Theories and criticism in Arabic literature
The Six Year, Issue 21, 2026
Pp:111-136
Research Paper
DOI: 10.22034/jral.2026.599690.1139

Investigating the Narratology of Tawfiq al-Hakim's Lu'bat al-Mawt in the Context of Simpson's Theory

ahmad lamei giv[1]*, fatemeh zaraei[2]

(Received: 2026/08/29, Accepted: 2026/10/14)

Abstract

Drama, as a literary genre, relies on narration, and examining its narrative structure can contribute to elucidating the meaning of a work. Simpson, a contemporary stylistician, provides a framework for ideological analysis through the linguistic analysis of narrative techniques. In this regard, Luʿbat al-Mawt, a play by the Egyptian playwright Tawfiq al-Hakim, offers a suitable context for applying this theory, given its philosophical nature. Accordingly, this study adopts a qualitative content analysis method within a descriptive-analytical approach to identify the narrative techniques and the elements that influence them in Luʿbat al-Mawt in light of Simpson's narratological theory and to examine how these techniques contribute to conveying al-Hakim's philosophical outlook. The primary objective is to analyze the narrative structure and the ways in which meaning is represented in the play, focusing on the distinction between first-person and third-person narration and on the psychological point of view within Simpson's theoretical framework. The findings indicate that third-person narration predominates in Luʿbat al-Mawt, with positive modality being particularly prominent through imperative verbs, boulomaic modality, statements expressing opinions, and reporting verbs. This narrative approach presents the philosophical outlook conveyed in the play, particularly concerning the meaning of life, death, fate, and love, without imposing an interpretation or conclusion, thereby leaving judgment to the reader or audience. Nevertheless, positive modality conveys a sense of certainty and a lack of ambiguity in the viewpoints expressed. Alongside third-person narration, first-person narration is also employed to a limited extent, drawing on positive, negative, and neutral modality. This use introduces variation into the narrative while contributing to the deeper characterization of the figures and a more nuanced representation of their viewpoints.

Key words: Sociolinguistics; language and gender; Robin Lakoff's theory; gender markers; Salim Barakat; Sabaya Sinjar.

1. Associate Professor Department of Arabic language and literature, University of Birjand, Birjand, Iran. (Corresponding Author). E-mail: Ahmad.lamei2@birjand.ac.ir
2. M.A. in Arabic language and literature. University of Birjand, Birjand, Iran.

©The Author(s). **Publisher**: Kosar University

التنظیرات والنقد فی الادب العربی
السنة السادسة، العدد ۲۱، ربیع
۱٤۰٥هـ، ۲۰۲٦م، صص ۱۳٦-۱۱۱

مقاله پژوهشی
DOI: 10.22034/jral.2026.599690.1139

روایت‌شناسی نمایش‌نامۀ لعبۀ الموت اثر توفیق الحکیم در پرتوی نظریۀ سیمپسون

احمد لامعی گیو*[۱]، فاطمه زراعی[۲]*

تاریخ دریافت: ۰۷/ ۰۶/ ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۲۲/ ۰۷/ ۱۴۰۵

چکیده

نمایش‌نامه به‌عنوان گونه‌ای ادبی، بر روایت تکیه دارد و بررسی ساختار روایی آن می‌تواند در تبیین معنای اثر مؤثر باشد. سیمپسون، سبک‌شناس معاصر، با تحلیل زبانی شیوۀ روایتگری، امکان تحلیل ایدئولوژیک اثر را فراهم می‌آورد. در این راستا، نمایش‌نامۀ لعبۀ الموت توفیق الحکیم، نمایش‌نامه‌نویس مصری، به‌عنوان اثری فلسفی، بستری مناسب برای کاربست این نظریه است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با روش تحلیل محتوای کیفی و رویکرد توصیفی ـ تحلیلی می‌کوشد نشان دهد که شیوه‌های روایت‌گری و عناصر مؤثر بر آن در نمایش‌نامۀ لعبۀ الموت، بر اساس نظریۀ روایت‌شناسی سیمپسون، کدام‌اند و این شیوه‌ها چگونه در انتقال دیدگاه فلسفی الحکیم نقش دارند. بر این اساس، تحلیل ساختار روایت و شیوه‌های بازنمایی معنا در این اثر، با تمرکز بر تمایز میان روایت اول‌شخص و سوم‌شخص و دیدگاه روان‌شناختی در چارچوب نظریۀ سیمپسون به‌عنوان هدف اصلی دنبال می‌شود. یافته‌ها نشان می‌دهد روایت سوم شخص در نمایش‌نامۀ لعبۀ الموت غالب است و در آن، وجهیت مثبت در قالب افعال امری، وجه تمنایی، جمله‌های بیان‌کنندۀ عقیده و افعال گزارشی نمود بیشتری دارد. این شیوه موجب می‌شود نگرش فلسفی بازتاب‌یافته در اثر، به‌ویژه دربارۀ معنای زندگی، مرگ، سرنوشت و عشق، بدون دخل‌وتصرف بیان و نتیجه‌گیری دربارۀ آن به خواننده یا بیننده واگذار شود. بااین‌حال، وجهیت مثبت، قطعیت و نبود ابهام در دیدگاه‌های بیان‌شده را به مخاطب منتقل می‌کند. در کنار آن، از زاویۀ دید اول‌شخص نیز به‌صورت محدود و با بهره‌گیری از وجهیت‌های مثبت، منفی و خنثی استفاده شده است تا ضمن ایجاد تنوع در روایت، به عمق‌بخشی شخصیت‌ها و دیدگاه‌های آنان کمک کند.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی، نظریۀ سیمپسون، توفیق الحکیم، لعبۀ الموت.

---

۱ . دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. (نویسنده مسئول). ایمیل: Ahmad.lamei2@birjand.ac.ir
۲ . دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.

حقوق مؤلف: نویسنده
ناشر: دانشگاه کوثر

۱. مقدمه

روایت، از بنیادی‌ترین عناصر آفرینش ادبی و از مهم‌ترین مباحث نظریهٔ ادبی معاصر به‌شمار می‌آید که بررسی آن در پرتو رویکردهای نوین نقد ادبی، افق‌های تازه‌ای را برای فهم و تحلیل متون ادبی فراهم ساخته است. پژوهش‌های روشمند در این حوزه، از دستاوردهای فرمالیست‌های روس در آغاز سدهٔ بیستم میلادی سرچشمه گرفته و در قالب نظریه‌ها و رهیافت‌های گوناگون گسترش یافته است. حاصل این کوشش‌های نظری، شکل‌گیری دانشی مستقل با عنوان «روایت‌شناسی» است که «به مطالعهٔ روایت به مثابهٔ یک ژانر» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۳۸) می‌پردازد. «هدف نهایی روایت‌شناسی کشف الگوی جامع روایت است که تمامی روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را در برگیرد. در واقع همین روش‌ها هستند که تولید معنا را میسر می‌کنند» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۶). از این منظر، روایت‌شناسی صرفاً به شناسایی عناصر تشکیل‌دهندهٔ روایت محدود نمی‌شود، بلکه چگونگی سازمان‌یابی این عناصر و نقش آن‌ها در شکل‌گیری معنا را نیز مورد توجه قرار می‌دهد.

در میان نظریه‌های معاصر روایت‌شناسی، دیدگاه پل سیمپسون[1] جایگاه قابل توجهی دارد؛ زیرا وی با تلفیق سبک‌شناسی و زبان‌شناسی انتقادی، به تحلیل زبانی شیوهٔ روایتگری اثر ادبی می‌پردازد که در نهایت به تحلیل ایدئولوژیکی از آن منجر می‌شود. نظریهٔ روایی سیمپسون شامل سه دیدگاه جزئی‌تر، یعنی دیدگاه‌های مکانی، زمانی و روان‌شناختی، می‌شود. همچنین، عناصر وجهی به‌کاررفته در متن، که نشان‌دهندهٔ نگرش راوی نسبت به آنچه می‌گوید هستند، در کنار این سه دیدگاه، در شکل‌گیری الگوی روایی سیمپسون نقش دارند. در نتیجه، نظریهٔ وجهی–روایی نه‌گانهٔ سیمپسون شکل می‌گیرد که با تحلیل نوع دیدگاه روایی به‌کاررفته در متن ادبی، می‌توان ایدئولوژی نویسنده و نحوهٔ جهت‌دهی او به روایت از طریق عناصر زبانی را بررسی کرد.

با توجه به ظرفیت نظریهٔ سیمپسون در تحلیل آثار ادبی، نمایش‌نامه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های روایی در ادبیات معاصر عربی، که دیدگاه‌های نویسندهٔ خود را بازتاب می‌دهد، می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای به‌کارگیری این رویکرد باشد. در این راستا، توفیق الحکیم را می‌توان از پیشگامان نمایش‌نامه‌نویسی عرب دانست که با پیوند دادن نمایش‌نامه به اندیشه‌های فلسفی و تأملات وجودی، افق تازه‌ای در این گونهٔ ادبی گشود و بعدی فلسفی به نمایش‌نامهٔ عربی بخشید. چنان‌که دربارهٔ وی تصریح شده است: «او نمایش‌نامه را وسیلهٔ بیان افکار و تأملات زندگی و جهان هستی قرار داد» (پرستگاری، ۱۳۸۲: ۱۶۳). این رویکرد در شماری از آثار او، از جمله نمایش‌نامهٔ *لعبهٔ الموت*، نیز بازتاب یافته است که با رویکردی فلسفی، مسئلهٔ مرگ، سرنوشت و معنای زندگی را به تصویر می‌کشد.

نمایش‌نامهٔ مذکور روایت‌گر داستان مورخی است که همسر و فرزندش را از دست داده و خود نیز در انتظار مرگی قریب‌الوقوع بر اثر آسیب‌های ناشی از پرتوهای اتمی است. همین آگاهی او را به سوی طراحی یک بازی مرگبار سوق می‌دهد که در آن، سرنوشت همهٔ قهرمانان، از جمله خود مورخ، مرگ

است. هدف او از طراحی این بازی، بازآفرینی شر حاکم بر عصر خویش در مقیاسی کوچک‌تر و وادار کردن دیگران به قتل است. ازاین‌رو، با تنظیم وصیت‌نامه‌ای که تمامی دارایی‌اش را به دختری به نام کلئوپاترا می‌بخشد، بازی را آغاز می‌کند و با بهره‌گیری از دستگاه ضبط صدا، جنایت‌های روی‌داده را ثبت می‌نماید. بااین‌حال، عشق و پاکی نیت دختر، مسیر ازپیش‌تعیین‌شدهٔ بازی را دگرگون می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که بازی مرگ سرانجام جای خود را به بازی زندگی می‌دهد.

ضرورت انجام پژوهش حاضر از آن‌روست که نمایش‌نامهٔ *لعبة الموت* اثر توفیق الحکیم، با وجود جایگاه برجسته در ادبیات نمایشی عرب و برخورداری از غنای فلسفی، کمتر از منظر روایت‌شناسی نوین بررسی شده است. ازاین‌رو، تحلیل این اثر بر پایهٔ نظریهٔ روایت‌شناسی سیمپسون می‌تواند ابعاد تازه‌ای از شیوهٔ روایت، چگونگی جهت‌دهی الحکیم به روایت را آشکار سازد و نقش ساختار روایی اثر را در انتقال اندیشه‌های فلسفی نویسنده تبیین کند. افزون بر این، پژوهش حاضر با پیوند میان نقد ادبی عربی و نظریه‌های روایت‌شناسی نوین، گامی در جهت توسعهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزهٔ ادبیات نمایشی به‌شمار می‌آید.

۱. ۱. سؤالات پژوهش

پژوهش در پی پاسخ به پرسش‌های بنیادین زیر است:

نخست، شیوه‌های روایت‌گری و عناصر زبانی مؤثر بر آن در نمایش‌نامهٔ *لعبة الموت* در پرتو نظریهٔ وجهی–روایی سیمپسون کدام‌اند؟

دوم، این شیوه‌ها چگونه در انتقال دیدگاه فلسفی بازتاب‌یافته در اثر به مخاطب اثرگذارند؟

۱. ۲. پیشینه پژوهش

در بررسی متون و منابع موجود، پژوهش‌هایی در حوزهٔ تحلیل نمایش‌نامهٔ لعبة الموت توفیق الحکیم یافت شد. از جمله، صفاء یحی الکدیس در مقالهٔ «صراع الأمل والیأس فی مسرحیّة لعبة الموت لتوفیق الحکیم» (۲۰۲۶م)، با رویکردی توصیفی–تحلیلی، عناصر روایی نمایش‌نامهٔ لعبة الموت را بررسی کرده و نشان داده است که الحکیم با بهره‌گیری از شخصیت‌پردازی، زمان و مکان، کشمکش میان امید و ناامیدی را بازنمایی می‌کند. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که شخصیت‌ها در سطوحی درهم‌تنیده از ابعاد روان‌شناختی و اجتماعی شکل گرفته‌اند و گفت‌وگو در آشکارسازی تحولات آنان نقشی اساسی دارد. افزون بر این، زمان در نمایش‌نامهٔ مذکور، به‌مثابهٔ عنصری برای بازنمایی بحران وجودی مورخ و تنش درونی او عمل می‌کند و مکان، که در قالب هتل نمود یافته است، وضعیت انتظار و تردید میان فنا و میل به زندگی را بازتاب می‌دهد.

همچنین، ضیف عبد المنعم الفرجانی در مقاله‌ای با عنوان «الحجاج فی الخطاب المسرحی المصری مسرحیهٔ (لعبهٔ الموت) أنموذجًا» (۲۰۲۱م)، با رویکردی تحلیلی، فنون استدلال را در نمایش‌نامهٔ لعبهٔ الموت بررسی کرده است. نتایج وی نشان می‌دهد پیوندها و عوامل استدلالی، که از دو نوع پرکاربرد در

گفتمان نمایشی به‌شمار می‌روند، در ایجاد پیوند میان گفتمان و واقعیت نمایش‌نامۀ مذکور نقش داشته‌اند. الحکیم با بهره‌گیری از این پیوندها و عوامل استدلالی، مفهوم موردنظر را به مخاطب نزدیک‌تر کرده و فرایند تأثیرگذاری و اقناع او را از طریق سازوکارهای استدلالی به‌کاررفته، یعنی استدلال‌های بنیان‌گذار ساختار واقعیت، تسهیل کرده است.

از سوی دیگر، نظریۀ روایت‌شناسی پل سیمپسون نیز در شماری از پژوهش‌های ادبی و قرآنی به کار گرفته شده است. برای نمونه، شیخی و همکاران در پژوهش «تحلیل الأنماط الوجهیۀ فی روایۀ «هولیر حبیبتی» لعبد الباقی یوسف وفق نموذج بول سیمبسون» (۲۰۲۶م)، با تکیه بر روش توصیفی–تحلیلی، به بررسی ساخت‌های وجهی در رمان مورد مطالعۀ خود پرداخته‌اند و کوشیده‌اند از طریق تحلیل نشانه‌های زبانی مرتبط با جایگاه‌یابی راوی، به درکی عمیق از چگونگی بازتاب دیدگاه‌ها و گرایش‌های ذهنی او در بستر روایت دست یابند. آن‌ها نشان می‌دهند وجهیت تنها به شکل‌دهی به نظام سبکی رمان محدود نمی‌شود، بلکه در ساخت و جهت‌دهی به معنا نیز نقش دارد و به تحلیل لایه‌های پنهان معنایی کمک می‌کند. این امر، انسجام ساختار متنی و هماهنگی درونی آن را آشکار ساخته و مقاصد بلاغی نهفته در تجربۀ روایی را روشن می‌کند.

همچنین در سال‌های اخیر، تلاش‌هایی برای گسترش کاربست این نظریه در نمایش‌نامه نیز صورت گرفته است. از جمله رستا و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل روایی در نمایشنامه «اشباح» هنریک ایبسن با نگاهی به دیدگاه وجهی–روایی پاول سیمپسون» (۱۴۰۴)، با بهره‌گیری از این چارچوب نظری به تحلیل ساختار روایی و وجهیت در یک متن نمایشی پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که ترکیب نظریۀ سیمپسون با تحلیل نمایشنامه می‌تواند به درک عمیق‌تر سازوکارهای روایت، تضادهای دیدگاهی و شیوه‌های بازنمایی مسائل اجتماعی در ادبیات نمایشی بینجامد.

افزون بر این، صالحی نیز در مقالۀ «بررسی و تحلیل داستان حضرت یوسف در قرآن کریم در چارچوب الگوی سیمپسون» (۱۳۹۵)، با روش توصیفی–تحلیلی به بررسی زبان‌شناختی داستان حضرت یوسف (ع) براساس مدل سیمپسون می‌پردازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که راوی در متن قرآنی موردمطالعه عمدتاً از نوع سوم‌شخص است و از طریق ابزارهایی چون نقل‌قول آزاد، افعال وجهی، جملات تعمیم‌دهنده و واژگان ارزیابانه، نگرش و جهت‌گیری معنایی متن را هدایت می‌کند. این مطالعه نشان‌دهندۀ کارآمدی مدل سیمپسون در تحلیل روابط میان زبان، روایت و ایدئولوژی در متن است.

در نهایت، برآیند پیشینۀ پژوهش حاضر نشان می‌دهد که نمایش‌نامۀ لعبۀ الموت توفیق الحکیم، با وجود جایگاه برجستۀ آن در ادبیات نمایشی عربی و برخورداری از ظرفیت‌های گسترده برای نقد ادبی، تاکنون به‌طور مستقل و نظام‌مند از منظر روایت‌شناسی سیمپسون مورد بررسی قرار نگرفته است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر از دو جهت دارای نوآوری و تمایز است: نخست، تحلیل نمایش‌نامۀ مذکور بر اساس الگوی روایت‌شناسی سیمپسون و واکاوی سازوکارهای روایی آن با هدف تحلیل دیدگاه نویسنده

در اثری با درون‌مایهٔ فلسفی؛ دوم، به‌کارگیری نظریهٔ سیمپسون در تحلیل نمونه‌ای از نمایش‌نامهٔ عربی و بررسی ظرفیت این نظریه جهت تبیین پیوند میان شیوهٔ روایت، عناصر زبانی و ایدئولوژی در ادبیات نمایشی عربی. از این منظر، پژوهش حاضر می‌کوشد خلأ موجود در مطالعات روایت‌شناختی پیرامون این نمایش‌نامه را پوشش دهد و بر ظرفیت الگوی سیمپسون در تحلیل متون نمایشی عربی تأکید کند.

۱. ۳. روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای کیفی و رویکرد توصیفی–تحلیل انجام شده است. در این راستا، داده‌های پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری و پس از فیش‌برداری و طبقه‌بندی، مؤلفه‌های روایی و شیوهٔ روایت‌گری نمایش‌نامه بر اساس مبانی نظری پژوهش شناسایی و تحلیل شده‌اند. در نهایت، یافته‌های حاصل از این بررسی به‌صورت منسجم و مستدل تبیین و ارائه گردیده‌اند.

۲. مباحث نظری

۱. ۲. نظریهٔ وجهی–روایی سیمپسون

روایت از جمله فعالیت‌های گسترده و ناخودآگاه در زبان گفتار است که پیوسته در گستره‌ای از کنش‌های روزمره مانند گفت‌وگو تا انواع روایت‌های پیچیده و ادبی مانند طنزپردازی و تئاتر حضور دارد. به دلیل گستردگی و پویایی، تعاریفی بی‌شمار از روایت ارائه شده و هر نظریه‌پردازی متناسب با افق فکری یا رویکرد روش‌شناختی خویش آن را تبیین کرده است. با این حال روایت را می‌توان «بازگویی [...] یک یا چند رخداد حقیقی یا داستانی توسط یک یا چند راوی (کمابیش مشخص) برای یک یا چند شنونده (کمابیش مشخص) دانست» (Prince, 2023: 58).

یکی از مهم‌ترین شاخه‌های نقد ادبی در دوران معاصر که مورد توجه بسیاری از دانشمندان عرصهٔ ادبیات و زبان‌شناسی قرار گرفته، ساختارگرایی می‌باشد که با مطالعهٔ نظام‌مند ساختار و فرم آثار ادبی، به شناسایی شیوه‌های تولید معنا در متون ادبی منجر می‌شود (نورسیده و آشورماهانی، ۱۴۰۲: ۳). «مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان علاوه بر تحول در بررسی شعر، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد و در حقیقت، دانش ادبی را به نام روایت‌شناسی بنیان نهاد» (ایگلتیون، ۱۳۸۸: ۱۴۵). ایرناریما مکاریک در دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، روایت‌شناسی را «مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حامی بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ می‌داند» (۱۳۸۵: ۱۴۹). در واقع، این دانش سعی دارد اصول مشترک تشکیل دهندهٔ متون را نشان داده و موردمطالعه قرار دهد. «بدین ترتیب تلاش بر این است تا روابط ممکن بین عناصر سه تایی، یعنی داستان، روایت و عمل روایت دیده شود: این روابط در دل چهار مقوله اساسی یعنی وجه[۲]، موقعیت روایی[۳]، سطح[۴] و زمان دیده می‌شود و هدف روایت‌شناسی مطالعه‌ای مقوله‌ها و روابط بین آن‌هاست» (ترکان، ۱۳۹۴: ۱۰).

از آن‌جایی که شیوۀ روایت اثر در تحلیل آن حائز اهمیت است همواره نظریه‌پردازانی همچون رولان بارت[۵]، ژرار ژنت[۶]، پی. دی. آسپنسکی[۷] و راجر فاولر[۸] دیدگاه‌های مختلفی در این زمینه ارائه کرده‌اند. یکی دیگر از نظریه‌پردازانی که در این حوزه به ارائۀ نظر خود پرداخته، پل سیمپسون می‌باشد که در کتاب خویش تحت عنوان *زبان، ایدئولوژی و دیدگاه*، با جمع‌بندی نظریات ژنت، آسپنسکی و فاولر الگویی به منظور بررسی سبک روایی اثر ارائه می‌دهد. در الگوی وی، دیدگاه روایی «به انواع دخالت راویان مختلف در اطلاعات روایت‌شده می‌پردازد» (تولان، ۱۳۹۸: ۱۲۵) و شامل سه دیدگاه مکانی، زمانی و روان‌شناختی است.

دیدگاه مکانی به جایگاهی اشاره دارد که راوی از درون آن به روایت می‌پردازد (Simpson, ۱۹۹۳: ۱۲). این دیدگاه به موقعیت مکانی راوی و نحوۀ ارائۀ حوادث از این موقعیت مربوط می‌شود. دیدگاه زمانی نیز به بررسی عنصر زمان در روایت می‌پردازد و زمان وقوع حوادث و نحوۀ بازنمایی آن‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد. همچنین، دیدگاه روان‌شناختی به «شیوه‌های دخالت آگاهی و شناخت راوی در حوادث داستان» اشاره دارد (Ibid: 11). به اعتقاد سیمپسون، دیدگاه‌های مکانی و زمانی زیرمجموعۀ دیدگاه روان‌شناختی قرار می‌گیرند (Ibid: 39).

سیمپسون نخست براساس نسبت راوی در روایت، در طرح خود شش شیوۀ روایت‌گری را از هم متمایز کرده است. وی میان اینکه آیا روایت، اول شخص است یا سوم شخص و اگر سوم شخص است آیا روایت از طریق هوشیاری یک شخصیت کانون‌سازی شده است (بازتابگر) و یا روایت سوم شخص غیروابسته‌ای است که از نقطۀ بی‌طرفی نشأت گرفته است (روایتگر)، تمایز قائل می‌شود. همچنین هر یک از دو دیدگاه سوم شخص را از نظر نظام وجهی، به سه نوع مثبت، منفی و خنثی تقسیم می‌کند. در نتیجه، نه الگوی عمده برای دیدگاه وجهی–روایی او شکل می‌گیرد (خادمی، ۱۳۹۹: ۲۶–۲۷).

راوی در دیدگاه سوم شخص روایتگر، در موقعیتی خارج از روایت قرار می‌گیرد و به تعبیر سیمپسون دارای جواز دانای کل است. هم چنین، تنها لحن به کار گرفته شده در این نوع دیدگاه لحن روایی است (همان: ۲۶). به بیان دیگر، در این دیدگاه راوی به‌مثابۀ ناظری برتر به بازنمایی رخدادها می‌پردازد. در دیدگاه سوم شخص بازتاب‌گر، راوی گاهی با جواز دانای کل وارد ذهن یکی از شخصیت‌های داستان می‌شود و به روایت افکار و احساسات او می‌پردازد. در این صورت شخصیت مورد نظر نقش بازتاب‌گر داستان را می‌گیرد و دیدگاه روایت به دیدگاه بازتاب‌گر تبدیل می‌شود (Simpson,1993 :55).

دومین محوری که سیمپسون براساس آن انواع روایت‌گری را از هم باز می‌شناسد و باز هم سه نوع اصلی مطرح می‌کند، وجهیت و ارزیابی است. سیمپسون وجهیت را به معنای جهت‌گیری‌های خاص نویسنده نسبت به آنچه می‌گویند، معنا می‌کند (Simpson, 1993: 39). بنابراین، وجهیت از طریق بازتاب نگرش نویسنده نسبت به محتوای روایت، در نحوۀ بیان و بازنمایی سه دیدگاه مکانی، زمانی و روان‌شناختی نقش دارد. «در گفتگو یا محاوره این ابزار باعث بوجود آوردن نوعی حس مذاکره می‌شود

که به واسطهٔ آن مخاطب دست کم به طور غیرصریح احساس می‌کند این امکان را دارد که ادعاهای وجهی‌شدهٔ گوینده را به‌صورت ارادی بپذیرد به جای اینکه صرفاً آنها را دریافت کند و در مقابل آنها تسلیم شود» (تولان، ۱۳۹۸: ۱۲۸).

همچنین، سیمپسون وجهیت را به دو گرایش مثبت و منفی تقسیم می‌کند و چهار نوع اصلی نظام وجهی زبان را نظام وجهی امری[۹]، نظام وجهی تمنایی[۱۰]، نظام وجهی برداشتی یا شناختی[۱۱] و نظام وجهی ادراکی[۱۲] می‌داند (Simpson, 1993: 53). در درون وجهیت مثبت تمامی ابزارهای زبان‌شناختی برای بیان وجه انشایی یا وجه تمنایی وجود دارد. وجه امری به آن چه باید یا بهتر است انجام شود اشاره دارد که شامل وظایف، الزامات یا کارهای اجباری در همهٔ اشکال آن می‌شود و بین قوی‌ترین شکل، مثل من به تو دستور می دهم، تا ضعیف‌ترین شکل آن، مثل من از شما خواهش می‌کنم، در نوسان است. وجه تمنایی نیز به آنچه مورد درخواست، تقاضا و تمناست، اطلاق می‌شود (تولان، ۱۳۹۸: ۱۲۸–۱۲۹). به وجهیت مثبت جملات تعمیم‌دهنده و بیان کنندهٔ عقیده را نیز می‌توان اضافه کرد. هم‌چنین می‌توان از کلمات احساسی مانند صفات، قیود ارزیابانه و افعال گزارشی که گزارش‌گر واکنش‌ها و اندیشه‌ها هستند، نیز یاد کرد. اگر راوی در متن داستان از افعالی که دارای وجه امری و تمنایی است استفاده کند نشان از اعتماد به نفس، اطمینان، قاطعیت و خوش‌بین بودن به اطلاعاتی است که خود در اختیار مخاطب داستان قرار داده است (پاسبان وطن و حیدری، ۱۴۰۱: ۵۸).

وجه برداشتی یا شناختی مهم‌ترین و پرکاربردترین وجه در تحلیل دیدگاه سیمپسون است؛ زیرا وجه مذکور به طور مستقیم در بردارندهٔ میزان اطمینان یا عدم اطمینان گوینده نسبت به صدق گزاره‌های بیان شده است (Simpson, 1993: 48) این نوع وجه میان قوی‌ترین شکل آن، مانند قطعا و باید، و ضعیف‌ترین شکل آن، مانند ممکن است و می‌تواند، در نوسان است. وجه شناختی علاوه بر شکل فعلی در واحدهای زبانی دیگر مثل صفت و قید نیز به کار می‌رود و به این ترتیب یک جمله با انواع نظام‌های مختلف وجهی می‌تواند شکل بگیرد.

در نهایت، «وجه ادراکی به نوعی زیر مجموعهٔ وجه شناختی است؛ با این تفاوت که این نوع، شامل میزان تعهد گوینده نسبت به درستی گزاره‌ای با ارجاع به ادراک‌های انسان، به ویژه ادراک‌های دیداری است» (Perkins, 1983: 81). به عبارت دیگر، در وجه ادراکی گوینده با تکیه بر ادراک دیداری نسبت به درستی مطالب خود اطمینان بیشتری دارد. این وجه با کلماتی مانند واضح است که، به نظر می رسد، مشهود است، نمود می‌یابد.

در تقابل با وجهیت مثبت، ابزار زبان‌شناختی برای بیان قطعیت یا عدم قطعیت دربارهٔ هرآنچه گزارش می‌شود، در حوزهٔ وجهیت منفی جای می‌گیرد. در این وجه نیز از ابزارهای مختلفی شامل افعال وجهی مثل شاید و باید، قیود وجهی مثل به احتمال زیاد و یقینا، ساخت‌های بندی مثل بسیار بعید به نظر

می‌رسد یا احتمال دارد و ابزارهای اصطلاحی‌تر مثل از روز هم روشن‌تر است استفاده می‌شود (تولان، ۱۳۹۸: ۱۳۰).

افزون بر این دو، سیمپسون حالتی دیگر را نیز تحت عنوان وجهیت خنثی شناسایی می‌کند. «در وجهیت خنثی راوی تنها به توصیف وقایع و اتفاقات داستان می پردازد و از اظهار نظر یا قضاوت درباره ی شخصیت‌ها خودداری می کند. او فقط به توصیف صفات ظاهری و فیزیکی شخصیت‌ها مشغول است و به تحلیل روان‌شناسانهٔ آن‌ها نمی‌پردازد» (Nash, 1990: 133). حاصل چنین رویکردی لحنی خشک، بی‌انعطاف و فاقد بار عاطفی است؛ لحنی شبیه به زبان متون علمی که هدف آن تنها انتقال اطلاعات و افزایش دانسته‌های مخاطب است (پاسبان وطن و حیدری، ۱۴۰۱: ۵۹).

۳. بحث و بررسی

از آنجایی که نمایش‌نامهٔ لعبهٔ الموت توفیق الحکیم در بستری آکنده از تأملات فلسفی و اندیشه‌ورزی شکل گرفته است، بررسی ساختار روایی آن برای دستیابی به درکی ژرف‌تر از لایه‌های معنایی متن، ضرورتی دوچندان می‌یابد. ازاین‌رو، در این بخش، ساختار روایت بر پایهٔ الگوی وجهی–روایی سیمپسون و در قالب قرائتی کلی از متن، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. با توجه به ماهیت فلسفی اثر و محدودیت دامنهٔ پژوهش، بررسی حاضر به تمایز میان روایت اول شخص و سوم شخص و نیز دیدگاه روان‌شناختی محدود می‌شود تا چگونگی بازتاب اندیشه‌ها و نگرش‌های نهفتهٔ نویسنده در متن از این منظر روشن شود.

شایان ذکر است اثر مورد مطالعه، در سال ۱۴۰۲ هجری شمسی، به همت شقایق نیاپور، با عنوان بازی مرگ به زبان فارسی، توسط انتشارات ایشتار ترجمه شده که دستمایهٔ تحلیل‌های آتی قرار گرفته است.

۱. ۳. راوی و زاویهٔ دید

در نمایشنامهٔ لعبهٔ الموت، ساختار روایت عمدتاً از زاویهٔ دید سوم‌شخص شکل می‌گیرد و جریان روایت بیشتر از طریق گفت‌وگوهای شخصیت‌ها پیش می‌رود؛ ازاین‌رو، حضور مستقیم راوی در متن محدود است. این امر به معنای ضعف جنبهٔ روایی اثر نیست؛ بلکه نشان‌دهندهٔ آن است که دیالوگ در این نمایشنامه به یکی از مهم‌ترین ابزارهای شکل‌دهندهٔ روایت تبدیل شده است. در واقع، الحکیم به‌جای بهره‌گیری از راوی مداخله‌گر یا توصیف‌های روایی گسترده، اطلاعات مربوط به شخصیت‌ها، روابط میان آن‌ها و جهت‌گیری‌های فکری را غالباً در بستر گفت‌وگوهای نمایشی آشکار می‌سازد.

برای نمونه، در گفت‌وگوی زیر، اطلاعاتی درباره رابطهٔ کلئوپاترا با مادرش و نیز نوع ارتباط او با معشوقش آشکار می‌شود:

«المؤرخ: أمك هده تحسن معاملتك؟

كليوباترا: بالطبع... بالقدر الذي لايضر بمصالحها.

المؤرخ: وحبيبك لاعب الخناجر... هل تثقين به؟

كليوباترا: كل الثقة.

المؤرخ: هل هو غيور؟

كليوباترا: بالطبع... بالقدر الذى لايضر بمصالحي.» (الحكيم، ١٩٨٨م: ٢٠-٢١).

(ترجمه): «مورخ: مادرت باهات خوب رفتار می‌کنه؟

کلئوپاترا: البته. تا جایی که به منافعش آسیبی وارد نشه.

مورخ: یارت، اون شمشیرباز... بهش اعتماد داری؟

کلئوپاترا: کاملا.

مورخ: غیرتیه؟

کلئوپاترا: البته. تا جایی که به مصلحتم باشه.»

نمونهٔ فوق نشان می‌دهد سودمندی و منفعت‌طلبی، معیار اصلی کلئوپاترا در تنظیم روابط انسانی اوست؛ ازاین‌رو زبان شخصیت و دیالوگ به ابزاری برای بازنمایی جهان‌بینی او تبدیل می‌شود.

با این حال، هرجا که راوی حضور می‌یابد، در نقش راوی دانای کل ظاهر می‌شود. وی صرفاً آنچه را می‌بیند و در صحنه رخ می‌دهد گزارش می‌کند، بی‌آنکه کوچک‌ترین داوری، تحلیل، یا مداخله‌ای در معنا و جهت روایت داشته باشد. این شیوه، نتیجه‌گیری را تماماً بر عهدهٔ مخاطب می‌گذارد و با حذف دخالت صریح راوی، میزان مشارکت خواننده و بینندهٔ نمایش‌نامه را در فهم متن افزایش می‌دهد.

برای مثال:

«كل شيء يجري هنا في جناح فندق كبير... في الصالون. وقد وقف رجل في نحو الخمسين لم يتم ارتداء ثيابه، يعقد رباط الرقبة وهو يتحدث إلى جهاز تسجيل موضوع في أحد الأركان...» (همان: ١١).

(همه چیز اینجا، در گوشه‌ای از پذیرایی هتلی بزرگ اتفاق می‌افتد. یک مرد حدوداً پنجاه ساله ایستاده و هنوز لباسش را کامل بر تن نکرده است. کرواتش را می‌بندد و در ضبط صوت که کنجی نهاده شده سخن می‌گوید...)

توصیف جزئیات توسط راوی، به بازنمایی واقع‌گرایانهٔ صحنه می‌انجامد و مخاطب را به‌گونه‌ای محسوس در متن رویداد قرار می‌دهد. در چارچوب نظریهٔ سیمپسون، این شیوهٔ روایت نشانگر غلبهٔ راوی بازتابگراست؛ زیرا راوی تنها انتقال‌دهندهٔ داده‌های ادراکی است و معنا را به فرآیند دریافت مخاطب واگذار می‌کند.

این شیوه در بخشی دیگر نیز تکرار می‌شود:

«المؤرخ في عين الصالون بفندقه، وهو يسير بخطى بطيئة جيئة وذهابا ، يجمع أفكاره ويرتبها في ذهنه.. ثم فجأة يتجه إلى جهاز التسجيل ويفتحه ويديره...» (همان: ۴۵)

(مورخ در پذیرایی همان هتل با گام‌های آرام به این سو و آن سو می‌رود و افکارش را جمع‌بندی کرده و در ذهن حلاجی می‌کند. سپس ناگهان به سوی ضبط صوت می‌رود و آن را روشن می‌کند.)

توصیف حرکات مورخ، بازتابی بیرونی از آشفتگی و تمرکز ذهنی اوست که بدون بیان مستقیم، وضعیت روانی شخصیت را القا می‌کند. بنابراین روایت از سطح گزارش صحنه فراتر می‌رود و به ابزاری برای القای تنش درونی بدل می‌شود.

بااین‌حال، هرچه نمایش‌نامه پیش می‌رود، حضور راوی کم‌رنگ‌تر و محدود به بیان چند واژه یا عبارت کوتاه در میان پرانتزها می‌شود. این واژه‌ها و عبارت‌ها تنها برای تنظیم فضای صحنه، انتقال حالت چهره یا توصیف حرکتی ساده استفاده می‌شوند. مانند:

«وهو يتأملها مليا» (همان: ۶۴)

(با دقت به او خیره می‌شود.)

راوی در بخش‌هایی نیز تنها با بیان یک واژه فضای روایت را توصیف می‌کند که تنها کارکردی صحنه‌ای دارد:

«ساخرة» (همان: ۳۰)

(با تمسخر)

نمونه‌ای دیگر:

«باسما» (همان: ۳۷)

(با لبخند)

این عبارات کوتاه، بدون ورود به ذهن شخصیت، وضعیت او را به‌صورت غیرمستقیم به مخاطب منتقل می‌کند و بار معنایی صحنه را افزایش می‌دهد. این حد از ایجاز و بی‌طرفی در روایت، نمودی از وجه روایی «آنان» و راوی بازتابگر در تقسیم‌بندی سیمپسون است که راوی سوم شخص، تنها نقش انتقال‌دهندۀ داده‌های خام ادراکی را بر عهده دارد.

در کنار این روایت بیرونی، گاه ساختار دیالوگ به مونولوگ تبدیل می‌شود و شخصیت‌ها به گفت‌وگوی درونی با خویشتن می‌پردازند. در این موارد، زاویۀ دید به صورت موقت به اول‌شخص تغییر می‌کند و مخاطب امکان دسترسی مستقیم به عواطف، تردیدها و جریان ذهنی شخصیت را می‌یابد. نمونه‌ای برجسته از این نوع روایت، مونولوگ زیر است:

«المؤرخ: (كالمخاطب نفسه)... لست أدرى كيف احتملته... ولكني احتملته و لم أقل شيئاً... ولم أجرؤ أن أخبر زوجتي بالأمر... ثلاثة أيام مضت وأنا أكتم الخبر في صدري... وهو يدمرني تدميرا من الداخل، ولا أستطيع أن أتأوه... ثلاثة أيام بلا نوم ولا طعام... وأنا أحتج لزوجتي بمختلف الحجج على ما يبدو مني...» (همان: ۹۰)

(مورخ: مونولوگ وار... نمی‌دونم چگونه تحملش کردم... اما تونستم تحمل کنم و دم نزنم... جرات نکردم به همسرم خبر بدم... این خبر از درون نابودم می‌کرد و حتی نمی‌توانستم آهی بکشم... سه روز خواب و خوراک نداشتم... برای همسرم درباره حال بدم بهونه‌های مختلفی می‌آوردم...)

در نمونهٔ مذکور، گسست‌های پی‌درپی جمله‌ها و تکرار مکث‌ها، بازتاب آشفتگی روانی و فشار عاطفی شخصیت مورخ است و ساختار زبانی متن را با وضعیت ذهنی او همسو می‌سازد. در این بخش، روایت از سطح مشاهده بیرونی عبور می‌کند و مخاطب را مستقیماً با تجربه زیستهٔ شخصیت مواجه می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که زبان به عرصهٔ بروز اضطراب و فرسایش درونی بدل می‌شود. از منظر سیمپسون، این جابه‌جایی از روایت بیرونی به کانون‌مندی درونی، می‌تواند موجب تعمیق همدلی مخاطب و افزایش تراکم عاطفی روایت می‌شود.

مونولوگ‌ها، بیشتر به شخصیت مورخ تعلق دارد و تنها در یک مورد شخصیت دیگر داستان، کلئوپاترا، نیز وارد این فضای تک‌گویی می‌شود:

«کلیوباترا: (کالمخاطبة نفسها) نؤجل الموضوع حتی نجد حلا.» (همان: ۷۳)

(کلئوپاترا: «مونولوگ وار» این قضیه رو تا زمانی که راه‌حلی پیدا کنیم به تاخیر می‌ندازیم.)

در مجموع، اگرچه در بخش‌هایی از نمایش‌نامه، مونولوگ‌هایی با زاویهٔ دید اول‌شخص مشاهده می‌شود، اما ساختار غالب روایت بر پایهٔ سوم‌شخص غیرمداخله‌گر استوار است. در این الگو، هیچ کانون ادراکی مشخصی بر روایت مسلط نیست و رخدادها صرفاً از بیرون و به‌صورت عینی گزارش می‌شوند. بر اساس نظریهٔ وجهی–روایی سیمپسون، این شیوه ذیل مقولهٔ روایت سوم شخص قرار می‌گیرد که مشخصهٔ اصلی آن، بی‌طرفی، عینیت‌گرایی و حذف جهت‌گیری تفسیری راوی است که در نهایت، متن را به عرصهٔ مشارکت فعال مخاطب در تولید معنا بدل می‌سازد.

۲. ۳. وجهیت

براساس چارچوب نظری سیمپسون، هر راوی در قبال روایتی که ارائه می‌دهد می‌تواند موضعی مثبت، منفی یا خنثی اتخاذ کند. از آنجا که در نمایش‌نامهٔ موردمطالعه دو گونهٔ زاویهٔ دید به‌کار گرفته شده است، تحلیل وجهیت نیز به‌تناسب هر یک از این زاویه‌دیدها صورت می‌گیرد تا نوع جهت‌گیری روایی در گفتار شخصیت‌ها به‌روشنی آشکار شود.

۱. ۲. ۳. وجهیت در سوم شخص بازتابگر

وجهیت در لعبهٔ الموت هر دو موضع مثبت و منفی را دربرمی‌گیرد؛ با این حال، وجهیت مثبت در ساختار روایی اثر غلبهٔ بیشتری دارد. در ادامه، شواهد متن برای تبیین و تقویت این ادعا ارائه می‌شود.

ـ وجه امری

افعال امری، از منظر نظریهٔ سیمپسون، در دستهٔ وجهیت مثبت قرار می‌گیرند؛ زیرا «در وجه امری وظیفه و مسئولیت موردنظر است و نگرش گوینده را به درجهٔ تعهد وی در برابر انجام کار خاصی منعکس

می‌کند» (خادمی، ۱۳۹۱: ۲۲). در نمایشنامهٔ موردمطالعه نیز، کاربرد افعال امری بیانگر اطمینان گوینده نسبت به انجام عمل موردنظر و تعهد وی در قبال آن است و از این منظر، در حوزهٔ وجهیت مثبت قرار می‌گیرد. برای نمونه:

«المؤرخ:... أقدمي واتركي الباق للظروف.» (الحکیم، ۱۹۸۸: ۷۳)

(مورخ: شروع کن و باقی مسائل رو به شرایط واگذار کن.)

در این نمونه، مورخ با به‌کارگیری افعال امری «أقدمي» و «اتركي»، کلئوپاترا را به آغاز رقص فرامی‌خواند و از او می‌خواهد ادامهٔ امور را به شرایط واگذار کند. کاربرد این افعال، تعهد و اطمینان گوینده نسبت به انجام عمل موردنظر را نشان می‌دهد؛ ازاین‌رو، این گفتار در چارچوب نظری سیمپسون، دارای وجهیت مثبت است.

نمونه‌ای دیگر:

«المؤرخ: أليست هي الحقيقة؟!.. اعترفي!... ثقي أنه يسرني أن تكوني بارعة... وأن تنجحي!...» (همان: ۱۰۵)

(مورخ: مگه حقیقت این نیست؟!... اعتراف کن!... باور کن مهارت و موفقیتت خوشحالم می‌کنه!...)

مورخ با کاربرد فعل امری «اعترفي» از کلئوپاترا می‌خواهد حقیقت را بپذیرد و به آن اعتراف کند. این امر، تعهد و اطمینان او را نسبت به درستی دیدگاه خود نشان می‌دهد و در کنار آن، با عبارت «ثقی» از کلئوپاترا می‌خواهد به سخن او اعتماد کند؛ ازاین‌رو، این گفتار در چارچوب نظری سیمپسون، درون وجهیت مثبت است.

در موضعی دیگر، ضعیف‌ترین صورت وجه امری، «خواهش می‌کنم»، نمود می‌یابد:

«كليوباترا: أرجوك ... لا تصور قلبك بهذه البشاعة!... إنه بريء من اتهاماتك... إن قلبك لا يعرف الكره إنه قد تحطم حقا... ومأساتك ليست هيئة ولكن بقايا قلبك يمكن أن ترم... لأنها دائماً نابضة بحياة الخير والحب...» (همان: ۹۸)

(کلئوپاترا: خواهش می‌کنم... قلبت رو اینقدر پلید ندون!... اون از اتهامات تو مبریه... قطعا قلبت نفرت رو نمی‌شناسه... قلبت واقعا شکسته؛ مصیبت‌هات آسون نبوده... اما اونچه از قلبت باقی مانده رو می‌شه مرمت کرد... چون قلب تو همچنان تپنده به عشق و خوبیه...)

کلئوپاترا با کاربرد «أرجوك» درخواست خود را از مورخ بیان می‌کند و از او می‌خواهد قلب خویش را چنین پلید نپندارد. او هم‌زمان دیدگاه خود را نسبت به پاکی و عاری‌بودن قلب مورخ از نفرت، با اطمینان و صراحت بیان می‌کند

این کارکرد در نمونه‌های زیر نیز تکرار می‌شود:

«المؤرخ: أرجوك... لا تمني نفسك بالأوهام!...» (همان: ۹۸)

(مورخ: خواهش می‌کنم... به این خیالات دل نبند!)

همچنین:

«المؤرخ: لاتقولی هذا! ... أرجوك!..» (همان: ۱۷)

(مورخ: خواهش می‌کنم این حرف رو نزن.)

در مجموع، وجه امری در لعبهٔ الموت از طریق فرمان، درخواست و خواهش، میزان تعهد و اطمینان شخصیت‌ها نسبت به عمل یا دیدگاه موردنظرشان را بازنمایی می‌کند. شدت این وجه از امر مستقیم تا درخواست و خواهش متغیر است، اما در تمامی این صورت‌ها، موضع گوینده نسبت به خواست یا دیدگاه خود صریح و قطعی است. ازاین‌رو، وجه امری در نمایشنامه، از نمودهای مؤثر وجهیت مثبت و ابزاری برای بازتاب نگرش و ارادهٔ شخصیت‌ها به‌شمار می‌آید.

ـ وجه تمنایی

وجه تمنایی، در چارچوب نظریهٔ سیمپسون، یکی از زیرشاخه‌های وجهیت مثبت به شمار می‌آید که تا حد زیادی شبیه به وجه امری است. این وجه به بیان آنچه مورد درخواست، تمنا یا خواست و خوشایند گوینده است، اختصاص دارد. در ادامه نمونه‌هایی از این نوع، در نمایش‌نامهٔ موردمطالعه ذکر می‌گردد:

«کلیوباترا: أرجو أن یکون الوجه قد عبر أیضاً عن جمال الأبدیة...» (همان: ۶۸)

(کلئوپاترا: امیدوارم چهره‌م زیبایی ابدی رو هم به تصویر کشیده باشه.)

در این نمونه، کلئوپاترا با کاربرد فعل تمنایی «أرجو» امید و خواست خود را دربارهٔ زیبایی چهره‌اش و بازنمایی زیبایی ابدی بیان می‌کند. ازاین‌رو، این گفتار در چارچوب نظری سیمپسون، به‌عنوان یکی از نمودهای وجهیت مثبت قرار می‌گیرد؛ زیرا گوینده خواست و تمایل خود را به‌صورت صریح و قطعی بیان می‌کند.

نیز:

«کلیوباترا : کم کنت أود أن ألتقی بك في ذلك الوقت...»

(کلئوپاترا: چقدر دوست داشتم اون زمان باهات آشنا می‌شدم...)

در اینجا، آرزو و حسرت خود را از اینکه در آن زمان با مورخ آشنا نشده است، بیان می‌کند. این عبارت نشان‌دهندهٔ خواست و تمایل روشن اوست؛ ازاین‌رو، در چارچوب نظری سیمپسون، نمود وجه تمنایی و وجهیت مثبت به‌شمار می‌آید؛ زیرا کلئوپاترا نسبت به خواست و آرزوی خویش موضعی قطعی دارد.

در ادامهٔ بحث، یکی دیگر از نمودهای وجه تمنایی، بیان تأسف و حسرت است که نمونه‌هایی از آن در زیر آمده: «کلیوباترا: کل شيء... کل ما جری منی. إلی آسفة!...» (همان: ۷۸)

(کلئوپاترا: همه چیز. هر کاری که کردم. متاسفم!)

ترکیب «إلی آسفة» بیانگر موضعی روشن و قطعی نسبت به عمل گذشته است؛ کلئوپاترا بدون هیچ‌گونه تردید یا ابهام، پشیمانی و تأسف خود را نسبت به آنچه انجام داده ابراز می‌کند. ازاین‌رو، در چارچوب سیمپسون، این گزاره در زمرۀ وجه تمنایی و وجهیت مثبت قرار می‌گیرد.

همچنین: «كليوباترا: (مطرقة) إني... أرثي لك.. أهذه نفسك؟ ... إني أرثي لك» (همان: ۱۲۹)

(کلئوپاترا: (سر به زیر می‌افکند) من... برایت متاسفم... این خودتی؟ من برایت متاسفم...)

در دیالوگ فوق، با بیان تاسف دیدگاه قطعی و بی‌تردید خود را نسبت به مورخ ابراز می‌کند؛ ازاین‌رو، این گفتار در چارچوب نظری سیمپسون، در زمرۀ وجه تمنایی و وجهیت مثبت قرار می‌گیرد.

در مجموع، وجه تمنایی در لعبۀ الموت با بازنمایی خواست، آرزو، حسرت و تأسف شخصیت‌ها، لایه‌ای روشن از تمایلات و دیدگاه‌های آنان را آشکار می‌سازد. این وجه، با بیان صریح و اطمینان‌آمیز خواسته‌ها و احساسات شخصیت‌ها، در چارچوب نظری سیمپسون در زمرۀ وجهیت مثبت قرار می‌گیرد.

ـ کلمات احساسی و افعال گزارشی

در الگوی نظری سیمپسون، کلمات احساسی، از جمله صفات و قیود ارزیابانه و افعال گزارشی بیانگر افکار و عقاید، در حوزۀ وجهیت مثبت جای می‌گیرند. این عناصر، دیدگاه گوینده را با اطمینان و بدون ابهام و تردید بازنمایی می‌کنند. ازاین‌رو، این وجه در لعبۀ الموت بیشترین بسامد را دارد و می‌توان آن را وجه غالب در بافت دیالوگ‌های نمایش‌نامه دانست. در ادامه، نمونه‌هایی از این موارد بررسی می‌شود:

«المؤرخ : من كل قلبي لقد استطعت أن تغمريني بجو من الراحة المسترخية والطمأنينة الحالمة ، وتريني حتى جمال الأبدية ! ... قبل أن ... يتم شيء...» (همان: ۷۴)

(مورخ: از صمیم قلبم. تو تونستی من رو غرق فضای آسایش و راحتی و آرامشی رویایی کنی و حتی زیبایی ابدی رو بهم نشون بدی! قبل از اینکه چیزی انجام بشه)

در این نمونه، مورخ با به‌کارگیری تعابیر احساسی «الراحة»، «الطمأنينة الحالمة» و «جمال الأبدية»، احساس و ارزیابی مثبت خود را نسبت به نمایش کلئوپاترا به‌صراحت بیان می‌کند. این تعابیر نشان‌دهندۀ دریافت و نگرش روشن و اطمینان‌آمیز گوینده نسبت به احساس خویش‌اند و ازاین‌رو، در چارچوب نظری سیمپسون، در زمرۀ نمودهای وجهیت مثبت قرار می‌گیرند.

نیز: «كليوباترا: نعم... إلى أتخيلها في صورة رائعة... صورة امرأة نبيلة.. فاضلة مخلصة... وفية.. زوجة حقيقية بكل ما فيها من استقامة وطهر ونقاء...» (همان: ۸۴)

(کلئوپاترا: بله... من تصویر زیبایی ازش تو ذهنم دارم. تصویر زنی نجیب، شایسته، دل‌پاک و وفادار. همسری به معنای واقعی مقاوم، پاک و معصوم...)

کاربرد صفات در نمونۀ فوق، دیدگاه مورخ را با صراحت و اطمینان بازنمایی می‌کنند و نشان می‌دهند که او نسبت به تصویری که از شخصیت تاریخی کلئوپاترا در ذهن دارد، تردید و ابهامی ندارد.

افعال گزارشی برای نقل آنچه شخصی بیان کرده است، به‌کار می‌رود و ازجمله ابزارهای مهم در انتقال روایت و آشکارساختن جهان ذهنی شخصیت‌ها به‌شمار می‌آید. در ادامه، نمونه‌هایی از کاربرد افعال گزارشی، از جمله «قال»، در متن نمایشنامه بررسی می‌شود:

«نعم لقد قلتها أنت بنفسك: إنك وضعت عن عمد هذه الوصية التكون قنبلة، تنفجر مدمرة إنسانيتي و مصيري.. أنها عمل شنيع...» (همان: ۱۳۰)

(بله، خودت هم گفته بودی که عمدا این وصیت‌نامه رو تنظیم کردی تا بمبی باشه که با انفجارش انسانیت و سرنوشتم رو نیست و نابود می‌کنه...)

در این نمونه، کلئوپاترا با استفاده از فعل گزارشی «قلتَ» به سخنی که پیش‌تر از سوی مورخ بیان شده است، ارجاع می‌دهد و آن را بازگو می‌کند. کاربرد این فعل، نقل مستقیم دیدگاه مخاطب و تأکید گوینده بر صحت و صراحت آن را نشان می‌دهد؛ ازاین‌رو، این گزاره در چارچوب نظری سیمپسون، در زمرهٔ وجهیت مثبت قرار می‌گیرد.

نمونه‌ای دیگر: «كليوباترا: أنعود إلى الكلام في دلك من جديد؟... لقد قلت لك إني لاأريد أن تذهب إلى هناك!... لاأريد!...» (همان: ۹۹)

(کلئوپاترا: می‌خوای باز هم برگردیم سر خونه اول؟ گفته بودم که نمی‌خوام به اونجا بیای! نمی‌خوام!)

و نیز: «المؤرخ: قلت لك منذ قليل إنك لاتفهمين مشاعري!...» (همان: ۱۰۰)

(مورخ: یکم پیش گفته بودم که تو احساساتم رو درک نمی‌کنی!)

در این دو نمونه نیز، همانند نمونهٔ پیشین، فعل گزارشی «قلتُ» برای ارجاع به گفتار پیشین و بازگویی دیدگاه گوینده به‌کار رفته است. کاربرد این فعل، بر اطمینان و قطعیت شخصیت‌ها نسبت به دیدگاهی که پیش‌تر بیان کرده‌اند دلالت دارد و ازاین‌رو، این ساخت‌ها در چارچوب نظری سیمپسون در زمرهٔ وجهیت مثبت قرار می‌گیرند.

بنابراین، استفاده از کلمات احساسی و افعال گزارشی در لعبهٔ الموت موجب بیان دیدگاه و نگرش شخصیت‌ها به‌صورت قطعی، صریح و بدون ابهام می‌شود. بدین‌ترتیب، وجهیت مثبت در این موارد نقشی بنیادین در برجسته‌سازی نظام فکری شخصیت‌ها ایفا می‌کند و یکی از ابزارهای اصلی الحکیم برای بروز بافت فلسفی اثر به‌شمار می‌آید.

ـ جملات بیان‌کنندهٔ عقیده

در چارچوب نظری سیمپسون، جملات بیان‌کنندهٔ عقیده نیز از نمودهای وجهیت مثبت محسوب می‌شوند. می‌توان گفت دلیل این امر آن است که گوینده در این نوع جملات، دیدگاه‌های خود را با قطعیت، وضوح و اطمینان کامل بیان می‌کند. در ادامه، برخی نمونه‌های برجسته این وجه در نمایشنامه ارائه می‌شود:

«المؤرخ : اسمعي ! ... إني لم أر الأشياء بوضوح كما أراها الآن لا تعتقدى أني أهذى وأنا أقول لك إننا نصنع أحياناً بعقولنا أشياء لا وجود لها وندعها تنمو وتعيش حياتها الوهمية ، ثم نعاملها كما لو كانت حية في الواقع. تتحرك وتسير وتحدث نتائجها التي نتوقعها منها... ربما كان هنا أيضاً سر كوارث العالم !...» (همان: ۱۲۱)

(مورخ: گوش کن!... من هیچ‌وقت به شفافیت الان مسائل رو ندیده بودم... وقتی بهت می‌گم گاهی ما تو ذهن‌مون چیزهایی می‌سازیم که وجود خارجی ندارن فکر نکن هذیون می‌گم. ما اجازه می‌دیم این چیزها رشد کنن و تو زندگی خیالیشون زیست کنن؛ بعد باهاشون مثل موجود زنده تو واقعیت برخورد می‌کنیم...)

در این نمونه، مورخ دیدگاه و باور خود را با صراحت بیان می‌کند. او این دیدگاه را به‌صورت حکمی قطعی و بدون تردید مطرح کرده و حتی بر وضوح دریافت خویش در این زمینه تأکید می‌ورزد؛ ازاین‌رو، این گفتار در چارچوب نظری سیمپسون، در زمرهٔ وجهیت مثبت قرار می‌گیرد.

نمونه‌ای دیگر:

«المؤرخ: ... تداعى الأفكار يجر دائماً إلى أشياء لا معنى لها...» (همان: ۱۱۷)

(مورخ: ... فکر زیادی همیشه آدم رو به سمت چیزهای بی‌معنا می‌کشونه.)

در اینجا نیز، همانند نمونهٔ پیشین، مورخ عقیدهٔ خود را بیان می‌کند و این دیدگاه را با اطمینان و بدون ابهام و سرگشتگی ابراز می‌دارد.

همچنین در جایی دیگر، مورخ عقیدهٔ خود را درمورد پلیدی انسان‌ها با قطعیت بیان می‌کند:

«المؤرخ: ولكن تلك الأحجار لاتتساقط من السماء وحدها.. لا... مع الأسف الشديد... هنا من الناس في الأرض من يطلقونها إلى السماء، لتسقط مرة أخرى على إخوتهم في الأرض، بلهبها و دخانها و ترابها و إشعاعاتها القاتلة!... القاتلة!...» (همان: ۹۳)

(مورخ: اما اون سنگ‌ها خودشون از آسمون نمی‌افتن... نه... با کمال تاسف... اینجا روی زمین آدم‌هایی هستن که اون‌ها رو به آسمون پرتاب می‌کنن تا دوباره روی سر هم‌نوعانشون بیفته؛ با شعله‌ش، دودش، خاکش و پرتوهای کشنده‌ش! پرتوهای کشنده‌ش!)

در موضعی دیگر از نمایش‌نامه نگرش کلئوپاترا و مورخ درمورد عشق بیان می‌شود:

«كليوباترا: هو... ليس من اسهل تعريف ذلك.. إنه... عاطفة يحسها الإنسان أو لايحسها...» (همان: ۸۵)

(کلئوپاترا: عشق واقعی... توصیفش آسون نیست... عشق واقعی چیزیه که ممکنه انسان احساسش کنه یا نکنه...)

کلئوپاترا عشق واقعی را از قلمرو تعریف عقلانی می‌گریزد.

«المؤرخ: إنك لاتعرفين أن الحب كنواة الذرّة، عندما يتحطم يصبح قوة للبغضاء هائلة!...» (همان: ۹۵)

(مورخ: تو نمی‌دونی که عشق مثل هسته اتمه؛ وقتی در هم شکسته بشه، تبدیل به قدرت عظیمی برای نفرت می‌شه!)

در دیالوگ‌های بالا، کلئوپاترا عشق واقعی را عاطفه‌ای می‌داند که ماهیت آن در تجربهٔ درونی انسان شکل می‌گیرد و ازاین‌رو، به‌آسانی در قالب تعریفی عقلانی نمی‌گنجد. در مقابل، مورخ عشق را منشأ نفرتی عظیم می‌داند که با فروپاشی آن پدید می‌آید. هر دو دیدگاه با اطمینان و بدون تردید بیان شده‌اند و ازاین‌رو، در چارچوب نظری سیمپسون، درون وجهیت مثبت قرار می‌گیرند.

بدین‌ترتیب، جملات بیان‌کنندهٔ عقیده در لعبهٔ الموت نقش مهمی در آشکارسازی دیدگاه‌های شخصیت‌ها، به‌ویژه مورخ، ایفا می‌کنند. این جملات که با صراحت، قطعیت و اطمینان همراه‌اند، افزون بر برجسته‌ساختن نگرش شخصیت‌ها، به بازتاب لایه‌های عمیق‌تر اندیشه و بینش فلسفی نمایشنامه نیز یاری می‌رسانند.

ـ وجه شناختی

وجه شناختی یا برداشتی، که براساس الگوی سیمپسون درون وجهیت منفی جای می‌گیرد، مستقیماً میزان قطعیت، تردید یا احتمال را در دیدگاه شخصیت‌ها بازنمایی می‌کند و به‌صورت برجسته‌ای در شکل‌دهی به نگرش، برداشت و میزان آگاهی آنان نسبت به وضعیت‌های روایی نقش دارد. این وجه در نمایشنامه تنها در سطح افعال ظاهر نمی‌شود، بلکه در قالب صفات، قیود و سایر ساخت‌های نحوی نیز قابل مشاهده است. وجه شناختی در قوی‌ترین صورت خود در قالب نشانه‌هایی چون «قطعاً» یا «باید» ظاهر می‌شود؛ چنان‌که در نمونه‌های زیر مشاهده می‌شود:

«كليوباترا: يجب أن يعيش.» (همان: ١٦)

(کلئوپاترا: باید زندگی کنم.)

در این نمونه، کلئوپاترا معرفت و برداشت خود را از وضعیت خویش بیان می‌کند و بر این باور است که باید زندگی کند. جملهٔ مذکور، براساس نظریهٔ سیمپسون، در زمرهٔ وجه شناختی و در نتیجه وجهیت منفی قرار می‌گیرد؛ زیرا این گزاره نه بر پایهٔ یک نشانهٔ قطعی، بلکه صرفاً بر برداشت و دریافت ذهنی گوینده استوار است. ازاین‌رو، با وجود قطعیتی که در «یجب» به چشم می‌خورد، دیدگاه کلئوپاترا با ابهام و عدم اطمینان همراه است.

نمونهٔ دیگر:

«كليوباترا: إن زقزقة عصفور على جدول هادىء لاتعد شيئاً مزعجا...» (همان: ٨٨)

(کلئوپاترا: قطعا آواز گنجشک بر جویباری آرام، آزاردهنده به‌شمار نمی‌ره.)

کاربرد «إنّ» نشان‌دهندهٔ اطمینان ظاهری گوینده به آزار دهنده نبودن آواز گنجشک است؛ بااین‌حال، همانند نمونهٔ پیشین، این گزاره بر دریافت و برداشت ذهنی او استوار است و نشانهٔ قطعی و عینی برای آن ارائه نمی‌شود.

و نیز: «المؤرخ: یجب أن أقیم وزنا لکل الاعتبارات.. لیس معنی هذا أنی سأکون بعیداً عن الخطأ ولکن هذا واجبی، أن أضع فروضا و أبحث نتائجها...» (همان: ۱۲۵)

(مورخ: باید تمام جوانب رو درنظر بگیرم... این به این معنی نیست که در این صورت من از هر اشتباهی در امان هستم؛ اما وظیفمه که احتمالاتی رو در نظر بگیرم و در جست‌وجوی نتایجشون باشم...)

جهت‌گیری مورخ نسبت به گفتهٔ خویش قطعی نیست؛ چنان‌که در ادامه، با اشاره به امکان خطا عدم قطعیت شناخت خویش را تصریح می‌کند. ازاین‌رو، این گفتار در چارچوب نظری سیمپسون، نمونه‌ای از وجه شناختی و در زمرهٔ وجهیت منفی است.

در نهایت:

«کلیوباترا: لاتسخر.. إن قلبی وحده الأن هو الذی یحدثنی... و قلما یکذب قلبی... إنك ستعیش طویلا...» (همان: ۱۳۴-۱۳۵)

(کلئوپاترا: مسخره نکن... الان فقط قلبم باهام حرف می‌زنه... کم پیش میاد قلبم دروغ بگه... قطعا تو عمری طولانی خواهی داشت...)

کلئوپاترا با به‌کارگیری «إنَ»، برداشت خود را با بالاترین درجهٔ قطعیت بیان می‌کند؛ بااین‌حال، این داوری نه بر پایهٔ شواهد قطعی، بلکه بر اساس ندای قلب او شکل گرفته است؛ ازاین‌رو، با وجود صورت قطعی بیان، این برداشت از نظر وجهی فاقد اطمینان و قطعیت واقعی است و در چارچوب سیمپسون، در زمرهٔ وجهیت منفی قرار می‌گیرد.

در مقابل، نمودهای ضعیف‌تر وجه شناختی، مانند «ممکن است» یا «می‌تواند»، در متن نمایشنامه کاربرد چندانی ندارند و به‌طور کلی، وجه شناختی در لعبهٔ الموت نقش مهمی در بازنمایی میزان آگاهی، دریافت و باور شخصیت‌ها ایفا می‌کند و از طریق آن می‌توان درجات متفاوت اطمینان، گمان و تردید را در گفتار آنان شناسایی کرد.

ـ وجه ادراکی

وجه ادراکی که سیمپسون آن را ذیل وجهیت منفی طبقه‌بندی می‌کند، به گزاره‌هایی مربوط است که بر پایهٔ ادراک حسی و مشاهدهٔ ظاهری بیان می‌شوند. در نمایشنامهٔ لعبهٔ الموت نیز نمونه‌هایی از این‌گونه صورت‌های وجهی دیده می‌شود؛ زیرا بخشی از تعاملات میان مورخ و کلئوپاترا بر اساس دریافت‌های ظاهری و برداشت‌های آنان از موقعیت شکل می‌گیرد. این امر به‌ویژه در گفتار کلئوپاترا نمود بیشتری دارد؛ زیرا او در برخی موقعیت‌ها، با تکیه بر آنچه از رفتار و گفتار مورخ دریافت می‌کند، به تفسیر و ارزیابی موقعیت می‌پردازد. برای نمونه:

«کلیوباترا: لایبدوا علیك التصدیق...» (همان: ۲۴)

(کلئوپاترا: به نظر نمی‌رسه باور کرده باشی.)

کاربرد «لایبدو» نشان می‌دهد که این داوری کلئوپاترا نسبت به مورخ بر پایهٔ ادراک و مشاهدهٔ ظاهری شکل گرفته و کلئوپاترا نسبت به درستی برداشت خود اطمینان قطعی ندارد؛ ازاین‌رو، این عبارت نمونه‌ای از وجه ادراکی و در نتیجه، در زمرهٔ وجهیت منفی قرار می‌گیرد.

نمونه‌ای دیگر:

«كليوباترا: ... ولكن من حقي أن أرى الشيء الواضح، وهو أنك وضعت لي المال في مكان بعيد جدا... كمن يضع الطعم للسمكة خارج الماء! عندما أصل إليه تكون حياتي قد مضت... أو على الأقل شبابي!...» (همان: ۳۶)

(اما می‌تونم چیزی که واضحه رو ببینم. واضحه که تو این ثروت رو جای خیلی دوری برای گذاشتی. مثل کسی که غذای ماهی رو بیرون آب می‌ذاره! وقتی دستم بهش برسه عمرم به پایان رسیده؛ یا حداقل جوونیم!)

کلئوپاترا بر اساس شواهد و نشانه‌هایی که از رفتار و گفتار مورخ دریافت کرده است، چنین برداشت می‌کند که ثروتی که برای او در نظر گرفته شده، در زمان مناسب قابل استفاده نخواهد بود. این داوری بر پایهٔ ادراک و برداشت او از موقعیت شکل گرفته است، نه بر اساس آگاهی قطعی از واقعیت. ازاین‌رو، این گفتار نوعی عدم قطعیت و ابهام همراه دارد و در چارچوب نظری سیمپسون در زمرهٔ وجهیت منفی قرار می‌گیرد.

بااین‌حال، وجه ادراکی به‌صورت محدود در گفتار مورخ نیز دیده می‌شود. ازجمله:

«المؤرخ: أرى على وجهك القلق والخوف من جديد! ...» (همان: ۲۴)

(مورخ: باز هم ترسیده و نگران به نظر می‌رسی!)

کاربرد فعل «أرى» نشان می‌دهد که مورخ وضعیت درونی کلئوپاترا را نه بر اساس آگاهی مستقیم، بلکه از طریق نشانه‌های ظاهری چهرهٔ او استنباط می‌کند. بنابراین، برداشت او از ترس و نگرانی کلئوپاترا بر پایهٔ ادراک حسی و مشاهدهٔ ظاهری شکل گرفته که عدم قطعیت از آن برداشت می‌شود.

در موضعی دیگر از نمایشنامه نیز این وجه تجلی می‌یابد:

«ما الذي كان عندها يقود الأخر: السياسة أو القلب؟... يبدو أن كليوباترا مزجت بين الاثنين، و اختلط عليها الأمر، و علينا أيضا نحن المؤرخين...» (همان: ۴۵)

(نزد او چه چیز به دیگری فرمان می‌داد: سیاست یا قلب؟ ... واضحه که کلئوپاترا آن دو رو درآمیخته و مسائل برای او و ما مورخان هم درآمیخته شدند.)

ترکیب «يبدو أن» نشانگر تعلیق معرفتی و فقدان یقین قطعی در تحلیل شخصیت تاریخی کلئوپاترا است. مورخ در اینجا نه حکمی نهایی، بلکه برداشتی احتمالی ارائه می‌دهد و همین امر، روایت را از قطعیت تاریخی دور می‌سازد.

بنابراین، وجه ادراکی در لعبۀ الموت نقش مهمی در شکل‌دهی به تعاملات میان‌ذهنی شخصیت‌ها، سوءتفاهم‌ها، و قضاوت‌های لحظه‌ای دارد. این نوع وجهیت با برجسته‌کردن فاصله میان آنچه واقعاً هست و آنچه تنها به نظر می‌رسد، لایه‌ای پویا از ابهام و تنش ایجاد می‌کند. همین کارکرد باعث می‌شود وجه ادراکی، در متن نمایشنامه نقشی تعیین‌کننده در پیش‌برد روند روایت داشته باشد.

۲. ۲. ۳. وجهیت در اول شخص

در نمایشنامۀ لعبۀ الموت، مونولوگ‌هایی که از زاویۀ دید اول‌شخص بیان می‌شوند، عمدتاً بر افعال گزارشی مرتبط با ادراک، واکنش‌ها، اندیشه‌ها و عقاید تکیه دارند. این گونه افعال در چارچوب نظری سیمپسون، در حوزۀ وجهیت مثبت جای می‌گیرند و نقش مهمی در بازنمایی آگاهی و اندیشۀ شخصیت‌ها که نسبت به آن اطمینان دارند و آن را بدون ابهام و تردید بیان می‌کنند، ایفا می‌کنند. نمونۀ روشن این سازوکار را می‌توان در گفتار مورخ مشاهده کرد که احساس و تفکر خویش را درمورد دوست داشتن زندگی، به‌صورت نوعی اندیشه‌پردازی با صدای بلند، بیان می‌کند:

«الحياة!... لو قيل لك إن الحياة وتعرفين ستسلب منك قريبا... سلبوها منك...! جيدا من الذي يسلبها منك... تعرفينه» (همان: ۲۲)

(زندگی! اگه بهت بگن به زودی حق زندگی کردن رو ازت می‌گیرن، ازت گرفته می‌شه و تو می‌فهمی که کی اون رو ازت گرفت. به خوبی می‌فهمی!)

در این نمونه، مورخ با بیان وضعیتی که در آن قرار دارد، عقیدۀ خویش را نسبت به ارزش زندگی بیان می‌کند؛ به این معنا که ارزش زندگی در نظر او زمانی بیش از پیش آشکار می‌شود که انسان با احتمال از دست دادن آن مواجه شود. مونولوگ مذکور در چارچوب نظری سیمپسون، نمود وجهیت مثبت است.

الگو فوق در موارد دیگری نیز دیده می‌شود:

«المؤرخ: (كالمخاطب نفسه) عندي أسبابي!» (همان: ۳۴)

(مورخ: (مونولوگ وار) من دلایل خودم رو دارم!)

مورخ در این مونولوگ، بر وجود دلایل مشخص برای دیدگاه خویش تأکید می‌کند. این بیان، بدون هیچ‌گونه تردید یا ابهام، بر باور و اطمینان گوینده نسبت به داوری خود دلالت دارد و آن را در زمرۀ وجهیت مثبت قرار می‌دهد.

نمونه‌ای دیگر:

«المؤرخ: (كالمخاطب نفسه) بريئة!!!» (همان: ۶۲)

(مورخ: (مونولوگ وار) معصومانه!!!)

کاربرد واژهٔ احساسی «بریئة»، که در ادامهٔ سخن کلئوپاترا دربارهٔ معصومانه بودن مرگ به کار می‌رود، نشان‌دهندهٔ اطمینان مورخ نسبت به ارزیابی خود در مورد این مفهوم است؛ ازاین‌رو، در چارچوب نظری سیمپسون، در حوزهٔ وجهیت مثبت قرار می‌گیرد.

نیز:

«المؤرخ: (كالمخاطب نفسه) وتعجبني أيضاً.» (همان: ۶۶)

(مورخ: (مونولوگ وار) مورد پسند من هم هست.)

در واقع، مورخ عقیدهٔ خود را دربارهٔ مرگ کلئوپاترا به‌وسیلهٔ مار بیان می‌کند و آن را، به‌دلیل فقدان احساس، مورد پسند و مطلوب خود می‌داند. این بیان عقیده، بدون هیچ‌گونه تردید یا ابهام، نشان‌دهندهٔ اطمینان مورخ نسبت به داوری خویش است؛ ازاین‌رو، در چارچوب نظری سیمپسون، در حوزهٔ وجهیت مثبت قرار می‌گیرد.

با این حال، سایر انواع وجهیت نیز در مونولوگ‌های نمایشنامه حضور فعال دارند. برای نمونه، در بخش زیر مجموعه‌ای از عناصر وجهیت ادراکی، معرفتی و احساسی هم‌زمان در ساخت روایت نقش ایفا می‌کنند. برای نمونه، در بخشی دیگر از نمایش‌نامه وجهیت منفی دیده می‌شود:

«إنها فعلا مشكلة. بعد أن يؤدي الثعبان مهمته... ما مصيره؟ إنه سيسقط على أرض المكان.. وهنا يبقى ويلفت النظر» (همان: ۷۱-۷۲)

(این قطعا یک مشکله. بعد از اینکه مار کارش رو انجام داد سرنوشتش چی می‌شه؟ روی زمین می‌افته، همون جا می‌مونه و توجه‌ها رو به خودش جلب می‌کنه.)

تکرار قید «إنّ» بیانگر وجه معرفتی است که در قالب قوی‌ترین شکل آن به‌کار رفته است. در پرتو نظریهٔ سیمپسون، وجهیت معرفتی در زمرهٔ وجهیت منفی قرار می‌گیرد و در اینجا، ابهام گوینده نسبت به سرنوشت مار پس از انجام مأموریتش را بازتاب می‌دهد. طرح پرسش «ما مصيره؟» نیز این تردید و سرگشتگی ذهنی را آشکار می‌سازد.

در نمایشنامهٔ الحکیم، نمونه‌هایی نیز از وجهیت خنثی دیده می‌شود که صرفاً به روایت و بیان عینی رویدادها می‌پردازند. برای نمونه:

«كليوباترا: (كالمخاطبة نفسها) تؤجل الموضوع حتى نجد حلا.» (همان: ۷۳)

(کلئوپاترا: (مونولوگ‌وار) این قضیه رو تا زمانی که راه حلی پیدا کنیم به تاخیر می‌ندازیم.)

در مجموع، روایت‌های اول شخص نمایشنامهٔ لعبة الموت از منظر روایت‌شناسی سیمپسون، بر ساخت مونولوگ‌هایی استوار است که نظام‌های مختلف وجهیت، از مثبت تا منفی، را در کنار یکدیگر به‌کار می‌گیرد. این تنوع وجهیتی، نه‌تنها به عمق‌بخشی شخصیت‌ها کمک می‌کند، بلکه نگرش آنان و میزان اطمینان و قطعیتشان نسبت به گفته‌ها و دریافت‌های خویش را نیز بازتاب می‌دهد.

نتیجه‌گیری

در نهایت، یافته‌ها نشان می‌دهد که روایت در نمایشنامهٔ لعبهٔ الموت غالباً از زاویهٔ دید سوم‌شخص شکل گرفته است و در این بخش، نمودهای مختلف وجهیت، به‌ویژه وجهیت مثبت، در قالب افعال امری، وجه تمنایی، جملات بیان‌کنندهٔ عقیده، کلمات احساسی و افعال گزارشی، حضور برجسته‌ای دارد. این صورت‌های وجهی، با بازنمایی قطعی و مطمئن دیدگاه‌ها، نگرش‌ها و داوری‌های شخصیت‌ها، به بازتاب اندیشه‌های فلسفی اثر دربارهٔ مفاهیمی چون زندگی، مرگ، عشق و سرنوشت کمک می‌کند؛ درعین‌حال، طرح این دیدگاه‌ها از دید سوم شخص، امکان تأمل و داوری را برای مخاطب باقی می‌گذارد. در کنار وجهیت مثبت، وجهیت منفی نیز در بخش‌هایی از نمایشنامه، به‌ویژه در قالب وجه ادراکی و شناختی، به کار رفته است. این نوع وجهیت با بازنمایی برداشت‌های احتمالی، ادراک‌های مبتنی بر نشانه‌های ظاهری و ابهام و تردید موجود در فرایند شناخت آنان را آشکار می‌سازد. از سوی دیگر، زاویهٔ دید اول‌شخص نیز به‌صورت محدود در نمایشنامه حضور دارد و در آن، نظام‌های وجهیتی مثبت، منفی و خنثی در بازنمایی جهان ذهنی شخصیت‌ها فعال می‌شود. به‌کارگیری این زاویهٔ دید، ضمن ایجاد تنوع در شیوهٔ روایت، امکان دسترسی مستقیم‌تر به احساسات، افکار و داوری‌های شخصیت‌ها را فراهم می‌کند و در نتیجه، به عمق‌بخشی به شخصیت‌پردازی و برجسته‌سازی نگرش آنان نسبت به رویدادها و مفاهیم بنیادین نمایشنامه می‌انجامد. بنابراین، می‌توان گفت تعامل میان زاویهٔ دید و نظام‌های مختلف وجهیت، یکی از سازوکارهای مهم الحکیم در شکل‌دهی به ساختار روایی و انتقال دیدگاه‌های فلسفی لعبهٔ الموت به مخاطب است.

کتابنامه

- ایگلتون، تری. (۱۳۸۸). **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**. ترجمه عباس مخبر. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.
- برتنس. هانس. (۱۳۸۴). **مبانی نظریهٔ ادبی**. ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی. چاپ اول. تهران: نشر ماهی.
- ترکان، علیرضا. (۱۳۹۴). **روش‌شناسی تحلیل روایت**. اصفهان: آسمان نگار.
- تولان، مایکل. (۱۳۹۸). **روایت‌شناسی: درآمدی زبان شناختی – انتقادی**. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: انتشارات سمت.
- الحکیم. توفیق. (۱۹۸۸ م). **بازی مرگ**. ترجمه شقایق نیاپور (۱۴۰۲). تهران: نشر ایشتار.
- الحکیم. توفیق. (۱۹۸۸ م). **لعبهٔ الموت**. قاهره: مکتبهٔ مصر.
- فلودرنیک، مونیکا. (۱۳۹۹). **درآمدی بر روایت‌شناسی**. ترجمه دکتر هیوا حسین‌پور. تهران: نشر خاموش.

- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۵). **دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. چـاپ دوم. تهران: انتشارات آگه.
- پرستگاری. سهیلا. (۱۳۸۲). «**توفیق الحکیم و سیر نمایشنامه نویسی او**». زبان و ادبیات عربی و قرآنی، ۲(۵)، ۱۶۸-۱۵۷.
- خادمی. نرگس. (۱۳۹۱). «**الگوی دیدگاه روایی سیمپسون در یک نگاه**». نقد ادبی، ۵(۱۷)، ۴۵-۳۰.
- رستا، زهرا، کوپال، عطاالله، طهوری، نیر و مرتضوی، سید رحمان. (۱۴۰۴). «**تحلیل روایی در نمایشنامه اشباح هنریک ایبسن: با نگاهی به دیدگاه وجهی - روایی پاول سیمپسون**». دو فصلنامه روایت‌شناسی، ۹(۱۸)، ۱-۴۵.
- سمانه، پاسبان وطن؛ و حیدری، فاطمه. (۱۴۰۱). «**روایت شناسی «سمفونی مردگان» عباس معروفی براساس نظریه سیمپسون**». تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، ۱۴(۵۴)، ۷۳-۵۱.
- شیخی، گلاویژ، اسماعیل زاده باوانی، حسن، غیبی، عبدالاحد و حاجی زاده، مهین. (۲۰۲۶م). «**تحلیل الأنماط الوجهیة فی روایة «هولیر حبیبتی» لعبد الباقی یوسف وفق نموذج بول سیمبسون**». ابن المقفع فی المقفع فی القص والقصید (مجلة اللغة العربیة وآدابها و سابقاً)، ۲(۴)، ۱-۲۰.
- صالحی، پیمان. (۱۳۹۵). «**بررسی و تحلیل داستان حضرت یوسف در قرآن کریم در چارچوب الگوی سیمپسون**». پژوهشنامه تفسیر و زبان قرآن، ۴(۲)، ۹۴-۶۹.
- الفرجانی، ضیف عبد المنعم. (۲۰۲۱م). «**الحجاج فی الخطاب المسرحی المصری: مسرحیة (لعبة الموت) أنموذجا**». حولیة کلیة اللغة العربیة بجرجا، ۲۵(۱)، ۵۱۲-۴۷۰.
- الکدیس، صفاء یحیی. (۲۰۲۶م). «**صراع الأمل والیأس فی مسرحیة لعبة الموت لتوفیق الحکیم**». مجلة جامعة بابل – العلوم الانسانیة، ۳۴(۳)، ۷۲-۶۰.
- نورسیده، علی اکبر و آشورماهانی، زهرا. (۱۴۰۲). «**بازخوانی وجه و لحن روایی رمان «جسربنات یعقوب» از منظر گفتمان روایی ژرار ژنت**». نظریه پردازی‌ها و نقد در ادبیات عربی، ۳(۱۱)، ۱-۲۲.

- Nash, Walter. (1990). **Language in Popular Fiction**. London: Routledge.

- Perkins, M. (1983). **Modal Expressions in English**. London: Frances Pinter.
- Prince, Gerald. (2023). **A Dicttionary of Narratology**. (1987). Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Simpson, Paul. (1993). **Language, Ideology and Point of View**. Londan: Routledg.

التنظيرات والنقد في الأدب العربي
السنة السادسة، العدد ٢١، الربيع
١٤٠٥هـ. ٢٠٢٦م، صص ١٣٦-١١١

مقالة بحثية

DOI: 10.22034/jral.2026.599690.1139

السَّرديّاتُ في مسرحيّة لعبة الموت لتوفيق الحكيم في ضوء نظرية سيمبسون

أحمد لامعی گیو*[١]، فاطمه زارعی[٢]

(تاريخ الوصول:١٤٠٥/٠٦/٠٧، تاريخ القبول: ١٤٠٥/٠٧/٢٢)

المخلص

تعتمد المسرحية، بوصفها جنسًا أدبيًا، على السرد، ويمكن أن تسهم دراسة بنيتها السردية في الكشف عن دلالات العمل. ويتيح سيمبسون، بوصفه أحد الباحثين المعاصرين في الأسلوبية، تحليل الأيديولوجيا في العمل الأدبي من خلال التحليل اللغوي لأساليب السرد. وفي هذا السياق، تمثّل مسرحية لعبة الموت لتوفيق الحكيم، الكاتب المسرحي المصري، بوصفها عملًا فلسفيًا، مجالًا مناسبًا لتطبيق هذه النظرية. ومن ثمّ، يسعى هذا البحث، من خلال اعتماد تحليل المحتوى النوعي وفق المنهج الوصفي التحليلي، إلى تحديد أساليب السرد والعناصر المؤثرة فيها في مسرحية لعبة الموت في ضوء نظرية سيمبسون السردية، وبيان كيفية إسهام هذه الأساليب في نقل الرؤية الفلسفية للحكيم. وانطلاقًا من ذلك، يهدف البحث أساسًا إلى تحليل البنية السردية وأساليب تمثيل المعنى في هذا العمل، مع التركيز على التمييز بين وجهة النظر السردية بزاوية المتكلم ووجهة النظر السردية بزاوية الغائب، فضلًا عن المنظور النفسي، في إطار نظرية سيمبسون. وتُظهر النتائج أن وجهة النظر السردية بزاوية الغائب هي السائدة في مسرحية لعبة الموت، وأن الوجهية الإيجابية تتجلى بصورة أوضح في صيغ الأمر، والصيغ التمنّية، والجمل المعبّرة عن الآراء، والأفعال الدالّة على نقل الأقوال. ويسهم هذا الأسلوب في عرض الرؤية الفلسفية التي يعكسها العمل، ولا سيما فيما يتعلق بمعاني الحياة والموت والمصير والحب، من دون تدخل في عرضها أو إصدار أحكام بشأنها، إذ يُترك للقارئ أو المشاهد استخلاص النتائج وتكوين موقفه منها. ومع ذلك، تنقل الوجهية الإيجابية إلى المتلقي إحساسًا باليقين وغياب الغموض في الآراء المطروحة. وإلى جانب ذلك، تُوظَّف وجهة النظر السردية بزاوية المتكلم على نحو محدود، مع الاستعانة بالوجهية الإيجابية والسلبية والمحايدة، بما يسهم في تنويع السرد وتعميق تصوير الشخصيات ووجهات نظرها.

الكلمات المفتاحية: السرديات، نظرية سيمپسون، توفيق الحكيم، لعبة الموت.

١. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بيرجند، بيرجند، ايران (الكاتب المسئول). البريد إلكترونی: Ahmad.lamei2@birjand.ac.ir
٢. ماجستير فی اللغة العربية وآدابها، جامعة بيرجند، بيرجند، ايران

حقوق المؤلف: الكاتب **الناشر:** جامعة كوثر