به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه تخصصی تئاتر

صاحب امتیاز : انجمن هنرهای نمایشی ایران
مدیر مسؤول : حسین مسافرآستانه
سردبیر: دکتر مصطفی مختاباد

اعضای هیات تحریریه:
۱. دکتر فرهاد ناظرزاده‌کرمانی (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
۲. دکتر محمود عزیزی(استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
۳. دکترسید مصطفی مختاباد(دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
٤. دکترمحمدباقر قهرمانی (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
٥. دکتر فرزان سجودی (دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
٦. دکتر حامد سقائیان (استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
۷. دکتر بهروز بختیاری(استادیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

مدیر داخلی: مهدی نصیری
دبیران اجرایی: مروارید رمضانی، سعید محبی
مسؤول هماهنگی : مرجان سمندری
ویراستار فارسی: مونا محمدزاده
ویراستار انگلیسی: مهرنوش نصوری
مدیر هنری: آرزو رحمتی
حروفنگار: سمانه معارف

اشتراک: علیرضا لطفعلی
چاپ: جمالی(انقلاب، خیابان ابوریحان ، پلاک ۱۳۸ تلفن: ۶۶۴۱۴۷۷۳)
توزیع: شرکت فردآورد (۷۷۶۲۵۴۵۲)
قیمت: ۵۰۰۰۰ ریال
نشانی:تهران، بلوار کریمخان زند،خیابان آبان جنوبی،کوچه ارشد،پلاک ۱۰،طبقه دوم، انتشارات نمایش، تلفن: ۸۸۹۴۶۶۶۹
کد پستی:۱۵۹۸۷۷۴۵۱۷
نشانی الکترونیک: ft.drama@gmail.com
استفاده از مطالب فصلنامه با ذکر ماخذ آزاد است.

راهنمای تهیه و شـــرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

۱- مقاله به ترتیب، شامل چکیده (حداکثر ۸-۱۲ سطر و تا ۳۰۰ کلمه)، کلید واژه‌ها (حداکثر تا ۷ کلمه)، درآمد، بحث و بررسی و نتیجه‌گیری باشد. فصلنامه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از بیست صفحه A۴) معذور است. رسم الخط فصلنامه، براساس دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است (آخرین ویرایش). رعایت نیم فاصله در تایپ مقالات الزامی است.

۲- مشخصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام خانوادگی، مرتبه علمی، نام دانشگاه یا مؤسسه محل اشتغال، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحه جداگانه ذکر شود.

۳- ارسال چکیده انگلیسی (حداکثر ۸-۱۲ سطر)، در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده / نویسندگان، مؤسسه / مؤسسات متبوع و رتبه علمی آنان الزامی است.

۴- منابع مورد استفاده در متن (جدول‌ها و نمودارها) در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام. (تاریخ انتشار) نام کتاب (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) نام و نام خانوادگی مترجم. جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر.

مقاله منتشر شده در نشریه: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان مقاله نام نشریه (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره (شماره نشریه). شماره صفحات.

مقاله ترجمه شده در نشریه: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). عنوان مقاله نام و نام خانوادگی مترجم. نام نشریه (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دروه (شماره نشریه). شماره صفحات.

پایگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار مقاله). عنوان مقاله. نام نشریه الکترونیکی (با حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره. تاریخ مراجعه به سایت.
"نشانی دقیق پایگاه اینترنتی"

۵- در مورد مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده‌اند ذکر نام استاد راهنما به عنوان نویسنده دوم و نویسنده مسؤول مقاله ذکر شود و در مورد مقالاتی که به صورت مشترک توسط بیش از یک پژوهشگر تألیف شده است ذکر نام نویسنده مسؤول الزامی است.

۶- ارجاعات در متن مقاله، بین پرانتز (نام خانوادگی، سال: شماره صفحه/ صفحات) نوشته شود. در مورد منابع غیر فارسی، همانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پایان مقاله بیاید. نقل قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به صورت جدا از متن با تو رفتگی (نیم سانتی‌متر) از طرف راست (با قلم شماره ۱۲) درج شود.

۷- نام کتاب‌ها در داخل متن به صورت سیاه و مورب (قلم شماره ۱۱) و نام مقالات، در داخل گیومه قرار گیرد.

۸- پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای نویسندگان است. تأکید می‌شود که مقاله نباید در هیچ یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور و یا در مجموعه مقاله‌های همایش‌ها چاپ شده باشد. نویسنده / نویسندگان موظف‌اند در صورتی که مقاله آنان در جای دیگری چاپ و یا نامه پذیرش چاپ آن صادر شده است، موضوع را به اطلاع دفتر فصلنامه برسانند.

۹- فصلنامه فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که به زبان فارسی بوده، در زمینه نظریه و نقد تئاتر و حاصل پژوهش نویسنده / نویسندگان باشد.

۱۰- فصلنامه در ویراستاری ادبی مقاله، بدون تغییر محتوای آن آزاد است. ضمناً از پذیرش مقالاتی که راهنمای ویرایش فصلنامه در آن‌ها رعایت نشده است، معذوریم.

۱۱- دریافت مقاله در این فصلنامه منحصراً از طریق نشانی ft.Drama@gmail.com صورت می‌گیرد.

فهرست

ویژگی های درام صوتی فارسی برای کودکان: بررسی موردی آثار شرکت چهل و هشت داستان
المیرا کاظمی مجاوری، بهروز محمودی بختیاری.....۷

نمایشنامه و نشانه‌های تصویری
سمیه یعقوبی، فرهاد ناظرزاده کرمانی، جلیل تجلیل.....۲۹

بررسی الگوی اقتباس براساس روند تبدیل ساختاری رمان دل سگ میخاییل بولگاکف به نمایشنامه دل سگ محمد یعقوبی
مهدی‌نصیری.....۵۷

بررسی سبک شناسانه نمایشنامه‌های اکبر رادی با تکیه بر آثار نگاشته شده دهه پنجاه
پوپک رحیمی، رحمت امینی.....۸۹

چگونگی طراحی لباس نمایش براساس مبانی هنرهای تجسمی
مجید اسدی فارسانی، مهدی پوررضائیان.....۱۰۹

سنه‌کا و بررسی نمایشنامه تی‌اس‌تیز و مقوله خشونت درآن
سمیه ارسلانی، لطیفه سلامت.....۱۳۳

ریشه‌ی تئاتر ابزورد در تراژدی‌های یونان باستان
خداداد رضایی، احمد جولایی.....۱۵۳

سخن سردبیر

اندیشه نمایش ایرانی ریشه در زبان نمایش ایرانی دارد، زبان خانه هستی است و هستی تجربه‌ای متداوم. نمایش نیز امری تجربی است و آن تجربه‌ای از نمایش پذیرفته است که زبانی ایرانی باشد. رمز تکامل تعزیه و روحوضی تنهاوتنها وابسته به تجربه زبانی آن‌هاست، زیرا این گونه‌ها در دل حیات ایرانی و زبان ملی ما ریشه داشته‌اند و با نبض جامعه می‌تپیدند.

نمایش مدرن در دو سده تلاش بر تجربه‌سازی زبان ایرانی دارد ولی هنوز به آن زبانی نرسیده است. این ایستایی و نارسایی به‌دلیل عدم شکل‌گیری شاکله زبانی نمایش ایرانی است. این تمامیت تنها در صحنه و یا متن تجلی پیدا نمی‌کند، بلکه امری چندسویه و غامض کلی است که باید به‌خوبی آسیب‌شناسی و پاتولوژی شوند تا در صورت مساعد بودن همه زمینه‌ها به تقویت تک‌تک آن‌ها دست زد.

یکی از عمده‌ترین مشکلات حوزه زبان‌سازی نمایش ایرانی، امر ترجمه آثار نمایش بیگانه به زبان خودی است. امروزه در حوزه مطالعات پژوهشی ترجمه، نظریه‌ها و دیدگاهی متنوع وجود دارد که نحوه‌ی فرمول‌سازی ترجمه از یک زبان به زبان دیگر را تشریح می‌کند، ولی درد و مشکل ما در حوزه ترجمه آثار نمایشی تنها قوانین و یا دانش دوسویه زبان به‌وسیله مترجم نیست. مشکل، عدم بلوغ اندیشه ترجمه نمایش در ایران است. زیرا به‌دلیل فقدان زبان معیار ترجمه و نقد ترجمه و یا مرزبندی صحیح مترجم و نامترجم، هر فرد به صرف شناخت نسبی از زبان، خود را مترجم نمایش قلمداد می‌کند و دست به ترجمه اثری می‌زند که ادامه تخریب زبان نمایش ایرانی است.

ترجمه یعنی خلق جهانی نو در جهان خودی، اولی در دیار ما، امر کتاب‌سازی و ترجمه‌بازی در حد واگیر، فراگیر شده، که به فرایندی معکوس و ضدزبان نمایش اصیل ایرانی تبدیل شده است. عناصر این فرایند معکوس بی‌شمارند ولی می‌توان چند نمونه آن را برشمرد: واژه‌سازی کاذب، دشوارنویسی عمومی، ساده‌سازی و عرفی‌سازی، راز آلود کردن تفکر بیش از اندازه، ساده سازی به‌اصطلاح تحلیلی اندیشه و نابودی اندیشه اصلی، خلق معنای مازاد نهفته در متن و... به تعبیر زبانشناسی وطنی آثار بکت کلمات، آواها، سکوت ها و ناشناخته‌های زبانی هستند که در ترجمه به فارسی بخش مهمی از این خلاقیت زبانی ناپدید می‌شوند. همان‌گونه که در ترجمه شعری از حافظ به زبان دیگر این حساسیت وجود دارد.

به‌هرروی فرآیند تقویت ناآگاهی زبانی در حوزه ترجمه در ذهن و زبان و فرهنگ نباید رسوب کند. زیرا آثار تخریبی ناآگاهی، زهری هولناک بر جان پاک زبان و فرهنگ نمایش ایرانی قلمداد می‌شود.

ویژگی های درام صوتی فارســـی برای کودکان:
بررسی موردی آثار شرکت چهل و هشت داستان*

المیرا کاظمی مجاوری، بهروز محمودی بختیاری**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۴/۳۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۷

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، تحت عنوان «جهان کودک و انعکاس آن در نمایش‌های رادیویی ایران با محوریت آثار شرکت ۴۸ داستان»، است که توسط خانم المیرا کاظمی مجاوری در بهمن‌ماه ۱۳۹۰ دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسؤول

ویژگی های درام صوتی فارســـی برای کودکان:

بررسی موردی آثار شرکت چهل و هشت داستان

المیرا کاظمی مجاوری کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره

بهروز محمودی بختیاری دانشیار، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

چکیده

نقش رسانه‌ی رادیو در گستره‌ی وسایل ارتباط جمعی، بسیارپررنگ است. این رسانه در ارتباط با گروه‌های مختلفی از مخاطبان خود قرار دارد. رادیو از دهه‌ی ۶۰ میلادی تاکنون فرازونشیب‌های بسیاری را ازسر گذرانده است اما هم‌چنان به حیات خود ادمه می‌دهد. در این میان نمایشنامه‌ی رادیویی، یکی از پرمخاطب‌ترین برنامه‌های رادیویی، در کشورهای مختلف دنیا، رونق و اعتبار ویژه‌ای دارد. نمایشنامه‌ی رادیویی کودک نیز در بسیاری از کشورها مورداستقبال کودکان و حتی بزرگسالان قرار دارد و از آن به عنوان ابزار آموزشی تاثیرگذاری برای کودکان دوره‌ی ابتدایی و نوجوانان استفاده می‌شود.

در این مقاله ویژگی‌های ساختاری و زبانی درام رادیویی کودک به‌اختصار توضیح داده می‌شود و درام‌های صوتی کودک و نوجوان با محوریت آثار شرکت چهل و هشت داستان و چگونگی تبدیل این درام‌ها از درام صوتی به نمایش رادیوییموردبررسی قرار می‌گیرد. لازم‌به‌ذکر است که نمایش رادیویی [۱] با نمایش صوتی [۲] متفاوت است و هرکدام ویژگی‌های خاص خود را دارند که بارزترین تفاوت آن حضور راوی است که در نمایش رادیویی حضوری کم‌رنگ دارد و یا در میان دیگر شخصیت‌ها ناپیدا شده است.

واژگان کلیدی: رادیو، درام صوتی، نمایش رادیویی، نمایش رادیویی کودک و نوجوان، نمایش رادیویی موزیکال، شرکت چهل و هشت داستان، نمایش و آموزش

مقدمه

رادیو به دلیل خصوصیت‌های منحصربه‌فردی هم‌چون ارزان بودن، سبک و قابل‌حمل بودن، امکان گوش کردن به آن ضمن انجام کارهای دیگر و میزان پایین تحریف و تفسیرپذیری برنامه‌ها، همواره جایگاه ویژه و مطمئنی در میان انواع رسانه‌های جمعی داشته است. بی‌تردید نوشتن، مبنای تولید و انتقال پیام در تمام رسانه‌ها است اما در رادیو که رسانه‌ای استوار بر صدا و سکوت است، نوشتن از اهمیت بالایی برخوردار است. موضوع بحث این مقاله بررسی آثار شرکت چهل و هشت داستان است زیرا که در ایران، این شرکت اولین تجربه‌های تبدیل داستان به درام‌های صوتی و پس از آن نمایش رادیویی را داشته است. شرکت چهل و هشت داستان یا همان سوپراسکوپ ابتدا این آثار را بر روی نوار کاست و همراه متن کتاب، با نام کتاب ناطق عرضه می‌کردند. در این‌جا ذکر این نکته لازم است که نمایش رادیویی با نمایش صوتی متفاوت است و هرکدام ویژگی‌های خاص خود را دارند که بارزترین تفاوت آن حضور راوی است که در نمایش رادیویی حضوری کم‌رنگ دارد و یا در میان دیگر شخصیت‌ها ناپیدا شده است. اما در نمایش صوتی راوی یا قصه‌گو عنصری جدانشدنی از بدنه‌ی نمایش است. اما با تسامح می‌توان واژه‌ی «نمایش رادیویی» را به‌جای واژه‌ی «نمایش صوتی» استفاده کرد و این به دلیل نزدیک شدن ساختار نمایش‌های شرکت چهل و هشت داستان به ساختار نمایش رادیویی صورت می‌گیرد.

نمایش کودک

آن‌چه از دیرباز به عنوان نمایشنامه نوشته می‌شد به عنوان نمایش بزرگسال بوده است و مخاطب آن نیز افراد بالغ بوده‌اند. اما تئاتر کودک و نوجوان قدمت زیادی ندارد و در اواخر قرن هجده پدید آمده است و تا قرن بیستم اصول و قواعد خاصی داشت. اما ابتدایی‌ترین مفاهیم مربوط به تئاتر کودک نخستین‌بار درعصر الیزابت، درقرن ۱۶ میلادی در انگلستان مطرح می‌شود و رشد چندانی نمی‌کند تا آنکه در قرن ۱۹ میلادی بزرگسالان به اجرای نمایش کودکان علاقه‌مند می‌شوند و نخستین متونی را که مورداستفاده‌ی نمایش‌ها قرار می‌دهند، افسانه‌ها هستند.(کیانیان،۱۳۷۰: ۶) تئاتر کودک و نوجوان و تئاتر بزرگسال از عناصر اولیه‌ی مشترکی برخوردارند، هم‌چون گفت‌وگو، شخصیت، طرح و مانند این‌ها. مبانی و اصولی که در تئاتر بزرگسال وجود دارد، در تئاتر کودک و نوجوان نیز رعایت می‌شود اما ممکن است تاکید بر یکی از اصول بیشتر باشد. تئاتر نوجوان حد فاصل تئاتر کودک و بزرگسال است. ساده‌ترین تعریف برای تئاتر کودک به گفته‌ی وود (۱۳۸۴: ۵۲) تئاتری است که:« برای کودکان باشد، مسائل کودکان را مطرح کند. تئاتری که کودکان برای کودکان اجرا کنند، بزرگسالان برای کودکان اجرا کنند و یا تئاتر کودکان، قالب هنری جداگانه‌ای است که از حیث کیفیت، به طور کامل با تئاتر بزرگسال متفاوت

است.» تاثیرات و نتایج آموزشی تئاتر به شکل مستقیم بر حافظه‌ی کودک و سه قوه‌ی ثبت، نگهداری و یادآوری او تاثیر می‌گذارد. یک کودک باید بتواند در درک مفاهیم اطرافش به‌خوبی از این سه قوه‌ی ذهنی استفاده کند و تئاتر، به‌ویژه درام رادیویی راه مناسبی است که این سه قوه را به رشد و تکامل برساند. چراکه در نمایش رادیویی این سه قوه‌ی ذهنی کودک کاربری بسیاربالایی را می‌طلبد. تخیل و تقلید برای کودک راهی است ساده‌شده برای رسیدن به واقعیت.

رادیو و کودک

با توجه به دامنه‌ی وسیع تاثیرات رادیو، باید به تئاتر و قصه‌گویی در این رسانه توجه خاصی مبذول داشت. بی‌شک شناخت این رسانه و کشف راه صحیح استفاده از آن با تاثیرات فراوانی بر رشد و تربیت کودک همراه خواهد بود. امروزه برنامه‌های رادیویی و حتی شبکه‌های رادیویی با هدف قصه‌گویی و نمایش تأسیس شده‌اند. به‌گفته‌ی حنیف (۱۳۸۹: ۹۲) "رادیو درام، رادیو شکسپیر، رادیو داستان، رادیو فابل و... از جمله رادیوهایی هستند که در جای جای جهان فقط با تکیه بر قصه، متون داستانی و نمایش به کار خود ادامه می‌دهند." رادیو از جنبه‌ی آموزش از مزایای چون فوریت، ارتباط با گروه‌هایی از مردم با نیازهای مشترک، غلبه بر مکان‌وزمان، کم‌هزینه بودن و عدم‌تحریف و تفسیرپذیری کمتر برخوردار است. شاید این‌گونه به‌نظر برسد که برای کودک حرکت و صدا مهم‌تر از صدا و آهنگ است. اما نباید این نکته را ازیاد برد که قصه‌گویی رادیویی درمجموع نسبت به قصه‌گویی تلویزیونی کمک بیشتری به رشد قوه‌ی‌تخیل کودک می‌کند. رادیو با تکیه بر حس شنوایی این حس را از حواس دیگر مجزا می‌کند. در مواقعی که صدا به شکلی کامل و درست در وضعیت نمایشی قرار می‌گیرد تخیل به‌کار می‌افتد و مخاطب همان‌چیزی را می‌بیند که می‌خواهد، پس تمام حواس او به اسارت رسانه گرفته نشده است بلکه او آزاد است در آفرینش. در نوع خاص، مخاطب کودک نیز چنین است و این آزادی در آفرینش به رشد ذهنی او کمک می‌کند. به اعتقاد شعاری نژاد(۱۳۶۴: ۱۲۰) اگر میدان اطلاعات و تجارب هر فرد را نسبت به حواس آن مقایسه کنیم، می‌بینیم که دو سوم یا بیشتر از آن از راه چشم‌وگوش یا به‌وسیله‌ی دو حس بینایی و شنوایی کسب کرده است.

به‌همین‌سبب، این دو حس در آموزش جدید اهمیت و ارزشی خاص دارد. علت عمده‌ی لزوم استفاده وسایل سمعی‌وبصری در آموزش همین است که کودک بتواند از گوش و چشم خود به‌قدرکافی و لازم استفاده کند و دقیق شنیدن و نگاه کردن را یاد بگیرد. دانش‌آموزان ضعیف بیش از دانش‌آموزان خوب و قوی به تلویزیون تمایل نشان می‌دهند. اما کودکان پس از رسیدن به سن نوجوانی رادیو را به تلویزیون ترجیح می‌دهند. تلویزیون باعث می‌شود کودک از انجام بازی با همسالانش بازبماند و بدین‌صورت

مهارت‌هایی را که معمولا در بازی با همسالانش به‌دست می‌آورد، ازکف بدهد. رادیو بسیارآسان‌تر از سینما و تئاتر در دسترس کودکان قرار می‌گیرد. به‌همین‌دلیل اگر برنامه‌های مناسب کودکان، در زمان مناسب از این رسانه پخش شود و والدین نیز نسبت به استفاده‌ی کودکان تشویق می‌شوند. می‌توان تاثیرات این رسانه بر کودک را این‌گونه برشمرد؛ رادیوکودک را در خانه سرگرم می‌کند، به کودک انگیزه‌ی در خانه ماندن می‌دهد، معلومات کودک را درباره‌ی مسایل مختلف گسترش می‌دهد، معلوماتی را که کودک در مدرسه یاد می‌گیرد، تکمیل می‌کند. با گسترش دایره‌ی کلمات موجب درست صحبت کردن او کمک می‌شود،کودک را به خواندن تشویق می‌کند عقاید و نظریات مطلوب را رشد و گسترش می‌دهد، عواطف، تفکر و تخیل کودک را تحریک می‌کند.

نمایش رادیویی و کودک

قصه‌گویی در رادیو سابقه‌ای بلندمدت دارد و کمی بعدتر نمایش رادیویی کودک هم به این مسیر پیوست. در کشورهای غربی نمایش رادیویی را با عنوان‌هایی چون Aoudio Drama ، Aoudio Theater می‌خوانند و از وسایل آموزشی و تفریحی موردتوجه گروه سنی خردسالان تا نوجوان است. بتلهایم(۱۳۸۱: ۱۳) تلویزیون را مرگ تخیل می‌داند و اشاره می‌کند که «این رسانه در حقیقت نیروی خیال‌پردازی و خلاقیت فکری کودک را سلب می‌کند. چون شخصیت‌ها و چهره‌های داستان و افسانه‌هایی که به صورت فیلم‌های تلویزیونی ارائه می‌شوند، آن قدر در نظر کودک واقعیت ملموس پیدا می‌کنند که نه تنها کودک به خیال پروری درباره‌ی آن‌ها تشویق نمی‌شود، بلکه از همانندسازی خویش با آن‌ها نیز که پیامد اندیشه و تفکر و تداعی‌ها و باز اندیشی‌های بسیار است باز می‌ماند.» فواید نمایش رادیویی بر کودک را می‌توان چنین بیان کرد:

۱- توسعه‌ی مهارت شنیداری: که همان گوش دادن به نمایش خلاصه‌برداری از یک کل است به نام داستان، که شامل شنیدن برای پیدا کردن فکر اصلی و یا دانستن پیرنگ بدون جزییات دیگر، تمرکز و جداسازی اطلاعات مهم و دریافت دقیق کدهاست.۲- فراگیری کلمات جدید: مخاطبی که داستان را می‌شنود بیش از یک‌بار برای فهم معنای واژه‌های تازه فرصت دارد.۳- توسعه‌ی صلاحیت ادبی کودک: استفاده از نمایش نه‌تنها کودک را با ویژگی‌های ادبی متن مانند استعاره، نماد و غیره آشنا می‌کند، بلکه به کودک در درک مفاهیمی چون زمان، مکان، فضا، گفت‌وگو، ایجاد ارتباط و مکالمات پیچیده و مانند آن نیز کمک می‌کند.۴- انگیزه: انگیزه و هر عملی که روی عواطف انسان تأثیرگذار باشد، در برنامه‌های یادگیری مهم تلقی می‌شوند. ۵- تحریک و پیشبرد قوه‌ی تخیّل: در نمایش رادیویی بازآفرینی شخصیت‌ها، افکار و احساس‌های نهفته‌ی داستانی در ذهن کودک، خلاقیّت و ابتکار کودک

را تشویق کند.۶-آموزش زبان دوم: نمایش‌های رادیویی می‌تواند ابزاری برای پیشبرد اهداف آموزشی به‌ویژه آموزش زبان دوم باشد. حنیف اعتقاد دارد: «زبان نمایشی پر از خصوصیات قابل تشخیص است که بزرگ نمایی شده‌اند و به راحتی قابل تقلیدند (وزن، کلمه‌سازی از روی صداهای طبیعی مانند هیس، میومیو و امثال آن، بیان با لحن خاص شخصیت‌ها و غیره) استفاده از این خصوصیت‌ها در امر یادگیری زبان مفید است.» (۱۳۸۹: ۱۱۵)

تفاوت‌های نمایش رادیویی کودک و نوجوان با نمایش رادیویی بزرگسال

تفاوت‌هایی میان این دو نوع تئاتر وجود دارد که براساس نوع مخاطبان آن شکل گرفته.۱- یکی از تفاوت‌های اوّلیه و بارز میان نمایش رادیویی کودک و بزرگسال، تفاوت در خالق اثر است. تئاتر بزرگسال را فردی بالغ می‌نویسد اما در حوزه ی کودک و نوجوان، نویسنده باید به دنیای کودکان وارد شود. ۲- فکر اولیّه‌ی داستان است که ابتدا گروه سنی مخاطب آن را مشخص می‌کند.۳- موضوعاتی که در نمایش کودک مطرح می‌شود با موضوعات نمایش بزرگسال تفاوت دارد.۴- بیشتر نویسندگان گمان می‌کنند نوشتن برای کودکان به مفهوم انتخاب زبانی خاص است، اما حقیقت آن است که کودکان به زبان گفتاری[۳]، آهنگین و ساده علاقه‌ی بیشتری دارند.۵- گفت‌وگو: ارتباط کلامی شخصیت‌ها با یکدیگر در نمایش رادیویی کودک تنها راه ارتباطی آن‌ها با نمایش است.۶-شخصیّت: در نمایش کودک و نوجوان، شخصیت تنها کسی یا چیزی است که طرح را دنبال می‌کند و به بیان ساده‌تر قصه را روایت می‌کند. کودک همین‌قدر که می‌داند روباه، مکّار است و سگ، وفادار برای همراه شدنش با قصّه کافی است. در نمایش کودک شخصیّت‌ها به تیپ نزدیک می‌شوند و در نمایش نوجوان شخصیّت می‌تواند همان پیچیدگی‌های شخصیت‌های نمایش بزرگسال را داشته باشد. شخصیت‌ها در نمایش کودک می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند (انسان به حیوان یا گیاه و یا شیء به انسان). علت این امر این است که ذهن کودک جاندارپندار است و قدرت درک چنین امری را دارد. اما این استحاله در نمایش رادیویی باید یا به‌وسیله‌ی راوی بیان شود و یا با افکت، صدای شخصیت‌ها، گفت‌وگوها وغیره . بهتر است در نمایش رادیویی کودک برای نامیدن شخصیت‌ها از اسامی که با دو یا چند حرف یکسان آغاز می‌شود، پرهیز شود. زیرا این کار کودک را سردرگم می‌کند. استفاده از نام‌هایی که صوت فکاهی یا مفرح دارند اغلب تأثیر زیادی بر آن‌ها می‌گذارد. بهتر است برای هربار ورود یا خروج شخصیت‌ها به‌گونه‌ای نام آن‌ها بیان شود.۷- پیرنگ: پیرنگ اتفاقی است که در داستان رخ داده است. شخصیت‌ها و اعمال داستانی بخش مهمی از پیرنگ هستند. یکی از مهم‌ترین کلیدهای پیرنگ، حرکت است. پالرمو اشاره می‌کند که بدون حرکت، عمل داستانی بی‌حرکت و ثابت می‌ماند و مخاطب شروع می‌کند به پیچ‌وتاب خوردن و به پنجره

نگاه خواهد کرد به انتظار پایان داستان، نه از هیجان بلکه از خستگی. (۲۰۱۱: ۳) شاید به‌همین‌دلیل است که موضوع‌های فلسفی در نمایش رادیویی کودک چندان موفق عمل نمی‌کند. پیرنگ داستان با وجود داشتن پیرنگ‌های فرعی باید به‌هم‌پیوسته و مرتبط باشد. در نمایش رادیویی کودک، باید تاحدامکان از پیرنگ‌های فرعی متعدد خودداری کرد. در نمایش خردسال لازم است فقط یک پیرنگ اصلی و بدون پیچیدگی وجود داشته باشد. اما در نمایش رادیویی نوجوان وجود پیرنگ‌های فرعی لازم است.
۸- درون‌مایه: اگر درون‌مایه را پیام مسلّط بر هر اثر بدانیم لازم‌به‌ذکر است که در نمایش بزرگسال این پیام‌ها می‌توانند تا ابدیت تغییر کنند اما در نمایش کودک پیام نمایش به دو گروه آموزشی و سرگرمی تقسیم می‌شود که نویسنده باید سعی کند به هر دو وجه این امر توجه کند زیرا کودک همه‌چیز را از طریق هنر، بهتر و آسان تر فرا می‌گیرد.۹- زاویه دید[۴]: به‌طورکل در نمایش کودک بهتر است راوی که حوادث را نقل می‌کند، همان کودک باشد و باقی شخصیت‌ها (کودک و بزرگسال) از دید او ارایه شوند.
۱۰- صحنه: مکانی است که داستان در آن رخ می‌دهد. در نمایش رادیویی که تنها با تخیّل سروکار دارد این مسئله مهم است که چه صحنه‌ای برای مکان رخ دادن داستان انتخاب می‌شود، که متناسب با دانسته‌های کودک باشد.

ویژگی‌های نمایش رادیویی کودک

(مانوراما یافا ۱۳۸۵: ۲۱ تا ۲۶) اشاره می‌کند که نمایش رادیویی کودک، برای تاثیر بیشتر باید دارای ویژگی‌هایی باشد که عبارتند از: عامل سرگرمی[۵]، در نمایش رادیویی کودک عاملی است که باعث می‌شود کودک تا انتهای نمایش را بادقت دنبال کند. حرکت روبه‌جلو[۶]، گرایش کودک به این امر در داستان به او اجازه نمی‌دهد ذهنش را به گذشته بسپارد. گذشته و آینده تنها برای کودکانی که به مرحله‌ی نوجوانی می‌رسند، مفهوم دارد. بنابراین داستان‌های کودکان باید دارای رویدادی باشد که هم‌اکنون و یا در آینده رخ می‌دهد. حادثه[۷]، به داستان سرعت می‌بخشد و داستان کودکان باید روندی سریع داشته باشد. نمایش‌های رادیویی فلسفی حتی برای بزرگسالان هم نیاز به روش‌هایی خاص دارد تا مخاطب در طول نمایش جذب آن شود. گوش دادن به گفت‌وگوی[۸]، دیگران به‌طورمعمول برای کودکان جذاب است. بنابراین گفت‌وگو برای کودک جذاب‌تر از روایت یک‌نواخت راوی یا قصه‌گو است. داستان‌های واقع‌گرایانه[۹]در نمایش،به کودکان امکان هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های متفاوت، رویارویی با شرایط دشوار و فراگیری چگونگی حل مشکلات گوناگون را می‌آموزد. پایان نمایش به‌هیچ‌وجه نباید معلم‌مآبانه باشد. اما در نمایش کودک پایان‌های پیش‌بینی‌شدنی بیشتر به پایان‌های شوک‌آور غیرمرتبط با داستان برتری دارند. زیرا در پایان داستان مخاطب کودک نباید حس کند هرچیزی که تابه‌حال دیده یا شنیده

است خواب یا رویا بوده است که این عمل برای او نوعی سرخوردگی به‌همراه دارد. و ویژگی آخر این که کودکان ناشکیبا هستند به‌همین‌دلیل دوست ندارند بیش‌ازاندازه اطلاعات در داستان گنجانده شود و طولانی بودن نمایش رادیویی چالشی است که کودکان از آن فراری هستند.

گروه‌های سنی کودک و نوجوان

همان‌طورکه بیان شد فکر اولیّه هر اثر، گروه سنی آن را نیز مشخص می‌کند. زیرا هر گروه سنّی ازنظر روان‌شناختی امکانات منحصربه‌خود را دراختیار دارند. ازطرف‌دیگر شناسایی درست مخاطب در نمایش کودک و نمایش رادیویی یک اصل است تا مخاطب بتواند به‌درستی با اثر ارتباط برقرار کند. گروه‌های سنّی مسئله‌ای انعطاف‌پذیر است و می‌تواند براساس سن ذهنی و سیلقه‌ی کودک نیز تغییر کند.گروه سنّی زیر پنج سال در مرحله‌ی نگاه کردن و یادگیری و لذّت هستند. نمایش‌ها باید دارای طرحی ساده [۱۰] باشند. بهتر است بافت آن در ارتباط با شخصیت‌های آشنای اطراف کودکان باشد.

بچه‌ها در این سن همه‌چیز را باور می‌کنن، بهتر است گفت‌وگوها کوتاه و آهنگین باشند.اگر داستانی خیالی در نمایش وجود دارد، بهتر است درباره‌ی بچه، اسباب‌بازی و حیوان شخصیت‌یافته و غیره باشد. درگروه سنّی۵ تا ۸ سال گسترش ارتباطات اجتماعی، تعامل برابر با گروه‌های هم‌سال، گسترش خزانه‌ی لغات، ازدیاد فعالیت‌های بدنی، دریچه‌ی تخیلات کودکانه را بر روی او می‌گشاید. همانندسازی کودک با والدین در این سن شکل می‌گیرد. در این مرحله ارایه‌ی یک خود ایده‌آل به کودک ازسوی والدین تاثیر مهمی در ارایه‌ی نقش‌های آینده‌ی او دارد. (تبریزی، ۱۳۷۵: ۱۷۶) بچّه‌های این گروه کنجکاوند، تخیّلی پرشور دارند. این گروه سنّی محدودیّت‌هایی دارند مثل واژگان تازه‌آموخته‌ی اندک، قدرت محدود حافظه‌ی روبه‌رشد و درک محدود رویدادها و شرایط. مخاطب می‌تواند از داستان‌های تخیلی ساده، داستان عامیانه، و قصه‌های اساطیری ساده که پیچیدگی روایی نداشته باشند لذت ببرد.

در گروه سنّی ۸ تا ۱۲ سال کودکان ازنظر روان‌شناسی با گسترش روابط اجتماعی و تمایل شدیدی به یادگیری روبه‌رو هستند. (تبریزی، ۱۷۶:۱۳۷۵) آن‌ها کم‌کم به دنیای بزرگسالان نزدیک می‌شوند اما درعین‌حال هنوز به هر عامل شادی‌بخش و جذّابی توجه می‌کنند. برای این گروه سنی محدودیتی در استفاده از واژه‌ها، بلندی داستان، فکر یا مضمون وجود ندارد.(مانوراما یافا، ۱۳۸۵: ۲۱ تا ۲۶) سپس گروه سنّی ۱۲ تا ۱۶ سال که اریکسون درباره‌ی آن‌ها اعتقاد دارد، انسان در این مرحله از رشد خود به دنبال کسب هویتی منسجم در برابر ازهم‌پاشیدگی و بی‌هویتی خود است. این مسئله او را گوشه‌گیر می‌کند و معمولا حس می‌کند کسی او را درک نمی‌کند. او نیمه‌کودک و بزرگسال است و در برابر هر محدودیتی طغیان می‌کند. تمام معیارهای ارزشی در او به سرعت تغییر می‌کند پس به‌طورکامل به خود

مطمئن نیست و در برابر انتقاد ضعیف و شکننده. مخاطب نوجوان در کتاب‌ها، فیلم و نمایش در پی راه‌حل مشکلات خود است.آن‌ها در کنار داستان‌های واقع‌گرایانه به داستان‌های تخیّلی که پهلو به علم و اکتشافات هیجان‌انگیز علمی می‌زند، نیز علاقه دارند.

شرکت چهل و هشت داستان

«شرکت چهل و هشت داستان یا سوپر اسکوپ در بهمن ۱۳۵۸ با هزینه‌ی شخصی علیرضا اکبریان تاسیس شد. گروه هنرمندان شرکت چهل و هشت داستان تشکیل شده بود از افرادی مانند: علی رضا اکبریان، پروین صادقی، مرتضی احمدی، کنعان کیانی، نادره سالار پور، ناهید امیریان، پری هاشمی، مهوش افشاری، احمد مندوب هاشمی، فریدون کوچکیان، مازیار بازاریان، فریبا شاهین مقدم، محمد یاراحمدی، حسین باغی و ... .» (دانستنیها، شماره ۴۰: ۸۱) هدف از تاسیس این شرکت ابتدا آموزش زبان انگلیسی بود و برای این هدف آن‌ها داستان‌های معروف والت دیسنی را به فارسی ترجمه می‌کردند و به شکل کتاب و داستان ناطق با دو زبان فارسی و انگلیسی عرضه می‌کردند. آن‌ها نحوه‌ی فعالیت خود را این‌گونه بیان کردند: «تفاوت کتاب های ناطق با کتاب‌های عادی این است که در کتاب ناطق علاوه بر متن چاپ شده‌ی کتاب، نواری نیز ضمیمه است که آنچه را که در کتاب می خوانیم به صورت نمایشنامه‌ی رادیویی با افکت و نواهای تجسم کننده داستان عرضه می‌شود.»(ناشناس، دانستنیها،شماره ۱۳۶۰: ۵۸) پس از مدتی تلاش شد تا داستان‌ها به فضای فرهنگی و اجتماعی ایران نزدیک‌تر شوند. با موسیقی و تغییرات کم گفت‌وگو، آن‌ها را به گوش کودکان ایرانی آشناتر کردند اما تاحدامکان سعی می‌شد همان الگوی اصلی قصه‌گویی والت دیسنی حفظ شود و ترجمه‌ها روان و دقیق باشند، درنسخه‌ی اصلی تکیه بیشتر بر قصه‌گویی راوی بود و کمتر گفت‌وگو وجود داشت اما در نسخه‌ی ترجمه‌شده نقش راوی کمی کمتر شده بود و گفت‌وگو میان شخصیت‌ها بیشتر بود. با این تغییرات متن به الگوی نمایش رادیویی نزدیک‌تر شده بود تا قصه‌گویی ناطق و یا درام صوتی، که تنها تفاوتش با قصه‌گویی سنتی وجود واسطه‌ای به نام رسانه بود.

در همین دوره از فعالیت شرکت سوپراسکوپ، علیرضا اکبریان به فرهنگ‌سازی ایرانی، بومی کردن موسیقی‌ها و گفت‌وگوها و اشاعه‌ی موضوعات موردتوجه آن‌روزهای مردم و جامعه علاقه نشان داد . داستان‌ها بیشتر به نمایش رادیویی شباهت پیدا کردند، موسیقی جاز و پاپ پس‌زمینه‌ی داستان‌ها به موسیقی بومی و سنتی ایرانی تبدیل شد، گفت‌وگوها میان شخصیت‌ها به فراخور زمان و جامعه تغییر کرد. در تبلیغ و بیان اهداف خویش، اشعار، گفت‌وگوهای میان شخصیت‌های نمایشی، راوی و... افکاری انقلابی چون عقاید ضدسرمایه‌داری، حمایت از مستمندان، پیکار در مقابل ظلم و ظالم، آزاده زیستن،

احساس مسوولیت در مقابل جامعه‌ی انقلابی و محرومین با ترویج علم و دانش و... را بیان می‌کردند و پایان داستان‌ها را با کمی تغییر به نتایج اخلاقی و پیام‌هایی که بیشتر مفاهیمی ازاین‌دست را منتقل می‌کرد، ارتباط می‌دادند تاثیرپذیری از شرایط اجتماعی در این شعارها و پیام‌های اخلاقی غیرقابل‌انکار است.(ناشناس، دانستنیها) با گذشت زمان و کسب تجربه‌های بیشتر، شرکت ۴۸ داستان بر آن شد تا داستان های عامیانه و قدیمی ایرانی را به شکل نمایش موزیکال رادیویی ضبط‌شده بر نوار کاست تهیه و عرضه کند. این نمایش‌های موزیکال در دسته‌ی نمایش‌های تمثیلی و انتقادی قرار می‌گیرند. آن‌ها در طول فعالیت خود از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۴ بیست کتاب ناطق تهیه و عرضه کردند که می‌توان آن‌ها را ازنظر سبک روایی این‌گونه دسته‌بندی کرد: الف- کتاب های ناطق ترجمه‌شده‌ی والت دیسنی با دو زبان فارسی و انگلیسی با هدف آموزش زبان دوم: گالیور در جزیره‌ی کوتوله‌ها،پری کوچولوی دریایی، ماجراهای سندباد، پینوکیو. ب- نمایش‌هایی که برای هماهنگی با فرهنگ و شرایط اجتماعی ایران، دچار تغییرات روایی شده بودند و شعارهای اخلاقی خاصی را ترویج می‌کرد: سفید برفی و آینه‌ی جادو، گرگ بد گنده و سه بچه خوک، غنچه گل‌سرخ، تام‌انگشتی فسقلی، غول خودخواه، جن پینه‌دوز، گربه‌های اشرافی و گربه‌های زیر شیروانی، سیندرلا دختر یتیم، زورو مرد نقاب‌سیاه. ج- نمایش‌های موزیکال رادیویی براساس داستان‌های عامیانه و فولکلور ایرانی، مذهبی: آوازه‌خوان شهر قصه، سریال امیرارسلان نامدار،تیزچنگال ماهیچه‌دوست (موش‌وگربه)، انگشت طلایی، علیمردان خان، محمدرسول‌الله. نمایشی تمثیلی و نمادین «موش‌وگربه» برگرفته از شعر موش‌وگربه‌ی عبید زاکانی، داستان «علی مردان خان» برگرفته از شعری با همین نام از ایرج‌میرزا است. «شرکت چهل و هشت داستان در فروردین سال ۱۳۶۱ فعالیت خود را گسترده‌تر کرد و به تشکیل شش کارگاه فرهنگی، هنری، علمی و صنعتی اقدام کردند، مانند: کارگاه لباس و عروسک‌سازی، آموزش طراحی لباس، صحنه آرایی داستانی بر اساس موضوع داستان‌های ناطق منتشر شده. اجرای کاردستی‌های جالب و سرگرمی‌های متنوع آموزشی، در رابطه با آموزش علوم طبیعی، آشنایی کودکان با مشاغل اجتماعی و... .

ساخت سینمای کاغذی به وسیله‌ی ترسیم نقاشی‌های متحرک بر اساس موضوع داستانی، آموزش تاسیسات ساختمان، پل سازی. ساخت ماشین آلات صنعتی و مکانیکی. همچنین خودروها شامل اتومبیل، هواپیما، کشتی، لکوموتیو، دوچرخه و ... به وسیله‌ی ماکت و کاردستی.»(دانستنیها، ۱۳۶۴:۶۰) شرکت چهل و هشت داستان تا اواخر سال ۱۳۶۴ به فعالیت خود ادامه داد و پس از آن دیگر هیچ اثری با نام این شرکت عرضه نشد بلکه شرکت‌های دیگری مانند زنگ تفریح، قاصدک، قصه‌گو و ... تا حدود سال ۱۳۶۶ به فعالیت خود ادامه دادند.

بررسی آثار شرکت چهل و هشت داستان

گالیور در جزیره‌ی کوتوله‌ها[11]: اولین اثر از کتاب‌های ناطق شرکت چهل و هشت داستان است که براساس اثری از والت دیسنی ساخته شده است. جاناتان سوئیفت[12]، در انگلستان قرن ۱۸ ، گالیور در جزیره‌ی کوتوله‌ها را نوشت و خیلی‌زود مورداستقبال عموم قرار گرفت. کتاب ناطق **گالیور در جزیره ی کوتوله‌ها** در آغاز کار با صرف کمترین هزینه و زمان و به شکلی بسیارساده و ابتدایی در استودیو ابتکار تبدیل به درام صوتی شد. این اثر کاملا مطابق نسخه‌ی اصلی شرکت والت دیسنی ساخته شد و هدف از انتشار آن آموزش زبان انگلیسی بود، نه هنرنمایی در عرصه‌ی نمایش رادیویی کودک. به‌همین‌دلیل راوی یا قصه‌گو در این نمایش بیشترین نقش را دارد و گفت‌وگوها در کمترین حدممکن، نمایشی هستند. افکت‌ها و جلوه‌های شنیداری در ابتدایی‌ترین شکل باقی مانده است مانند صدای باد، دریا، هیاهو و... اما ترجمه‌ی متن اصلی برای گروه سنی ۸ تا ۱۲ سال مناسب است و سعی شده است تا صداها با شخصیت‌های داستانی هماهنگ باشد. گالیور داستان انسانی است که به جزیره‌ی کوتوله‌ها قدم می‌گذارد و به آن‌ها صلح و دوستی را یاد می‌دهد. این اثر پیام اخلاقی دارد و مخاطب در گروه سنی ۸ تا ۱۲ سال به‌راحتی با این پیام ارتباط برقرار می‌کند. می‌توان گفت گالیور سرآغاز تحولی خاص در این زمینه بوده است.

پری کوچولو دریایی[13]: دومین اثر از سری کتاب‌های ناطق سوپر اسکوپ است که با دو زبان فارسی و انگلیسی تهیه شد. پری‌دریایی کوچولو یا پری‌دریایی کوچک، نام فیلم انیمیشن محصول سال ۱۹۸۹ شرکت والت دیسنی است. این آثار براساس داستان پری کوچولو، از سری داستان‌های پریانی هانس کریستین اندرسون[14] ساخته شده است. پری کوچولو داستان عامیانه‌ی لطیفی است و برداشتی از یک شعر دانمارکی عامیانه است. این داستان مفهومی فلسفی دارد اما خالی از حادثه نیز نیست. این داستان درباره‌ی سفر و استحاله‌ی پری‌دریایی است که شیفته‌ی مردی خاکی می‌شود. در این نمایش چند شخصیت مانند راوی، پری، پدربزرگ، جادوگر و خواهران پری به تعریف قصه می‌پردازند اما گفت‌وگویی میان آن‌ها شکل نمی‌گیرد بلکه هرکدام داستان مربوط به خود را بیان می‌کنند و راوی نقطه‌ی اتصال این روایت‌هاست. در این درام شخصیت پری به‌خوبی شکل گرفته و راوی همیشه در پی رفع نواقص دیالوگ‌نویسی و گره‌گشایی نقص‌هاست. این نمایش و موضوع آن مناسب گروه سنی ۸ تا ۱۲ سال است اما براساس درون‌مایه یا تم تغییر و به دنبال عشق رفتن می‌تواند برای نوجوانان نیز مناسب باشند.

گرگ بد گنده و سه بچه خوک[۱۵]: گرگ بد گنده اصطلاحی است که در توصیف گرگی داستانی و افسانه‌ای استفاده می‌شود و در داستان‌هایعامیانه با مضمون آموزشی و اخلاقی کاربرد دارد.برای مثال در فابل‌های ازوپ و داستان‌های برادران گریم، شخصیتی به نام گرگ بد گنده وجود دارد. این شخصیت در داستان‌های عامیانه‌ی کشورهای دیگر نیز وجود دارد، در داستان‌هایی مانند شنل قرمزی، گرگ و هفت بچه، پیتر و گرگ و... اما در این جا گرگ بد گنده شخصیتی است در داستان ***گرگ بد گنده وسه بچه خوک*** که برداشتی از انیمیشنی با نام سه بچه خوک[۱۶]است که لری وایت [۱۷] آن را خلق کرده است و شعر معروف آن,«چه کسی از گرگ بد گنده می‌ترسد؟» [۱۸]سروده‌ی فرانک چرچیل[۱۹]است. در این داستان گرگ، کلاهی به سر دارد با شلواری قرمز و دستکش‌هایی سفید و همیشه پابرهنه است. گرگ بد گنده در این داستان همیشه تغییر چهره می‌دهد تا دیگران را فریب دهد اما خوک‌ها همیشه متوجه تغییر چهره‌ی او می شوند و درنهایت نیز شکست می‌خورد. نمایش رادیویی «*گرگ بد گنده و سه بچه خوک*» ششمین اثر از سری داستان‌های ناطق شرکت چهل و هشت داستان است که برداشتی از انیمیشن سه بچه خوک است. این اثر بیش از آثار قبلی به ویژگی‌های نمایش رادیویی نزدیک است و غیر از خط سیر داستانی با اثر اصلی تفاوت‌های زیادی دارد.

گفت‌وگوها به بیشترین حدممکن رسیده است و نقش راوی از آثار پیشین کم‌رنگ‌تر است. حضور راوی در این اثر به‌جا و مناسب است و می‌تواند در فضاسازی اثر کمک شایانی کند، راوی رفع کننده‌ی بعضی از کمبودهای متن رادیویی این نمایش است. اما به‌طورکلی در این اثر شخصیت‌ها با گفت‌وگوهایشان به‌خوبی شناسایی می‌شوند و به‌همین‌دلیل است که نیازی به حضور همیشگی راوی نیست. موسیقی اصلی نسخه‌ی والت دیسنی، جای خود را به موسیقی سنتی ایران داده است. ویولون، تمبک و دیگر سازهای ایرانی در دستگاه دشتی موسیقی این اثر را تشکیل می‌دهند. گرگ بد گنده یک نمایش رادیویی موزیکال است و گفت‌وگوها میان شخصیت ها بیشتر به شکل شعر و مناظره است. نمایش رادیویی موزیکال گرگ بد گنده مناسب گروه سنی ۵تا ۸ سال است و از جنبه ی سرگرمی نیز می‌تواند مناسب گروه سنی ۸ تا ۱۲ سال هم باشد.

غنچه گل سرخ[۲۰]: «*زیبای خفته*» نام داستانی است در ژانر قصه‌های پریان، که توسط برادران گریم جمع‌آوری شده است. پس از آن ***زیبای خفته***[۲۱]، به قلم شارل پرو، نویسنده ی فرانسوی به رشته‌تحریر درآمده است. این افسانه، در سال ۱۶۹۷ میلادی با عنوان «زیبای خفته در جنگل» یا به‌طورخلاصه ***زیبای خفته*** منتشر شد. پیوتر ایلیچ چایکوفسکی آهنگ‌ساز روس، در سال ۱۸۹۰، با اقتباس از زیبای خفته و با همین نام، برای باله‌ی سن‌پترزبورگ یک قطعه موسیقی تصنیف کرد.

هم‌چنین شرکت والت دیسنی در سال ۱۹۵۹ یک فیلم کارتونی معروف براساس همین داستان ساخت. شرکت سوپر اسکوپ نیز این داستان را با نام «غنچه گل سرخ» به شکل نمایش رادیویی، برای گروه سنی ۸ تا ۱۲ سال تهیه کرد. این داستان به دو زبان فارسی و انگلیسی عرضه شده بود. نمایش غنچه‌ی گل سرخ نیز به سبک زندگی و شرایط اجتماعی آن سال‌های ایران نزدیک شده است. موسیقی و اشعار به غالب سنتی ایرانی تبدیل شده است وزن شعر و موسیقی در دستگاه شور و مایه‌ی بیات ترک با شرایط اجتماعی ایران آن روزها متناسب است. اندیشه‌های ضداشرافیت در گفت‌وگوهای میان غنچه گل سرخ و دوستانش دیده می‌شود که متناسب با شرایط اجتماعی دهه‌ی ۶۰ است. این نمایش رادیویی با توجه به معیارهایی متناسب با هر گروه سنی که پیش از این ذکر شد مناسب گروه سنی ۸ تا ۱۲ سال است. در این نمایش می‌توان شاهد تبدیل، تعدیل و مناسب‌سازی یک اثر غربی به نمایشی ایرانی بود. این اثر، با موسیقی و نوع گفت‌وگوها به سلیقه‌ی مخاطب ایرانی نزدیک شده است. اگر موسیقی و نوع گفت‌وگوها به فرهنگ خاصی اشاره نکند، داستان می‌تواند متعلق به همه‌ی کودکان جهان باشد زیرا مفهومی را منتقل می‌کند که مفهومی جهانی است. اما در این نمایش، غنچه گل سرخ داستان شاهزاده‌ای ایرانی است که در دنیایی به سبک دنیای پریان افسانه‌ای اروپایی زندگی می‌کند. این تناقض‌ها در متن نمایش رادیویی پیداست اما با توجه به ویژگی‌های بارزی که در گفت‌وگوها و موسیقی گنجانده شده است، این تناقض‌ها کمتر به چشم کودک ایرانی دیده می‌شود. نحوه‌ی زخمی شدن دست غنچه گل سرخ در روایات مختلف به روش‌های مختلف بیان شده است. در نسخه‌ی برادران گریم دختر نوجوان با کنجکاوی وارد اتاقی می‌شود که دوک نخ‌ریسی در آن هست و دست او با دوک زخمی می‌شود. در داستان روایت‌شده توسط والت دیسنی دختر هنگام قایم‌باشک با دوستانش به اتاق ممنوع می‌رود و آن‌جا با دوک نخ‌ریسی و پیرزن مواجه می‌شود و در این نسخه که علیرضا اکبریان نویسنده‌ی آن است، دختر روز جشن تولد پانزده‌سالگیش از این که بچه‌های فقیر شهر در گرسنگی هستند و شاد نیستند غمگین می‌شود و از مهمانی فرار کرده و به اتاق ممنوع می‌رود.

جنّ پینه‌دوز[۲۲]: قصه ی ***کوتوله‌ها و کفاش*** با نام اصلی The Elves and the Cobbler یا the shoe maker and the elves برگرفته از داستان کفاش فقیری است که در دوختن کفش به کمک چند کوتوله نیازمند است.

در اصل این داستان، برگرفته از کتاب ***برادران گریم*** است و پس از آن که مارگارت هانت [۲۳]در سال ۱۸۸۴ این داستان را ترجمه کرد، عنوان The Elves یا کوتوله ها را به آن اضافه کرد. ***جن پینه دوز*** نهمین اثر شرکت سوپراسکوپ است که به دوزبان فارسی و انگلیسی عرضه شد. پس از نمایش

گرگ بد گنده و سه بچه خوک» و موفقیت چشم‌گیر آن، تلاش شد تا نمایش‌ها را به نمایش‌های رادیویی موزیکال تبدیل کنند. جن پینه‌دوز نیز یک نمایش موزیکال است اما گفت‌وگوها کمتر به شکل مناظره هستند. نام اثر در اصل کفاش و کوتوله‌ها است و نام داستان به جن پینه‌دوز تغییر داده شده است. این تغییر نام به دلیل ناشناخته بودن مفهوم کوتوله برای مخاطبان ایرانی صورت گرفته است. پایان داستان آن‌طورکه در کتاب ***برادران گریم*** ذکر شده است کوتوله‌ها با شادی و رضایت برای همیشه از خانه‌ی کفاش می‌روند اما در پایان داستان جن پینه‌دوز مرد کفاش که به ثروت فراوانی رسیده است تصمیم می‌گیرد اموالش را در جهت خدمت به مستمندان صرف کند. این پایان‌بندی داستان چیزی جز اعمال افکار نویسنده بر داستان نیست. نویسنده افکار، قضاوت و نتیجه‌گیری خودش را به پایان داستان تحمیل کرده است. در این نمایش رادیویی نیز سعی بر ایرانی کردن فضا شده است. موزیک و اشعار فارسی اثر به داستان تحرک بخشیده و تا حدودی باعث جذب مخاطب می‌شود.

گربه‌های اشرافی [۲۴]و گربه‌های زیر شیروانی: گربه‌های اشرافی انیمیشنی است که والت دیسنی در سال ۱۹۷۰ میلادی آن را تهیه و منتشر کرد. این اثر انیمیشن موفقی بود که شرکت سوپر اسکوپ دهمین اثر خود را براساس آن و با نام «*گربه‌های اشرافی و گربه‌های زیر شیروانی*» تهیه کرد. نویسنده‌ی این نمایش موزیکال رادیویی علیرضا اکبریان است. این تغییر نام برای تاکید بر مقایسه‌ی دو طبقه‌ی اشراف و مستمند و انتقاد از تضاد طبقاتی در جامعه‌ی ایران صورت گرفت که در اشعار و مکالمات شخصیت‌های نمایش، روشن و واضح است. این نمایش به دو زبان فارسی و فرانسه عرضه شد و می‌توان بر آن، نمایش رادیویی موزیکال نام نهاد. گربه‌های اشرافی با ترجمه‌ای خوب و روان برای گروه سنی ۸ تا ۱۲ سال مناسب است و در آخر به نتیجه‌گیری اخلاقی ختم می‌شود. پیام اخلاقی این اثر به‌روشنی در اشعار آن نمایان است و به‌وضوح به مخاطب می‌گوید اتحاد از هرچیزی با ارزش‌تر است و تنها با اتحاد می‌توان به موفقیت رسید. اما شاید این پیام اخلاقی که در ضمن داستان بیان می‌شود اما در اشعار لو می‌رود برای مخاطب کمی بزرگ‌تر چندان خوشایند نباشد. اما جنبه‌ی موسیقیایی و دوبله با صداهای آشنای مخاطبان به جنبه‌ی سرگرمی آن می‌افزاید و آزردگی انتقال مستقیم پیام اخلاقی که هم‌چون نصیحت کردن است را کمتر می‌کند. موسیقی و افکت‌های استفاده‌شده در این نمایش در فضاسازی اثر تاثیر زیادی داشته‌اند. برای مثال در صحنه‌ای از نمایش که ادگار، گربه‌ها را در گوشه‌ای از اتوبان رها می‌کند و می‌رود از جلوه‌های صوتی مناسبی استفاده شده است که باعث تاثیرگذاری بیشتر می‌شود. موسیقی‌ها و اشعار کاملا ایرانی شده‌اند موسیقی که گربه‌های زیرشیروانی می‌نوازند همان موسیقی موردپسند تیپ اهالی جنوب‌شهر است. آن‌ها با موسیقی و آوازی در دستگاه شور خود را معرفی می‌کنند و شرایط زندگی محقرانه‌ی خود را تشریح می‌کنند:بچه‌ها مژده بدین شادی کنین/ امشب مهمون داریم/

به به خوش اومدین/ قدم رو چشم خوش اومدین/صفای همتون خوش اومدین/میو میو خوش اومدیم /می میو میو خوش اومدین...بی مهمون خونمون صفا نداره/ سرافراز کن بمون قابل نداره/ اسباب پذیرایی شماهارو نداره/آخه ما گربه‌های پایین‌شهری/شماها گربه‌های بالای شهری/به جمع اعیونا برده نمی‌شیم/ هیچ‌کس به ماها غذا نمی‌ده/ جای گرم و رخت خواب نمی‌ده/ جامون همیشه پناه دیوار/ زیر شیروونی یا پشت انبار

و در ابیات بعد از معرفی گربه‌های زیر شیروانی، مناظره‌ای میان آن‌ها و گربه‌ی اشرافی صورت می‌گیرد و دراین ابیات افکار و عقاید شخصی نویسنده‌ی اثر این گونه بیان می‌شود:

دوشز: چه حرفایی می‌زنی ای آقاگربه/ تو دنیا پول سعادت نیاورده/ اشراف‌بازی نکبت‌بار آورده/ اگه فرش شما از گل و خاکه/ به‌جاش سرمایتون یک دل پاکه/ یه قلب بی ریا و دل پاکه

ماری: اختیار داری داداشی/ این حرفارو بریز دور/ ما می‌خوایم که بشیم بعد از این/ با هم یک‌دل و یک‌جور

تولوس: گربه‌ی فقیر و غنی مگه چه فرقی دارن/پیش خدا غنی و گدا هیچ فرقی ندارن/ متحد بشیم بهتره والا/ با هم رفیق بشیم بهتره والا.... این اشعار به شکل منظره‌ای شاد اطلاعات لازم در مورد شخصیت گربه‌ها رابیان می‌کند. موسیقی و اشعار به گوش مخاطب آشنا و شاد می‌آید و در ذهن ماندگار می‌شود.

سیندرلا[۲۰]دختر یتیم

یازدهمین اثر سوپراسکوپ «*سیندرلا دختر یتیم*» است. در این نمایش که ترجمه‌ای از داستان ناطق والت دیسنی است و براساس داستان ***برادران گریم***، سعی شده است تا با به فرهنگ مخاطب ایرانی نزدیک شود. اما همان‌طورکه قبلا بیان شد در مسیر تغییرات داستان و هماهنگ کردن آن با فرهنگ کشور مقصد نمایش دچار تناقض‌هایی می‌شود که برطرف کردن آن به قیمت نادیده گرفتن کل داستان است. برای مثال سرزمین پریان در نمونه‌های غربی با افسانه‌های ایرانی متفاوت است بنابراین در نگاه مخاطب ایرانی نیز چنین است. کودک براساس اطلاعاتی که در افسانه‌های ایرانی در مورد پریان به او داده شده است برداشت دیگری از پری و پریان دارد که با نمونه‌ی غربی متفاوت است. پری مهربان با یک چوب جادویی در داستان‌های غیرایرانی یک موتیف است و برای مخاطب ایرانی مفهومی وارداتی که به‌مرورزمان برای او هم به یک موتیف آشنا تبدیل می‌شود. شنیدن صدای نی و خواندن آواز در دستگاه شور از زبان سیندرلا تنها عاملی در برهم زدن فضای اصلی داستان است و اتفاقی که پذیرفتن یا عدم‌پذیرش آن به سلیقه‌ی مخاطب بستگی دارد. سیندرلا در این اثر در جایگاه

مظلومی است که با حمایت و کمک خدا و پریان در جنگ حق و راستی علیه ظلم و شر پیروز می‌شود، ازفرش‌به‌عرش می‌رسد. سیندرلا می‌توانست مریم، بنفشه، شقایق یا هر دختر کوچک دیگری باشد، نامادری او می‌توانست همان تیپ نامادری‌های بدجنس ایرانی هم باشد، پدر پادشاه او می‌توانست یکی از متمولین پایتخت‌نشین ایرانی باشد و... اما داستان همان داستان باشد. این‌چنین برداشت‌هایی از قصه‌ها و روایت‌های واردشده در فرهنگ یک کشور می‌تواند اثر را از تناقض رهایی بخشد. نمایش رادیویی سیندرلا دختر یتیم برای گروه سنی ۸ تا ۱۲ سال مناسب است.

آوازه‌خوان‌های شهر قصه: دوازدهمین اثر شرکت سوپراسکوپ «*آوازه خوان شهر قصه*» است که برداشتی از قصه‌ی عامیانه‌ی ***مطرب‌های محلی*** برادران گریم است. این قصه به یک نمایش موزیکال ایرانی تبدیل شده است. حیواناتی که در این اثر نقش دارند با نام‌های خارجی چون فوستر، کرابلر و ... نام‌گذاری شده‌اند تا شباهتی با اسامی ایرانی نداشته باشند. آوازه‌خوان شهر قصه فضایی طنز و موزیکال دارد و از تناقض‌های فضایی آثار پیشین دور است و یک نمایش کاملا ایرانی شده است. در روایت داستان، اشعار و مناظره‌های میان شخصیت‌های نمایشی از سبک روایت‌های ضربی استفاده شده است به این مفهوم که درست همانند پرده‌خوانی، بر ملودی ثابتی، اشعار روایی خوانده می‌شوند. اما به‌طورکلی موسیقی متن این نمایش رادیویی در دستگاه ماهور نواخته می‌شود.

(موش‌وگربه) تیزچنگال ماهیچه‌دوست: ***موش و گربه*** یا ***تیز چنگال ماهیچه دوست*** چهاردمین اثر شرکت چهل و هشت داستان است که بر اساس شعر موش‌وگربه‌ی عبید زاکانی نوشته شده است و مفهومی سیاسی دارد. این اثر نماد دوران سیاسی و وابستگی‌های ایران به کشورهای خارجی است. موش ها نماد مردم ایران، گربه نماد آمریکا و شیر هم نماد انگلیس هستند. این اثر با نتیجه‌گیری مستقیم اخلاقی به‌پایان می‌رسد. اتحاد، ازخودگذشتگی، فداکاری و ... در راه رسیدن به هدف که ازبین بردن ظلم است، از مفاهیمی است که در پایان نمایش بیان می‌شود. این مفاهیم در سال‌های ابتدایی انقلاب در افکار ایرانیان که از نتیجه‌ی تلاش‌ها و ازخودگذشتگی‌هایشان خشنود بودند، وجود داشت. بنابراین مفاهیمی آشنا و موردقبول بود. اشاره به چاه نفت در پایان نمایش این مسئله را تایید می‌کند. این اثر برای گروه سنی ۱۲ تا ۱۶ سال مناسب است و پایان‌بندی آن چندان برای مخاطب کم‌سن‌تر مناسب نیست و مفاهیم منتقل‌شده چندان موردتوجه آن‌ها قرار نمی‌گیرد. ده موش که خودشان را به آتش می‌کشند تا دشمن را بکشند نه‌تنها برای آنان مفهوم فداکاری را به دنبال ندارد بلکه ترس‌آور و ناخوشایند نیز هست. تیزچنگال ماهیچه‌دوست گرچه موزیکال است و سعی بر آن شده تا گفت‌وگوها فضایی طنزآمیز داشته باشند اما به‌طورکلی فضایی سنگین و تاریک هم‌چون داستان‌های گوتیک دارد. موسیقی و آواز این نمایش در دستگاه‌های بیات ترکو شور اجرا شده است که هم‌چون شهر موش‌های

خاکستری فضایی تیره را یادآور می‌شود. شخصیت‌ها به‌شکلی آشکار موردظلم قرار گرفته‌اند و بیش‌ازحد به این مفهوم تاکید شده است. ظلم، غارت، مرگ و کشتار بیشتر فضای این نمایش را تشکیل داده است.

انگشت طلایی: پس از تجربه‌ی تغییر فضای داستان‌های غیرایرانی شرکت چهل و هشت داستان به ساخت آثار فولکور ایرانی روی آورد. ***انگشت طلایی*** که نوشته‌ی مهدی صباح است ریشه در داستان‌پردازی‌های ایرانی دارد و تناقض تغییر فضاهای غربی به ایرانی در آن دیده نمی‌شود. شخصیت‌ها به‌خوبی شکل گرفته‌اند و اشعار در انتقال مفاهیم موفق است. شخصیت اصلی نمایش مردی ثروتمند است که علاقه‌ی بیمارگونه‌ای به طلا دارد. فضاسازی شهری و پایتخت‌نشین شخصیت‌ها به‌خوبی حس می‌شود. این نمایش بیشتر جنبه‌ی تمثیلی دارد و برای گروه سنی ۸ تا ۱۲ سال و یا حتی ۱۲ تا ۱۶ سال مناسب است. نمایش رادیویی انگشت طلایی را می‌توان به عنوان یک نمایش رادیویی موزیکال موفق درنظر گرفت. آوازها و موسیقی این اثر در دستگاه ماهور است و با فضای پرتحرک نمایش هماهنگ است. ***انگشت طلایی*** یکی از آثار موفق شرکت چهل و هشت داستان است که بیشتر ویژگی‌های یادشده برای نمایش رادیویی کودک در آن رعایت شده است.

علیمردان‌خان: نوشته‌ی علیرضا اکبریان، شانزدهمین اثر از مجموعه آثار چهل و هشت داستان و سومین اثر از آثاری که براساس فرهنگ عامیانه‌ی ایران ساخته شده است و به شکلی غیرمستقیم نقد شرایط اجتماعی است. این داستان برگرفته از مثنوی معروف ***علیمردان‌خان*** سروده‌ی ایرج‌میرزا است. این شعر در بحر رجز سروده شده است و سادگی و روانی آهنگ این وزن شعری، باعث ماندگاری و تاثیر سریع در ذهن مخاطب می‌شود. شعر، کودکی را توصیف می‌کند که بی‌اندازه موردتوجه پدرومادرش است اما از تربیت درستی بهره نبرده است. پس از مدتی ***علیمردان‌خان*** نماد بچه‌های لوس و بی‌ادب شد. شعر این‌گونه آغاز می‌شود: داشت عباس قلی خان پسری/ پسر بی‌ادب و بی‌هنری/ اسم او بود علیمردان‌خان/ کلفت خانه ز دستش به امان/ هرچه می‌گفت له له، لج می‌کرد/ دهنش را به له له کج می‌کرد/ هرچه می‌دادند، می‌گفت کم است/ مادرش مات، که این چه شکم است/ هرکجا لانه‌ی گنجشکی بود/ بچه گنجشک درآوردی زود/پشت کالسکه مردم می‌جست/دل کالسکه‌نشین را می‌خست/ هر سحرگه، دم در، بر لب جو/ بود چون کرم، به گل رفته فرو/ بس که بود آن پسره خیره و بد/ همه از او بدشان می‌آمد/نه پدر راضی از او نه مادر/ نه معلم، نه له له، نه نوکر/ ای پسرجان من این قصه بخوان / تو نشو مثل علیمردان‌خان. این نمایش موزیکال رادیویی که در نوع خود بسیارموفق است، در نقد شرایط اجتماعی و آموزشی کودکان است. شخصیت‌ها و گفت‌وگوها در نمایش به‌خوبی شکل گرفته‌اند

و اطلاعات به بهترین شکل به مخاطب ارایه می‌شود. نقش راوی در این نمایش در کمترین حدممکن است و با کمی تغییر در گفت‌وگوها می‌توان راوی را از روایت داستان حذف کرد. موسیقی و آوازهای این نمایش موزیکال در دستگاه سنتی موسیقی ایران از سه دستگاه بیات اصفهان، شور و دشتی بهره گرفته است. در مناظره‌ها میان شخصیت‌های نمایش از روایت‌های ضربی سنتی استفاده شده است. صدای گوینده و افکت‌ها همه با فضای داستان هماهنگ است. تنها صدای علیمردان خان که با لهجه‌ی مشهدی حرف می‌زند درحالی‌که داستان در تهران رخ می‌دهد داستان را دچار تناقض می‌کند و می‌توان نتیجه گرفت این کار تنها برای طنزآمیز کردن فضای داستان رخ داده است.

نتیجه‌گیری

نمایش رادیویی کودک و نوجوان ویژگی هایی چون پرورش تخیل و به دنبال آن رشد ذهنی و بالا بردن توانایی درک کودک را دارد. کودک با شنیدن و دریافت کدهای ارایه‌شده توسط نمایش می‌آموزد تا با تخیل و با استفاده از تجربه‌هایی که از دنیای اطرافش به‌دست آورده به تحلیل داده‌های نمایش بپردازد و این امر به رشد قوه ی تفکر او کمک می‌کند. کودک می‌آموزد که خود را تمام‌وکمال به‌واسطه‌ای به نام رسانه نسپارد و خودش نیز در تحلیل داده‌ها دخالت کند. او هم‌زمان با استفاده از قوه‌ی شنیداری‌اش به دیگر کارهای یدی اطرافش می‌پردازد و این امر باعث تقویت قوه‌ی شنیداری کودک می‌شود. علاوه‌براین ویژگی‌ها نمایش رادیویی به عالم و خواست‌های نوجوانان نیز نزدیک است و نوجوانان می‌توانند جواب پرسش‌های خود را در میان اتفاقات نمایش جست‌وجو کنند.

پی‌نوشت‌ها

1- Radio drama
2- Audio drama
3 -Spoken language
4 -view point
5 - diversion
6 - Flashforward
7 -Action
8 - Dialogue
9- Realistic story
10- One Situation plot
11 -Gallivere Traveles
12 -Jonathan Swift
13 -The Little Mermaid
14 -Hans Christian Andersen
15 -The Big Bad Wolf
16 -Three Little Pigs
17 -Larry White
18 -"Who's Afraid of the Big Bad Wolf?"
19 -Frank Churchill
20 -Beauty Sleeping
21 -La Belle au bois dormant
22 -The Shoe Maker And The Elves
23-Margaret Hunt
24-The Aristocats
25-Sinderella

فهرست منابع

۱. آدامز، مایکل، (۱۳۸۹)، ***مقدمه ای بر رادیو***، ترجمه مینو نیکو، تهران: دفتر پژوهش‌های رادیویی.

۲. بتلهایم، برونو،(۱۳۸۱)، ***افسون افسانه‌ها***، ترجمه اختر شریعت‌زاده، تهران: هرمس.

۳. پلووسکی، آن،(۱۳۶۹)، ***دنیای قصه‌گویی***، ترجمه ابراهیم اقلیدی، تهران: سروش.

۴. تبریزی، غلامرضا،(۱۳۷۵)، ***مقدمه‌ای بر روانشناسی رشد***، تهران:آیدین.

۵. حنیف، محمد،(۱۳۸۹)، ***قصه‌گویی در رادیو و تلویزیون***، چاپ دوم، تهران: سروش.

۶. شعاری نژاد، علی اکبر،(۱۳۶۴)، ***ادبیات کودکان***، تهران: انتشارات اطلاعات.

۷. کیانیان، داوود، (۱۳۷۰)، ***تئاتر کودک و نوجوان***، تهران: انتشارات نمایش.

۸. وود، دیوید، (۱۳۸۶)، ***تئاتر برای بچه‌ها***، ترجمه حسین فدایی حسین، رکسانا شاه جهانی، تهران: انتشارات نمایش.

۹. یافا ، مانورما ، (۱۳۸۵)، ***چگونه برای بچه‌ها داستان بنویسیم***، ترجمه مهرداد تهران نیان راد، تهران: سروش

10-Tony Palermo: Writing for Audio Theatre.http://ruyasonic. com/rdr _ writing .htm. 3 jun 2011.

11-Rick Swallow:A web site for Teachers. http://www. timelessteacherstuff. com/readerstheater/BillyGoatGruff .html.

12-Tony Palermo: Writing Children's Audio Theatre. http://ruyasonic. com/ wrt_kids.htm. 3 jun 2011.

نمایشـــنامه و نشـــانه‌های تصـــویری*

سمیه یعقوبی، فرهاد ناظرزاده کرمانی، جلیل تجلیل**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۸/۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۷

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، تحت عنوان «نمایشنامه و نشانه‌های تصویری (پژوهشی پیرامون گزیده‌ای از نمایشنامه‌های اقتباسی از ادبیات کلاسیک ایران)»، است که توسط خانم سمیه یعقوبی در شهریورماه ۱۳۹۰ دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسؤول

نمایشـــنامه و نشـــانه‌های تصـــویری

سمیه یعقوبی کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

فرهاد ناظرزاده کرمانی استادتمام دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

جلیل تجلیل استادتمام دانشکده زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران.

چکیده

ادبیات کلاسیک ایران، دربردارنده گنجینه‌های ارزشمندی است که با شکل‌گیری نمایشنامه‌نویسی به سبک اروپایی، مورداقتباس بسیاری از نمایشنامه‌نویسان ایرانی قرار گرفته است و این روند تا دوران معاصر نیز ادامه دارد. در بیشتر آثار ادبی کلاسیک ایران نظم شاعرانه و نثر مسجع به‌کار گرفته شده است. این نوشتارها آکنده از نشانه‌های توصیفی تصویری هستند که با شگردها و شیوه‌های ادبی (تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه) ارایه شده‌اند. هر مجموعه یا سازگان از عناصر سازنده‌ای تشکیل یافته است. هنر نمایش نیز مجموعه‌ای بزرگ است که دربردارنده زیرمجموعه‌های کهتریاست، که در کنار هم به بیان نمایشی می‌پردازند.

هدف این پژوهش نمودارسازی نشانه‌های تصویریموجود در نمایشنامه است. به‌این‌صورت که چگونه صنایع ادبی می‌توانندر نمایشنامه به نشانه‌های تصویری تبدیل شوند، و این نشانه‌ها به نمایش‌سازی (ساخت‌مایه‌های نمایشی) می‌انجامند که این مهم توسط نقد تطبیقی صورت می‌گیرد و در جریان آن، ساخت‌مایه‌های نمایشی و تصویری در سه نمایشنامه منظوم و یک نمایشنامه مسجع تحلیل می‌شود.

واژگان کلیدی: نمایشنامه، ساخت‌مایه‌های نمایشی، ساخت‌مایه‌های تصویری، نشانه‌های تصویری

مقدمه

با عنایت اولیه به عنوان این پژوهش که «نمایشنامه و نشانه‌های تصویری» است. شاید چنین به‌نظر برسد که موضوع آن پیرامون علم نشانه‌شناسی است و رویکرد نگارنده نیز براساس نظریه‌های نشانه‌شناسی است. واقعیت آن است که منظور ما از به‌کار بردن واژه "نشانه"تنها علامت‌ها و نشان‌های تصویری است که به‌واسطه "متن" نمایشنامه، حاصل می‌شود.

طرح پژوهشی نگارنده، رویکردی بینارشته‌ای‌است[۱]. و قصد دارم در آن ساخت‌مایه‌های نمایشی و تصویری را در سه نمایشنامه منظوم، و یک نمایشنامه مسجع پژوهش کنم. این پژوهش جواب‌گوی سوالاتی است که چطور می‌توان از نمایشنامه که از جنس کلام و واژه است، نشانه‌ها و علامت‌ها و اثرهای تصویری را استخراج کنم.

این پژوهش توصیفی[۲]، تحلیلی[۳] است و ازآن‌جاکه براساس مقایسه دو رشته[۴] اِرتباط تصویری و ادبیات نمایشی صورت می‌گیرد، جنبه‌های تطبیقی[۵] را نیز شامل می‌شود.

موضوع پژوهش حاضر، موضوعی به‌نسبت جدید و کم‌پیشینه است و تاآن‌جاکه این پژوهش‌گر، جست‌وجو کرده است، تاکنون پژوهش پردامنه‌ای در زمینه ارتباط میان گفتمان‌های تحقیقی موردنظر صورت نگرفته است، این پژوهش از آن‌دسته تحقیقاتی است که برای نخستین‌بار به زبان فارسی انجام می‌گیرد زیرا در آن مطالعه آثار کلاسیک ادبیارت فارسی با مبانی و مفاهیم جدید و متنوع (ساخت‌مایه‌های نمایشی و تصویری) صورت می‌گیرد و صورت نظری این تحقیق می‌تواند برای بررسی سایر نمایشنامه‌های اقتباسی از آثار کلاسیک ادبیات فارسی، سودمند باشد.

درابتدا به ارایه تعاریف پرداخته می‌شود و سپس، ساخت‌مایه‌های نمایشی و نیز ساخت‌مایه‌های تصویری معرفی می‌شوند. در ادامه، چهارچوب نظری تحقیق شرح داده می‌شود و ساخت‌مایه‌های تصویری نمایشنامه‌های موردِمطالعه استخراج شده و درنهایت با رویکردی تطبیقی در ساخت‌مایه‌های مربوط به کارگردانی، بازیگری، طراحی و جلوه ترفندهای دیداری شنیداری، موردِتحلیل و پژوهش قرار می‌گیرند.

تعاریف

• ساخت‌مایه

بهترین تعریف از این کلمه، در خود واژه گنجانده شده است. و آن عنصر تشکیل‌دهنده و کوچک‌ترین جزء یک مجموعه است. ناظرزاده کرمانی درکتاب *درآمدی به نمایشنامه شناسی* این واژه را چنین تعریف کرده است: "واژه ساختمایه نیز معادل واژه های[۶] است که، برابر نهاد واژگانی (ساخت‌مایه، عنصر، جزء

تشکیل دهنده) می‌باشد" (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۷۹۳).

- **نشانه**

"نشانه: ۱. آنچه سبب شناختن کسی یا چیزی شود و یا از روی آن می‌توان به حالت یا رویدادی پی برد؛ علامت؛ نشان۲. هدف. ۳. شکل یا تصویر یا حرفی که برای بیان منظوری به کار می‌رود" (فرهنگ سخن پارسی،۱۳۸۲: ۷۸۲۵).

- **نمایشنامه**

"نمایشنامه از زمره «ادبیات» و نوشتاری «آفرینشگرانه و تخیلی» است. خمیر مایه ادبیات واژگان است؛ به همین سبب میان داستان«شعر» و نمایشنامه که گونه کلان ادبی به شمار رفته‌اند از این نظر اشتراک وجود دارد. با این همه از آنجایی که نمایشنامه، نه برای خواندن، بلکه در وهله نخست، برای پدید آورد بر صحنه، در برابر تماشاگران، تصنیف گردیده، ویژگی‌ها و جنبه‌های نهادینی دارد که آن را از سایر گونه‌های ادبی متمایز ساخته است. ارسطو نمایشنامه را یکی از سه گونه شعر ۱.حماسی ۲.غنایی و وصفی و۳.تماشاگانی (نمایشی) می‌داند" (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۹۰).

- **تصویر**

"در اصطلاح شعر نمایاندن اشیاء، اعمال، افکار، احساسات، ایده‌ها و بیان اندیشه و هر تجربهٔ حسی و فراحسی از راه زبان است. تصویر یا صورت خیال از تلفیق اشیاء، کلمات، احساسات و اندیشه‌هاست به هنگام خلق اثر هنری به یاری نیروی تخیل در ذهن هنرمند به وجود می‌آید. تصویر شعری، مجموعه‌ای از واژگان است و نمی‌توان آن را به صورت عینی دید پس به بیانی تصویر شعری انگاره یا صورت خیال است" (فرهنگنامه ادبی فارسی، ۱۳۸۱: ۳۶۷).

۱- ساخت‌مایه‌های نمایشی

تادوژکوزان[۷]در کتابش تحتِ‌عنوان:*ادبیات و نمایش* نوعی رده‌شناسی تئاتر را در سیزده مورد"زبان، لحن، حالت چهره[۸]، ایماء و اشاره، حرکت، لباس، گریم، مدل مو، دکور، صحنه افزار، نور، موسیقی و جلوه‌های صوتی" مطرح کرد (الام،۱۳۸۶: ۶۷).

اما در مطالعه نظریات جدید در هنرهای نمایشی، ناظرزاده در کتابش تحتِ‌عنوان: ***درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*** اظهار می‌دارند:"در هنر نمایش هر هنری می‌تواند سهم و نقشی داشته باشد: و به همین دلیل این هنر به اصطلاح (همسازگان کلان) «مکرو ـ سیستم" است، سیستم کلان و هر ساخت‌مایه[۹] آن، میکروسیستم یا (هم‌سازگان خرد) است. بنابراین این سیستم کلان، جلوگاه ساخت‌مایه‌های نمایشی است که درکل به بیان تئاتری منجر می‌شود و هنر نمایش هم‌سازگانی است که

از این ساخت‌مایه‌ها هستی پذیرفته است:

۱- بازیگری

۲- صحنه

۳- بازیگر افزار

۴- جامگان نمایشی

۵- چهره‌آرایی

۶- نورپردازی

۷- رنگ‌پردازی

۸- زیست‌گاه نمایشی

۹- کارویژه‌های کارگردانی

۱۰- سیماچه

۱۱- موسیقی

۱۲- حرکت‌های موزون

۱۳- سرود

۱۴- جلوه ترفندهای دیداری شنیداری

۱۵- تماشاگر(ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۷۰ـ۷۳)

و در ادامه به تعریف هرکدام از ساخت‌مایه‌های نمایشی می‌پردازیم. اما در سه دسته‌بندی جداگانه به‌این‌صورت که:

ساخت‌مایه‌های مربوط به (بازیگری و کارگردانی)

ساخت‌مایه‌های مربوط به(طراحی صحنه ـ لباس ـ چهره ـ نور و رنگ)

ساخت‌مایه‌های مربوط به(جلوه ترفندهای دیداری ـ شنیداری)

۱-۱ ساخت‌مایه‌های مربوط به بازیگری و کارگردانی

اریک بنتلی[۱۰] تئاتر را در ساده‌ترین حد آن، این‌گونه تعریف کرده است. "(الف)در نقش (ب)در حالی که (ج) آنرا تماشا می‌کند." (هولتن، ۱۳۶۴: ۲۱). در این تعریف ساده به چندین مورد از ساخت‌مایه‌های نمایشی اشاره شده است. وجود بازیگر و بازیگری، وجود صحنه‌ای که در آن بازی صورت می‌گیرد و وجود تماشاگری که شاهد بازی بازیگر است.

فرهاد ناظرزاده کرمانی در مقاله «جلسهٔ سخنرانی و پرسش و پاسخ دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی با

رویکرد کارگردان به نمایشنامه» در تعریف کارگردان اظهار می‌دارند که: "کارگردان تئاتر، کسی است که هنری می‌آفریند به نام نمایش، که این هنر را به کمک نمایش‌سازان می‌آفریند" (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۱: ۸). و در ادامه، رویکرد کارگردان را موردتحلیل و بررسی قرار می‌دهند که کارگردان برای خلق نمایش، داری دو رویکرد است.

اول رویکردی «نمایش‌نامه‌نویس‌گرا» یعنی با توجه به ساخت‌مایه‌های نمایشنامه که عبارتند از: نهادمایه، زمان‌ومکان، نقشه داستانی، شخصیت‌پردازی، گفتاشنود، فضا و حالت، بن اندیشه ـ به تحلیل و کالبد شکافی متن موردنظر بپردازد. و در رویکرد دوم که رویکرد «کارگردان‌گرا» است یعنی کارگردان با توجه به ساخت‌مایه‌های نمایشی که در بالا اشاره شد ـ به خلق نمایش می‌پردازد و این نوع رویکرد، منجر به پیدایش یک نوع کارگردان شده که به آن «کارگردان مؤلف» می‌گوییم (ناظرزاده کرمانی، ۹:۱۳۸۱). پس می‌توان چنین نشان داد که:

رویکرد کارگردان برای خلق نمایش

نمایشنامه‌نویس‌گرا

با توجه به ← (ساخت‌مایه‌های نمایشنامه)

کارگردان‌گرا

با توجه به ← (ساخت‌مایه‌های نمایشی)

در تعریفی که از کارگردان آمد به نمایش‌سازان اشاره شد "نمایش‌سازان کسانی هستند که اسمشان گویایی وظیفه‌شان است. کسانی که نمایشنامه را که یک هنر ادبی است، یک هنر نوشتاری است، تبدیل می‌کنند به نمایش در برابر تماشاگر. نمایش‌سازان عبارتند از: بازیگران و طراحان که خودشان باز تقسیم می‌شوند به طراحان لباس، صحنه، نور، ..."(ناظرزاده کرمانی،۸:۱۳۸۱). مثلاً بازیگری خودش به زیرمجموعه یا ساخت‌مایه‌های حرکت، بیان، ریخت‌سازی که همان شگردها و شیوه‌های بازیگری است، تفکیک می‌شود.

به نوشته، ساموئل سلدن[۱۱] در مقاله ***«عوامل کارگردانی»:*** "شاکله هنر نمایش، بصورت مثلثی است که یک رأس آن «نمایشنامه‌نویس»، رأس دیگر آن «بازیگر» و رأس سوم آن «تماشاگر» قراردارد، اما در مرکز این مثلث «کارگردان» قرار دارد که تمام این رئوس را تحت نظر قرارداده، تا به بیان نمایشی بپردازد" (سلدن، ۲۰۱۱: ص ۹۴ـ۱۰۵).

۱-۲ ساخت‌مایه‌های مربوط به طراحی (صحنه ـ لباس ـ چهره ـ نور و رنگ)

۱-۲-۱ـ صحنه‌پردازی

حسن پارسایی در مقاله «***صحنه و طراحی و پردازش آن در تئاتر***»، در تعریف طراحی صحنه معتقد است که:

"طراحی صحنه روندی خلاقانه است که با ایجاد ظرفیت و امکانات لازم برای میزانسن‌ها رابطه مستقیم دارد و هرگونه عارضه‌ای در این حوزه، به بافت کلی نمایش انتقال می‌یابد. اگر بشود تعریف درخوری برای طراحی صحنه ارائه داد، باید گفت شکل‌دهی به عنصر زمان و مکان و نهایتاً فضای نمایش، برای تبیین و تشخیص و ارائه هرچه بیشتر ظرفیت‌های نمایشی و دراماتیک در شاکله‌ای موجز است، بطوریکه بتوان به بود اشیاء که حتی رنگ، شکل، ابعاد و جنس را هم شامل می‌شود و به حضور پرسوناژها و سایر عوامل جزیی و کلی صحنه، سنخیت، ارتباط و موجودیتی باورپذیر بخشید."(پارسایی،۱۳۸۶: ۲۹).

با عنایت به این تعریف می‌توان چنین استباط کرد که هنر صحنه‌آرایی، علاوه‌براینکه با دیگر مؤلفه‌های هنر نمایش در ارتباط است، خود نیز دربردارنده ساخت‌مایه‌هایی است که آن‌ها هرکدام از عناصر هنرهای‌تجسمی هستند و هنرمند طراح، با شناخت و تسلط بر این عوامل، به دیداری کردن متن نمایشی می‌پردازد.

۱-۲-۱-۱ صحنه‌افزارها [۱۲]

"وسایل تئاتر، اشیای مادی هستند که به وسیله نمایشگران مورد استفاده قرار می‌گیرند و توسط تماشاگران دیده می‌شوند.اشیاء صحنه عبارتند از: مبلمان و تزئینات صحنه مانند آویزهای دیواری، کتاب‌ها، چینی آلات و امثال آنها." (تامس، ۱۳۸۷: ۸۶).

۱-۲-۲ طراحی لباس [۱۳]

ناظرزاده کرمانی در بخشی از سخنرانی خود با موضوع« نشانه‌شناسی و کار ویژه‌های لباس در تئاتر» چنین اظهار کرده‌اند که:

"لباس یکی از ساخت‌مایه‌های مهم هنر نمایش است، لباس در ظاهر یک مساله طبیعی جلوه می‌کند که انسان از آن استفاده می‌کند تا بتواند خود را با شرایط اقلیمی و محیطی هماهنگ نماید، ولی در هنر نمایش، مسأله از این پیچیده‌تر است، به لباس، اهمیت فراوان می‌دهیم، زیرا بخشی از بیان تئاتری به وسیله لباس صورت می‌گیرد. لباس، دارای کار ویژه‌هایی است که این کار ویژه‌ها نشانه‌های سبکی می‌گیرند؛ مثل سبک‌های کلاسیسم، رمانتیسم، رئالیسم، سمبولیسم، نئورئالیسم و ... که لباس

خاص این سبک‌ها در نمایش مورد استفاده قرار می‌گیرد و ویژگی‌های نشانه‌ای پیدا می‌کند" (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۹: دانشگاه سراسری دختران شریعتی).

۱-۲-۳- چهره‌پردازی

"چهره‌پردازی، گریم یا بزک به طور کلی به هرگونه آرایش چهره و سر، برای اجرای یک نقش در یک بازی گفته می‌شود. نقش مهم گریم دگرگونی چهره بازیگر به شخصیتی است که بر روی صحنه ظاهر می‌شود" (شهریاری، ۱۳۶۵: ۳۷).

۱-۲-٤- سیماچه

«ماسک» که به فارسی آن را صورتک یا سیماچه گفته‌اند، در هنر نمایش پیشینه‌ای کهن و نقشی کارآمد داشته است. پیشینه کاربرد سیماچه در هنر نمایش، به نمایش‌های آیینی «قوم‌های آغازینه‌ای» «رقص‌های جانور سیماچه‌ای»، ... و نمایش‌های یونان باستان می‌رسد. سیماچه دارای کارویژه‌های گوناگون است: "به تماشاگران آگاهی می‌دهد که آن‌چه تماشا می‌کنند، واقعیت نیست، بلکه مانش‌گری، بازبرنمودارسازی، و بازآفرینی آن است. سیماچه، بیان و حالت تنانی ثابتی را توصیف می‌کند: یک ریخت ثابت،گزافه‌پردازانه، «شگفتکارانه» و «نمادین» از شخصیت‌ها. سیماچه گاهی نیز ویژگی و شناس‌گرهای شخصیت به‌شمار رفته‌اند. هرگاه یک ویژگی و شناس‌گر: آماج[۱۴] نمایش‌ساز باشد، می‌تواند آن را به صورت سیماچه درآورده و برصورت بازیگر قرار دهد. و سیماچه «قراردادی تماشاگانی نیز بوده است»(ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۵۴۳).

۱-۲-۵- نورپردازی[۱۵]

"نور، وسیله‌ای برای فضاسازی است. از نور می‌توان برای پنهان کردن و یا برجسته ساختن جزئیات فضای صحنه استفاده کرد. طراح نور (در همکاری نزدیک با طراحان دکور و لباس)، عناصر ترکیب‌بندی بصری (خط، جرم، شکل، توازن، وحدت، رنگ و ریتم) را جهت خلق یک محتوا یا کیفیت زیبایی شناختی بصری به خدمت می‌گیرد"(ویتمور،۱۳۸۶: ۲۷۶)." تئاتر را می‌توان به معنای دقیق کلمه با نورهای رنگی، رنگ‌آمیزی کرد. همه رنگ‌هایی را که طراحان دکور و لباس تولید می‌کنند، می‌توان توسط نور بازآفرینی کرد. نورهای رنگی قادرند میزانسن را فعالانه دگرگون کنند و مهم‌تر اینکه، تأثیرات روان‌شناختی و عاطفی بر تماشاگر دارند." (وتیمور، ۲۸۴:۱۳۸۶).

۱-۲-٦- رنگ‌پردازی[16]

"رنگ، جنبه ای حیاتی از دکور، لباس، صحنه افزارها، و همچنینپوست بازیگران،گریم و نورپردازی است. رنگ دکورها، لباس‌ها و صحنه افزارهای یک محصول تئاتری، در مجموع، ارزش زیبایی شناختی‌ای را تولید می‌کنند که از مجموع ارزش‌های تک تک رنگ‌های ترکیب شده فراتر می‌رود، بعلاوه رنگ‌ها را می‌توان به قصد انعکاس تحولات عمل دراماتیک، تغییر شرایط، تغییرات و افت و خیزهای عاطفی و تحول خط سیر داستانی انتخاب کرد."(ویتمور،۱۳۸۶: ۲۸۸).

۱-۳ ساخت‌مایه‌های مربوط به جلوه ترفندهای دیداری ـ شنیداری

به نوشته ناظرزاده کرمانی:

"نمایشنامه و پدیدآورد آن: نمایش، که روی هم «تماشاگان» خوانده شده‌اند، دارای دو ساختمایه ویژه بوده‌اند: ۱) «دیدارهای تماشاگانی» و ۲) «شنیدارهای تماشاگانی»، از آنجایی که نمایشنامه با دوگونه دیگر ادبی: ۱) «شعرحماسی» و ۲) «شعر توصیفی» (غنایی) این تفاوت کلان را داشته که نمایشنامه، «شعرنمایشگانی»، یا «شعر نمایشی» برای پدیدآورد بر صحنه در برابر تماشاگران حاضر سروده می‌شده، پس ضروری می‌نموده است که این تفاوت در جنبه‌هایی از آن نمودار گردد. دو عنصر دیدارهای تماشاگانی (منظر، منظره، صحنه‌آرایی) و شنیدارهای تماشاگانی (سرود، آواز)، چنین جنبه‌های ویژه‌ای به شمار می‌رفته‌اند. این دو جنبه به شکل توانشی (بالقوه) در نمایشنامه وجود داشته‌اند، و هنگام پدید آورد یا نمایشِ آن، نمودار و شکوفا (بالفعل) می‌گردیده‌اند." (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۸۳).

بنابراین اهمیت این ساخت‌مایه در شکل‌گیری بیان نمایشی، قابل‌توجه شایانی است، چراکه "یک فضا تنها با عناصر بصری تشکیل دهنده آن تعریف نمی‌شود، بلکه با مجموعه صداهای شاخص یا القاء کننده‌ای نیز توصیف می‌شود که تصویری برای گوش به وجود می‌آورند که تاثیرش بر تماشاگر صدها بار آزموده شده است، زیرا واقعیت این است که شنوایی، محملی حساس‌تر از بینایی برای توهم است."(روبین، ۱۳۸۳: ۱۹۹).

در ادامه می‌توان از ساخت‌مایه‌های نمایشی نام برد که، پژوهش‌گر: فرهاد ناظرزاده کرمانی، آن‌ها را «خنیاگری نمایشی» نامیده‌است.

«تماشاگان خنیایی» به ریختار تماشاگانی گفته شده که دربردارنده رقص، حرکت‌های ضرباهنگین، سرود، و موسیقی است. قابل‌توجه است که «خنیا» در زبان فارسی، بیشتر به معنای سرودخوانی و نوازندگی است. اما ناظرزاده کرمانی آن را گسترانیده، و در برابر «ملودی و موسیقی»[17]درگستره هنر نمایش انگاشته‌اند. (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۵: ۴۹۶).

با دقت در این تعریف می‌توانیم سه ساخت‌مایه عمده نمایشی که عبارتند از: «رقص»، «سرود» و «موسیقی» را بیابیم که درادامه به پژوهش ناظرزاده کرمانی چنین آمده است: "یکی از ساخت‌مایه‌های تماشاگان خنیایی: رقص است که در هنر نمایش پیشینه‌ای کهن و کارآمد دارد. نیایشگری، در بسیاری از آیین‌ها، به میانجیگری رقص انجام می‌پذیرفته و این هنر، یکی از پیدایش مایه‌های تماشاگانی نیز به شمار می‌رفته است" (ناظرزاده کرمانی، ۴۹۲:۱۳۸۵).

۲- ساخت‌مایه‌های تصویری

حلیمی در کتابش تحتِ‌عنوان: *اصول و مبانی هنرهای تجسمی: زبان، بیان، تمرین* به معرفی، شرح و توصیف عناصراولیه بصری پرداخته‌اند، که این عناصر اولیه دیداری را می‌توان به عنوان ساخت‌مایه‌های دیداری در هنرهای‌تجسمی، درنظر گرفت.

۱) فرم (نقطه. خط. سطح. حجم. بافت)
۲) ریتم
۳) رنگ
۴) حرکت
۵) نور (کنتراست)
۶) ترکیب‌بندی
۷) تعادل و هارمونی (۱۳۸۱: ۳۵-۳۴).

داندیس[۱۸] در کتابش تحتِ‌عنوان: *مبادی سواد بصری* در تعریف ساخت‌مایه‌های تصویری اظهارمی‌دارد که:

"محتویات جعبه ابزار ارتباط بصری، عناصر اولیه و اصول اولیه ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) است. این عناصر اولیه به اختصار عبارتند از: «نقطه»، کوچکترین واحد و نشانه بصری که شاخص فضاست؛ «خط»، سیال و روان و بیان کننده تحرک. «شکل»، ابتدا شکل‌های اولیه، دایره، مربع و دایره، مربع، و مثلث، سپس انواع بی‌پایان ترکیبات و استحاله‌های گوناگون آنها و شکل‌های دوبعدی یا سطح و سه بعدی یا حجم‌دار؛ «جهت»، که نیرویی است با حرکت و از خصایص شکل‌های ساده و اولیه است، جهت دورانی، مایل و عمودی، «رنگمایه» یا تونالیته، یعنی تاریک ـ روشنی، وجود و فقدان نور، بدون وجود آن دیدن به طور کلی محال است؛ «بافت»، خصوصیت موجود در سطوح مختلف، می‌توان آن را لمس کرد و یا فقط دید؛ «نسبت و مقیاس»، میزان اندازه نسبی شکل‌ها؛ «بعد و حرکت»، در هر نوع بیان بصری، اغلب هر دو به کار گرفته می‌شوند و اصولاً عناصر بصری اینها هستند و در واقع ماده خامی‌اند که ما بدان وسیله به آگاهی بصری از

یک چیز می‌رسیم و به وسیله آنهاست که انواع گوناگون عبارت‌ها، اشیاء، پدیده‌ها، و تجربیات ما از محیط به صورت بصری ***بیان*** می‌شوند"(داندیس،۱۳۷۱: ۳۹).

۳- چهارچوب نظری تحقیق

جیمزاُ یانگ[۱۹]درکتابش تحت عنوان ***هنر و شناخت***، به نظریه (تصویرسازی ادبی) پرداخته است. بنابر پژوهش یانگ، انواع تصویرسازی ادبی، این‌گونه معرفی می‌شوند:

"۳- ۱- تصویرسازی کلامی[۲۰]

سه نوع مهم و شایع از تصویرسازی‌های ادبی سراغ داریم که اولین نوع آن «تصویرسازی کلامی» نام دارد، در این نوع تصویرسازی، از واژه‌ها برای اظهار گوینده و انواع اظهارات، سود می‌جویند. در این نوع تصویرسازی افراد و انواع شخصیت‌ها یا حالات مختلف ذهنی، بازنمایی می‌شوند.

۳-۲- تصویرسازی توصیفی[۲۱]

دومین شکل از تصویرسازی ادبی (تصویرسازی توصیفی) نام دارد، در این نوع بازنمایی، توصیفات برای ساختن عبارت درباره یک موضوع به کار نمی‌روند، بلکه با استفاده از شباهتی که مخاطب بین این توضیحات و توصیفات ارائه شده، از موضوع مورد اشاره می‌یابد، قابلیت بازنمایی می‌یابد.

۳-۳- تصویرسازی صوری[۲۲]

آخرین نوع از تصویرسازی ادبی، تصویرسازی صوری نام دارد. آثاری که از این روش سود می‌جویند به این دلیل قابلیت بازنمایی دارند که بین تجربه آن اثر و تجربه خود موضوع مورد بازنمایی، شباهتی وجود دارد (یانگ،۱۳۸۸: ۷۸).

و در ادامه در مورد هنر تئاتر اظهار می‌دارد که:

«دراغلب بازنمای‌هایی مربوط به آثار درام که جزء آثار ادبی محسوب می‌شود_ از تصویرسازی کلامی سود جسته‌اند. وقتی نمایشنامه قابلیت بازنمایی دارد، حاوی مطلبی از کل مثال‌هایی است که بر زبان مردم جاری است و این یعنی تصویرسازی کلامی. البته تصویرسازی کلامی، تنها نوع بازنمایی نیست که در نمایش‌ها دیده می‌شود. برعکس، در بیشتر نمایشنامه‌های خوب، هم زمان از انواع تصویرسازی سود می‌جویند. افزون براین، با روی صحنه رفتن آثاردرام، سایر انواع بازنمایی تصویری نیز معرفی می‌شود» (یانگ،۱۳۸۸: ۷۸).

و در پایان چنین نتیجه گرفته است که: "پس با در نظر گرفتن نکات پیش گفته، نتیجه می‌گیریم که ادبیات، هنری بازنمایی کننده است و این به سبب وجود عبارات صحیح و حقیقی در آثار ادبی نیست. بلکه بیشتر به دلیل کاربرد صور مختلف بازنمایی تصویری در آثار ادبی است." (یانگ، ۸۲:۱۳۸۸).

و در این پژوهش بر آن هستیم که با استفاده از تصویرسازی کلامی که در نمایشنامه‌ها وجود دارد، بازنمایی تصویری آن‌ها را استخراج کرده و از دل این بازنمای‌های تصویری کلامی، ساخت‌مایه‌های نمایشی آن را متبلور سازیم و برای رسیدن به این روش از ساخت‌مایه‌های تصویری و نمایشی بهره برده‌ایم، تا به یک مثلث ارتباطی میان تصاویر خیال و ساخت‌مایه‌های تصویری و ساخت‌مایه‌های نمایشی در سه نمایشنامه منظوم که از ادبیات کلاسیک ایران اقتباس شده‌اند، دست پیدا کنیم.

به عقیده ناظرزاده کرمانی، نمایشنامه‌نویس معمولاً ساخت‌مایه‌های نمایشیرا در دو محل مطرح می‌کند:

۱ـ گفتاشنود[۲۳]

۲ـ شرح صحنه[۲۴]

و نیز خاطر نشان می‌کنند که "گفتگوی میان شخصیت‌ها و آنچه اصطلاحاً "زبان نمایشنامه"[۲۵]خوانده می‌شود، اهمیت بسیار دارد. زبان در نمایشنامه چندکار ویژه، نقش، خویشکاری[۲۶] عمده دارد:

۱ـ شخصیت‌ها را معرفی می‌کند. ۲ـ زمان و مکان را مشخص می‌سازد ۳ـ داستان را به پیش می‌برد، فضا و حالت را می‌پردازد و .... جنبه‌های زیباشناسه دارد.» و در رابطه با شرح صحنه، اظهار می‌دارند که آنچه در نمایشنامه، "دستورها و راهنمایی‌های صحنه" خوانده می‌شود، در واقع بخش توصیفی نمایشنامه به شمار می‌رود" (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۳: ۲۷۱ـ۲۵۷).

و سوالی که در این‌جا مطرح می‌شود این است که چرا در این تحقیق از نمایشنامه‌های منظوم و مسجع که به نوعی نمایان‌گر صورخیال هستند، بهره برده‌ایم؟

"ذهن شاعر یا نویسنده یه یاری نیروی تخیل، ارتباط‌های تازه بین انسان و طبیعت و اشیائی اطراف او را کشف می‌کند و این کشف، به وسیله تصویرهای خیالی که ساخته ذهن او و حاصل تصرف او در مفاهیم عادی زندگی است، به خواننده منتقل می‌شود" (صادقی،۱۳۷۶: ۷۵).

شمیسا در این مبحث اظهار می‌دارند که: "در علم بیان با شیوه‌های مختلف ادای معنای واحد و یا ابزارهای مختلف نقاشی در زبان آشنا می‌شویم و می‌آموزیم که چگونه باید مراد شاعران را از واژه‌ها و عباراتی که در معنای اصلی به کار نرفته‌اند، دریافت. از این رو علم بیان، راه ورود به دنیایی ادبیات است"(شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹).

با عنایت به این مطلب که زبان ادبی، زبان تصویری است. این تصویر ادبی چطور شکل می‌گیرد،

یعنی به‌واسطه چه ساخت‌مایه‌های در زبان، صورخیال خلق می‌شود؟

به عقیده شفیعی کدکنی در کتاب ***صورخیال در شعر فارسی***:" «ایماژ» در ساده‌ترین شکل آن «تصویری است که به کمک کلمات ساخته شده است و یک «تشبیه» یا یک «استعاره»، ممکن است تصویر بیافرینند." (شفیعی کدکنی،۱۳۸۳: ۹).

۳-۲ صنایع ادبی

۳-۲-۱ استعاره

"استعاره در لغت مصدر باب استفعال است یعنی عاریه خواستن لغتی به جای لغت دیگری، زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را به علاقهٔ مشابهت به جای واژهٔ دیگری به کار می‌برد."(شمیسا،۱۳۷۶: ۱۵۳ـ۱۵۵).

۳-۲-۲-تشبیه

یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد، چنان‌که گفته‌اند تشبیه اخبار از «شبه» است و آن عبارت است از اشتراک دوچیز در یک یا چند صفت، و یادآور شده‌اند که همه صفات را نمی‌توان برشمرد (شفیعی کدکنی،۱۳۸۳: ۵۳).

۳-۲-۳ مجاز

"شاعران از آنجایی که جهان را دیگرگونه می‌بینند، واژگان را نیز دیگرگونه به کار می‌برند، بدین معنی که هرچند از واژگان معمول و مرسوم ما استفاده می‌کنند، اما آن‌ها را در معانی اصلی و متعارف خود به کار می‌برند و به قول ادبا، لغات و عبارات را برخلاف قرارداد استعمال می‌کنند. گویی شاعران جهان را دوباره به سلیقه خود نامگذاری می‌کنند" (شفیعی کدکنی، ۴۳:۱۳۸۳). به‌طورمثال این شعر سهراب سپهری که «خاک» در آن مجاز از «زمین» است.

و هواپیمایی که در آن اوج هزاران پایی
خاک از شیشه آن پیدا بود«سهراب سپهری»

۳-۲-٤ کنایه

"کنایه جمله یا ترکیب وصفی است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد."برای مثال خاقانی می‌گوید:

رخسار صبح پرده به عمدا برافکند　　راز دل زمانه به صحرا برافکند

"«به صحرا افکندن» کنایه از «آشکارشدن» است، زیرا صحرا برهنه است و همه چیز درآن نمایان می‌گردد»" (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۶۵ – ۲۶۸).

۳-۲-۵ تشخیص

به عقیده شفیعی کدکنی: "یکی از گونه‌های صورخیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیاء و در عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیرویی تخیل خویش بدان‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچه چشم او به طبیعت و اشیاء می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است" (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۴۹).

حال نگاه تئاتر به مقوله آرایه‌های ادبی به‌کار رفته در نمایشنامه به چه صورت است؟ آیا می‌توان از رهگذر آرایه‌های ادبی که به‌واسطه علم بیان در نمایشنامه به‌وجود آمده است، به تصاویری که در ذهن نمایشنامه‌نویس نقش بسته‌اند، دست یافت و به آن‌ها بر روی صحنه نمایش جان بخشید؟

"تئاتر نگاهی جدی دارد نمی‌تواند نسبت به قابلیت‌های شعر بی‌تفاوت بماند. نسبت به چیزی که در نمایشنامه‌های شاعرانه لذت مضاعفی در گفتگو به مثابه ادبیات حس می‌شود و صنایع ادبی گفتگوهای شاعرانه بنا به ماهیتی که دارد بسیار غنی‌تر از نثر بی‌پیرایه است. سنت شعری کاملاً از تئاتر مدرن رخت برنبسته است. در صد سال گذشته نویسندگان خاصی بارها تلاش کرده‌اند تا به آن احساسات بیانی که در شعر نهفته است دست یابند. نویسندگانی چون ویلیام باتلرییتز، تی اس الیوت و ماکسول آندرسون، مجدداً به نوشتن گفتگوی آشکارا شاعرانه روی آورده‌اند. افرادی دیگری چون آگوست استرینبرگ، یوجین اونیل، تنسی ویلیام، ساموئل بکت و سم شپارد، به نثری نوشته‌اند که از نظر بیانی قابل مقایسه با شعر است."(تامس،۱۳۸۷: ۲۱۰ـ۲۱۱).

اینک با توجه به همه مطالب ارایه‌شده در این فصل می‌توان چنین نتیجه گرفت که قصد ما نمایان ساختن جلوه‌های ادبی نمایشنامه نیست، بلکه درنظر داریم به کمک این جلوه‌ها و تصویرهای ادبی که از رهگذر تخیل شاعرانه در نمایشنامه‌های منظوم و مسجع، به بیان تماشاگانی دست یابیم.

ادبی که از رهگذر تخیل شاعرانه در نمایشنامه‌های منظوم و مسجع، به بیان تماشاگانی دست یابیم. که این مهم، تنها از طریق تحلیل و تعمق بر روی نمایشنامه امکان‌پذیر است و ابزارکار ما در ادامه پژوهش گفتاشنود هریک از نمایشنامه‌ها است و نیز درپاره‌ای از موارد بخش توصیفی نمایشنامه که همان دستورهای صحنه است، بهره می‌بریم.

به گفته پل کاستانیو در کتاب ***راهبردهای نمایشنامه نویسی جدید: رویکردی زبان بنیاد به نمایشنامه نویسی***: "تئاتریت تعین کننده شرط بدیهی تئاتر است که آن را از ادبیات متمایز

می‌سازد و از جمله شامل این موارد می‌شود: بازیگر زنده و حی و حاضری که در شخصیت (نقش) مأوا می‌گزیند، پویش بازیگر ـ تماشاگر حرکات واشارات زنده، درگیری غریزی و ناپایدار با مخاطب جمعی."

و به پژوهش ناظرزاده کرمانی:"نمایشنامه آغازگر و سلسه جنبان هنر نمایش است، و کارکنش‌های[۲۷] ـ فعالیت‌های ـ دیگر تماشاگانی، با «آماج»[۲۸] و «آرمان»[۲۹] پدید آورد آن برصحنه، بسیج و هماهنگ گردیده‌اند. جریان‌های «بازیگری»، «طراحی» (صحنه، جامه، چهره، ... و نور) و کارگردانی، همه از نمایشنامه، «خوانش»[۳۰]، کاوش و فرایافت آن آغاز شده‌اند، و به آن وابسته‌اند، و آماج و آرمان همه کارکنش‌های تماشاگانی، مبدل و متجلی ساختن نمایشنامه به پدیدآورد نمایشی است."(ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۸).

۱- نمایشنامه‌های اقتباس‌شده از ادبیات کلاسیک ایران

با توجه به اینکه هدف این پژوهش، تحلیل و بررسی و مقایسه ساخت‌مایه‌های نمایشی و تصویری است، در انتخاب نمایشنامه‌های موردمطالعه این پژوهش، این مهم مدنظر قرار گرفت که بیشتر نمایشنامه‌هایی موردتحلیل قرار گیرند که دیالوگ و گفتاشنود آن‌ها دربردارنده نظم شاعرانه یا نثر مسجع باشند. زیرا ویژگی قابل‌توجه این گفت‌وگوهای نمایشی در آن است که آن‌ها آکنده از نشانه‌های توصیفی ـ تصویری هستند که با شگردها و شیوه‌های ادبی (تشبیه ـ استعاره ـ مجاز ـ کنایه و ...) جلوه‌گر شده‌اند.

٤-۱ نمایشنامه ***شیدوس و ناهید***

نویسنده: ابولحسن فروغی

(این نمایشنامه به سبک و وزن ***شاهنامه*** فردوسی، نوشته شده است.)

نقشه داستانی نمایشنامه ***شیدوس و ناهید***

شیدوس؛ پسر قارن، پهلوان ایرانی است. او بهدست کافور؛ پادشاه سرخ دژ اسیر می‌شود. ناهید؛ دختر کافور به او دل می‌بندد. کافور بهمنوچهر شاه طغیان می‌کند و در این میان به فرستاده منوچهرشاه می‌گوید که خواهان جنگ است. ناهید از پدر خود، آزادی شیدوس را طلب می‌کند ولی او زیربارنمی‌رود. سرانجام سپاهیان کافور، شکست می‌خورند و کافورخود نیز دستگیر می‌شود. شیدوس از منوچهر شاه تقاضایی عفوکافور را طلب می‌کند و منوچهر شاه می‌پذیرد و سرانجام کافور به قلعه خود بازمی‌گردد و برای تدارک عروسی شیدوس و ناهید آماده می‌شود.

٤-٢- نمایشنامه *شمس پرنده*

روایت و نوشته: پری صابری

(اشعار به‌کاررفته در این نمایشنامه از ***دیوان شمس*** مولانا، برداشت شده‌اند.)

نقشه داستانی نمایشنامه *شمس پرنده*

مولانا در راه طلب عشق الهی، به دنبال فریادرسی است. او شمس را می‌یابد و با او به تمرین عاشقی می‌پردازد و در این طی‌طریق تمام گذشته خود را موردِکنکاش قرار می‌دهد و از شمس می‌خواهد سِر عشق را برایش بازگو کند و شمس برای او از معنی و عالم بالا می‌گوید. اطرافیان مولانا از شوریدگی و تواضع مولانا در مقابل شمس خشمگین می‌شوند و تلاش می‌کنند که به‌نوعی آن‌ها را ازهم دور کنند و درنهایت ناشناسی که همان مرگ است، شمس را با خود می‌برد.

٤-٣ نمایشنامه ***خسرو و شیرین***

حکایت و اشعار از: نظامی گنجوی

روایت و نوشته : هوشنگ شهابی

نقشه داستانی نمایشنامه **خسرو و شیرین**

خسرو پادشاه ایران‌زمین، دل‌بسته دختر زیبارویی به نام شیرین می‌شود. شاپور یکی از ملازمانش را راهی ارمنستان می‌کند تا شیرین را به ایران فراخواند. شاپور با تصویر چهره خسرو، شیرین را دل‌بسته او می‌کند و شیرین برای دیدار محبوبش راهی ایران می‌شود. ازسوی‌دیگر، خسرو به قصد سرکوب دشمنان راهی جنگ می‌شود. شیرین در ایران به انتظار محبوبش روزگار می‌گذراند و دراین‌میان، فرهاد شیرین را می‌بیند و دل‌بسته او می‌شود. خسرو وقتی از علاقه فرهاد به شیرین آگاه می‌شود، فرمان می‌دهد او را به تراشیدن راهی میان دل کوه بگمارند. یکی از ملازمان خسرو در پی توطئه‌ای فرهاد را به کشتن می‌دهد. شیرین با شنیدن خبر مرگ فرهاد سخت مغموم و ناراحت می‌شود و یک‌سالی به سوگش می‌نشنید و سرانجام خسرو و شیرین به وصال هم می‌رسند.

٤-٤ نمایشنامه ***کارنامه بندار بیدخش***

٤-٤-١ نویسنده: بهرام بیضایی

نقشه داستانی نمایشنامه ***کارنامه بندار بیدخش***

بندار بیدخش حکیم فرزانه‌ای است که سال‌ها به جم، شاه جهان خدمت می‌کند. جم پادشاه به کمک دانش بندار هر روز برقلمرو قدرت خود می‌افزاید و بندار نیز با خرسندی و اعتماد کامل

تمام دانش خود را در اختیار جم پادشاه قرار می‌دهد. اما روزی جم از بیم اینکه بندارییدخش دانش خود را در اختیار دشمن قرار دهد، او را در رویینه بندار بیدخش دژ زندانی می‌کند، در رویینه دژ که خودش ساخته است زندانی می‌شود و به روزگار خودش می‌اندیشد و افسوس می‌خورد. درنهایت جم متوجه می‌شود که قدرت به دانش نیازمند است و دانایی همیشه پاینده می‌ماند. اما پاداش بندار زندگی برسر دانش نهادن بود.

۵ـ۱ ساخت‌مایه‌های تصویری در بازیگری و کارگردانی

«الکساندر دین» و «لارنس کارا» در کتابشان تحت‌عنوان***اصول کارگردانی نمایش*** به مقایسه روند کار کارگردان و هنرمند نقاش پرداخته‌اند. "روند کارکارگردان تئاتر را می‌توان با هنرمندی مقایسه کرد که کارش را زمانی شروع می‌کند که نقاشی را روی بوم، تجسم کرده باشد." (دین، ۱۳۸۳: ۴۷۱).

به نوشته رکن‌الدین خسروی در مقاله *«نمایش و هنر کارگردانی»*: "کارگردان و بازیگر و طراح صحنه می‌بایست مواد اولیه و فنونی (تکنیک‌های) را به‌کار بگیرند تا به بیان تماشاگانی برسند، به این صورت‌که:

برای کارگردان:

مواد: عمل[۳۱]، فضا (مکان)، زمان، خط، شکل[۳۲]، رنگ، نور.

فنون (تکنیک‌ها): ترکیب‌بندی[۳۳]، تصویرپردازی[۳۴]، حرکت[۳۵]، ضرب آهنگ (ریتم).

برای بازیگر

مواد: بدن، صدا، فکر، احساس.

فنون (تکنیک‌ها): حرکت، پانتومیم نمایشی، ضرباهنگ (ریتم)." (خسروی، ۱۳۷۲: ۷۹)

پس می‌توان چنین برداشت کرد که هر کارگردانی برای ترکیب‌بندی حرکتی که همان طراحی و نحوه حرکت و هیات اندام بازیگران است، مستلزم استفاده از ساخت‌مایه‌های تصویری است.

به پژوهش تجلیل:"ترسیم صحنه‌های کارزارو رزم و آرایش مهمانی‌ها و بزم‌ها و سیمای‌گردان و شاهان و سرکردگان و آرایه اسبان و سواران و دیگر موضوع‌های صلح و جنگ و آرامش و درنگ، غالباً در فضای تشبیهات فراهم آمده است. از عناصر قابل ملاحظه در آن‌ها می‌توان به عنصر سیر و شتاب و درنگ سپاهیان و اسبان و فرود آمدن شمشیرها و برخاستن نیزه‌ها و تصویر بادهای دمان و یلان و دشمنان گریزان در جهات مخالف اشاره کرد." (تجلیل، ۱۳۸۸: ۲۳).

برای نمونه در این‌جا به تحلیل اشعاری از نمایشنامه ***ثسیدوس و ناهید*** می‌پردازیم که به وزن و

سبک ***شاهنامه*** فردوسی سروده شده است.

- شجاعت و دلیری و بی‌باکی و قدرت شیدوس، به شیر تشبیه شده است که غرش شیر، لرزه به اندام دشت و چمن می‌افکند و وقتی در کارزار کسی در مقابل شیدوس کوه‌مانند، قرار می‌گیرد هم‌چون سیلی خروشان جاری می‌شود:

چو شیران نریال بفراختی — بدشت اندرون لرزه انداختی

رخ از لاله از سیمت این پنجه بود — زسیم تو فولادها رنجه بود

بسا کس که چون کوهت آمد بپیش — که چون سیل برگشت پیچان بخویش

کمند و کمانها درآمد زکار — که تا بست دست ترا روزگار

بمیدان مردی بی آهو بدی — ببند اندرون همچو آهو شدی (ع/۱۸۲)

با توجه به مطالب ارایه‌شده، ساخت‌مایه‌های بازیگری عبارتند از: بیان، بدن، ژست (ریخت‌سازی)، براین‌اساس در قطعه شعری هم که در بالا آورده شده، با کمک صنعت تشبیه، می‌توان ساخت‌مایه‌های بازیگری برای شخصیت موردِنظر که «شیدوس» است، استخراج کرد.

بیان بازیگر ← صدا و بیان شیدوس همانند شیر است که لرزه به اندام دشت می‌افکند.

بدن بازیگر ← تنومند هم‌چون شیرو قدرت و بازوی که فولاد در مقابل او ناتوان است و رخ و سیمایی او هم‌چون لاله جوان و پنجه‌های قوی او مانند فولاد

ریخت‌سازی بازیگر← چنان مثل کوه در مقابل دشمن قرار می‌گیرد که آن‌ها همانند سیل جاری می‌شوند.

بازیگرافزار← کمند، کمان

ساخت‌مایه‌های کارگردانی عبارتند از فضا، ترکیب‌بندی، شکل، حرکت، خط.

در این‌جا ترکیب‌بندی با تأکید بر روی شیدوس صورت گرفته است و خطوطی که ارایه می‌شوند، «مستقیم» و«عمودی» هستند.

توده دشمنان که تداعی‌گر حجم هستند، در مقابل شیدوس قرارگرفته و کارگردان با طراحی حرکت بازیگر به‌صورتی عامل منفرد در مقابل حجمی بزرگ به‌واسطه تاکید به ترکیب‌بندی موزون و متعادل در صحنه خواهد رسید.

در این‌مورد شب افروز، استعاره از جمال و زیبایی شیرین است و نیز دُر، استعاره از حرف‌های شیرین است:

شب افروزی چو مهتاب جوانی　　سیه چشمی چو آب زندگانی

نمک دارد لبش در خنده پیوست　　نمک شیرین نباشد و ان او هست

ز لعلش بوسه را پاسخ نخیزد　　که لعل ار واگشاید دُر بریزد (خ/۳)

بیان بازیگر ← دل‌نشین همانند دُر

بدن بازیگر ← جوان و زیبا، با دو چشم سیاه

ریخت‌سازی بازیگر← نرم و لطیف که استعاره ازگل است و همراه با عشوه وکرشمه، و جذاب

● در این‌جا گل استعاره از شیرین است:

برون آمد گلی از چشمه آب　　نمی‌گویم به بیداری که در خواب

کنون کان چشمه را بی گل ببینم　　چو خار آن به که برآتش نشینم (خ/۲۷)

کارگردان به کمک تصویرپردازی که درکنار چشمه است به طراحی حرکت شیرین می‌پردازد که همان‌طورکه توصیف حرکت او رویایی و وهم‌گونه و درخواب باید آن را متصور شد، همراه با طراحی نرم و لطیف خطوط منحنی است و درکل تأکید بر حرکت شیرین است.

ترکیب‌بندی آن همراه با قرارگیری شیرین و حرکت در کنار دیگر عوامل صحنه‌ای هم‌چون صحنه‌نما که چشمه است، حاصل می‌شود.

در این‌جا باد، کوه و رویینه‌دژ جان‌بخشی و شخصیت یافته‌اند که فریاد بندار را خفه کنند تا به گوش هیچ‌کسی نرسد زیرا فریادرسی نیست. دانش او جان گرفته است که به او پوزخند زند که احوال امروز تو به‌خاطر وجود من است. در این‌جا تصویری گروتسک از پوزخند دانش برناله بندار نمایان می‌شود.

اینها همه از دانش بود! باد این سخن ببر، و کوه این فریاد بازآور، و رویینه دژ تو درمیان گیر تا نگریزد! تو ستیزه خو که اینک چون دانشم – که به من می‌خندد– مرا درمیان گرفته‌ای! اینها همه از دانش بود! ایشان همه دیوان و دیوخویان بودند– سوارگردن هم ـ که جنگ افزارهایشان استخوان برادران و فرزندان بود؛ و زه کمان از روده هم داشتند. (ک/۵۶)

بیان بازیگر← همراه با ناله و فغان و فریاد

بدن بازیگر← رنجور و نالان و ضعیف

ریخت‌سازی بازیگر← حالت سخنوری و تلاش برای رسانش پیام

بازیگرافزار← زه‌وکمان بازیگرافزار دیوان و دشمنان بندار هستند و جنس سلاح آن‌ها از استخوان آدمی‌زاد است.

نحوه ترکیب‌بندی تصویرپردازی در این‌جا به‌واسطه حصاری است که اطراف بندار را گرفته است که صدای او به گوش کسی نرسد و تاکید اصلی این ترکیب‌بندی بر روی انزوا وتنهایی بندار است و افرادی که خودش آن‌ها را دیوان و دیوخویان می‌دانند چون حجمی ستبر اطراف او را فراگرفته‌اند و تنها سلاح مبارزه آن‌ها نابودی است.

٦-١ ساخت‌مایه‌های تصویری در طراحی صحنه

ترکیب‌بندی تصویری آرایش صحنه است که این مهم توسط دکور، نورپردازی، رنگ‌پردازی، لباس، گریم و چیدمان بازیگران حاصل می‌شود. به پژوهش جان ویتمور[۳۶] درکتاب ***کارگردانی تئاتر پست مدرن: آفرینش معنا در نمایش***"عناصری که طراحان برای خلق طرح‌های صحنه‌ای به کار می‌گیرند، همان‌هایی هستند که هنرمندان نقاش یا مجسمه‌ساز از آنها استفاده می‌کنند: خط، شکل، حجم، رنگ، وحدت، توازن و ریتم. در مفهومی بسیار ساده‌تر، کارگردان‌ها و طراحان، با ساماندهی این عناصر، لایه‌های پیچیده‌ای از دال‌ها را فراهم می‌کنند که تماشاگران آنها را در جریان اجرا و در طی زمان در قالب مفاهیم و معانی گردآوری می‌کنند."(ویتمور، ۱۳۸۶: ۲۴۱).

طراح صحنه به کمک مواداولیه کارش که همان ساخت‌مایه‌های تصویری است، درنهایت قصد دارد به فضا و حالت موردِنیاز نمایش دست پیدا کند تا به دیداری کردن صحنه مطابق هدف کارگردان بپردازد.

در این مقوله، فرهاد ناظرزاده کرمانی اظهار می‌دارند:

"ساخت و پرداخت فضا و حالت، به روال، در نمایشی که در چشم خیال نمایشنامه نویس جان گرفته، آغازیده است و نخست در نمایشنامه به صورت «نشانه‌های واژگانی»[۳۷] : «رمزگذاری»[۳۸] شده است. و نمایش سازان (بازیگران، طراحان، و کارگردانان)، پس از «رمزگشایی»[۳۹] ، آن را بار دیگر رمزگذاری می‌نمایند و به صورت «نشانه‌های دیداری» در می‌آورند: بخشی از فضا و حالت نیز، به وسیلهٔ «نشانه‌های شنیداری»، همچون گفتاشنود (دیالوگ)،موسیقی، آواز، ... و «جلوه ترفندهای شنیداری» به دریافتگران «رسانش» (انتقال) می‌پذیرد." (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۲۷۰).

پس با توجه به نظریه‌های مطرح‌شده در این مبحث، با استفاده از مواد موردِنیاز طراحان ـ که همان ساخت‌مایه‌های تصویری است ـ ساخت‌مایه‌های نمایشی نمایشنامه‌های موردِمطالعه را موردتحلیل و

رمزگشایی قرارمی‌دهیم:

● خیمه به رنگ سرخ که پرچم سلم و تور بر بالای آن خودنمایی می‌کند تصویرلشکر منوچهرشاه است که به‌سوی کافور روان است و سپاه منوچهر درفش کاویانی بر دست‌ها دارند که تا افلاک گسترده شده است و زمین از هجوم خروشان این لشکر، همانندِدریا است:

یکی سرخ خیمه است پیدا ز دور — نگون بردرش رایت سلم وتور

درفش فریدون چو پر آن عقاب — برآنروی گسترده برتا سحاب

همه گرد خرگاه خسرو نشین — چو دریا شد از موج لشکر زمین

منوچهر شه خود دراین کشوراست — چه هنگام مستی و شور و شر است
(ع/۱۹۷)

با توجه به مطالب عنوان‌شده، ساخت‌مایه‌های صحنه نمایش عبارتند از (صحنه‌نما، صحنه‌افزار) و ساخت‌مایه‌های نورپردازی ـ فضاسازی، حالت، تأکید ـ و ساخت‌مایه‌های چهره‌پردازی ـ رنگ، تاکید، هارمونی ـ و ساخت‌مایه‌های لباس عبارتند از شخصیت‌پردازی، رنگ، تاکید ـ که همه دیداری‌های صحنه‌ای توسط نشانه‌های تصویری چون فضا و حالت، رنگ، شکل، خط، حجم، توازون و هارمونی، کنتراست و ریتم، جلوه‌گر می‌شوند.

صحنه‌نما (ثابت است) ← خیمه سرخ‌رنگ و روی درب آن علامت منوچهرشاه که نمایان‌گر نسَب اوکه به سلم وتور مرتبط است.

صحنه‌افزار (متحرک است)← درفش فریدون مانند پر عقاب بر سرتاسر لشکر منوچهر سایه افکنده است.

در این‌جا ترکیب‌بندی با توده(حجم) سربازان لشکر شکل گرفته که بر دور خیمه سرخ‌رنگ منوچهر هم‌چون دریایی آن را فراگرفته‌اند، که طراح به کمک رنگ و صحنه‌نما و حجم و تاکید به ترکیب‌بندی می‌پردازد.

● تصویر قامت کشیده و زیبایی شیرین به نخل سیمین تشبیه شده است و لبِ شیرین هم‌چون عقیق آب‌داده و گیسویش هم‌چون کمند تاب‌داده است:

کشیده قامتی چون نخل سیمین — دوزنگی برسر نخلش رطب چین

دو شکر چون عقیق آب داده — دوگیسو چون کمند تاب داده (خ/۳)

در این‌جا با کمک نشانه‌های تصویری موجود در شعر، می‌توان ساخت‌مایه‌های چهره‌پردازی را نمایان کرد. اندام سیمین به نخل تشبیه شده که دو سیاه‌پوست که به گیسوان شیرین تشبیه شده‌اند، از این

نخل در حال خرما چیدن هستند.

در این‌جا برای بازیگر، دو گیسو بلند تاب‌داده (حالت گیسو) درنظر گرفته شده که رنگ آن‌ها نیز سیاه است، و به طراحی چهره و مو پرداخته شده است.

● در عبارت زیر دژ جان‌بخشی یافته است. رویینه‌دژی که چشم دارد و بربندار دانشمند و حاذقی که اکنون شکسته و نالان به‌سوی او می‌برند، نگاه می‌کند. دژ، بندار را درون خودش زندانی می‌کند. در این‌جا تصویر از دژ و زندانی نمایان می‌شود که به‌نوعی انتهای دنیاست و از آن راه گریزی نیست با راهروهای وحشتناک و تاریک و سرد نمایان‌گر مرگ است.

آه رویینه دژ که خود ساختمت و اینک زندانی توام، مرا به درودی دریاب! از بلندی آن بالا، از آن ستیغ ابرپوش مرا بنگر در پای خویشت؛ شکسته و خرداندام، که به سوی توام می‌آورند، با ارابه‌ای خرکش! مرا که ندانسته زندانی برای خود می‌ساختم؛ که از آن جزبه مرگ راهی نیست. درهای آن برجهان بسته، مغاک‌های آن تاریک، تنگناهایش تنگ، راه‌هایش روبه بیراهه؛ و دالان‌ها و بن بست‌های تودرتو! (ک/۵۳)

صحنه‌نما← رویینه‌دژ (زندان)

ریخت‌سازی بازیگر← شکسته و خرداندام

صحنه‌افزار← ارابه خرکش

فضا وحالت← زندانی ترسناک که تداعی‌گر نابودی و مرگ و فناست.

نورپردازی← مغاک‌های تاریک

در کل این قطعه از نمایشنامه، طراح به کمک خطوط شکسته و تودرتو، توده‌های سنگی سرد و با کنتراست رنگ‌های مرده و خاکستری بنا و نورپردازی تاریک و خوفناک و طراحی جامگان پاره و مندرس، به ترکیب‌بندی‌های می‌رسد که منطبق بر نشانه‌های تصویری استخراج‌شده از متن است و تداعی‌گر نابودی و نیستی است.

۷ـ۱ ساخت‌مایه‌های تصویری و جلوه ترفندهای دیداری ـ شنیداری

(بررسی و تحلیل نشانه‌های تصویری مربوط به جلوه ترفندهای دیداری و شنیداری در نمایشنامه‌های برگزیده)

به پژوهش فرهاد ناظرزاده در مقاله: «*مطالعه تطبیقی میان نمایشنامه و داستان*»:

"بیان تئاتری در مقایسه با بیان داستانی ابعاد بیشتری دارد، به اصطلاح "مارجوری بولتن سه بعدی

است: «نمایشنامه واقعی سه‌بعدی است، ادبیاتی است که در برابر چشم راه می‌رود و سخن می‌گوید، منظور از نمایشنامه این نیست که چشم علامت‌های (کلمات، نقطه و علامت سوال و تعجب ...) را بر صفحه کاغذ ببیند و سپس تخیل او آن‌ها را به «صداها، منظره‌ها، و کارپرداخت‌ها، تبدیل کند، بلکه متن نمایشنامه باید به «صداها، منظره‌ها و کارپرداخت‌ها» ترجمه گردد که دقیقاً و عملاً روی صحنه به اجرا درآید..."(ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۳: ۲۶۰).

که می‌توان به‌وسیله ساخت‌مایه‌های تصویری هم‌چون (ریتم، تأکید و هارمونی) جلوه ترفندهای دیداری ـ شنیداری را در اجرای نمایش به‌کار گرفت.

"ریتم (ضرباهنگ) در ساده‌ترین تعبیر آن، یک تکیه تکرارشونده منظم و یک الگوی موزون است. فرهنگ وبستر از آن با تعبیر: «تناوب مکرر موزون عناصر قوی ضعیف» یاد کرده است. ریتم، شدت، زیر و بمی، آهنگ، سرعت، شکل و نظم، ابزار کار طراحان جلوه‌های صوتی را تشکیل می‌دهند. طراحان صدا می‌توانند به کمک ابزارهای مکانیکی و الکترونیکی، صداهای طبیعی را ضبط یا بازسازی کنند." (ناظرزاده کرمانی، ۳۱۸:۱۳۷۳).

باز آمدم باز آمدم هذا جنون العاشقین

باسوز و با ساز آمدم هذا جنون العاشقین

من سایه نور ازل ایمن ز نقصان و خلل

در عالم بیت‌العمل هذا جنون العاشقین

من ماه را منشق کنم مشتاق را مشتق کنم

تا باطلی را حق کنم هذا جنون العاشقین (ش/۶۹)

در این غزل از مولانا می‌توانیم جلوه‌های ترفندهای دیداری ـ شنیداری را مشاهده کنیم.

در عبارت «من ماه را منشق کن» جلوه دیداری تصویر نقاشی شده ماه است، که هنرمند طراح با توجه به متن نمایشنامه، برای فضاسازی و ایجاد حالت می‌تواند آن را به‌وسیله تکنیک‌های دیداری هم‌چون ویدیو بر روی صحنه بیاورد.

در عبارت «آمد ندا از آسمان» جلوه ترفند شنیداری صدایی ماورایی و آسمانی است که از عالم بالا به گوش می‌رسد و طراح صوت برای جلوه‌گر کردن فضا و حالت موردنیاز، می‌بایست به‌وسیله امکانات صوتی آن را در تکمیل بار عرفانی و رمزآلود و ماورایی، خلق کند.

نتیجه‌گیری

در تحلیل و بررسی تصاویر به‌دست‌آمده از نمایشنامه‌ها، آن‌ها در ارتباط با ساخت‌مایه‌های نمایشی و ساخت‌مایه‌های تصویری موردتطبیق و تحلیل قرارگرفته شده‌اند. در نمایشنامه ***تسیدوس و ناهید*** که از ***شاهنامه*** فردوسی اقتباس شده است و به وزن و سبک آن است، تصاویری که به‌دست آمده، جلوه‌گر جنگ‌وجدال و کینه و نفرت و لشکرکشی است. نشانه‌های تصویری آن بیشتر دربردارنده حرکت و کنتراست و بافت‌های خشن است و در مقابل آن در نمایشنامه ***خسرو و شیرین*** که اقتباس از داستان عاشقانه ***خسرو و شیرین*** نظامی است، لحظه‌های وصال و فراق آفریده می‌شوند که نشانه‌های تصویری آن دربردارنده حرکت نرم و بافت‌های لطیف است. در نمایشنامه ***شمس پرنده*** که اقتباسی از ***غزلیات‌شمس*** مولاناست، ما بیشتر با تصاویری از ملکوت و عرفان، هستی و نیستی و عالم بالا و عشق و شور و سرمستی روبه‌رو هستیم و نمایشنامه مسجع ***کارنامه بندار بیدخش*** نمایان‌گر فضایی اسطوره‌ای است که هر لحظه از آن آبستن توطئه است و نشانه‌های تصویری آن دربردارنده کنتراست و حرکت‌های شکسته است که تداعی‌گر نیستی و نابودی است.

پی‌نوشت‌ها

1- Multi Disciplinary Approach
2- Descriptive
3- Analytical
4- Discipline
5- Comparative
6- Element, Ingredient
7- TodevszKowzan
8- facial mime
9- Element
10- Eric Bentley
11- Samuel Selden
12- Properties
13- Stage costume
14 - goal, objective
15- stage lighting, lighting
16- color, coloring
17- melody and music
18- Dondis
19- James O. Young
20- verbal illustration
21- descriptive illustration
22- ormal illustration
23- Dialogue
24- Stage Direction
25- Languageof Drama
26- Function
27- activities
28- goal,objective
29- ideal
30- reading
31- action
32- form
33- composition
34- pasteurization
35- movement
36- Jon Whitmore
37- word signs
38- encoding
39- decoding

فهرست منابع

کتاب‌ها:

۱- اسکویی، مصطفی. (۱۳۷۸). ***تاریخ تئاتر ایران.*** تهران.انتشارات آناهیتا.

۲- الام، کر. (۱۳۸۶). ***نشانه‌شناسی تئاتر و درام.*** م: فرزان سجودی. چاپ سوم، تهران، نشر قطره.

۳- بورگل، یوهان کریستف. (۱۳۸۳). ***نور و سماع.*** تهران، نشر هرمس و مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها.

۴- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۲). ***دیوان نمایش۱.*** تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۵- تامس، جیمز. (۱۳۸۷). ***تحلیل فرمالیستی متن نمایشنامه.*** م: علی ظفر قهرمانی‌نژاد. تهران ، نشرسمت.

۶- تجلیل، جلیل. (۱۳۸۸). ***تصاویر خیال در شاهنامه فردوسی.*** تهران ، نشر فرهنگستان هنر و موسسهٔ تألیف و ترجمه و نشرآثار هنری«متن».

۷- تجلیل، جلیل. (۱۳۸۷). ***شرح درد اشتیاق: مجموعه مقالات بارویکرد زیبایی‌شناسی و بلاغی.*** تهران، نشر سروش.

۸- جنتی عطائی، ابوالقاسم. (۱۳۳۳). ***بنیاد نمایش در ایران.*** چاپ دوم، تهران، انتشارات صفی علی‌شاه.

۹- حلیمی، محمدحسین. (۱۳۸۱).***اصول و مبانی هنرهای تجسمی زبان .بیان . تمرین*** چاپ سوم، تهران، نشر احیاء کتاب.

۱۰- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۸). ***آرمان شهر زیبایی: گفتارهای در شیوه بیان نظامی.*** چاپ دوم، تهران، نشرعلم و دانش.

۱۱- داندیس، دونیس. (۱۳۸۰). ***مبادی سواد بصری.*** چاپ پنجم، تهران، نشر سروش.

۱۲- دین، الکساندر. کارا،لارنس. (۱۳۸۳). ***اصول کارگردانی نمایش.*** م: محمد باقر قهرمانی. تهران، نشر قطره.

۱۳- روبین، ژان ژاک. (۱۳۸۳). ***تئاتر و کارگردانی.*** م: مهشید نونهالی. تهران، نشر قطره.

۱۴- زنجانی،برات. (۱۳۷۷). ***صورخیال در خمسه نظامی***تهران. نشر امیرکبیر.

۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). ***صورخیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی درتطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام ایران.*** چاپ نهم، تهران، نشرآگاه.

۱۶- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). ***موسیقی شعر.*** چاپ یازدهم، تهران، نشرآگاه.

۱۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). ***درعشق زنده بودن: گزیده غزلیات شمس تبریز؛ مقدمه، گزینش و تفسیر.*** تهران، نشرسخن.

۱۸- شمیسا، سروش.(۱۳۸۶). ***بیان و معانی.*** چاپ دوم، تهران، نشر میترا.

۱۹- شمیسا، سروش. (۱۳۷۸). ***بیان.***چاپ هفتم تهران، انتشارات وحدت.

۲۰- صابری، پری. (۱۳۷۹). ***نمایشنامه شمس پرنده*** تهران، مؤسسه چاپ و انتشارات یادواره اسدی و فرهنگستان یادواره.

۲۱- کاستانیو، پل. (۱۳۸۷). ***راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید: رویکردی زبان بنیاد به نمایشنامه‌نویسی.*** م: مهدی نصراله‌زاده. تهران، نشر سمت و دبیرخانه جشنواره بین‌المللی تئاتر دانشگاهی ایران.

۲۲- فرخ‌زاد، پوران. (۱۳۸۱). ***کارنمای زنان کارای ایران از دیروز تا امروز.*** تهران، نشر قطره.

۲۳- محبتی، مهدی. (۱۳۸۸). ***از معنا تا صورت: طبقه‌بندی و تحلیل ریشه‌ها، زمینه‌ها، نظریه‌ها، جریان‌ها، رویکردها، اندیشه‌ها و آثار مهم نقد ادبی در ایران و ادبیات فارسی.*** تهران، نشرسخن.

۲۴- ملک پور، جمشید. (۱۳۸۵). ***ادبیات نمایشی در ایران.*** جلد دوم، تهران، نشر توس.

۲۵- میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). ***واژه‌نامه هنر شاعری: فرهنگ تفضیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن.*** چاپ دوم، تهران، نشرکتاب مهناز.

۲۶- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۵). ***درآمدی به نمایشنامه‌شناسی.*** چاپ دوم، تهران، انتشارات سمت.

۲۷- ویتمور، جان. (۱۳۸۶). ***کارگردانی تئاتر پست مدرن: آفرینش معنا در نمایش.*** م: صمدچینی فروشان. تهران، نشر نمایش.

۲۹- هولتن، اورلی. (۱۳۶۴). ***مقدمه بر تئاتر: آینه طبیعت.*** م: محبوبه مهاجر. تهران، نشر سروش.

۳۰- یانگ، جیمز. (۱۳۸۸). ***هنر و ثناخت.*** م: هاشم بناء پور، بهاره آزاده رهی، ارشیا صدیق. تهران، نشر فرهنگستان هنر.

فرهنگ‌نامه:

۳۱- انوری، حسن. (۱۳۸۲). ***فرهنگ بزرگ سخن.*** جلد هشتم، تهران، نشر سخن.

۳۲- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). ***فرهنگ‌نامه ادبی فارسی: گزیده اصطلاحات، مضامین و موضوعات ادبی.*** جلد دوم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.

۳۳- پاکباز، روئین. (۱۳۷۸). ***دایره‌المعارف هنرنقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک.*** تهران، نشر فرهنگ معاصر.

۳۴- حقیقت، عبدالرفیع. (۱۳۶۸). ***فرهنگ شاعران زبان پارسی از آغاز تا امروز.*** تهران، نشر شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.

۳۵- محمدی، سید مرتضی. (۱۳۷۸). ***فرهنگ کارگردان‌های سینمایی ایران.*** تهران، نشر سیمرو.

نشریه:

۱- بیضایی، بهرام. (۱۳۷۹). ***نقد و بررسی سه برخوانی بهرام بیضایی ماهنامه کارنامه.*** (ش ۱۳مهرماه).

۲- پارسایی، حسن. (۱۳۸۶). ***صحنه و طراحی و پردازش آن در تئاتر مجله نمایش.*** (ش ۱۰۱و۱۰۲.) ص ۲۹-۳۳.

۳- خسروی، رکن‌الدین. (۱۳۷۲). ***نمایش و هنر کارگردانی مجله چیستا*** (ش ۱۰۱) ص ۷۸-۸۵.

۴- کریمی، ایرج. (۱۳۸۶). ***کارنامه بنداربیدخش؛ سخندانی و زیبایی فصلنامه ادبیات نمایشی سیمیا*** (دوره دوم) ص ۲۲۵.

۵- محمدی آسیابادی، علی. (۱۳۸۵). ***فرافکنی و شخصیت‌بخشی در شعر حافظ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*** (ش۵۲ و۵۳) ص۱۱۱- ۱۳۴.

۶- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۴). ***ساخت و پرداخت "فضا و حالت" در هنر نمایش (تئاتر) مجله هنرهای زیبا*** شماره اول. ص ۹۵- ۱۰۳.

۷- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۳). ***مطالعه تطبیقی میان نمایشنامه و داستان فصلنامه هنر*** (ش ۲۵) ص ۲۵۷- ۲۸۱.

۸- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۱). ***جلسه سخنرانی و پرسش و پاسخ دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی با موضوع: رویکرد کارگردان به نمایشنامه ماهنامه صحنه*** (ش یکم) ص ۸-۱۰.

۹- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۶). ***گفتگو با دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی: هنر نمایش ابر چراغ- آینه‌ای است که به فرد، جامعه و هستی نور می‌تاباندمجله نمایش*** (ش ۹۰-۹۲) ص ۲۶-۲۹.

منابع انگلیسی:

1. Edmond jones.R.(2004). The dramatic imagination: reflections and speculations on the art of the theatre. Published in 2004 by Routledge ,New York

2. Gorelik.M.(2011).The Factor of Design. The Tulane Drama Review, Vol. 5, No. 3 Published by: The MIT Press

3. Selden.S.(2011). The Factor of Direction. The Tulane Drama Review, Vol. 5, No. 3 Published by: The MIT Press

4. Young.J.(2001).Art and khonwlege. (2nd ed.). Published in the USA and Canadaby Routledge.

5. Young.J.(2010).essay "Art and the Educated Audience "The Journal of Aesthetic Education, Vol. 44, No. 3, Fall. Published by University of Illinois Press

بررسی الگوی اقتباس براساس روند تبدیل ساختاری رمان دل ســگ میخاییل بولگــاکف به نمایشنامه دل سگ محمد یعقوبی

مهدی نصیری

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱ / ۱۲ / ۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲ / ۲ / ۷

بررسی الگوی اقتباس براساس روند تبدیل ساختاری رمان دل ســگ میخاییل بولگــاکف به نمایشنامه دل سگ محمد یعقوبی

مهدی نصیری دکترای ادبیات نمایشی از آکادمی ملی علوم ارمنستان

چکیده

در مورد فرآیند اقتباس و چگونگی تبدیل یک متن از ادبیات داستانی به ادبیات دراماتیک همواره نظریات و نیز راهکارهایی ارایه شده است. البته باید بیشترین نظریات درباره اقتباس، به اقتباس فیلم از ادبیات داستانی و رمان اختصاص داشته است و کمتر می‌توان منبعی را پیدا کرد که مشخصا به مسئله اقتباس درام از ادبیات داستانی و رمان پرداخته باشد. ازاین‌منظر این پژوهش می‌تواند در حوزه بحثی که مطرح می‌کند، جزو معدود پژوهش‌های موجود باشد.

در این پژوهش پیش از هرچیز رمان بولگاکف و درام اقتباسی محمد یعقوبی صرف‌نظر از وجوه تفارق و تشابه آن‌ها و بدون‌توجه به جغرافیای فرهنگی و اجتماعی آفرینش این آثار براساس ساختارشان موردبررسی قرار می‌گیرند. در ادامه تلاش می‌شود تا به یک پرسش اساسی در نتیجه فرآیند اقتباس، پاسخ داده شود. این پرسش در پی دستیابی به الگویی برای اقتباس است و این‌گونه مطرح می‌شود که در یک پروسه اقتباسی و در جریان اقتباس دراماتیک از ادبیات داستانی بیشتر چه مولفه‌ها و عناصری از ساختار ادبیات داستانی ظرفیت ها و قابلیت‌های تبدیل شدن به درام را دارند و براساس چه الگویی می توان از ادبیات داستانی اقتباس کرد و به یک ساختار دراماتیک دست یافت؟

رمان ***دل سگ*** و نمایشنامه اقتباسی "دل سگ" به‌واسطه آن‌چه اقتباس وفادارانه تعریف می‌کنیم و براساس مولفه های ساختاری شان با هم قیاس می‌شوند. درنتیجه همین قیاس و تحلیل ساختاری تلاش می‌شود تا الگوی اقتباس و پروسه تبدیل از رمان به درام با نگاهی کاربردی و علمی موردارزیابی و شناخت قرار گیرد.

واژگان کلیدی: داستان. درام. روایت. شخصیت. رویداد. پیرنگ

مقدمه

در میان مقاله‌ها و پژوهش‌های انجام‌شده در زمینه اقتباس برای تئاتر بیشتر با ارایه ساختار مواجه هستیم. به‌عنوان‌مثال لاجوس اگری در ***فن نمایشنامه*** ساختار ادبیات دراماتیک را تبیین و تحلیل می‌کند و مایکل جی توان در کتاب ***ساختار بنیادین داستان*** ساختار و شکل را در ادبیات داستانی موردارزیابی قرار می‌دهد. بنابراین در به‌دست آوردن راهکار و رسیدن به یک نتیجه مشخص درباره اقتباس ادبیات دراماتیک از ادبیات داستانی بهترین کار مقایسه ساختار این دو گونه ادبی است. هم‌چنین به خاطر اینکه بیشتر مباحث مطرح‌شده در حوزه اقتباس تئاتری به ارایه دیدگاه‌های عمومی محدود می‌شود در ادامه سعی شده تا با انتخاب یک نمونه و الگو برای تحقیق در مورد شیوه اقتباس یک رمان که به نمایشنامه تبدیل شده است، از برخی مناظر موردارزیابی و تحلیل قرار بگیرد.

فرض کنیم که می‌توان روایت را به عنوان مهم‌ترین عنصر مشترک میان تئاتر و داستان موردارزیابی قرار دارد. بنابراین در مورد الگوی تحقیق هم به‌طبع روایت داستانی و روایت تئاتری بیشترین جدال را در پی‌خواهند داشت. اما در این‌جا که نمونه تحقیق براساس الگوی اقتباس موردارزیابی قرار می‌گیرد و راهکارهای تبدیل ادبیات داستانی به ادبیات دراماتیک بررسی می‌شوند، با تمرکز بر وجوه ساختاری دو الگوی تحقیق چگونگی اقتباس و هم‌چنین بافت اجتماعی فرهنگی در اثر نیز موردتوجه قرار خواهند گرفت.

بدین‌منظور رمان ***دل سگ*** نوشته میخائیل بولگاکف به‌عنوان‌نمونه انتخاب شده در حوزه ادبیات داستانی با نمایشنامه "دل سگ" که در سال ۲۰۰۷ توسط یکی از درام‌نویسان مطرح معاصر ایران از این رمان مورداقتباس قرار گرفته است، مقایسه می‌شوند و هدف این اقتباس بررسی یک نمونه از الگوهای اقتباس و تعمیم شیوه‌های اقتباس بر این الگو است.

۱- میخائیل بولگاکف و رمان *دل سگ*

میخائیل بولگاکف در سوم ماه مه ۱۸۹۱ در کی‌یف متولد شد. همان‌جا درس خواند و در سال ۱۹۱۶ در رشته پزشکی فارغ‌التحصیل شد.

صرف‌نظر از اینکه میخائیل بولگاکف بیشتر به عنوان یک نمایشنامه‌نویس یا رمان‌نویس شناخته می‌شود می‌توان در بررسی آثار او به این نکته اشاره کرد که نخستین نمایشنامه‌اش را با اقتباس از یکی از رمان‌هایش نوشته است. بولگاکف در دورانی که روزنامه‌نگار بود رمان ***در پرتو مهتاب*** را براساس تجربیات شخصی‌اش در زمان جنگ داخلی در کی‌یف نوشته است.

بعدها به تشویق پاول الکساندرودیچ مارکُف این رمان را که دو سوم آن با نام "گارد سفید" در یک

ماهنامه ادبی چاپ شده بود، در سال ۱۹۲۶ تحت‌عنوان "روزگار خانواده توربن" به نمایشنامه‌ای تبدیل می‌کند که در تئاتر هندی مسکو اجرا می‌شود و پس از موفقیت اعتبار فراوانی برای نویسنده‌اش به‌همراه می‌آورد. بنابراین نخستین اقتباس از داستان‌های بولکاگف توسط خود او صورت می‌پذیرد.

اما رمان ***دل سگ*** که بین ژانویه و مارس ۱۹۲۵ نوشته شده یک داستان رئالیستی خیال‌پردازانه است که از سرشت غیرعادی آزاردهنده‌ای برخوردار است. این سرشت غیرعادی از دخالت نیروهای خبیث فوق‌طبیعی در امور آشفته انسان امروز پرده برمی‌دارد. درواقع "***دل سگ***" همان روشی را دنبال می‌کند که بعدها بولگاکف آن را در ***مرشد و مارگریتا*** ادامه می‌دهد. در این روش عقایدی تکان‌دهنده غریب و بی‌تناسب در قالب روایتی بی‌پیرایه و ناتورالیستی و خالی از احساس جلوه‌گر می‌شود. روشی که به‌طرزی درخشان تباین شکل و محتوا را پررنگ‌تر می‌نمایاند. رمان ازیک‌سو مضحک و سرشار از بطالت به‌نظر می‌رسد و دشواری‌ها و ناهنجاری‌های زندگی روسیه انقلابی دهه بیست را به تمسخر می‌گیرد. اما در پشت این ظاهر ساده و به‌ظاهر مضحک به‌گونه‌ای انتقادی این انقلاب را موردحمله قرار می‌دهد.

سگ در این داستان نمادی از مردم روسیه است که قرن‌ها موردستم و خشونت قرار گرفته‌اند و به‌جای انسان، مثل یک حیوان با آن‌ها برخورد شده است. جراح متخصص بازگرداندن جوانی می‌تواند تجسم نمادین حزب کمونیست یا حتی شاید خود لنین باشد و عمل پیوند دشواری که برای تبدیل کردن سگ به انسان انجام می‌دهد، بی‌تردید می‌تواند خود انقلاب باشد.

درواقع رهبر (پزشک) انقلابی (مخلوقی) را باعث می‌شود، اما این مخلوق تازه‌تولدیافته هرلحظه عادت‌ها و خصایصی پیدا می‌کند که رفته‌رفته عرصه زندگی را بر خالقش تنگ می‌کند. این انسان نوین برخلاف انتظار جراح متخصص راه معکوس را درپیش می‌گیرد و به خاطر رفتارهایش تنها دو راه را پیش‌رو قرار می‌دهد. یا باید از میان برداشته شود و بمیرد یا اینکه دوباره به سگ تبدیل شود.

درواقع ***دل سگ*** با لحنی تلخ و انتقادآمیز جامعه روشنفکر روسیه را روایت می‌کند. جامعه‌ای که مبنای انقلاب را می‌گذارد اما شبه انسان‌ها مسیر را چنان تغییر می‌دهند که راه و مسیر خودساخته تبدیل به مسیر نابودی می‌شود. بولگاکف انقلاب را کوشش در بیراهه‌ای می‌دانست که می‌خواهد کار محال را انجام بدهد. انقلابی که می‌خواهد سرشت انسان را تغییر دهد. اما ***دل سگ*** هشدار می‌دهد که سرشت آدمیزاد باتوحش عجین است و نتیجه تفویض قدرت به چنین انسان‌هایی فاجعه‌بار خواهد بود.

بولگاکف داستان ***دل سگ*** را براساس طرح کلی ماجراهایی که در زنجیره‌ای زمانی برای یک سگ خیابانی ولگرد اتفاق می‌افتد، تعریف می‌کند. همه‌چیز تا پایان در هشت بخش و یک ضمیمه با عنوان خاتمه روایت می‌شود و داستان با روایت اول‌شخص از زاویه دید سگ ولگردی که با پهلوی زخمی در سرما و کولاک به جست‌وجوی غذا پرسه می‌زند، آغاز می‌شود:

"عو عو عو .... عو و... و... عو عو. آخ نگاه هم کنید، دارم می‌میرم. پای این درگاهی کولاک برایم مرثیه می‌خواند و من همراهش زوزه می‌کشم. کارم تمام است."

بولگاکف برای شروع روایت و تبیین محتوای داستان از نخستین مرحله و از پایین‌ترین و پست‌ترین طبقه شروع می‌کند. داستان را سگ ولگردی شروع می‌کند که حتی پست‌ترین و حقیرترین انسان هم به او لگد می‌زند و حالا قرار است این حیوان به مرحله انسانی ارتقاء پیدا کند.

رمان با انبوه کلمات و واژه‌ها به توصیف و توضیح می‌پردازد. در بخش نخست واژه‌ها و خطوط و صفحات به تفضیل درونیات سگ ولگرد و فضای تاریک و سرد جامعه پیرامونش را توصیف می‌کنند.

همه‌چیز با جزییات وصف می‌شود. خیابان‌ها، رفتار آدم‌ها با سگ ولگرد، سردر مغازه‌ها، انواع غذاها و مزه و حتی بوی آن‌ها و... آن‌قدر با دقت و وسواس تعریف می‌شوند که خواننده برای لحظاتی تمام دنیا را با نگاه سگ ولگرد و نیازهای نخستین او (خوراک) می‌بیند. در همین بخش به محض ورود پرفسور راوی دیگری در کنار راوی اول‌شخص (سگ ولگرد) قرار می‌گیرد. حالا راوی سوم‌شخص (دانای کل) بخشی از روایت را پیش می‌برد. اما هم‌چنان توصیف و تعریف و فضاسازی و هویت بخشی به شخصیت‌ها زمان زیادی را به خود اختصاص می‌دهد.

پس از توصیف و تعریف سگ ولگرد و خیابان‌ها و مغازه‌ها در بخش دوم و به محض ورود به خانه پرفسور فضای روایت تغییر می‌کند. با ورود به خانه پرفسور نیازهای اولیه سگ برآورده می‌شوند. او حتی اسم پیدا می‌کند (شاریک) و موردتوجه قرار می‌گیرد. بنابراین توصیف و تعریف وارد فضای دیگری می‌شود و حالا با طرح چند سوال ساده توسط سگ درباره اینکه چرا این‌قدر موردتوجه قرار گرفته است، طرح و توطئه در داستان شگل می‌گیرد!

در بخش سوم اما این طرح‌وتوطئه و بسط‌وگسترش اندکی به‌تعویق می‌افتد. بخش زیادی از آن‌چه در این قسمت روایت می‌شود؛ درست مثل بخش نخست که به شناساندن سگ ولگرد اختصاص داشت، در این قسمت به شناساندن پرفسور و دیدگاه‌ها و عقاید او اختصاص می‌یابد. عادت‌ها، وسواس‌ها، توصیه‌ها و مواضع اجتماعی و سیاسی پرفسور در این بخش بازهم با ارایه جزییات و توصیف‌هامعرفی می‌شوند. گفت‌وگوی طولانی موقع صرف شام و حتی انتخاب بخش‌های موردعلاقه پرفسور در یک تئاتر،چند نمونه از جزییاتی هستند که به عنوان شناسه‌هایی برای ایجاد شناخت نسبت به پرفسور بیان می‌شوند و در ادامه کارکرد پیدا خواهند کرد.

اما رمان در این بخش اسیر توصیف و تفسیر وقایع و رویدادها یا فضاسازی صرف و کم‌ارزش نمی‌شود. به‌بیان‌دیگر در این سطح باقی نمی‌ماند و طرح‌وتوطئه با انجام یک عمل جراحی بر روی سگ وارد مرحله جدیدی می‌شود. انجام عمل جراحی روی سگ ولگرد بخش سوم را به مرکز رمان تبدیل

می‌کند. این مرکز به‌طورمشخص ساختار داستان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و نقش هدایت، توازن و سازمان‌دهی ساختار را برعهده دارد. از اساس سگ ولگرد برای عمل مهم جراحی که در این بخش قرار است روی او صورت بگیرد، انتخاب شده و از این به بعد و به‌واسطه‌ی همین عمل جراحی هم اهمیت پیدا می‌کند.

بخش چهارم رمان جایی است که توصیف و تعریف و روایت جزییات با یک عمل مهم و بررسی نتایج آن به‌سرعت عوض می‌شود. حالا روایت ازنظر زمان و ارزش اتفاقات سرعت می‌گیرد و اهمیت موضوع هم بر آن اضافه می‌شود. سگ ولگرد (شاریک) تحت‌عمل جراحی قرار گرفته و غده هیپوفیز و بیضه‌هایش با هیپوفیز و بیضه‌های یک انسان عوض شده است. در این بخش ادبیات روایی به‌طورکلی به سمت گزارش ادبی تغییر ماهیت می‌دهد.

وقایع‌نگاری دکتر بورمنتال درباره نتیجه عمل جراحی و تغییراتی که شاریک به‌وجود می‌آید و او را رفته‌رفته از یک سگ به انسان تبدیل می‌کند. درواقع نوعی گزارش‌نویسی ادبی است که ازطرفی تنها براساس کارکردهای یک گزارش‌نویسی کاملاً علمی توجیه می‌شود و ازسوی‌دیگر بخشی از کارکردهای ساختار داستان را با خود به‌همراه دارد. این‌نوع ارایه اطلاعات و آن‌چه در گزارش‌های مستمر دکتر بورمنتال آمده است را نیز باید از خصوصیات ادبیات داستانی دانست و به‌طورمسلم این نوع روایت رویداد به‌سختی می تواند در درام پرداخت شود.

فصل پنجم رمان محدوده کنش‌مندی و کشمکش است. شاریک به یک انسان تبدیل شده و همه خصایص مردی که غده او به سگ پیوند زده شده را با خود به‌همراه دارد. مردی از طبقه پایین اجتماعی که همه خصوصیات یک پرولتار سطح پایین را بروز می‌دهد و ازسوی‌دیگر رفتارهایش با غرایز حیوانی سگ ولگرد ترکیب شده است. از کشمکش‌ها و کلنجارهای پروفسور و دکتر بورمنتال تا مزاحمت‌هایی که برای ساکنین آپارتمان و به‌ویژه زینا ایجاد می‌شود گرفته تا ملغمه‌ای که بر سر شکار گربه در خانه پرفسور راه می‌افتد، ترکیبی از خصایص و غرایز پست این شبه‌انسان را در فصل پنجم و در تضاد با انسان موردانتظار پرفسور نشان می‌دهند.

در ششمین، هفتمین و هشتمین بخش داستان کشمکش و درگیری شاریک با پرفسور و ساکنین آپارتمان اوج می‌گیرد. شاریکوف تحت‌تأثیر افکار تحریک‌کننده و انقلابیاشوندر و کمیته خانگی بر شدت رفتارهای آزاردهنده‌اش می‌افزاید. با آگاهی نسبت به حقوقی که انقلابیون برایش قایل می‌دانند، جهنمی از خشونت‌های غریزی را پیشِ‌رو قرار می‌دهد. درواقع از این‌جا به بعد است که انقلاب، تفکر انقلابی و هزیان‌های موردانتقاد در محتوای داستان (که از همان ابتدا به صورت جزیی بیان شده بودند) جدی‌تر خودنمایی می‌کنند و زمینه نتیجه‌گیری و موضع انتقادی پنهان در ژرف ساخت را رفته‌رفته آشکار

می‌سازند.

شاریکوف با تکیه بر حقوقی که کمیته خانگی برایش به عنوان یک شهروند تعیین کرده است، به خود اجازه می‌دهد که هر کاری انجام بدهد. دعوت مرد مست به خانه، سوءنیت نسبت به زینا جوان، آشنایی با دختر ماشین‌نویس و تصمیم به ازدواج، اسلحه کشیدن روی دکتر خوی غریزی و حیوانی او را در پناه حقوق شهروندی بیشتر و بیشتر آشکار می‌کند و کار به جایی می‌رسد که پروفسور وادار به اعتراف به شکست در مورد خلق این موجود می‌شود و بورمنتال در مورد انگیزه‌های ازبین بردنش صحبت می‌کند.

و عاقبت در آخرین بخش با عنوان خاتمه شاریکوف دوباره به یک سگ تبدیل شده است. این نتیجه‌گیری یک پایان همراه با شکست را برای رویای تعالی انسانی در داستان رقم می‌زند.

مایکل جی تولان روایت را این‌گونه تعریف می‌کند: "توالی از پیش انگاشته شده رخدادهایی که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته‌اند." درواقع در بطن هر روایت دو ویژگی بسیارمهم دیده می‌شود: علیت و زمان‌بندی. واژه‌های غیرتصادفی و توالی در تعریف. بیان‌گر همین نکته هستند رمان ***دل سگ*** میخائیل بولگاکف براساس همین تعریف ساده از داستان روایت می‌شود. نخست آنکه هر علتی دارای یک معلول است و مجموعه علت‌ها و معلول‌ها رویدادها و اتفاقات داستان را می‌سازند و دوم اینکه همه این رویدادهای به‌هم‌پیوسته در ادامه یکدیگر و درنتیجه توالی منطقی و متعارف زمانی روایت می‌شوند.

۲- محمد یعقوبی و نمایشنامه "دل سگ"

معمولاً در شروع نمایش تماشاگر که از محیطی دیگر وارد فضای تئاتر شده، آمادگی ذهنی کافی برای پذیرفتن فضای نمایش را ندارد. ازسوی‌دیگر بازیگران هم در لحظه ورود به صحنه و پا گذاشتن به فضای پرازدحام و بزرگ تئاتر نیازمند ترفندی برای غلبه بر سروصداهای موجود هستند و بالاخره اینکه یک درام موفق درامی است که در همان‌لحظه نخست تماشاگران را به‌سرعت وارد دنیای نمایش کند. "از این رو یک روش کلی و مفید برای شروع نمایش آن است که به جای گفتار، نمایشنامه را با حرکتی گویا و دراماتیک شروع کنیم."

محمد یعقوبی در نمایشنامه‌ای که با عنوان "دل سگ" از رمانیبا همین عنوان، نوشته میخائیل بولگاکف اقتباس و از ترفند شروع با اکت نمایشی استفاده کرده است. برخلاف رمان که با واگویه‌های درونی و طولانی سگ ولگرد شروع می‌شود. یعقوبی نمایشنامه اش را از آخرین بخش‌های رمان (زمانی‌که شاریکوف با سوءنیت به زینا نزدیک شده) این‌گونه شروع می‌کند:

صحنه اول: هیپوفیز

[صدای جیغ زینا، خدمت‌کار خانه در تاریکی صحنه، صدای قدم‌های شتابان زینا در تاریکی. در اتاق

پرفسور را می‌زند.]

۱- (مکی، ابراهیم. ۱۳۸۵. شناخت عوامل نمایش. تهران. انتشارات سروش)

زینا: دکتر! پرفسور!

[در باز می‌شود و دکتر بورمنتال وارد صحنه می‌شود.]

دکتر بورمنتال: چه اتفاقی افتاده زینا؟

[پرفسور هم وارد صحنه می‌شود]

زینا: اون کثافت اومده اتاق من. شاریک. اون منظور بدی داشت. اون ...]

روایت نمایشنامه "دل سگ" محمد یعقوبی که در دوازده صحنه نوشته شده است، با برهم ریختن توالی زمان به‌طوردقیق لحظه‌ای را برای آغاز انتخاب کرده که بیشترین انرژی و اکت نمایشی را درخود دارد. این آغاز در وهله اول یک حادثه است. همه‌چیز با صدای جیغی در تاریکی آغاز می‌شود. بلافاصله پس از جلب‌توجه تماشاگر با استفاده از حس شنیداری، سه شخصیت به‌ترتیب (زینا، دکتر بورمنتال و پرفسور) در بطن حادثه نشان داده می‌شوند. صحبت از قصد تجاوز شخصیت دیگری (شاریک) را هم بلافاصله معرفی می‌کند. همه‌چیز به‌خوبی شروع شده و حالا حادثه و اشخاص داستان به‌اندازه‌کافی کنجکاوی و توجه تماشاگران را برانگیخته‌اند.

بلافاصله پس از تحریک کنجکاوی شاریک با اسلحه وارد می‌شود. نخستین گفت‌وگوها، شخصیت‌ها و بخشی از رویدادهای اصلی را با رعایت ایجاز معرفی می‌کنند و می‌شناسانند.

نمایشنامه پس از این غافلگیری در صحنه دوم به گذشته بازمی‌گردد. یعنی زمانی‌که پرفسور سگ ولگرد را به آپارتمانش آورده است. اما این‌جا برخلاف رمان از توصیف و تعریف‌های طولانی خبری نیست.

از این‌جا به بعد نمایشنامه در اقتباسی وفادارانه از ساختار روایت داستانی تبعیت می‌کند. پرورش موقت سگ در آپارتمان، معرفی ساکنین آپارتمان، معرفی اشووندر و کمیته ساختمان، عمل جراحی سگ ولگرد و تأثیر غده هیپوفیز بر او، گزارش‌نویسی دکتر بورمنتال و... دقیق براساس همان رابطه علت‌ومعلولی که در ساختار رمان وجود دارد و با رعایت توالی زمانی در نمایشنامه هم روایت می‌شوند.

بنابراین نمایشنامه با رعایت وفاداری به اصل داستان روایت می‌شود و در فاصله میان آغاز تا پایان تنها تکنیک‌های پرداخت روایت و ساختار روایت آن با مؤلفه‌های ساختار روایت در رمان متفاوت است.

صحنه یازدهم نمایشنامه اما در یک چینش متفاوت، ادامه همان صحنه نخست است. هرچند که بخشی از این صحنه قبلاً در آغاز نمایشنامه روایت شده است اما این صحنه مشابه آن‌چه در رمان هست، به نقطه پیش از پایان در ساختار داستان تأکید دارد. در این صحنه انگیزه ازمیان برداشتن شاریکوف

به‌واسطه رفتارهای غیرقابل‌کنترل و حیوانی او برای دکتر بورمنتال و پرفسور به‌وجود می‌آید و در صحنه دوازدهم تحت‌عنوان "مرگ بر گربه‌ها" شاریکوف آماده انجام عمل جراحی برای تبدیل شدن به همان سگ ولگرد آغازین می‌شود.

همان‌طورکه مشاهده می‌شود پلات داستان نمایشنامه "دل سگ" محمد یعقوبی به‌طورکلی برگرفته از رمان ***دل سگ*** نوشته میخائیل بولگاکف است. پس می‌توان این اقتباس را یک اقتباس وفادار به متن اصلی دانست. یک‌باردیگر سه مشکل اقتباس که جفری واگنر (رجوع شود به ۱-۲ اقتباس به عنوان یک پدیده) را مرور کنیم: در این دسته‌بندی واگنر "انتقال"، "تفسیر" و "قیاس" را به عنوان اشکال اصلی اقتباس مورداشاره قرار می‌دهد.

در شکل انتقالی قصه بدون تغییرات آشکار تبدیل به اثر دوم می‌شود. در شکل دوم داستان با دخالت و تفسیر درام‌نویس تغییر می‌کند و در شکل قیاسی منبع اصلی تغییر یافته و به ایده‌ای برای خلق اثر دوم تبدیل می‌شود.

بامرور این سه شکل اقتباس می‌توان گفت که نمایشنامه "دل سگ" محمد یعقوبی یک اقتباس انتقالی است که اندکی گرایش به تفسیر در آن وجود دارد. تنها تغییرات نمایشنامه نسبت به اثر اولیه تغییر جزیی ساختار و حذف برخی از شخصیت‌های کم‌اهمیت است. اما درعین‌حال تفسیر درام‌نویس از رمان و دخالت مناسبات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعه‌ای که در آن نمایشنامه اقتباسی نوشته شده نیز باعث شده تا رگه‌های کم‌رنگی از تفسیر هم در این اقتباس مشاهده شود. مایکل کلین (michealklein) هم در تقسیم‌بندی سه نوع اقتباس این نوع اقتباس را تحت‌عنوان "وفاداری به هسته و نیروی اصلی روایت" تعریف می‌کند.

در ادامه فرایند انتقال ساختار داستان به درام و تبدیل آن به نمایشنامه را با اشاره به جزییات بیشتر موردارزیابی و تحلیل قرار می‌دهیم.

۳- نمایشنامه "دل سگ" و اقتباس از رمان بولگاکف

همان‌گونه که ذکر شد براساس اشکال اقتباسی که جفری واگنر مطرح می‌کند، نمایشنامه "دل سگ" محمد یعقوبی یک اقتباس انتقالی است. در این اقتباس قصه و اتفاقات و حتی برخی از گفت‌وگوها بدون تغییرات آشکار از اثر اولیه (رمان) گرفته شده‌اند. نمایشنامه محمد یعقوبی تنها تفاوت‌هایی در برهم ریختن توالی زمان روایت داستان و هم‌چنین ترتیب موقعیت‌ها دارد. درواقع نمایشنامه با حذف توصیف‌ها و پرگویی‌هایی که در رمان وجود دارد به سراغ کنش دراماتیک رفته است و همهٔ عناصر ساختارش را بر همین مبنا در جهت کاهش مؤلفه‌های ادبیات توصیفی و درعوض پرداخت دراماتیک حوادث و رویدادها

به‌کار برده است. محمد یعقوبی این دراماتیزه کردن را از ابتدای نمایشنامه آغاز کرده است.

"یک نمایشنامه ممکن است از موقعی شروع شود که یک کشمکش یا مبارزه، داستان را به نقطه بحران هدایت کند."(اگری،۲۹۹ : ۱۳۸۳)

شروع نمایشنامه یعقوبی موقعیتی را دربر می‌گیرد که تقریباً بعد از میانه رمان بولگاکف اتفاق افتاده است. بنابراین یک موقعیت و حادثه یک عناصری از کل داستان (شامل شخصیت‌ها، مسئله اصلی و...) را با خود به‌همراه دارد، نمایشنامه را آغاز می‌کند.

نمایشنامه "دل سگ" در نتیجه فرآیندی انتقالی از رمان ***دل سگ*** میخائیل بولگاکف اقتباس شده است. اما در جریان پروسه اقتباس ساختار ادبیات داستانی آن‌گونه به ساختار ادبیات دراماتیک تبدیل شده که اکت واکنش دراماتیک در اولویت و اهمیت قرار بگیرد. در ادامه چند رویکرد در جریان اقتباس موردارزیابی قرار خواهد گرفت.

۳-۱. مرکزگرایی یا مرکزگریزی

ژاک دریدا (در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۶ با عنوان "ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی" نوشته، دیدگاه خود را درباره ساختار و نقش مرکز در ساختار و تغییر شکلی که می‌توان برای مرکز قایل شد، به دقت بیان کرده است. دریدا در این مقاله توضیح می‌دهد که ساختار هم‌پای واژه اپیستمه[1] (شناخت) در فلسفه غرب ریشه دارد. ساختار تا عمق زبان، و زمره پیش رفته و کوشیده که آن را نیز از آن خود کند. ساختار همان‌اندازه که در فرهنگ غرب عزیز داشته شده، به‌همان‌اندازه نیز فروکاسته و خنثی شده است. زیرا همه معتقد به مرکزی برای این ساختار بوده‌اند که خود ساختار را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. "این مرکز نه تنها نقش هدایت، توازن و سازمان‌دهی ساختار را برعهده داشته است در واقع، نمی‌توان ساختار سازمان نیافته را تجسم کرد بلکه، از همه مهم‌تر، اطمینان می‌داده است که اصول سازمان دهنده ساختار محدود کننده آن چیزی است که ما بازی آزادانه ساختار می‌نامیم." (دریدا، ۱۳۸۸:۲۲۲)

دریدا در این مقاله به این نکته معتقد نیست که مرکز وجود ندارد، بلکه می‌گوید درون مرکز میل به بازی وجود دارد، یعنی اگر ما جای مرکز را تغییر دهیم و یا مرکز دیگری را برای یک ساختار درنظر بگیریم شکل بازی ساختار نیز تغییر می‌یابد. این مطلب را می‌توان در قالب یک مثال توضیح داد: زندانی را درنظر بگیرید که حاصل قانون در آن وجود دارد و مرکز آن زندان محسوب می‌شود. درصورتی‌که این عامل قانون را حذف کنیم، زندانیان می‌کوشند از ساختار زندان بیرون بروند. شلوغ می‌کنند و ساختار را برهم می‌زنند. این برهم ریختن ساختار قبلی ساختار جدیدی پدید می‌آورد که در آن دیگر قانون قبلی

در مرکز نیست. بلکه در حاشیه قرار گرفته است. اکنون در زندان مرکز جدیدی شکل گرفته که قانون جدیدی بر آن حاکم است. یعنی اکنون در مرکز، قانون زندانیان جای قانون زندانبان را گرفته است. دریدا نیز در مورد متن همین دیدگاه را دارد. تا زمانی‌که ما در متن قایل به یک مرکز هستیم، آن را محدود کرده‌ایم. اما به‌محض حذف مرکز، مرکز جدیدی ایجاد می‌شود که ساختار را نظمی تازه می‌دهد که این ساختار جدید نسبت به ساختار قبلی دچار بازی شده است.

مرکز در رمان میخائیل بولگاکف کجاست؟ بدونِ‌شک مرکز روایت قصه در رمان باید پایان بخش سوم و ابتدای بخش چهارم یعنی آن‌جا که شاریک جراحی می‌شود، باشد. این مرکز مقدمه و ابتدایی دارد که در آن شاریک در خیابان‌ها و کوچه‌های شهر توصیف می‌شود و سپس بهانه شناساندن پرفسور و خانه‌اش را فراهم می‌آورد. هم‌چنین در ادامه چالش‌های داستانی و بالاخره پایانی وجود دارد که در آن شاریک دوباره به یک سگ تبدیل می‌شود.

اما تغییر این مرکز در نمایشنامه محمد یعقوبی باعث شده تا ساختار تااندازه‌ای برهم بریزد. در نمایشنامه "دل سگ" مرکز همان صحنه رویارویی شاریک یاغی با پرفسور و اهالی خانه اوست. در همین نقطه است که حادثه و رویداد کار حدود نود صحنه از رمان را در دو صحنه انجام می‌دهد. شخصیت‌ها معرفی می‌شوند و حتی بخشی از کارکرد و نقش آن‌ها تا پایان نمایشنامه هم افشا می‌شود:

"شاریک: تو پاپای من هستی درست ئه؟

پرفسور: آره

شاریک: پس چی من هستی؟

پرفسور: پاپای تو.

شاریک: هیپوفیز چیه؟

پرفسور: یک غده‌ست توی مغز.

شاریک: توی مغز؟

پرفسور: آره"(یعقوبی، ۸:۱۳۸۷)

گفت‌وگوها در این مرکز ضمن ارایه اطلاعات، پیشبرد رویداد و خلق کنش دراماتیک حتی مخاطب را کنجکاو می‌کنند و برای دنبال کردن روایت مشتاق می‌سازند.

محمد یعقوبی درواقع با تغییر مرکز، حادثه و اکت دراماتیک را به عنوان یک اولویت اصلی دراختیار می‌گیرد و موقعیتی را خلق می‌کند که چاشنی همه اتفاقات حول‌وحوش آن است. در ساختار نمایشنامه قصه در همان موقعیتی تمام می‌شود که آغاز شده است. درواقع نقطه شروع و نقطه پایان نمایشنامه منطبق بر یک موقعیت دراماتیک است و این موقعیت همان مرکزی است که کل ساختار را تحت‌الشعاع

قرار می‌دهد. فراموش نکنیم که طبق نظر دریدا "درون مرکز میل به بازی وجود دارد."(دریدا، ۲۲۳:۱۳۸۸)

مرکز قصه در نمایشنامه "دل سگ" نسبت به رمان بولگاکف تغییر کرده است. درواقع مرکز رمان براساس ضرورت‌ها و اولویت‌های ادبیات داستانی و طبق منطق منظم رمان و براساس توالی زمانی انتخاب شده است. اما همین مرکز در نمایشنامه "دل سگ" تغییر کرده و به یک موقعیت دراماتیک تبدیل شده است. بنابراین بخشی از قواعد ساختارقبلی برهم ریخته می‌شود. که مهم‌ترین آن توالی زمانی روایت است.

در روند اقتباس دراماتیک از یک منبع داستانی مرکز در ساختار تغییر کرده است. این تغییر مرکز به‌طورکلی سبب می‌شود تا ما بتوانیم متون نوشتاری را که امروز از نویسنده خود جدا شده‌اند، موردِبازخوانی قرار داده و از آن‌ها پرسش کنیم و این خوانش انتقادی سبب می‌شود تا از متون قدیمی متون جدیدی زاده شود که در بازتولید و باززایش اندیشه نقش به‌سزایی خواهد داشت.

۳-۲. روایت و ترتیب رویدادها

در کتاب ***نظریه‌های روایت*** آمده است؛ "جستجوی فلسفی حقیقت، پیوند میان ادبیات داستانی و روایت را آشکارتر می‌کند. همانگونه که داستان در برابر واقعیت و حقیقت است، روایت نیز در برابر قوانین نازمانمندی است که آنچه را هست، خواه گذشته و خواه آینده، ترسیم می‌کند. هر تبیین زمانمند که در حین پیشرفت شگفتی ما را برانگیزد و آگاهی را تنها با گذشته نگری و باز اندیشی رقم زند، هر قدر هم استوار بر واقعیت باشد داستان است."(والاس،۱۴۲:۱۳۸۲)

اما بارت به نقل از مایکل جی تولان در کتاب ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*** تعریف دیگری از روایت ارایه می‌دهد که شاید یکی از کامل‌ترین و ساده‌ترین تعاریف در این رابطه باشد: "توالی از پیش انگاشته شده در رخدادهایی که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته‌اند"(بارت، ۹:۱۳۸۷) درواقع در بطن هر روایت دو ویژگی بسیارمهم دیده می‌شود: علیت و زمان‌بندی. واژه‌های غیرتصادفی و توالی در تعریف ارایه‌شده، بیان‌گر همین نکته هستند.

هنگامی‌که یک سگ ولگرد با زخمی که در پهلو دارد، در خیابان‌های شهر پرسه می‌زند به دنبال کمی غذا و جایی راحت و گرم است و بلافاصله بعد از آن مردی با چند تکه سوسیس خوشمزه به‌سراغش می‌آید، رخداد غیرتصادفی در پرداخت روایت معنا پیدا می‌کند. سگ ولگرد داستان بولگاکف دقیقاً در همان لحظاتی خودش را به ما معرفی می‌کند که پرفسور او را در خیابان یافته و می‌خواهد برای انجام آزمایش‌اش او را به خانه ببرد.

در یک نظام غیرتصادفی سگ ولگرد و پرفسور و حتی شخصیت‌هایی که بعدها وارد روایت می‌شوند،

توسط نویسنده انتخاب شده‌اند و هیچ‌چیز اتفاقی و تصادفی نیست. شوایک سگی انتخاب‌شده از میان همه سگ‌هاست که توسط نویسنده برای پرفسور انتخاب می‌شود.

اما توالی ازپیش‌انگاشته هم ویژگی دومی است که براساس منطق روایت اهمیت پیدا می‌کند. شوایک سال‌ها در خیابان‌ها و جلو مغازه‌ها و رستوران‌ها به دنبال غذا بوده است. حالا زخمی است و آرزوی سرپناهی ساده و غذایی هرچند اندک را دارد. ازسوی‌دیگر پرفسور معروف و باتجربه مدت‌ها بر روی جراحی هیپوفیز و جوان‌سازی جسم تحقیق کرده و خودش را برای انجام یک آزمایش تحقیقاتی بسیارمهم آماده کرده است. او تصمیم گرفته تا غده‌ای را در مغز یک انسان با یک سگ عوض کند. تا به این‌جای کار چندین عمل قابل‌پذیرش که شامل گذشته منطقی و توالی زمان هستند درکنارهم قرار گرفته‌اند. این توالی منطقی و پنهان زمان از لحظه‌ای که سگ ولگرد و پرفسور با هم همراه می‌شوند به منطق آشکار توالی زمان در رمان بولگاکف تبدیل می‌شود.

باید دید که این توالی ازپیش‌انگاشته در رخدادهای غیرتصادفی در رمان بولگاکف، چگونه در فرآیند اقتباس و تبدیل به نمایشنامه رعایت می‌شود. محمد یعقوبی نمایشنامه دل سگ را از یک موقعیت و کنش آغاز می‌کند. در صحنه اول شوایک اسلحه به دست پرفسور، دکتر بورمنتال و زینا را تهدید کرده و بعد از دزدیدن مقداری پول از آپارتمان خارج می‌شود. صحنه دوم دقیقاً از آن‌جایی روایت می‌شود که سگ ولگرد وارد خانه پرفسور شده است.

درواقع ابتدای منطبق بر ابتدای رمان در نمایشنامه محمد یعقوبی از صحنه دوم آغاز می‌شود. نمایشنامه حتی در آغاز منطقی منطبق بر زمان رمان هم بخش نخست (پرسه‌های سگ) را حذف کرده است. بنابراین می‌توان گفت که در مورد روایت دراماتیک دو ویژگی بیشتر دیده می‌شود: اول آنکه حتی اگر صحنه دوم نمایشنامه را شروع آن درنظر بگیریم، درام به‌واسطه اهمیت اکت و کنش توصیف‌ها و زبان روایی ادبیات داستانی را حذف کرده‌اند و از زمانی آغاز می‌شود که رویداد دراماتیک وجود داشته باشد. یعنی درام از آن‌جا شروع می‌شود که ورود سگ ولگرد به خانه پرفسور نظم موجود را تااندازه‌ای برهم زده است. دوم آنکه: نمایشنامه در صحنه اول با یک حادثه شروع می‌شود.

این حادثه به‌لحاظ منطق زمانی روایت در نمایشنامه یک صحنه پیش از صحنه پایانی رخ می‌دهد. اما نمایشنامه‌نویس با تکیه بر ظرفیت‌های اجرای نمایشی و در جهت ایجاد جذابیت و برانگیختن کنجکاوی مخاطب این توالی زمان را به‌عمد برهم زده و درواقع بخشی از آینده روایت‌اش را به مخاطبش نشان می‌دهد.

اولان بارت در کتاب ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، روایت را دارای سه سطح توصیف می‌داند: "سطح کارکردها، سطح کنش‌ها و سطح روایت" این سه سطح براساس شیوه ترکیب تدریجی با

هم پیوند می‌یابند: "یک کارکرد تنها زمانی معنا می‌دهد که جایی در کنش عام یک کنش‌گر اشغال کند و این کنش به نوبت معنای نهایی‌اش را از این حقیقت می‌گیرد که روایت شده و به گفتمانی که دارای کدهای خویش است سپرده شده است."(بارت،۱۳۸۷:۳۷)

واحدهای کارکردی باید به تعداد اندکی طبقه تقسیم شوند. "برخی واحدها عیناً واحدهای متناظری در همان سطح دارند، در حالی که اشباع واحدهای دیگر تغییری در سطوح ایجاب نمی‌کند: بدین جهت بلافاصله در طبقه عمده کارکردها، توزیعی و ترکیبی تشکیل می‌شود."(بارت،۱۳۸۷:۴۳)

الف – کارکرد توزیعی: اصطلاح کارکردها به این واحدها اختصاص می‌یابد. (اگرچه دیگر هم کارکردی هستند.) به خانه آوردن سگ ولگرد با عمل جراحی که بر روی او صورت خواهد گرفت ارتباط دارد. (و اگر عمل جراحی انجام نشود علامتی است که به نشانه بی‌تصمیمی و غیراختصاصی دارد.)

ب – کارکرد ترکیبی: شامل همه نمایه‌ها است، دیگر واحد به کنشی تکمیلی و مهم ارجاع نمی‌دهد بلکه به مفهومی کم‌وبیش پراکنده ارجاع می‌دهد که با وجود این برای معنا داستان ضروری است.

نمایه‌ها روانشناسیک به شخصیت‌ها، اطلاع درباره هویت آن‌ها، علایم مکانی و... ولی برای فهم آن‌چه یک علامت نشانه‌ای برای آن است باید به سطحی بالاتر و (کنش‌های شخصیت با روایت) حرکت کرد زیراکه نمایه تنها در آن‌جا وضوح می‌یابد.

براساس این کارکردهای توزیعی و ترکیبی می‌توان نتیجه گرفت که در روایت رمان و نیز در روایت دراماتیک تقریباً مؤلفه‌های کارکردی یکسان است. نمایشنامه "دل سگ" بدون برهم زدن ماهیت و تأثیر این کارکردها روایتی تازه را بنا نهاده که تقریباً به‌صورت‌کامل مبتنی‌بر روایت داستانی رمان بولگاکف است.

تنها در حوزه کارکردهای توزیعی نمایشنامه با حذف برخی شخصیت‌ها مثل بیماران در جهت ایجاز پیش رفته است. اما این حذف هیچ خللی در پیشبرد کارکردهای ترکیبی ایجاد نکرده است. به‌همین‌جهت می‌توان گفت که با وجود حذف بیماران از مطب پرفسور، هم‌چنان فضا و مکان و هویت شغلی پرفسور (کارکردهای ترکیبی) در نمایشنامه حفظ شده است. ما فضا و مکان را درک می‌کنیم و با وجود آنکه روایت موجز دراماتیک هیچ بیماری را در مطب به ما نشان نمی‌دهد، می‌دانیم که پرفسور بیماران را در خانه‌اش معاینه می‌کند و حتی تخصص و نوع بیماران او را می‌توانیم حدی بزنیم.

ارتباط روایی

فرستنده (donor) روایت کیست؟ به‌نظر می‌رسد تا به حال سه قاعده در این رابطه تدوین شده باشد. اولی تصور می‌کند که روایت از یک شخص (در مفهوم روانشناسانه) ناشی می‌شود. این شخص

نامی دارد، نویسنده که در مبادله‌ای بی‌پایان میان شخصیت و هنر یک فرد کاملاً شناخته شده است و قلمش، مرتب، نوشتن داستانی را ادامه می‌دهد: بنابراین روایت (به‌ویژه رمان) به‌سادگی بیان یک من بیرونی نسبت به آن است.

ولی اگر بپذیریم که روایت، آن‌طورکه بارت پیش‌تر توضیح داد شامل سه سطح کارکردها، کنش‌ها و روایت است و واحدهای کارکردی در پیشبرد روایت یکی از نکات اصلی به‌شمار می‌رود. باید پذیرفت که نمایشنامه، در نمایی کلی دارای روایت است. روایتی که در دل روابط بین شخصیت‌ها و کنش‌ها نهفته است. درواقع راوی خود گیرنده (مخاطب) است که از طریق دنبال کردن کنش‌ها و همان‌طورکه در مورد ارتباط فرستنده و گیرنده توضیح داده شده، خود در نقش راوی، داستان را از سطح کنش‌ها و از طریق کارکردها که در کنش معنا می‌یابند، روایت می‌کند. ولی در این‌جا روایت هم‌چون رمانی که دارای راوی درون‌متنی است به‌سادگی بیان یک "من" بیرونی نسبت به "آن" نیست. همه در یک ردیف قرار می‌گیرند و همه "آن" هستند و جایگاه راوی به مخاطبی واگذار می‌شود که داستان را برای خود از طریق کنش‌ها روایت می‌کند.

برای فهم بهتر این موضوع نگاهی کلی به جریان ارتباط روایی در رمان و نمایشنامه بیندازیم. در رمان ***دل سگ*** بولگاکف روایت را سگ ولگردی که در خیابان‌ها پرسه می‌زند آغاز می‌کند:

"عوعوعو ...عو... و... و... عوعو. آخ نگاه هم کنید دارم می‌میرم. پای این در گاهی کولاک برایم مرثیه می‌خواند و من همراهش زوزه می‌کشم. کارم تمام است. آن بی پدری که کلاه سفید چرکی به سر داشت، آب جوش ریخته و پهلوی چپم را سوزانده. آشپز ناهارخوری اداره شورای اقتصادی ملی را می‌گیرم ..."(بولگاکف، ۱۱:۱۳۸۰)

رمان را یک راوی اول‌شخص (سگ ولگرد) آغاز می‌کند. سگ ولگرد داستان تنها در چند صفحه به عنوان راوی خودش را به ما می‌شناساند. سگی که گرسنه و زخمی است و سرما آزارش می‌دهد. این راوی اول‌شخص خیابان‌ها، شهر، آدم‌ها، مغازه‌ها و فضا را با جزییات توصیف می‌کند و توضیح می‌دهد او حتی در اولین سطرهای روایت ادبی شورای اقتصاد ملی را هم به زبان می‌آورد. اما در صفحه چهارم رمان و پس از معرفی یک دختربچه، زبان روایت تغییر می‌کند:

"بیا، سگه. بیا، پسر! بیا، شاریک ... چرا می‌نالی، بیچاره کوچولو؟ کسی اذیتت کرده؟"(بولگاکف، ۱۴:۱۳۸۰) بلافاصله بعد از این نویسنده (راوی دانای کل) یک‌باردیگر لحن روایت را عوض می‌کند و خودش تبدیل به راوی داستان می‌شود:

"کولاک هولناک در اطراف درگاهی زوزه می‌کشید و به گوش دختر سیلی می‌زد. دامنش را تا زانو بالا می‌برد و جوراب‌های ساقه بلند حنایی و نوار باریک زیر پوش نیمه چرکش را نشان می‌داد. کولاک

کلماتش را با خود برد و سگ را در برف مدفون کرد." (بولگاکف،۱۳۸۰:۱۴،۱۵)

و باز بعد از این سگ ولگرد به راوی داستان تبدیل می‌شود. حتی در فصل چهارم رمان است نوشته‌های دکتر بورمنتال در مورد جراحی نقش راوی داستان را برعهده می‌گیرند:

"۲۳ دسامبر: در ساعت ۸:۰۵ دقیقه بعد از ظهر پرفسور پره‌ئو براژنسکی نخستین عمل جراحی بی‌سابقه در سراسر اروپا را انجام داد: بیرون آوردن بیضه سگ و نصب بیضه‌های کشت شده انسان با ضمایم و..." (بولگاکف،۱۳۸۰:۱۴،۱۵) همان‌گونه‌که مشاهده می‌شود روایت و زاویه دید در رمان مدام درحال‌تغییر است اما مشخص است که همه‌چیز این ارتباط روایی وابسته به حضور نویسنده در راس رویدادهای روایی است. می‌توان پذیرفت که روایت در رمان بیان یک من بیرونی (نویسنده) نسبت به آن است.

رمان را یک راوی اول‌شخص آغاز می‌کند. سگی که گرسنه و زخمی است و سرما آزارش می‌دهد این راوی اول‌شخص خیابان‌ها و شهر و آدم‌ها و فضا را توصیف می‌کند. حتی در اولین سطور روایت شورای اقتصاد ملی را به‌زبان می‌آورد. بعد از چند صفحه نویسنده به عنوان راوی دانای کل ناگهان زبان روایت را عوض می‌کند.

کولاک هولناک در اطراف درگاهی زوزه می‌کشید و به گوش دختر سیلی می‌زد. دامنش را تا زانو بالا می‌برد و جوراب‌های ساقه بلند حنایی و نوار باریک زیرپوش نیمه‌چرکش را نشان می‌داد. کولاک کلماتش را با خود برد و سگ را در برف مدفون کرد.

اما حالا ببینیم که ارتباط روایی در نمایشنامه "دل سگ" چگونه است. در نمایشنامه از آن‌جا که متنی برای اجرای نمایش است شخصیت‌های نمایشی خودشان در لحظه و در زمان حال روایت را پیش می‌برند. درواقع ارتباط روایی نه از طریق یک راوی بلکه توسط شبکه ارتباطات میان شخصیت‌های قصه و با کمک تصویر، حرکت و زبان صورت می‌پذیرد. البته وجود راوی به عنوان شخصیت یا نقشی که به صورت مستقیم و خارج از فضای داستان نمایش با تماشاگر تئاتر ارتباط برقرار کند، در برخی درام‌ها وجود دارد. اما در نمایشنامه‌ای که ما آن را موردِتحقیق قرار داده‌ایم، راوی مستقیم وجود ندارد. نمایشنامه "دل سگ" این‌گونه آغاز می‌شود.

"صحنه اول: هیپوفیز

[صدای جیغ زینا، خدمتکار خانه در تاریکی. صدای قدم‌های شتابان زینا در تاریکی. در اتاق پرفسور را می‌زند.]

زینا: دکتر! پرفسور!

[در باز می‌شود و دکتر بورمنتال وارد صحنه می‌شود]

دکتر بورمنتال: چه اتفاقی افتاده زینا؟

[پرفسور هم وارد صحنه می‌شود]

زینا: اون کثافت اومده تو اتاق من. شاریک. اون منظور بدی داشت. اون

پرفسور: الان تو اتاق توئه؟

زینا: آره.

[دکتر به سوی اتاق زینا می‌رود. ناگهان شاریک با اسلحه پیدا می‌شود. دکتر می‌ایستد.]

دکتر: خدایا! کدوم احمق اون اسلحه رو داده دست!

شاریک: برو عقب دکتر. به صلاحته که بری عقب، دکتر. وگرنه ملاحظه نمی‌کنم. اینقدر از دستت عصبانی هستم که لت و پارت کنم. زینا، خفه شو و گرنه دکتر رو می‌کشم ..."(یعقوبی، ۲:۱۳۸۷)

همان‌گونه‌که ذکر شد روایت در نمایشنامه در دل روابط بین شخصیت‌ها و کنش‌ها نهفته است. در نمایشنامه‌ها کسی به‌تنهایی به عنوان یک من بیرونی وظیفه پیشبرد داستان و فرستادن پیام را برعهده نمی‌گیرد. کسی در مرکز پرداخت همه وقایع قرار نمی‌گیرد و به‌این‌صورت همه‌چیز چنان ادامه می‌یابد که گویی همه شخصیت‌ها به نوبت فرستنده روایت هستند و می‌توان گفت که همه آن‌ها در کنار هم در نقش یک راوی ظاهر می‌شوند.

عده‌ای راوی را به عنوان نوعی دانای کل درظاهر غیرشخصی ملاحظه می‌کنند، شخص آگاهی که داستان را از زاویه دید بالاتر بازگو می‌کند: راوی هم‌زمان در درون شخصیت‌ها (از آن‌جا که هرچیزی را که اتفاق می‌افتد، می‌داند) و بیرون شخصیت‌هایش (از آن‌جا که در میان اشخاص هرگز با هیچ‌کس بیش از دیگری هم‌ذات‌پنداری نمی‌کند) وجود دارد.

و "عده‌ای دیگر (هندی جیمز و سارتر) حکم می‌کنند که راوی باید روایتش را به آنچه شخصیت‌ها می‌توانند ببینند یا بدانند محدود کند. همه چیز چنان ادامه می‌یابد که گویی همه شخصیت‌ها به نوبت فرستنده روایت هستند."(بارت، ۶۶:۱۳۸۷)

امروزه نویسندگان در تلاشند تا واژگون‌سازی مهمی را بازنمایی کنند، به این دلیل که می‌خواهند روایت را از سطح کاملاً بیانی – که تاکنون درگیر آن بوده است – به سطحی کنشی انتقال دهند؛ "امروزه نوشتن، بازگویی نیست بلکه گفته‌ای است که کسی یا کسانی بازگو می‌کنند و انتساب همه ارجاع دهنده‌ها (آنچه کسی می‌گوید) به این کنش لفظی است. به همین دلیل است که بخشی از ادبیات معاصر که دیگر توصیفی نیست، می‌کوشد زمان حالی آن چنان ناب در زبانش تحقق بخشد که تمام گفتمان با کنش ارائه‌اش شناخته شود."(بارت، ۷۱,۷۰:۱۳۸۷)

درواقع چنین رویکردی نشان می‌دهد که رمان‌های امروزی هرچه‌بیشتر از ویژگی‌های توصیفی

صرف فاصله می‌گیرند و به سمت کارویژه‌هایی که در ادبیات دراماتیک کاربرد بیشتری دارند، گرایش می‌یابند. رمان امروز هم از شکلی که بیشترین گفته‌های توصیفی را در خود می‌گنجاند و یک راوی بیرونی در آن در مورد همه‌چیز اظهارنظر می‌کرد و سخن می‌راند فاصله گرفته است و به سمت روایت زمان حال و تمرکز بر کنش گرایش پیدا کرده است.

در میان نویسندگان امروز کسانی مثل گابریل گارسیا مارکز یا ژوزه ساراماگو به سوی باز کردن همه‌چیز در روابط بین شخصیت‌ها و در ارایه کنش‌ها حرکت می‌کنند. این چیزی است که در ادبیات دراماتیک (فیلمنامه و نمایشنامه) یک اصل مهم تلقی می‌شود و بسیاری از نویسندگان رمان و داستان کوتاه به‌شدت به آن روی آورده‌اند. اما باید تأکید کرد که کم‌رنگ کردن نقش راوی یا حذف آن به معنای عدم‌وجود روایت نیست. بلکه به این معناست که مسوولیت روایت‌گری نه برعهده یک راوی بیرونی، بلکه برعهده شخصیت‌های داستان خواهد بود که درگیرودار ارایه وقایع از راه بازنمایاندن تصویری و بیرونی، به روایت داستان موردنظرشان می‌پردازند.

در رمان بولگاکف هم این رویکرد تااندازه‌ای وجود دارد. به‌جز فصول‌هایی از رمان که در پی فضاسازی یا خلق یک موقعیت از راه توصیف یا گسترش یک حس نویسنده را مجبور به روایت از طریق توصیف داستانی کرده است. بخش‌هایی هست که شخصیت‌ها و رابطه میان آن‌ها روایت را پیش می‌برند. درواقع گفتار و کلام شخصیت‌ها ابزاری است که انتقال روایت را امکان‌پذیر می‌کند.

در چهره هر چهار نفر تعجب فراوانی دیده می‌شد. صورت دختر سرخ شد.

"آخر چرا؟"

"نمی‌خواهم."

"دلتان به حال کودکان آلمان نمی‌سوزد؟"

"چرا، می‌سوزد."

"نمی‌توانید پنجاه کوپک بدهید؟"

"چرا، می‌توانم."

"خوب، پس چرا نمی‌دهید؟"

"دلم نمی‌خواهد."

سکوت."(بولگاکف، ۱۳۸۰:۴۵،۴۴)

جالب آنکه هرجا رمان گفتار و کلام شخصیت‌ها را جایگزین توصیف و اطناب داستانی کرده است و رابطه و کنش میان اشخاص قصه پررنگ شده است، نمایشنامه‌نویس به عنوان اقتباس‌کننده تمایل بیشتری به برداشت و اقتباس این کنش نشان داده و آن رادر نمایشنامه‌اش آورده است. تابلو سوم

نمایشنامه محمد یعقوبی این‌گونه آغاز می‌شود:

"پروفسور: نمی‌خرم.

ویازمکایا: چرا؟

پروفسور: نمی‌خوام.

ویازمکا: شما دل‌تون به حال کودکان آلمان نمی‌سوزه؟

پروفسور: می‌سوزه

ویازمکا: خب، پس پنجاه کوپک به خاطر اونها بدید.

پروفسور: نه.

ویازمکا: آخه چرا نمی‌دین؟

پروفسور: دلم نمی‌خواد

اشووندر: بیا بریم رفیق و یازمکایا."(یعقوبی، ۱۲:۱۳۸۷)

"طبقه‌بندی وجوه مداخله نویسنده در روایت، کدگذاری آغازها و پایان‌های روایت، تعریف سبک‌های مختلف بازنمایی (گفتار مستقیم و گفتار غیرمستقیم) همراه با اوگفت همایش، گفتار پوشیده، مطالعه زاویه دید و غیره، همه سطح روایتی را تشکیل می‌دهند که می‌بایست به وضوح نوشتار را نتیجه بدهد. وظیفه آنها هم ارسال روایت نیست بلکه نمایش دادن روایت است."(بارت، ۷۲:۱۳۸۷)

آن‌چه پس از ارزیابی این موضوع مهم به‌نظر می‌رسد آنست که رابطه میان انواع مدیوم‌های ادبی و هنری حتی اگر منتهی به شکل خاصی از اقتباس نشود، دست‌کم شیوه‌های بیان و ترفندهای ارتباطی متفاوتی را در تعامل با هم قرار می‌دهد. شاید نادرست نباشد که بگوییم رمان و ادبیات داستانی این روزها ابزارها و مؤلفه‌های مهمی از ساختار ادبیات دراماتیک را وارد ساختار خود کرده است و به نحو مطلوب و مؤثری هم از آن استفاده کرده است. شاید گرایش از ارسال روایت به نمایش روایت نتیجه چنین تعاملی میان داستان و درام باشد.

امروزه شیوه‌های نگارش نمایشنامه و رمان تأثیرات بسیاری ازهم گرفته‌اند. اگر رمان به توصیفاتی می‌پرداخت که از جانب راوی ارایه می‌شد، امروزه برخی رمان‌نویسان شرط پیشبرد کنش را ارایه‌ی نمایش می‌دانند و شاید ارایه‌ی سنتی اطلاعات از طریق راوی نشانه بر خامه‌دستی نویسنده به‌شمار آید. ولی باید گفت که روایت سنتی مزایایی هم دارد: "نویسنده می‌تواند در ذهن شخصیت‌ها وارد شود و پیچ و خم‌های پنهان کنش را بر ملا سازد. می‌تواند اگر بخش‌های گوناگون داستان بطلبد به صورت موجز یا به تفضیل سخن بگوید. نویسنده که همه چیز را می‌داند می‌تواند چیزهایی را آشکار سازد و تفسیر کند که هیچ یک از شخصیت‌ها نمی‌دانند. ولی چنین روایتی شاید بس کسالت بار باشد؛ از این روست که

همه نویسندگان خوب تا حد امکان جنبه‌های نمایشی را (آنچه را صحنه می‌نامیم نه چکیده) در روایت‌ها وارد ساخته‌اند."(بارت، ۹۷:۱۳۸۷)

۳-۳. داستان و پیرنگ

ولترسکی شرح می‌دهد که چون ساختار پیرنگ نمایشی "درجه‌بندی" می‌شود، بنابراین ایجاز و دقت در توالی ماجراهای پیرنگ پدید می‌آید. هرگاه داستانی برگرفته از روایت در درام به‌کار رود این ایجاز وی دقت برجسته‌تر به‌نظر می‌رسد. ولترسکی استدلال می‌کند در آثار روایتی، که از منش خطی دور می‌شوند درجه‌بندی ماجراها درست‌تر از درجه‌بندی در درام است و این امروز نمایشنامه برگرفته از رمان آشکار می‌شود.

در نمایشنامه "دل سگ" پیرنگ تقریباً به میزان شخصیت‌ها اهمیت دارد. اما حتی می‌توان پذیرفت که در برخی فصل‌های نمایشنامه، هم‌چون بخش‌هایی از رمان این شخصیت‌ها و کنش آن‌ها و جایگاه رفتار و عملشان تااندازه‌ای مهم‌تر از پیرنگ نشان می‌دهد. درواقع شخصیت‌های نمایشنامه و رمان بسته به اینکه چه کسانی هستند، اهمیت دارند.

تنها تفاوت اندک میان پیرنگ رمان و پیرنگ نمایشنامه ناشی از آگاهی و اطلاع بیشتر خواننده رمان از گذشته و حال شخصیت‌هاست. رمان به دلیل زمان بیشتری که صرف توضیح و تفسیر و توصیف شخصیت‌ها کرده، آگاهی بیشتری ایجاد کرده است. درواقع انتقال از شناخت به کنش در رمان به‌همان‌اندازه که مفصل‌تر است، می‌تواند کامل‌تر هم باشد.

در نمایشنامه ارایه رویدادهای مهم در لحظه اتفاق (زمان پیرنگ نمایشی) دیده می‌شود، اما همین رویدادها در رمان به گونه‌ای مبهم نشان داده می‌شوند. البته ممکن است این تصور به وجود آید که "منش اجرای نمایشی" بین داستان و پیرنگ تمایزی قایل نیست، یعنی اینکه درام فقط به اجرای نمایشی از خط داستانی می‌پردازد.

کِرالام، با تأکید بر اینکه دنیای نمایش همه‌چیز را غیرخطی، نامتجانس، غیراستمراری و ناقص نشان می‌دهد تمایز داستان و پیرنگ را در درام صحیح دانسته و در مقام پاسخ برآمده است.

برای اثبات این ادعا لازم نشان می‌دهد که چگونه: "الف – با استفاده از شیوه‌های مختلف ارائه می‌توان به شناخت نظم خط داستانی در درام دست یافت. برای مثال ممکن است یک بخش از روایت به عنوان قسمتی از جهان واقعی نشان داده شود و یا اینکه بعد از ماجرا روایت شود."(الام، ۵۲:۱۳۸۲) برای مثال در نمایشنامه "دل سگ" محمد یعقوبی شوایک هم‌چون یک حیوان بی‌قیدوبند در ابتدای نمایش نشان داده می‌شود اما پس از این صحنه است که خود را می‌شناساند و روایت می‌کند.

ب – درام، عناصر پیرنگ را به عنوان بخشی از جهان واقعی ارایه می‌دهد. عناصری که در روایت یک داستان وجود ندارد. مثال این توضیح را در نمایشنامه محمد یعقوبی بارها می‌توان مشاهده کرد. مثلاً ما در نمایشنامه انجام عمل جراحی بر روی سگ ولگرد که قبلاً اتفاق افتاده را نمی‌بینیم اما در صحنه سوم از طریق گفتار دراماتیک در گفت‌وگوی زینا و پرفسور به آن پی می‌بریم.

"پرفسور: چی شده زینا؟

زینا: اون سگ خندید

پروفسور: خنده که ترس نداره

زینا: تا حالا ندیدم یه سگ بخنده

پروفسور: اون دیگه سگ نیست. "حالا یه آدمه" به زودی درست مثل ما می‌شه"(یعقوبی،۱۲:۱۳۸۷)

"اما رمان انجام عمل جراحی را با جزئیات در اختیار خواننده‌اش قرار می‌دهد. البته نگاه کنش‌گرا در پرداخت رمان امروزه بیش از گذشته متداول شده است. ولی توضیح ذکر شده در مورد بعضی از رمان‌ها (با دیدگاهی سنتی‌تر) صادق و در رمان‌های اخیر کمتر به چشم می‌آید." (آستن،۴۱:۱۳۸۸)

۳-٤. کارکرد زمان در پیرنگ

زمان در ساختار پیرنگ یک عنصر مهم است و کارکردهای عمده آن به شرح زیر است:

الف) زمان حاضر: موقعیت تماشاگر در "این‌جا" و "اکنون" یک دنیای داستانی که در هنگام اجرای کنش نمایشی بازگو می‌شود. این زمان برای تماشاگر یک سطح زمانی پیوسته است. در بخش‌های آغازین که کارشان تعیین موقعیت تماشاگر در "این‌جا" و "اکنون" نمایشی است، بیشتر به این زمان ارجاع می‌شود.

ب) زمان تقویمی: توالی زمان خطی داستان که عبارت است از رمان تقویمی وقوع رویدادها، آن‌گونه که به‌ترتیب روایی اتفاق می‌افتند.

ج) زمان پیرنگ: سازمان دادن و مرتب کردن ماجراها از زمان تقویمی به منظور شکل دادن به "این‌جا" و "اکنون" نمایشی. برای ساختن زمان پیرنگ، درام قادر است زمان تقویمی را به خاطر اکنون نمایشی تغییر دهد. این تغییر با استفاده از شیوه‌هایی نظیر تکنیک گزارش، ایجاد خطر اصل زمانی بین پرده‌ها و صحنه‌ها و استفاده از صحنه‌های فلاش‌بک یا بازگشت به قبل امکان‌پذیر است.

د) زمان اجرا (نمایش): از آن‌جا که تماشاگر نسبت به محدودیت زمانی وقوع ماجراها و مدت‌زمان اجرا یا زمان محدود تماشای نمایش آگاه است، درنتیجه تنش "زمان پیرنگ" افزایش می‌یابد.

توضیح این زمان‌ها در نمایشنامه مقدمه بسیارخوبی برای شناخت زمان‌های نمایشی و اشاره اقتباس

از یک گونه دیگر خواهد بود. (مثلاً در اقتباس از رمان به نمایشنامه) شناخت جزییات زمان‌های نمایشی و جزییات پیرنگ نمایشی در ارایه داستان، می‌تواند راه‌گشای مناسبی برای حذف و اضافه‌ها در مرحله اقتباس باشد.

در رمان "دل سگ" زمان پیرنگ و زمان تقویمی در یک توالی خطی منطبق بر یکدیگر هستند. درواقع روایت مقید به توالی منطقی زمان است و از آن‌جا که سگ ولگرد را در خیابان‌های روسیه به مخاطب معرفی می‌کند تا زمانی‌که دوباره شاریک به سگ تبدیل می‌شود براساس زبان تقویمی ساده و طبق توالی زمان خطی پیش می‌رود. تنها در مواردی اندک مثل خوانش گزارش‌های دکتر بورمنتال از تغییرات جسمی و رفتاری شاریک، زمان از تکنیک‌هایی برای ایجاد اکنون نمایشی استفاده می‌کند.

اما در نمایشنامه "دل سگ" به‌جز صحنه یکم که درواقع برشی از صحنه یازدهم و اواخر داستان است و به عنوان یک شناخت کنجکاوی‌برانگیز در مورد زمان آینده می‌آید، بقیه درام منطبق بر زمان رمان است. یعنی به‌جز صحنه اول در صحنه‌های بعدی (تا پایان) زمان پیرنگ منطبق بر زمان تقویمی و مقید به توالی زمان خطی داستان است.

قراردادهای پیرنگ نمایشی و زمان در مورد نمایشنامه تا اندازه‌ای با همین قراردادها در رمان متفاوت هستند. زمان یک عنصر مهم در ساختار پیرنگ است و کارکردهای عمده آن نیز به‌حتم اهمیت زیادی در فرآیند روایت دارند. حال به بررسی این قراردادها در نمایشنامه "دل سگ" نوشته محمد یعقوبی می‌پردازیم:

۱) **زمان حاضر:** در نمایشنامه یعقوبی زمان حاضر از وقتی شروع می‌شود که شاریک تبدیل به انسان شده و با قصد بدی به اتاق زینا می‌رود.

۲) **زمان تقویمی:** در زمان تقویمی رویداد آغازین نمایشنامه مربوط به بخش‌های متمایل به پایان رمان است. ولی در نمایشنامه یعقوبی در بخش آغازین آمده است. بخش‌های مربوط به زندگی شاریک پیش از تبدیل او به انسان جزء بخش آغازین زمان تقویمی داستان است که در نمایشنامه، کامل حذف شده است.

۳) **زمان پیرنگ:** صحنه‌ی دوم در نمایشنامه یعقوبی با عنوان "سگ ولگرد" به این موضوع اشاره دارد. نویسنده برای بازگرداندن زمان تقویمی به زمان پیرنگ از این بخش به صورت فلاش‌بک یا بازگشت به عقب استفاده می‌کند تا اطلاعاتی در زمینه گذشته‌ی واقعه به ما ارایه دهد.

۴) **زمان اجرا (نمایش):** از آن‌جا که تماشاگر نسبت به محدودیت زمانی وقوع ماجراها و مدت‌زمان اجرا یا زمان محدود تماشای تئاتر آگاه است، درنتیجه تنش "زمان پیرنگ" افزایش می‌یابد.

زمان‌های یادشده همگی بهترین راه‌گشا هستند برای تبدیل رمان به نمایشنامه و یا برعکس. تعمق

و درک درست در ساختار زمانی رمان و نمایشنامه و چگونگی استفاده از کارکردهایی که بارت از آن‌ها نام می‌برد در هریک از دو مقوله‌ی رمان و نمایشنامه در زمینه درک بهتر در مورد شیوه‌ی روایت در هریک از این گونه‌های ادبی بسیار راه‌گشا خواهد بود.

۳-۵. ایجاز در ادبیات دراماتیک

مسلماً رمان حدود صدوهشتادصفحه‌ای بولگاکف در تبدیل شدن به درام می‌بایست کوتاه‌تر شود. بسیاری از توصیف‌ها و تعریف‌های داستان در فرآیند اقتباس از رمان حذف می‌شوند.

مسلماً از این میان بخش‌هایی انتخاب می‌شوند که بیشترین کنش و اکت را دارا باشند. در پروسه تبدیل داستان به درام بخش‌هایی اضافه می‌شوند و بخش‌هایی حذف می‌شوند. بنابراین رمان صدوهشتادصفحه‌ای پس از اقتباس دراماتیک می‌تواند به یک نمایشنامه پنجاه‌وهفت‌صفحه‌ای تبدیل شود.

ولتروسکی شرح می‌دهد که چون ساختار پیرنگ نمایشی "درجه‌بندی" می‌شود، بنابراین ایجاز و دقت در توالی ماجراهای پیرنگ پدید می‌آید. "هرگاه داستانی برگرفته از روایت در درام به کار رود." این ایجاز و دقت برجسته‌تر به‌نظر می‌رسد. "ولتروسکی استدلال می‌کند در آثار روایتی، که از منش خطی دور می‌شوند درجه‌بندی ماجراها سست‌تر از درجه‌بندی در درام است و این امر در نمایشنامه برگرفته از رمان آشکارتر می‌شود."(آستن،۱۳۸۰: ۳۷,۳۸)

رمان ***دل سگ*** در بخش ابتدایی تا قبل از تبدیل سگ به انسان، حولِ‌محور جزییات روانشناسانه سگ می‌گذرد. این جزییات منش روایتی دارند ولی در نمایشنامه پیرنگ اهمیت بیشتری از شخصیت دارد.

پس رمان ***دل سگ*** از دیدگاه نمایشی از جایی برای نویسنده نمایشنامه مهم می‌شود که سگ تبدیل به انسان شده است. جزییات روانشناسانه رمان در نمایشنامه وجود ندارد. شخصیت‌ها در نمایشنامه بسته به آن‌چه که می‌کنند اهمیت دارند نه اینکه چه کسانی هستند.

نمایشنامه مدام در پی حذف جزییات محلول، فشرده‌سازی رویدادها و وقایع، ارایه اطلاعات بیشتر در زمان کمتر و خلق بیشترین کنش در هرلحظه از روایت دراماتیک است. در این مسیر تکنیک‌ها و شیوه‌های مختلف و متداول خلق و نگارش درام مورداستفاده قرار گرفته است. به‌عنوان‌مثال در بخش‌هایی که نمایشنامه‌نویس نیاز دارد ارجاعاتی به گذشته داشته باشد، گاه دیده می‌شود که روایت از زبان خود شخصیت‌ها و در زمانی کوتاه‌تر نسبت به رمان صورت می‌گیرد. مثلاً در جایی "شاریک" در گفت‌وگوهایش با پروفسور همه وقایعی که در گذشته (پیش از شروع نمایش) رخ داده را به صورت

فشرده بازگو می‌کند:

«شاریک: اه! چرا دست از سرم بر نمی‌دارین؟ تف نکن. سیگار نکش. اون جا نرو. این کار رو نکن. اون کار و نکن. مثل مقررات راهنمایی رانندگی تو خیابونه. چرا نباید بابا صدات بزنم؟ من که نخواستم عمل جراحی‌م کنی! ...»(یعقوبی،۱۲:۱۳۸۷)

این گفت‌وگوها، داستانی را روایت می‌کنند: سگی توسط پروفسور عمل جراحی می‌شود. با این عمل جراحی آرام‌آرام به یک انسان تبدیل شده است. حالا برای پروفسور دردسر ایجاد کرده و حقوق انسانی و شهروندی‌اش را از او می‌خواهد.

یا مثلاً در جای دیگر در رمان بخش نزاع شاریک با گربه در زمان حضور بیماران در مطب به تفضیل و در بخشی تقریباً طولانی آمده است. این بخش در رمان که درگیری پروفسور با بیماران و مردمی که برای دیدن شاریک می‌آیند را شامل می‌شود، در نمایشنامه محمد یعقوبی اصلاً وجودندارد و حذف شده است. در رمان بخش‌هایی شبیه این می‌توانند در نقش همان کارکردهای ترکیبی قرار گیرند که با دست از آن‌ها سخن گفته است. این کارکردها گرچه در چهارچوب اصلی و هسته‌ای پیرنگ جایی ندارد ولی می‌توانند در جهت یاری رساندن به چهارچوب هسته‌ای حضور داشته باشند. ولی در نمایشنامه که مبنای آن بر ایجاز است بخش‌هایی ازاین‌دست جایی نمی‌توانند داشته باشند.

۳-٦. بافت اجتماعی- فرهنگی و رویکرد محتوایی

تاریخ دست‌نوشته رمان ***دل سگ*** معلوم می‌کند که میخائیل بولگاکف آن را بین ژانویه و مارس ۱۹۲۵ نوشته است. او در این ایام از راه روزنامه‌نگاری روزگار می‌گذراند و برای طیفی وسیع از روزنامه‌ها و مجلات، از پراودای چاپ تپر وگراد گرفته تا روزنامه‌های پزشکی و اتحادیه‌های کارگری بیشتر مقاله و داستان‌های طنزآمیز می‌نوشت.

اما نمایشنامه "دل سگ" با اقتباس از رمان بولگاکف در سال ۲۰۰۰ (۱۳۷۹) توسط محمد یعقوبی و در ایران نوشته شده است. چه ضرورت موضوعی و محتوایی نمایشنامه‌نویس ایرانی را برای این اقتباس ترغیب کرده است؟ چه اشتراکات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی باعث شده تا نویسنده ایرانی ***دل سگ*** را در زمانه‌ای دیگر برای مخاطبانی در جامعه و شرایط فرهنگی و اجتماعی متفاوت با دنیای خلق رمان برای مخاطبانش انتخاب کند؟

اصلاً قصد بررسی و تحلیل فرهنگی، سیاسی و اجتماعی رمان و قیاس آن با نمایشنامه را ندارم. بیشتر بر این موضوع تأکید می‌کنم که شرایط روسیه تصویرشده درحال‌گذار از یک سیستم سیاسی – اجتماعی به سیستم دیگر بسیار شبیه به دوران اقتباس رمان در ایران است. درواقع آن‌چه دلایل اقتباس

و تولید نمایشی ***دل سگ*** در ایران را توجیه می‌کند محتوا و بافتی است که در متن با شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه دریافت‌گر و مخاطب هر دو اثر در زمانه خلق و ارایه آن‌ها مطابقت دارد.

رولان بارت در تعریف نمایه‌ها به یک تقسیم‌بندی در مورد آن‌ها می‌رسد و نمایه‌ها را به دو قسم تعریف می‌کند:

"الف- نمایه‌هایی که علاوه بر معنای سطحی و ظاهری، حاوی معنایی ضمنی نیز هستند. معنایی که مخاطب را درگیر نوعی رمزگشایی می‌کند.

ب – اطلاعاتی که معنی ضمنی ندارند و اطلاعات خالصی هستند با معنایی کاملاً صریح که نمی‌توان آنها را بی‌اهمیت دانست." (بارت،۱۳۸۷: ۱۸)

منظور از محتوا و موضوعی که برای مخاطبان رمان و درام می‌تواند مورداهمیت قرار بگیرد، به هر دو دسته این نمایه‌ها است. جامعه درحال‌تغییر و درحال‌گذار هم‌زمان با تغییرات فرهنگی و اجتماعی قصد دارد تا انسان‌ها و شهروندان ایده‌آل خود را داشته باشد. جامعه زمان بولگاکف و جامعه زمان محمد یعقوبی در دورانی که رمان نوشته شده و نمایشنامه از آن اقتباس شده است درحال‌تغییر هستند. در این دو جامعه درحال‌گذار چه تصوری می‌توان از شهروند و انسان ایده‌آل داشت؟

شاریک این تصویر ایده‌آل را در هر دو جامعه در مقابل مخاطب قرار می‌دهد!

"این بافت است که بر متن حکم می‌راند؛ چیزی بافت را به بند نکشیده است اما متن در بند بافت گرفتار است. باز بودن بافت و وابستگی متن به آن زمینه‌ای را فراهم می‌آورد تا متن در معرض یک بی‌ثباتی دائم قرار گیرد."(پاکتچی، ۱۳۸۶: ۱۲۱)

بافت اجتماعی – فرهنگی به عنوان حاکم بر متن انسان ایده‌آل جامعه درحال‌گذار را نشان می‌دهد که مناسبات فرهنگی – اجتماعی و سیاسی زمانه تصور ایده‌آلیستی خلق او را به‌کلی با فروپاشی ارزش‌های انسانی مواجه می‌سازند.

"پروفسور: ... می‌خواستم پا جای پای خدا بذارم. می‌خواستم بگم: ببینید، من هم می‌تونم انسان خق کنم. حالا دارم نتیجه خیال خام خودم رو می‌بینم ...

دکتر بورمنتال: اگر مغز مال اسپنیوزا بود چی، پروفسور؟

پروفسور: آخه وقتی هر روز خدا زن‌های دهاتی می‌تونن اسپینوزای واقعی بزان، من چرا باید اسپینوزای مصنوعی خلق کنم؟" (یعقوبی، ۱۳۸۷: ۵۰)

شاریک رمان بولگاکف و شاریک نمایشنامه محمد یعقوبی البته تفاوت‌های اندکی هم با هم دارند که تحت‌تأثیر نقش بافت اجتماعی فرهنگی اثر و شرایط اجتماعی – فرهنگی جغرافیای محل تولید آن‌هاست. انسان ایده‌آل خلق‌شده توسط پروفسور در رمان بولگاکف و در آستانه انقلاب روسیه گاهی

شبیه به یک ویران‌گر بزرگ نشان می‌دهد:

"روی ورق کاغذی این سطور را ماشین کرده بودند: بدین وسیله گواهی می‌شودکه حاصل این برگ، رفیق پولیگراف پولیگرافوویچ شاریکوف، به سمت کارمند بخش فرعی سازمان بهداشت شهر مسکو منصوب شده و مسئولیت نابودی چهار پایان ولگرد (نظیر گربه و غیره) است." (بولگاکف، ۱۳۸۰: ۱۴۳)

اما درعوض شاریک نمایشنامه محمد یعقوبی مثل بسیاری از مخاطبان زمانه نوشتن نمایشنامه، به‌گونه‌ای دیگر دست به عمل می‌زند. شاریک در نمایشنامه یعقوبی مثل یک قهرمان شکست‌خورده و دچار جبر زمانه می‌خواهد انتقام بگیرد. او چون تحقیر شده می‌خواهد تحقیر کند. چون سگی است که تبدیل به انسان شده، می‌خواهد خالقانش را وادار کند که تبدیل به سگ شوند:

"شاریک: خب حالا پارس کن

دکتر بورمنتال: من بلد نیستم پارس کنم شاریک

شاریک: پارسکن بورمنتال. اگه می‌خوای زنده بمونی پارس کن. یک. دو. سه [بورمنتال پارس می‌کند] حالا چهار دست و پا دنبالم بیا و پارس کن. پارس کن." (یعقوبی، ۱۳۸۷: ۴۹)

اما همان‌طورکه پیشتر یاد شد آن‌چه در نمایشنامه اولویت دارد پیرنگ است و نه شخصیت! شاریک رمان و شاریک نمایشنامه چندان با هم متفاوت نیستند و اگرچه در برخی جزییات با هم فرق دارند اما در جریان حرکتی اجتماعی قرار می‌گیرند که به‌واسطه مناسبات معنایی و محتوایی هم در جامعه روسیه زمان بولگاکف و هم در جامعه ایرانی زمان محمد یعقوبی تعریف پیدا می‌کنند.

آن‌چه در این مسیر مهم است آنکه بافت اجتماعی – فرهنگی رمان و بافت اجتماعی – فرهنگی در نمایشنامه تا اندازه زیادی با هم مشابهت دارند. پس در اقتباس وفادارانه نمایشنامه محمد یعقوبی از رمان میخائیل بولگاکف بافت اگر هم‌سان باشد دقیق به همان‌صورت در کنار متن قرار می‌گیرد و حتی ویژگی‌هایی از شرایط و مناسبات فرهنگی – اجتماعی خودش را هم بر آن می‌افزاید.

نتیجه‌گیری

مرکز به عنوان هدایت‌گر و سازمان‌دهنده ساختار قصه در رمان پس از تبدیل شدن ساختار رمان به ساختاری جدید (درام) دوباره می‌تواند به عنوان مرکز ساختار دوم قرار بگیرد. به‌این‌معنا که مرکز درام اقتباسی همان مرکز رمان باشد. اما از آن‌جا که ممکن است اولویت‌های ساختار درام نسبت به ساختار ادبیات داستانی متفاوت باشد، مرکزگریزی و انتخاب مرکزی دیگر برای ساختار درام به عنوان سازمان‌دهنده‌ای متفاوت نیز در فرآیند اقتباس انجام می‌گیرد.

رمان معمولاً در روایت رویدادها یک توالی خطی زمانی را دنبال می‌کند. گذشت زمان در این شکل

از روایت معمولاً در صفحه‌های نا نوشته میان بخش‌های مختلف رمان اتفاق می‌افتد. درحالی‌که درام به‌واسطه دراختیار داشتن ابزارهای اجرای نمایش می‌تواند این گذشت زمان را در خلال توالی خطی به گونه‌ای دیگر (مثلاً با رفتن و آسان نور) القاء کند. درواقع درام آزادانه و با تکیه بر ابزارهایی که اجرا دراختیارش قرار می‌دهد با کمک وجوه دیداری این‌کار را به‌راحتی انجام می‌دهد.

ابزار روایت در رمان توصیف است. اطلاعات، فضاسازی، رویدادها و... در رمان با جزییات توصیف و تعریف می‌شوند و در فرآیند اقتباس به درام، نمایشنامه از آن‌جهت که بر مبنای اکت دراماتیک پرداخته می‌شود و به توصیف و تعریف صرف گرایش ندارد، زبان رمان را به زبان درام تبدیل می‌شود. به این معنا که اقتباس‌کننده تا آن‌جا که ممکن است بخش‌هایی از رمان را برای درام انتخاب می‌کند که دارای بیشترین ارزش کنش‌مند باشند. اگر رویدادی در رمان دارای کنش و اکت لازم برای تبدیل شدن به درام نباشد، معمولاً در پروسه اقتباس یا حذف می‌شود و یا اینکه کنش دراماتیک به آن افزوده می‌شود.

از آن‌جا که نمایشنامه در دل روابط بین شخصیت‌ها و کنش نهفته است، بخشی از زبان داستان و توصیف و تعریف‌هایی که نویسنده رمان روایت می‌کند در تبدیل به درام از خلال رابطه میان شخصیت‌ها و روابط میان آن‌ها روایت می‌شود. درواقع نمایشنامه با حذف نویسنده به عنوان یک راوی قصه را توسط شخصیت‌ها و شبکه ارتباطی میان آن‌ها روایت می‌کند. در نمایشنامه برخلاف رمان همه شخصیت‌ها در کنار هم راوی داستان هستند. پس بخشی از ایجاز و تلخیص رمان در پروسه اقتباس بدین‌ترتیب و با حذف نیروی حاکم بر اتفاقات و رویدادها (نویسنده) صورت می‌پذیرد.

راوی در رمان و ادبیات داستانی می‌تواند به سرعت تغییر کند و داستان هرلحظه از زاویه دیدی متفاوت روایت شود، اما در درام عمدتاً این شخصیت‌ها و رابطه میان آن‌هاست که روایت را پیش می‌برند و زاویه دید تغییر نمی‌کند.

خواننده یک رمان واژه‌ها و کلمات را می‌خواند و براساس آن‌چه نویسنده وصف کرده و نوشته است، آدم‌ها، فضاها و رویدادها را در ذهنش تجسم می‌کند. درواقع بخش مهمی سوبژه توسط خود مخاطب و با کمک راهنمایی نوشتاری نویسنده شکل می‌گیرد و خواننده در خلق تصاویر رویدادها با نویسنده شریک است. اما در نمایشنامه این دخالت و شرکت خواننده کم‌رنگ‌تر می‌شود. چراکه بخشی از تولید سوبژه و فعالیت ذهنیت تصویرساز به حداقل رسیده است. درواقع تصویرسازی از یک رمان نوشته‌شده تا نمایشنامه و بالاخره اجرا ازسوی مخاطب به‌حداقل می‌رسد و می‌توان انتظار داشت که بخش سوبژکتیو ذهن مخاطب در رمان فعال‌تر از نمایشنامه و اجرای نمایش باشد.

پس مخاطبی که رمان را خوانده و حالا آن را در تئاتر می‌بیند، به‌احتمال تصاویر ساخته شده توسط ذهن خود (هنگام خواندن رمان) را با آن‌چه نویسنده نمایشنامه و کارگردان نمایش در مقابلش به‌اجرا

گذاشته‌اند، متفاوت می‌بیند.

در ارتباط میان ادبیات داستانی و ادبیات دراماتیک، این تنها درام نبوده که از ادبیات داستانی اقتباس کرده و بهره گرفته است بلکه رمان و ادبیات داستانی کوتاه و بلند امروز هم ناگزیر از ادبیات دراماتیک (سینما و تئاتر) تأثیر گرفته است.

گرایش روایت از سطح بیانی به سطح کنشی که در ادبیات امروز مشهود و مداوم است را می‌توان نتیجه چنین ارتباط مؤثری میان ادبیات دراماتیک و ادبیات داستانی دانست.

یکی از ویژگی‌های سنتی رمان این است که به نویسنده این امکان را می‌دهد تا وارد ذهن شخصیت‌هایش بشود و لایه‌های پنهان فکر، اندیشه و ذهنیت آن‌ها را برای خواننده برملا سازد. این ویژگی در اقتباس درام از رمان در صورتی امکان‌پذیر است که عنصر کنش در متن دراماتیک به‌طورموقت کم‌رنگ شود و بیشتر در حوزه اقتباس می‌توان از این تکنیک و ویژگی توصیفی صرف‌نظر کرد. اما درعین‌حال درام ابزار دیگری در اختیار قرار می‌دهد تا دستِ‌کم بخشی از کارکرد موردِنظر در تولید متن حفظ شود.

در رمان توضیح وجوه مختلف شخصیت و تمرکز بر جزییات رفتار و تفکر و درون آن‌ها به‌طورواضح باعث می‌شود که شخصیت بیشتر از پیرنگ یا دستِ‌کم هم‌اندازه پیرنگ اهمیت داشته باشد. اما درام به‌واسطه اینکه وابسته به کنش و رابطه بین شخصیت‌ها است، مشخصاً به پیرنگ بیشتر اهمیت می‌دهد. در اقتباس دراماتیک از ادبیات داستانی باید توجه داشت که رابطه بین شخصیت‌ها در جهت خلق کنش عامل اصلی روایت قرار گیرد. بنابراین ایجاز در نخستین مراحل اقتباس به‌کار رفته است.

بافت اجتماعی – فرهنگی به عنوان حوزه‌ای که محتوای متن را در خود دارد، می‌تواند نقطه‌مشترک تفاهم معنایی میان دو اثر اقتباسی باشد. این محتوا می‌تواند انگیزه انتخاب اثر اولیه برای اقتباس قرار بگیرد. اما باید توجه داشت که ممکن است هر دو اثر (اثر اقتباس‌شده و اثر مورد اقتباس قرارگرفته) در یک جامعه و فرهنگ واحد خلق نشده باشد. بنابراین محتوای دو اثر هم می‌تواند براساس جامعه خلق آن‌ها متفاوت یا مشترک باشد. اما نکته مهم اینکه این بافت اجتماعی می‌تواند در فرآیند اقتباس به‌کلی یا در جزییات با تغییراتی مواجه شود.

پی‌نوشت‌ها

1- Episteme

فهرست منابع

منابع فارسی:

۱- زرین کوب. عبدالحسین.(۱۹۸۷) ، ***ارسطو و فن شعر***. صفحه-۲۲۰ . تهران. انتشارات امیر کبیر.

۲- میرصادقی. جمال.(۱۹۸۷)، ***قصه، داستان کوتاه***، صفحه - ۸۶ . رمان. تهران. شفا.

۳- یونسی. ابراهیم.(۲۰۱۲)، ***هنر داستان‌نویسی***. صفحه -۶ . تهران. نگاه.

۴- معین. محمد، (۱۹۹۷)، ***فرهنگ لغت معین***. صفحه -۳۲۱ . جلد اول. تهران. انتشارات امیرکبیر.

۵ـ خیری. محمد.(۱۹۸۹)، ***اقتباس برای نمایشنامه***. صفحه- ۳۸ . تهران. انتشارات سروش.

۶- جینکز. ویلیام.(۱۹۸۷)، ***ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی***. صفحه- ۱۱ .ترجمه بهمن جبروتی. تهران. انتشارات سروش.

۷- احمدی. بابک(۱۹۹۱)، ***از نشانه‌های تصویری تا متن***.صفحه - ۲۷۳ .تهران. نشر مرکز.

۸- احمدی. بابک.(۱۹۹۸)، ***آفرینش و آزادی***.صفحه ۲۷ و - ۲۸ . تهران. نشر مرکز.

۹- درایزر. تئودور هرمان آلبرت.(۱۹۷۹)، ***سینما از نظر چند نویسنده***.صفحه -۴۷ . ترجمه امید روشن ضمیر. تهران. پیام.

۱۰- رهنما. فریدون.(۲۰۱۰)، ***واقعیت‌گرایی درام***.صفحه -۵۰ . تهران. مرکز.

۱۱- اونیل. یوجین. ***فن سناریو نویسی***.صفحه -۱۳۳ .ترجمه پرویز دوایی. تهران. اداره کل تحقیقات وروابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی.

۱۲- دریدا، ژاک.(۲۰۱۰)، ***ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی***.صفحه -۲۲۲ .ترجمه فرزان سجودی. تهران. سوره مهر.

۱۳- یعقوبی، محمد. ***دل سگ***. صفحه- ۸ .تهران. اندیشه سازان.

۱۴- مارتین، والاس.(۱۹۸۶)، ***نظریه‌های روایت***. صفحه- ۱۴۲ .ترجمه محمد شهبا. تهران. هرمس.

۱۵- بارت. رولان.(۱۹۹۹)، ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایتها***. صفحه- ۱۸۴ .ترجمه محمد راغب. تهران. انتشارات فرهنگ صبا .

۱۶-آستن. آلن و جرج ساوانا.(۱۹۹۱)، ***نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری***. صفحه- ۲۵۲ .ترجمه داود زینلو. انتشارات سوره مهر. تهران.

۱۷- پاکتچی. احمد.(۱۹۹۸)، ***ارزش معرفتی واسازی در اندیشه تولستوی***. صفحه- ۱۲۱. تهران. پژوهشنامه فرهنگستان هنر.

۱۸-یغما. عادل.(۱۹۹۸)، ***فن تلخیص کتاب***. صفحه- ۱۹ . تهران. انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۹-اگری. لاجوس.(۲۰۰۵)، ***فن‌نمایشنامه‌نویسی***. صفحه- ۳۸۸ . ترجمه‌مهدی‌فروغ. تهران. انتشارات‌نگاه.

۲۰- بولگاکف. میخائیل آفانوسیویچ. (۲۰۰۱)، ***دل سگ***. ترجمه. مهدی غبرایی. تهران. انتشارات تندیس

منابع لاتین:

*Levi-Strauss. Claud : Structural Anthropology. Basic Books, 2008. 352 pages

*Ievi-strouss: Structural Anthropology.penguin books: Harmonds werthT1972

*Propp. Vladimir IAkovlevich: Morphology of the Folk Tale. University of Texas Press, 1968. 158 pages

*wagner. Ceoffrey: The Novel and the Cinema.Fairleigh Dickinson University Press, 1975.394 page

*Dudley Andrew. The well-worn Muse: Adaptation in Art history and thearyY in syndy conger. And Janice R.welsch. Narrative strategies .west IIlons University press. Macomb. 1920. 254 pages

*Wehmeier.Sally: Oxford wordpower dictionary. Oxford University Press, 1993. 746 pages

*Webster.Merriam: Merriam-Webster›s Dictionary of Synonyms: A Merriam-*Webster. A Dictionary of Discriminated Synonyms, with Antonyms and Analogous and Contrasted Words.Merriam-Webster, 1984. 940 pages

*Schroy.Ellen: Warman's Americana & Collectibles. Krause Publications, 2004. 528 pages

*Porony. Kenneth: Screen Adaptation. By Butter Worth-Heinemann-advison .Reed Poblishing. 1991. 226 pages

*Belustone.george: Novels into Film. Reprinted Berkeley and Los Angeles: University of California press, 1971. 237 pages

*Conrad.Joseph : The Nigger of the Narcissus. Kessinger Publishing, 2004. 112 pages

*Metz.Christian. Metz.Christian. The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema. Indiana University Press, 1986. 327 pages

*Beja.Morris: Film & literature, an introduction.New York ; London. Longman. 1979. 335 pages

*Orr.Christopher: The Discourse on adaptation. Wide Angle.(6/2) 1984. 185 pages

*Klein.Michel ,Parker.Gillian: The English novel and the movies. the University of Michigan.Ungar, 1981. 383 pages

* Metz.Christian. Film Language.Oxford University Press, 1974. 268 pages

*Barthes.Roland: Introduction to the Structural Analysis of Narrative.Fontana/ Collins Glasqow, 1977. 168 pages

*chatman.Segmour: Storg and Discourse.Narrative Structure in Pilmand in PilmandFiction.Cornell University press. Thaca.N.Y.1978.234 pages

*Robin Wood. Notes for Reading of I walked zombie.Wayne State University Press, 2006. 423 pages

*Cohen. Keith. Film and Fiction: The Dynamics of Exchange. UMI Books on Demand, 1994. 216 pages

* MacCabe.Colin. Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature. Manchester University Press, 1985. 152 pages

*Fowler.Roger. Linguistics and the novel.Routledge, London,1977. 145 pages

*Hawkes.Terence. Structuralism and semiotics.University of California Press, 1977. 192 pages

*Stafford-Clark.David. What Freud Really Said: An Introduction to His Life and

Thought. Little, Brown Book Group, 2012. 264 pages
*Halliwell.Stephen. Aristotle›s Poetics.University of Chicago Press, 1986. 369 pages
* Jinks . William: The celluloid literature: film in the humanities. the University of Michigan. Glencoe Press, 2008.
*Haber. Edythe C: Mikhail Bulgakov: the early years. Harvard University Press, 1998. 285 pages
* Bulgakov. Mikhail. A Dog's Heart.Translated by Antonina W. Bouis.Oneworld Classics Limited, 2011. 161 pages

منابع اینترنتی:

http://www.nytimes.com/1988/02/01/theater/stage-heart-of-a-dog.html
http://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bulgakov
http://www.bookclub.blogfa.com/post-227.aspx
http://book.behtarin.com
http://www.chouk.ir/maghaleh-naghd-gotogoo/1781---------q-q--.html
http://21th.ir

http://en.wikipedia.org/wiki/Heart_of_a_Dog

بررســـی سبک شناسانه نمایشـــنامه‌های اکبر رادی با تکیه بر آثار نگاشته شده دهـــه پنجـــاه

پوپک رحیمی، رحمت امینی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱ / ۱۰ / ۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲ / ۲ / ۷

**نویسندهٔ مسؤول

بررســـی سبک شناسانه نمایشـــنامه‌های اکبر رادی با تکیه بر آثار نگاشته شده دهـــه پنجـــاه

پوپک رحیمی
دانشجوی کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره تهران
رحمت‌امینی
استادیار و عضو هیات علمی پردیس هنرهای زیبا

چکیده

اکبر رادی، از برجسته‌ترین و پرکارترین نمایشنامه‌نویسان معاصر است که سبک نوشتاری مشخصی دارد. سبک رادی به‌جز دو اثر ***هاملت با سالاد فصل*** و ***خانمچه و مهتابی***، در باقی آثارش به‌روشنی قابل‌تشخیص است. در این مقاله، سبک‌شناسی آثار رادی، با تکیه بر آثار دهه پنجاه او، انجام گرفته است. روش سبک‌شناسی این مقاله، روشی ترکیبی است. با شیوه‌های سبک‌شناسی صورت‌گرا، جنبه های ادبی متون (به‌خصوص انحراف از زبان معیار) شناسایی شده، اجزای هر نمایشنامه ازجمله پلات، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو یا دیالوگ‌نویسی، فضاسازی و کنش‌ها بررسی شده و روابط این اجزا، با شیوه‌های سبک‌شناسی ساختاری، موردمطالعه قرار گرفته‌و درنهایت با شیوه‌های نقش‌گرا، وجوه اندیشگانی و اجتماعی نمایشنامه‌ها موردتحلیل واقع شده است. در هر بخش، ابتدا فرضیه‌هایی مطرح شده، و در ادامه نشانه‌هایی برای اثبات آن‌ها ذکر شده است. در انتها، با بررسی ویژگی‌هایی که در نمایشنامه های اکبر رادی با بسامد بالایی تکرار شده اند، سبک نوشتاری این نمایشنامه‌نویس معاصر، هویدا شده است.

واژگان کلیدی: اکبر رادی، بحران روشنفکری، دهه پنجاه، سبک‌شناسی، طنز، نمادپردازی، هنجارگریزی

مقدمه

سبک‌شناسی فرآیندی است که طی آن، می‌توان از طریق تجزیه‌وتحلیل متون نگاشته‌شده توسط هر نویسنده، به ویژگی‌های خاص و منحصربه‌فردش پی برد. برای این کار باید نوشته‌ها را ازلحاظ نوع گویش انتخابی توسط نویسنده بررسی، هنجارگریزی‌های متداول در آثارش را مشخص کرده و مفاهیم یا تکنیک‌هایی که در آثار مختلف با بسامد بالایی تکرار شده‌اند را پیدا کنیم. با جمع‌بندی نتایج این بررسی‌ها، درنهایت می‌توان به سبک فردی هر نویسنده‌ای پی برد.

بسیاری، اکبر رادی را پدر نمایشنامه‌نویسی ایران می‌دانند. او یکی از پرکارترین نمایشنامه‌نویسان صاحب‌سبک معاصر است. شنیدن دیالوگ یا گفت‌وگویی از نمایشنامه‌های او کافی است تا علاقمندان آثار وی، تشخیص دهند، نویسنده این دیالوگ کسی نیست جز اکبر رادی.

اکبر رادی (۱۳۱۸ – ۱۳۸۶) متولد رشت و بزرگ‌شده تهران بود. پدرش صاحب یکی از کارخانه‌های قندریزی بود که مقارن سال‌های نوجوانی رادی، دچار ورشکستگی شد. به‌این‌ترتیب رادی نوجوان، طعم تلخ فشار مالی را در بحرانی‌ترین سال‌های زندگی خود چشید. رادی در رشته علوم اجتماعی تحصیل کرد و به شغل معلمی مشغول شد. او سال‌های زیادی در دبیرستان‌ها معلم ادبیات بود ، اما شیفتگی او به نمایشنامه‌نویسی باعث شد که این گرایش ادبی (ادبیات نمایشی) را به عنوان رشته اصلی خود انتخاب کرده و به آموزش آن بپردازد. رادی تا زمان بازنشستگی، در انیستیتو مربیان امور هنری و دانشگاه‌تهران به تدریس نمایشنامه‌نویسی (مقدماتی و پیشرفته) پرداخت.

هدف ما در این تحقیق، بررسی سبک نمایشنامه‌های اکبر رادی، در برهه زمانی خاص و سرنوشت‌ساز دهه پنجاه است. آثار او در این دوره عبارتند از ***لبخند با شکوه آقای گیل،در مه بخوان،هاملت با سالاد فصل*** و***منجی در صبح نمناک*** که تمام نشانه‌های سبکی او را نمایش می‌دهند. (البته در این میان ***هاملت با سالاد فصل*** با بقیه متفاوت است. این اثر با تمام آثار رادی ازلحاظ سبک متفاوت است، اما بااین‌وجود بعضی از نشانه‌های سبک رادی، مثل نمادپردازی، طنز و هنجارگریزی‌های واژگانی و آوایی در آن به‌وفور به‌چشم می‌خورد.)

از خصوصیات مهم سبک رادی که در بررسی آثار یادشده به آن خواهیم پرداخت، می‌توان به نمادپردازی‌های او اشاره کرد که به‌خاطر جو خفقان سیاسی و اجتماعی آن روزها، در نوشته‌هایش به کرات به‌چشم می‌خورد. شخصیت‌پردازی در نمایشنامه‌ها را با بررسی صحنه‌پردازی‌ها و گفت‌وگوها تحلیل کرده، و زبان کاربردی رادی را در آن‌ها توضیح خواهیم داد. در کنار این خصایص، طنز تلخ جاری در متون را بررسی می‌کنیم که یکی از نقاطقوت نمایشنامه‌های او به‌حساب می‌آید.

دیگر خصیصه متون رادی که حائز اهمیت فراوانی است و در میان نمایشنامه‌نویسان هم‌عصرش،

جایگاه ویژه و ممتازی به او می‌دهد، فضاسازی‌های زنده و ملموسی است که از طریق صحنه‌پردازی (با توضیح صحنه‌های گاه بسیارطولانی) حاصل می‌شود که در ادامه تحقیق، اشاراتی به آن خواهیم داشت.

شرایط سیاسی و اجتماعی ایران در دهه پنجاه و تاثیر آن بر شخصیت‌های نمایشنامه‌های رادی

در دهه‌های سی تا پنجاه، انقلاب سفید و اجرای طرح اصلاح اراضی، رفته‌رفته باعث کم شدن درآمد خوانین مناطق و ولایات مختلف کشور شد. با اجرای این طرح، خوانین در جایگاهی نزدیک‌تر به کشاورزان زیردستشان قرار می‌گرفتند که برایشان قابل‌تحمل نبود. همین امر باعث کوچ جمعیت زیادی از آن‌ها و خانواده‌هایشان به شهرهای بزرگ شد. مواجهه با شهرنشینی و آشنایی با قوانین روز، باعث پدید آمدن شکاف عمیقی بین این نسل و فرزندانشان شد، چراکه خان‌زاده‌ها به دلیل جوان‌تر بودن و حضور در محیط‌های اجتماعی چون مدارس و دانشگاه‌ها، زودتر با شرایط جدید انس گرفتند. عده زیادی از این خان‌زاده‌ها که در دانشگاه‌ها تحصیل می‌کردند، در دهه پنجاه برای ادامه تحصیل به خارج از کشور اعزام شده و در بازگشت، علاوه‌بر علوم‌وفنون جدید، آداب و فرهنگ جدیدی را نیز با خود به‌ارمغان آوردند، که برآیند آن‌ها، ظهور مدرنیته در اجتماعِ در گذار آن روزها بود.

متاسفانه، مدرنیته در ایران، از لایه‌های سطحی و بیرونی‌اش متولد شد. به‌همین‌دلیل است که به آن فقط به چشم یک محصول نگاه‌می‌شود،نه به چشم یک فرآیند.این مدرنیته وارداتی هیچ‌گاه بومی‌سازی نشد، فقط لایه‌های ظاهری آن که سوغات تحصیل‌کرده‌های فرنگ‌رفته بود، موردِتقلید قرار گرفت و یا به باد انتقاد گرفته شد. ایران دهه پنجاه، جامعه‌ای چندقطبی است که حتی بین پدران و فرزندان یک خانواده هم، فاصله عظیم فرهنگی وجود دارد. شکاف عمیق بین سنت و تجدد که در نتیجه پا گرفتن مدرنیته نوظهور در جامعه سنتی آن روز ایجاد شده بود، باعث پدید آمدن شکاف فرهنگی عمیقی در خانواده‌ها و جامعه این دهه شد.

این امر، در نوشته‌های رادی به‌شدت هویداست. شهرنشینانِ ذاتاً دهاتی که ظاهر مدرنیته را دیده و آن را پذیرفته اند، در باطن هنوز همان خان‌های استثمارگر دهه‌های پیش هستند که ابزار استثمار – زمین – از آن‌ها گرفته شده است. آن‌ها دچار سرخوردگی و انزوای شدید هستند که در نسل بعدیشان به صورت سرخوردگی از اجتماعی که قشر غالب آن را این‌گونه افراد – پدرانشان – تشکیل می‌دهند، بروز می‌کند. این اختلاف نسل‌ها در یک خانواده، میان شخصیت‌های نمایش‌های رادی به‌چشم می‌خورد. آن‌ها آدم‌هایی سرخورده و منزوی هستند که توان سازگار کردن خود با شرایط را ندارند. مثل شخصیت‌های نمایشنامه ***لبخند با شکوه آقای گیل*** (جمشید، فروغ‌الزمان، علیقلی‌خان) که هیچ‌کدام توان سازگار

کردن خود با محیط را ندارند، تا جایی‌که جمشید به گیلده(روستای اجدادی) مهاجرت کرده، فروغ‌الزمان به‌خاطر شیوه سخت‌گیرانه تدریسش موردِشماتت شاگردانش قرار گرفته و علیقلی‌خان که شکوه و جلال گذشته‌اش را ازدست داده، ده سال است که در عمارت با شکوهش پنهان شده است. این آدم‌ها، کسانی هستند که در یک دوره انتقالی منزوی و نابهنجار شده‌اند. این افراد تحت‌تاثیر فشارها، معضلات و شرایط نابهنجار محیطی در فضای فیزیکی محدودی قرار می‌گیرند و در کشمکشی دشوار، رابطه فرد و محدوده‌های سنتی نظام اجتماعی به نقد کشیده می‌شود.

اگر الگوهای ساختاری نمایشنامه‌های دهه پنجاه رادی را بررسی کنیم، می‌بینیم که در بیشتر آن‌ها، انسان‌هایی متفکر و نواندیش حضور دارند که در تغییر شرایط می‌کوشند، مثل جمشید در ***لبخند با شکوه آقای گیل*** که آرزوی خود را این‌گونه بیان می‌کند: " فقط فکر می‌کردم یه روز، اگه بشه، یه مدرسه محقر تو ملک موروث خودم بسازم و وجودمو وقف تربیت بچه‌های گیلده بکنم. ... "(رادی، ۱۳۹۰: ۱۳۴) و یا ناصر، در ***در مه بخوان*** که حتی به خان‌بابا (مستخدم مدرسه) هم درس می‌دهد تا او را باسواد کرده و از زیر یوغ استثمار بیرون بکشد. و یا محمود شایگان، در ***منجی در صبح نمناک*** که با نوشتن و تن ندادن به سانسور به مبارزه خود ادامه می‌دهد: " حتی اگر یک انسانِ خونی گوشه این زمین افتاده باشد، باز من حرف تازه‌ای برای گفتن دارم"(رادی، ۱۳۹۰: ۵۹۰). اما در همه آن‌ها، شخصیت روشنفکر داستان، در مبارزه علیه نیروهای بازدارنده و مخالف خود، شکست خورده و دچار یاس و ناامیدی می‌شود، چرا که رادی قلباً از پیروزی روشنفکران در جامعه سنت‌زده ناامید است. درواقع او در پی نمایش مفهومی به نام بحران روشنفکری است که گریبانگیر جامعه ایران است. او فشار عناصر مخالف و موانعی که بر سر راه روشنفکر قرار دارد را نشان داده و با دیدی جامعه‌شناسانه، علل ناکامی و شکست روشنفکران را بیان می‌کند. مثلاً در ***لبخند باشکوه آقای گیل***، جمشید که از اصلاح خانواده‌اش ناامید است، خود را از دید آن‌ها پنهان کرده و مرتب موردِشماتت و اهانت قرار می‌گیرد، تا جایی‌که به خاطر طرزِتفکرش مجبور به ترک خانه می‌شود. در فضای خفقان‌آور جامعه سنتی، اعم از شهر و روستا، در تقابل سنت و مدرنیته، این سنت است که پیروز شده و تلاش‌های اصلاح‌طلبانه روشنفکر، به شکست انجامیده و او دچار سرخوردگی می‌شود. روشنفکر در نتیجه این سرخوردگی، یا شهر و دیارش را ترک می‌کند (جمشید در ***لبخند باشکوه آقای گیل***)، یا منزوی شده و با نوشتن به مبارزه خود ادامه می‌دهد (ناصر در ***در مه بخوان***) و یا دست به خودکشی می‌زند (شایگان در ***منجی در صبح نمناک*** که اشارات سیاسی‌اش، به خاطر سال نگارش (۵۷ تا ۵۹) از سایر آثار روشن‌تر و مستقیم‌تر است).

در مقابل شخصیت روشنفکر، شخصیت یا شخصیت‌های شکارچی را داریم که به دنبال استثمار و تملک جسم‌وروح طبقه فرودست و کارگران هستند. (روشنفکرها در نمایشنامه‌های رادی، ازنظر تعداد

در مقابل شکارچی‌ها در اقلیت هستند) شکارچی‌ها با نشان دادن درِ باغ سبز و به‌رخ کشیدن برتری‌های خود، نسق طبقه فرودست را کشیده‌اند و کارگران، با وجود آگاهی از نیت شوم و پلید آن‌ها، جرات مقابله نداشته و یا دچار ساده‌انگاری شده و گول می‌خورند. در ***لبخند با شکوه آقای گیل***، داوود، که اتفاقاً تفریح موردعلاقه‌اش شکار است (نمونه‌ای از نمادپردازی‌های رادی) در پی شکار کلفت جوان خانه، طوطی است. و یا در ***در مهِ بخوان***، هوشنگ، مدیر مدرسه، در پی تصاحب انسی، کارگر رخت‌شور و جوان مدرسه دور افتاده است. شخصیت روشنفکر علیه این عمل شخصیت شکارچی می‌خروشد (ناصر علیه هوشنگ در ***در مهِ بخوان***) اما خروشش اغلب بی‌فایده است. در ***منجی در صبح نمناک***، همسر نویسنده، مدیر کل اداره نگارش، صاحب امتیاز روزنامه، منتقد هنری، مدیر انتشارات، همه شخصیت‌های شکارچی هستند که این‌بار در پی استفاده از نویسنده (محمود شایگان) هستند و زمانی‌که او رویه دیگری را، در جهت مخالف منافع این افراد، انتخاب می‌کند، به‌راحتی او را حذف می‌کنند.

شخصیت‌پردازی در آثار رادی

رادی تنها نویسنده‌ای است که فعالیت خود را به نمایشنامه‌نویسی محدود و شخصیت‌هایی با هویت کاملاً ایرانی خلق کرده است. شخصیت‌ها در نمایشنامه‌های او با گفت‌وگوها و زبان انتخابی، مناسب با سطح سواد و فرهنگشان، پرداخت می‌شوند. از مهم‌ترین نکاتی که بیشتر منتقدان نمایش به آن اشاره دارند، فردیت زبان، به معنای نوع گویش در آثار رادی است. به گفته خود او "من روی زبان تاکید می‌کنم، از آنکه زبان برای من، یک قلم فضاست، طرح است، تفکر و حس است ... و من هر بار که به این زبان مقطر رسیده‌ام، فی الواقع، به یک تجسم ریاضی از فضا، طرح، شخصیت، و در یک کلام، به آن جریان عصبی ارتباطات دست یافته‌ام" (امیری، ۱۱۵:۱۳۷۹). رادی در این کلام بر اهمیت گویش شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش تاکید می‌کند، به این صورت که با پیدا کردن زبان مخصوص هرکدام از آن‌ها، فضا، طرح، شخصیت و در یک کلام جریان ارتباطی شخصیت‌ها با هم و با محیطشان، برایش مسجل می‌شد. فردیت زبان به این معناست که هر شخصیتی در نمایشنامه، زبان خاص خود را دارد، که با توجه به سطح سواد و موقعیت اجتماعی آن شخص، چهارچوب و قواعد خاصی پیدا می‌کند. به‌عنوان‌مثال، در کلام شخصیت‌هایی از اقشار پایین‌تر اجتماع (مثل نوکر و کلفت‌ها که از سطح سواد پایین‌تری برخوردارند) تعابیر و کلمات عامیانه بیشتر به‌چشم خورده و در کلام افرادی که ازنظر سطح فرهنگی در سطوح پایین قرار دارند، استفاده از لغات و تعبیرات ناپسند رواج بیشتری دارد. مثلاً در ***لبخند با شکوه آقای گیل***، داوود یکی از پسران خانواده که سطح سواد پایینی دارد، در محضر مادرش، درباره کلفت خانه این‌طور حرف می‌زند: " زیر بندی شم محشریه جان تو، شیشدونگ!! بسکه بیت المال ملتو چریدن!!" (رادی،

۱۳۹۰: ۲۸). یا مامور ساواک در ***منجی در صبح نمناک*** درباره نویسنده، محمود شایگان، چنین می‌گوید: " تقصیر این ریغونه‌ها نیست. بر آن ذاتشان لعنت که برای ما انگاره گرفته‌اند و دست و بال ما را بسته‌اند. با آن حقوق بشر و صلیب سرخشان! بند را آب و جارو کن، موکت بکش، روزنامه بیاور، هواخوری بگذار، حمام گرم، غذای بهداشتی، معاینه طبی، پتو،میوه، مطالعه ... بفرما! وقتی زندان‌های ما بشود هتل، این بابا هم می‌شود نوبرش، اینها همان‌هایی بودند که سایه ما را می‌دیدند تنبان‌هایشان را لیز می‌کردند، اما حالا دست‌هایشان را می‌زنند به کمرشان و دو قورت و نیمشان هم باقیست ... ولی اگر منم، رُسّی از این دیوث‌ها بکشم!" (رادی، ۱۳۹۰: ۶۳۷) در مقابل، در کلام شخصیت‌هایی که از شان و مقام اجتماعی بالاتری برخوردارند، به‌ندرت شاهد اصطلاحات عامیانه هستیم. به گفت‌وگوی میان فروغ‌الزمان و مهرانگیزدرباره نقاشی مهرانگیز، – هر دو تحصیل‌کرده – در ***لبخند با شکوه آقای گیل*** توجه کنید:

"فروغ الزمان: من فقط میتونم بگم کارهای بغرنج و با اهمیتی هستن.این، اون تابلو، مخصوصاً اونکه مانسیونِ ونیزم برده

مهرانگیز: مدال درجه یک اوله وانو

فروغ الزمان: به هر حال، من از جنبه‌های هنری خیلی وارد نیستم، اما یه نوع گره، چیزی از جنس عقده‌های پروژکتیو .. جداً عجیبه! تو این طرح‌ها خطوط منحصر به فردی وجود داره که ... نه، این هیولا نیست، گره، یه عقده کوچکه عزیزم" (رادی، ۱۳۹۰: ۳۳)

یا اینکه جمشید، در میان کلماتش، لغات و جملات فرانسوی بسیاری به‌کار می‌برد. البته در ***منجی در صبح نمناک*** با اینکه بیشتر شخصیت‌ها تحصیل‌کرده و دارای‌منصب ادبی هستند، اما چون جزء طبقه کاسب‌کار و درنتیجه منفور هستند، شاهد الفاظ و کنایات نامناسبی هستیم. مثل جمله ای که از زبان طلایی، مدیر اداره نگارش، خطاب به نویسنده محمود شایگان گفته می‌شود: "مرده شور ودکایت را ببرند با نان و پنیر و گردویت، که تمامش اداست ... مرغ هر چه چاق‌تر است، آن سه نقطه‌اش تنگ‌تر!" (رادی، ۱۳۹۰: ۴۵۳) و یا در جایی‌دیگر در رابطه با سانسور جمله‌ای از مصاحبه شایگان، گفت‌وگویی را می‌شنویم که پر از نیش‌وکنایه و سفسطه است:

"طلایی: ... تو میگویی فاشیزم! آن هم با چه لحنی، مثل پتک!

شایگان: میخواهی بگویی تو هم آن خط قرمز را امضا میکنی؟

طلایی: من دارم برایت توضیح می‌دهم، و تو می‌خواهی از من اعتراف بگیری. در حالیکه بین این دو تا یک سوال دیگر هم وجود دارد، و آن هم این است که وقتی بلامقدمه زدی درِ گوش طرف، پشتش چه کار می‌کنی؟ توقع داری یارو دست و پنجه‌ات را طلا بگیرد؟ یا مثل عیسای مقدس آن طرف صورتش را بیاورد؟

شایگان: من اجباری ندارم به یک سوال غلط جواب غلط بدهم
طلایی: ولی اگر سلامت نفس داشته باشی، روی قاعده عمل میکنی
شایگان: یعنی خودم را آماده کنم که سیلی مساوی را تحویل بگیرم!
طلایی: این عدالت است محمود. حتی بالاتر از عدالت، نظم است.
شایگان: و انتظار داری من به این نظم تو گردن بگذارم؟
طلایی: غیر مسئول همیشه به نظم حمله می‌کند، و مسئول ...
شایگان: نکته همین جاست. می‌خواهم بدانم تو در قبال چه کسی مسئولی؟
طلایی: مزخرف می گویی! هر کسی در مقابل وظیفه‌اش مسئول است
شایگان: حتی اگر این وظیفه کتمان واقعیتی به نام فاشیزم باشد!" (رادی، ۱۳۹۰: ۴۸۴)

در محیط‌هایی که محل تجمع افرادی با سطح اجتماعی – فرهنگی پایین‌تری هستند، بسامد بالای فحش و ناسزا به‌چشم می‌خورد. کلام شخصیت‌ها اعتقادات و روحیات آن‌ها را منعکس می‌کند. به‌گفته خود رادی، " عامیانگی زبان را فرهنگ طبقاتی فرد تعیین می‌کند: جنس کلمه، موسیقی، اصوات، طرز ارکان جمله و سطح ارتقای مفاهیم" (امیری، ۱۱۸:۱۳۷۹). رادی حتی اشاره می‌کند چنان‌چه دستور زبان نتواند پیچش‌های روانی کلام را سازمان دهد، خود، دستورزبان وضع می‌کند. جالب‌توجه است که تفاوت‌های نحوی یا لغوی در کلام نمایشنامه‌های رادی، بیشتر متاثر از زبان گیلک است که تعلق‌خاطر و عرق او را به زادگاهش نشان می‌دهد. مثلاً در***لبخند با شکوه آقای گیل*** ، علیقلی خان هنگام مسخره کردن دامادش تجدد از عبارتی گیلانی استفاده می‌کند: "اَنه گوزه قدَّه نیدین، از او هف خطانه!!" (قدِ فسقلی شو نبین، از اون هفت خطاس!) (رادی، ۱۳۹۰: ۴۵). در ***منجی در صبح نمناک***، رادی با معرفی محمود شایگان به عنوان یک شمالی، اولین نشانه را به ما می‌دهد که این نویسنده روشنفکر، ممکن است خودِ او باشد: " من شمالی هستم خانم مجد، یعنی که لطف هوا را حتی با سرانگشتان خودم حس می‌کنم" (رادی، ۱۳۹۰: ۴۹۷)

از ویژگی‌های دیگر دیالوگ نویسی رادی، گفت‌وگوهای طولانی است که بین شخصیت‌ها ترتیب می‌دهد. درواقع کنش اصلی با کلام شکل می‌گیرد نه با عمل. در آثار رادی بیشتر با پرگویی روشنفکران شکست‌خورده مواجهیم. به‌عنوان‌مثال، جمشید در پرده آخر ***لبخند با شکوه آقای گیل***، وقتی می‌فهمد که دیگر جایی در خانه ندارد و باید برود، طولانی‌ترین گفت‌وگوی خود را به زبان می‌آورد: "(پرخاشگرانه) تو آدم نکته سنجی هستی استاد (فروغ)، تو اینو خوب می‌دونستی. البته ظاهرتو حفظ می‌کردی و به روی خودت نمی‌آوردی. اما در خفا از مصاحبت ما (جمشید و علیقلی‌خان) رنج می‌بردی. چرا؟ برای اینکه جاه‌طلبی تو قوی‌تر از اون بود که رابطه بی‌آلایش مارو تحمل کنی. نشان به اون نشانی

که هر وقت به اتاق بیلیارد رفتیم همون شب گلوت باد کرد و فرداش از اتاق بیرون نیومدی، یا رفتارهای عجیبی کردی که سابقاً اسم دیگه‌ای داشت و امروز میگن اعصاب. بعد هم سیاه بازی و نقشه پشت نقشه ..." (رادی، ۱۳۹۰: ۱۱۶) و این گفت‌وگو هم‌چنان ادامه پیدا کرده و جمشید توضیح می‌دهد که چگونه فروغ‌الزمان، افسار علیقلی‌خان را به‌دست گرفته و او را از خانواده دور کرده است.و یا در پرده ششم ***منجی در صبح نمناک***(رادی، ۱۳۹۰: ۶۳۰)، جایی‌که محمود شایگان، در جروبحث نهایی با همسرش کتایون، تمام عقده‌ها و فشارهای سال‌های زندگی مشترکشان را بازگو می‌کند، به پرحرفی کم‌نظیری می‌افتد. البته گاهی هم به فراخور موقعیت، وقتی روشنفکر می‌بیند گفته‌هایش اثری ندارد، سکوت کرده، یا کمتر حرف می‌زند. مثلاً در پرده دوم ***لبخند با شکوه آقای گیل***، جمشید – روشنفکر داستان – بعد از مباحثه بی ثمر با فروغ‌الزمان بر سر جای خواب کارگران منزل، وقتی می‌بیند بحث بی‌فایده است و فروغ‌الزمان کارگران را کمتر از مشتی حیوان می‌پندارد و حاضر نیست آن‌ها را از اتاق‌های مرطوب ته باغ، به زیرزمین عمارت انتقال دهد، شروع به زدن پیانو می‌کند. فروغ‌الزمان به بحث و اهانت‌های خود به جمشید و کارگران ادامه می‌دهد، اما جمشید فقط پیانو می‌زند (رادی، ۱۳۹۰: ۵۴ و ۸۵). در ***منجی در صبح نمناک***، وقتی مدیر ماهنامه، ناشرو مدیر کل اداره نگارش، نویسنده روشنفکر، محمود شایگان را دوره کرده و سرش منت می‌گذارند که دلیل موفقیتش این است که آن‌ها زیر پروبالش را گرفته‌اند، شایگان سکوت کرده و از اتاق خارج می‌شود. (رادی، ۱۳۹۰: ۴۴۷)

شخصیت‌های نمایشنامه‌های رادی، نه کاملاً قهرمانند و نه به‌طورکامل ضدقهرمان. آن‌ها مردمانی عادی و برخاسته از طبقات مختلف جامعه هستند که اتفاقاتی واقعی برای آن‌ها رخ می‌دهد. (به‌جز ***هاملت با سالاد فصل*** که با فضای فانتزی‌اش از این قاعده جدا است. در این اثر تمام شخصیت‌ها به‌جای واقعی بودن، نمادهایی برای رفتارهای آدم‌های واقعی هستند، نمادهایی اغراق‌شده) بیشتر این شخصیت‌ها تیپ هستند و تیپ باقی می مانند، چراکه شورش و عصیانی علیه ضعف‌های خود و یا شرایط نابهنجاری که آن‌ها را منزوی کرده، انجام نمی‌دهند، مگر شخصیت روشنفکر داستان که تلاش‌های نافرجام او برای بهبود شرایط، به‌جز افزایش یاس و انزوای بیشترش، ثمری برای او و جامعه‌اش ندارد. درواقع شخصیت‌ها سعی می‌کنند فاصله خود را با اتفاقاتی که افتاده است حفظ کنند.آن‌ها جز خود نقطه‌اتکایی ندارند و در سازگار ساختن خود با شرایط پیش‌آمده، ناتوانند. در پرده آخر ***لبخند با شکوه آقای گیل***، نورالدین در گفت‌وگویی علت ناکامی جمشید را در جلبِ‌رضایت پدر و درنتیجه عدم‌برخورداری از میراث او، در ناتوانی او با سازگار شدن با شرایط خانواده می‌داند: " بذار یه چیزی رو رک و پوست کنده بهت بگم جمشید. بدبختانه تو محکوم شدی، محکوم شدی، چون حساسیت لازمو برای زندگی در شرایط ما نداری، چون نه تنها تعصبی به خاطر حفظ اصول (اصول اشرافیت) در تو

دیده نمیشه، بلکه از عهده یه مسئولیت ساده هم در این عمارت بر نمیای ..." (رادی، ۱۳۹۰: ۱۲۹). در ***منجی در صبح نمناک***، محمود شایگان، نه می‌تواند و نه می‌خواهد که خود را با سانسورهایی که نوشته جدیدش را تهدید می‌کنند، کنار بیاید، او با شرایط جدید مدیر انتشارات، مدیر اداره نگارش و حتی خواسته‌های جدید همسرش کنار نیامده و درنتیجه از طرف تمام آن‌ها طرد می‌شود.

نمایشنامه‌های رادی دارای نقطه کانونی هستند که ارتباط شخصیت‌ها با هم حول آن شکل می‌گیرد. مثل وجود چیزی در گذشته که شخصیت‌ها را به‌هم وصل می‌کند. بیشتر شخصیت‌ها، در درون خود، نوعی حسرت برای گذشته را دارند. نقطه کانونی بسیاری از نمایشنامه‌ها، همین حسرت برای گذشته است. مثلاً در ***لبخند با شکوه آقای گیل***گفت‌وگوی بین جمشید و علیقلی‌خان، حسرت‌های گذشته علیقلی‌خان و جمشید را نشان می‌دهد که از دو جنس متفاوت است. جمشید حسرت می‌خورد که کاش پدرش در حق رعیت ظلم نکرده بود و علیقلی‌خان حسرت ازدست‌رفته‌های مادی‌اش را می‌خورد:

"جمشید: بله، شما به خاطر این عالیجنابان، دست و پای یک گیله مردو نعل کردین و به طویله بستین.

علیقلی‌خان: من به خاطر اونها مبارزه کردم، حداقل برای اینکه از منافع خودم دفاع کرده باشم، ولی اون بی نسب ها چی کردن؟ منو مومیایی کردن و تو این مقبره نشون خلایق دادن

جمشید: اما اگه اونها زمین هاتونو گرفتن، در عوض به شما کارخونه دادن: برنجکوبی، کود سازی، چوب بری. دیگه چی می گین؟

علیقلی‌خان: اونها کاکُل منو چیدن پسر" (رادی، ۱۳۹۰: ۸۲)

یا در گفت‌وگوی دیگر می‌گوید: "پس کو؟ اون کباب‌های شیشک و اون خمره های هفت ساله؟ اون اسبهای پیشکشی و اون رسومات؟" (رادی، ۱۳۹۰: ۱۰۴) می‌بینیم که حسرت علیقلی‌خان برای شوکت ازدست‌رفته‌اش است. در ***در مه بخوان*** هم، خان‌بابا، مستخدم پیر و زحمت‌کش مدرسه، حسرت روزگار نظامی بودنش را می‌خورد. او برای لباس نظامی قدیمیش اهمیت و حرمت ویژه‌ای قایل است. او، یک‌بار، برای گرفتن عکس، که حقه‌ای بود از طرف دبیران بدطینت برای مسخره کردنش، لباس نظامی‌اش را که سینه‌اش پر از مدال و نشان است، به‌تن کرده و چکمه هایش را برق می‌اندازد. همین‌طور در ***منجی در صبح نمناک***، کتایون، همسر آلامد محمود شایگان، در حسرت گذشته‌ای است که با وجود فقر، پر از عشق و نشاط بود: " هنوز بهترین خاطره من آن سفر شمال است که سال اول ازدواجمان رفتیم. تو آن سال‌ها معلم فقیر و ساده‌ای بودی و چون پول زیادی نداشتیم، نتوانستیم بیشتر از یک شب در هتل بمانیم ..." (رادی، ۱۳۹۰: ۴۸۱)

رادی به شکل دقیق و موشکافانه‌ای، به بررسی فردیت شخص، جنبه‌های روانی او و روابطش با

دیگر افراد و جامعه می‌پردازد. در ***لبخند با شکوه آقای گیل***، به‌وسیله گفت‌وگویی که بین علیقلی‌خان و فروغ‌الزمان، بعد از درگیری لفظی فروغ‌الزمان و جمشید، بر قرار می‌شود، روابط اعضای خانواده با هم به تصویر کشیده می‌شود:

فروغ‌الزمان: (گریه میکند) اوه پدر، نمیدونین چقدر بدبختم

نورالدین: بس کن دیگه فروغ

فروغ‌الزمان: همه از من متنفرن، هیچکس منو دوست نداره

علیقلی‌خان: کدوم پدر نامردیه که جرات میکنه دل تو رو بشکنه؟ ....

فروغ‌الزمان: ما فقط تو نامه‌هامون مهربونیم و دلمون برای هم غش میره. خواهر محبوب و گرانمایه‌ام! افتخار من! فروغ نازنین! ... توی دوره‌ها و مهمونی‌ها جای همو خالی می‌کنیم، کادوهای سنگین و فیلم و عکس یادگاری برای همدیگه می‌فرستیم، اما وقتی دور هم هستیم، ...، می‌خوایم چنگ به سینه هم فرو کنیم و دست‌ها مونو تو قلب همدیگه بشوریم (رادی، ۱۳۹۰: ۴۳)

در مصاحبه محمود شایگان با استیانا مجد، خبرنگار روزنامه در ***منجی در صبح نمناک***، روابط روشنفکر با جامعه به این شکل توصیف می‌شود:

"استیانا: ... اشاره می‌کنم به توصیه روزنامه آبان: نامگذاری یکی از تماشاخانه‌های دولتی به نام تئاتر شایگان. یا مقاله‌ای که زمستان گذشته در نسیم ایران چاپ شد: پیشنهاد اهدای دکترای افتخاری از طرف دانشگاه تهران به نویسنده بلند پایه معاصر و غیره و غیره.

شایگان: بله! اینها البته سنگ قبر اهدایی دوستان مطبوعاتی است. قُبه و بارگاه جنازه هم می‌خواهد که نقداً بنده نیستم..." (رادی، ۱۳۹۰: ۴۲۱)

فضاسازی

در نمایشنامه‌های رادی، زمان‌ومکان سازگار بوده و وحدت آن‌ها در طول نمایشنامه، به همراه فضای حسی غالب بر آن‌ها، حفظ می‌شود. این امر موجب واقعی بودن فضا و محسوب شدن رادی در زمره نمایشنامه‌نویسان واقع‌گرا می‌شود. نکته عجیب و جالب‌توجه نمایشنامه‌های رادی، توضیح صحنه‌های بسیارطولانی است که با شرح جزءبه‌جزء ریزه‌کاری‌ها و جزییات صحنه، تصویر ملموسی از فضای بیرونی و درونی خانه و هم‌چنین حال‌وهوای شخصیت‌ها ارایه می‌دهد. برای نمونه می‌توان به توضیح صحنه ابتدای نمایشنامه ***لبخند با شکوه آقای گیل*** اشاره کرد که تالار عمارت را با تمام ریزه‌کاری‌هایش، به تفصیل توصیف می‌کند: "تالار با شکوه عمارت: روبه رو، گوش راست، در دو لته بلندی از چوب خاتم جنگلی تالار را به سرسرای عمارت مربوط می‌کند. انتهای صحنه، در وسط، پلکانی است با نرده‌های

سفید مرمر و دو کله آهوی ظریف روی دو دستانه‌اش. پلکان با فرش راسته‌ای در پاگرد دو شعبه می‌شود و از دو سمت به طبقه دوم می‌رود. پاگرد، رو به پنجره بزرگ مقعری است با شیشه‌های کوچک رنگین، که مشرف به باغ بید است. روی دیوار راست، آن ته، یک در به راهروی طویل و ردیف اتاق‌های طبقه اول می‌رود. کمی جلوتر دری است که متعلق به اتاق نورالدین است. و باز جلوتر در دیگری که به اتاق علیقلی‌خان گشوده می‌شود ... " (رادی، ۱۳۹۰: ۹)و به‌همین‌منوال، شرح مفصل فضا به همراه توصیف دقیق دیوارآویزها و وسایل تالار در دو و نیم صفحه بعدی ادامه پیدا می‌کند. این توصیف دقیق به خواننده کمک می‌کند تصویر کامل و زنده‌ای از فضا را تجسم کرده و در همان ابتدای کار، با خصوصیات کلی افرادی که قرار است داستانشان شنیده شود، آشنا شود. "به یک نگاه، تالار با ترکیب فاخری از عناصر مدرن و سنتی، آناً فضای عبوس بورژوامنشانه‌ای را به ما اعلام می‌کند، و اینکه اربابان خانه دریک قشر ممتاز اجتماعی، درست جا افتاده‌اند. ولی ضمناً توازن اشیا بی‌مصرف زینتی چنان است که در پس هاله‌ای از تشخص و اشراف مسلکی رشتی، نمودار حالتی از غرور و توحش و انزوا نیز هست ***لبخند با شکوه آقای گیل*** هم‌چنین با توصیفاتی که از فضای بیرونی عمارت ارایه می‌دهد، خواننده می‌تواند وضعیت و شرایط محیطی شخصیت‌ها را نیز به‌خوبی درک کند، انگار که در آن فضا حضور دارد. (رادی، ۱۳۹۰:۱۰)

فضاسازی گاهی هم از طریق گفت‌وگوها انجام می‌شود. مثلاً در ***لبخند با شکوه آقای گیل*** مهرانگیز به طوطی که امید دارد روزی در این خانه جشنی برپا شود، می‌گوید: " ... دیگه باید اینو بدونی که تو این پارک متروک، جشن و این خبرها نیست" (رادی، ۱۳۹۰: ۲۴) به‌کار رفتن این الفاظ توسط دختر جوان خانه، به‌طورکامل فضای دل‌مرده و یاس‌آور خانه را نمایش می‌دهد.

رادی علاوه‌بر فضاهای داخلی، فضاهای خارجی را نیز تصویرسازی می‌کند. به توضیح صحنه ابتدای پرده آخر ***لبخند باشکوه آقای گیل*** دقت کنید: "غروب، سکوت دلمرده‌ای توی تالار موج می‌زند. از پشت شیشه‌های رنگی رو به رو شاخه‌های محو و برف گرفته درختان بید آرام تاب می‌خورد. گه گاه زوزه بادی در باغ می‌پیچد. زوزه‌ای خفیف که با همهمه شروع شده و در طول پرده به اوج می‌رسد"(رادی، ۱۳۹۰: ۱۰۹) فضاسازی بیرونی هم به‌نوعی تداعی‌کننده اتفاق شومی است که درحال‌وقوع است. یا در ***منجی در صبح نمناک***، وقتی شایگان قبول نمی‌کند متنش زیر تیغ سانسور، سلاخی شده و نظرش را صریح اعلام می‌کند، مهتابی کبود شده و غروب از راه می‌رسد. این غروب به معنای شروع روزگاری است که همه شمشیر خود را در برابر شایگان از رو بسته و او را کنار می‌گذارند، چراکه بعد از این صحنه، صحنه توطئه‌چینی علیه شایگان را داریم. غروبی که درنهایت به خودکشی نویسنده ***در صبحی مِه آلود*** می‌انجامد. ازاین‌دست فضاسازی‌های نمادین در آثار رادی فراوان است. به دلیل بسامد بالای تکرار این تکنیک، می‌توان آن را از مهم‌ترین خصوصیات سبکی او دانست.

نمادپردازی رادی در فضاسازی و شخصیت‌پردازی

از خصوصیات منحصربه‌فرد رادی، نمادپردازی او در نمایش فضای خفقان‌آور سنتی جامعه است. نمادپردازی در مکاتب کلاسیک ممنوع است. رادی با این حرکت از مرزهای کلاسیک عبور کرده و با توضیح صحنه‌های جزءبه‌جزء و گاهی بسیارطولانی، به حریم‌های امپرسیونیستی نزدیک می‌شود. اما نمادگرایی برجسته‌اش نشان می‌دهد او نیز مانند بسیاری از هم‌عصرانش، پیرو مکتبی تلفیقی است. به‌عنوان‌مثال، هر سه پرده نمایشنامه ***لبخند با شکوه آقای گیل*** در غروب می‌گذرد. این غروب، نماد روبه‌افول رفتن خاندانی است که دورانی باشکوه را پشتِ‌سر گذاشته و در حال ازهم پاشیدن است. با مرگ علیقلی‌خان گیل، هرکدام از فرزندها راه خود را گرفته و اتحاد خانوادگی پوسیده‌شان، نابود می‌شود. هر سه پرده این نمایشنامه، غروب این خانواده را نشان می‌دهد. همین‌طور گفت‌وگو جمشید که نماد پشت پنجره نشستن و معنای آن را به‌روشنی توضیح می‌دهد: " اگه نتونم با دنیای شما کنار بیام، ترجیح میدم پشت اون پنجره بشینم و نگاه کنم"(رادی، ۱۳۹۰: ۸۱) پس نشستن پشت پنجره، به معنای عدم‌سازگاری قهرمان روشنفکر با محیطش است. یا سجده علیقلی خان، هنگام شنیدن صدای طوطی(رادی، ۱۳۹۰: ۹۷) ، نماد عشق و نیاز او به زن جوان است. در ***منجی در صبح نمناک***، جایی‌که سه ساواکی، بدون معرفی خود، برای بازرسی خانه شایگان وارد اتاق کارش شده و او از آن‌ها کارت‌شناسایی می‌خواهد، یکی از آن‌ها با کنار زدن لبه کتش، سلاح کمری اش را نشان او می‌دهد(رادی، ۱۳۹۰: ۶۳۴). این حرکت نمادین، نشانه این است که این آدم‌ها اهرم‌های زور هستند و منطقشان، اسلحه است.

فضای نمایشنامه‌ها ارتباط مستقیمی با شخصیت‌ها و شرایط آن‌ها دارد. شخصیت‌های آشفته، فضای آشفته‌ای می‌طلبند. بیشتر نمایشنامه‌های رادی در فضای شهرهای شمالی کشور می‌گذرند. پاییز، مِه، هوای گرفته و ابری، شاید بهترین فضا را برای القای حس‌وحال سرخوردگی شخصیت‌های نمایشنامه‌ها فراهم می‌آورد. در ***لبخند با شکوه آقای گیل*** جایی‌که همه نگران حال علیقلی‌خان هستند و امیدی به بهبودش نمی‌رود، نورالدین، به‌محض ورود به تالار،گفت‌وگویی این‌چنینی به‌زبان می‌آورد: "مِه ندیدم این‌جور سمج ... چیه؟ چه خبر شده؟" (رادی، ۱۳۹۰: ۲۰) انگار که مِه بیرون، قبل از اعضای خانواده، او را از اتفاق شومی که درحال‌وقوع است، باخبر کرده است. یا در گفت‌وگویی دیگر که علیقلی خان، داشتن روحیه خوب را منوط به آفتابی بودن روز می‌داند: " ... یه روز آفتابی که روحیه خوبی داشته باشم ... " (رادی، ۱۳۹۰: ۴۹) یا گفت‌وگوی داود: " توی این هوای مه آلود، ....، آدم دو تا کار میتونه بکنه، یا همون کنار اسخر لوله تفنگو بذاره توی دهنش و ت .. ق! ... یا اینکه نه، با وقار یه گیل دویست ساله، ...، بیاد تو یکی از مبلا فرو بره و شیر نیمه گرمشُ جرعه جرعه ..." (رادی، ۱۳۹۰: ۶۳) یا در ***منجی در صبح نمناک***، حشمتی عکاس جوان، در مواخذه تند خود، به محمود شایگان پیشنهاد خودکشی می‌دهد. او

فضایی را برای این کار پیشنهاد می‌دهد که در نوشته‌های رادی،فضای غم و دل‌مردگی است: "... وصیت نامه‌ای بنویسید و قلبتان را به تالار تشریح دانشگاه اهدا کنید، و آنوقت در یک صبح بارانی، وقتی به باغ، به مِه، به روئیدن درختان اقاقیا و نارون خیره شده‌اید، یک پارابلوم روی شقیقه‌تان بگذارید و ماشه را بکشید ...." (رادی، ۱۳۹۰: ۵۶۵)

صحن اصلی نمایش، بیشتر اتاق پذیرایی خانه است. دیوارها مشخص و تعریف‌شده هستند. داستان در مکانی که شخصیت‌ها در مالکیتش مشترک هستند، می‌گذرد که این یکی از نشانه‌های نداشتن حریم خصوصی و اجبار برای داشتن زندگی جمعی در محیطی پرتناقض و با آدم‌هایی ناسازگار و متفاوت است. اینکه اتفاقات در یک فضای مشترک، و برای آدم‌هایی منزوی که تمایل به مکان‌های شخصی دارند، رخ می‌دهد، نشانه‌ای از عدم‌امنیت است. خانه‌ها امن نیستند، دشمن می‌تواند به آن‌ها نفوذ کند. ریاکاری، فساد، ظلم، پوچی و تنهایی در این فضاها به‌شدت احساس شده و با نشانه‌هایی نمایش داده می‌شود. در ***لبخند با شکوه آقای گیل*** فروغ‌الزمان از حضور کارگران در خانه ناراحت است، او از اینکه آن‌ها در حیاط عمارت نشسته وخانه را دید می‌زنند، احساس ترس می‌کند، او در خانه خود آرامش ندارد: " ... اینها بیشتر از آنچه نفعی به حال ما داشته باشن، کثافتکاری میکنن، ...، بفرمایین!! رج نشسته ان اونجا و دارن عمارتو نگاه می‌کنن. کدوم اتاق روشنه، کدوم خاموش، این پایین چه خبره؟ اونها شاخک‌هاشونو در آوردن و تو تاریکی کمین کرده، بلکه رمزی، رازی، معمای تازه‌ای از توی ما در بیارن"(رادی، ۱۳۹۰: ۷۲). یا در ***منجی در صبح نمناک***، شایگان خطاب به دوستان به‌ظاهر دوستش که در تمام طول نمایشنامه در اتاق او جمع شده، از آشپزخانه او پذیرایی شده، از نوشته‌های او پول‌دار شده و خود را حواری او می‌دانند، می‌گوید: "ای پطرس! پیش از آنکه خروس بانگ بردارد، تو سه بار مرا انکار خواهی کرد." (رادی، ۱۳۹۰: ۴۵۹) که این اتفاق در پرده‌های پایانی درواقع رخ می‌دهد. و یا در جایی‌که کتایون و شایگان، حرف‌های دل خود را بر زبان می‌آورند و می‌بینیم چقدر از حضور هم در عذابند:

"کتایون: ... تو باید قلمت را بشکنی. چون به هر دوی ما خیلی صدمه زد. باید یه مدتی گوشه بگیری و به من، به مازیار، به آینده فکر کنی، به این بیماری مرموزی که دارد به خونت سرایت می‌کند.

شایگان: آه، کتی، کتی ... تو یک همچه هیولایی بودی و من نمی‌دانستم؟" (رادی، ۱۳۹۰: ۶۲۹)

فضای بیرونی خانه هم مانند فضاهای درونی، از طریق طراحی صحنه داخلی فضاسازی می‌شود. بیشتر اتاق‌های پذیرایی پنجره‌ای روبه‌بیرون دارند که فضای مه‌آلود، ابری و غم‌زده درونی شخصیت‌ها را به‌تصویر می‌کشد. می‌بینیم که تمام نشانه‌های زمانی‌ومکانی که در نمایشنامه‌های رادی به‌چشم می‌خورند، همه نمادهایی هستند در خدمت القای حس‌وحال شخصیت‌های نمایش و شرایطی که در آن گیر افتاده‌اند.

طنز در آثار رادی

طنز، جزء جدایی‌ناپذیر آثار رادی است. درواقع می‌توان گفت طنز، یکی از ویژگی‌های سبکی رادی است، چراکه در تمام آثار او به‌چشم می‌خورد. طنز جاری در نمایشنامه‌ها، گاهی در خدمت شخصیت‌پردازیست، مثلاً محمود شایگان در ***منجی در صبح نمناک*** نویسنده بودن خود را این‌گونه توصیف می‌کند: "من یک زمین بارور، زنِ خوش تخم و سالمی هستم که یا حامله ام، یا سرِ خشتم و در حال زائیدنم"(رادی، ۱۳۹۰: ۴۲۷). گاهی برای نشان دادن حماقت شخصیت‌های ضدروشنفکر و یا درایت شخصیت‌های روشنفکر است، مثل بحث‌های میان شش معلم ***در مهِ بخوان*** که سراسر طنز است و وقتی پنج تای آن‌ها، علیه ناصر (روشنفکر) جبهه می‌گیرند، شدیدتر هم می‌شود،یا برای نشان دادن روابط میان افراد است، مثل گفت‌وگوی میان علیقلی‌خان و دامادش تجدد در ***لبخند با شکوه آقای گیل*** که نشان‌دهنده کاسب‌کار بودن تجدد و وقوف علیقلی خان به این مورد است:

"علیقلی‌خان: بشین سرِ جات! شما یه لقمه گنده اینجا برداشتین ...

تجدد: ما نمک پرورده‌ایم عالیجناب

علیقلی‌خان: پس دِسرِشم در خدمت ما باشین که لقمه بگذره

فخر ایران: شما امر بفرمائید ..."(رادی، ۱۳۹۰: ۴۵)

و این طنز،گاهی در خدمت فضاسازی است. مثل نمونه‌ای در***لبخند با شکوه آقای گیل*** که داوود، فضای خانه و اشرافیت ظاهری افراد خانه را در گفت‌وگویی طنزآلود، تصویر می‌کند: " ... تا اون سرِ دنیام که بریم، تا کره ماه، هیچی مارو خوشنود نمی‌کنه. بنابراین باز یه ساعت دیگه این جاییم، در خدمت امپراطریس ملکه پارک، خیلی با وقار و گوزفندقی دور هم نشسته‌ایم و صحبت می‌کنیم. البته با قید اینکه دماغ باید بینی گفته بشه، گردن نباید زاویه داشته باشه، صدای فین باید ملایم و شاعرانه باشه و چند تبصره دیگه ..." (رادی، ۱۳۹۰: ۲۹) یا جایی‌که علیقلی‌خان احساسش را درباره داوود توصیف می‌کند: " تو ... با اون سر و وضعت، هر وقت اینجا پیدا میشی، من سرمارو تا مغز استخونم حس می‌کنم" (رادی، ۱۳۹۰: ۶۵). یا در ***منجی در صبح نمناک***، جایی‌که ساواکی‌ها دارند وسایل به‌اصطلاح ممنوعه محمود شایگان را ضبط می‌کنند، وقتی به عکس چخوف روی دیوار اتاق می‌رسند، می‌گویند: " این ریشوئه هم مظنون است، باید ضمیمه بشود!" (رادی، ۱۳۹۰: ۶۴۰) این طنز، هم بلاهت شخصیت ماموران و هم فضای آشفته و نابسامان آن زمان را نشان می‌دهد.

هنجارگریزی‌های رادی

در مقایسه با زبان معیار دهه پنجاه، که همانا زبان شعر آن دوره است، رادی در نمایشنامه‌هایش

دست به هنجارگریزی‌هایی زده است که برای شناسایی سبک او، تحلیل و بررسی این هنجارگریزی‌ها لازم به‌نظر می‌رسد. هنجارگریزی‌ها می‌توانند شامل ایجاد تغییر در رسم‌الخط (هنجارگریزی نوشتاری)، استفاده از کلمات نامانوس در زبان معیار که بیشتر متوجه کاربرد کلمات گیلکی در نوشته های اوست (هنجارگریزی واژگانی)، تغییر ناگهانی نوع گفتار (هنجارگریزی بافتی)، تغییر در نحو و دستور زبان که رادی برای نمایش پیچش‌های روحی شخصیت‌هایش، خود را مجاز به انجام آن می‌داند (هنجارگریزی نحوی)، استفاده از کلمات معمول با آوایی متفاوت (هنجارگریزی آوایی) و درنهایت کاربرد استعاری کلمات و جملات که معنای متفاوتی با معنای معمول آن در ذهن متبادر می‌کند (هنجارگریزی معنایی)، باشد که رادی به تعدادی از این هنجارشکنی‌ها دست زده است. در نوشته‌های رادی با هنجارگریزی‌های نوشتاری (تغییر در رسم‌الخط) برخورد نکردم.

هنجارگریزی‌های واژگانی، شاید پرکاربردترین و پررنگ‌ترن هنجارگریزی‌هایی باشند که در نوشته‌های رادی به‌چشم می‌خورند. استفاده فراوان از لغات قدیمی و به‌خصوص کلمات و اصطلاحات گیلکی ازویژگی‌های خاص نوشته های اوست. شیاف پیزی (رادی، ۱۳۹۰: ۲۲)، بته الو کردن(رادی، ۲۲:۱۳۹۰)، قلاج کشیدن(رادی، ۲۲:۱۳۹۰)، تاچه برنج(رادی، ۲۲:۱۳۹۰)، ماری (رادی، ۹۰:۱۳۹۰)، سیر سماقی (رادی، ۳۲:۱۳۹۰) ، دبلیوسی (از زبان فخر ایران تازه‌به‌دوران‌رسیده)(رادی، ۴۹:۱۳۹۰) و ... از نمونه‌های این نوع هنجارگریزی در ***لبخند با شکوه آقای گیل*** هستند.

در ***لبخند با شکوه آقای گیل*** نمونه های زیادی از هنجارگریزی‌های بافتی را نیز داریم، به‌خصوص در گفت‌وگوهای مهرانگیز که میان حرف‌هایش ناگهان شعر فروغ می‌خواند: "سهم من پایین رفتن از یک پله متروک است ... شب که میشه، یه غمی توی دلم می ریزه، چطوره حالشون؟ " (رادی، ۱۳۹۰: ۲۰) یا " با گیسویم ادامه بوهای زیر خاک، با چشمهایم، تجربه های غلیظ تاریکی ... مامان نیس؟" (رادی، ۱۳۹۰: ۸۶) یا در همین نمایشنامه، لحظه هایی که گیلانتاج روان‌پریش، کنترل خود را ازدست می‌دهد، میان جملات فارسی، ناگهان موجی از جملات گیلکی را به‌زبان می آورد " ... مهری، مهرانگیز، بگو نکنه، بگو ولم کنه. این میخواد منو تو اون دخمه بکشه، نکن! (شیون) نکن فرو ...غ! سنجاقم ... سنجاقم افتاد ... (فروغ او را در اتاق پرت کرده و در را قفل میکند – صدای گریه گیلانتاج) خودا ایلاهی تَرَه اوسانه من راحته بم! آخه تو چی بلایی بوبُستی می جان دَکَفتی؟ ..." (خدا الاهی ورت داره من راحت شم! آخه تو چه بلایی شدی به جون من افتادی؟)(رادی، ۱۳۹۰: ۹۱)

در ***منجی در صبح نمناک*** این تغییر بافتی را درگفت‌وگوهای شخصیت‌ها با اصول اخلاقی متفاوت شاهد هستیم. مانند نمونه زیر که گفت‌وگویی میان فلسفی (منتقد هنری) و قوانلو (مدیر ماهنامه) است:

"فلسفی: همین شماره میدانی راجع به طلوع چه سر قدم رفته بودند؟ "ماهنامه طلوع که بیست سال

پیش طلوع کرد، امروز نشریه از مد افتاده ایست که باشگاه تفریحات سالم باز نشسته‌ها شده است"

قوانلو: قاه، قاه، قاه! این گوزنبک به ما می‌گوید باشگاه بازنشسته‌ها!" (رادی، ۱۳۹۰: ۴۴۳)

رادی با این هنجارگریزی بافتی، فاصله فرهنگی و تربیتی میان این دو نفر را هم به‌خوبی نمایش داده است. و یا در جایی‌دیگر از زبان فلسفی: "ساقی به نور باده بیفروز جام ما ... اما عجب فانتاستیک است این مجمعه! آقایان، برسید که بیات شد!" (رادی، ۱۳۹۰: ۴۵۲) و یا در جایی‌که محمود شایگان، از جلوه‌فروشی‌های همسرش، کتایون به‌ستوه آمده و در بافت جملات ادبی و فاخر، ناگهان فحاشی می‌کند: "... من دارم با تو فارسی حرف می‌زنم خانم، چرا متوجه نیستی؟من یک عمر به این تشخصات قلابی، این خُلقیات آلوده به کبر و اَنیَّت آدم‌های بلغمی باخته‌ام. من در تمام نوشته‌های خودم این دکورهای پوک، این نجبای اراذل را که با مانتوی جیر و دستکش کانگورو و سرویس کارتیه جلوه می‌فروشند اما مغزشان از همان دور بوی گُه می‌دهد، انگشت نمای خاص و عام کرده‌ام. حالا تو چه می‌گویی؟ یک همچه شبی که من به قصد قربت می‌روم تئاتر، می‌خواهی خودم نمونه مجسم این شکمبه پر از گه، این اشرافیت نیمدار متعفن بشوم؟ "(رادی، ۱۳۹۰: ۵۳۷)

هنجارگریزی‌های آوایی هم در نوشته‌های رادی به‌چشم می‌خورد. در ***لبخند با شکوه آقای گیل***، کلماتی هستند که با همان آواهای قدیمیشان به‌کار رفته‌اند، ازآن‌جمله می‌توان به سفیده صبح(رادی، ۱۱۷:۱۳۹۰)، جِلذقه(رادی، ۹۰:۱۳۹۰)، منیجه در ***منجی در صبح نمناک***(همان:۶۳۲) و ... اشاره کرد.

در ***منجی در صبح نمناک*** بیشتر شخصیت‌ها تحصیل‌کرده و شاغل در مناصب مختلف مرتبط با فرهنگ و ادب هستند. به‌همین‌دلیل در گفت‌وگوهای بسیاری از آنان، تغییر در بافت دستوری زبان را می بینیم که این شخصیت‌ها به دلیل بار علمی که دارند، خود را مجاز به اعمال آن‌ها می‌دانند. ازجمله این هنجارگریزی‌ها می‌توان به عبارت‌هایی مثل تنبلانه (به عنوان قید حالت)(رادی، ۴۳۹:۱۳۹۰)، والمیده (صفت من‌درآورد)(رادی، ۴۳۹:۱۳۹۰)، اِفِّمیناسیون (نامی من‌درآری برای مکتب شهید نمایی!)(رادی، ۴۵۸:۱۳۹۰)، پریشیده (صفت برای کسی که او را پریشان کرده‌اند)(رادی، ۵۰۴:۱۳۹۰) و ... اشاره کرد که از زبان شخصیت‌ها گفته می‌شود.

در ***لبخند با شکوه آقای گیل***، علیقلی خان از وجود خرچنگ یا جن در معده اش صحبت می‌کند که کنایه از سرطان است (رادی، ۱۳۹۰: ۷۵). رادی با این هنجارگریزی معنایی، نشان می‌دهد که علیقلی‌خان از بیماری خود مطلع است. در ***منجی در صبح نمناک***، چون شخصیت‌ها همه دارای‌مناصب ادبی هستند، کنایات و استعارات ادبی زیادی به‌چشم می‌خورد. ازجمله: چای بسیار فصیحی بود(رادی، ۱۳۹۰: ۴۹۰) ، ایشان واقعاً خانم آقایی است(رادی، ۴۹۰:۱۳۹۰)، و ...

نتیجه‌گیری

خصوصیات سبکی رادی

با مطالعه آثار اکبر رادی در دهه پنجاه، به این نتیجه می‌رسیم که بحران روشنفکری، مهم‌ترین دغدغه او در ابتدای دهه است، که با گذشت زمان و رسیدن به انتهای دهه، به بحران سرخوردگی این شخصیت‌ها تبدیل می‌شود. روشنفکران نمایشنامه‌های او در ابتدای دهه، بعد از شکست، با مهاجرت و نوشتن به مبارزه خود ادامه می‌دهند، اما در پایان دهه، بعد از شکست، خودکشی می‌کنند. این نشان‌دهنده یاس و ناامیدی شدید رادی در اواخر دهه پنجاه است. انزوا و یاس از خصوصیات مهم شخصیت‌های نمایشنامه‌های اوست. همان‌طورکه گفتیم، او روشنفکرها را در جدال میان سنت و مدرنیته تصویر می‌کند، اما در نهایت این روشنفکر است که شکست می‌خورد!

رادی با گفت‌وگوهای طولانی، بهترین شیوه را برای شخصیت‌پردازی و ترسیم روابط آدم‌ها با هم و با دنیای بیرون انتخاب کرده و با فضاسازی‌های مبتنی‌بر توضیح‌های طولانی و پرداختن به کوچک‌ترین جزییات صحنه، خواننده را دقیقاً در فضای داستانی شخصیت‌ها قرار می‌دهد. او هم فضاهای داخلی و هم فضاهای خارجی را تصویر می‌کند و به‌این‌ترتیب حس‌وحال صحیح موقعیت را در ذهن خواننده می‌آفریند. او از فضاهای ابری و بارانی و مِه‌آلود برای نشان دادن یاس و انزوای شخصیت‌ها و موقعیتشان، – که توان سازگاری با آن را ندارند – بسیار بهره برده است.

غروب در نوشته‌های او، نشانه افول و شروع یک پایان است. از خصوصیات مهم نوشته‌های رادی، همین نشانه‌پردازی هاست که با ظرافت بسیاری در تمام آثارش گنجانده شده است.

طنز رادی، طنزی متعلق به زبان عامیانه است که می‌تواند در گویش شخصیت‌ها با طبقات فرهنگی و سطح سواد مختلف، با کنایات و استعاراتی چاشنی شود. طنز تلخی که مختص نوشته‌های اوست و علاقمندان آثارش می‌توانند به‌راحتی آن‌ها را از طنز نویسنده‌های دیگر تشخیص دهند.

هنجارگریزی‌های واژگانی به خاطر کاربرد زیاد کلمات نامانوس و به‌خصوص اصطلاحات و کلمات گیلکی و همین‌طور هنجارگریزی‌های آوایی و استفاده از کلمات با آواهای قدیمیشان، در نمایشنامه‌های رادی از دیگر خصوصیات بارز سبک اوست. همین‌طور هنجارگریزی‌های بافتی که در گفت‌وگوها بسیار به‌چشم می‌خورد –به‌طور مشخص در شرایطی که شخصیت‌ها از حالت طبیعی خود خارج می‌شوند – از هنجارگریزی‌های مخصوص سبک رادیست. نمونه‌هایی از هنجارگریزی‌های نحوی و معنایی هم در نوشته‌های او وجود دارد که هر دو، در خدمت شخصیت‌پردازی بوده و بیشتر در گفتار شخصیت‌هایی با رده‌های علمی بالاتر به‌چشم می‌خورد.

فهرست منابع

۱- امیری، ملک ابراهیم(۱۳۷۹)، **مکالمات (گفتگو با اکبر رادی)**،تهران، ویستار

۲- بهادران، سید حسین ، *وبلاگ زندگینامه اکبر رادی*

http://akbarradi.blogfa.com/post-1.aspx

۳- خلج،منصور(۱۳۸۱)، ***نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوند زاده تا بیضایی***،تهران،اختران

۴- رادی، اکبر(۱۳۹۰) ، ***روی صحنه آبی***، دوره آثار جلد دوم، دهه پنجاه، تهران، نشر قطره

۵- سلدن،رامان و پیتر ویدوسون(۱۳۷۷)، **راهنمای نظریه ادبی معاصر،ترجمه عباس مخبر**،چاپ دوم، تهران،طرح نو

۶- شریف نسب، مریم(۱۳۹۰)، **مقاله *تحلیل ساختاری نمایشنامه‌های اکبر رادی*، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادیب)**، سال چهارم، (شماره اول، بهار ۱۳۹۰)، ص ۴۱ – ۶۴

۷- شمیسا،سیروس(۱۳۸۱)، ***نقد ادبی***، چاپ سوم، فردوس

۸- قادری، نصرالله(۱۳۸۰)، ***آناتومی ساختار درام***، کتاب نیستان

۹- کوپال، عطاالله(۱۳۹۱)، ***رادی شناسی***، جلد اول، قطره

۱۰- ملک پور، جمشید (۱۳۶۳)، ***ادبیات نمایشی در ایران***، جلد اول، تهران،توس

www.bonyad-radi.blogfa.com

چگونگی طراحی لباس نمایش براساس مبانی هنرهای تجسمی*

مجید اسدی فارسانی، مهدی پوررضائیان**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۸/۷ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۷

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، تحت عنوان «چگونگی طراحی لباس نمایش بر اساس مبانی هنرهای‌تجسمی»، است که توسط آقای مجید اسدی فارسانی در تیرماه ۱۳۹۱ دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسؤول

چگونگـــی طراحی لباس نمایش براساس مبانی هنرهای تجسمی

مجید اسدی فارسانی
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه شاهد تهران

مهدی پوررضائیان
عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه شاهد تهران

چکیده

تئاتر در مقایسه با بسیاری از فعالیت‌های هنری و ادبی ارتباط بسیارپیچیده با جهان خارج دارد. رسانه‌ای که منبعث از زمینه‌ای بسیارگسترده است و طراحی آن، آن‌چه به صحنه و عوامل دیداری مربوط است، در سه شکل تخصصی دکور، لباس و نورپردازی صحنه تقسیم می شود که این طراحی هم از درون خود تئاتر و هم از مسیرهای دیگری چون هنرمندان هنرهای‌تجسمی تغذیه می‌شود. تغییراتی که در شکل‌های تئاتر صورت گرفت ازنظر فیزیکی و احساسی به‌خصوص در تئاترهای شنیداری–دیداری که ارتباطی بدون‌کلام است محبوبیت صحنه را بالا برد و طراحی لباس به تناسب آن نقش پر اهمیت‌تری یافت و ازاین‌رو مبانی هنرهای‌تجسمی، آن‌چه در این تحقیق به الفبا و قواعد درک زبان و ابداع در طراحی لباس و به‌طورکلی‌تر در صحنه تئاتر تعبیرکردیم، نقش تأثیرگذاریبر تقویت و تکامل لباس صحنه ایجاد می‌کند. لباسی که عاملی پویا است و هرلحظه نوعی ترکیب‌بندی از صحنه را نشان می‌دهد. تحقیق حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شد و نقش مؤثر مبانی هنرهای‌تجسمی در بیان نمادین لباس نمایش را با ارایه نمونه لباس‌های نمایشی و تحلیلی بر نقش مؤثر آن‌ها به اثبات می‌رساند.

واژگان کلیدی: نمایش، طراحی لباس، هنرهای‌تجسمی.

مقدمه

برای شناخت بهتر هنرهای‌تجسمی و نمایشی، باید عناصر اصلی دیداریرا بشناسیم. عناصری که درحقیقت پایه و اصول این هنرهاهستند. این عناصر که عبارتند از: نقطه، خط، سطح، حجم، بافت، رنگ، جهت، نسبت، مقیاس، بعد، ارزش نور، تأکید، ریتم و حرکت در لباس نمایش، قابلیت‌های ویژه‌ای را فراهم می‌آورد که برخی از آن‌ها، تأثیر شگرفی بر اجرای نهایی نمایش می‌گذارد.لباس نمایش به‌عنوان وسیله‌ای بیانی دارای هویت‌های مستقل اجتماعی و نشانه‌شناسانه است که بااستفاده از زبان تصویری خود به بازنمایی محتوای تاریخی و پدیدارشناسانه دست می‌زند که یک طراح لباس نمایش می‌بایست به آن‌ها توجه داشته باشد. برای طراحی لباس نمایش در هر دوره‌ای، نیاز به شناخت محتوای تاریخی یک جامعه است اما این پایان کار نیست و جلوه‌نمایی فرهنگ، سنت و اقلیم جغرافیایی در قالب لباس که خود رسانه‌ایست در رسانه دیگری چون تئاتر، با تاکید نشانه‌ای در ساختار مبانی هنرهای‌تجسمی شکوفا می‌شود. هم‌چنین مبانی هنرهای‌تجسمی در لباس نمایش زمانی اهمیت بیشتر پیدا می‌کندکه درطراحی لباس نمایش‌های صحنه‌ای مطرح شود و از آن‌طریق بتواند مسایل و مشکلات مربوط را در خود حل کند. بااین‌وجود در تئاترهایی هم‌چون دوران مدرن و به‌خصوص پست‌مدرن که کلام نقش محوری خود را ازدست می‌دهد و تصویر هم‌پای او و در بعضی موارد تنها القاکننده بیان نمایش است، اهمیت موضوع تحقیق پررنگ‌تر می‌شود و لزوم بررسی و تحلیل این عوامل موثر در صحنه ضرورت پیدا می‌کنند.

نقش لباس در نمایش

لباس مجموعه‌ای از جامه، گریم، آرایش موی سر، علامت‌های مخصوص و تمایزدهنده است. لباس نمایش به عنوان یکی از عناصر اساسی در هنر نمایش با پیشینه‌ای تاریخی است. لباس نمایش در آغاز پیدایش هنر نمایش، دارای کاربردهای آیینی، تشریفاتی، نمادین، تمثیلی و تزیینی بود. (تصویر:۱) سپس بر کاربردها و ویژگی‌های آن افزوده شد و به‌صورت یکی از عناصر بیان تئاتری درآمد.

تصویر۱: نمایش شفابخش ناواجا (مآخذ تصویر: ملک پور، (۱۰:۱۳۶۴)

تصویر۱

هنگام اجرای نمایش دو روند در ذهن مخاطب به‌طورهم‌زمان در جریان است که برآیند آن محسوب می‌شود:یک روند به رؤیت شاکله‌ی عینی و ابژه نمایش مربوط می‌شودکه مستقیم به منظر و جلوی بازیگران و کلیت صحنه ازجمله لباس ارتباط پیدا می‌کند و روند دیگر،بر تحلیل و پیگیری درون‌مایه‌ی موضوعی و تحلیل گفت‌وگوها، متکی است. طراحی لباس مناسب باعث می‌شود "مخاطب اطلاعات کافی در مورد شخصیت‌ها مانند: شغل، جایگاه اجتماعی و مقام و مرتبه، جنسیت، سن و همچنین حتی احوال درونی شخصیت‌ها و یا گرایش احساسی آنها به هر سمت‌وسو را در اختیار داشته باشد. همچنین باعث تقویت سبک و بالا رفت کیفیت بصری نمایش می‌شود و تمایز بین شخصیت‌های ماژور (اصلی) و مینور (فرعی) را به وجود می‌آورد. باعث توجه به روابط میان شخصیت‌ها می‌شود. باعث تغییر ظاهر یک بازیگر و مشخص شدن تغییرات در بازیگر به علت رشد سن و تغییر شخصیت کاراکتر می‌شود." (پرنو، ۱۳۷۰: ۱۲۲)

تعامل لباس نمایش و نقش‌آفرینی بازیگر

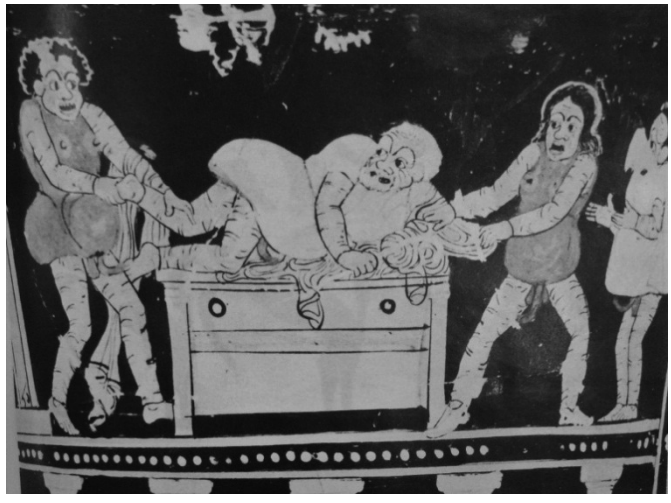
لباس نمایش درواقع قسمت حقیقی پدیده اپتیک تئاتر را تشکیل می‌دهد. ما عادت کرده‌ایم که لباس تئاتری را همان لباس تاریخی بدانیم ـ لباس‌هایی که بازیگران می‌پوشند تفاوت زیادی با لباس عصر ما دارد ـ و درنتیجه آماده‌ایم که مفهوم اصلی لباس تئاتری را غلط تعبیر کنیم. هرچند می‌توان تعاریف متعددی از لباس تئاتری ارایه داد، اما یکی از بهترین تعابیر این است که "لباس تئاتری را همچون بخشی از صحنه آرایی زنده‌ای مشاهده کنیم که به عنوان پوشش بازیگر در نقشی خاص و در نمایشنامه‌ای خاص جلوه‌گری دارد. بازیگری عبارت است از نقش‌آفرینی نه واقعیت؛ همین وضع در مورد لباس تئاتری صدق می‌کند، چون لباس بازتاب بیرونی نقش‌آفرینی بازیگر است و ما این فرض را مسلم می‌دانیم که در نقش‌آفرینی، شخص تصویر شده کسی است جز خود بازیگر. درست مانند متن نمایشنامه که به دلیل آنکه مستلزم گزینش و آرایش خاص است، تمهیدی صناعی محسوب می‌شود، لباس تئاتری نیز تمهیدی است صناعی. طراح باید لباس خاص و مناسبی را برای شرایطی خاص انتخاب کند. بنابراین، لباس جزء مکمل طرحریزی اجراست و کارگردان باید سنجیده‌ترین توجه را وقف آن نماید. .از این نظر، لباس تئاتری لباسی است که به افراد دیگر تعلق دارد و وظیفهٔ بازیگر در فرایند نقش آفرینی این است که این «جامه» را از آنِ شخصیتی کند که می‌آفریند." (هاج،۱۳۸۲،۴۲۳)

لباس نمایش در اعصار مختلف

تئاتر دوران باستان مسأله ترکیب عینی و هنری اجراهای دراماتیک را می‌شناخت. لباس در

نمایش‌های دوران باستانی از اهمیت فراوانی برخوردار است و نوع لباس متناسب با نوع نقش بازیگران تغییر می‌کرد. در این نمایش‌ها بیشتر"بازیگران علاوه بر ماسک، لباس‌های بلند مخصوصی که بیشتر ضخیم و از جنس کتان بود، پوشیده و از روسری یا سر پوشی که به ماسک متصل می‌شد نیز استفاده می‌کردند" (ملک پور، ۲۹:۱۳۶۴) که این استیلیزه شدن لباس در ارتباط با فضاهای بزرگ تئاتری آن‌زمان است.

تصویر۲: صحنه‌ای از کمدی یونانی، نقاشی روی گلدان از یونان باستان (مآخذ تصویر: ملک پور، ۳۴:۱۳۶۴)



تصویر۲

«تمسخر جامه روزمره و همچنین صورتک‌های گروتسک شاخصی است برای لباس کمدی، بازی ساتریک و طنز و مطایبه.»(شونه،:۱۳:۱۳۸۶)(تصویر:۲) تاپایان قرون وسطی، با توجه به سلطه کلیسا،بیشتر اوقات اسقف‌ها مبتکر و پیشگام نمایش‌ها بوده‌اند. تجدیدِحیات انسان در این دوره واقعاً چشم‌گیر بوده است. در این دوره تخیل انسان در زمینه ساختن بنا و لباس اوج تازه‌ای گرفت. و از همان لباس زمانه برای اجراهای نمایشی خود استفاده می‌کردند. "برجهای بلند کلیسا، طاقهای نوک تیز و ستونهای نسبتا ساده، در خطوط بلند لباسها و آستینهای آویزان و نیز در طرح ساده اشکال منعکس شد. سبک معماری گوتیک از طرحهای نسبتا ساده (دوران اولیه انگلستان) به‌سوی طرح‌های پیچیده‌تر (دوران مزین) درحال پیشرفت بود. کنده کاری‌ها بیشتر شدند، قالب پنجره‌ها تزیینات پیچیده‌تری به خود گرفت و در مورد لباسها نیز از همین سبک پیروی کردند." (آلکسیچ،۱۳۸۸،ج۹:۱۹۸) جریان‌های مذهبی که در غرب باعث پیدایش درام مذهبی و آیینی شد، در شرق نیز مشاهده می‌شود."در بیزانس درام مقدس وجود داشته است. این موضوع، پس از آنکه بحث و جدل‌های فراوانی برانگیخت، امروزه دیگر کاملاً پذیرفته شده است." (پرنو،۹۰:۱۳۷۰) براساس نمایش‌های انجام‌شده در این دوره می‌توان دریافت که

لباس‌های مجلل و گران‌قیمتی در اجراها استفاده می‌شده است مثلاً در حکایتی که از نمایش اعمال حواریون، به سال ۱۵۳۶ نوشته شده که شمارش اطلسی‌های یراق‌دوزی‌شده از طلا و مخمل‌های مزین به نقره تمام‌نشدنی است.

در دوره رنسانس با به‌وجود آمدن تصاویر واقعی در صحنه، لباس نمایش اهمیت خاصی پیدا کرد. و تغییرات جزیی در لباس‌های زمانه برای اجراها انجام گرفت. اما منیریست‌ها پا فراتر گذاشته و حالت‌های فانتزی خاصی را بدان افزودند. این روند در دوران روکوکو و باروک «به سوی لباس درباری عصر خود باز می‌گردند، اکنون و در رابطه با ترکیب هنرمندانه تصویر صحنه، وزن و اعتبار فراوانی برای عناصر مختلف تاریخی و قوم شناسی قائل می‌شوند و بدین وسیله البسه عصر را هم دیگر گون می‌سازند. البته قهرمان لباس مخصوص مد روز را به تن می‌کرد، سیمای رومی زرهی باستانی داشت، پریمادونا هم به عنوان الهه، دامن ویژه‌ی خود را می‌پوشید. دامن او با منضمات نمادین نیز مزین بود. آرایش مو هم بنابر مد روز شکل می‌گرفت.» (شونه، ۱۳۸۶ :۱۳)

تصویر۳

تصویر۳: لباس نمایش دوران رمانتیک
(شونه، ۱۹۵:۱۳۸۶)

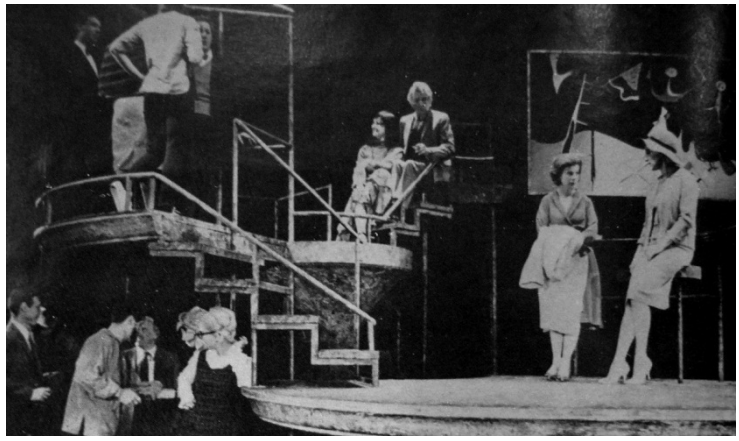
اندیشه راسیونالیسم در نیمه دوم قرن ۱۸ میلادی اصالت لباس نمایش را مبتنی بر زمان‌ومکان طلب می‌کند و در قرن نوزدهم میلادی با به‌کارگیری مطالب رمانتیک در رابطه با تاریخ، لباس‌های نمایش مطابق تاریخ نمایشنامه استفاده می‌شوند.(تصویر:۳) با توجه به ورود افسانه‌ها و طنزهای کمدی به ساختار نمایشنامه‌نویسی لباس‌ها هم متأثر شده و با توجه به نوع نمایش متفاوت می‌شدند. نویسندگان آن دوره دست‌به‌دامان تخیل می‌زدند و به دوران قرون وسطی سفر می کردند که لباس‌های آن نمایش‌ها هم تحت‌تأثیر این واقعه قرار می گیرند. آن‌ها دیگر به‌جای استیلیزه کردن لباس، اصالت بخشیدن به آن را مبنا کردند.

واقع‌گرایی در نمایش درواقع از خود رومانتیک‌ها مبتنی بر ارایه زیبایی‌ها و زشتی‌ها آغاز شد. امیل زولا داستان‌پرداز فرانسوی با نظرات خود واقع‌گرایی را وارد نمایش کرد. واقع‌گرایی در نمایشنامه‌نویسی و واقع‌گرایی در سبک تنظیم صحنه و در زیرمجموع آن لباس نمایش از همان بدو شروع خود در اواسط سده نوزدهم میلادی،قاعده مرسوم در تئاتر غرب شده است.(تصویر:۴)

تصویر۴

تصویر۴: ایوان مسکوین در نقش تزار در اجرای استلاوینسکی(شونه، ۱۲۵:۱۳۸۶)

با پیدایش مدرنیسم در نمایش قرن ۲۰ نقش لباس پررنگ‌تر می‌شود. در این نوع نمایش نقش کلام کمتر از عناصر دیگر صحنه موردتأکید نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان معاصر قرار می‌گیرد. در این نوع تئاتر حس نمایشی صحنه بیشتر شده و تصاویر متحرک پی‌درپی، اتفاقات درام را بهتر نشان می‌دهد و از کلام پرهیز می‌شود. لباس می‌تواند به صورت نماد و نشانه در ارتباط با مخاطب باشد."لباس عصر مدرن، به دلیل آنکه گزینش لباس برای این دوره بیش از دوره‌های دیگر به ظرافت و باریک‌اندیشی نیاز دارد، از جمله مشکلترین طراحی‌های لباس است که می‌توان بدان دست یافت. وقتی گزینش لباس بدرستی صورت گیرد، طراحی لباس صورت پذیرفته است، و می‌تواند برای شخصیت عصر مدرن همان کارکردی را به انجام رساند که لباس تاریخی برای شخصیت نمایشنامه‌ای از دوران دیگر به انجام می‌رساند. از این نظر، رئالیسم به دلیل آنکه کارگردان را به پذیرش گرایشی سوق می‌دهد که بیشتر بازسازی می‌کند تا طرح‌ریزی، دشمن طراحی لباس به حساب می‌آید." (هاج،۱۳۸۲:۴۳۱) دراین‌راستا لازم‌به‌ذکر است که لباس نمایش عصر مدرن با وجود واقعی بودن، واقعیت عکاسانه ندارد و بر تاکیدات و جلوه‌گری نشانه‌ها اصرار دارد. پست‌مدرنیسم از پس تحولات دوره مدرنیسم در دهه ۷۰.م. در قرن بیستم، سر بیرون می‌آورد و نظام‌ها و ساختارهای دوره مدرنیسم را درهم می‌شکند.آنتونن آرتو را بنیان‌گذار نظریه پست‌مدرنیسم در تئاتر می‌دانند. پست‌مدرنیسم برخلاف مدرنیسم که دارای تعاریف و مرزها و قالب‌ها بود از هر نوع مرزبندی و تعریف گریزان است. بنابراین مرز بین زشت و زیبا را ازمیان برمی‌دارد. دراین دوره ساختارشکنی وارد بیشتر هنرهابه‌ویژه تئاتر می‌شود و تحولاتی شگرف و عمیق در این عرصه ایجاد می‌کند.پرفورمنس و تئاتر محیطی از زیر مجموعه‌های تئاتر پست‌مدرن هستند. در پرفورمنس تاکید اصلی بر بدن اجراگر است و تئاتر محیطی رویکردی آیینی به تئاتر دارد و هر دو پیشتاز در امر ساختارشکنی وکسب تجربه‌های نو و خلاق هستند. پست‌مدرنیسم ازاساس از تعریف گریزان است و خواهان شالوده‌شکنی و سلیقه‌گرایی است. به‌خاطر همین ویژگی، در تئاتر نیز بسیارمتنوع و گه‌گاه متناقض جلوه کرده است. درحقیقت، هر گروهی که در وادی پست‌مدرن، دست به اجرا می‌زند؛ اجرایی منحصربه‌فرد و با ویژگی‌های خاص ارایه می‌دهد که ممکن است با اجرای گروه‌های نمایشی پست‌مدرن دیگر، متفاوت باشد و این موضوع، تأکیدی است بر کثرت‌گرایی در دنیای تئاتر امروزی.در تئاتر آرتو، تماشاگر، مداخله‌گر و شریک و سهیم در بازی است و تئاتر با وی وحدت می‌یابد و منقلبش می‌کند. این است که آرتو می‌خواهد، مرز گذرناپذیر میان تالار و صحنه را بردارد و به فضای بازی، ساحتی نو و فراگیر بخشد. در این برهه مشخص است که نمی‌توان قاعده ساختاری خاصی را برای لباس نمایش نوشت و متن نمایش در راستای دید کارگردان می‌توانند طراح لباس نمایش را در اجرای کار خود سمت دهند(تصویر:۵) که در این گستره مبانی هنرهای‌تجسمی می‌توانند بسیار ایفای نقش کنند.



تصویر۵

تصویر۵: صحنه‌ای از نمایش دیلان،، نوشته سیدنی میشلر دربرادوی (هاج، ۴۸۷:۱۳۸۲)

تأثیر عناصر بصری در لباس نمایش

نقطه در لباس نمایش

"هر نقطه دارای مفهوم و جلوه خاص تصویری است؛ از جمله دارای «مرکزیت و ایستاد» است، خصوصاً اگر به صورت واحد در سطح یا فضا مطرح شود، ارزش تصویری مستقل خود را خواهد داشت. نقطه دارای انرژی بسیار متراکم و نهفته در درون است که چشم را شدیداً به خود جلب می‌کند." (حلیمی، ۱۳۶۷، ج ۱: ۳۸)نقوش پارچه و محل تلاقی برش‌ها، هم‌چنین عناصری مانند انواع مهره، دکمه، سنگ‌های تزیینی و ... می‌توانند نقاطی باشند که مفاهیم موردنظر ازجمله ریتم، تجمع و تفرق و تعادل را در لباس نمایش به صورت تزیینی و نمادین نمایش دهند. نقطه را به صورت برش‌هایی در لباس هم می‌توان نمایش داد، مانند انواع گره‌ها در مدل‌های گره‌ای، گل پارچه‌ای و به‌طورکلی نقطه بیشتر به صورت تزیین و بیان مفاهیم در لباس نمایش کاربرد دارد.

تصویر۶

تصویر ۶: محل قرارگیری نقطه تقاطع در یقه‌ها و تاثیر آن بر اندام

اگر نقطه انتهایی پنس در محل تقاطع پنس با خطوط فرضی افقی بدن قرار گیرد، توجه بیننده به آن نقطه بیش‌تر جلب می‌شود و می‌تواند خطوط اصلی بدن را موردتأکید قرار

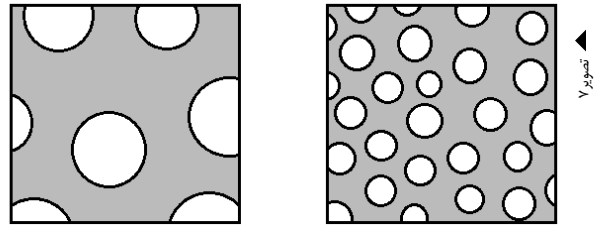
دهد. محل قرارگیری نقطه تقاطع در یقه‌ها می‌تواند بسیار بر صورت، گردن، شانه و سینه تأثیر بگذارد. (تصویر:۶) به‌نظر می‌رسد اگر این نقطه روی خط محور تقارن بدن و منطبق با گودی گردن و نزدیک به آن باشد، چهره را پهن، گردن را کوتاه و شانه‌ها را پهن‌تر و سینه را برجسته‌تر و درشت‌تر نشان دهد ولی اگر نقطه مذکور به سمت پایین یعنی به سمت ناف حرکت کند، بلندی گردن را افزایش دهد، عرض شانه را کم کند و چشم را از ناحیه سینه منحرف و دور کند درنتیجه سینه کوچک‌تر به‌نظر رسد.

دکمه به عنوان یکی از حساس‌ترین نقاط در طراحی لباس نمایش کاربرد فراوانی دارد. تنوع رنگ، اندازه، برجستگی و فرورفتگی، فرم، میزان درخشندگی، محل جای‌گیری و تعداد دکمه ازجمله عناصر موردتوجه در بهتر طراحی کردن لباس نمایش است.تزیینات نقطه‌ای گاه می‌تواند درپارچه‌های طرح‌دار یا گل‌دار و یا بوته‌دار در لباس نمایش نمود یابد.

اگرطرح‌ها بزرگ و رنگ‌های روشن داشته باشدتاثیر چاق‌کنندگی بسیارزیادی دارد.

هرچه گل‌ها و بوته‌ها کوچک‌تر باشد رنگ‌ها ازنظر تنالیته به هم نزدیک‌تر هستند و لاغری وکشیدگی را نشان می‌دهد. گل ریز با فاصله لاغر نشان می‌دهد و اگر تراکم گل‌ها زیاد باشد چاق‌کنندگی دارد. ولی اگر درشت باشد بسیارچاق‌کننده است. پارچه‌های خال‌دار (نقطه‌دار) ریزونزدیک به هم، فرد را کوتاه وچاق نشان می‌دهد.

خال‌دار درشت و فاصله‌دار باعث بلندی‌وکشیدگی و لاغری می‌شودحالت ریزش دارند.(تصویر:۷)



تصویر۷

تصویر۷ :کاربرد نقطه در لباس به عنوان تأثیرات دیداری بر حجم اندام

برخی علایم و نشانه‌ها آن‌قدر کوچک هستند که بر صحنه جلوه‌ای ندارند. اما اگر متن نمایشنامه نیازمند آن‌ها باشد و مفهوم نمایش مبتنی بر آن علایم باشد، طراح لباس نمایش باید بکوشد این علایم و نشانه‌ها را برجسته نمایش دهد.(تصویر: ۸)

تصویر۸

تصویر ۸: کاربرد نقطه به عنوان تأکیدات مفهومی در لباس نمایش
(مأخذ حلیمی، ۱۳۶۷، ج ۱:۳۸)

خط در طراحی لباس نمایش

"ارتباط دو نقطه، جهت نگاه، سوی حرکت، ارتباط رنگین، مرز بین تاریک و روشن و نیز کناره شکل و فرم که در ارتباط با فضا ایجاد می‌شود، خط تجسمی محتوایی را ایجاد می‌کنند. در این حالت، جنبشی محسوس ندارد و فاقد احساس یا کیفیت تجسمی خاصی در خود است. با توجه به مطالب ذکر شده خط می‌تواند هم عنصری واقعی یا عینی باشد و هم عنصری فرضی و القائی که حالت خط را القاء می‌کند." (آیت اللهی، ۱۳۷۶، ۶۲)

خطوط از تنوع بسیاربالایی برخوردار هستند که ازآن‌جمله نوع رنگ، شدت رنگ، ارتفاع، ضخامت، نرمی و خشکی، نحوه کاربرد آن در لباس را مثال زد که می توان از برش‌ها، چاپ، بافت و انواع دیگر آن استفاده کرد. یکی از تفاوت‌های مهم لباس‌های دوران‌های گوناگون، محل قرار گرفتن درز آن‌هاست. معیار زیبایی، شکوه و جذابیت و هم‌زمان با آن محل قرار گرفتن درز لباس، در طی قرون مختلف تغییر کرده است. درز لباس، همیشه به‌گونه‌ای قرار می‌گرفت و می‌گیرد تا بتواند لباس مد روز دورانی مشخص را به‌نمایش بگذارد.

اساسی‌ترین و مؤثرترین عامل برای مشخص کردن اندام و نوع لباس، برش و مدل لباس است که به دلیل ویژگی‌های دیداری و روانی خطوط می‌توانند مناسب و موردتوجه و خواسته نوع نمایش باشد. طرح یک لباس برای نمایش زمانی مناسب خواهد بود که طراح آشنایی کاملی با برش‌های گوناگون و تأثیر آن‌ها روی اندام و لباس داشته باشد و بتواند هر قسمت از اندام را با جایگزینی برش مناسب، با توجه به شخصیت نمایشی جلوه دهد.از تکرار ریتمیک خطوط روی انواع پارچه‌ها می توانیم نقوش تزیینی متفاوتی با تأثیرات روانی ویژه ایجاد کنیم؛ مانند نقوش راه‌راه عمودی، راه‌راه افقی، راه‌راه مایل، نقوش جناغی و چهارخانه. هم‌چنین از تکرار نقطه روی پارچه نقوش خال‌دار با تناسب و یا بدون‌تناسب به‌وجود می‌آید. البته در پیدایش نقش پارچه استفاده از رنگ مسلم است. ولی در بعضی‌مواقع نقوش نیز بر اثر نوع بافت پارچه و برجستگی تاروپود، به‌وجود می‌آیند.

خط و ترکیب‌بندی لباس و صحنه

"خطوط نهفته در اثر و طرح به بیان روابط درونی اجزا با یکدیگر می‌پردازد و به صورت خطی خالص قابل‌مشاهده نیست. اما اگر براساس جهت و امتداد اشکال به ترسیم خطوط مرتبط‌کننده آن‌ها بپردازیم، خطوط درونی روشن می‌شوند و کالبد اثر را به‌نمایش می‌گذارد (خط موزونی یا ریتمیک). این روش را در ترکیب‌بندی، آنالیز خطی اثر می‌نامند و به کمک آن تقسیمات اصلی فضا درک می‌شود." (تقی زاده، ۱۳۷۱: ۳۲) در طراحی لباس نمایش و در ژورنال‌شناسی این روش در نمایاندن تناسبات درست برش‌ها

و اشکال و نسبت‌بندی‌های مدل موردِنظر و هم‌چنین در هنگام پیاده کردن صحیح نسبت‌ها روی الگوی لباس مهم و قابل‌توجه است. (تصویر:۹)

تصویر۹

تصویر ۹: ارتباط خط و ترکیب‌بندی در لباس نمایش و صحنه تئاتر، نام نمایش: دن کیشوت (تقی‌زاده، ۳۲:۱۳۷۱)

خط افقی، زمانی‌که در لباس نمایش قرار می‌گیرد، آرامش و لطف خاصی را به‌همراه دارد و می‌تواند با بیان خود مفاهیم را به صورت نمادین بیان کند. هم‌چنین خط افق می‌تواند القاع‌کننده و تغییردهنده اندازه قد و عرض بدن باشد. دراین‌صورت لازمه آن، جایگاه مناسب با توجه به نیاز طراح لباس نمایش صورت می‌گیرد به‌طوری‌که با توجه به تقسیمات آناتومی بدن انسان سه حالت کلی: ۱- خط سینه ۲- خط کمر ۳- خط باسن را می‌توان درنظر گرفت. در این حالت خط افق بر روی خط سینه القاع‌کننده بلندی قد و درعین‌حال پهن‌تر نشان دادن شانه‌ها و فرم سینه و یا خط کمر است.

تصویر۱۰

تصویر۱۰: کاربرد خطوط افقی در لباس نمایش
(مأخذتصویر:www.irantheater.org)

برش و تقسیمات افقی در بالاتنه که توجه را به نقاط بالاتنه جلب می‌کنند، موجب کوچک‌تر به‌نظر رسیدن باسن می‌شوند و برعکس. اگر جزییات مدل، افقی طراحی شوند، این توهم ایجاد می‌شود که مانکن ازنظر پهنا، عریض‌تر است. (تصویر:۱۰) در طراحی لباس نمایش ممکن است خط افقی به شکل برش، کمربند، کمری، تور و نوار تزیینی باشد. "کمربندهایی با عرض کم و از جنس خود لباس تناسب لازم را به وجود می‌آورند؛ در نتیجه با استفاده از کمربند هم اندام کوتاه تر به نظر نخواهد آمد." (کبیری؛ مردانی، ۱۳۸۳: ۸۹)

خط عمودی نگاه را به بالا می‌کشاند و احساس ثبات، تعادل و توازن را به بیننده القاء می‌کند و بلندی را نمایش می‌دهد. خطوط عمودی خطوطی قوی و پرتحرک هستند و با ترکیب آن‌ها با خط افقی می‌توانیم نظر چشم را از حالت خوابیده و افقی به حالت بالارونده خط عمودی بکشانیم و حالت افقی یا گستردگی خط افقی را تضعیف کنیم. این خطوط وقار و تناسب موقرانه‌ای به لباس نمایش می‌بخشند(تصویر:۱۱) هر خط عمودی مستقیم به‌چشم می‌خورد و با وجود خط عمودی در صفحه، نگاه نمی‌تواند به‌راحتی در فضای صفحه نفوذ کند و به‌سرعت با مانعی برخورد می‌کند. همین ویژگی خط عمودی در لباس است که به‌محض ایجاد اولین برش عمودی در آن موجب باریک‌تر شدن اندام می‌شود. و در طراحی لباس‌های نمایش برای اغراق در خاصیت مذکور استفاده می‌شوند. هم‌چنین برای افراد چاق و کوتاه مناسب است تا سبب کشیدگی و باریک نمایاندن اندام آن‌ها شود.

تصویر۱۱

تصویر۱۱: کاربرد خطوط عمودی در لباس نمایش (مأخذ تصویر: www.worldtheater.com)

عاملی که خط مورب را از خط افقی و عمودی جدا می‌کند کشش درونی بیشتر آن است که

موجب می‌شود خط مورب نمودی فعال‌تر از خط عمودی و افقی داشته باشد.(تصویر:۱۲) در ترکیباتی که بخواهیم حس حرکت را در آن‌ها القاء کنیم آن حس را با کمک خطوط مورب انتقال می‌دهیم. خط مایل را بیشتر افرادی که در جست‌وجوی هیجان و شور هستند به‌کار می‌گیرند. خطوط مایل در هنر همان شوروهیجانی را پدید می‌آورد که در حرکتی مایل نظیر صعود از کوه و بالاوپایین رفتن از تپه یا در کم‌وزیاد شدن صدا به‌چشم می‌خورد.

از برخورد برش‌های مستقیم عمودی و افقی و همین‌گونه از برخورد برش‌های مستقیم مایل، خط شکسته یا زاویه‌دار به‌وجود می‌آید. خط شکسته بسیارنافذ است و توجه را به نقطه موردنظر در اندام و لباس جلب می‌کند. برش های زاویه‌دار تااندازه‌ای خصوصیات برش‌های مایل را دارند و اندام را بلندتر و لاغرتر از برش منحنی نشان می‌دهند. خطوط زاویه‌دار و دندانه‌دار حالت خشن و برنده دارند و در تکرار آن‌ها در لباس باید دقت کرد، زیرا زوایای حاده و تند آن جدی و عبوس بودن را القاء می‌کنند. خطوط و برش‌های منحنی در لباس نمایش، می‌تواند به شکل هلال‌های بزرگ یا دالبرهای کوچک استفاده شود. این خطوط اندام را کوتاه‌تر و درشت‌تر نشان می‌دهند.

تصویر۱۲

تصویر۱۲: نمایش خطوط مورب در لباس
(مأخذ تصویر: www.costumedesign.com)

برش‌های منحنی و با نقوش و خطوط مدور در لباس نمایش، جوانی و هیجان بصری و گردی را به اندام می‌افزایند. برش منحنی ملایم گذرا و موزون و زنانه است. (تصویر:۱۳)تشابه خطوط طبیعی بدن با این خط ظرافت و نرمی آن را القاء می‌کند. قسمتی از اندام که در فضای داخلی انحنا قرار می‌گیرد، بیش تر جلب‌توجه می‌کند و چاق‌تر و درشت‌تر نشان می‌دهد. برای‌اینکه به اندام بلند و خیلی لاغر و به‌اصطلاح استخوانی، برجستگی مختصری بدهیم تا مناسب نمایش ما باشد، بهتر است از خطوط منحنی و هلالی استفاده شود ودرصورت‌امکان، رنگ‌های زنده انتخاب شود انتخاب رنگ‌های متضاد در قسمت کمر و باسن موجب کوتاه‌تر و چاق‌تر به‌نظر رسیدن اندام می‌شود.

تصویر۱۳

تصویر۱۳: نمایش خطوط منحنی در لباس نمایش
(مأخذ تصویر: www.worldtheater.com)

خط شکسته خطی بسیارمهیج، عصبی و درعین‌حال نافذ است.(تصویر:۱۴) تکرار این خط در لباس آن را خسته‌کننده جلوه می‌دهد و بیش‌تر برای جلب‌توجه به نقطه خاص و موردنظر در لباس استفاده می‌شود. در لباس‌های نمایشی بسته به نیاز می‌توان از این نوع استفاده کرد.

تصویر۱۴

تصویر۱۴: نمایش خطوط زیگزاگ در لباس نمایش
(مأخذ تصویر: www.worldtheater.com)

تصویر۱۵

تصویر۱۵: نمایش خطوط جناقی در لباس نمایش
(مأخذ تصویر: www.costumedesign.com)

خطوط جناقی در لباس نمایش به ما کمک می‌کند تا از آن بخش لباس یا اندام را کوتاه‌تر یا بلندتر نشان دهیم (تصویر:۱۵)چگونگی قرارگیری خطوط جناقی بر روی لباس بسیارمهم است. چراکه می‌تواند باعث چاقی یا لاغری بر روی قسمت خاصی از بدن بشود. یک طراح لباس نمایش باید بداند که چگونه از این خطوط استفاده کند تا به نتیجه دل‌خواه دست بیابد. هم‌چنین پارچه‌های چهارخانه(تصویر:۱۶) در زیرمجموعه خطوط شکسته قرار می‌گیرند و تاثیر چاق‌کنندگی دارد یعنی به هر اندازه و هر رنگی که باشد (متضاد و یا هارمونی) درهرصورت حالت چاق‌کنندگی دارد. چه بزرگ باشد و چه کوچک این چهارخانه‌ها البته در هارمونی تاثیر چاق‌کنندگی کمتر است چون تشخیص رنگ‌ها خیلی مشکل و به‌سختی دیده می‌شود.در چهارخانه‌هایی که تعدد خطوط دارد مثل پارچه‌های اسپرت: چون جداسازی و تفکیک طرح و خطوط زیاد ملموس نیست همان اثر رنگ‌های هارمونی را دارد و برای اندام لاغر و استخوانی خشونت اندام را تعدیل می‌کند.

تصویر۱۶

تصویر۱۶: پارچه‌های چهارخانه در لباس نمایش،
(مأخذ تصویر:www.irantheater.org)

شکل لباس

یا ممکن است در ارتباط با بدن خطوطی مصنوعی ایجاد کنند و با این‌وجود از خطوط بدن متمایز باشند نیز ممکن است در آن واحد از هر دو کارکرد برخوردار شوند. بنابراین، جنبه‌های متغیر سبک یا مُد لباس ـ یعنی رابطهٔ خطوط کناره نمای بدن با مادهٔ لباس به‌منظور تغییر خط بیرونی بدن ـ در اختیار ماست. به دلیل آنکه شکل مفهومی اساسی است، بسیارکلی‌تر از رنگ و بافت است؛ بنابراین بدون‌طرح یا ساختار اصلی چیزی وجود نخواهد داشت که بتوان جزییات خاص را بر آن بنا کرد. طراحی لباس با شکل شروع می‌شود. با توجه به مطالب بالا بسته به نوع نمایش و سبک آن ما می‌توانیم شکل لباس را طراحی کنیم (تصویر:۱۷) و نظام ساختاری لباس نمایش بسته به خلاقیت طراح در استفاده از عناصر دیداری دوچندان می‌شود.

تصویر۱۷

تصویر۱۷: شکل در لباس نمایش
(مأخذ تصویر:www.irantheater.org)

تعادل هماهنگی و تضاد در لباس

"برای آنکه منظور یک پیام را با قدرت و تأثیر بیشتری القاء کنیم، استفاده از شیوه ایجاد تعادل یکی از مؤثرترین روش‌های بصری است. نظم موجود در طرح لباس موجب انبساط و آرامش بیننده است. فن هماهنگ‌سازی از طریق طرح‌های متقارن و متوازن، مطمئن و سهل است، ولی اگر در یک طرح لباس عنصری از ماجراجویی و تحرک وجود نداشته باشد، باعث کدورت و ملال چشم و ذهن می‌شود." (صنعتی، ۱۳۸۶، ج ۵: ۵۲) هم‌چنین "هماهنگی و تضاد وقتی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند اثر هنری را فعال‌تر و مؤثرتر می‌سازند. اصول تضاد دارای انرژی و نیرویی است که وقتی در برابر هماهنگی صف آرایی می‌کند ضمن ایجاد هیجان بصری باعث به وجود آمدن تعادل می‌شود." (نامی، ۱۳۷۱: ۱۱۱) (تصویر:۱۸) برجسته کردن معنا ازلحاظ دیداری در فن کنتراست نه‌فقط باعث تهییج و جلب‌توجه بیننده می‌شود، بلکه به معنای موجود در پیام نیز اهمیت و تحرکی خاص می بخشد. "می توانیم به مفاهیم کلی و مبهم به کمک کنتراست روشنی و دقت ببخشیم." (داندیس، ۱۳۶۸: ۱۴۲) از طریق کنتراست دیداری، اشیاء وضوح و روشنی بیشتری پیدا می‌کنند و می‌توانیم باعث ایجاد نیروی بیشتری در آن‌ها شویم و دراین‌صورت خصوصیات اولیه هریک با تأکید بیشتری نمودار می‌شود.

تصویر۱۸

تصویر ۱۸: هماهنگی در لباس نمایش(مأخذ تصویر:www.irantheater.org)

تناسب در لباس نمایش

"تناسب عبارت است از رابطه نسبی و قیاسی بین اجزای مختلف و تمامی یک عنصر در یک ترکیب بندی." (نامی، ۱۳۷۱: ۷۵) "همین طور تناسب به شخصیت ذاتی و نیز نسبت یک جزء به جزء دیگر یا نسبت یک جزءبه کل اشاره می‌کند یا به رابطه یک چیز یا چیز دیگر از نظر بزرگی، اندازه، تعداد یا میزان و کیفیت اشاره دارد." (خان‌محمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۷) در طراحی و پرداخت لباسی که بیان‌گر شخصیت نمایشی است. داشتن اطلاعات درباره نسبت‌ها احساس می‌شود زیرا فقط کسی می‌تواند نسبت‌ها را تغییر دهد که از آن‌ها اطلاع داشته باشد. منظور از نسبت درنظر گرفتن شکل اندام نسبت به لباس نمایش است. این نسبت را می‌توان با ایجاد تغییراتی در لباس، مثلا از طریق پر کردن قسمت‌هایی از لباس با ابر، تغییر طول دامن، خط کمر، عرض شانه‌ها، طول آستین، تغییر رنگ و طیف رنگی و اندازه یا نقش پارچه تعیین کرد.در پاره‌ای از موارد، حضور دسته‌جمعی بازیگران، رعایت نسبت را دچار یک‌نواختی می‌کند که درنهایت از جلوه انفرادی بازیگران می‌کاهد.

"عنصر بصری حرکت، مانند بعد سوم و بافت بصری، بیشتر به صورت کاذب در صفحه دو بعدی طراحی می‌شود و در حقیقت صورت حقیقی ندارد. با استفاده از فنون و تکنیک‌های بصری، می توان پاره‌ای خصوصیات بصری را به صورت کاذب به وجود آورد که فن سایه روشن، پرسپکتیو، توهم برجسته بودن تصویر و ایجاد توهم حرکت در یک شکل ثابت و بی حرکت از جمله آن فنون هستند. حرکت عناصر بصری روی سطح تصویر دو بعدی نوعی خطای باصره است. گاهی ممکن است به علت ریتم و آهنگ موجود در یک ترکیب بندی حالت را بدان نسبت داد. برای نمونه، عکس یا طرح پارچه با آنکه ثابت و بی حرکت است ممکن است به دلیل حالت آرامش یا ناآرامی‌ای که در ترکیب‌بندی آن وجود دارد حالت حرکت را القاء کند. جریان دیدن همواره توأم با حرکت است. چشم همواره با نگاه‌های سریع به نقاط مختلف یک تصویر آن را ردیابی و بررسی می‌کند و می‌بیند و تشخیص می‌دهد. ما ناخودآگاه

برای ایجاد و یافتن تعادل نسبت به محورهای عمودی و افقی گرایش مساعد داریم و نیز مسیر چپ به راست و بالا به پایین نیز خوشایند ماست و حرکت چشم نیز تا حدودی تحت تأثیر این گرایش ناخودآگاه قرار دارد." (داندیس، ۱۳۶۸: ۹۸)

"بافت ویژگی خاص یک سطح است که به ماده و ساختار آن مربوط می‌شود و بیانگر نرمی یا سختی نسبی و گویای کیفیت ظاهری مواد به کار رفته در ساخت آن (جنسیت مواد) است. به طور کلی بافت بر دو نوع است : بافت لمسی که واقعیت فیزیکی دارد و با لمس کردن درک می‌شود (بافت حقیقی) و بافت بصری که قابل مشاهده و محسوس است و می‌تواند ملموس نیز باشد." (خان محمدی،۱۳۸۱: ۸۳)

بافت با تدارک اغراق، انتقال ایده‌ها را از روی صحنه ممکن می‌سازد، و به لباس نوعی بیان‌گری صریح و بی‌پروا می‌بخشد. پوشاک می‌تواند درک و احساس تماشاگر را به‌حرکت درآورد، می‌تواند حالت‌ها را انعطاف‌پذیر یا سخت و خشک نشان دهد؛ می‌تواند دارای چین‌ها یا پیلی‌های نرم باشد، یا چنان اتو کرده باشد که به‌نظر محکم و انعطاف‌ناپذیر بنماید؛ می‌تواند حجم زیادی را اشغال کند یا اصلاً حجمی نداشته باشد. ما بافت را می‌بینیم و حس می‌کنیم، درست همان‌طورکه رنگ را می‌بینیم و حس می‌کنیم.

لباس نمایش باید راحت و خوش‌پوش باشد و درعین‌حال می‌تواند دارای جزییاتی باشد که کمک می‌کنند بازیگر به آن سخت خو بگیرد. این جزییات می‌توانند گردن‌بندی صیقلی و نرم، گل‌سینه یا پیش‌بند توری باشند. فرض کنیم لباس از جنس پارچه توری ارزان‌قیمت باشد. اما بازیگری که می‌داند با پارچه تور گران‌بها سروکار دارد خود را با رونسی ثروتمند احساس کند. بنابراین حتی هنگامی‌که طراح لباس از پارچه‌ای بسیار ارزان‌قیمت استفاده می‌کند باید درباره احساس بازیگر در لباس نیز فکر کند. احساس بازیگری را تصور کنید که نقش ژنرالی را بازی می‌کند که لباسی از جنس پارچه ارزان‌قیمت با زیرپوش و آستر تنزیب به بر دارد. آسترتنزیب باعث می‌شود لباس فرم ژنرال به‌صورتی نفرت‌انگیز و زشت در تن او بنشیند. آخر آستر ابریشمی تنها برای زیبایی نیست بلکه هم‌چنین برای آنست که لباس خوب به‌تن بنشیند و چروک نخورد. درکل می‌توان از بافت ساتن، مخمل و پلاستیک و... برای بیان نمایشی در لباس نمایش سود برد.

رنگ و نور در طراحی لباس نمایش

«رنگ مهمترین و پر محتواترین بعد هنر است.» (آیت اللهی، ۱۳۷۳: ۱۸۷) رنگ کیفیتی است که به موجب آن اشیاء نمودهای مختلفی را به چشم جلوه‌گر می‌سازند و برحسب نوری که منعکس می‌کنند، دیده می‌شوند.رنگ دارای ارزش حسی و حتی حاوی لذت حسی است، ما آن را هیجان‌انگیز، بیشتر کام‌خواهانه، و ازجهتی تئاترنما و ساختگی می‌یابیم. رنگ‌ها دارای مفاهیم هستند. هم‌چنان که در زندگی

واقعی در میان رنگ‌ها به‌سر می‌بریم، بر صحنهٔ تئاتر نیز، که بر آن هم‌چون سینما و تلویزیون امکان تن در دادن به قراردادهای سیاه‌وسفید وجود ندارد، رنگ با ما عجین است. کارگردانی که در طراحی لباس، آگاهانه امکان استفاده از رنگ را نادیده می‌گیرد، به‌راحتی یکی از امکانات مهم تأثیرگذاری خود را در طراحی ازدست می‌دهد.

تصویر۱۹

تصویر۱۹: رنگ در لباس نمایش
(مأخذ تصویر: آیت‌اللهی، ۱۳۷۳،۱۸۷)

"از لحاظ بصری، قدرت هر رنگی به دو عامل مهم ۱- میزان درخشندگی رنگ و ۲- کمیت یا وسعت سطح رنگ بستگی دارد. رنگ‌ها در کنار یکدیگر، از هم متأثر می‌شوند و ویژگی بیانی و روانی آن‌ها تغییر می‌کند.به منظور ایجاد هماهنگی و تعادل در یک کمپوزیسیون رنگی، باید هر رنگ را با توجه به میزان درخشندگی و وسعت آن به کار برد.

برای القاء عمق و دوری، از رنگ‌های سرد و برعکس برای القاء نزدیکی، از رنگ‌های گرم استفاده می‌کنیم. رنگ‌های گرم شامل قرمز، نارنجی، و بنفش قرمز و رنگ‌های سرد شامل بنفش آبی، آبی، سبز و رنگ‌های نسبی شامل زرد و بنفش هستند." (نامی، ۱۳۷۱: ۹۳) "نحوه استفاده و توزیع رنگ در فضا بسته به : ۱- وسعت کارکرد فضا ۲- میزان نور و ۳- ویژگی‌های کیفی فضا تغییر می‌کند. رنگ‌های روشن فضا را وسیع‌تر و دورتر نشان می‌دهند و برعکس رنگ‌های تیره سطوح را نزدیک‌تر و فضا را کوچک‌تر می‌نمایانند. رنگ‌های گرم تحرک و پویایی در فضا ایجاد می‌کنند و رنگ‌های سرد حالتی آرام و ساکن دارند. با دانستن خصوصیات رنگی قادر به کنترل تأثیرات ادراکی و احساسی آن در فضای مورد نظرمان خواهیم بود." (داندیس، ۱۳۶۸: ۸۹) برای نمونه، در ترکیب‌های رنگی یک‌نواخت در لباس، یا به‌کار بردن مقدار کمی رنگ تند و زنده مناسب می‌توانیم هیجان دیداری و تنوع و تعادل رنگی لازم

را ایجاد کنیم و به‌طورغیرمنتظره‌ای آن لباس را جذاب‌تر بنمایانیم تا برخورد تماشاگر نمایش پرشورتر باشد.(تصویر:۱۹)

طراحان لباس صحنه نمایش و نور نیز به اندازه سایر رشته‌ها به دانش رنگ علاقه‌مندند و کاربرد رنگ برای هریک از آن‌ها علاقه‌ای ویژه ایجاد کرده‌است؛ به‌گونه‌ای‌که نورپردازان صحنه بیشتر با فیزیک رنگ سروکار دارند و طراحان لباس، به رنگ‌آمیزی و نقاشی و نیز به‌کارگیری ماهرانه مواد رنگی. به‌هرحال، کاربرد نهایی رنگ هرچه باشد، از نیاز فرد طراح به دانش رنگ نمی‌کاهد؛ زیرا سرانجام تمام دانش رنگ‌شناسی در صحنه گردهم می‌آیند تا اثر دیداری نهایی را خلق کنند. استفاده نمادین از رنگ در فرهنگ‌ها و موقعیت‌های جغرافیایی متفاوت است و باید قبل از هرچیز برای طراحی لباس نمایش اول نوع نمایش و دوره تاریخی و سپس شخصیت‌های آن باید موردبررسی قرار گیرند و سپس بر آن اساس رنگ لباس را مشخص کرد. بنابراین پرداختن به آن جزییات را از این مبحث جدا می‌کنیم.

"طراحی رنگ نیز، همانند طراحی ویژه‌ای که برای تهیه نمایش و یا برای صحنه انجام می‌شود، به معنای کنترل رنگ در چارچوب ترکیب صحنه از سوی طراح آن است. طراحی رنگ، ممکن است جزء اصلی و جدا ناپذیر یک نمایشنامه باشد، که در این صورت، نتیجه انتخاب سبک صحنه است و یا ممکن است توانایی لازم جهت هماهنگ کردن نمایشی چند صحنه و یا مجموعه‌ای از لباس‌ها باشد. گاهی کنترل رنگ، با توجه به احساس نیاز به یک طراحی قوی، کاری پراهمیت می‌شود که با توازن رنگ‌ها در طبیعت اختلاف داشته و به این ترتیب، گویای نوع کنترل بشری بر رنگ باشد."(شهمیری،۱۳۸۳:۲۰۸)

در ظاهر، برای طراح لباس، طرح کلی رنگ‌آمیزی به‌مراتب مهم‌تر است. وی نه‌تنها قادر است ارتباط کلی همه لباس‌ها را ضمن مطالعه نمایشنامه بررسی کند، بلکه هم‌چنین می‌تواند با طراحی حالت‌های مختلف نقشه رنگی‌ای تهیه کند که به او امکان دهد شخصیت‌های موافق یا رقیب و نیز سایر افراد را، بهتر (ازلحاظ بینایی) به‌تصویر بکشد. به‌این‌ترتیب، کانونِ‌توجه در صحنه‌ای که بازیگران زیادی در آن ایفای نقش می‌کنند، به‌راحتی قابل‌برنامه‌ریزی خواهد بود. درضمن، می‌توان حالت یا اثر کلی احساس خاصی را طی نمایش، مشخص کرد. طراح رنگ، تغییر رنگ‌ها را پرده‌به‌پرده و صحنه‌به‌صحنه درنظر می‌گیرد و برنامه‌ریزی می‌کند. درعین‌حال می‌توان در طرح کلی رنگ‌آمیزی، سن و جایگاه اجتماعی را در مفهوم وسیع و نمادین آن به صورت کیفیت‌های واحد رنگی وارد کرد. به‌هرترتیب طراح لباس بیشتر از یک رنگ را برای جلوه دادن به یک دست لباس به‌کار می‌برد، تا دراین‌میان بتواند تشدید رنگ‌ها و هماهنگی بین شخصیت‌ها را بررسی کند.

صحنه‌پردازان تئاتر، نه‌تنها موظف‌اند رنگ‌های زمینه، لباس‌ها و سایر اجسام روی صحنه را درنظر داشته باشند، بلکه باید به نوع نور رنگی که به آن‌ها نما و جلوه می‌دهد نیز توجه کنند.»بهبود رنگ

در لباس یا صحنه نمایش با نور رنگی، همان مسئله ترکیب میان دو رنگ فیلتر نوری و ماده رنگی است. صحنه پردازان تئاتر، همواره از تأثیر متقابل این دو مطلع و در پی آن بوده‌اند که با توجه به نور و رنگ‌های نقاشی، تأثیری طبیعی پدید آورند و یا بتوانند تأثیری غیرطبیعی و نمایشی ایجاد کنند. رنگی که در صحنه نمایش به کار گرفته شده است از تغییرات پیشرفته‌تری برخوردار است، که خیلی به ندرت در اشکال دیگر هنرهای بصری دیده می‌شود. از آن‌جمله تغییر و تبدیل رنگ‌های استفاده شده به وسیله نورهای رنگی است که از ملزومات صحنه تئاتر است.» (شهیری، ۲۱۳:۱۳۸۳)

اهمیت تاثیر عاطفی رنگ لباس بر تماشاچیان بسیارقابل‌تامل است. چشم‌ها بیشتر به صحنه‌های روشن و رنگ‌های درخشان که در آن‌ها لکه‌های لباس‌ها به‌نحوی غلوشده دیده می‌شوند، عادت می‌کنند (آخر بازیگر حرکت می‌کند). این مسئله را باید به‌دقت درنظر گرفت. درغیراین‌صورت ممکن است بازیگر درجه دو در صحنه توجه بیشتری را به‌خود جلب کند. رنگ لباس به درک شکل دینامیکی تماشاچی کمک می‌کند. اما درعین‌حال که به تاثیر رنگ لباس بر تماشاچی فکر می‌کنید نباید بازیگر را فراموش کنید. آخر لباس بر روی بازیگر نیز تأثیر مشخصی دارد. استانیسلاوسکی بارها گفته است که شکل ظاهری، حافظه عاطفی بازیگر را تحریک می‌کند.

نتیجه‌گیری

بعد از پیدایش تئاتر مدرن، اصرار بر تاکیدات و جلوه‌گری نشانه‌ها با وجود واقعی بودن و هم‌چنین در نمایش پست‌مدرن که مرز بین زشت‌وزیبا ازمیان می‌رود و ساختارشکنی وارد بیشتر هنرها به‌ویژه تئاتر شد، تحولاتی شگرف و عمیق در این عرصه ظهور پیدا کرد که با وجود پرفورمنس و حضور مخاطب نیاز بازیگر نمایش به لباسی بر پایه و اصول متن نمایش گسترده تر شد و ضرورت استفاده از مبانی هنرهای‌تجسمی فزونی یافت. استفاده عکس‌گونه از لباس‌های دوره‌های تاریخی، آن بیان اصلی را نمی‌تواند روشن کند و شاید هم برای اجرایی زمان مشخصی نباشد. برای‌اینکه طراح لباس نمایش بتواند هم‌چون هنرمندان خلاق درعرصه نمایش کار خود را انجام دهند باید بتواند با عناصر دیداری به‌گونه‌ای برخورد کند تا در برانگیخته کردن واکنش حسی تأثیر جدی بگذارند. پژوهش حاضر نه‌تنها می‌تواند بیان‌گر نقاط‌قوت‌وضعف‌هایی درخصوص طراحی لباس نمایش مطرح کند، بلکه می‌تواند اصولی از مبانی هنرهای‌تجسمی را در عرصه هنرهای‌نمایشی و به‌ویژه لباس نمایش بازگو کند، که می‌توان از آن نتیجه کاربردی حاصل کرد. نتایج بررسی‌ها نشان می‌دهد شناخت این مبانی، رهنمونی است برای دستیابی به مفاهیم نهفته‌ای که می‌توان از طریق عناصر دیداری آن‌ها را در لباس نمایش ایجاد کرد و در برانگیختن احساسات تماشاگر و بازیگر کمک کرد هم‌چنین می‌توان بدین‌وسیله تأثیر کیفیت طراحی لباس نمایش را به میزان زیادی افزایش داد.

فهرست منابع

۱. آیت‌الله‌ی،حبیب‌الله، (۱۳۷۶) ***مبانی هنرهای تجسمی***،چاپ اول،تهران، سمت.

۲. اونز روز، جمیز، (۱۳۶۹) ***تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتربروک***، مصطفی اسلامیه، چاپ دوم،تهران، نشر سروش.

۳. ایتن، یوهانس، (۱۳۷۸) ***هنر رنگ***، عربعلی شروه، چاپ دوم،تهران، انتشارات یساولی.

۴. براکت، اسکار، (۱۳۶۳) ***تاریخ تئاتر جهان***، ترجمه هوشنگ آزادی، جلد اول، چاپ اول،تهران، انتشارات نقره.

۵. پاکباز، رویین،(۱۳۷۸) ***دایره‌المعارف هنر***،چاپ اول،تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.

۶. حلیمی،محمدحسین، (۱۳۶۷) ***اصول ومبانی هنرهای‌تجسمی***،جلداول،تهران،احیای کتاب.

۷. خان‌محمدی، محمدعلی،(۱۳۸۱) ***مبانی طراحی معماری***، چاپاول، تهران، انتشارات چاپ کتاب‌های درسی.

۸. دانتیس، دونیس،(۱۳۶۸) ***مبادی سوادبصری***، مسعودسپهر، چاپ اول،تهران، انتشارات سروش.

۹. دومور،گی، (۱۳۷۰) ***تاریخ نمایش درجهان کتاب پنجم***، نادعلی همدانی،چاپ اول،تهران، انتشارات نمایش.

۱۰. ژاکروبین،ژان،(۱۳۸۷) ***کارگردانی تئاتر***،ترجمه: محمدتقی فرامرزی،تهران،انتشارات نگاه.

۱۱. شادوران،علی،(۱۳۷۷) ***تاریخ تئاتربه روایت ویلدورانت***،تهران،انتشارات علمی وفرهنگی.

۱۲. مصلحی،علی‌محمد،(۱۳۸۷) ***مبانی پایه وهندسی عناصرگرافیک***،چاپ اول،تهران، انتشارات فخراکیا.

۱۳. ملک پور، جمشید،(۱۳۶۳) ***گزیده‌ای از تاریخ نمایش جهان***، چاپ اول، تهران،کیهان.

۱۴. مولین، مایکل، (۱۳۷۹) ***طراحی لباس برای صحنه***، مریم مجد،تهران،انتشارات صداوسیما.

۱۵. ناظر زاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۶۸) ***نمادگرایی در نمایش***، چاپ اول، تهران،انتشارات برگ.

۱۶. نامی، غلام حسین، (۱۳۷۱) ***مبانی هنر های تجسمی***، چاپ اول،تهران، انتشارات توس.

۱۷. ویل کاکس، روت ترنر، (۱۳۷۲) ***تاریخ لباس***، شیرین بزرگمهر،تهران، انتشارات توس.

۸۱. هاج، فرانسیس، (۱۳۸۲) ***کارگردانی نمایشنامه***، منصوره ابراهیمی،تهران، نشر سازمان مطالعه و تدوین کتب علون انسانی (سمت).

۱۹. هولتن،اورلی،(۱۳۷۶) ***مقدمه‌ای برتئاتر***،محبوبه مهاجر،تهران، انتشارات سروش

مقاله‌ها:

۱. شونه،گونتر،(بهمن ۱۳۸۶) ***تصویر صحنه و لباس،ماهنامه صحنه***، شماره مسلسل(۱۶۳ , ۱۶۲).

منابع الکترونیکی:

1.www.irantheater.org
2.www.worldtheater.com
3.www.costumedesign.com

سنه‌کا و بررسی نمایشـــنامه تی‌اس‌تیز و مقوله خشونت در آن*

سمیه ارسلانی، لطیفه سلامت**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۵ / ۱۱ / ۹۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۷ / ۲ / ۹۲

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، تحت عنوان «تحلیل مقوله خشونت در آثار آرتو و سنه‌کا با توجه به دو نمایش‌نامه خاندان چن‌چی و تس‌اس‌تیز»، است که توسط خانم سمیه ارسلانی در دی‌ماه ۱۳۹۱ دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسؤول

سنه‌کا و بررسی نمایشـــنامه تی‌اس‌تیز و مقوله خشونت در آن

سمیه ارسلانی کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرومعماری آزاد واحد تهران مرکز

لطیفه سلامت استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز

چکیده

لوسیوس‌آنییوس‌سنه‌کا فیلسوف و یکی ازنمایشنامه‌نویسان کلاسیک یونان و روم باستان بود. از او تراژدی‌ها و رسالاتی برجای مانده است. تراژدی‌های سنه‌کا سرشار از خشونت‌ها بود. او منشا این خشونت‌ها را از آیین‌ها و مراسم دیونیزوسی، هم‌چنین ازتفریحات و سرگرمی‌های مردم روم و اعمال خشونت‌بار کاخ نرون گرفته است.

سنه‌کا این خشونت را در تمام تراژدی‌هایش و به‌خصوص نمایشنامه تی‌اس‌تیز درمفهوم رایج آن یعنی خشونت جسمانی به‌کار برده است. مقاله حاضر سعی بر آن دارد که به معرفی سنه‌کا و بررسی خشونت درنمایشنامه تی‌اس‌تیز که یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های او در این زمینه است، بپردازد.

واژگان کلیدی: سنه‌کا، تی‌اس‌تیز، خشونت.

مقدمه

لوسیوس سنه‌کا ، خطیب فیلسوف رواقی، استاد فن خطابه و معلم نرون یکی از پادشاهان روم است. او طی مدت زندگی‌اش امپراطوران مختلفی را ازسر گذرانید ولی هریک به‌نوعی با او خصومت داشتند و به دلایلی درصدد ازبین بردن او بودند. یکی از امپراطوران به‌نام کلادیوس موفق شد سنه‌کا را به نقطه‌ای دور تبعید کند. در دوران تبعید او، اگریپینا مادر نرون به دنبال استادی برای فرزندش بود و از آن‌جا که تعریف سنه‌کا را بسیار شنیده بود او را از تبعید خواست و نرون را برای آموزش به او سپرد. سنه‌کا با بزرگ‌ترشدن نرون، او را در حکومت همراهی می‌کرد. از آن‌جا که‌نرون هم مانند هر امپراطور دیگری به دنبال کسب قدرت بیشتری بود دست به اعمال فجیعانه‌ای می‌زد. بنابراین سنه‌کا با مشاهده اعمال خشونت‌بار نرون که باعث کناره‌گیری بسیاری از حامیانش شده بود، از دربار کناره گرفت.

بعد از مدتی، چون سنه‌کا حال خوشی نداشت، برایش توطئه چیدند که او را به اتهام خیانت به نرون محکوم می‌کرد. نرون هم دستور مرگ او را صادر کرد. سنه‌کا نیز بدون چون‌وچرا پذیرفت و با خوردن شوکران و زدن‌رگ خود به زندگی پایان داد.

سنه‌کا در دوران زندگیش نُه تراژدی نوشت که از بین آن‌ها تی‌اس‌تیز که موردبررسی این مقاله است از همه خون‌بارتر وخشن‌تر است. سنه‌کا دراین نمایشنامه تاحدودی روابط وحوادثی را که در دربار نرون دیده، به‌گونه‌ای غیرمستقیم با افسانه‌ها و شخصیت‌های یونانی مشابه‌سازی کرده و به حالت استعاره‌ای نوشته است. گفتنی است اوخشونت آثارش را از مراسم‌های یونان و روم باستان وآیین‌های ابتدایی نیز گرفته است. هم‌چنین او علاوه‌بر تراژدی، رسایلی در باب‌های مختلفی چون خشم، شفقت، سود،خداشناسی و ... نوشته است. هم‌چنین لازم‌به‌ذکر است که تاثیر سنه‌کا بر ویلیام شکسپیر، نمایشنامه‌نویس بزرگ دوره رنسانس و نظریه‌پرداز بزرگ تئاتر آنتونن آرتو را نمی‌توان نادیده انگاشت.

زندگی‌نامه سنه‌کا

لوسیوس‌آنییوس سنه‌کا(Lucius Annaeus Seneca) معلم اخلاق (Moralist)، فیلسوف رواقی، خطیب سیاست‌پیشه، نویسنده و نمایشنامه‌نویس رومی است.(ناظرزاده‌کرمانی،۱۳۶۹:۱۶۱)

هم‌چنین او استاد و مشاور نرون بود که مجبور شد به اتهام همدستی در توطئه قتل امپراطور خودکشی کند. (سنه‌کا ،۱۳۸۴:۶۷)درسال چهارم پیش از میلاد در((کوردوا)) متولد شد. خانواده او اهل ادب و سیاست بودند. پدرش ((مارکوس آنییوس سنه‌کا)) (Mar cusAnnaeus Seneca)استاد ادبیات خطابه بود. سنه‌کا در سال‌های نخستین به‌ویژه معانی بیان را ازپدرش آموخت.(ناظرزاده کرمانی ،۱۳۶۹:۱۶۲)

سنه‌کا دو برادر داشته، برادر بزرگ‌تر او نواتوس (Novatus) و برادر کوچک‌تر مه‌لا (Mela) نام داشته‌اند. هر سه برادر در تصفیه خونین سیاسی سال (۶۵) میلادی ، به فرمان نرون (Neron)طبق سنت رومی‌ها خودکشی کرده‌اند . (ناظرزاده کرمانی ،۱۶۲:۱۳۶۹) سنه‌کا پس از تحصیلات نزد پدر به آموختن فلسفه رواقی(Stoic philosophy)و فلسفه فیثاغورثی (PhytagOrianPhilosphy) پرداخت. و به پیروی از فیثاغورث یکی از حکمای سبعه یونانی، یک سال هم از خوردن گوشت امتناع کرد. اما به اصرار پدرش که او را پسری فوق‌العاده اما عجیب‌وغریب می‌شمرد، از این‌کار منصرف شد و همواره در خوردن و آشامیدن امساک می‌کرد. سنه‌کا ازبیماری ((ریو دو شایل))سل رنج می‌برد و تنگی‌نفس به‌اندازه‌ای آزارش می‌داد که بارها به فکر خودکشی افتاد. سفری هم به مصر داشت (ناظرزاده کرمانی ،۱۶۲:۱۳۶۹) پس از بازگشت از مصر، با زن اولش که نام او مشخص نیست، ازدواج کرد و مدتی هم در سال (۳۲)میلادی به سمت کوایستور[۱](Quaestor) منسوب شد. این سمت نخستین پله ترقی برای مرد سیاسی در روم باستان به‌شمار می‌رفت. درسال (۳۷)میلادی، سنه‌کا به خاطر خطابه‌ها و نوشته‌های خود مشهور شده بود و همین شهرت که در دوره کالیگولا (Caligula) امپراطور دیوانه و قسی رومی افزایش می‌یافت،ظن وحسد او را برانگیخت و هنگامی‌که یکی از دوستان او به امر کالیگولا مجبور به خودکشی شد، تسلیت‌نامه‌ای برای دختر او فرستاد.

این تسلیت‌نامه که مقاله‌ای ادبی و اصولا یک گونه ادبی روم باستان بود، به دست کالیگولا نیز رسید. آن را خواند و به خاطر گستاخی وخیانت، حکم اعدام سنه‌کا را صادر کرد.

دوستان سنه‌کا برای نجات او چاره‌ای اندیشیدند و به کالیگولا چنین وانمود کردند که سنه‌کا به سبب ابتلا به بیماری سل به‌زودی خواهد مرد و بدین‌ترتیب کالیگولا از اجرای حکم خود منصرف شد.(ناظرزاده کرمانی ،۱۶۲:۱۳۶۹)پس از کشته شدن کالیگولا، امپراطور دیگری به نام ((کلودییوس)) (Claudius) ناپدری نرون، به‌جای وی نشست که روابط او با سنه‌کا بسیار تیره بود. به‌طوری‌که کلودییوس در سال (۴۱) میلادی برای ترور شخصیت و اعدام او نقشه چید. ابتدا سنه‌کا را به‌عنوان زنا با یکی از نزدیکان خود متهم کرد و سپس حکم اعدام او را از سنا گذراند. اما شاید باز ابتلا به مرض سل به داد او رسید و به‌جای اعدام به تبعید در جزیره ((کرس)) محکوم شد. وی مدت هشت سال (از سال ۴۱تا ۴۹) میلادی را در تبعید گذراند. سال‌های اول صبر و آرامش خود را با مطالعه و نامه‌نویسی گذراند، اما به‌تدریج صبروقرار را ازدست داد و نامه‌ای به دربار کلودییوس نوشت و استدعای عفو و اغماض کرد،که به‌جایی هم نرسید. (ناظرزاده کرمانی ،۱۶۲:۱۳۶۹)می‌گویند در این دوره است که سنه‌کا به نوشتن تراژدی روی آورده وتراژدی‌های او درواقع در دوران تبعید نوشته شده‌اند که البته جای تردید در این عقیده وجود دارد. هم‌چنین احتمال می‌رود تراژدی تی‌اس تیز(Thyestes) تاحدی متمایل به روابط نرون با برادرش

است و به‌نظر می‌رسد که سنه‌کا جابه‌جا به نرون و دربار او گریز می‌زند و چه‌بسا که سنه‌کا، تی‌اس تیز را در دوران خدمت در دربار نرون و یا در دوران بازنشستگی پس از آن، تصنیف کرده باشد. (ناظرزاده کرمانی ،۱۶۲:۱۳۶۹) به‌هرحال درسال (۴۸) میلادی اگریپینا (Agrippina) که یکی از زن‌های عجیب و پرماجرای تاریخ روم است با امپراطور اکتاوییوس ازدواج می‌کند و ثمره این ازدواج موجود هولناکی به نام نرون بود. اگریپینا عشق فراوانی به فرزند مخوف خود داشت و می‌خواست او را همتای اسکندرمقدونی سازد. به‌همین‌دلیل درجست‌وجوی ارسطوی دیگری برآمد تا تربیت نورچشمی خود را به او بسپارد.(ناظرزاده کرمانی ،۱۶۲:۱۳۶۹)نرون به معنای نیرومند و دلاور، لقب((لوسیوس دو میتییوس آهه نوباربوس))(Lucius Domititus Ahenobarbus۳۷-۶۸ A.D)است. نرون سی و یک سال زندگی کرد و مدت چهارده سال یعنی از هفده‌سالگی پرنسیپ [۲](Princep) روم بوده است. اگریپینا بعد از ازدواج با شوهر خود امپراطور اکتاوییوس به‌زودی بیوه شد و دوباره ازدواج کرد. می‌گویند شوهر دوم خود را مسموم کرد. شوهر سوم اگریپینا، کلاودییوس است. نرون پسر اگریپینا از شوهر اول بود و یکی از آرزوهای مادر این بود که نرون روزی برتخت امپراطوری نشیند.

به‌همین‌دلیل اگریپینا که زنی به‌غایت مکار و حیله‌گر و زیبا بود شوهر سومش کلاودییوس را وادار کرد دختر سیزده‌ساله خود اکتاوییا (Octavia) را به نرون شانزده‌ساله بدهد. چنین وصلتی نرون را بیش‌ازپیش به خاندان امپراطوری نزدیک کرد.(ناظرزاده کرمانی ،۱۶۲:۱۳۶۹)ازسوی‌دیگر اگریپینا هر روز بر قدرت خود در دربار شوهر پیر می‌افزود و درهمین‌احوال در سال (۴۹)میلادی سنه‌کا را از تبعید خواست و تعلیم‌وتربیت نرون را به اوسپرد. برای آنکه به مقصود خود برسد، بیشتر جانشینان احتمالی شوهر خود را به قتل رساند.(ناظرزاده کرمانی ،۱۶۲:۱۳۶۹)به‌هرحال اکتاوییوس که درسال‌های آخر متوجه زن عجیب و سفاک خود شده‌بود، قصد جان اورا کرد ولی اگریپینا پیش‌دستی کرد و شوهر سوم خود را با قارچ سمی به قتل رساند. اکتاوییوس دوازده ساعت جان می‌کند، درتمام این دوران سنه‌کا در دربار حضور داشت و شاهد این رویدادهای فجیع بود. سرانجام آرزوی اگریپینا پس از انجام شمارفراوانی جنایت ومکر برآورده شد و در سال (۶۵) میلادی نرون برتخت امپراطوری تکیه کرد و درهمین‌حال مادرش وسنه‌کا کنار او بودند و در عمل زمام قدرت را دردست داشتند. پنج سال بدین‌تربیت گذشت و مدت اقامت سنه‌کا در دربار به ده سال رسید. که پنج‌سال اول صرف تعلیم‌وتربیت اعجوبه مخوف و پنج سال دیگر صرف اداره حکومت او شد و در تمام این احوال او کنار اگریپینا به‌سر برد. (ناظرزاده کرمانی ،۱۶۲:۱۳۶۹)

مدت چندین سال سنه‌کا سردسته نویسندگان و سیاست‌مداران ایتالیا بود. سنه‌کا میراث پدر را با به‌کار انداختن سرمایه، به‌نحوی که به‌ظاهر بیشترین استفاده را از مقام رسمی و اطلاعات خود می‌کرد، چند برابر ساخت. اگر سخن دیون را باور کنیم، سنه‌کا پول را با چنان بهره سنگینی به مردم شهرستان‌ها

وام می‌داد که وقتی همه مطالبات خود را از بریتانیا خواست، وحشت و طغیان برخاست. یک تن از دوستان سخن‌چین مسالینا به نام پوبلیوس سویلیوس علنی صدر اعظم را موردحمله قرار داد و او را چنین وصف کرد :

" دورو ظالم که تجمل را بد می‌داند و پانصد میز غذاخوری از عاج و صنوبر دارد. ثروت را خوار می‌شمارد و شیره مستعمرات را با رباخواری می‌مکد."در رساله خود به عنوان ***در زندگی خودش*** اتهاماتی را که به وی نسبت داده بودند تکرار کرد و در جواب گفت که دانشمند مکلف به فقر نیست، اگر ثروت از راه شرافتمندانه به او روی‌آور شود، دانشمند می‌تواند آن را دربرگیرد. درضمن این مدت، میان اسباب‌واثاث ظریف خود هم‌چون مرتاضان می‌زیست، روی تشکی می‌خفت، فقط آب می‌نوشید و چنان به امساک غذا می‌خورد که چون مرد، بدنش از کم‌غذایی نزار شده بود . نوشته بود: "وفور غذا هوش و فهم را تیره می‌کند و افراط در غذا روح را خفه می‌سازد." اتهامات مربوط به بی‌نظمی جنسی شاید در مورد دوران جوانی او صادق بوده. اما همه می‌دانستند که نسبت به زنش همواره مهربان بوده است. درحقیقت هیچ‌وقت نتوانست یقین کند که فلسفه را بیشتر دوست می‌دارد یا قدرت را و خرد را بیشتر دوست می دارد یا لذت را و هیچ‌وقت هم برایش مسلم نشد که آن دو با یکدیگر سازش ندارند.(دورانت ،۱۳۶۷ج۳: ۳۵۷-۳۵۶)

به‌هرحال درپنج سال اول حکومت نرون درآن‌هنگام که تحت‌تاثیر سنه‌کا قرار داشت، اقدامات اصلاح‌طلبانه و عدالت‌خواهانه‌ای انجام گرفت. مالیات‌های اجحاف‌آمیز لغو، احکام اعدام تقلیل و نظم برقرار بود. در این دوره مادر نرون اگریپینا در کنارش بود و چنین به‌نظر می‌رسد که سیاست خارجی را او برعهده داشت. ازسویی نرون کم‌کم بزرگ‌تر شده و خواهان قدرت بیشتری می‌شد و نیز سنه‌کا و شمار دیگری از درباریان نمی‌توانستند حکومت اگریپینا را تحمل کنند و از آن‌جایی که مکر و قساوت او را بارها شاهد بودند، نگرانی جانشان را داشتند. وضع روحی نرون همراه با تحریکات و دسایس درباری‌ها و ازجمله سنه‌کا، سرانجام این مادر و پسر تاریخی را رودرروی یکدیگر قرار داد. مادر، پسر را بی‌لیاقت دانسته و جانشین دیگری به نام بریتانیکوس را برای امپراطوری مناسب دانست. طرفداران نرون ازجمله سنه‌کا بریتانیکوس را با زهر به قتل رسانده و اگریپینا را از دربار نرون بیرون راندند. دراین‌هنگام زن جدیدی به نام پوپویا به دربار پا گذاشته بود که نرون عشق جنون آمیزی به او داشت. به‌طوری‌که سرانجام به خاطر او مادر و همسرش را فدا کرد.(ناظرزاده کرمانی ،۱۶۸:۱۳۶۹) پس از کشته شدن اگریپینا، نرون قدرت کامل را به‌دست آورد. دراین‌حال بازهم سنه‌کا در خدمت او بود. اما رفته‌رفته قدرت را ازدست می‌داد.

زیرا بعد از درگذشت بوروس[۳] فرمانده گارد امپراطوری، سنه‌کا بیش‌ازپیش تنها ماند و از خدمت نرون

کناره گرفت. وی در گفت‌وگویی با نرون ابتدا به‌یاد می‌آورد که چهارده سال در دربار وی خدمت‌گزاری کرده و از لطف بی‌کران نرون بهره‌مند شده و اینک می‌خواهد بخش زیادی ازثروت خود را به او واگذار کند و ازخدمت کناره‌گیری کند. نرون اهدایی سنه‌کا را پذیرفته و با محبت از او جدا می‌شود. در تاریخ (۶۴)میلادی سنه‌کا شصت و چهار سال دارد و سال آتش‌سوزی روم است. سالی که نرون روم را آتش زده و گناه آن را به گردن مسیحیان انداخته و اینک از ثروتمندان باج‌های کلان می‌ستاند تا طبق نقشه خود روم را بازسازی کند. (ناظرزاده کرمانی ،۱۳۶۹:۱۷۰) درسال (۶۵) میلادی به نرون خبر رسید که ((گیتوس کالپور نیبوس پیزو))(Caius Calpurniuspiso) برای تصاحب قدرت و جانشینی او، توطئه دامنه‌داری تدارک دیده و به‌زودی اقدامات ویران‌گرانه خود را آغاز می‌کند. درضمن عده‌ای را دستگیرکرده و با شکنجه اسامی همکاران پیزو را به‌دست آوردند که یکی از آن‌ها سنه‌کااست. البته به‌احتمال‌قوی، شورش پیزو بهانه‌ای برای قلع‌وقمع داخلی وتصفیه حساب‌های خصوصی بوده وگرنه بعید به‌نظر می رسد سنه‌کای پیر که از ضعف جسمی نیز می‌نالید بازهم به فکر برانداختن حکومت و به‌دست آوردن قدرت باشد.(ناظرزاده کرمانی ،۱۳۶۹:۱۷۰)در پایان زندگی سنه‌کا یک تن تریبون را نزد او فرستاد تا به اتهام اینکه توطئه کرده تا پیزو را امپراطور کند، جواب بدهد. سنه‌کا جواب داد که دیگر به سیاست علاقه‌ای ندارد و چیزی نمی‌خواهد جز آرامش و فرصت جهت پرستاری((مزاجی ضعیف و دیوانه)). تریبون گزارش داد: "که نشانی از وحشت در او نبود، اثری ازغم نداشت. کلمات و ظاهر او از وجدانی آسوده و مستقیم و استوار حکایت می‌کرد." نرون گفت:"باز گرد و به او بگو بمیرد."تاسیت می‌گوید: سنه‌کا پیام را با آرامش‌خاطر شنید. اما همسرش پاولینا حاضر نشد پس از او زنده بماند، چون ورید سنه‌کا را گشودند پاولینا دستورداد ورید او را نیز بگشایند. سنه‌کا منشی خواست و نامه‌ای در بدرود با مردم روم نوشت. جرعه‌ای شوکران خواست که بدو دادند، چنان‌که گویی می‌خواست مانند سقراط بمیرد. چون طبیب وی را در حمام گرم نهاد تا دردش آرام شود به خادمی که نزدیک‌تر بود، آب پاشید و گفت: "شرابی نثار ژوپیتر جانبخش" و پس از عذاب بسیار درگذشت . (دورانت ،۱۳۶۷ ج۳ :۳۶۱)سنه‌کا از پیشروان اندیشه رواقی در روم به‌شمار می‌رود. نحله رواقیون در حدود قرن سوم پیش‌ازمیلاد توسط فیلسوفی یونانی به نام زنون پایه‌گذاری شده است. فلسفه رواقی بر اخلاق تاکید فراوان می‌کند و اصولا می‌توان آن را یک فلسفه اخلاقی نامید و ازمیان مفاهیم اخلاقی به صبر، متانت، بی‌تجملی و از همه مهم‌تر عشق و مهربانی تاکید دارد. به‌نظر رواقیون، فضیلت اخلاقی بزرگ‌ترین صفت و سجیه انسانی است.(ناظرزاده کرمانی ،۱۳۶۹:۱۷۶-۱۷۲)

ویژگی‌های تراژدی‌های سنه‌کا

مضامین اسطوره‌ای یونانی و بازسازی آنان

باید دانست که مضمون بیشتر تراژدی‌های یونان اسطوره‌ها هستند و تراژدی اسطوره‌ای اصیل‌ترین تراژدی یونانی است. چنین به‌نظر می‌رسد که سنه‌کا به همین گونه تراژدی نظر داشته و به پیروی از آن و اشیل[۴] و سوفوکل[۵] و به‌ویژه اوریپید[۶] دست به انشا تراژدی‌های خود زده است. سنه‌کا از اسطوره‌های یونانی استفاده کرده، اما این استفاده با ابتکار و ابداع همراه بوده است. از آن‌جایی که اسطوره‌های یونانی برای رومی‌ها دورازذهن و کم‌معنا و مبهم شده بود، سنه‌کا آن‌ها را با جامه و مسایل رومی نزدیک کرده ومعانی آن‌ها را تعمیم و توسعه داده و برای رومی‌ها قابل‌فهم کرده‌است. به‌عنوان‌مثال درست است که آتریوس و تی‌اس تیز دو افسانه یونانی به‌شمار می‌روند، ولی سبک گفتارورفتار آنان به امپراطوران رومی نزدیک می شود . (ناظرزاده کرمانی ،۲۰۹:۱۳۶۹)به‌طوری‌که سنه‌کا به‌تصویر کشیدن کاخ و اتفاقات و جنایات هولناک کاخ آتریوس شاه درحقیقت وقایع جنایت‌بار کاخ نرون را گوشزد می‌کند. هم‌چنین سنه‌کا به‌نوعی آتریوس شاه را مشابه با نرون دانسته است. درکل سنه‌کا افسانه‌ها و اسطوره‌های یونانی را به‌نوعی با مسایل روم نزدیک‌تر و ملموس‌تر کرده تا مخاطبان با آن‌ها ارتباط بیشتری برقرار کنند.

تقطیع پنج پرده‌ای نمایشنامه :

۱–بخش‌بندی نمایشنامه به پنج پرده، تقسیم هرپرده به چند صحنه: سنه‌کا تراژدهای خودرا به پنج پرده تقسیم کرده و در هر پرده صحنه‌های کوتاه و بلندی می‌گنجاند.

۲–دور و بی‌نفوذ بودن همسرایان در فرایند و کار پرداخت نمایشنامه: همسرایان نمایشنامه تراژدی‌گویی، تماشاگرانی هستند که دیدگاه‌های خود را درباره آن‌چه دیده‌اند به صورت کلام منظوم مطنطن می‌کنند. در نمایشنامه تی‌اس تیز هم همسرایان شاهدان ناتوان و آشفته جنایت‌های دو برادرند. (ناظرزاده کرمانی ،۲۱۰:۱۳۶۹)

کارپرداخت‌های فوق‌بشری

ابتکار دیگر سنه‌کا کار پرداخت (آکسیون =Action)و گفتار موجودات غیرمادی مانند روح و نمایش های غیربشری مانند ***ابلیسک‌ها*** است. درنمایشنامه‌های یونانی روح بر صحنه ظاهر نمی‌شود و جز در یک مورد از آن‌ها که نمایشنامه ابلیسک ها اثرآشیل است، از این موجودات استفاده نمایشی نشده است(ناظرزاده کرمانی ،۲۱۰:۱۳۶۹) و دیگری نمایشنامه هملت شکسپیر است. این نمایش برگرفته از نمایش‌های انتقام است. نمایش‌هایی که دارای پیرنگ انتقام هستند و در روم باستان شکل گرفتند.

هم‌چنین الگوی شکسپیر، سنه‌کا و اساطیر بوده‌اند.(احمدی ،۲۵:۱۳۸۴) پس می‌توان تاثیراتی از سنه‌کا را در نمایشنامه‌نویسان بزرگی چون شکسپیر دید. به‌طوری‌که سنه‌کا زمانی‌که در نمایشنامه ادیپش که برگرفته از اریپید است، روح شاه لییوس را بر شهر تب ظاهر کرد . شکسپیر نیز به‌تبعیت از او روح شاه کلادیوس پدر هملت را بر دروازه شهر ظاهر می‌کند. البته تاثیر سنه‌کا محدود به شکسپیر نیست. بلکه می‌توان تاثیر آن را بر نمایشنامه‌نویسان، نظریه‌پردازان دیگر تئاتری دید.

کاربرد کلام شعری

سنه‌کا یک شاعر است و هرجا که نمایشنامه مجال داده توان شعری خود را به‌نمایش گذاشته است. این موارد هنگام تنهاگویی، تک‌گویی، کناره‌گویی‌ها و هم‌سرایی‌ها به‌خوبی جلوه می‌کنند. سوگ‌ناله‌های تان‌تالوس در آغاز نمایشنامه و نفرین‌های تی‌اس تیزو هم‌سرایی هم‌سرایان، اشعار ناب و تخیل‌برانگیزی هستند که به‌خودی‌خود دارای ارزش ادبیند .(ناظرزاده کرمانی ،۲۱۱:۱۳۶۹)

کاربرد زبان خطابی

سنه‌کا در خانواده‌ای پرورش یافته که همگی اهل‌بدیع ،کلام و بیان بوده‌اند، هم‌چنین پدر او نیز خود معلم مشهور این فنون بوده و رسالاتی هم نوشته که برخی از آن‌ها به‌جای مانده‌است. سنه‌کا نیز به خاطر تسلط و تجربه در این فنون به دربار اکتاوییوس دعوت شد، تا آن‌ها را به نرون که نامزد امپراطوری روم بود تدریس کند. چنین سابقه‌ای بی‌گمان در سبک سنه‌کا تاثیر گذاشته و به واژگان نمایشی او لحن و رنگی خطابی داده است. به‌طوری‌که در بعضی مقاطع، شخصیت‌ها برای هم قصارگویی می‌کنند یا خطابه می‌خوانند. این مورد را برخی ضعف نمایشنامه‌های سنه‌کا دانسته و برخی سبک نمایان او، آن‌هایی که کاربرد خطابه را در زبان نمایشی جایز نمی‌شمارند، معتقدند سنه‌کا اندیشه‌های اخلاقی و فلسفی خود را به‌صورت کلام خطابی درمی‌آورد و در دهان شخصیت‌های تراژدی‌هایش می‌گذارد. وبدین ترتیب شخصیت‌ها، نه به ضرورت و منطق شخصیت و یا موقعیت خود سخن می گویند، بلکه بدون آنکه کاملا ضروری باشد، موضوعات فلسفی و اندیشه‌های سنه‌کا را به نفی یا اثبات بیان می‌کنند.(ناظرزاده کرمانی ،۲۱۲:۱۳۶۹)

نمایش خونریزی و خشونت بر صحنه

در بیشتر تراژدی‌های یونان باستان (و نه همه آن‌ها، ***آژاکس*** اثر سوفوکل استثناست.)صحنه‌های مرگ و درگیری‌های شدید را به خارج از صحنه می‌برند و این سنت همواره وجود یک قاصد را برای

بیان آن‌چه در جای دیگر اتفاق افتاده ضروری می سازد.(براکت ،۱۳۷۵ ج۱:۶۶) اما سنه‌کا از چنین شیوه نمایشی پیروی نمی‌کند. بلکه به پیروی از سایر نویسندگان رومی پرداخت خشونت و خونریزی را در برابر چشم تماشاگر بر صحنه تئاتر می‌گذارد. نمایش خشونت و خونریزی بر صحنه، در دوره رومی‌ها متداول شده و شرم‌آور اینکه گاهی رومیان، برای واقعی‌تر کردن صحنه‌های نمایش، از بردگان استفاده کرده و به‌راستی آنان را به قتل می‌رسانند.(ناظرزاده کرمانی ،۲۱۲:۱۳۶۹)به‌طورکلی مردم روم دارای روحیه‌ای ددمنشانه هستند. چراکه آنان از روزگار قدیم بیشتر سرگرمی‌هایشان بازی‌های خشونت‌بار و از جمله‌بازی‌های گلادیاتوری بوده، بازی‌هایی که در آن هزاران تن به جان یکدیگر می‌افتادند تا وسایل راحتی و سرگرمی بی‌شماری از تماشاگران را تامین‌کنند. پس بدون‌شک مردم روم از دیدن چنین صحنه هایی نه‌تنها متاثر نمی شوند بلکه از آن لذت می‌برند. به‌طوری‌که ما در نمایشنامه‌نویسان روم و به‌خصوص سنه‌کا شاهد هستیم.

ساخت‌وپرداخت و شخصیت‌های ناهنجار و روان‌پریش

یکی از ویژگی‌های کار سنه‌کا، پژوهش در شخصیت‌های روان‌پریش، مالیخولیایی و آشفته است. سنه‌کا این‌گونه شخصیت‌ها را در جایگاه‌های حساس و بزنگاه‌های قربانی قرارمی‌دهد. مثلادرنمایشنامه ***تی‌اس‌تیز*** به‌شکل بارزی دیده می‌شو. در دو شخصیت این نمایشنامه، آتریوس وتی‌اس تیز هر دو پریشان و ناهنجارند، اما آتریوس از برادرش خطرناک‌تر است. زیرا درجای حساس‌تری قرار دارد(شاه است). دوم آنکه در بزنگاه بحران تندتری (خشم در او طغیان کرده)دست به کار پرداخت می‌زند.(ناظرزاده کرمانی ،۲۱۳:۱۳۶۹) یا در تراژدی ***هرکول دیوانه*** اثر دیگر سنه‌کا، دیو جنون در ذهن هرکول وارد می‌شود. با ورود جنون هرکول آشفتگی و پریشانی بر او غالب می‌شود و با این تصور که فرزندان اوحرامزاده‌های لیکوس هستند. فرزندان و همسرش مگا را می‌کشد. درکل در تراژدی‌های سنه‌کا در یک آن، قهرمانان تصمیمات بزرگ و درعین‌حال خطرناک و خشونت‌بار گرفته و دست‌به‌عمل می‌زنند حتی اگر به ضررشان تمام شود.

-کاربرد شیوه‌هاو شگردهای "تنهاگویی" ، "تک‌گویی" ، "کناره‌گویی" و "قصارگویی"و "محرم راز"

یکی دیگر از ویژگی‌های آثار سنه‌کا کاربرد :

"تنهاگویی" (سولوکی=soliloquy)،"تک‌گویی"(مونولوگ=monologue)"کناره‌گویی"(اساید =Aside)"قصارگویی"(افوریسم= Aphorism) در کلام نمایشی است. این شیوه‌های کلامی اصولا از ویژگی‌های تراژدی رومی به‌شمار می‌روند، اما به‌طوری‌که نقدگران و نمایشنامه‌شناسان نوشته‌اند، آثار سنه‌کا در تجلی استادانه این شیوه‌ها نمونه و انگاره بوده است. استفاده از محرم راز (confidante) نیز

شیوه‌ای نمایشی است. محرم راز شخصیت نمایشی بوده که پروتاگونیست (protagonist) یا قهرمان اصلی نمایشنامه با او دردودل کرده و بدین‌وسیله مکنونات خاطر خود را افشا می‌کرده است. درتراژدی ***تی‌اس‌تیز*** وزیر، یک شخصیت محرم‌راز است. در آغاز تراژدی، آتریوس از نقشه‌هایی که در سر دارد و نیز از انگیزه‌های خود ، او را مطلع‌کرده و گاهی از او نظرخواهی می‌کند. درحالی‌که هیچ‌گاه به نظریات وی وقعی نمی‌گذارد. شیوه محرم‌راز حدفاصل میان گفت‌وگوی نمایشی(دیالوگ= Dialogue) و تنهاگویی است، یکی از ویژگی‌های کلامی تراژدی رومیوسنه‌کاای است. سنه این شیوه را با استادی فراوان به‌کار می‌برد. (ناظرزاده کرمانی ،۱۳۶۹:۲۱۴)

تراژدی‌های سنه‌کا

ازسنه‌کا درمجموع نُه نمایشنامه برجای مانده، تاریخ انشای تراژدی‌های سنه‌کا مجهول بوده و هنوز کسی نتوانسته سال تکمیل شدن هیچ‌کدام از آن‌ها را تعیین کند. هرچند علاوه‌بر این نُه تراژدی یک تراژدی دیگر به نام ((اکتاوییا))را نیز به او نسبت داده‌اند. اکتاوییا همسر نرون بود که سرانجام به دستور شوهر سفاک خویش به قتل رسید. از آن‌جایی که سنه‌کا به دلایل متعدد و ازجمله حفظ جان خود قادر نبوده است که درباره چنین مسئله ای نمایشنامه بنویسد، پس باید پذیرفت که تراژدی اکتاوییا نوشته تراژدی‌نویس دیگری است که شاید سال‌ها پس از مرگ سنه‌کا به نوشتن آن پرداخته باشد(ناظرزاده کرمانی ،۱۳۶۹:۱۸۲)

اسامی تراژدی‌های سنه‌کا :

۱-***تی‌اس‌تیز***(Thyestes)
۲-***اُدیپوس*** (Oedipus)
۳-***مه دیبا***(Medea)
۴-***آگاممنون***(Agamemnon)
۵-***هرکول دیوانه*** (Mad Hercules)
۶-***هرکول بر کوه اِیتا*** (Hercules on Oeta)
۷-***فدرا***(Phaeder)
۸-***زنان فنیقایی*** (The Phoenician Women)
۹-***زنان تروایی***(The Trojan Women)(ناظرزاده کرمانی ،۱۳۶۹:۲۱۳)

از بین این نُه تراژدی، ***تی‌اس‌تیز***یکی از فجیع‌ترین و خون‌بارترین نمایشنامه نه‌تنها سنه‌کا، بلکه

تاریخ روم‌باستان است. که در آن سنه‌کا خشونت را به بالاترین حد خود رسانده و در معرض دید مخاطب قرار داده است. همچنین علاوه‌بر تراژدی، سنه‌کا رسایلی نوشته است که منعکس‌کننده عقاید او درباره اخلاق است. این رسایل عبارتند از: درباب خشم، درباب کوتاهی عمر، درباب آرامش روان، درباب شفقت، درباب زندگی خوش، درباب پایداری دانشمند، درباب سود، درباب خداشناسی. (ناظرزاده کرمانی ،۲۲۷:۱۳۶۹) هم‌چنین علاوه‌بر تراژدی و رسایل، سنه‌کا علاقه زیادی در مورد پدیده‌های جوی به‌خصوص لرزه‌شناختی داشته است که همانند دوران جوانی خود، آن‌ها را تا سال‌های واپسین عمرخود دنبال کرده است. سنه‌کا هم‌چنین از روش‌های توصیفی بسیارمشابه با پیشینیان خویش بهره می‌جوید، همانند ارسطو ولوکرتیوس، وی از قیاس‌هایی با تجربیات روزمره استفاده می‌کند. (مازوچی،۶۶:۱۳۸۹)

برخی از قیاس‌های مطرح‌شده خودمانی‌اند و جزییاتی در مورد زندگی رومیان هم‌عصر وی به‌دست می‌دهد. می‌گوید:"همانند آن چه دربدن ماست، مایعات نیزدر زمین معمولا نقص پیدا می‌کنند." بنابراین، درست همانند وقتی‌که رگ‌های بدن ما بریده می‌شود، خون از آن به بیرون می‌زند تا اینکه تمام شود یا اینکه رگ بریده شده بسته شود و خونریزی قطع شود، درزمین هم رگه‌های است که سست یا بازمی‌شوند.

و جریان را آزاد می‌کنند یا سبب طغیان رود می‌شوند.(ناظرزاده کرمانی ،۶۷:۱۳۶۹) او شرح می‌دهد که در زمان‌های باستان، مردم از قربانی و طلسم برای کنترل آب‌وهوا استفاده می‌کردند. حتی الواح دوازده‌گانه که معمولا ((لا)) قدیمی‌ترین شکل اساس‌نامه قانونی رومیان فرض می‌شود، شامل این هشدارها می‌شوند.

"هیچ کس حق ندارد از طلسم علیه محصول دیگری استفاده کند."(ناظرزاده کرمانی ،۶۷:۱۳۶۹)و مواردی این‌قبیل که موردتوجه سنه‌کا قرارگرفته و به آن‌ها پرداخته است.

خلاصه نمایشنامه تی‌اس‌تیز

تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** بخشی از خونین داستان‌های کاخ آتریوس (Atreus)از پرآوازه‌ترین افسانه یونان باستان و ادبیات جهان است. از آن‌جایی که جنایت‌های آن‌ها در یک خانواده و گاهی علیه یکدیگر روی داده بزرگ‌تر و هولناک‌تر شده است. سرنوشت چنین می‌خواهد که این جنایات نسل‌اندرنسل، پسردرپدر ادامه یابد.

در افسانه‌های یونانی آمده است که سبب این رویدادهای شوم و خونین که برخاندان آتریوس می‌گذرد، گناه بزرگ آن‌ها: شاه‌تان‌تالوس، شاه لیدی است. او مرتکب جنایتی شدکه نفرینی آسمانی او را فراگرفت و آتشی که افروخت خود و خانواده‌اش را دربر گرفت. بدین‌سبب گناه تان‌تالوس درادبیات

غرب سائرهاست. تانتالوس ازفرزندان زئوس بود که چون مادرش انسان بود، میرا شده بود، لیکن ازهمه فرزندان میرای زئوس عزیزتر وگرامی‌تر بود. وی اجازه داشت که سر سفره شام بنشیند و از خوراک‌های آسمانی که ویژه ایزدان بود نیز بچشد. کارعزت او به‌جایی رسید که میزبان ایزدان شد. آن‌ها به کاخ وی میهمان می‌شدند و با او خوراک می‌خوردند. او پاس این‌همه عزت و نعمت را نگاه نداشت و مرتکب جنایتی شد .تان تالوس تنها پسرش ((په لوپز)) (Pelops) را کشته، جسدش را در دیگ بزرگی جوشانید و آن را به ایزدان خورانید! از تان تالوس خواسته شده بود که تنها پسرش په‌لوپز را نثار ایزدان قربانی کند. تان تالوس که دربرابر این اراده ستمگرانه ناتوان بود به انتقامی سهمگین کمر بست. وی په‌لوپز را کشت و جسدش را در دیگ بزرگی جوشانید، آن‌گاه ایزدان را به میهمانی خواند و آن خوراک نفرت‌انگیز را برسفره پیشکش کرد. تان تالوس نمی دانست که ایزدان فریب خوراک او را نمی خورند.

همگی خوان او را ترک کردند و ازمیان ایشان گویا تنها دی‌میتر (Demeter)و ته تیس(Thetis) از نادانی از کتف په‌لوپز خوردند. پس وقتی‌که به اراده آن‌ها په‌لوپز بار دیگر زنده شد کتفی از عاج به او هدیه کردند . پس از افشا شدن این توطئه عجیب تان‌تالوس را به دوزخ می‌سپارند. باد افره اوگرسنگی و تشنگی ابدی در میان فراوانی آب‌های گوارا و میوه‌های تازه و پرشهد است. زندگی په لوپز ادامه می‌یابد. ویمردی کامروا است ، اگرچه ازدواج او با هیپودامیا (Hipppdamia) بدون خونریزی و نیرنگ انجام نمی‌گیرد.(ناظرزاده کرمانی ،۱۳۶۹:۱۹۳-۱۹۲)از په‌لوپز و هیپودامیا دو پسر زاده می‌شوند. آتریوس و تی‌اس‌تیز، میان دو برادر آتشی روشن می شود که همه‌چیز را می سوزاند و دودش به همه‌جا می رسد. باوجودی‌که جنایت سهمگین را آتریوس انجام می‌دهد اما تی‌اس‌تیز گناه‌کار است. زیرا او به همسر زیبای آتریوس چشم داشته و او را به خیانت به شوهر خویش وسوسه می‌کند.

آتریوس که از روابط نامشروع همسرش با تی‌اس‌تیز آگاه می‌شود خشمگین و دیوانه شده وسوگند می‌خورد که چنان انتقامی از او بگیرد که در تاریخ ماندگار شود. گذشته از این خیانت، تی‌اس‌تیز قوچ پشم طلایی را از برادرخود دزدیده است. طبق اسطوره‌های یونانی دارنده این قوچ، شاه((مای سه نی)) (Mycenae)خواهد بود. آتریوس در آغاز برای مجازات تی‌اس‌تیز، او را تبعید می کند . اما تبعید برادر ،خشم او را ارضا نمی کند. ارواح خبیثه بر روح او چیره شده و او را به انتقام از برادر سوق می‌دهند. آتریوس در آغاز، هنگام مواجهه با برادر، از صلح و برادری و فرونشاندن خشم و کینه دم می زند و برادرش و سه پسر او را به کاخ خود دعوت می کند. برای آنکه تی‌اس‌تیز دعوت او را بپذیرد، مجبور به فریب‌کاری می شود. به او پیشنهاد می کند که در صورت قبول دعوت، وی را در سلطنت بر سرزمین خود شریک خواهد کرد. تی‌اس‌تیز باوجود آنکه از تبعید و فقر به‌جان آمده، دعوت او را نمی‌پذیرد اما به اصرار فرزندانش به مصالحه به برادرش تن می‌دهد و با پسرانش به کاخ می‌رود. به افتخار ورود او

آتریوس جشنی بر پا می‌کند. در این جشن تی‌اس‌تیز به می‌گساری و خوش‌خوراکی می‌پردازد اما دیری نمی‌پاید که آتریوس به برادرش خبر می دهد خوراک لذیذی که در این جشن خورده از گوشت سه پسرش طبخ شده بود! آتریوس با لذت و افتخار برای تی‌اس‌تیز بازگو می‌کند که چگونه پسران او را کشته، اجسادشان را قطعه‌قطعه کرده و از آن خوراک ساخته و آن خوراک را به تی‌اس‌تیزخورانده است. تاریکی عجیبی بر مای‌سه‌نی چیره می‌شود و نفرین تی‌اس‌تیز دودمان آتریوس را فرا می‌گیرد و فرو می‌کوبد.(ناظرزاده کرمانی ،۱۹۴,۱۹۵:۱۳۶۹)بررسی نمایشنامه ***تی‌اس‌تیز*** پیش از پرداختن به بررسی نمایشنامه ***تی‌اس‌تیز***، که یکی از مشهورترین نمایشنامه‌های سنه‌کا است .

لازم‌به‌ذکر است که سنه‌کا نه‌تنها بر نمایشنامه‌نویسان بزرگی چون شکسپیر بلکه وجود خشونت در آثارش زمینه ایجاد تئاتر شقاوت نظریه‌پرداز بزرگ تئاتر، آنتونن آرتو شده‌است.

سنه‌کا با چنین تمهیدی، به استقبال تئاتری رفته است که آنتونن‌آرتو برای آن نظریه‌پردازی کرده و تئاتر شقاوت (The Theatre of cruelty)نامیده است. تئاتری که طی آن تماشاگر با تحمل مشقتی عاطفی به درون انسان نقب می زند.(ناظرزاده کرمانی،۲۳۱:۱۳۶۹)هم‌چنین مطالعه آثار سنه‌کا توسط آرتو زمینه ایجاد نمایشنامه ***خاندان‌چن‌چی*** او را فراهم کرده‌است. به‌طوری‌که در ششم ماه می ۱۹۳۵ در مصاحبه‌ای درباره نمایشنامه چن‌چی‌ها (A proposdescenci)که با آنتونن‌آرتو به‌عمل آمد، او توضیح دادکه نمایشنامه ***خاندان چن‌چی*** را با اقتباس از یکی از تراژدی‌های سنه‌کا تحت عنوان ***شکنجه تانتال***(Le sapplice de Tantale)نوشته است. (برونل،۴۶:۱۳۸۴)***خاندان چن‌چی*** آرتو یکی از مهم‌ترین اجراهای او است. که به وی اجازه داد، برداشت های تئاتر خاص خود را به شکل نسبی روی صحنه به نمایش بگذارد. این نمایش گمنام نماند و توجه اهل‌فن را به خود جلب کرد. (آرتو ،۱۸:۱۳۸۳)

در بررسی نمایشنامه ***تی‌اس‌تیز*** چند بن‌اندیشه وجود دارد. بن‌اندیشه اول :

گناه، جنایت می‌آفریند. تی‌اس‌تیز با هم‌بستری با همسر برادر خود، پاکدامنی جنسی خود و همسر برادرش را مخدوش می‌کند. اما این گناه بی‌کیفر نمی‌ماند و تی‌اس‌تیزبه سختی تقاص آن را پس می‌دهد(ناظرزاده کرمانی ،۲۱۸:۱۳۶۹)

بن‌اندیشه دیگر این نمایشنامه: از گناه، گناه و از جنایت، جنایت زاده می‌شود. آتریوس برادی تس‌ای‌تیز در واکنش به گناه برادر و انتقام از او دست به گناهی شنیع‌تر و سهمگین‌تر می‌زند. بن‌اندیشه دیگر: مسئله گناه بی‌گناهان در آتشی است که به دست گناه‌کاران افروخته شده، پسران تی‌اس‌تیزنه در جنایت پدر و نه در جنایت عمو هیچ‌کدام سهمی ندارند، اما به‌سادگی، قربانی آتشی هستند که گناه و جنایت این دو برادر هیزم و نفت آن را فراهم آورده است. (ناظرزاده کرمانی ،۲۱۹:۱۳۶۹)

یکی‌دیگر از بن‌اندیشه‌های این نمایشنامه که ارتباط مستقیمی با فلسفه رواقی سنه‌کا دارد آنکه، در فلسفه اخلاقی رواقیون "خشم" گناه کبیره است. در این تراژدی آتریوس شاه خشمگین، سه پسر برادرش را فجیعانه به قتل می‌رساند. منتقدین این صحنه را تبلورو جلوه نمایشی یک اندیشه رواقی دانسته‌اند. (ناظرزاده کرمانی ،۱۳۶۹:۲۲۱)

در سراسر تراژدی***تی‌اس‌تیز*** گناه و قانون هسته‌های چند اندیشه بزرگ، خواننده و تماشاگر را به خود فرا می‌خواند. گناه شکستن قانون است و قانون‌شکنی گناه است و این پشت‌وروی یک مفهوم است: تجاوز از حد خود. دراین نمایشنامه تی‌اس‌تیز قانون خانواده را شکسته و به همسر برادر خود تجاوز کرده، مرتکب گناه بزرگی شده است. زیرا تقدس خانواده را که مبتنی برعفت زن است، لکه‌دار کرده.شکستن قانون خود جنایت و جنایت گناه است. تی‌اس‌تیز از حدومرز خود خارج می‌شود و به عملی دست می‌زند که ازحد او فراتر می‌رود و این گناه بزرگی است. گناه موجب جنایت می‌شود و جنایت، خود جنایت می‌زاید و این سلسله ادامه می‌یابد مگر آنکه قانون وساطت کند اما در این تراژدی هرگز پای قانون به‌میان نمی‌آید. اگر آتریوس شاه مجازات برادر خود را به دادگاه *واگذار می‌کردجنایت و گناه قطع می‌شد.اما او به‌سبب آشفتگی روانی خود و کارش را قانونی می‌داند.(ناظرزاده کرمانی:۱۳۶۹، ۲۲۵-۲۲۳) و اما در مورد شخصیت‌پردازی: تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** اثری اخلاقی از نویسنده‌ای رواقی است.

سنه‌کا شخصیت آتریوس‌شاه را از اسطوره‌های یونانی برمی‌گزیند. آتریوس مظهر خصایص شیطانی بوده و یک شقی و ضدقهرمان تمام‌عیار است. وی درمقابل برادرش که او نیز به‌نوبه‌خود یک ضدقهرمان مخاوع و شقی ضعیف‌تری است، قرار می‌گیرد. اگرچه تقابل این دو برادر،تقابل دو ضدقهرمان است اما ترحم خواننده و تماشاگر به‌سوی تی‌اس‌تیز می‌رود .سنه‌کا نقیض تمام صفات رواقی‌پسند را در تی‌اس‌تیز می‌گنجاند. یکی‌دیگر از راه‌های شناخت شخصیت آتریوس شاه از دیدگاه روانشناسی و نشانه‌های امراض روحی و ازجمله شهوت شکنجه و آزار دیگران یا سادیسم است. مبتلایان به این بیماری روحی از شکنجه و زجر به دیگران به‌نوعی ارضای جسمی و روحی دست می‌یابند.(ناظرزاده کرمانی:۱۳۶۹، ۲۲۸)ازنظرفضا و حالت: فضای این نمایشنامه چنان رعب‌آوراست که می‌توان آن را بنیاد نمایش دانست. گناه، جنایت، خدعه، نفاق، قتل، آدم‌خواری، ابلیسک و سوگ‌ناله‌های هم‌سرایان وهم‌چنین کلام پرآشوب پیک به تمامی اجزایی هستند که به کمک آن فضا و حالت مسلط بر نمایش ترکیب و ساخته شده‌است. این گودال جهنمی: کاخ امپراطور روم است. که در ظاهر مجلل و ملون‌ترین مسکنی است که بشر در آن ماوا کرده است.

درحقیقت کاخ آتریوس به تعبیری کاخ نرون است. اما در فضاسازی به یک‌باره همین کاخ تبدیل به دوزخ می شود که شیطان از آن می‌گریزد. هم‌چنین گناهان خانواده تی‌اس‌تیزو آتریوس عاملی

می‌شود تا شوماکی فضا و حالت ساخته شود. سوگ‌نامه‌ها و کلام متشنج‌کننده همگی تماشاگر را به دوزخی می‌کشاند که کاخ امپراطور نرون است. مطلب دیگر در همین فضاسازی آنکه، از آن‌جا که تماشای تراژدیبرای روح بشر خاصیت تزکیه و درمان دارد. سنه‌کا می‌خواست از طریق همین فضاسازی و قراردادن تماشاگر در دوزخ و شکنجه دادن آن را از لحاظ روحی تطهیر کند. (ناظرزاده کرمانی:۱۳۶۹، ۲۳۰)

خشونت در نمایشنامه تی‌اس‌تیز

همان‌طورکه گفته شد سنه‌کا نمایشنامه‌نویس مشهور رومی است. از آن‌جا که در روم نشان‌دادن خشونت وخونریزی روی صحنه متداول بوده‌است ومردم از آن لذت می بردند و چون سنه‌کا بسیاری ازسال‌های زندگی خود را در دربار امپراطوران روم و مخصوصا پادشاه نرون گذرانده بود و شاهد بسیاری از جنایات و حوادث نا گوار بوده است. پس قطعا تحت‌تاثیر آن قرار گرفته و بدون‌شک دیدن صحنه های خشونت‌بار وحشیانه و یا شاید غیرقابل‌توصیف در آثار او جای تعجب نخواهد داشت. هم‌چنین سنه‌کا آثارش را علاوه‌بر روم از آیین ها و مراسم‌های یونان باستان و پیش‌تر از آن از مراسم دیو نیزوسی که در آن صحنه‌های کشت‌وکشتار و خونین کم نبوده و حتی سرشار از قربانی کردن و شلاق زدن زنان است، تاثیر گرفته است. بنابراین خشونت موجود در آثار سنه‌کا و به‌طورمشخص نمایشنامه***تی‌اس‌تیز*** که مدنظر ماست سرشار از اعمال خشونت‌بار جسمانی است. پس بی‌دلیل نیست که این نمایشنامه را یکی از هولناک‌ترین و فجیع‌ترین نمایشنامه‌های روم می‌دانند. هرچند در نمایش‌های روم نشان‌دادن خشونت و خونریزی در صحنه امری عادی است.

اما در نمایشنامه ***تی‌اس‌تیز*** شاید این خشونت به حداکثر خود ازلحاظ نشان دادن بی‌رحمی رسیده باشد. مواردی چون اجساد قطعه‌قطعه شده که درحال‌تقلا هستند، سرهای خونین که بر روی خاک پراکنده شده‌اند. امعاواحشا دریده شده و قلب بیرون از بدن که هنوز می‌تپد، تهیه غذا و پذیرایی از میهمانان توس، گوشت انسان و هم‌چنین جدا کردن قطعات بدن، آتریوس شاه خون فرزندان تی‌اس‌تیزرا با شراب مخلوط کرده و در جامی نقره‌ای به خورد برادرش می‌دهد.این‌ها همگی نشان از یک خشونت خون‌بار و جسمانی دارد. پس همان‌طورکه گفته شد خشونت جسمانی به وحشتناک‌ترین شکل ممکن خود در این نمایشنامه مشهود است. درست همان‌چیزی که مدنظر سنه‌کا است. هم‌چنین از آن‌جا که سنه‌کا از مردم روم مستثنی نبوده، و همان‌طورکه رومیان با دیدن صحنه‌های به‌جان‌هم افتادن هزاران تن سر گرم می شدند ،سنه‌کا نیز در آثارش این‌گونه موارد را وارد می‌کند. اما دراصل سنه‌کا خود مخالف خشونت و خونریزی است. به‌طوری‌که در اظهاراتش بیان می کند زمانی‌که برای استراحت و تفریح به

یکی از میدان‌گاه‌های روم رفته بود در آن‌جا چیزی جز صحنه های خشونت‌بار و کشته شدن افسانه‌ای گناه‌کار و بی‌گناه به دست حیوانات وحشی ندیده است. از آن‌جا که او این‌گونه اعمال وحشیانه و جنایاتی بیشتر از آن را در کاخ نرون شاهد بوده اما نمی‌توانسته آن را مستقیم به نرون و جنایات آن نسبت دهد، بنابراین درصدد بود که آن را به‌گونه‌ای دیگر و با برگزیدن امپراطوران یونانی و اتفاقات مشابه، دراصل جنایات کاخ نرون را به‌معرض دید مخاطب بگذارد. پس خشونت موجود درتی‌اس‌تیز سنه‌کا با تاثیرپذیری از عواملی که همگی سرشار ازخشونت جسمانی هستند، نوشته واجرا شده است.

این نکته یعنی خشونت جسمانی در این نمایشنامه ازآن‌جهت مهم بود که با توجه به تعاریف مختلفی که می‌توان از خشونت ارایه داد، مفهوم همه خشونت‌ها به‌صورت فیزیکی نبوده. هرچند درنظر اول مفهوم خشونت را ازنظر جسمانی مدنظر می‌دانند. اما با کمی تعمق بیشتر می توان به معناهای دیگری دیگری از آن پی برد. چراکه هستند هنرمندان و آثاری که نه‌تنها خشونت جسمی در آن‌ها مدنظر نیست بلکه خشونت در آثار آن‌ها روحی –روانی است. ذکر این نکته ازآن‌جهت مهم بود که همه خشونت‌ها را نباید به یک‌معنی مطلقا جسمانی نامید. هرچند در این نمایشنامه یعنی ***تی‌اس‌تیز*** سنه‌کا، که مربوط به دوران کهن‌تر و روم باستان است هنوز خشونت به صورت فیزیکی مطرح بوده برخلاف دوران مدرن‌تر که هنرمندان خشونت را از دیدگاه‌های متفاوت دیگری در آثارشان به‌کار می‌برند.

نتیجه‌گیری

سنه‌کا مرد سیاست‌پیشه و یکی از نمایشنامه‌نویسان و به‌خصوص تراژدی‌نویسان مشهور رومی است که مدت زیادی از عمر خود را در دربار گذراند. قبل از آمدن به دربار به دلیل حسادت و اتهام پادشاهان به تبعید محکوم شد. درطی دوران تبعیدبه نوشتن آثاری دست زد. تا اینکه برای تربیت نرون به دربار احضار شد.

در طی دورانی که در کاخ بود شاهد حوادث وحشتناکی ازجمله قتل و شکنجه و کشتار، برادرکشی، پدرکشی، پسرکشی و آز و حرص برای به‌دست آوردن قدرت بود. که همه این‌ها مواردی شد برای نوشتن تراژدی‌هایش از جمله ***تی‌اس‌تیز***، که به نوعی در آن خشونت و جنایات دربار نرون را برای ما آشکارمی‌کرد، البته ناگفته نماند که سنه‌کا نه تنها از جنایات دربار نرون، بلکه ازآیین های یونان و روم و مراسم دیونیزوسی و هم‌چنین از بازی‌های وحشیانه گلادیاتوری که برای سرگرمی مردم، هزاران انسان و حیوان با یکدیگر مبارزه می‌کنند، متاثر بوده و این‌ها همگی زمینه تراژدی‌های سنه‌کا و ازجمله نمایشنامه ***تی‌اس‌تیز*** را فراهم کرده است. که چنین خشونت خون‌با رو وحشیانه‌ای را شامل می‌شود. پس همان‌طورکه در دربار نرون و بازی‌های سرگرم کننده مردم روم خشونت جسمانی که در قتل و

کشتار و خیانت نشان داده می‌شد، مطرح بوده است؛ درنمایشنامه ***تی‌اس‌تیز*** نیز این خشونت به‌صورت جسمانی که در قطعه‌قطعه شدن اجساد فرزندان تی اس‌تیز توسط آتریوس‌شاه برای جبران کینه چندین‌ساله از برادرش به وحشتناک‌ترین شکل ممکن نشان داده‌شد، خلاصه شده است.

هم‌چنین استفاده از خشونتی چنین فجیع و جسمانی در آثار سنه‌کا زمینه را برای هنرمندان دیگر ازجمله آنتونن‌آرتو نظریه‌پرداز تئاتر، فراهم آورد که تئاتر قساوت خود را براساس خشونتی که در آثار سنه‌کا دیده و مکررا خوانده بود البته با معنای متفاوتی از خشونت پایه‌گذاری کند. به‌گونه‌ای که تئاتر او نیز در سطح جهان با تاثیرپذیری از خشونت آثار سنه‌کا مطرح است. در این مقاله نیز سعی بر آن بوده که به معرفی سنه‌کا و ویژگی‌های تراژدی‌هایش ازجمله تی‌اس‌تیز و بررسی مقوله خشونت در آن پرداخته شود. هرچند منابع موجود در ارتباط با سنه‌کا و آثارش بسیار محدود هستند. اما سعی نویسنده بر آن بود تا حدامکان به معرفی این نمایشنامه‌نامه‌نویس بزرگ رومی و اثرش بپردازد.

پی‌نوشت‌ها

۱ . کوایستور (Quaestor) :خزانه‌دار، پیشکار مالی .

۲. پرنسیپ(Princep):پرینسپ ها گرچه خود را امپراطور نمی دانستند، اما درعمل قدرت او را داشتند و با جباریت که حدومرز آن ناشناخته بود، حکومت می‌کردند. به‌همین‌دلیل پرنسیپ ها را نیز امپراطور می‌خوانده‌اند. نرون مدت چهارده سال یعنی از هفده‌سالگی پرنسیپ روم بوده است.

۳ . بوروس: بوروس فرمانده گارد امپراطوری یا به‌اصطلاح پر یتوریین گارد (Praetorian Gaurd) بود و با سنه‌کا به‌طورمشترک آموزش و سرپرستی نرون را عهده‌دار بودند. بوروس پس از مرگ امپراطور کلاودییوس در سال (۵۴)میلادی با همدستی اگریپینا و سنه‌کا قدرت خود را به‌کار برد و نرون را بر تخت امپراطوری نشاند.

۴ . اشیل (Aeschylus): یکی از سه نمایشنامه‌نویس مشهور یونانی است که قدیمی‌ترین نمایشنامه موجود از یونان متعلق به اوست. وارد کردن بازیگر دوم را به او نسبت می دهند. از آثارش: آگاممنون، پارسیان، اورستیا و ...

۵. سوفوکل (Sophocles):یکی دیگر از نمایشنامه‌نویسان مشهور یونانی است. وارد کردن بازیگر سوم را به او نسبت داده‌اند. از آثار او :آنتیگون ،آژاکس، اودیپ شاه و ...

۶ . اریپید(Euirpides): سومین نمایشنامه‌نویس یونانی است. ازآثار او : مدهآ ، آندروماک، ایون ، ملتمسان و ...

فهرست منابع

۱-آرتو،آنتونن،(۱۳۸۳)، ***تئاتروهمزادش***،ترجمه نسرین خطاط، چاپ اول،تهران.

۲-احمدی،ابوالفضل،(۱۳۸۴)، ***جنبه‌های نمایشی درآثارشکسپیر*** ،چاپ اول،تهران.

۳–براکت ،اسکار گ ،(۱۳۷۵)، ***تاریخ تئاتر جهان*** ،ترجمه هوشنگ آزادی فر ،جلد اول ،چاپ دوم ،تهران .

۴–برونل ،پیر ، (۱۳۸۴)، ***تئاتر و شقاوت یا تقدس زدایی از دیو نیزوس*** ،ترجمه ژالهه کهنمویی ،چاپ اول ،تهران

۵– دورانت ،ویل ، (۱۳۶۷)، ***تاریخ تمدن*** ،ترجمه :پرویز داریوش ،علی اصغر سروش ،حمید عنایت ،چاپ دوم ،تهران .

۶–سنه کا ،لو سییوس آنییوس ، (۱۳۸۴)، ***دو قطعه از سنه کا در باب مرگ*** ترجمه امیر احمدی آریان ،امید مهرگان ،۱۳۸۴، ***ارغنون*** ،(ش ۲۷–۲۶).

۷–مازوچی ،هادی ،(۱۳۸۹)، هواشناسی، ***کتاب ماه و علم و فنون*** ،ش ۱۲۴.

۸–ناظر زاده کرمانی ،فرهاد، (۱۳۶۹)، ***ادبیات نمایشی در روم*** ،چاپ اول ،تهران.

ریشـــه‌ی تئاتر ابزورد در تراژدی‌های یونان باســـتان*

خداداد رضایی ** ، احمد جولایی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۶ / ۵ / ۹۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۷ / ۲ / ۹۲

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، تحت عنوان «کشمکش با تقدیر در تراژدی‌های یونان باستان و ریشه‌های درام ابزورد»، است که توسط آقای خداداد رضایی در شهریورماه ۱۳۸۸ در دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسؤول

ریشـــه‌ی تئاتر ابزورد در تراژدی‌های یونان باســـتان

خداداد رضایی کارشناس ارشد ادبیات نمایشی. عضو هیات علمی دانشگاه علمی کاربردی بوشهر و دانشگاه فرهنگ و هنر بوشهر

احمد جولایی عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر

چکیده

در ابتدای شکل‌گیری جامعه بشری، نگاه بدبینانه‌ای به تردیدهای انسان وجود داشت. این نگاه بدبینانه که تراژدی‌نویسان یونان باستان به موقعیت‌ها بشری در تقابل با تقدیر داشتند، به اندیشه‌های نهیلیستی منجر شد و ما جلوه‌های آن را در تراژدی‌های یونان باستان و درام ابزورد که خود نتیجه رشد این گرایش در دوران معاصر است، می‌توانیم مشاهده کنیم و ازطرفی کشمکش با تقدیر در تراژدی یونان باستان همان تاثیری را در مخاطب می‌گذارد که درام ابزورد در پی آن است. قهرمان تراژدی در کشمکش با تقدیر، زندگی را پوچ و بی‌معنی می‌بیند و نویسندگان ابزورد هم تلاش آدمی را برای زندگی بیهوده و پوچ می‌دانند و این نقطه‌نظر مشترک که در همه آثار ابزوردنویسان دیده می‌شود، موجب شده است تا بدانیم که تئاتر ابزورد ریشه در تراژدی‌های یونان باستان دارد .

واژگان کلیدی: ابزورد، پوچ‌گرایی، تراژدی، تقدیر، یونان باستان.

مقدمه

برای روشن شدن موضوع نخست باید فرهنگ عمومی یونان باستان که شامل ادیان، اعتقادات و عرف حاکم بر جامعه یونان باستان است را شناخت .

در یونان باستان سرنوشت یونانی‌ها را خدایان رقم می‌زدند. خدایانی که تقریباً تا دوره طلایی یونان موردپرستش مردم بوده‌اند . در این دوران‌ها انسان‌ها عوامل ناشناخته و وقایع طبیعی مانند رعدوبرق، باران، سرما، گرما، شب‌وروز ، مرگ، سیل و ..... را زاییده قدرت خدایانی می‌دانستند که بر زمین و انسان‌ها حکومت می‌کردند.

یونانی‌ها معتقد بودند که در ابتدا، خلاء[1] وجود داشته است و هیچ‌چیزی وجود نداشته و سپس خدایانی به‌وجود می‌آیند که موجب تولد خدایان دیگر می‌شوند .

انبوه خدایان یونان باستان را می‌توان به هفت گروه تقسیم کرد:

۱- خدایان آسمانی

۲- خدایان زمینی

۳- خدایان حیوانات

۴- خدایان حاصل‌خیزی

۵- خدایان زیر زمین

۶- خداین گذشتگان و قهرمانان

۷- خدایان المپی

آن‌ها معتقد بودند که زمین مادر (گایا) خدایان بوده که با هم‌بستری با اورانوس، آسمان به‌وجود می‌آید و سپس باعث به‌وجود آمدن خدایان دیگر می‌شود .

خدایان یونان باستان به‌طورکلی به دو دسته خدایان خوب و خدایان بد تقسیم می‌شدند، خدایانی که شادی‌آفرین بودند و به خدایان خوب و نیک مشهور بودند. خدایانی که باعث وحشت و مرگ آن‌ها می‌شد، خدایان بد نامیده می‌شدند. اما موحش‌ترین خدایان یونانی، خدایان بودند که در زیر زمین یا غارها و شکاف دره‌ها می‌زیستند. روزها یونانی‌ها توجهی به این خدایان نداشتند ولی شب‌ها برای رفع وحشت خود به آن‌ها پناه می‌بردند و بهترین خدایان خود را خدای حاصل‌خیزی و زادوولد می‌دانستند . بعد از سال‌ها حکومت خدایان اولیه، انقلابی در میان خدایان صورت گرفت و در نبردی که میان خدایان اولیه (تایتآن‌ها)[2] با خدایان المپی که در کوه‌های المپ صورت گرفت، باعث پیروزی خدایان المپی شد و از آن‌موقع کوه‌های المپ محل حکومت خدایان یونانی شد که در راس آن زئوس قرار داشت.

در اشعار هومر (ایلیاد، اودیسه) نام بعضی از این خدایان یونان به‌خصوص خدایان المپی بسیار تکرار

شده است.

در کنار جهان اسطوره یونان افسانه‌های یونانی هم جایگاه ویژه‌ای داشت ، افسانه‌هایی که زاییده افکار مردمی است که به‌نوعی طرز فکر و نگرش آن‌ها به زندگی را مشخص می‌کرد . خاستگاه افسانه‌های یونانی به‌درستی مشخص نیست و این افسانه‌ها بیشتر در اشعار و نمایشنامه‌های قرن پنجم تا هشتم قبل از میلاد آمده است که از مشخص‌ترین این افسانه‌ها می‌توان به افسانه هرکول، افسانه اروپا، افسانه ادیپوس، افسانه اسب بال‌دار پکاسوس، افسانه گاو مینوتور، افسانه تزئوس، افسانه‌های ایلیاد، اودیسه هومر اشاره کرد.

اما نکته قابل‌توجه و موردبحث ما در میان اساطیر یونانی مسئله تقدیر و سرنوشت است . زیرا یونانی‌ها معتقد بودند که سرنوشت زندگی آن‌ها را تقدیر خدایان رقم می‌زنند. ازطرفی‌دیگر چون جوهر انسانیت نه گفتن به قانون تقدیر و مقاومت در برابر این نیروی خودکامه طبیعت بود، انسان‌ها در برابر این قانون به دو دسته تقسیم می‌شدند : یک عده در برابر قانون تقدیر فرار می‌کردند و خود را به‌دست قضاوقدر خدایان می‌دادند و درنهایت تن به نیستی آن‌ها می‌دادند. عده‌ای دیگر در برابر تقدیر خدایان و قانون ازلی آن‌ها عصیان کرده و به جنگ و ستیز با سرنوشت خدایان بر می‌خاستند که فرجامش نیستی بود ولی با این تفاوت که نه گفتن و مقاومت این عده باعث آگاهی انسان از خویشتن بود. زیرا انسان محکوم به دانستن جهان خدایان بود . این عده از افراد در جهان اسطوره یونان باستان قهرمان داستان‌ها اشعار و نمایشنامه‌های یونانی را تشکیل دادند .

در آثار جاودانه تراژدی‌نویسان بزرگ یونان باستان مانند : آشیل ، سوفوکل و اوریپید قهرمان در کشمکش با قانون تقدیر خدایان یونان باستان معترض بودند و با انتخاب راه نیستی در برابر آن‌ها به مبارزه بر می‌خاستند و در مسیر این کشمکش با تقدیر خدایان به حلقه‌های زنجیر بزرگ هستی فرومی‌افتادند و در این فرود خرد، انسانیت، بزرگی، هویت و دلاوری خود را ازدست می‌دادند .

زندگی را پوچ و نامفهوم می‌دیدند و اسیر چنگال زمان می‌شدند. هرچند در این نبردها انسان تن به شکست می‌داد اما مبارزه او و تلاش او برای بهروزی و آگاهی به همنوع‌های خود ستودنی و ماندگار بود .

سوفوکل گام بزرگی در این راه برداشت و یک ویژگی جدید به تراژدی اضافه کرد و آن مردمی کردن تراژدی بود زیرا تا قبل از این در آثار آشیل و دیگر نویسندگان می‌بینیم که قهرمانان اصلی، خدایان آسمانی هستند که محور اصلی داستان آن‌ها را تشکیل می‌دادند. البته بازهم این خدایان بودند که سرنوشت انسان‌ها را رقم می‌زدند ولی مبارزه انسان‌ها با خدایان ستودنی بود و سوفوکل تراژدی‌های یونان را تکامل بخشید. درواقع تراژدی را از آسمان گرفت و به زمین آورد و بازیگر را وارد تراژدی کرد. از مشهورترین و جاودانه‌ترین اثر سوفوکل مجموعه ***اسطوره افسانه‌های تبای*** است که شامل سه

نمایشنامه: آنتیگونه، شاه ادیپ (ادیپوس شهریار) و ادیپ در کلونوس است.

اما از بین این سه تراژدی شاه ادیپ در رابطه با بحث ما ارتباط بیشتری دارد. بعضی‌ها معتقدند تراژدی ادیپ، آزادی فرد در تقابل با اراده الهی است و بعضی‌دیگر معتقدند که این تراژدی، اسارت فرد در زنجیر باورهای جمعی است. اما آن‌چه که نقش مهمی در ایجاد این تراژدی دارد، گذشت از ترس و وحشت و اعتقاد قلبی و کورکورانه به تقدیر است. نه پدر ادیپ نه خود ادیپ تردیدی در پیشگویی‌ها نمی‌کنند. شناخت از آینده در آن‌ها ایجاد وحشت کرده است و فقط می‌خواستند از آینده بگریزند، و در این نمایشنامه مبارزه خود را با تقدیر برای به‌دست آوردن آزادی آغاز می‌کنند. بنابراین ادیپوس روح جست‌وجوگری و سرشار از حقیقت‌طلبی دارد. ادیپوس نمونه رستگاری است.

دنیای تراژدی ادیپوس دنیای دوگانه و ناهم‌ساز خدایان و انسان‌ها است که هریک قوانین خاص خود را دارند. آن‌ها از هم جدا و بیگانه هستند و وقتی به‌هم برمی‌خورند، این انسان‌ها هستند که باوجود ناموس و ضرورت هستی خویش باید به اراده خدایان سر فرود آورند .

تقدیر ادیپوس، گشودن راز تقدیر است درواقع در برابر قدرت اسرارآمیز و جان‌شکار تقدیر، هریک از ما بالقوه ادیپوس هستیم زیرا دوست نداریم تن به خواری تقدیر بسپاریم . همیشه در زندگی نیرویی آن‌سوی دسترس و توانایی آدمیان هست. شاید سرچشمه این نیرو در قوانین طبیعت ناآگاه است که بر انسان آگاه فرمان می‌راند . برای زیستن راهی جز این نیست. پس دسترس و تسلط بر تقدیر ، خود تقدیر انسان زنده است. بدین‌ترتیب ادیپوس مظهر زنده‌ترین خصلت آدمی است.

ادیپوس مظهر انسانیت است اما این انسانیت در فطرت او نیست. انسانیت در حال جریان شدن بود و آن‌گاه که از تقدیر آگاه می‌شود، انسانیت تحقق می‌یابد .

بنابراین دنیای تراژدی یونان باستان مبارزه با تقدیر بود ، تقدیری که انسان‌ها از آن وحشت داشتند و به مبارزه با آن برمی‌خاستند . تقدیری که خدایان برای آدمیان پیشگویی می‌کردند تا سرنوشت انسان‌ها را دردست بگیرند و بر آن‌ها حکومت کنند و انسان‌ها هم چاره ای جز فرار یا مبارزه با تقدیر نداشتند و وقتی در این مبارزه انسان‌ها شکست می‌خورند، زندگی را پوچ‌وبی‌معنی می‌پنداشتند. ادیپوس راه دوم یعنی مبارزه را انتخاب کرد و تن به ذلت و تقدیر نداد .

در این‌جا می خواهیم این تراژدی‌ها را با نمایش‌هایی مقایسه کنیم که در دنیای مدرن ظهور کردند.

ابزوردنویسانی که ریشه و خاستگاه آن‌ها به سال ۱۹۵۰ میلادی برمی‌گردد، توسط مهاجرانی چون اوژن یونسکو[۳] (رومانی) ساموئل بکت[۴] (ایرلند) آرتور آدامف[۵] (روسیه) فرناندو آرابال[۶] (اسپانیا) و ژان ژنه[۷] که خود را متعلق به هیچ کشوری نمی دانست در فرانسه دورهم جمع شدند و مکتب ابزورد را پایه‌گذاری کردند. در آثار آن‌ها پوچی دیده شد . اما خود این نویسندگان معتقد بودند که آثارشان هیچ

وقت پوچ نبوده زیرا اگر پوچ بود هیچ‌وقت نمی‌نوشتند .

گفت‌وگوها در بیشتر این نمایشنامه‌ها، کوتاه و دور از مغلق‌گویی و زبان ادبی محض است. استفاده از رفتارها و اکسیون‌های غیرعقلانی، امتناع از شخصیت‌پردازی‌های روانشناسانه‌ی رایج در تئاتر کلاسیک از طریق جایگزین کردن آن‌ها توسط عروسک‌ها و دلقک‌های گروتسک–کمدی، استفاده از جملات بی‌ارتباط و بی‌معنی، به‌جای گفت‌وگوهای پرآب‌وتاب، پرروح، بازگرداندن شکل‌های اجرایی خطی و هدفمند به شکل‌های اجرایی دایره‌ای، ازجمله تکرار پیوسته‌ی بخش‌هایی از جملات و حرکات، تکرار آغاز نمایش در پایان یا برعکس و غیره بخشی از مشخصات تئاتر ابزورد است.

نمایشنامه‌های ابزورد بیشتر ساختاری ایستا دارند. این نمایشنامه‌ها برخلاف تراژدی به داستان آدمیان نمی‌پردازد که درگیر یک چالش است در این نمایشنامه ها پوچی طرح به‌تدریج آشکار می‌شود اما این طرح بسیارپیچیده است و هنگامی‌که ماهیت طرح نمایشنامه درک شد، تصویر پیچیده‌ای آشکار می‌شود. این نوع نمایشنامه‌ها فاجعه‌های زندگی انسان‌ها را به نمایش می‌گذارند، انسان‌هایی که در مواجهه با یک وضع اساسی قرار می‌گیرند اما صورت این مواجهه مضحکه است. شخصیت‌های نمایش مضحک به نظر می‌رسند، حرکات و رفتارهای آن‌ها در ظاهر هیچ معنایی ندارد. مخاطب این‌گونه نمایش‌ها به‌جای آنکه این آدم‌ها را بشناسند و با آن‌ها احساس همدردی کنند، بر سرنوشت آن‌ها می‌خندند . و این برعکس تراژدی بود که بر سرنوشت بد انسان‌ها که خدایان برایشان پیشگویی می‌کردند، گریه می‌کردند.

در ادبیات پوچی، بیهوده بودن تلاش آدمی برای زندگی نه‌تنها موقعیتی تراژدی و غم‌انگیز نیست بلکه به‌خودی‌خود یک کمدی مضحکه محض است ، همه رفتار و اعمال انسان مدرن در برخورد با مسایل بیهوده و پوچ زندگی، از مسایل عمیق فلسفی و جامعه‌شناسی گرفته تا مسایل اعتقادی و روزمره، ما را به سمت مفهوم واژه بی‌هویتی سوق می‌دهد . بنابراین چنین استنباط می‌شود: تراژدی‌های یونان باستان همان تاثیری را در مخاطب می‌گذاشتند ،که درام ابزورد در پی آن است.

«در ابزورد پوچی زندگی بشر سبب خندیدن حقارت‌های تحمیلی بر انسان می‌شود که سازش با پوچی را تکمیل می‌کند آن‌ها از تراژدی‌های یونان باستان آموخته بودند که چگونه با پوچی حاصل از شکست زندگی بشر سازش کنند . »[۸]

فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی می‌نویسد: «از آنجایی که نویسندگان این گونه تئاتر با بزرگ‌ترین مسألهٔ دوران خود یعنی استیلای ماده‌گرایی و امحای معنویت روبرو شده و در واکنش با آن به آفرینش هنری دست زده‌اند، بسیاری از منتقدان، اصطلاح عبث (پوچی) را اتهام ناروایی بر این فرآیند هنری می‌انگارند. به زعم آن‌ها نویسندگان این تئاتر با صداقت، شهامت و ابتکار بی‌نظیری، وضع مسلط بر این دوران را در کارهای خود بیان می‌کنند و این وظیفه‌ای است که نویسندگان راستین و بر حق هر دوره انجام داده‌اند.

بنابراین به نظر آن‌ها، وجه تسمیهٔ این جنبش هنری، ناروا و ناسزاست و حق این است که نام دیگری به آن داده شود. حقیقت این است که تئاتر عبث، اصطلاح بسیار بزرگ و نتیجتاً کم معنا و عبثی به نظر می‌رسد. از سوی دیگر، بسیاری از نویسندگان که زیر این عنوان جا داده شده‌اند، نه در اعتقادات و نه در اعمال، عبث گرا نیستند. به گمان من در آینده‌ای نه چندان دور دربارهٔ همهٔ آن‌هایی که امروزه به طور سنتی و از روی عادت عبث‌گرا خوانده می‌شوند، تجدید نظر کلی به عمل خواهد آمد. زیرا آثار این نویسندگان هم از نظر برون ریخت (From) و هم درونمایه (Content) به اندازه‌ای با هم تفاوت دارند که نامیدن آن‌ها زیر عنوان مشترک تئاتر عبث، فقط نشان دهندهٔ فقر در اصطلاح‌سازی است.»[۹]

پرومته در زنجیر درواقع اولین قهرمان پوچی است ، زیرا اولین کسی است که تقسیم‌بندی زمین و بهشت را نفی کرد و انسان را واداشت تا همانند خدایان شوند و امیدی کور به آن‌ها داد تا بتوانند خدایان را شبیه انسان سازند . پرومته آتش را از خدایان ربود، به زمین آورد و به انسان هدیه داد و به همین جرم نابخشودنی بود که به دستور خدایان بر صخره ای در کوه‌های دور زنجیر می شود. پرومته می داند که تن دادن به تقدیر تلخ است اما می‌داند که هنگامی‌که پرومته خود را به دامان این تقدیر بیفکند، شورش بر علیه تقدیر جز با پذیرش تقدیر نخواهد بود. پرومته شورش می‌کند که تنها بماند و تنها می‌ماند تا معنایی بیابد . قهرمانان نمایشنامه‌های ابزورد هم تقریباً همین حالت را دارند. آن‌ها مقاومت می‌کنند و تقدیر را می‌پذیرند تا در این پوچی معنایی بیابند .

یونسکو شاید سرآغاز این‌گونه نمایشنامه‌ها است که دست به آفرینش و تحول بزرگی در این مکتب زد و شاید تنها کسی است که درباره تئاتر آوانگارد به صراحت سخن گفته است. او مانند دیگر ابزوردنویسان متهم به پوچی بود ولی خود او هیچ‌وقت این پوچی را نپذیرفت. او می‌گوید :

«به نظر من در عالم وجود همه چیز منطقی است و هیچ پوچی وجود ندارد و خود بودن موجودیت حیرت آور است .»[۱۰]

در آثار یونسکو زندگی به عنوان مضحکه و یا شوخی مرگ به‌نمایش می‌آید و او نشان می‌دهد که زندگی لطیفه مرگ است و چیزی که نشان‌دهنده وجه اشتراک تراژدی و ابزورد هم هست .

ادیپوس شهریار سوفوکل و شاه برانژه یونسکو هر دو جسورانه در مقابل آگاهی دردناک پوچی زندگی بشر قرار می‌گیرند. هر دو برای حل معمای مرگ سرسختانه مبارزه می کنند و هر دو به‌واسطه آگاهی دردناک از پوچی‌حیات آدمی، به برتری و تعالی می‌رسند. هر دو مقاومت سرسختانه می‌کنند و در مبارزه پوچ برای حل معمای مرگ مغلوب می‌شوند. اما آگاهی از مقاومت‌ناپذیر بودن مرگ و بی حاصل بودن تلاش، مانع از ادامه استقامت و مبارزه آن‌ها نمی‌شود .

تئاتر ابزورد بیشتر شوخی و مضحکه را جانشین آرامش و بزرگواری می‌کند. درواقع تراژدی یونان

باستان به ما احساس و آرامش می‌دهد و ابزورد ما را سرگرم می‌کند . در نمایشنامه ***در انتظار گودو*** بکت، استراگون را به عنوان یک شخصیت ایستا و ناآگاه می‌بینیم و از آغاز تا پایان تلاش‌های ناآگانه او ادامه دارد . نقص پای ادیپ سوفوکل مشابه نقص پای استراگون بکت است در پرده اول پای استراگون آماسیده است و در پرده دوم به علت ضربه زدن به لاکی زخمی می‌شود در هر دو پرده استراگون از پای ناقص خود رنج می‌برد . ادیپ در انتها مجبور می‌شود آماسیدگی پای خود را به خاطر آورد اما استراگون از نقص پای خود آگاه است . بدین‌ترتیب قهرمان تراژدی به آگاهی ابزورد می‌رسد اما قهرمان تراژدی کمدی پیوسته در آگاهی ابزورد بوده و باقی می‌ماند . پای ادیپ نماد تراژدی‌اش است و سبب خنده نمی‌شود ولی پای استراگون که نماد تراژدی استراگون است، سبب خنده می‌شود . درحقیقت تئاتر ابزورد تئاتر مضحکه تراژدی است. درام، پوچی زندگی بشر است چیزی که قرن‌ها پیش توسط تراژدی‌نویسان یونانی درک و بیان شده است .

تراژدی‌های یونان باستان تناقضات زندگی بشر، نامعقولات تمسخرآمیز و عوامل ناسازگار که از زندگی بشر الهام گرفته می‌شوند را بیان می‌کنند . قهرمان تراژدی از این عوامل ناسازگار آگاه می‌شود و تماشاگران او نیز به این آگاهی می رسند و آن را تجربه و حفظ می‌کنند . تئاتر ابزورد نیز تا هنگامی که عوامل سازگارش به‌خودی‌خود قابل‌درک باشند، تحمل‌پذیر است و تعادل در آن حفظ می‌شود. مثلا اگر بخواهیم دو قهرمان از دو نمایش تراژدی و ابزورد را با هم مقایسه کنیم :

ادیپ شهریار اثر سوفوکل و ***شاه برانژه*** اثر یونسکو، هر دو جسورانه در مقابل آگاهی دردناک پوچی زندگی بشر قرار می‌گیرند و هر دو برای حل معمای مرگ، سرسختانه مبارزه می‌کنند. هر دو به‌واسطه آگاهی دردناک از پوچی حیات بشر به برتری و تعالی می‌رسند. هر دو در مقاومت سرسختانه و مبارزه پوچ برای حل معمای مرگ، مغلوب می‌شوند؛ اما آگاهی از مقاومت‌ناپذیر بودن مرگ و بی‌حاصل بودن تلاش، مانع از ادامه استقامت و مبارزه آن‌ها نمی‌شود.

در آثار یونسکو، زندگی به عنوان مضحکه و یا شوخی مرگ به‌نمایش درمی‌آید، خندیدن به این مضحکه، علاج و نوش‌داروی او برای غلبه بر ترس از مرگ است. برخلاف کمدی سیاه که از مرگ، مضحکه و لطیفه می‌سازد، درام یونسکو نشان می‌دهد که زندگی، لطیفه مرگ است.

در تئاتر یونسکو، لطیفه مرگ برای هر انسانی اصلی‌ترین موضوع است؛ چیزی که نشان‌دهنده وجه تراژدی ـ کمیک و تئاتر ابزورد است.

نمایشنامه‌های یونسکو همانند ابزوردیست‌هایی چون بکت، آداموف، پینتر و ... همان چشم‌اندازی را ارایه می‌دهند که تراژدی کلاسیک یونان از زندگی بشر ارایه می‌دهد.

به‌عبارت‌دیگر تئاتر ابزورد، بازآفرینی تراژدی یونان در فضایی کمیک است. ایده تئاتر ابزورد

توسط مارتین اسلین، نقاد معتبر، موردبررسی قرار گرفته کسی است که ادعا می‌کند درام یونسکویی را تحت‌عنوان تراژدی ـ کمدی درک کرده است.

«کتاب تئاتر ابزورد اثر اسلین، کوششی برای تعریف سنتی تئاتر ابزورد است و نشان دادن این امر که بعضی اوقات این تئاتر به خاطر جستجوی ارزش‌های نو، مخلوط کردن تعدادی از سنت‌های قدیمی و اسلوب‌های بدیع در ادبیات و تئاتر، نکوهش می‌شود و همچنین به عنوان یک شیوه بیانی و در عین حال شاخصترین آن در جهت نشان دادن موقعیت انسان غربی.»[۱۱]

اسلین در این راه موفق عمل کرده است؛ اما این نکته قابل‌ذکر است که به‌جای نام بردن از مؤلفه‌های عمومی این‌نوع تئاتر و برشمردن اسلوب‌ها و شیوه‌های بی‌شمار توسط اسلین در یک جمله می‌توان گفت که تئاتر ابزورد بازآفرینی تراژدی یونانی است؛ البته آن تراژدی که عاری از ارزش‌ها و معناهاست؛ چیزی که می‌توان آن را تراژدی ـ کمدی حقیقی است.

تعریف اسلین از تئاتر ابزورد بسیارکلی و آشفته است. هرچند کتابش درباره تئاتر ابزورد بسیار ارزشمند است .اسلین مدعی است که در دنیای امروز، بحران معنوی خاصی وجود دارد و نوع به‌خصوصی از هنر نمایش به‌منظور بیان این بحران به وجود آمده است؛ اما اسلین نمی‌تواند ادعا کند که سایر اشکال نمایشی پیش از بحران مذکور پدید آمده‌اند. بااین‌وجود در فصلی از کتاب، تحت‌عنوان سنت ابزورد، اسلین برای یافتن کهن‌الگوهای این‌نوع جدید از هنر نمایش به پرسه زدن در تاریخ تئاتر می‌پردازد: نمایش لال‌بازی در قرون وسطی، دلقک‌بازی، دلقک‌های شکسپیری، نمایش‌های لوده‌بازی در انگلیس، شادمایش‌ها در امریکا، کمدیا دلارته، اشعار مهمل و چرند لیر و لوئیس کارول، همگی به‌منظور شناخت مشخصه ویژه کارهای مدرن جمع‌آوری می‌شوند؛ مشخصه‌ای که حرکتش به سمت همین معضل خاص معاصر بوده است.

بنابراین نمایشنامه‌های به همان‌سویی می‌رود و به همان‌سویی ذهن مخاطب را مشغول می‌کند که تراژدی‌های یونان باستان داشت . این تاثیرات و نگاه‌ها را در نمایشنامه‌نویسان بزرگ ابزورد مانند : بکت ، یونسکو، پینتر ، آدامو‌ف و ..... حس و درک کرد.

نتیجه‌گیری

در یونان باستان سرنوشت یونانی‌ها را خدایان رقم می‌زدند . و این نگاه بدبینانه موجب تردید انسان یونان باستان و به‌طبع آن تقابل و کشمکش تراژدی‌نویسان با تقدیر شد. این نگاه، نهیلیستی بود. در آثار جاودانه تراژدی‌نویسان بزرگ یونان باستان مانند آشیل، سوفوکل و اوریپید قهرمان در کشمکش با قانون تقدیرخدایان یونان باستان معترض بودند و با انتخاب راه نیستی در برابر آن‌ها به مبارزه بر

می‌خاستند و در مسیر این کشمکش با تقدیر این خدایان به حلقه‌های زنجیر بزرگ هستی فرومی‌افتادند و در این فرود خرد ، انسانیت، بزرگی، هویت و دلاوری خود را ازدست می‌دادند .

وقتی در تراژدی‌نویسان یونان باستان که این کشمکش با تقدیر را مشاهده می‌بینیم ، می‌توان در درام ابزورد هم همین اعتراض و کشمکش را مشاهده کنیم زیرا قهرمانان درام ابزورد تلاش آدمی را برای زندگی پوچ و بی‌معنی می دانند و این نقطه‌نظر مشترک در تمام آثار ابزوردنویسان بزرگ مانند کامو، بکت، یونسکو، آدامف و .... دیده می‌شود . این اشتراک موجب شده تا بدانیم تئاتر ابزورد ریشه در تراژدی‌های یونان باستان دارد . برای مثال : ادیپوس شهریار سوفوکل و شاه برانژه یونسکو هر دو جسورانه در مقابل آگاهی دردناک پوچی زندگی بشر قرار می‌گیرند. هر دو برای حل معمای مرگ سرسختانه مبارزه می‌کنند و هر دو به‌واسطه آگاهی دردناک از پوچی حیات آدمی، به برتری و تعالی می‌رسند. هر دو مقاومت سرسختانه می‌کنند و در مبارزه پوچ برای حل معمای مرگ مغلوب می‌شوند اما آگاهی از مقاومت‌ناپذیر بودن مرگ و بی‌حاصل بودن تلاش، مانع از ادامه استقامت و مبارزه آن‌ها نمی‌شود .

پی‌نوشت‌ها

۱ – به یونانی (کیاس) گفته می‌شد.

2 -Titans

۳ – اوژن یونسکو (به فرانسوی: Eugène Ionesco) (۲۶ نوامبر، ۱۹۰۹ – ۲۸ مارس، ۱۹۹۴) نمایش‌نامه‌نویس و نویسنده فرانسوی با اصلیت رومانیایی است. او در سال ۱۹۷۰ به عضویت فرهنگستان فرانسه درآمد. او را بارزترین نماینده تئاتر پوچی می‌نامند. مشهورترین نمایش‌نامه یونسکو کرگدن‌ها یا کرگدن نام دارد که به فارسی نیز ترجمه شده‌است.

۴ – ساموئل بارکْلی بِکت (به انگلیسی: Samuel Beckett) (۱۳ آوریل ۱۹۰۶ – ۲۲ دسامبر ۱۹۸۹) نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس و شاعر ایرلندی بود.

آثار بکت بی‌پروا، به شکل بنیادی کمینه‌گرا و بنابر بعضی تفسیرها در رابطه با وضعیت انسان‌ها عمیقاً بدبینانه‌اند. این حس بدبینی اغلب با قریحه‌ی طنزپردازی قوی و غالباً نیش‌دار وی تلطیف می‌شود.

۵– آرتور آدامف (۱۹۰۸–۱۹۷۰) نمایشنامه‌نویس ارمنی. آدامف (در اصل آدامیان) از خانواده‌ای ارمنی در کیسلوودسک روسیه یا به‌قولی در باکو جمهوری آذربایجان به دنیا آمد.

۶ – فرناندو آرابال (۱۹۳۲–) نمایشنامه‌نویس، فیلمنامه‌نویس، کارگردان تئاتر و سینما، شاعر،

پژوهش‌گر، نقاش و هنرمند اسپانیایی است.

آرابال به سال ۱۹۳۲ در اسپانیا متولد شد. و بعد از تحصیل در رشته حقوق اسپانیا را ترک کرد و تا امروز در کنار همسر و فرزندانش در فرانسه زندگی می‌کند.

فرناندو آرابال مهم‌ترین و تنها بازمانده نسل ابزرودنویسان دنیا است. هم‌چنین یکی از مهم‌ترین بنیان‌گذاران تئاتر وحشت در دنیا نیز به‌حساب می‌آید.

۷ – ژان ژنه (به فرانسوی: Jean Genet) (۱۹ دسامبر، ۱۹۱۰ – ۱۵ آوریل، ۱۹۸۶) شاعر، رمان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی بود که فعالیت سیاسی نیز داشت. در سال‌های آغازین زندگی، ولگرد و خرده‌مجرم بود اما بعدها به نویسندگی روی آورد. آثار مهم او عبارتند از رمان‌های دعوای برست، روزنگاری‌های دزد و بانوی گل‌های ما و نمایشنامه‌های بالکن، سیاهان، پیشخدمتان و پرده‌ها.

۸ – ابزورد کلاسیک ، اوژن یونسکو: پروانه پزشکی

۹ – ناظرزادهٔ کرمانی، فرهاد،(۱۳۶۶)، ***تئاتر پیشتاز، تجربه‌گر و عبث‌نما***، چاپ اول، تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی، صص ۸–۷.

۱۰ – سید حسینی، رضا، (۱۳۷۶)، ***مکتب‌های ادبی***، دو جلد، چاپ دهم، تهران، انتشارات نگاه، ص ۱۰۰۳

۱۱ – Eugene Ionesco. P XII –۴۱. ترجمه پروانه پزشکی

فهرست منابع

۱- خدادادیان اردشیر ،(۱۳۸۵)، ***تاریخ یونان باستان*** (دو جلد)، تهران، انتشارات سخن

۲- دورانت ویل،(۱۳۷۶)، ***تاریخ تمدن*** (یونان باستان) چاپ پنجم، تهران، شرکت انتشارات علمی فرهنگی

۳- سوفوکل،(۱۳۸۵) ، ***افسانه‌های تبای***، ترجمه شاهرخ مسکوب، اسفندماه، چاپ چهارم، تهران، چاپ نیل

۴- کات یان،(۱۳۷۷)، ترجمه داود دانشور و منصور براهیمی ، ***تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان*** (تناول خدایان)، چاپ اول، انتشارات سمت

۵- یونسکو اوژن، ***ژاک***،(۱۳۸۰)، سحر داوری، تهران، انتشارات نسل قلم

۶- یونسکو اوژن،(۱۳۸۰)، ***عابر هوایی***، سحر داوری، تهران، انتشارات نسل قلم

۷- یونسکو اوژن (۱۳۷۰)،، ***نظرها و جدل‌ها***، مصطفی قریب تهران، انتشارات بزرگمهر

۸- براکت، اسکارگ.(۱۳۷۵) ***تاریخ تئاتر جهان*** (سه جلد)، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، چاپ دوم،، تهران، انتشارات مروارید

۹- بونار آندره، ***انسان و تراژدی***، ترجمه جلال ستاری

۱۰- فرای نورترپ، ***ادبیات و اسطوره***، ترجمه جلال ستاری ،

۱۱- آنت روپی، ***مرگ تراژدی***،تهران، انتشارات سروش

۱۲- ام. اسلین،(۱۹۸۷)، ***تئاتر ابزورد*** ، از بکت تا پینتر، چاپ یازدهم، راین بک

منابع لاتین:

1- AbsurdTheatre. BecketttotheprinterElleventhEdition. RyanBeck1987.

2- Sacompilationoftheater. BrandZukhr-Munich1996 PublishedinBook View(5)-Cologne1999

3- Anthology of Drama and Theatre (the Longman), by Michael L. Greenwald and others, Addison Inc: New York, 2002

4- The Postmodern Arts, An introductory Reader: Routledge: London, 1995

Roots of Greek tragedy in Absurd Theatre

KhodadadRezaee Master of Dramatic Literature, Persian Gulf University - University of Applied Sciences

Ahmad Joulaee Faculty of Islamic Azad University of Bushehr

Abstract

the pessimistic point of view which makes in human being doubts was in Greek tragedies that leads to nihilism doctrine.In Greek tragedy and absurd drama There is contrast between fate and human situation. And thisconflict inboth of them have a same effect on audiences. For absurd writers the same as tragic hero life is empty and meaningless, so this similarities lead us to find tragic roots in absurd theatre.

Keyword: tragedy, absurd, Cum, Greece, nihilism.

Seneca and studying of Thyestes' drama and the violence in it

SomayeArsalani MA in Islamic Azad University Center Tehran Branch

Latife Salamat Assistant, Islamic Azad University of Tehran

Abstract

Lucius Annuase Seneca was philosopher and one of the playwrights of the classic period of Greek and ancient Roman . He has remained tragedies and essays of himself. Seneca's tragedies were full of violence and violent acts. He said the origin of the violence is rituals and Dionysus ceremonies, as well as entertainments and recreations of Roman people and violent acts of Neron'spalace.He has used violence in all his tragedies , specially in Thyestes ' drama that in common sense means physical violence.

This article will try to introduce Seneca and studying violence in Thyestes's drama which is one of the most important his drama in this field.

keywords: Seneca, Thyestes, violence

The Principles of Theater Costume Designing Based on the Visual Arts

Majid Asaadi Farsani Student of Researches Art, Shahed University

Mehdi Purrezaeean Assistant of Art Faculty, Shahed University

Abstract

Theatre in comparison with other Art activities has complex connection with outer world. This media is so expanded and divided in three form:couture, lighting design and staging. Theatre couture is feeding with itself and visual art artists. In audio theatre couture and visual art have important role.This paper with library source shows the effectiveness of visual arts in couture.

Key words: play, couture, Visual Arts

Analysis of Raadi'splaywrights styles based on his fifties writings

Poopak Rahimi Graduate student of dramatic literature

Rahmat Amini Assistant and Faculty of Fine Arts, University of Tehran

Abstract

Akbar Raadi is one of the most prominent and active contemporary playwrights who has a specific style. Raadi's style is distinguishable in all of his works except these two drama"Hamlet and the salad" and " khanomche and mahtabi" . In this paper, the style of Raadi's works is explored according to his works in 50s.in this paper The method which we use is synthetic. The literary aspects of the text (especially the deviation from the centered language) are explored. The elements of the play such as plot, characterization, dialogues, environment, and acts as well as their relations are examined through structuralist styles. Finally, the cognitive and social aspects of the plays are analyzed through character-oriented methods. in each chapter we have thesis and then the clues to prove the argument. In the final phase the writing style of this contemporary dramatist is displayed by examining the repetitive features of the plays which are seen in his works.

Keywords: Akbar Raadi, Fifties, satire, stylistic, Deviation, symbolism, Intellectual crisis

Study the pattern of adaptation in MikhaeilBulgakov's novel "Heart of Dog" to MohamadYaghubie's drama

Mehdi Nasiri Ph.D. in Dramatic Literature of the National Academy of Sciences of Armenia

Abstract

There are many ideas and solution to transform fiction to drama. But of course, the most ideas are about adaptation from novel or fiction to movie,but not fiction and novel to drama. From this point of view, this working paper can be one of the few studies that exist. In this research we study Bulgakov's novel and MohamadYaghubie'sadapted drama regardless of similarities and differences in social and cultural geography. By this we want to find out the best pattern for adaptation and to know which elements in fiction have capacity to became drama and how can do this.

We compare the novel with the name of "heart of a dog" with its adopted drama in the way we called loyal adaptation.so by this analyzes and comparison we assessment the appropriate pattern for transform novel to drama.

Key words: fiction, drama, narrative, plot, character, event

Drama and visual signs

Somaye Yaghobi MA in Dramatic Literature, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts

Farhad Nazerzade Faculty of Arts and Master of Music, College of Fine Arts, Tehran University

Jalil Tajlil Professor of Persian Language and Literature, Tehran University

Abstract

The Iranian classical literature contains valuable treasures that with the formation of Playwriting like the European style have been adapted by many Iranian playwrights and continued until contemporary times. Poetic verse and prose rhyme have been applied in most literary works of Iranian classical literature. These writings are included descriptive and visual signs which are presented by literary figures and methods (simile, metaphor, trope and Allusion (Irony).

Each collection is composed of constructive elements, and art of drama/play is a great collection that contains smaller subsets which make a dramatic expressiontogether. The Purpose of this study is to show the visual signs in drama, and how literary figures can be changed into visual signs. Finally this signs willmake drama (Elements of Drama) and these processes are carried on by Comparative criticism. In this study we are going to analyze the imagery and dramatic elements in three versified dramas and a rhymed drama.

Key words: Drama, elements of Drama, elements of Graphic, Image.

The Features of Persian audio drama for children

Elmira kazemimojaveri (MA of dramatic literature, sooreh university)

BehroozMahmoodiBakhtiari Associate and Faculty of Fine Arts, University of Tehran

Abstract

The role of radio as a mediathroughmultimedia toolsisverybold. Thismediaisassociatedwith different groupsofaudiences.
there weremanyups and downs from 1960s AD, butit still survives. Theradio dramas populated with large number of audiences in different countries around the world. The radio dramas for kids are welcomed in many countries of the world by children and even adults, which are used as an effective educational tool for elementary school children and teenagers. In this paper, structuraland linguisticfeatures ofchildren'sradiodrama by focus on adolescence'saudiodramas the " Forty-Eight Stories Company"wasbrieflydescribed. and the method of converting these audio dramas to radio dramas were investigated. It should be mentioned that there are differences between radio drama and audio drama, and each one has its own characteristics. the most striking difference is the presence of narrator that is pale or invisible in radio drama among characters.

Key words: radio, audio drama, radio drama, kids and teenagers radio drama, musical radio drama, Forty_Eight Stories Company, education and drama

Contents

The Features of Persian audio drama for children
/ Elmira kazemimojaveri, Behrooz Mahmoodi Bakhtiari 7

Drama and visual signs
/ Jalil Tajlil, Farhad Nazerzade, Somaye Yaghobi.....29

Study the pattern of adaptation in MikhaeilBulgakov's novel "Heart of Dog" to MohamadYaghubie's drama
/ Mehdi Nasiri.....57

Analysis of Raadi'splaywrights styles based on his fifties writings
/Poopak Rahimi, Rahmat Amini.....89

The Principles of Theater Costume Designing Based on the Visual Arts
/Majid Asaadi Farsani, Mehdi Purrezaeean.....109

Seneca and studying of Thyestes› drama and the violence in it
/ SomayeArsalani, Latife Salamat.....133

Roots of Greek tragedy in Absurd Theatre
/ Khodadad Rezaee, Ahmad Joulaee.....153

Theatre Specialized Seasonal Magazine

Proprietor: Dramatic Arts Association
Managing Director: Hossein Mosafer Astaneh
Editor: Dr. Mostafa Mokhtabad

Members of the Editorial Board:
1.Dr. Farhad Nazerzadeh Kermani
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
2.**Dr. Mahmoud Azizi**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
3.**Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad**
(Associate Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
4.**Dr. Muhammad Bagher Ghahremani**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
5.**Dr. Farzan Sojoudi**
(Associate Professor, Cinema and Theatre Faculty, Art University)
6.**Dr. Hamed Saghaiyan**
(Assistant Professor, Art Faculty, Tarbiat Modarres University)
7.**Dr. Behrouz Bakhtiari**
(Assistant Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)

Excutive Manager: Mehdi Nasiri
Executive Administrators: Morvarid Ramezani, Saeed Mohebbi
Persian Sub-editor: Mona Mohammad Zadeh
English Sub-editor: Mehrnoosh Nasouri
Coordinator: Marjan Samandari
Artistic Director: Arezou Rahmati
Typist: Samaneh Maaref
Printing: Jamali

Address: Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.
Tel: 88946669
Postal Code: 15987745517
Subscription: Alireza Lotfali
E-mail: ft.drama@gmail.com
Use of Content is Permitted Only With Reference.

IN THE NAME OF GOD