

## بررسی ضربان‌های گفت‌وگویی و کارکردهای نمایشی آن در چهار نمایش‌نامه از محمد یعقوبی (با رویکردی به راهکارهای زبان‌بنیاد پل کاستانیو)

محمدجعفر یوسفیان کناری<sup>۱\*</sup>، مجید کیانیان<sup>۲</sup>

۱. استادیار ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

دریافت: ۹۲/۹/۶

پذیرش: ۹۲/۱۲/۱۹

### چکیده

ضربان‌های گفت‌وگویی، به‌عنوان بنیادی‌ترین واحدهای قابل تشخیص کنش‌های زبانی، بخش عمده‌ای از یک متن نمایشی را تشکیل می‌دهند. در مقاله حاضر، قصد داریم با مطالعه ویژگی‌های این تمهیدات زبانی، پاسخی برای سؤال اصلی خود، مبنی بر نحوه عملکرد آن‌ها در توسعه سبک نمایش‌نامه‌نویسی تجربی محمد یعقوبی، بیابیم. چارچوب نظری بحث، تلفیقی از مطالعات زبان و سبک‌شناسی درام «پل کاستانیو» و «ویمالا هرمان» است. روش انجام این تحقیق از نوع توصیفی-تحلیلی و نمونه‌کاوی است و با بررسی مستقیم متون، امکان تحلیل کیفی نمونه‌های مطالعاتی، به‌کمک شاخص‌های عملیاتی تعریف‌شده مهیا شده است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که در سبک تجربه‌گرایانه نمایش‌نامه‌های یعقوبی، توجه عمده‌ای به زبان و کارکردهای متنوع دلالت‌گرهای زبانی شده است. او با بهره‌گیری از تمهیدات متفاوتی در نگارش گفت‌وگو، ضربان‌های گفت‌وگویی را در سطوح گسترده‌ای از دلالت‌های زبانی و فرازبانی به‌کار برده و از آن‌ها به‌عنوان عاملی برای «تأکید»، «تعلیق»، «انقطاع» و «تأثیر» بر شیوه‌های پایان‌بندی آثار خود استفاده کرده است؛ با این تفاوت که رفته‌رفته، کارکرد و نحوه به‌کارگیری این تمهیدات زبانی مشخص‌تر و با مضمون اثر نیز همسازتر شده‌اند.

واژگان کلیدی: نمایش‌نامه‌های ایرانی، ضربان‌های گفت‌وگویی، تمهیدات زبانی، پل کاستانیو، محمد یعقوبی.



## ۱. مقدمه

در نیمه پایانی قرن بیستم، زبان به‌عنوان بستر اصلی پردازش درام، بسیار مورد توجه نمایش‌نامه‌نویسان و منتقدان ادبیات نمایشی غرب قرار گرفته است. رویکردهای نقادانه‌ای که پس از رواج درام آبزورد، به‌تدریج در حوزه نمایش شکل گرفتند، زمینه‌ای تازه برای مواجهه مدرن با زبان فراهم آوردند. ادبیات داستانی و نمایشی در سیری از تحولات تنگاتنگ تاریخی، تأثیرات متقابلی از این نظر بر هم گذاشته و راهکارهای نوینی را برای توسعه جهان روایی، موقعیت‌ها و اشخاص، به‌کمک زبان آزموده‌اند. بخش قابل توجهی از این نگرش تازه به سطوح متفاوت دلالت‌های زبانی در جهان قراردادی نمایش‌نامه‌های پس از دهه هفتاد میلادی معطوف بوده است. پل کاستانیو یکی از صاحب‌نظران نوظهور رویکردهای نوین به فن نمایش‌نامه‌نویسی است که مجموعه‌ای از تجربیات نامتعارف و شگرف هنرمندان آمریکایی را در سه دهه اخیر گردآوری کرده و از منظری زبان‌شناختی به تحلیل آن‌ها پرداخته است. در سال‌های اخیر، نمایش‌نامه‌نویسی ایران نیز متأثر از جریان‌های مذکور، شاهد تلاش‌های عمده‌ای برای نوسازی زبان نمایشی بوده است. محمد یعقوبی، به‌عنوان یکی از نمایش‌نامه‌نویسان متأخر ایرانی، در تنظیم روابط میان اشخاص و سطح پیشبرد حوادث داستانی خود، بیشتر از تمهیدات زبانی ویژه‌ای بهره برده است؛ تا جایی که امروزه می‌توانیم جلوه‌های متنوعی از تجربه‌گرایی زبان نمایشی را در آثار او بیابیم. در این پژوهش می‌خواهیم به دو پرسش زیر پاسخ دهیم:

۱. در آثار محمد یعقوبی، به‌عنوان یکی از نمایش‌نامه‌نویسان تجربه‌گرای ایران، چه ویژگی‌های زبان‌بنیادی یافت می‌شود؟

۲. کارکرد تمهیدات زبانی مذکور تا چه حد با ساختار نمایشی هر اثر همسو است؟

برای پاسخگویی به دو پرسش بالا، ابتدا به تبیین رویکرد متأخر زبان‌بنیاد به درام و برخی تمهیدات زبانی ارائه‌شده در این چارچوب نظری می‌پردازیم و در ادامه، کارکرد این تمهیدات را در چهار نمایش‌نامه محمد یعقوبی مورد بررسی و مطالعه قرار می‌دهیم.

## ۲. نمایش‌نامه‌نویسی زبان؛ نمایش‌نامه به‌مثابه یک نظام زبانی

الگوهای اصلی<sup>۱</sup> در فن نمایش‌نامه‌نویسی کلاسیک، بیشتر بیانگر شاخص‌های «فن شعر»

ارسطو است. تمهیدات آشنایی، نظیر کشمکش، شخصیت‌پردازی و گفت‌وگوهای شخص‌محور<sup>۲</sup>، از جمله راهکارهای مبنایی برای نمایشی کردن یک موقعیت ساده واقعی به‌شمار می‌روند. در دهه‌های اخیر، جریان‌های تازه‌ای در نمایش‌نامه‌نویسی جهان پدیدار شد که می‌توانیم بگوییم هدف عمده آن‌ها، خروج از این جزم‌اندیشی سبک‌شناختی است (Anderson, 2011: 15). پل کاستانیو<sup>۳</sup>، یکی از صاحب‌نظرانی است که ضمن جمع‌آوری تلاش‌های انجام‌شده در این عرصه، به ارائه راهکارهایی برای نگارش نمایش‌نامه‌هایی با رویکردی نو می‌پردازد. او در کتاب *راهبردهای نمایش‌نامه‌نویسی جدید: رویکردی زبان‌بنیاد* به *نمایش‌نامه‌نویسی*<sup>۴</sup> (۱۳۸۷)، به فرض‌های بنیادینی که امروزه تعیین‌کننده چپستی نمایش‌نامه‌ها است تعدی می‌کند، بسیاری از فرض‌ها یا «امور داده و مفروض» درباره نمایش‌نامه‌نویسی را به پرسش می‌گیرد و در همان حال، فرض‌های بدیل دیگری را ارائه می‌کند. الگوهایی که کاستانیو استفاده کرده، تا حد زیادی از نمایش‌نامه‌های گروه خلاق از نویسندگان، معروف به «نمایش‌نامه‌نویسان زبان»<sup>۵</sup> یا «نمایش‌نامه‌نویسان جدید»، گرفته شده است.<sup>۶</sup> این گروه اعتقاد دارند که نمایش‌نامه نظامی از زبان است و نمایش‌نامه‌نویسان زبان در قدرت زبان نمایشی کندوکاو می‌کنند.

رویکرد کاستانیو به درام در این فرض اساسی ریشه دارد که «نمایش‌نامه‌نویسی زبان‌بنیاد است»؛ یعنی زبان نیروی اصلی در شکل دادن به شخصیت‌ها، کنش و درون‌مایه است. کار نمایش‌نامه‌نویس تنظیم و هماهنگ ساختن صداها در متن و وارد شدن در نوعی دیالوگ با شخصیت‌ها و زبان است. به‌طور سنتی، نمایش‌نامه‌نویس در پی وحدت و یکپارچگی، به هر قیمت ممکن است؛ اما این وحدت و یکپارچگی تا جایی که نتیجه قواعد ایجادکننده احتمالات و انتظارات است، فقط محصول فرعی قراردادهای قابل تشخیص به‌شمار می‌رود. برای نمایش‌نامه‌نویسان زبان، موضوع تقلیل شخصیت به یک فکر یا ایده هیچ‌گاه مطرح نیست؛ مهم تحرک بخشیدن به قابلیت زبان است تا به شخصیت در بهره‌برداری از امکانات زبانی موجود در لحظه یا آن دراماتیک، آزادی عمل بیشتری داده شود. حاصل این کار، خلق هویت‌های شخصیتی پرمهابتی است که به‌جای اینکه از پیش به‌وسیله ویژگی‌های روان‌شناسانه خود شکل گرفته باشند<sup>۷</sup>، ساخته و پرداخته زبان هستند (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۳۶).

### ۳. ضربان‌های گفت‌وگویی<sup>۸</sup>

یکی از مباحثی که کاستانیو در تحلیل زبان‌بنیاد خود از نمایش‌نامه ارائه می‌کند، بحث ضربان‌های گفت‌وگویی است. او به این وسیله می‌کوشد کارکرد این تمهید زبانی در نمایش‌نامه‌های جدید (نمایش‌نامه‌نویسی زبان) و نمایش‌نامه‌نویسی سنتی را مورد مطالعه تطبیقی قرار دهد. به نظر او، نمایش‌نامه، فی‌نفسه یک نظام گفت‌وگویی است و ضربان‌ها کوچک‌ترین واحدهای قابل تشخیص زبان، کنش یا اندیشه را می‌سازند. آن‌ها معرف عناصر بنیادین متن نمایشی هستند. در نمایش‌نامه‌نویسی، مؤلفه ساختاری اصلی بر هم‌نشینی ضربان‌ها بنا می‌شود. تصور نمایش‌نامه‌نویس از متن، همچون سازکار متعاملی است که در آن هر ضربان در «گفت‌وگو» با ضربان‌های دیگر است (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۵۱).

در نمایش‌نامه‌نویسی سنتی، ضربان‌ها معمولاً به‌نحوی به یکدیگر وصل می‌شوند تا نوعی وحدت کلی، از نظر معنا و منظور را در نمایش‌نامه ایجاد کنند. پیوند علی ضربان‌ها باعث پیشرفت پیوسته و منسجم کنش می‌شود؛ پیشرفتی که معیاری برای درام‌پردازی خوب تلقی می‌شود. از این دیدگاه، ضربان وسیله‌ای بنیادی برای هدف بزرگ‌تر، یعنی نمایش‌نامه تمام‌شده، است. این تنزل مقام ضربان، قابلیت و توان بالقوه آن در لحظه وقوع را در ذیل نقش آن در خدمت به کلیت و وحدت نمایش‌نامه قرار می‌دهد. درمقابل، در نمایش‌نامه‌نویسی جدید، به ضربان اهمیت درخور آن داده شده است. معنای پویای نمایش‌نامه در محل تلاقی ضربان‌ها واقع می‌شود. ضربان‌ها امکان بروز گسست و تغییرات آنی در معنا و منظور، هدف و روایت را فراهم می‌آورند؛ در نتیجه سمت‌وسوی نمایش‌نامه لحظه‌به‌لحظه کشف می‌شود. این‌گونه، ضربان به مظهر خلاقیت و نوآوری بدل می‌شود، جهت‌گیری شخصیت یا نمایش‌نامه را عوض می‌کند و با این کار، در تعارض با امور مورد انتظار یا مرسوم و قراردادی قرار می‌گیرد.<sup>۹</sup> این راهبرد در نمایش‌نامه‌نویسی جدید، راهبرد غالب است (همان: ۱۵۱-۱۵۲). به‌طور کلی، در نمایش‌نامه‌نویسی جدید، نمایش‌نامه‌نویس نوعی نظام زبانی ثانوی خلق می‌کند که مجموعه قواعد و چالش‌های خود را درمقابل مخاطب می‌گذارد.

در نمایش‌نامه‌نویسی جدید، از نمایش‌نامه در لحظه و آن صحبت می‌شود. این برجستگی اساسی نقش ضربان به‌عنوان تغییردهنده، شهود و تخیل نمایش‌نامه‌نویس را به‌سوی کاوش در زبان و شخصیت به‌عنوان عناصر سازنده اصلی ساختار نمایش‌نامه متمرکز می‌کند.

ضربان تغییریابنده زندگی واقعی را بهتر از روش‌های واقع‌گرا یا سنتی شبیه‌سازی می‌کند. نمایش‌نامه‌نویسی جدید با جهانی مجازی و هم‌عرض کار می‌کند؛ جهانی که در آن واژه و کلام تغییردهنده است، زبان حالات و خصوصیات متغیری به خود می‌گیرد و ابزار مادی را برای تبدیل و گذار فراهم می‌آورد (همان: ۱۵۳).

وقتی چندین ضربان گرد یک کنش یا موضوع مفروض بنا شوند، قطعه ضربانی<sup>۱۱</sup> ساخته می‌شود. قطعه ضربانی، ضربان‌ها را گرد هم جمع می‌کند و شالوده‌ای فراهم می‌آورد که بر مبنای آن، نمایش‌نامه‌نویس می‌تواند واحدهای بزرگ‌تر را در درون نمایش‌نامه بنا کند؛ بنابراین، قطعه ضربانی مؤلفه ساختاری مهمی در شکل‌گیری و بازنگری بعدی متن نمایش‌نامه محسوب می‌شود. هر قطعه ضربانی با نشانگری<sup>۱۲</sup> که در نزدیکی‌های پایان قطعه قرار گرفته است، پایان می‌یابد. نشانگرها علامت‌هایی برای مخاطب هستند که به تغییری در جهت‌گیری نمایش‌نامه یا شخصیت اشاره می‌کنند؛ نوعی پیش‌گویی رویدادهای آتی (یک نام یا ویژگی شاخص کلیدی). نشانگرها نشانه‌هایی برای خواننده/ بیننده هستند و واحدهای ساختاری قابل تشخیص به‌شمار می‌آیند. در نمایش‌نامه‌نویسی سنتی، نشانگرها را می‌توانیم به‌آسانی، همان‌گونه که در متن نقطه‌گذاری شده‌اند، در سناریو یا خلاصه طرح نیز نقطه‌گذاری کنیم. اگر خود زبان نشانگر باشد، درمقابل تقلیل و فروکاست مقاومت می‌کند؛ زیرا در اینجا نشانگر در خودش مستتر است (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۸۰).

جدول ۱ ضربان تغییریابنده (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۵۳)

ضربان در نمایش‌نامه‌نویسی جدید	ضربان سنتی
۱. زبان (کلام) به‌مثابه ریشه آزاد <sup>۱۳</sup>	۱. زبان (کلام) به‌مثابه بخشی از سیستم
۲. زبان در کار از هم گسستن یا نوآوری است	۲. زبان به‌سمت وحدت و یکپارچگی متمایل است
۳. زبان به‌مثابه نشانه یا صدا	۳. زبان به‌مثابه معنا
۴. نحو نامرسوم و غیرقراردادی	۴. نحو مرسوم و قراردادی
۵. سیناپسی: جزئی، آنی	۵. کل‌نگر (سیناپتیک): دیدی از کل ارائه می‌کند

#### ۴. شکل‌های مختلف ضربان

نمایش‌نامه‌نویسان زبان با برجسته‌سازی برخی تمهیدات، مثل تمهید قطع، تکرار، آهنگ کلام، به‌کارگیری علائم سجاوندی و تمهیدات دیگری که در آن‌ها بر اهمیت زبان به‌عنوان مؤلفه‌ای درام‌پردازانه تأکید می‌شود، زبان را احیا کرده‌اند. در ادامه به تعدادی از این تمهیدات زبانی در ساختار دراماتیک اشاره می‌کنیم:

##### ۴-۱. ترجیع‌بندپردازی<sup>۱۳</sup>

ترجیع‌بندپردازی به تکرارها، تزیینات یا تغییرات و دگرگونی‌های برخاسته از کلمه یا عبارتی از دیالوگ اطلاق می‌شود. این تمهید هنگامی رخ می‌دهد که یک شخصیت عبارت یا سطری از دیالوگ را بردارد و سپس آن را شاخ و برگ بدهد، عبارت‌پردازی مجدد کند یا آن را اصلاح نماید. ترجیع‌بندپردازی شخصیت‌ها را از طریق صدا و معنا و منظور آشکار به هم می‌پیوندد و در همان حال، حسی از بی‌واسطگی در لحظه را حفظ می‌کند.

ترجیع‌بند تکرارشونده نوعی یکپارچگی و انسجام به‌وجود می‌آورد و مبنایی برای تلفیق آزاد عبارات و اصطلاحات بی‌ربط فراهم می‌کند. هنگامی که نشانگری تکرار می‌شود، به‌ویژه وقتی یک گفته عیناً تکرار می‌شود، گفت‌وگوگری در قالب آهنگ کلام نمودار خواهد شد. آهنگ کلام، دیالوگ دراماتیک را از فرم‌های ادبی دیگر، از جمله رمان، مقالات و نظایر آن متمایز می‌کند. نحوه بیان یک واژه یا عبارت در جمله بسیار مهم تلقی می‌شود. آهنگ کلام اجازه می‌دهد نوعی تغییر معنایی اتفاق بیفتد؛ حتی اگر گفته یا عبارت روی صحنه یکسان به‌نظر رسند (همان: ۱۸۴).

##### ۴-۲. چرخش‌ها<sup>۱۴</sup>

ویمالا هرمان<sup>۱۵</sup> در کتاب *گفتمان نمایشی* (2005)، به توسعه روش‌های تحلیل گفتمان در درام‌های گفت‌وگومحور توجه خاصی نشان داده است. یکی از مهم‌ترین مفاهیم کلیدی این کتاب، «نوبت‌گیری مکالمه» است که به حق صحبت یک گوینده در جریان یک رویداد کلامی اشاره دارد. هنگامی که یک نفر صحبت می‌کند او یک نوبت را به‌عنوان شخصی که متناوباً در صحبت شرکت خواهد داشت، برای خود محفوظ نگه داشته است (Herman, 2005: 19).

نظامی که بر این اساس بنا می‌شود، شامل دو بخش است: «نوبت تخصیصی» و «نوبت ساختاری»<sup>۱۶</sup>. بخش نوبت تخصیصی به تنظیم تعویض نوبت می‌پردازد؛ یک نفر صحبت می‌کند، از صحبت خود دست می‌کشد و نفر بعدی صحبت می‌کند و کمی بعد از صحبت خود دست می‌کشد و روند مکالمه به همین منوال ادامه می‌یابد. امکان ستیزه در نقطه تعویض نوبت وجود دارد. راس نیز معتقد است تعویض می‌تواند به طرق مختلفی پیچیده شود؛ گوینده فعلی به طرق گوناگونی می‌تواند گوینده بعدی را تعیین کند، گوینده بعدی می‌تواند به انتخاب خودش انتخاب شود، گوینده انتخاب شده گاهی جوابی نمی‌دهد و باعث وقفه در نوبت و درنهایت، کنش کلامی می‌شود (Ros, 2005: 20).

اگرچه گفت‌وگوی دراماتیک در شکل کاربردی‌اش در حکم نوعی تعامل بسیار نزدیک به مبادلات کلامی روزمره در جامعه است و از برخی قواعد تنظیم‌کننده گفت‌وگوی غیردراماتیک پیروی می‌کند، دیالوگ در درام معمولاً با گفت‌وگوهای نامرتب و نامنظم مرادفات اجتماعی متفاوت است (اسلین، ۱۳۷۸: ۴۶). چنانکه خواهیم گفت، در تئاتر، گفت‌وگوها براساس نوبت‌گیری منظم انجام می‌شوند. جمله‌ها از نظر نحوی کامل هستند و خیلی روان بیان می‌شوند و واحدهای بزرگ‌تر همیشه انسجام معنایی دارند؛ انسجامی که در مکالمات فی‌البداهه وجود ندارد. بر این اساس، تعامل روی صحنه را نمی‌توانیم به معنای واقعی کلمه، رودررو بدانیم (همان: ۱۱۵).

در نمایش‌نامه، نوبت‌گیری‌ها با ساختار و پویای دیالوگ بین گویندگان و پاسخ‌دهندگان ارتباط دارند. برخی از آن‌ها به پویای قدرتمند معطوف هستند؛ برای نمونه، پرسشی که رهبر از زیردست می‌پرسد، نیازمند پاسخی آنی است و پاسخ پرسشی که زیردست از رهبر می‌پرسد، می‌تواند بدون اینکه عدول از قواعد تلقی شود، به تأخیر بیفتد. در گفتار روزمره سخنگویان به نوبت‌های حرف زدن خود اهمیت می‌دهند؛ مثلاً اگر به سلام و احوالپرسی فرد توجهی نشود یا با سکوت مواجه شود، ممکن است این کار توهین‌آمیز و گستاخانه تلقی شود یا نشان‌دهنده عداوتی پنهان بین سخنگویان باشد. از سوی دیگر، نوبت‌گیری‌ها بیشتر نمایانگر نوعی الگوی آینه‌گون هستند که از طریق آن یک گوینده صحبت‌های دیگری را تقلید می‌کند، مورد پرسش قرار می‌دهد یا تکرار می‌کند. به این الگوی تکرار، ترجیع‌بند سایه<sup>۱۷</sup> گفته می‌شود. ترجیع‌بند سایه یکی از انواع نوبت‌گیری است و می‌تواند شامل بلند شدن پاسخ‌دهنده

روی دست گوینده یا جابه‌جا کردن صحبت‌های او باشد. ترجیح‌بند سایه با کاوش در بازی‌های قدرت ظریفی که در بنیان تبادلات گفت‌وگویی وجود دارد، لایه‌های رویی زبان را برجسته و پررنگ می‌کند (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۵۸).

### ۳-۴. واژگونی

این تمهید با جابه‌جایی انعکاسی کنش‌های کلامی طرفین گفت‌وگو همراه است و نشان‌دهنده کنش مشترک دوتایی/ دولتی آن‌ها است؛ همان‌گونه که چارچوب کنش نمایش‌نامه را نیز می‌بندد. معنا در هربار که گفته یکسانی بیان می‌شود نیز امکان تغییر می‌یابد (همان: ۱۸۳).

### ۴-۴. قطع

قطع راهبردی بنیادی برای تغییر زبان است. با قطع مجموعه‌ای از ضربان‌ها یا قطع پیشرفت آن‌ها، نمایش‌نامه‌نویس مخاطب را از منطقه راحتم و آرام خود بیرون می‌کشد و به کار روی نمایش‌نامه وادار می‌کند؛ امری که به‌جای کم کردن از درگیری مخاطب با اثر، آن را زیاد می‌کند. برتولت برشت<sup>۱۸</sup> از این تمهید برای سوق دادن مخاطب از درگیری عاطفی به درگیری عقلانی استفاده می‌کرد. وقفه‌های ایجادشده در تداوم، مخاطب را به نو دیدن وادار می‌کند. ضربان قطع، با تغییر کانون و جهت متن، به نمایش‌نامه نیرو و انرژی می‌بخشد (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۵۴).

### ۵-۴. مکث

مکث همانند قطع کنش کلامی، مجال می‌آورد. این مجال هم برای بازیگر و کارگردان و هم برای مخاطب ایجاد می‌شود. مکث با قطع جریان دیالوگ توجه را به آنچه گفته شده است، جلب می‌کند و فرصتی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که تأمل، پیش‌بینی یا تجدید علاقه کند. مکث‌ها باید شتابی مناسب داشته باشند؛ وگرنه حاصل کار ایستا، ناشیانه و بسیار سبک‌پردازانه خواهد بود. هر مکث برای حضور خود یک دلیل مشخص، حساب‌شده و بیشتر زیرمتنی دارد؛ برای نمونه، درام‌پردازی پیچیده پینتر<sup>۱۹</sup> متضمن نظامی از وقفه‌های داخل دیالوگ در اندازه‌های متفاوت «حذف مختصر»، «مکث یک یا دو ضربانی» و «سکوت طولانی



و کشدار» می‌شود (همان: ۱۶۷).

#### ۴-۶. حذف

گاه نویسنده در جریان یک کنش کلامی، یک پاره‌گفتار را حذف می‌کند. در این حالت، حذف نقش ساختاری تغییر محیط تأثیری را بر عهده دارد. «خلق تنش و انتظار»، «تغییر جهت دادن توجه مخاطب»، «اضافه‌سازی ریتمیک» و «استفاده تأثیری از صدا و فضا» از کارکردهای حذف به‌شمار می‌روند (همان: ۱۷۱). این تمهید زبانی، بیشتر برای دستیابی به اهداف ساختاری به‌کار می‌رود. مکث نمایانگر انتقال یا گذار به درون پیکر نمایش‌نامه است؛ درحالی که حذف چارچوبی متداوم و باز برای داستان است. برخی از نمایش‌نامه‌نویسان از حذف برای شبیه‌سازی مکالمات تلفنی استفاده کرده‌اند و در این حالت، علامت «...» به حکم قرارداد، همان صدای دیگری است. استفاده سنتی دیگر از حذف، برای شبیه‌سازی تردید و دودلی و تغییرات سریع در فکر و اندیشه است؛ در اینجا، حذف معرف ذهن ناپایدار است. حذف، ابزار نمایش‌نامه‌نویس برای پرداختن به گفت‌وگوگری درونی یک شخصیت است (همان: ۱۷۱).

#### ۵. ضربان‌های گفت‌وگویی در آثار محمد یعقوبی

در این بخش، برای تحلیل شیوه‌های به‌کارگیری ضربان‌های گفت‌وگویی در آثار محمد یعقوبی، به مطالعه چهار نمایشنامه «زمستان ۶۶» (۱۳۹۰)، «یک دقیقه سکوت» (۱۳۸۸)، «تنها راه ممکن» (۱۳۸۸) و «خشکسالی و دروغ» (۱۳۸۷) می‌پردازیم. در روند بررسی، علاوه بر تمرکز بر شکل‌های به‌کارگیری این تمهیدات در آثار محمد یعقوبی، کارکردهای متفاوت و شیوه پرداخت آن‌ها در نمونه‌های مذکور را ارزیابی می‌کنیم.

#### ۵-۱. زمستان ۶۶

این اثر روایت نگارش نمایش‌نامه‌ای از سوی مردی نویسنده درمورد 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 در فرآیند نگارش نمایش‌نامه او را همراهی می‌کند و دیگری جهان روایی نمایش‌نامه‌ای که مرد نویسنده در حال



نگارش آن است؛ روایت خانواده‌ای که در واپسین روزهای سال ۱۳۶۶، در دل موشک‌باران شهر تهران، به‌تازگی به خانه‌ای نقل مکان کرده‌اند و به‌نوعی آخرین شب زندگی اهالی آن ساختمان تلقی می‌شود. نمایش‌نامه با مرگ تمامی آن‌ها به پایان می‌رسد. یعقوبی در این اثر، دو نوع ضربان گفت‌وگویی را به‌طور ویژه به‌کار برده است: ضربان‌های رابط و حلقه‌ واسط میان دو سطح روایی مذکور و تکنیک‌های به‌کاررفته در جهان روایی شخصیت‌های داستان نویسنده (شخصیت‌ها در سال ۱۳۶۶).

**مه‌یار (در میان حرف ناهید):** به من چه که خسته‌ای. مگه ما خسته نیستیم؟ جوری حرف می‌زنه انگار فقط خودش کار کرده.

**صدای زن:** خیلی روزمره‌ست. مشکل اصلی نوشته‌های تو اینه که خیلی روزمره‌ست. بیا،

بهت برخورد؟

صدای مرد: نه.

صدای زن: آره.

صدای مرد: نه.

صدای زن (خندان): آره.

**مه‌یار:** می‌زنه انگار فقط خودش کار کرده. (یعقوبی، ۱۳۹۰: ۱۳).

در این گفت‌وگو، به‌عنوان نمونه‌ای از ضربان‌های گفت‌وگویی گروه اول، مه‌یار و ناهید درحال مجادله هستند. در همان ابتدا، شخصیت مه‌یار ضمن اختلال در جملات ناهید، به میان حرف او وارد می‌شود و جملات او را قطع می‌کند (اختلال در نوبت‌گیری). تمهید زبانی اصلی در بخش بعدی این قطعه ضربانی اتفاق می‌افتد؛ جایی که یعقوبی یکباره به‌وسیله ورود صدای زن و مرد نویسنده، با به‌کارگیری تمهید قطع، جریان اصلی پی‌رفت نمایش‌نامه را مورد بحث قرار می‌دهد و به‌نوعی تغییر می‌دهد. ازسوی دیگر، این تمهید چنانکه در مباحث نظری اشاره کردیم، با انقطاع ارتباط مخاطب با سطح روایی دوم (جهان شخصیت‌های حاضر در زمستان سال ۱۳۶۶)، به‌لقاء نیرویی تازه به آن منجر می‌شود. در نمونه دیگری در این نمایش‌نامه، شاهد به‌کارگیری همین ضربان‌های گفت‌وگویی، این بار در یک سطح روایی (به‌طور مشخص جهان ساکنان ساختمان در زمستان سال ۱۳۶۶)، هستیم.

**مادن: وای، تو چقدر غر می‌زنی ناهید!**

ناهِید (به بابک): تو می‌خوای چیزی بهم بگی؟

بابک: اونجا نشین.

مادر: می‌زنی ناهید!

ناهِید (به بابک): تو می‌خوای چیزی بهم بگی؟ (همان: ۴۶).

در این پاره‌گفتار (قطعه ضربانی)، یعقوبی به‌واسطه نوعی ترجیع‌بندپردازی و مکث در پی‌رفت‌گفت‌وگوها به‌وسیله تکرار در جملات ناهید، می‌کوشد جهان ذهنیت این شخصیت را نمایش دهد. در این قطعه ضربانی، این تمهید زبانی ازسویی نشان‌دهنده تضاد خواسته ناهید و بابک (همسر او)، به‌ویژه در مورد مسائل عاطفی رخ داده میان آن دو است و ازسوی دیگر موجب تأکید بیشتر بر رابطه نامتجانس آن‌ها می‌شود.

مؤثرترین شکل به‌کارگیری ضربان‌های گفت‌وگویی با کارکرد مشخص تأکید بر وضعیت حساس و شرایط خطرناک مکانی و زمانی شخصیت‌های نمایش‌نامه را در پاره‌گفتار زیر می‌بینیم:

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، ۱۳۹۰: ۴۷-۴۸).

یعقوبی در این قطعه ضربانی، به‌وسیله تمهید زبانی ترجیع‌بندپردازی، علاوه بر اثرگذاری در آهنگ کلام و تکرار در روساخت نمایش‌نامه، القاگر فضای کلی نمایش‌نامه (اضطراب شخصیت‌ها در نتیجه مباران)، تأکید بر ذهنیت دو شخصیت مادر و بابک و تضاد نقطه‌نظر اعتقادی آن‌ها (مسئله تقدیر و شانس) است؛ به سخن دیگر، نویسنده به‌وسیله این تمهید زبانی، علاوه بر پرداخت روساخت درام، مخاطب را با جهان درون نمایش‌نامه نیز همراه

می‌کند. این قطعۀ ضربانی با درنظر گرفتن این ویژگی‌ها، به یکی از اثرگذارترین نشانگرهای این نمایش‌نامه تبدیل شده است.

## ۲-۵. یک دقیقه سکوت

یعقوبی در نمایش‌نامه یک دقیقه سکوت نیز از پیرنگی شامل دو سطح روایی بهره می‌برد. نمایش‌نامه روایت زندگی نویسنده‌ای به نام سهراب است که می‌کوشد نمایش‌نامه‌ای پیرامون زندگی زنی به نام شیوا را به‌نگارش درآورد. شیوا به‌دلیل ابتلا به یک بیماری خاص، مدت‌زمان طولانی می‌خوابد؛ به‌طوری که هر بار خوابیدن او دست کم چندین سال طول می‌کشد و با هر بار بیدار شدن در موقعیت اجتماعی جدیدی قرار می‌گیرد که درک آن برایش بارها پیچیده‌تر می‌شود. بازۀ زمانی این نمایش‌نامه از سال‌های واپسین پیش از انقلاب تا رخداد‌های پس از انقلاب، جنگ تحمیلی و حال‌وهوای دهۀ هفتاد را دربر می‌گیرد. ضربان‌های گفت‌وگویی در این نمایش‌نامه نیز به دو گروه اصلی تقسیم می‌شوند.

**شیدا:** شاید به حرف من گوش نده، تو بهش بگو بره گذرنا ...

صدای زنگ تلفن از باندهای صدای صحنه. بازیگران روی صحنه بی‌حرکت می‌شوند.

صدای برداشتن گوشی تلفن. صدای سهراب از باندهای صدا.

صدای سهراب: الو؟

صدای یک مرد: مرگ بر روشنفکر! مرگ بر روشنفکر! مرگ بر روشنفکر!

صدای گذاشتن گوشی تلفن از باندهای صدا.

**شیدا:** شاید به حرف من گوش نده، تو بهش بگو بره گذرنامه بگیره، اصلاً به جیمی بگو

ببرددش اداره گذرنامه، اون وقت من همین‌که پام برسه فرانسه، در اولین فرصت براش

دعوت‌نامه می‌فرستم که بیاد.

پیشم. برای تو و جیمی هم دعوت‌نامه می‌فرستم. (یعقوبی، ۱۳۸۸: ۷۹).

چنانکه در این نمونه می‌بینیم، شیدا درحال گفتن جملاتی خطاب به یکی از شخصیت‌ها

است (شیوا). در این میان، یکباره صدای زنگ تلفن از باندهای صدا به گوش می‌رسد، جملات

شیدا قطع می‌شود و گفت‌وگوی سهراب (نویسنده) با مردی ناشناس شنیده می‌شود. یعقوبی

در این قطعۀ ضربانی، با به‌کارگیری تمهید قطع، علاوه‌بر فاصله‌ای که در جملات شیدا ایجاد

می‌کند، با تأثیر مستقیم بر مخاطب اثر، موجب جلب توجه او به جهان روایی شخصیت نویسنده (سهراب) و تأملات او در نگارش نمایش‌نامه می‌شود؛ به سخن دیگر، یعقوبی با توجه به طولانی بودن جملات شیوا، با به‌کارگیری این تمهید زبانی و دمیدن نیروی تازه در پی‌رفت روایت، توجه مخاطب خود را به موضوع مهم دیگری نیز جلب می‌کند. نمونه این مسئله، به‌طور ویژه در پاره‌گفتار زیر دیده می‌شود. او در این قطعه ضربانی، با به‌کارگیری تمهید قطع، با ایجاد مکث و تکرار، علاوه بر تأثیرگذاری بر جریان روایت، همانند نمونه پیشین، مخاطب را به درون متن نمایش‌نامه می‌برد و بر شرایط همراه با اضطراب آن تأکید ویژه‌ای می‌کند. او از یک سو بر وضعیت خطرناک شخصیت‌ها در جریان موشک‌باران تأکید می‌کند و از سوی دیگر وضعیت نویسنده و تماس‌های مشکوک با او را به مخاطب نشان می‌دهد.

شیرین: چی گفت؟

شیدا: همین‌که یه جایی موشک زدن گفت:

صدای زنگ تلفن از باندهای صدای صحنه. اما کسی گوشی را برنمی‌دارد.

شیدا: همین‌که یه جایی موشک زدن گفت: همین‌که یه جایی موشک زدن گفت: همین‌که یه جایی موشک زدن گفت: (تا زمانی‌که زنگ تلفن از باندهای صدا شنیده می‌شود، شیدا جمله خود را تکرار می‌کند و پس از قطع صدای زنگ تلفن ادامه می‌دهد. همین‌که یه جایی موشک زدن گفت: ماما نکنه من بمیرم (همان: ۸۰).

به‌طور کلی، یعقوبی در این نمایش‌نامه به تجربیات متنوعی در به‌کارگیری ضربان‌های گفت‌وگویی دست می‌زند؛ گاه در خلال گفت‌وگوی شخصیت‌ها و استفاده از این تمهیدات زبانی در قطع و تأکید بر یک پاره‌گفتار و گاه در قالب ارائه توضیحات صحنه‌ای. یعقوبی در نمایش‌نامه یک رقیه سکوت، علاوه بر کارکردهای پیشین، از تمهیدات زبانی کارکرد مشخص ویژه‌ای، به‌عنوان «واپسین نشانگر اثر» در پایان‌بندی آن بهره می‌برد؛ به این ترتیب که در خلال پی‌رفت روایت، به‌وسیله صدایی که قرار است از باندها پخش شود، با انقطاع در کلام، به‌طور مستقیم با مخاطب خود روبه‌رو می‌شود و ضمن ارائه اطلاعاتی از فرجام شخصیت نویسنده (سهراب) و ناتمام ماندن اثرش، این نمایش‌نامه را به پایان می‌برد؛ راهکاری که با استفاده از تمهید بیگانه‌سازی سعی دارد سطح مشارکتی نمادین را خلق کند:

صدا از باندهای صدای صحنه: تماشاگران عزیز! نمایش‌نامه خدا/حافظ تا نمی‌دانم چه

وقت به علت قتل نویسنده ناتمام مانده است. خواهش می‌کنیم پیش از خروج از سالن نمایش، به یاد این نویسنده و دیگر نویسندگان کشته‌شده بایستید و به دقیقه سکوت کنید (یعقوبی، ۱۳۸۸: ۹۹-۱۰۰).

### ۳-۵. تنها راه ممکن

نمایش‌نامهٔ *تنها راه ممکن* را نیز می‌توانیم در ادامهٔ تجربه‌گرایی زبان‌محور یعقوبی در استفاده از تمهیدات نگارشی خاص برای پردازش بهتر کنش‌های زبانی در قالب گفت‌وگوها تلقی کنیم. 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 نمایش‌نامه‌های نویسنده‌ای به نام مهران صوفی می‌پردازد. ضربان‌های گفت‌وگویی نیز به شکل نمونه‌های پیشین و تاحدودی با کارکردهای گذشته دیده می‌شوند؛ اما تمهید قبلی در بیان ذهنیت شخصیت به واسطهٔ کنش و ضربان‌های قطع، ترجیح‌بندپردازی و ... در این نمایش‌نامه شکل جدیدی می‌یابد. این بار، یعقوبی از متن مکتوب فراتر می‌رود و با متمایز کردن برخی از جملات، اختیار خواندن و ادامهٔ جملات را به بازیگر، خواننده یا مخاطب واگذار می‌کند:

پسر: بابا به مقدار پول می‌دی بهم؟ 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: دربارهٔ زندگی حضرت عیساست؟

پسر: آره. اگه یه خورده مغز کشمشیتو به‌کار بندازی همچین سؤال مزخرفی نمی‌کنی.

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

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

پدر: حالم از دیدن قیافه‌ات بهم می‌خوره؛ ولی خب پسر می‌ی به روزی عصای دستم

می‌شی. (به پسرش پول می‌دهد) بیا. از جلوی چشم گورتو گم کن. (یعقوبی، ۱۳۸۸:

۱۴۲، ۱۴۳).

او خود در پانویس این صفحه می‌نویسد که حرف‌های ذهنی شخصیت‌ها (ناگفته‌ها) با خط‌کشی زیر آن‌ها مشخص شده است و بهتر است بازیگران گفته‌ها را با لحن طبیعی بگویند و ناگفته‌ها را با تغییر لحن برای تماشاگران متمایز نکنند. یعقوبی به این وسیله و با سپردن اختیار قرائت به مخاطب، جملات مذکور را از متن حذف کرده است. او به وسیله این تمهیدات زبانی، می‌کوشد ذهنیت شخصیت‌ها و ارتباط روانی آن‌ها با یکدیگر را بهتر شناسایی کند. از این‌گونه پرداخت قطعه‌های ضربانی، در این نمایش‌نامه نمونه‌های مشابه فراوانی وجود دارد که یعقوبی در آن‌ها ضمن پرداخت زبانی در سطح جملات، مخاطب را به درون احوالات شخصیت‌ها هدایت می‌کند.

جنبه‌های دیگر ضربان‌های گفت‌وگویی در این نمایش‌نامه، در پاره‌گفتارهای منقطع و ناتمام و برش‌هایی از نمایش‌نامه‌ها که در واپسین پرده، کاملاً به صورت صدای متقاطع راوی و بازیگر می‌آید، دیده می‌شود. پاره‌گفتارهای پایانی نمایش‌نامه نیز که با تداخل مونولوگ شخصیت و جملات راوی همراه می‌شود، می‌توانند جلوه‌های متنوعی از این تمهیدات زبانی باشند که به پایانی شبیه نمایش‌نامه قبلی منجر می‌شود. یعقوبی با انتقال روایت نمایشی خود به طیفی از دلالت‌های فرازبان‌شناختی، کوشیده است نوعی همجوشی میان دو سطح زبانی نمایش‌نامه ایجاد کند.

#### ۴-۵. خشکسالی و دروغ

در نمایش‌نامه خشکسالی و دروغ که روایت روابط زن‌شویی و عاطفی میترا و امید، جدایی آن دو و ازدواج امید با خواهر یکی از دوستان خود (آلا) است، گزیده‌ای از کارکرد متفاوت ضربان‌های گفت‌وگویی دیده می‌شود. ساختار دراماتیک این اثر از یک سطح روایی تشکیل می‌شود و درنهایت، با پایان باز خاتمه می‌یابد. در پاره‌گفتارهای این نمایش‌نامه، دیگر شاهد به‌کارگیری قطعات ضربانی به شکل گذشته نیستیم؛ یعنی این بار چنین تمهیدی به‌عنوان یک راهکار در طول ساختار پیرنگ به‌کار می‌رود. نویسنده از آن به‌عنوان جزئی از فرآیند پیشرفت پیرنگ و نوعی تداخل در اصل نوبت‌گیری (چرخش‌های گفت‌وگو) و در عین حال ترجیح‌بندپردازی بهره می‌برد.

آلا: از کی تا حالا آدم راستگویی شدی؟ زنگ بزن.

امید: من هیچ‌کار احمقانه‌ای نمی‌کنم.

آلا: ... راستگویی شدی؟ زنگ بزَن.

امید: من همچین کاری نمی‌کنم.

آلا: ... شدی؟ زنگ بزَن. (یعقوبی، ۱۳۸۷: ۱۲).

این جملهٔ آلا که «از کی تا حالا آدم راستگویی شدی؟ زنگ بزَن»، در طول این پاره‌گفتار به بخش‌هایی تقسیم می‌شود که با وجود ازبین رفتن ساختار نحوی و معنایی آن، با ایجاد اختلال در گفت‌وگو، ترتیب گفت‌وگو با امید و انواع احتمالات در پاسخ‌های شخصیت مقابل در پاسخگویی را حفظ می‌کند. نمونه‌های مشابه از این پاره‌گفتارها در این نمایش‌نامه وجود دارد. به‌دلیل ساختار تماتیک اثر و لحظات بحرانی و ویژهٔ آن، یعنی بهره‌گیری از ساختار پرسش و پاسخ و پاسخ‌هایی اغلب همراه با دروغ که خود از عنوان اثر پیدا است و نمود آن در پاره‌گفتار پایانی هر صحنه دیده می‌شود، قطعات ضربانی در این نمایش‌نامه به‌عنوان فرصت و مجال گریز و یا پاسخ راهگشا، به‌خوبی با بافت کلی دراماتیک اثر همساز شده است.

نمونهٔ برجستهٔ دیگری از به‌کارگیری پاره‌گفتارها در فرآیند پیشرفت ساختار دراماتیک به‌عنوان یک تمهید زبانی، در این نمایش‌نامه دیده می‌شود؛ چنانکه در نمایش‌نامهٔ یک رقیقه سکوت نیز به شکلی از آن در به‌کارگیری تلفن اشاره کردیم. یعقوبی در واپسین پاره از این نمایش‌نامه، برای تأکید بر موقعیت، فضا و بیان متأكد بر یک مضمون، بار دیگر با اختلال در اصل نوبت‌گیری و به‌وسیلهٔ تمهید زبانی ترجیح‌بندپردازی، پاره‌ای از گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها را سه بار تکرار می‌کند، هر بار سرانجام آن را به شکلی متفاوت ارائه می‌دهد و نمایش‌نامه را نیز با همین تمهید به پایان می‌رساند. این تأکید به‌واسطهٔ عنصر زمان، در خلق وقفه‌های روایی صورت پذیرفته است؛ یعنی در قالب این تأکید، به‌نظر می‌رسد علاوه بر ایجاد نوعی انقطاع در ساختار پیرنگ اثر، به‌وسیلهٔ این تمهیدات زبانی (قطعات ضربانی)، شکلی از تکرار و بازگشت در زمان به‌دلیل توضیحات صحنه‌ای خود نویسنده در رفت‌وبرگشت‌های نور، قابل مشاهده است. تکرار سه‌بارهٔ این مسئله در پردهٔ پایانی خشکسالی و دروغ، این تصور را ایجاد می‌کند که گویی زمان متوقف می‌شود و هرکس از سویی به‌نظر خود آن را تغییر می‌دهد؛ اما درنهایت 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 شعرهاشو چاپ می‌کرد بعد می‌رفت توی پارک‌ها کتابشو مثلاً روی نیمکت‌ها جا می‌داشت که مردم کتابشو بدزدن که شعر بخونن.

سکوت.

آرش: اجازه می‌دی نگاه کنم؟

امید: آره.

آرش دفتر شعر امید را برمی‌دارد.

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، ۱۳۸۷: ۹۱-۹۲).

## ۶. جمع‌بندی و ارزیابی نمونه‌ها

با مطالعه چهار نمایش‌نامه مذکور، درمی‌یابیم که یعقوبی در آثار خود به شکل‌های متمایزی از ضربان‌های گفت‌وگویی در سطوح گسترده‌ای از دلالت‌های زبانی و فرازبانی بهره می‌برد؛ با این تمایز که رفته‌رفته کارکرد و نحوه به‌کارگیری این تمهیدات زبانی مشخص‌تر و با مضمون اثر همسازتر شده است. استفاده از این فنون نگارشی در آثار اولیه، بیشتر به‌عنوان مؤلفه‌ای تکنیکی در پیشبرد ساختار روایی پیرنگ نمایش‌نامه عمل می‌کرد و رفته‌رفته با تسلط هرچه بیشتر نویسنده بر آن‌ها، نحوه به‌کارگیری ضربان‌ها هنگام گفت‌وگو، هماهنگ‌تر

با درون‌مایه و حتی ساختار بلاغی اثر شده است. در ابتدا، کارکرد ویژه این کنش‌ها و قطعات ضربانی در بیان ذهنیت طرفین حاضر در مکالمه و ایجاد وقفه در تصمیم‌گیری و تأکید بر موقعیتی خاص استفاده می‌شد که در واپسین نمونه مطالعاتی، به‌عنوان فرصتی برای انتخاب و سنجش پاسخ‌های متفاوت و تأثیر آن در پیشبرد ساختار دراماتیک نمایش‌نامه مورد استفاده قرار گرفته است؛ هرچند با توجه به وسعت مفهوم و دربر گرفتن رویکردهای متفاوت نظری، می‌توانیم این بحث را هرچه بیشتر بسط و گسترش دهیم. به هر روی، شیوه‌های به‌کارگیری این ضربان‌های گفت‌وگویی باز، در یک پرداخت سنتی مورد استفاده قرار گرفته است و هنوز زبان به‌مثابه بخشی از سیستم و معنای کلی اثر، بر مبنای نحو مرسوم و قراردادی، در راستای وحدت و یکپارچگی کلی اثر به‌کار می‌رود؛ بنابراین، این تمهیدات زبانی در آثار محمد یعقوبی، چندان با شیوه‌های به‌کارگیری ضربان در نمایش‌نامه‌نویسی زبان‌بنیاد (نمایش‌نامه‌نویسی جدید) در الگویی همساز قرار نمی‌گیرند.

## ۷. نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که یعقوبی به‌عنوان یکی از نمایش‌نامه‌نویسان نوگرای ایران، در جهت به‌روزرسانی فنون نگارشی خود، از تمهیدات متفاوت زبانی بهره برده است. ضربان‌های گفت‌وگویی نمونه‌ای از فنون نگارشی قابل توجهی محسوب می‌شوند که یعقوبی در آثار خود به‌شکل‌های متنوعی به‌کار برده است. او با استفاده از شیوه‌های متنوع در پرداخت گفت‌وگو، از این تمهیدات زبانی به‌عنوان عاملی برای تأکید، تعلیق و انقطاع و حتی تأثیرگذاری بر شیوه‌های پایان‌بندی آثار خود بهره برده است. یعقوبی به‌کمک نشانگرهای زبانی موفق شده است تکرارهای آگاهانه در سطوح مختلف دلالت‌های درام را خلق کند و ساخت کلی روایت‌های نمایشی خود را بر مداری از تأکیدهای زبانی و فرازبانی بنا نماید.

## ۸. پی‌نوشت‌ها

1. Paradigm
2. Character- Specific
3. Paul C. Castagno
4. New Playwriting Strategies: A Language-Based Approach to Playwriting

## 5. Language Playwriting

۶. نمایش‌نامه‌نویسان زبان از دهه ۱۹۷۰ میلادی، در داخل نیویورک و خارج از آن، آثار خود را اجرا و منتشر کرده‌اند و تأثیر فراوانی بر شیوه عمل و نظام تعلیم و تربیت نمایش‌نامه‌نویسی گذاشته و قلمرویی مهم و حیاتی را نیز در تئاتر آمریکا به خود اختصاص داده‌اند. برخی از چهره‌های اصلی این جریان عبارت‌اند از: مک ولمن، لن جنکین، اریک اورمایر، سوزان-لوری پارکس و متیو مگوایر.

۷. ن.ک: بحث شخصیت‌پردازی برمبنای توصیف عواطف و احساسات و حالات درونی شخصیت در مقاله «نمایش شخصیت‌ها و شخصیت‌های نمایشی در تاریخ بیهقی» (رضوانیان و همکار، ۱۳۸۹: ۵۱-۶۸).

## 8. Dialogic beat

۹. ن.ک: بررسی تحول روایت؛ از روایت کلاسیک تا روایت پست‌مدرن (سجودی و همکار، ۱۳۸۹: ۱۵۵-۱۷۱).

## 10. Beat Segment

## 11. Markers

۱۲. منظور از رویکرد چرخش آزاد (Free Radical)، بازی آزاد با کلمات یا عباراتی است که موجب تغییرات سریع در دیالوگ و مونولوگ می‌شود. وقتی زبان ریشه آزاد باشد، نمایش‌نامه آن‌گونه که اورمایر می‌گوید «بدل به نوعی کشف» می‌شود (Overmayer, 1987: 35).

## 13. Riffing

## 14. Turn-Taking

## 15. Vimala Herman

## 16. Allocational and Constructional Turn-taking

## 17. Shadow riffing

## 18. Bertolt Brecht

## 19. Harold Pinter

## ۹. منابع

- اسلین، مارتین (۱۳۹۰). *دنیای درام*. ترجمه محمد شهباب. تهران: هرمس.
- رضوانیان، قدسیه و علیرضا پورشبانان (۱۳۸۹). «نمایش شخصیت و شخصیت نمایشی در تاریخ بیهقی». *جستارهای زبانی*. د ۱. ش ۲ (تابستان). صص ۵۱-۶۸.
- سجودی، فرزانه و فائزه رودی (۱۳۸۹). «بررسی تحول روایت؛ از روایت کلاسیک تا روایت پست‌مدرن». *جستارهای زبانی*. د ۱. ش ۴ (زمستان). صص ۱۵۵-۱۷۱.
- کاستانیو، پل (۱۳۸۷). *راهبردهای نمایش‌نامه‌نویسی جدید: رویکردی زبان‌بنیاد*. ترجمه



- مهدی نصرالله‌زاده. تهران: سمت.
- یعقوبی، محمد (۱۳۹۰). *زمستان ۶۶*. تهران: افراز.
- ----- (۱۳۸۸). *تنها یک*. تهران: افراز.
- ----- (۱۳۸۷). *خشکسالی و دروغ*. تهران: افراز.

## References:

- Anderson J., R. (2011). *Len Jenkin's Theatre*. University Press of America. Pp 16-19.
- Castagno, P. (2008). *New Playwriting Strategies: A Language-Based Approach to Playwriting*. Translated by: M. Nasrollahzadeh. Tehran: SAMT [In Persian].
- Esslin, M. (2011). *The World of Drama*. Translated by: M. Shahba. Tehran: Hermes [In Persian].
- Herman, V. (2005). *Dramatic Discourse Dialogue as Interaction in Plays*. Routledge.
- Jenkin, L. (1988). *Kid Twist in 7 Different Plays*. Edited by: Mac Wellman. New York: Broadway Play Publishing.
- Kastanio, P. (2008). *Strategies for New Drama; Language approach Foundation*. Translated by: M. Nasrollhazadeh. Tehran: SAMT [In Persian].
- Rezvanian, Gh. & A.R. Pour-shaban (2010). "Showing personality and display character on Bayhaqi". *Language Related Research*. 1. The No. 2 (Summer). pp. 51- 68 [In Persian].
- Sojudi, Farzan & F. Rudy (2010). "Study of story changes: From classic postmodern narrative". *Language Related Research*. Vol. 1, No. 4 (Winter). pp. 155-171 [In Persian].
- Ya'ghoobi, M. (2008). *Drought and Lie*. Tehran: Afraz [In Persian].
- ----- (2009). *Only One*. Tehran: Afraz [In Persian].
- ----- (2011). *Winter 66*. Tehran: Afraz [In Persian].