Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

A Comparative Study of the Elements of the Play in the Plays of Mahmoud Dolatabadi and Sadollah Venus Based on Aristotle (Case study: the play *Tangna* and the play *Ba'i Al-Dabs Al-Faqir*)

Naeem Amouri[1]| Tahereh Ahikhteh[2]

1. Corresponding Author, Associate Professor, of Arabic language and literature, Faculty of Theology & Islamic Studies, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: n.amouri@scu.ac.ir
2. PhD student, of Arabic language and literature, Faculty of Theology & Islamic Studies, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: t.ahikhteh@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 07 August 2020
Received in revised form: 27 August 2021
Accepted: 04 October 2021

Keywords:
Elements,
the play,
Aristotle,
Tangna,
Ba'i Al-Dabs Al-Faqir.

ABSTRACT

Since the structure of the play is based on the story, each play must have a certain structure so that there is no gap in the story. Therefore, plays, like stories, have special elements that are important to study and analyze in today's research. The present study uses a descriptive-analytical method to compare the elements of the play in the two plays "Tengna" by Mahmoud Dolatabadi, one of the great contemporary writers of Iran, and Bae ol-debs al-Faqir by Sadollah Venus, a contemporary Syrian playwright, based on Aristotle's view. Based on the findings of this study, both authors have written their plays based on a series of principles and elements. In the meantime, all the elements of Aristotle are present in the two plays, except rhythm and song, which have no special place in the play "Tengna", but there are differences in some other elements, when in the character element, all the characters of Dolatabadi's play , Are subsidiary While the play of Venus has a central character that all the sub-characters revolve around him and also the type of expression in the two works is different and that the theatrical scene of the play of Venus appears in several scenes while the whole play of Dolatabadi in the courtyard of an old house On display.

Cite this article: Amouri, N., Ahikhteh, T. (2022). A Comparative Study of the Elements of the Play in the Plays of Mahmoud Dolatabadi and Sadollah Venus Based on Aristotle (Case study: the play *Tangna* and the play *Ba'i Al-Dabs Al-Faqir*). *Research in Comparative Literature*, 12 (2), 91-111.

© The Author(s).
Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/JCCL.2021.5590.2164

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٦٥١٥-٢٦٧٦
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٦٥٢٣-٢٦٧٦

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

دراسة مقارنة لعناصر المسرحية في مسرحيات محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس على ضوء نظرية أرسطو (مسرحية *تنگنا* و*بائع الدبس الفقير* أنموذجا)

نعيم عموري[١] | طاهره آهيخته[٢]

١. الكاتب المسؤول، أستاذ مشارک، قسم اللغة العربية و آدابها، كلّية الإلهيات و المعارف الاسلامية، جامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران: n.amouriscu.ac.ir

٢. طالبة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، كلّية الإلهيات والمعارف الاسلامية، جامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران: t.ahikhteh@gmail.com

معلومات المقال

نوع المقال: مقالة محكّمة

الوصول: ١٤٤١/١٢/١٧
التنقيح والمراجعة: ١٤٤٣/١/١٨
القبول: ١٤٤٣/٢/٢٧

الكلمات الدّليليّة:
العناصر،
المسرحية،
أرسطو،
تنگنا،
بائع الدبس الفقير.

الملخّص

علماً بأن بنية المسرحية مبنية على القصة، يجب أن يكون لكل مسرحية بنية معينة حتى لا تكون هناك فجوة في القصّة. لذلك، تحتوي المسرحيات، مثل القصص، على عناصر خاصّة تعتبر دراستها وتحليلها مهمة في بحث اليوم. تستخدم الدراسة الحالية طريقة وصفية- تحليلية لمقارنة عناصر المسرحية في مسرحيتين، *تنگنا* (الضيق) لمحمود دولت آبادي، أحد الكتّاب الإيرانيين العظماء المعاصرين و «بائع الدبس الفقير» للكاتب المسرحي السوري المعاصر سعد الله فينوس، بناءً على وجهة نظر أرسطو. بناءً على نتائج هذه الدراسة، كتب المؤلفان مسرحياتهما بناءً على سلسلة من المبادئ والعناصر. في هذه الأثناء، جميع عناصر أرسطو موجود في المسرحيتين، باستثناء الإيقاع والأغنية التي ليس لها مكان خاص في المسرحية، ولكن هناك اختلافات في بعض العناصر الأخرى، عندما تكون في عنصر الشخصية، جميع الشخصيات في مسرحية دولت‌آبادی شخصيات فرعية بينما مسرحية فينوس يتمتع بشخصية مركزية تدور حوله جميع الشخصيات الفرعية وكذلك يختلف نوع التعبير في العملين وأن المشهد المسرحي لمسرحية فينوس يظهر في العديد من المشاهد بينما يتم عرض مسرحية دولت‌آبادی بأكملها في فناء منزل قديم.

الإحالة: عموري، نعيم؛ آهيخته، طاهره (١٤٤٤). دراسة مقارنة لعناصر المسرحية في مسرحيات محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس على ضوء نظرية أرسطو (مسرحية *تنگنا* و*بائع الدبس الفقير* أنموذجا). *بحوث في الأدب المقارن*، ١٢ (٢)، ٩١-١١١.

النشر: جامعة رازي

© الكتّاب.

DOI: 10.22126/JCCL.2021.5590.2164

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در آثار نمایشی محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس براساس دیدگاه ارسطو (مطالعهٔ موردی: نمایش‌نامهٔ *تنگنا* و نمایش‌نامهٔ *بائع الدبس الفقیر*)

نعیم عموری[۱] | طاهره آهیخته[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: n.amouriscu.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: t.ahikhteh@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۵/۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۶/۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۷/۱۲

واژه‌های کلیدی:
عناصر،
نمایش‌نامه،
ارسطو،
تنگنا،
بائع الدبس الفقیر.

چکیده

ازآنجاکه ساختار نمایش‌نامه بر پایه داستان است، هر نمایش‌نامه بایستی دارای ساختاری معین باشد تا خللی در داستان آن به وجود نیاید؛ بنابراین نمایش‌نامه‌ها نیز به‌مانند داستان‌ها دارای عناصری ویژه هستند که بررسی و تحلیل آن‌ها در پژوهش‌های امروزی، امری مهم تلقی می‌شود. پژوهش حاضر با روش تحلیلی- توصیفی به بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در دو نمایش‌نامه *تنگنا* اثر محمود دولت‌آبادی از نویسندگان بزرگ معاصر ایران و *بائع الدبس الفقیر* اثر سعدالله ونوس نمایش‌نامه‌نویس معاصر سوری، با تکیه بر دیدگاه ارسطو، می‌پردازد. بر اساس یافته‌های این پژوهش، هر دو نویسنده، نمایش‌نامه‌های خود را برمبنای یک‌سری اصول و عناصر نگاشته‌اند. در این میان، همهٔ عناصر ارسطو در دو نمایش‌نامه وجود دارد مگر ریتم و آواز که جایگاه ویژه‌ای در نمایش‌نامه تنگنا ندارد امّا تفاوت‌هایی در برخی عناصر دیگر به چشم می‌آید؛ آنگاه که در عنصر شخصیت، تمام شخصیت‌های نمایش‌نامه دولت‌آبادی، فرعی هستند؛ در حالی که نمایش‌نامه ونوس، دارای شخصیتی محوری است که تمامی شخصیت‌های فرعی پیرامون وی می‌گردند و همچنین نوع بیان در دو اثر متفاوت است و اینکه منظره نمایشی نمایش‌نامه ونوس در چند پرده آمده در حالی که کلّ نمایش‌نامه دولت‌آبادی در صحن خانه‌ای قدیمی به نمایش درآمده است.

استناد: عموری، نعیم؛ آهیخته، طاهره (۱۴۰۱). بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در آثار نمایشی محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس براساس دیدگاه ارسطو (مطالعهٔ موردی: نمایش‌نامهٔ *تنگنا* و نمایش‌نامهٔ *بائع الدبس الفقیر*). *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۱۲ (۲)، ۹۱-۱۱۱.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/JCCL.2021.5590.2164

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

زبان و ادبیات هر قومی در طول تاریخ، دستخوش تحوّلات و دگرگونی‌های بسیاری شده است. این تغییرات و تحوّلات در دهه‌های مختلف به‌صورت بروز اشکال و صورت‌های متنوّعی از وقایع تاریخی و ادبی و نیز ظهور گونه‌های نوین در ادبیات نشان داده شده‌اند. نمایش‌نامه‌نویسی به‌عنوان گونه‌ای جدید و نوین در نثر فارسی و عربی در قلمرو زبان و ادبیات، با توجّه به درون‌مایه‌های اجتماعی و فرهنگی و حتّی در برخی موارد سیاسی، توجّه بسیاری از مخاطبین را به خویش معطوف داشته است و بسیاری از بزرگان نثر و نمایش‌نامه‌نویسی در خلق این گونهٔ ادبی درخشیده‌اند. در این میان محمود دولت‌آبادی[۱] با آفرینش نمایش‌نامه‌هایی ازجمله *تنگنا* و «ققنوس» در ادبیات سرزمین پهناور ایران‌زمین، جایگاهی در میان نمایش‌نامه‌نویسان برای خویش رقم زده است. *تنگنا* را شاید بتوان مهم‌ترین اثر نمایشی از او قلمداد کرد؛ زیرا تنها اثر دولت‌آبادی است که فضای شعارزده و سیاسی چون ققنوس ندارد و اثری اقتباسی نیست که براساس یک داستان شکل گرفته باشد بلکه اثری است خودبسنده که حاصل دغدغه‌های اجتماعی نویسنده است.

از میان نمایش‌نامه‌نویسان معاصر عرب، سعدالله ونوس[۲]، نمایش‌نامه‌نویس معاصر سوری، اندیشه و قلم خود را در این نوع ادبی به کار گرفت و با اسلوبی برجسته و ممتاز، در این فن هنرنمایی کرده و نبوغ خویش را آشکار ساخته است. نمایش‌نامه *بائع الدبس الفقیر* به‌مانند نمایش‌نامه *تنگنای* دولت‌آبادی حاصلی از مشکلات اجتماعی جامعهٔ نگارندهٔ آن است؛ آری این دو نمایش‌نامه از دو سرزمین متفاوت با فرهنگ‌هایی گوناگون، نمایش‌نامه‌هایی رئالیستی هستند با دغدغه‌های اجتماعی.

همین جدید و نوین‌بودن نمایش‌نامه‌نویسی در نثر فارسی و عربی و توجّه زیاد نویسندگان این دو سرزمین به آن، از یک‌طرف و معاصر بودن دو نویسندهٔ نمایش‌نامه‌های انتخابی و تناسب این دو اثر ازنظر موضوع که آن موضوع، یکی از مسائل برجستهٔ اجتماعی؛ یعنی فقر است، از طرفی دیگر، نگارندگان در این پژوهش را بر آن داشت که به موضوع نمایش‌نامه و انتخاب این دو اثر روی آورند و به بررسی عناصر نمایش‌نامه در آن‌ها با تکیه بر عناصری که ارسطو در کتاب «فنِ شعر» خویش بیان داشته است، بپردازند.

نمایش‌نامه یا تئاترنوشت که متنی قابل نمایش در تئاتر است و به‌طور معمول در قالب گفتگو میان شخصیت¬ها نوشته می‌شود، به شکل امروزیِ آن، در سرزمین ایران و همچنین کشورهای عربی جوان

است و سابقهٔ طولانی ندارد امّا با این وجود نمایش‌نامه‌نویسان برجسته‌ای در میان آن‌ها ظهور کرده که آثاری زیبا در این حیطه نگاشته‌اند. ازجملهٔ این ادیبان محمود دولت‌آبادی ایرانی و سعدالله ونوس سوری است که در این وادی گام نهاده و با نگارش نمایش‌نامه‌های گوناگون، تصویری گیرا از جامعهٔ کنونی عصر خویش نشان داده‌اند که هرکدام از این آثار، بر پایهٔ روند ادبی خویش دارای عناصری است که ویژهٔ نمایش‌نامه باشد. در میان آثار نمایشی این دو نویسنده، *تنگنا* و *بائع الدبس الفقیر* توجّه و نظر نگارندگان این پژوهش را جلب کرده تا به بررسی عناصر نمایشی آن‌ها بر طبق آن دیدگاهی که ارسطو در اثر معروفش –فن شعر– بیان داشته است، بپردازند و در این جستار به‌مانند سایر کارهای مقایسه‌ای شباهت‌ها و تفاوت‌های وجود دارد که در جایگاه خویش بیان شده‌اند.

۲-۱. ضرورت، اهمّیت و هدف

محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس، به‌عنوان دو ادیب معاصر ایرانی و سوری، نویسندگانی هستند که به خاطر شرایط اجتماعی- فرهنگی و حتّی سیاسی سرزمینشان به نگارش نمایش‌نامه‌هایی مرتبط با جامعهٔ خویش و اوضاع متناسب با آن روی آورده‌اند. معاصر بودن دو نویسنده، اهمیّت و ارزش نمایش‌نامه و ورود تازهٔ آن در دوره معاصر به هر دو سرزمین و تناسب نمایش‌نامه‌های *تنگنا* و *بائع الدبس الفقیر* از این دو ادیب در حیطهٔ یکی از مسائل شاخص اجتماعی که همان فقر و تهیدستی است، از یک‌طرف و اهمّیت چگونگی ساختار نمایش‌نامه و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن در عصر حاضرِ تمامی سرزمین‌ها و دوره‌های پیشین غربیان، از طرفی دیگر، اهمّیت و ضرورت پرداختن به این پژوهش را فراهم آورده است که این بررسی با توجّه به دیدگاه اندیشمند شاخص یونان باستان –سقراط– در کتاب «فن شعر» صورت گیرد و هدف این پژوهش، بیان عناصر نمایشی دو نمایش‌نامهٔ مذکور و بررسی مقایسه‌ای آن‌ها با در نظر گرفتن نگاه این فیلسوف و ادیب بزرگ در این زمینه است.

۳-۱. پرسش‌های پژوهش

- با توجّه به دیدگاه ارسطو، عناصر نمایش‌نامه در دو اثر نمایشی محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس؛ *تنگنا* و *بائع الدبس الفقیر* چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی باهم دارند؟

٤-۱. پیشینهٔ پژوهش

هیچ‌گونه پژوهشی باعنوان «بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در آثار نمایشی محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس براساس دیدگاه ارسطو (موردپژوهانه: نمایش‌نامهٔ *تنگنا* و نمایش‌نامهٔ *بائع الدبس الفقیر*)»

صورت نگرفته و حتّی دربارهٔ عناصر هرکدام از این دو اثر نمایشی به‌طور مستقل، پژوهشی یافت نشد، ولی درراستای آثار نمایشی این دو نویسنده، آثاری همچون موارد ذیل موجود است: مقالهٔ «بررسی نمایش در سوریه با نگاه به آثار سعد الله ونوس» از شهبازی و شیرالی (۱۳۹۸) به بررسی نمایش‌نامه‌های «زندگی هرگز»، «خرمافروش فقیر» و «پادشاه همان پادشاست» که جنبه‌ای از زندگی نویسندهٔ آن است، پرداخته است.

مقالهٔ «سبک‌شناسی آثار محمود دولت‌آبادی بر مبنای مقالات دانشگاهی» از صرّاف و همکاران (۱۳۹۹) به بررسی آثار محمود دولت‌آبادی بر اساس ۴۹ مقالهٔ دانشگاهی پرداخته و این پژوهش در هفت بخش نثر، مضامین، عناصر داستان، مکتب‌های ادبی، بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی، ادبیات اقلیمی و روستایی و سایر موارد ارائه شده است.

۵-۱. روش پژوهش و چارچوب نظری

این پژوهش با رویکردی توصیفی- تحلیلی بر اساس مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی صورت گرفته است که در چارچوبی ویژه به بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در دو اثرِ *تنگنا* و *بائع الدبس الفقیر* از محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس، پرداخته است. شخصیت‌های این دو نمایش‌نامه و روایت‌ها «دهان‌به‌دهان می‌شوند می‌چرخند، درهم می‌آمیزند، یکدیگر را قطع می‌کنند و درنهایت هم ناتمام باقی می‌مانند.» (پودینه بحری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۶)

۲. پردازش تحلیلی موضوع

پژوهشگران در این بخش از پژوهش، پس از معرّفی نویسندگان، به بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در *تنگنای* محمود دولت‌آبادی و *بائع الدبس الفقیر* سعدالله ونوس براساس نظریه و دیدگاه ارسطو در این زمینه پرداخته‌اند. یادآوری این نکته ضروری می‌نماید، ازآنجاکه در قسمت افعال و افسانهٔ مضمون، به مضمون دو نمایش‌نامه پرداخته شده است، آوردن خلاصه‌ای از دو نمایش‌نامه در ابتدای کار و به‌عنوان معرّفی دو اثر، امری ضروری تلقّی نشد که تکرار مکرّرات نشود.

۱-۲. تحلیل ارسطو از نمایش‌نامه و عناصر آن

شاید در نگاه نخست، این مسئله به ذهن آید که عناصر داستان، در همه‌جا، همان عناصری است که در کتاب‌های مختلف به آن اشاره شده است؛ حال چرا در این گفتار، بنای کار بر نظریهٔ ارسطو نهاده شده است؟ در پاسخ می‌توان گفت درست است که عناصر داستان، همان عناصری است که تشکیل‌دهندهٔ

داستان هر رمان و یا نمایش‌نامه از نوع نثر و نظم آن است امّا اینکه در این پژوهش ساختار کار را براساس نظریهٔ ارسطو نهاده‌ایم، دلیلی جز این ندارد که تقسیم‌بندی وی به‌گونه‌ای کاربردی و ویژه است که نظم خاصّی به بنای نوشتار می‌دهد و شاید اگر این تقسیم‌بندی مرتّب و برنامه‌ریزی‌شده نبود، بنای کار آشفته می‌شد و عناصر به بیش از تعدادی که این نویسنده مطرح کرده است، محدود می‌شد که مجالی برای پرداختن به تمامی آن‌ها در یک مقاله نبود؛ به این ترتیب با توجّه به نظریهٔ این ادیب بزرگ، مقایسهٔ دو نمایش‌نامه، فنّی‌تر و کامل‌تر صورت می‌پذیرد.

ارسطو در کتاب *فن شعر* خویش، به شیوهٔ نگارش؛ اعم از شعر و نثر، می‌پردازد؛ هرچند که در تمامی این کتاب، تنها، از واژهٔ شعر برای نویسندگی بهره می‌گیرد. در این حیطه برای نمایش‌نامه و یا به قول خود ایشان تراژدی‌نامه‌ها چارچوب خاصّی را در نظر می‌گیرد. تمام تراژدی‌های یکسان دارای منظره نمایش، خلق و سیرت (اشخاص نمایش)، افسانه مضمون (داستان)، گفتار، آواز و اندیشه است (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۸) که این عناصر به‌اصطلاح ارسطویی، اجزای ضروری هر نمایش، علی‌رغم ساختار و انگیزه‌ها هستند که در جای خود، توضیحات خاصّ هرکدام خواهد آمد؛ چنان‌که روشن است وی تمامی عناصر و چارچوب تراژدی‌نامه‌ها را در این شش مورد جای داده که ساختاری کامل و بی‌نقص و همچنین ساده و مختصر است. ما در این پژوهش، این عناصر را به ترتیب افسانه مضمون که همان داستان است، شخصیت یا اشخاص نمایش، اندیشه و گفتار، ریتم و منظره نمایش در دو نمایش‌نامه مذکور مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهیم.

۱-۱-۲. افعال و افسانه مضمون

مهم‌ترین این اجزاء، ترکیب‌کردن و به‌هم‌درآمیختن افعال است؛ زیرا تراژدی تقلید مردمان نیست، بلکه تقلید کردار و زندگی و سعادت و شقاوت است و سعادت و شقاوت نیز هر دو از نتایج و آثار کردار هستند و غایت و هدف حیات، کیفیت عمل است نه کیفیت وجود و مردمان به سبب سیرت و خصلتی که دارند، مردمان‌اند امّا سعادت یا شقاوتی که به آن‌ها نسبت می‌دهند، به سبب کردارها و افعال آن‌هاست؛ بنابراین اشخاصی که در صحنه بازی می‌کنند از آنچه نمایش می‌دهند، قصدشان تقلید سیرت و خصلت اشخاص داستان نیست، بلکه خود به سبب افعال و کرداری که انجام می‌دهند و بدان سیرت و خصلت متصف و منسوب می‌شوند و یا به‌عبارت دیگر آن سیرت و خصلت که به آن‌ها منسوب می‌گردد، نتیجه افعال و کردارهای آن‌هاست؛ به‌طوری که آنچه در تراژدی غایت شمرده می‌شود، همان افعال و افسانه مضمون است که البته در هر امری، عمده غایت آن امر است.

افزون بر این‌ها، تراژدی بدون فعل به وجود نمی‌آید (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۸-۳۹) و این بدان معناست که این قسم از عناصر که همان هسته داستانی است و مربوط به ترتیب منظّم حوادث و اعمال می‌شود، اصلی‌ترین عنصر به‌شمار می‌رود. مضمون و حوادث داستان تنگنا، ماجراهایی از چند خانوادهٔ مختلف و افرادی با ایده‌ها و آرزوهایی متفاوت است که یک خانهٔ قدیمی، آنان را در کنار هم قرار داده است؛ جلال، فردی است که به کار و تلاش مداوم معتقد است؛ او در لابه‌لای چرخ‌های ماشینی که کارگران را استثمار می‌کند، له‌شده امّا باز معتقد است باید به تلاش ادامه داد.

برادرش، اسماعیل، نمونه آدم‌هایی است که از روستا به شهر مهاجرت کرده‌اند امّا نمی‌توانند خود را با قواعد زندگی در کلان‌شهر تطبیق دهند و سودای برگشتن به روستا را در ذهن می‌پرورانند. نادر می‌خواهد از این زندگی فلاکت‌بار رهایی یابد و پیشرفت کند؛ پس چاره را در پیوستن به نیروهای حکومتی و پلیس می‌داند. رحمان (برادر نادر)، نمادی از روشنفکر سرخورده، تهی‌شده و به پوچی رسیده است. ناصر که نابیناست و نوازندهٔ ویولون، تنها دغدغه‌اش آن است که در یک کافه استخدام شود و به نوازندگی بپردازد. عاتکه (خواهر ناصر) در زیرزمین زندانی است و حقّ بیرون آمدن ندارد. حسین سلمانی آدمی است که تنها فکر و ذکرش تله کردن مادرش (خاتون) و دیگران است تا آن را سرف عیّاشی‌هایش کند. غلام، آدم بیکاره‌ای است که حاضر است بچه‌اش را بفروشد. ربابه (زن غلام) شب و روز جان می‌کند تا خرج خود و شوهرش را درآورد. مه‌جبین برای یافتن موقعیتی خوب، مدام معشوقه‌هایش را عوض می‌کند. ساقی، زنی دیوانه است و ... . (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷)

مضمون نمایش‌نامه *بائع الدبس الفقیر* این است که داستان آن پیرامون شخصی به نام «خضور» می‌گردد که وی مرد شیره خرمافروش فقیری است که در شهر می‌چرخد و با درآمد اندک خود، خانواده‌اش را تأمین می‌کند. همسایه‌اش حسن به او درباره اوضاع نابسامان شهر می‌گوید. خضور بعد از مدّتی به شهر ناشناخته‌ای وارد شده و گم می‌شود. عدّه‌ای او را شکنجه داده و بی‌دلیل او را زخمی می‌کنند. اینک او مدّت چهار ماه است که به گدایی مشغول شده و از خانواده‌اش دور است. بعد از مدّتی فردی به نام «حسین» همسایه قبلی‌اش نزد او می‌آید و از کشته شدن کودکی آوازخوان به نام «ابراهیم» خبر می‌دهد که همان پسر خضور است. بعد از آن مردی به نام «محسن» نزدش آمده و خبرهای ناگوارتری می‌آورد. (ونوس، ۱۹۶۵)

این‌چنین است که هرکدام از این دو نمایش‌نامه، دارای مضمون خاصّ خود است و شخصیت‌های آن‌ها کردار و افعال ویژهٔ خود را دارند؛ هرچند که در نمایش‌نامهٔ فارسی، به سبب وجود شخصیت‌های

متفاوت و طولانی‌بودن داستان، رفتارها و کنش‌های بیشتری در محتوای داستان دیده می‌شود که در نمایش‌نامهٔ عربی چنین به نظر نمی‌رسد.

۲-۱-۲. شخصیت

شخصیت که از آن در کتاب ارسطو به‌عنوان «سیرت و خصلت» یا «خلق و خوی» یادشده است، آن امری است که راه سلوک، یعنی همان طریقه‌ای را نشان می‌دهد که چون برای انسان مشکلی پیش آید، آن طریقه را اختیار می‌کند و یا از آن طریقهٔ دیگر اجتناب می‌نماید. (ارسطو، ۱۳۴۳: ۴۱) بنابراین، این اشخاص و شخصیت‌ها هستند که با سیرت و خصلت خویش، بازیگران نمایش‌نامه‌اند.

۲-۱-۲-۱. شخصیت‌های موجود در دو نمایش‌نامه

شخصیت‌هایی که در نمایش‌نامه تنگنا وجود دارد، شامل سیده و شوهرش محمدعلی و پسرش حسین سلمانی، غلام و همسرش ربابه و پسربچه‌اش حسن، مه‌جبین و شوهرش وثوق و مادرش زبیده، رحمان بیدنامی و برادرش نادر، جلال باغدشتی و برادرش اسماعیل، ناصر دکتر و خواهرش عاتکه، ساقی و نوروز قصاب، ظریف، پاسبان، هم‌پیاله‌های حسین سلمانی، خانواده باغدشتی و دو هم‌نواز ناصر دکتر می‌شود (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷: ۵) و در کنار شخصیت‌های این نمایش‌نامه، شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ سعدالله ونوس شامل خضور، حسن، حسین، محسن، آوازخوانان، شخصیت‌های دیگری که نام خاصی ندارند و عنوان عابر پیاده، برایشان عنوانی مناسب‌تر است (ر.ک: ونوس، ۱۹۶۵) که در میان این اشخاص، شخصیت‌های متفاوتی وجود دارد که برخی محوری و برخی فرعی‌اند و البته شخصیت زنان را نیز به خاطر جایگاهی که در آن جامعه ممکن است داشته باشند، به‌طور مجزّا بررسی خواهیم کرد.

۲-۲-۱-۲. شخصیت‌های محوری

تنگنا نمایش‌نامه‌ای رئالیستی است که از یک الگوی ساختاری ساده (الگوی آکاردئونی) بهره می‌گیرد. در این الگو، اثر به‌راحتی قابلیت کش‌دار بودن را دارد و می‌توان شخصیت‌های آن را به‌دلخواه جابه‌جا کرد و به تعداد آن‌ها افزود و یا از آن‌ها کم کرد. در این الگو، شخصیت‌ها ارتباط چندان محکمی با یکدیگر ندارند و فصل مشترک تمامی آن‌ها، زندگی در یک خانهٔ قدیمی با اتاق‌هایی مجزا است و ما شاهد روایت‌ها و سرنوشت‌های جداگانه هستیم و این پاره‌پاره شدن به دلیل عدم ارتباط محکم شخصیت‌ها، تبدیل به یک ساختار موزاییک‌وار نمی‌شود؛ هرچند دولت‌آبادی تلاش می‌کند تا روابطی میان آدم‌های نمایش برقرار سازد؛ ازجمله رابطه میان جلال، مه‌جبین و نادر یا رابطه میان جلال و عاتکه امّا باز این شبکه روابط به تمام شخصیت‌های نمایش‌نامه تسری پیدا نمی‌کند؛ بنابراین، این نمایش‌نامه،

شخصیت محوری خاصّی ندارد. امّا درست برخلاف این نمایش‌نامه، نمایش‌نامه «بائع الدبس الفقیر»، یک شخصیت محوری دارد که تمام وقایع نمایش‌نامه پیرامون وی رخ می‌دهد و آن شخصیت کسی جز شخص «خضور» نیست که به خاطر همین نقش اصلی که در نمایش‌نامه دارد، عدم حضورش به معنای واقعی از هم پاشیدن نمایش‌نامه می‌شود.

۳-۲-۱-۲. شخصیت‌های فرعی

در نمایش‌نامه دولت‌آبادی، همهٔ شخصیت‌ها فرعی هستند؛ به‌گونه‌ای که به‌راحتی می‌توان هرکدام از آن‌ها را حذف کرد و یا شخصیت‌های تازه‌تری به آنان افزود. در کنار این نمایش‌نامه، در نمایش‌نامه عربی به‌جز شخصیت محوری «خضور» بقیهٔ شخصیت‌ها فرعی هستند که می‌توان به تعدادشان افزود و یا از تعدادشان کاست.

٤-۲-۱-۲. شخصیت زنان

علاوه بر شخصیت‌های محوری و فرعی نمایش‌نامه‌ها، ما با شخصیت متفاوت زنان مواجه می‌شویم که نقش اصلی و یا فرعی بودنشان، درگرو شرایط اجتماعی- فرهنگی و حتّی سیاسی جامعهٔ روزگارشان است. آنچه در قالب یک داستان و یا یک نمایش‌نامه می‌آید، بیان‌گر اتّفاقات و باید و نبایدهایی است که شرایط فعلی آن جامعه و قوانین حاکم بر آن، آن را تعریف کرده و شناسانده است؛ بنابراین دولت‌آبادی، در کنار اینکه به شخصیت محوری خاصّی در نمایش‌نامه خویش نپرداخته امّا زیرکانه جایگاه نابسامان زنان جامعهٔ خود را به‌گونه‌ای خاص، بیان می‌کند. آری در این نمایش‌نامه، «ربابه» (زن غلام) یکی از زنان مظلوم آثار دولت‌آبادی است که مجبور است شب و روز جان بکند تا خرج خود و همسرش را درآورد، امّا باز از سوی همسر کتک بخورد.

«مه‌جبین» برای یافتن موقعیتی خوب، مدام معشوقه‌هایش را عوض می‌کند. «ساقی»، زن دیوانه‌ای است که زمانی رقاص بوده و براثر خیانت و بی‌وفایی که به او شده، اکنون دیوانه گشته است. «عاتکه» (خواهر ناصر) نماد مظلومیت زنانه‌ای است که در بسیاری از آثار دولت‌آبادی تکرار می‌شود؛ او در زیرزمین زندانی است و حقّ بیرون آمدن ندارد. وی به‌وسیلهٔ خانواده و جامعه استثمار می‌شود؛ امّا حقّ هیچ‌گونه اعتراضی را ندارد (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷)

در نمایش‌نامهٔ عربی شخصیت هیچ زنی را نمی‌بینیم که بتوان در این قسم با توجّه به آن، از شخصیت زنان سخنی به میان آورد؛ تنها اشاراتی جزئی به زن و فرزند شخصیت اصلی داستان شده که وی برای سیر کردن شکمشان در تلاش است امّا این اشاره، نیز، به‌گونه‌ای نیست که چیز خاصّی از آن

برداشت کرد.

۵-۲-۱-۲. شیوه‌های شخصیت‌پردازی در دو اثر

شیوه‌های شخصیت‌پردازی در هر اثری از دو مورد تجاوز نمی‌کند؛ یا مستقیم است و یا غیر مستقیم.

۱-۵-۲-۱-۲. مستقیم

در شخصیت‌پردازی مستقیم، نویسنده «با صراحت به معرّفی شخصیت‌ها می‌پردازد و اعمال و افکار، احساسات، اندیشه‌ها و ویژگی‌های آن‌ها را بیان می‌کند.» (شوهانی، ۱۳۸۲: ۹۶) در این شیوه، تعریف مستقیم راوی از ویژگی‌های شخصیت «با کلّی‌گویی» (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۴۱) همراه است. آثار و ردّ این روش در دو نمایش‌نامه فارسی و عربی به‌قرار زیر است.

در ابتدای نمایش‌نامه تنگنا، راوی در هنگام شناساندن مکان زیست شخصیت‌های داستان می‌گوید: «یک حیاط می‌بینیم که سه‌پنجم قسمت راستش اتاقی است بزرگ و پا به گود با دو سه تا ستون زیر بالکن از صحن حیاط جدا می‌شود. در عمق اتاق پنجره‌ای دیده می‌شود که به حیاط‌خلوت باز می‌شود و جای شکستگی‌هایش با روزنامه گرفته شده است ... .» (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷: ۶-۷)

جاهایی می‌بینیم که به شکل و شمایل برخی از شخصیت‌ها می‌پردازد: «ربابه، زن غلام از دهن اتاقک زیر پله‌ها بیرون می‌خزد و چون یک چشمش معیوب است، کج‌کج راه می‌رود. شکمش قدری برآمده است.» (همان: ۹)

این روش در نمایش‌نامه دولت‌آبادی، در مورد همهٔ اشخاص اثر صدق نمی‌کند و می‌توان گفت معدود افرادی چون «ربابه» را شامل می‌شود. نادر بودن این نوع شخصیت‌پردازی در نمایش‌نامه تنگنا، حاکی از میل و خواستهٔ نویسنده در شناخت و تشخیص شخصیت‌های نمایشی، توسّط خود شخصیت‌ها و گفته‌ها و اعمالشان، به خواننده است امّا در نمایش‌نامه ونوس، شخصیت‌های محوری و فرعی به‌جز رهگذران بی‌نام و نشان تا حدودی، به‌وسیلهٔ راوی و به شکل مستقیم شناسانده شده‌اند.

راوی در معرّفی شخصیت ظاهری «خضور» چنین می‌آورد: «**مِنَ اليَمين، يَدخُلُ خُضُورُ.. وُ هُوَ رَجُلٌ فِي الأربَعين من عُمره، مُحنِيُ الظَهر تَحتَ ثقل كيس مُزدَوج يَتَكَعَّبُ كُلّ من جَرابيه بتنكة مَفتُوحَةُ السَقف. وَ حَولهُ سربٌ منَ الذّبَاب. وَ فِي يَدِه اليُسرَى مَكَاييلُ بثَلاثَة حُجُوم. ثيَابُهُ مُلطَخةُ قَذرَة، وَ وَجهُهُ المُغضَنُ تَتوَسَّدُهُ غبطَةٌ خَاصَّةٌ وَ طَارِئَةٌ .. يَمشِي بخُطوٍ طَرِب ..**» (ونوس،۴۴:۱۹۶۵) (ترجمه: از سمت راست خضور وارد می‌شود؛ و او مردی چهل‌ساله است، شمایل ظاهری او همچو کهن‌سالی گوژپشت است و اطرافش مگس‌های زیادی جمع شدند؛ و در دست راستش سه پیمانه در سه وزن متفاوت‌اند. ژنده‌پوش است و سیمایش بس کریه و زشت‌منظر و خرامان راه

می‌رود.)

درادامه «حسن» را که شخصیت دیگری از نمایش‌نامه است، می‌شناساند: «**يَدخُلُ مِنَ اليَمينِ أيضاً رَجُلٌ مُتوَسِّطُ القَامَةِ .. وَجهُهُ مُتطَاوِلُ يَنتَهِي بِذقنٍ كَلبِيَّةٍ. أهَمُّ مَا يُمَيِّزُهُ نَظَرَاتُهُ الذِّئبِيَّةِ المُحتَقِنَةِ بِاللُّؤمِ وَالغَشِ**» (همان) (ترجمه: همچنین از سمت راست مردی با قدی متوسط وارد می‌شود... صورت کشیده و راستی همچو سگ دارد که با موهای کناری‌اش منتهی می‌گردد. مهم‌ترین ویژگی‌هایش نگاه‌های گرگ‌گونهٔ اوست که سرشار از پلیدی و تزویر است.) و همچنین همین ویژگی‌ها را در صفحات بعدی، برای «حسین» و «محسن» دو شخصیت دیگر از این اثر، برمی‌شمارد و این‌گونه است که راوی در شناساندن اشخاص نمایش‌نامه به خواننده کمک می‌کند.

۲-۵-۲-۱-۲. غیر مستقیم

اگرچه روش مستقیم در داستان و یا نمایش‌نامه لازم است امّا به‌تنهایی کافی نیست؛ زیرا شخصیت‌ها، زمانی وجود خود را در داستان و یا نمایش‌نامه نشان می‌دهند که عملی را انجام دهند تا از خلال اعمالشان، شناخته شوند و در غیر این صورت، متن اثر، شکل گزارش به خود می‌گیرد و از جذابیت آن کاسته می‌شود؛ بنابراین، ضرورت روش غیر مستقیم در داستان و به‌ویژه نمایش‌نامه احساس می‌گردد. در این روش، نویسنده با عمل داستانی؛ یعنی از طریق گفتگوها و یا اعمال خود شخصیت، او را می‌شناساند؛ چنان‌چه آقای عبدالهیان، در کار پژوهشی خویش، عامل کنش و گفتار را ازجمله عوامل شخصیت‌پردازی غیر مستقیم معرّفی می‌کند (عبدالهیان، ۱۳۸۰: ۶۵).

آنچه شخصیت‌ها را در نمایش‌نامه *تنگنا* برجسته می‌سازد، بیشتر کنش‌ها و رفتار آنان است نه زبانشان؛ ما جلال را از تلاش مداوم وی می‌شناسیم نه از طریق گفتارش. نوستالژی روستایی اسماعیل در شیوه گفتارش نمود نمی‌یابد. دیوانگی ساقی بیش از آنکه در دیالوگ‌های معدود وی برجسته شود، در رقص دیوانه‌وار پایانی ظهور می‌یابد. در گفتار رحمان هیچ نشانه‌ای از روشنفکر سرخورده پیدا نیست و همانند دیگران حرف می‌زند و گفتار بقیه شخصیت‌ها تفاوت چندانی با حسین سلمانی ندارد که با زبانی لمپنی حرف می‌زند و تنها شخصیت لمپن نمایش‌نامه است. (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷)

امثال این نوع از شخصیت‌شناسی در نمایش‌نامهٔ عربی نیز بسیار است؛ آری شخصیت محوری نمایش‌نامه عربی شوق و اشتیاقی که به دیدن فرزند تازه به دنیا آمده‌اش را دارد، از رفتار و همچنین سخن وی چنین به نظر می‌رسد: «**خُضُور: أتَصدقُ أنَّ الشَّوقِ يَأتَكلُنِي لِرُؤيَتِه.. سَأسرَعُ الآن عَائداً إلَى البَيتِ.. وَ سَأحمِلُهُ بَينَ ذِرَاعَي، وَ أتَفَحَّصُهُ جَيّداً لِأرَى أن كَانَ يَشبَهُنِي أم لَا.**» (ونوس، ۱۹۶۵: ۴۴) (ترجمه: خضور، آیا باور

می‌کنی برای دیدارش سر از پا نمی‌شناسم... الآن زود به خانه برمی‌گردم؛ و او را در بغل می‌گیرم و به‌دقت به او نگاه می‌کنم آیا به من شباهتی دارد یا خیر.)

ازراه گفتگو است که در این نمایش‌نامه، در حین سخنانی که میان خضور و حسن رد و بدل می‌شود، شخصیت بی‌طرف بودن خضور در مسائل سیاسی سرزمینش آشکار می‌گردد:

«**حَسَن: أَلَا تَشعُرُ أحيَاناً أنَّکَ تَنَالُ أقَلَّ مِمَّا يَستَحقُّ تَعبُکَ؟**

خُضُور: (مَأخُوذاً) رُبَّمَا .. حِينَ أطُوفُ المَدِينَةَ کُلَّهَا طُولاً وَ عَرضاً دُونَ أن أبيعَ إلّا القَلِيلَ مِمَّا أحمِلُ تَنقَبِضُ نَفسِي بِمَرَارَةٍ وَ خِيبَةٍ.

حسن: وَ عِندَئِذٍ أنتَ تُفَكِّرُ دُونَ شَکٍّ أنَّهُم السَّبَبُ الفِعلِي لِلکِسَادِ..

خضور: مَن؟

حسن: أوصِيائُنَا. .

خضور: مَرَّةً أُخرَى .. وَ اللهِ إنِّي لَا أفَکِّرَ بِهِم مُطلَقاً». (همان:۴۵)

(ترجمه: حسن: آیا احساس نمی‌کنی که کمتر از تلاشت دریافت می‌کنی؟

خضور (غمگین) شاید... وقتی شهر را در طول و عرضش بپیمایم و چیزی را نفروشم جز اندک چیزی احساس می‌کنم جانم در حال بیرون آمدن است.

حسن: و تو بلاشک فکر می‌کنی که ایشان مقصر اصلی هستند.

خضور: چه کسانی؟

حسن: ولی امرمان.

خضور: یک‌بار دیگر... به خدا هرگز به ایشان فکر نمی‌کنم.)

یا در پردهٔ چهارم، شخصیت عابر پیاده، از نحوهٔ سخنان و رفتار وی با شخص خضور، این‌گونه برای خواننده جلوه می‌کند:

«**الشَّخصُ: (يَعلُو صَوتَهُ) تَأخُذ إذَن جَزَاءَ الخِيَانَة .. (يُرَکِّلُهُ رَکلَتَينِ شَدِيدَتَين، لِيَنقَذِفُ عَنِ الرَّصِيفِ) لَو فَعَلتَهَا ثَانِيَةً، فَسَأجعَلُکَ تَلعَنُ أمَّکَ الَّتِي وَلَدَتکَ .. (يُتَابِعُ السَّيرِ دُونَ أن يَضِيعَ إيقَاعُ مَشِيَّتِه).**» (همان: ۵۰) (ترجمه: (فرد) (صدایش بالا می‌شود) در مقابل خیانت اجازه می‌گیری (دو لگد محکم به او می‌زند و او را از پیاده‌رو پرت می‌کند) اگر بار دیگر انجام دهی روزگارت را سیاه می‌کنم.)

آری این‌چنین است این نوع شخصیت در دو نمایش‌نامه که در یکی فقط بر مبنای رفتارها و کنش‌ها جلوه‌گر است و در دیگری هم در رفتار و کنش و هم در بیان و گفتار.

۳-۱-۲. اندیشه و گفتار

نمایش‌نامه «هنری است مکتوب برای ارائه در سن نمایش؛ یعنی تماشاگر به‌جای اینکه بخواندش، آن را

می‌شنود؛ بنابراین نمایش‌نامه‌نویس، داستان را به زبان شخصیت‌ها روایت می‌کند؛ گویی گفت‌وگویی که به مدّت یک ساعت و اندی ادامه می‌یابد، نوشتهٔ نویسنده نیست بلکه ساختهٔ شخصیت‌ها است.» (بلبل، ۲۰۰۳: ۱۱۲ و ۱۱۳) و مراد از فکرت و اندیشه، قدرت به یافتن تعبیر و بیانی است که مقتضی حال و مناسب مقام باشد و این همان امری است که در مورد القاء خطابات از شئون فن سیاست و بلاغت به شمار است. (همان) چنان‌چه از تعریف این دو از زبان سقراط برمی‌آید، این دو مقوله، جدای از هم نیستند و به خاطر ارتباط نزدیکی که باهم دارند، ترجیحاً در یک مبحث وارد می‌شوند؛ اگرچه این اندیشمند بزرگ، این دو را به صورتی مجزّا در کتاب خویش بیان داشته است. اندیشه‌ای که به مرحلهٔ گفتار می‌رسد، در هر اثر ادبی به‌طور کلّی و نمایش‌نامه به صورتی خاص در تحلیل و بررسی شامل مواردی ویژه است که مهم‌ترین آن‌ها ترکیبات و واژگان متناسب با موضوع متن، عاطفه و تخیّل است.

۱-۳-۱-۲. ترکیبات و واژگان متناسب با موضوع متن

«واژه در مقام نشانهٔ ایدئولوژیک، یا انبوهی از تار و پودهای ایدئولوژیک درهم‌تنیده شده است و شناسنامه‌ای ایدئولوژیک دارد که بر معنایی روشن و مشخّص دلالت می‌کند» (کریمی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۹۳) که ساخت ترکیبات و جملات را بر عهده دارد و آنچه زبان را که مهم‌ترین ابزار خلق شخصیت است غنی می‌سازد، همین ترکیبات و واژگان متناسب با موضوع است که در پیش‌برد بهتر داستان یا نمایش‌نامه و حتی شعر آن‌چنان تأثیری بر جای می‌گذارد که در جلب مخاطب و به‌تبع آن فراگیرشدن اثر، مؤثر واقع شود.

دولت‌آبادی باوجود آنکه داری زبان و نثری فخیم و استوار است و نمونه نثر زیبای او را در آثاری همچون *جای خالی سلوچ* و *کلیدر* می‌یابیم امّا آن‌چنان‌که در ادبیات روستایی و نثر مرتبط با آن موفّق عمل می‌کند، در ادبیات شهری نمی‌تواند به این نثر محکم و گیرا دست یابد؛ چنان‌که خود نیز معتقد است که رگهٔ روستایی، ایلی و سنّتی در آثار او، بر مضامین شهر چیرگی یافته است. (چهلتن و فریاد، ۱۳۸۰: ۷۶-۷۵)

تنگنا یکی از آثار شهری دولت‌آبادی است و به‌نوعی جزو معدود آثار شهری اوست که در آن می‌کوشد با استفاده از زبان پایین‌شهری به تجربه‌ای در زبان شهری دست بزند امّا باوجود تلاش فراوانی که به خرج می‌دهد، باز در حوزه زبان شهری ناکام می‌ماند و نمی‌تواند فخامت و استواری زبان روستایی خود را به زبان شهری منتقل کند. امّا زبان سعدالله ونوس به نسبت به زبان دولت‌آبادی از

فخامت بیشتری برخوردار است. سعدالله ونوس از آیات قرآنی استفاده می‌کند، جاهایی که با موضوع متن تناسب دارد؛ آن هنگام که در گفت‌وگوی با همسایه‌اش که از ناملایمات سیاسی و مشکلات روزگار سرزمینشان سخن می‌گوید، آیهٔ قرآنی ﴿وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ﴾ (ضحی: ۱۱) را به‌کار می‌گیرد:

«**حسن: أيامُنا مُظلمَةٌ أليسَ كَذلك؟**

خضور: (بعدَ هَنيهةٍ) لَاأدري .. الوَاقعُ أنَّ كُلَّ إنسَانٍ يَرَى فِيمَا فَاتَ أجمَلَ الأوقاتِ.

حسن: (مُتَعَجّلاً) أنتَ سَاخِطٌ وَ لَا رَيبَ. .

خضور: سَاخِطٌ؟!

حسن: نَعَم .. لابُدَّ أن تَكُونَ سَاخِطاً (مُداوِراً) وَ الوَضعُ فِي الحَقِيقَةِ مُسخِطٌ

خضور: (بَاسِماً بِبَسَاطَةٍ) لَا يَا جَارِي .. هَل نَسِيتَ .. وَ أمَّا بِنعمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّث» (ونوس، ۱۹۶۵: ۴۵)

(ترجمه: حسن: روزگارمان سیاه است مگر نه؟

خضور: (بعد از اندکی) نمی‌دانم... درواقع هر انسانی هر آنچه گذشته را زیباتر می‌بیند.

حسن: (شتابان) تو بی‌شک ناراحتی.

خضور: ناراحت؟!

حسن: بله. باید هم ناراحت باشی (به اطراف نگاه کنان) درواقع اوضاع ناراحت‌کننده است.

خضور: (با تبسم ملیحی) ای همسایه‌ام نمی‌دانم...آیا فراموش کردی... و اما در خصوص نعمت‌های پروردگارت آن‌ها را بازگو...

یا اینکه درادامهٔ همین گفت‌وگو، می‌آید:

«**حسن: وَلَكِنَّ كُلُّ النّاسِ يَقُولُونَ إنَّهُم يَنهَبُونَ دِماءَنَا**

خضور: اللهُ لَا تَأخُذُهُ سِنَةٌ وَ لَا نَومٌ» (همان)

(ترجمه: حسن: اما همهٔ مردم می‌گویند که آن‌ها خون‌های ما را می‌دزدند

خضور: خداوند نه چرتی می‌زند و نه خوابی می‌خوابد.)

که نویسنده در اینجا از آیهٔ ﴿لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ﴾ (بقره: ۲۵۵) مدد گرفته است؛ به‌گونه‌ای که با کلام و سخنی که میان آن دو تن ردّ و بدل می‌شود، تناسب دارد.

جاهایی از متن می‌طلبد که الفاظی رکیک را بی‌پرده بگوید؛ به‌عنوان نمونه جایی که از لفظ رکیک و تحقیرآمیز «یا ابن المومس» (همان: ۴۶)؛ یعنی «ای حرام‌زاده» استفاده می‌کند و یا آنگاه که شخص ناشناس، خضور را «أیها الضفدع» (همان: ۵۰)؛ یعنی «ای قورباغه» خطاب می‌کند و این الفاظ به خاطر جو اجتماعی بر اثر حاکم است و چه‌بسا این‌گونه سخنان در اثر دولت‌آبادی اندک نباشد؛ از نمونه‌های آن، آنجایی است که نادر و رحمان باهم بحث می‌کنند: «رحمان: اصلاً تو خیال می‌کنی آدمی تا کسی

باهات هم‌صحبت بشه؟ نادر: نه والله. همهٔ آدم گیری یارو چپوندن تو خیک تو! واسه همینه که ماه میاد و میره لحافتو جمع نمی‌کنی. دیگه از زور چرک بوی مردار گرفته، حیوونک! رحمان: به کسی چه؟ من خودم توش می‌خوابم. نادر: ... اقلاً پاشو برو پوزتو بشور! دلم داره از دیدنت به هم می‌خوره ... .» (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷: ۱۵-۱۶).

همان‌گونه که پیداست در این بحث، دو برادر، خیلی بی‌پرده، الفاظی رکیک چون؛ «تو خیال می‌کنی آدمی؟»، «حیوونک»، «پاشو برو پوزتو بشور» به کار گرفته شده است و یا جایی که رحمان به نادر می‌گوید: «کثافت بی‌شعور- بی‌شرف» (همان:۳۱) و امثال این واژگان که نمونه‌های آن در دو اثر، بسیار به چشم می‌آید و اینکه می‌گوییم می‌طلبد یعنی اینکه متن دو نمایش‌نامه به خاطر اجتماعی‌بودن و مصداقی که از جامعهٔ دو نویسنده است، قطعاً در قسمت‌هایی از نمایش‌نامه‌ها، وجود چنین الفاظی بلامانع است وگرنه با واقعیت نمی‌تواند سازگاری داشته باشند.

۲-۳-۱-۲. عاطفه

عاطفه یا احساس، زمینه درونی و معنوی اثر است. درون‌مایهٔ این دو نمایش‌نامه، مشکلات اجتماعی دوران نویسندگان است که بر سراسر هرکدام از دو نمایش‌نامه سایه افکنده و سبب حزن و اندوه خواننده می‌شود. نمی‌توان گفت که کدام‌یک در این زمینه بر دیگری برتری یافته است؛ چراکه خواننده با خواندن هرکدام از نمایش‌نامه‌ها، به‌گونه‌ای خاص، تحت تأثیر نوشته‌ها قرار می‌گیرد؛ اگرچه بیان سعدالله ونوس در ابراز این عواطف، به نسبت بیان محمود دولت‌آبادی، بیانی قوی‌تر است امّا عاطفه و احساس موجود در دو اثر به‌اندازه‌ای بر خواننده مؤثّر است که می‌توان گفت شاید همین عنصر باشد که در دو اثر، پرده‌ای بر واژگان و ترکیبات رکیک کشیده باشد.

نمایش‌نامهٔ *تنگنا* هرچند شخصیت‌هایی با کنش‌ها و روحیات خاص را در خود گنجانیده است که تضادها و تناسباتی میان آن‌ها وجود دارد امّا هرکدام از آن‌ها در پی این هستند که خود را از فقر و تهی‌دستی و مشکلاتی که گریبان‌گیرشان است، برهانند و همین موضوع، سبب می‌شود که به کارهایی روی آورند که خواننده را به درد می‌آورد و احساسات و عاطفهٔ وی را درگیر می‌کند؛ به‌عنوان نمونه آنجا که «غلام» حاضر به فروختن بچه‌اش می‌شود یا «ربابه» - همسر غلام شب و روز جان می‌کند تا مخارج خود و همسرش را تهیّه کند یا اینکه «ناصرِ نابینا» خواهر خود را از ترس سخن دیگران، در زیرزمین زندانی می‌کند و یا «مه‌جبین» که مداوم، معشوق‌هایش را عوض می‌کند تا شاید موقعیتی مناسب به دست آورد و این‌گونه است که خود را بازیچهٔ دست این و آن می‌کند و... . (دولت‌آبادی،

(۱۳۵۷

در کنار این نمایش‌نامهٔ، ونوس را می‌بینیم که در نمایش‌نامه‌اش، عاطفه و احساس را در خواننده برمی‌انگیزاند. شخصیت اصلی داستان، مردی است تهی‌دست که به عشق خانواده‌اش همچنان تلاش می‌کند بدون اینکه اعتراضی به اوضاع نابسامان شهر داشته باشد؛ باوجود درآمد اندکی که دارد امّا پس از مدّتی، در شهری ناشناخته گم می‌شود و بدون هیچ دلیلی مورد تمسخر و آزار و شکنجهٔ اشخاص بیگانه قرار می‌گیرد. غم و اندوه دوری از خانواده و فقر و بیچارگی او از یک‌طرف و شنیدن خبرهایی ناگوار از طرفی دیگر، او را می‌شکند (ونوس، ۱۹۶۵). در تمامی این اتّفاقات عاطفهٔ خواننده درگیر است و احساساتش جریحه‌دار.

۳-۳-۱-۲. تخیّل

حاصل تخیّل؛ توصیفات، هنرها و صنایع ادبی است و ازآنجاکه این اثر از دولت‌آبادی، اثری با زبانی عامیانه است و اشخاص آن، آدم‌های معمولی هستند که از روستا آمده و در یک محلهٔ کهنه از تهران جای گزیده‌اند، سخنانشان نمی-تواند ادبی باشد امّا در میان سخنان عامیانهٔ آنان، «کنایه» به‌وفور یافت می‌شود: «شمام همیشه تو کوک این و اونی» (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷: ۹)، کنایه از سرک‌کشیدن و دخالت‌کردن در کار دیگران.

«نباید اینقد روتو واز بذاری که هرکسی بیاد چونه به چونت بذاره» (همان: ۱۰)؛ رو بازگذاشتن، کنایه از روی خوش نشان دادن است و چانه به چانه‌گذاشتن، کنایه از هم‌کلام‌شدن.

«داداشه هم هواتو داره» (همان)، کنایه از جانب‌داری کردن.

«مخ ما رو برد» (همان: ۱۱)، کنایه از سروصدای بسیار.

«خودمو هفت تیکه کردم» (همان)، کنایه از تلاش فراوان.

ازجمله تشبیهاتی که در این اثر بر زبان شخصیت‌ها جاری می‌شود، مواردی است چون:

«جای منم تو صورتت رو مثل عروسکا بزک کن» (همان: ۱۶)

سعدالله ونوس، نیز، در نمایش‌نامه‌اش از تشبیه بهره گرفته است؛ آنجایی که می‌آورد: «**الجَارُ كَالأهلِ رِدَاءٌ لِلإنسَانِ**» (**ونوس، ۱۹٦٥: ٤٤**) (ترجمه: همسایه همچون خانوادهٔ ستری برای انسان است.)

و همچنین از کنایه در جاهایی مدد می‌جوید؛ به‌عنوان نمونه، جایی که در تمجید از شیره خرمایش می‌آورد: «**أحلَى مِنَ العَسَلِ**» (**ونوس، ۱۹۶۵: ۴۴**) که همان‌گونه که بر همگان مبرهن است، جمله شیرین‌تر از عسل، جمله‌ای است که شیرینی بیش از اندازه را نشان می‌دهد.

در کل می‌توان گفت که تخیّل‌های ادیبانه در این دو اثر عامیانه و اجتماعی جایگاه خاصّی نمی‌تواند داشته باشد؛ هرچند که کنایات یا برخی تشبیهات در آن‌ها به چشم می‌آید که آن‌هم حاصلی از کنایات عامیانه و یا تشبیهاتی جزئی و سطحی است که در زبان روزمرهٔ انسان‌ها به کار می‌روند و آن‌چنان عادی و معمولی به نظر می‌آیند که هیچ‌گونه هنجارشکنی و جملات تازه‌ای به همراه ندارند؛ زیرا مخاطب آن‌ها عامهٔ مردم هستند نه قشر خاصّی و همین استفاده از کنایات در اثر دولت‌آبادی بیشتر از اثر ونوس چشم‌گیر است.

٤-۳-۱-۲. ریتم یا آواز

«آواز» به عقیدهٔ ارسطو، بر دیگر محسنات و پیرایه‌های صنعتی تقدّم دارد (ارسطو، ۱۳۴۳: ۴۲)؛ بنابراین وجود آن در نمایش‌نامه، جلوهٔ ویژه‌ای به اثر می‌دهد.

این عنصر در نمایش‌نامه دولت‌آبادی جایگاه ویژه‌ای ندارد امّا در نمایش‌نامه ونوس تحت عنوان «آواز کر» بیان شده که آن به آوازهایی گفته می‌شود که دسته‌های هم‌سرایان در تراژدی می‌خوانند که این نوع آواز را هم در ابتدای پردهٔ نخست نمایش‌نامه عربی می‌بینیم و هم در پایان این پرده و سه پردهٔ دیگر؛ آنگاه که در ابتدای پردهٔ اول می‌سرایند:

«فِي سَاحَةٍ عَامَّةٍ تَدُورُ الحِكَايَا
سَاحَةٌ مُثبَتَةٌ أَركَانُهَا بِالنَّاسِ
النَّاسُ الّذينَ كَانُوا، و الّذينَ ليسُوا الآن
لَا تَطلُبُوا التَّفَاصِيلَ الكَثيرَةَ..
فَنَحنُ مثلُكُم.. الخَوفُ يَلجمُنَا.. وَ الرّيبَةُ مَنهَجُنَا
وَ يُقَالُ مَا يَنفَعُ الحَذَرُ عندَ القَدَرِ
لَكِنَّ مَن يَتَعَلّمُ الإرتيَابَ تَشقُّ عَلَيهِ الصّرَاحَةُ...» (ونوس، ۱۹۶۵: ۴۴)

(ترجمه: در یک میدان عمومی حکایت نزد مردم در حال پخش است،
میدانی سرشار از مردم،
مردمانی که بودند و اکنون نیستند،
در پی جزئیات نباشید،
ما همچو شماییم ترس زبانمان را بند آورده و تردید روش ماست
و گفته می‌شود برحذربودن در زمان گرفتاری بی‌فایده است،
اما کسی که تردید را از بر داند رُک بودن بر او گران است.)

و در آخر پردهٔ آخر، نیز، می‌سرایند:

«الجُوقَةُ: اندَثِر.. اندَثِر..
وَ تَحَطَّمَت تَمَاثِيلٌ أخرَى..
وَ فِي ضَمِيرِي السَّاحَة لَاتَزَالُ حكَايَاتٌ لَم تَرو
حكَايَاتٌ عَن بَائِعِ البُرتُقَال.. عَن بَائِعِ البَصَلِ
عَن مُوظَّف مُصلحَة المِيَاه عَن طَالِبِ المَدرِسَة...
نَحنُ النَّاسُ الَّذينَ كَانُوا (يَسدِلُ السَّتَّارُ) وَ الَّذينَ لَيسُوا الآن.» (ونوس، ۱۹۶۵: ۵۱)

(ترجمه: گروه کر: بخواب... بخواب...
و مجسمه‌های دیگری ویران شد
و درونم در میدان حکایت‌های دیگری است که تاکنون گفته نشده است
حکایت‌هایی از فروشنده پرتقال و فروشنده پیاز
حکایت‌هایی از کارمند اداره آب و از دانش‌آموز مدرسه
ما مردمانی هستیم که بودند (پرده کشیده می‌شود) و اکنون نیستند.)

۵-۳-۱-۲. منظرهٔ نمایش

ترتیب منظرهٔ نمایش، باوجود آنکه در جلب و جذب عامه قدرت و تأثیر بسیار دارد، دورترین امور از فن تراژدی است و کمتر از همه‌چیز دیگر به صناعت شعر اختصاص و تعلّق دارد؛ زیرا که قوّت و تأثیر تراژدی، حتّی بدون وجود تماشاگران و بازیگران نیز باقی و برقرار است.

وضع صحنه یا منظر نمایش مربوط به صحنه‌آرایی و صحنه‌سازی است. اصطلاح صحنه و صحنه‌پردازی وقتی برای نمایش می‌آید، به معنای زمینه و تزئینات قابل رؤیت «صحنهٔ نمایشی» است امّا به معنای وسیع‌تری هم آمده و آن وقتی است که برای «شعر» به‌ویژه داستان به‌کار برده می‌شود و بیان‌گر مکان و زمان و محیطی است که «عمل داستانی» در آن به وقوع می‌پیوندد. (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۷۵ و ۵۷۶)

در اجرای نمایش، ممکن است با پرده‌ای یا چند حائل، صحنه را به‌وجود آورد و حتّی می‌توان این‌ها را نیز کنار گذاشت؛ همان‌طور که در نمایش‌های جدید، اغلب، چنین می‌کنند و از تخیّل تماشاچی برای تغییر صحنه‌های نمایش کمک می‌گیرند. از این لحاظ خصوصیت جسمانی که صحنه را در تئاتر خلق می‌کند، امروزه عملکردش، خیلی مهم نیست؛ برعکس آن، صحنهٔ داستان ازنظر نویسنده و خواننده شایان توجّه بسیار است؛ زیرا بدون خصوصیت زمانی و مکانی محیط داستان، شخصیت در

خلأ زندگی می‌کند و نویسنده قادر نخواهد بود که دنیای داستانی خود را خلق کند. (همان: ۵۷۶)

این دو نمایش‌نامه نیز محیط و مکان زندگی مردم و اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی و حتّی فرهنگی دوره معاصرشان را به نمایش می‌گذارند؛ هرچند که شیوهٔ صحنهٔ نمایش‌نامه عربی به‌گونه‌ای است که شامل چهار پرده می‌شود و هر پرده صحنه‌ای است و اتّفاقاتی خاص در مورد شخصیت اصلی نمایش‌نامه که شخص «خضور» است، می‌افتد امّا نمایش‌نامه فارسی بدین‌گونه نیست که خبری از پرده و صحنه‌های مختلف باشد و روال نمایش همان‌طوری که در موضوع داستان بیان گردید، تنها در یک ساختمان قدیمی در پایین‌شهر تهران است که باوجود اینکه در یک مکان واقع شده است امّا صحنه‌های داخلی مختلفی را در نمایش‌نامه می‌بینیم که صحنه‌سازی و منظرهٔ نمایش‌نامه را به‌خوبی پیش می‌برد و داستان را از یکنواختی بیرون می‌کشد؛ یعنی هرچند که یک خانهٔ قدیمی، کلّ داستان را در برگرفته است امّا این خانه، اتاق‌هایی مجزّا دارد که شخصیت‌های گوناگون با سرنوشت‌های متفاوت را در خود جای می‌دهد.

۳. نتیجه‌گیری

آنچه از مطالب بیان‌شده، به دست می‌آید، این است که با توجّه به عناصری که ارسطو آن‌ها را جوهرهٔ اصلی تراژدی می‌دانسته، هر دو نویسنده، نمایش‌نامه‌های خود را برمبنای اصول و عناصری نگاشته‌اند امّا در این میان، تفاوت‌هایی میان این دو اثر وجود دارد؛ همه عناصر ارسطو در دو نمایش‌نامه وجود دارد مگر ریتم و آواز که جایگاه ویژه‌ای در نمایش‌نامهٔ *تنگنا* ندارد.

در این میان تفاوت‌هایی در برخی عناصر دیگر به‌چشم می‌آید؛ آنگاه که در عنصر شخصیت، تمام شخصیت‌های نمایش‌نامه دولت‌آبادی، فرعی بوده و قابلیت حذف و یا اضافه شدن به تعدادشان فراهم است؛ در حالی که نمایش‌نامه ونوس، شخصیتی محوری داراست که تمامی شخصیت‌های فرعی پیرامون وی می‌گردند و یا اینکه در نمایش‌نامه فارسی به‌خوبی جایگاه و شخصیت زنان ترسیم شده امّا نمایش‌نامه عربی این‌گونه نیست که زنان در آن جایگاهی داشته باشند و همچنین در شیوهٔ پرداختن به شخصیت‌پردازی نیز تفاوت‌هایی میان دو نویسنده وجود دارد و با اینکه دو نویسنده از عنصر اندیشه و گفتار مدد جسته‌اند امّا در نوع بیانی میان آن دو تفاوت‌هایی است.

هردو اثر دارای منظره نمایش هستند؛ به‌گونه‌ای که مکان و محیط زندگی مردم و اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی دوره معاصرشان را به نمایش می‌گذارند امّا تفاوت آن‌ها در چندپرده‌بودن یا

چندصحنه‌بودن آن‌ها است.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) محمود دولت‌آبادی نویسنده معروف معاصر در سال ۱۳۱۹ در روستای دولت‌آباد سبزوار متولّد شد و تحصیلات ابتدایی را در همان روستا به پایان رسانید. او خود درباره زندگی‌اش عنوان می‌کند که «بعد از دوره ابتدایی، ادامه کار بود به نحو شاخص‌تر تا سال‌های بعد از ۴۴-۱۳۴۳ که دو- سه سالی متفرّقه درس خواندم و این در حالی بود که یکی- دو کتاب چاپ کرده بودم و دیگر برای همیشه کسب علم و دانش را گذاشتم کنار.» (چهلتن، فریاد، ۱۳۸۰: ۱۹۰) در خانواده روستایی که از راه کار بر زمین سخت کویر، روزگار می‌گذراندند، بزرگ شد. دستگیری او در سال ۱۳۵۳ به جرم اینکه کتاب‌های او در قفسه‌های همه خانه‌ها موجود است و به‌جای عیّاشی و رفتن به کاباره‌ها چرا به نوشتن کتاب مشغول است، از مهم‌ترین اتّفاقات زندگی وی است. (همان)

(۲) سعدالله ونوس در سال ۱۹۴۱ در روستای حصین البحر در نزدیک استان طرطوس سوریه به دنیا آمد. در مدارس لازقیه تحصیل کرد؛ بورسیه روزنامه‌نگاری در قاهره را دریافت نمود و در مجله الآداب شروع به کار کرد. پس از مدّتی به دمشق بازگشت و در وزارت فرهنگ مشغول به کار شد. عضو هیئت تحریریه روزنامه السفیر لبنان و الثوره سوریه شد و همچنین به سمت مدیریت انجمن عمومی نمایش و موسیقی سوریه منصوب گردید. در سال ۱۹۶۶ به پاریس سفر کرد و در آنجا با نمایش‌نامه اروپایی آشنا شد. (عزام، ۲۰۰۴: ۳۰۶) با بازگشت از پاریس با برپایی فستیوال نمایش در دمشق موافقت کرد و پس از آن به‌عنوان مدیر نمایش تئاتر «تجربه‌گرایی» در نمایش‌نامه خلیل قبانی تعیین شد. (همان: ۳۰۸) ونوس در اواخر دهه هفتاد، در تأسیس انجمن عالی هنرهای نمایشی در دمشق شرکت جست و در آنجا شروع به تدریس کرد. همچنین در همین ایام مجله **حیاة** المسرح را تأسیس نمود و سردبیر این مجله شد. وی نخستین نمایش‌نامه‌نویس عرب است که در روز جهانی نمایش (۲۷ مارس ۱۹۹۶) پیامی جهانی نوشت. ونوس در فستیوال‌های مختلفی مورد تقدیر قرار گرفت؛ ازجمله در «فستیوال تئاتر تجربه‌گرای قاهره» و «فستیوال قرطاج». وی همچنین در ۱۵ مه ۱۹۹۷ جایزه فرهنگی دوره نخست «فستیوال سلطان العویس» را دریافت نمود. ونوس پس از اینکه پنج سال با سرطان دست و پنجه نرم کرد، سرانجام در ماه مه ۱۹۹۷ درگذشت. (فاید، ۲۰۰۸)

منابع

قرآن کریم.

اخوّت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

بلبل، فرحان (۲۰۰۳). *النص المسرحي، الكلمة و الفعل (دراسة)*. دمشق: اتّحاد الكتاب العرب.

پودینه بحری، نوروز، عرب یوسف‌آبادی، عبدالباسط، بهروزی، مجتبی (۱۴۰۰). بررسی تطبیقی پیرنگ غیر خطی در رمان **مملكة** الغرباء از الیاس خوری و من ببر نیستم از محمد صفدری. *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۱۱ (۴)، ۱-۱۸.

چهلتن، امیرحسن؛ فریاد، فریدون (۱۳۸۰). *ما نیز مردمی هستیم، گفتگو با محمود دولت‌آبادی*. چاپ سوّم.

تهران: نشر چشمه.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۵۷). *تنگنا*. چاپ سوم. تهران: پیوند.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۶۱). *جای خالی سلوچ*. چاپ دوّم. تهران: نشر نو.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۷۹). *کلیدر*. چاپ چهاردهم. تهران: چشمه.

شوهانی، علیرضا (۱۳۸۲). داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی مولوی در مثنوی معنوی. *پژوهش‌های ادبی*، (۲)، ۹۱-۱۰۶.

عبدالهیان، حمید (۱۳۸۰). شیوه‌های شخصیت‌پردازی، *ادبیات داستانی*، (۵۴)، ۶۲-۷۰.

عزام، محمّد (۲۰۰۴). الحداثة في المثاقفة. *مجلة آفاق المعرفة*، ٤٩٥، كانون الأول، ۳۰۶.

فايد، عماد (۲۰۰۸). *سعدالله ونوس عملاق المسرح العربي*، نورماندی، تاريخ مراجعه: ۲۲ أوريل ۲۰۰۸.http//www.oumormandy.com

کریمی، عباس؛ سبزیان‌پور، وحید؛ سلیمی، علی؛ زینی‌وند، تورج (۱۳۹۹). از فقر تا فحشا؛ از ثروت تا قدرت (تحلیل گفتمان انتقادی داستان «مارتا **البانیة**» نوشتهٔ جبران خلیل جبران). *پژوهشنامهٔ ادب غنائی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، ۱۸ (۳۵)، ۱۸۵-۲۰۴.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴). *عناصر داستان*. چاپ نهم. تهران: سخن.

ونوس، سعدالله (۱۹۶۵). مأساة بائع الدبس الفقير. نشرت للمرة الأولى في *مجلة الآداب*، ۱۳ (۲)، ۴۴-۵۱.

References

The Holy Quran (In Arabic).

Abd al-Hayyan, H. (2001). Shiohhai Chakatet Pardazi. *The literature of Dastani*, (54), 62-70 (In Persian).

Azzam, M. (2004). Modernity in Culture. *Afaq al-Ma'rifa Magazine*, 495, December (In Arabic).

Bulbul, F. (2003). *Theatrical text, word and verb (study)*. Damascus: Union of Arab Writers (In Arabic).

Chheltan, A. Hassan & Faryad, Fereydoun (2001). *Ma Niz Mardami Hastim, Gaftgo Ba Mahmoud Dolatabadi*. Chap Som. Tehran: Cheshmeh Publishing (In Persian).

Dolatabadi, M. (1978). *Tangana*. Chap Som. Tehran: Beyond Spreads (In Persian).

Dolatabadi, M. (1982). *Jay Khali Selouch*. Chap Doom. Tehran: Nou Publishing (In Persian).

Dolatabadi, M. (2000). *Kalider*. Chap Chahardham. Tehran: Cheshmeh Publishing (In Persian).

Fayed, I. (2008). *Saadallah Wannous, the giant of the Arab theater*. Normandy, date of review: April 22, 2008 (In Arabic).

Karimi, A., Sabzian-poor, V. Salimi, A. & Zeinivand, T. (2020). Az Faqra Ta Fashha; As Sarwat Ta Qudrat (Gaftman Critical Analysis Dastan "Marta Al-Albany"

Noshteh Gibran Khalil Gibran), ohashnam Ganayi Daneshgah Literature of Sistan and Baluchistan, Sal 18, Shamara 35, 185-204 (In Persian).

Mirsadeqi, J. (2015). *Elements of Dastan, Chap Nehm*. Tehran: Sokhn publications (In Persian).

Okhovat, A. (1992). *Constitution of Zaban Dastan*. Isfahan: Farda (In Persian).

Pudineh Bahri, N., Arab Yusuf Abadai, A. Basit, Behrouzi, M. (2021). A Comparative analysis of non-linear plot in the novel "The Kingdom of Strangers" by Elias Khoury and "I am not a tiger" by Mohammad Safdari. *Kaush Nameh of Comparative Literature*, 11 (4), 18-1 (In Persian).

Shamisa, S. (2002). *Kinds of Literature*. Chap Som. Tehran: Firdaus (In Persian).

Shohani, A. R. (2003). Dastan Pardazi and Chakatet Pardazi Mawlavi dar Mathnawi Ma'navi. *Abadi,* (2), 91-106 (In Persian).

Wannous, S. (1965). The Tragedy of the poor molasses seller. first published in *Al-Adab magazine*, 13 (2), 44-51 (In Arabic).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

A Comparative Study of the Elements of the Play in the Plays of Mahmoud Dolatabadi and Sadollah Venus Based on Aristotle (Case study: the play *Tangna* and the play *Ba'i Al-Dabs Al-Faqir*)

Naeem Amouri[1]| Taheteh Ahikhteh[2]

1. Corresponding Author, Associate Professor, of Arabic language and literature, Faculty of Theology & Islamic Studies, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: n.amouri@scu.ac.ir
2. PhD student, of Arabic language and literature, Faculty of Theology & Islamic Studies, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: t.ahikhteh@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 07 August 2020
Received in revised form: 27 August 2021
Accepted: 04 October 2021

Keywords:
Elements,
the play,
Aristotle,
Tangna,
Ba'i Al-Dabs Al-Faqir.

ABSTRACT

Since the structure of the play is based on the story, each play must have a certain structure so that there is no gap in the story. Therefore, plays, like stories, have special elements that are important to study and analyze in today's research. The present study uses a descriptive-analytical method to compare the elements of the play in the two plays "Tengna" by Mahmoud Dolatabadi, one of the great contemporary writers of Iran, and Bae ol-debs al-Faqir by Sadollah Venus, a contemporary Syrian playwright, based on Aristotle's view. Based on the findings of this study, both authors have written their plays based on a series of principles and elements. In the meantime, all the elements of Aristotle are present in the two plays, except rhythm and song, which have no special place in the play "Tengna", but there are differences in some other elements, when in the character element, all the characters of Dolatabadi's play , Are subsidiary While the play of Venus has a central character that all the sub-characters revolve around him and also the type of expression in the two works is different and that the theatrical scene of the play of Venus appears in several scenes while the whole play of Dolatabadi in the courtyard of an old house On display.

Cite this article: Amouri, N., Ahikhteh, T. (2022). A Comparative Study of the Elements of the Play in the Plays of Mahmoud Dolatabadi and Sadollah Venus Based on Aristotle (Case study: the play *Tangna* and the play *Ba'i Al-Dabs Al-Faqir*). *Research in Comparative Literature*, 12 (2), 91-111.

© The Author(s).
Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/JCCL.2021.5590.2164

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٦٥١٥-٢٦٧٦
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٦٥٢٣-٢٦٧٦
بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

دراسة مقارنة لعناصر المسرحية في مسرحيات محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس على ضوء نظرية أرسطو (مسرحية *تنگنا* و*بائع الدبس الفقير* أنموذجا)

نعيم عموري[١] | طاهره آهيخته[٢]

١. الكاتب المسؤول، أستاذ مشارک، قسم اللغة العربية و آدابها، كلّيّة الإلهيات و المعارف الاسلامية، جامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران: n.amouriscu.ac.ir

٢. طالبة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، كلّيّة الإلهيات والمعارف الاسلامية، جامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران: t.ahikhteh@gmail.com

معلومات المقال

نوع المقال: مقالة محكّمة

الوصول: ١٤٤١/١٢/١٧

التنقيح والمراجعة: ١٤٤٣/١/١٨

القبول: ١٤٤٣/٢/٢٧

الكلمات الدّليليّة:
العناصر،
المسرحية،
أرسطو،
تنگنا،
بائع الدبس الفقير.

الملخّص

علماً بأن بنية المسرحية مبنية على القصة، يجب أن يكون لكل مسرحية بنية معينة حتى لا تكون هناك فجوة في القصّة. لذلك، تحتوي المسرحيات، مثل القصص، على عناصر خاصّة تعتبر دراستها وتحليلها مهمة في بحث اليوم. تستخدم الدراسة الحالية طريقة وصفية – تحليلية لمقارنة عناصر المسرحية في مسرحيتين، *تنگنا* (الضيق) لمحمود دولت آبادي، أحد الكتّاب الإيرانيين العظماء المعاصرين و «بائع الدبس الفقير» للكاتب المسرحي السوري المعاصر سعد الله فينوس، بناءً على وجهة نظر أرسطو. بناءً على نتائج هذه الدراسة، كتب المؤلفان مسرحياتهما بناءً على سلسلة من المبادئ والعناصر. في هذه الأثناء، جميع عناصر أرسطو موجود في المسرحيتين، باستثناء الإيقاع والأغنية التي ليس لها مكان خاص في المسرحية، ولكن هناك اختلافات في بعض العناصر الأخرى، عندما تكون في عنصر الشخصية، جميع الشخصيات في مسرحية دولت‌آبادی شخصيات فرعية بينما مسرحية فينوس يتمتع بشخصية مركزية تدور حوله جميع الشخصيات الفرعية وكذلك يختلف نوع التعبير في العملين وأن المشهد المسرحي لمسرحية فينوس يظهر في العديد من المشاهد بينما يتم عرض مسرحية دولت‌آبادی بأكملها في فناء منزل قديم.

الإحالة: عموري، نعيم؛ آهيخته، طاهره (١٤٤٤). دراسة مقارنة لعناصر المسرحية في مسرحيات محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس على ضوء نظرية أرسطو (مسرحية *تنگنا* و*بائع الدبس الفقير* أنموذجا). *بحوث في الأدب المقارن*، ١٢ (٢)، ٩١-١١١.

النشر: جامعة رازي

© الكتّاب.

DOI: 10.22126/JCCL.2021.5590.2164

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در آثار نمایشی محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس براساس دیدگاه ارسطو (مطالعهٔ موردی: نمایش‌نامهٔ *تنگنا* و نمایش‌نامهٔ *بائع الدبس الفقیر*)

نعیم عموری[۱] | طهره آهیخته[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: n.amouriscu.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: t.ahikhteh@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۵/۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۶/۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۷/۱۲

واژه‌های کلیدی:
عناصر،
نمایش‌نامه،
ارسطو،
تنگنا،
بائع الدبس الفقیر.

چکیده

ازآنجاکه ساختار نمایش‌نامه بر پایه داستان است، هر نمایش‌نامه بایستی دارای ساختاری معین باشد تا خللی در داستان آن به وجود نیاید؛ بنابراین نمایش‌نامه‌ها نیز به‌مانند داستان‌ها دارای عناصری ویژه هستند که بررسی و تحلیل آن‌ها در پژوهش‌های امروزی، امری مهم تلقی می‌شود. پژوهش حاضر با روش تحلیلی - توصیفی به بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در دو نمایش‌نامه *تنگنا* اثر محمود دولت‌آبادی از نویسندگان بزرگ معاصر ایران و *بائع الدبس الفقیر* اثر سعدالله ونوس نمایش‌نامه‌نویس معاصر سوری، با تکیه بر دیدگاه ارسطو، می‌پردازد. بر اساس یافته‌های این پژوهش، هر دو نویسنده، نمایش‌نامه‌های خود را برمبنای یک‌سری اصول و عناصر نگاشته‌اند. دراین میان، همهٔ عناصر ارسطو در دو نمایش‌نامه وجود دارد مگر ریتم و آواز که جایگاه ویژه‌ای در نمایش‌نامه تنگنا ندارد امّا تفاوت‌هایی در برخی عناصر دیگر به چشم می‌آید؛ آنگاه که در عنصر شخصیت، تمام شخصیت های نمایش‌نامه دولت‌آبادی، فرعی هستند؛ در حالی که نمایش‌نامه ونوس، دارای شخصیتی محوری است که تمامی شخصیت‌های فرعی پیرامون وی می گردند و همچنین نوع بیان در دو اثر متفاوت است و اینکه منظره نمایشی نمایش‌نامه ونوس در چند پرده آمده در حالی که کلّ نمایش‌نامه دولت‌آبادی در صحن خانه‌ای قدیمی به نمایش درآمده است.

استناد: عموری، نعیم؛ آهیخته، طاهره (۱۴۰۱). بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در آثار نمایشی محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس براساس دیدگاه ارسطو (مطالعهٔ موردی: نمایش‌نامهٔ *تنگنا* و نمایش‌نامهٔ *بائع الدبس الفقیر*). *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۱۲ (۲)، ۹۱-۱۱۱.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/JCCL.2021.5590.2164

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

زبان و ادبیات هر قومی در طول تاریخ، دستخوش تحوّلات و دگرگونی‌های بسیاری شده است. این تغییرات و تحوّلات در دهه‌های مختلف به‌صورت بروز اشکال و صورت‌های متنوّعی از وقایع تاریخی و ادبی و نیز ظهور گونه‌های نوین در ادبیات نشان داده شده‌اند. نمایش‌نامه‌نویسی به‌عنوان گونه‌ای جدید و نوین در نثر فارسی و عربی در قلمرو زبان و ادبیات، با توجّه به درون‌مایه‌های اجتماعی و فرهنگی و حتّی در برخی موارد سیاسی، توجّه بسیاری از مخاطبین را به خویش معطوف داشته است و بسیاری از بزرگان نثر و نمایش‌نامه‌نویسی در خلق این گونهٔ ادبی درخشیده‌اند. در این میان محمود دولت‌آبادی[۱] با آفرینش نمایش‌نامه‌هایی ازجمله *تنگنا* و «ققنوس» در ادبیات سرزمین پهناور ایران زمین، جایگاهی در میان نمایش‌نامه‌نویسان برای خویش رقم زده است. *تنگنا* را شاید بتوان مهم‌ترین اثر نمایشی از او قلمداد کرد؛ زیرا تنها اثر دولت‌آبادی است که فضای شعارزده و سیاسی چون ققنوس ندارد و اثری اقتباسی نیست که براساس یک داستان شکل گرفته باشد بلکه اثری است خودبسنده که حاصل دغدغه‌های اجتماعی نویسنده است.

از میان نمایش‌نامه‌نویسان معاصر عرب، سعدالله ونوس[۲]، نمایش‌نامه‌نویس معاصر سوری، اندیشه و قلم خود را در این نوع ادبی به کار گرفت و با اسلوبی برجسته و ممتاز، در این فن هنرنمایی کرده و نبوغ خویش را آشکار ساخته است. نمایش‌نامه *بائع الدبس الفقیر* به‌مانند نمایش‌نامه *تنگنای* دولت‌آبادی حاصلی از مشکلات اجتماعی جامعهٔ نگارندهٔ آن است؛ آری این دو نمایش‌نامه از دو سرزمین متفاوت با فرهنگ‌هایی گوناگون، نمایش‌نامه‌هایی رئالیستی هستند با دغدغه‌های اجتماعی.

همین جدید و نوین‌بودن نمایش‌نامه‌نویسی در نثر فارسی و عربی و توجّه زیاد نویسندگان این دو سرزمین به آن، از یک‌طرف و معاصر بودن دو نویسندهٔ نمایش‌نامه‌های انتخابی و تناسب این دو اثر ازنظر موضوع که آن موضوع، یکی از مسائل برجستهٔ اجتماعی؛ یعنی فقر است، از طرفی دیگر، نگارندگان در این پژوهش را بر آن داشت که به موضوع نمایش‌نامه و انتخاب این دو اثر روی آورند و به بررسی عناصر نمایش‌نامه در آن‌ها با تکیه بر عناصری که ارسطو در کتاب «فنِ شعر» خویش بیان داشته است، بپردازند.

نمایش‌نامه یا تئاترنوشت که متنی قابل نمایش در تئاتر است و به‌طور معمول در قالب گفتگو میان شخصیت¬ها نوشته می‌شود، به شکل امروزیِ آن، در سرزمین ایران و همچنین کشورهای عربی جوان

است و سابقهٔ طولانی ندارد امّا با این وجود نمایش‌نامه‌نویسان برجسته‌ای در میان آن‌ها ظهور کرده که آثاری زیبا در این حیطه نگاشته‌اند. ازجملهٔ این ادیبان محمود دولت‌آبادی ایرانی و سعدالله ونوس سوری است که در این وادی گام نهاده و با نگارش نمایش‌نامه‌های گوناگون، تصویری گیرا از جامعهٔ کنونی عصر خویش نشان داده‌اند که هرکدام از این آثار، بر پایهٔ روند ادبی خویش دارای عناصری است که ویژهٔ نمایش‌نامه باشد. در میان آثار نمایشی این دو نویسنده، *تنگنا* و *بائع الدبس الفقیر* توجّه و نظر نگارندگان این پژوهش را جلب کرده تا به بررسی عناصر نمایشی آن‌ها بر طبق آن دیدگاهی که ارسطو در اثر معروفش –فن شعر– بیان داشته است، بپردازند و در این جستار به‌مانند سایر کارهای مقایسه‌ای شباهت‌ها و تفاوت‌های وجود دارد که در جایگاه خویش بیان شده‌اند.

۱-۲. ضرورت، اهمّیت و هدف

محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس، به‌عنوان دو ادیب معاصر ایرانی و سوری، نویسندگانی هستند که به خاطر شرایط اجتماعی-فرهنگی و حتّی سیاسی سرزمینشان به نگارش نمایش‌نامه‌هایی مرتبط با جامعهٔ خویش و اوضاع متناسب با آن روی آورده‌اند. معاصر بودن دو نویسنده، اهمیّت و ارزش نمایش‌نامه و ورود تازهٔ آن در دوره معاصر به هر دو سرزمین و تناسب نمایش‌نامه‌های *تنگنا* و *بائع الدبس الفقیر* از این دو ادیب در حیطهٔ یکی از مسائل شاخص اجتماعی که همان فقر و تهیدستی است، از یک‌طرف و اهمّیت چگونگی ساختار نمایش‌نامه و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن در عصر حاضرِ تمامی سرزمین‌ها و دوره‌های پیشین غربیان، از طرفی دیگر، اهمّیت و ضرورت پرداختن به این پژوهش را فراهم آورده است که این بررسی با توجّه به دیدگاه اندیشمند شاخص یونان باستان –سقراط– در کتاب «فن شعر» صورت گیرد و هدف این پژوهش، بیان عناصر نمایشی دو نمایش‌نامهٔ مذکور و بررسی مقایسه‌ای آن‌ها با در نظر گرفتن نگاه این فیلسوف و ادیب بزرگ در این زمینه است.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

-با توجّه به دیدگاه ارسطو، عناصر نمایش‌نامه در دو اثر نمایشی محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس؛ *تنگنا* و *بائع الدبس الفقیر* چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی باهم دارند؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

هیچ گونه پژوهشی باعنوان «بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در آثار نمایشی محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس براساس دیدگاه ارسطو (موردپژوهانه: نمایش‌نامهٔ *تنگنا* و نمایش‌نامهٔ *بائع الدبس الفقیر*)»

صورت نگرفته و حتّی دربارهٔ عناصر هرکدام از این دو اثر نمایشی به‌طور مستقل، پژوهشی یافت نشد، ولی درراستای آثار نمایشی این دو نویسنده، آثاری همچون موارد ذیل موجود است: مقالهٔ «بررسی نمایش در سوریه با نگاه به آثار سعد الله ونوس» از شهبازی و شیرالی (۱۳۹۸) به بررسی نمایش‌نامه‌های «زندگی هرگز»، «خرمافروش فقیر» و «پادشاه همان پادشاست» که جنبه‌ای از زندگی نویسندهٔ آن است، پرداخته است.

مقالهٔ «سبک‌شناسی آثار محمود دولت‌آبادی بر مبنای مقالات دانشگاهی» از صرّاف و همکاران (۱۳۹۹) به بررسی آثار محمود دولت‌آبادی بر اساس ۴۹ مقالهٔ دانشگاهی پرداخته و این پژوهش در هفت بخش نثر، مضامین، عناصر داستان، مکتب‌های ادبی، بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی، ادبیات اقلیمی و روستایی و سایر موارد ارائه شده است.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

این پژوهش با رویکردی توصیفی- تحلیلی بر اساس مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی صورت گرفته است که در چارچوبی ویژه به بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در دو اثرِ *تنگنا* و *بائع الدبس الفقیر* از محمود دولت‌آبادی و سعدالله ونوس، پرداخته است. شخصیت‌های این دو نمایش‌نامه و روایت‌ها «دهان‌به‌دهان می‌شوند می‌چرخند، درهم می‌آمیزند، یکدیگر را قطع می‌کنند و درنهایت هم ناتمام باقی می‌مانند.» (پودینه بحری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۶)

۲. پردازش تحلیلی موضوع

پژوهشگران در این بخش از پژوهش، پس از معرّفی نویسندگان، به بررسی مقایسه‌ای عناصر نمایش‌نامه در *تنگنای* محمود دولت‌آبادی و *بائع الدبس الفقیر* سعدالله ونوس براساس نظریه و دیدگاه ارسطو در این زمینه پرداخته‌اند. یادآوری این نکته ضروری می‌نماید، ازآنجاکه در قسمت افعال و افسانهٔ مضمون، به مضمون دو نمایش‌نامه پرداخته شده است، آوردن خلاصه‌ای از دو نمایش‌نامه در ابتدای کار و به‌عنوان معرّفی دو اثر، امری ضروری تلقّی نشد که تکرار مکرّرات نشود.

۲-۱. تحلیل ارسطو از نمایش‌نامه و عناصر آن

شاید در نگاه نخست، این مسئله به ذهن آید که عناصر داستان، در همه‌جا، همان عناصری است که در کتاب‌های مختلف به آن اشاره شده است؛ حال چرا در این گفتار، بنای کار بر نظریهٔ ارسطو نهاده شده است؟ در پاسخ می‌توان گفت درست است که عناصر داستان، همان عناصری است که تشکیل‌دهندهٔ

داستان هر رمان و یا نمایش‌نامه از نوع نثر و نظم آن است امّا اینکه در این پژوهش ساختار کار را براساس نظریهٔ ارسطو نهاده‌ایم، دلیلی جز این ندارد که تقسیم‌بندی وی به‌گونه‌ای کاربردی و ویژه است که نظم خاصّی به بنای نوشتار می‌دهد و شاید اگر این تقسیم‌بندی مرتّب و برنامه‌ریزی‌شده نبود، بنای کار آشفته می‌شد و عناصر به بیش از تعدادی که این نویسنده مطرح کرده است، محدود می‌شد که مجالی برای پرداختن به تمامی آن‌ها در یک مقاله نبود؛ به این ترتیب با توجّه به نظریهٔ این ادیب بزرگ، مقایسهٔ دو نمایش‌نامه، فنّی‌تر و کامل‌تر صورت می‌پذیرد.

ارسطو در کتاب *فن شعر* خویش، به شیوهٔ نگارش؛ اعم از شعر و نثر، می‌پردازد؛ هرچند که در تمامی این کتاب، تنها، از واژهٔ شعر برای نویسندگی بهره می‌گیرد. در این حیطه برای نمایش‌نامه و یا به قول خود ایشان تراژدی‌نامه‌ها چارچوب خاصّی را در نظر می‌گیرد. تمام تراژدی‌های یکسان دارای منظره نمایش، خلق و سیرت (اشخاص نمایش)، افسانه مضمون (داستان)، گفتار، آواز و اندیشه است (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۸) که این عناصر به‌اصطلاح ارسطویی، اجزای ضروری هر نمایش، علی‌رغم ساختار و انگیزه‌ها هستند که در جای خود، توضیحات خاصّ هرکدام خواهد آمد؛ چنان‌که روشن است وی تمامی عناصر و چارچوب تراژدی‌نامه‌ها را در این شش مورد جای داده که ساختاری کامل و بی‌نقص و همچنین ساده و مختصر است. ما در این پژوهش، این عناصر را به ترتیب افسانه مضمون که همان داستان است، شخصیت یا اشخاص نمایش، اندیشه و گفتار، ریتم و منظره نمایش در دو نمایش‌نامه مذکور مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهیم.

۲-۱-۱. افعال و افسانه مضمون

مهم‌ترین این اجزاء، ترکیب‌کردن و به‌هم‌درآمیختن افعال است؛ زیرا تراژدی تقلید مردمان نیست، بلکه تقلید کردار و زندگی و سعادت و شقاوت است و سعادت و شقاوت نیز هر دو از نتایج و آثار کردار هستند و غایت و هدف حیات، کیفیت عمل است نه کیفیت وجود و مردمان به سبب سیرت و خصلتی که دارند، مردمان‌اند امّا سعادت یا شقاوتی که به آن‌ها نسبت می‌دهند، به سبب کردارها و افعال آن‌هاست؛ بنابراین اشخاصی که در صحنه بازی می‌کنند از آنچه نمایش می‌دهند، قصدشان تقلید سیرت و خصلت اشخاص داستان نیست، بلکه خود به سبب افعال و کرداری که انجام می‌دهند و بدان سیرت و خصلت متصف و منسوب می‌شوند و یا به‌عبارت دیگر آن سیرت و خصلت که به آن‌ها منسوب می‌گردد، نتیجه افعال و کردارهای آن‌هاست؛ به‌طوری که آنچه در تراژدی غایت شمرده می‌شود، همان افعال و افسانه مضمون است که البته در هر امری، عمده غایت آن امر است.

افزون بر این‌ها، تراژدی بدون فعل به وجود نمی‌آید (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۸-۳۹) و این بدان معناست که این قسم از عناصر که همان هسته داستانی است و مربوط به ترتیب منظّم حوادث و اعمال می‌شود، اصلی‌ترین عنصر به‌شمار می‌رود. مضمون و حوادث داستان تنگنا، ماجراهایی از چند خانوادهٔ مختلف و افرادی با ایده‌ها و آرزوهایی متفاوت است که یک خانهٔ قدیمی، آنان را در کنار هم قرار داده است؛ جلال، فردی است که به کار و تلاش مداوم معتقد است؛ او در لابه‌لای چرخ‌های ماشینی که کارگران را استثمار می‌کند، له‌شده امّا باز معتقد است باید به تلاش ادامه داد.

برادرش، اسماعیل، نمونه آدم‌هایی است که از روستا به شهر مهاجرت کرده‌اند امّا نمی‌توانند خود را با قواعد زندگی در کلان‌شهر تطبیق دهند و سودای برگشتن به روستا را در ذهن می‌پرورانند. نادر می‌خواهد از این زندگی فلاکت‌بار رهایی یابد و پیشرفت کند؛ پس چاره را در پیوستن به نیروهای حکومتی و پلیس می‌داند. رحمان (برادر نادر)، نمادی از روشنفکر سرخورده، تهی‌شده و به پوچی رسیده است. ناصر که نابیناست و نوازندهٔ ویولون، تنها دغدغه‌اش آن است که در یک کافه استخدام شود و به نوازندگی بپردازد. عاتکه (خواهر ناصر) در زیرزمین زندانی است و حقّ بیرون آمدن ندارد. حسین سلمانی آدمی است که تنها فکر و ذکرش تله کردن مادرش (خاتون) و دیگران است تا آن را سرف عیّاشی‌هایش کند. غلام، آدم بیکاره‌ای است که حاضر است بچه‌اش را بفروشد. ربابه (زن غلام) شب و روز جان می‌کند تا خرج خود و شوهرش را درآورد. مه‌جبین برای یافتن موقعیتی خوب، مدام معشوقه‌هایش را عوض می‌کند. ساقی، زنی دیوانه است و ... . (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷)

مضمون نمایش‌نامه *بائع الدبس الفقیر* این است که داستان آن پیرامون شخصی به نام «خضور» می‌گردد که وی مرد شیره خرمافروش فقیری است که در شهر می‌چرخد و با درآمد اندک خود، خانواده‌اش را تأمین می‌کند. همسایه‌اش حسن به او درباره اوضاع نابسامان شهر می‌گوید. خضور بعد از مدّتی به شهر ناشناخته‌ای وارد شده و گم می‌شود. عدّه‌ای او را شکنجه داده و بی‌دلیل او را زخمی می‌کنند. اینک او مدّت چهار ماه است که به گدایی مشغول شده و از خانواده‌اش دور است. بعد از مدّتی فردی به نام «حسین» همسایه قبلی‌اش نزد او می‌آید و از کشته شدن کودکی آوازخوان به نام «ابراهیم» خبر می‌دهد که همان پسر خضور است. بعد از آن مردی به نام «محسن» نزدش آمده و خبرهای ناگوارتری می‌آورد. (ونوس، ۱۹۶۵)

این‌چنین است که هرکدام از این دو نمایش‌نامه، دارای مضمون خاصّ خود است و شخصیت‌های آن‌ها کردار و افعال ویژهٔ خود را دارند؛ هرچند که در نمایش‌نامهٔ فارسی، به سبب وجود شخصیت‌های

متفاوت و طولانی‌بودن داستان، رفتارها و کنش‌های بیشتری در محتوای داستان دیده می‌شود که در نمایش‌نامهٔ عربی چنین به نظر نمی‌رسد.

۲-۱-۲. شخصیت

شخصیت که از آن در کتاب ارسطو به‌عنوان «سیرت و خصلت» یا «خلق و خوی» یادشده است، آن امری است که راه سلوک، یعنی همان طریقه‌ای را نشان می‌دهد که چون برای انسان مشکلی پیش آید، آن طریقه را اختیار می‌کند و یا از آن طریقهٔ دیگر اجتناب می‌نماید. (ارسطو، ۱۳۴۳: ۴۱) بنابراین، این اشخاص و شخصیت‌ها هستند که با سیرت و خصلت خویش، بازیگران نمایش‌نامه‌اند.

۲-۱-۲-۱. شخصیت‌های موجود در دو نمایش‌نامه

شخصیت‌هایی که در نمایش‌نامه تنگنا وجود دارد، شامل سیده و شوهرش محمدعلی و پسرش حسین سلمانی، غلام و همسرش ربابه و پسربچه‌اش حسن، مه‌جبین و شوهرش وثوق و مادرش زبیده، رحمان بیدنامی و برادرش نادر، جلال باغدشتی و برادرش اسماعیل، ناصر دکتر و خواهرش عاتکه، ساقی و نوروز قصاب، ظریف، پاسبان، هم‌پیاله‌های حسین سلمانی، خانواده باغدشتی و دو هم‌نواز ناصر دکتر می‌شود (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷: ۵) و در کنار شخصیت‌های این نمایش‌نامه، شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ سعدالله ونوس شامل خضور، حسن، حسین، محسن، آوازخوانان، شخصیت‌های دیگری که نام خاصی ندارند و عنوان عابر پیاده، برایشان عنوانی مناسب‌تر است (ر.ک: ونوس، ۱۹۶۵) که در میان این اشخاص، شخصیت‌های متفاوتی وجود دارد که برخی محوری و برخی فرعی‌اند و البته شخصیت زنان را نیز به خاطر جایگاهی که در آن جامعه ممکن است داشته باشند، به‌طور مجزّا بررسی خواهیم کرد.

۲-۱-۲-۲. شخصیت‌های محوری

تنگنا نمایش‌نامه‌ای رئالیستی است که از یک الگوی ساختاری ساده (الگوی آکاردئونی) بهره می‌گیرد. در این الگو، اثر به‌راحتی قابلیت کش‌دار بودن را دارد و می‌توان شخصیت‌های آن را به‌دلخواه جابه‌جا کرد و به تعداد آن‌ها افزود و یا از آن‌ها کم کرد. در این الگو، شخصیت‌ها ارتباط چندان محکمی با یکدیگر ندارند و فصل مشترک تمامی آن‌ها، زندگی در یک خانهٔ قدیمی با اتاق‌هایی مجزا است و ما شاهد روایت‌ها و سرنوشت‌های جداگانه هستیم و این پاره‌پاره شدن به دلیل عدم ارتباط محکم شخصیت‌ها، تبدیل به یک ساختار موزاییک‌وار نمی‌شود؛ هرچند دولت‌آبادی تلاش می‌کند تا روابطی میان آدم‌های نمایش برقرار سازد؛ ازجمله رابطه میان جلال، مه‌جبین و نادر یا رابطه میان جلال و عاتکه امّا باز این شبکه روابط به تمام شخصیت‌های نمایش‌نامه تسری پیدا نمی‌کند؛ بنابراین، این نمایش‌نامه،

شخصیت محوری خاصّی ندارد. امّا درست برخلاف این نمایش‌نامه، نمایش‌نامه «بائع الدبس الفقیر»، یک شخصیت محوری دارد که تمام وقایع نمایش‌نامه پیرامون وی رخ می‌دهد و آن شخصیت کسی جز شخص «خضور» نیست که به خاطر همین نقش اصلی که در نمایش‌نامه دارد، عدم حضورش به معنای واقعی از هم پاشیدن نمایش‌نامه می‌شود.

۲-۱-۲-۳. شخصیت‌های فرعی

در نمایش‌نامه دولت‌آبادی، همهٔ شخصیت‌ها فرعی هستند؛ به‌گونه‌ای که به‌راحتی می‌توان هرکدام از آن‌ها را حذف کرد و یا شخصیت‌های تازه‌تری به آنان افزود. در کنار این نمایش‌نامه، در نمایش‌نامه عربی به‌جز شخصیت محوری «خضور» بقیهٔ شخصیت‌ها فرعی هستند که می‌توان به تعدادشان افزود و یا از تعدادشان کاست.

۲-۱-۲-٤. شخصیت زنان

علاوه بر شخصیت‌های محوری و فرعی نمایش‌نامه‌ها، ما با شخصیت متفاوت زنان مواجه می‌شویم که نقش اصلی و یا فرعی بودنشان، درگرو شرایط اجتماعی-فرهنگی و حتّی سیاسی جامعهٔ روزگارشان است. آنچه در قالب یک داستان و یا یک نمایش‌نامه می‌آید، بیان‌گر اتّفاقات و باید و نبایدهایی است که شرایط فعلی آن جامعه و قوانین حاکم بر آن، آن را تعریف کرده و شناسانده است؛ بنابراین دولت‌آبادی، در کنار اینکه به شخصیت محوری خاصّی در نمایش‌نامه خویش نپرداخته امّا زیرکانه جایگاه نابسامان زنان جامعهٔ خود را به‌گونه‌ای خاص، بیان می‌کند. آری در این نمایش‌نامه، «ربابه» (زن غلام) یکی از زنان مظلوم آثار دولت‌آبادی است که مجبور است شب و روز جان بکند تا خرج خود و همسرش را درآورد، امّا باز از سوی همسر کتک بخورد.

«مه‌جبین» برای یافتن موقعیتی خوب، مدام معشوقه‌هایش را عوض می‌کند. «ساقی»، زن دیوانه‌ای است که زمانی رقاص بوده و براثر خیانت و بی‌وفایی که به او شده، اکنون دیوانه گشته است. «عاتکه» (خواهر ناصر) نماد مظلومیت زنانه‌ای است که در بسیاری از آثار دولت‌آبادی تکرار می‌شود؛ او در زیرزمین زندانی است و حقّ بیرون آمدن ندارد. وی به‌وسیلهٔ خانواده و جامعه استثمار می‌شود؛ امّا حقّ هیچ‌گونه اعتراضی را ندارد (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷)

در نمایش‌نامهٔ عربی شخصیت هیچ زنی را نمی‌بینیم که بتوان در این قسم با توجّه به آن، از شخصیت زنان سخنی به میان آورد؛ تنها اشاراتی جزئی به زن و فرزند شخصیت اصلی داستان شده که وی برای سیر کردن شکمشان در تلاش است امّا این اشاره، نیز، به‌گونه‌ای نیست که چیز خاصّی از آن

برداشت کرد.

۲-۱-۲-۵. شیوه‌های شخصیت‌پردازی در دو اثر

شیوه‌های شخصیت‌پردازی در هر اثری از دو مورد تجاوز نمی‌کند؛ یا مستقیم است و یا غیر مستقیم.

۲-۱-۲-۵-۱. مستقیم

در شخصیت‌پردازی مستقیم، نویسنده «با صراحت به معرّفی شخصیت‌ها می‌پردازد و اعمال و افکار، احساسات، اندیشه ها و ویژگی‌های آن‌ها را بیان می‌کند.» (شوهانی، ۱۳۸۲: ۹۶) در این شیوه، تعریف مستقیم راوی از ویژگی‌های شخصیت «با کلّی‌گویی» (اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۴۱) همراه است. آثار و ردّ این روش در دو نمایش‌نامه فارسی و عربی به‌قرار زیر است.

در ابتدای نمایش‌نامه تنگنا، راوی در هنگام شناساندن مکان زیست شخصیت‌های داستان می‌گوید: «یک حیاط می‌بینیم که سه‌پنجم قسمت راستش اتاقی است بزرگ و پا به گود با دو سه تا ستون زیر بالکن از صحن حیاط جدا می‌شود. در عمق اتاق پنجره‌ای دیده می‌شود که به حیاط‌خلوت باز می‌شود و جای شکستگی‌هایش با روزنامه گرفته شده است ... .» (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷: ۶-۷)

جاهایی می‌بینیم که به شکل و شمایل برخی از شخصیت‌ها می‌پردازد: «ربابه، زن غلام از دهن اتاقک زیر پله ها بیرون می‌خزد و چون یک چشمش معیوب است، کج کج راه می‌رود. شکمش قدری برآمده است.» (همان: ۹)

این روش در نمایش‌نامه دولت‌آبادی، در مورد همهٔ اشخاص اثر صدق نمی‌کند و می‌توان گفت معدود افرادی چون «ربابه» را شامل می‌شود. نادر بودن این نوع شخصیت‌پردازی در نمایش‌نامه تنگنا، حاکی از میل و خواستهٔ نویسنده در شناخت و تشخیص شخصیت‌های نمایشی، توسّط خود شخصیت‌ها و گفته ها و اعمالشان، به خواننده است امّا در نمایش‌نامه ونوس، شخصیت‌های محوری و فرعی به‌جز رهگذران بی‌نام و نشان تا حدودی، به‌وسیلهٔ راوی و به شکل مستقیم شناسانده شده‌اند.

راوی در معرّفی شخصیت ظاهری «خضور» چنین می‌آورد: «**مِنَ اليَمينِ، يَدخُلُ خُضُورُ.. وُ هُوَ رَجُلٌ فِي الأربَعِين مِن عُمرِهِ، مُحنِيُ الظَهرِ تَحتَ ثِقلِ كِيسٍ مُزدَوَجٍ يَتَكَعَّبُ كُلّ مِن جَرابِيهِ بِتَكةٍ مَفتُوحَةُ السَقفِ. وَ حَولهُ سِربٌ مِنَ الذّبَابِ. وَ فِي يَدِهِ اليُسرَى مَكَاييلُ بِثَلاثَةِ حُجُومِ. ثِيَابُهُ مُلطَخِةُ قَذرَةٍ، وَ وَجهُهُ المُغضَنُ تَتَوَسَّدُهُ غِبطَةٌ خَاصَّةٌ وَ طَارِئَةٌ .. يَمشِي بِخُطوٍ طَرِبٍ ..**» (ونوس،۱۹۶۵:۴۴) (ترجمه: از سمت راست خضور وارد می‌شود؛ و او مردی چهل‌ساله است، شمایل ظاهری او همچو کهن‌سالی گوژپشت است و اطرافش مگس‌های زیادی جمع شدند؛ و در دست راستش سه پیمانه در سه وزن متفاوت‌اند. ژنده‌پوش است و سیمایش بس کریه و زشت‌منظر و خرامان راه

می‌رود.)

درادامه «حسن» را که شخصیت دیگری از نمایش‌نامه است، می‌شناساند: «**يَدخُلُ مِنَ اليَمينِ أيضاً رَجُلٌ مُتوَسّطُ القَامَةِ .. وَجهُهُ مُتطَاوِلُ يَنتَهِي بِذِقنٍ كَلبِيَّةٍ. أهَمُّ مَا يُمَيِّزُهُ نَظَرَاتُهُ الذِّئبِيَّةِ المُحتَقِنَةِ بِاللُّؤمِ وَالغَشِ**» (**همان**) (ترجمه: همچنین از سمت راست مردی با قدی متوسط وارد می‌شود... صورت کشیده و راستی همچو سگ دارد که با موهای کناری‌اش منتهی می گردد. مهم‌ترین ویژگی‌هایش نگاه‌های گرگ گونهٔ اوست که سرشار از پلیدی و تزویر است.) و همچنین همین ویژگی‌ها را در صفحات بعدی، برای «حسین» و «محسن» دو شخصیت دیگر از این اثر، برمی‌شمارد و این‌گونه است که راوی در شناساندن اشخاص نمایش‌نامه به خواننده کمک می کند.

۲-۱-۲-۵-۲. غیر مستقیم

اگرچه روش مستقیم در داستان و یا نمایش‌نامه لازم است امّا به‌تنهایی کافی نیست؛ زیرا شخصیت‌ها، زمانی وجود خود را در داستان و یا نمایش‌نامه نشان می‌دهند که عملی را انجام دهند تا از خلال اعمالشان، شناخته شوند و در غیر این صورت، متن اثر، شکل گزارش به خود می گیرد و از جذابیت آن کاسته می‌شود؛ بنابراین، ضرورت روش غیر مستقیم در داستان و به‌ویژه نمایش‌نامه احساس می گردد. در این روش، نویسنده با عمل داستانی؛ یعنی از طریق گفتگوها و یا اعمال خود شخصیت، او را می‌شناساند؛ چنان چه آقای عبدالهیان، در کار پژوهشی خویش، عامل کنش و گفتار را ازجمله عوامل شخصیت‌پردازی غیر مستقیم معرّفی می کند (عبدالهیان، ۱۳۸۰: ۶۵).

آنچه شخصیت‌ها را در نمایش‌نامه *تنگنا* برجسته می‌سازد، بیشتر کنش‌ها و رفتار آنان است نه زبانشان؛ ما جلال را از تلاش مداوم وی می‌شناسیم نه از طریق گفتارش. نوستالژی روستایی اسماعیل در شیوه گفتارش نمود نمی‌یابد. دیوانگی ساقی بیش از آنکه در دیالوگ‌های معدود وی برجسته شود، در رقص دیوانه‌وار پایانی ظهور می‌یابد. در گفتار رحمان هیچ نشانه‌ای از روشنفکر سرخورده پیدا نیست و همانند دیگران حرف می‌زند و گفتار بقیه شخصیت‌ها تفاوت چندانی با حسین سلمانی ندارد که با زبانی لمپنی حرف می‌زند و تنها شخصیت لمپن نمایش‌نامه است. (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷)

امثال این نوع از شخصیت‌شناسی در نمایش‌نامهٔ عربی نیز بسیار است؛ آری شخصیت محوری نمایش‌نامه عربی شوق و اشتیاقی که به دیدن فرزند تازه به دنیا آمده‌اش را دارد، از رفتار و همچنین سخن وی چنین به نظر می‌رسد: «**خُضُورُ: أتَصدِقُ أنَّ الشَّوقِ يَأتَكِلُنِي لِرُؤيَتِهِ.. سَأسرَعُ الآن عَائِداً إلَى البَيتِ.. وَ سَأحمِلُهُ بَينَ ذِرَاعَي، وَ أتَفَحَّصُهُ جَيِّداً لِأرَى أن كَانَ يَشبَهُنِي أم لَا.**» (**ونوس، ۱۹۶۵: ۴۴**) (ترجمه: خضور، آیا باور

می‌کنی برای دیدارش سر از پا نمی‌شناسم... الآن زود به خانه برمی‌گردم؛ و او را در بغل می‌گیرم و به‌دقت بـه او نگاه می‌کنم آیا به من شباهتی دارد یا خیر.)

ازراه گفتگو است که در این نمایش‌نامه، در حین سخنانی کـه میـان خضـور و حسـن رد و بـدل مـی‌شـود، شخصیت بی‌طرف بودن خضور در مسائل سیاسی سرزمینش آشکار می‌گردد:

«**حَسَن: أَلَا تَشعُرُ أحيَاناً أنَّکَ تَنَالُ أقَلَّ مِمَّا يَستَحِقُّ تَعبُکَ؟**

خُضُور: (مَأخُوذاً) رُبَّمَا .. حِينَ أطُوفُ المَدينَةَ كُلَّهَا طُولاً وَ عَرضاً دُونَ أن أبيعَ إلّا القَليلَ مِمَّا أحمِلُ تَنقَبِضُ نَفسِي بِمَرَارَةٍ وَ خِيبَةٍ.

حسن: وَ عِندَئِذٍ أنتَ تُفَكِّرُ دُونَ شَكٍّ أنَّهُم السَّبَبُ الفِعلِي لِلكِسَادِ..

خضور: مَن؟

حسن: أوصِيائُنَا. .

خضور: مَرَّةً أُخرَى .. وَ اللهِ إنّي لَا أفَكِّرَ بِهِم مُطلَقاً». (همان:۴۵)

(ترجمه: حسن: آیا احساس نمی‌کنی که کمتر از تلاشت دریافت می‌کنی؟

خضور (غمگین) شاید... وقتی شهر را در طول و عرضش بپیمایم و چیزی را نفروشم جز انـدک چیـزی احسـاس می‌کنم جانم در حال بیرون آمدن است.

حسن: و تو بلاشک فکر می‌کنی که ایشان مقصر اصلی هستند.

خضور: چه کسانی؟

حسن: ولی امرمان.

خضور: یک‌بار دیگر... به خدا هرگز به ایشان فکر نمی‌کنم.)

یا در پردهٔ چهارم، شخصیت عابر پیاده، از نحوهٔ سخنان و رفتار وی با شخص خضـور، ایـن‌گونـه بـرای خواننده جلوه می‌کند:

«**الشَّخصُ: (يَعلُو صَوتَهُ) تَأخُذ إذَن جَزَاءَ الخِيانَةِ .. (يُرَكِّلُهُ رَكلَتَينِ شَدِيدَتَينِ، لِيَنقَذِفُ عَنِ الرَّصِيفِ) لَو فَعَلتَهَا ثَانِيَةً، فَسَأجعَلُکَ تَلعَنُ أمَّکَ الَّتِي وَلَدَتکَ .. (يُتَابِعُ السَّيرِ دُونَ أن يَضِيعَ إيقَاعُ مَشِيَّتِهِ).**» (**همان: ۵۰**) (ترجمـه: (فـرد) (صدایش بالا می‌شود) در مقابل خیانت اجازه می‌گیری (دو لگد محکم بـه او مـی‌زنـد و او را از پیـاده‌رو پـرت می‌کند) اگر بار دیگر انجام دهی روزگارت را سیاه می‌کنم.)

آری این‌چنین اسـت ایـن نـوع شخصـیت در دو نمـایش‌نامـه کـه در یکـی فقـط بـر مبنـای رفتارهـا و کنش‌ها جلوه‌گر است و در دیگری هم در رفتار و کنش و هم در بیان و گفتار.

۲-۱-۳. اندیشه و گفتار

نمایش‌نامه «هنری است مکتوب برای ارائه در سن نمایش؛ یعنی تماشاگر به‌جـای اینکـه بخوانـدش، آن را

می‌شنود؛ بنابراین نمایش‌نامه‌نویس، داستان را به زبان شخصیت‌ها روایت می‌کند؛ گویی گفت‌وگویی که به مدّت یک ساعت و اندی ادامه می‌یابد، نوشتهٔ نویسنده نیست بلکه ساختهٔ شخصیت‌ها است.» (بلبل، ۲۰۰۳: ۱۱۲ و ۱۱۳) و مراد از فکرت و اندیشه، قدرت به یافتن تعبیر و بیانی است که مقتضی حال و مناسب مقام باشد و این همان امری است که در مورد القاء خطابات از شئون فن سیاست و بلاغت به شمار است. (همان) چنان‌چه از تعریف این دو از زبان سقراط برمی‌آید، این دو مقوله، جدای از هم نیستند و به خاطر ارتباط نزدیکی که باهم دارند، ترجیحاً در یک مبحث وارد می‌شوند؛ اگرچه این اندیشمند بزرگ، این دو را به صورتی مجزّا در کتاب خویش بیان داشته است. اندیشه‌ای که به مرحلهٔ گفتار می‌رسد، در هر اثر ادبی به‌طور کلّی و نمایش‌نامه به صورتی خاص در تحلیل و بررسی شامل مواردی ویژه است که مهم‌ترین آن‌ها ترکیبات و واژگان متناسب با موضوع متن، عاطفه و تخیّل است.

۲-۱-۳-۱. ترکیبات و واژگان متناسب با موضوع متن

«واژه در مقام نشانهٔ ایدئولوژیک، یا انبوهی از تار و پودهای ایدئولوژیک درهم‌تنیده شده است و شناسنامه‌ای ایدئولوژیک دارد که بر معنایی روشن و مشخّص دلالت می‌کند» (کریمی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۹۳) که ساخت ترکیبات و جملات را بر عهده دارد و آنچه زبان را که مهم‌ترین ابزار خلق شخصیت است غنی می‌سازد، همین ترکیبات و واژگان متناسب با موضوع است که در پیش‌برد بهتر داستان یا نمایش‌نامه و حتی شعر آن‌چنان تأثیری بر جای می‌گذارد که در جلب مخاطب و به‌تبع آن فراگیرشدن اثر، مؤثر واقع شود.

دولت‌آبادی باوجود آنکه داری زبان و نثری فخیم و استوار است و نمونه نثر زیبای او را در آثاری همچون *جای خالی سلوچ* و *کلیدر* می‌یابیم امّا آن‌چنان‌که در ادبیات روستایی و نثر مرتبط با آن موفّق عمل می‌کند، در ادبیات شهری نمی‌تواند به این نثر محکم و گیرا دست یابد؛ چنان‌که خود نیز معتقد است که رگهٔ روستایی، ایلی و سنّتی در آثار او، بر مضامین شهر چیرگی یافته است. (چهلتن و فریاد، ۱۳۸۰: ۷۵-۷۶)

تنگنا یکی از آثار شهری دولت‌آبادی است و به‌نوعی جزو معدود آثار شهری اوست که در آن می‌کوشد با استفاده از زبان پایین‌شهری به تجربه‌ای در زبان شهری دست بزند امّا باوجود تلاش فراوانی که به خرج می‌دهد، باز در حوزه زبان شهری ناکام می‌ماند و نمی‌تواند فخامت و استواری زبان روستایی خود را به زبان شهری منتقل کند. امّا زبان سعدالله ونوس به نسبت به زبان دولت‌آبادی از

فخامت بیشتری برخوردار است. سعدالله ونوس از آیات قرآنی استفاده می‌کند، جاهایی که با موضوع متن تناسب دارد؛ آن هنگام که در گفت‌وگوی با همسایه‌اش که از ناملایمات سیاسی و مشکلات روزگار سرزمینشان سخن می‌گوید، آیهٔ قرآنی ﴿وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ﴾ (ضحی: ۱۱) را به‌کار می‌گیرد:

«**حسن: أیامُنا مُظلِمَةٌ ألیسَ کَذلِک؟**

خضور: (بَعدَ هَنیهةٍ) لَاأدرِي .. الوَاقِعُ أنَّ کُلَّ إنسَانٍ یَرَی فِیمَا فَاتَ أجمَلَ الأوقاتِ.

حسن: (مُتَعَجِّلاً) أنتَ سَاخِطٌ وَ لَا رَیبَ. .

خضور: سَاخِطٌ؟!

حسن: نَعَم .. لابُدَّ أن تَکُونَ سَاخِطاً (مُداوِراً) وَ الوَضعُ فِي الحَقیقَةِ مُسخِطٌ

خضور: (بَاسِماً بِبَسَاطَةٍ) لَا یَا جَارِي .. هَل نَسَیتَ .. وَ أمَّا بِنِعمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّث» (ونوس، ۱۹۶۵: ۴۵)

(ترجمه: حسن: روزگارمان سیاه است مگر نه؟

خضور: (بعد از اندکی) نمی‌دانم... درواقع هر انسانی هر آنچه گذشته را زیباتر می‌بیند.

حسن: (شتابان) تو بی‌شک ناراحتی.

خضور: ناراحت؟!

حسن: بله. باید هم ناراحت باشی (به اطراف نگاه کنان) درواقع اوضاع ناراحت‌کننده است.

خضور: (با تبسم ملیحی) ای همسایه‌ام نمی‌دانم...آیا فراموش کردی... و اما در خصوص نعمت‌های پروردگارت آن‌ها را بازگو...

یا اینکه درادامهٔ همین گفت‌وگو، می‌آید:

«**حسن: وَلَکِنَّ کُلُّ النّاسِ یَقُولُونَ إنَّهُم یَنهَبُونَ دِماءَنَا**

خضور: اللهُ لَا تأخُذُهُ سِنَةٌ وَ لَا نَومٌ» (همان)

(ترجمه: حسن: اما همهٔ مردم می‌گویند که آن‌ها خون‌های ما را می‌دزدند

خضور: خداوند نه چرتی می‌زند و نه خوابی می‌خوابد.)

که نویسنده در اینجا از آیهٔ ﴿لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ﴾ (بقره: ۲۵۵) مدد گرفته است؛ به‌گونه‌ای که با کلام و سخنی که میان آن دو تن ردّ و بدل می‌شود، تناسب دارد.

جاهایی از متن می‌طلبد که الفاظی رکیک را بی‌پرده بگوید؛ به‌عنوان نمونه جایی که از لفظ رکیک و تحقیرآمیز «یا ابن المومس» (همان: ۴۶)؛ یعنی «ای حرام‌زاده» استفاده می‌کند و یا آنگاه که شخص ناشناس، خضور را «أیها الضفدع» (همان: ۵۰)؛ یعنی «ای قورباغه» خطاب می‌کند و این الفاظ به خاطر جو اجتماعی بر اثر حاکم است و چه‌بسا این‌گونه سخنان در اثر دولت‌آبادی اندک نباشد؛ از نمونه‌های آن، آنجایی است که نادر و رحمان باهم بحث می‌کنند: «رحمان: اصلاً تو خیال می‌کنی آدمی تا کسی

باهات هم‌صحبت بشه؟ نادر: نه والله. همهٔ آدم گیری یارو چپوندن تو خیک تو! واسه همینه که ماه میاد و میره لحافتو جمع نمی‌کنی. دیگه از زور چرک بوی مردار گرفته، حیوونک! رحمان: به کسی چه؟ من خودم توش می‌خوابم. نادر: ... اقلاً پاشو برو پوزتو بشور! دلم داره از دیدنت به هم می‌خوره ... .» (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷: ۱۵-۱۶).

همان‌گونه که پیداست در این بحث، دو برادر، خیلی بی‌پرده، الفاظی رکیک چون؛ «تو خیال می‌کنی آدمی؟»، «حیوونک»، «پاشو برو پوزتو بشور» به کار گرفته شده است و یا جایی که رحمان به نادر می‌گوید: «کثافت بی‌شعور-بی‌شرف» (همان:۳۱) و امثال این واژگان که نمونه‌های آن در دو اثر، بسیار به چشم می‌آید و اینکه می‌گوییم می‌طلبد یعنی اینکه متن دو نمایش‌نامه به خاطر اجتماعی‌بودن و مصداقی که از جامعهٔ دو نویسنده است، قطعاً در قسمت‌هایی از نمایش‌نامه‌ها، وجود چنین الفاظی بلامانع است وگرنه با واقعیت نمی‌تواند سازگاری داشته باشند.

۲-۱-۳-۲. عاطفه

عاطفه یا احساس، زمینه درونی و معنوی اثر است. درون‌مایهٔ این دو نمایش‌نامه، مشکلات اجتماعی دوران نویسندگان است که بر سراسر هرکدام از دو نمایش‌نامه سایه افکنده و سبب حزن و اندوه خواننده می‌شود. نمی‌توان گفت که کدام‌یک در این زمینه بر دیگری برتری یافته است؛ چراکه خواننده با خواندن هرکدام از نمایش‌نامه‌ها، به‌گونه‌ای خاص، تحت تأثیر نوشته‌ها قرار می‌گیرد؛ اگرچه بیان سعدالله ونوس در ابراز این عواطف، به نسبت بیان محمود دولت‌آبادی، بیانی قوی‌تر است امّا عاطفه و احساس موجود در دو اثر به‌اندازه‌ای بر خواننده مؤثّر است که می‌توان گفت شاید همین عنصر باشد که در دو اثر، پرده‌ای بر واژگان و ترکیبات رکیک کشیده باشد.

نمایش‌نامهٔ *تنگنا* هرچند شخصیت‌هایی با کنش‌ها و روحیات خاص را در خود گنجانیده است که تضادها و تناسباتی میان آن‌ها وجود دارد امّا هرکدام از آن‌ها در پی این هستند که خود را از فقر و تهی‌دستی و مشکلاتی که گریبان‌گیرشان است، برهانند و همین موضوع، سبب می‌شود که به کارهایی روی آورند که خواننده را به درد می‌آورد و احساسات و عاطفهٔ وی را درگیر می‌کند؛ به‌عنوان نمونه آنجا که «غلام» حاضر به فروختن بچه‌اش می‌شود یا «ربابه» -همسر غلام شب و روز جان می‌کند تا مخارج خود و همسرش را تهیّه کند یا اینکه «ناصرِ نابینا» خواهر خود را از ترس سخن دیگران، در زیرزمین زندانی می‌کند و یا «مه‌جبین» که مداوم، معشوق‌هایش را عوض می‌کند تا شاید موقعیتی مناسب به دست آورد و این‌گونه است که خود را بازیچهٔ دست این و آن می‌کند و... . (دولت‌آبادی،

(۱۳۵۷

در کنار این نمایش‌نامهٔ، ونوس را می‌بینیم که در نمایش‌نامه‌اش، عاطفه و احساس را در خواننده برمی‌انگیزاند. شخصیت اصلی داستان، مردی است تهی‌دست که به عشق خانواده‌اش همچنان تلاش می‌کند بدون اینکه اعتراضی به اوضاع نابسامان شهر داشته باشد؛ باوجود درآمد اندکی که دارد امّا پس از مدّتی، در شهری ناشناخته گم می‌شود و بدون هیچ دلیلی مورد تمسخر و آزار و شکنجهٔ اشخاص بیگانه قرار می‌گیرد. غم و اندوه دوری از خانواده و فقر و بیچارگی او از یک‌طرف و شنیدن خبرهایی ناگوار از طرفی دیگر، او را می‌شکند (ونوس، ۱۹۶۵). در تمامی این اتّفاقات عاطفهٔ خواننده درگیر است و احساساتش جریحه‌دار.

۲-۱-۳-۳. تخیّل

حاصل تخیّل؛ توصیفات، هنرها و صنایع ادبی است و ازآنجاکه این اثر از دولت‌آبادی، اثری با زبانی عامیانه است و اشخاص آن، آدم‌های معمولی هستند که از روستا آمده و در یک محلهٔ کهنه از تهران جای گزیده‌اند، سخنانشان نمی-تواند ادبی باشد امّا در میان سخنان عامیانهٔ آنان، «کنایه» به‌وفور یافت می‌شود: «شمام همیشه تو کوک این و اونی» (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷: ۹)، کنایه از سرک‌کشیدن و دخالت‌کردن در کار دیگران.

«نباید اینقد روتو واز بذاری که هرکسی بیاد چونه به چونت بذاره» (همان: ۱۰)؛ رو بازگذاشتن، کنایه از روی خوش نشان دادن است و چانه به چانه‌گذاشتن، کنایه از هم‌کلام‌شدن.

«داداشه هم هواتو داره» (همان)، کنایه از جانب‌داری کردن.

«مخ ما رو برد» (همان: ۱۱)، کنایه از سروصدای بسیار.

«خودمو هفت تیکه کردم» (همان)، کنایه از تلاش فراوان.

ازجمله تشبیهاتی که در این اثر بر زبان شخصیت‌ها جاری می‌شود، مواردی است چون:

«جای منم تو صورتت رو مثل عروسکا بزک کن» (همان: ۱۶)

سعدالله ونوس، نیز، در نمایش‌نامه‌اش از تشبیه بهره گرفته است؛ آنجایی که می‌آورد: «**الجَارُ كَالأَهلِ رِدَاءٌ لِلإِنسَانِ**» (**ونوس، ۱۹۶۵: ٤٤**) (ترجمه: همسایه همچون خانوادهٔ ستری برای انسان است.)

و همچنین از کنایه در جاهایی مدد می‌جوید؛ به‌عنوان نمونه، جایی که در تمجید از شیره خرمایش می‌آورد: «**أحلَى مِنَ العَسَلِ**» (**ونوس، ۱۹۶۵: ۴۴**) که همان‌گونه که بر همگان مبرهن است، جمله شیرین‌تر از عسل، جمله‌ای است که شیرینی بیش از اندازه را نشان می‌دهد.

در کل می‌توان گفت که تخیّل‌های ادیبانه در این دو اثر عامیانه و اجتماعی جایگاه خاصّی نمی‌تواند داشته باشد؛ هرچند که کنایات یا برخی تشبیهات در آن‌ها به چشم می‌آید که آن‌هم حاصلی از کنایات عامیانه و یا تشبیهاتی جزئی و سطحی است که در زبان روزمرهٔ انسان‌ها به کار می‌روند و آن‌چنان عادی و معمولی به نظر می‌آیند که هیچ‌گونه هنجارشکنی و جملات تازه‌ای به همراه ندارند؛ زیرا مخاطب آن‌ها عامهٔ مردم هستند نه قشر خاصّی و همین استفاده از کنایات در اثر دولت‌آبادی بیشتر از اثر ونوس چشم‌گیر است.

۲-۱-۳-٤. ریتم یا آواز

«آواز» به عقیدهٔ ارسطو، بر دیگر محسنات و پیرایه‌های صنعتی تقدّم دارد (ارسطو، ۱۳۴۳: ۴۲)؛ بنابراین وجود آن در نمایش‌نامه، جلوهٔ ویژه‌ای به اثر می‌دهد.

این عنصر در نمایش‌نامه دولت‌آبادی جایگاه ویژه‌ای ندارد امّا در نمایش‌نامه ونوس تحت عنوان «آواز کر» بیان شده که آن به آوازهایی گفته می‌شود که دسته‌های هم‌سرایان در تراژدی می‌خوانند که این نوع آواز را هم در ابتدای پردهٔ نخست نمایش‌نامه عربی می‌بینیم و هم در پایان این پرده و سه پردهٔ دیگر؛ آنگاه که در ابتدای پردهٔ اول می‌سرایند:

«فِي سَاحَةٍ عَامَّةٍ تَدُورُ الحِكَايَا
سَاحَةٌ مُتْبَتَةٌ أَرْكَانُهَا بِالنَّاسِ
النَّاسُ الّذينَ كَانُوا، وَ الّذينَ ليسُوا الآن
لَا تَطْلُبُوا التَّفَاصِيلَ الكَثيرَةَ..
فَنَحنُ مِثلُكُم.. الخَوفُ يَلجِمُنَا.. وَ الرّيبَةُ مَنهَجُنَا
وَ يُقَالُ مَا يَنفَعُ الحَذَرُ عِندَ القَدَرِ
لَكِنَّ مَن يَتَعَلّمُ الإرتيَابَ تَشقُّ عَلَيهِ الصّرَاحَةُ...» (ونوس، ۱۹۶۵: ۴۴)

(ترجمه: در یک میدان عمومی حکایت نزد مردم در حال پخش است،
میدانی سرشار از مردم،
مردمانی که بودند و اکنون نیستند،
در پی جزئیات نباشید،
ما همچو شماییم ترس زبانمان را بند آورده و تردید روش ماست
و گفته می‌شود برحذربودن در زمان گرفتاری بی‌فایده است،
اما کسی که تردید را از بر داند رُک بودن بر او گران است.)

و در آخر پردهٔ آخر، نیز، می‌سرایند:

«**اَلجُوقَةُ: اندَثِر.. اندَثِر..**

وَ تَحَطَّمَت تَمَاثِيلٌ أخرَى..

وَ فِي ضَمِيرِي السَّاحَةِ لَاتَزَالُ حِكَايَاتٌ لَم تَروِ

حِكَايَاتٌ عَن بَائِعِ البُرتُقَالِ.. عَن بَائِعِ البَصَلِ

عَن مُوَظَّفٍ مُصلِحَةِ المِيَاهِ عَن طَالِبِ المَدرِسَةِ...

نَحنُ النَّاسُ الّذينَ كَانُوا (يَسدِلُ السَّتَّارُ) وَ الَّذينَ لَيسُوا الآن.» **(ونوس، ۱۹۶۵: ۵۱)**

(ترجمه: گروه کر: بخواب... بخواب...

و مجسمه‌های دیگری ویران شد

و درونم در میدان حکایت‌های دیگری است که تاکنون گفته نشده است

حکایت‌هایی از فروشنده پرتقال و فروشنده پیاز

حکایت‌هایی از کارمند اداره آب و از دانش‌آموز مدرسه

ما مردمانی هستیم که بودند (پرده کشیده می‌شود) و اکنون نیستند.)

۲-۱-۳-۵. منظرهٔ نمایش

ترتیب منظرهٔ نمایش، باوجود آنکه در جلب و جذب عامه قدرت و تأثیر بسیار دارد، دورترین امور از فن تراژدی است و کمتر از همه‌چیز دیگر به صناعت شعر اختصاص و تعلّق دارد؛ زیرا که قوّت و تأثیر تراژدی، حتّی بدون وجود تماشاگران و بازیگران نیز باقی و برقرار است.

وضع صحنه یا منظر نمایش مربوط به صحنه‌آرایی و صحنه‌سازی است. اصطلاح صحنه و صحنه پردازی وقتی برای نمایش می‌آید، به معنای زمینه و تزئینات قابل رؤیت «صحنهٔ نمایشی» است امّا به معنای وسیع تری هم آمده و آن وقتی است که برای «شعر» به‌ویژه داستان به‌کار برده می‌شود و بیان گر مکان و زمان و محیطی است که «عمل داستانی» در آن به وقوع می‌پیوندد. (میرصادقی، **۱۳۹۴: ۵۷۵ و ۵۷۶**)

در اجرای نمایش، ممکن است با پرده‌ای یا چند حائل، صحنه را به‌وجود آورد و حتّی می‌توان این ها را نیز کنار گذاشت؛ همان‌طور که در نمایش‌های جدید، اغلب، چنین می‌کنند و از تخیّل تماشاچی برای تغییر صحنه‌های نمایش کمک می‌گیرند. از این لحاظ خصوصیت جسمانی که صحنه را در تئاتر خلق می‌کند، امروزه عملکردش، خیلی مهم نیست؛ برعکس آن، صحنهٔ داستان ازنظر نویسنده و خواننده شایان توجّه بسیار است؛ زیرا بدون خصوصیت زمانی و مکانی محیط داستان، شخصیت در

خلأ زندگی می‌کند و نویسنده قادر نخواهد بود که دنیای داستانی خود را خلق کند. (همان: ۵۷۶)

این دو نمایش‌نامه نیز محیط و مکان زندگی مردم و اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی و حتّی فرهنگی دوره معاصرشان را به نمایش می‌گذارند؛ هرچند که شیوهٔ صحنهٔ نمایش‌نامه عربی به‌گونه‌ای است که شامل چهار پرده می‌شود و هر پرده صحنه‌ای است و اتّفاقاتی خاص در مورد شخصیت اصلی نمایش‌نامه که شخص «خضور» است، می‌افتد امّا نمایش‌نامه فارسی بدین‌گونه نیست که خبری از پرده و صحنه های مختلف باشد و روال نمایش همان‌طوری که در موضوع داستان بیان گردید، تنها در یک ساختمان قدیمی در پایین شهر تهران است که باوجود اینکه در یک مکان واقع شده است امّا صحنه‌های داخلی مختلفی را در نمایش‌نامه می‌بینیم که صحنه‌سازی و منظرهٔ نمایش‌نامه را به‌خوبی پیش می‌برد و داستان را از یکنواختی بیرون می‌کشد؛ یعنی هرچند که یک خانهٔ قدیمی، کلّ داستان را در برگرفته است امّا این خانه، اتاق‌هایی مجزّا دارد که شخصیت‌های گوناگون با سرنوشت‌های متفاوت را در خود جای می‌دهد.

۳. نتیجه‌گیری

آنچه از مطالب بیان‌شده، به دست می‌آید، این است که با توجّه به عناصری که ارسطو آن‌ها را جوهرهٔ اصلی تراژدی می‌دانسته، هر دو نویسنده، نمایش‌نامه‌های خود را برمبنای اصول و عناصری نگاشته‌اند امّا در این میان، تفاوت‌هایی میان این دو اثر وجود دارد؛ همه عناصر ارسطو در دو نمایش‌نامه وجود دارد مگر ریتم و آواز که جایگاه ویژه‌ای در نمایش‌نامهٔ *تنگنا* ندارد.

در این میان تفاوت‌هایی در برخی عناصر دیگر به‌چشم می‌آید؛ آنگاه که در عنصر شخصیت، تمام شخصیت‌های نمایش‌نامه دولت آبادی، فرعی بوده و قابلیت حذف و یا اضافه شدن به تعدادشان فراهم است؛ در حالی که نمایش‌نامه ونوس، شخصیتی محوری داراست که تمامی شخصیت‌های فرعی پیرامون وی می‌گردند و یا اینکه در نمایش‌نامه فارسی به‌خوبی جایگاه و شخصیت زنان ترسیم شده امّا نمایش‌نامه عربی این‌گونه نیست که زنان در آن جایگاهی داشته باشند و همچنین در شیوهٔ پرداختن به شخصیت‌پردازی نیز تفاوت‌هایی میان دو نویسنده وجود دارد و با اینکه دو نویسنده از عنصر اندیشه و گفتار مدد جسته‌اند امّا در نوع بیانی میان آن دو تفاوت‌هایی است.

هردو اثر دارای منظره نمایش هستند؛ به‌گونه‌ای که مکان و محیط زندگی مردم و اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی دوره معاصرشان را به نمایش می‌گذارند امّا تفاوت آن‌ها در چندپرده‌بودن یا

چندصحنه‌بودن آن‌ها است.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) محمود دولت آبادی نویسنده معروف معاصر در سال ۱۳۱۹ در روستای دولت آباد سبزوار متولّد شد و تحصیلات ابتدایی را در همان روستا به پایان رسانید. او خود درباره زندگی‌اش عنوان می کند که «بعد از دوره ابتدایی، ادامه کار بود به نحو شاخص‌تر تا سال‌های بعد از ۴۴-۱۳۴۳ که دو- سه سالی متفرّقه درس خواندم و این در حالی بود که یکی- دو کتاب چاپ کرده بودم و دیگر برای همیشه کسب علم و دانش را گذاشتم کنار.» (چهلتن، فریاد، ۱۳۸۰: ۱۹۰) در خانواده روستایی که از راه کار بر زمین سخت کویر، روزگار می گذراندند، بزرگ شد. دستگیری او در سال ۱۳۵۳ به جرم اینکه کتاب‌های او در قفسه‌های همه خانه‌ها موجود است و به‌جای عیّاشی و رفتن به کاباره‌ها چرا به نوشتن کتاب مشغول است، از مهم‌ترین اتّفاقات زندگی وی است. (همان)

(۲) سعدالله ونوس در سال ۱۹۴۱ در روستای حصین البحر در نزدیک استان طرطوس سوریه به دنیا آمد. در مدارس لازقیه تحصیل کرد؛ بورسیه روزنامه‌نگاری در قاهره را دریافت نمود و در مجله الآداب شروع به کار کرد. پس از مدّتی به دمشق بازگشت و در وزارت فرهنگ مشغول به کار شد. عضو هیئت تحریریه روزنامه السفیر لبنان و الثوره سوریه شد و همچنین به سمت مدیریت انجمن عمومی نمایش و موسیقی سوریه منصوب گردید. در سال ۱۹۶۶ به پاریس سفر کرد و در آنجا با نمایش‌نامه اروپایی آشنا شد. (عزام، ۲۰۰۴: ۳۰۶) با بازگشت از پاریس با برپایی فستیوال نمایش در دمشق موافقت کرد و پس از آن به‌عنوان مدیر نمایش تئاتر «تجربه‌گرایی» در نمایش‌نامه خلیل قبانی تعیین شد. (همان: ۳۰۸) ونوس در اواخر دهه هفتاد، در تأسیس انجمن عالی هنرهای نمایشی در دمشق شرکت جست و در آنجا شروع به تدریس کرد. همچنین در همین ایام مجله حیاة المسرح را تأسیس نمود و سردبیر این مجله شد. وی نخستین نمایش‌نامه‌نویس عرب است که در روز جهانی نمایش (۲۷ مارس ۱۹۹۶) پیامی جهانی نوشت. ونوس در فستیوال‌های مختلفی مورد تقدیر قرار گرفت؛ ازجمله در «فستیوال تئاتر تجربه‌گرای قاهره» و «فستیوال قرطاج». وی همچنین در ۱۵ مه ۱۹۹۷ جایزه فرهنگی دوره نخست «فستیوال سلطان العویس» را دریافت نمود. ونوس پس از اینکه پنج سال با سرطان دست و پنجه نرم کرد، سرانجام در ماه مه ۱۹۹۷ درگذشت. (فاید، ۲۰۰۸)

منابع

قرآن کریم.

اخوّت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

بلبل، فرحان (۲۰۰۳). *النص المسرحي، الكلمة و الفعل (دراسة)*. دمشق: اتّحاد الكتاب العرب.

پودینه بحری، نوروز، عرب یوسف‌آبادی، عبدالباسط، بهروزی، مجتبی (۱۴۰۰). بررسی تطبیقی پیرنگ غیر خطی در رمان مملكة الغرباء از الیاس خوری و من ببر نیستم از محمد صفدری. *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۱۱ (۴)، ۱-۱۸.

چهلتن، امیرحسن؛ فریاد، فریدون (۱۳۸۰). *ما نیز مردمی هستیم، گفتگو با محمود دولت‌آبادی*. چاپ سوّم.

تهران: نشر چشمه.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۵۷). *تنگنا*. چاپ سوم. تهران: پیوند.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۶۱). *جای خالی سلوچ*. چاپ دوّم. تهران: نشر نو.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۷۹). *کلیدر*. چاپ چهاردهم. تهران: چشمه.

شوهانی، علیرضا (۱۳۸۲). داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی مولوی در مثنوی معنوی. *پژوهش‌های ادبی*، (۲)، ۹۱-۱۰۶.

عبدالهیان، حمید (۱۳۸۰). شیوه‌های شخصیت‌پردازی، *ادبیات داستانی*، (۵۴)، ۶۲-۷۰.

عزام، محمّد (۲۰۰۴). الحداثة في المثاقفة. *مجلة آفاق المعرفة*، ٤٩٥، كانون الأول، ۳۰۶.

فايد، عماد (۲۰۰۸). *سعدالله ونوس عملاق المسرح العربي*، نورماندی، تاریخ مراجعه: ۲۲ أوريل ۲۰۰۸.http//www.oumormandy.com

کریمی، عباس؛ سبزیان‌پور، وحید؛ سلیمی، علی؛ زینی‌وند، تورج (۱۳۹۹). از فقر تا فحشا؛ از ثروت تا قدرت (تحلیل گفتمان انتقادی داستان «مارتا البانیة» نوشتهٔ جبران خلیل جبران). *پژوهشنامهٔ ادب غنائی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، ۱۸ (۳۵)، ۱۸۵-۲۰۴.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴). *عناصر داستان*. چاپ نهم. تهران: سخن.

ونوس، سعدالله (۱۹۶۵). مأساة بائع الدبس الفقير. نشرت للمرة الأولى في *مجلة الآداب*، ۱۳ (۲)، ۴۴-۵۱.

References

The Holy Quran (In Arabic).

Abd al-Hayyan, H. (2001). Shiohhai Chakatet Pardazi. *The literature of Dastani*, (54), 62-70 (In Persian).

Azzam, M. (2004). Modernity in Culture. *Afaq al-Ma'rifa Magazine*, 495, December (In Arabic).

Bulbul, F. (2003). *Theatrical text, word and verb (study)*. Damascus: Union of Arab Writers (In Arabic).

Chheltan, A. Hassan & Faryad, Fereydoun (2001). *Ma Niz Mardami Hastim, Gaftgo Ba Mahmoud Dolatabadi*. Chap Som. Tehran: Cheshmeh Publishing (In Persian).

Dolatabadi, M. (1978). *Tangana*. Chap Som. Tehran: Beyond Spreads (In Persian).

Dolatabadi, M. (1982). *Jay Khali Selouch*. Chap Doom. Tehran: Nou Publishing (In Persian).

Dolatabadi, M. (2000). *Kalider*. Chap Chahardham. Tehran: Cheshmeh Publishing (In Persian).

Fayed, I. (2008). *Saadallah Wannous, the giant of the Arab theater*. Normandy, date of review: April 22, 2008 (In Arabic).

Karimi, A., Sabzian-poor, V. Salimi, A. & Zeinivand, T. (2020). Az Faqra Ta Fashha; As Sarwat Ta Qudrat (Gaftman Critical Analysis Dastan "Marta Al-Albany" Noshteh Gibran Khalil Gibran), ohashnam Ganayi Daneshgah Literature of

Sistan and Baluchistan, Sal 18, Shamara 35, 185-204 (In Persian).

Mirsadeqi, J. (2015). *Elements of Dastan, Chap Nehm*. Tehran: Sokhn publications (In Persian).

Okhovat, A. (1992). *Constitution of Zaban Dastan*. Isfahan: Farda (In Persian).

Pudineh Bahri, N., Arab Yusuf Abadai, A. Basit, Behrouzi, M. (2021). A Comparative analysis of non-linear plot in the novel "The Kingdom of Strangers" by Elias Khoury and "I am not a tiger" by Mohammad Safdari. *Kaush Nameh of Comparative Literature*, 11 (4), 18-1 (In Persian).

Shamisa, S. (2002). *Kinds of Literature*. Chap Som. Tehran: Firdaus (In Persian).

Shohani, A. R. (2003). Dastan Pardazi and Chakatet Pardazi Mawlavi dar Mathnawi Ma'navi. *Abadi*, (2), 91-106 (In Persian).

Wannous, S. (1965). The Tragedy of the poor molasses seller. first published in *Al-Adab magazine*, 13 (2), 44-51 (In Arabic).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی