جستجوی ویژگیهای درام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یدالله آقاعباسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌دانیم که درام در ریشهٔ یونانی، یعنی عمل، رفتار و انجام کار. اما «جای تردید است که تنها با دانستن معنای عمل بتوان وقایع صحنه یا آنچه را که در ذهن تماشاگر بازآفریده می‌شود، توصیف کرد[1]. شاید بتوان با شناخت پاره‌ای از ویژگیهای این عمل که از کوره‌ها و بوته‌های فراوان گذشته و هرجا نقش و اثری باز نموده، تا حدی به پاره‌هائی از این کوه یخ شناور دست یافت. شناخت بیشتر درام که معلول بسیاری عوامل دیگر است، تنها نصیب آنها می‌شود که کفش و عصای آهنی بردارند و فارغ از سودای نام و نان قدم به راه بادیه بگذارند.

ویژگیهای درام را می‌توان به دو دستهٔ عمده تقسیم کرد: اول آنها که از عوامل پدیدآورندهٔ آن به شمار می‌آیند. این عوامل هر چند ممکن است در برخی از هنرهای دیگر هم کاربرد داشته باشند، اما در هنر دراماتیک کاربرد ویژه دارند و همین ویژگی است که به آنها در این حوزه تشخص می‌دهد و آنها را متمایز می‌کند. زبان دراماتیک، علائم و نشانه‌های دراماتیک، تأثیرات دراماتیک و عمل دراماتیک از این گروه به شمار می‌آیند.

دستهٔ دوم ویژگیهائی هستند که خود براثر نمایش پدید می‌آیند. مثلاً یک

1- Britanica, the new encyclopedia, 15th edition, U.S.A., 1990, P. 154.

ویژگی تئاتر این است که هنرها در آن یکدیگر را بارور می‌کنند یا تنها در تئاتر امکان یک داد و ستد متقابل به وجود می‌آید.

روزگاری یوجین اونیل در نامه‌ای نوشت: دریغا زبانی که بتوان نمایش را با آن نوشت! گفت و شنودی دراماتیک و نه تنها گفت و شنود! نوشتن در قالب محاوره دستهای مرا بسته است! از بیراههٔ لهجه به خفگی افتاده‌ام! ولی کجا بایستی آن زبان را پیدا کرد؟[۱]

یافتن زبان دراماتیک مثل پیداکردن طلسمی است که با آن می‌توان پا به دنیای شورانگیز درام گذاشت. آن زبان نیز از همین مصالحی ساخته شده که روزانه بـا آن میلیاردها بنا برمی‌آورند. از نوع همان بناهائی که خیام گفت: باد است هرآنچه گفته‌اند ای ساقی. با این همه سالی و یا سالهائی می‌گذرد و کاخی رفیع قد برمی‌افرازد که در برابر بادها می‌ایستد و گزند نمی‌بیند. دشوار و چه سخت دشوار است یافتن کلماتی که به تعبیر پیراندللو زنده باشند و حرکت کنند. زبانی که هم طبیعی و هم تئاتری باشد. همان زبانی که ایبسن نیز مثل اونیل به دشواری نوشتن بدان اذعان دارد.

مسأله زبان دراماتیک فقط برای ما که پیشینهٔ آن را نداریم مطرح نیست. نویسندهٔ کتاب «شش نویسنده در جستجوی یک زبان» نیز به نیاز نقد و مطالعهٔ این زبان و اهمیت آن اشاره می‌کند و می‌گوید: از نزدیک به یکصد اثر نقد که در سالهای اخیر در مورد تئاتر خوانده‌ام، ده دوازده‌تائی از آنها در مورد زبان دراماتیک مطلب داشته‌اند.[۲]

زبان دراماتیک مثل خود درام منشوریست که وجوه بسیار دارد. دنیائی لایه لایه و پوست در پوست است. گاهی مراد از آنچه گفته می‌شود، چیزی است کـه گـفته

۱- به نقل از نامهٔ اونیل، به جوزف دود کروتچ در

Arthor and Baragelb, Dell Publishing C. Inc., U.S.A.

2- Andrew K. Kennedy/Six dramatists in Search of a language, Cambridge University Press. London 1975, P. 237.

نمی‌شود. هر کلمه موجودی زنده است که در دنیای خاص خود نفس می‌کشد. در پایان نمایش در انتظار گودو «ولادیمیر» می‌گوید: خب؟ برویم؟ و استراگون پاسخ می‌دهد: آره. برویم. و هر دو از جای خود تکان نمی‌خورند[۱]. جز در درام در چه نوع دیگری می‌توان اینگونه و با این کلمات سادهٔ مختصر به توصیف و تشریح اعمال و رفتار اشخاص پرداخت و تازه مطالعهٔ این کلمات، کارِ شنیدن و دیدن اعمال حاصل از آنها بر صحنه را نمی‌کند. باید ولادیمیر و استراگون را روی صحنه‌ای لخت و زیر درختی خشک و در سکونی شگفت دید تا تأثیر این دو جملهٔ ساده را دریافت.

این زبان را می‌توان به قول «والری» «زبانی در درون زبان» به شمار آورد[۲]. در بسیاری از موارد این زبان وظیفهٔ سادهٔ ایجاد ارتباط را بر عهده ندارد. گاهی زبانی خلق می‌شود که عدم ارتباط را نشان می‌دهد. این زبان خالی از معنا و تصویر است و وظیفه‌اش نشان دادن اغتشاش ذهنی است. شگفت‌انگیز این که حتی آنجا که زبان را درهم می‌شکنند نیز از آن استفاده می‌کنند، حتی کسانی مثل آرتو که زبان را به سرچشمه‌های اولیهٔ خود برمی‌گردانند و مثل قبائل بدوی فقط از آواها استفاده می‌کنند، نیز نمی‌توانند آن را یکسره کنار بگذارند. حتی در اشکالی مثل لال‌بازی که خاموشی فرمان می‌راند نیز خاموشی آنها گویاست.

زبانِ صحنه گاه آنچنان دامنه پیدا می‌کند که همه چیز را تحت پوشش می‌گیرد. در نگرش ساختگرایان همه چیز صحنه یک زبان است. از لباس و دکور گرفته تا حرکت. شعر و رمان تجربه‌ای بیرون از کلام ندارند. در حالی که در نمایش و فقط در نمایش، کشمکشی مدام بین عناصر کلامی و غیرکلامی صحنه وجود دارد. وجود همین کشمکش باعث شده که بسیاری، کوتاه‌ترین راه گریز را انتخاب کنند و آن این است که نواحی بی‌کلام تئاتر مثل پانتومیم، باله، موسیقی، صدا، بدن بازیگر، حوادث روی

---

۱ - نمایشنامه‌های بکت، ترجمهٔ نجف دریابندری، انتشارات جیبی، تهران ۱۳۵۶، صفحهٔ ۱۱۶.

۲- پیشین صفحهٔ ۲۲ .

صحنه و... را گسترش دهند[۱].

یکی از دلائل عدم توفیق کسانی که متون ادبی را برای صحنه تنظیم می‌کنند، وجود همین وجه افتراق است. حتی اگر متن ادبی جوهر درام را در خود داشته باشد، لازمست تا درام‌نویس زبردستی آن گوهر را دریافته، جلا داده و به تماشا بگذارد. این کار در متون ادبی منظوم بسیار مشکل‌تر است چون معمولاً حذف و اضافه توان آنها را می‌گیرد. در زبان پارسی در این مورد کوشش‌های ارجمند فراوانی به عمل آمده که اکثر آنها توفیقی حاصل نکرده‌اند. در حالی که امکان استفاده از زبان شبیه‌سازی در فارسی به خوبی در دسترس کسانی است که قصد نمایش قصه‌های منظوم ادبی را دارند.

سکوت را می‌توان از عناصر کلامی صحنه به شمار آورد. هرچند این گفته در متن خود تناقض دارد، اما به راستی سکوت گاهی چنان گویاست که به کلام درنمی‌گنجد. این سکوت همان خاموشی‌ای است که «به هزار زبان در سخن است»[۲]. تنها در نمایش است که سکوت متبلور می‌شود، خیمه می‌زند و گاه آنچنان سنگین است که تا اعماق روان و تا ریشه‌های ناشناختهٔ ذهن رسوخ می‌کند. فوگارد در جائی می‌نویسد: بازیگر و صحنه، بازیگر روی صحنه و مشخص شده با جنبش و حرکت. دور تا دور او نیز سکوت است که آکنده از معناست. در لحظاتی وقتی که دیگر هیچ چیز از جمله کلمات یاری‌اش نمی‌کند، خود سکوت است که او را یاری می‌کند[۳].

استفاده از مکث و سکوت در نمایشنامه‌های نو ژاپنی نیز به عنوان یکی از ابزار

۱- همان صفحهٔ ۸.

۲- احمد شاملو، ابراهیم در آتش، زمان، تهران ۱۳۵۲، چاپ دوم صفحه ۶.

3- Athol Fugard, "The blood Knot" (forward to an extract) Contrast, Cape town, no . 1 (1962-) P.29.

به نقل از صفحهٔ X مقدمهٔ آثار برگزیده فوگارد چاپ آکسفورد.

کار نمایشنامه‌نویسان شناخته شده است[۱].

در مورد استفاده از زبان دراماتیک، مسألهٔ مهم دیگری را که باید در نظر داشت پرهیز از کلیشه‌های زبانی است. ذهن تنبل همیشه گرایش به استفاده از کلیشه دارد و بر عکس ذهن خلاق درپی نوآوری است. خطری که در این مورد نمایشنامه‌نویس را تهدید می‌کند اینست که در همهٔ نوشته‌هایش از یک شیوه پیروی کرده باشد. هر نمایشنامه‌نویس در نوشتن، سبک خاص خود را دارد و تازه یک نویسنده در هر یک از آثار خود، براساس ماهیت و جوهر هر درام، شیوه متفاوتی دارد. بررسی سه نمونهٔ زیر که از چهار نمایش‌نامهٔ بیضائی انتخاب شده‌اند، تا حدی می‌تواند روشنگر این مطلب باشد.

نمونهٔ اول: پهلوان اکبر می‌میرد

پیر: تو چه میدونی جوون؟

حیدر: شما چی؟

پیر: من ناغافل بهش برخوردم، اون سالی که از شهر شما برمی‌گشتم. گردنه‌رو از حرامی پاک کرده بود.

حیدر: من رو بازوهاش جای داغ دیدم.

پیر: بازوهاش پر از بیزاریه، دلش پر از مهربونی! عجیبه، نه گفت از کجا آمده، نه میدونست کجا داره میره. آوردمش اینجا فرستادمش تو گود.

حیدر: تو گود بازوی بیزارش می‌جنگه یا دل مهربونش؟

پیر: این با اون، اون با این. همیشه جنگیده، گاه تو گود، بیشتری بیرون. با این دست گرفته با اون دست داده. ته دلت می‌پرسی چی گرفته؟ حق

۱- برای اطلاع بیشتر در اینمورد به مقالهٔ خانم پروانه مژده در فصلنامهٔ تئاتر شماره ۳-۲ مراجعه فرمائید.

صاحب حق رو از دست صاحب زور. میگی چی داده؟ اونچه رو که گرفته. سکنات غریبی داره، مستمری حاکم رو قبول نکرد[۱].

نمونهٔ دوم: هشتمین سفر سندباد

سندباد: بگو وهب، من انتظار این تلخی را داشتم. اما شما، شما چرا شکست خوردید؟

وهب: پرسش نابجائی است.

سندباد: چرا وهب؟ شما نیرو داشتید.

وهب: بله داشتیم. داشتیم.

سندباد: پس چرا وهب. چرا وهب؟

وهب: پنج انگشت آنها با هم بود، و هزار دست ما تنها!

سندباد: پس هنوز یادت هست. و اگر نیست بگذار به یادت بیاورم که آن روزها چه خبر بود. اینجا نبرد بود، سخت. پیکارِ هر کس با هر کس دیگر. و پیکار با امیر.

مردم: اینجا نبرد بود. یک جنگ ناامید، یک جنگ جاودان[۲].

نه نظم رجزخوانی است و نه نثر آرامی که چون جویبار بلغزد. شعریست که جنگ، خون، تفرقه و شکست را می‌سراید. آمیخته‌ای از اکنون و باستان است. حسرت شکست از آن می‌بارد، گوئی کسی مرثیه می‌خواند و خون می‌گرید. بی‌قرار و بی‌آرام حرکت می‌کند و سرگشتگی و بی‌سامانی را باز می‌گوید.

۱- بهرام بیضائی، پهلوان اکبر می‌میرد، انتشارات نگاه تهران ۱۳۵۴ صفحهٔ ۳۸ و ۳۹.

۲- بهرام بیضائی، هشتمین سفر سندباد، انتشارات جوانه، تهران ۱۳۵ صفحه ۱۰۴ و ۱۰۵ .

نمونه سوم: دنیای مطبوعاتی آقای اسراری

اسراری: [آرام] از تو متنفرم. هر بار تو را میبینم می‌فهم که چه‌ها نیستم.

شیرزاد: [آرام] هر بار تو را می‌بینم متوجه می‌شوم که چه‌ها ندارم.

اسراری: [آرام] کاش می‌توانستم تو را بکشم. له کنم، نابود کنم. ولی تو در من زندگی کنی.

شیرزاد: [آرام] کاش می‌توانستم تو را بکشم. له کنم، نابود کنم.

[افشار وارد می‌شود]

افشار: مثل اینکه صدای گریه می‌آمد. من صدای گریه شنیدم. ولی چرا باید گریه کرد، وقتی که همه چیز اینقدر خوب است؟

اسراری: راضی هستی افشار؟

افشار: چرا نباشم؟...[1]

گفت و گو واقعی نیست. گوئی رؤیا و واقعیت بهم آمیخته است. گوئی یک لحظه سکوت زبان باز کرده و اسرار ضمیر را بیرون می‌ریزد. در عین حال که لحظه بسیار سنگین، فشرده و آکنده از نیروست، گوئی به اندازهٔ کافی کش آمده و بزرگ شده است، آنقدر که می‌توانند آرزوها را به آرامی بیان کنند. یکی بجای دیگری، یکی با امکانات دیگری و سوءاستفاده از او و در عین حال مسخ شدن، دیگر شدن، بیگانه شدن و به هویت دیگری درآمدن. زبان کاملاً امروزی و معمولی است، چراکه افراد اسطوره‌ای، افسانه‌ای یا متعلق به دورانهای دیگر نیستند. در عین حال صدای گریه می‌آید و کسی نمی‌گرید، اما فضا مبهم، محو و نمناک است[2].

۱- بهرام بیضائی، دنیای مطبوعاتی آقای اسراری، مروارید، تهران ۱۳۵۳ چاپ دوم صفحهٔ ۸۰.

۲- همچنین ر.ک. به: بهرام بیضائی، فتح‌نامهٔ کلات، انتشارات دماوند، تهران ۱۳۶۲ صفحه ۱۱۰ و ۱۱۱ که با نمونه‌های بالا متفاوت است.

بسته به زمان، مکان و شخصیت اشخاص، زبان هر نمونه با نمونه‌های دیگر متفاوت است. اما کسانی که با کار آقای بیضائی آشنا باشند، با اندکی تأمل می‌توانند حال و هوای کلام او را تشخیص دهند. اینکه این تشخیص چگونه صورت می‌گیرد، چیزی نیست که بتوان آن را تجویز کرد. این شم نسخه‌شناسی است که براساس آن به نقد متون می‌پردازند و نیازمند کار و تجربه است. نوشته‌های بیضائی تا حدی سرگشتگی و ابهام دارند، آنطور که هرگز نمی‌توان حکم داد و برداشت مشخصی از کار ارائه کرد. این شگرد را بیضائی در نمایش مرگ یزدگرد با هنرمندی هر چه تمامتر به اوج رسانده به طوری که با هر چرخش کلام، تماشاگر روایتی نو را از ماجرا می‌پذیرد. با این همه در بین آثار مطرح نویسنده مشکل می‌توان دو کار را یافت که زبانی همانند داشته باشند.

مشکل نوآوری در سبک در مورد سایر انواع ادبی به دشواری نمایشنامه نیست. مثلاً" اشعار بعضی از شاعران از نظر فرم تنوع ندارند. یا مثلاً" زبان بعضی از رمان‌نویسان در اکثر آثارشان یکسان است. در حالی که نمایشنامه‌نویس با تکرار یک سبک به تکرار خود می‌پردازد و تازه بدتر از تکرار سبکی شخصی پیروی از سبک متداول زمان و یا به عبارت دیگر تقلید سبک دیگرانست. کم نیستند رمان‌نویسانی که نمایشنامه‌های قابلی عرضه نکرده‌اند. با مختصری جستجو در آثار نمایشی رمان نویسان خودمان این معنا قابل تحقیق است. دیگران نیز نمونه‌هائی دارند. مثلاً" در مورد هنری جیمز گفته‌اند:

> می‌بینم که بیست سال از عمرش را در لندن و پاریس در تدارک نوشتن نمایشنامه است. می‌بینیم که چگونه با اوضاع و احوال تئاتر زمانش درگیر می‌شود، موضوع انتخاب می‌کند و دربارهٔ ساختار نمایش می‌اندیشد. با این وجود جیمز، استاد ظرائف کلامی و خالق روش دراماتیک در رمان، به نظر می‌رسد که در نوشته‌های تئاتریش توجه چندانی به دیالوگها و یا بطورکلی به

زبان دراماتیک آثار ندارد. همچنین توجهی به خلق یک شیوه تئاتری در برابر سبک فراگیر زمانش ندارد.[۱]

طیف زبان دراماتیک آنقدر گسترده هست که هر نویسنده‌ای بتواند زبان ویژه خود را انتخاب کند. با این زبان می‌توان اشیاء را توصیف کرد و مفاهیم را باز گفت. «زبان دراماتیک با زبان در طیف گسترده‌اش از زبان کودکانه تا زبان بلیغ ادیبانه، از شعر نمادگرایانه تا آگهی روزنامه‌ای سر و کار دارد[۲]» شرط استفاده نمایشنامه‌نویس از این زبان آنست که بر آن آگاه باشد و امکانات آن را بشناسد. اما تنها شناختن امکانات زبان دراماتیک برای نویسنده کافی نیست. نویسنده تئاتر باید بتواند از این زبان استفاده کند. او «باید کلمه را همراه با تصویر آن ببیند.[۳]» کلمات باید در دهان بچرخند و بگوش بیایند. هنگامیکه متن ادبی را می‌خوانیم با چشمهایمان بر بعضی واژگان تأکید می‌گذاریم و برخی از آنها را ندیده حدس می‌زنیم و از آنها می‌گذریم. در متون منظوم ادبیات چشم‌نواز است. حتی زیبائی برخی از کلمات در شعر با بلند خواندن تأثیری مضاعف دارد. یعنی هم خوش آهنگ است و هم چشم را می‌نوازد. معمولاً نمایشنامه‌نویسان نوشته را بلند می‌خوانند تا تأثیر آن را برگوش بیازمایند و از حیث گفتار روانی آن را محک بزنند. ژان لوئی بارو که جمله‌های استاندال رمان نویس فرانسوی را بلند خوانده می‌گوید «همهٔ صامت‌ها مثل میخ در دهان گیر می‌کردند». او معتقد است که کلمه را اول باید تنفس کرد تا بتوان آن را به حرکت بازیگر پیوند داد.[۴]»

استانیسلاوسکی کارگردان صاحب مکتب تئاتر در آموزش بازیگران ابتدا آنها را

1- Andrew K. Kennedy,... P.7.

۲- همان صفحه ۲۳۲.

۳- ژان پل سارتر، دربارهٔ نمایش، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، زمان تهران ۱۳۵۷، صفحهٔ ۵۱.

۴- همان، از قول ژان لوئی بارو صفحه ۵۰.

با خط کلی نقش و به عبارتی زیربنای نوشته آشنا می‌کرد. او می‌گفت همه چیز در احساس و تفکر نقش وجود دارد نه در کلمات نوشته شده آن[۱]. به اعتقاد او بیانی درونی به کلمات متن جان می‌بخشد. این لایه با لایه‌های درونی همچون شبکه‌هائی در زیر کلمات و در درون متن جای دارند. اینکه هر کلمه ظاهر و بطن یا بطونی دارد چیز تازه‌ای نیست، اما تنها درام است که بطن‌ها را بهم می‌آمیزد و پرده‌های شگرف از حقهٔ متنی ساده و بی‌پیرایه بیرون می‌کشد و این از ویژگیهای دیگر زبان دراماتیک است.

در نمایش «پرواربندان»، میم که یک نویسندهٔ مخالف است توسط دوستی به خانهٔ دور افتاده‌ای در وسط بیابان که جائی شبیه یک کارخانه، کارگاه، دامداری یا یک پرواربندی است و در آن بولدوزرهای زیادی مرتباً خندق می‌کنند تا طویله‌های مد جدید بسازند، دعوت می‌شود. این فضا کم کم و به نحو بسیار هنرمندانه‌ای فضای یک زندان را به خود می‌گیرد و دوستانی که مرتباً اظهار ارادت می‌کنند در واقع زندانبانند. موقعیت زیر برگرفته از انتهای پردهٔ اول نمایش است. دوگانگی را بهتر از این در هیچ نوع هنر دیگری نمی‌توان نشان داد. حقیقت این است که در این لحظه یک زندانی و چند زندانبان داریم که به زور زندانی را وادار می‌کنند تا لباس زندان یا پرواربندی را که نمادین است، بر تن کند.

میم: (به طرف در بیرون می‌رود) من نمی‌تونم بمونم.

مرد دوم: (آرام آرام به میم نزدیک می‌شود. انگار در خیال شکار اوست) شما اگه این کارو بکنین خیلی به من برمیخوره، جدی دلم می‌شکنه، روحیه‌م خرد میشه، شما به این قیافه و هیکل من نگاه نکنین، من خیلی زودرنجم،

۱- ک. س. استانیسلاوسکی، کار هنرپیشه بر نقش، ترجمه پرویز تأییدی، پیام، تهران، ۱۳۵۴ صفحه ۴۵.

خیلی حساسم، بی‌اندازه شکنندام، شما راضی می‌شین دل یه آدم صاف و ساده و یه انسان واقعی مثل منو بکشین؟

مرد اول: (در نقش یک میانجی رو به میم) حالا یه چند دقیقه صبر کن، ببینم چطور میشه. (در باز می‌شود و زن با یک دست بلوز شلوار راه راه را که به چوب رختی آویزان است، وارد می‌شود.)

زن: خیال می‌کنم اینا اندازه‌شون باشه.

مرد دوم: به به عالی شد. عالی شد. (لباس را می‌گیرد و به میم نزدیک می‌شود)

میم: اینا چیه؟

مرد دوم: لباس خونه. (میم به لباس‌ها خیره می‌شود)

مرد اول: نو نوه!

مرد دوم: آره والله، تمیزه.

میم: (عقب عقب می‌رود) این... این که لباس زندانی‌هاس!

مرد اول: لباس زندانی‌ها؟ (مرد اول و دوم و زن به قهقهه می‌خندند)

مرد دوم: قدرت تخیل رو می‌بینی؟

زن: چه حرفائی!

میم: (عقب عقب می‌رود) من احتیاج ندارم.

مرد دوم: تعارف می‌کنین.

مرد اول: بپوش بابا دیگه، بپوش راحت باش!

میم: (به در بیرونی نزدیک شده) من راحتم، من تو لباس خودم خیلی راحتم.

(در یک مرتبه باز می‌شود. مرد سوم، چارشانه و دیلاق وارد می‌شود و از عقب به میم نزدیک می‌شود)

مرد سوم: اینارو بپوشین که خیلی راحت‌ترین. بپوشین!

(میم وحشت‌زده برمی‌گردد و خود را محاصره می‌بیند. همه لبخند به صورت

دارنـد. مـیم بـا سـوءظن تک تک آنـها را نگـاه مـی‌کند. حـلقه دوسـتان کـوچک و کوچک‌تر می‌شود. میم گرفتار و اسیر است.[۱])

چیزی که در اینجا مهم است، دوگانگی حرف و عمل است که خود از مختصات و نیز یکی از فنون و صناعات درام است. طعنهٔ تلخ ماجرا این است که همهٔ این کارها در لباس دوستی انجام می‌شود. شاید اگر میم را دستگیر کرده و به زور به او لباس زندان را می‌پوشاندند و حتی کتکش می‌زدند و بجای تعارف و تکلیف‌های معمول فحش و ناسزا نثارش می‌کردند، صحنه تا این حد هراسناک نبود. اما تأثیر این طعنه آنقدر است که عرق سرد بر تن انسان می‌نشاند. در مقابل دشمن آشکار تکلیف انسان روشن است. او را راحت سبک و سنگین می‌کند، امکاناتش را می‌سنجد نیروهایش را می‌چیند و حمله یا دفاع می‌کند، اما این گونه رفتار بکلی طرف را خـلع سـلاح می‌کند و او را درهم می‌شکند.

ظاهر نمایش «در انتظار گودو» یا «آخر بازی» بکت چیزی جـز زبـان نـامفهوم نیست. نقش پوشها بر صحنه می‌آیند و دری وری می‌گویند. نوشته یکسره کسالت بار و نومیدکننده است. در اجرای درست این نـمایش‌ها بـر صـحنه تـماشاگـر بـا مضحکه، دلقک‌بازی و بیهوده‌گوئی روبه‌روست. اما همین بیهوده‌گوئی به تدریج او را می‌هراساند، به تشویش می‌اندازد و به تدریج دنیای دیگری خلق می‌کند. بسته به توان، زمینه و شناخت تماشاگر دنیاهای خلق شده متفاوتند، اما همهٔ آنها را حسی مشترک به هم می‌پیوندد. دنیای ظاهری پر از تفرقه، پرت‌گوئی و نابسامانی جهانی به سامان می‌آفریند و جماعتی متفرق را به وحدت می‌رساند.

این جادوی تئاتر است و ویژگی خاص خود آن. «در نوشته‌های پینتر استفاده از مکث‌ها و جملات ناتمام، تکرارها، پرگوئی‌ها، بازی با کلمات و کلیشه‌های گفتاری،

۱- گوهر مراد، پرواربندان، نیل، تهران ۱۳۴۸ صفحهٔ ۴۲-۴۰.

بازی با اشعار کودکانه، همهٔ اینها نوعی کیفیت زبان شناختی است که به وضوح به چیزی دیگر منجر می‌شود.[1]» در واقع در بسیاری از موارد در تئاتر زیبائی کلمات به طور مجرد از میان می‌رود، چراکه کلمات در اینجا واسطه هستند و به همین دلیل است که شعر یا نوشته‌ای بسیار زیبا ممکن است روی صحنه به عنصری زشت و مزاحم تبدیل شود که نه تنها کار ارتباط را تسهیل نکرده و به راحتی توجه را از خود به چیزی ورای خود منتقل نمی‌کند، بلکه خیلی اوقات درست به همین دلیل که توجه را به خود جلب می‌کند مخل و مزاحم است. برعکس کلمات ساده و بسیار پیش‌پا افتاده؛ بسته به مورد، گاهی به کانونی از آتش‌فشان تبدیل می‌شوند. در نمایش پلکان آقای رادی صحنه‌ای هست که در آن لحظاتی دو تا از اشخاص بازی روی صحنه تنها می‌مانند و گفتگوی آهسته و رازگونه‌ای بین آنها صورت می‌گیرد:

کاسعلی : خب؟

بلبل : بردم خمام.

کاسعلی : تموم شد؟

بلبل : آره، ردش کردم به قصاب.

کاسعلی : چند؟

بلبل : با گوساله پونصد و پنجاه[2]

برای کسی که با متن نمایش آشنا نیست، این کلمات معنای خاصی ندارند و در او هیچ حس عاطفه و شناختی برنمی‌انگیزند. اما تماشاگری که در متن ماجرا قرار گرفته و از ابتدای نمایش دریافته که جنایتی صورت گرفته که در نتیجهٔ آن کسی خواه‌ناخواه به خاک هلاک و تباهی نشسته به اینجاکه می‌رسد دیگرگون می‌شود. در هیچ جای دیگری جز در تئاتر رسیدن به این نقطه ممکن نیست. آنقدر این ویژگی

1- Andrew K. Kennedy, ... P.22.

۲- اکبر رادی، پلکان، انتشارات نمایش، تهران ۱۳۶۸ صفحهٔ ۳۴.

برای فوگارد مهم است که در توصیف آن می‌گوید: هر نوشته‌ای که پاسخگوی آزمون فرآوری نباشد ناهنجار و موقتی است[1]. خود او ضمن اینکه واقعیت سطحی یا واقعیت‌های تجربه روزمره را هرگز نادیده نمی‌گیرد به لایهٔ درونی پیشنهادی متن اهمیت بیشتری می‌دهد. «سیزوئه بانسی» او فقط یک نمایش حاکی از تبعیض نژادی نیست، بلکه چند پله بالاتر، یک درام هویت انسانی در جهانی بیگانه و دشمن‌خوست. همچنین «امانوئل روبلس» نویسندهٔ نمایش «مونتسرا»، تصریح می‌کند که نویسنده می‌توانست زمان این نمایش را روم قدیم، اسپانیای دورهٔ فیلیپ یا فرانسه تحت اشغال نیروهای آلمان نازی قرار دهد.[2]

ریشهٔ بعضی سوءتعبیرها از نمایش هم در اینجاست. مثلاً" خیلی‌ها که قادر نیستند از پوستهٔ ظاهری نمایش فراتر بروند به آن خرده می‌گیرند و خیلی پیش می‌آید که با آن احساس بیگانگی می‌کنند. بجز کسانی که از روی منطق و به حق خواستار پاگرفتن تئاتر ملی به معنای سنت شدن تئاتر یا خودی شدن آن هستند، کسانی هم هستند که به علل مختلف قادر به برقراری ارتباط با متن خارجی نیستند و با قیافهٔ حق به جانب به متون خارجی و کسانی که با مشقت، با دشواریهای این متون دست و پنجه نرم می‌کنند، ناسزا می‌گویند. به جز افرادی که از این ناسزاگوئی اغراض خاصی دارند، کسانی هم هستند که دیدهٔ ظاهر بینشان این معضل روانی را برایشان پرداخته. اینها مثلاً" در مواجهه با نمایش «مرد یخین (مسیحا نفسی) می‌آید» نوشتهٔ یوجین اونیل ممکن است بگویند زندگی جمعی واماندهٔ اوباش به ما چه ربطی دارد؟ و به تراژدی‌ای نیندیشند که به ژرفای اقیانوس در زیر این سطح خزه‌بسته جریان دارد. یا نمایش‌های چخوف به نظرشان لوس‌بازی جمعی اشراف‌زاده بیاید که کاری جز وراجی ندارند و بگویند خب که چی؟ کجایش به فرهنگ ما مربوط است؟

1- Dennis walder/Athol Fugard, Macmillan, London 1984 P.4.

۲- امانوئل روبلس، مونتسرا، ترجمه ابراهیم صدقیانی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۶ صفحهٔ ۹.

و یک لحظه هم فکر نکنند که این پوستهٔ بیرونی را کنار بزنند و درون آثار را برملا کنند. درونی که خاص هیچ فرهنگ خاصی نیست و حاصل اندیشه و هنر انسان است. درونی که "دردی مشترک را فریاد می‌کند"[۱] کدام انسان سالم است که عطش حقیقت‌طلبی درد ادیپ را به جانش نریخته باشد؟ حتی اگر نداند که سوفوکل دو هزار و پانصد سال پیش نمایشی به این نام نوشته است. نام سوفوکل، نام ادیپ، شکل نمایش، ماجرای ظاهری آن، لباس و دکورش به طور انتزاعی هیچ اهمیتی ندارند. آنچه که اهمیت دارد چیزی است که ورای همهٔ اینها ایستاده. او و تنها اوست که باید پاک و پیراسته و به تعبیر مولانا بی‌پیرهن پدید آید.

دستیابی به همهٔ آنچه که تاکنون گفته شد در نمایشنامه فقط از طریق دیالوگ میسر است و این شاید بارزترین خصیصهٔ این نوع ادبی است. در حالی که انواع دیگر از جمله داستان از بسیاری از فنون و ابزار دیگر در دست‌یابی به مقصود سود می‌جویند. این امکان که به گمان بسیاری دست نمایشنامه‌نویس را بسته در واقع حسن بزرگ نمایشنامه نیز به شمار می‌آید. تقطیر و تبلور اعمال و نمایاندن آنها تنها از طریق یک گفت و گوی به ظاهر ساده هنر بزرگی است و همین ویژگی است که به نمایشنامه‌نویس امکان می‌دهد تا دنیائی از ماجرا را در چند ساعت فشرده کند و تماشاگر در کوتاه‌ترین زمان ممکن تجربه‌ای گاه بسیار حیاتی را از سربگذراند.

به هرحال از لحاظ سبک نگارش، تئاتر تنها به دیالوگ پابرجاست و دیالوگ تنها پرسش و پاسخ نیست. یونسکو می‌گوید دیالوگ یعنی کلام در عمل، در تضاد. اگر نمایشنامه‌نویس کلمات را صرفاً" برای بحث و گفت و گو به کار گیرد، مرتکب اشتباه بزرگی شده است.[۲]

از دیرباز تاکنون کسانی بوده‌اند که مباحث نظری و فلسفی خود را در قالب گفتگو

۱ـ احمد شاملو.

۲ـ اوژن یونسکو، نظرها و جدل‌ها، مترجم مصطفی قریب، بزرگمهر تهران، ۱۳۷۰ صفحهٔ ۳۴.

آورده‌اند. مطالعهٔ این نوشته‌ها البته روشنگر مباحثی است که نویسندگان آنها در نظر داشته‌اند؛ اما اگر این نویسندگان به خاصیت دیالوگ چشم داشته و خواسته‌اند از این طریق خواننده را در معرض تجربه مستقیم قرار دهند، به گمان من چندان سودی نکرده‌اند. حتی گفت و شنودهای کسی مثل برشت که استاد فن است در بحث نظریه‌پردازانهٔ «گفتگوهای مسینگ کاوف»[1] قابل مقایسه با دیالوگهای او در نمایشنامه‌هایش نیست. واقع امر این است که در این نوشته‌ها زبان «نوشتار» به شکل زبان «گفتار» نوشته شده است! و این مشکل عمدهٔ نمایشنامه‌نویسانی است که گفتار و زبان نمایشنامه‌نویسی را نمی‌شناسند. بسیاری از نمایشنامه‌های ناموفق تنها انشاءهائی هستند، منثور یا منظوم که تکه تکه شده در دهان افراد مختلف گذاشته شده‌اند. گاه این نوشته‌ها بسیار زیبا هستند اما دراماتیک نیستند.

هدف از بیان این مطلب تخطئهٔ کوششهای صادقانه‌ای نیست که در این راه به عمل می‌آید، بلکه نشان دادن این واقعیت است که اکثر این نوشته‌ها که گاه بر صحنه هم گفته می‌شوند، درام نیستند. میراث نمایشنامه‌نویسی ما در همین چند دهه نشان می‌دهد که کسانی بوده و هستند که جوهر درام را درک کرده به قدر وسع و همت خود بدان پرداخته‌اند. برای ما که سنت نمایشنامه‌نویسی نداشته‌ایم، ای بسا بخشی از این تشتت‌ها، کوششهای پراکنده و به اصطلاح سیاه مشق‌ها ضروری است، اما بخشی از آن که متأسفانه چندان ناچیز هم نیست معلول عوامل دیگری جز آزمون و خطاست. عدم وجود سنت نقد تئاتر و نبودن زمینهٔ مناسب برای پدیدآمدن نقدی سالم را می‌توان از عوامل عمده به شمار آورد. گاهی کار بجائی می‌رسد که حتی کسانی که قاعدتاً می‌بایست خود مروج اصول باشند، حقیقت را قربانی جانبداری و یا دشمنی کورکورانه می‌کنند. به جای پذیرفتن واقعیت‌ها و تلاش در اصلاح دیدگاهها

۱- برتولد برشت، گفتگوهای مسینگ کاوف، ترجمهٔ منیژه کامیاب و حسن بایرامی، بابک تهران ۱۳۵۲.

و روشها سرسختانه پیشداوری می‌کنند و بر برحق شمردن کار خود و دوستان و مرید و مرادهای خود اصرار و لجاجت می‌ورزند. هنگامی که با نقد و نظری روبه رو شوند اگر از خود و دارودسته‌شان باشد، آن را می‌ستایند وگرنه نخوانده و ندانسته آن را سطحی می‌دانند و از ناروا و تهمت و افترا دریغ نمی‌ورزند. شگفت اینجاست که اغلب هم دیگری را به دشمنی ورزیدن و ناسزا گفتن متهم می‌کنند. معلوم است که بوتهٔ کم سال نقد تئاتر از پس این توفانهای مسموم برنمی‌آید و همواره درمی‌غلتد تا باز از کجای ریشه‌اش جوانه‌ای بزند. در حقیقت بر عهدهٔ دستگاههای آموزشی هنر است که در کنار آموزش‌های تخصصی، مفاهیم کلی هنر، ویژگیهای هنرمند و اصول و روش‌های نقد آثار هنری را با تأکید بر تواضع و سعهٔ صدر به دانش آموختگان بیاموزند و شوق خدمت و یادگیری را در آنها ایجاد کنند وگرنه کسی که فقط مدرکی دارد و مدعی است نه به هنر جامعه سودی می‌رساند و نه خودش از هنر بهره‌ای می‌برد، چراکه هرگز نخورد آب زمینی که بلند است.

انتخاب متون برگزیده براساس صوابدیدها و ملاحظات غیرهنری عامل دیگر این تشتت است. حاصل این کار نیز جز مدعی‌پروری چیز دیگری نیست. به راستی کدام جوانه ارجمند از بذل اینهمه کاپ و مدال برآمده است؟ انتخاب متن غیردراماتیک به عنوان کار دراماتیک به رشد هر چیزی نیرو می‌رساند مگر درام نبشته، که هرگز کسی به بوی جایزه درام نمی‌نویسد و نمی‌نویسد مگر به ضرورت.

مشکل زبان گفتاری و زبان نوشتاری و مقابله آنها از مشکلات عمده دیالوگ‌نویسی است. این مشکل در ویراستاری نمایشنامه توسط ادیبان نیز چهره می‌نماید. پیش آمده که این ارجمندان به هنگام ویراستاری در زبان شکسته و محاوره‌ای و گاه عامیانهٔ نمایش‌نامه دست برده‌اند و به نام پاسداران زبان حافظ و سعدی با یقین کامل حتی کلمات و اصطلاحات را تغییر داده‌اند.

بی‌گمان خود اعتقاد کاملاً موجه و اصولی است و پاسداری از مواریث فرهنگی

وظیفهٔ هر بخرد بافرهنگی است. اشکال در این است که زبان را به دلیل دیرینه سالیش نمی‌توان اثر باستانی شمرد. زبان و هستی آن وابستهٔ تغییر است و آن را نمی‌توان مثل عتیقه حفظ کرد. نکتهٔ دیگر اینکه درام سنت ادبی ما نیست و طبیعتاً پیشینه آن را نداریم. ادب رسمی ما اکثراً نوشتاری است. شاید به این دلیل که «گفتگو آئین درویشی نبود» اینکه چرا نبود خود محمل پژوهشی دیگر است.

بهر تقدیر بنای درام از مصالح زبان گفتار برمی‌آید و زبان گفتار خصائصی دارد که آن را از زبان نوشتاری جدا می‌کند. ذیلاً به برخی از این تفاوتها و مصداق آنها در نوشته و آثار اشاره می‌شود.

الف ـ از نظر ساخت، زبان گفتاری به استحکام زبان نوشتاری نیست. زبان گفتاری جملات ناتمام و عبارات پی‌درپی به کار می‌برد. به علاوه می‌توان گفت که در این زبان جمله تبعی نداریم.[1] نمونه‌های زیر از ادبیات نوشتاری انتخاب شده است:

> و من که دمنه‌ام این حکایت از بهر آن یاد کردم بر این جمع و ملا، تا شما را معلوم گردد که نادانسته گفتن شرط نبود و انجام آن محمود نیاید و همان پیش آید که آن جاهل را پیش آمد که دانایان گفته‌اند که گفتار و کردار اگر نیک بود و اگر بد بی‌مکافات نماند و اینکه من بی‌گناهی و جرمی، پاک دل از خیانت و پاک تن از نابکاری پیش شما ایستاده‌ام چنین که همی بینید، پس دانسته میوشید و به دروغ گفتن مکوشید.[2]

۱ـ در تنظیم تفاوتهای زبان گفتاری و نوشتاری از کتاب زیر استفاده شده است:

Gillian Brown and George Yule/ Discourse analysis,Cambridge, London, 1983, P.15-17.

۲- داستانهای بیدپای، ترجمه محمدبن عبدالله البخاری، به تصحیح پرویز ناتل خانلری و محمد روشن، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۱، صفحهٔ ۱۴۱.

نمونه دوم:

> و بیشتر مردم عامه آنند که باطل متمتع را دوست‌تر دارند، چون اخبار دیو و پری و غول بیابان و کوه و دریا که احمقی هنگامه سازد و گروهی همچون او گردآیند.[۱]

پیداست که نثر بیهقی و نثر بخاری تا چه حد روان، مستحکم و زیباست. این نثر را می‌توان با نمونه‌های زیر که از زبان گفتاری و درام نبشته‌ها انتخاب شده‌اند، مقایسه کرد.

بلبل: سر درنمی‌آرم. واقعاً سر درنمی‌آرم. برای منکه معما شده... همه جور منت شمارو کشیده‌م. همه جور به اتون می‌رسم. گفتین نیم‌ساعت کمه، استراحت ناهارتونو کردم یه ساعت. گفتین. داربست چوبی اعتبار نداره، فلزی گذاشتم. تا حتی مساعده خواستین ـ این شاهده ـ به مرگ یه بچه‌م چگرم سوخت. گفتم، شب عیده، پیش زن و بچه خجالت زده نشین.[۲]

ولادیمیر: آخر ما با هم آنجا بودیم، من حاضرم قسم بخورم! که انگورچینی می‌کردیم، برای یه نفر به اسم... (با یک دست بشکن می‌زند)... اسم مردکه یادم نمی‌آید. یه جائی به اسم...(بشکن)... اسم خراب‌شده‌اش یادم نمی‌آید...[۳]

نکتهٔ مهم در مقایسهٔ این نمونه‌ها اینست که نثر کلیله و دمنه و تاریخ بیهقی جدا از متن نیز قابل توجه و با اهمیت است، اما در مورد درام، جملات و عبارتها خود به

۱- گزیده تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی، جیبی تهران چاپ سوم، ۱۳۵۶، صفحه ۱۷۶.

۲- اکبر رادی، پلکان ...، صفحهٔ ۱۱۸.

۳- نمایشنامه‌های بکت، ... صفحهٔ ۶۹.

خود چندان ارزشی ندارند مگر آنکه شخصیتی که کلام از زبان او نقل می‌شود، فردی صاحب اندیشه باشد.

ب ـ زبان نوشتاری اصول و قواعد خاص خود را دارد. این قواعد بخصوص در زبان غیر ادبی با سختگیری هرچه تمامتر اجرا می‌شوند. مثلاً" گفتهٔ «خیلی خسته‌ام میرم بخوابم» در زبان نوشتاری به اینصورت و یا صورتهای مشابه این جمله درمی‌آید «خیلی خسته‌ام بنابراین برای خوابیدن می‌روم.» رعایت قواعد خاص زبان نوشتاری در مورد زبان گفتاری گاه بسیار مضحک است. مثلاً" گفتهٔ «مونده‌ام واسه‌م دادگاه بگیرن!» در استحاله به شکل نوشتاری به صورت زیر درآمده: «منتظرم تا برایم وقت دادگاه تعیین کنند.»[۱]

د ـ جملات و عبارتهای کوتاه از مشخصه‌های زبان گفتاریست. در حالی که در زبان نوشتار کم نیستند جملات بلندی که انبوهی از اطلاعات را ذخیره کرده‌اند.

هـ ـ در زبان گفتاری کمتر از فعل مجهول استفاده می‌شود. هرچند که طبیعت زبان فارسی با فعل مجهول چندان میانه‌ای ندارد، اما گاه پیش می‌آید که در نثر فارسی چه نثر ادبی، چه نثر ترجمه به تبع زبان بیگانه و چه بخصوص در متون اصطلاحا" علمی از فعل مجهول استفاده کرده‌اند. مثلاً" «دانسته شده بود که باید ماشین را از کنار آتش گذراند.»[۲]

و ـ در زبان گفتاری از ژست استفاده می‌شود. مثلاً" گوینده به باران نگاه می‌کند و می‌گوید: ول کن نیست یا «عجب میادا!» در سخن گفتن خیلی از توصیف و شرح و تفسیرها حذف می‌شود. خیلی چیزها به اشاره می‌گذرد. هنگامی که فرمانده سربازی را مرخص می‌کند، فقط با دست اشاره‌ای به رفتن می‌کند. بسیاری از مراسم بدون

۱ـ جروم لارنس، رابرت ای لی، آن شب که تورو زندانی بود، ترجمهٔ بهزاد قادری و یدالله آقا عباسی، انتشارات نمایش، تهران، ۱۳۷۰، صفحه ۱۸ .

۲– محمود دولت آبادی، کلیدر، پارسی، تهران، ۶۳، ص ۲۲۱۵.

کلام و با حرکات انجام می‌شوند. در نمایش «در پوست شیر» صحنه‌ای هست که افسر انگلیسی به اتاق حمله کرده و آن را بازرسی می‌کند در حالی که شیلدز و داورن از ترس می‌لرزند خانم گریکسن وارد می‌شود که حضور انگلیسی‌ها را خبر دهد و البته چون خیلی حرف می‌زند، افسر را نمی‌بیند. در اینجا شیلدز و داورن ناچارند با اشاره دست و صورت او را از حضور افسر انگلیسی آگاه کنند.

ز ـ در زبان گفتاری به نسبت زبان نوشتاری از اصطلاح بیشتر استفاده می‌کنند.

همچنین در زبان گفتار بسته به فرهنگ و محیط افراد از شکلهای مختلف زبان مثلاً" زبان عامیانه استفاده می‌کنند. معمولاً" سخن گفتن معرف شخصیت افراد است. سخن گفتن فرد غیر از آنکه به قول سعدی عیب و هنر او را آشکار کند، موقعیت او، وابستگی طبقاتی و شغلی و خصوصیت‌هائی از این قبیل را روشن می‌کند. معمولاً" در زبان نوشتاری همهٔ این چیزها را توضیح می‌دهند. بسیاری از فضای رمان به توصیف همین چیزها اختصاص می‌یابد. اما در نمایش به مجردی که شخص دهنش را باز کرد معلوم می‌شودکه چند مرده حلاج است. در نوشته‌های غیردراماتیک معمولاً" از ابتدا تا انتها یک سبک نوشته و یک لحن مشخص بکار گرفته می‌شود که به طور معمول سبک و لحن خود نویسنده است. در این نوشته‌ها اشخاص همه به یک زبان سخن می‌گویند. حتی اگر این نوشته‌ها را روی صحنه هم ببرند، همه یک جور حرف می‌زنند و این تکرار مثل تکرار حرکت و میزانسن کشنده حوصله و توان تماشاگر است. بسیار گفته شده که در صحنه هر کسی باید به زبان خودش حرف بزند و خود این مطلب یکی از مشکلات تئاتر و نمایشنامه‌نویس است. اگر قرارست درون «لمپنی» را بر صحنه بشکافند که با دوز و کلک و خون و جنایت و تباهی و خیانت پول روی پول گذاشته و از هیچ به همه چیز رسیده، چه چاره‌ایست جز کاربرد زبان او؟ آدمِ به قول کرمانیها پشت‌پا خورده‌ای که هیچ چیز ندارد، شرف نمی‌شناسد، وجدان را کهنه کرده و در عمر ننگینش جز مکیدن خون

این و آن، جز از زیرپا گذاشتن حق و ناحق کردن و دروغ و دغل و ساخت و پاخت کردن و بازار سیاه درست کردن و انبار کردن و کم دادن و زیاد گرفتن و از انجام هر فعلی ابا نداشتن، کاری ندارد، چنین موجود بی‌وجودی را که ننگ آفرینش و دشنام تلخ جامعه است، چگونه می‌توان بر صحنه آورد و زبان شسته و رفته و مؤدبانه در دهانش گذاشت؟ کسی که وجودش فحش است چطور می‌تواند خودش را بروز ندهد؟ چقدر مشکل است که آدم مؤدبی مثل رادی مجبور باشد که به زبان اوباش بنویسد! و چقدر مشکل‌تر است هضم این مسأله برای کسانی که شخصیت هنرمند را با چنین معیارهای ظاهری می‌سنجند و نمی‌دانند که دمل چرکین را جز شکافتن چاره‌ای نیست.

به هرحال درام با انسان سرو کار دارد و انسان گرفتار خیلی چیزهاست که با آنها تعریف می‌شود و یکی از این چیزها زبان است. زبان دلال بنگاهی با زبان معلم موسیقی زمین تا آسمان تفاوت دارد، حتی اگر ایندو با هم برادر باشند. مشکل این تفاوت در ترجمهٔ متون نمایشی از زبانهای بیگانه نیز گاهی خود را نشان داده است. در نمایشنامهٔ «آن شب که تورو زندانی بود» بایلی که زندانی بیسواد و بیچاره‌ایست مثل «تورو» که فیلسوف و عارف و شاعر است، حرف نمی‌زند. حال اگر مترجم هر دو را یک طور ترجمه کرد یا ویراستار پستی و بلندیها را صاف کرد، حاصل شیر بی‌یال و دمی است که به هرحال دیگر شیر نیست.

ح ـ در زبان گفتاری بیشتر از لغات معمول و متداول استفاده می‌کنند. معمولاً نثر غیردراماتیک زیباست و این زیبایی مرهون گنجینه‌ای از لغات مترادف، متضاد، نو، کهنه، مجرد و غیر مجرد است. نثرنویس هنرمند با استفاده از صناعات کلمات را به رشته می‌کشد. بسیاری از نوشته‌های کهن ارزش اطلاعاتی خود را از دست می‌دهند، اما ارزش ادبیشان آنها را سرپا نگه می‌دارد. در مورد نثر دراماتیک که البته زیبائی خاص خودش را هم دارد، وجه اطلاع رسانی اهمیت غالب دارد و همین

است که کلمات نباید آنقدرها جلب توجه کنند. واضح است که کلمات غیرمعمول و غیرمتداول بیشتر جلب‌نظر می‌کنند. البته تفاوت گفته شده بیشتر در مورد نثر ادبی و نوشتهٔ دراماتیک صدق می‌کند و نثر روزنامه‌ای و خبری در این خصوصیت با نثر درام نبشته مشترک است.

نمونه‌ای از زبان گفتاری:

ولادیمیر : تو پیش آقای گودو کار می‌کنی؟

پسر : بله آقا.

ولادیمیر : چه کار می‌کنی؟

پسر : بز می‌چرانیم آقا.

ولادیمیر : بات خوبه؟

پسر : بله آقا.

ولادیمیر : کتکت نمی‌زنه؟

پسر : نخیر، ما را نه، آقا.

ولادیمیر : پس کی‌رو می‌زنه؟

پسر : برادرمون رو میزنه آقا.

ولادیمیر : ها، پس برادرم داری؟

پسر : بله آقا.

ولادیمیر : برادرت چه کار میکنه؟

پسر : گوسفند می‌چراند آقا...[1]

از این ساده‌تر، پیش پا افتاده‌تر و معمولی‌تر نمی‌شود. اما اشتباه نشود. این ظاهر کار است. رسیدن به این زبان بدون آفریدن عمق نمایشنامه ممکن نیست وگرنه ضبط صوت به راحتی می‌تواند گفت و شنود آدمها را ضبط کند. نمونه بالا را با

۱ـ نمایشنامه‌های بکت... صفحه ۵۸.

نمونه‌ای از نثر ارجمند بیهقی از این نظر می‌توان مقایسه کرد. انتخاب نثر بیهقی به این دلیل است که این نثر بسیار ساده و روان و زیباست و علیرغم قدمتش چندان تفاوتی با نثر پاکیزهٔ امروز ندارد.

نمونه از زبان نوشتاری:

هرکس گفتند شرم ندارید، مرد را که می‌بکشید به دارد، چنین کنید و گوئید! و خواست که شوری بزرگ به پای شود. سواران سوی عامه تاختند و آن شور بنشاندند و حسنک را سوی دار بردند و به جایگاه رسانیدند، بر مرکبی که هرگز ننشسته بود وجلادش استوار ببست و رسنها فرود آورد. و آواز دادند که «سنگ دهید». هیچ کس دست به سنگ نمی‌کرد و همه زار زار می‌گریستند خاصه نیشابوریان. پس مشتی رند را سیم دادند که سنگ زنند و مرد خود مرده بود که جلادش رسن به گلو افکنده بود و حبه کرده.[۱]

این متن هر چند ساده و در لحظاتی گفتاریست، اما به شعر پهلو می‌زند و راز ماندگاریش در همین است و نه تنها در اطلاعی که رسانده، که آن خبر را منابع دیگر تاریخ هم به نوعی بازگفته‌اند.

ط ـ در زبان گفتاری گوینده مرتباً یک شکل دستوری را تکرار می‌کند. نمونه از زبان گفتاری:

علائی: خب دیگر خانم‌ها و آقایان، لباس‌هایتان را مرتب کنید، موهایتان را شانه بزنید، ناخنهایتان را تمیز کنید. دستمال جیبتان بگذارید و کفشهایتان را برق بیاندازید.[۲]

چنانچه همین گفته را بخواهند به صورت نوشتاری درآورند به اشکال مختلفی

۱ـ گزیدهٔ تاریخ بیهقی... صفحهٔ ۸۳

۲ـ بهرام بیضائی، دنیای مطبوعاتی آقای اسراری، ... صفحهٔ ۱۷۱ .

درمی‌آید که یکی از آنها اینست: «علائی: خانم‌ها و آقایان را خطاب قرار داد و به آنها دستور داد که لباسهایشان را مرتب کنند. همچنین موهایشان راکه بسیار پریشان بود، شانه کنند و ناخنهایشان را تمیز کنند. در ضمن به آنها گفت که: دستمال جیبتان بگذارید و از آنها خواست که چون کفشهایشان گرد و خاک گرفته آنها را برق بیاندازند.» در رمان بخصوص هنگامی که از تکنیک جریان سیال ذهن استفاده می‌کنند زمان مرتباً عوض می‌شود و جملات به اشکال دستوری گوناگون درمی‌آیند. البته گاهی در نمایش هم این امر اتفاق می‌افتد و آن زمانیست که شخصیت ذهن پریشان خود را بازمی‌گشاید. در اینجا تا حدی نوشته به شعر و ادبیات غیر دراماتیک نزدیک می‌شود.

یک نکته در پایان این مبحث گفتنی است و آن اینکه آنچه گفته شد قواعد یا بعضی قواعد زبان گفتاری بود و این گفته بدین معنی نیست که لزوماً نمایشنامه‌نویس نباید پای خود را از چهارچوب قاعده‌ها بیرون بگذارد. نمایشنامه‌نویس هنرمند باید همهٔ اینها را بداند و در زمان خلق اثر همه را فراموش کند.

پا به پای زبان گفتار، جسارت بر صحنه گام می‌نهد و بسیاری از قواعد زبان نوشتاری را درهم می‌ریزد و چیزی می‌آفریند که در برقراری ارتباط قوی‌تر و موفق‌تر است و اصولاً یک معنای گسترده‌تر دیالوگ تلاش برای ارتباط است. ارتباط بازیگر با بازیگر که در حوزهٔ وسیع‌تر ارتباط بین کار و تماشاگر جا دارد.

هرچند زبان نمایشنامه ـ و نه زبان تئاتر ـ محدود به دیالوگ است، اما بسته به هنر نمایشنامه‌نویس و قدرت او همین یک فن از پس همهٔ نیازهای نمایشنامه برمی‌آید. صحنهٔ اول نمایش هاملت با این دیالوگ آغاز می‌شود:

برناردو : کیست؟

فرانسیسکو : هه! جواب با تست. ایست! شناسائی بده.

برناردو : زنده باد شاه!

فرانسیسکو : برناردو!

برناردو : خودش.

فرانسیسکو : درست سر وقت آمده‌اید.

برناردو : هم اکنون ساعت دوازده‌بار زنگ زد. برو بخواب فرانسیسکو.

فرانسیسکو :از این تعویض پاس بسیار ممنونم. سرمای سختی است و دلم آشفته است.

برناردو : در نگهبانی‌ات خبری نبود؟

فرانسیسکو : یک موش هم نجنبیده.[۱]

شکسپیر با این دیالوگ به ما می‌گوید که نگهبانان تعویض می‌شوند. ساعت دوازده شب است. هوا بسیار سرد است. مکان جائی بیرون قلعه و در هوای آزاد است. اوضاع امن و امان است و آرامش برقرار است. نگهبانان فوراً یکدیگر را نمی‌بینند پس هوا باید تاریک باشد. همچنین با جملهٔ «دلم آشفته است» نوعی فضای انتظار توام با دلهره معرفی می‌شود.ا نگار باید چیزی رخ دهد. این همان فضائی است که دو شب است روح پدر هاملت در آن ظاهر می‌شود و امشب هم خواهد آمد. پس آرامش صحنه آرامش گورستان است و تاریکی به دنیای مردگان پهلو می‌زند. سرمای مرگ نیز خیمه گسترده. همهٔ اینها و مطالب دیگری که تخیل و هنر کارگردان و بازیگران آنها را شکوفا خواهد کرد، در همین چند جملهٔ مختصر نهاده شده است. همین چند جملهٔ ساده که هر شب در میلیونها پاسگاه و بین میلیونها سرباز گشتی در سراسر جهان رد و بدل می‌شود. همان ایست، همان اسم شب. همان

۱- ویلیام شکسپیر، هاملت، ترجمهٔ م. ا. به آذین، نشر دوران، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۶۰، صفحهٔ ۱۲.

رفتن یکی برای خواب و ماندن یکی برای ایستادن و از سرما لرزیدن. اما این هسته ایست که درام از درون آن سر می‌زند و می‌بالد.

دیالوگ در ضمن با هر نمایشی شکل و شیوهٔ منحصر به فردی دارد. در فضای آرامش با طمأنینه بیان می‌شود. آنجا که فضا توفانی است بوی انقلاب از آن به مشام می‌رسد. انسان در نمایش شکسپیر مطمئن است، به نظم می‌اندیشد و منظوم سخن می‌گوید. سخنش ایهام دارد و از بازیهای کلامی سود می‌برد. انسان در نمایش بکت مفهومی مجرد و غیرقطعی است. پس کلامش بریده بریده و نامفهوم است. گئورگ لوکاچ در مورد دیالوگ معاصر می‌نویسد: «عنصر جدیدی که به نحو قابل ملاحظه‌ای با دیالوگ عجین شده... اینست که آهنگ اصلی در نواهای همراه گم می‌شود. صحبت واضح در تلمیح، در سکوت، در آثار حاصل از مکث‌ها و تغییر ضربان نمایش و غیره غرق می‌شود... هرچه انسان در نمایش تنهاتر می‌شود دیالوگ قطعه قطعه، تلمیحی و امپرسیونیستی‌تر می‌شود.»[۱]

اما کلام در درام همه چیز نیست. به قول رادی «نمایشنامه در کسوت کلمات به هر حال یک جنین بی‌نفس است. این جنین تنها در جریان بازی است که پیش روی ما به طور کامل متولد می‌شود.» تا این جنین بر صحنه به موجودی بالغ تبدیل شود، دسته‌ای از عناصر غیرکلامی درام دست‌اندرکارند که به آنها علائم یا اشارات دراماتیک گفته‌اند».[۲] از حرکت صحنه، لباس و گریم و دکور، وسائل صحنه، ماسک، وسائل شخصی، موسیقی و آواز، سبک اجرا، تصویر تا سایه‌ای روی دیوار و لرزشی در صدا را می‌توان از این گروه علائم دراماتیک به شمار آورد. هر کدام از این عوامل موضوع مبحث جداگانه‌ای است و تعریف و تکنیک‌های خاص خود را دارد

۱ـ به نقل از مقالهٔ لوکاچ در کتاب The Theory of Modern Stage ویراسته اریک بنتلی، صفحهٔ ۴۳۳.

2- J. L. Styan, Drama, Stage and Audience, Cambridge, 1975 P.35.

که به موضوع این نوشته مربوط نیست. آنچه در اینجا مورد نظر است، ارتباط این علائم و کارکرد آنها در به فعل گرداندن نمایش است. حتی در همین مورد خاص نیز دامنهٔ سخن گسترده است و به ناچار باید به اشاره‌ای از آنها گذشت.

تک گوئی تراژیک در نمایش‌های شکسپیر قهرمانان را در صحنه تنها در برابر تماشاگر قرار می‌دهد و به او امکان می‌دهد تا افکار خود را به زبان متقاعدکنندهٔ شعر با تماشاگر در میان بگذارد. این کار نه تنها خللی در جریان عمل نمایش ایجاد نمی‌کند، بلکه لحظه‌ای را در نمایش غنا می‌بخشد که براثر آن ذهن بیننده به جلو جهش می‌کند.[1]

در یک اجرای نمایش «سیزوئه بانسی» در تالار مولوی دانشگاه تهران هنگامی که محمود نزهتی بازیگر نقش سیزوئه از کافه بیرون آمد و با سرخوشی به طرف تماشاگران رفت و به یکی از آنها اشاره کرده گفت: «دست منو بگیر، رفیق. دست منو بگیر». او در یک عکس‌العمل آنی دستش را گرفت. بعد بازیگر طبق متن گفت «میدونی من کیم؟» و تماشاگر یاد شده پاسخ داد «یک برادر هم وطن». این لحظهٔ پیش‌بینی نشده موجی از صمیمت در فضای سالن پدید آورد. اینکه این نمایش خارجی بود یا ایرانی در آن لحظات اصلاً اهمیتی نداشت. مهم این بود که تماشاگر در آن لحظهٔ درخشان دراماتیک سیزوئه بانسی یعنی یک سیاهپوست اهل آفریقای جنوبی را برادر هم وطن خود شناخت. این جادوی تعالی بخش تنها از درام برمی‌آید.

لباس، دکور، وسائل صحنه همچنین وسائل شخصی افراد به جز وظائف معمول خود از اهمیت دراماتیک فراوانی نیز برخوردار هستند. در نمایش مرغابی وحشی لباس گریگرز خاکستری است که روحیات او را بیان می‌کند. آنتیگون سراپا

1- Britanica ... P. 154.

سفید در برابر لباس همچون شب تیرهٔ کرئون می‌ایستد.[1]

یونانیان به لباس اهمیت می‌دادند و ماسک نیز وظیفهٔ معرفی شخصیت را برعهده داشت. همچنین وسائل شخصی مثل چتر، عصا، گل و غیره می‌توانند شخصیت را نشان دهند. سه چهرهٔ «بلبل» شخصیت نمایش پلکان آقای رادی با این لباس و وسائل معرفی می‌شوند: ابتدا عرقگیر آستین کوتاه و خال رستمی که روی بازو کوبیده و کیسهٔ چرمی کوچکی به گردن آویخته و قلیانی در کنار دارد. بعد کلاه پشمی و لنگ دارد و خرجینک پولش را کنار لُنبرش آویخته. در صحنه بعد کاپشن و کلاه پوست دارد و پاشنهٔ کفشش را خوابانده. در صحنهٔ چهارم کلاه کپی، کت و شلوار آمپرمابل دارد که پاچه‌هایش را در پوتین‌های براق فرو کرده. و بالاخره در آخرین صحنهٔ نمایش همان را داریم که «رب دشامبر بته‌جقه پوشیده، جلوی پردهٔ سنگین منگوله‌دار ایستاده دستی به پشتی صندلی لوئی نهاده و لنگر ظریفی به اندام داده است. بخشی از الهام برای نوشتن نمایشنامهٔ پلکان به گفتهٔ خود رادی مدیون همین لباس و وسائل شخصی بوده است.

استفاده از موسیقی، آواز و رقص همچنین استفاده از مراسم و آئین‌ها، اسطوره‌ها و همسرایان نیز چه در غرب و چه در شرق همواره در تئاتر معمول بوده است و اتفاقاً استفاده از آنها در غنا بخشیدن به کیفیت دراماتیک نمایش بسیار مؤثر است. در دوران باستان از همسرایان استفاده می‌شد. برشت در کارهای خود از آواز استفاده کرده تا نمایش خود را یکپارچه کند. در تئاتر و در سینما برای تغییر حالت و غنابخشیدن به عواطف و تخیلات از موسیقی استفاده می‌کنند. آئین‌ها و مراسم نیز به روشهای گوناگون و بهانه‌های مختلف به کار گرفته می‌شوند. این امکانات دارای جاذبه‌های خاص خود هستند و گاهی آن قدر این جاذبه‌ها قوی است که سایر عوامل را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند. همانقدر که استفادهٔ استادانه از آنها به غنای کار

1- J. L. Styan ...P. 42.

کمک می‌رساند، استفاده ناشیانه از آنها به کار لطمه می‌زند. گاهی این عوامل ارزنده را که در جای خود قدر و قیمت فراوان دارند، به نام تئاتر مورد سوءاستفاده قرار می‌دهند و حاصل کار برنامه‌هائی بدون هدف و محتوی است که صرفاً برای سرگرمی تهیه می‌شوند. نمایشی که از آغاز تا پایان بدون هدف فقط از حرکت موزون و موسیقی و احتمالاً همخوانی استفاده کند، تئاتر نیست. در اینمورد حتی سلیقهٔ تماشاگر و فروش نمایش نیز ملاک ارزش نیست. در رم باستان در استادیوم‌های بزرگ نمایشی از نبرد گلادیاتورها با خودشان و یا حیوانات نشان می‌دادند و جمعیتی را با خون و خشونت سرگرم می‌کردند و لابد مشتری فراوانی هم داشته‌اند. چشم‌بندی و شعبده‌بازی هم از تئاتر بازار گرم‌تری دارد. با اینهمه اگر معرکه‌گیران به طور منظم روی صحنه معرکه بگیرند و تماشاگر هم داشته باشند، نمی‌توان گفت تئاتر اجرا کرده‌اند. تئاتر باید بتواند با جوهر ذاتی خود سایر هنرها و عواملی را که از آنها استفاده می‌کند، تعالی ببخشد، نه اینکه آنها را مورد سوءاستفاده قرار دهد و با ایجاد جاذبه‌های کاذب به جذب مشتری بپردازد. صرف نمایش آئین مثل صرف نشان دادن لباس محلی است. اینکار به خودی خود بد نیست که بسیار کار ارزشمندی نیز هست. اما آنجا که اینکار به نام تئاتر صورت می‌گیرد درست مثل این است که بخواهند گنجشک را رنگ کرده به جای قناری بفروشند.

واقعیت این است که پس از پایان نمایش چندان اثری از اجزاء تشکیل دهندهٔ درام در ذهن نمی‌ماند. آنچه می‌ماند چیزی است که بدان یک تصویر می‌گویند. «این تصویر اصلی نمایش است که می‌ماند... این شکل جوهر آن چیزی است که نمایش برای گفتن دارد.»[۱] چه بسیار نمایش‌هائی که انسان می‌بیند و یادی از آنها در حافظه ندارد. آنها را همان جا توی تئاتر پشت سر خود دفن کرده و خارج شده است. چرا که

۱- پیتر بروک، منتخبی از فضای خالی، ترجمهٔ حسن مرندی، انتشارات جشن هنر شیراز، ۱۳۵۰، صفحهٔ ۴۶.

جز نقش دیوار چیزی نداشته‌اند. شعبده‌بازی و معرکه‌گیری در لحظاتی بیننده را غافلگیر می‌کنند، او را به تعجب وا می‌دارند اما به آخر که رسیدند چیزی از آنها نمی‌ماند. حرکت زیبا، رقص زیبا، همخوانی زیبا فقط مهارت اجراکنندگان را به تماشا می‌گذارند. بندبازان روی طناب نفس تماشاگر را در سینه حبس می‌کنند، اما فقط همین. وقتی می‌گذرد و زندگی همانطور که بوده امتداد می‌یابد. دربارهٔ فوگارد گفته‌اند که «به عنوان یک بازیگر، کارگردان و نمایشنامه‌نویس مرتب به این فکر می‌کند که آنچه راکه باید بگوید تنها می‌توان به طور غیرمستقیم به عنوان تصویری که در لحظه‌ای جاندار شکل می‌گیرد، گفت.»[1] از نظر او اولین وظیفهٔ درام یافتن حقیقت همان لحظهٔ زنده است. هر چه این لحظات زنده در نمایش بیشتر باشند، نمایش موفق‌تر است.

تأثیر این لحظه‌ها که به تأثیر یا تأثیرات دراماتیک معروف است نیز یکی از شگفتیهای هنر تئاتر است. در این لحظات تأثیر کار هرگز یک بعدی نیست. گوئی همه وجوه منشور ناگهان و به طور دسته‌جمعی به انعکاس نور و درخشش می‌پردازند. این تأثیر از بسیاری تأثیرات زندگی واقعی مؤثرتر است. بسیار پیش می‌آید که از حق‌کشی به خشم می‌آئیم، اما در لحظه‌ای که راز سرقت گاو در نمایش پلکان گشوده می‌شود، علاوه بر این حس خشم با احساس دیگری نیز روبرو می‌شویم. در همان حال صاحب گاو را به نظر می‌آوریم که خانه خراب شده و خانواده‌ای را می‌بینیم که به بی سامانی و دربدری می‌افتند. حقانیت سید در تحقیر و توهین بلبل و نفرت از کسانی که به چنین فرصت‌طلب بی‌مقداری بها می‌دهند و یا بزرگوارانه نسبت به حقارتهای او گذشت می‌کنند، نفرت از محیطی که به چنین هرزه‌هائی امکان رشد می‌دهد، از کامیونداری که شریک دزد و رفیق قافله است و همزمان با این نفرتها و شناخت هرکدام از آن آدم‌ها امواجی از احساسات گوناگون به

1- Dennis Walder / Athol Fugard ... p.3.

جانمان می‌ریزند. شاید در همین لحظه سرنوشت غم‌انگیز گاو و گوسالهٔ نوزادش را که به قصاب سپرده شده‌اند به نظر آوریم. شاید چشم‌های نگران او و نگاههای ترس‌خوردهٔ گوساله‌اش قلبمان را به درد بیاورد. تصویر نجابت او، تصویر بیدریغ شیردادنش و احساسات گوناگون حاصل از این تصاویر و دهها تصویر تداعی شدهٔ دیگر انفجاری از عاطفه، تخیل و حس راه می‌اندازد که امواج آن انفجار سطوح و لایه‌های دیگری از شناخت و احساس را به لرزه درمی‌آورد. به نظر نمی‌آید که این لحظه گنجایش اینهمه را داشته باشد اما زمان متعارف در اینجا معنی ندارد. زمان تکه تکه شده و همچون آینه در تکه‌ها تکثیر شده است. بیرون از تئاتر همه جا تاریکی است و این تاریکی انسان را به نقطهٔ روشن مشخصی رهنمون نیست. اما در تئاتر تاریکی سالن، صحنهٔ نمایش را نمایان‌تر می‌کند. توجه و تمرکز به عمل روی صحنه کشیده می‌شود. دقایقی هست که همه چیز جز واقعیت صحنه فراموش می‌شود. در این لحظهٔ کشدار علاوه بر احساسات مربوط به کار، حالات دیگری هم دست‌اندر کارند. همین که آدم می‌داند توی تئاتر است. می‌داند که آنچه روی صحنه می‌بیند حاصل تلاش دسته جمعی نویسنده و کارگردان و بازیگران و سایر عوامل اجرائی است، همین که می‌داند منظور از بلبل فقط یک «لمپن» معمولی نیست و نویسنده قصد پرده‌دری، رازگشائی و شهادت بر روزگار خود را داشته، لایه‌های دیگری از ذهن و سلولهای متفاوتی از مغزش تحریک می‌شود و تازه آنچه گفته شد، نبود «الا یک از هزاران» به گفته سعدی.

در نمایش اتللو لحظه‌ای هست که در همان حال که «دزدمونا» برای کاسیو شفاعت می‌کند اتللو او را می‌زند و می‌گوید «ابلیس» که با این کار هم زدنش ضربه است و هم ابلیس گفتنش و در عین حال ابلیس درون خود و درون پلید یاگو را برملا می‌کند. تأثیرات دراماتیک تأثیرات واسطه‌های چندگانه است و نه فقط تأثیر

محتوای نمایش.[1]

مجموعه زبان دراماتیک، علائم و نشانه‌های دراماتیک و تأثیرات دراماتیک دست به دست هم می‌دهند و از دل آنها عمل نمایشی هویدا می‌گردد. عمل دراماتیک ویژگی اساسی درام و به عبارتی تعریف آن است. آن را تقلید کنش آدمی دانسته‌اند و ارسطو در بوطیقای خود ساختار آن را شرح داده است. او تأکید می‌کند که «نمایش باید آغاز، میانه و پایانی داشته باشد، لذا وقتی که از یک عمل صحبت می‌کند، ظاهراً منظورش مجموعه‌ای متوالی از رویدادهاست که به شیوه‌ای متصل و متحدند و به نتیجه‌ای منتهی می‌شوند»[2]. معمولاً نمایش از عمل یا اعمالی تشکیل شده که به نوبهٔ خود از اعمال فرعی‌تری به وجود آمده‌اند. مثلاً تمام نمایش پلکان عمل واحدی است که روی صحنه اتفاق می‌افتد، اما این عمل واحد که زندگی یک انگل را به صورت عملی دو سه ساعته درآورده خود از پنج عمل جداگانه که پنج مرحلهٔ زندگی همو را به شکل پنج بلور جداگانه پرداخته، تشکیل شده است. هر کدام از این بلورهای پنج‌گانه نمایشی جداگانه‌اند که اتفاقاً رادی اسم هم برای آنها انتخاب کرده است، اما خود این اعمال جداگانه نیز مرکب از اعمال جزئی‌تری هستند که اتم‌های سازندهٔ آنها به شمار می‌آیند. نکتهٔ اساسی این است که ادبیات غیردراماتیک به توصیف و تشریح اعمال و رفتار آدمی می‌پردازد، در حالیکه در درام تماشاگر بی‌واسطه با عمل روبه‌روست و خواه ناخواه در آن درگیر می‌شود. نکتهٔ اساسی دیگر اینکه عمل روی صحنه متعلق به هر زمانی که باشد تبدیل به حال می‌شود و همین خصوصیت است که تئاتر را به یک مجلس سیاسی تبدیل می‌کند.

بجز آنچه گفته شد، تئاتر ویژگیهای دیگری هم دارد که براثر نمایش پدید می‌آیند و به نوعی از مزایای این هنر شریف به شمار می‌روند. یکی از این ویژگیها خاصیت

1- J. L. Styan ... p.58.

۲- اورلی هولتن، مقدمه بر تئاتر، ترجمه محبوبه مهاجر، سروش، تهران، ۱۳۶۴، صفحه ۶۲.

داد و ستدی است. نمایش همان قدر که می‌تواند بدهد همان قدر هم می‌تواند بگیرد. پیتر بروک تئاتر ضروری را این چنین می‌فهمد «تئاتری که در آن فقط تفاوتی عملی بین بازیگر و تماشاگر وجود دارد، نه تفاوتی اساسی»[۱] در چنین تئاتری فقط چیزی به تماشاگر داده نمی‌شود، بلکه از او چیزی هم گرفته می‌شود. همو جلسهٔ پسیکودرام را اینگونه توصیف می‌کند: «در این جلسه هر کسی نقشی را بازی می‌کند... تعارضی پیش خواهد آمد. این درام واقعی است زیرا اشخاصی که ایستاده‌اند دربارهٔ مسائل حقیقی که همهٔ حاضران در آنها سهیم هستند حرف خواهند زد... وقتی اتاق را ترک می‌کنند، دقیقاً همانهائی نیستند که وارد آن شده بودند... اگر هم وقتی از در خارج شدند همهٔ این آثار محو و ناپدید شد، اهمیتی ندارد. جلسهٔ نمایش روان درمانی چون واحدهای در زندگی برهوت آنان خواهد بود. به دلیل همین ویژگی است که برخی گروههای تجربی جدید در مقابل کار خود پول نمی‌گیرند. آنها به میان تماشاگران می‌روند و تئاتر خود را برپا می‌کنند، بعد تماشاگر را به مشارکت وامی دارند و پس از پایان کار همچنانکه تماشاگران راضی‌اند بازیگران نیز خشنودند. آنها در مقابل چیزی که داده‌اند و قابل سنجش با پول نیست، چیزی گرفته‌اند که بسی بیش از پول ارزش دارد.

می‌گویند افلاطون ایجاد تعجب را از طریق ناآشنا جلوه‌دادن چیزی که آشنا می‌نماید سرچشمهٔ هر فلسفه‌ای می‌دانست.[۲] و یکی از کارهائی که تئاتر می‌کند همین است. همین مایه‌های روزمره، همین وقایع آشنا، همین حوادث روایت شده، تئاتر همین‌ها را باز می‌آفریند و پرده‌اش را با همین بازآفرینی‌ها جلو چشم ما می‌گسترد. ما به خودمان نگاه می‌کنیم، به همسایه‌مان، به مقام مافوقمان و آنچه را که هر روز می‌بینیم و می‌شنویم و در واقع نه می‌بینیم و نه می‌شنویم، از طریق تئاتر

۱- پیتربروک، فضای خالی، ... صفحهٔ ۴۳.

۲- ژان‌پل سارتر، دربارهٔ نمایش، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، زمان، تهران ۱۳۵۷، صفحه ۱۳۷.

می‌بینیم و می‌شنویم. چیست این جادوی ناشناخته؟ در واقع قراردادی نـامکتوب می‌بندیم که به تئاتر برویم، یکجا بنشینیم، شش دانگ حواسمان را جمع کـنیم و اشخاص، امور و اشیائی راکه زیر نورافکن گذاشته‌اند، به دقت ببینیم و بشناسیم. این آزمایشگاه روان انسان همهٔ حواس ما را به خود جلب می‌کند. بر سکوهای تشریح آنچه راکه می‌شناسیم یا فکر می‌کنیم که می‌شناسیم باز می‌کند و ما با کـنجکاوی نوآموز تجربه‌گری سراپا گوش و چشم می‌شویم. ما به تئاتر می‌رویم تا در ضمن به کنجکاوی خود پاسخ گفته باشیم. در آنجا نمی‌توان بی‌خلجانی در ذهن به تـماشا نشست و سؤال نکرد و پاسخ نشنید. بعضی معتقدند «درامی که از این خصلت ذاتی سؤال و جواب تهی باشد، قطعاً تئاتر خوبی هم نخواهـد داشت.[۱] چـرا «م» را بـه پرواربندان آورده‌اند و از جان او چه می‌خواهند؟ براساس کدام خصلت بشری است که «روبسپیر» دانتون را به گیوتین می‌سپارد؟ «سی‌زوئه» چرا احساس خطر نمی‌کند و نمی‌خواهد جسد «رابرت زوئه لیزیما» توی تاریکی و خرابه بماند؟ چرا مشدی در نمایش مرگ در پائیز برای رفتن با وجود گرگ و سرما پافشاری می‌کند؟ کاس آقـا کیست و چرا به جنگل زده است؟ و ما با هزار سؤال کـلی‌تر و جـزئی‌تر دیگـر در آزمایشگاه تئاتر به تجربه می‌نشینیم.

در این آزمایشگاه هنرهائی دست به دست هم می‌دهند و با فعل و انفعال‌هائی که صورت می‌گیرد، هر یک دیگری را بارور می‌کند.[۲] و این یکی دیگر از خصائص تئاتر است. نقاشی صحنه را نمی‌توان جداگانه به صورت پوستر چاپ کرد، اما طی اجرا همین دکور معناهای پیچیده و گونه‌گونی به خود می‌گیرد. موسیقی در تئاتر علاوه بر شخصیتی که خود دارد، حامل خصوصیات دیگری نیز هست. هنگامی که موسیقی

۱- حمید سمندریان، گفتگو با حمید سمندریان، سوره ویـژه تـئاتر، تـبلیغات اسـلامی، تـهران، ۱۳۷۰، صفحه ۹۲.

2- J. h. Styan... P.55.

با حرکت همگام می‌شود، هم حرکت و هم موسیقی از نقش معمول خود خارج می‌شوند و هر یک دیگری را تعالی می‌بخشد. آیا می‌توان گفت که هنرها نیز در تئاتر به وحدت می‌رسند؟ و تازه هنگامی که این پویندگان به نهایت هدف و مقصود رسیدند، هدفشان مرحله‌ای ایستا نیست بلکه منزلگاه پویا و جوشانی است که آرام ندارد، هر دم نو می‌شود شتاب می‌گیرد و به فراسوهای ناشناخته خیز برمی‌دارد. در این مسیر همچنان که دیدیم اجزاء به کنار می‌روند، قالب ناپدید می‌شود و در مجموع کلیتی فراهم می‌آید که بسا کارآمدتر و کارسازتر از اجزاء متشکله است. روانشناسی معتقد است که گشتالت یعنی کل بیشتر از جمع اجزاء است. در روان‌شناسی اجتماعی مصداق این امر بسیار بارز و معروف است، در روان‌شناسی فردی هم حوزه نظام دریافت کلی مهم‌تر از دریافت‌های حسی جداگانه است.[۱] از نظر روانشناسی ادراک ما به طور یکسان به کلمات، تصاویر و مجردات پاسخ می‌دهیم ولی ادراک هنگامی تکمیل می‌شود که از فعالیت حافظه و قضاوتی که از دریافتهای حسی و فرضیه‌ها حاصل می‌شود معنی فراهم آید.[۲] این است که آن چیزی که جوهر درام است هرچند از اجزاء و هنرها ساخته شده، مستقل از آنهاست و ماهیت و جنسی جداگانه دارد.

برگشت ناپذیری ویژگی دیگر تئاتر است. با اغلب هنرهای دیگر می‌توان سر فرصت روبه رو شد. در ادبیات می‌توان روی قسمتهای مختلف دقیق شد و دوباره آنها را خواند. تئاتر را اما اگر ضبط هم بکنند دیگر تئاتر نیست. حتی اجرای امشب تئاتر با اجرای فردا شب آن فرق می‌کند. در طول اجرا همهٔ عوامل دست به دست هم می‌دهند تا توجه و تمرکز تماشاگر را به حرکات، مفاهیم و تصاویر صحنه جلب کنند. «ادراک در تئاتر داده‌های خود را از میان انبوهی از تأثیرات هم مؤکد و هم گذرا

۱- همان صفحهٔ ۵۵.

۲- همان صفحه ۵۵.

و غیرمؤکد انتخاب می‌کند و در این کار آنچه اهمیت دارد، فعالیت ذهن تماشاگر است.[۱] هیچ هنری بجز تئاتر نمی‌تواند زمان را به طور زنده فشرده کند و آن را بسط دهد و در عین حال خود نماد عمر ناپدیدار باشد.

از اساسی‌ترین و مهم‌ترین ویژگیهای هنر تئاتر یکی هم شرکت نویسنده، بازیگر و تماشاگر به طور مستقیم در تجربهٔ دیگران است. اورلی هولتن در مقدمه بر تئاتر می‌نویسد تئاتر نه تنها این امکان را به ما می‌دهد تا الگوهای مهم و ملموس زندگی خودمان را دوباره تجربه کنیم، بلکه این فرصت را نیز در اختیارمان می‌گذارد تا الگوهای دیگری را بدون خطری که احتمالاً تجربهٔ آنها در زندگی واقعی دربردارد بیازمائیم.[۲] از نظر فردی انسان در زندگی الگوهای مختلفی را تجربه می‌کند و تئاتر قادرست که در عمل آن الگو یا الگوها را ارائه کند. الگوهائی را که هولتن از آنها نام برده اینها هستند: الگوی آموختن که متضمن تغییر پایگاه است مثل نمایش ادیپ، الگوی تغییر به قدرت رسیدن و یا از قدرت افتادن و یا ترکیبی از ایندو مثل نمایش مکبث، ریچارد سوم و اتللو، الگوی نبرد بر ضد شر و بدی مثل نمایش (چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد) الگوی ورود پسر به دوران مرد شدن مثل نمایش «ای برهوت» اونیل و... تعداد الگوها بی‌شمار و به اندازهٔ تجربه‌های افراد و ملتهاست. روند کار از طریق مراجعهٔ تماشاگر «به تجربه و واکنش خود در موقعیتهای مشابه»[۳] صورت می‌گیرد. هنگامی که تماشاگر خود را به جای شخصیت قرار داد، همراه او تجربه‌ای را از سرمی‌گذراند و حسن عمدهٔ این کار این است که برای گذراندن این تجربه به دوبار زیستن آنطور که سعدی گفت نیاز ندارد. هنگامی که اهالی ورزیل در نمایش «چوب بدستهای ورزیل» با خطر گراز روبرو شده‌اند، دست به دامان موسیو

۱- همان صفحه ۳۲.

۲- اورلی هولتن، مقدمه بر تئاتر، ... صفحه ۶۶.

۳- مارتین اسلین، نمایش چیست، ترجمه شیرین تعاونی، آگاه، تهران، ۱۳۶۱، صفحه ۴۵.

و شکارچی‌هایش می‌شوند تا شر گراز را از ایشان دفع کنند اما با گذشت زمان درمی‌یابند که از چاله به چاه افتاده‌اند و شکارچیان روی گرازها را سفید کرده‌اند. در پایان نمایشنامه آنگاه که دار و ندارشان را از دست داده‌اند، بی‌دفاع در مقابل آتش شکارچی‌ها صف می‌کشند. این تجربه را ملت‌ها در طول دهها سال و به بهای از دست دادن بسیاری از نیروهای خود حاصل می‌کنند، اما تماشاگر نمایشنامه یادشده در زمانی کمتر از سه ساعت در ماجرا شرکت می‌کند و بی‌هیچ خسرانی بدان دست می‌یابد. در نمایشنامهٔ چهار صندوق مردمی که احساس خطر می‌کنند، مترسکی را می‌آرایند و مسلح می‌کنند تا خطر را از ایشان دور کند و زمانی که مترسک مسلح بر ایشان مسلط می‌شود درمی‌یابند که چه اشتباهی کرده‌اند. بیرون از تئاتر کسب این تجربه بهای بسیار سنگینی دارد که ملتها در طول تاریخ همواره به پرداخت آن محکوم بوده‌اند. در مورد تجربه فردی نیز وضع بر همین منوال است. ای بسا که تماشاگر در ابتدای کار مکبث با او همراهی می‌کند ولی به تدریج که با خون و جنایت روبرو می‌شود درمی‌یابد که کار از جائی می‌لنگد. در نمایش «گوریل پشمالو» ینک کارگر آتش خانهٔ کشتی است. او که از قدرت بدنی خوبی برخوردار است در آغاز خود را با فولاد و کشتی فولادی یکی می‌بیند. او به جائی و چیزی احساس تعلق می‌کند که در واقع متعلق به او نیست. از زمانی که براثر برخوردی به فکر فرو می‌رود و به حال خود می‌اندیشد، به جستجوی معنا برمی‌خیزد و تنها پس از آنکه بارها سرش به سنگ خورد و دست آخر در دستهای گوریل له شد درمی‌یابد که سالها با خوش خیالی و غفلت به دیگران سواری داده و در واقع به هیچ جای این جهان پلشت که قلمرو پول، سرمایه و جنایت است، تعلق ندارد. می‌گویند هر کسی باید خودش تجربه کند و بشر خیره‌سر به تجربهٔ دیگران آنگونه می‌نگرد که گوئی میلیونها سال نوری از او دور است. اما در تئاتر لحظاتی هست که شخص خود درگیر تجربه می‌شود. حتی فیلم با امکانات بی‌شمارش از این ویژگی بهرهٔ چندانی نبرده و

سینما همیشه به این ویژگی تئاتر غبطه خورده است. بازیگرانی که از تئاتر به سینما رفته‌اند همواره این غم غربت را اظهار داشته‌اند.

در تئاتر ترکیب تأثیرات و تقابل آنها تولید نوعی انرژی می‌کنند. به قول استاین در یک تئاتر خوب کلمات برای چشم تدارک تصویر می‌بینند و چشم گوش را تقویت می‌کند. تماشاگر توجه می‌کند، متقاعد می‌شود و آمادگی پیدا می‌کند. یعنی همان مرحله درگیر شدن در کار برای تماشاگر راهی است برای تولید انرژی. این انرژی باعث گسترش شناخت و هشیاری و آگاهی فوق‌العاده او می‌شود.[1]

تجربه نشان داده است که دست یافتن به درامی قابل غیرممکن نیست، هرچند این کار تحمل مشقت می‌خواهد و کسانی که بخواهند انشائی را در قالب گفت و شنود بنویسند و با چاشنی آئین یا بزک رقص و آواز و دوزکِ دکور و لباس و گریم و غیره و غیره بر صحنه ببرند، آب در هاون می‌کوبند. میراث ادب دراماتیک ما اکنون بیش از هر زمانی دیگر نیازمند نقادانی دقیق، منصف، بی‌ترحم و آگاه است تا سره را از انبوه ناسره جدا کنند و کار را به مسیر اصلی خود برگردانند و اینهمه ممکن نیست مگر از طریق شناخت صحیح هنر دراماتیک و ویژگیهای آن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1- J. h. Stoyan... P.59.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی