره از یک الگوی خطی بهره می گیرد و این مسئله هرگز با تمهیدات ویژه زبانی و شکل های مختلف زبان پریشی همراه نبوده است. بهره گیری از فرم های بسته روایی، پایان های شبه باز با تأکید بر موقعیت و رویداد، از ویژگی های بارز نمایش های وی محسوب می شود و او کمتر دست به تجربه گرایی تمهیدات زبانی در پیرنگ انتقال اطلاعات در نمایشنامه های خود می زند. در مقابل، محمد یعقوبی با ساختار شکنی در برخورد با پلات و دیگر عناصر درام، روند ارایه اطلاعات را از طریق شگردهای زبانی بسیار پیچیده و خلاقانه انجام داده و پایان بندی های غیر متعارف و «شبه باز» و «باز» در آثار او تفاوت های معناداری با آثار حمید امجد ایجاد کرده است.

**کلید واژه ها:** مانفرد فیستر، ساختار دراماتیک، انتقال اطلاعات، پیرنگ، حمید امجد، محمد یعقوبی

---

* مقاله حاضر برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان « طالعه عناصر توالی و انتقال اطلاعات در ساختار روایی آثار حمید امجد و محمد یعقوبی از دیدگاه مانفرد فیسترکه با راهنمایی نویسنده دوم در بهمن ۱۳۹۸ در دانشکده هنر دانشگاه سوره دفاع شده است.

** کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی،دانشکده هنر،دانشگاه سوره، تهران،ایران. (نویسنده مسئول)
mr.dibaj@gmail.com

*** مربی، دانشکده هنر،دانشگاه سوره، تهران، ایران.
moafi@soore.ac.ir

**مقدمه**

ادبیات نمایشی ایران در طول حیات خود از منظرهای مختلف چه در حوزه مقالات علمی و چه در عرصه پایان نامه های دانشگاهی مورد نقد و بررسی قرارگرفته است. آنچه مسلم است داده های خام و اولیه در ارتباط با نمایشنامه نویسی ایران کم نیست، اما نسبت به این که تا چه میزان این داده ها به اطلاعاتی هدفمند و مؤثر در زمینه نقد، تحلیل و پرداخت متون نمایشی تبدیل شده اند، جواب قاطعی نمی توان داد. گرچه از تلاش های صورت پذیرفته توسط پژوهشگران متعدد این عرصه در زمینه های مختلف نیز نمی توان چشم پوشید اما اغلب مطالعات نمایشنامه نویسی ایران معطوف به رویکردهای نگارش جستار، مقالات تحلیلی ژورنالیستی و یا گزارشی تاریخی بوده و بخش عمده ای نیز به حوزه مطالعات میان رشته ای اختصاص یافته و در سراسر این گستره، به قدر کفایت به نقد و تحلیل این آثار از دریچه ساختار نمایشی (دراماتیک) پرداخته نشده است .

در این پژوهش با در نظر گرفتن تنوع سبک شناسانه تئاتر و درام ایرانی، سعی شده با پیشنهاد الگویی برگرفته از تمهید ارائه شده توسط مانفرد فیستر نظریه پرداز معاصر آلمانی و بر مبنای فرآیند سازمان دهی اطلاعات نمایشی، به طور مشخص به مطالعه ساختار دراماتیک ادبیات نمایشی ایران و به عنوان نمونه در آثار حمید امجد و محمد یعقوبی پرداخته شود. برخی مفاهیم تکمیلی مورد استفاده در چارچوب نظری بحث برگرفته از آراء صاحب نظران ساختارگرا - نوارسطویی است.

رویکرد تحلیلی پژوهش حاضر، بیشتر بر مبنای تحلیل پیرنگ به عنوان اولویت پرداخت درام استوار است و در روشی منطبق با شیوه ای که مانفرد فیستر در کتاب خود «نظریه و تحلیل درام» (۱۳۸۷) ارائه می کند، به نقد و مطالعه آثار شاخصِ به نگارش درآمده توسط این دو نویسنده پرداخته خواهد شَد. برخی از اصطلاحات و تعاریف ارائه شده در این پژوهش اگرچه به طور مشخص بر مبنای دیدگاه مانفرد فیستر شکل یافته است، با این وجود بر مبنای تلفیق داده های چند الگوی نظری موازی حاصل شده است. پاره ای از این اصطلاحات با الهام از تمهیدات روایت شناسی و نقد ادبی مدرن به ویژه آنچه در نوشته های ژرار ژنت (۱۹۸۰)، ریمون کنان (۲۰۰۱) و مایکل تولان (۱۹۸۸) آمده است، به کار گرفته شده اند.

شاخص های عملیاتی این پژوهش واجد ارزش های دو وجهی مشترک میان نقد ادبی و نقد نمایشی بوده و از این حیث به عنوان یک الگوی کاربردی تازه می تواند مورد اقتباس پژوهش گران آتی این رشته قرار گیرد.

در انتهای مقدمه ضروری است به پرسشهایی که مقاله بر اساس آنها شکل گرفته بپردازیم:

۱. با توجه به نظریه مانفرد فیستر مؤلفه های مؤثر در همزمانی و توالی اطلاعات در ساختار روایت دراماتیک چگونه تحقق می یابند؟

۲. بر مبنای دیدگاه فیستر کارکرد تمهیدات روایی در جریان انتقال اطلاعات در درام چیست؟

۳. کارکرد مؤلفه های مؤثر در روند انتقال اطلاعات در آثار یعقوبی و امجد چگونه است و چه تفاوت هایی میان آثار این دو نویسنده از دیدگاه فیستر وجود دارد؟

پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی و از نظر موضوع و روش، کیفی جامعه آماری این پژوهش کلیه آثار نمایشی حمید امجد و محمد یعقوبی بوده و روش نمونه گیری به صورت تصادفی در دسترس انجام شده و از تعدادی از این آثار نمایشی استفاده شده است.

**پیشینه تحقیق**

پیشینه این پژوهش به دو حوزه روایت شناسی و تحلیل درام باز می گردد که بر پایه رویکردی کنش محور و نو ارسطویی بنیان نظری این تحقیق بر دیدگاه مانفرد فیستر استوار گردیده است اما در زمینه تحلیل دراماتیک آثار نمایشنامه نویسی بعد از انقلاب و سال های اخیر علیرغم فقدان تعدد نمونه های شاخص مطالعاتی در حوزه کتاب، می توان به نمونه های اندک اما قابل توجهی اشاره کرد که از آن جمله برخی از پایان نامه های متأخر عبارت اند از:

۱. قدیری نژاد، کامیار(۱۳۹۲)، بررسی تعلیق در روایت دراماتیک، با تمرکز بر نمایشنامه های محمد یعقوبی، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران.

یعقوبی در آثار دراماتیک خود به کمک تعلیق در روایت به صورت آگاهانه - ناآگاهانه توانسته به آثارش جذابیت بخشیده و همذات پنداری مخاطب را با شخصیتهای خلق شده تضمین نماید. از سوی دیگر مخاطب را با اثر دراماتیک درگیر کرده و میتواند او را مجاب نماید تا پایان، با آن همراه باشد. تعلیق، نویسنده و مخاطب را با متن دراماتیک پیوند می‌دهد؛ نویسنده را به هدفش یعنی افزایش جذابیت داستان نزدیک می‌کند.

۲. امانی، زهرا (۱۳۹۷)، تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های محمد یعقوبی،استاد راهنما قاسم سالاری، دانشگاه یاسوج. یعقوبی ساختار روایی خاص خود را که ساختی واقع‌گرایانه با پاسخ‌دهی متنوع است، درجهت ارتباط بهتر با مخاطبانش به وجود آورده است.

این پژوهش پس از بررسی اجمالی نمایش و تاریخ نمایش و نمایشنامه در ایران، با بهره‌گیری از علم نشانه‌شناسی سعی بر بررسی ده نمایشنامه‌ی محمد یعقوبی بصورت ساختاری و مضمونی دارد. هدف پژوهش در این پایان‌نامه دستیابی به الگوهای ساختاری و در نهایت ساختار کلی این نمایشنامه‌هاست.

۳. هاشمی، اعظم (۱۳۸۹)، تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه های حمید امجد، استاد راهنما مریم شریف نسب، کارشناسی ارشد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

در این پایان نامه به تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه های حمید امجد پرداخته و اطلاعاتی درباره ساختار نمایش ارایه و پس از آن به نمایشنامه های دهه هفتاد و هشتاد حمید امجد اشاره می شود و هر نمایشنامه جداگانه مورد بررسی ساختاری قرار می گیرد.

۴. سورانی، تینا (۱۳۹۷)، بررسی روایت شناختی نقش راوی در درام ایرانی بامطالعه چهار اثر از بهرام بیضایی، محمد چرمشیر، حمید امجد و محمد یعقوبی استاد راهنما سید مصطفی مختاباد، کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس.

پایان نامه با اشاره به کتاب فن شعر ارسطو به بحث روایت و روایت شناسی در حوزه درام و سپس به آرا ژنت پرداخته و در ادامه به نظریات چتمن، ریچاردسون ،فلودرنیک، پاترون و دیگران اشاره کرده و معتقد است تئوری روایت در زمینه درام گسترش می یابد. نویسنده معتقد است این موضوع به عنوان علمی نوین بستر هایی برای گسترش و تکامل دارد.

۵. آقایی، راضیه (۱۳۹۳)، شخصیت وشخصیت‌پردازی در سه نمایشنامه حمید امجد (زائر، مهر و آینه‌ها، گردش تابستانی) استاد راهنما حسین فقیهی، کارشناسی ارشد دانشگاه الزهرا.

وی در این پایان نامه به اهمیت شخصیت و شخصیت پردازی به عنوان عناصر پراهمیت آثار نمایشی اشاره کرده و معتقد است، نویسنده با قدرت و توانایی خود، شخصیت های اثرش را در نظر خواننده کاملاً واقعی جلوه می دهد.

## مبانی نظری

فرآیند سازماندهی اطلاعات نمایشی در درام؛ روش تحلیل الگوی روایت بر مبنای جریان انتقال اطلاعات به باور مانفرد فیستر هر متن دراماتیک توان اطلاعاتی خود را به شکل متوالی در قالب الگوی به دقت تنظیم شده ای از عناصر متوالی، محقق می سازد. بدین سان، زمان یکی از ابعاد عملکردی ضروری آن است. به عبارت دیگر بنا به تعریف او که وام گرفته از دیگر صاحب نظران هم سنخ وی است، انتقال اطلاعات در متون دراماتیک دو محور زمانی دارد: محور هم زمانی – که در آن هر بار بخش هایی از اطلاعات از طریق رمزها و مجاری مختلف به طور هم زمان انتقال می یابند و محور توالی– که در آن بخش هایی از اطلاعات به شکلی فزاینده یکی پس از دیگری از طریق رمزها و مجاری مختلف منتقل می شوند. اکنون می خواهیم بر روی دو عنصری متمرکز شویم که در نظام زمانی فرایند دراماتیک بسیار شاخص اند و در آن ها جنبه ی متوالی انتقال اطلاعات فوق العاده مهم است؛ این دو عنصر عبارت اند از زمینه چینی و گره گشایی(فیستر،۱۳۸۷). به زعم ریچارد شکنر، در کتاب «نظریه اجرا» (۱۳۸۶)، مطالعه ساختار روایت پیرنگ بر مبنای محور زمانی انتقال اطلاعات، بازنمود ساده ای از ساختار کنش های هر نمایشنامه یا صحنه هایی از آن هستند که می توانند جایگزین نظریه گونه ها (ژانرها[1]) شوند، نظریه ای که ناتوانی آن در مواجهه با تکثر فرم ها و قالب های نو،که مشخصه تئاتر قرن بیستم است، به اثبات رسیده است. به طور مشخص تر، الگوهای جزء پردازانه از نمایشنامه های خاص می تواند وسایل کمکی ارزشمندی برای کارگردان ها، طراحان و بازیگران باشد. البته این الگوها نقطهٔ پایان نقد نبوده، بلکه نقطهٔ آغاز آن هستند. هر الگو طرحی کلی از کنش گونه های متفاوت درام بر حسب شکل خلق شده آن است. از این منظر هر کس می تواند کار معمول و سنتی خود– یعنی فهم شخصیت پردازی، درون مایه، تصویرپردازی و نظایر آن– را در مقام منتقد، دراماتورژ یا کارگردان آغاز کند (شکنر، ۱۳۸۶). در مسیر تحلیل عناصر مؤثر بر روند انتقال اطلاعات و بر مبنای شاخص های توالی و هم زمانی، مفاهیم، تعاریف و مؤلفه هایی مؤثر خواهند بود که فیستر در کتاب خود به نحوی به تبیین آنها می‌پردازد، در پژوهش حاضر به برخی از این موارد پرداخته خواهد شد.

1. Genre theory

**پیرنگ و ساختار روایی**

پیرنگ با مفهوم «موتوس» ارسطو متناظر است و اغلب نیز به عنوان ترجمه آن مورد استفاده قرار می گیرد. موتوس ارسطو ترکیبی از حوادث و رویدادهاست، هر چند این ترکیب را مجموعه کاملی از اصول تعیین می کند که علیت تنها یکی از آن هاست. داستان در قالب موتوس به بستاری مهارشدنی، همراه با یک آغاز و میانه و پایان، تبدیل می شود چنان که خود او نیز در فن شعر اذعان میدارد:

«آغاز آن است که ضرورتاً از پی هیچ چیز دیگری نمی آید اما پس ازآن چیز دیگری وجود دارد یا همچون نتیجه ای طبیعی اتفاق می افتد. در مقابل، پایان آن است که ضروری و حتمی است یا همچون قاعده ای نتیجه طبیعی چیز دیگر است، اما در پی آن هیچ چیز دیگر نمی آید؛ میانه از پی چیزی دیگر می آید و پی آن نیز چیزی می آید» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۶۴).

به زعم ارسطو، پیرنگ اولین اصل اساسی و روح تراژدی است و مهم ترین وسیله ای که تراژدی با آن ها عواطف را برمی انگیزد، در پیرنگ «بازشناخت»[۲] نهفته است و از آنجا که پیرنگ تقلید یک کنش و کردار است، این کنش باید کنشی واحد و تمام باشد؛ رخدادهای گوناگون باید چنان بنا شود که اگر یکی از آن ها جابه جا و یا حذف شد، کل پیرنگ مختل شود یا در هم بریزد، چون اگر بتوان هر جزئی را اضافه و یا حذف کرد بی آنکه تغییری پدید آید، این جزءِ حقیقی آن کل نیست. توصیف اولیه ارسطو از پیرنگ، سازمند یا اندام واره بودن است. او پیرنگ را به عنوان شکل بنیادی نمایشنامه می بیند (فرگوسن، ۱۳۸۶).

هر صحنه به یک مکان یا زمان خاص ارجاع داده شده؛ صحنه ها بر روی یک موضوع مشخص متمرکز می شوند و کنش های مهم و حیاتی را به نمایش می گذارند. آرایش یا ترتیب و توالی واحد های صحنه، طرح یک نمایشنامه را مشخص می کند. ارسطو خود در تقسیم بندی پیرنگ به دو نوع آن در تراژدی اشاره کرده و می نویسد :

«برخی پیرنگ ها ساده هستند، برخی دیگر مرکب، درست هم چنان که کنش هایی که این پیرنگ ها تقلید می کنند ساده اند یا مرکب. من کنشی را ساده می نامم که یکی است و تداوم ندارد و در جریان آن تغییر در سرنوشت بی هیچ دگرگونی یا بازشناختی انجام شود.کنش مرکب، کنشی است که در آن تغییر سرنوشت یا با دگرگونی یا با بازشناخت همراه است و یا با هر دو .این دو عنصرِ دگرگونی و بازشناخت باید از خودِ ساختار پیرنگ برآید چنان که با آنچه پیش از آن، به عنوان نتیجه ضروری یا محتمل، گذشته است پیوند داشته باشد. این که یک حادثه به علت حادثه ای رخ دهد با این که صرفاً به دنبال آن بیاید بسیار تفاوت دارد»( فرگوسن،۱۳۸۶: ۶۶-۵۶)

شکل سوم از نظر ارسطو، پیرنگ های «اپیزودیک» هستند که بیشتر منحصر به حماسه بوده و ساختاری متشکل از کنش های متعدد داشته و چندان تابع وحدت های سه گانه کلاسیک نیستند (هالیول، ۱۳۸۸)، از آنجا که نحوه گذار از صحنه ای به صحنه دیگر سبک ساختاری آن را مشخص خواهد ساخت، برای مثال زمانی که انتقال ها متضمن پرش های زمانی و فضایی در بین صحنه ها باشد ساختار اپیزودیک خواهد بود. در مقابل، سبک کلاسیک چارچوب زمانی فشرده تری را می پسندد که پشتیبان پیشرفت منطقی یا «علی» صحنه هاست (کاستانو،۱۳۸۷: ۱۸۸). بر این اساس می توان غالب نمایشنامه ها را با در نظر گرفتن توالی، سطوح روایی و همچنین فرآیند انتقال اطلاعات در پیرنگ درام به سه گروهِ«ساده»، «تلفیقی» و «پیچیده» تقسیم کرد.

**ساده (خطی)**[۳]؛پیرنگ هایی که اغلب یک ساختار روایی ساده و خطی مبتنی بر آغاز، میان و انجام را شامل می شوند. الگوی پیرنگ نمایشنامه نیز شامل توالی یک رشته کنش و یا رویداد است.

**تلفیقی**[۴] ؛ به نمونه هایی اطلاق می شود که همزمان سطوح روایتگری متنوعی را فراتر از هنجارهای داستان گویی خطی و با تمرکز بر عناصر زمانی[۵] و مکانی به هم پیوند می‌زنند، اما درعین حال به تحکیم همان الگوی پیرنگ محور و خطی رایج کمک کرده و خود شامل انواع مختلفی هستند؛ از

2. Recognition

3.

4. Combination narrative

۵. شکنر در تبیین زمان به لحاظ وقوع رویداد در درام قائل به تقسیماتی است که عبارتند از : زنجیره ای، دوری، محصور و زمان واقعی که این تقسیم بندی به روایت در درام کمک می کند

اشکال روایت تاریخی و ضد تاریخی[۶] گرفته تا روایت های فرا-تاریخی[۷] و اسطوره ای.

**غیر خطی یا پیچیده**[۸]؛ این شیوه اغلب در پیرنگ هایی دیده می شود که در هیچ یک از قالب های روایی دیگر قابل دسته بندی و مطالعه نبوده و عنصر زمان به شکلی تصادفی یا محصور در پیشرفت پیرنگ مؤثر هستند (شکنر، ۱۳۸۶: ۵۲).

### انتقال اطلاعات در آغاز درام

آنچه ما امروزه از مقوله انتقال اطلاعات در آغاز یک نمایشنامه در می یابیم تا حد زیادی با تصور نظریه کلاسیک از "زمینه چینی» (به عنوان یکی از تحلیل شده ترین جنبه های فرمی درام) همخوان است. با این حال، اگر زمینه چینی را به عنوان انتقال اطلاعات مرتبط با رویدادها و موقعیت های گذشته که اکنونِ دراماتیک را تعیین می کنند تعریف کنیم، بی درنگ مشخص می شود که از یک طرف، زمینه چینی محدود به مراحل آغازین متن نیست و از طرف دیگر، انتقال اطلاعات در مرحله ی آغازین متن نیز ضرورتاً به انجام دادن نوعی کارکرد زمینه چینانه خلاصه نمی شود. (فیستر ،۱۳۸۷) بر این مبنا وی از قالب «انتقال اطلاعات» در آغاز درام نام می برد:

الف: زمینه چینی و درآمد دراماتیک

ب: زمینه چینی مجزا در مقابل زمینه چینی درآمیخته

ج: شکل غالب ارجاع زمانی

د:زمینه چینی در قالب مونولوگ (تک گویانه) در مقابل زمینه چینی در قالب دیالوگ

### انتقال اطلاعات در پایان درام

نظریه پردازان کلاسیک در مقایسه با تئورسین های مدرن، در کنار پرولوگ و زمینه چینی، که در مورد آغاز نمایشنامه ها به کار برده میشود، برخی مفاهیم دیگر را نیز برای کمک به طبقه بندی پایان نمایشنامه ها وضع کرده اند. نظریات ارسطو در باب "لوسیس» (حل وفصل)، "پرپیتئیا» (واژگونی یا تغییر و تحولی ناگهانی در طرح داستان)، "آناگنوریسیس» (بازشناسی) و "کاتاستروف» (فرجام) جای خود را به مفاهیم "اینورسیو» (دگرگونی) و "سولوتیو» (حسابرسی) در نزد صاحب نظران لاتین داد و سپس، بسیار بعد، این مفاهیم نیز جای خود را به مفهوم "گره گشایی» از نگاه درام شناسان مکتب "کلاسیسیسم» فرانسه دادند. روابط این مفاهیم با یکدیگر را سخت بتوان بی ابهام یا وحدت یافته دانست، هرچند این نکته نیز شایان ذکر است که در قرن هجدهم، تمایزی بین "گره گشایی» و "فرجام» گذاشته شد. بر این اساس، گره گشایی را به عنوان تغییر و تحول ناگهانی پایانی و حل وفصل توطئه و فرجام را نیز به عنوان موقعیت نهایی تعریف کردند (فیستر ،۱۳۸۷: ۱۲۸).

### پایان بسته[۹] در نمایشنامه

بر اساس تعریف فیستر، پایان بسته، در خاص ترین قالب خود، آشکارا با حل و فصل تمامی کشمکش ها، سؤالات باقی مانده و اتمام و خاتمه تفاوت ها و اختلافات اطلاعاتی مشخص می گردد. از منظر دراماتیک، این گونه از بستار، اغلب به وسیله بهره گیری از چارچوب های نمایشی (دراماتیک) نظیر: روی صحنه آمدن گروه اجراگران، بیان جملات و گفتارهایی که اصطلاحاً پایان بخش طرح بوده و یا پیش بینی آینده ای به دور از حوادث و ایمن به پیش رو نگاه می کنند، پایکوبی، رقص و انواع جشن ها و مراسمی از این دست، یا بیان بی واسطه پاره ای از اظهار نظرها خطاب به مخاطبان و تماشاگران مورد تأکید قرار می گیرد (فیستر،۱۳۸۷). در ساحت درون مایه و مضمون، به منظور حل و فصل تمامی تردیدها و چالش های مطرح شدهٔ ارزش های اخلاقی در متن نمایشنامه، آشکار و بواسطهٔ آن، رویکرد دریافتی مدنظر، روشن می شود. هدف آموزشی و تعلیمی موجود در پس این قاعده و قانون، ترغیب مخاطب به پیوستن به نیکی و پرهیز از شر است (اسلین، ۱۳۹۰).

### پایان باز[۱۰] در درام

از نظر فیستر تمایل به خلق پایان باز در اواخر قرن نوزده را می توان گونه ای از نوآوری در نظر گرفت. که محصول تمایل همیشگی ادبیات برای آفرینش تأثیرات و جریانهای نو از طریق در هم شکستن قواعد و چارچوب ها بوده است. «شکلوفسکی»[۱۱] در کتاب خود پاره ای از شیوه های متداولی را بر شمرده است که در داستان های کوتاه برای فرار از پایان سنتی به کار میرود، به عنوان مثال: بستار داستان با

6. Anti-historical
7. Meta-historical
8. MythicalSophisticated (Uniqe)
9. Closed end
10. Open-ended
11. Viktor Shklovsky

توصیف (آسمان، هوا یا ویژگی‌های فصل).

نکته جالب توجه اینکه او این موارد را اصطلاحاً «پایان منفی» یا «درجه صفر» نامیده و اذعان میدارد که تأثیر این پایان ها مشخصاً برآمده از تضاد آن ها با پایان های تعدیل شده ای است که داستانهای سابق در ما انتظارشان را ایجاد می‌کردند. این نوع از پایان به طور مشخص، در نمایشنامه های دوران مدرن ترویج یافته است و به نوعی می توان گفت این انحراف از قواعد کلاسیک ، که ویژگی بارز آن سرپیچی از خلق بستاری است که در آن می‌بایست تمامی تفاوتهای اطلاعاتی از بین رفته و همهٔ بحران ها و کشمکش های حل و فصل شده، پایان یابند. رویکرد فوق واجد کارکردی دگرگون، متفاوت و چندگانه است. در گام اول، «پایان باز» می تواند نتیجه رویکردی دگرگون شده در رابطه با ماهیت طرح باشد، دیدگاهی که بر مبنای آن، طرح دیگر بر چرخه ای واحد و مشخص از چالش یا «کشمکش» استوار نیست، چراکه بیشتر مترصد این است که وضعیتی پایدار و تغییرناپذیر را تصویر کند که برای آن هیچ گونه حل وفصل یا پایان بسته و مطلقی نمی توان انگاشت (به عنوان نمونه به آثار «ساموئل بکت» نگاه کنید). البته امکان دومی نیز وجود خواهد داشت- فرصت و ظرفیتی که به عنوان نمونه، «برشت» از آن استفاده می کند، یعنی بستاری که ناتوان از ایجاد هر گونه حل وفصل، مسئولیت و چالش مواجه با این امر را به سویه مقابل یعنی مخاطب اثر واگذار می‌نماید. البته باید گفت که مخاطبی که مسئله به وی واگذار شده، چندان هم دست و پا بسته و محدود نیست، بلکه خوانده می شود که بر مبنای مؤلفه های تأویلی و ضمنی ارسالی از سوی نویسنده اثر، یعنی نظامی را که چنین دو راهه و تردیدی را آفریده، نقد کند (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۳۱).

**رویداد و کنش**

تفاوت رویکرد در کنشگری «ساختار» عرضه داشت درام و یا «رویداد محوری» به عنوان عاملی تأثیرگذار در تحلیل روند جریان «انتقال اطلاعات» محسوب می شود. بنا بر تعریف فیستر، کنش : «گذر هدفمند و اختیاری، نه جبری و ناگزیر، از یک موقعیت به موقعیت بعدی است. هر کنش همواره ساختاری سه تایی را به نمایش می گذارد که مؤلفه های مختلف آن عبارت اند از: موقعیت موجود، تلاش برای تغییر این موقعیت، و موقعیت جدید. این الگوی سه بخشی یکی از مشخصه های تکرار شونده بیشتر تعاریف ساختارگرایانه از کنش است» (فیستر،۱۳۸۷: ۳۶۲). بر مبنای این تعریف، روشن است که این نوع تغییر آگاهانه در موقعیت دراماتیک اغلب در گفته های یکی از نقشواره ها اتفاق می افتد. در موقعیت هایی که متضمن صدور یک فرمان، افشای یک راز، بیان یک تهدید، دادن یک قول، اقناع یک شخصیت دیگر به انجام دادن کاری با دیگر اعمال گفتاری مشابه است .»نقشواره دراماتیک « درگیر در موقعیت، کنش کلامی انجام می دهد که موقعیت، و بدین ترتیب، روابط نقشواره ها را با یکدیگر عوض می کند. این نوع کنش کلامی، یا گفتار کنش مند، در متون دراماتیک متداول است، البته متون دراماتیک حاوی کنش های دیگری نیز هستند که نه به شیوه کلامی، بلکه به شیوه ای غیر کلامی اجرا می شوند. بر این اساس بر مبنای گرایش نویسنده به کنش و یا رویداد، و به بیانی دیگر اختیار و یا اجبار، می توان شاهد شکل های متفاوت از روند انتقال اطلاعات و به عنوان مصداقی از آن در «پایان بندی نمایشی» بود.

**فرم بسته**[12]

شکل آرمانی «فرم بسته» مبتنی بر داستان های کاملاً خود بسنده و کنش محوری است که در آن هیچ نوع رویداد پس زمینه ای برای اثر گذاری بر آغاز کار وجود ندارد، داستان هایی که در آنها پایان مطلقاً نهایی است و عرضه داشت آن - در قالب حکایت یا طرح - از الزام های «ارسطویی» وحدت و تمامیت پیروی می کند. بر طبق نظر ارسطو، وحدت طرح به معنای آن است که درام متشکل از یک رشته طرح واحد باشد، یا اگر هم بیش از یک رشته طرح وجود دارد، آن رشته طرح (طرح اصلی) باید آشکارا بر طرح های دیگر غلبه داشته باشد، طرح هایی که خود دعوی استقلال ندارند و به گونه ای طراحی شده اند که عملاً تابع طرح اصلی باشند. تمامیت طرح در شکل ایجابی آن یعنی (هر آن چیزی که در طرح هست به نحوی به آن تعلق دارد ) جامعیت (( و درشکلی سلبی آن یعنی اینکه (هر عنصری که ضروری نیست، لاجرم باید حذف شود )ضروری بودن تمامی اجزا)). تقابل میان نیروهای آشکارا متعارض از دل یک موقعیت اولیه شفاف رشد می کند، موقعیتی که خود

12. Close Structure

مبتنی بر مجموعه محدود و قابل فهم از واقعیت هاست. این تقابل سپس به حل وفصلی بی ابهام در پایان می انجامد. از آنچه گفته شد پیداست که سنخ آرمانی فرم بسته بیش از همه با فرم دراماتیک تاریخی مطابقت دارد، فرمی که «گوستاو فرایتاگ» در قرن نوزدهم میلادی می کوشید آن را به عنوان آرمانی هنجارین تجویز کند(فیستر،۱۳۸۷).

**فرم باز**[13]

«فرم باز» به عنوان الگوی مخالف «فرم بسته» طراحی شده، به همین دلیل، از منظری سلبی تعیین شده است. این مسئله نه تنها اولویت کنش عامدانه را در درام های بسته تضعیف می کند، بلکه هم زمان در کیفیت تام داستان نیز از حیث داشتن آغازی قطعی و پایانی مسلم تردید روا می دارد. همچنین، اگر شماری از رشته طرح های متفاوت دارای اهمیتی برابر باشند و از همین رو، رشته های خرد دیگر تابع یک طرح اصلی نباشند، چه بسا وحدت طرحی که در سنخ آرمانی شده ساختار بسته اتفاق می افتد گسسته شود. در چنین مواردی، باز بودن ساختاری عبارت است از اینکه دیگر نمی توان داستان را در قالب نوعی کلیت بسته و دارای آرایش سلسله مراتبی عرضه کرد، بلکه داستان تنها در قالب مجموعه ای از رشته های منفرد، دیگر در هم تنیده نیستند؛ همچنین، کنش ها و رویدادهای مختلف نیز با هم تداخل یا هم پوشی ندارند- یا اگر هم داشته باشند، این امر تنها به شکلی بسیار انتخابی صورت می گیرد و به همین دلیل، رشته ها نسبتاً مستقل به نظر می رسند. با این حال، این تقلیل یا حتی حذف کامل پیوند های عملی بین رشته های مختلف طرح را می توان به شیوه های مختلف جبران کرد. (فیستر، ۱۳۸۷) به عنوان نمونه، تئاتر» بکت»، «ژنه» و «یونسکو» نشات گرفته از ریتم های زیستی[14] است: غذا خوردن، نفس کشیدن، خوابیدن- بیدار شدن، روز-شب و نظایر این ها. این ریتمها دارای آغاز، میانه و پایان در معنای ارسطویی کلمه نیستند. چرخه های ریتمیک دائماً تکرار می شوند: هر چرخه به محض اتمام مجدداً آغاز می شود؛ به عبارت دیگر ،«هیچ چیز یک بار برای همیشه حل وفصل نمی شود. این ریتم های زیستی حاصل عملکرد زمان اند. در درام پسا- دراماتیک زمان )چنان که- هست( جانشین تقدیر) -به مثابه زمان( می شود. درامی که بر طبق الگوی ریتمهای زیستی ساخته شده باشد حاوی بخش هایی با طول های زمانی متفاوت -معمولاً کوتاه است که طی آن تنش ها افزایش پیدا می کنند، منفجر می شوند و نهایتاً دوباره به موقعیت آغازین باز می گردند» (شکنر،۱۳۸۶: ۵۵).

**شخصیت یا نقشواره**

«شخصیت» را باید از جمله مؤلفه های اساسی و راهبردی در پیشبرد و البته روند انتقال اطلاعات در ساختار روایت و درام دانست. به این معنی که در هر روایت، شخصیت از یک منظر حالت ایستا و خلل ناپذیر ابتدایی را تغییر داده و جهان روایت را ایجاد می کند و از منظری دیگر سعی در آگاهی بخشی، لذت و یا در مقابل آن اندوه به گروهی دیگر از شخصیت ها (یعنی مخاطبان) دارد. در واقع از این زوایه دید نیز می توان نگریست که : «انسان روایت داستانی را خلق کرد تا بوسیلهٔ این ابزار پیچیدگی های و دشواری های منظومهٔ روابط انسانی، تحربیات و احساسات، رابطهٔ انسان با هستی و بطور مشخص وضعیت انسان درجهان هستی را تبیین کرده و بشناسد» (محمدی،۱۳۸۱: ۱۱۱). با این وجود وقتی از منظری «نو ارسطویی» از شخصیت در روایت سخن گفته می شود ،هدف و مقصود «عامل های کنش» در داستان است. نویسندگان گاه در روایت ها به تشریح و وصف خصائل شخصیتی «نقشواره ها» می پردازند، اما این موضوع موجب نمی شود آن نوشته به یک رمان، درام و یا تاریخ نگاری از شخصیت بدل گردد بلکه چنان که پیشتر نیز اشاره گردید برای این هدف شخصیت می بایست در مجموعه ای از کنش ها و رخدادهای داستانی (یا نمایشی) حضور و مشارکت به تعبیری «علی» داشته باشد. کوتاه سخن آن که برداشت ما از شخصیت معطوف به توصیف کنش ها و رویدادهاست نه صرفاً از توصیف احوالات و ویژگی های ظاهری او (کالر،۱۳۹۱: ۲۰۰).

در این بخش به منظور شناسایی شاخص های بیشتر بر پایه دیدگاه «مانفرد فیستر» زیرشاخه های متنوعی از شخصیت ارائه می گردد که در ادامه در تحلیل نمونه های مطالعاتی واجد کیفیتی پیش برنده خواهند بود که شامل نمونه های متناظر دوتایی: «شخصیت های پویا و ایستا»؛ «یک بعدی و پیچیده»؛ «مثل اعلا، تیپ و فرد» و همین طور «نقشواره های باز و بسته» می گردد .

13. Open Structure
14. Life-rhythms

**زمان و فضا**

هر صحنه، ارتباطی قابل درک با یک گستره «زمانی/ فضایی» مشخص ایجاد می کند. چنان که در فن شعر ارسطو مورد اشاره قرار گرفته، زمان و فضا تنها به وجوه اجرایی ساختار درام و نمایش محدود نمی گردد و «جهان روایی» و «ساختار نمایشی» اثر را نیز در بر میگیرد. در واقع ارتباطی که میان زمان داستانی درون درام و زمان واقعی وجود دارد نیز ماهیتی است که به اهداف موجود در پشت درام باز می گردد. آشکار کردن این موضوع که مکان و زمان وقوع کنش در جهانی اسطوره ای است یا در دوره ای تاریخی و کاملاً قابل درک، و یا در زمان کنونی بی واسطه با جهان مخاطبان و یا در عصری غیر تاریخی (اصطلاحاً لامکان لازمان) واجد اهمیت بسیاری است؛ به این دلیل که ارتباط میان درام و واقعیت معاصر هر لحظه و بر حسب فواصل زمانی میان آن ها تغییر پیدا خواهد کرد (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۵۹۱). بنا به تعریف فیستر بر این اساس به نظر می رسد اگر ابعاد زمان و فضا، در رویدادهای متوالی درام، تحت تأثیر «وحدت های ارسطویی» و تلقی تاریخی از توالی زمانی، از رویکردی آینده نگر و هدفمند تبعیت کنند، این مسئله بر فضا و زمان کلی اثر تأثیر گذاشته و ساختاری بسته ایجاد می کند که در نهایت می تواند منجر به بروز پایان های بسته نیز گردد. در مقابل اشتراکات سطوح مختلف فضایی و زمانی، ذیل گسست هایی که در ابعاد زمانی و به اصطلاح «زمان پریشی» رخ می دهد، می تواند در ایجاد «فرم های باز» و شاخص های متأثر از آن تأثیرگذار باشد.

**ارتباطات زبانی و کلامی**

تبیین تفکر و اندیشه، تأثیر تامی قلمداد می شود که توسط بیان و گفتار ایجاد می گردد و می توان ذیل عنوان این بخش آورد، به بیان دیگر مواردی نظیر: «رد یا اثبات اندیشه ای»، «تحریک احساساتی مثل خشم»، «تردید»، «محبت»، «ترس» و نظایر آن و علاوه بر این تأکید یا تحقیر موضوع یا موارد مختلف. بنابراین آشکار است که در مواجهه با رخدادهای نمایشنامه، هر زمان ضرورت ایجاد هر یک از ویژگی های فوق لازم افتد، می بایست از «ظرفیت های صنایع بلاغی» بهره برده شود. با در نظر گرفتن این تفاوت که رخدادها روی صحنه نمایش، بدون کم ترین توضیح مضاعفی دیده می شوند، در حالی که در متن و گفتار مکتوب، رخدادها و وقایع توسط گوینده بیان شده و صرفاً از طریق همین گفتار است که برای شنونده و مخاطبش واجد کیفیتی وجودی گردیده، تجسم می یابد. بنا به باور» فیستر» که ملهم از نظریات زبان شناسان هم کیش وی است، این تفکر بر مبنای الگوهایی که مؤلف، در هر دو ظرف گفتگوی نقشواره ها و همچنین در تعامل با تماشاگر و مخاطب بهره می برد، کارکردها و کاربردهای متنوعی خواهد یافت، بنابراین کارکردهای متنوع ارتباط های زبانی و کلامی در متن دراماتیک را می توان، عاملی جهت تحلیل وجوه «تمایز ویژگی سبک شناسانه» مؤلفان و نویسنده های گوناگون محسوب کرد (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۵۹۵).

**تحلیل روند انتقال اطلاعات در نمایشنامه های منتخب حمید امجد**

در این بخش به تحلیل روند انتقال اطلاعات بر اساس مؤلفه های برشمرده شده در بخش قبل در آثار حمید امجد پرداخته خواهد شد. شایان ذکر است آثار مورد بررسی قرار گفته عبارت اند از: «شب سیزدهم» (۱۳۸۷)، «سرنخ» (۱۳۸۴)، «بی شیر و شکر» (۱۳۸۳)، «گردش تابستانی» و «هوای پاک»(۱۳۸۰)

**اصالت درون مایه و روند خطی انتقال اطلاعات**

از عهد قجر تا ضربت خوردن علی(ع): اصالت درون مایه در مواجهه با تمهیدات نگارشی انتقال اطلاعات شب سیزدهم (۱۳۷۹)- در ابتدای نمایشنامه امجد اینگونه آورده است: «حکایت دختر به شوی سپردن آقا بالاخان در لیله ی آدینه سیزدهم ذی قعده از سنه یکهزار و سیصد و سیزده مقارن با بیست و ششم اردیبهشت ماه جلالی یکهزار و دویست و هفتاد پنج پیچی ئیل در دو پرده به انجام میرسد بعون الله» (امجد ،۱۳۸۰: ۳)درواقع این نمایشنامه با بهره گیری از سنت درام پردازی اولیه ایرانی، حکایت ازدواج زرینه دختر آقا بالاخان و کامران میرزا در اثنای ترور ناصرالدین شاه و در نهایت رسیدن دختر و پسر به هم است. با این سؤال که فردا چه می شود؟ در این نمایشنامه در یک فضای ایستای (زمانی و مکانی) قجری، شاهد دختری هستیم که در طول زندگی اش هیچ چیز ندیده جز چاردیواری و تمام حال و هوای کوچه برای او هم چون یک رؤیاست. آرزوی او دیدن رنگ خیابان و گدا و اسب و...درنهایت خوشبخت شدن است. بر پایه شاخصه‌ای مورد مطالعه می توان گفت امجد

بعد از نخستین تجربه نمایشنامه نویسی خود، یعنی «قضیه تراخیس»، راهبان تبتی و فرهنگ چینی در «نیلوفر آبی»، این بار همان شاخص های ساختاری را در فضای ایرانی و آن هم در عهد ناصری خلق کرده است. این نمایشنامه واجد شاخصهای تکرار شونده و تقریباً خلل ناپذیر آثار امجد است: ترکیب شخصیت ها و تیپ ها مثل «خانمی»و «زرینه»، مقدمه چینی و مطلع ثابت و تکرار شونده، ساختار عرضه داشت یا به تعبیری روند انتقال اطلاعات خطی و ساده و با جنسی از پایان بندی، پایانی شبه باز و غیرقطعی دارد. امجد در این نمایشنامه به سوی تجربه فرم های باز حرکت نمی کند و در همان قلب «علی و معلولی» بسته در یک ساختار زمانی ثابت باقی می ماند: چرا؟ به این دلیل که برای اون مضمون و انتقال صریح و بی پرده آن (البته از منظر نویسنده) از اهمیت بیشتری برخوردار است.

نمودار شاخص های تأثیرگذار بر روند جریان انتقال اطلاعات- منبع: نگارنده

**بازی نمادها و تیپ ها**

اصالت مضامین در مواجهه با شخصیت های پویا و تمهیدات روایی انتقال اطلاعات «هوای پاک» (۱۳۷۹)- هوای مشهد به شدت آلوده شده و در پی پیام مردم روستا (به دلیل بیکاریشان) مشهدی ها تصمیم می گیرند به روستای سیاحت آباد بروند که هم هوای خوبی دارد هم درخت و سبزه، اما مردم روستا کم کم برای رفاه مشهدیان، امکانات روستای خود را افزایش داده و در نهایت تبدیل به شهری صنعتی می شوند که همان کثیفی و دود و دم را دارد. این حکایت نمایشنامه «هوای پاک» است. به لحاظ ساختار روایی این بار امجد سعی درتجربه ای تازه دارد، اون به سوی یک روایت ترکیبی پیش می رود اما در میانه راه گویی پشیمان می شود. نمایشنامه با این توضیحات آغاز شده است:

«صحنه شامل دو کانون جدا از هم است، با جادهای باریک و پیچاپیچ که دو کانون را به هم وصل میکند .در مرکز کانون ۱ دودکشی بزرگ و سیاه و بدقواره قرار دارد؛ و در مرکز کانون ۲، درختی سبز و پر شاخ و برگ.

نقش های کانون ۱: خبرنگار ،چاق، لاغر، چارشانه
نقش های کانون ۲: کدخدا، رعیت ۱، رعیت۲، رعیت ۳

گویش اهالی کانون۲، به تدریج، از روستایی سنتی به شهری امروزی تغییر میکند.» (امجد،۱۳۸۱: ۵۳) از همین آغاز تکلیف بسیاری از مؤلفه های ساختار جهت بررسی، مشخص می شوند. ما در این نمایشنامه با همان زمینه چینی ارجاعی و با تیپ هایی به صورت نمادین و در شهری نمادین مواجه هستیم، که به سوی بیان مفهومی مشخص پیش میروند. این مفهوم نیز خود از تضاد اولیه قابل استنتاج است. در این نمایشنامه امجد در یک پرده، در فضای طنزآلود به رویکردی کنایی از یک پایان تعلیق محور بهره جسته است.

**گردش تابستانی( ۱۳۸۰)**

مامانی: دیلاق کو؟ هنوز تو مینی بوس خوابه؟
چارخونه: بیا هیکل، فتیله، قاندی- سر این بساطو بگیرین بذاریم تو مینی بوس، شب شد!
مامانی چیزی جا نذاری. **شروع می کنند به چیدان چارپایه ها، برای تجسم فضای مینی بوس**
زاغول: دو دقیقه صبر کنین اومده م- یه کاری فوری دارم باید پشت همین درخت انجام بدم.
چارخونه: بپا روان شناسی جدیدو آب نبره!
مامانی: اینو باش- می گه این چمدون چارخونه هه مال کیه؟
چارخونه: خوشمزه شدی مامانی! ژاکت تو برم، مردونه فروشیام از اینا دارن؟(امجد ،۱۳۸۱: ۴۸-۴۷) در ادامه تجربه خلق فضای نمادین دو نمایشنامه دیگر از حمید امجد جایگاه ویژه ای دارند . یکی از این نمایشنامه ها ،گردش تابستانی نام دارد. این اثر روایت سفر کارمندان یک شرکت و اتفاقاتی که در طول این سفر برای آن ها رخ می دهد است که به مرگ یکی از آن ها و درگیری بقیه می انجامد. چندان که در بخشی از این اثر که در بالا آورده شده، قابل مشاهده است در این نمایشنامه شخصیت ها در قالب محض تیپیک با صفت های خود، خوانده می شوند و حتی به گونه ای تمام فضاها با توجه به اسلوب نمایشنامه های ایرانی، فاصله گذاری شده است. در پایان نماشنامه به نظر می رسد که یکی از شخصیت ها به نام دیلاق وارد خواب دیگر شخصیت یعنی مامانی شده و جهان در صحنه نهایی صحنه خواب مامانی باید باشد و در نهایت دیلاق تنها مانده و همه می روند. شیوه پایان بندی در این نمایشنامه به گونه ای است که پایانی برای آن نمی توان متصور بود.آیا با یک خواب به پایان می رسد،آیا دیلاق زنده می ماند؟ باز هم بر میگردیم به بحث اصالت مضمون و به عنوان مثال موضوعی که در مورد تقابل فرد و جامعه در آثار امجد اشاره شد. در گردش تابستانی این تقابل در نظام اداری و بوروکراسی اداری دیده می شود. شخصیت های تیپیک با نام هایی چون مامانی، زاغول، چارخونه و دیلاق، برای تصاحب کار و امرار معاش در ظاهر رابطه ای دوستانه دارند اما در بطن ماجرا هر یک خواهان تصرف جایگاه دیگری هستند. در نهایت نیز این مسئله با مرگ دیلاق و بی توجهی دیگران پایان می یابد. این نمایشنامه هرگز از مؤلفه های برشمرده شده در شاخص های تأثیرگذار در روند انتقال اطلاعات برای آثار امجد تخطی نمی کند .

**سرنخ(۱۳۸۱)**

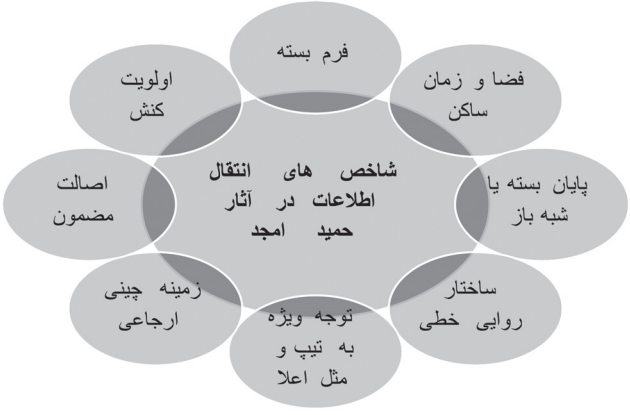
در سرنخ باز هم نماد گرایی مورد بحث در گردش تابستانی به شکل دیگری در باب یکی دیگر از مشکلات انسان معاصر رخ می نماید، اما باز هم با همان روند انتقال اطلاعات، با همان شکل زمینه چینی و در باب اصالت موضوع در این اثر باید گفت گونه ای دیگر از زوال شخصیت ها در تقابل با اجتماع و بوروکراسی اداری اجتماعی را می توان در نمایشنامه «سرنخ» مشاهده نمود .

زن و شوهر جوانی در آغاز زندگی خود متوجه چکه کردن

آب از سقف می شوند. مرد برای کسب مجوز تعمیر سقف وارد شهرداری و ساختار اداری آن می شود. گرفتن این مجوز تا جایی به طول می انجامد که فرزند آن ها به دنیا آمده، بزرگ شده و او رفته رفته به صورت نمادین در میان طناب هایی چون بند پیچیده می شود. سرانجام زمانی که پسر زندگی تازه را آغاز می کند، پدر سر نخ را به او می سپارد تا او نیز ادامهٔ راه پدر را به پیماید. اوج تراژدی شخصیت در این نمایشنامه در زوال بی سرانجام و نابودی بی انتهای زندگی انسان، بواسطه قوانین کمرشکن اجتماعی تصویر می شود. در نمایشنامه سرنخ، امجد با دادن سر طناب توسط شخصیت پدر به پسر، به گونه ای دیگر برای گره های افکنده در زندگی شخصیت ها پایانی متصور نیست. با در نظر گرفتن موقعیت مشابه برای پسر به نوعی در نمایشنامه، پارهٔ واپسین به کنش ابتدایی آن باز می گردد.

## تقابل شخصیت و جامعه به مثابه مهم ترینِ مضامین: به سوی تجربیات نو، اما با تکرار مؤلفه ها و تمهیدات نگارشی متداول

«بی شیر و شکر» (۱۳۸۲)- شاید بتوان در میان کلیه آثار به نگارش درآمده توسط امجد، نمایشنامه بی شیر و شکر را واجد وجوهی متفاوت و متنوع دانست .این نمایشنامه داستان کافی شاپی در تهران معاصر و مردمی، هرکدام با داستان های متفاوت، با مرکزیت مبارک کارگر کافی شاپ است .به بیان دیگر تمام داستان در یک کافی شاپ می گذرد. و آدم هایی که برای گذراندن وقت در این کافی شاپ به سر می برند. آدم های رنگ به رنگ در این کافه حاضر می شوند .«وقایع نمایش در فاصله ی پاییز ۱۳۷۸ تا زمستان ۱۳۸۰ در یک کافی شاپ امروزی در تهران می گذرد» (امجد، ۱۳۸۹: ۶). بر مبنای محور زمانی روایت و طرح اصلی که با مرکزیت مبارک، کارگر کافی شاپ، به پیش می رود ماجرا از جدایی رامیار و مژگان، دو تن از شخصیت های نمایشنامه، آغاز و تا مرگ یا به نوعی خودکشی مبارک (با شنیدن خبر روسپی گری دخترش) ادامه می یابد. در این بین هرکدام از مشتری ها که در حقیقت اجزاء نمایشنامه را تشکیل می دهند، بنا به مشکلات خود وارد کافی شاپ شده و ضمن نمایش داستان خود، ساختار فضایی و اجتماعی نمایشنامه را هویت می بخشند. در ادامه ی بحث اصالت مضمون در روند انتقال اطلاعات، این نمایشنامه را میتوان به نوعی حکایت تلخ دخترهایی دانست که به آنها از زوایای مختلف ظلم شده است .یک دختر عقب افتاده، دو زن که هوای آلمان داشته و توسط مردی فریفته شده اند، حتی یک زن ژاپنی به نام هوشی که توسط کوروش به دلایل کاری ازدواج کرده اند. دختر افغانی که در گریز از مأموران نیز بدون حمایت مبارک اسیر می شود و در پایان، شنیدن خبر روسپی گری دختر مبارک و به شکلی خودکشی شخصیت اصلی قصه، مبارک، و خاتمهٔ نمایشنامه با ابتر ماندن شاعر(جابر) در شعر گفتن و قهوه ای که شعر او را از بین می برد. نیاز به یادآوری نیست که روان بشر و البته شخصیت های نمایشی محدود به یک تحلیل منحصربه فرد نبوده و در حقیقت می توان از مناظر متفاوت و با توجه به منطق کلی اثر آنها را مورد تبیین، تشریح و مطالعه قرار داد، بر همین اساس، جلوه های خلق شده توسط نویسنده را در مولفه های زیر نیز می توان مورد مطالعه قرار داد: ۱( نام شخصیت ها )گنده لات، انچوچک، حیف




نمودار شاخص‌های انتقال اطلاعات در آثار حمید امجد (منبع: نگارنده)

نون و...)؛ ۲(گفتگو ها و دیالوگ ها) ؛ ۳(ماهیت و رفتار خود شخصیت) چه از لحاظ اجتماعی، ویژگی های زیست شناختی و حتی پوشش ظاهری و... ؛ ۴ (نگاه کلی و غالب و مضمون اثر). در بی شیر و شکر، پایان بندی وجهی «شبه باز» یافته است. اگر چه وجود خرده طرح ها که وجه تمایز این نمایشنامه نسبت به سایر آثار او محسوب می شود، با راه حل هایی موقت پایان یافته اند اما نکته این که نوعی عدم قطعیت در تمامی آن ها دیده می شود .چنان که در واپسین کنش نمایشنامه ریختن قهوه بر اشعار جابر، نه تنها فعل شعر سرودن او را ناتمام می گذارد بلکه به نوعی ساختار روایی کل اثر را تحت تأثیر قرار می دهد. به طور کلی اما این نمایشنامه نیز همچون سایر آثار امجد باوجود تلاش محتاطانه وی در تجربه گرایی، باز هم به همان شکل متداول به انتقال اطلاعات در ساحت درام خود می پردازد.

## روند انتقال اطلاعات در نمایشنامه های مورد مطالعه از محمد یعقوبی

محمد یعقوبی زاده فروردین ۱۳۴۶ است و نخستین نمایشنامه خود را به سال ۱۳۶۸ به نگارش درآورده است. عمده فعالیت‌های وی تا کنون معطوف به تئاتر بوده و آثار متعددی را در مقام نمایشنامه نویس و کارگردان به اجرا در آورده است. از ویژگیهای اصلی او در خلق آثارش، میتوان به تجربه قالبهای مختلف نگارش اعم از تألیفی و اقتباسی اشاره کرد و در همین راستا نمایشنامه هایی چون «دل سگ» (۱۳۷۴) (به عنوان اقتباسی از رمانی به همین نام از میخائیل بولگاکف) و «ماچیسمو» (۳۸۶)برگرفته از رمان کنسول افتخار، نوشته «گراهام گرین» و همچنین«سی و سه درصد نیل سایمون»(۱۳۹۱) بر اساس نمایشنامه فصل دوم از نیل سایمون( از آثار شاخص وی قلمداد میگردند که در کنار آثار تألیفی وی نیز مورد استقبال و توجه قرارگرفته اند. یعقوبی همچنین علاوه بر صحنه تئاتر آثار خود را در قالب رسانه های دیگری نیز اعم از فیلم کوتاه، نمایش رادیویی و تلویزیونی با مخاطبان خود به اشتراک گذاشته است.

در این بخش به منظور مطالعه روند انتقال اطلاعات، نمایشنامه های «خشکسالی و دروغ» (۱۳۸۷)، « تنها راه ممکن» (۱۳۸۴)، « یک دقیقه سکوت» (۱۳۷۹)، «ماه در آب» (۱۳۸۵) و « زمستان ۶۶» (۱۳۷۵) آثاری هستند که مورد بررسی و مطالعه قرارگرفته اند.

## وقفه ها در ارتباطات کلامی و روند تجربی انتقال اطلاعات

یافته های این پژوهش نشان می‌دهد که «یعقوبی» به عنوان یکی از نمایشنامه نویسان نوگرای ایران در جهت به روز رسانی ساختار عرضه داشت روایت و به تعبیر مصطلح در این پژوهش روند انتقال اطلاعات از تمهیدات متفاوت زبانی بهره جسته است. در این میان، «ارتباطات کلامی» (وقفه های زبانی) به عنوان یکی از شاخص های مورد بحث توسط «مانفرد فیستر» در پرداخت «فرم و قالب» نمایشنامه، نمونه ای از فنون نگارشی قابل توجهی محسوب می‌شوند که این نویسنده در آثار خود از آنها به شکل‌های متنوعی استفاده کرده‌است. او با استفاده از شیوه‌های متنوع در پرداخت گفتگو، از این تمهیدات زبانی به عنوان عاملی برای تأکید، تعلیق و انقطاع و حتی تأثیرگذاری بر شیوه های پایان بندی آثار خود بهره می‌برد .

به طور کلی شاید مؤلفه‌ی قابل توجه در آثار محمد یعقوبی به کارگیری سبک‌های روایی منحصربه فرد و پیرنگ های تاحدودی پیچیده در ساختار نمایشنامه‌ها است که نمود آن را به عنوان مثال در نمایشنامه «ماه در مرداب» در عواملی چون حذف برخی از دیالوگ ها به دلیل انتقال به جهان ذهنیت شخصیت ها مشاهده نمود و یا وقفه های کنشی و کلامی در ارتباطات میان شخصیت ها و عدم پیشرفت پیرنگ و روایت مثل نمایشنامه «خشکسالی و دروغ» و یا واگذاری حق انتخاب به مخاطب در قرائت یا عدم قرائت برخی از مکالمات در نمایشنامه «یک دقیقه سکوت»،که در نهایت استفاده از چنین شکل های روایی با تأثیرگذاری بر ساختار عرضه داشت اطلاعات در شیوه‌ی پایان بندی برخی از آثار او جلب توجه میکنند که همان به کارگیری پایان های منقطع در آثار اوست. یعقوبی نیز چون بیشتر نویسندگان معاصر، گرایش خاصی به سمت انواع پایان های باز دارد.

در «تنها راه ممکن» یعقوبی با به کارگیری راوی،روند انتقال اطلاعات را سامان داده و به مرور آثار نمایشنامه نویسی به نام «مهران صوفی» می‌پردازد. در نهایت نیز با اعلام تاریخ و زمان مرگ مهران صوفی، توسط راوی، ،نمایشنامه به پایان می‌رسد. بر این اساس این نمایشنامه دارای یک «پایان بسته» است. اما در نمایشنامهٔ «یک دقیقه سکوت» که ساختار روایی تقریباً مشابهی با «تنها راه ممکن»دارد، از چنین پایانی بهره نمی‌گیرد. یعقوبی در این نمایشنامه از یک پایان باز، با ویژگی منقطع بهره برده است .چراکه کنش نهایی در این نمایشنامه به واسطه ورود یک عامل خارجی(صدا) که اشاره

به مرگ نویسنده دارد، ناتمام می‌ماند. به همین ترتیب او در «خشکسالی و دروغ» درتجربه ای دیگر، از پایان باز تعلیقی بهره میبرد. خروج میترا از دفتر حقوقی امید و باقی ماندن دفترچه قدیمی امید و خاطرات گذشتهٔ او، موجب نامشخص ماندن سرنوشت امید در ارتباط با آلا و درنتیجه واجد باز بودن پایان و تعلیق محور بودن آن میشود. در ادامه به منظور روشن تر شدن تمهیدات و فنون نگارشی محمد یعقوبی به بررسی پاره ای از ویژگیهای منحصر به ارتباطات کلامی (زبانی) در آثار وی پرداخته خواهد شد.

## زمستان ۶۶ : تلفیق دو سطح روایی مجزا و وقفه در روابط کلامی

این اثر، روایت نگارش نمایشنامه‌ای از سوی مردی نویسنده،در ارتباط با حوادث زمستان سال ۱۳۶۶(بمباران تهران) است. نمایشنامه از دو سطح روایی مجزا برخوردار است؛ یکی جهان روایی نویسنده و همسرش (تنها صدای آنها در اثر شنیده می‌شود) که به نوعی در فرآیند نگارش نمایشنامه او را همراهی می‌کند؛ و دوم جهان روایی نمایشنامه‌ای که مرد نویسنده در حال نگارش آن است: روایت خانواده‌ای که در واپسین روزهای سال ۱۳۶۶، در دل موشک باران شهر تهران به تازگی به خانه ای نقل مکان کرده‌اند و به نوعی آخرین شب زندگی اهالی آن ساختمان تلقی می‌شود، نمایشنامه با مرگ تمامی آنها به پایان می‌رسد .

«ارتباطات کلامی»(زبانی) آن گونه که فیستر بر آن تأکید دارد ،در این اثر به طور ویژه به دو شیوه از سوی یعقوبی به کار برده شده‌است: دسته اول، تمهیداتی که به نوعی رابط و حلقهٔ واسط میان دو روند «انتقال اطلاعات» (سطوح روایی متنوع به لحاظ زمانی) مذکور هستند و دیگری، تکنیک‌های به کار گرفته شده در جهان روایی شخصیت‌های داستان نویسنده (شخصیت ها در سال ۱۳۶۶). به عنوان نمونه:

مه یار(در میان حرف ناهید): به من چه که خسته‌ای.مگه ما خسته نیستیم؟جوری حرف میزنه انگار فقط خودش کارکرده.

صدای زن: خیلی روزمره ست. مشکل اصلی نوشته های تو این که خیلی روزمره ست. بیا، بهت برخورد؟ صدای مرد: نه صدای زن: آره صدای مرد: نه صدای زن(خندان): آره مه یار: میزنه انگار فقط خودش کارکرده (یعقوبی ، ۱۳۹۶: ۱۳)

در این گفتگو به عنوان نمونه‌ای از ارتباطات کلامی(زبانی)گروه اول، مه یار و ناهید در حال مجادله هستند، در همان ابتدا شخصیت مه یار ضمن اختلال در جملات ناهید، به میان حرف او وارد شده، جملات او را قطع می‌کند (اختلال در نوبت گیری). اما تمهید کلامی اصلی در بخش بعدی این قطعه گفتگویی (کلامی) اتفاق می‌افتد، جایی که یعقوبی به یک‌باره به وسیله ورود صدای زن و مرد نویسنده، با به کارگیری تمهید قطع، جریان اصلی پی‌رفت نمایشنامه را مورد بحث قرار داده و به نوعی تغییر می‌دهد. از سوی دیگر این تمهید، چنان‌چه در مباحث نظری اشاره گردید، به شکلی با انقطاع ارتباط مخاطب با سطح روایی دوم (جهان شخصیت‌های حاضر در زمستان سال ۱۳۶۶)، منجر به القاء نیرویی تازه به آن می‌گردد.در نمونهٔ دیگری در این نمایشنامه شاهد به کارگیری همین ارتباطات کلامی(زبانی) این بار در یک سطح روایی (به طور مشخص جهان ساکنان ساختمان در زمستان سال ۱۳۶۶) هستیم.

مادر: وای، تو چقدر غر میزنی ناهید!

ناهید (به بابک): تو میخوای چیزی به م بگی؟

بابک: اون جا نشین.

مادر: میزنی ناهید!

ناهید (به بابک): تو میخوای چیزی به م بگی؟ (یعقوبی،۱۳۹۶: ۴۶)

در این «پاره گفتار» ( تمهید ویژه کلامی) یعقوبی به واسطهٔ نوعی ترجیع بند پردازی و مکث در پی رفت گفتگوها به وسیله تکرار در جملات ناهید، سعی در نمایش جهان ذهنیت این شخصیت دارد. در این قطعه، این تمهید زبانی در حقیقت نشانگر تضاد خواسته ناهید و بابک (همسر او)، بخصوص در مورد مسائل عاطفی رخ داده میان آن دو بوده؛ و از سوی دیگر موجب تأکید بیشتر بر رابطهٔ نامتجانس آنها میگردد. در نهایت شاید بتوان مؤثرترین شکل به کارگیری ضربان‌های گفتگویی، با کارکرد مشخص تأکید بر وضعیت حساس و شرایط خطرناک مکانی و زمانی شخصیت ها ،در این نمایشنامه را در پاره گفتار زیر مشاهده نمود:

مادر: خدا رحم کرد.

بابک: من شانس آوردم مادر: خدا رحم کرد.

بابک: من شانس آوردم مادر: خدا خیلی رحم کرد.

بابک: من خیلی شانس آوردم مادر: خدا خیلی رحم کرد.

بابک: من خیلی شانس آوردم  مادر: خدا خیلی رحم کرد (یعقوبی، ۱۳۹۶: ۴۸-۴۷).

در این «قطعهٔ گفتگویی» (کلامی)، نویسنده (یعقوبی) به وسیلهٔ تمهید زبانی «ترجیع بند پردازی»، علاوه بر اثرگذاری در آهنگ کلام و تکرار در «روساخت نمایشنامه»، القاگر فضای کلی نمایشنامه، یعنی اضطراب شخصیت‌ها در نتیجهٔ بمباران؛ تأکید بر ذهنیت دو شخصیت، مادر و بابک؛ و همچنین تضاد نقطه نظر اعتقادی آنها، مسئله تقدیر و شانس است. نویسنده به وسیله این تمهید زبانی علاوه بر پرداخت روساخت درام، مخاطب را با جهان درون نمایشنامه نیز همراه میسازد. در نتیجه این قطعه گفتگویی (کلامی) با در نظر گرفتن این ویژگی ها تبدیل به یکی از اثرگذارترین «نشانگرهای» این نمایشنامه گردیده‌است.

### «تنها راه ممکن»: وقفه های ارتباطی و تجربهای ویژه در روند انتقال اطلاعات

این اثر را نیز می‌توان در ادامهٔ تجربه گرایی «زبان محور» یعقوبی در استفاده از تمهیدات نگارشی خاص برای پردازش بهتر «کنش های زبانی» در قالب گفتگوها تلقی کرد.او در این نمایشنامه هم از دو سطح متفاوت روایی بهره می‌برد، با این تفاوت که این بار نویسنده‌ای در سطح بالاتر قرار ندارد. یک راوی به شرح بخش‌هایی از نمایشنامه نویسنده‌ای به نام «مهران صوفی»می‌پردازد .ارتباطات کلامی (زبانی) نیز به شکل نمونه‌های پیشین و تا حدودی با کارکردهای گذشته در این نمایشنامه دیده می‌شود. اما تمهید قبلی در بیان ذهنیت شخصیت به واسطهٔ کنش و «ضربآن‌های قطع» ، »ترجیع بند پردازی»، در این نمایشنامه شکل جدیدی می‌یابد. این بار یعقوبی از متن مکتوب فراتر رفته و با متمایز کردن برخی از جملات، اختیار خواندن و ادامه جملات را به بازیگر، خواننده یا مخاطب واگذار می‌نماید:

پسر: بابا یه مقدار پول میدی به م؟ نپرس برای چی میخوای که به تو ربطی نداره.

پدر: برای چی میخوای میکرب؟ پسر: به تو  چه میخوام برم سینما.

پدر: اسم فیلم چیه ابله؟

پسر: پول بده حرف زیادی نزن.عیسی بن مریم.

پدر: درباره زندگی حضرت عیساست؟

پسر: آره. اگه یه خورده مغز کشمشی تُ به کار بندازی هم چین سؤال مزخرفی نمیکنی.

مادر: اگه امشب هم دیر کنی دفعه ی بعد نمیذارم بابات بهت پول بده.

پسر: من دیرم شده چلغوز، پول میدی یا نه بابا جان؟

پدر: حالم از دیدن قیافه ت به هم میخوره ولی خب پسرمی یه روزی عصای دستم میشی.(به پسرش پول  می‌دهد) بیا. از جلوی چشمم گورتٌ گم کن(یعقوبی، ۱۳۹۶ :۴۳-۴۲).

او خود در پانویس این صفحه می‌نویسد حرف های ذهنی شخصیت ها (ناگفته ها) با خط کشی زیر آنها مشخص شده است و بهتر است بازیگران گفته ها را با لحن طبیعی بگویند و ناگفته ها را با تغییر لحن برای تماشاگران متمایز نکنند .

در نتیجه یعقوبی به این وسیله و با سپردن اختیار قرائت به مخاطب، به نوعی جملات مذکور را از متن حذف نموده است. او به وسیله «چنین تمهیدات زبانی» سعی در شناسایی بهتر ذهنیت شخصیت‌ها و ارتباط روانی آنها با یکدیگر دارد. این شکل از پرداخت قطعه های گفتگویی (کلامی)، در این نمایشنامه نمونه‌های مشابه فراوانی دارد که یعقوبی درآنها ضمن پرداخت زبانی در سطح جملات، مخاطب را به درون احوالات شخصیت‌ها هدایت می‌نماید.

جنبه‌های دیگر ارتباطات کلامی (زبانی) در این نمایشنامه را می‌توان در پاره گفتارهای منقطع، ناتمام و برش‌هایی از نمایشنامه‌ها که در واپسین پرده، کاملاً به صورت متقاطع صدای راوی و بازیگر می‌آید، مشاهده نمود. پاره گفتارهای پایانی نمایشنامه نیز که با تداخل مونولوگ شخصیت و جملات راوی همراه می‌شود، تماماً می‌تواند جلوه‌های متنوعی از این تمهیدات زبانی باشد که به پایانی شبیه نمایشنامه قبلی می‌انجامد. در حقیقت، یعقوبی با انتقال روایت نمایشی خود به طیفی از دلالت های «فرا زبانشناختی» سعی کرده است تا نوعی هم‌جوشی میان دو سطح زبانی نمایشنامه ایجاد نماید.

### خشکسالی و دروغ : روند تکاملی تجربه گرایی در بکارگیری ارتباطات کلامی

در این نمایشنامه که روایت روابط زناشویی و عاطفی زن و شوهری و جدایی آن دو (میترا، امید) و در نهایت ازدواج مرد با خواهر یکی از دوستان خود (آلا) است، گزیده‌ای از کارکرد متفاوت «ارتباطات کلامی»(زبانی) قابل مشاهده

است. «ساختار دراماتیک» و روند عرضه داشت اطلاعات در این اثر از یک «سطح روایی» تشکیل شده و در نهایت به نوعی با «پایان باز» خاتمه می‌یابد. در پاره گفتارهای این نمایشنامه دیگر شاهد به کارگیری قطعات گفتگویی (کلامی) به شکل گذشته نیستیم؛ به این معنی که، این بار چنین تمهیدی به عنوان یک راهکار در طول ساختار پیرنگ به کار می‌رود .

نویسنده در شکل به‌کارگیری آن به عنوان جزئی از فرآیند پیشرفت پیرنگ و علاوه بر آن به عنوان نوعی تداخل در اصل نوبت گیری (چرخش های گفتگو) و درعین حال ترجیع بند پردازی بهره می‌برد .به عنوان نمونه:

آلا: از کی تا حاالز آدم راستگویی شدی؟زنگ بزن.
امید: من هیچ کار احمقانه ای نمیکنم.
آلا: ... راست گو شدی؟زنگ بزن
امید: من هم چین کاری نمیکنم.
آلا: ... شدی؟زنگ بزن (یعقوبی،۱۳۹۴: ۱۲)

چنان‌که ملاحظه می‌شود جمله «آلا» یعنی« از کی تا حاالز آدم راستگویی شدی؟ زنگ بزن»،در طول این پاره گفتار به بخش‌هایی تقسیم شده که باوجود از بین رفتن ساختار نحوی و معنایی آن به نوعی با ایجاد «اختلال در گفتگو»، ترتیب گفتگو با امید و انواع احتمالات در پاسخ های شخصیت مقابل در پاسخ گویی، را حفظ می‌نماید .نمونه‌هایی مشابه از این پاره گفتارها در این نمایشنامه باز هم وجود دارد. به دلیل ساختار تماتیک اثر و لحظات بحرانی و ویژهٔ آن یعنی بهره‌گیری از ساختار پرسش و پاسخ، و پاسخ هایی اغلب همراه با دروغ، که خود از عنوان اثر پیداست و نمود آن را می‌توان در پاره گفتار پایانی هر صحنه مشاهده کرد، قطعات گفتگویی (کلامی)در این نمایشنامه به عنوان فرصت و مجال گریز و یا پاسخ راهگشا به خوبی با بافت کلی دراماتیک اثر همساز شده است.

نمونهٔ برجستهٔ دیگری از به کارگیری «پاره گفتارها» در فرآیند پیشرفت ساختار دراماتیک به عنوان یک «تمهید زبانی»، اگر چه در نمایشنامه «یک دقیقه سکوت»به شکلی از آن در به کارگیری تلفن اشاره شد، در این نمایشنامه قابل مشاهده است. یعقوبی در واپسین پاره از این نمایشنامه جهت تأکید بر موقعیت، فضا و بیان مؤکد بر یک مضمون، بار دیگر با اختلال در اصل نوبت گیری و بوسیله تمهید زبانی «ترجیع بند پردازی» ،پاره ای از گفتگوی میان شخصیت ها را سه بار تکرار می‌کند و هربار سرانجام آن را به شکلی متفاوت ارائه می‌کند و در نهایت نمایشنامه را نیز با همین تمهید پایان می‌برد. این تأکید به واسطه عنصر زمان، در خلق «وقفه های روایی» صورت پذیرفته‌است. به این معنی که در قالب این تأکید به نظر می‌رسد علاوه بر ایجاد نوعی انقطاع در ساختار پیرنگ اثر، به وسیلهٔ این تمهیدات زبانی (قطعات گفتگویی (کلامی))، شکلی از تکرار و بازگشت در زمان به دلیل توضیحات صحنه خود نویسنده در رفت و برگشت‌های نور، قابل مشاهده است. تکرار سه باره این مسئله در پرده پایانی خشکسالی و دروغ، این تصور را ایجاد می‌کند که گویی زمان متوقف شده و هرکس از سویی به نظر خود آن را تغییرمی‌دهد اما در نهایت هیچ چیز تغییر نمی‌کند:

آلا: مرسی (سکوت.امید در سکوت دفتر شعر را ورق میزند.)
آلا: شعرهای خودته؟
امید: نه (امید دفتر را می‌بندد و روی میز می‌گذارد.)
آرش: امید! چند سال پیش با یه شاعری آشنا شدم که شعرهاشُ چاپ میکرد بعد میرفت توی پارک ها کتاب شُ مثلن روی نیمکت ها جا میذاشت که مردم کتاب ش بدزدن که شعر بخونن، (سکوت)
آرش: اجازه میدی نگاش کنم؟
امید: آره (آرش دفتر شعر امید را بر میدارد.)
آرش: من هم از این دفترها داشتم.گمش کردم (آلا میرود کنار آرش میایستد و به دفتر شعر نگاه میکند.)
آلا: اسم اون شعر چی بود؟
امید:کدوم؟
آلا: شعری که اون میخواست بخونی براش؟
امید: ریتا
آلا: برامون بخونش (یعقوبی،۹۲:۱۳۹۴-۹۱)

به طور کلی با مطالعه آثاری منتخب از محمد یعقوبی می‌توان گفت وی در آثار خود به شکل های متمایزی از ارتباطات کلامی (زبانی) در سطوح گسترده‌ای از دلالت های زبانی و فرا زبانی به عنوان شاخصی در روند انتقال اطلاعات در درام پرداخته خود، بهره می‌برد؛ با این تمایز که به تدریج کارکرد و نحوهٔ به کارگیری این تمهیدات زبانی مشخص تر و با مضمون اثر نیز بیشتر همساز شده است. به عبارت دیگر، استفاده از این فنون نگارشی در آثار اولیه،

بیشتر به عنوان مؤلفه‌ای تکنیکی در پیشبرد ساختار روایی پیرنگ نمایشنامه عمل می‌کرده است و به مرور با تسلط هر چه بیشتر نویسنده بر آنها، نحوه به کارگیری ضرب‌آهنگ ها در حین گفتگو، هماهنگ تر با درونمایه و حتی ساختار بلاغی اثر همسو شده است .در ابتدا کارکرد ویژه این کنش‌ها و قطعات گفتگویی (کلامی) در بیان ذهنیت طرفین حاضر در مکالمه و ایجاد وقفه در تصمیم گیری و تأکید بر موقعیتی خاص استفاده می‌شده که در واپسین نمونه مطالعاتی به عنوان فرصتی برای انتخاب و سنجش پاسخ های متفاوت و تأثیر آن در پیشبرد ساختار دراماتیک نمایشنامه مورد استفاده قرارگرفته است. هر چند با توجه به وسعت مفهوم و در بر گرفتن رویکردهای متفاوت نظری به نوعی می‌توان این بحث را هرچه بیشتر بسط و گسترش داد. به هر ترتیب شیوه‌های به کارگیری این ارتباطات کلامی (زبانی) باز هم در یک پرداخت سنتی مورد استفاده قرارگرفته است؛ و هنوز هم، زبان به مثابه بخشی از سیستم و معنای کلی اثر، بر مبنای نحو مرسوم و قراردادی در راستای وحدت و یکپارچگی کلی اثر بکار برده می‌شود .

نمودار شاخصه‌ای انتقال اطلاعات در آثار محمد یعقوبی (منبع: نگارنده)

## نتیجه گیری

بر پایه مطالعه مؤلفه‌های بر شمرده شده در چارچوب نظری مقاله در آثار حمید امجد، باوجود تنوع موضوعی، مضمونی، فضا سازی، شخصیت‌پردازی و حتی قالب‌هایی که وی با استفاده از نمایش‌های سنتی ایرانی برای آثار خود برمی‌گزیند، در ساختار روایی بر مبنای محور زمانی است. به بیان دقیق تر بر اساس روند جریان انتقال اطلاعات، او همواره از یک الگوی خطی بهره می‌گیرد و این مسئله هرگز با تمهیدات ویژه زبانی و شکل‌های مختلف زمان پریشی همراه نبوده است.

بهره‌گیری از فرم های بسته روایی، پایان های شبه باز با تأکید بر موقعیت و رویداد از ویژگی‌های بارز نمایشنامه‌های وی محسوب می‌شود و او کمتر به تجربه گرایی تمهیدات زبانی در پی رفت انتقال اطلاعات در نمایشنامه‌های خود دست می زند. می توان این مسئله را به عاملیت موضوع و درون مایه در آثار وی منوط دانست که تمامی جوانب ساختار روایی را تحت تأثیر قرار داده و به سوی انتخاب روایتی سرراست، ساده و بدون پیچیدگی‌های فوق الذکر پیش برده است. به عنوان مثالی روشن، تقابل شخصیت و جامعه به عنوان مضمونی محسوس در اغلب آثار حمید امجد قابل مشاهده است. درون مایه‌ای که هر بار بر مبنای قرار گرفتن شخصیت‌ها در کشمکش و تقابل با جامعه با مضامینی متفاوت، چون عشق، آزادی، عدالت، برابری بروز می‌یابد. این مسئله از نخستین نمایشنامه‌های او مشهود بوده و رفته رفته علاوه بر بروز شکل‌های متفاوت آن، قوام بیشتری یافته‌است. البته در میان آثار امجد نمایشنامه «بی شیر و شکر» را تا اندازه‌ای متفاوت از سایر نمایشنامه‌های او میتوان در نظر گرفت، به این دلیل که این اثر تنها نمایشنامه‌ای از این نویسنده است که در آن با تنوع خرده طرح‌هایی روبرو هستیم که اگرچه در سایه روایت اصلی نمایشنامه قرار دارند اما جنبه‌ای منحصربه فرد به این اثر در مقابل سایر نمایشنامه‌های او داده که در دوگانگی استنتاج و تعیین شیوه‌ی پایان بندی آن مؤثر است .

اما آثار محمد یعقوبی که در این مقاله به آنها پرداخته شد تفاوت‌های مهمی در مقوله چگونگی و طبقه‌بندی ارائه اطلاعات، با آثار امجد دارد که البته بخشی از این تفاوت ها به مباحثی بازمی‌گردد که از موضوع این مقاله خارج است. با توجه به محدوده نظری این مقاله، درباره این تفاوتها می‌توان گفت تأثیر فرم و محتواست که عاملیت مهمی دارد.

مضمون، درونمایه، موضوع و پلات‌هایی که در آثار یعقوبی دیده می‌شود در مواردی پرداختن به آنها جسارت می طلبد) درونمایه‌هایی هستند که باعث شده او به سمت نوآوری‌ها و ساختار شکنی‌هایی در فرم نیز برود: زبان

پریشی‌ها، بهم ریختن زمان خطی حتی بیشتر از آنچه که قبل تر درام نویسانی دیگر انجام داده‌بودند، طراحی پلات‌های بسیار نامرسوم، نگاهی نو به مسئله راوی در درام، چگونگی ارائه اطلاعات به مخاطب در بستر تعلیق هایی خلاقانه نمونه هایی از این نوآوری‌های مستحیل شده در پلان و مضمون آثار او هستند.

به عنوان مؤخره بحث و بر مبنای شواهد به دست آمده، در راستای تبیین هدف تعریف شده در ابتدای پژوهش، به سؤالات مطرح شده مقاله نیز پاسخ داده می‌شود، پاسخ‌هایی که اگر چه بر مبنای استقرا ناقص حاصل خواهند آمد، تصویر یا به تعبیری بهتر، پنجره‌ای روش بر تحلیل و پرداخت درام برای مخاطب نمایشنامه و خوانندگان آن فراهم خواهد آورد.

بر مبنای آنچه در مقدمه ارائه گردید، نخستین پرسش به این موضوع اختصاص داشت که با توجه به دیدگاه «مانفرد فیستر» مؤلفه های مؤثر در همزمانی و توالی اطلاعات در ساختار روایت دراماتیک چگونه تحقق می‌یابند؟ بر مبنای مستندات ارائه شده، مهمترین شاخص های مؤثر در روند انتقال اطلاعات در گام نخست مبتنی بر نظام‌های اطلاعاتی درونی و برونی درام هستند. بااین وجود در مسیر تحلیل عناصر مؤثر بر روند انتقال اطلاعات و بر مبنای شاخص‌های توالی و همزمانی، مفاهیم، تعاریف و مؤلفه هایی مؤثر هستند که «فیستر» در کتاب خود به نحوی به تبیین آنها می‌پردازد و در مقاله حاضر، پارهای از این موارد نیز مرور شد که اهم آنها عبارت بودند از: پیرنگ و ساختار روایی؛ شیوه انتقال اطلاعات در آغاز درام، شامل: زمینه چینی و درآمد دراماتیک، زمینه چینی مجزا در مقابل زمینه چینی درآمیخته، شکل غالب ارجاع زمانی، زمینه چینی در قالب مونولوگ (تک گویانه) در مقابل زمینه چینی در قالب دیالوگ؛ روند انتقال اطلاعات در پایان درام: شامل پایان‌های بسته و انواع پایان باز در درام شامل: پایانهای معلق و آگاهی محدود، اپیک (الغای حتمیت)، پایان و ضد پایان در روایت مدرن؛ کنش و رویداد، انواع ساختار روایی مشتمل بر فرم های بسته و باز؛ شخصیت پردازی؛ فضا و زمان ؛ ارتباطات کلامی).

در پاسخ به پرسش دوم مبنی بر کارکرد تمهیدات روایی در جریان انتقال اطلاعات در درام با نگاهی به رویکرد مانفرد فیستر باید گفت روند انتقال اطلاعات در درام درواقع مبین استراتژی یا راهکاری برای پرداخت نمایشنامه محسوب می‌شود. از این رهگذر مؤلفه‌های کلیدی چون: آغاز و انواع زمینه چینی‌ها در نمایشنامه، شیوه‌های مختلف پایان بندی اعم از بسته، باز، معلق، شبه باز، اپیک و نظایر آن تعریف شده اما گفتنی است در گامی فراتر، خود این تمهیدات روایی تحت تأثیر اراده نویسنده در گزینش قالب باز یا بسته برای درام یا ساختار سبک شناسانه اوست. کارکرد اصلی این تمهیدات، نشانگر این مطلب است که تا چه میزان اطلاعات ارائه شده واجد یک استراتژی ساختاری از پیش تبیین شده بوده و یا تنها به عنوان خلاقیتی مبتنی بر ذوق نویسنده مورداستفاده قرارگرفته‌است. چه آنکه در برخی از نمونه های مطالعاتی این مقاله نیز این تمهیدات ذیل مؤلفه دیگری که همانا محتوا و درونمایه است، قرار می‌گیرد که در پرداخت درام بیشتر از تمهیدات خلاقه بهره می‌برند. بر همین اساس در پاسخ به پرسش سوم در باب چگونگی کارکرد تمهیدات روایی (الگوهای انتقال اطلاعات) در آثار یعقوبی و امجد از نظر فیستر باید گفت که شواهد این تحقیق گویای این واقعیت است علیرغم بهره‌گیری از پاره‌ای از تمهیدات روایی دراماتیک در پی رفت انتقال اطلاعات مورداستفاده در نمونه‌های مطالعاتی، اعم از ساختار روایی خطی و مبتنی بر زمان «علی- معلولی» در آثار امجد (به رغم تنوع مضامین) و تکنیک‌های زبانی و زمانی موجود در آثار محمد یعقوبی اعم از زمان پریشی، تعلیق‌ها و تمهیدات کلامی ،شکلی از اعوجاج ساختاری را در آثار هر دو نویسنده بر پایه روند انتقال اطلاعات و مؤلفه‌های تأثیر گذار در آن، در اشکال مختلف زمینه‌چینی، ارجاعات زمانی ،پایان بندی (انتقال اطلاعات در پایان درام)، گونه‌ای به کارگیری تعلیق در آثار میتوان مشاهده کرد. مؤلفه‌هایی که فارغ از کارکرد در منطق دراماتیک اثر (مبتنی بر ساختار آن) به عنوان یک تکنیک موقتی، به تعبیری لحظه ای و خلاقانه مورداستفاده قرارگرفته اند .به عنوان مثال یکی از نمودهای این موضوع را به طور مشهودی می‌توان در شیوه‌های گره‌گشایی و در گام بعدی پایان بندی یا «بستار» آثار مورد مطالعه، مشاهده کرد.

مهمترین هدف تعریف شده و مفروض بر این مقاله، تبیین کارکرد تمهیدات روایی (الگوهای انتقال اطلاعات) و شاخص های تأثیرگذار بر این مهم، در نمونه‌های مطالعاتی بر اساس نظریه مانفرد فیستر بود . بر پایه شواهد این تحقیق، به نظر می‌رسد ساختار درام و چگونگی ارایه اطلاعات و مؤلفه‌های مختلف اثرگذار در آن به نوعی به حلقه گمشده‌ای

می‌ماند که به رغم پویایی در نگارش آثار می‌توان گفت این پویایی بیشتر مبتنی بر خلاقیت و تجربه گرایی نویسندگان است تا مبتنی بر یک تکنیک یا تاکتیک از پیش تبیین شده بر اساس تئوری. بنابراین ۱- توجه بیشتر به نقد و تحلیل شیوه های انتقال اطلاعات و رویکردهای نوین به این مقوله، ۲- تمرکز بیشتر بر وجاهت ساختاری آثار (اعم از زمینه چینی و شیوه آغاز تا پایان بندی و بستار اثر و...) نسبت به وجاهت مضمونی، ۳- همچنین توجه به پایان بندی به عنوان نقطه ای تأثیرگذار در متون دراماتیک و عدم باز گذاشتن فرجام نمایشنامه و رها کردن و واگذاری بستار پیرنگ به مخاطب و ۴- در نهایت دریافت دقیق، تأمل کافی، بررسی جوانب و سویه های به کارگیری رویکردهای نوین در قالب متون دراماتیک و همچنین مطالعه بازخورد آنها، مخصوصاً در زمینه روند انتقال اطلاعات به مخاطب؛ مجموعه عواملی هستند که به نوبه خود می‌توانند در بهبود سطح کیفی متون دراماتیک ایران و به طور مشخص شیوه‌های روایت‌گری و ساختارها و قالبهای به کار رفته در این آثار تأثیرگذار باشند. هرچند که باید اذعان نمود چارچوب نظری این تحقیق، به عنوان یک پیشنهاد راهبردی و مبتنی بر قالبی نو ارسطویی، واجد امکانی تازه در تحلیل و پرداخت درام، مفروض شده که شواهد به دست آمده از این تحقیق نیز مؤید این مسئله هستند، بنابراین استدلال‌ها و نتایج و راهکارهای ارائه شده، قابل بررسی و نقد موشکافانه صاحبنظران این عرصه خواهند بود.

## منابع


ارسطو (۱۳۸۷)، *فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران، نشر امیرکبیر.

اسلین، مارتین(۱۳۹۰)، *دنیای درام*، ترجمه محمد شهبا، تهران، نشر هرمس.

امجد، حمید(۱۳۸۹)، *بی شیر و شکر*، تهران، نشر نیلا.

امجد، حمید (۱۳۸۷)، *پاتوغ اسماعیل آقا*، تهران، نشر نیلا.

امجد، حمید (۱۳۸۲)، *زائر*، تهران، نشر نیلا.

امجد، حمید (۱۳۸۴)، *نگین*، تهران، نشر نیلا.

امجد، حمید (۱۳۸۱)،*گردش تابستانی*، تهران، نشر نیلا.

بارت، رولان (۱۳۸۷)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت ها*، ترجمه محمد فرهنگ، تهران، نشر صبا.

تولان، مایکل.جی(۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه-زبان شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، نشر علمی فرهنگی.

ریمون کنان،شلومیت(۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، نشر نیلوفر.

زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۶۹)، *ارسطو و فن شعر*، تهران، نشر امیرکبیر.

Toolan, Michael (1988), *Narrative: a critical Linguistic introduction*. London and New York: Routledge

شکنر، ریچارد (۱۳۸۶)، *نظریه اجرا*، مترجم مهدی نصرالله زاده، تهران، نشر سمت.

فیستر، مانفرد (۱۳۸۷)، *نظریه و تحلیل درام*، ترجمه مهدی نصرالله زاده، تهران، نشر مینوی خرد.

کالر، جاناتان(۱۳۹۰)، *در جستجوی نشانه ها*، ترجمه لیلا صادقی، تینا امرالهی، تهران، نشر علم.

مارتین،والاس (۱۳۸۹)، *نظریه های روایت*، ترجمه محمد شهبا، تهران، نشر هرمس.

محبی، پرستو (۱۳۹۷)، *روایت شناسی درام*، نگاهی روایت شناسانه به ادبیات نمایشی ایران.

مک کی، رابرت(۱۳۹۷)، *دیالوگ* (هنر کنش کلامی بر صفحه صحنه و پرده)، ترجمه مهتاب صفدری، تهران، نشر افراز.

یعقوبی، محمد (۱۳۹۶)، *زمستان۶۶*، تهران، نشر افراز، چاپ سوم.

یعقوبی، محمد(۱۳۹۴)،*خشکسالی ودروغ*، تهران، نشر افراز، چاپ چهارم.

یعقوبی، محمد (۱۳۹۴)، *تنها یک* (تنها راه ممکن و یک دقیقه سکوت)، تهران، نشر افراز.

یعقوبی، محمد (۱۳۹۴)، *ماه در آب*، تهران، نشر افراز، چاپ دوم.

Peter Hühn, John Pier Wolf Schmid, Jörg Schönert (1953), *handbook of Narratology*, berlin: Library of Congress Cataloging-in-Publication DataT