● شخصیت در نمایشنامه (۳)

بزرگترین شخصیتهای نمایشی، در وهله اول «سنخ» هستند و بعد «فردیت» پیدا می‌کنند. سنخ بودن یك شخصیت، چیز نادرستی نیست. این نکته در آغاز برای مخاطب به عنوان یك عامل شناساننده لازم است و مورد استفاده هم قرار می‌گیرد اما در همین حد نمی‌ماند. بلکه صاحب فردیت می‌شود و علت ماندگاری نمایشنامه‌های بزرگ تاریخ، در همین است.

ولی این نکته که به ظاهر ساده می‌آید، چه بسیار که باعث گمراهی حتی تئوریسین‌ها شده است. علت این به خطا رفتن را باید در «تك‌ساحتی» دیدن مفهوم جستجو کرد.

یکی دیگر از انحرافات، نگاه یکسان داشتن به «شخصیت» در قصه، رمان و نمایشنامه است: این مطلب که خصوصیات کلی در همه موارد یکسان است، جای هیچ شك و شبهه‌ای ندارد. اما در نمایشنامه این نکته اساسی را نباید فراموش کرد که: «همه چیز باید روی صحنه عمل شود.»

در قلمرو نمایشنامه، خمیرمایه کار ما «کلام»، «تصویر» و «عمل» است. البته روشن است که کلام دراماتیك با کلام عادی تفاوتهای اساسی دارد و بن‌مایه یك نمایشنامه، کنش است.

دقت به این نکات ظریف، باعث می‌شود که شخصیت در نمایشنامه زنده و تازه و مانا و باورپذیر باشد. «ادیپوس» و «هملت» چگونه صاحب فردیت شده‌اند؟

در این مورد و خصوصاً در ارتباط با آثار شکسپیر و راز ماندگاری آنها، نقطه نظرات متفاوتی وجود دارد. شاید بررسی و مقایسه چند دیدگاه در این مورد، بتواند به ما کمك خوبی باشد.

«اریك بنتلی» در این مورد بحث جالبی دارد. او این شخصیتها را اسرارآمیز می‌نامد و توضیح می‌دهد که مثلاً بعضی ادیپوس را عجول می‌دانند. ظاهراً ادیپوس در ابتدا یك سنخ است و بعداً تبدیل به فردیت می‌شود. او باید خصوصیات عامی را داشته باشد تا مخاطب بتواند او را بشناسد. بنابراین نمی‌توان تنها ادیپوس را عجول دانست یا مثلاً هملت را فقط عصیانگر به حساب آورد. بنابراین می‌توان جستجوگر این مهم در مسائلی دیگر شد و دریافت که چگونه سنخ به فردیت تبدیل می‌شود.

«شخصیتهای بزرگ» ـ هملت، فدر، فاوست[۱]، دون ژوان[۲]ـ در خصوص خود رمز و رازی دارند. با این کیفیت، آنها سخت و سنگین در برابر به عنوان‌مثال؛ مردمان نمایشنامه روانشناسانهٔ عصر حاضر، که به طور کامل تشریح می‌شوند قرار می‌گیرند.

تاثیر چنین نمایشنامه‌ای امروزی، از بابت خردگرایی‌ای ساده است. عقل یا همه چیز را توضیح داده است یا در جریان انجام چنین مقصودی است، و منتهای مراتب مجموعه شخصیتها، سلسله‌ای از آتشفشانهای خاموش‌اند. طبیعت معمایی شخصیتهای بزرگ، مفهومی وابسته به عالم هستی را نیز همراه دارد: که زندگی جز کورسویی در میان تاریکی نیست. «ما نیز عده‌ای هستیم که رؤیاها برآن بنا می‌گردند، و قوس عمر کوتاهمان با خوابی به سر می‌آید».(۳)

بنتلی در ادامه توضیح می‌دهد که مقایسه سنخ و فردیت و برتر دانستن یکی از آنها اصلاً غلط است و نمی‌توان یکی را از دیگری برتر دانست. زیرا در هرجا نوع خاصی از این شخصیتها مورد استفاده دارند. شخصیت در تراژدی که مدوّر است یا فردیت دارد، در آغاز نوعی سنخ بوده است که تبدیل به فردیت شده است. درک سنخها به این مفهوم نیست که اینها همین‌گونه در دنیای خارج وجود دارند بلکه به این دلیل است که ذره‌ای از هرسنخ در درون ما موجود است.

«اگر تاثیر نهایی عظمت در شخصیت آفرینی نمایشی تنها از بابت رمز و راز است، باز درمی‌یابیم که تا چه اندازه برای ما تماشاچیان زیان‌آور است که بخواهیم یا متوقع باشیم که همه شخصیتها بایستی یا نمونه‌های مجرد از پیش تعریف‌شده باشند یا فردیت‌های واقعی تازه تعریف. شخصیت اسرارآمیز شخصیتی است با تعریفی باز و آشکار، نه به‌طور کامل باز، بلکه تا آن حد که مثلاً دایره‌ای باز است زمانی که بیشتر منحنی آن ترسیم شده است، یا آنکه ابداً شخصیتی وجود نخواهد داشت، و آن راز به یك ابهام تقلیل خواهد یافت.»(۴) بنتلی در نهایت به این نتیجه‌گیری می‌رسد که: فردیت سخنی پیچیده است. با این تعریف مشخص است که سنخ و فردیت درهم تنیده هستند و این تعریف مانع جدایی آنها می‌گردد. در حالی که سنخ و فردیت در نهایت باید کاملاً مجزا باشند تا مخاطب بتواند آنها را تشخیص دهد. البته برتر دانستن یکی ازدیگری را که او اشاره می‌کند تا اندازه‌ای درست است و مخاطب نباید یکی را بردیگری ترجیح دهد.

نوع به کارگیری اینها اگر در جای درست خود باشد کاملاً صحیح و منطقی است. ولی به این نکته نیز باید اذعان داشت که سنخ از فردیت جدایی‌پذیر است.

«ادوارد مورگان فورستر» در این‌باره چنین می‌نویسد:

مردم رمانهای دیکنز تقریباً همه ساده‌اند («پیپ»(۵) و «دیوید کاپرفیلد» کوششی در جهت جامعیت می‌کنند اما با چنان بی‌اعتمادی و تردیدی که بیشتر به حباب آب شبیه‌اند تا به چیزهای سخت و توپر) تقریباً هریك از آنها را می‌توان در یك جمله تلخیص کرد و با این همه القاءکننده یك چنین احساس ژرف انسانی نیز هستند. شاید این نیروی عظیم زیست و شور زندگی دیکنز است که موجب می‌شود اشخاص داستانهایش در جوش و خروش آیند.»(۶)

فورستر معتقد است که اگر مردم رمانهای دیکنز سنخ هستند این را نمی‌توان برای او عیبی به شمار آورد. این دیدگاه دیکنز است که همه آدمها را مسطح می‌داند. پس آنها را همین‌گونه هم می‌بیند. و این ضعف یا اشکالی برای او نیست. فورستر دیکنز را با آستین مقایسه می‌کند و می‌گوید:

«راستی چرا هربار که شخصیتهای «جین آستین» ظاهر می‌شوند شادی و نشاط تازه‌ای در ما برمی‌انگیزند، در حالی که شادی و نشاطی که مثلاً شخصیتهای دیکنز در ما برمی‌انگیزند نه تازه بلکه تکراری است؟ چرا در گفتگو این همه خوب‌اند و بی‌اینکه بنمایند یکدیگر را به ابراز خصوصیات خویش سوق می‌دهند و هرگز هم نقش بازی نمی‌کنند؟ این پرسش چندین پاسخ می‌تواند داشته باشد: یکی آنکه برخلاف دیکنز، جین آستین یك هنرمند واقعی بود و هرگز به «کاریکاتور» تمکین نمی‌کرد، و قس علی ذلك.»(۷)

فورستر، جین آستین را از دیکنز برتر می‌داند. چرا که شخصیتهای او مدوّرند. اما او فقط این مسائل را مربوط به دیدگاههای مختلف می‌داند.

نویسنده آگاه می‌تواند بدرستی از سنخ یا فردیت در اثرش بهره بگیرد. آنچه که مهم است نوع بهره‌گیری و تسلط و باورپذیری آن در مخاطب است. همچنانکه مثلاً دیکنز می‌تواند از سنخ در آثارش بهره بگیرد و در

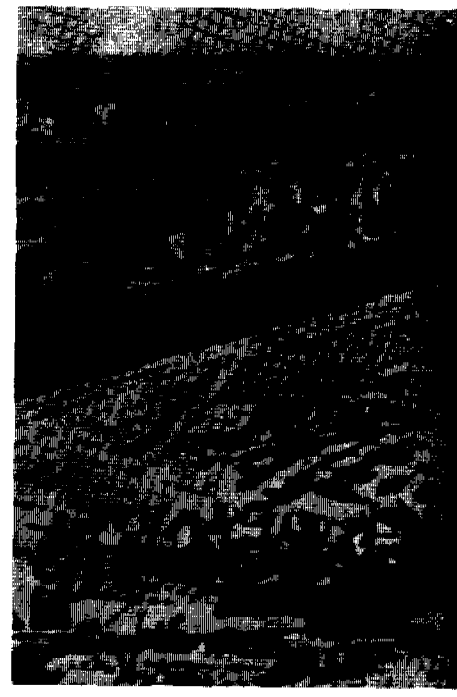
عین حال آثاری ماندگار بیافریند. پس مخاطب تنها برپایه سنخ یا فردیت بودن آدمها در اثر، نمی‌تواند برقوت و ضعف آن حکم دهد. بلکه این چگونگی به کارگیری آنهاست که می‌تواند نوع داوری ما را تعیین کند.

ما با دیدگاه بنتلی هم در این ارتباط آشنا شدیم. منتقدی بنام «برادلی» که تئاتر انگلیس در اوایل قرن بیستم زیر سلطه او بود، در ارتباط با شخصیت عظیم نمایشی «رمز و راز» بنتلی و دیدگاه او می‌پرسد: چرا؟

در حقیقت می‌گوید این شخصیتها چرا چنین هستند؟ چرا عظیم‌اند؟

و بعد توضیح می‌دهد که مثلاً: اتللو می‌گوید از این نیمه اهریمن ـ یاگو ـ بپرسید که چرا دست به این اعمال زد؟

طبیعی است که یاگو نمی‌تواند جواب دهد، چنانکه هملت هم نمی‌توانست پاسخگوی سؤالی مشابه با این باشد. اما شکسپیر می‌توانست به این سؤال پاسخ گوید. برادلی سعی می‌کند با الگویی روانشناسانه و از پیش تعیین‌شده شخصیت را تبیین کند. ایراد این دیدگاه در این است که نوعی آفرینش بدلی را جلوه‌گر می‌سازد و مخاطب در این شکل دیگر «یاگو»ی شکسپیر را نمی‌بیند بلکه آفرینش بدلی را مشاهده می‌کند. «داوسن» درباره



این منظر نگاه به شخصیت، چنین توضیح می‌دهد:

«دو ایراد براین روش وارد است: نخست آنکه این روش به آسانی تبدیل به‌نوعی «آفرینش بدلی» می‌شود که منتقد واقعاً نمایشنامه را متناسب با طرح ادراکی خود از نو می‌نویسد، دوم آنکه روش مذکور خطر نادیده گرفتن وظیفه شعری- نمایشی شخصیتها را پیش می‌آورد، و این واقعیت را که قسمت اعظم یك نمایشنامه به ماوراء شخصیت اشاره دارد، به‌طور کنایی به سوی کنش کامل و معنی آن.»(۸)

در ایراد دومی که به این دیدگاه وارد است به نقش شخصیت در کنش اصلی و معنای اصلی آن توجهی نمی‌شود. در همین ارتباط «موریس مورگان» نظر دیگری دارد. او در مقاله‌ای دربارهٔ شخصیت نمایشی «سرجان فالستاف» می‌نویسد:

«اگر شخصیتهای شکسپیر اینچنین کامل و اصیل هستند، در صورتی که شخصیتهای تقریباً سایر نویسندگان تقلیدی صرف می‌باشند، شاید مناسب باشد که آنان را به عنوان مخلوقاتی تاریخی مورد ملاحظه قرار دهیم تا مخلوقاتی نمایشی، و هرگاه موقعیت اقتضاء کند توضیح رفتار و سلوك آنان از روی «کل» شخصیت، از روی اصول، از روی انگیزه‌های نهان و از روی تدابیر غیر مرسوم.»

در این ارتباط داوسن پاسخی درخور می‌دهد. او می‌گوید:

«این قول به عنوان دستورالعملی کلی مسلماً گمراه‌کننده است، لیکن بوضوح می‌توان دریافت که خطر در کجاست. روش مورگان همانند روش داستان‌نویس(۱۰) تاریخی است که می‌کوشد آنچه را عملاً اتفاق افتاده است - قرار دادن متن نمایشنامه همپایه سند تاریخی- از طریق تصور وقایع ممکن الوقوع روشن نماید.»(۱۱)

مورگان نمایشنامه را یك داستان تاریخی می‌داندکه نویسنده با کمی تخیّل به تکمیل مدارك تاریخی می‌پردازد. او شخصیتهای نمایشنامه‌های شکسپیر را تا این حد تنزل می‌دهد که سعی می‌کند برای هرکدام آنها یك نمونه تاریخی دست و پا کند. این دیدگاه تنزل شخصیت نمایشی تا حد شخصیت واقعی است و در حقیقت نویسنده یك تاریخ‌نویس می‌شود که ضعف و اشکال چنین منظر نگاهی را بیشتر توضیح داده‌ام.

پس نگاهی چنین واقعگرا نیز، در مورد شخصیت برای نمایشنامه‌نویس کارساز نیست بلکه نمایشنامه‌نویس باید به نیاز و امکان وقوع نظر داشته باشد. ای بسا شخصیت تاریخی‌ای که دستمایهٔ کار او قرار گرفته است، اساساً با شخصیت اصلی هیچ تشابهی نداشته باشد. چنانکه در مورد شکسپیر چنین است. اما این مورد دلیلی برای نویسنده نیست که طبق تاریخ نمایشنامه‌ای تاریخی بنویسد وقصد معرفی و شناساندن یك شخصیت تاریخی را داشته باشد اما قلب واقعیت را نشان دهد. بلکه او فقط می‌تواند از یك شخصیت تاریخی برای کار خود بهره بگیرد. و اگر سعی در معرفی او دارد، باید دقیقاً او را به مخاطب هم معرفی کند. ولی اگر هدف، آفرینش یك اثر هنری است، ملزم به رعایت موبه‌موی واقعیت نیستیم. نویسنده صاحب تخیل است و تخیل او باید در این میدان عمل کند. و اما در ارتباط با همین مقوله «جی ویلسون نایت» نیز نظر دیگری دارد. او دربارهٔ شخصیتهای شکسپیر معتقد است که آنها اصلاً انسانی نیستند، بلکه نمادهایی هستند که بردیدگاه شاعرانه نویسنده استوار شده‌اند و یاگو در حقیقت خورهٔ بدذات و بدنهاد فضایل انسانی است. یاگو یك نماد است. چرا که او فضایل را در نمایشنامه نابود می‌کند و درست نیست که با دید روانشناسانه با شخصیتهای شکسپیر برخورد کنیم و آنها را زنده بپنداریم.

این نوع نگاه نیز به متن برنمی‌گردد بلکه در اینجا نیز ما با «آفرینشی بدلی» روبروییم. بله می‌توان این‌گونه هم به شخصیتها نگاه کرد اما باز ما به کنش اصلی و معنای اصلی شخصیت در پیکرهٔ نمایشنامه توجهی نداریم. در نهایت می‌توان بعد از این مسائل چنین نتیجه گرفت که نمایشنامه‌نویس، در خلق قهرمانهایش باید به مفهوم کنش اصلی عنایت داشته باشد و منتقد در تحلیل و بررسی اثر باید به نقش شخصیت در کنش اصلی توجه کند. سنخ یا فردیت بودن آدمها در نمایشنامه، بستگی به دیدگاه و کنش اصلی دارد که نویسنده برگزیده است و هرآنچه غیر از این باشد به اثر برنمی‌گردد. اگر نویسنده چنین عمل کند، اثری فرمایشی و غیرقابل باور خواهد نوشت و اگر منتقد نگاهی چنین داشته باشد، چیزی را از خارج به اثر تحمیل کرده است.

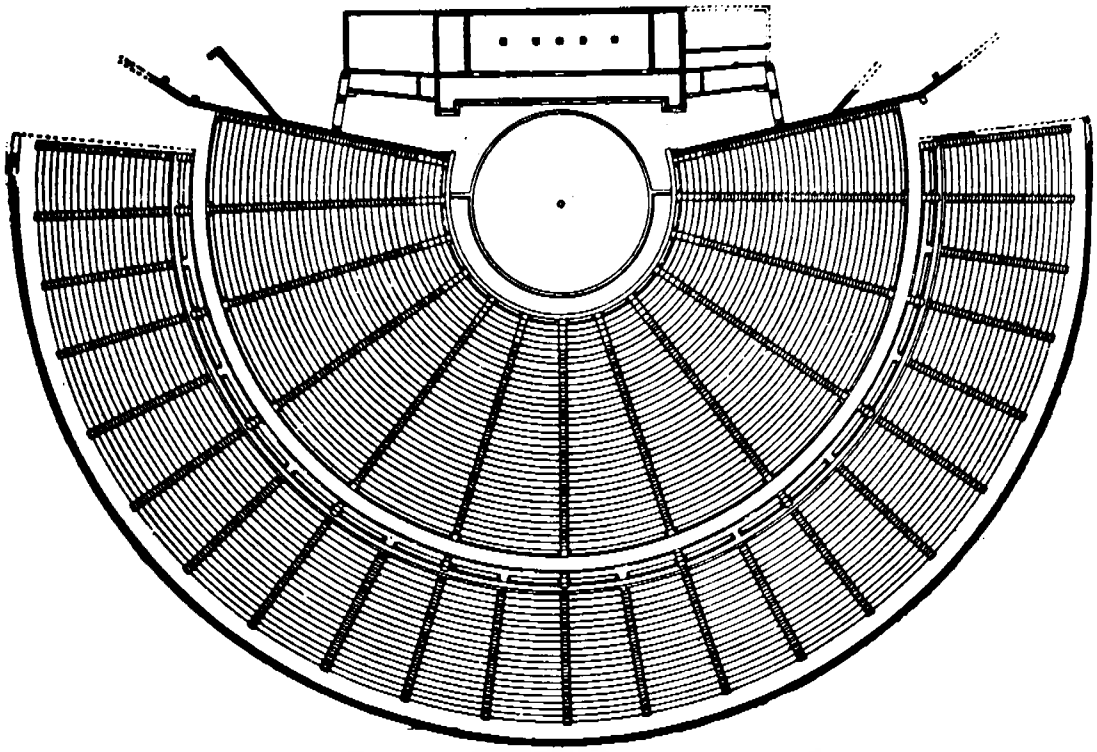
شخصیت و نوعی تقسیم‌بندی دیگر در نمایشنامه

در ارتباط با شخصیت، نوعی تقسیم‌بندی دیگر هم وجود دارد که این نوع تقسیم‌بندی در عمل به مخاطب و نمایشنامه‌نویس کمك بیشتری می‌کند. نمایشنامه‌نویس از طریق آشنایی با این نوع تقسیم‌بندی و با توجه به آشنایی که ما تا اینجا از گونه‌های دیگر به او دادیم می‌تواند در عمل مسلطتر باشد. منتقد نیز می‌تواند با این شناسایی در نقد و تحلیل اثر، مشخص‌تر موضع‌گیری کند و به فهم مخاطب از اثر کمك شایانی بنماید. این‌گونه تقسیم‌بندی به شکل زیر است.

شخصیتهای همسرایی(۱۲)
شخصیت مستعمل(۱۳)
شخصیت سنخ ازلی یا «آرك تایپ»(۱۴)
شخصیت سرگذشت نامه‌ای(۱۵)
شخصیت پررمز و راز(۱۶)

شخصیتهای همسرایی

شخصیتهای همسرایی تنها در ارتباط با شخصیتهای اصلی یا طرح نمایشنامه معنا پیدا می‌کنند. آنها در حقیقت به کمك



شخصیتهای اصلی یا طرح می‌آیند. اینها شخصیتهای مهمی نیستند و مخاطب حتی در پی روان‌شناسی آنها نیز نمی‌رود. اینها فقط شخصیتهایی کاربردی و کمکی هستند.

در تراژدیهای یونان باستان، همسرایان شامل دو دسته می‌شدند و از دو طرف صحنه وارد می‌شدند و پارادوس ـ همراه با آواز ـ اجرا می‌کردند و این کار در قسمت مذبح انجام می‌شد. یکی از آنها به عنوان شخصیت اصلی از بین بقیه همسرایان جدا می‌شد و بقیه او را احاطه می‌کردند. نقش همسرایان از آن روزگار تا به امروز کم و بیش به صورتی یکسان حفظ شده است. برای درك بهتر این مفهوم، باید به معماری و جایگاه همسرایان و طرز ورود آنها در آن روزگار آشنا باشیم.

«متنی که معماری تماشاخانه‌ها را در یونان باستان توضیح دهد و متعلق به آن دوره هم باشد وجود ندارد. اطلاعات ما راجع به معماری تماشاخانه‌ها در یونان باستان مربوط می‌شود به آنچه که «ویتروویوس»[۱۷] معمار رومی در سال ۱۵ مسیحی و «پولوکس»[۱۸] در قرن دوم مسیحی در آثار خود ثبت کرده‌اند...

مکان اجرا، به شکل دایره بود و آن را «ارکسترا»[۱۹] می‌خواندند و از آنجا که این تماشاخانه‌ها در دامنه تپه‌ها ساخته می‌شد، جایگاهی نیم‌دایره بنام «تئاترون»[۲۰] نیز برای تماشاگران داشت. بتدریج بنایی نیز بنام «اسکین»[۲۱] در روی صحنه و روبروی تماشاگران ساخته شد که نه‌تنها به عنوان زمینه برای نمایشها به کار می‌رفت، بلکه به عنوان اتاق پشت صحنه مورد استفاده بازیگران برای تعویض لباس و تغییر نقش نیز قرار می‌گرفت.»[۲۲]

همسرایان در نمایشنامه‌های یونانی دو خاصیت عمده داشتند:

۱ـ مکان و زمان را مشخص می‌کردند.

۲ـ اتصال زمانها را ایجاد می‌کردند.

شاید بتوان بین شخصیتهای مختلف همسرایان، انعکاس مردم، تماشاگران، خواستهای مخاطبین را پیدا کرد. مثلاً در نمایشنامه «اودیپوس شهریار» همسرایان نقش مردم را دارند.

«هوراس» در مورد همسرایان می‌گوید: باید عاقل باشند و از هرنوع افراط و تفریط به دور باشند. باید طرفدار صلح، عدالت و... باشند، و خلاصه اینکه باید جامع فضایل انسانی باشند. فضایل موجود در همسرایان در «اودیپوس شهریار» در عین اینکه فضیلت است اما به هرتقدیر روشن است که مصلحت‌طلبانه است. اگر بپذیریم که همسرایان انعکاس تماشاگر هستند در حقیقت به گونه‌ای سعی می‌کنیم که نظریه هوراس را نیز توجیه کرده باشیم. همسرایان در حقیقت به تفسیر کنش می‌پردازند و می‌کوشند چیزی در نمایشنامه مبهم باقی نماند.

«فورتینبراس» در نمایشنامه هملت یك همسراست. حضور او می‌تواند به چندین نوع برداشت دامن بزند. مثلاً اینکه شاید او همان شخصیت عدالتخواهی است که هملت منتظر او بوده است. اما از سویی دیگر ما در او جاه‌طلبی را هم می‌توانیم ببینیم که پس از مرگ همه می‌آید و تصمیم به حکومت می‌گیرد.

و یا «هوراشیو» در هملت یك شخصیت همسرایی است که کاربرد ویژه‌ای در پایان کار پیدا می‌کند. هرچند که هوراشیو و فورتینبراس شخصیتهای خاصی هستند. اما در حقیقت یك شخصیت همسرایی دارند.

یکی دیگر از خصوصیات همسرایان این است که واسطه بین بیننده و کنش هستند.

خاصیت دیگر آنها این است که شخصیت اصلی را احاطه کرده‌اند و روی شخصیت اصلی ایجاد تمرکز می‌کنند. در

تراژدیهای یونان، این تمرکز، هم از طریق فیزیکی و هم از طریق خط داستانی صورت می‌گرفت. یعنی شخصیت اصلی قسمت اصلی صحنه را احاطه می‌کرد و از لحاظ داستانی هم که همه مسائل راجع به او بود. به همین جهت است که ما هرگز به سؤال در مورد اینکه سرنوشت همسرایان به کجا می‌انجامد نمی‌پردازیم چرا که تمرکز ما روی شخصیت اصلی است.

بنابراین می‌توان دو خاصیت اصلی و عمده همسرایان را چنین بیان کرد.

۱. واسطه کنش هستند.

۲. شخصیت اصلی را احاطه می‌کنند.

شخصیتهای همسرایی کاربرد دیگری نیز در نمایشنامه دارند. نویسنده از طریق همسرایان ـ خصوصاً در یونان ـ حرف خودش را نیز به مخاطب منتقل می‌کند. در صحنه «پاراباسیس» همسرایان صحنه را رها کرده و خود به گفتگوی مستقیم با تماشاگر می‌پرداختند و از او در مورد بقیه ماجرا سؤال می‌کردند که البته تماشاگر پاسخ نمی‌داد. نقش همسرایان در نمایشنامه‌های برشت، در تعزیه نیز شایان دقت است.

نمایشنامه‌نویس در بهره‌گیری از این شخصیتها در نمایشنامه باید کمال دقت را داشته باشد. همسرایان نباید به بهانه اینکه عقاید نویسنده را مطرح می‌کنند، مبدل به بلندگوی نویسنده شوند و پیام نمایشنامه را به صورتی شعاری منتقل کنند. متأسفانه در این دهه، نوع بهره‌گیری از همسرایان خصوصاً در نمایشنامه‌نویسی جنگ به صورتی کلیشه‌ای درآمده که هیچ کاربرد اصولی ندارد. همسرایان وسیله‌ای نیستند که اگر نویسنده به تنگی قافیه دچار شد از آنها کمک بگیرد. ترفند نوع به‌کارگیری همسرایان خصوصاً در نمایشنامه‌های یونانی شایان دقت است. حضور همسرایان نباید آزاردهنده و یا تحمیلی باشد. برای نمونه نقش آنها را در نمایشنامه «ایرانیان» چنین می‌بینیم:

«اینان در میان ایرانیانی که رهسپار سرزمین یونان شدند، وفاداران نامیده می‌شوند، نگهبانان این قصر مجلل و پرزرند و چون والامقامند، خود خدایگان پادشاه ما خشیارشا فرزند داریوش آنان را برگزیده تا کشور را پاسداری کنند.»(۲۳)

در این قسمت که آغاز نمایشنامه است، همسرایان به معرفی قهرمانان می‌پردازند. در همین نمایشنامه آنها در برخورد با «آتوسا» به مشاوران او بدل می‌شوند.

«ای ملکه این کشور خوب، بدان هنگامی که بتوانیم رهنما باشیم، خواه گفتاری یا کرداری هیچ کدام نیازی به دو بار تذکر ندارد، چون تو از ما نیک‌خواهان صلاحدید می‌خواهی.»(۲۴)

و در پایان همین نمایشنامه همگام با خشیارشا چنین عمل می‌کنند:

«خشیارشا و نیز موهای سفید محاسن خود را برکنید.

هماوازان ـ پیاپی، به سختی زاری‌کنان!

خشیارشا ـ فغان سوزناک برکشید.

هماوازان ـ و چنین می‌کنیم.

خشیارشا ـ با پنجه‌هایتان جامه چین‌دارتان را پاره کنید.

هماوازان ـ دردا، دردا!

خشیارشا ـ و موهایتان را دانه دانه بکنید و به حال سپاه دل بسوزانید.

هماوازان ـ پیاپی به سختی

زاری‌کنان!»(۲۵)

به شکلی دیگر در نمایشنامه «استثناء و قاعده» از برشت که همسرایان خود بازیگران هستند دقت کنید:

«داستان سفری را برایتان حکایت می‌کنیم.

سفر گروهی، شامل یك بازرگان و دو خدمتکار.

خوب بنگرید چه می‌کنند:

رفتارشان به چشمتان عادی می‌نماید، ناهنجارش بیابید،

در پس کارهای هرروزه، آنچه را که ناموجه است کشف کنید.

در پس قاعده مسلم، نامعقول را تمیز دهید.»(۲۶)

همسرایان در اینجا از همان آغاز تعقل مخاطب رابه چالش دعوت می‌کنند. بوضوح آشکار است که نقش همسرایان در اینجا با ایرانیان، تفاوتی اساسی و بنیادین دارد. در همین نمایشنامه وقتی بازرگان در نقش همسرایان عمل می‌کند، با خواندن شعر افکار و باورهایش را برای مخاطب

بازمی‌گوید اما تحول بازی او از بازرگان تا همسرایی قابل توجه است. دقت کنید:

«بـازرگـان: ...(رو به مهـمـانـخـانـه‌دار می‌کند و با خشونت می‌گوید:) راه اورگا را به باربُرُم توضیح بده. (مهمانخانه‌دار بیرون می‌رود و راه اورگـا را برای باربـر شرح می‌دهد. باربر چندین بار با حاضرخدمتی سر تکان می‌دهد.) حتماً کشمکشهایی در پیش خواهیم داشت.

(هفت‌تیرش را بیرون می‌آورد و به پاک کردن آن مشغول می‌شود و در همان حال می‌خواند:) ضعیف از پا درمی‌آید، این قوی است که پیکار می‌کند.

زمین به هرچه نفتش را بدهید؟
برای چه باربر اثاثم را حمل کند؟
زمین بخواهد یا نه، باربر بخواهد یا نه،
ای نفت، من به چنگت خواهم آورد.
در این پیکار قانون چنین است:
ضعیف از پا درمی‌آیـد، قوی است که پیکار می‌کند.

(آماده حرکت وارد حیاط می‌شود.)
حالا راهت رابلدی؟»(۲۷)

جایگـزینی نقش و اهمیت همسرایی در اینجا بخوبی نقش خود را نشان می‌دهد. و اساساً تحمیلی نیست اما در همین ارتباط می‌توانیـد به بسیـاری از نمـایشنامه‌های خودمانی که با برشت بازی در حقیقت ادای برشت را درآورده‌اند مراجعه کنید و ناچسب بودن و تحمیلی بودن اثر را ببینید.

حال در اینجـا به نقش همسـرایان در نمـایشنـامه «هکاب» در قسمتی که آلام و دردهای هکاب را بازگو می‌کنند توجه کنید:

«سرایندگان- بردگی من مقدر شده بود. ویـران شدن کاشانه‌ام، چاره‌ناپذیر بود. از همـان هنگـام که «پاریس» شاهزادهٔ تروا، درختـان صنـوبـر جنگـل «مـون ایدیا» را می‌بریدتا باآن برای سفردریایی خود به‌یونان سفینه بسازد، و هلـن، دلرباترین زنی را که تاکنون در زیر اشعه زرین خورشید زیسته است تصاحب کند، این سرنوشت مقدر من بود.»(۲۸)

در اینجا همسرایان در حقیقت داستان را برای مخاطب بازمی‌گویند و اطلاعاتی را که قرار است مخاطب به‌دست بیـاورد، به او می‌دهنـد. در همـهٔ این نمونه‌هایی که ذکر کردم، همسرایان دقیقاً در جایگاه خود عمل می‌کنند و باورپذیر هستند و براثر تحمیل نشده‌اند.

حال نمایشنامه‌نویسی که می‌خواهد از همسـرایان در اثرش استفاده کند. تنها با بازخوانی آثار بزرگ و ماندگار تاریخی و درک و دریافت و کسب معرفت و آن‌گاه از «خود» کردن این مفاهیم است که می‌تواند درست از آنهـا بهـره بگیرد. نویسنده نمایشنامه، علاوه برداشتن استعداد و جوهره این کار و آموختن تکنیك، حتماً باید این آثار بزرگ را بررسی کند تا آن‌گاه بتواند اثری موفق بنویسد.

پاورقیها

۱. «FAUST» جادوگر سرگردانی بود که سالهای ۱۵۴۱- ۱۴۸۸ در آلمان زندگی می‌کرد و در اسناد این دوره از او یاد شده است. دو نمایشنامه بزرگ، یکی از «کـریستـوفر مارلو»ی انگلیسی و دیگری از «گـوتـه»ی آلمانی براساس شخصیت او در دست است که در این هردو، او روح خود را به شیطان می‌فروشد.

۲. «DON JUAN» شخـصـیـتـی است که از افسـانـه‌هـای قدیمی اسپانیا ریشه می‌گیرد. برای نخستین بار در نمایشنامه‌ای از (تیرسود و مولینا- TIRSODE MOLINA) نمـایشنـامه‌نویس اسپانیایی (۱۶۴۸- ۱۵۷۱) در اوایـل قرن هفـدهم (۱۶۳۰) برصحنه تئاتر ظاهر شد. از این زمان به بعد پیوسته در ادبیـات اروپا به عنوان چهره‌ای عودکننده وارد شده است. نمـایشنـامه «تیرسو» شامل دو قسمت است. قسمت اول به ترسیم شخصیت و اعمال دون ژوان می‌پردازد، قسمت دوم نتایج برخورد او را با مجسمه مرمرین، که با نیروی فوق طبیعی خود این شرور را به خاطر جنـایات بسیارش تنبیه می‌کند، نشان می‌دهد.

دون ژوان صرفاً به عنوان مردی شهوت‌ران ترسیم نمی‌شود، بلکـه نمـونه خودپرستی و خودآرایی نیز به‌شمار می‌آید که قادر به کف نفس نیست، با وجودی که آگاه است امیال و هواهای نفسانی اش ویرانگر و زشت انـد. نویسنـدگان، نمایشنامه‌نویسان، و حتی آهنگسازان به گونه‌های مختلف این شخصیت را در آثـار خود وارد ساختـه‌انـد، از جمله مولیر، موزار، بایرون، گولدونی، پوشکین، ماکس فریش و برنارد شاو.

۳. نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی/ اس. دبلیو. داوسن، ترجمه گروه تئاتر آیین.

۴. پیشین

۵. PIP شخصیت عمده آرزوهای بزرگ اثر دیکنز.

۶. جنبه‌های رمان/ فورستر، ترجمه یونسی، ص ۹۳.

۷. پیشین/ ص ۹۸.

۸. نمـایشنـامـه و ویژگیهای نمایشی/ داوسن، ترجمه گروه تئاتر آیین.

۱۰. NORELIST.

۱۱. پیشین.

۱۲. CHORIC CHARACTER.

۱۳. STOCK CHARACTER.

۱۴. ARCHTJPE.

۱۵. BIOGRAPNYCAL CHARACTER.

۱۶. MYSTERIOUS CHARACTER.

۱۷. VITRUVIUS.

۱۸. POLLUX.

۱۹. ORCHESTRA.

۲۰. THEATRON.

۲۱. SKENE.

۲۲. گزیده تاریخ تئاتر جهان/ جمشید ملك‌پور، ص ۲۸.

۲۳. ایـرایـنـان/ آریسخـولوس، ترجمـهٔ کامیاب خلیلی، ص ۱۱.

۲۴. پیشین/ ص ۱۷.

۲۵. پیشین/ ص ۵۱.

۲۶. استثناء و قاعده/ برتولت برشت، ترجمه به آذین/ ص ۵.

۲۷. پیشین/ ص ۱۸، ۱۹.

۲۸. مدیا و هکاب/ اوریپید، ترجمه ابـوالحسن وندمور، ص ۵۲.