تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۲/۲۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۰/۰۷

پرستو محبی[۱]، محمدباقر قهرمانی[۲]، محمدجعفر یوسفیان کناری[۳]

بازگویی در برابر بازنمایی؛ تحلیل جلوه‌های روایتگری در منتخبی از نمایشنامه‌های بهرام بیضایی

چکیده

«تئاتر دایجتیک»، اصطلاحی که مارتین پوخنر وضع کرده است، ریشه در طبقه‌بندی افلاطون از شیوه‌های ارائهٔ داستان و تعریف او از دو واژهٔ دایجسیس و میمسیس دارد. این اصطلاح به تکنیک‌های کلامی و روایی در نمایش اشاره دارد که تمرکز را از وجه تقلیدی و اجرایی تئاتر به شیوه‌های روایتگری و قدرت واژگانی منتقل می‌کند. تئاتر دایجتیک برای انتقال دایجسیس روایت به میمسیس تئاتر و حذف کنش، از نقل‌کردن، متون شعری، انواع واسطه‌های روایی و اشکال راوی استفاده می‌کند.

بیضایی در آغاز راه نمایشنامه‌نویسی‌اش از سویی کوشید با تکیه بر بیان شعری و غنای واژه‌ها، نوعی ادبیات فاخر برخاسته از نظم حماسی را به آثار منثورش تسری دهد و از سوی دیگر با تغییر شکل نمایش‌های بومی روایتگر، همچون نقالی و تعزیه و بهره‌بردن از سنت‌های داستان‌گویی ایرانی، آن‌ها را به درام صحنه‌ای نزدیک ساخت. بررسی نشانه‌های دایجتیک همچون میزان واسطه‌گری و حضور راوی، پرهیز از کنش و ارائهٔ کلامی شخصیت‌ها و فضا، در برخی آثار اولیهٔ بیضایی نشان از تسلط قدرت شاعرانه و نقل روایی بر میل به نمایشگری و تقلید می‌دهد. در سه برخوانی بیضایی «بازگویی» حوادث جای «بازنمایی» را می‌گیرد، سلطان‌مار در فضای داستانی می‌ماند و خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم مثال کاملی از تئاتر دایجتیک است که در آن مرز میان دایجسیس و میمسیس مدام با شخصیت /راوی‌ها طی می‌شود.

روش کار در این تحقیق توصیفی-تحلیلی است.

کلیدواژه‌ها: تئاتر دایجتیک، بیضایی، دایجسیس، میمسیس، روایت‌شناسی

[۱] استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری، گروه نمایش، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم وتحقیقات، تهران، ایران
E-mail: p_mohebbi@ut.ac.ir

[۲] دانشیار دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
E-mail: mbgh@ut.ac.ir

[۳] استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری، گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
E-mail: yousefian@modares.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

خاستگاه و زبان خاص درام ایران و تمایز آن با درام مبتنی بر الگوهای کلاسیک غربی، نوعی چارچوب خوانش متفاوت را طلب می‌کند، چراکه نمایش ایرانی از سویی ریشه در سنت‌های نقالانه و روایی دارد و از سوی دیگر دغدغهٔ کلامی در آن غالباً بیشتر از تمهیدات اجرایی بوده است. در این میان آثار بیضایی و به‌ویژه نمایشنامه‌های اولیهٔ او نوعی تلاش برای پایه‌گذاری درام ایرانی در امتداد سنت‌های بومی اجرایی و داستان‌گویی را به نمایش می‌گذارد. آشنایی با تئاتر دایجتیک و مطابقت آن با آثار نمایشی بیضایی، جدای از تفاوت در ریشه‌های تاریخی و فکری آن‌ها، می‌تواند الگوی مناسبی برای خوانش آثار بیضایی و روند تغییر و تکامل آن‌ها فراهم آورد.

در این مقاله ابتدا سیر تاریخی مفهوم دایجسیس و میمسیس از رسالات افلاطون تا مطالعات روایت‌شناسی مرور می‌شود و سپس مفهوم مارتین پوخنر از تئاتر دایجتیک به بحث گذاشته می‌شود. به این منظور علاوه بر مرور تمهیداتی که پوخنر برای دایجتیک‌کردن متن نمایشی برمی‌شمرد، نگاه تاریخی مختصری به نشانه‌های این نوع از تئاتر در نمایش معاصر اروپا با تمرکز بر آثار ییتس، برشت و بکت انداخته می‌شود. از میان شاخصه‌های این تئاتر عناصری چون میزان واسطه‌گری و حضور راوی، نحوهٔ ارائهٔ شخصیت و فضا و همچنین نسبت حجم کنش به کلام، در منتخبی از نمایشنامه‌های بیضایی مورد پیگیری قرار می‌گیرد تا از این طریق گرایش به نقل به‌جای تقلید و بازگویی به‌جای بازنمایی در این آثار مشخص شود.

در میان نمایشنامه‌های اولیهٔ بیضایی سه برخوانی، شامل اژدهاک، آرش و کارنامهٔ بندار بیدخش، سلطان‌مار و خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم، بنا به چارچوب بحث، برای مطالعه انتخاب شده‌اند.

۱- تئاتر دایجتیک

مبحث دایجسیس در تئاتر در معانی متفاوتی به کار رفته است؛ پاوی[۱] در واژه‌نامهٔ تئاتر: اصطلاحات، مفاهیم، و تحلیل[۲] آن را به‌عنوان مادهٔ خام روایت پیش از انتقال از طریق رسانه و تغییر شکل آن به گفتمان[۳] تعریف می‌کند. از این منظر، دایجسیس معادل فابیولا[۴] و در مقابل سیوژه[۵] در روایت‌شناسی شکل‌گرای روسی قرار می‌گیرد (Pavis, 1998: 101). همچنین این واژه، پس از تجربیات برشت در تئاتر اپیک، به‌نوعی دراماتورژی اشاره دارد که در آن به شیوهٔ پرداخت فابیولا و ارتقای آن از طریق تمهیدات و امکانات نمایشی اهمیت داده می‌شود و به‌جای توجه به نقش بازیگر، در بازنمایی هویت شخصیت بر صحنه، جلوه‌های روایی صحنه را نشانه می‌رود (ibid: 101).

این واژه حین ورود به تئاتر همواره نوعی ضد تئاترگرایی افلاطونی را با خود حمل می‌کند. افلاطون در کتاب سوم رسالهٔ جمهوری[۶]، به شیوهٔ بیان داستان می‌پردازد و میان دو نوع روایت تمایز قائل می‌شود: روایت ساده (diegesis) که در آن یک راوی (نویسنده) به‌طور مستقیم با ما صحبت می‌کند و بازنمایی تقلیدی (mimesis) که در آن نویسنده به‌طور غیرمستقیم یعنی از طریق شخصیت‌های دیگر سخن می‌گوید (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۲۷ و ۱۲۸). (به‌بیان‌دیگر می‌توان گفت میمسیس بازنمایی مستقیم حوادث را بدون وساطت یک راوی شامل می‌شود درحالی‌که دایجسیس ابزاری غیرمستقیم برای ارائه است _یعنی مستلزم یک راوی است_ (Ekstein, 1986: 6)). افلاطون روایت تقلیدی محض را خاص تراژدی و کمدی، نقل ساده را مربوط به اشعاری که در وصف خدایان سروده می‌شود و ترکیب این دو را در بیشتر اشعار و حماسه‌ها رایج می‌داند. او در ادامه، با نوعی بدبینی به نمایش، ارجحیت نقل کلامی روایت بر تقلید آن را مطرح می‌نماید.

Archive of SID

www.SID.ir

در دوران معاصر مبحث دایجسیس و میمسیس بار دیگر در مطالعات روایت‌شناسی موردبحث قرار گرفت اما این بار دایجسیس (نقل) به جهان داستان که در آن کنش‌ها و حوادث باواسطهٔ راوی نقل می‌شوند اطلاق شد و میمسیس (تقلید) به جهان درام که گفتار و کنش‌ها در آن به‌طور مستقیم و بدون عامل روایتگر تقلید می‌شوند یا به اجرا درمی‌آیند. به بیانی معکوس، روایت داستانی از اساس دایجتیک و درام، اساساً میمتیک فرض شد (Richardson, 2007: 151). ریشهٔ این تعبیر تقابلی از این دو واژه را می‌توان در موضع‌گیری روایت‌شناسانی چون ژرار ژنت[۷] و جرالد پرینس[۸] دانست. این دو بر انتقال کلامی حوادث در روایت داستانی (در مقابل انتقال تقلیدی یا اجرایی در نمایش) تأکید می‌کنند و وجود واسط روایی (راوی) را در داستان ضروری فرض می‌کنند (Prince 1987, Genette 1972). چنانچه جرالد پرینس در کتاب دایره‌المعارف روایت‌شناسی[۹] به‌وضوح اشاره می‌کند که «یک اجرای دراماتیک که حوادث جذاب بسیاری را بازنمایی می‌کند، یک روایت را تشکیل نمی‌دهد، چراکه این حوادث به‌جای نقل‌شدن، مستقیماً بر روی صحنه حادث می‌شوند» (Prince, 1987: 58). در مقابل، برخی روایت‌شناسان به یافتن جنبه‌های دایجتیک در نمایش پرداخته‌اند و ازاین‌رو کوشیده‌اند رد پای «راوی» و نیز «شیوه‌های نقل‌کردن به‌جای نمایش‌دادن» را در درام دنبال کنند. ازاین‌رو به مؤلفه‌هایی چون پیش‌گفتار[۱۰]، گفتار پایانی[۱۱]، کناره‌گویی[۱۲]، تک‌گویی[۱۳]، گفتار پیک[۱۴] و کرخوانی[۱۵] در نمایش اشاره‌کرده‌اند (Nuning & Sommer, 2008: 332, Huhn, 2012: 11). در این راستا تئاتر اپیک[۱۶] از بهترین نمونه‌های ورود عناصر دایجتیک به درام است.

شاید نزدیک‌ترین گرایش به دیدگاه ضد تئاتر افلاطون، سنت «درام خواندنی»[۱۷] باشد. درام خواندنی به نوعی نمایشنامه گفته می‌شود که صرفاً برای خوانده‌شدن توسط فرد در تنهایی یا در جمعی کوچک نوشته می‌شود و نه به‌قصد اجرا روی صحنه. این آثار کنش‌های مختصری را شامل می‌شوند و در عوض ارزش ادبی و بلاغی بالایی دارند. در این صورت ارزش نمایشنامهٔ خواندنی در متنِ ادبیِ آن است و وابسته به تکنیک‌های صحنه‌ای و اجرای بازیگر برای ارتقاء به سطحی بالاتر نیست. با حذفِ کنش و توضیح‌صحنه از اثر، درام خواندنی به شکل دیالوگی صرف، میان اشخاص تقلیل می‌یابد.

مارتین پوخنر[۱۸] در کتاب هراس صحنه: مدرنیسم، ضد تئاتر بودگی، و درام (۲۰۰۲)[۱۹]، آثار ییتس[۲۰]، برشت و بکت را در ادامهٔ سنت درام شاعرانهٔ خواندنی موردمطالعه قرار می‌دهد و بر این اساس اصطلاح «تئاتر دایجتیک» را وضع می‌کند. تئاتر دایجتیک شکلی از تئاتر را موردتوجه قرار می‌دهد که تکنیک‌های کلامی و روایی را، برای انحراف توجه مخاطب از اجرای بازیگران و تمرکز بر کلمهٔ نوشته‌شده ــ یا به زبان آمده ــ به کار می‌برد. پوخنر این اصطلاح را برای نشان‌دادن راهکارهایی توصیفی و روایی مورد استفاده قرار می‌دهد، که درام مدرن از طریق آن‌ها می‌کوشد تئاتربودگی بی‌واسطهٔ صحنه و بازیگرانش را محدود، هدایت و حتی خنثی کند (Kallaus, 2009: 9). تئاتر دایجتیک برای انتقال دایجسیسِ متنیِ درام خواندنی به تئاتر، از نقل‌کردن، متون شعری، انواع واسطه‌های روایی و اشکال راوی چون پیک، قصه‌خوان، گروه کر یا کناره‌گویی شخصیت استفاده می‌کند (Puchner, 2002: 120).

پوخنر برای تبیین تئاتر دایجتیک ابتدا به آثار ییتس می‌پردازد. از نظر او کشمکش ییتس بیش از همه متوجه قدرت کلامی و ضد تئاتری شعر بود و در پی انتقال دایجسیس برآمده از واژگان به میمسیس تئاتری بود (جیمز فلانری این تلاش ییتس را کشمکش میان غریزهٔ غنایی[۲۱] و طبع نمایشی[۲۲] می‌خواند (Flannery, 1976: 1–2)). ازاین‌رو بازیگر ایده‌آل از نگاه ییتس کسی است که به‌هیچ‌وجه بازی نمی‌کند، بلکه یک داستان‌گو، نقال یا پیغام‌رسان است و به‌جای آنکه خود را به‌جای دیگری جا بزند، همواره در فاصله با نقش است (Yeats, 1962: 214–215). او با بازگشت به ریشه‌های بازیگر تئاتر یونان می‌کوشد

Archive of SID

www.SID.ir

بازیگری را که هنوز امتداد یک صدای غنایی است، احیا کند؛ بازیگری که هنوز نیاموخته مخاطب را به‌وسیلهٔ «توهم» و جعل هویت بفریبد (Puchner, 2002: 121).

برشت نیز، چنانچه پوخنر در ادامه اشاره می‌کند، در مقابل وابستگی تئاتر به بازیگر و سرسپردگی بازیگر به ایجاد توهم تئاتری ایستاد و اصرار داشت که بازیگران نباید با نقشی که بر عهده دارند، ترکیب شوند بلکه باید همچون شاهدانی باشند که تصادفی را برای پلیس بازگو می‌کنند (ibid: 143). این اجراگر-شاهد، اجباری برای بازنمایی تمامی جنبه‌های حادثه، از طریق تقلید و کنش میمتیک ندارد بلکه می‌تواند با سخن توصیفی آن را روایت و یا تفسیر کند. درواقع صدای بازیگر، و نه جسم او، می‌تواند ابزار اصلی او در بازنمایی حوادث باشد. پوخنر از اصطلاح «متن روی صحنه»[۲۳] در مورد آثار برشت استفاده می‌کند؛ این اصطلاح، تأکید بر ارجحیتِ خواندن متن بر دیدن تئاتر و تشدید سخن در درام برشتی دارد (ibid: 148-149). بازیگرهای برشت پیوسته ژست‌های تقلیدی را با توضیحات دایجتیک مختل می‌کردند و همزمان که به‌صورت اول‌شخص صحبت می‌کردند، با رفتاری فاصله‌گیرانه و حالتی توضیحی، سخن مستقیم را به گزارشی سوم‌شخص بدل می‌کردند[۲۴] (ibid: 146).

پوخنر در گام بعد مجهزکردن تئاتر دایجتیک و تقویت متن در تئاتر را با تجربیات بکت دنبال می‌کند. بکت بیش از همه به آزادی حرکت بازیگر بر صحنه تاخت[۲۵]. شخصیت‌های بکت گاه در بشکه‌ای محبوس بودند و گاه تا سر در خاک مدفون، تا به این طریق راهی جز حرف‌زدن برایشان نماند. بکت به این مقدار آزادی حرکت و نمایش جسمانی بازیگر بر صحنه نیز راضی نبود و با رفتن به سمت نمایشنامه‌های رادیویی[۲۶]، حتی امکان تجسم‌یافتن را از بازیگرهایش سلب کرد و آن‌ها را به سخن و صدایی صرف فروکاست. ازاین‌رو نمایشنامه‌های رادیویی او را می‌توان «نمایشنامهٔ بدون ژست»[۲۷] نامید (ibid:158). حذف صریح ژست و جنبش به‌دست بکت از روی صحنه، یکی از راهکارهای بکت را در مبارزه علیه میمسیس تئاتری شکل داد که به‌تدریج به هستهٔ اصلی آثارش تبدیل شد. بکت همچنین کلام را از عمل تهی می‌کند و در آثارش، دستور به همراهی کنش و کلام، با سکون شخصیت پاسخ داده می‌شود[۲۸]. در عوض بکت، سخن را بر روی صحنه تشدید می‌کند و یاوه‌گویی‌های بی‌انتهای شخصیت‌ها، داستان‌گویی، شعرخوانی، یادآوری خاطرات و لطیفه‌های تکراری جای هرگونه کنش را بر صحنه پر می‌کند. ترفند دیگر او یافتن موقعیت‌هایی برای تبدیل میمسیس صحنه به دایجسیس است. نمونهٔ قابل‌توجه آن نمایشنامهٔ رادیویی اخگر[۲۹] است که در آن وسواس حرف‌زدن شخصیت باعث می‌شود شخص نه‌تنها مدام هر آنچه پیرامونش وجود دارد را شرح دهد، بلکه حتی صداهایی که همان لحظه شنیده‌شده است را تکرار می‌کند یا توضیح می‌دهد. به‌این‌ترتیب بکت حتی میمسیس صدا را نیز به دایجسیس بدل می‌کند و به‌جای شنیده‌شدن صدای بازنمایی‌شده، صدا نقل می‌شود[۳۰].

در پایان میتوان این‌گونه جمع‌بندی کرد که ضدیت افلاطون با تئاتربودگی در دوره‌های مختلف، و درنهایت در مدرنیسم، به‌صورت متنگرایی و تأکید بر نقل و گفتار به‌جای بازی و اجرا، به درام بازگشت. در درام خواندنی این گرایش به‌صورت حذف جلوه‌های تصویری، توصیف صحنه‌ها، دستور کنش‌ها و درنهایت تقلیل درام به دیالوگی میان افراد در آمد. ییتس با قوت‌دادن به زبان شعری در تئاتر، متن را بر اجرا ارجحیت داد و سودای بازیگری را داشت که به‌جای اجرای نقش، آن را نقل یا گزارش کند. برشت این خواست ییتس را به‌طور عملی بر صحنه به اجرا درآورد و با ایجاد فاصله میان بازیگر و نقشش، او را به شاهد یا گزارشگر بدل ساخت و تا جای ممکن کوشید سخن را جایگزین اجرا کند. در این مسیر بکت، بدن بازیگر را نشانه رفت و کوشید با کم‌رنگ‌کردن حضور جسمانی بازیگر و آزادی حرکت او بر صحنه، کلام و صدا را جایگزین آن سازد و در یک‌کلام دایجسیس را به‌جای میمسیس بر صحنه بنشاند.

Archive of SID

www.SID.ir

۲- بیضایی؛ از «برخوانی» تا درام خواندنی

بیضایی با سه برخوانی، عنوانی که خود بر این آثار گذاشته، کار نمایشنامه‌نویسی‌اش را شروع می‌کند. اژدهاک اولین آن‌هاست؛ اثری که ساختاری کاملاً داستانی دارد و حتی انتخاب نوع راوی حداکثر قدرت دایجسیس را به آن داده است؛ راوی اول‌شخص که هم می‌تواند درونیات شخصیت را به کلام درآورد و هم از گذشتهٔ شخص آگاه است و می‌تواند مدام آن را با حال بیامیزد. لحن آن شاعرانه و متکی بر واژه‌هاست و متن با تغییر فرم به اجرا، همان‌طور که بیضایی در ابتدای کار اشاره می‌کند، تنها می‌تواند توسط یک برخوان بر روی صحنه «خوانده شود». اثر بعدی او، آرش، می‌تواند توسط یک یا چند برخوان اجرا شود اما رفتن به سمت نقل‌قولِ، اغلب، غیرمستقیم اولین جلوهٔ صحنه‌ای‌شدن و نزدیک‌ترشدن به تقلید نمایشی به‌جای نقل داستانی را فراهم می‌آورد. در کارنامهٔ بندار بیدخش گامی دیگر برای نزدیک‌کردن نقل و داستان به صحنه و اجرا برداشته می‌شود؛ اثر به‌طور مشخص برای دو برخوان نوشته شده است. اما امکان شکل‌گیری نقل‌قول مستقیم و دیالوگ، اتفاقی که می‌تواند اولین شرط شکل‌گیری درام باشد، همچنان در آن شکل نمی‌گیرد؛ دو شخصیت، جم و بندار بیدخش، هر یک در جایگاه خود و بدون رویارویی با یکدیگر، روایت را از دیدگاه خود نقل می‌کنند. در سلطان‌مار فضای داستانی در متن غالب است و خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم، متنی است کاملاً متکی بر کلام. برای دستیابی به میزان تسلط دایجسیس در هر یک از این آثار، شاخصه‌هایی چون میزان واسطه‌گری و حضور راوی، کنش‌مندی و نحوهٔ ارائهٔ شخصیت و فضا موردمطالعه قرار خواهد گرفت.

۲-۱- میزان واسطه‌گری و تنوع راوی

گفته شد یکی از مهم‌ترین تمایزها میان دایجسیس در داستان و میمسیس نمایش، وجود واسطه‌گر یا راوی در یکی و ارائهٔ مستقیم و بی‌واسطه در دیگری است. به‌بیان‌دیگر میزان واسطه‌گری و حضور راوی، میزان دایجتیک‌بودن یک متن را تعیین می‌کند، و هرچه حضور راوی در اثر کم‌رنگ‌تر شود، متن به سمت نمایشی‌شدن پیش می‌رود. به‌این‌ترتیب، یکی از راهکارهای اصلی انتقال دایجسیس متنی به تئاتر، استفاده از انواع راوی است.

با این تعریف نمایشنامهٔ اژدهاک حد اعلای دایجتیک را در میان نمایشنامه‌های بیضایی دارد. این اثر تماماً به زبان نقلی و از زاویهٔ دید اژدهاک، که گاه به‌صورت سوم‌شخص داستان را پیش می‌برد، روایت شده است. به همین خاطر جملاتی چون «رفت تا به شهر نزدیک رسید» که از متن نمایشی فاصلهٔ بسیار دارد، در این اثر ممکن می‌شود. اشاره‌ای به بند ۲ در این متن به‌تنهایی نشان‌دهندهٔ تسلط داستان‌گویی بر نمایشگری در این اثر است؛

> *«ای شب، منِ اندوهگین روزگاری مردکی بودم با دل پاک، که در مرزی از مرزهای روز و شب خانه داشتم...» (بیضایی، اژدهاک، ۱۳۸۴: ۴)*

آرش، در فضایی داستانی و با روایت گذشته‌نگرِ راوی سوم‌شخص آغاز می‌شود؛

> *«ایشان از جنگ دراز آمده بودند. که جنگ درازشان سخت بود...» (بیضایی، آرش، ۱۳۸۴: ۱۹)*

اما به‌تدریج با رفتن به سمت گفتار غیرمستقیم و کاستن از تسلط راوی، بیضایی یک گام به سمت صحنه‌ای‌کردن متن برمی‌دارد. هرچند در فاصلهٔ میان گفت‌وگوها نیز راوی، در قالب توضیحاتی چون «کشواد می‌غرد: ...»، «سردار می‌گویدش: ...» و یا «این می‌پرسد: ...»، همچنان حضور دارد. برای مثال

Archive of SID

www.SID.ir

گفت‌وگویی که در قالب دیالوگ می‌تواند این‌گونه بیان شود:

سردار: ... ای کشواد یک تیر تو... تا کجا می‌رود؟
کشواد: یک فرسنگ.

با وساطت راوی در آرش، به این صورت روایت می‌شود:

«[آرش] می‌شنود که سردار می‌گوید: ... ای کشواد یک تیر تو... تا کجا می‌رود؟
و او ــ کشواد ــ گفت: یک فرسنگ.»[۳۱] (همان: ۲۱)

در بند ۵ بیضایی از داستان‌گویی فاصله می‌گیرد و به شرح کنش می‌پردازد. گفت‌وگوهای آرش و شاه توران در این بند با توضیحات راوی در بینابین آن‌ها ادامه می‌یابد تا آنکه در جایی راوی از میان برداشته می‌شود و متن، شکل دیالوگی پیدا می‌کند؛

«آرش گوید: زنهار یک‌روزه ما را بس نیست.
ــ بس نیست؟» (همان: ۲۶).

اما این شکل از میمسیس سخن بی‌واسطه، خیلی زود با بازگشت راوی بر هم می‌خورد. این محوشدن کوتاه‌مدت راوی، چند بار در بند ۵ و ۶ اتفاق می‌افتد تا آنکه بند ۷ کاملاً لحنی نمایشی می‌گیرد. با حذف چند واژه، این بخش تنها شامل گفت‌وگوی مستقیم و شرح کنش می‌شود و می‌تواند به بخشی از یک نمایشنامه بدل شود؛

«... سرکردگان با سردار رای می‌زنند:
ــ درنگ چیست؟ چون داروی تلخ درمانِ این درد کرده‌اند، چرا شتاب نکنید؟
...
ــ تا بر سر شما منم سردار، نه!
ــ جنگ را نو نکنیم سپهدارم.
...
از سپاهیان گروهی به‌سوی آرش می‌روند؛ دزدانه ــ با سنگ‌پاره‌ها به مشت ــ ... و ایشان شمشیرکش می‌تازند و فریاد می‌کشند» (همان: ۳۳).

نویسنده در بندهای بعدی، در مسیر بالارفتن آرش از کوه، افرادی را بر سر راه او قرار می‌دهد تا آرش در گفت‌وگوی با آن‌ها درونیات خود را بازگو کند و از این طریق نقش واسط روایی را کم‌رنگ سازد. مرد دیده‌بان، کشواد و پاسدار تورانی، گرچه حضورشان به لحاظ داستانی ضروری به نظر نمی‌رسد اما در حکم محرم رازی هستند که باوجودشان متن از شرح کلامی درونیات شخصیت، همچون در اژدهاک، فاصله می‌گیرد و ظرفیت میمتیک پیدا می‌کند[۳۲].

سرانجام این روایت در کشمکش میان غریزهٔ غنایی و طبع نمایشی، چنانچه در مورد آثار ییتس اشاره شد، تسلیم قدرت شاعرانه و اپیک می‌شود تا وابستگی‌اش را به شعر حماسی بیش از صحنهٔ نمایشی اعلام کند؛ «خورشید به آسمان و زمین روشنی می‌بخشد، و در سپیده‌دمان زیباست. ابرها باران به نرمی می‌بارند. دشت‌ها سبزند. گزندی نیست. شادی هست؛ دیگران راست...» (همان: ۴۹).

پس از این تجربه می‌توان انتظار داشت بیضایی به سمت دیالوگ و ارائهٔ صحنه‌ای حرکت کند، اما اثر بعدی برخوانی برای دو نفر است. دو شخصیت این متن، جم و بندار بیدخش، جای تک‌شخصیت‌های

Archive of SID

www.SID.ir

اژدهاک و آرش را می‌گیرند و بر این اساس دو نفر برای «خواندن نقش» آنان در نظر گرفته می‌شود. اما توقع برای ردوبدل‌شدن دیالوگ بین آن دو بی‌نتیجه گذاشته می‌شود و جم و بندار هر یک از جایگاه خود سخن می‌گویند . از آنجا که بیشتر متن کارنامهٔ بندار بیدخش گذشته‌نگر است، هر یک از اشخاص بخشی از گذشته را نقل می‌کنند اما نکتهٔ قابل ذکر آنجاست که اغلب، گفتار هر یک از شخصیت‌ها به‌جای نقل توسط خود شخص، به‌وسیلهٔ دیگری «باز نقل» می‌شود و به‌این‌ترتیب می‌توان گفت وجه دایجتیک متن دو برابر می‌شود. برای مثال به‌جای چنین نقلی از سوی بندار؛

در او نگریستم و گفتم: هرچه خواهی بسوزان ای جم و دانش مسوزان!

در متن، نویسنده آن را از زبان جم این‌گونه باز نقل می‌کند؛

«و او... ــ بندار بیدخش ــ ... در من نگریستن گرفت و گفت هرچه خواهی بسوزان ای جم و دانش مسوزان!» (بیضایی، کارنامهٔ بندار بیدخش، ۱۳۸۴ : ۵۵).

در مثال زیر این مسئله شکلی نسبتاً پیچیده می‌گیرد و متن به این صورت روایت می‌شود[۳۴]؛

«■■مرا گفت آیا از دیوان نشنیده‌ای که گنج‌ها زیر سر دارند... مباد این دانش آنجا بری که تو را پاداش همسنگ دهند! آری ــ که من در این سودها دیدم!

■گفت: سودها؟

■■گفتم: سودها؟» (همان: ۵۹ و ۶۰).

ارائهٔ صحنه‌ای و بی‌واسطهٔ این گفتار به‌صورت زیر خواهد بود؛

جم: آیا از دیوان نشنیده‌ای که گنج‌ها زیر سر دارند... مباد این دانش آنجا بری که تو را پاداش همسنگ دهند! آری ــ که من در این سودها دیدم!

بندار: سودها؟

بندار (دوباره): سودها؟

تنها در یک مورد گفتار بندار و جم، متوالی، اما به طبع غیر رودررو می‌شود، آن هم زمانی است که بندار از طریق جام در حال تماشای جم است و به این وسیله کنش‌ها همزمان می‌شوند؛

«■بی‌گمان کسی مرا در جام می‌بیند... چه باید بکنم که گمان نکند هراسانم؟

■■تو هراسانی جم!... اینک می‌دانی زیرِنگاهِ دیگران‌بودن چونست!» (همان: ۶۷).

دایجسیس حاکم بر این اثر و تأکید آن بر متن به‌جای تصویر و نقل به‌جای تقلید در تمام طول اثر، در دو جریان اصلی از سوی جم و بندار نهفته است؛ جم در حال نقل داستان برساخته‌شدن جام برای دبیر خویش است، تا وی آن را بر لوح مکتوب کند و بندار کارنامهٔ خویش بر خشت خام می‌نویسد برای آیندگان.
اما این روند نمایشی‌شدن در اثر بعدی، یعنی سلطان‌مار، دنبال نمی‌شود و این اثر در فضایی کاملاً داستانی، با واسطهٔ راویان، روایت می‌شود. اولین واسط روایی صحنه‌گردان است که کار را معرفی می‌کند و تأکید می‌کند نویسندهٔ این اثر از «داستانِ» افسانه‌ای سلطان‌مار و با کمک «بهترین مناظر» و «بهترین تقلید»، «نمایشی مضحکه‌ـاشک‌انگیز» خلق کرده است؛ اما در عمل، نمایشنامه فاصلهٔ چندانی با داستان ندارد جز تقسیم نقش‌ها میان «نقشپوش»ها و افزودن کمی موسیقی و کنش به آن. پس از مقدمه‌چینی صحنه‌گردان، شاه و وزیر وارد می‌شوند اما به‌جای اجرای نقش به معرفی آن می‌پردازند و به‌جای انجام کنش، آن را توضیح می‌دهند؛

Archive of SID

www.SID.ir

«وزیر: این‌که می‌بینید ما این‌قدر قدم می‌زنیم، دلیل بر این است که خیلی ناراحتیم.

...

شاه: چاکرتان شاه سرزمین وسیعی هستم... ببخشید، نمی‌توانم حرفم را دنبال کنم چون خیلی مضطربم!

...

وزیر: تنها غم پادشاه و من نداشتن فرزند بود... همان‌طور که حدس می‌زنید من حقیر وزیر پادشاهم...

...

وزیر: ... به نه ماه پیش برمی‌گردیم. در این قصر شور و نشاط نبود...»

(بیضایی، سلطان مار، ۱۳۸۴: ۵۴۲ و ۵۴۳).

کمی جلوتر اشاره‌ای به کنش وزیر می‌شود اما ادامهٔ کنش به‌جای نمایش، توسط درویش، نقل می‌شود؛

«[... وزیر با یک آینه پیش می‌آید. نی‌آهنگ غمگینی می‌نوازد؛ درویش جلوی صحنه ظاهر می‌شود]

درویش: وزیر بی‌فرزند در آینه‌ی لاکردار نگریست... شاه آینه‌ی زنگار رو از او گرفت؛ چه می‌بیند؟ موج‌موج موی سپید؛ اما چه کند که جانشینی ندارد... در دم درویشی رسید... چین به پیشانی انداخت. سری جنباند. لب تر کرد...» (همان: ۵۴۵).

مشاهده می‌شود که درویش حتی داستان و کنش خودش را هم نقل می‌کند، آن‌هم به‌صورت سوم‌شخص و نه اجرای اول‌شخص. تا انتهای اثر به همین صورت، ویژگی‌های داستانی و غیر میمتیک بر متن حاکم است. اما دست‌کم ذکر یک قسمت از کار در این بخش ضروری به نظر می‌رسد و آن‌هم شیوهٔ روایت حملهٔ دیوها به سرکردگی سلطان‌مار به سپاه شاه جدید است. در این قسمت سلطان‌مار از دیوان می‌خواهد تا در برابر سپاه دشمن، که به نزدیکی آن‌ها رسیده‌اند، بایستند. اما بلافاصله پس از آن به‌جای نمایش ورود سپاه، پیکی (بدون معرفی‌شدن و حتی اشاره به ورودش در متن) به توصیف نبرد در زمان گذشته می‌پردازد؛

«سلطان‌مار: جلویشان بایستیم.

دیوها: [به زمین پا می‌کوبند.] بایستیم؟

پیک: من تنها کسی هستم که از آن واقعه جان به در برده... همه سوار بر کوه‌ی توسن؛ به تاخت اما ــ به دهان مرگ می‌رفتیم...» (همان: ۶۰۸ و ۶۰۹).

اما احساس می‌کند به‌تنهایی نمی‌تواند این صحنه را «بازی کند»؛

«[پیک:] ... ای دل غافل، من چطور می‌توانم این صحنه را به‌تنهایی بازی کنم؟ بیایید، بیایید ــ»

و بنا به خواست او تمام بازیگران صحنه‌های قبلی وارد می‌شوند، اما حضور آن‌ها نیز کمکی به نمایش جنگ نمی‌کند و در حد تظاهر به اسب‌سواری و ایجاد سروصدا می‌ماند؛

«[ناگهان همهٔ بازیگران قبلی نقش‌های مختلف و نوازندگان با صورت‌های پوشیده، و همه با اسبک‌های به کمر بسته، ویله‌کنان وارد می‌شوند. حین آمدن به‌طور موزونی پا به زمین می‌کوبند و هر چند قدم یک بار کف دست‌ها را به هم می‌کوبند]»

Archive of SID

www.SID.ir

و درنتیجه، باوجود آمدن تمام افراد به صحنه برای اجرای حادثه، بازهم پیک در ادامهٔ شرح کنش بالا به‌صورت کلامی به نقل جریان می‌پردازد؛

«ــ نفیرکش و صفیرزنان و هول‌انگیز می‌راندیم که آبادی از دور پیدا شد... جملگی قیهه کشیدند و آغاز ولوله شد... مهمیزها کوفته! شیهه و غوغای غلغله! ... اما از آن‌طرف بشنو از سلطان‌مار...»

حال زمان به گذشته و پیش از ورود سپاه بازمی‌گردد و متن به ادامهٔ دستور جنگ سلطان‌مار می‌پردازد؛

«سلطان‌مار: شما گفتید سه شرط مرا به‌جای می‌آورید. خب؛ شرط اول. هر نفر از شما یک مشت سوزن بریزد در این دشت!»

اما متن بازهم انتظار تبعیت کنش از کلام را برآورده نمی‌سازد و دایجسیس و سکون متن، به‌جای ریختن سوزن، با «کلام» پاسخ این دستور کنش را می‌دهد؛

«سلطان‌مار: ... هر نفر از شما یک مشت سوزن بریزد در این دشت!

دیوها: [یک‌صدا] هو ــ ی! هو ــ ی! هو ــ ی!»

و بالطبع عکس‌العمل دشمن نیز در قالب کلام فرو می‌کاهد؛

«سپاه: های، عجب تیغزاری!...

ــ های دستم برید؛ پای من درید!» (همان: ۶۰۹).

و به همین ترتیب دو فرمان دیگر سلطان‌مار نیز بدون هیچ حرکتی اجرا می‌شود. آخرین نکته در مورد این نمایشنامه که در اینجا ذکر می‌شود، آن است که علاوه بر کنش، حتی صدا نیز در این اثر غالباً به‌صورت میمتیک و تقلیدی به کار نمی‌رود، بلکه نقل می‌شود. برای مثال برای بیان نزدیک‌شدن سپاه، که کنش آن توسط پیک «تعریف شد»، صدای آن نیز به‌جای بازنمایی، نقل می‌شود؛

«دیو چهار: [به زمین گوش می‌دهد.]... آن سپاه نزدیک‌اند!

دیو یک: ... سرت را بگذار زمین و گوش بچسبان.

دیو دو: صدای پا؛ صدای قدم! صدای قهقهه و خش‌خش! ...» (همان: ۶۰۸).

خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم از انتهای داستان شروع می‌شود اما پس از یک شرح صحنهٔ کوتاه، «موهبت» از جمعیتی که جسدی را روی دست می‌برند، جدا می‌شود و رو به تماشاگر شروع به روایتگری می‌کند؛ «موهبت: ... [... جسد را نشان می‌دهد.] ذوالفقار اونجاست؛ اون بالا. ما با هم اومدیم. کی خیال می‌کرد که ما به پایتخت سراغ مرگ می‌آییم؟» (بیضایی، ۱۳۶۲: ۹)

و ازاینجا تا انتهای نمایش، حکایت موهبت است از گذشته، اما نقل موهبت از حوادث، مدام با نمایش آن توسط بازیگران ترکیب می‌شود. بااین‌حال حضور شخصیت‌ها و نقش آن‌ها در طول نمایشنامه آن‌قدر کلامی، غیر جسمانی و بی‌پیوند با فضایی بیرونی و ملموس است که گویی آن‌ها تنها بخشی از داستان موهبت‌اند و مرز مشخصی میان روایتگری و نمایشگری وجود ندارد؛ راوی (موهبت) به‌راحتی و بدون نیاز به مرزگذاری می‌تواند در میانهٔ کنش یا دیالوگ شخصیت‌ها وارد شود و ادامهٔ آن را تعریف کند و همچنان که خود درگیر «اجرا»ی حوادث است، با گذشته‌کردن افعال، تقلید را به نقل بدل کند و از بازیگر به روایتگر تغییر کند. پس می‌توان گفت موهبت همواره در مرز میان دایجسیس و میمسیس است. این رفت‌وبرگشت میان اجرای حوادث در زمان حال و نقل آن‌ها به‌صورت فعل گذشته را، می‌توان در نمونهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

زیر دنبال کرد؛

«دوالپا: لباس‌ها رو تقسیم کنید گروهبان ماهر، بهشون توضیح بدین کار چیه و کارگر کیه!
موهبت: بعدها ــ ما بارها و بارها به‌صورت‌های مختلفی در اومدیم... یک‌دفعه به‌صورت اعضای حزب درآمدیم.
نمایندهٔ حزب: حضور مؤثر کشاورزان حق‌شناس به خصوص در این جلسه لازمه... »
(همان: ۲۷).

و یا؛

«موهبت: ... هوا سرد می‌شد؛ دیگه نمی‌شد تو خیابون خوابید.
یکی: به مجرد اتاق نمی‌دیم.» (همان: ۳۱ و ۳۲).

۲-۲- ارائهٔ کلامی شخصیت، فقدان کنش

آنچه متنی را میمتیک می‌کند، رفتن به سمت گفتار مستقیم و جایگزین‌کردن کنش به‌جای کلام است. همچنین حضور جسمانی بازیگر که نقش شخصیت‌های داستان را به‌صورت زنده و در زمان حال اجرا می‌کند، جای نقل حوادث را می‌گیرد. در عمدهٔ نمایشنامه‌های بیضایی نقل کلامی بر نمایش زنده تسلط دارد و کلام غالب بر کنش است. همچنین به‌مانند تئاتر اپیک، بازیگر اغلب نه جای نقش که گزارشگر یا راوی نقش است. در این قسمت به نحوهٔ ارائهٔ شخصیت در آثار بیضایی، و نیز میزان کنش‌مندی متون به نسبت کلام‌محوری آن‌ها پرداخته می‌شود، تا نسبت حجم دایجسیس به میمسیس در آثار منتخب بیضایی در این مقاله بررسی شود.

نمایشنامهٔ اژدهاک داستان اژدهاک است به روایت راوی، یا همان «برخوان»، که از زبان اژدهاک سخن می‌گوید و به‌جای بازی در نقش اژدهاک او را در قالب کلام، حکایت می‌کند؛

«و منِ اژدهاک، که از آن‌گاه که بختِ بدم دیدگان مرا به دنیا گشود هر دم بستهٔ بندی بودم...»
(بیضایی، اژدهاک، ۱۳۸۴: ۳).

و گاه از او فاصله گرفته و با ضمیر سوم‌شخص او را روایت می‌کند؛

«آن مرد با بارِ دردِ خود از بیراهه‌های بیخودِ پنهان و پیدا گذشت؛» (همان: ۷).

این قالب کلامی شخصیت‌ها و جسمیت‌نیافتگی آن‌ها، طبعاً زمینه‌ساز کنش نمایشی نیز نمی‌شود و ازاین‌رو اشارات حرکتی و رفتاری، بسیار اندک است؛

«و مردی تازیانه در مشت!... و مرد دست خود بالا برد. و دست مرد بالا رفت...» (همان: ۴).

و در اغلب موارد، ذهنی و غیر جسمانی است؛

«و مردی سینه‌ی خود را شکافت تا بنگرد که در آن دل هست یا نه ــ و بود و می‌تپید! و آن یک رگ باز کرد تا بداند که در آن خون هست یا نی ــ و بود و سرخ بود!» (همان: ۹).

در آرش شخصیت‌ها فیزیکی‌تر می‌شوند و به همین واسطه، کنش و تصویر بیشتری در متن شکل می‌گیرد، هرچند فضای کلی اثر همچنان بیشتر داستانی و نقالانه است. توصیف جسمانی شخصیت‌ها و کنش آن‌ها در این اثر بیش از آنکه از طریق نقل راوی انجام شود، از زاویهٔ‌دید یکی از شخصیت‌های درون داستان، و غالباً آرش، ارائه می‌شود؛

Archive of SID

www.SID.ir

«او [آرش] چشم می‌گرداند و می‌بیند که از برِ باروی چوبین سردار پیش می‌آید. دهانِ او بازمانده با فریاد؛ به دستِ او چیزی... پس بر جای می‌ماند و می‌نگرد که سردار در برابر او ایستاد» (همان: ۳۰).

در کارنامهٔ بندار بیدخش این روند ادامه نمی‌یابد و شرح درونیات دو شخصیت اصلی و نقل گذشته، بر تجسم‌بخشی و ارائهٔ کنش غالب می‌شود. شخصیت سوم در این نمایشنامه حتی جسمیت نمی‌یابد و تنها اشارات کلامی و رفتاری جم و بندار ما را از حضور او در طول اثر آگاه می‌کند؛ «دبیر» شخصیتی است که از ابتدای اثر نزد جم حاضر است و سخنان جم همه رو به اوست تا مکتوبشان نماید. سپس به نزد بندار فرستاده می‌شود بی‌آنکه کلام یا حرکتی از او نقل شود، و حضور او در متن تنها در امتداد کلام و نگاه دو شخصیت دیگر است[۳۵]؛

«[بندار:] ... این کیست؟ روبروی خود چهرهٔ شاگردی از آنِ خویش می‌بینم؛ ... و این چیست با تو؟ ... هان؛ پس این جامِ جهان‌بین است که من ساختم!» (همان: ۶۵).

سلطان‌مار بدون مرزی مشخص، در حرکت میان داستان و نمایش خلق می‌شود. شخصیت‌ها در ابتدای متن «نقش‌پوش» خوانده می‌شوند و نه نقش، پس می‌توانند به‌جای اجرای نقش، بافاصله از آن، آن را روایت یا گزارش کنند و دور از ذهن نخواهد بود اگر، طبق توضیح صحنه، هر فرد با تغییر پوشش خود، نقشی دیگر را بازی کند؛

«نقش‌پوش‌ها: شاه، که بعد نیزه‌دار را بازی می‌کند.

وزیر که بعد می‌شود دیو مضحک مُردنی، و بعد می‌شود نیزه‌دار دیگر.

...

چهار درخت، که بعد می‌شوند چهار دیو احساساتی؛ و عاقبت می‌شوند چهار زارع شاکی.» (بیضایی، سلطان‌مار، ۱۳۸۴: ۵۴۰).

در طول نمایش نیز شخصیت‌ها به‌راحتی از نقش جدا می‌شوند و همزمان که عامل‌های میمسیس متن‌اند، به عنصر دایجسیس تبدیل می‌شوند و به گزارش نقش خود می‌پردازند.

در ابتدای خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم نیز از اصطلاح «نسخه‌خوان» به‌جای بازیگر استفاده می‌شود. بسیاری از شخصیت‌ها در این نمایشنامه صرفاً ماهیتی کلامی دارند و هیچ جلوهٔ جسمانی‌ای از آن‌ها در متن یافت نمی‌شود، و می‌توان گفت تنها حکم یک یا چند جمله در متن را دارند؛

«موهبت: ... هوا سرد می‌شد؛ دیگه نمی‌شد توی خیابون خوابید.

یکی: به مجرد اتاق نمی‌دیم!...

دیگری: شناسنامه، سوابق، ضامن معتبر!

زن: چهارصد!

زن دیگر: پونصد!» (بیضایی، ۱۳۶۲: ۳۲).

عنوان‌هایی چون «یکی»، «دیگری»، «مرد دیگر»، «آن‌یکی» یا «یک نفر»، بارها در طول نمایشنامه به کار رفته‌اند و این عناوین، بیش از آنکه نمایشگر یک شخصیت باشند، واسطی برای بیان کلمات‌اند. ازاین‌رو برای خواندن برخی افراد، جلوهٔ جسمانی آن‌ها به‌کل نادیده گرفته می‌شود و عنوان شخصیت به یک «صدا» فرو کاسته می‌شود؛

Archive of SID

www.SID.ir

«موهبت:... ما دنبال چیز دیگه‌ای آمدیم-
یک صدا: دنبال چی؟
موهبت: کار.
صدای دیگر: دلت خوشه!» (همان: ۹ و ۱۰).

درواقع ابزار اصلی بازیگر بر روی صحنه، چنانچه مطلوب برشت بود، صدای اوست و نه جسمش. می‌توان گفت خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم نمایشنامه‌ای است برساخته از کلمه و تهی از کنش. حضور شخصیت تنها با کنش کلامی او همراه است و هرکجا نیاز به کنش بدنی باشد، راوی یا دیگر شخصیت‌ها وساطت می‌کنند و کنش را به کلام بدل می‌کنند؛

«دوالپا: ... کی اونجاست؟
بلقیس: ذوالفقار بود که پرچم را برمی‌داشت.» (همان: ۹۵).

حتی دستور به کنش نیز یا با نقل کنش پاسخ داده می‌شود؛

«دوالپا: ... گروهبان خدنگ تمرین!
موهبت: ما تمرین کردیم. به ما لباس‌های عجیبی دادن...» (همان: ۲۹).

و یا با سکون همراهی می‌شود؛

«موهبت: ... عادتش این بود که این‌جور وقت‌ها به پشت سرش دستی می‌کشید؛ اینطور ــ [می‌ماند...]» (همان: ۹).

۲-۳- فضایی برساخته از کلام

عنصر نمایشی دیگر که متن را به درام و نقل را به تقلید نزدیک می‌سازد، فضای نمایشی است. فضا در این مبحث به معنای محیط یا صحنه‌ای است که شخصیت‌ها در آن قرار گرفته‌اند و درون آن به حرکت و کنش می‌پردازند. قطعاً در هر روایتی، اعم از داستانی یا نمایشی، نشانه‌هایی از مکان رخداد حوادث وجود دارد، اما در وجه میمسیس، این فضا مادی، محسوس و البته محدود می‌شود، به‌طوری‌که می‌شود هندسهٔ آن را ترسیم کرد، اجزای آن را برشمرد و فهرستی از اشیاء و جزئیات آن برداشت.
مطالعهٔ نحوهٔ ارائهٔ فضا و ماهیت کلامی یا نمایشی آن در آثار بیضایی، می‌تواند به تحلیل میزان دایجسیس متون کمک کند.
زبان داستانی در اژدهاک بالطبع می‌تواند توضیحات ادبی و غیر نمایشیِ این‌چنینی در باب فضا به همراه داشته باشد؛

«اژدهای ترس‌آورِ شب ــ دهان گشوده‌تر از هر بار و باخروش‌تر ــ پهلوانِ پاک خفته‌ی روز را فرو برد. و تند باد برخاست با غریوِ اندُه و افسوس.» (بیضایی، اژدهاک، ۱۳۸۴: ۳)

هرچند حتی شرح فضاهایی نظیر این نیز کمتر در کار به چشم می‌خورد و داستان در مکانی ناواضح روایت می‌شود.
در آرش داستان مکان‌مندتر می‌شود اما در اینجا نیز، مشابه آنچه در مورد کنش و شخصیت گفته شد، فضا برای ارائه، از دیدگاه آرش عبور می‌کند. درواقع نشانه‌های مکانی که به خواننده عرضه می‌شود، همان‌هایی هستند که از طریق آرش مشاهده شده و باواسطهٔ راوی نقل شده است. به همین خاطر قاب دیداری مانند نمای نقطه‌دید[۳۶] در سینما، و برخلاف ثابت‌بودن منظر در تئاتر، می‌تواند تغییر یابد؛

Archive of SID
www.SID.ir

«بنگریست جای سم اسپان را بر پیکرِ زمین؛ ... و نیزه‌ای فروشده دید ... و او ــ آرش ــ این‌ها را بنگریست به نگاهی و می‌گذشت؛ ور که چون سر برداشت تا به خورشید بنگرد، بر جای خیره ماند» (بیضایی، آرش، ۱۳۸۴: ۳۶).

و یا در مثال زیر؛

«آرش به دور می‌نگرد. در آن‌سوی گَردبار، شُمارِ دشمن را می‌نگرد انبوه؛ خنده‌ها بر لب؛ جامشان لبریز! با سراپرده‌ها برآورده!»[۲۷] (همان: ۲۵).

کارنامهٔ بندار بیدخش هرچند اطلاعات فضایی بسیار محدودی دارد، اما از یک ترفند برای دایجتیک‌کردن فضا و به‌کلام‌درآوردن جلوهٔ تصویری آن استفاده می‌کند؛ نقش منظر در جام می‌افتد و بندار آنچه در جام می‌بیند، نقل می‌کند:

«بیا ای جام... بِهِل واپسین‌بار چشمانم در چشم تو بنگرد که جهان را می‌بینی. آه دیدمَش! دیدم! این سرزمینی است که بسیارش می‌دوستَ داشتم؛ و این مردمانند ــ در کوشش ــ که سزاوار بهترند؛ و این بارگاهِ جم است که شیر و عقاب و گاو آن را نگه می‌دارند؛ و این خود اوست.» (بیضایی، کارنامهٔ بندار بیدخش، ۱۳۸۴: ۶۶).

سلطان‌مار بیشتر شبیه داستانی است در حیطهٔ مکانیِ نامحدود. مکان تقریباً هیچ جلوهٔ تصویری‌ای در متن ندارد و از دیالوگی به دیالوگ بعدی می‌تواند تغییر کند.

خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم از این منظر به نمایشنامه‌ای رادیویی می‌ماند. بیشتر بخش‌های این نمایشنامه را می‌توان بدون هیچ امکان تصویری، تنها به‌صورت صوتی، ضبط کرد بی‌آنکه چیزی از متن از دست رفته باشد. برای تصور اجرای رادیوییِ این نمایشنامه، بخش زیر می‌تواند مثال مناسبی باشد؛

«موهبت: [به گذرنده] آقا این طرف‌ها کجا یه شیر سنگی هست؟

مرد: شیر سنگی؟

موهبت: دهنش باز بود و عربده می‌کشید؛ بدون صدا.

ذوالفقار: یه خیابون با درختهای عرعر.

موهبت: یه پلکان سنگی.

ذوالفقار: چهارسویی با یه حوض آب. شما می‌گین میدان.

مرد: این مشخصاتی که می‌گین همینجاست؛ شیر سنگی هم پشت سرتونه.

ذوالفقار: راستی؟ ... ئه، نگاه کن!» (همان: ۲۳).

با این توضیح اگر خواننده برای مثال فرض کند تمام صحنه‌های نبرد خیابانی یا حمله به محلهٔ مجنون، برای رادیو تنظیم‌شده‌اند، با مشکل مواجه نخواهد شد؛

«موهبت: من ذوالفقارو دیدم که گاهی با دسته و گاهی جدا می‌آمد.

...

ذوالفقار: این بلقیسه که اون‌طرف نون و خرما تقسیم می‌کنه...

...

دیگری: سرود بخوانیم.

...

Archive of SID

www.SID.ir

خبرنگار: [در حال گزارش] ما آن سرود بزرگ را شنیدیم...
صدا: ایست! [صدای سوت‌ها] ایست!
...
نقابداران: صدای تیر!
...
موهبت: جمعی روی نان و خرمای ریخته می‌دویدند. پرچم افتاد و خیابان از دود و ناله پر شد.» (همان: ۹۲- ۹۴).

آنچه در اینجا، و چند جای دیگر متن، قابل‌تأمل است آن است که علاوه بر آنکه تمام تصاویر در چنین صحنهٔ پرکنشی به نقل یا صدا تقلیل یافته است، حتی میمسیس «صدا» نیز دایجسیس شده است؛ به این معنی که حتی صدای صحنه، در اینجا صدای تیر، نیز نقل‌شده و نه تقلید: «نقابداران: صدای تیر!».
گاه فضاپردازی‌های این نمایشنامه را می‌توان دایجتیک به توان دو دانست، چراکه راوی آن را «از نگاه یک شخصیت» نقل می‌کند و به این صورت دو واسط بر سر راه ارائهٔ فضا قرار می‌گیرند؛

«اون شب تا صبح بلقیس در آستانه‌ی در نشست. و از تاریکیِ صدها خونه، از پشت پنجره‌های تاریک، هزاران چشم اونو نشسته روی صندلی چوبی می‌دیدند!» (همان: ۸۲ و ۸۳).

گاه نیز به بهانهٔ نگارش نامه برای مشکین توضیحاتی راجع به مکان زندگی‌شان داده می‌شود[۳۸]:

«موهبت: اینجا که ما هستیم خیلی رخت پهن است؛ و خیلی بچه بازی و گریه می‌کنند...
[ادامهٔ نامه از زبان مشکین]
اینجا دود و خاک و مگس بیشتر است... الان آن‌طرف آتش ذوالفقار نشسته است و دارد به خانه‌ای نگاه می‌کند که بالای آن شیر و خورشید است.» (همان: ۴۰ و ۴۱).

در این متن، مکان، برخلاف قواعد نمایشی، در میانهٔ دیالوگ‌ها مدام عوض می‌شود. این تغییرِ مدام گاه حتی به‌نوعی مکان‌پریشی می‌انجامد؛

«دوالپا: حمله کنید، حمله؛ کی اونجاست؟
...
صدا: آتش!
مجنون: [گریان] من دروغ گفتم؛ من هیچ‌وقت معلم‌بازی نکردم...
صدا: آتش!
مشکین: بیا زرینم، این کیف مدرسه رو خاله‌زا فرستاده،...
صدا: آتش!»[۳۹] (همان: ۹۶).

با بازگشت به ابتدای نمایشنامه این توضیح در مورد فضا مشاهده می‌شود؛

«صحنه: فضای خالی» (همان: ۸).

این توضیح کوتاه خود تأییدی است بر آنچه در مورد هویت فضا در این اثر مطرح شد؛ تمام رخدادها در این نمایش در خلئی برساخته از کلمات روایت می‌شود، حتی تجسد بازیگران نیز همچون فیزیک فضا، ناملموس است و به صدا و کلام فرو کاسته شده است. پس میزانسن در این اثر می‌تواند در قالب نحوهٔ «چینش متن بر روی صحنهٔ خالی» مطرح شود، و نه چگونگی جای‌گیری بدن بازیگر در فیزیک صحنه.

Archive of SID

www.SID.ir

اصرار بر نقل، صرفه‌جویی در ارائهٔ تصویر و اسراف کلام در این نمایشنامه، درنهایت محصولی را شکل می‌دهد که می‌توان آن را «تئاتر دایجتیک» خواند؛ خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم از برخوانی‌های بیضایی فاصلهٔ زیادی گرفته است، نزدیکی چندانی با نمایش در مفهوم میمتیک و تقلیدی آن ندارد، اما می‌تواند مصداقی کامل باشد بر شکلی نمایشی که پوخنر با عنوان تئاتر دایجتیک معرفی نموده است. در این اثر نویسنده کوشیده است تا تمامی جلوه‌های نمایشی و عناصر اجرایی را در قالب واژه درآورد و دائماً از طریق فاصله‌گرفتن شخصیت از نقش، گزارش‌کردن کنش و تعریف‌کردن فضا، میمسیس تئاتری را خنثی نماید.

نتیجه‌گیری

با یک جمع‌بندی پس از مطالعهٔ جلوه‌های دایجسیس و میمسیس در آثار یادشدهٔ بیضایی می‌توان نتیجه گرفت که آثار اولیه، زبانی کاملاً داستانی و دایجتیک دارند، که به‌سختی می‌توان آن‌ها را «نمایش» خواند و عنوانی که خود نویسنده بر آن‌ها گذاشته، یعنی «برخوانی»، به‌وضوح ماهیت آن‌ها و نزدیکی‌شان به درام خواندنی را مشخص می‌کند. این آثار از سویی وزن و غنای متون منظوم حماسی را به قالب متنی منثور درآورده است، از سوی دیگر زبان نقل داستانی را از سنت شفاهی نقالی به نمایشنامه انتقال داده است. پس می‌توان گفت برخوانی‌های بیضایی، نوعی زبان نمایشیِ بومی متکی بر ساختاری روایتگرانه و نقالانه، و همچنین شکلی تجسدنیافته و تقلیدگریز را بر پایهٔ سنت‌های ادبی و نمایشی ایرانی بنا می‌کند. سلطان‌مار فضایی کاملاً داستانی دارد و درنهایت خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم را می‌توان تئاتری دایجتیک دانست؛ این اثر همچون نمایشی است که تمام عناصر تصویری و میمتیک در آن‌ها به قالب دایجسیس درآمده و در تقابل میان نقل و تقلید، نقل به‌طور کامل بر تقلید مسلط شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Patris Pavis
2. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Ansalysis
3. discourse

۴. Fabula: خط اصلی یا مادهٔ خام داستان پیش از آنکه در قالب ادبی ریخته شود.

۵. Sujet: شکل نهایی روایت پس از نقل یا نوشته‌شدن.

6. Politeia (Republic)
7. Gerard Genette
8. Gerald Prince
9. Dictionary of Narratology
10. prologue
11. epilogue
12. asides
13. monologue
14. messengers reports
15. choric speeches
16. Epic Theatre
17. closet drama
18. Martin Puchner
19. Stage Fright: Modernism, Anti–Theatricality, and Drama

Archive of SID

www.SID.ir

20. Butler Yeats (۱۸۶۵ ۱۹۳۹-) شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی
21. lyric instinct
22. histerionic temperament
23. text on the stage

۲۴. استیس این جریان را «اسکیزوفرنی برشتی» می‌خواند (states,۱۹۴۴:۱۱۴). رسیدن به بازیگری تقسیم‌شده میان دایجسیس و میمسیس، میان توضیح و تقلید و نیز گذشته و حال.

۲۵. عنوان‌بندی پوخنر در بخش مربوط به تئاتر بکت، می‌تواند معرف این موضع‌گیری بکت باشد؛ «بازیگرانِ درون بشکه و ژست‌های درون‌متن»(Actors in Barrels and Gestures in the Text)

۲۶. و نیز در برخی آثار مینیمالش مانند نمایشنامهٔ نفس

27. plays without gestures

۲۸. برای مثال در نمایشنامهٔ در انتظار گودو سؤال ولادیمیر که می‌پرسد «خندق! کجا؟» با جواب «آن‌ور» از سوی استراگون جواب داده می‌شود اما «بدون حرکت دست» (بکت، ۱۳۵۶: ۲).

29. Embers

۳۰. همچنین می‌توان به نمایشنامهٔ Rough for Theater ۱ اشاره کرد که قرار است در آن یک کور، مرد لنگی را جابه‌جا کند و برای این کار مرد لنگ باید محیط اطراف را برای مرد کور تشریح کند و به این صورت، چینش صحنه وجهی کلامی و دایجتیک می‌یابد.

۳۱. این اصرار بر وساطت راوی، البته بنا بر ضرورت برخوانی نیز هست. چراکه در صورت اجرای یک‌نفرهٔ آن، این توضیحات از سوی برخوان باعث تفکیک و تشخیص سخن افراد از یکدیگر می‌شود.

۳۲. هرچند دراین‌بین، گفت‌وگوی آرش با شخصیت‌های غیرواقعی چون «سایهٔ پدر»، «خود آرش» و یا «البرز» در فضای داستانی می‌ماند و قابلیت نمایش پیدا نمی‌کند.

۳۳. می‌توان گفت همین عدم شکل‌گیری دیالوگ و سوء فهم حاصل از آن در این روایت، پایهٔ مرگ بندار و جنون جم می‌شود، چنانچه در آرش نیز در صحنهٔ بازگشت آرش به نزد سردار، تک‌گویی سردار و خودگویی آرش، اجازهٔ فهم ماوقع را به سردار نمی‌دهد و آرش را در حکم یک خائن، راهیِ ازمیان‌برداشتن خود می‌کند.

۳۴. در متن بیضایی «■» برای بخش مربوط به جم به کار رفته است و «■■» برای گفتارهای بندار.

۳۵. این مسئله تا حدی یادآور نقالی است که حضور شخصیت‌ها در آن تنها با جهت نگاه و عکس‌العمل‌های نقال القا می‌شود.

36. point of view

۳۷. در اینجا هرچند نویسنده کوشیده است تا با دادن زاویهٔ‌دید، فضا را تصویری‌تر و محسوس‌تر کند، اما باز به نظر غیر نمایشی می‌رسد چراکه طبیعتاً از فاصلهٔ ذکرشده، «خنده بر لب» و «جام لبریز» دیده نمی‌شود.

۳۸. نگارش نامه در این نمایشنامه ابزار دیگری است برای تقویت متن وَ کلام.

۳۹. مجنون و مشکین در صحنهٔ نبرد نیستند و صداهای نبرد در خیابان و گفت‌وگوهای مجنون و مشکین در محلهٔ خودشان، مدام در هم ادغام می‌شوند.

منابع

- افلاطون (۱۳۵۳)، *جمهوری*، ترجمهٔ رضا کاویانی و محمدحسن لطفی، تهران: خوشه.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۴)، *اژدهاک، دیوان نمایش*، صص ۱- ۱۶، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۴)، *آرش، دیوان نمایش*، صص ۱۷- ۵۰، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۴)، *کارنامه‌ی بندار بیدخش، دیوان نمایش*، صص ۵۱- ۷۳، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۴)، *سلطان‌مار، دیوان نمایش*، صص ۵۳۹- ۶۳۲، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۶۲)، *خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم*، تهران: انتشارات دماوند.

Archive of SID
www.SID.ir

- Ekstein, Nina C. (1986), *Dramatic Narrative: Racine's Récits,* Peter Lang, New York.
- Flannery, J.W. (1976), W.B. *Yeats and the Idea of a Theatre, The Early abbey Theatre in Theory and Practice,* London: Yale University Press.
- Genette, Gérard (1972), "Discours du récit", Figures III. Paris: Seuil, pp. 67–282.
- Huhn, Peter (2012), "Recent Developments in Transgeneric Narratology: Applications to Poetry and Drama", unprinted essay.
- Kallaus, Agnieszka (2009), "From Text to Theatre: Diegetic Strategies in The Resurrection by WilliamButler Yeats", Studia Anglica Resoviensia 6, zeszyt 60/209, pp. 9–20.
- Nuning, Ansgar & Roy Sommer (2008), "Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama", *Theorizing narrativity,* John Pier and Jose Angel Garcia Landa (eds.), Walter de Gruyter, Berlin: pp. 331– 354.
- Pavis, Patris (1998), *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Ansalysis*, University of Toronto Press.
- Prince, Gerald (1987), *Dictionary of Narratology,* Lincoln, Neb.
- Puchner, Martin (2002), *Stage Fright: Modernism, anti–Theatricality, and Drama,* Baltimore and London: The John Hopkins University press.
- Richardson, Brian (2007), "Drama and Narrative", David Herman (ed.). *The Cambridge Companion to Narrative,* Cambridge University Press, pp. 142–155.
- States, Bert O. (1994), *The Pleasure of the Play,* Cornell University Press.
- Yeats, William Butler (1962), *Explorations,* New York: Macmillan.

Archive of SID

www.SID.ir

Received: 2016/05/14
Accepted: 2016/12/27

Diegesis vs. Mimesis; The Analysis of Narrative Aspects in Selected Works by Bahram Beyzai

Parastoo Mohebbi, Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.

Mohammad Bagher Ghahramani, Associate Professor, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Mohammad Jafar Yousefian Kenari, Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Abstract

The concept of diegesis (telling or recounting a story) originally appeared in Plato's thesis as opposed to mimesis (showing or enacting a story). In the current era, the notions of diegesis and mimesis, developed as key elements for differentiating verbal narratives from drama, have been reconsidered by narratologists who argue that in a play, an actor presents the sequence of events that is generally mediated through a given narrator in a fiction. In Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama (2002), Marin Puchner coined the term "digetic theatre". Digetic theatre focuses on a type of theatre that uses narrative and discourse techniques to deviate the audience's attention from actors' performance to words. Puchner uses this term to illustrate descriptive and narrative solutions that have played notable roles in confining, leading, and neutralizing direct theatricality of stage and actors in modern drama.

In Iranian drama Beyzai, Influenced by his knowledge of Ta'ziyeh, tried to reshape local plays and turn them into stage drama for which he benefitted from Persian storytelling traditions. His main concern was to establish Persian drama on the local traditions. Starting his theatrical activities, he attempted to maintain the fine literature of epic poetry by relying on poetic and elevated discourse. The present study explores the process of diegetic language as the pivotal discourse of Naghali and Ta'ziyeh's turning into the Beyzai's works. The diegetic and story features of his works will be analyzed by elements such as narrative intermediators, character, action, and setting and their evolution. This study exemines that Beyzai's early works, it means Se Barkhani (Three Recounting), have story and diegetic nature by following elements such as narrative intermediator, character, action, and place/space. With these features, these works cannot rightly be considered to be plays, and the title the writer himself has chosen for his works as "Barkhani" (recounting) is obviously an indicator of this nature. On the one hand, these works reflect the rhythm and richness of the epic poetry in the form of prose, and on the other hand they represent the storytelling of the oral tradition of Naghghali in written form as drama. In Soltan Maar (Serpant the King), he returns to a story atmosphere in which time and place/space easily change, characters change their roles, and whenever actors find it difficult to perform an action they simply present it to the audience in words.

Finally, Khaterat-e Honarpishe-ye Naghsh-e Dovvom (Memoirs of the Actor in a Supporting Role) can be classified under "digetic theatre". Mimesis and imitation are not neglected in these works, and action, sound, and image are not marginalized from the text for the sake of dialogue- as it is with closet drama. On the contrary, this play is good example that indicates the presence of all the visual and mimetic elements in digetic form. In other words, in the battle between imitating and telling, telling is dominant.

Key Words: Diegetic Theatre, Beyzai, Diegesis, Mimesis, Narratology

Archive of SID

www.SID.ir