مقاله پژوهشی

روایتِ دایجتیک درام خواندنی مدرن از دیدگاه «ترسِ صحنه» مارتین پوشنر (نمونه‌کاوی: نمایشنامه «ققنوس» محمود دولت‌آبادی)

سعید گودرزی[۱]، احمد طحان[۱*]، ناصر نجفی[۲]

[۱] گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فیروزآباد، دانشگاه آزاد اسلامی، فیروزآباد، ایران

[۲] گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فرهنگیان، شیراز، ایران

سال نوزدهم، شماره پنجم، مرداد ۱۴۰۵، شماره پی در پی ۱۲۳، صص ۱۵۶-۱۳۱

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.19.8151

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: درام‌خواندنی‌مدرن از گونه‌های ادبیات نمایشی معاصر است. این درام با پرهیز از الگوی نمایشگرانه ارسطویی از شگردهای روایتگرانه افلاطونی بهره میبرد و خوانشگر را با سازههای دایجتیک برمی‌انگیزد تا متن را در صحنه تماشاخانه ذهن بیافریند و با تصاویر خیال به اجرا درآورد. این جستار امکان وارسی ساختمایه‌های روایی این شیوه دراماتیک را در نمایشنامه «ققنوس» محمود دولت‌آبادی فراهم میآورد و هدفش پیاده‌سازی ترفندهای دایجتیک در نمایشنامه خواندنی ایرانی است.

روشها: پژوهش پیش‌رو، مطالعه‌ای نظری از نوع کیفی و محدوده و جامعه مورد مطالعه، نمایشنامه «ققنوس» اثر محمود دولت‌آبادی میباشد. این جستار به شیوه کتابخانه‌ای با رویکرد به نظریه «ترس صحنه» مارتین پوشنر بررسی شده و داده‌ها بر مبنای تحلیل محتوا انجام یافته است.

یافته ها: محمود دولت‌آبادی ضمن پرهیز از روایت میمتیک تئاتری، با تکیه بر قابلیتهای داستان و فیلمنامه، پربسامد از ظرفیت ساختمایه‌های دایجتیک افلاطونی (نمایش روایی درون متنی، نمایش خاطره، نمایش ذهن) استفاده کرده است بطوریکه گنجایش نشانه‌های دایجتیک بر میمتیک برتری دارد.

نتیجه‌گیری: دستاوردها در نمونه‌کاوی پیش‌رو، نمایشنامه را در رده درامهای خواندنی مدرن ایرانی به ویژه از نوع نمایشنامه‌های خواندنی فروخورده جای میدهد و بر این مبنا دولت‌آبادی با تاکید بر «درام داستان‌نما / «درام روایت‌نما» از تئاتر خواندنی در برابر تئاتر دیدنی پرده برداری میکند.

تاریخ دریافت: ۲۷ اسفند ۱۴۰۴
تاریخ داوری: ۳۱ فروردین ۱۴۰۵
تاریخ اصلاح: ۱۵ اردیبهشت ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۰۲ تیر ۱۴۰۵

کلمات کلیدی:
روایت دایجتیک، درام‌خواندنی‌مدرن، ققنوس، محمود دولت‌آبادی، مارتین پوشنر

* نویسنده مسئول:
a.tahan@iauf.ac.ir
(+۹۸ ۲۱)

Nintenth year, Number Five, August 2026, Continuous Number 123, Pages: 131-156

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Diegetic Narration in Modern Closet Drama from the Perspective of Martin Puchner's "Stage Fright" (A Case Study of the Play "Phoenix" by Mahmoud Dowlatabadi)

S. Goodarzi[1], A. Tahan[1]*, N. Najafi[2]
1- Department of Persian Language and Literature, Fir.C., Islamic Azad University, Firoozabad, Iran.
2- Department of English Language and Literature, Farhangian University, Shiraz, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 18 March 2026
Reviewed: 20 April 2026
Revised: 05 May 2026
Accepted: 23 June 2026

KEYWORDS
Diegetic narration, modern Closet drama, Phoenix, Mahmoud Dowlatabadi, Martin Puchner.

*Corresponding Author
✉ *a.tahan@iauf.ac.ir*
☎ (+98)

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Modern closet drama is one of the genres of contemporary dramatic literature. Avoiding the Aristotelian demonstrative model of drama, it makes use of Platonic narrative techniques and stimulates the reader through diegetic elements to create the text on the stage of the theater of the mind and perform it through imaginative images. This study examines the narrative elements of this dramatic mode in Mahmoud Dowlatabadi's play *Phoenix*, aiming to identify and implement diegetic techniques in an Iranian closet drama.

METHODOLOGY: The present research is a theoretical qualitative study. The scope and subject of analysis is the play *Phoenix* by Mahmoud Dowlatabadi. This article has been conducted through library research with an approach based on Martin Puchner's theory of "stage fright," and the data have been analyzed using content analysis.

FINDINGS: While avoiding mimetic theatrical narration, Mahmoud Dowlatabadi relies on the capacities of storytelling and screenplay techniques and frequently employs the Platonic diegetic elements capacities (in-text narrative Play, Memory play and Mind play). As a result, the presence of diegetic elements outweighs mimetic ones in the play.

CONCLUSION: The findings of this case study place the play within the category of modern Iranian closet dramas, particularly among the Restrained closet drama. On this basis, Dowlatabadi—by emphasizing "story-like drama" or "narrative-like drama"—reveals a form of closet theater in contrast to visual theater.

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.19.8151

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
27	0	0

مقدمه

روایتشناسیِ درام[۱]، پدیده میان‌رشته‌ای و شاخه‌ای نوآمده در مطالعات ادبیات نمایشی قرن بیستم است که شگردها و ترفندهای روایتگریِ انواع درام را تبیین و تحلیل مینماید. درام‌خواندنی‌مدرن[۲]، گونه‌ای از نمایشنامه‌نویسی روایی معاصر جهان است که از قرن هفدهم بی‌چشمداشت به سازه‌های درام صحنه‌ای ارسطویی و با پیروی از مولفه‌های درام خواندنی افلاطونی، ارزش‌گذاری بر ساختمایه‌های روایتگری را در برابر نمایشگری معرفی میکند. مارتین پوشنر از درام‌پژوهانی است که در نظریه «ترس صحنه» روایت‌بنیادیِ افلاطونی را در صحنه ذهنیِ درام‌خواندنی مدرن، رویارو با نمایش‌بنیادیِ ارسطویی در صحنه عینیِ درام‌اجرایی وارسی کرده است. در پژوهش پیش‌رو با کاربست این نظریه، نمایشنامه «ققنوس» محمود دولت‌آبادی نمونه‌کاوی میشود. بایستگی پژوهش بر این است که در جستارهای علمی نمایشنامه‌شناسی معاصر فارسی، پرسمان روایتشناختی درام خواندنی در سنجش با درام صحنه‌ای بسیار نادر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. زیرا پرهیز از پی‌ساختهای درام ارسطویی و به ویژه دوری از اجرای صحنه‌ای، برهانی بازدارنده برای ناکاوشگری این دسته نمایشنامه‌ها تلقی شده است. همچنین کم‌شناختگی سوژه نیز موجب شده تا پژوهشگران از پرداختن به بررسی علمی آن رویگردان شوند. بر این مبنا جستار پیش‌رو در پی کشف و گزینش قابلیتهای روایتگری در الگوی خوانش علمی نمایشنامه‌های خواندنی ایرانی است تا دامنه شناخت را در نگریستن به گونه‌های جدید در نمایشنامه‌نویسی معاصر فارسی فراهم آورد. پژوهش حاضر این انگاشت را پیش مینهد که نویسنده با بهره‌گیری از آمیختگی شگردهای داستان‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی، پُربسامد از ساختمایه‌های روایتگری در نمایشنامه‌نویسی استفاده نموده است. پرسش بنیادین این است که کدامین ساختمایه‌های دایجتیک درام خواندنی مدرن در نمایش‌نامه استفاده شده است؟ روش کار در این پژوهش کیفی، بر اساس مطالعه کتابخانه‌ای و داده ها بر مبنای تحلیل محتوا پردازش شده است.

پیشینه تحقیق

با کاوشگری در پژوهشنامه‌ها چنین به دست آمد که موضوع پیش‌رو در ادبیات نمایشی ایران انجام نگرفته است و این تازگی و خودبسندگی جستار را آشکار میسازد.

مژده ثامتی و دیگران (۱۳۹۶) در مقاله «رابطه نمایشنامه‌های خواندنی با نمایشنامه‌های ایرانی سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۳۲ ازمنظر مولفه‌های درام‌دایجتیک مارتین پوخنر در نمایشنامه چشم در برابر چشم نوشته غلامحسین ساعدی» نتیجه گرفته‌اند که میتوان این اثر را به سبب استفاده از عناصر روایت دایجتیک در زمره درام خواندنی مدرن معرفی کرد.

پرستو محبی و دیگران (۱۳۹۷) در مقاله «بازگویی در برابر بازنمایی: تحلیل جلوه‌های روایتگری در منتخبی از نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی» با دیدگاه پوشنر نتیجه گرفته‌اند که این اثر به دلیل بهره‌مندی از سنتهای روایتگرانه و گریز از جنبه‌های نمایشگرانه میتواند همسویی با شیوه درام خواندنی باشد.

پرستو محبی (۱۳۹۸) در کتاب «روایت‌شناسی درام؛ نگاهی روایت‌شناسانه به ادبیات نمایشی ایران» با بهره‌مندی از دیدگاه پوشنر نتیجه گرفته است که در درام دهه‌های شصت، هفتاد و هشتاد ایران استفاده از الگوهای روایتگری بیش از نمایشگری مقبول نمایشنامه‌نویسان ایرانی قرار گرفته است. در این مطالعه، نمایشنامه‌ای از دولت‌آبادی مورد بررسی قرار نگرفته است.

---

[۱] Narratology of Drama

[۲] Modern closet drama

مژده ثامتی (۱۳۹۸) در مقاله «بررسی رابطه درام افلاطونی با درام روایی با نگاهی به آثار بهمن‌فرسی» بر مبنای دیدگاه پوشنر نتیجه گرفته درام خواندنی افلاطونی بر نمایشنامه‌نویسی ایران تاثیر بسزایی داشته است و پدیده داستان‌نمایی در اثر فرسی آشکار می‌باشد.

مژده ثامتی (۱۳۹۹) در کتاب «روایت و محاکات در درام ایران با تاکید بر درام‌های دوره ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷» با بهره‌گیری از دیدگاه پوشنر نتیجه گرفته است که نمایشنامه‌نویسان ایران در بازه زمانی یادشده از سازه‌های روایی درامهای خواندنی بیش از سازه‌های نمایشی درامهای اجرایی بهره گرفته‌اند. در این مطالعه نمایش‌نامه‌ای از دولت‌آبادی بررسی نشده است.

مبانی نظری

مارتین پوشنر متولد ۱۹۶۹م- آلمان، دانش‌آموخته دکتری ادبیات تطبیقی از دانشگاه هاروارد آمریکا، مدیر دانشکده تحقیقات نمایشی ملون و دارنده کرسی استادی در این دانشگاه میباشد. این فیلسوف و منتقد معاصر، مطالعاتش را در زمینه ادبیات نمایشی مدرن و به ویژه گونه درام خواندنی متمرکز کرده و دیدگاهش را در کتاب «ترس‌صحنه: مدرنیسم، ضد تئاترگرایی و درام» (۲۰۰۲)[۱] و چشم‌انداز گسترده‌تری از آن را در کتابهای «در برابر تئاتر: تخریب‌های خلاقانه در صحنه مدرنیست» (۲۰۰۶)، «دشمنان تئاتر: نمایشنامه‌نویسان ضدتئاتری مدرنیسم» (۲۰۰۶)، «درام مدرن: مفاهیم انتقادی» (۲۰۰۷) و «درام ایده‌ها: انگیزشهای افلاطونی در تئاتر و فلسفه» (۲۰۱۰) مطرح نموده است. انگاره مارتین پوشنر را میتوان در برآیند علمی گروهی از اندیشمندان پی گرفت که «اندیشه درام و ساختار آن پیش از ارسطو وجود داشته و به اجرا در می‌آمده است.» (پورعلم و پیراوی ونک، ۱۳۹۱: ۲) او با پیروی از شواهد متفکران درام، افلاطون را «دراماتیست»[۲] و بوطیقای دیالوگهای سقراطی را «نخستین آثار ادبی به شکل نمایشنامه» معرفی میکند. (مگی،۱۳۷۲: ۲۵/ کینی،۱۳۷۳: ۳۸/ رز، ۱۳۷۲: ۳۷۶ / لائرتیوس،۱۳۹۵: ۷۷/ Puchner,2010:7-3 / Arieti,1991:1) پوشنر در واکاوی خود، افلاطون را آغازگر درام خواندنی کلاسیک، بنیانگذار هواخواهی از دگرگونی بنیادی درام[۳] و نخستین کنشگر تئاترزدایی[۴] در برابر ارسطو معرفی مینماید. پوشنر تصریح میکند که افلاطون ضمن نقد به برکناری سازه‌های درام صحنه‌ای (بازیگر، تماشاخانه و تماشاگر)، بازیگران را «ریاکاران» می‌انگارد زیرا آنان ضمن بهره از جلوه‌های دیداری و شنیداری (رقص و آواز) در قابِ صحنه جادویی، تماشاگران را با فریبایی و خودنمایی جذب میکنند و از اراده به اندیشیدن باز میدارند. افلاطون طی مقاومت سرسختانه برای حذف بازیگر به عنوان کانونی‌ترین سازه درام دیدنی (Mimesis) به خلق درام روایی(Diegesis) رو می‌آورد و خوانشگر را جایگزین آن مینماید؛ او درامی به نثر با ویژگی‌های دگریختار و دگرانگاره میآفریند که تشابهی به تراژدی و کمدی نداشته و در آتن با بنای فلسفه، رویاروی گروه اندکی از مخاطبان به بانگ بلند خوانده میشده است.(Puchner,2010:5) افلاطون در کتاب سوم جمهوری[۵] از سه نوع الف.روایت دایجتیک [بازگویی صداها و نقشها در صحنه]، ب.روایت میمتیک [بازنمایی صداها و نقشها در صحنه]، ج.روایت تلفیقی [آمیختگی بازنمایی و بازگویی در صحنه] نام میبرد.(افلاطون، ۱۳۶۷: ۹۶۱) ولیکن در نمایشنامه‌هایش فقط به نوع اول متکی

---

[۱] Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality and Drama

[۲] Dramatist of Platon

[۳] Theaterof radicalism

[۴] Anti-Theatricality

[۵] Republic

میباشد. هم‌هنگام با دگرگونی جامعه جهانی و به ویژه عصر روشنگری و خرد انتقادی، نویسندگان پیشرو با نگاهی دیگرگون به درام، شناخت «بودِ انسان» را در برابر «نمودِ انسان» با تاکید بر سازه‌های فردباوری، تجربه‌انگاری، خردکیشی، خودکیشی و آزاداندیشی در نمایشنامه‌نویسی ترویج میکنند؛ به تعبیر دیگر اهمیت به انسان با رویکرد به نمایش درونی[۱] و مقاومت در برابر نمایش بیرونی[۲] با قدرت افزونی اوج میگیرد. به زعم پوشنر، در دوره مدرن، باورداشت «افلاطون؛ دشمن تئاتر» در هم میشکند و باری دیگر شیوه «درام نامتعارف»[۳] با حضور زنان نمایشنامه‌نویس در اواخر قرن شانزدهم و به ویژه اوایل قرن هفدهم حین جنگ‌های داخلی انگلستان (۱۶۴۲-۱۶۶۰) و همزمان با تعطیلی تئاترهای عمومی لندن پدیدار میشود.(Karen,2001:14) این درام نخبگانی، مبارزات انقلابی-اعتراضی را با رویکرد گفتمانی و در پاسخ به فشارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ارائه میدهد (straznicky,2004:1) تا با «تخریب خلاقانه»[۴] امکان «آزادی» را در «درام صفحه»[۵] به عنوان کارسازترین هدف در ادبیات دراماتیک فراهم آورد. (Achermand & Puchner:2006:1-2) با انتشار بیانیه تاریخی «هواداری از ضدتئاترگرایی»[۶] الگووارِه جدیدی[۷] به وامداری از درام افلاطونی در قرنهای نوزدهم و بیستم در دوران طلایی این درام شکل میگیرد (Barish,1981:295-399) و بازتعریف جدیدی از آن فراخوان داده میشود: نمایشنامه‌ای سخن‌بنیاد که بی‌چشمداشت به ساختمایه‌های اجرایی، سازه‌های نمایشگرانه را به میانجیگری ترفندهای روایتگرانه به شیوه نمایشگوییِ فردی/ نمایشخوانیِ محفلی[۸] در خیالخانه شنوندگان به تصویر در می‌آورد. در گذار دوره مدرن، هنرمندان، خیزش اعتراضی «ترس صحنه» را با پرهیز از توده‌گرایی، جلوه‌های فریبکارانه بازیگر، تولید مشارکتی کارگزاران صحنه، استقبال و لذت جمعی تماشاگران، مدیران تجاری تماشاخانه‌ها، نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان سطحی‌نگر اعلام میدارند (Puchner,2002:9-13) و بر اساس گزاره «نمایشنامه بخشی از گفتگوی بین صفحه و صحنه است» (Schwanecke,2022:28) این درام را «تئاتر خواننده» و «تئاتر ذهنی»[۹] معرفی میکنند. (Burroughs,2019:6/11/18) بطوریکه دسته‌ای از این آثار با نام «آبَرکار»[۱۰]در رده ادبیات ارزشمند جهان جای میگیرند. (ناظرزاده‌کرمانی، ۱۳۷۷: ۵۰) با شناسایی و شناساندن این شیوه دراماتیک، نظریه‌پردازانی از جمله: چتمن، رایان، ریچاردسون، زومر و هون[۱۱] تقابل میان روایتگری و نمایشگری را کمرنگ مینمایند و شاخصه‌های روایتشناسی را در ادبیات دراماتیک احیا میکنند.(محبی،۱۳۹۸: ۱۶) و روی زومر و انسگر نونینگ[۱۲]، ساختمایه‌های فراگونه‌ای را در روایتگری در درام گسترش میدهند. (قهرمانی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۲-

---

۱ Subjective Play
۲ Objective Play
۳ Dramatic Difference
۴ Creative destruction
۵ Drama of the Page
۶ The Anti-Theatrical Prejudice
۷ Paradigm shift
۸ Dramalouge
۹ Reader,s thater, mental theater
۱۰ Masterpiece
۱۱ Seymour Chatman, Marie-Laure Ryan, Brian Richadson, Roy Sommer, Peter Huhn
۱۲ Ansgar Nunning & Roy Sommer

۱۱) پوشنر نیز همنگر با این نظریه‌پردازان، همپوشانی روایت تلفیقی (دایجتیک و میمتیک) افلاطونی را دنبال میکند و نگاه فرارسانه‌ای را در آشتی سازه‌های داستانی و نمایشی قوام میبخشد و چیرگی جنبه‌های روایتگری را بر نمایشگری گسترش میدهد. او این گونه ادبی را به انواع «درام خواندنی فرو خورده»[۱](ویژگی جلوه‌های کلامی و روایی برای پرهیز از اجرا بر صحنه) و «درام خواندنی سررفته»[۲](ویژگی جلوه‌های فرا اجرایی برای پرهیز از اجرا برصحنه) دسته‌بندی میکند.(Puchner,2002:14-15) و با خوانش تحلیلی متون نمایشنامه‌نویسان شاخص مدرن (استفان مالارمه،جیمز جویس، ویلیام باتلر ییتس، برتولت برشت، ساموئل بکت)[۳]ساختمایه‌های دایجتیک این درام را نمونه‌کاوی مینماید که در بُرشهای نمایشی[۴] این جستار به تجزیه و تحلیل سه شیوه نمایش روایی درون متنی، نمایش خاطره و نمایش ذهن میپردازیم.

بحث و بررسی

درباره نمایشنامه «ققنوس» محمود دولت‌آبادی

باوردا شت تاریخی پژوهندگان این ا ست که ساختمایه‌های کلان قصه، دا ستان و روایت در سنت نمایشی ایران پیش از مواجهه با درام غربی، نقش بسزایی داشته است (ن.ک شیخ مهدی و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۲۲-۱۲۹/ محمودی بختیاری و دیگران،۱۴۰۲: ۷۰-۶۹) نظرداشت به آرای گروهی از نمایشنامه‌پژوهان نشان میدهد که پیدایش نمایشنامه‌نویسی معا صر فار سی هم‌هنگام با دوره شکوفایی درام خواندنی مدرن غرب در سده نوزدهم میلادی بوده است. (سجودی و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۲-۲۱) مقارن با این دوره، متون نمایشی میرزا آقا تبریزی را پیشگام درام خواندنی در برابر میرزا فتحعلی آخوندزاده پیشگام درام صحنه ای در ادبیات نمایشی ایران یاد کرده‌اند.(امجد، ۱۳۷۸: ۱۰۸-۱۱۵) الگوی دایجتیک نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی را میتوان در متون سایر نمایشنامه نویسان ایرانی مطالعه کرد. به ویژه با پیشرفت تاریخی و آغاز نمایشنامه‌نویسی ملی در شرایط بسته سیاسی و اجتماعی کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، پرهیز از ساختار ارسطویی و گرته‌برداری از شیوه‌های نقالی و تعزیه در نمایش ایرانی، این رده آثار را به درام افلاطونی نزدیک نمود بطوریکه سرایت آن تا سال ۱۳۵۷ بستر مناسبی برای تبلور درام خواندنی ایرانی فراهم آورد و برتری روا یت دایجتیک را بر میمتیک در درام ایرانی عیان کرد. (ثامتی، ۱۳۹۹: ۴۶-۳۶) حتی دنباله تاریخی دهه‌های شصت، هفتاد و هشتاد، سنت داستانگویی و نمایشگویی و بسا شیوه‌های روایتگری، بیش از پیش در متون روایی خواندنی ایران رونمایی گردید. (محبی، ۱۳۹۸: ۱۹-۱۸)

محمود دولت‌آبادی از ادامه دهندگان این شیوه دراماتیک است. او با فراگیری و هنرنمایی تئاتر و سینما به ادبیات روی میآورد و از تاثیرات متقابل سینما در ادبیات جانبداری میکند (ن. ک دولت آبادی، ۱۳۹۳، جلد ۲: ۳۳۶-۳۵۰) همچنین بهره‌گیری دو سویه تئاتر و رمان را وجه تکمیل کننده در خلق آثارش معرفی میکند. (چهل تن، ۱۳۹۶: ۱۸) او با رهپویی از این دیدگاهِ درام‌پژوهان که «یک روح قصه گو و راوی در اکثر نمایشنامه های ایرانی ح ضور دارد» (ثامتی، ۱۳۹۹: ۳۷) تجربه‌های هنری خود را با آمیختگی ساختمایه‌های ادبیات دا ستانی و

---

[۱] Restrained closet drama

[۲] Exuberant closet drama

[۳] Stephane Mallarme, James Joyce, Gertrude Stein, William Batler Yeats, Bertolt Brecht, Samuel Becket

[۴] sketch

نمایشی پیش میبرد. او در کارنمای نمایشی خود نه کنشگر سیاسی[۱] بلکه هنرمندی ترغیب کننده به فهم امور سیاسی در جامعه مدنی[۲] میباشد. دولت‌آبادی با شروع به درام‌نویسی انقلابی – اعتراضی، نمایشنامک «درخت» (۱۳۵۱) را با رویکرد به درام خواندنی سررفته به شیوه تمثیلی و با الهام از درخت چیتگر و به تاثیر از اعدامهای سال ۱۳۵۱-۱۳۴۹ به نگارش در میآورد و موضوع آن را درگیریهای ماموران ساواک با انقلابیون و در نهایت اعدام آنان در نظر میگیرد. او با فراواقع گرایی به آدم‌نماییِ درخت، جلوه هنری میبخشد ؛ گفتگوی درخت با ماموران به مباحثه و مجادله می‌انجامد؛ مامور ساواک درخت را به بند میکشد و آن را اعدام میکند و در پایان با شلیک به آن، صحنه مملو از آتش میشود. دولت‌آبادی پس از آزادی از زندان در مییابد که ساواک دستنوشت این نمایشنامک را در حین خانه‌گردی ربوده است. (شیری، ۱۳۹۶: ۲۹) او نگارش مجدد این نمایشنامه را تکرار ناشدنی و نبودش را در کارنامه‌اش افسوس نافرجام تلقی میکند. ساواک در پی‌جویی نگارش این متن و دیگر آثار ادبی نویسنده، همزمان در بازی نمایش انتقادی اجتماعی «در اعماق» نوشته ماکسیم گورکی به کارگردانی مهین اسکویی او را دستگیر و روانه زندان میکند. (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۸۵-۸۴) او در سالهای زندگی در بند (۱۳۵۳-۱۳۵۵) ضمن تجربه فردی و گوش‌سپاری به واگویی اعترافات، بازجویی‌ها و شکنجه‌های زندانیان (ن.ک دولت آبادی، ۱۳۹۶: ۹-۴۲) نمایشنامه «ققنوس» (۱۳۵۴) را با مضمون انقلابی – اعتراضی در ذهنش میپروراند و ضمن نگهداشت رویدادها پس از آزادی، آن را با زیرعنوانِ «نمایشنامه‌ای برای خواندن» در پنجم اسفند ۱۳۵۸ به نگارش در میآورد و هم‌هنگام با جنگ تحمیلی (۱۳۶۱) توسط نشر نو رونمایی میکند. دولت‌آبادی انگیزه روی آوردن به این سبک از نمایشنامه‌نویسی را توجه به ساختار ایستا، نمایش خاطره، گفت و گو بنیاد، موضوع محوری، ضرورت مضمونی و محیطی (اجتماعی سیاسی) بر میشمارد. (ن. ک چهلتن و فریاد،۱۳۸۰: ۱۱۲-۱۱۱) او تاخیر انتشار اثرش را واکنشی در برابر عدم درک هم‌اندیشی با اهل تئاتر روزگارش به ویژه دوری از میدانداریِ آنان در انتشار بی‌تجربگی و بی‌اهمیت و بد جلوه دادن موضوعات سیاسی، بازجویی و شکنجه های ساواک در نمایشهای صحنه‌ای، تکثیر این جریان در تئاترتلویزیونی و همچنین حضور پررنگ جماعت تئاتری فرصت طلب در بازار آشفته جعل و تحریف آثار نمایشی یاد میکند. (همان: ۱۱۷-۱۱۶) این هنرمند کنشگر، با آغاز انقلاب و عهده‌داری رئیس هیات دبیران سندیکا تئاتر، ضمن شیفتگی و رهپویی از تئاتر آزاد و مبارز در برابر تئاتر دولتی، به سبب رفتارهای ناخوشایند کارگزاران فرهنگی به ویژه مخالفت با اجراها، توقیف نمایشنامه‌ها، دستگیری هنرمندان، عدم تفاهمش را با هنر گروهی اعلام میکند و سرانجام به انزوا و خانه نشینی روی میآورد. (ن. ک: دولت آبادی، ۱۳۹۳، جلد ۱: ۳۲۶-۳۱۶) دولت‌آبادی در گذار روزگار، همچنان تئاتر معاصر ایران را رویارو با سطحی‌گرایی تلقی میکند (گلستان، ۱۴۰۴: ۳۳) و به سبب عدم پذیرش بازدارنده‌های اجتماعی و سیاسی به ادبیات به عنوان هنر فردی، دلبسته و وادا شته میشود تا آزادی گم شده خود را در خلوت درون‌کاوانه بازیابد. او برای خلق درام خواندنی مدرن به سراغ نمایش ذهن میرود: «نمایشی مستقیم که سیلان و جریان ذهن شخصیت و ثبت کلامی فوران اندیشه و احساس» را به همراه دارد.، (مولودی،۱۴۰۰: ۸) او ضمن پیوند ساختمایه‌های ادبیات سینمایی و تئاتری با ادبیات داستانی ، هرمی را به نام «درام داستان‌نما/ درام روایت‌نما» پدید میآورد. او با بافتن سازه‌های انواع ادبی، آفرینش ادبیات فرارسانه‌ای را می‌آغازد و با جلوداری از هنر تحلیلی، هنر تزئینی و تلقینی را کنار مینهد تا با پرهیز از هرگونه فرمان‌دهی/ فرمان‌پذیری، «باید» را از پشت نام هنرمند بردارد.

---

[۱] Political activist

[۲] Agitator

(دولت‌آبادی،۱۳۵۲: ۵۰) با این رویکرد او معتقد اســـت«گرانیگاه جامعه را تراشـــی نو باید داد» (دولت آبادی، ۱۴۰۱: ۱۴۰) و از «ضرورت ادبیات تامل در ادبیات معا صر» جانبداری باید کرد. (دولت آبادی،۱۳۹۰: ۲۵۵) او بر این انگاره پایبند ا ست که اگر نتوان صحنه آزادی را در تما شاخانه‌ها بازنمایی کرد ولیکن میتوان امکان بازگویی آن را در پ ستوخانه صفحه فراهم آورد. او در گذار تاریخی روزگارش با تلفیقی از عنا صر دایجیتیکی- دراماتیکی، برتری روایتگری بر نمایشگری را به نمایشنامه‌نویسی ایران نوید میدهد.

نمونه‌کاوی ساختمایه‌های نمایشنامه ققنوس

•نمایش روایی درون متنی[۱]

در این شیوه نمایشی، داستان به میانجیگری ساختمایه‌های دایجتیک متنی در خیال مخاطب به نمایش در میآید نه با ســازه‌های دایجتیک اجرایی. بر این اســاس، نویســنده تمامی جلوه‌های بازنمایی صــحنه را به بازگویی مبدل میکند. در طول این نمایشنامه، آریا و ابراهیم، در بخش هایی میانجیگرِ بیانگری دایجتیک میشوند.

دایجتیک تصاویر:[۲] راویِ درون داستانی به عنوان شاهد عینی[۳] تصاویری را که در محیط داستانی وجود دارد با نقش راوی توضیحی[۴] برای مخاطب بازگو میکند.

نمونه: آریا در حین نشان دادن ا سلایدهایی از زنان و مردان جان سپرده، بر روی پرده نمایش به بازگویی تصاویر میپردازد. گویی او یادآور یک نقال است و حین پرده خوانی به واگویی روی میآورد. او با بکارگیری جملات ماضی، اجزای بدن جان ســپردگان را بر روی پرده توصــیف میکند که به ســبب تن ندادن به اعتراف، زیر شــکنجه جان داده‌اند. آریا با روایتگری، بدنهای شکنجه شده را در خیال خواننده مج سم میکند. ا ستفاده از روایت ت صویری[۵] خواننده را وادار میکند تا شکلهای ذهنی در صحنه خیالش بسازد و با شخصیتها همراه شود:

توصیف چشمها و پاها:

آریا: این قســمت‌ها روزگاری چشــم‌هایی بوده‌اند که به دنیا نگاه می‌کرده‌اند. اما حالا، همین جور که می‌بینی به صورت لانه زنبور درآمده‌اند! اینها، روزگاری نه چندان دور — شاید سال پیش در چنین وقتی - پاهایی بوده‌اند. پاهایی که با امید زیاد قدم بر می‌داشته‌اند. (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۹)

توصیف دستها و سینه و بازو :

آریا: این دست‌ها - کارت به این نباشد که انگشت‌هایش له شده‌اند - روزی روزگاری، لابد روی بازوهای دختری لغزیده‌اند و این سینه —به علامت تاج که روی سینه حک شده نگاه کن! در این سینه روزگاری یک قلب سرخ می‌تپیده شاید به خاطر بشریت... بازوها، بازوها را نگاه کن! نسبتاً ستبر بوده‌اند...(همان: ۱۰-۹)

توصیف دختر و مادر :

---

۱ Intradiegetic narrative

۲ Diegetic images

۳ Eyewitness

۴ Narrator

۵ Visual narration

آریا: این یک دختر ظریفی بود. لطیف و ظریف. حیف!... و این یک مادر مقدس... سه تا پسرش را قربانی داده بود. به قول و عقیده خودش، پسرها را در راه خدا داده بود. شهیدا!... متشنج نشو! سینه‌هایش قبلاً چروکیده بودند. بَر و بچه یک قدری آتشکاری کردند. (همان:۱۰)

دایجتیک شخصیت[۱]: راوی، ویژگیهای شخصیت در صحنه را توصیف میکند. گاهی این ویژگیها نیز به میانجیگری شخصیت دیگری توصیف میشود.

نمونه ۱: آریا چهره ابراهیم را وصف میکند:

آریا: موهای شقیقه‌ات انگار سفید شده‌اند؟! چه زود! موهای سبیل‌هایت هم جابه جا... رنگ و رویت شاعرانه شده! مهتابی!... (همان:۱۸)

نمونه ۲: آریا بیماری و ناخوشی تنانی ابراهیم را بازگویی مینماید:

آریا: به هر حال تو بیمار هستی. واقعاً هم بیمار هستی. نیستی؟!

ابراهیم: بیمار... چرا، هستم!

آریا: کتفت شکسته، پاهات ناکار شده‌اند و بدنت هم ضعیف و نحیف است. احتیاج به مداوا داری...(همان:۵۰)

نمونه ۳: با وساطتت صدا، نام، زمینه کاری و اجتماعی شخصیت درون صحنه (ابراهیم) بازگو میشود::

صدا: خودتان هستید آقای باغچه سرایی؟

ابراهیم: بله... خودم هستم.

صدا: آقا ما این نمونه‌ها را چکارشان کنیم. بالاخره؟ تا به حال چند بار نمونه‌ها را فرستاده‌ام اداره، اما گفته‌اند شما مرخصی هستید. چاپخانه معطل است. الان منزل تشریف دارید بدهم یکی از بچه‌ها بیاورند خدمتتان؟

ابراهیم: الان... الان... نه... نه... دارم... نه.

صدا: پس چکارشان کنم؟ اجازه می‌دهید خودمان بخوانیم و اجازه چاپ بدهیم؟

ابراهیم: بله... ایرادی ندارد. بله... بخوانید. بخوانید! (همان: ۱۲)

نمونه ۴: در گفتگوی آقا (سربازجو) و ابراهیم ویژگی شغلی ابراهیم نقل میشود:

صدای آقا: او کی بود که با تو حرف زد؟!

ابراهیم: ناشر کتابم. (همان:۱۳)

نمونه ۵: ویژگیهای فکری (ارزشها و باورها) ابراهیم به میانجیگری آریا توصیف میشود. به بیان دیگر شخصیت به جای نقل توسط خودش به میانجیگری شخصیت دیگر بازنقل میشود:

آریا: تو از صمیم قلب آرزو می‌کنی که رفیق نورالدین زنگ نزند! غیر اینست؟ حتی آرزو می‌کنی زیر کامیون برود، در یک درگیری کشته بشود و زیر شکنجه هزار بار جان بدهد، سگ کش بشود، اما به تو تلفن نزند. یعنی در رابطه با تو این اتفاقات نیفتد. درسته؟... آن وقت روحت یکپارچه عذاب می‌شود. همچو وقتی است که مثل کژدم به جان خودت می‌افتی. هر لحظه هزار بار خودت را به محاکمه می‌کشانی. هر لحظه هزار بار... حتی پنهانی و به طرز موذیانه‌ای خوشحال هم می‌شوی... اما تو موذی‌تر از آنی که به روی خودت بیاوری و این حقیقت خودت

---

[۱] Diegetic character

را باور کنی... تو الان هزار بار آرزو می‌کنی که نورالدین به جای تو بود و به نو خیانت می‌کرد و تو کشته می‌شدی، تا اینکه تو به او خیانت کنی و او کشته بشود... (همان: ۳۴-۳۳)

دایجتیک صدا: [۱] شخصیت، صداهای محیط داستانی را برای خواننده روایت میکند تا در ذهن او تداعی شود:

نمونه۱: ابراهیم و مادر بازتاب صداهای مردم برون صحنه را گزارش میدهند:

ابراهیم: بله... احساس می‌کنم صداهایی می‌شنوم! ...جدا من دارم صداها را می‌شنوم. صداهای درهم و انبوه. باید جمعیت کثیری باشند! ...حتی صدای قدم‌هایی را، صدای دویدن‌هایی را، صدای برخوردهایی را. حتی صدای شلیک می شنوم! من می شنوم!... صدای خشمگین مردم را می شنوم. صدا! صدا! صدا! نگاه کن! چه سرخ!... چه سرخ... چه سرخ...(همان: ۶۱-۶۰)

مادر: من هم می‌شنوم. من هم صدای مردم را می‌شنوم. ابراهیم، ابراهیم، تو را باید به خیابان ببرم! (همان: ۶۲)

نمونه ۲: آریا صداهای درون صحنه را بازگو میکند:

آریا: [گوشی را بر می‌دارد و شماره می‌گیرد]... سلام قربان. امیدوارم بیموقع مزاحم نشده باشم... بله... به دیوارهای اینجا اطمینان ندارم... بله، صدا، صدا ممکن است بیرون برود.

پیک:[۲] شخصیتی است که نقش پیام‌رسانی را در نمایشنامه بر عهده دارد. او واسط دایجتیک اطلاعات فضای بیرون و درون صحنه میباشد.

نمونه۱: شخصیت آقا در گفتگو با صدا، صحنه مرگ یک ساواک را با ضرب گلوله به درون صحنه پیام‌رسانی میکند:

آقا: خودم هستم... چی را چکارش کنید. پزشک قانونی؟ کالیبر...؟ زیر قلب و نیمی از چانه... و... کتف! خوب، تحقیق ادامه پیدا می‌کند! بله فردا. تشییع جنازه، خیلی ساده. فقط خانواده‌اش. خیر روزنامه‌ها هم هر چه خلاصه‌تر، هر چه خلاصه‌تر و کم رنگ تر. بله، بله!

نمونه۲: آریا اطلاعات برون صحنه را از طریق تماس تلفنی منتقل میکند:

آریا: چی؟ همین الان؟... راننده‌اش چی؟ کما؟ هیچ ردپایی؟!... (همان:۲۶)

نمونه ۳: آریا به عنوان پیک، درباره شهبازی -همکاربازجو- توصیفاتی ارائه مینماید:

آریا: اگر شهبازی اینجا بود، باز از کوره در می‌رفت. این شهبازی، دست‌هایش از زبانش کاری‌ترند. خیلی کاری‌تر. زبانش جز فحش، حرف دیگری بلد نیست. اما دست‌هایش!... جانور عجیبی ست، عجیب! منتظر است آدم لب تر کند تا او آستین‌هایش را بزند بالا و شروع کند به کارکردن روی متهم. نه خیال کنی رحم و مروت سرش می‌شود! نه! عاشق تیر خلاص است. تازه افسر گارد شده بود که من آوردمش زیر دست خودم. تا شب برمی گردد همین دور و بر ها سر پستش. (همان: ۲۵)

دایجتیک پیش‌گویانه:[۳] راوی، رویداد یا صحنه جلوتر را توصیف میکند که در خط زمانی درام رخ نداده است. به تعبیر دیگر، شخصیت به پیش نگری روایی میپردازد.

نمونه۱: آریا زمان روایت را به جلو میبرد و اولویت کارهایی که باید در شب اتفاق بیفتد، برای شخصیت آقا نقل میکند. این به خواننده امکان میدهد تا اقدامات شخصیت را در صحنه‌های بعدی تصور کند:

---

[۱] Diegetic sound

[۲] messenger

[۳] Prolepsis

آریا: بله، شب. بله، شب. دستور تهیه‌اش را که می‌دهید. بله... دو نفر کافی ست. منتهی قبلش خوب خوابیده باشند. بله استراحت. خودم بالا سرشان هستم. کار سنگین است، قربان. اما قول می‌دهم که امشب قانعش کنم. راس ساعت دوازده از اینجا راه می‌افتم و امید به خدا سر «نیم» می شود د ست به کار شد... البته! هفت و نیم صبح می‌توانیم دوباره اینجا باشیم. شاید هم هفت. بله، متشکرم [گوشی را می‌گذارد] بنشین! (همان:۱۶)

نمونه ۲: آریا با واگویی شکنجه، روایت حال را به آینده میبرد به طوریکه احوال شکنجه شونده توسط شوک الکتریکی در بازه زمانی شب تا صبح برای ابراهیم تداعی روایی میشود:

آریا: [سکوت ابراهیم] دو تا سیم مویین در مغز هست که باید در یک لحظه جرقه بزنند. آن دو تا سیم هنوز در مغز تو اتصالی نکرده‌اند. هنوز جرقه نزده‌اند. اما به‌ات قول می‌دهم که امشب جرقه بزنند. قول می‌دهم. امشب. نیم بعد از نصف شب تا سپیده دم. تا سپیده دم! (همان: ۱۸)

دایجتیک شارح و مفسر:[1] شخصیتی است که اغلب امور و مسائل مربوط به شخصیتهای دیگر را شرح و یا تفسیر میکند و گاهی نیز به داوری آنان میپردازد.

نمونه۱: آریا به عنوان شاهد عینی رویداد، گزارشی دایجتیک از شرح شکنجه را برای ابراهیم بازگو میکند. در این تجربه‌گویی، شکنجه‌گر علاوه بر توصیف ملموس کشمکشهای بیرونی، حالات و تلاطم درونی شکنجه شونده را تفسیر میکند:

آریا: ... کف پای آدمیزاد با مغزش رابطه مستقیم دارد. به قول شما انقلابی‌ها «رابطه تنگاتنگ». یعنی بدون رابطه کابل نازنین که بر کف پا فرود می‌آید، یعنی بر کف پاها که کوبیده می‌شود مغز به تکاپو می‌افتد، تجربه شده است! مغز بی اختیار می‌خواهد که چاره‌ای، راهی پیدا کند. اما تداوم ضربه‌ها فرصت نمی‌دهد و مغز را در سه کنجی گیر می‌اندازد. مغز بدون اینکه خودش بخواهد، تمام محفوظات و انباشته‌هایش را در نزدیک‌ترین محفظه انتقال به زبان جمع می‌کند -. آخر من قرار بود طبیب اعصاب بشوم! - بنابراین، همه اطلاعات و داشته‌ها، حتی پنهان‌ترین و غبارگرفته‌ترین ذخیره های مغز به جنب و جوش در می‌آیند. در واقع اطلاعات مورد مطالبه، برای بروز خود، شورشی در مغز به پا می‌کنند، انقلاب می‌کنند. می‌خواهند که بیرون ریخته شوند؛ اما چیزی... چیزی که شما به آن می‌گویید «ایمان» سد راهشان است. جنگ عصب با ایمان! تمام بافت عصبی وجود، به آن چیزی که شما می‌گویید «ایمان» هجوم می‌آورند که گم شو! از سر راهم دور شو! گورت را گم کن! ای دروغ! جنگ بین عصب و ایمان! این جنگ با سقوط ایمان و به نفع نجات اعصاب یکطرفه می شود. چرا که ضربه‌ها خیال توقف ندارند. طولی نمی‌کشد که مغز مومن با همه قدرت و ایمانش، زیر بار استدلال‌های اعصاب فرسوده می‌شود، تَرَک بر می‌دارد، از هم می‌پاشد و در آخرین لحظه، در حالی که وجدان را به شهادت بیچارگی خود می‌طلبد، به زبان دستور می‌دهد که: بگو! بگو! حرف بزن! بگو! (همان: ۱۷-۱۶)

نمونه ۲: آریا در مقایسه‌ای، جهان بینی ساواک را در تضاد با انقلابیون را شرح میدهد:

آریا: تمام کوشش شماها، شب و روز، حتی به بهای جانتان صرف این می‌شود که مقوله‌ای به نام «تضاد» را توی کله مردم فرو کنید... تو از چیزی دفاع می‌کنی و من از یک چیز دیگر! فقط همین. این روزها موضوع خیلی روشن است. روز به روز هم روشن تر می شود. در این دوران، دیگر من و تو فقط نمایندگان دو طبقه نیستیم. این تعریف مال قرن نوزدهم بود! من و تو، امروزه نمایندگان دو قدرت، نمایندگان دو جهانیم. به همین علت من دشمن توام و تو دشمن منی... هر کدام از ما وظیفه خودش را انجام می‌دهد... (همان:۱۵)

---

[1] Raisonneur

گفتگویِ دایجتیک:[۱] این شیوه از گفتگو بیش از آنکه نمایشگرانه باشد، روایتگرانه است. بطوریکه **روایتِ گذشته** به شیوه‌ی تبادل کلامی ساده[۲] شکل میگیرد نه با گفت و گوی دراماتیک[۳].

نمونه ۱: آریا با ابراهیم برای اعتراف جلسات شبانه ابراهیم و نورالدین به این شیوه میپردازد. در این گفتگو، ابراهیم به راوی محدود بدل میشود و گذشته را از زاویه خود باز میگوید. هر چند این کار را طی پرسش‌های آریا ارائه میکند. به این ترتیب متن از روایت یک سویه به روایت تعاملی سوق مییابد:

آریا: جلسات شبانه را با نورالدین در همین زیرزمین تشکیل می‌دادید؟

ابراهیم: نوشته‌ام.

آریا: معمولاً چه وقت‌هایی، چه روزهایی در هفته، چه ساعت‌هایی در شبانه روز می‌آمد؟

ابراهیم: نامشخص بود. معین نبود.

آریا: نورالدین چند وقت به چند وقت با تو تماس می‌گرفت؟

ابراهیم: گفتم که! مخصوصاً نامنظم تماس می‌گرفت.

آریا: چرا؟

ابراهیم: چون به من اطمینان نداشت. گفتم که! من هنوز عضو رسمی نبودم. او داشت روی من کار می‌کرد. همین! (همان:۲۰-۱۹)

نمونه۲: ابراهیم و آریا با روایت تعاملی، صحنه تصادف ابراهیم با ماشین، مصدوم و بستری شدنش را بازگویی میکنند:

آریا: این دفعه مدت بیشتری تحت مداوا بودی؟!

ابراهیم: شما که بهتر می‌دانید.

آریا: چرا خواستی خودت را زیر چرخ‌های ماشین بیندازی؟

ابراهیم: انداختم!

آریا: بله انداختی، اما چرا؟

ابراهیم: چون فرصت پیدا کردم.

آریا: این جزو قرار نبود؟

ابراهیم: نه! من هنوز در چنین رده هایی نبوده ام که چنین آموزشهایی ببینم!

آریا: پس... ابتکار خودت بود؟

ابراهیم: بله... ابتکار. یا ناچاری. یا... انتخاب. هر اسمی که می خواهید رویش بگذارید.

آریا: آن هم در حالی که چند تا مامور مراقب تو هستند. اصلاً به فکر مسئولیت دیگران نیستی! تو با این لاجونی چطور به فکر کلک زدن می افتی؟

ابراهیم: این تنها راهی است که شما برای من باقی گذاشتید.

---

[۱] diegetic dialogue

[۲] conversation

[۳] dialogue

آریا: تو ما را برمی داری می‌بری به محل، به جایی که احتمال می‌رود نورالدین از آنجا عبور کند، اما در نهایت ناجوانمردی خودت را می‌اندازی جلوی کامیون!

آریا: اگر ترمز ماشین نگرفته بود...

ابراهیم: حالا من دیگر اینجا نبودم! (همان:۴۸-۴۷)

دایجتیک لحظه:[۱] لحظه‌ای یا اتفاقی در نمایشنامه رخ میدهد که توسط شخصیت، تجربه شده و او خود شاهد ماجرا است. شخصیت این لحظه را به خواننده گزارش میدهد. گویی او و خواننده به طور موازی رویداد لحظه را میگذرانند:

نمونه۱: آریا به عنوان روایتگر برون صحنه‌ای، وضعیت نورالدین را در قاب کلمات و جملات لحظه‌گویی میکند. انگار نورالدین در برابر چشمانش قرار دارد و به شرح حالش میپردازد:

آریا: رفیق نورالدین دارد می‌آید... نورالدین می‌آید. نورالدین دارد به طرف ما کشانده می شود. خیابان به خیابان، کوچه به کوچه، چه مرضی دارد که هی ماشین عوض می‌کند؟! از تاکسی به اتوبوس، از اتوبوس به وانت، به موتور سه چرخه. به هرحال دارد می‌آید. فقط نگران این ست که تعقیب نشود... نگران این ست که کسی نشناسدش؛ بنابراین، ممکن است تغییر قیافه داده باشد این مانعی ایجاد نمی‌کند. چون کسی را داریم که نورالدین را خوب بشناسد. همیشه «یهودا»یی هست!

نمونه ۲: آقا (سربازجو) رویداد در لحظه با ابراهیم را به زیردستانش توضیح میدهد. زیرا او آگاهانه در این رویداد حاضر است و به آن واکنش نشان میدهد. مخاطب نیز در این لحظه شخصیت را همراهی میکند:

آقا: ابراهیم ابراهیمی باغچه سرایی کمی کسالت دارد و توی خانه‌اش استراحت می‌کند. دوست و رفیق‌هایش ممکن است به اش تلفن بزنند یا بخواهند به دیدنش بیایند. بیایند، مانعی نیست! اما یک نفر، حتماً باید به اش تلفن بزند و می‌زند. باید به دیدنش بیاید و می‌آید! و این یک نفر نورالدین است. اگر باغچه سرایی بتواند وقت گفت و گوهای تلفنی بر اعصابش مسلط باشد، دیگر لازم نیست شب بیاید پایین. این را خود آریا می‌داند! شب را آقای باغچه سرایی همین جا استراحت می‌کند... من نورالدین را می‌خواهم و او حتماً پیدایش می‌شود. در مورد آمدنش، مسئولیت با خود ما است. اما در مورد تلفن، تمام مسئولیت به عهده آقای باغچه سرایی است. آقای باغچه سرایی با اعصاب راحت نورالدین را دعوت می‌کند که به دیدنش بیاید. با اعصاب راحت! نورالدین قطعاً می‌آید. قطعاً. چون به آقای باغچه سزایی احتیاج دارد. اما احتیاطاً، پیش از آمدن ممکنه زنگی بزند. در این صورت، اگر آقای باغچه سرایی بخواهد به نورالدین بد راهی بدهد، نشانه‌ای، رمزی رد و بدل کند، البته قتلش بلامانع است. (همان:۲۷)

دایجتیک داستانک[۲]: درون داستان اصلی نمایشنامه، داستانک گنجانده میشود و راوی، رویدادی را به مثابه داستان کوچکی بازگو میکند. به تعبیر دیگر داستانک، اطلاعات تکمیلی درباره داستان اصلی را در پی دارد. البته میتوان این برش را نیز داستان در داستان اطلاق کرد.

نمونه۱: آریا در روایت داستان اصلی، ناگهان به روش داستانک به اعتراف درباره متهمانش میپردازد:

آریا: به نظرم شب جمعه بود... آفتاب بود. اما آن‌ها نمی‌توانستند آفتاب را ببینند و چشم‌هایشان مثل چشم‌های تو باز نبود. گوش‌هایشان هم انگار صداها را نمی‌شنیدند یا... اگر هم می‌شنیدند، شاید صدای پرنده‌های بهاری را

---

۱ Diegetic moment

۲ Diegetic short story

می‌شنیدند. چون آن‌ها مدت‌ها بود که آفتاب و صدای پرنده را یاد برده بودند. به هرحال... انگار هیچ حادثه‌ای را پیش بینی نمی‌کردند. اصلاً! چشم ها و دست هاشان را بسته بودیم، دنبال هم قطارشان کردیم و انگار داشتیم به میهمانی می‌بردیمشان. میهمانی، روی تپه! غروب یک روز بهاری. قطاری از آدم. هیچکس باورش نمی‌شد. اصلاً. اصلاً! تا اینکه... تا اینکه حکم اجرا شد! (همان:۵۳)

نمونه۲: آریا خاطره‌ای از فرزندش را درون داستان بازجویی با ابراهیم، واگویی میکند:

آریا: روزی من و پسر هشت ساله‌ام برای خوردن غذا به رستورانی رفته بودیم... داشتیم غذا می‌خوردیم که گربه‌ای سر رسید. پسرم تکه‌ای از کباب را جلو گربه انداخت و من... [نگاه به ابراهیم] بی اختیار کشیده‌ای خوابانده بیخ گوشش! معنای کشیده من این بود که پسرم از همین بچگی، جایی را در قلبش برای عواطف باز نکند!...

•نمایش یادآور/ نمایش خاطره[۱]

این شیوه نمایش متافیزیکال و انتزاعی، ضمن تداخل روایتهای درونه ای[۲] در روایتهای اصلی[۳] از زمان حال به گذشته[۴] میرود. این شیوه نمایش می تواند مخاطب را از گذشته شخصیتها، انگیزه‌ها، روابط و پیشینه آنان با دیگر شخصیتها آگاه کند.

در این نمایشنامه، خواننده شاهد دو نمایش موازی (اصلی و فرعی) بر اساس شگرد نمایش در نمایش[۵] میباشد: آریا و ابراهیم در زمان حال/ آریا و گوهر در زمان گذشته. البته در تودرتوی نمایشها، نویسنده از نظم گاهشمارانه و وحدت زمانی درام پیروی نمیکند که میتوان آن را ترفند زمان پریشی[۶] نامید.

نمونه ۱: همزمان با صحنه بازجویی آریا با ابراهیم، بیدرنگ با استفاده از شگرد مونتاژ زمانی، صحنه بازجویی آریا با گوهر در ذهن خواننده پرده‌برداری میشود و روابط نورالدین و ابراهیم تداعی میگردد.:

آریا: سعی نکن بیش از این من را متشنج کنی! [دکمه ضبط را فشار میدهد.] گوش کن.

صدای گوهر: نیمه‌های شب نورالدین درخانه ما را زد. از آنجا که چند ماهی بود او را در اداره ندیده بودم، فکر کردم آمده به دیدن ما. اما او... از من خواست که باهاشون کار کنم. (همان:۲۰)

بی‌فاصله، خواننده، نمایش کوتاه خاطره را از حال به گذشته تجربه میکند. گویی در این برش، نویسنده با استفاده از شگردهای ادبیات فیلمنامه، گذر زمان و مکان را از طریق جایگزین یک صحنه با صحنه بعدی [۷] پدید میآورد. صحنه با روشن شدن تدریجی تصویر[۸]در خیال شکل میگیرد و خواننده همراه با گفتگوهای روایی شخصیتها با خاطره آریا همراه میشود:

---

۱ Memory play
۲ embedded narratives
۳ frame narratives
۴ flashback
۵ Play within a play
۶ anachrony
۷ Wipe
۸ Fade In

گوهر: من گفتم که نمی‌توانم. این کار از من ساخته نیست. من خیال داشتم ازدواج کنم.

آریا: بعدش؟ بعدش چی؟

گوهر: بعد نورالدین از من خواست که اگر آدم مطمئنی را می‌شناسم به اش معرفی کنم. او خیلی اصرار داشت که هر جوری شده کسی را به اش معرفی کنم. (همان:۲۰)

سپس بی فاصله شخصیت گوهر ثابت میماند و با گفتگوی بسیار کوتاه آریا با ابراهیم، خط زمانی میشکند و خواننده با انتقال صحنه[۱] از گذشته به حال باز میگردد:

آریا: آقای ابراهیمی... تو خیال می‌کنی برای چی نورالدین شما کادر مرکزی شما تا این حد اصرار به یارگیری داشته؟!

ابراهیم: نمی‌دانم!

آریا: می‌دانی! کمبود آدم! گوشت دم توپ! (همان: ۲۱-۲۰)

این جابجایی ناگهانی، یادآور ترفند کات پرش[۲]–گذر نامتعارف زمان و مکان سریع- در فیلمنامه‌نویسی است. نویسنده برای جابجایی سریع صحنه به صحنه از آشنایی‌زدایی و فاصله‌گذاری[۳] برتولت برشت و حتی شبیه‌خوانی ایرانی استفاده میکند تا خواننده صرفاً مجذوب پیرنگ نمایشنامه نشود و انگاره را پی بگیرد. گویی نویسنده خواهان ترکیب شگردهای کلاسیک و مدرن در دو قالب فیلمنامه و داستان است. سپس بار دیگر نمایش خاطره پی گرفته میشود و با روشن شدن تدریجی تصویر، **تجسم نمایشی**[۴] در گفتگوی دایجتیک گوهر و آریا در ذهن خواننده شکل میگیرد و نحوه آشنایی ابراهیم و نورالدین بیان میشود. شگرد روایت تعاملی، عامل پیش برنده برای روایت داستان است و ذهن مخاطب را درگیر خود میکند. خواننده به یک ناظر فعال مبدل میگردد زیرا همزمان با دو شخصیت، نقشه ذهنی[۵] در خیالش بازسازی میشود:

گوهر: نورالدین زیاد اصرار می‌کرد. بیش از اندازه. انگار خیلی دست تنگ شده بودند.

آریا: یعنی نفر کم آورده بودند؟

گوهر: بله... خیال می‌کنم.

آریا: تو چکار کردی؟

گوهر: من هم... من هم راجع به ابراهیم گفتم.

آریا: کدام ابراهیم؟

گوهر: ابراهیم ابراهیمی باغچه سرایی.

آریا: ادامه بده.

گوهر: از من پرسید که روحیه‌اش چطور است؟ من هم هر چه می‌دانستم گفتم.

آریا: او چی گفت؟

---

[۱] transition

[۲] Jump Cute

[۳] distancing

[۴] **DramaticVisualization**

[۵] Mind Map

گوهر: گفت که خودش در این باره مطالعه کرده. از من خواست که با ابراهیم حرف بزنم. من هم با ابراهیم حرف زدم.

آریا: ابراهیم چه جوابی به تو داد؟

گوهر: آن ساعت جوابی نداد. چند روز بعد. اوایل هفته، گمان کنم شنبه یا یک‌شنبه بود که موافقت کرد. بعدش من... من به نورالدین گفتم که ابراهیم قبول کرده. نورالدین گفت: که باهاش تماس می‌گیرند و رفت. بعد از آن... دیگر من... من چیزی نمی‌دانم.

آریا: تو با نورالدین و بغچه سرایی در کجا آشنا شدی؟

گوهر: ما هر سه تو یک اداره کار می‌کردیم. کارمند بودیم.

آریا: فقط در اداره؟ پیش از اداره چی؟

گوهر: نورالدین را در دانشکده دیده بودم. اما با ابراهیمی فقط در اداره آشنا شدم.

آریا: نورالدین چه رمزی به تو داد که بدهی به ابراهیم؟

گوهر: گمان کنم... حدس می زنم... ققنوس بود.

آریا: حدس و گمان نمی‌خواهم. واضح بگو.

گوهر: ققنوس! (همان:۲۲-۲۱)

صحنه آریا و گوهر با تکنیک ناپدید شدن تدریجی تصویر[۱] در ذهن خواننده به پایان میر سد و همزمان صحنه بازجویی آریا با ابراهیم آغاز میشـــود. گویی دولت‌آبادی برای گذر زمان و مکان از ترفند دیزالو[۲] فیلمنامه‌نویســـی اســتفاده میکند؛ او به آرامی تصـویر زمان گذشــته را به حال پیوند میدهد و خطوط زمانی را در هم میآمیزد. این تبادل کلامی همچنان در گذشته ادامه مییابد:

آریا: دختره پریشب عروسی اش بود. برات جالب نیست؟

ابراهیم: چرا!

آریا: شـــب عروســـی اش اینجور گفت. در واقع وانمود کرد که تو تازه از ســـفر برگشـــته‌ای و یک کمی ناخوش احوالی... (همان: ۲۲)

نمونه۲: آریا مقدمات خاطره بازجویی خود را با انفسی – متهمش- در زمان حال به شیوه گفتگو تداعی میکند:

آریا: این خبر به و سیله همکارهای اداری شما... تا حالا باید به گوش نورالدین ر سیده با شه. آقای انف سی! لابد خوب می شناسیش، نه؟!

ابراهیم: بله! سرپرست قسمت.

سپس اطلاعات تکمیلی را با ترفند روایی بازگو میکند:

آریا: سال و پنجاه و یک متهم خودم بود. شش ماه بی شتر نگاهش ندا شتم. زود ا ستحاله پیدا کرد و با ما کنار آمد...

با پایان این گفت و گو، نمایش خاطره با او آغاز می شود:

---

[۱] Fade Out

[۲] Dissolve

آریا: میل داری صـدای متهم من را در سـال پنجاه و یک و رئیس تو را بعد از سـال پنجاه و یک تا امروز با هم گوش بدهیم؟ (همان: ۲۳)

بار دیگر پرش زمان از حال به گذشته میرود و خواننده در این صحنه با شیوه بازی در بازی[۱] روبرو میشود. گویی درون صحنه مرکزی بازی آریا و ابراهیم، صحنه فرعی بازی آریا و انفسی شکل میگیرد و خواننده همزمان نمایش دولایه‌ای را در تصور خیال میگذراند. تکنیک تدریجی تصویر گذشته روشن میشود. از طرفی با استفاده از ترفند نقش در نقش[۲] ابراهیم از نقش خود فاصـله میگیرد و نقش انفسـی را اختیار میکند- البته در برشـهای دیگر نمایشنامه، ابراهیم در نقش نورالدین و آریا در نقش آقا (سربازجو) قرار میگیرند- این از شگردهای درام برشت است که موجب فاصله‌گذاری و بیگانه سازی با شخصیتها میشود. زیرا قصد نویسنده این است که خواننده غرق توهمش در صـحنه شـکسـته شـود و به آگاهی و داوری برانگیخته گردد. در این برش نیز شـخصـیتها در گفتگوهایشان روایی سخن میگویند:

آریا: حالش را داری یک سر برویم خانه این نورالدین؟

انفسی: تو کوچه شان ماشین نمی رود، ها!

آریا: ما هم که نمی خواهیم تا در خانه شان با ماشین برویم. فقط یک سرو گوشی آب می‌دهیم.

انفسی: شاید رفتیم و سری به مادرش زدیم.

در پایان این صـحنه با روش دیزالو ذهنی، خواننده دوباره با پرش زمانی به بازنمایی ذهنی صـحنه مرکزی آریا و ابراهیم باز میگردد. ولیکن همچنان آریا به عنوان راوی، وقایع گذشته را در دیالوگ پی میگیرد:

آریا: این سومین کارت پستالی ست که برای من فرستاده. نگاهش کن! زنکه لخت لخت است. انگار هیچ چیز تنش نیست! اما از آن زن بازها بود، این انفسی! هیچ رفته بودی تو بحرش؟!

ابراهیم: کم و بیش.

آریا: سال پنجاه و یک، انفسی درست وضعیت تو را داشت... (همان: ۲۵)

•نمایش ذهن[۳]

نمایش ذهن در برابر نمایش عین است که در آن نمایش مستقیم سیلان ذهن فردی‌ترین افکار، احساسات و خصوصی‌ترین کشمکشهای درونی شخصیتها بازگو میگردد تا خواننده به کمک «چشم ذهن»، تصویر و تصور صحنه‌ها را دریابد. در طول این برش نمایشی، نویسنده از کنشگر روان شناسیک[۴] استفاده میکند و منِ دایجتیک را فعال مینماید. او با خودارجاعی[۵] این امکان را فراهم میکند تا شخصیت درباره خویش سخن بگوید. نویسنده در این نمایشنامه با شرح رویداد شکنجه ابراهیم و دو وجه وجودی او – ابراهیمی و باغچه سرایی- زیر دست ماموران ساواک، از انگیزه‌ها و دگرگونی‌های روحی و روانی آنان پرده برداری میکند.

---

۱ Play Within a Play

۲ Role in role

۳ Play of mind

۴ Psychological action

۵ Self reflexive

قاب فضایی:[۱] صحنه، دخمه ای است که نمیتوان از فضای درون آن تعریف مشخصی داد.

دایجتیک وقایع و صداهای برون صحنه[۲]: ابتدا هر یک از شخصیتها به مثابه منِ دایجتیک، نقطه دیدشان را از وقایع و صداهای بیرون از صحنه بازگو میکنند. جالب توجه است روایت وقایع هریک متفاوت از دیگری میباشد:

ابراهیم: مردم! چه طنین دل انگیزی! مردم مثل همیشه اما مردم... خیلی خاموشند. خیلی. آدم دلش می‌گیرد.

باغچه سرایی: من هم دلم می‌گیرد! مردم مثل همیشه توی خیابان ها راه می روند. غذا می خورند،روز و شبشان را بیهوده می گذرانند، ولنگاری می کنند، بددهنی می‌کنند. کلاه سر همدیگر می‌گذارنند. شوخی و دعوا می‌کنند. انگار نه انگار که اتفاقی افتاده!

ابراهیمی: اما حضور دارند. با راه رفتن خودشان در خیابان هاف با کارخودشان، با زندگی خودشان داد می زنند که حضور دارند.

باغچه سرایی: اما این کافی نیست. کافی نیست! (همان: ۳۷)

دایجتیک زمان روانی[۳]: باغچه سرایی نقش روایتگر را برعهده دارد. این نوع زمان، درون شخصیت میگذرد و به صورت یکنواخت جریان ندارد بلکه به اعتبار کیفیت شرایطی است که در بیرون از او میگذرد. (مکی، ۱۳۷۱: ۱۵۸) به این سبب ابراهیم ضمن برخورد با شرایط سخت و ناگوار، زمان برایش با نوسان سپری میشود. باغچه سرایی با روایت زمان هر آنچه را که برای ابراهیم در حال اتفاق است، واگویی میکند. جالب است او گذر زمان را با تشبیهات درونی آمیخته میکند:

باغچه سرایی: ساعت دوازده می شود. این کجایش وهم است. ساعت دوازده! اینجور ساعت ها... اینجور ساعت ها خیلی زود می گذرند! نه! دیر، خیلی دیر می گذرند. زود و دیر!! اصلا نمی دانم چه جوری می گذرند؟ فقط حس می کنم هر دقیقه اش انبری ست که تکه ای از وجود من را می کند، می کند، می کند و ... ساعت دوازده، دقیقاً حس می‌کنم که در دهان گازانبر گیر کرده‌ام... من مثل حشره‌ای در دهان گازانبر فشرده می شوم. گازانبر مرا با خودش می‌کشد و می‌برد.. (همان: ۳۷)

کنش استعاری در فضای فرضی[۴]: بلافاصله شخصیت با پرش زمانی و با نظر به فشرده‌گویی زمان به شرح شکنجه ادامه میدهد ولیکن شرح او برگرفته از یک کنش استعاری است و گویی خواننده باید برای فهم قرارگیری شخصیت در محیط از فضای فرضی در ذهنش کمک بگیرد:

باغچه سرایی: و نیم ساعت بعد از نیمه شب، من را درون کوره می‌گذارد. می‌گذارد تا جزغاله بشوم. جزغاله می‌شوم. جزغاله می‌شوم، اما تمام نمی‌شوم تا بروم که تمام کنم. تا برم که بمیرم. گازانبر می‌آید سراغم و من را از کوره در می‌آورد و می‌اندازد توی آب. (همان ۳۸)

---

[۱] Spatial frame

[۲] Diegetic Off-stage Events and Sounds

[۳] Psychological-tim

[۴] Metaphorical Action in an Imagined Space

دایجتیک دستور صحنه درون دیالوگی:[۱] شخصیت به فضای روایی[۲] محیط، موقعیت قرارگیری شخصیتها و رفتار آنان در صحنه میپردازد:

باغچه سرایی: توی حوض شش گوش از گرمای جهنم. به سرمای جهنم. سه نفر، شاید هم پنج نفر در حوض می‌چرخند. آستین‌هایشان بالا زده است. گره کراوات‌هایشان را شل کرده‌اند. روی پیشانی‌هایشان عرق نشسته است.. فحش... فحش... از شدت خشم دیوانه شده‌اند. بر من و بر آب تازیانه می‌کوبند. بر من و برآب. (همان: ۳۸)

همچنان این دستور صحنه ادامه مییابد و بازنمایی اطلاعات فضایی در متن[۳] از زاویه دید شخصیت ابراهیمی – وجه دیگری از ابراهیم- درباره خود و شکنجه‌گران در صحنه توصیف میشود:

ابراهیمی: از خشم! بله از خشم از خشم بر آب تازیانه می‌کوبند. من آنها را از شدت خشم دیوانه می‌کنم. آن‌ها کف به لب می‌آورند و به من دشنام می‌دهند ولی من فقط یک بند و یک صدا، یکنواخت و یکنواخت نعره می‌زنم، فقط نعره می‌زنم، اینقدر نعره می‌زنم که داغان بشوند، که کر بشوند، که خرد بشوند، که دیوانه بشوند. (همان: ۳۸)

بر این منوال اطلاعات صحنه‌ای به روش درون دیالوگی تعمیم مییابد و خواننده با حضور تعداد نامشخصی از شکنجه‌گران در صحنه مواجه میشود که هریک در زمانی نامعلوم، پستهایشان را جابجا میکنند. گویی توالی و استمرار زمان با فشرده‌گویی پیش میرود:

باغچه سرایی: بله...بله... اما آنها هم من را دیوانه می کنند... اما آنها می توانند پست عوض کنند، به نوبت روی من کارکنند. آنها تمامی ندارند. مثل موریانه ها، مثل موریانه ها شب و روز نمی شناسند. شب و روز نمی شناسند. شب و روز را در اختیار دارند. من را در اختیار دارند...(همان: ۳۸)

من دایجتیک چندگانه[۴]: نویسنده از ساختمایه من دایجتیک چندگانه بهره میبرد. در این شیوه هریک از شخصیتهای ذهنی با زاویه دید چند وجهی[۵]، دیدگاه و لایه‌های درونی (باوری، عاطفی) خود را در مواجه با رویداد تشریح میکنند بطوریکه خواننده بی مرز وارد اَعمال روان شناسیک شخصیت ابراهیمی و باغچه سرایی - دو وجه شخصیت درونی ابراهیم- میشود. گویی ابراهیمی (چالشگر)[۶] و باغچه سرایی (ضدچالشگر)[۷] در تقابل با یکدیگر، تجربه‌ها و دیدگاه‌های خود را بیان میکنند؛ ابراهیمی (نماد پایداری) و باغچه‌سرایی (نماد ناپایداری) به طور موازی در برابر شکنجه‌ها خود را واگویی میکنند. خواننده در این برش با هزارتوی[۸] دیده‌ها، شنیده‌ها و دریافتهای شخصیت اصلی ابراهیم مواجه میگردد. ابتدا دیدگاههای متضاد ذهنی (گسستگی و فردیت‌گرای / پیوستگی و جمعیت‌گرای) بازگو میشود:

باغچه سرایی: ... وقتی زیر شکنجه می‌روم، فقط خودم هستم. فقط یک نفر. فقط یک نفر!

---

۱ Intra-dialogic
۲ Narrative space
۳ Textualization of space
۴ Multiple Diegetic Self
۵ Multiple view narrative
۶ protagonist
۷ antigonist
۸ Labirent

ابراهیمی: ... نه! من فقط یک نفر نیستم. من یک شهرم. من یک کشورم. من یک جهانم. من و دیگران و دیگران و من! ما هر کدام دیگری هستیم. هر کدام دیگری هستیم! (همان:۳۸)

در ادامه باغچه‌سرایی با روایت فردی، شخصی و منزویِ رنج و از طرفی ابراهیمی با روایت همگانی، تکرارشونده و تاریخیِ رنج، وضعیتشان را بازگو میکنند:

باغچه سرایی: وقتی اطوی داغ را روی سینه‌ام می‌گذارند، هیچ جانداری در جهان به جز من سوزش وحشتناک آن را حس نمی‌کند. هیچ جانداری! این حقیقت، در آن لحظه به من ثابت می‌کند که «خود»م هستم. خودم! یک نفر! فقط خودم. باور کن، این پوست و گوشت و عصب و استخوان سینه من است که دارد جلز و جلز می‌سوزد. و آب می‌شود. عرق روی پیشانیم را نمی‌بینی؟!

ابراهیمی: اما این اطو... نه اول باری ا ست که روی سینه من گذا شته شده، و نه آخرین بار خواهد بود. کف این اطو، بوی گوشت سوخته تن دیگران را هم درخودش دارد!

باغچه سرایی: بله! به همین دلیل هم من به جای دیگران درد نکشیده‌ام.

ابراهیمی: اما من برای دیگران درد کشیده‌ام! (همان: ۳۹)

همچنان منِ دایجتیک چندگانه نمایش ذهنی را پیش میبرد و شخصیتها دو تجربه همزمان ولی متفاوت از هم را روایت میکنند؛ یکی نماد فرسودگی و دیگری ایستادگی را یادآور میشود:

باغچه سرایی: از آب بیرونم می‌کشند. دیگر رمقی در تنم نمانده.

ابراهیمی: چرا... چرا... هنوز زانوهایم قوت دارند.

باغچه سرایی: نه... واقعاً نه!

ابراهیمی: وانمود می‌کنم. به دروغ وانمود می‌کنم. تظاهر به غش!

باغچه سرایی: آرزو... آرزو می‌کنم که بمیرم. مرگ! (همان: ۳۹)

دایجتیک تفسیر و تاویلهای درونی شخصیتها[1]: در ادامه هر یک از شخصیتهای وجودی، وانمودهای خود را در برابر شکنجه‌گران برای خواننده تفسیر و تاویل میکنند تا خواننده از نیت آنان مطلع شوند:

ابراهیمی: نه فقط میخواهم که دست از سرم بردارند. می خواهم با تظاهر به آرزوی مرگ، آن ها را فریب ربدهم. ته دلم، ا صلا به این آرزو ر ضایت نمی دهد. از بس که بر من غالب شده اند، از بس که در من نفوذ کرده اند- یا من احساس می کنم که نفوذ کرده اند- دچار این توهم شده ام که نکند از قلب من خبر داشته باشند.اینست که خیال میکنم آنها حتی آرزوهای من را می توانند بدانند. خیال میکنم۱ بنابراین، در نگاه آنها و برای فریب دادن آ"ن هاست که تن به چنین آرزوهایی می دهم. تظاهر به آرزوی مرگ...

باغچه سرایی: ... آن ها تا بن موهایم، تا لابلای اقشار مغزم، تا بافت عصب های قلبم، تا قعر چشم هایم در من نفوذ کرده اند. بر من غالب شده اند. من را تاراج کرده اند. دیگر چی از من باقی مانده که به آن اتکا کنم؟...

ابراهیمی: ... من فقط از من ساخته نشده ام. در من یک چیز دیگر، یک چیز ناپیدای دیگر، یک چیز دست نیافتنی دیگر هست. چیزی که دیده نمی شود و تیزترین تازیانه ها، ظریف ترین وسایل و زهر آلودترین دشنام ها نمی توانند به آن گزندی برسانند. چون به آن دسترسی ندارند. چون آن را نمی شناسند. چون از آن خبر ندارند.(همان: ۴۰-۳۹)

---

[1] Diegetic Inner Interpretations of Characters

دایجتیک زمان روانی: در این حین ابراهیم نقش روایتگر زمان روانی را برعهده دارد:

ابراهیم: ساعت ها... ساعت ها...

دایجتیک بازی بدن در صحنه ذهنی[۱]: در ادامه ضمن پرهیز از جنبه‌های نمایشی و اجرایی، باغچه سرایی با پرهیز از نقش بازیگر به گزارشگر، به حرکاتش در صحنه میپردازد و بازی ذهنی را بر بازی عینی برتری میبخشد. گویی خواننده به جای دیدن نقش به خواندن نقش روی میآورد:

باغچه سرایی: به زحمت خودم را سرپا نگه می‌دارم. به زحمت. نمی‌دانم چند ساعت گذ شته. نمی‌دانم! تقریباً نعشم را روی پاهایم به این سوی و آن سوی می‌کشانم. دیگر احساس می‌کنم مغزم به کلی کرخت شده است. پاهایم گیر ندارند. درد ضربه‌ها را می شنوم چیزی مثل چوب تری که به جوال پنبه می‌خورد. آنها هم میدانند که دیگر بیهوده است. اینست که چاره دیگری می جویند. چاره دیگری. نمی دانم... (۴۰)

در ادامه این بازی، باغچه‌سرایی بازی جسمانی را به بازی روایی تبدیل میکند و خلاء حرکتهای فیزیکی را با حرکتهای ذهنی و به ویژه خودکنشی در برابر شکنجه‌ها پر میسازد بطوریکه شخصیت ضمن میزانسن توصیفی، حالات و رفتارش را بیان میدارد:

باغچه سرایی: شاید مچ دستم را گرفته‌اند و نعشم را به دنبال خود می‌کشانند. تمام دنیا از نعره‌های من پرشده است... دیگر انگار جایی برای نعره‌های من نیست. اینست که نعره‌هایم به گوش خودم بر می‌گردند... چشم‌هایم... نگاه‌هایم، کش می‌آیند. روی هیچ نقطه‌ای متمرکز نمی‌شوند. گسیخته‌اند. همه چیزم گسیخته‌اند. کشیده می‌شوم. کشانده می‌شوم...(همان:۴۱)

دایجتیک شخصیت در فضا[۲]: با پرش ناگهانی مکان به فضای فرضی، بدن شخصیت نیز در آن به حرکت در میآید و تصویرسازی آزاد و شناور در خیال خواننده مجسم میشود. بطوریکه خواننده با دوربین نگاه شخصیت - یادآور نمای تعقیبی[۳] در ادبیات سینمایی- از فضایی به فضایی دیگر جابجا میشود:

باغچه سرایی: در یک راه پله‌ام. میان خشت‌های نمناک و نمور و بویناک. جایی که انگار هزار سال پیش تعبیه شده. خزیده می‌شوم. دنبالشان مثل کرم، خزیده می‌شوم... خزیده!... پله‌ها پیچ دارد. سرازیری را می‌لغزم. احساس می‌کنم، اگر شامه‌ام را از دست نداده بودم، می‌توانستم بوی خون و چرک و استخوان‌های پوسیده را حس کنم. اگر احساس‌هایم آلوده نشده بود... چند پیچ؟! دیگر سرم به کلی گیج می‌رود. چقدر خون! چند جنازه! نشانم می‌دهند. درست نمی‌توانم تشخیص بدهم. سوزنی توی رگم می‌زنند. نمی‌دانم کی جان می‌گیرم؟! (همان: ۴۱)

دایجتیک دستور صحنه درون دیالوگی[۴]: یکباره با مکث توصیفی[۵] کنش و رخداد متوقف میشود و بار دیگر شخصیت، دستورات صحنه را به جای بازنمایی، بازگویی میکند. گویی صحنه جدیدی پیش روی خواننده گشوده میشود. شخصیت، محیط و موقعیت صحنه را برای خواننده توصیف میکند:

---

۱ Diegetic Bodily Performance in a Mental Scene

۲ Spatial Diegesis of the Character

۳ Tracking

۴ Diegetic Stage Directions

۵ Descriptive pause

باغچه سرایی: ناگهان... انگار خورشیدی دخمه را روشن کرده است. همه جا و همه چیز را آشکارا می‌توانم ببینم. خون! چقدر خون! هنوز تازه است. سه نفرند. سه نفر بوده‌اند. گلوله از زیر پستان دخترک گذشته و کتفش را ترکانده ا ست. یکی از پ ستان‌هایش تقریباً متلا شی شده. سفیدی دور مردمک‌هایش رنگ گچ دیوار را دارند. لب‌هایش خشکند. انگار تشنه بوده. تشنه. آب! (همان: ۴۱)

دایجتیک فضای گردشی از درون به بیرون صحنه و بالعکس[۱]: به هنگام، مسیر درام تغییر میکند و شخصیت از صدای درونش به صدای بیرون از خود نیز سرک میکشد و فضا و رویداد بیرونی و درونی، موازی هم، رفت و آمد میکنند. این فضای گردشی در طول برش نمایشی مشهود است. توجه وجه درونی شخصیت به صدای یک شکنجه‌گر معطوف میشود که اجساد درون دخمه را برای ابراهیم بازگو میکند ولیکن او قصد فریب مامور ساواک را دارد. انگار شخصیتِ «صدا» فقط واسطی برای بازگویی موقعیت است:

صدا: این یکی را ببین! این همان نیست؟

باغچه سرایی: نه. نه. واقعا این نورالدین نیست. نورالدین موهای سرش خاکستری نبود!

صدا: و ... این یکی؟

ابراهیمی: همین است! خودش است. خودش! (همان: ۴۱)

فضای گرد شی ادامه مییابد و یکباره شخصیت از بیرون به درون رجوع میکند و با شتاب، ارتباطش با صدا قطع میشود و به دور از گوش و چشم شکنجه‌گر، مکنونات قلبی خود را با خواننده در میان میگذارد:

ابراهیم: چه خوش باور! آن ها ده جور عکس از نورالدین دارند. می خواهند من را آزمایش کنند. شاید به ق صد آزمایش هم باشد. به این قصد من را به آن دخمه کشانده اند تا حالا که جسمم گنجایش عذاب ندارد، روحم را از شکنجه پرکنند. بیشتر برای همین. برای همین! (همان:۴۲-۴۱)

باغچه سرایی: می‌بینم که دخمه خاموش می‌شود. ...

دایجتیک د ستور صحنه: با پایان صحنه قبل، بار دیگر صحنه جدیدی پیش روی خواننده گشوده میشود. باغچه سرایی با نمای تعقیبی همچنان رابط اطلاعات درون صحنه با خواننده است. او ابزار، اشیا و موقعیت درون صحنه را بازگویی میکند. به تعبیر دیگر نویسنده در صدد متنی متنی کردن فضا در در نمایشنامه ا ست. گویی خواننده نیز باید با برداشت استعاری و ذهنی از فضا، روایت را پی بگیرد:

باغچه سرایی: من را از پنج پله بالا می‌کشانند. آمپول اثر کرده است و احساس می‌کنم که راحت‌تر نفس می‌کشم. می‌برندم. اما خودم نمی‌دانم که کجای تنم را می‌خواهند زیر چکش قرار بدهند. نمی‌دانم راستی نمی‌دانم! اما وقتی روی صندلی می‌نشانندم و ساق‌های دست و دماغه قلم پاهایم را لای تخته‌های فلزی پیچ م و مهره می‌کنند. تازه احساس می‌کنم که نقاطی برای درد وجود داند! آخ... استخوانم! کلاهک آهنی روی سرم می‌گذارند و تازه می‌فهمم این صدای من نیست که در گوش‌هایم می‌پیچد. صدا، غریبه می‌نماید...(همان:۴۲)

دایجتیک کنشهای روانی[۲]: در ادامه با با من دایجتیک چندگانه، کنشهای روانی ابراهیمی و باغچه سرایی در برابر شوک الکتریکی توصیف میشود:

ابراهیمی: تلاش می‌کنم. تلاش خودم را می‌کنم که کمتر فریاد بزنم. کمتر هر چه کمتر.

---

۱ Circulating Diegetic Space (From Interior to Exterior Scene and Back)

۲ Diegetic Psychological Actions

باغچه سرایی: اما نمی‌توانم لامذهب! نمی‌توانم! این دست من نیست که چه جور فریاد بزنم!

ابراهیمی: هست اگر نبودم، آنوقت دست من هم نبود. اما حالا که هستم، خواهی نخواهی تا حدودی دست من هم هست.

باغچه سرایی: چرا با خودم لج کنم؟! نیست، دست خودم نیست. من فقط نعره می زنم یا در واقع نعره از سینه من بیرون می زند! آرزوی مرگ. آرزوی مرگ!

ابراهیمی: نه! نه! نمی خواهم به این سادگی بمیرم. بالاخره زمان که توقف نکرده.

باغچه سرایی: چرا، چرا! زمان توقف ایستاده. (همان: ۴۳-۴۲)

دایجتیک زمان روانی: ابراهیم دوباره گذر زمان را تابع حالت ذهنی، چکیده گویی میکند:

ابراهیم: چه کُند! چه کُند می گذرد! ساعت ها... ساعت ها...

ادامه ... دایجتیک کند شهای روانی: من دایجتیک چندگانه با رویکرد به کند شهای روانی شخ صیتهای ذهنی گسترش مییابد:

باغچه سرایی: دلم می خواهد یکی از آن ها، یکی از آن سه جنازه تو زیر زمین، نورالدین می‌بودند.

ابراهیمی: نه هنوز، نه!

باغچه سرایی: چرا... چرا! یکی از آن نعش ها، دلم می خواهد نورالدین می بود. صدایم ... دیگر صدایم در نمی آید. دیگر صدای خودم را نمی شنوم.

ابراهیمی: می شنوم. زمزمه ای می شنوم. زمزمه ای می آید.

باغچه سرایی: مرگ... مرگ... مرگ سیال... موج، موج مرگ...

ابراهیمی: نه... نه... آن ها نمی گذارند من بمیرم، نمی گذارند.

شخصیتهای پریشان احوال به روان‌گوییِ تاخت و تازهای درونی خود میپردازند:

ابراهیمی: اگر لازم باشد خودم را می کشم.

باغچه سرایی: خودم میمیرم. خودم میمیرم. اگر بمیرم خوبست. خوبست!

ابراهیمی: نمی گذارند، نمی گذارند بمیرم. اینست که... اینست که باید خودم، خودم در اولین فرصت دست به کار شوم. رگ و دندان. دندان و رگ. آن مرد ارمنی، آن کمونیست پیر، با ندان مصنوعی خواسته بود رگ خودش رابزند. اما من دندان طبیعی تو دهنم دارد. دندان و رگ. (همان: ۴۳)

در ادامه، کنش‌های روانی اوج میگیرد. باغچه سرایی و ابراهیمی با گوشی تلفن به دست، هریک کشاکشهای متناقض ذهنی خود را درباره آمدن / نیامدن نورالدین به محل دام ابراز میدارند. خواننده با صورت‌های مثبت و منفی ذهن شخصیت همراه می‌شود:

باغچه سرایی: من کسالت دارم، نورالدین!

ابراهیمی: دروغ! دروغ است نورالدین. من هیچ کسالتی ندارم.

باغچه سرایی: بیا! بیا و من را نجات بده، نورالدین.

ابراهیمی: نه!نه! من نباید ببینمت، نورالدین. من نباید ببینمت!

باغچه سرایی: کمکم کن، نورالدین!

ابراهیمی: خودت، خودت نورالدین. خودت را نجات بده. من نمی خواهم...

باغچه سرایی: بیا! بیا نورالدین!

ابراهیمی: مشنو! مشنو نورالدین. کر شو، کر شو. اگر تلفن زد، روی زنگ سوم قطع کن. من تا زنگ سوم معطل می کنم. (همان:۴۴)

باغچه سرایی در برابر نفس غیرمقاومش تاب نمی‌آورد و به همکاری با شکنجه‌گران ساواک تن می دهد. رویداد نمایش ذهنی ابراهیم به پایان می‌رسد و نمایش عینی از سر گرفته می‌شود:

باغچه سرایی: من را ببرید به خیابان. به خیابان. به مسیری که احتمالا نورالدین از آنجا عبور می کند. من را ببرید. من را ببرید. او را گیر می اندازم.

[باغچه سرایی و ابراهیمی – دیگرهای ابراهیم – محو می شوند.]

ابراهیم: سرم ... سرم! (همان: ۴۴)

نتیجه‌گیری

کاربست نظریه ترس صحنه مارتین پوشنر در نمایشنامه ققنوس نشانگر است که محمود دولت‌آبادی ضمن پرهیز از روایت میمتیک تئاتری، ضمن بهره‌گیری از قابلیتهای داستان و فیلمنامه، پربسامد از ساختمایه های دایجتیک نمایش روایی متنی، نمایش یادآور و نمایش ذهن استفاده کرده است. دستاوردها در نمونه‌کاوی پیش رو، نمایشنامه را در رده درام‌های خواندنی مدرن ایرانی به ویژه از نوع نمایشنامه‌های خواندنی فروخورده جای میدهد و بر این مبنا دولت‌آبادی با تاکید بر «درام داستان‌نما / «درام روایت‌نما» از تئاتر خواندنی در برابر تئاتر دیدنی پرده برداری کرده است. رهیافتهای این جستار میتواند ادامه واکاوی این گونه دراماتیک را در ادبیات نمایشی معاصر فارسی هموار سازد و امکان پَرسه علمی را برای دیگر پژوهشگران در مواجهه با نمایشنامه‌های نوآورانه و پیشتازگرانه فراهم آورد.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی مصوب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد فیروزآباد استخراج شده است. آقای دکتر احمد طحان (استاد راهنما) و آقای دکتر ناصر نجفی (استاد مشاور) و آقای سعید گودرزی (دانشجو) در گردآوری داده‌ها و تنظیم نهایی مقاله نقش داشته‌اند و محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر میباشد.

تشکر و قدردانی

نویسندگان مراتب سپاس خود را از گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فیروزآباد و همچنین کارگزاران نشریه وزین علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) اعلام مینمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی میدهند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده است و گزارش پژوهشی آن حاصل فعالیتهای پژوهشی نویسندگان آن میباشد و نامبردگان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق بر اساس قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تقلب و تخلفی در آن صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بر عهده نویسنده مسئول میباشد و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرد.

REFERENCES

Arieti. J. A.(1991). *Interpreting Plato: The Dialogues as Drama. Rowman& Literature*. Princenton University Press.P 1

Achermand. A & Puchner. M. (2006). *Against theatre (Crative Destructions on the Modernist Stage*. Palgrave Macmillan. Pp 1-2

Barish, J. (1981). *The Anti-theatrical prejudice*. University of California Press. Pp 295-399

Burroughs, C. (2019). *Closet Drama (History, Thory, Form)*. Routledge Press. Pp 6-18

Karen, R, (2001). *Dramatic Difference (Gender, Class and Genre in the Early Modern Closet Drama*. Associated University Press. P14

Puchner, M. (2010*). The Drama of Ideas (Platonic Provocation in Theater and Philosophy*. Oxford University Press. Pp 3-7

----------. (2002). *Stage Fright (Modernism, Anti- Theatricality and Drama*.The Johns Hopkins University Press. Pp 9-15

Straznicky, M. (2004). *Privacy, Play reading and Women,s Closet Drama (1550-1700*). Cambridg University Press. P 1

Schwanecke, C. (2022*). A Narratology of drama*. University of Graz. P 28

فهرست منابع فارسی

امجد، حمید. (۱۳۷۸). تیاتر قرن سیزدهم. تهران: نشر نیلا. صص ۱۱۵-۱۰۸

افلاطون. (۱۳۶۷). دوره آثار افلاطون. جلددوم. ترجمه محمد حسن لطفی. تهران: نشر خوارزمی.ص۹۶۱

پورعلم، مهرداد و پیراوی ونک، مرضیه، (۱۳۹۱). ساختار روایی و دراماتیک در رساله های افلاطون، متافیزیک، سال چهارم،شماره ؟. ص۲

ثامتی، مژده. (۱۳۹۹)، روایت و محاکات در درام ایران با تاکید بر درام های دوره ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷. تهران: نشر دانشگاه هنر. ۴۶-۳۶

سجوی، فرزان و دیگران. (۱۳۹۶). رابطه نمایشنامه های خواندنی با نمایشنامه های ایرانی سال های ۱۳۳۲-۱۳۵۷ از منظر مولفه های دایجتیک مارتین پوخنر در نمایشنامه چشم در برابر چشم نوشته غلامحسین ساعدی. فصلنامه تئاتر. جلد. شماره ۶۸. صص ۲۲-۲۱

شیخ مهدی، علی و دیگران. (۱۳۸۵). داستان گویی نمایشی. پژوهش زبان و ادبیات فارسی. پاییز و زمستان. شماره ۷. صص ۱۲۹-۱۲۲

چهل تن، امیرحسن. (۱۳۹۶). دولت آبادی. تهران: نشر نگاه. ص۱۸

چهل تن، امیرحسن و فریاد، فریدون. (۱۳۸۰). مانیز مردمی هستیم (گفت و گو با محمود دولت آبادی). تهران: نشرچشمه و فرهنگ معاصر. صص ۱۱۷-۱۱۱

رز، اچ جی، (۱۳۷۲). تاریخ ادبیات یونان. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: نشر امیرکبیر.ص۳۷۶

دولت آبادی، محمود. (۱۳۸۲). ققنوس. تهران: نشر چشمه

----------. (۱۳۵۲). موقعیت کلی هنر و ادبیات کنونی. تهران: نشر گلشایی. ص۵۰

----------.(۱۳۹۳). قطره محال اندیش. جلد اول. تهران: نشر چشمه. صص ۳۲۶-۳۱۶

----------.(۱۳۹۳)، قطره محال اندیش. جلد دوم. تهران: نشر چشمه.صص ۳۵۰-۳۳۶
----------.(۱۳۹۷)، عبور از خود از سرگذشت. تهران: نشر چشمه. صص ۸۵-۸۴
----------.(۱۴۰۱). نون نوشتن، تهران: نشر چشمه. ص۱۴۰
----------. (۱۳۹۶). این گفت و سخن ها، تهران: نشر نشر چشمه. صص ۴۲-۹
شیری، قهرمان (۱۳۹۶). روایت روزگار (نگاهی به کارنامه محمود دولت آبادی). مشهد: نشر بوتیمار. ص۲۹
قهرمانی، محمد باقر و دیگران. (۱۳۹۲). سیر تکاملی مطالعات نظری روایت شناسی در درام. فصلنامه هنرهای نمایشی. دوره جدید، شماره ۱۰، صص ۱۲-۱۱
کینی، جان. جی، (۱۳۷۳). افلاطون، ترجمه عزت الله فولادوند. تهران: نشر کهکشان. ص۳۸
گلستان، لیلی، (۱۴۰۴). در پس آینه (گفت و گو با محمود دولت آبادی و مهرآذر ماهر، سیاوش، سارا و فرهاد دولت آبادی). تهران: نشر چشمه. ص۳۳
لائرتیوس، دیوگنس. (۱۳۹۵). حیات فیلسوفان نامدار(سقراط- افلاطون). تهران: نشر موسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.ص۷۷
محمودی بختیاری، بهروز و دیگران.(۱۴۰۲). روایت شناسی میمتیک و دایجتیک (مطالعه تطبیقی سرگذشت مرد خسیس اثر آخوندزاده و ازدواج شاعر اثر ابراهیم شناسی). فصلنامه کیمیای هنر. سال دوازدهم. شماره ۴۸، پاییز ۱۴۰۲. صص ۷۰-۶۹
مگی، برایان. (۱۳۷۲)، فلاسفه بزرگ، ترجمه عزت الله فولادوند. تهران: نشر خوارزمی. ص۲۵
محبی، پرستو. (۱۳۹۸). روایت‌شناسی درام (نگاهی روایت‌شناسانه به ادبیات نمایشی ایران). تهران: نشر جام زرین. صص ۱۹-۱۶
ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۷). جستاری در زمینه نمایشنامه خواندنی. ماهنامه هنر، جلد ؟، شماره ۳۷ ص۵۰
مکی، ابراهیم. (۱۳۷۱)، شناخت عوامل نمایش. تهران: نشر سروش. ص۱۵۸
مولودی، فواد. (۱۴۰۰). نمایش ذهن در داستان(درآمدی بر تطور روایت ذهنی در داستان نویسی از جمالزاده تا گلشیری). تهران: نشر پایا. ص۸

معرفی نویسندگان

سعید گودرزی: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فیروزآباد، دانشگاه آزاد اسلامی، فیروزآباد، ایران.
(Email: *saeed.goodarzi@iau.ac.ir*)
(ORCID:0000-0002-4698-2850)

احمد طحان: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فیروزآباد، دانشگاه آزاد اسلامی، فیروزآباد، ایران.
(Email: *a.tahan@iauf.ac.ir* (نویسنده مسئول:
(ORCID: 0000-0002-3112-0190)

ناصر نجفی: گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فرهنگیان، شیراز، ایران.
(Email: *n.najafi@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0000-0936-2014)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Saeid Goodarzi: Department of Persian Language and Literature, Fir.C., Islamic Azad University, Firouzabad, Iran.
(Email: *saeed.goodarzi@iau.ac.ir*)
(ORCID:0000-0002-4698-2850)

Ahmad Tahan: Department of Persian Language and Literature, Fir.C., Islamic Azad University, Firuzabad, Iran
(Email: *a.tahan@iauf.ac.ir* .: Responsible author)
(ORCID: 0000-0002-3112-0190)

Naser Najafi: Department of English Language and Literature, Farhangian University, Shiraz, Iran.
(Email: *n.najafi@iau.ac.ir*)
(ORCID: 0009-0000-0936-2014)