فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی - پژوهشی
سال پنجم – شماره اول – بهار ۱۳۹۱- شمارهٔ پیاپی ۱۵

# برآیند قدرت شخصیت در نمایشنامه
# (با تکیه بر سنجش قواعد نوبت‌گیری در نمایشنامه وای بر مغلوب)

(ص ۳۲۷ – ۳۱۳)

بهروز محمودی بختیاری(نویسنده مسئول)[۱]، نرگس فرشته حکمت[۲]

تاریخ دریافت مقاله : ۹۰/۸/۱۸
تاریخ پذیرش قطعی: ۹۰/۱۰/۱۹

**چکیده:**

**حوزه سبک‌شناسی زبان، از میان گونه‌های مختلف ادبی، گرایش بیشتری را به نمایشنامه‌ها نشان میدهد، به گونه‌ای که متون نمایشی، یکی از مهم‌ترین زمینه‌های پیاده‌سازی الگوها و مباحث سبک‌شناسی گردیده است.در این حوزه از تحلیلهای زبان‌شناسانه که در پی ابهام‌زدایی از اثر ادبی است، رویکرد کاربردشناسی زبان از دیدگاههای دیگر تخصصی‌تر است؛دیدگاهی که از شاخه‌های بین‌رشته‌ای محسوب میشود و به مرور، منتج به ایجاد گرایشی نوین در زبان‌شناسی و نقد دراماتیک شده است. این شاخه التقاطی از زبان‌شناسی، با طرح مسئله نوبت‌گیری در گفتمان روزمره و به طور مشخص در گفتمان نمایشی، دیدگاهی علمی را فارغ از در نظر گرفتن نویسنده اثر، برای تحلیلهای سبک‌شناسانه در اختیار منتقد و پژوهشگر قرار میدهد.نوبت‌گیری در گفتمان نمایشی به بررسی برخی مؤلفه‌ها در کیفیت تسهیم نوبت میان شخصیت‌ها میپردازد تا از این طریق، میزان قدرتمندی هر شخصیت در هر مقطع از نمایشنامه را مورد ارزیابی قرار دهد. هدف از این پژوهش پاسخ به این پرسش است که نوبت‌گیری تا چه میزان می‌تواند پژوهشگر را به درک سبک زبان نمایشی نمایشنامه‌نویسان یاری رساند. به این منظور این نگرش نوین بر نمایشنامه *وای بر مغلوب*(۱۳۴۹) غلامحسین ساعدی (۱۳۴۶-۱۳۱۴) پیاده شده است تا از این رهگذر، کاربرد این نظریه در تحلیل متن ادبی به طور عملی نشان داده شود. خواهیم دید که بهره‌گیری از قواعد نوبت‌گیری، بیانگر میزان قدرت شخصیت در هر مقطع از نمایشنامه و در ارتباط با دیگر کاراکترها است.**

**کلمات کلیدی:**
**نوبت‌گیری، دیالوگ،قدرت شخصیت،*وای بر مغلوب*.**

۱ – استادیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران mbakhtiari@ut.ac.ir
۲ – کارشناس ارشد ادبیات نمایشی nfhekmat@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

**مقدمه:**

آنچه درام را از دیگر رسانه‌ها یا به عبارت بهتر، از دیگر هنرها متمایز کرده و هر لحظه در صحنه آن را همچون جریانی هم‌زمانی، ساری و جاری نگاه میدارد، نحوه ارائه اطلاعات و پیشبرد حوادث است که در قالب قطعات دیالوگ و در ارتباط کلامی کاراکترها با یکدیگر شکل میگیرد؛ پس درام رسانه‌ای است بر پایه کلام[۱]. همانطور که الام[۲] (نشانه‌شناسی تئاتر و درام: ص۱۷۰) اشاره میکند، اشخاص بازی هر خصوصیاتی که در حکم اشخاص دنیای داستانی داشته باشند و برای تامین کارکردهای ساختار درام، تابع هر قاعده شخصی، نقشی، اجتماعی و غیره که باشند، نخست در حکم **شرکت کنندگان در رویدادهای کلامی**است که معمولا با آنها مواجه میشویم. این سطح گفتمانی درام است_مبادله پاره‌گفتارهای حاوی اطلاعات در جریان گفتگو، که به خودی خود و در همان حال به نوعی برهمکنش(تعامل متقابل) نیز شکل میدهد_که بلافاصله به تماشاگر یا شنونده ارائه میشود. به این ترتیب در درام، قواعد ساخت اثر، در عین رعایت معادلات خاص زیبایی‌شناسانه، از نوعی منطق دقیق ریاضی پیروی میکند و چهارچوبهای خاصی را برای شکل‌دهی به یک اثر باورپذیر حتی در فضایی متفاوت در سطوح سبکی متفاوت (مانند آثار ساموئل بکت یا اوژن یونسکو) به کار میبندد.

تن[۳] (*A Stylistics of Drama: 28*) پس از طرح مباحث بسیار مهمی دربارهٔ خاصیت اجرایی[۴] زبان در برابر خاصیت تعاملی آن و تطبیق هر کدام روی نمونه‌های خاصی از متنهای نمایشی، دربارهٔ گفتگوی نمایشی مینویسد: «بسیاری از تحلیلهای صورت گرفته از متنهای نمایشی از منظر کاربردشناسی[۵] ، با این فرض کار کرده‌اند که گفتگوی نمایشی به اندازهٔ کافی به گفتگوی زندگی واقعی نزدیک است. بنابراین نتایج به دست آمده از موقعیت‌های روزمره بطورکلی، روی آنچه در درام نیز یافت میشود، قابل پیاده‌سازی است». در این زمینه هرمان[۶] Dramatic Discourse (ص۸۰) هم مانند دیگر صاحبنظران حوزه

---

۱ - اینگاردن (۱۹۷۳) قسمت اصلی متن نمایشی را متن اصلی و متنی که دستورهای صحنه را دربرمی‌گیرد، متن فرعی خوانده است. از همین روست که در تحلیل‌های درام و در مواجه با متن نوشتاری یا دراماتیک(متنی که برای تئاتر نوشته می‌شود)، هدف اصلی بررسی دیالوگ است. به عبارتی، هدف اصلی زبان‌شناسان در رابطه با متن نمایشی، درک و شناخت ویژگی‌های اصلی گفتمان نمایشی است(نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری، آستن و ساوانا:ص۷۶).

۲ - Keir Elam

۳ - Peter Tan

۴ - transactional

۵ - pragmatics

۶ - Vimala Herman

Archive of SID

www.SID.ir

سبک‌شناسی زبان اعلام میدارد که مهم‌ترین خاصیت زبان دراماتیک که آن را حائز ویژگی قابل بررسی بودن توسط نظریه‌های زبانشناسی میکند، شباهتهای زیادی است که با زبان معمولی و طبیعی دارد.

## نوبت‌گیری[۱] در گفتمان نمایشی[۲]

دیالوگ در معمولترین شکل خود، همچون یک نظام نوبتی بیان میشود. یک شخصیت، دیگری را مورد خطاب قرار میدهد و شخصیت مقابل که گوش و سپس پاسخ می‌دهد، به نوبه خود به گوینده بدل میشود. دوگانگی نقش گوینده- شنونده، که کنش متقابل دارند، منش اصلی دیالوگ نمایشی است (نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری، استن و ساوانا، ص:۷۶).یول(کاربردشناسی زبان:ص۹۵)، گفتمان را همچون بازاری میداند که در آن کالای کمیابی به نام «عرصه مکالمه»[۳] عرضه میشود که میتوان آن را حق صحبت کردن تعریف کرد. در اختیار داشتن این کالای کمیاب در هر زمان «نوبت»[۴] نامیده میشود. در هر موقعیتی چنانچه اختیار صحبت کردن از قبل تعیین شده باشد، هر کسی میتواند این اختیار را در دست گیرد که این امر را «نوبت‌گیری» مینامند.یول( نگاهی به[۵] زبان:ص۱۶۰) مکالمه را فعالیتی میداند که در اکثر موارد، در آن دو یا چند نفر شرکت میکنند و فقط یک شخص در هر نوبت صحبت میکند و از سکوت بین نوبتهای گفتاری پرهیز میشود و اگر بیشتر از یک شخص بخواهند در آن واحد صحبت کنند، معمولاً یکی از آنها سخن خود را قطع میکند. سبک‌شناسی درام همواره بر این نکته تاکید دارد که نوبت‌گیری در گفتگوی نمایشی را باید به صورت «جفت‌های مجاورتی»[۶] در نظر گرفت. این زوجها همیشه از قسمت اول و قسمت دوم تشکیل میشوند که هر قسمت را یک گوینده تولید میکند. ادای قسمت اول زوج همجوار، بلافاصله انتظار ادای قسمت دوم همان جفت را پیش می‌آورد. عدم تولید قسمت دوم زوج همجوار به عنوان پاسخ، خلاء مهمی تلقی میشود و بنابراین معنی‌دار است. لازم به ذکر است که قسمت دوم زوج همجوار همیشه بلافاصله بعد از قسمت اول قرار نمی‌گیرد، زیرا در توالی«سوال_پاسخ» تاخیر رخ میدهد، یعنی گاهی توالی«سوال_پاسخ» دیگری میان آن دو قرار میگیرد.... یک زوج همجوار در داخل زوج

---

۱ - Turn- taking

۲ - Dramatic discourse[۲]

۳ - floor

۴ - turn

۵- Yule

۶ - Adjacency pairs

Archive of SID

www.SID.ir

همجـوار دیگـر را «تـوالی ادخـالی»[۱] مینامنـد (کاربردشناسـی زبـان، یـول:ص۱۰۳_۱۰۱؛ همچنینSanger،The Language of Drama:ص۲۲).

مدلی را که هرمان برای تحلیل‌هـای گفتگـویی پیشـنهاد میدهـد، بـه نقـل از شـورت و کالپپر[۲] (Exploring the Language of Drama:ص۲) اینچنین است :

-A-B-A-B…

این مدل که برای مکالمه فی ما بین دو نفر طراحی شده است، نشان میدهدکه وقتی A صحبت میکند، مکث کرده و سپسB صحبت میکنـد و مکـث میکنـد و تبـادل گفتگـو از طریق A به B و سپس A دوباره شکل میگیرد. اما در موقعیتی که مکالمه سه نفره باشـد، مدل به این صورت می‌شود:

-A-C-A-B-A-B-A-B…

از آنجا که نوبت‌گیری، کنشی اجتماعی به شمار می‌آید، بنابراین بر اساس نظام مدیریت مکالمه صورت میگیرد که طبق عرف، نظامی شناخته شـده بـرای اعضـای گـروه اجتمـاعی خاص است(کاربردشناسی زبان،یول: ص۹۵).

همان‌طورکه پیشتر نیز به آن اشاره شد، در اکثر مواقع مکالمه شامل مشارکت دو نفر یا بیشتر است که با نوبت‌گیری در هر زمان، تنها یکی از آنها صحبت میکند. به نظر میرسد که انتقال سهل و آسان نوبت از یک گوینده به گوینده دیگـر بـا ارزش تلقـی میشـود. از سـوی دیگر، انتقال همراه با سکوت طولانی بین نوبتها یا همراه با همپوشی زیاد(یعنی وقتی هر دو گوینده سعی دارند در یک زمان صحبت کنند)، نامقبول پنداشته میشـود. وقتـی دو نفـر در تلاش برای مکالمه با یکدیگر، متوجه میشوند که در انتقال نوبت آنهـا «روانـی» لازم وجـود ندارد یا چنین نوبتی موزون نیست، در آن صورت، میزان پیام منتقل شده بیش از خود کلام است(کاربردشناسی زبان، یول: ص۹۶).وجود چنین وضعیتی، احساس فاصله و نبود آشـنایی یا راحتی را تداعی میکند. مانند مثال (۱) که تعامل یک دانش آمـوز و پـدر دوسـتش را در نخستین ملاقاتشان نشان میدهد.

۱- آقای استراید : رشته اصلی تو چیه دیوید؟

دیوید : زبان انگلیسی؛ – اما خوب واقعاً هنوز تصمیم نگرفته‌ام. (سه ثانیه سکوت)

آقای استراید : با این حساب – می‌خواهی معلم بشی ؟

دیوید : نه – راستش را بخواهید – اگه بتونم معلم نمی‌شم! ( دو نیم ثانیه سکوت)

آقای استراید : چی –// می‌خواهی کجا_ادامه بده

---

۱ - **Insertion sequence**

۲ - **Culpeper**

Archive of SID

www.SID.ir

دیوید : منظورم اینه که – اوه ببخشید//من –

چنان که در مثال (۱) آمده، مکثهای خیلی کوتاه ( که با خط تیره مشخص شـده انـد ) صرفاً مبین تعلل هستند، اما مکثهای طولانی‌تر سکوت را نشان می‌دهند. در مثال (۱) موارد سکوت مربوط به هیچیک از دو گوینده نیست، زیرا هر دو نوبت خود را به پایان رسانیده‌اند. اگر گوینده‌ای حقیقتاً عرصهٔ مکالمه را به دیگری واگذار و دیگـری صـحبت نکنـد، آن وقـت سکوت به شخص دوم نسبت داده میشود و معنیـدار میگـردد. ایـن نـوع سـکوت، **سـکوت اسـنادی** اسـت. نظریـه‌پـردازان بسـیاری از جملـه تـنن[۱] ( Silence as conflict management in fiction and drama:ص ۲۶۰) با اشاره به نمایشنامه‌هـای *خیانـت*[۲] پینتر[۳] و *شوخی بزرگ*[۴] متیسون[۵] بر اهمیت سکوت در دیالوگها تاکید کرده و معتقدنـد کـه در همه این موارد سکوت بین دیالوگها صرفا عنصـری خنثـی و بـه معنـای فقـدان گفتگـو نیست؛ بلکه مفهومی فراتر دارد.

در مثال (۱) دو سطر پایانی همپوشیی را نشان میدهد که طبق قرارداد با دو خط مورب (//) در آغاز قسمت همپوشی مشخص میشود. نخستین همپوشی معمولاً زمـانی رخ میدهـد که هر دو صحبت کننده شروع به صحبت کنند. بر اسـاس نظـام مـدیریت مکالمـه یکـی از گویندگان توقف میکند تا به دیگری اجازه دهد عرصهٔ مکالمه را بدست گیرد. با این‌همه، اگر گویندگان برای رسیدن به مکالمهٔ مشترک موزون مشکل داشته باشند، احتمالاً الگوی

« توقف – شروع – همپوشی – توقف » تکرار میشود. همپوشی مثال (۱) صـرفاً بخشـی از مکالمهٔ دشواری است که فردی نخستین بار با یک شخص ناآشنا انجام می‌دهد. البته، انـواع دیگری از هم‌پوشی نیز وجود دارد که تغییر آنها با آنچه گفته شد، متناوب است.

از دیدگاه بسیاری از گویندگان، مکالمه همپوشی نشان‌دهنده همبستگی و نزدیکی آرا و ارزشهای دو طرف است[۶]. در مثال (۲) تأثیر همپوشی هنگـام صـحبت ایـن احسـاس را بـه وجود می‌آورد که گویا دو صدای مجزای هماهنگ با یکدیگر، صدایی واحد را پدید آورده اند.

۳- مین : او را در فیلم ویدئویی دیدی؟

وندی : آره – اونی که رو ساحل بود.

---

۱ - Tannen

۲ - Betrayal

۳ - Pinter

۴ - Great Wits

۵ - Mattison

۶ - برای اطلاعات بیشتر در این زمینه، رک به (dramaric discourse، herman: ص۱۱۳)

Archive of SID

www.SID.ir

مین : ای خدای من // خیلی محشر بود.
وندی : فقط خیلی یخ بود.
مین : و اون همه موج که //به طرفش میخورد!
وندی : آره واقعاً طبیعی بود!
همپوشی در مثال (۲) مفهوم نزدیکی اما در مثال (۳) رقابت و مبارزه را میسازند.
۳- جو: وقتی که آنها سر // قدرت بودند– گذشته– صبر کن میشه حرفم را تموم کنم؟
جری : مطلب من همینه که گفتم.

در مثال (۳)، گوینده نخست با توجه دادن مخاطب به این نکته که انتظار وی آن است که به او اجازه داده شود که صحبت خود را تمام کند، در واقع، به پاره‌ای از «قواعد» ناگفته در مورد ساختار مکالمه متوسل می‌شود.

با بررسی قواعد نوبت‌گیری کلام، به نظر میرسد که آنچه این تحلیلها را در متون دراماتیک مورد توجه بیشتر سبک‌شناسان قرار میدهد، کشف میزان قدرت کاراکترها در هر قسمت از اثر است.

در متون نمایشی، چنانچه در پی بررسی میزان قدرت کاراکترها در متن نمایشی باشیم،مدلی را که شورت( Exploring the Language of Poems, Plays and Prose: ص۱۴۹) با طرح یک سری سؤالات در رابطه با متن بویژه متن نمایشنامه پیشنهاد میکند، بسیار راهگشا و قابل سنجش می‌یابیم. در این بررسی، کنکاش پیرامون این مسائل ضروری است که:

_چه کسی در ابتدا آغازگر تبادلات مکالمه‌ای است و چه کسی پاسخ میدهد؟
_چه کسی بیشتر از همه صحبت میکند؟
_چه کسی حرف چه کسی را قطع میکند ؟
_چه کسی حق تعیین و انتخاب شخص بعدی را برای صحبت کردن دارد ؟
_چه کسی موضوع صحبت را تحت اختیار خود دارد ؟

به این ترتیب در تقسیم قدرت در دیالوگ نمایشی، سبک‌شناسان درام عموماً سهم قدرت بیشتر را برای کسی قائلند که تبادلهای مکالمه‌ای را آغاز کند، بیشتر حرف بزند، دیگران را متوقف کند (و خود نشود) دیگران را برای حرف زدن انتخاب کند و موضوع را در دست داشته باشد (همان).

همواره کسی که بیشتر حرف میزند در ساختار قدرت، موقعیت برتری ندارد و باید به موقعیت شرکت‌کنندگان در گفتگو بیشتر دقت کرد. مثلاً در موقعیت یک مصاحبهٔ کاریابی طبیعی است که شخص جویای کار بیشتر از مصاحبه‌کننده حرف بزند، اما این اصلاً به

Archive of SID

www.SID.ir

معنای موقعیت برتر او در گفتگو نیست، بلکه در این موقعیت شخصی که تنها سئوال میکند به لحاظ الگوی قدرت صاحب قدرت بیشتری است. تجزیه و تحلیل قواعد و رعایت نوبت‌گیری کلام یک روش مفید برای توجه و بررسی به تفاوتهای موجود در میان شخصیتهاست(همان).

در مورد نقش اینگونه از تحلیلهای سبک‌شناسانه در واکاوی متن نمایشی، کندی[۱] (Dramatic Dialogue The Dialogue of Personal Encounter:ص۱۳) عقیده دارد: «افزون بر این‌که تضاد بین دیالوگها میتواند نشان‌دهنده تناسب یا عدم تناسب کاراکترها بوده و برهم‌زننده تناسب قدرت بین آنها باشد اما درعین‌حال، موجب شکل‌گیری اثری پویا و غیرساکن شده، عمل نمایشی را به پیش برده و رنگی از تنوع را به اثر میبخشد».

## نمونه تحلیل عملی

در این قسمت از مقاله، با بهره‌گیری از مولفه‌هایی که شورت در طرح مبحث نوبت‌گیری در مکالمه ذکر کرده است، به شرح مختصری از رابطه کاراکترها در نمایشنامه *وای بر مغلوب* ساعدی خواهیم پرداخت تا از این منظر، میزان قدرت کاراکترها در این اثر نمایشی، به طور علمی مورد تحلیل قرار گیرد. اما در ابتدای این تحلیل، لازم به ذکر است که اشاره به نمونه‌هایی در این بخش و در جهت تایید مباحث نظری، اندکی مشکل‌ساز به نظر می‌رسد؛ چراکه در این مبحث لازم است تا متن را به صورت کلیتی جامع در نظر گرفت. به عنوان مثال، انتخاب موضوع یا مخاطب بعدی که دو مورد از موارد مورد بررسی در این الگو است، با تکیه بر دیالوگهای قبل و بعد از آن، قابل رهگیری است که طبعا، زنجیره‌ای از دیالوگ‌ها را در پی خواهد داشت و واضح است که در قالب این پژوهش مختصر، اشاره به نمونه‌های وسیعی از متن مورد تحلیل، بعید به نظر میرسد.

حال با ذکر این مقدمه، صحنه اول نمایشنامه را در نظر بگیرید که با دیالوگی از جانب خانم آغاز میشود و شاخصه‌های تسهیم قدرت را همانگونه که شاهدیم در دست دارد :

خانم: ... خیال می‌کردن که نمی‌تونم از پسشون بر بیام.ها!حالا اگه جرئت دارن دوباره پیداشون بشه، اون وقت می‌دونم چه بلایی سرشون بیارم. (با فریاد) هیچ معلوم هست از جون من چی می‌خوان!(آرام و سریع) همه‌اش تقصیر این مدرسه‌هاست. همه رو بی چشم و رو بار آوردن. به همشون یاد دادن که راه بیفتن و بیان پشت در خونه ما. یه دونه آجان هم

---

۱- Kennedy

Archive of SID

www.SID.ir

نیست که با باتون لت و پارشون بکنه. زیر ماشین هم نمیرن که شر یکیشون کم بشه. (به طرف خدیجه می‌رود) همه‌اش تقصیر توست (وای بر مغلوب،ساعدی:ص۹-۱۰).

این دیالوگ که به عنوان نمونه‌ای از موقعیت برتر خانم در این پرده آورده شده است، چند شاخصه اصلی ساختارهای تقسیم قدرت را داراست. اول اینکه، این قسمت نخست نمایشنامه است و درنتیجه خانم، نخستین کسی است که سخن را آغاز نموده است؛ دوم اینکه دیالوگی نسبتا طولانی محسوب میشود و سوم اینکه این خانم است که مخاطب خود را انتخاب میکند و در نهایت، گزینش موضوع سخن را نیز او به عهده دارد. دارا بودن چهار خصیصه از میان پارامترهای تسهیم نوبت در مکالمه، خانم را در این قسمت، در جایگاه کاراکتر مقتدری قرار میدهد.

در ادامه و در پاسخ دیالوگ خانم، می‌بینیم که خدیجه، خود را ملزم به پاسخگویی میداند. در این قسمت بطورکلی، این خانم است که الگوی برتری خود را در مکالمه همچنان حفظ میکند:

خدیجه: من چکار کردم خانوم؟

خانم: خفه شو!(به طرفش میرود و ادای او را در می‌آورد)چه‌کار کردم، چه کار کردم. چرا نذاشتی کله اون بچه پررو روبشکنم؟(همان:ص۱۰)

البته لازم به ذکر است که این، ساختاری است که قوت خود را در پرده دوم از دست میدهد. مثال این مدعا دیالوگهای آغازین پرده دوم است. در این صحنه، ابتدا این خدیجه است که سکینه را به دیالوگ دعوت کرده، موضوع سخن را انتخاب میکند و با انتخاب مخاطب، کاراکتر قدرتمندتری بنظر میرسد، هرچند که دیالوگهای دو شخصیت رودررو، نسبتا از طولی مساوی برخوردار است:

خدیجه: حالا میگی چه کار کنیم؟دست از پا درازتر راهمونو بکشیم و بریم؟

سکینه: من که نمیرم. من منتظر میشم برگردن خونه تا تکلیفم رو راست بشه.

خدیجه: جوون مرگ شده‌ها، انگار نوه اترخان رشتین و ما نوکر مفتی باباشون بودیم.

سکینه: خوب مزدمون رو کف دستمون گذاشتن. یه عمر استخون خورد کردیم و زحمتشون رو کشیدیم و اینم آخرش. دوتا بچه فسقلی اون روزی رو دیدی چطور قاتل جونمون شدن؟...(همان: ص۴۹-۵۰)

از منظری دیگر به نظر میرسد که این دیالوگ آغازین در ابتدای پرده دوم که برخلاف ابتدای پرده قبل با دیالوگ دو خدمتکار آغاز میشود، قدرت رو به کاهش خانم را از همین آغاز نشان میدهد. همان‌طور که شاهدیم، در ادامه با به هم خوردن ساختار قدرت در خانه و نبود کسی که به حمایت از خانم عملی انجام دهد، همین دو خدمتکار این اجازه را به خود

Archive of SID

www.SID.ir

میدهند که ندای خانم را بی پاسخ گذاشته و اهمیتی برای او قائل نباشند. در این حالت به نظر میرسد که کاراکترها جایگاه و قدرت بالاتری را نسبت به گذشته(در پرده قبل) برای خود قائل شده‌اند. به عبارتی در «مکان بستگی تعویض»، هیچیک از آنها حاضر به در اختیار گرفتن نوبت نیست و این میتواند نشانه‌ای مبنی بر جابجایی موقعیت کاراکترها در هرم قدرت باشد:

خانم: آهای خدیجه!

(پیرزن‌ها به خود می‌آیند)

سکینه: بسم الله.

خدیجه: شروع شد.

صدای خانم: آهای سکینه، کدوم گوری رفتی؟

خدیجه: داره صدات میکنه.

سکینه: به گور باباش خندیده که صدام میکنه. حالا که کار به این جا رسیده، بذار اون قدر صدام بکنه که جونش از ... در بره (همان: ص۵۲-۵۳).

این ساختار در پرده دوم، ایستایی خود را تا ورود مرد جوان به دایره گفتگوها همچنان حفظ میکند، اما با ورود او، بازهم این خانم است که در جای‌جای این پرده، قدرت خود را با بهره‌گیری از مولفه‌های نوبت‌گیری نشان میدهد. در پرده سوم که چهار کاراکتر مخالف با موضع خانم، یعنی سوسن، سودابه، سکینه و خدیجه حضور ندارند، مرد جوان با موضعی کاملا انفعالی در برابر خانم، موقعیتی را که میرفت تا در پرده دوم، کمرنگتر جلوه کند، به تمامی به او بازمیگرداند.

در ابتدای این پرده، با منولوگ بلندی به زبان خانم روبرو میشویم. در موارد نوبت‌گیری، به نظر نمیرسد که بتوان درباره این گونه بیانات، حکمی‌درباره قدرت کاراکتر گوینده داد و جایگاهی برای آن در نظر گرفت.همانگونه که پیشتر نیز بدان اشاره شد، در این گونه مواقع، کاراکتر دیگری بر صحنه حضور ندارد(همان طور که در توضیحات صحنه نیز تصریح شده است) تا در تقابل شکل گرفته بین آن دو بتوان قدرت طرفین مکالمه را سنجید. به این ترتیب به نظر میرسد در مورد مونولوگها، اساسا نمیتوان بر اساس مولفه‌ها و المانهای نوبتگیری، درباره قدرت کاراکترها اظهار عقیده نمود؛چه این مونولوگ عبارتی ۳۲۴ کلمه‌ای و در آغاز یک پرده و از زبان کاراکتر قدرتمند نمایشنامه باشد:

(خانه مرد جوان. خانم تک و تنها، ژنده و ژولیده روی یک صندلی نشسته، کلمات نامفهومی‌را زیر لب زمزمه میکند. یک مرتبه بلند میشود و با عجله روی یک صندلی دیگر که مقابل اوست می‌نشیند و کلمات نامفهومی‌را با صدای مردانه ادا میکند. دوباره سر جای

Archive of SID

www.SID.ir

خود می‌نشیند و به ور زدن ادامه میدهد. انگار مکالمه‌ای بین او و شخص دیگری در جریان است که همه را به تنهایی به عهده گرفته. یک مرتبه از حرف زدن باز میماند. بلند میشود و با صدای بلند، درحالی‌که صندلی خالی خود و صندلی رو به رو را نشان میدهد)

خانم: خودتی و خودم، خودتی و خودم، خودمی‌و خودت، خودتی و خودم. خاک بر سر احمقت کنن. خودمی‌و خودت!مرتیکه الدنگ دبنگوز!جوون مرگ شده عجب گرفتارم کرده‌ها. چه کارش کنم؟در مسجده، نه کندنیه، نه سوزوندنی. (با خشم) ولی من هم میکنم و هم می‌سوزونم..... (همان: ص۸۱-۸۴).

پس از این مونولوگ بلند، با ورود مرد جوان، برای مدتی، تعادل در نوبت‌گیری برقرار است. این گونه به نظر میرسد که موضع منفعلانه مرد، در این شرایط که کاراکتر دیگری برای مراقبت از خانم وجود ندارد، همچنان بدون تغییر، تکرار میشود. به عبارتی، مرد با توجه به شاخصه‌های نوبت‌گیری، قدرت و برتری خاصی را در این قسمت نیز(که موقعیت فراهم است) برای خود قائل نیست و البته خانم نیز چون گذشته، سعی در نشان دادن برتری خود با در اختیار گرفتن نوبتهای بیشتر ندارد:

مرد جوان: آخه چه خاکی به سر کنم؟سرمو به کدوم دیوار بزنم؟

خانم: به دیوار نزن، اصلا به دیوار نزن. اگه م خواستی بزنی، بزن به زمین.

مرد جوان: گوش کن ببین چی می‌گم.

خانم: هرچی می‌خوای بگو، اما نمی‌تونی منو خر کنی (همان:ص۸۴).

به نظر میرسد که با گذشت زمان، این الگو در حال تغییر است. خانم با انتخاب موضوع و به‌کارگیری عبارات بلند، بر اساس مولفه‌های نوبت‌گیری، کاراکتر قدرتمندتری نسبت به مرد جوان محسوب میشود:

مرد جوان: آخه از جون من چی می‌خوای؟

خانم: خوشم باشه، من از جون تو چی می‌خوام؟یه عمر به پات نشستم، با خوب و بدت ساختم، داشتی و نداشتی دم نزدم. آبروتو حفظ کردم. بچه‌هاتو به عرصه رسوندم. حالا طلب‌کار هم شدی؟(همان:ص۸۵-۸۶).

و در ادامه نیز این ساختار با وجود تمام بی‌ربط‌گوئیها و مهمل بافیهای خانم، با سکوتهای مرد جوان، بازهم تکرار میشود:

مرد جوان: تو زن پدر پسر عموی من هستی.

خانم: بسم الله، حسابی خل شدی. نخیر، باید خرسه بیاد و مشاعرتو روبه راه کنه. همه چی یادت رفته، همه چی رو قاطی می‌کنی. یادت میاد اون روزا که کشته مرده من بودی، به پام می‌افتادی و گریه زاری می‌کردی و اشک می‌ریختی و من چقدر از ریخت نحس تو

Archive of SID

www.SID.ir

بدم می‌اومد. چه کلک‌ها جور کردی که بابای گور به گور شدم راضی شد که دست منو بذاره تو دست تو. خدا ذلیلت کنه. چی‌ها به روزگار من درآوردی، بی شرف!بی ناموس!بی همه چیز!

(مرد جوان سرش را بین دو دست میگیرد)

مرد جوان: خدایا باز شروع شد.

خانم: خودتو به موش مردگی نزن ذلیل مرده. من می‌دونم چه خیالاتی داری. سر پیری تازه زده به کله ت، همین امشب میگم خشتک اون شلخته ای رو که بعد از من می‌خوای بیاری تو این خونه، جرو واجر کنن. خیال کردی با کی طرفی زن جلب؟میری و دیروقت، دست از پا دراز تر برمی‌گردی خونه، تازه دوقورت و نیمت هم باقیه؟حالا تا می‌تونی برو واسه من جادو جنبل درست کن!برو دیگه!برو ببینم چه غلطی می‌تونی بکنی!(همان: ص۸۶-۸۷).

این شکل از نشان دادن قدرت، تقریبا تا پایان نمایشنامه ادامه می‌یابد. هرچند که مرد جوان در لحظاتی به انتخاب موضوع و مخاطب دست میزند، اما اینگونه به نظر میرسد که در پی دریافت این موقعیت برتر از خانم نیست و این خود اوست که به او اجازه بیان عباراتی چنین بلند و نامربوط را میدهد تا بدین ترتیب، او را در یادآوری خاطرات گذشته یاری رساند. به این ترتیب خانم همچنان قدرت اول را از آن خود میکند:

مرد جوان: اسم دخترای تو چی بود؟

خانم: گلابتون و ملک خاتون. اونا یه باغ گنده داشتن و یه حوض خونه بزرگ. توی حوض خونشون همیشه یه دده سیاه نشسته بود و قلیان می‌کشید. دده سیاهه پیر شده بود و دیگه دوست نداشت بره تو مطبخ!می‌رفت کنج خلا که سرشو بذاره رو زانوی گلابتون و بمیره (همان:ص۸۹).

و در ادامه نیز با قطع صحبتهای مرد جوان توسط خانم و بیان عبارتی بلند، الگوی گذشته نشانه‌های بیشتری یافته و دوباره تکرار میشود:

مرد جوان:..... گوش کن زن عمو جان، فردا یه تک پا میریم به اداره، تو اون جا بگو...

خانم: فردا یه تک پا نمیریم اداره. تو میری دنبال کارت، من میشینم کنج خونه. فردا من خیلی کار دارم. خیلی گرفتارم. باید بشینم و یه بلوز پشمی ببافم. دوتا پیرهن گل دار بدوزم، خشتک شلوار تو رو درست کنم، آب حوضو بکشم، باغچه رو زیر و رو کنم، خونه تکانی بکنم، همه جا رو آب و جارو کنم، قالی‌ها رو بشورم، لحاف تشکو باد بدم، شیشه‌ها رو گرد گیری کنم، دیگ‌ها رو بسابم، آش بپزم، رب انار درست کنم، بادمجان ترشی بندازم، کشک بسابم، کوفته قلقلی درست کنم، خورشت فسنجون بپزم، جوراب‌ها رو وصله کنم،

Archive of SID

www.SID.ir

ناخن‌های احمدو بچینم، سر ثریا رو حنا ببندم، کفترها رو دون بدم، تـوی چـاه گـل بکـارم. فردا من می‌خوام یه بچه بخورم!فردا من خیلی کار دارم. فردا من میخوام سری به قبرستون بزنم. سوار طیاره بشم برم بالا، بیام پایین، برم بالا، بیام پایین. مبل‌ها رو جابجا کنم. بچرخم، داریه بزنم و برقصم. همه چی رو بریزم به هم. همه چیزو قاطی بکنم. سه پایـه بشـم و بـرم هوا، الهم صلی علی، بخندم، برقصم، یه ذره هم حرف بزنم، راه برم، راه برم، راه برم، راه برم... (شروع به راه رفتن دور صحنه می‌کند و رفته رفته، تندتر و سریع تر راه می‌رود)تا نروم نمـی‌رسـم، تا برسم نمی‌روم... (مرد جوان متحیر وسط صحنه ایستاده است) بدوم، بدوم، بـدوم، بـدوم... (شـــروع بـــه دویـــدن دور صـــحنه مـــی‌کنـــد) داد بـــزنم، آی داد!آی هـــوار!آی داد!های‌های!(همان:ص ۹۰-۹۱).

**نتیجه:**

با سنجش قواعد نوبت‌گیری و بررسی ارتباط آن با قدرت شخصیت‌ها دریافتیم که میزان نوبت‌گیری هر شخصیت، با قدرت او ارتباط مستقیمی دارد و هر اندازه که نوبـت شخصـیت در هر مقطع از نمایشنامه افزایش یابد، میتوان چنین استنباط کرد که میزان قـدرت او نیـز رو به افزایش است. به این ترتیب اگـر طبـق بررسـیهای فـوق ایـن مطلـب را بپـذیریم کـه نوبت‌گیری با قدرت شخصیت ارتباط دوسویه دارد،بنـابر نمونـه‌هـای آورده شـده در بخـش تحلیل موردی، در نمودارها[1]ی شش‌گانه زیر قابل مشاهده است که میزان قدرت کاراکترهـا در هر پرده از نمایشنامه و در قیاس با دیگر کاراکترهای درگیر در امر ارتبـاط گفتگـویی در نمایشنامه *وای بر مغلوب*، به روشنی قابل سنجش و ارزیابی است.

همان‌گونه که جدول زیر نشان می‌دهد، بررسی هر شش مولفه مورد نظر شورت در این نمایش‌نامه، حاکی از آن است که در کلیت اثر، شخصیت خانم به این سبب که در تمامی مولفه‌های مورد نظر در این مبحث، درصد بالاتری را در قیاس با دیگر کاراکترها نشان می‌دهد،بنابراین در هرم قدرت، جایگاه بالاتری را به خود اختصاص می‌دهد.

۱- لازم به ذکر است، ارائه نمودارهای شش‌گانه در این بخش که از بررسی آرای شورت در نمایشنامه *وای بر مغلـوب* بـه دسـت آمـده است، به گرفتن نتیجه بهتر خواهد انجامید و حذف هریک از نمودارها می‌تواند منجر به بهره‌گیری ازحجم بـالای توضـیحات پیرامـون نتایج شود که در فرصت کوتاه این بخش، مشکل‌ساز خواهد بود.

Archive of SID

www.SID.ir

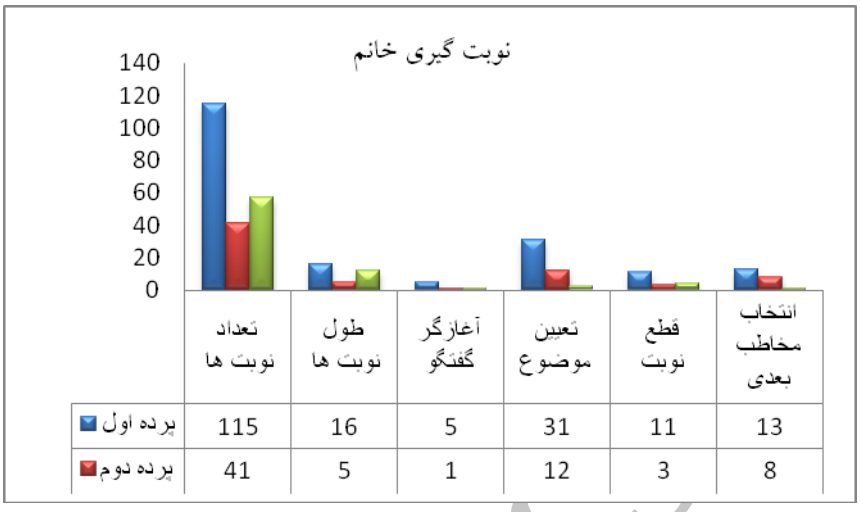
| قدرت به تفکیک شخصیت در نمایشنامه | خانم | مرد | سکینه | خدیجه | سوسن | سودابه |
|---|---|---|---|---|---|---|
| انتخاب مخاطب بعد | ٪۲۶ | ٪۸ | ٪۱۵ | ٪۱۹ | ٪۱۴ | ٪۱۸ |
| قطع نوبتها | ٪۴۶ | ٪۱۸ | ٪۱۱ | ٪۵ | ٪۱۰ | ٪۱۰ |
| طول نوبتها | ٪۲۸ | ٪۴ | ٪۲۰ | ٪۲۴ | ٪۴ | ٪۲۰ |
| تعداد نوبتها | ٪۲۸ | ٪۳۰ | ٪۱۲ | ٪۱۲ | ٪۷ | ٪۱۱ |
| آغازگری گفتگوها | ٪۲۸ | ٪۴ | ٪۲۰ | ٪۲۴ | ٪۴ | ٪۲۰ |
| تعیین موضوع | ٪۴۲ | ٪۲۸ | ٪۱۱ | ٪۸ | ٪۷ | ٪۱۱ |

**جدول شماره (۱)**

بر مبنای این تحلیل زبان‌شناسانه و از منظری دیگر، میزان قدرت شخصیت در هر پرده از نمایشنامه نیز قابل سنجش و ارزیابی است. همانطور که نمودار شماره (۷) نشان میدهد، به عنوان مثال شخصیت خانم در کلیت اثر، ساختاری سینوسی را نشان میدهد. این بدان معناست که کاراکترهای دیگری چون خدیجه و سکینه که در پرده اول، موجب قدرت برتر خانم بودند، در پرده دوم دیگر درخواست‌های او را وقعی نمی‌نهند و به این ترتیب خانم در این پرده، جایگاه پایین‌تری را در ساختار قدرت به خود اختصاص می‌دهد. البته این درحالیست که حذف این دو کاراکتر در پرده سوم- که به طور خودآگاه یا ناخودآگاه از طرف نویسنده به اثر اعمال میشود- و همچنین با وجود مردجوان که اصولا در تمامی اثر، در نقش کاراکتری منفعل(مخصوصا در برابر خانم) ظاهر میشود، قدرت از دست رفته پرده دوم را در این پرده آخر به خانم بازمیگرداند تا در نهایت او بازهم خانم قدرت اول در این اثر باشد.

Archive of SID

www.SID.ir




نمودار شماره(۱)

به این ترتیب بر اساس تحلیل صورت گرفته شاهدیم که شاخه کاربردشناسی زبان با طرح مسئله نوبت‌گیری در گفتمان نمایشی، قابلیت بسیاری برای تحلیل رابطه بین کاراکترها و میزان قدرت آنها در اختیار منتقدین عرصه ادبیات نمایشی قرار می‌دهد.

## فهرست منابع:


۱- آستن، آلن و جورج ساوانا، (۱۳۸۷) *نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری*، ترجمه داوود زینلو، تهران، سوره مهر.

۲-الام، کر،(۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، ترجمه‌ی فرزان سجودی، تهران، قطره.

۳- ساعدی،غلامحسین، (۱۳۴۹)، *وای بر مغلوب*، تهران، نیل.

۴- یول، جورج، (۱۳۸۷)، *کاربرد شناسی زبان*، ترجمه دکترمحمد عموزاده مهدیرجی، دکترمنوچهرتوانگر، تهران، سمت.

۵- یول، جورج، (۱۳۷۹)، *نگاهی به زبان*، ترجمه نسرین حیدری، تهران، سمت.

۶- بری،پیتر، (۱۳۸۶)، *سبک شناسی*، ترجمه حسین پاینده، در زبان شناسی و نقد ادبی(چاپ سوم)، تهران، نشر نی، صص۹۱_۱۱۴.

۷-

**Alter, J. (1979). '*Coding dramatic efficiency in plays: from text to play*'.Semiotica28, 1/2, 247–58**

۸-

**Bentley, E. (1965). *The Life of Drama*.London: Methuen.**


Archive of SID

www.SID.ir

-۹

**Herman ,Vimala(1995).*Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*,London and New York ,First published by Routledge.**

-۱۰

**Jonathon, Culpeper,Mick Short and Peter Verdonk, (2002).*ExploringtheLanguage of Drama*.London&NewYork, Routledge.**

-۱۱

**Kennedy, A.K. (1983). *Dramatic Dialogue: The Dialogue of Personal Encounter.*Cambridge: Cambridge University Press.**

-۱۲

**Levinson, Stephen C. (1983).*Pragmatics*. Cambridge, Cambridge University Press.**

-۱۳

***A Stylistics of Drama.* Kent Ridge: Singapore .Tan, Peter K. W. (1993) University Press.**

-۱۴

**Tannen, D. (1990). *'Silence as conflict management in fiction and drama*: Pinter's *Betrayal* and ashort story "Great Wits"'. In A.D.Grimshaw (ed.)*Conflict Talk: Sociolinguistic Investigations of Arguments in Conversation.*Cambridge: Cambridge University Press, 260–79.**

-۱۵

**Sanger, Keith (2001*).The Language of Drama,*London, Routhledge.**

-۱۶

**Short, Michael, (1996).*Exploring the Language of Poems, Plays and Prose.* New York, Longman.**

-۱۷

**Richards.Jack et.al,(1985).*Dictionary of Applied Linguistics*, Essex, Longma**

Archive of SID

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir