Archive of SID

تحلیلی بر عناصر شبه زبانی در آثار نمایشی

فرناز ساسانی*

چکیده:

برای ارائه تعریفی جامع از زبان دراماتیک، لازم است که عناصر و اجزای مشخص کننده نوع تئاتر مورد بررسی قرار گیرند و این مطالعه و بررسی از بدو تکوین اثر آغاز و به صحنه گذاری آن ختم می‌شود، زیرا مولف و آفریننده اثر با انتخاب یکی از شقوق تئاتر ناگزیر است برای آن صورت و شکلی خاص را در نظر بگیرد و عناصری را در آن مدخلیت دهد تا به تأثیر خاصی دست یابد به گونه ای که متن نمایشی بتواند در شرایط خاص تماشاگران و یا احتمالاً خوانندگانی را که طبایع و ذوق و سلیقه های گوناگونی دارند تحت تاثیر قرار دهد. این بررسی در مورد تئاتر در بادی امر پیچیده و پرتکلف به نظر می‌رسد و تنها برداشت نمایشنامه نویس نیست که این کار هنری را پیچیده و دشوار می‌سازد بلکه شیوه های نمایش نیز برگوناگونی وتعقید آن می‌افزاید.

تئاتر یکی از انواع آفرینش هنری است که به هنگام خلق آن، نوشته برگفته پیشی می‌جوید و کلام میاندار عرصه خلاقیت آن است؛ آنهم کلامی که به صورت کُنش ارائه می‌شود و باید به دقت تعریف و تبیین شود و عناصر مختلف آن که اصطلاحاً «عناصر شبه زبانی» نامیده می‌شوند مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد زیرا از تداخل و ترکیب آنها با متن است که اثر نمایشی پدید می‌آید.

واژه های کلیدی: *زبان دراماتیک، عناصر شبه زبانی، متن نمایشی، گفتار، نوشتار.*

*دانش آموخته مقطع دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

مقدمه

ویژگی تمامی آثار نمایشی در «تأثیر» آنها بر ذهن و روح تماشاگران خلاصه می‌شود. اما همه آثار چنین عمل نمی‌کنند، برخی از آنها احساس خوبی بر جای نمی‌گذارند و هنگامی که آنها را تماشا می‌کنیم و به آنها گوش فرا می‌دهیم احساس می‌کنیم که از تاثیر دلخواه عاری هستند و به نظر می‌رسد که بازیگران برای خود نقش ایفا می‌کنند گویی به مرور زمان دیواری نامرئی میان آنان و تماشاگران کشیده می‌شود؛ علت این امر چیست؟ می‌توان دو نمایش از تراژدی *فِدر*[1] را به گونه تطبیقی مورد مطالعه قرار داد. اگر *فِدر* اثر پرادون[2] را بدقت مورد بررسی قرار دهیم، ملاحظه خواهیم

۱ - *Phèdre* اثر راسین و *Phèdre et Hippolyte* اثر پرادون در سال ۱۶۷۷ به طور هم زمان به نمایش گذاشته شدند و میان این دو نمایشنامه نویس رقابت شدیدی در گرفت. راسین به جای هر گونه بحث و مجادله به طعنه می‌نویسد: «تنها تفاوت میان پرادون و من این است که می‌توانم بنویسم».

۲- آثار Nicolas Pradon نمایشنامه نویس فرانسوی، بدلیل فقدان قدرت تخیل و نداشتن واقعیت تاریخی و تبعیت تمام از قانون وحدت سه گانه (زمان واحد- مکان واحد- موضوع واحد) مورد انتقاد زیادی قرار گرفت.

www.SID.ir

کرد که آنتریگ[۱] آن چندان ساده نیست و روانشناسی شخصیت ها به اختصار ارائه نشده‌اند، حال این پرسش مطرح می‌شود که چرا این نمایشنامه مورد اعتنا قرار نگرفته و موفقیتی را کسب نکرده است! چرا نمایشنامه *فِدر* اثر راسین[۲] همچنان اجرا می‌شود و نه نمایشنامه پرادون؟ چرا آثار مولیر[۳] همچنان بر روی صحنه آورده می‌شوند و نه آثار بورسو[۴] ؟ چرا از آثار نمایشنامه نویسانی که در «دوره طلایی»[۵] (۱۹۱٤-۱۸۹۰) در فرانسه کمدیهای سبک[۶] بسیاری را عرضه کرده‌اند تنها آثار ژرژ فیدو[۷] مورد توجه قرار گرفته است و امروزه نیز به صحنه تئاترها راه می‌یابد؟

به رغم اینکه که مطالعه متن اثر نمایشی همواره مورد توجه است، ویژگی اساسی آن که همان نگارش و پرداخت اثر به صورت گفتگویی است که باید در صحنه تئاتر صورت گیرد، یا فراموش می‌شود و یا از آن غافل می‌مانیم. منطقی ترین کار آن است که جویا شویم چگونه این شخصیت های نمایشی که با ما هیچ سنخیتی ندارند باید سخن بگویند و تلاش کنیم تا زبان آنها را تبیین کرده یا بدیگر سخن، به طور کلی به تعریف زبان دراماتیک بپردازیم. شماری از آثار که تفاوتهای بسیاری با یکدیگر دارند، زبان مشترکی را به کار می‌گیرند که به رغم گوناگونی شکل، ادوار و تأثیر نمایش دارای

۱ -Intrigue ترکیب رخدادها و عوارضی است که گره(nœud) موضوع نمایشی (action) را تشکیل می‌دهند و تا باز شدن گره (dénouement) پیش می‌رود.

2 - Racine

3- Molière

۴ - Boursault کمدی نویس فرانسوی که به شدت از مولیر خرده می‌گرفت.

۵ - Belle époque به سال های قبل از جنگ جهانی اول و دوران شکوفایی وضعیت اقتصادی – اجتماعی فرانسه اطلاق می‌شود.

6 - Vaudeville

7 - Georges Feydeau

ویژگیهای عام می‌باشد؛ با قبول این نکته، اینک می‌توان از خود پرسید طبیعت این زبان چیست و شیوه های به کارگیری آن کدامند؟

قطعاً در پاسخ به این پرسش ها است که می‌توان برای مطالعه سبک نگارش آثار نمایشی روشی را ارائه کرد و یا بگونه ای منصفانه در مورد انواع سبک نگارشی نمایشنامه ها به اظهار نظر پرداخت. در اولین نگاه بررسی زبان دراماتیک امری خطیر جلوه می‌کند چرا که از قرنها پیش نمایشنامه نویسان متفاوت آثاری گوناگون نگاشته اند، مکتبهای بسیاری پدید آمده و شاهکارهای پرشماری آفریده شده است. شایسته آنست که حد و مرز این بررسی مشخص گردد. نباید به مطالعه روند تاریخی آن پرداخت چرا که هیچ تردیدی نیست که زبان دراماتیک در فرانسه از قرن هفدهم میلادی تاکنون تحول بسیار یافته است، آن دسته از پاسخهای کوتاه که به موازات یکدیگر در گفتگوی شخصیت های نمایش رد و بدل می‌شد و نمایشنامه نویسی پرآوازه همچون مولیر[۱] به آنها دلبسته بود، دیگر از رواج افتاده‌اند و کاربردی ندارند و نیز می‌توان افزود که نمایشنامه نویسان معاصر فرانسه به طور کلی استفاده از «خود گفته»[۲] را رها کرده‌اند؛ اما آنچه در بررسی زبان دراماتیک مطمح نظراست ارائه تعریفی نسبتاً جامع می‌باشد که بتواند در مورد سبکهای تمامی آثار در تمامی ادوار صادق باشد.

اثر نمایشی غالباً جهت اجرا شدن روی صحنه نوشته می‌شود اما همیشه اینچنین نیست و در کنار تئاتر واقعی «تئاتر خواندنی»[۳] وجود دارد؛ مانند نمایشنامه های تاریخی

۱- در نمایشنامه *Médecin malgré lui*

۲ - Aparté سخن کوتاهی است که بر زبان بازیگر جاری می‌شودو منحصراً تماشاگران را مخاطب قرار می‌دهد و برای دیگر بازیگران ناشنیده می‌ماند.

3- Le théâtre du livre

Archive of SID
www.SID.ir

لویی سباستین مرسیه[1] و یا تئاتر آلفرد دوموسه [2] که بویژه پس از عدم استقبال از نمایشنامه وی بنام ***La nuit vénitienne*** در سال ۱۸۳۰ با عنوان ***Un spectacle dans un fauteuil*** در سال ۱۸۳۲ به خوانندگان ارائه گردید. تمام این موارد ما را برآن می‌دارد که بر تفاوتهایی که میان آثار وجود دارد، بیشتر تاکید کنیم. بنظر می‌رسد هر اثر نمایشی تماشاگران خاص خود را می‌طلبد و نمایشنامه نویسان ملزم به استفاده از فنون و روشهای بسیار متفاوتی هستند تا مقبول طبع گروه های خاصی از تماشاگران واقع شوند.

ماهیت زبان دراماتیک

برای شناخت ماهیت زبان دراماتیک پیش از هر چیز بهتر است خاطر نشان کرد که نویسنده با انتخاب یک ژانر[3] ادبی سیاق کلامی ویژه ای را انتخاب می‌کند که بر ذهن شنونده و یا خواننده تأثیر گذار باشد. در نمایشنامه ***L'Échange*** (۱۸۹٤) نوشته پُل کلودِل[4] یکی از شخصیت های داستان در مورد ماهیت تئاتر چنین می‌گوید:

«صحنه است و سالن نمایش، همه چیز در فضای بسته ای قرار دارد، شب مردم به آنجا می‌روند و در ردیفهای پشت سر یکدیگر می‌نشینند و نگاه می‌کنند؛ به پرده صحنه چشم می‌دوزند و هنگامی که پرده کنار می‌رود آنچه را که در پشت آن است و حوادثی را که روی صحنه رخ می‌دهد، واقعی می‌پندارند» (کلودِل، ٦٧٦/١).

1- Louis Sébastien Mercier
2- Alfred de Musset
۳ - Genre بر تمام متونی دلالت می‌کند که طبق خصوصیات مشترک خود از یک سری قوانین تبعیت می‌کنند مانند رمان، تئاتر و شعر که هر کدام به رغم تنوع دارای مشترکاتی کلی می‌باشند.
4 - Paul Claudel

در این نقل قول معمای تئاتر که در گفت و نوشت خلاصه می‌شود به خوبی مطرح می‌گردد. ارسطو [1] در اثر خود *بوطیقا* [2] (کتاب فن شعر) به این مسئله می‌پردازد و فیلسوفان معاصر نیز همچنان در این باب خوض و غور می‌کنند. شخصیت های نمایش آن چنان صحبت می‌کنند که گویی از واقعیتی سخن می‌رانند ؛ ولی در واقع آنان سخن نمی‌گویند بلکه شبه سخنی بر زبان جاری می‌سازند؛ در حقیقت آنان به بازگویی می‌پردازند و متنی را بازگو می‌کنند که به همین منظور نوشته شده است. بدیهی است که این بازگویی باید این تصور را ایجاد کند که تراوش فکر و ذهن گوینده است و از نهاد او برخاسته است. به دیگر بیان آنچه را به اختصار «متن» [3] می‌نامیم حاصل فرایندی است که ارائه آن از نویسنده به بازیگر و از بازیگر به تماشاگر سپرده می‌شود و به اصطلاح در فاصله میان ساخت آن تا شنود آن «نوشتار به گفتار» بدل می‌شود (پیکن، ۳۰۹)؛ واضح‌تر بگوییم متن تاحدی می‌باید این تصور را به اذهان خطور دهد که هیچگاه از پیش نگاشته نشده است.

هر ژانر ادبی زبان گفتاری و یا زبان نوشتاری و یا هر دوی آنها را به کار می‌گیرد. شاید بهتر باشد تصریح کنیم که تفاوتهای میان این دو زبان چگونه مشخص می‌شوند چه در سطح زبان به معنای عام و چه در سطح نحوه خاص سخن گفتن فرد یعنی کلام. در سطح زبان به معنای عام تفاوتها میان گفتار و نوشتار به آسانی مشخص می‌شوند؛ غالب فرهیختگان واقف بر این امر هستند که به هنگام بیان، برحسب آن که زبان گفتاری یا زبان نوشتاری را به کار می‌گیرند انشاء سخن آنان تغییر می‌کند. این امر

1- Aristote
2- *Art Poétique*
3- Texte

Archive of SID
www.SID.ir

نمایانگر آن است که ما عناصری را که زبان در اختیارمان می‌گذارد بگونه ای همسان به کار نمی‌بریم؛ نمایشنامه نویس از آنجا که بدنبال نوعی سازگاری میان گفتار و نوشتار است ناگزیر به انتخاب می‌شود: بعنوان مثال در زبان فرانسه نمایشنامه نویس می‌تواند برای رعایت نوعی واقعیت گرایی، شخصیت هایش را از کاربرد برخی زمانها که منحصراً در نوشتار به کار می‌روند باز دارد. ولی ناگفته نماند که ژان ژیرو دو[1] به نام دفاع از تئاتر ادبی از آن بهره جسته است. نمایشنامه نویس در

کاربرد موارد دیگر دستور زبان[2] و یا واژگان ملزم به انتخاب است و هر بار می‌توان فاصله میان زبان گفتاری و نوشتاری را از لحاظ نظری ارزیابی کرد و انقطاع میان این دو زبان را که نویسنده در حذف آن کوشیده و از این رهگذار آنها را به یکدیگر نزدیک ساخته است، مورد بررسی قرار داد.

چون در گفتار نمی‌توان درنگ کرد و شتاب در ادای گفته ها خواه ناخواه توأم با افت و خیز است و ما خود برآن وقوف کامل داریم، به همین سبب مدام به تصحیح آنها می‌پردازیم حال آن که در نوشتار زبان به صورت تصحیح شده ارائه میشود و عرضه آن

1 - Jean Giraudoux

۲ - از این لحاظ افعال در زبان فرانسه در دو زمینه متفاوت به کار برده می‌شوند، در داستان سرایی (récit) ماضی مطلق (passé simple) برای بیان رخدادهای گذشته به کار می‌رود در صورتی که در گفتار عادی (discours) ماضی نقلی (passé composé) جایگزین آن می‌شود و بدین ترتیب طیف گسترده زمانها در فرانسه به دو گروه تقسیم می‌شود:

-زمان های ویژه داستان سرایی

Passé simple, passé antérieur, imparfait, plus-que-parfait, futur dans le passé, futur antérieur dans le passé

-زمان های ویژه گفتار عادی

Présent, passé composé, futur, futur antérieur, imparfait, plus- que-parfait

و ماضی بعید وجه التزامی (imparfait du subjonctif)به همین علت است که ماضی استمراری وجه التزامی اندشوند از زبان گفتاری طرد شده که برمبنای ماضی مطلق ساخته می(plus-que-parfait du subjonctif)

به خواننده بدان معنی است که دست کم نویسنده آن را کامل و بی نقص پنداشته است؛ کمالی که گفتار، به سبب خودجوش بودن، چندان از آن بهره مند نیست. درک این نکته آسان است که در این مرحله نمایشنامه نویس ناگزیر به انتخاب است. هر زبان تکلمی بدیهه سرایی ناقصی است که نمایشنامه نویس می‌تواند از این نقص گفتاری اثراتی را استخراج کند که در بیان مقصود وی نقش اساسی داشته باشند و یا برعکس، به ملاحظاتی، شخصیت های اثر خود را به گونه ای به سخن وادارد که از هر گونه عیب و نقص مبرا باشند. درست است که نمایشنامه نویس متن خود را می‌نویسد ولی در حین نوشتن در ذهن خود به آن سیاق گفتاری می‌بخشد و رنگ و لعابی به آن می‌زند که با بازی در صحنه متناسب باشد. وی از دیگر خالقان آثار ادبی با دشواری های کمتری رو در روست، زیرا در خلق اثر خود را تنها احساس نمی‌کند چون نهایتاً کارگردان، دکوراتور، بازیگران، مسئوولان تدارک تئاتر همگی پس از ساخته و پرداخته شدن نمایشنامه در ارائه نهایی و روی صحنه بردن آن هر یک به سهم خویش مدد کار او هستند و بنا به گفته یکی از شخصیتهای نمایشنامه ***L'Échange*** «صحنه است و سالن نمایش».

صحنه و سالن است که تئاتر را به منصه ظهور می‌رسانند و تاحدی، نمایشنامه نویس و شیوه نگارش را تحت الشعاع خود قرار می‌دهند. به همین سبب نویسنده می‌باید به هنرپیشگان بیندیشد و شخصیت و هنرمندی آنان را مورد توجه قرار دهد؛ تصمیمات و نظرگاههای کارگردان نیز به نوبه خود مساله را پیچیده تر می‌کند و در اکثر موارد شیوه کارگردانی او که ناگزیر با شیوه نگارش نویسنده در هم می‌آمیزد، در ادامه نمایش نقش مهمی را ایفا می‌کند (وینستن،**98**). در واقع برای به صحنه بردن، متن پیش متنی بیش نیست و بدیهی است که نمایشنامه نویس نمی‌تواند به تماشاگران اثرش

Archive of SID
www.SID.ir

Archive of SID

نیندیشد و ذوق و سلیقه آنان را نادیده انگارد. در ورای دیواری نامرئی که «نقش آفرینان» را از «بینندگان» جدا می‌سازد، تماشاگران با واکنش های پیش بینی ناپذیر حضور دارند؛ پس باید نمایشنامه مورد پسند اینان واقع شود و تاخیری در این کار جایز نیست؛ همه چیز در همان دقائق نخست رقم می‌خورد و می‌باید اثر نمایشی در همین فاصله زمانی کوتاه خنده یا تأثر تماشاگران را برانگیزد. در صورت فقدان این امر همه چیز از دست می‌رود و واکنش تماشاگران به خوبی مبین پیروزی یا شکست اثر نمایشی می‌باشد. تئاتر، این «هنر اجتماعی» که در مدت زمانی محدود به تماشاگران عرضه می‌شود، هنری است تند و سریع که بلافاصله باید کارآیی وتاثیر خود را نشان دهد. تمامی این مسایل حاکی از پیچیدگی و دشواری آفرینش تئاتر می‌باشند؛ بدین ترتیب اثر دراماتیک بیش از هر چیز از قید و بندهای ویژه ای تبعیت می‌کند و آنچه وحدت این مجموعه از آثار بزرگ نمایشی را به رغم تنوع ظاهری وحتی تباین آنان موجب می‌شود آنست که تمامی این آثار زبان را اعتباری دیگر می‌بخشند و بی تردید، ویژگی بنیادین زبان دراماتیک در همین امر نهفته است.

عناصر شبه زبانی

ارائه تعریفی کلی از نمایش در تئاتر بسیار دشوار است، با این حال یکی از منتقدان معاصر بنام روبرت شامپینی [1] سعی کرده است آن را تعریف کند. به نظر او «اثر دراماتیک مجموعه ای از حرکاتی است که عنصر غالب آن گفتاری است که با نمایش آن بر روی صحنه از لحاظ هنری مورد ارزیابی قرار می‌گیرد» (شامپینی،**114**). این تعریف به نظر پذیرفتنی می‌رسد، حتی اگر ژست ها و حرکات، ارزش و مفهومی

1 - Robert Champigny

بسیار کلی برای ما داشته باشد و براین عقیده باشیم که برای تماشاگر عادی اگر موضوع نمایش قوی باشد، ارزیابی هنری مطرح نمی‌باشد. باید گفت نمایش همان چیزی است که مشاهده می‌شود. در برابر ما سخنانی گفته می‌شود و حرکاتی صورت می‌پذیرد و این امر ما را به «زبان» باز می‌گرداند؛ به اعتقاد گائتان پیکن [1] تئاتر پیش از هر چیز در حیطه گفتار است آنهم گفتاری آمیخته با کردار و این گفتار است که باید تعریف شود زیرا این گفتار ابزار ارتباط است. در مورد «تک گفتار» [2] این پرسش برای روانشناسان مطرح میشود که آیا «برای خویشتن خود سخن گفتن جایز است؟» آندره مارتینه [3] معتقد است که تک گفتار در حیطه ارتباط کلامی است بدین معنی که «نقش اساسی ابزار کلام درک متقابل است که باید مورد توجه قرار گیرد» (مارتینه، **216**). این امر نشانگر آن است که گفتار همواره رابطه تنگاتنگی با زندگی دارد و از این لحاظ است که با اندیشه و نوشته تفاوت دارد.

از دیدگاه هانری برگسن [4]، سخن گفتن نشاندن کلام است در بستر «زمان» [5] و این زمان الزاماً میان گوینده و شنونده، مشترک است. بدیهی است که کلام از «موقعیتهایی» [6] که در آن ادا می‌شود جدایی ناپذیر است و این موقعیتها نیز میان گوینده و شنونده مشترک است و بدین سان است که دیالوگ (گفتگو) امکان پذیر می‌شود و این گفتگو در ارتباط با چیزی است که ما آن را «کُنش» [7] می‌نامیم و این بدان علت است که کلام

1 - Gaétan Picon
2 - Monologue
3 - André Martinet
4 - Henri Bergson
5 - Temps
6 - Situation
7 - Action

www.SID.ir

«عمل» یا «کُنش» است چون کلام با اعمالی همراه می‌شود که به درک و فهم آن مدد می‌رسانند و سرانجام کلام به «چهارچوب» [1] خود وابسته است و با اشیایی که گرداگرد ما را احاطه کرده‌اند و با جا و مکانی که ما در آن مستقر هستیم نیز پیوند می‌خورد و هنگامی که بحث زبان دراماتیک مطرح می‌شود، این چهارعنصر اهمیت بسزایی می‌یابند.

«زمان» در تئاتر وضع خاصی دارد، هنگامی که «گفته کوتاه» [2] موثری بر زبان یکی از شخصیت های تئاتر جاری می‌شود، «موقعیت» آن جلب نظر می‌کند و سخنان عمیقاً با «کُنش» در ارتباط هستند و در مورد «چهارچوب» باید گفت که آرایش صحنه یا دکور در نظر ما مهم جلوه می‌کند. عناصر شبه زبانی که همان «عناصر همووندی» [3]، حرکات و عناصر خارجی مانند صحنه، موقعیت، کنش و زمان هستند وقتی با متن تلفیق شوند به آن ارزش واقعی اش را می‌دهند و از آن «زبان» ویژه تئاتر را می‌سازند. عناصر همووندی از متن آنچه را می‌سازند که تماشاگر می‌شنود ولی تمامی این عناصر از اهمیت یکسانی برخوردار نیستند. [4] از سوی دیگر دو عنصر اساسی زبان را حرکات و کلام تشکیل می‌دهند که مکمل یکدیگرند و در زبان دراماتیک واجد اهمیت بسیارند. هنر بازیگر آمیخته ای از هنر حرکات و هنر ادای کلام است که عموماً آنها را «میمیک» [5] و «طرز بیان» [1] می‌نامیم. «میمیک» از رهگذار بینایی و «طرز بیان» از مسیر

1 - Cadre

2 - Réplique

۳ - Éléments prosodiques در زبان شناسی به آن بخش از آوا شناسی اطلاق می‌شود که به بررسی آهنگ جمله (intonation) تکیه پردازی (accentuation)، نواخت (ton)، وزن (rythme)، درنگ (pause) و کشش واجها (phonème)می‌پردازد.

۴ - بازیگر از نفس خاص خود جهت ادا کردن جمله ها بهره می‌برد، طنین (timbre) صدای خود را دارد، می‌تواند سریع و یا آهسته صحبت کند و غالباً در میان آهنگ های متفاوت به انتخاب دست می‌یازد.

۵ - Mimique حرکات نمایشی که نمایانگر اعمال و احساسات است. (نقل از لغت نامه دهخدا)

شنوایی مطالب را به تماشاگران منتقل می‌سازد. یکی از دشواریهای کار نمایشنامه نویس تعیین میزان اهمیتی است که به هنگام نگارش باید برای حرکات نمایشی یا میمیک قایل شود. در آثار مولیر با اینکه جنبه های کمیک در حرکات از اهمیت خاصی برخوردار است به ندرت توضیحاتی از این دست ارائه می‌شود؛ در صورتی که فیدو اکثر اوقات، با نهایت دقت حرکات بازیگران را از پیش شرح و بسط می‌دهد. لوازم جانبی، لباس، نور و موسیقی و صداهای گوناگون صحنه آرایی را تشکیل می‌دهند و هنگامی که نمایشنامه نویس به نگارش نمایشنامه خود می‌پردازد در ابتدا با دقت کم و بیش خاصی کادری را که در آن شخصیت هایش تحول می‌یابند، درخیال خود به تصویر می‌کشد. صحنه آرایی آنچه را که کلمات قادر به بیان و یا القاء آن نیستند، نشان می‌دهد. [2] متنی آراسته است که خیال و تصور و قدرت رویاپردازی تماشاگر را نادیده نشمارد و این امر بیانگر آن است که تئاتر خوب قبل از هر چیز «متن» و یا به دیگر سخن کلماتی است که در ارتباط با کنش ها و قرار گرفتن در موقعیت خاص و به گونه ای هنرمندانه دکلامه شدن، درام یا نمایش را تاثیرگذار سازد. گفتار، این کُنش مطلقا اجتماعی، با زندگی رابطه تنگاتنگ دارد؛ زیرا سخن گفتن بیرون ریختن مافی الضمیر است که آدمی را به هنگامه برپا شده میان آدمیان و اشیاء می‌کشاند. در ارتباط با این عناصر، سخن معنای واقعی خود را پیدا می‌کند و به مجموعه ای که این کلام را فعلیت می‌بخشد موقعیت می‌گوییم؛ گوینده در آن واحد اوضاع و شرایطی را که در آن قرار دارد غایت مقصود خویش، وضعیت روحی خود وحال و هوای شنونده اش را مدنظر

1 - Diction

۲ - در نمایشنامه *Huis-Clos* (۱۹۴۴) اثر سارتر (Sartre)، صحنه آرایی به عمد زشت ارائه شده است تا حال و هوای نمایش را نشان دهد.

Archive of SID
www.SID.ir

می‌گیرد. در میان تمام این عوامل کردار گوینده به میزان زیادی سوی و جهتی به گفتارش می‌دهد؛ بنابراین کلام عمیقاً با عمل مرتبط می‌شود.

در زمینه تئاتر واژگانی همچون «موقعیت» و «عمل» مفاهیم خاصی را به ذهن خطور می‌دهند. در مورد کلمات می‌توان گفت که در موقعیت خود ادا و به دیگر بیان بجا بر زبان جاری می‌شوند و در مورد بازیگر می‌توان گفت که فلان موقعیت یا فلان بخش از نقش خود را خوب یا بد بازی می‌کند. کلمه عمل یا آکسیون واژه فراگیری است که تمامی نمایشنامه را در بر می‌گیرد و درباره نمایشنامه می‌توان گفت که فاقد آکسیون است. غالباً خود نویسنده حد و حدود پرده هاو صحنه ها را در اثرش مشخص می‌کند ولی آن تماشاگر است که موقعیتها را تشخیص می‌دهد و حس می‌کند؛ آنهم بر مبنای اثر و جریان داستان و عناصر زبان دراماتیک که امکان برجسته شدن این موقعیتها را فراهم می‌سازند. زمان نیز نه تنها در داستان بلکه در زبان دراماتیک یکی از عناصر اصلی به شمار می‌رود؛ اثری در زمان معنا پیدا می‌کند که در طی آن رخدادهایی به وقوع پیوندد که بخشی از زمان را چه در هنگام اجرای پرده ها یا فواصل پرده ها و یا در پشت صحنه به خود اختصاص دهند. اما در طی نمایش چگونه زمان برای تماشاگر سپری و چه دریافتی از آن برای او حاصل می‌شود؟ باید اشاره کرد که گفتگو در تئاتر همانند گفتگوی عادی بر بستر زمان می‌نشیند. گفتگو در تئاتر مدت زمانی را به خود اختصاص می‌دهد که در قید و بند حدود زمانی گرفتار نیست و تماشاگر را مقید می‌سازد که از آن پای فراتر ننهد بر عکس، خواننده رمان می‌تواند به دلخواه خود روند قرائت خود را کندی یا تندی بخشد و هرکجا که مورد پسندش باشد آنرا تعطیل کند. بدین ترتیب هر اثر نمایشی به اثر موسیقی می‌ماند که باید در طی زمان خاصی که به آن زیبایی می‌بخشد، اجرا شود. پس متن نمایشی در مدت زمان معینی باید اجراشود.

تماشاگر قطعاً نمی‌تواند در مورد زمان اجرای یک پرده نمایشی اظهار نظر کند ولی در این مورد بی نهایت از خود حساسیت نشان می‌دهد؛ همانگونه که بی آنکه دلیل آن را بدانیم و یا متوجه آن باشیم آثار استاندال[1] را سریعتر از آثار فلوبر[2] می‌خوانیم.

نتیجه

عناصر شبه زبانی که در این مقال به اختصار به توصیف آنها پرداخته شد، بر مفهوم متن نمایشنامه اثرمی گذارند و متقابلاً متن نمایشنامه با در آمیختن با آنها مفهوم و معنایی دیگر می‌یابد. گفتار که در حد ذات خود از چندان اهمیتی بر خوردار نیست، در تئاتر به مدد کُنش و حرکات شخصیت های نمایشی، صحنه آرایی و دیگر عناصر جنبی همانند موسیقی و نور پردازی معنا و مفهومی اثر گذار می‌یابد. همه اجزاء تئاتر در راستای بیان مقصود آرایش می‌یابند؛ بنابراین چون زبان به منزله عنصر اصلی ایفای نقش می‌کند، تمامی ابزارهای تئاتر باید با آن هم آهنگ شوند تا پیام گنجانده شده در اثر نمایشی را تماشاگران به روشنی دریافت کنند. از آن جا که ادبیات رابطه نزدیکی با ذوق و سلیقه ها، به ویژه آداب و رسوم جامعه دارد، بازتاب زندگی مردم است؛ بدین ترتیب هنر تئاتر بیش از انواع دیگر ادبی همواره وابستگی عمیق با تمامی جامعه دارد. نمایشنامه نویس سعی می‌کند با بهره بردن از ابزار متفاوت زبان تئاتر در آثار خود «آینه واقعیت» باشد؛ اما واقعیتی که «انتخاب» شده است. در نظر او متنی از زیبایی برخوردار است که قدرت خیال پردازی بیننده را نادیده نگیرد تا بتواند تأثیر لازم را بگذارد. می‌توان گفت که هنر تئاتر نه تنها پیچیده تر از سایر هنرهاست بلکه سرآمد آنان است زیرا تمامی هنرهارا به استخدام خود می‌گیرد و از هر کدام عنصری را به عاریت می‌پذیرد بی آنکه از نو آوری آن چیزی کاسته شود و یا خدشه ای بپذیرد.

1- Stendhal
2- Flaubert

Archive of SID
www.SID.ir

Archive of SID

منابع:

1. ARSAC, Louis, *Le théâtre français du XIX^e^ siècle*, Paris, éd. Gallimard, 1996.

2. BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Paris, éd. Gallimard, 1951.

3. BRECHT, Berthold, *Écris sur le théâtre*, Paris, éd. L'Arche, 1963.

4. CHAMPIGNY, Robert, *Le Genre dramatique*, Monte-Carlo, éd. Regain, 1965.

5. CLAUDEL, Paul, *Théâtre*, Paris, N.R.F., Bibl. de la Pléiade, 1956. t.1.

6. DUCHATEL, Eric, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, éd. Armand Colin, 1998.

7. IONESCO, Eugène, *Notes et contre notes*, Paris, éd. Gallimard, 1962.

8. MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, éd. Armand Colin, 1967.

9. PICON, Gaétan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, éd. Gallimard, nouv. éd. 1988.

10. RYNGAERT, Jean-Pierre, *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, éd. Actes Sud-Papiers, 2005.

11. SARRAZAC, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, éd. Circé, 2004.

12. VEINSTEIN, André, La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Paris, éd. Flammarion, 1955