Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۰۸/ ۱۲/ ۱۳۹۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۱/ ۰۵/ ۱۳۹۶

محمدجعفر یوسفیان کناری[۱]، شهرزاد امیرشاه‌کرمی[۲]

تحلیل ساختاری فرم‌های پی‌رنگ نمایشی
نمونهٔ مطالعاتی: هیولاخوانی (نغمه ثمینی) و کبوتری ناگهان (محمد چرمشیر)[۳]

چکیده

هدف این پژوهش بررسی ساختارهای نوین به‌کاررفته در فرم نمایشنامه‌های مدرن است که در پی‌رنگ آن‌ها نمود می‌یابد. در این مقاله ابتدا با تعریف فرم نمایشی و شناخت پی‌رنگ به عنوان فرم مشخصهٔ هر نمایشنامه، عناصر شکل‌دهندهٔ پی‌رنگ معرفی و تبیین خواهد شد. سپس کارکرد ویژگی‌های فرمی نمایشنامه در پی‌رنگ تحلیل می‌شود. به این ترتیب با بهره‌گیری از آرای سام اسمایلی دربارهٔ مفهوم فرم نمایشی و ساختار آن و نیز رویکرد تحلیل فرمالیستی متن، تلاش می‌گردد تا ساختارهای مدرن دخیل در شکل‌گیری پی‌رنگ نمایشنامه‌ها بررسی شود. بر این اساس نمایشنامهٔ هیولاخوانی نغمه ثمینی و کبوتری ناگهان محمد چرمشیر که در دههٔ اخیر (۱۳۸۳-۱۳۹۳) نگارش یافته‌اند، انتخاب شده است. جمع‌آوری اطلاعات و سنجش نمونه‌ها با بررسی توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای و بررسی مستقیم متون صورت خواهد گرفت. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که پی‌رنگ این نمایشنامه‌ها دارای انحراف از پیشرفت مستقیم و ساختار علّی شکننده هستند. عناصر دخیل در پیوستگی پی‌رنگ دارای منطق انتزاعی ارزیابی می‌شوند و مؤلفه‌های آرایش‌دهندهٔ آن با عبور از فرم‌های سنتی، سویه‌هایی از غافل‌گیری، آشوب، تشنج و سکون را در نمایشنامه‌ها پدید می‌آورند.

کلیدواژه‌ها: فرم نمایشی، پی‌رنگ، ساختار، هیولاخوانی، کبوتری ناگهان.

---

[۱] دانشیار رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس.
E-mail: yousefian@modares.ac.ir

[۲] دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس.
E-mail: shahrzad_a_sh@yahoo.com

[۳] مقالهٔ مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان "تحلیل ساختاری فرم‌های نمایشی و کارکردهای بومی آنها در نمایشنامه‌های دو دههٔ اخیر ایران با تمرکز بر آثار نغمه ثمینی، حمید امجد، محمد یعقوبی و محمد چرم‌شیر به راهنمایی دکتر محمدجعفر یوسفیان کناری.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

نویسنده برای آفرینش خلاقانهٔ نمایشنامه، نیاز دارد آنچه را می‌خواهد پیرامون آن بنویسد و چگونگی اقدام به آن را از پیش در نظر گیرد. او نیازمند نظمی برای شکل‌دادن به نمایشنامه است. مفهوم نظم و آنچه در نمایشنامه به ایجاد سازماندهی و یک کل واحد می‌انجامد، در فرم نمایشی هر متن پدیدار خواهد شد. بنابراین فرم در نمایشنامه ایجاد وحدت می‌نماید و ساختار ناشی از فرم و وحدت پدیدآمده، در پی‌رنگ ظهور می‌کند. فرم در درام عبارت از سازماندهی بخش‌ها و تبدیل آن‌ها به کلیتی وحدت‌یافته است. شناخت کارکرد فرم نمایشی نیازمند بررسی ساختار کنش و به عبارتی پی‌رنگ در هر نمایشنامه خواهد بود. پی‌رنگ به عنوان نظمی برای کلیهٔ عناصر کیفی جهان نمایشنامه در نظر گرفته می‌شود و از آن‌ها جدایی‌ناپذیر است.

گستردگی ساختار نمایشنامه‌ها در دوران معاصر و تحولات فزایندهٔ شیوه‌ها و فنون نگارش آن‌ها، بیش از پیش اولویت توجه به متن نمایشی را نمایان می‌سازد و ضرورت پژوهش در این عرصه را نشان می‌دهد. نویسندگان معاصر بیش از آنکه اصول و فنون جدیدی را برای نگارش خلق کنند، با تحول در به کارگیری آموزه‌های ارسطو و برتولت برشت به آفرینش نظام‌های ساختاری و فرم‌های نمایشی خاص در آثار خود پرداخته‌اند. بنابراین ورود به نمایشنامه‌های نوآور معاصر و تحلیل آن‌ها، نیازمند به کارگیری روش و ابزار مناسب است. سام اسمایلی نویسنده و درام‌پرداز امریکایی در کتاب *نمایشنامه‌نویسی: ساختار کنش* (۲۰۰۵) به معرفی فرم نمایشنامه و دسته‌بندی فرم‌های نمایشی می‌پردازد. رویکرد وی در مواجهه با نمایشنامه‌های مدرن، وام‌دار شیوهٔ ارسطو در سنجش نوشتار، ساختار و آرایش متن نمایشی است.

از آغاز قرن بیستم و با پیشرفت فنون نمایشنامه‌نویسی، روند تحوّل فرم‌های نمایشی جریان یافت و هم‌زمان با پیدایش سبک‌ها و جریان‌های تئاتری، متون نمایشی با فرم‌های متفاوت و متنوعی به نگارش درآمدند. پرداختن به عناصر درونی نمایشنامه، منجر به مطالعهٔ فرم نمایشی به عنوان الگوی متحد محوری می‌گردد. فرم از درون به نمایشنامه شکل می‌دهد و تمامی بخش‌های آن را هماهنگ می‌سازد. تکنیک‌های به‌کاررفته در نمایشنامه‌نویسی جدید، از فنون نگارش سنتی برگرفته شده‌اند و این امکان را به نویسندگان می‌دهند تا راهبردهای جدید را جایگزین شیوهٔ نگارش سنتی سازند و فرم‌های جدید نمایشی را خلق کنند.

افزایش ورود و ترجمهٔ نمایشنامه‌های مدرن اروپایی و امریکایی و نیز اجرای آثار مدرن غربی در ایران، توجه و گرایش به سمت این نوع تئاتر را افزایش داد. بنابراین در آغاز دههٔ ۷۰ شمسی با ظهور نسل جدید تئاتر ایران، جریان‌های نو در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی شکل گرفت و نمایشنامه‌نویسانی چون محمد چرمشیر، علیرضا نادری، محمد رحمانیان، حمید امجد و محمد یعقوبی بر اساس شناخت خود از تئاتر معاصر غرب و ایران به نگارش نمایشنامه‌هایی با ساختار و فرم جدید پرداختند. این روند در دهه‌های بعد نیز ادامه یافت و نمایشنامه‌نویسانی چون نغمه ثمینی، جلال تهرانی و غیره به این جریان پیوستند. هدف این مقاله مطالعهٔ ساختارهای مدرن فرم نمایشی در یک اثر از محمد چرمشیر و نمایشنامه‌ای از نغمه ثمینی با تمرکز بر پی‌رنگ دو نمایشنامهٔ کبوتری ناگهان (انتشار ۱۳۸۴) و هیولاخوانی (انتشار ۱۳۹۳) خواهد بود.

روش تحقیق

چهارچوب مطالعاتی این پژوهش مبتنی بر تحلیل ساختاری فرم نمایشی بر اساس آرای سام اسمایلی و بهره‌گیری از رویکرد تحلیل فرمالیستی بر مبنای نظریات جیمز توماس در تحلیل فرمالیستی متن

www.SID.ir

Archive of SID

نمایشی برای بازیگران، کارگردانان و طراحان (۲۰۰۹) است. این پژوهش از ماهیت توصیفی–تحلیلی برای تجزیه و تحلیل داده‌ها در روش تحقیق بهره می‌برد. روش گردآوری اطلاعات بر مبنای روش‌های اسنادی، مطالعهٔ کتابخانه‌ای، تهیهٔ فیش‌های اطلاعاتی و استفادهٔ ترکیبی از آن‌ها است. داده‌های اولیه از طریق بررسی مستقیم و دقیق متون نمایشی به عنوان نمونه‌های مطالعاتی یافت می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

تجزیه و تحلیل عناصر نمایشنامه به عنوان اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک اثر هنری در طول تاریخ نقد ادبی و هنری مورد توجه قرار گرفته است. نخستین بار ارسطو با سنجش نوشتار، ساختار و آرایش بهترین نمایشنامه‌های زمان خود، اصول و شیوه‌های لازم را برای تحلیل و ارزیابی نمایشنامه استنتاج کرد. آنچه از *بوطیقای* ارسطو (۳۲۲–۳۳۵ ق.م) امروز در دست است، حاوی نکاتی چون شش عنصر نمایشی، وحدت کنش، قابلیت احتمال، ویژگی‌های قهرمان تراژیک، مقتضیات پی‌رنگ نمایشی و دیگر موضوعات مرتبط با نمایشنامه است. پس از آموزه‌های ارسطو در باب تئاتر دراماتیک، برتولت برشت (۱۹۵۶–۱۸۹۸) در ارغنون کوچکی برای تئاتر، تئاتر اپیک را در مقابل تئاتر دراماتیک ارسطو مطرح ساخت. به این ترتیب فرم تعلیمیِ تئاتر اپیک در مقابل فرم تقلیدی تئاتر دراماتیک قرار گرفت.

اغلب پژوهش‌ها به دسته‌بندی‌های کلی در حوزهٔ فرم نمایشی اختصاص یافته‌اند. مانفرد فیستر، نظریه‌پرداز نئوساختارگرا، در کتاب *نظریه و تحلیل درام* (۱۹۸۸) به دو فرم نمایشی باز و بسته اشاره می‌کند. ریچارد شکنر نیز در مقالهٔ خود با عنوان «رویکردها» که در کتاب *نظریهٔ اجرا* (۲۰۰۳) به چاپ رسیده از فرم نمایشی مثلثی (بسته) و باز نام برده است که تا حدودی با نظریات فیستر هم‌پوشانی دارد. مطالب پراکنده پیرامون عناصر شکل‌دهنده به فرم نمایشنامه در کتاب‌های *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید؛ رویکردی زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی* (۲۰۰۱) پل کاستانیو و *تئوری و تکنیک نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی* (۲۰۱۴) اثر جان هاوارد لاوسن آمده است.

در این میان سام اسمایلی، در کتاب خود، با ارائهٔ تعریفی عملیاتی از مفهوم فرم نمایشی و تمرکز بر پی‌رنگ، کنش و شخصیت، سه تقسیم‌بندی منسجم از فرم نمایشی را بیان می‌کند. او ابتدا فرم نمایشی را از منظر انواع به سه دستهٔ فرم تقلیدی، تعلیمی و انگاره‌ای تقسیم می‌کند؛ سپس با درنظرگرفتن حرکت سازمان‌دهندهٔ پی‌رنگ نمایشی به تحلیل دو فرم افقی و عمودی می‌پردازد و در آخرین رده‌بندی بر اساس آرایش گرافیکی نمایشنامه‌ها، آن‌ها را در دو فرم خطی و پیکربندی جای می‌دهد. در این کتاب دو عنصر شخصیت و طرز بیان در تحلیل فرم‌های نمایشی کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. از سویی دیگر اسمایلی چندان به کارکرد زبان و دیالوگ در شکل‌دهی به فرم نمایشی نپرداخته است.

در ایران پژوهشی در قالب تألیف کتاب دربارهٔ بررسی فرم نمایشنامه صورت نگرفته است. از سویی دیگر گسترهٔ مفهومی وسیع واژهٔ فرم در هنرهای نمایشی، حیطهٔ پژوهشی پیرامون آن را به حیطه‌ای گسترده بدل ساخته است. اغلب پژوهش‌ها در این زمینه به بررسی فرم اجرایی نمایشنامه و یا تحلیل فرم و محتوا در مطالعهٔ تطبیقی میان آثار پرداخته‌اند. از سویی دیگر فرم نمایشی در مفهوم سبک‌های نمایشی و یا سبک نگارش نویسنده‌ای خاص نیز مورد توجه بوده است.

به طورکلی می‌توان دریافت که پژوهش مدوّنی برای شناخت فرم نمایشی صورت نگرفته است. این مقاله با تمرکز بر آرای اسمایلی و دو نمونهٔ مذکور، در صدد شناسایی ساختارهای مدرن فرم نمایشی است که در پی‌رنگ هر نمایشنامه بازتاب می‌یابد.

www.SID.ir

Archive of SID

مبانی نظری

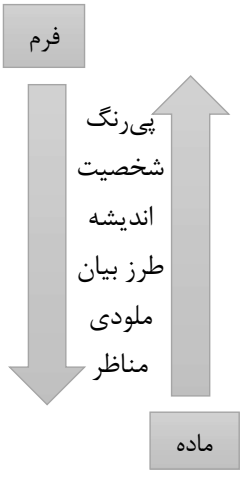
تعریف فرم نمایشی

ارسطو به چهار عامل در شکل‌گیری یک اثر مصنوع اشاره می‌کند. بنابراین هر اثر هنری به عنوان یک اثر مصنوع به واسطهٔ چهار علّتِ مادی، صوری، فاعلی و غایی شکل می‌یابد. از میان این عوامل، علت صوری، همان فرم اثر هنری و مربوط به سازماندهی اجزا، عناصر و به طور کلی ساختار هنری و ایدهٔ حاکم بر آن اثر است. در هر نمایشنامه علّت صوری معمولاً یک کنش انسانی یا الگویی از تغییر و تحوّل است. به عبارتی فرم، نظم هر اثر هنری را تشکیل می‌دهد و ایدهٔ غالب در خود اثر است (Smiley, 2005, 6). بنابراین یک نمایشنامه، اثری شکل‌یافته در مدت زمانی معین با قابلیت تکرارپذیری است. مواد سازندهٔ آن واژگان و اعمال فیزیکی هستند، فرم کلی آن به صورت عمل یا تحول انسانی خواهد بود و روش اجرای آن نیز، نیازمند نمایش زنده به‌وسیلهٔ ایفای نقش است (Olson, 1957, 553).

بنابر آنچه گفته شد، فرم هر اثر هنری، شکل و نظم حاکم میان بخش‌های آن است. هر نمایشنامهٔ مستقل، به مثابه یک اثر هنری، توسط چهار عامل فعلیت می‌یابد: فرم، عناصر (مواد)، هنرمند و هدف (غایت یا نیت اثر هنری). در طول ساخت نمایشنامه و پس از تکمیل آن، فرم سه ویژگی دیگر را کنترل می‌کند. در طی فرآیند نگارش، نمایشنامه‌نویس هیچ‌گاه فرم و اجزا را به طور کامل از یکدیگر جدا نمی‌کند. به این ترتیب فرم بدون عناصر، ترکیبی قابل تصور نیست و از سویی دیگر یک اثر کامل نیز، بدون فرم درک نخواهد شد. بنابراین فرم در نمایشنامه شامل بخش‌ها یا اجزا می‌باشد. در هر نمایشنامه، سازماندهی بخش‌های کمی همچون ضربان‌ها و بخش‌های کیفی نظیر پی‌رنگ فرم را توصیف می‌کند (Smiley, 2005, 82).

کلیهٔ اجزا و پیوندهایی که در یک نمایشنامه وجود دارد با سازماندهی و ساختار بخش‌های کمّی و کیفی آن در ارتباط می‌باشد. بخش‌های کمی یک نمایشنامه قابل دیدن و شمارش هستند، مانند: پرده‌ها، صحنه‌ها، واحدها، ضرب‌ها یا ضربان‌ها. بخش‌های کیفی یک نمایشنامه، پس از تکمیل آن قابل تشخیص هستند، اما می‌توان آن‌ها را به‌راحتی به صورت اجزائی مستقل در طول نگارش نمایشنامه شناسایی کرد. این بخش‌ها عبارتند از: پی‌رنگ، شخصیت، اندیشه، طرز بیان، ملودی و مناظر (Ibid, 74–75).

عناصر کیفی و کاربردی درام در نموداری زیر عنوان فرم–ماده، شکل جامع و منحصربه‌فردی را از اصل فرم–مادهٔ حاکم بر نمایشنامه تبیین می‌سازند.



نمودار فرم–ماده
منبع: Smiley, 2005, 9

www.SID.ir

Archive of SID

تمامی بخش‌ها در نمایشنامه، به یک یا تعدادی از این عناصر مرتبط هستند. نمودار بالا رابطه و اتصال مؤلفه‌ها با فرم و ماده را آشکار می‌سازد. دو پیکان نشان‌دهندهٔ نحوهٔ عملکرد این اجزا در سازماندهی یک نمایشنامه است. پیکان سمت چپ بیانگر آن است که هر عنصر، فرمی برای عنصر زیرین خود و در حرکت از پایین به بالا، هر عنصر ماده‌ای برای عنصر بالاتر از خود است.

اهمیت پی‌رنگ در فرم نمایشی

پی‌رنگ، فرم مشخصهٔ نمایشنامه، سازمان‌دهندهٔ کنش‌ها و عامل نظم‌بخشی به کل اثر است (Smiley, 2005, 7–8) و برای نمایشنامه‌نویس در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد. اما ذکر این نکته ضروری می‌نماید که تنها یک طرح مناسب برای اِعمال در نمایشنامه وجود ندارد. هر نمایشنامه از طرحی ویژه، ساختاری معین و فرمی منحصربه‌فرد برخوردار است. بنابراین یک فرم کلی زیر عنوان «بهترین پی‌رنگ» برای به‌کارگیری در نمایشنامه یافت نخواهد شد (Ibid, 92).

همان‌طورکه مشاهده شد، طرح به عنوان فرمی برای کلیهٔ عناصر زیرین خود در نظر گرفته می‌شود. با نگاهی دوباره به نمودار فرم–ماده می‌توان دریافت که عناصری چون شخصیت، اندیشه، طرز بیان، ملودی و مناظر، اگرچه هر یک موادی مستقل برای ساخت نمایشنامه محسوب می‌شوند، اما همهٔ آن‌ها در پی‌رنگ جای دارند و پی‌رنگ فرمی برای کلیهٔ این عناصر شناخته می‌شود. بنابراین مطالعه پیرامون فرم نمایشی نیازمند بررسی دقیق پی‌رنگ نمایشنامه خواهد بود.

پیشروی در پی‌رنگ

یکی از ویژگی‌های هر متن نمایشی، پیشروی و حرکت پی‌رنگ آن است که منجر به ایجاد کشش، حفظ تعلیق و بسط منطقی پی‌رنگ می‌گردد. این پیشروی در متن نمایشی همواره یکنواخت نیست و دستخوش نوساناتی می‌شود. راهبردهای تحلیل فرم نمایشی نیازمند شناسایی عناصر کمّی است که پیشروی پی‌رنگ را آشکار می‌سازند.

اولین و مهم‌ترین رده از پیشروی در متن نمایشی ضربان‌ها[1] هستند. هر ضرب در نمایشنامه کوچک‌ترین واحد قابل تشخیص کنش، زبان و اندیشه است که با هم‌نشینی واژگان، جملات، عبارات، بندها و در نهایت گفتارها پدید می‌آید. یک ضربان همانند یک واحد فکری، یک موضوع ویژه را دربر می‌گیرد (کاستانیو، ۱۳۸۷، ۲۵).

هدف ضربان‌ها، معرفی، گسترش و دربرگرفتن موضوعات کوچک، محدود و منفرد برای افزودن به سیر توالی و رشد پی‌رنگ است. هر ضربان معمولی در نمایشنامه حدود شش سطر از دیالوگ را شامل می‌شود که می‌تواند کوتاه‌تر یا بلندتر نیز باشد (Thomas, 2009, 130–131).

پیشروی هر نمایشنامه در انتقال میان ضربان‌ها شناخته می‌شود. این انتقال می‌تواند بر اساس منطق علّی یا انتزاعی (تخیلی) صورت گیرد. بسیاری از ضرب‌ها تنها به صورت تصادفی به یکدیگر انتقال می‌یابند. این عدم پیوستگی از طریق غافل‌گیری و یا تداعی آزاد معانی در گفتار ضربان‌ها صورت خواهد گرفت. در هر ضربان اشخاص نمایش به یک موضوع کوچک محدود می‌شوند و زمانی که موضوع به پایان برسد و نیازی به ادامهٔ آن نباشد، انتقال به ضربان بعدی صورت می‌گیرد.

انحراف[2] در پیشروی پی‌رنگ

در گروهی از نمایشنامه‌ها، پی‌رنگ دارای انحراف است و این به معنای گریز پی‌رنگ از پیشروی خواهد

www.SID.ir

Archive of SID

بود. ساختار کنش این نمایشنامه‌ها در جهت انحراف و کج‌روی از پیشرفت مستقیم شکل می‌گیرد و منطق پیشرفت پی‌رنگ را منحرف می‌سازد. انحراف پی‌رنگ به عنوان یکی از ویژگی‌های فرمی متن نمایشی، باید با ایدهٔ اصلی نمایشنامه مرتبط و پیوسته باشد. انحراف کاربرد وسیعی در نمایشنامه‌های مدرن دارد، امّا این ویژگی در نمایشنامه‌های یونان باستان نیز از طریق رقص، آواز، قطعات غنایی و آواز گروه همسرایان وجود داشته است (Ibid, 139-140).

انحراف‌ها وقفه‌هایی هستند که به دلیل ارتباط تماتیک با کل نمایشنامه کاملاً قابل پذیرش و باور خواهند بود. از آنجایی که نمایشنامه اثری است دارای وحدت درونی، بنابراین یک ایدهٔ اصلی همه‌چیز را در خود کنترل و هدایت می‌کند. قواعد باورپذیری رفتار و منش اشخاص نمایش در جهت وفاداری به ایدهٔ اصلی نادیده گرفته می‌شود، بنابراین در انحراف تأکید بر تم[۳] و فضای تماتیک اثر در مقابل پی‌رنگ و شخصیت است (Ibid, 156-159).

انحراف در این متون، به صورت اعوجاج‌هایی از وجوه تماتیک متفاوت مانند کابوس‌ها، رؤیاهای روزانه، اغراق‌ها، تضادهای احساسی و کمیک شکل می‌گیرند. اما گاهی اوقات انحراف به روش‌های باورپذیری مانند رفتار قابل باور یک شخصیت صورت می‌گیرد (Abrams, 2005, 307-308). آنچه در رابطه با انحراف دارای اهمیت است، تأکید آن بر فضای تماتیک اثر و پیوستگی با ایدهٔ اصلی نمایشنامه خواهد بود.

ساختار علّی در پی‌رنگ

پیوند علّی در ضربان‌ها، شکل‌دهندهٔ سازماندهی علّی یا غیرعلّی پی‌رنگ نمایشنامه خواهد بود. ساختار علّی مهم‌ترین اصل سازماندهی پی‌رنگ یک نمایشنامه است که وجود یا عدم وجود آن، یکی از مؤلفه‌های اصلی در بررسی حرکت سازمان‌دهندهٔ پی‌رنگ، برای شناخت فرم متن نمایشی محسوب می‌شود.

رابطهٔ علّی مورد نیاز برای هر نمایشنامه، رابطه‌ای میان رویدادها و ساختار کنش آن اثر خواهد بود. آنچه درام را می‌سازد مقدمه‌ای از علّیت‌های جدید است که در کنش‌های پیش رو امکان رشد یا تقلیل آن وجود دارد. توجه به این نکته ضروری می‌نماید که نمایشنامه یک نظام غیرشکننده از روابط علّی نیست (Lawson,2014, 216).

گروهی از نمایشنامه‌ها فاقد روابط قطعی علّی و معلولی هستند. در این قبیل آثار، رویدادهایی حرکت رو به جلوی مداوم پی‌رنگ را قطع و ایجاد وقفه می‌نمایند. منطق حاکم بر این متون نه از طریق علّیت، که مبتنی بر منطقی انتزاعی سازمان‌یافته است (Thomas, 2009, 297-298). آنچه به عنوان آغاز، میانه و پایان در پی‌رنگ نمایشنامه‌هایی با این ویژگی وجود دارد، نه در معنای متعارف آن، که بر اساس منطقی تصادفی و انتزاعی خواهد بود. با تقلیل علّیت یا حذف آن از پی‌رنگ نمایشنامه، اجزا و بخش‌ها عمدتاً در راستای نمایاندن ایدهٔ اصلی نمایشنامه سازمان می‌یابند.

پیوند و پیوستگی در پی‌رنگ

پیوستگی ماده‌ای برای توالی‌های دقیق است. از این رو مطالعهٔ آن بهترین روش برای تحلیل جزئی‌نگرانهٔ حرکت سازمان‌دهندهٔ پی‌رنگ نمایشنامه است. پیوستگی در پی‌رنگ بر اساس موارد زیر تبیین می‌گردد:

۱. مقدمه‌چینی یا داستان پس‌زمینه باید به طور کامل دراماتیزه شود. به این معنا که مقدمه‌چینی باید امکانات گسترش پی‌رنگ را فراهم آورد و با کنش جاری در نمایشنامه مطابقت داشته باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

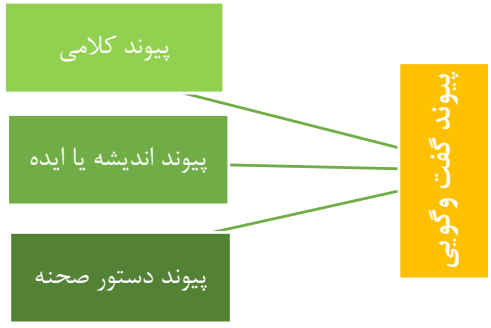
۲. پیوند میان صحنه‌های نمایشنامه، از طریق پیوند در کنش و گفت‌وگو ایجاد گردد (Lawson, 2014, 217–218).

پیوند و پیوستگی در پی‌رنگ نمایشنامه می‌تواند با دلالت بر داستان پس‌زمینه و پیوند صحنه‌ای به گونه‌ای منطقی و واقعی یا تخیلی و انتزاعی در نمایشنامه موجودیت یابد.

داستان پس‌زمینه به عنوان یکی از جنبه‌های فرمی درام، انتقالِ اطلاعاتِ مربوط به رویدادها و موقعیت‌های گذشته در حالِ حاضر نمایشنامه است. باید در نظر داشت که زمینه‌چینی، محدود به مراحل آغازین متن نیست (فیستر، ۱۳۹۱، ۱۱۷). داستان پس‌زمینه یک حرکت ابتدایی یا مقدماتی با وحدتی درونی و دربردارندهٔ چرخه‌ای از رویدادهای درام است که ویژگی فرمی پی‌رنگ و کنش نمایشنامه را نمایان می‌سازد (Lawson, 2014, 223).

در برخی نمایشنامه‌های مدرن داستان پس‌زمینه بسیار متغیر و تقلیل‌یافته ارائه می‌شود و پنهان‌سازی آن حسی از عدم قطعیت و دگرگونی را به خواننده منتقل می‌کند. در این نمایشنامه‌ها، داستان پس‌زمینه همواره در چرخه‌ای از وقوع حتمی، تصورات شخصیت‌ها و روایت غیرصادقانه از آن قرار دارد (Thomas, 2009, 77). داستان پس‌زمینه یا در جهت تقویت کنش‌های جاری در متن و یا در پی تقویت شرایط حاکم بر نمایشنامه و فضای تماتیک آن است. همچنین فرآیند آشکارسازی آن در گفتارهای بلند[۴] ضربان‌ها، واحدها و اشارات، صورت‌های مختلفی خواهد داشت (Nabokov, 1980, 363–365).

پیوند صحنه‌ای: در اتصال صحنه‌های نمایشنامه، پیوند کنش‌ها و گفت‌وگوها دارای اهمیت است زیرا به ایجاد یک دنیای منسجم در کل نمایشنامه کمک می‌کند. کنش‌های صحنه‌ای به عنوان جزئی از کل باید با یکدیگر پیوند یابند. این اتصالات، سازماندهی منطقی رویدادها را فراهم می‌آورند. کنش‌های مهم و اساسی در پیشبرد پی‌رنگ در ابتدا و انتهای هر صحنه قرار می‌گیرد و آخرین موضوع یک صحنه، به نخستین موضوع صحنهٔ بعد شکل می‌دهد. مقولات مهم در پی‌رنگ و ایدهٔ اصلی نمایشنامه به عنوان تمهیدات پیوندی در هر صحنه تکرار می‌شوند (Thomas, 2009, 300). پیوند گفت‌وگویی یکی از اصول بنیادین ارتباط سطر به سطر میان اشخاص نمایش است که در آن بر حرکت رو به جلوی پی‌رنگ نمایشی تأکید می‌شود و به سه طریق در صحنه‌های نمایش صورت می‌گیرد:



نمودار راهبردهای ایجاد پیوند گفت‌وگویی
منبع: نگارندگان با اقتباس از Thomas, 2009

پیوند گفت‌وگویی همواره به صورت لفظی در گفت‌وگو بیان نمی‌شود. به جز پیوند کلامی، پیوند اندیشه، گاهی با ابزار غیرلفظی پیوند را برقرار می‌سازد که در نمایشنامه‌های مدرن بیشتر وجود دارد. دستور صحنه نیز می‌تواند به پیوند گفت‌وگویی در متن نمایشی کمک کند (Ibid, 243).

www.SID.ir

Archive of SID

آغاز و پایان صحنه‌ای: هر صحنه توسط مقدمه و گسترش یک موضوع کامل و منفرد شناخته می‌شود. یک صحنهٔ جدید با ورود شخصیت(های) جدید یا با ظهور دوبارهٔ شخصیت‌های قبلی که حامل اطلاعات جدیدی هستند، آغاز می‌شود و پس از معرفی اطلاعات جدید، گسترش و نتیجه‌گیری آن بسته می‌شود یا پایان می‌یابد. این آغاز و پایان به طور کامل با سازماندهی پی‌رنگ نمایشنامه کنترل می‌شود؛ به این معنا که منطبق بر ضرورت‌های طرح نمایشی است (Ibid, 301). این الگو هم در آثار کلاسیک و هم در نمایشنامه‌های مدرن وجود دارد. گروهی دیگر از نمایشنامه‌های مدرن، این الگو را با تغییرات قابل ملاحظه‌ای به کار می‌برند. در این متون اشخاص نمایش بارها نه برای بیان اطلاعات جدید که برای قطع مکالمه یا کنش جاری در صحنه، پیش از بسط کامل آن وارد می‌شوند. این کارکرد به وسیلهٔ ایجاد وقفه در آشکارسازی اطلاعات مهم در نمایشنامه، ایجاد تعلیق مقطعی می‌کند و پیشرفت پی‌رنگ را با توقف مواجه می‌سازد (Benjamin, 1989, 3).

عناصر آرایش‌دهندهٔ پی‌رنگ

بررسی رابطهٔ جزء به کل سه عنصر کشمکش، تعلیق و غافل‌گیری به عنوان اجزای پی‌رنگ با کل نمایشنامه، می‌تواند آرایش پی‌رنگ را در فرم نمایشی مشخص کند.

یکی از ویژگی‌های مورد نیاز در هر درام کشمکش است که در آن، خواست و ارادهٔ آگاه عامل یا عوامل انسانی با ناسازگاری و تداخل عوامل و رویدادهای درونی و بیرونی مخالف و متضاد مواجه می‌شود. کشمکش جریان اصلی ایجادشده در پی‌رنگ است که سطح افزایندهٔ تنش و کشش را در آن ایجاد می‌کند (Lawson, 2014, 166). نقش کشمکش در خلق تنش و تعلیق در نمایشنامه منجر به ایجاد کارکردهای فرمی عنصر تعلیق خواهد شد.

وقوع هر کشمکش در نمایشنامه، یک انتظار تعلیق‌آمیز را ایجاد می‌کند. به طور کلی تعلیق نوعی از آماده‌سازی در نمایشنامه است که انتظاراتی را در رابطه با آینده ایجاد می‌کند. هنگامی که نیروها با یکدیگر وارد کشمکش می‌شوند، پرسشی دربارهٔ نتیجهٔ کشمکش ایجاد می‌گردد و شرایطی برای انتظار فراهم می‌آید. سرانجام حادثهٔ مورد انتظار با تفاوت‌هایی نسبت به آنچه انتظار می‌رفت، رخ می‌دهد. (Smiley, 2005, 114 –115).

هر کشمکش از زمان وقوع تا حل‌وفصل آن در نقطهٔ اوج، موجب خلق تنش در نمایشنامه می‌گردد و به عبارت دیگر تنش میزان استرس و کششی است که قبل از نقطهٔ اوج در نمایشنامه تحمل می‌شود و ناشی از فشار، اضطراب، ترس و عصبانیت درون شخصیت‌ها است. تشدید هر تنش در آستانهٔ نقطهٔ اوج نمایشنامه، با افزایش بار عاطفی درون اشخاص نمایش نسبت به نتیجهٔ کشمکش، رخ می‌دهد (Lawson, 2014, 217–218).

هنگامی که کشمکش در مرحلهٔ ابتدایی خود باقی بماند و یا به شکلی تقلیل‌یافته و ضمنی ارائه گردد و پیش از دست‌یابی به نقطهٔ اوج حل شود، به این معنا که اشخاص نمایش از کشمکش بگریزند یا آگاهانه از آن عبور کنند، آن‌گاه تنش که وابسته به عدم تعادل میان نیروها در کشمکش است، کاهش می‌یابد (کاستانیو، ۱۳۸۷، ۱۹۲). اما از آنجایی که هر متن نمایشی موجودیت خویش را در اجرای صحنه‌ای می‌یابد و یکی از اهداف مهم اجرای تئاتر، ایجاد سرگرمی برای مخاطب است، بنابراین علاقهٔ تماشاگر باید همچنان معلّق نگاه داشته شود. در این حالت تنش ساختگی در متن نمایشی از طریق غافل‌گیری صورت می‌گیرد و مسیر ایجاد تعلیق را فراهم می‌آورد (Lawson, 2014, 235). یکی از روش‌های ایجاد تعلیق در درام مدرن، بهره‌گیری از غافل‌گیری است.

www.SID.ir

Archive of SID

غافل‌گیری یک رویداد غیرمنتظره است که در حین رخ داد و پس از آن، در منطق حاکم بر نمایشنامه کاملاً باورپذیر باشد. هنگامی که در زنجیره‌ای از رویدادها، رشته‌ای از احتمالات، پنهان و یا در ظاهر غیرقابل اهمیت باشند و به نتیجه‌ای غیرمنتظره منتهی شوند، غافل‌گیری رخ می‌دهد (Olson, 1957, 562). یکی از روش‌های ایجاد غافل‌گیری، قطع و ایجاد وقفه در کنش نمایشی است، زمانی که کشمکش قریب‌الوقوع باشد. روش دیگر در غافل‌گیری ایجاد تعلیق با پنهان‌سازی است. در این روش نویسنده تمهیدات رازگونه‌ای را ایجاد می‌کند که به سمت چیزی غیرقابل انتظار سوق داده می‌شود (Lawson, 2014, 236).

عناصر کیفی در نمایشنامه نیز می‌توانند ایجاد غافل‌گیری نمایند: شخصیتی با رفتار حیرت‌آور، اندیشه‌ای غیر منتظره، ترکیب بدیعی از واژگان که به خلق تشبیه، استعاره و آیرونی می‌انجامد. به علاوه تصادف و اتفاقاتی که منطبق بر منطق و احتمال‌پذیری نمایشنامه باشند نیز توانایی خلق غافل‌گیری را دارند (هفنر، ۱۳۷۷، ۱۷۴).

نقطهٔ اوج به عنوان نقطهٔ کنترل‌کنندهٔ وحدت پی‌رنگ و صرف‌نظر از تعداد، اصلی و فرعی بودن آن در نمایشنامه، نقطه‌ای‌ست که حد والای هیجانات عاطفی را دربردارد. در این نقطه، کشمکش پایان می‌گیرد و تنش رهایی می‌یابد. اشخاص نمایش در نقطهٔ اوج به کشف امور و شناخت دست می‌یابند (Thomas, 2009, 146–148). نقطهٔ اوج، حرکت پی‌رنگ را به سمت گره‌گشایی و حل‌وفصل هدایت می‌کند. اما در فرم‌های مدرن نمایشی گاهی کارکرد این نقطه در نمایشنامه سویه‌های دیگری می‌یابد. در این متون نقطهٔ اوج بیشتر به سمت پنهان‌سازی واقعیت و ابهام پیش می‌رود و از سویی دیگر گاهی نقطهٔ اوج به نقطه‌ای تقلیل می‌یابد که در راستای آشوب، تشنج، پیچیدگی، مکث و وقفه در نمایشنامه خواهد بود (Smiley, 2005, 115–116).

بررسی نمونه‌های مطالعاتی

نمایشنامهٔ هیولاخوانی

ضعف علّیت و انحراف در پی‌رنگ

داستانی که پی‌رنگ نمایشنامه را کنترل می‌کند، داستان زنی به نام مرضیه است که شوهرش یونس به دلایل نامعلومی در خواب عمیقی به سر می‌برد. او در تلاش برای نجات یونس در موقعیتی قرار می‌گیرد و حقایقی را از زندگی گذشتهٔ خویش کشف می‌کند که سال‌ها توسط عمو و پدرشوهرش ابراهیم کتمان شده بود. در این نمایشنامه با تقلیل داستان، مواردی چون رنج و عذاب شخصیت‌ها و کشف و دگرگونی آن‌ها، نقش مؤثرتری در کنترل پی‌رنگ خواهد داشت.

علیّت در پی‌رنگ این نمایشنامه دارای ساختار ضعیف و شکننده است. حوادث و وقایع اغلب به صورت تصادفی و بدون هیچ نظم و پیوستگی علّی رخ می‌دهند و در حرکت رو به جلوی پی‌رنگ ایجاد وقفه‌های مداوم می‌نمایند. پی‌رنگ این نمایشنامه در ابتدا دارای یک نقطهٔ حرکت است که در آن خواب و رؤیای اشخاص نمایش به صورت صداهای سرگردان روایت می‌شود. در مرکز پی‌رنگ تشدید رنج، عذاب و آشفتگی شخصیت‌ها وجود دارد و یک دگرگونی و کشف (بازشناخت) به ایجاد توقف در پی‌رنگ می‌انجامد (براهیمی، ۱۳۷۷، ۵۵). ساختار کنش و حرکت از کنشی به کنش دیگر ناپیوسته و در جهت ایجاد عمق در طرح نمایشنامه است. در زیر بخشی از ساختار کنش‌ها به تفکیک پرده‌های نمایشنامه آمده است.

www.SID.ir

Archive of SID

تماشای تلویزیون توسط مرضیه و ابراهیم. حملهٔ قلبی ابراهیم. --- سرگردانی صدای یونس، مرضیه و ابراهیم در خواب. --- بیدارشدن مرضیه و مونولوگ او با یونس و شرح تلاشش برای درمان یونس. کنش کلامی و کشمکش ابراهیم و مرضیه جهت استعفای مرضیه از شغلش برای پایان کار ناتمام یونس... --- خواندن فصول کتاب توسط مرضیه --- ادامهٔ کار بر روی کتاب توسط مرضیه و ابراهیم.	--- ایجاد وقفه از طریق خواب و رؤیا در پی‌رنگ و انحراف از پیشروی مستقیم --- ایجاد وقفه در پی‌رنگ و انحراف از پیشروی مستقیم	پردهٔ اول سفر اول
روایت فصل چهارم کتاب با صدای ترانه بامداد. خواب مرضیه، یونس و ابراهیم و سرگردانی صداها. --- ناراحتی و درگیری ذهنی مرضیه. تلاش ابراهیم برای کنترل او. حملهٔ ابراهیم به مرضیه. --- تداعی رؤیاهای مرضیه. گفت‌وگوی او با یونس. --- بیدارشدن مرضیه و ابراهیم. دادن خبر بیداری یونس به ابراهیم توسط مرضیه. انکارکردن این خبر توسط ابراهیم و تلاش مرضیه برای اثبات آن...	---- انحراف و کج‌روی پی‌رنگ، آغاز پرده با ایجاد وقفه در پی‌رنگ. ---- ایجاد وقفه در پی‌رنگ با آمیزش خیال و واقعیت	پردهٔ دوم سفر دوم
سرگردانی صدای یونس و ابراهیم در خواب و کابوس. --- گفت‌وگوی ابراهیم و مرضیه و تماشای تلویزیون. به‌خواب‌رفتن ابراهیم در اثر خوردن چای. ورود سعید شهرزاد (ترانه بامداد) به خانهٔ مرضیه برای ملاقات با او. تلاش مرضیه برای بیرون‌راندن او از خانه. بیدارشدن یونس و گفت‌وگوی او با سعید... --- بیان روایت‌هایی از کتاب سعید توسط خودش و مرضیه.	--- آغاز پرده با ایجاد وقفه از طریق کابوس‌ها در پی‌رنگ. ---یک توقف به عنوان نوعی توالی منقطع یا تصادفی	پردهٔ سوم سفر سوم

جدول روند پیشروی پی‌رنگ در هیولاخوانی
منبع: نگارندگان

همان‌طورکه مشاهده می‌شود پیشروی پی‌رنگ با ایجاد وقفه‌های مداوم با انحراف مواجه می‌شود و علّیت در پی‌رنگ تضعیف می‌گردد. روایت کتاب‌ها، خواب و کابوس اشخاص نمایش به صورت غیرعلّی و بر اساس منطق تخیلی و انتزاعی نمایشنامه شکل می‌گیرد.

انتقال ضربان‌ها به یکدیگر بیش از آنکه پیشروی پی‌رنگ را نشان دهد در راستای ایجاد انحراف است. انحراف از پیشرفت مستقیم پی‌رنگ در نمایشنامهٔ هیولاخوانی به صورت اعوجاج‌هایی از وجوه تماتیک اثر ناشی می‌شود و در قالب کابوس‌ها، تداعی خواب و رؤیاهای روزانه، آمیزش واقعیت و خیال در نمایشنامه آشکار می‌گردد. آنچه در انحراف پی‌رنگ اهمیت دارد، ارتباط آن با ایدهٔ اصلی نمایشنامه و

www.SID.ir

Archive of SID

فضای تماتیک آن است. ایدهٔ هیولاخوانی رنج، عذاب و سرگردانی انسان‌ها و تلاش برای رهایی از آن و رسیدن به آرامش است. این ایدهٔ با مضمون برادرکشی، حسادت و خیانت به برادر و سرگردانی ناشی از آن گناه –برگرفته از داستان هابیل و قابیل– بیانی فراگیر و جهان‌شمول یافته است.

در ضربان‌های زیر عدم تکمیل یک موضوع و شکل‌دهی به موضوع ضربان بعد، هم‌نشینی تصادفی و غیرعلّی ضربان‌ها و انحراف از پیشروی پی‌رنگ در جهت تقویت ایدهٔ اصلی نمایشنامه و فضای تماتیک آن مشاهده می‌شود.

صدای مرضیه ...دارم خواب می‌بینم. خواب نیست، کابوسه. ..دارم زمین زیر پامو می‌بینم. می‌بینم که تمام زمین زیر پام خطه...	ضربان دوم از صحنهٔ اول، پردهٔ دوم، خواب و کابوس مرضیه، تأکید بر رنج و عذاب	(ثمینی، ۱۳۹۳، ۳۰)
صدای ابراهیم تاریکی... مارهای کوچیک و سرخ‌رنگ، می‌لولند، می‌تنند، تنیدن به تن کسی که نه صدایی، نه صورتی...نه هیچ! صدای یونس خواب می‌بینم که بابا داره ناله می‌کنه توی خواب...	ضربان سوم از صحنهٔ اول، پردهٔ دوم، انتقال غیرعلّی ضربان‌ها، روایت خواب و کابوس ابراهیم، تأکید بر رنج و عذاب و سرگردانی.	(همان، ۳۰-۳۱)

جدول هم‌نشینی تصادفی ضربان‌ها در پی‌رنگ

منبع: نگارندگان

ابهام در داستان پس‌زمینه و گسست پیوند صحنه‌ای

داستان پس‌زمینه از طریق اشارات مبهم و ضمنی به گذشتهٔ شخصیت‌ها در خلال ضربان‌ها و به صورت گفتارهای بلند، در پایان نمایشنامه آشکار می‌شود. داستان پس‌زمینه بیش از آنکه در رابطهٔ علّی با پی‌رنگ و در جهت تقویت کنش جاری در متن قرار گرفته باشد، دارای ارتباط با فضای تماتیک اثر است. همچنین پنهان‌سازی آن تا پایان نمایشنامه، حسی از عدم قطعیت را ایجاد می‌کند و روایت غیرصادقانهٔ ابراهیم را از داستان پس‌زمینه آشکار می‌سازد.

ابراهیم نه نذاشتم. پدر و مادرت تو رو توی هاویه جا گذاشتن، من آوردمت، کردمت میوهٔ سدرالمنتهی. مهم‌تر از همه من پسرم و بهت دادم.	اشارات مبهم و ضمنی به داستان پس‌زمینه با بیان رویدادها و توصیف شخصیت در روایت غیرصادقانه‌ی ابراهیم.	(همان، ۲۲)
سعید داستان دو برادره که هر دو عاشق یک زن‌ان. زن عاشق برادر کوچک‌تره و باهاش ازدواج می‌کنه. اوایل انقلاب، برادر بزرگ‌تر از حسادت، از نفرت، از عشق برای کوچیکه پاپوش می‌دوزه...	بیان داستان پس‌زمینه در قالب گفتار بلند، اشاره به داستان خیانت برادر (برادرکشی برگرفته از داستان هابیل و قابیل)، تقویت فضای تماتیک نمایشنامه	(همان، ۶۱)

جدول داستان وظیفه

منبع: نگارندگان

انتقال میان ضربان‌ها بر اساس منطق انتزاعی، گسست پیوند صحنه‌ای را در بردارد. در این نمایشنامه پیوند میان صحنه‌ها تضعیف و یا به گونه‌ای غیرکلامی حفظ می‌شود. در برخی از صحنه‌ها صدای ترانه بامداد (نام مستعار سعید شهرزاد) به عنوان شخصیتی که تنها صدای او شنیده می‌شود و بر روی صحنه حضور فیزیکی ندارد، با ورودش، به روایت فصل‌هایی از کتاب سعید شهرزاد می‌پردازد. پخش صدای

www.SID.ir

Archive of SID

او در صحنه – همان‌طور که در بالا نیز نمونه‌ای از آن ذکر شد– موجب قطع کنش و وقفه در پی‌رنگ می‌شود و به آشکارسازی اطلاعاتی می‌پردازد که نه در جهت پیشرفت پی‌رنگ که در راستای ایدهٔ اصلی نمایشنامه است.

صحنهٔ دوم از پردهٔ دوم، تداعی رؤیای مرضیه (رؤیای بیدارشدن یونس) است. موضوع اصلی و اندیشهٔ حاکم بر واحدهای این صحنه بیدارشدن یونس است. در صحنهٔ سوم، اولین ضربان به موضوع بیان خبر بیداری یونس به ابراهیم توسط مرضیه اختصاص دارد و پیوند صحنه‌ای بر اساس پیوند اندیشه حفظ می‌گردد. در سایر صحنه‌های این نمایشنامه، پیوند صحنه‌ای دارای گسست است.

تقلیل کشمکش و تعلیق ناشی از غافل‌گیری

کشمکش‌ها میان ابراهیم و مرضیه تنها در مرحلهٔ ابتدایی باقی می‌ماند و به شکلی تقلیل‌یافته و ضمنی ارائه می‌گردد. در وقوع این کشمکش‌ها، همواره مرضیه با جملاتی، آگاهانه از آن‌ها عبور می‌کند. بنابراین کشمکش‌ها پیش از میل به سمت نقطهٔ اوج، با پیروزی ابراهیم حل خواهند شد. کشمکش میان مرضیه و سعید در پردهٔ پایانی با بیدارشدن یونس در مرحلهٔ ابتدایی خود باقی می‌ماند و کشمکش میان یونس و سعید با بد شدن حال یونس، پیش از دست‌یابی به نقطهٔ اوج متوقف می‌شود.

با تقلیل کشمکش‌ها، تنش ساختگی در نمایشنامه از طریق غافل‌گیری ایجاد تعلیق می‌نماید. صحنهٔ دوم از پردهٔ دوم روایتی از تداعی رؤیای مرضیه و گفت‌وگوی او با یونس است. ضربان‌های این گفت‌وگو با موضوعاتی از قبیل پختن ناهار برای یونس توسط مرضیه، سؤال مرضیه از یونس در مورد شباهتش به حیوانات، بچه‌دارشدن آن‌ها و کتاب «واگویه‌های بی نام و نشان شک و پریشانی»، به صورت تصادفی و بدون کشمکش به یکدیگر انتقال می‌یابند. بیداری یونس در منطق حاکم بر نمایشنامه امری باورپذیر است. این امر باورپذیر از طریق غافل‌گیری مداوم، در تعلیق قرار می‌گیرد. ابتدا آمیزش خیال و واقعیت این تصور را ایجاد می‌کند که بیداری یونس توّهم مرضیه است، اما تمهیدات رازگونه‌ای مانند آگاهی یونس از امور جاری به غافل‌گیری می‌انجامد و اطمینان از بیداری واقعی او را در خلال ضربان‌های صحنه ایجاد می‌کند. این صحنه با دستورصحنهٔ زیر پایان می‌یابد:

یونس از جواب مرضیه آرام شده، با دهان کف‌کرده می‌نشیند. مرضیه برایش آب می‌آورد و به دستش می‌دهد. به این بهانه آرام دستش را نوازش می‌کند... یونس به وسوسه تن داده. مرضیه بی‌تاب دست او را می‌گیرد و بلندش می‌کند و می‌کشاندش به اتاق انباری. در بسته می‌شود (همان، ۴۶).

تمهیدات فوق اطمینان از بیداری واقعی یونس را افزایش می‌دهد تا در صحنهٔ بعدی چیزی غیرقابل انتظار رخ دهد و غافل‌گیری دیگری صورت پذیرد و مخاطب دریابد که همهٔ آنچه در صحنهٔ پیش رخ داده، تنها اوهام و رؤیای مرضیه بوده است. صحنهٔ سوم با دستور صحنهٔ زیر آغاز می‌شود:

یونس سر جای خود خوابیده. ابراهیم هم. صدای زنگ ساعت. ابراهیم انگار تازه بیدار می‌شود. مرضیه از اتاق انباری بیرون می‌آید... (همان، ۴۷)

بنابراین تعلیق با پنهان‌ساختن بیداری واقعی یا خیالی یونس بدون کشمکش و با غافل‌گیری در دو صحنهٔ نمایشنامه ایجاد می‌شود و در پایان انتظار تعلیق‌آمیز، نتیجه‌ای متفاوت با آنچه تصور شده بود، در پی می‌آورد.

www.SID.ir

Archive of SID

آشوب و پیچیدگی در نمایشنامه

این نمایشنامه فاقد نقطهٔ اوج به معنای حد والای هیجانات عاطفی و رفتن به سوی حل‌وفصل نهایی است. بیشترین توجه و تمرکز در راستای افزایش تشنج، آشوب و پیچیدگی است. هرچه نمایشنامه پیش می‌رود، آشوب و پیچیدگی با خواب‌ها و کابوس‌های یونس، مرضیه و ابراهیم و نیز مرگ ابراهیم افزایش می‌یابد و سرانجام گره‌گشایی با ورود سعید شهرزاد و روایت رمان‌هایش انجام می‌گیرد و نمایشنامه با کشف و دگرگونی مرضیه و افشای حقایق متوقف می‌شود. آنچه حسی از پایان را در نمایشنامه ایجاد می‌کند به گونه‌ای روایی و در مونولوگ سعید و مرضیه صورت می‌گیرد.

نمایشنامهٔ کبوتری ناگهان

علّیت در پی‌رنگ این نمایشنامهٔ تک‌پرده‌ای دارای ساختاری ضعیف و شکننده است؛ به گونه‌ای که رویدادها و حوادث به صورت کاملاً تصادفی رخ می‌دهند. ضربان‌ها نیز به صورت انتزاعی و تصادفی به یکدیگر انتقال می‌یابند. موضوع هر ضربان به صورت تصادفی شکل می‌گیرد و بدون نظم، علّیت و پیوستگی به ضربانی با موضوعی دیگر انتقال می‌یابد. به گونه‌ای که ضربان‌ها قابلیت جابه‌جایی دارند. نمودار زیر موضوعات گفت‌وگوی شخصیت‌ها را در چند ضربان ابتدایی نمایشنامه نشان می‌دهد.

جدول داستان وظیفه
منبع: نگارندگان

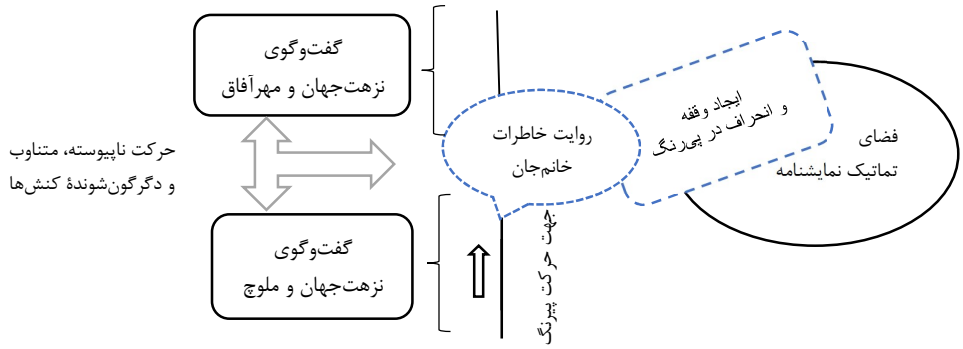
تقلیل ساختار کنش و انحراف در پی‌رنگ

ساختار کنش کبوتری ناگهان دارای یک ویژگی منحصربه‌فرد است؛ در این نمایشنامه هیچ کنش بیرونی‌ای نمایش داده نمی‌شود و در صورت وجود، این کنش تنها در گفتار اشخاص نمایش روایت می‌شود. پی‌رنگ این نمایشنامه بر اساس روایت کنش درونی در گفتار اشخاص نمایش، به جای بسط و گسترش، در عمق نفوذ می‌کند. به این ترتیب با تقلیل ساختار کنش و کاهش فعالیت، روایتگری در نمایشنامه اهمیت می‌یابد.

طرح این نمایشنامه با ضربان‌هایی که تداعی خاطرات نزهت‌جهان از مادرش را در قالب مونولوگ روایت می‌کند، دچار وقفه می‌شود. حرکت پی‌رنگ با انحراف از پیشرفت مستقیم در عمق نفوذ می‌کند. خلاصهٔ دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های اشخاص این نمایش، ایدهٔ اصلی نمایشنامه و مضمون آن را که سرنوشت محتوم زنان اندرونی ایران قدیم در تنگنای روابط و مناسبات میان مردان و زنان است، بیان می‌کند. روایت خاطرات خانم‌جان از آقاجان (پدر نزهت‌جهان) همواره بر این مضمون دلالت دارد. در نمودار زیر بخشی از پی‌رنگ که مربوط به ضربان گفت‌وگوی نزهت‌جهان با ملوچ‌خاتون است با تداعی خاطرهٔ نزهت‌جهان از روایت خانم‌جان، دچار وقفه می‌شود و از مسیر مستقیم انحراف می‌یابد. پس از آن در ضربان بعدی و با ورود مهرآفاق ضربان‌های گفت‌وگو ادامه می‌یابد.

www.SID.ir

Archive of SID



نمودار بخشی از پی‌رنگ نمایشنامهٔ کبوتری ناگهان
منبع: نگارندگان

پیوستگی انتزاعی در پی‌رنگ و داستان پس‌زمینه

داستان پس‌زمینه در این نمایشنامه در قالب گفتارهای بلند (مونولوگ‌های خانم‌جان) و در خلال ضربان‌ها انتقال می‌یابد. ضربان‌هایِ حامل داستان پس‌زمینه، در واقع همان ضربان‌هایی هستند که منجر به ایجاد وقفه و انحراف در پیشروی پی‌رنگ می‌شوند. داستان پس‌زمینه به صورتی کاملاً روایی و بدون ارتباط علّی با پی‌رنگ نمایشنامه منتقل می‌شود. پیوند صحنه‌ای نیز با گسست همراه است. بنابراین پیوستگی در پی‌رنگ به گونه‌ای تخیلی یا انتزاعی برقرار می‌شود.

خانم جان ... گفتم «به چه نگاه می‌کنید آقا میان تاریکی باغ؟» گفت «به خود این تاریکی خانم‌جان» ...گفتم «در توقف کوتاه ـ این تبعید به آن تبعید هیچ‌چیز دیگر نیست در این باغ برای نگاه کردن؟» گفت «خانم‌جان کاش همهٔ ترس‌ها به اندازهٔ همین ترس‌ها بود از این باغ و این باران و این تنهایی. آن وقت کار ما مردها آسان بود. آغوش می‌گشودیم و ترس‌ها همه می‌رفتند.» نفهمیدم چه می‌گوید آقا جانت. هیچ نفهمیدم.	(چرمشیر، ۱۳۸۴، ۱۵)

جدول نمونه‌ای از انحراف پی‌رنگ با روایت خاطرات گذشته
منبع: نگارندگان

میزان ارتباط فروغ‌حشام با صنم رشتی و صحت باردارشدن صنم از او، تعلیقی را در نمایشنامه پدید می‌آورد. این تعلیق با تقلیل شدید کشمکش در نمایشنامه، از طریق غافل‌گیری پدید می‌آید. پنهان‌سازی اطلاعات و تمهید اشارات ضمنی اشخاص نمایش در خلال ضربان‌ها به میزان ارتباط فروغ‌حشام و صنم، این احتمال را امری کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. سرانجام با ورود صنم به خانه، غافل‌گیری رخ می‌دهد. ورود صنم رشتی به خانهٔ نزهت‌جهان و رویارویی آن‌ها، وقوع کشمکش میان آن دو را قریب‌الوقوع می‌سازد و تعلیقی مبنی بر ماندن صنم در خانهٔ نزهت و تولد کودکش را ایجاد می‌کند. اما صنم آگاهانه از کشمکش با نزهت خودداری می‌کند و با قطع دیالوگ او –به منزلهٔ قطع یک کنش– و اعلام تولد فرزندش و ترک خانه، بار دیگر ایجاد غافل‌گیری می‌کند.

همچنین ورود صنم به خانه و رویارویی او با نزهت موجب افزایش میزان تشنج، آشوب و پیچیدگی در نمایشنامه می‌شود. اما این ورود نه به عنوان نقطهٔ اوج نمایشنامه و رفتن به سوی حل و فصل نهایی، بلکه به سان مکث و وقفه‌ای‌ست که از طریق دیالوگ‌های طولانی به حالتی از سکون تبدیل می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

یافته‌ها

جدول زیر یافته‌های این مقاله را نشان می‌دهد.

نمایشنامه / ویژگی‌های فرمی	*هیولاخوانی*	*کبوتری ناگهان*
پیشروی پی‌رنگ	انحراف در پیشروی پی‌رنگ با روایت خواب، رؤیا و کابوس شخصیت‌ها.	انحراف در پیشروی پی‌رنگ با تداعی خاطرات شخصیت در قالب رفتاری باورپذیر.
ساختار علّی	ساختار علّی شکننده، انتقال تصادفی ضربان‌ها.	ساختار علّی شکننده، انتقال تصادفی و انتزاعی ضربان‌ها.
پیوستگی در پی‌رنگ	ارائهٔ داستان پس‌زمینه در قالب گفتارهای بلند، اشارات ضمنی و روایت‌های پراکنده و غیرصادقانه. حفظ پیوند صحنه‌ای بر اساس پیوند اندیشه و در مواردی گسست پیوند صحنه‌ای.	روایتگری در ارائهٔ داستان پس‌زمینه بدون ارتباط علّی با پی‌رنگ و کنش جاری در صحنه. گسست پیوند صحنه‌ای.
آرایش پی‌رنگ	تقلیل کشمکش، وقوع غافل‌گیری، ایجاد تشنج، آشوب کشف و دگرگونی به جای نقطهٔ اوج.	تقلیل کشمکش، وقوع غافل‌گیری، ایجاد وقفه و سکون به جای نقطهٔ اوج.

جدول یافته‌های پژوهش

منبع: نگارندگان

نتیجه‌گیری

با بررسی یافته‌های این پژوهش می‌توان دریافت که دو نمایشنامهٔ هیولاخوانی و کبوتری ناگهان با به‌کارگیری ساختارهای مدرن در فرم نمایشی، رویکردهای نوینی را در نمایشنامه‌نویسی پدید آورده‌اند. ثمینی و چرمشیر با گذر از فرم‌های سنتی که در آن‌ها پی‌رنگ دارای پیشروی مستقیم است، انحراف را در پی‌رنگ پدید آورده‌اند. این ویژگی فرمی می‌تواند با تقلیل ساختار کنش در غالب روایتگری یا تداعی آزاد خاطرات، رؤیا و کابوس‌ها صورت گیرد. منطق علّی در فرم نمایشی این متون ساختار شکننده و انتزاعی دارد. آغاز، میانه و پایان نمایشنامه در فرم‌های دیگری به کار می‌روند؛ در میانهٔ نمایشنامه آشوب و پیچیدگی وجود دارد و پایان به‌سان یک توقف و یا سکون خواهد بود. فرم‌های مدرن نمایشی پیوند و پیوستگی پی‌رنگ را نه به صورت منطقی و در راستای کنش که به شیوه‌ای انتزاعی شکل می‌دهد و سرانجام ارتباط اجزای آرایش‌دهندهٔ پی‌رنگ، فرم جدیدی می‌یابد. این اجزا با گریز از فرم‌های سنتی آرایش مدرن پی‌رنگ را فراهم می‌آوردند. این رویکردهای مدرن، نمایشنامه‌نویسان را در انتخاب فنون و تکنیک‌ها جدید نگارش یاری می‌کند و همچنین ساختارها و فرم‌های متنوع نمایشی را ایجاد می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

1. Beat

2. Digression

۳. واژهٔ تم (Theme) معانی مناقشه‌برانگیزی درآثار نمایشی، ادبی و داستانی دارد و در بهترین تعریف تم یا مضمون را می‌توان با ایدهٔ اصلی نمایشنامه مشابه دانست؛ و یا آن را نوعی بیان ایدهٔ اصلی نمایشنامه با لحنی فراگیر و جهان‌شمول دانست.

4. Long Speech

www.SID.ir

Archive of SID

فهرست منابع

- براهیمی، منصور (بهار ۱۳۷۷)، «کاوشی در ساختار نمایش». *کتاب صحنه*. شمارهٔ ۱. صص ۴۹-۵۶.
- براهیمی، منصور (زمستان ۱۳۸۷)، «فرآیند نگارش نمایشنامه». هنر. شمارهٔ ۷۸. صص ۶۳-۸۵.
- ثمینی، نغمه (۱۳۹۳)، *هیولاخوانی*. چاپ اول. تهران، افراز.
- چرمشیر، محمد (۱۳۸۴)، *کبوتری ناگهان*. تهران، نیلا.
- شکنر، ریچارد (۱۳۸۸)، *نظریه‌ی اجرا*. ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده. چاپ دوم. تهران، سمت.
- فیستر، مانفرد (۱۳۹۱)، *نظریه و تحلیل درام*. ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده. تهران، مینوی خرد.
- کاستانیو، پل(۱۳۸۷)، *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید؛ رویکردی زبان بنیاد به نمایشنامه‌نویسی*. ترجمهٔ مهدی نصرالله زاده. چاپ دوم. تهران، سمت.
- هفنر، هیبورت سی (پاییز ۱۳۷۷)، «تحلیل نمایشنامه». ترجمهٔ منصور براهیمی. صحنه. شمارهٔ ۳. صص ۱۲۲-۱۲۸.
- هفنر، هیبورت سی (تابستان ۱۳۷۹)، «تحلیل نمایشنامه». ترجمهٔ منصور براهیمی. صحنه. شمارهٔ ۶و۷. صص ۱۶۰-۱۶۴.

- Abrams, M. H., 2005. *A Glossary of Literary Terms*. 8th edition. Cornell University.
- Benjamin, W., 1998. *Understanding Brecht*. London: Verso.
- Lawson, J.H., 2014. *Theory and technique of playwriting and screenwriting*. The Estate of John Howard Lawson: www. John Howard Lawson.Com.
- Nabokov, V., 1980. *Lectures on Literature*. Ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace.
- Olson, E., 1957. *An Outline of Poetic Theory, in Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Ed. R. S. Crane. Chicago: The University of Chicago Press.
- Smiley, S., 2005. *Playwriting: The structure of action*. USA: Yale university press.
- Thomas, J., 2009. *Script analysis for actor, director and designer*. USA: Focal press. 4Th edition.

www.SID.ir

Archive of SID

Received: 2017/ 02/ 26
Accepted: 2017/ 08/ 02

Structural Analysis of Dramatic Plot Form Case Studies: Haulakhani (Naghmeh Samini) and Kabutari Nagahan (Mohmad Charmshir)

Mohammad Ja'afar Yousefian Kenari, Associate Prof., Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Shahrzad Amirshahkarami, MA in Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Abstract

The purpose of this research is to study the modern structures used in the form of modern plays which are manifested in their plot. At first, elements shaping the plot will be introduced and explained in the article by defining the form of play and recognizing the plot as a specific form of any play. Then the function of play features in the plot will be analyzed. Thus using Sam Smiley's viewpoints on the concept of dramatic form and its structure and also formalist analysis approach of dramatic texts, modern structures involved in the formation of play's plot will be reviewed. Accordingly, a play written by Naghme Samini and Mohamad Charmshir in the recent decade (2004–2014) is selected and data collection and sample analysis will be done using descriptive–analytic study, library method, and direct review of texts. The results show that the plot of these plays has a deviation from direct progress and a fragile causal structure. Elements involved in the continuity of the plot are evaluated as having abstract logic and its embellishing components create levels of surprise, anxiety, tension, and pause in plays by crossing the traditional forms.

Keywords: Dramatic Form, Plot, Structure, HaulaKhani, Kabutari Nagahan.

www.SID.ir