به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی- پژوهشی تئـاتر

- **صاحب امتیاز** : انجمن هنرهای نمایشی ایران
- **مدیر مسئول**: مهدی شفیعی
- **سردبیر** : دکتر سید مصطفی مختاباد

- **اعضای هیات تحریریه**:
- **۱. دکتر فرهاد ناظرزاده‌کرمانی** (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- **۲. دکترسید مصطفي مختاباد** (استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
- **۳. دکتر محمود عزیزی** (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- **۴. دکترمحمدباقر قهرمانی** (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- **۵. دکتر فرزان سجودی** (دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
- **۶. دکتر مهدی حامد سقایان** (استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
- **۷. دکتر بهروز محمودی‌بختیاری** (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- **۸. دکتر مهرداد رایانی مخصوص** (استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی)

- **مدیر داخلی**: دکتر مهدی نصیری
- **دبیران اجرایی** : ستاره افشون، محسن لطفعلی
- **ویراستار فارسی**: مونا محمدزاده
- **ویراستار انگلیسی**: مهرنوش نصوری
- **مدیر هنری**: نیما جهان‌بین
- **حروفنگار**: نیما جهان‌بین
- **اشتراک**: علیرضا لطفعلی

- **لیتوگرافی، چاپ و صحافی**: چاپ کوثر
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸. (۸۸۴۲۹۵۵۳)

- **قیمت**: ۸۰۰۰۰ 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.**

این فصلنامه به استناد مجوز شماره ۳۴۳۴/ ۱۲۴ به تاریخ ۸۸/۷/۸ اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود و بر اساس مجوز شماره ۱۳۷۲۳۲/ ۱۸/ ۳ مورخ ۹۳/۷/۱۸ وزارت علوم و تحقیقات و فناوری از شماره ۵۶ (بهار ۱۳۹۳) دارای درجه علمی پژوهشی است.

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

راهنمای تهیه و شـــرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

۱- مقاله به‌ترتیب، شامل چکیده (حداکثر ۸-۱۲ سطر و تا ۳۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر تا ۷ کلمه)، درآمد، بحث و بررسی و نتیجه‌گیری باشد. فصلنامه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از بیست و پنج صفحه) معذور است.

۲- رسم‌الخط فصلنامه، براساس دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی (آخرین ویرایش) است. رعایت نیم‌فاصله در تایپ مقالات الزامی است. تمام مراحل تایپ، نمونه‌خوانی و تصحیح پس از تایید مقاله بر عهده فصلنامه خواهد بود.

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

۴- 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.

۵- منابع مورداستفاده در متن (جدول‌ها و نمودارها) در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:
کتاب: نام‌خانوادگی، نام. (تاریخ انتشار) نام کتاب (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) نام و نام‌خانوادگی مترجم. جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر.
مقاله منتشرشده در نشریه: نام‌خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان مقاله نام نشریه (حروف مورب وسیاه، قلم شماره ۱۱) دوره (شماره نشریه). شماره صفحات.
مقاله ترجمه‌شده در نشریه: نام‌خانوادگی، نام. (سال انتشار). عنوان مقاله نام و نام‌خانوادگی مترجم. نام نشریه (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دروه (شماره نشریه). شماره صفحات.
پایگاه‌های اینترنتی: نام‌خانوادگی، 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.

۶- در مورد مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده‌اند ذکر نام استاد راهنما به‌عنوان نویسنده دوم و نویسنده مسؤول مقاله ذکر شود و در مورد مقالاتی که به‌صورت مشترک توسط بیش از یک پژوهشگر تألیف شده است، ذکر نام نویسنده مسؤول الزامی است.

۷- ارجاعات در متن مقاله، بین پرانتز (نام‌خانوادگی، سال: شماره صفحه/ صفحات) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پایان مقاله بیاید. نقل‌قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به‌صورت جدا از متن با تو رفتگی (نیم‌سانتی‌متر) از طرف راست (با قلم شماره ۱۲) درج شود.

۸- نام کتاب‌ها در داخل متن به‌صورت سیاه و مورب (قلم شماره ۱۱) و نام مقالات، در داخل

گیومه قرار گیرد.
۹- تمام توضیحات (توضیحات و معادل انگلیسی اسامی، عناوین و ...) در پایان مقاله و در قسمت پی‌نوشت قرار گیرد.

۱۰- پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای نویسندگان است. تأکید می‌شود که مقاله نباید در هیچ‌یک 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.

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

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

۱۳- چکیده انگلیسی مقاله پس از تایید، ویرایش خواهد شد و ویراستاری ادبی آن برعهده فصلنامه است.

۱۴- مقالاتی که تمام موارد مربوط به این شیوه‌نامه در نگارش، تایپ (فونت‌ها و قلم‌ها و...) و ارایه آن‌ها رعایت نشده باشد، پذیرفته نخواهند شد.

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

فهرست

• **سخن سردبیر** ۷

• **مفهوم عملکرد فضا در طراحی صحنه با تاکید بر شیوه کنشگر**
رضا مهدی زاده ۱۱

• **مفهوم رخداد و بدن در اندیشه‌های آلن بدیو و نظرات اجرایی وسوالد میرهولد در تئاتر**
مهدی‌حامد سقایان، ابوالفضل حداد ۲۷

• **طراحی بعد عاطفی-اجتماعی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرای اجتماعی منطبق با مولفه‌های نمایش خلاق**
حسین مرادی مخلص، رحمت امینی، جمشید حیدری، صادق رشیدی ۴۱

• **شخصیت‌پردازی روشنفکر درنمایشنامه لبخند باشکوه آقای گیل (با تکیه بر رویکرد تحلیل مکالمه)**
بهروز محمودی بختیاری، رکسانا دیّانی ۵۹

• **تأثیر «مونولوگ» در معرفی قهرمان و پیشبرد موقعیت‌های دراماتیکِ آثار نمایشی در عصر نئوکلاسیک**
دکتر شهاب‌الدین عادل ۸۳

• **بررسی ویژگی‌های کمدی با رویکردی نسبت به ماهیت طنز در آثار "آنتون‌چخوف" با نگاهی به نمایشنامه "باغ آلبالو"**
علیرضا بنیادی ۱۰۱

• **روایت غیرطبیعی در نمایشنامه‌های دهۀ هشتاد ایران**
محمدباقر قهرمانی، پرستو محبی..... ۱۲۳

سخن سردبیر

در نگاهی تبارشناسانه و شناختی بر چگونگی زایش و زیست تئاتر در ایران، به‌آسانی می‌توان دریافت که این هنر خاستگاهی غربی دارد و برتراویده از حس زیباشناختی- فرهنگی، زبان خلاقه‌ی شاعرانه و دراماتیك، نگاه فلسفی و جغرافیای فکری مردمان آن دیار است. حقیقت آنکه حس و خلاقیت هنری امری صرف تجریدی یا انتزاعی محض نیست، زیرا هنر همانند گیاهی است که باید خاک بکر خود را در هوا و اتمسفری قابل‌رویش داشته باشد که در آن کاشته، روییده، جوانه زند، بالنده و بارور شود، با چنین معادله‌ای به‌تعبیر هگل، هنر در یك جامعه و فضایی که از تمامیت هنری برخوردار باشد، شکوفا می‌شود، تمامیت هنری ازمنظر هگل یعنی جامعه از سطح نیازها و یا رفاه مادی گذر کند و در ثبات امنیتی اقتصادی به ساحت عالی فرهنگی-هنری که ابرام مازلو آن‌را فضای تولید هنری یا اوقات عالی فراغت می‌نامد، پا گذارد. در چنین شرایطی است که فضای خلاقه مهیا می‌شود، ولی این فضا هنوز آن فضای تمامیت هگلی نیست؛ بلکه به‌عبارتی صرف مهیا بودن یك محیط برای بذر هنر، نشانه جامعه‌ای هنری و یا شکوفایی هنری و خلاقیت زیباشناسانه در آن جامعه نیست. آغاز طلوع و زایش اندیشه هنری است که تا مرز تولید هنر واقعی و امر خلاقه و صیانت از آن فاصله ها دارد. تمامیت هگلی پیش‌نیازهای پیچیده و مبرمی را می‌طلبد، که قبل از همه، برخورداری از جامعه و انسان‌های هنرآگاهی است که باید به طرازوفرازی از رشدوشکوفایی انسانی، فرهنگی و فرهیختگانی برسند، تا شعور دریافت روح هنر و درک آن‌را پیدا کنند. ناگفته پیداست که هنرها علاوه‌بر حرکت در چرخه تولید خلاقه و زیباشناسانه حسی، برای رشد، شکوفایی و ماندگاری نیازمند ساخت و ساحت اجتماعی هنری هستند. این ساخت همانا چرخه گفت‌وگوی هنر، هنرمند و جامعه است. اگر این چرخه در کنار امنیت، اقتصاد، روح و آگاهی هنری، آزادی بیان و جریان نقد سالم به‌حرکت درآید، به‌تعبیر هگل تمامیت هنری ایجاد

شده است. این فرمول در جهان امروز به توسعه‌یافتگی فرهنگی و هنری پایدار تعبیر می‌شود. یعنی جامعه به نقطه و مرزی از رشد و بلوغ در تولید کالای فرهنگی–هنری رسیده است که با آن تعریف می‌شود و بدون آن حیات‌مدار نیست.

در ایرانِ ما هنر تئاتر، ازسوی دولت همانند کالایی وارد شد، و بیش از دو قرن با همه تلاش‌ها، هم‌چنان انگار غیربومی است. این بی‌ریشه‌گی، ریشه در فقدان درونی‌سازی اندیشه تئاتر در خلاقیت ایرانی است. این ناتوانی در دستیابی به زبان دراماتیك وطنی، که امروز به‌صورت عینیت انتزاعی دهان باز کرده است، معلول نایابی اندیشه فلسفی در ذهنیت هنرمند و نمایشنامه‌نویس ایرانی است. اندیشه فلسفی، خود بسترهای ذهنی و عینی خاص را به‌خصوص در هنر می‌طلبد که متاسفانه در شعاع هنر ایرانی این رویکرد کمرنگ است. این کمرنگی موجب شد اگرچه پرسش هنری، اجتماعی و خلاقه به ذهن هنرمند و جامعه وارد و یا از آن متاثر می‌شود، ولی به‌دلیل نداشتن شناخت و تجربه فلسفی، تنها در اذهان باقی بماند و آن ذهن‌ها، مهارت و قدرت بیان این پرسش به زبان فلسفی– هنری را نداشته باشند. درنتیجه آن‌چیزی که به‌عنوان بیان، ایده، اندیشه و فهم هنری ازسوی هنرمند و جامعه بیان و دریافت می‌شود به امری تجریدی و انتزاعی و یا عینیتی که واژگونه شده است و به صورت عینیت انتزاعی در آمده است، مبدل می‌شود. مولودی که بین جهان واقعی و ذهنی در سیطره بی‌مفهومی و بی‌معنایی حلق‌آویز می‌شود، به‌عبارتی در یک بیان ساده، علت سطحی و بی‌عمقی پدیده دراماتیك در ایران و گرفتاری آن در چنبره "عینیت انتزاعی" دسترسی نداشتن هنر ایرانی به منبع آب فلسفی است. وضعیتی چالش‌برانگیز که بخشی از این ایستایی فلسفی و خلاقیت نمایشی امروز ایران به‌دلیل عرفان‌گرایی کاذب آن و فهم نکردن زبان فلسفه دراماتیك است.

مفهوم عملکرد فضا در طراحی صحنه با تاکید بر شیوه کنشگر

رضا مهدی زاده

تاریخ دریافت مقاله ۹۳/۱۲/۱۴ | تاریخ پذیرش نهایی ۹۴/۰۲/۱۵

مفهوم عملکرد فضا در طراحی صحنه با تاکید بر شیوه کنشگر

رضا مهدی زاده
عضو هیات علمی گروه نمایش دانشگاه هنر

چکیده

آنچه که امروزه به‌عنوان فضا می‌خوانیم حاصل تعاریف نظری در آراء و نظریه‌های فلاسفه و صاحب‌نظران تاریخ نظریه‌پردازی هنر و معماری، به‌ویژه در قرن بیستم است. تأمل در چیستی این مفهوم و درک عملکرد آن نیازمند مطالعه چیستی آن در آراء و تجربیاتی است که سهم عمده ای در تحول مفاهیم آن داشته‌اند. این نوشتار می‌کوشد تا با مطالعه شیوه «طراحی صحنه کنشگر»[۱] به بررسی و تبیین مفهوم فضا و عملکرد آن در این شیوه بپردازد. این مقاله در دو بخش اصلی ارایه می‌شود؛ در بخش نخست اندیشه و مفاهیم طراحی صحنه کنشگر بررسی می‌شود. در این بخش بر اساس واژه‌ها و اصطلاحات بنیادین این شیوه زیربنای فکری آن تفسیر می‌شود. در بخش دوم بر اساس آرا و اندیشه‌های طراحان کنشگر تلاش می‌شود تا مفهوم عملکرد فضا و چگونگی تبدیل آن به متن نمایشی تفسیر و تبیین شود.

با مطالعات انجام‌گرفته می‌توان نتیجه گرفت که با درک خصوصیاتی مانند کار گروهی و کاوش در جهت یافتن قوانین دراماتیک جدید، کنار گذاشتن زیباشناسی دیداری مرسوم به‌نفع زیباشناسی کنش و تغییر کامل فضاهای تئاتر مطابق با نیازهای صحنه می‌توان ظرفیت‌ها و انگیزه‌های موثر در خلق آثار نمایشی را به‌وجود آورد.

واژگان کلیدی: طراحی صحنه کنشگر، کنش، فضا، عملکرد.

مقدمه

واژه‌های «عملکرد»[۲] و «فضا»[۳] از واژگان بسیار اساسی در مباحث طراحی صحنه است و مفاهیمی که به‌واسطه این واژگان بیان می‌شود به‌مثابه اصلی حاکم بر چیستی طراحی صحنه تلقی می‌شود. معنای آن‌چه که در حوزه طراحی صحنه «فضا» خوانده می‌شود، هم‌چون معماری و سایر هنرها مدیون پیشینه‌ای دیرین به قدمت تاریخ فلسفه و هنر است. در چنین بستری، فضا به‌مثابه مفهومی ازپیش‌تعیین‌شده چیستی مفهوم طراحی صحنه را قوام می‌بخشد. آن‌چه لازم به تأمل است این حقیقت است که فضا نه خود مفهومی مستقل و موثر که مفهومی وابسته است و چیستی آن از چیستی تئاتر و صحنه به معنای معماری آن نشأت می‌گیرد.

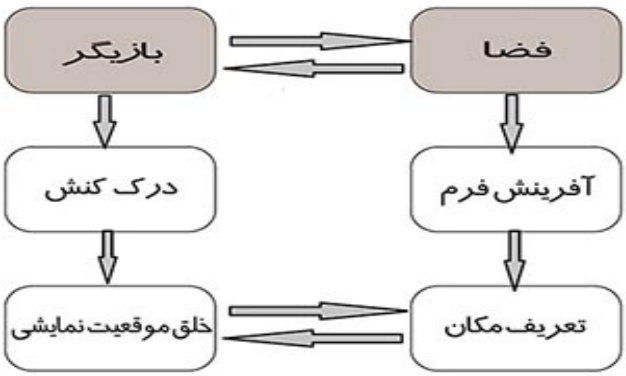
چیستی فضا، تأمل در مفهوم آن و نسبتی که با طراحی صحنه برقرار می‌کند این پرسش را به‌وجود می‌آورد که به‌واقع معنا و عملکرد آن چیست؟ یکی از راه‌های پاسخ به این پرسش بررسی آراء و نظریه‌های بزرگان و اندیشمندان این عرصه است و بخش دیگر پرداختن به تجربیاتی است که خود تأثیرگذار در شکل‌گیری مباحث نظری و تجربی است.

این مقاله که بر پایه پژوهش تحلیلی- توصیفی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای است، در پی آن است تا با تأمل در شیوه تجربی طراحی صحنه کنشگر به معنای فضا و عملکرد آن در این شیوه پی ببرد. این اندیشه در باب طراحی صحنه، اندیشه‌ای است که متکی بر آراء گروهی از طراحان است که در دهه‌های پایانی قرن بیستم و در جمهوری چک دست به تجربیاتی در این عرصه زده‌اند. "تجربه‌ی این آثار همواره در فرایند دریافت عاطفی، تنشی به وجود می‌آورد که در میان کلمات، بازیگر و فضا وجود دارد." (سیلر و زیرک،۱۹۹۲: ۳۵) این طراحان تلاش کردند تا برای دستیابی به طراحی صحنه مطلوب و دوری از بحران‌های حاصل از اندیشه مدرن چاره‌جویی کنند. هنرمندانی هم‌چون ژوزف اسووبودا[۴] ، فرانتیسک تروشتر[۵] ، یان دوشک[۶] و یاروسلاو ملینا[۷] که به‌عنوان نسلی فعال در این حوزه با پرداختن به مسأله‌ای بسیار مهم هم‌چون این مسأله که طراحی صحنه هرگز خود را موظف به ارایه اطلاعات زمانی و مکانی به تماشاگر نمی‌داند. ازاین‌رو تأمل در این شیوه ما را با مبانی فکری یکی از شیوه های ارزشمند اواخر قرن بیستم آشنا می‌کند و افزون‌برآن بستری فراهم می‌آورد تا راه خود را در رسیدن به طراحی صحنه مطلوب و تبیین مفهوم فضا بر مبنای تعریفی بنیادین از چیستی طراحی صحنه بجوییم.

فرایند طراحی در شیوه کنشگر

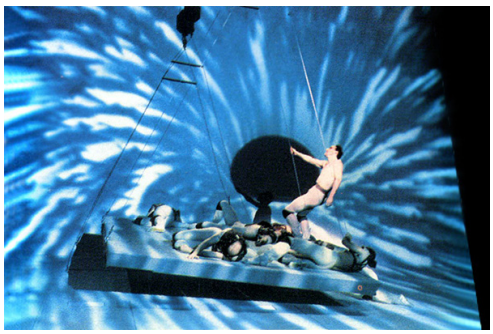
هم‌چون آدولف آپیا که بازیگر سه‌بعدی را محور اندیشه و زیباشناسی اجرا می‌دانست، فرایند شروع کار در این شیوه را نیز می‌توان با بازیگری تصور کرد که توسط فضا احاطه شده است. آن‌گاه باید

به جست‌وجوی کشف فضا به‌عنوان شکل و مکان اجرا و کنش بازیگر بود. "... از این لحظه [پس از خوانش متن] مرحله بسط و گسترش ایده‌ها آغاز می‌شود که در آن دو عامل موقعیت نمایشی[۱۲] و فضای نمایشی بررسی می‌شوند و عناصر، اشیاء و نیازهای موقعیت نمایشی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند." (شوزل، ۱۹۹۲: ۶۱) موقعیت نمایشی را می‌توان شرایط پیرامونی کنش نمایشی دانست که از ویژگی‌های آن پویایی و فعالیت است. و فضای نمایشی نیز فضایی است مصنوع و انتزاعی که برای بازیگر و حرکت نمایشی‌اش و برای افزایش دادن مفهومی ویژه که در پی تولید اثر پنهان است، اصلاح و تقویت شده است. هر فرمی که توسط طراح آفریده می‌شود، فضایی می‌سازد که با هر عمل بازیگر تبدیل به مکان می‌شود و بنابراین در خلق موقعیت نمایشی موثر واقع می‌شود.



تصویر ۲- نمودار فرایند طراحی صحنه شیوه کنشگر (مأخذ: نگارنده)

در این شیوه فکری طراح هرگز به دنبال مؤلفه های آشنا برای شناساندن محیط به تماشاگر نیست، بلکه طراح خود را موظف به حل مسایل مربوط به نیازهای اجرایی و صحنه می‌داند. "بنابراین در شیوه طراحی صحنه کنشگر معنی و مفهوم فضا فقط در اجرا و لحظه لحظه آن ادراک می‌شود. و به لحاظ زمان دراماتیک نیز معنی و مفهوم زمان فقط در اجرا معنی می‌شود." (زدنکوو، ۲۰۰۳: ۱۷)



تصویر ۳ و ۴- طراحی صحنه ادیسئوس توسط ژوزف اسووبودا، که در آن ارتباط سازه معلق با دینامیسم بدنی بازیگر و فضا مشخص است، پراگ ۱۹۸۷. (آلبرتا، ۲۰۰۸: ۸۴)

فضا و مکان در نمایش به‌صورت متغیرهایی عمل می‌کنند که با حضور بازیگر و عملکرد او تعریف می‌شوند. حضور بازیگر در بعدهای مختلف فیزیکی و تخیلی تعیین‌کننده مکان و فضاست. "... با توجه به دخالت و حضور سوژه، مکان قدرت حرکت به سوی فضا شدگی و فضا هم توان حرکت به سوی مکان شدگی را دارد."(شعیری ،۱۳۸۹: ۹۸)

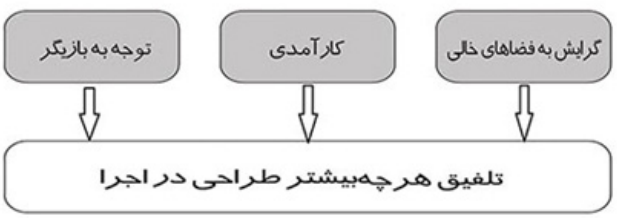
نمایش «اودیسئوس» به کارگردانی اوالد شورم[۱۲] که یک نسخه امروزی‌شده از اشعار حماسی هومر است، دوران باستان را با تاریخ قرن بیستم و با تاکید بر جنگ‌های بربریت و شیوه زندگی معاصر و رایج ترکیب کرده است. سکویی متحرک با تعدادی اجراگر به‌واسطه حرکت افقی و عمودی و هم‌نشینی سازه با تصویر، سفر پرهیاهوی ادیسه و موقعیت‌ها را تصویر می‌کند. "حرکت و جابجایی لحظه به لحظه سکو به همراه نوع عملکرد توده بازیگران همراه با برش‌های سریع و متعدد تصاویر غالباً سورئالیستی، ترکیبی از فیلم‌های مستند که با فیلم‌های کوتاه پویا نمایی تدوین می‌شوند و کنتراست‌های خیره کننده بین نماهای پانورامیک از دریا و کیهان و نماهای درشت فوق‌العاده بزرگ مکان‌ها و فضاهای متعدد، مهیج و باور پذیری را به وجود می‌آورند. همچنین توجه خاصی به تاثیر متقابل انواع فرم‌های حرکتی فیلم‌برداری شده و زنده صورت گرفته است. (آلبرتا، ۲۰۰۸: ۸۳)

در این اثر فضا توسط یک سکوی متحرک به‌عنوان یک فرم مجرد تبدیل به مکان می‌شود. تحرک آن تولید معنا می‌کند و مکان را بازهم تبدیل به فضا می‌کند. حضور توده بازیگر مجدداً آن سکو را تبدیل به مکان می‌کند و این روند ادامه پیدا می‌کند تا زمانی که ما با مجموعه ای از مکان‌های باورپذیر و موثر در روند روایت داستان مواجه می‌شویم. قراردادهایی که با هم‌زمانی حضور و هم‌فکری مثلث بازیگر، کارگردان و طراح عمل می‌کند.

اصول و مبانی فکری طراحی صحنه کنشگر

در مقاله‌ای تحت‌عنوان «نشانه شناسی طراحی صحنه کنشگر» دلبرت اونراه[۸] و دنیس کریستیلز رویکرد طراحی صحنه کنشگر را بر چهار اصل استوار می‌دانند:

۱-**عملکرد**: هر آنچه که روی صحنه قرار می‌گیرد، می‌باید که از جنبه‌های روانی و فیزیکی، ضروری و فعال و کاربردی باشد. مؤلفه‌های کارآمدی در اجرا، بر پایه تمایل تلفیق هرچه‌بیشتر طراحی در اجرا به‌وجود آمده است. گرایش به فضاهای خالی و توجه ویژه به نحوه حضور و هم‌زمانی توده بازیگر و توده‌های غیر بازیگر(عناصر صحنه ای) در این شیوه بسیار مهم و ضروری است. ژوزف اسووبودا بخشی از کارآمدی صحنه را در حرکت و توسعه عناصر دیداری می‌داند؛ "من تصویری ایستا نمی‌خواهم بلکه چیزی می‌خواهم که رشد می‌کند، که حرکت دارد، البته نه لزوماً یك حرکت فیزیکي، بلکه صحنه‌یی که دینامیك است و قادر به بیان روابط و احساسات و لحظاتِ در حال تغییر می‌باشد، هرچند که این مهم شاید تنها از طریق تغییر نور به دست آید. (بوریان، ۱۹۷۷: ۲۷)



تصویر ۱- نمودار مبانی فکری طراحی صحنه کنشگر(مأخذ: نگارنده)

۲-**همکاری گروهی**[۹]: محیط صحنه می‌باید پس از بررسی دقیق و موشکافانه متن از طریق همکاری تنگاتنگ با کارگردان خلق شود. طول دوره آشنایی و همکاری‌های پیشین، در درک متقابل و کاهش زمان طولانی شکل‌گیری آثاری ازاین‌دست موثر است. "کل تیم باید در طول تهیه‌ي نمایش برداشت گروهی از فضا، حرکت، ریتم و زمان داشته باشد. در طول تهیه‌ی یك نمایش چندین چیز مهم اتفاق می‌فتد: شکل گرفتن خلاقه‌ی فضاهای مختلف و به وجود آمدن روابط خاص بین عناصر جزء با کل، بین اشیاء و موضوع، بین کنش صحنه و شاید فیلم و یا

تکنولوژی(استفاده شده‌ي) دیگر. بدون به وجود آمدن این روابط و انجام داوطلبانه‌ی هر یك از این عناصر نمي‌توان نمایشی را به روي صحنه آورد." (اسووبودا، ۱۹۹۳: ۱۴)

۳-ترکیب استعاری[۱۰]: یکی از مهم‌ترین کارکردهای استعاره را می‌توان تقویت اندیشه طراح و ایجاد ابعادی جدید در معنای اثر دانست. "ایجاد لایه های چندگانه و متفاوت در شکل، اثر را از سطح معمول ارتقا می‌دهد و آن را ویژه و منحصر به فرد می‌کند. گاهی یک شی یا تصویر از معنای متداول خود فاصله می‌گیرد و تبدیل به معنای دیگری می‌شود یا بعدی از روایت را سمبولیزه می‌کند، و بدین ترتیب پیچیدگی شاعرانه ای را به داستان می‌افزاید." (لو بروتو، ۲۰۰۳: ۲۷)
فضا هرگز به‌عنوان حجمی سه‌بعدی تزیین‌شده که برای زیست بازیگر خلق می‌شود، عمل نمی‌کند. بلکه به‌عنوان نگره‌ای درونی است. فضایی که با درک و کشف قوانین نمایشی و بهره‌گیری از ترکیبی استعاری و پویا به‌عنوان یکی از محرکه‌ها و عوامل تولید معنا عمل می‌کند.

۴-کنایه‌ای عمیق[۱۱]: کنایه تصویری است، که علاوه‌بر معنای حقیقی دارای معنای مجازی هنری نیز باشد. "به محض برقراری ارتباط صحنه با متن، کارگردان و بازیگران چندین معنی و مفهوم به صحنه پیوند زده خواهد شد، اشیاء روی صحنه هیچ گاه واقعیت خود را تکذیب نخواهند کرد، چه اشیایی عینی و محسوس باشند و چه موادی نمایشی که به صورت هدفمند در یک ساختار خیالی استفاده می‌شوند." (اونراه و کریستیلس، ۱۹۹۶: ۲۰۳)

عملکردهای فضا در طراحی صحنه

برای درک، استنباط و ایجاد ارتباط با فضا در طراحی صحنه دو رویکرد کلی وجود دارد که عبارتند از : متن به‌مثابه فضا و دیگری فضا به‌مثابه متن. رویکرد اول با سه کارکرد قابل‌تحلیل است؛ فضا به‌مثابه منظر، فضا به‌مثابه محیط و فضا به‌مثابه مکان است که هریک دارای خصوصیات و ویژگی‌های متفاوتی هستند که با ذکر ویژگی‌های آن‌ها و سپس با بیان خصوصیات فضا به‌مثابه متن به‌عنوان رویکرد اصلی در طراحی صحنه کنشگر به تفاوت‌های اساسی این دو رویکرد خواهیم پرداخت.

۱-رویکرد متن به مثابه فضا

فضا به‌مثابه منظر: این شکل طراحی، برخورد نقاشانه و تجسمی با فضاست. "این طرز تلقی از فضا تفکری رنسانسی تا دوره نئوکلاسیک نسبت به طراحی است. قاب پروسنیوم مجلل، موضوعات حماسی، قهرمانی و تخیلی، مناظری که با پرسپکتیوی دقیق نقاشی شده و پیش صحنه ای برای بازیگران که مانع از تماس آن‌ها با فضای خارج از این قاب پروسنیوم می‌شد.

همه و همه در تلاش برای استحکام و تقویت این رویکرد نسبت به فضا هستند که آن را به عنوان یک پس زمینه تزیینی یا یک منظره در نظر می‌گیرد." (لنست و رون، ۱۹۹۱: ۵۵)

تصویر ۵- نمودار عملکردهای فضا در طراحی صحنه. (مأخذ: نگارنده)

فضا به‌مثابه مکان: فضا می‌تواند به‌عنوان مکان یا جایی برای زندگی درنظر گرفته شود. در این وضعیت فضا متأثر از شرایط فکری و حسی کاربر خود خواهد بود. نمودارسازی زندگی شخصیت‌ها با حذف دیوار چهارم از ویژگی‌های این روش برخورد با فضا است.

فضا به‌مثابه محیط: می‌توان فضا را به‌عنوان یک محیط درنظر گرفت. رابطه انسان و محیط تعاملی است و چگونگی فعالیت‌های بازیگران در کیفیت دریافت‌های محیطی آنان موثر است. این دیدگاه نسبت به فضا به‌عنوان تجربه‌ای متداول و به‌خصوص در نیمه دوم قرن بیستم و سال‌های اخیر رایج است. در این تجربه با محیطی روبه‌رو هستیم که برای تشریح و توصیف رویدادهای تئاتری و طراحی‌هایی استفاده می‌شود که از این ادراک و طرز تلقی از فضا بهره می‌برند.

هدف اصلی در طراحی محیطی ازمیان برداشتن واسطه‌هایی است که میان بازیگر و تماشاگر وجود دارد و سعی می‌کند تا بازیگر و تماشاگر را در فضایی مشابه قرار دهد." این تصور وجود دارد که بازیگر و تماشاگر در جهان فیزیکی مشابهی حضور دارند. این دیدگاه نسبت به فضا، به شدت تحت تأثیر قدرت تلویزیون و سینما بوده است که بر نمایشنامه نویسی، معماری تئاتر و تئوری اجرا نیز تاثیر داشته و به شدت بر حمایت و بنیاد نهادن سبکی یکپارچه و یکنواخت در اجرا متکی است. در واقع این یک استاندارد پذیرفته شده در تئاترهای امروزین محسوب می‌گردد." (داویدسون، ۱۹۹۱: ۴۱)

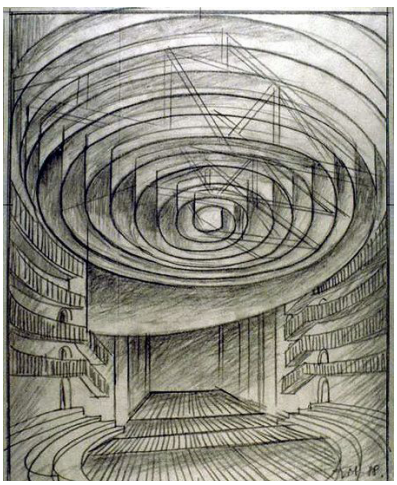
۲- رویکرد فضا به‌مثابه متن:

این رویکرد که به‌عنوان شاخص فکری در طراحی صحنه کنشگر شناخته می‌شود با خوانش

چندین‌باره متن و تحلیل آن به مرحله ای می‌رسد که آن فراروی و گریز از همه دستورالعمل‌ها و شرایط مفروض است. در این باور "متن پدیده ای فیزیکی است، اما قطعی نیست،... به این معنی که پیوسته و بالقوه ممکن است لایه های دیگری در آن دخیل شوند و در خوانش آن اهمیت دلالتگر پیدا کنند. تردید نیست که بسته به متن، برخی لایه‌ها، و یا حتی گاهی یک لایه نسبت به دیگر لایه‌ها اصلی‌تر تلقی می‌شود و در تجلی‌های متفاوت متنی حضور ثابت‌تری دارد و لایه های دیگر متغیر هستند. هر چند گاهی ممکن است این لایه های به اصطلاح «حاشیه ای تر» چنان اهمیت تعیین کننده ای پیدا کنند که لایه به اصطلاح ثابت‌تر معنی خود را از آن‌ها دریافت کند." (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۲۸)

رویکرد آشنا و مرسوم «متن به مثابه فضا» به این معنا است که هنوز یک اجرا تحت‌سلطه جریان واقع‌گرایی و لایه‌های اصلی متن نویسنده است. در این شکل دایره واژگان مهم‌ترین عنصر این نوع تئاتر محسوب می‌شود، و تمام عناصر طراحی و قراردادهای اجرایی در پی قابل‌فهم ساختن و ملموس‌تر کردن متن نویسنده برای مخاطب هستند و آن را به‌عنوان هدف اولیه درنظر می‌گیرند. هرچیزی که در آن هدف نقشی ندارد به‌عنوان منحرف‌کننده ذهن تلقی شده و خودبه‌خود حذف می‌شود.

در جهانی که پیرامون ما را مجموعه‌ای از شبکه‌های اطلاعاتی مختلف احاطه کرده‌اند، انتخاب و یا متمرکز کردن توجه، کار پیچیده ای نیست. می‌توان تمام پراکندگی و بدون نظم ظاهری تجربه هرروزه‌مان را مرتب و منظم کنیم و از داده‌های چندگانه واقعیتی را بنا کنیم که بر آن متمرکز شویم. "زمانی که فضا را به عنوان متنی در اجرای نمایشی در نظر می‌گیریم، همان‌گونه که در طراحی صحنه کنشگر تلقی می‌شود، تغییر جهتی اساسی و بنیادین در طبیعت و ذات واقعه نمایشی رخ می‌دهد واقعه به دنبال چیزی مثل جریان توضیح دهنده ساده ای که از یک رشته صحنه های خطی پیروی می‌کند نیست. در عوض، فضای اجرا در پی مجموعه ای است که در برگیرنده کانال‌های چندگانه اطلاعات می‌باشد و تمامی آن‌ها توسط طراح، کارگردان و بازیگر سازمان دهی می‌شوند. آن‌ها در مخاطب این توانایی را به وجود می‌آورند و به او این اجازه را می‌دهند تا از میان حرکت موازی متن‌ها خود دست به انتخاب بزنند و معنی و مفهوم واقعه را خود به تنهایی دریابند و به وجود آورند. در واقع خواسته یا ناخواسته این کاری است که آن‌ها به هر شکل انجام خواهند داد." (زاکک، ۲۰۰۲: ۱۱)



تصاویر ۵ و ۶ – اسکیس و عکس اجرای « فاوست» به طراحی ژوزف اسووبودا، میلان، ۱۹۸۹، (آلبرتا، ۲۰۰۸: ۲۰۹)

اساس طراحی صحنه اسووبودا در نمایش «فاوست» آینه نیمه‌شفاف مدوری به قطر تقریبی ۱۲ متر است که در بالای صحنه‌گردانی که کمی کوچک‌تر است، آویخته شده است. چگونگی قرارگیری سازه سقفی و عملکرد آن فضا را به‌عنوان جایی برای تولید معنا تبدیل می‌کند: "... تخیل بی قاعده، به سرعت فضا را به نمادها، شکل‌ها و تصاویر رویایی بدل می‌کند. تخیل به ما در جستجوی عناصر صحنه ای ملموس که معادل سبک‌های ادبی، و الگوهای شعری متفاوت و همچنین تنوع گونه‌ها هستند، کمک می‌کند." (اینات–کانفینو و سورمااوا، ۲۰۰۰: ۴۸)

به عقیده اونراه، از آن‌جایی که متن جزو عناصر اصلی اجرا است، بنابراین تمام عناصر طراحی، بنابر وظیفه‌شان، باید در جهت رساندن مفهوم متن به تماشاگر برآیند. اما "زمانی که فضا را به مثابه متن می‌بینیم، این اتفاقات می‌افتند:

– به رخدادهای تئاتری به صورت یک خط روایی نگاه نمی‌شود. فضا به صورت یک جریان سیال اطلاعات دیده می‌شود.

– تماشاگر مجاز است که معنی هر اتفاق روی صحنه را خود برای خودش بسازد.

– در اینجا هیچ قصدی برای ساختن توهمی از واقعیت فیزیکی در صحنه برای ساختن یک مکانی که بازیگران در آن بخواهند خود را کاراکتر بنامند، وجود ندارد. بلکه یک فضای فیزیکی و فیزیولوژیکی به وجود آمده که معانی می‌توانند در سطوح مختلف به نمایش کشیده شوند..."

(http://www.jkpd.net/ibsen/chap4.html)

عملکرد فضا	
متن به‌مثابه فضا	فضا به‌مثابه متن
واژه‌گان به‌مثابه کانال اطلاعاتی	فضا به‌مثابه کانال ارتباطی
طراحی صحنه به‌مثابه پس‌آرایی	طراحی صحنه به‌مثابه معمار صحنه
طراحی صحنه خالق محیطی عینی و واقع‌گرا	طراحی صحنه خالق فضایی انتزاعی/ذهنی
عناصر فضا در مقام ظاهرکننده ماهیت بیرونی عناصر	عناصر فضا در مقام ظاهرکننده ماهیت درونی عناصر
عناصر فضا ابزاری برای ایجاد فضای دیداری	عناصر فضا به‌مثابه ابزاری برای تولید فرصت‌های دراماتیک
کثرت گفت‌وگو به‌دلیل کاربرد نداشتن دیگر جنبه‌های اجرا	کاهش گفت‌وگو به‌دلیل شناخت جنبه‌های دراماتیک فضا
نداشتن وحدت و یکپارچگی عناصر به‌دلیل فقدان و یا جدایی طراحی از صحنه	وحدت و یکپارچگی به دلیل تلفیق طراحی در اجرا

تصویر ۷- نمودار تفاوت عملکردهای فضا(مأخذ: نگارنده)

طراحی صحنه کنشگر با استفاده از فضا به‌مثابه متن، مدام تماشاگر را با ویژگی و کیفیتی مصنوعی از واقعه تئاتری مواجه می‌سازد. تماشاگر هرگز برای اینکه باور کند در یک تئاتر به‌معنای تماشاخانه حضور ندارد، فریب نمی‌خورد. تماشاگران همواره آگاهند که در حاشیه توهم واقعیت قرار دارند و همیشه به این امر واقفند که آنچه مشاهده می‌کنند، واقعیت نیست بلکه بیشتر نمایشی از واقعیت است.

"وجود این مفهوم از تجربه در تئاتر، این رویارویی و ارتباط باز و صریح با تماشاگر پایه و اساس طراحی صحنه کنشگر محسوب می‌شود که در واقع نوعی حرکت «نئو رمانتیک»[۱۴] تلقی می‌شود به این مفهوم که صریحاً در تقابل با واقع گرایی در تئاتر قرار می‌گیرد. واقع گرایی باید مخاطب را با تظاهر به نمایش یک مفهوم عادی و معمولی و یا شکل طبیعی اشیاء فریب دهد که برای رسیدن به آن می‌بایست بار ظاهر متقاعد کننده اجرا و تایید توهم واقعیت در هر لحظه ای از نمایش شکسته شود که شکسته می‌شود. چرا که عملاً تایید و تحمیل شرایط فضایی، فیزیکی و روانی که ظاهری واقع‌گرا را ممکن می‌سازد غیر ممکن است، رابطه‌ی اغواگرایانه میان مخاطب و اجرا نابود می‌شود. پرده از اتفاقات برداشته می‌شود تا دریابیم که واقعاً آنها چه چیزی را نشان می‌دهند و باورپذیر می‌سازند." (رسولوا، ۱۹۹۹: ۲۶)

مسایل اجرایی و فلسفی نمایش توسط طراحان فعال در شیوه طراحی صحنه کنشگر موردبررسی قرار می‌گیرند. این اجراها مبحثی ادامه‌دار را پایه‌ریزی می‌کنند که در طی آن موضوعات فضا بررسی می‌شوند و مشکلات آن اصلاح می‌شود و پیچیدگی‌های معنایی و تجربه‌های نمایشی موردکاوش قرار می‌گیرند.

نتیجه‌گیری

با توجه به این که در این تجربه تئاتری فضا و کلمات به‌عنوان کانال‌های اطلاعاتی مشابهی عمل می‌کنند و حتی می‌توانند برای انتقال اطلاعات متضاد در کنار هم قرار گیرند، و دوری از هرگونه طبقه‌بندی، رهایی از اطلاعات زمانی و مکانی و استفاده‌بیش‌از پیش از استعاره، که از لوازم اصلی این شیوه خواهد بود، و نوع طراحی این شیوه که باید، به صورت فیزیولوژیک و هم‌گام با کنش نمایشی در طول مدت نمایش متحرک باشد، پس می‌توان گفت که در این شیوه، طراحی صحنه، یک متن نمایشی خواهد بود.

با درنظر گرفتن نسبت‌های عملکردی فضا در تئاتر و با درنظر گرفتن راهکارهای تبدیل آن به متن امکانی چشم‌گیر در بروز خلاقیت فردی و رهایی از موانع و محدودیت‌های اقتصادی، و نیز راهکارهایی برای اجرا در سالن‌های کوچک تئاتر را شاهد خواهیم بود. ازطرف‌دیگر تنوع در آفرینش آثار نمایشی تلاش برای ایجاد و ثبت گروه های نمایشی و بروز خلاقیت جمعی از نتایج این شیوه است.

با توجه به ویژگی‌ها و خصوصیات این شیوه فکری و شرایط اقتصادی حاکم بر اقتصاد تئاتر ایران می‌توان از دستاوردهای این جریان به‌عنوان یک راهکار در فرایند تولیدات خود استفاده کنیم.

پی‌نوشت‌ها

۱– Action Design
۲– Function
۳– Space
۴– Josef Svoboda
۵– Frantisek Troster
۶– Jan Dusek
۷– Jaroslav Malina
۸– Delbert Unruh دلبرت اونراه، طراح صحنه و استاد تئاتر و فیلم در دانشگاه "کی.یو" است. وی جوایز متعددی را در مقام طراحی صحنه از جشنواره های مختلف دریافت کرده است. او دو بار جایزه "هربرت گرگز" را برای نوشتن "تی دی و تی"، دریافت کرد. در سال ۱۹۸۶ به خاطر مقاله‌ای با عنوان "طراحی صحنه، اصول اخلاقی، و سنت آمریکایی‌ها در طراحی صحنه" و در ۱۹۹۲ برای پنج سری مقاله به‌عنوان "پست مدرنیسم در طراحی کنشگر" جوایزی دریافت کرد و در سال ۱۹۹۲ او کتابی را با عنوان **به سوی تئاتری نو، کنفرانس‌های رابرت ادموند جونز** منتشر کرد.
۹– Group Cooperation
۱۰– Metaphorical Combination
۱۱– A deep Irony
۱۲– Dramatic Situation
۱۳– Evald Schorm
۱۴– Neo Romantic

فهرست منابع

– شعیری، حمید رضا، (۱۳۸۹)، **نوع شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا، مقالات هفتمین هم اندیشی نشانه شناسی (نشانه شناسی مکان)** به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، انتشارات سخن.
– سجودی، فرزان، (۱۳۸۷)، **نشانه شناسی کاربردی**، تهران، نشر علم.
- Albertova, Helena,(2008), Josef Svoboda Scenographer, Theatre institute, prague.
- Svoboda, Josef,(1993) ,The Secret of Theatrical Space,Translated by J.M. Burian,New York: Applause.
- Burian, Jarka, (1977) , The Scenography of Josef Svoboda. Connecticut: Wesleyan University Press.
- A. Scheolzel, Stephanie, (1992) , What is Scenographer(and why should we care?) TD&Volume 28,Winter.
- Zdenkova, Marie,(2003) , Czech Stage Design, Reflected in The Prague Quadrennial, Czech Theatre, Volume 19, may.
- Lancet, Carolyn &Ron Narerson, (1991) , PQ 91, Schools of Scenography Exibits, TD&T, Volume 27, Number 4, Fall.
- Lo Brutto, Vincent, (2002) , the Film makers Guide to Production Design, Allworth Press.
- Unruh, Delbert& Christilles, Dennis, (1996) , The Semiotics of Action Design, Theatre topics 6.
- Davidson, Jennie, (1991) , Costume at PQ91, on Designers Perspective, TD&T, volume 27, Number 4, Fall.
- Zacek,Ivan,(2002) , The Simpleton and The Wall Rodoks Study of Fear, Czech Theatre, Volume 18, August.
- Resolva, Marie, (1999) , Contemporary Czech Drama, Czech Theatre, Vol.15,Prague.
- M. Burian, Jarka, Ciller & Zidek,(1992) , Tow Expressive Minimalist in todays Czechoslovak Theatre, TD&T, Spring.
-Eynat-Confino ,Irene & Sormaova, Eva ,(2000) ,Space and thePostmodern Stage, Prague-First Published.
- http://www.jkpd.net/ Directing Ibsen's Little Eyolf /chap4,html.

مفهوم رخداد و بدن در اندیشه‌های آلن بدیو و نظرات اجرایی وسوالد میرهولد در تئاتر

مهدی‌حامد سقایان

ابوالفضل حداد

تاریخ دریافت مقاله ۱۳/ ۱۲/ ۹۳ | تاریخ پذیرش نهایی ۲۵/ ۰۳/ ۹۴

مفهوم رخداد و بدن در اندیشه‌های آلن بدیو و نظرات اجرایی وسوالد میرهولد در تئاتر

مهدی‌حامد سقایان | استادیار دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس (نویسنده‌ی مسؤول)

ابوالفضل حداد | کارشناسی‌ارشد ادبیات نمایشی از دانشکده‌ی هنرومعماری، دانشگاه‌آزاداسلامی

چکیده

آلن بدیو از شاخص‌ترین متفکرین جهان معاصر است، که امکان بروز فلسفه را در مقوله‌ی سیاست، عشق، هنر و علم جست‌وجو می کند. طبق نظر او فلسفه بر پایه‌ی حقیقت‌هایی کثیر عمل می‌کند که هم منبع و هم هدف فلسفه‌اند. شالوده و بخش زیادی از این حقیقت‌ها، در دل رخدادهایی تجلی می‌یابند که در زمان‌ها و مکان‌هایی خاص، به وقوع می پیوندند. تلاش برای درک و شناخت این وضعیت‌های رخدادگون؛ منجر به آن شده است که بدیو به دنبال نوآوری‌هایی آمیخته به درون‌مایه‌های رادیکال باشد. دراین‌زمینه میان هنرمندان مختلف، وسوالد میرهولد در عرصه ی تئاتر برای بدیو جایگاهی منحصربه‌فرد یافته است. در این مقاله به این مسأله خواهیم پرداخت که مفهوم رخداد در اندیشه‌های بدیو؛ چگونه با رویکردهای میرهولد در تئاتر ارتباط پیدا می‌کند؟ هم‌چنین بر این مسأله تأکید خواهد شد که چگونه در فلسفه‌ی بدیو، بدن به عنصری اساسی بدل شده و با تئاتر متکی بر بدنِ میرهولد یعنی بیومکانیک هم‌خوانی پیدا می‌کند؟ این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی تدوین شده است.

واژگان کلیدی: آلن بدیو، وسوالد میرهولد، بیومکانیک، رخداد، بدن

مقدمه

آلن بدیو[1](۱۹۳۷)، از متفکران زنده‌ی جهان است که می‌تواند یگانه رقیب جدی ژیل دلوز[2](۱۹۲۵–۱۹۹۵) و ژاک دریدا[3](۱۹۳۰–۱۹۸۵) برای احراز لقب مهم‌ترین فیلسوف معاصر فرانسوی باشد. آلن بدیو با محور قرار دادن مبحث حقیقت، در جست‌وجوی هر نوع رخدادی است که در درون آن در حال سپری شدن است. او چهار مقوله‌ی فلسفه، سیاست، هنر و عشق را عرصه‌های بسیار مهم برای رسیدن به رخدادِ حقیقت می‌داند. بدیو برخلاف بسیاری از هم‌کیشانش که معتقد به مرگ فلسفه هستند، اذعان به ادامه‌ی راه فلسفه دارد و با ملاک قرار دادن جمله‌ای از استفان مالارمه[4](۱۸۴۲–۱۸۹۸)، شاعر مشهور فرانسوی، در بسیاری از مقالاتش، ازجمله "میل فلسفه و جهان معاصر"[5]، معتقد است: "هر فکری پرتاب تاسی است."(مالارمه،۱۳۸۰:۶۸) تاس‌هایی که هم‌چون صحنه‌ی یک بازی پیوند کلمات با تفکر را بیان می‌کنند. از نگاه آلن بدیو این جمله به مثابه فرمولی معمایی است که معرف فلسفه نیز هست، فلسفه‌ای که همه‌ی انسان‌ها را موجودی متفکر می‌داند. پرتاب تاسی که در هر پرتاب آن ریسک‌های فراوانی نهفته است و باوجود تمام این خطرها و چالش‌ها، وی تأکید به ادامه‌ی راه فلسفه دارد. این امر منجر به آن شد که بدیو را فیلسوفی آری‌گو[6] لقب دهند. زیرا او در مقاله‌ی "پانزده تز در باب هنر"[7]، معتقد به پایان دادن به تمام افکاری است که به پایان فلسفه و هنر می‌اندیشند. وی با پایان متافیزیک و محاکات نیز مخالفت ورزیده است. بدیو برخلاف تئودور آدورنو[8](۱۹۰۳–۱۹۶۹) فیلسوف مکتب فرانکفورت که هر نوع شعر پس از آشویتس را غیرممکن می‌داند، اتفاقاً معتقد است که به شعر پس از آشویتس باید آری گفت. این امر، تا حدی است که بدیو، ساموئل بکت[9](۱۹۰۶–۱۹۸۹) را یک جست‌وجوگر هستی قلمداد می‌کند؛ ازطرفی هنرمندانی چون مالویچ[10](۱۸۷۸–۱۹۳۵)، موندریان[11](۱۸۷۲–۱۹۴۴) و شوئنبرگ[12](۱۸۷۴–۱۹۵۱) را آریگویان بزرگ قرن بیستم می‌داند.

دراین‌راستا و با توجه به دیدگاه‌های ذکرشده، انتخاب تئاتر در بین دیگر هنرها توسط بدیو بی‌دلیل نیست. آلن بدیو به غیر از توصیفی کوتاه از تئاترِ شخصیت‌محور کنستانتین استانیسلاوسکی[13](۱۸۶۴–۱۹۳۸)، رخداد موردنظر در تفکرات فلسفی‌اش را در تئاتر میرهولد جست‌وجو می‌کند و معتقد است در این تئاتر، نوعی کنش و اکنون جمعی حضور دارد که می‌تواند راه را برای ایده‌های خلاقانه باز کند. این ایده‌ها درکنار بدن‌ها، به‌منظور تحقق رخدادهای مختلف به‌کار می‌آیند زیرا رخداد نمایشی که توسط وسوالد میرهولد[14](۱۸۷۴–۱۹۴۰) در سالن به نمایش درمی‌آید، تماشاگر را به تشخیص عرصه‌های رخدادپذیر وامی‌دارد. در نمایش‌های میرهولد، تئاتر به فرمالیستی‌ترین شکل ممکن، تفکر تماشاگر را فعال ساخته و او را یک ناظر احساساتیِ صرف، بار نمی آورد.

زمینه‌ی تحقیق

تفکر آلن بدیو در جهان، نشانه‌ی ظهور یک گسست یا تجلی امری نو تلقی می‌شود. به‌گونه‌ای که اسلاوی ژیژک[15](۱۹۴۵) لَکان شناس[16](۱۹۰۱–۱۹۸۱) و فیلسوف جنجالی امروزی، بدیو را رخدادی در فلسفه‌ی معاصر می داند. به‌هرروی به‌طورخلاصه بدیو، به بعدهای مختلف هنر و حقیقت‌های نهفته در آن که منجر به رخدادهای گوناگون می‌شود، توجه وافری دارد. اما نقطه‌ی عظیمت او به هنر تئاتر مربوط به دوران نوجوانی‌اش می‌شود. یعنی زمانی که در **نیرنگ‌های**

اسکاپین[18] مولیر[19](۱۶۲۲-۱۹۷۳)به ایفای نقش می‌پردازد. آن‌قدر ویژگی‌های شخصیت اسکاپین در او ماندگار می شود که تا سی سال بعد، این اثر را براساس اوضاع سیاسی بازنویسی کرده و نمایش‌نامه‌ی **چهارگانه‌ی احمد**[20] که شخصیتی پرولتر بود را به نگارش درآورد. کلیت نمایشی این اثر مربوط به کارگران مهاجر است که در کشورهای سرمایه‌داری مشغول به کار هستند. نمایشنامه‌ای که برگرفته از رویکردهای فلسفه‌ی سیاسی او نیز هست. احمد در این نمایش، به نوعی بازنمایی تیپ‌های تسانی[21] و آرلکن[22] خدمتکاران نمایش‌های کمدیا دل آرته[22] و فارس[23] است. رویکرد آلن بدیو به تئاتر، به‌گونه‌ای است که در طی مصاحبه‌ای با اِلی دورینگ[24] تحت‌عنوان تئاتر هم چون صحنه‌ی عملیات[25]، پس از مطرح کردن تفکراتش در زمینه‌ی تئاتر، به موضوع موردعلاقه‌اش یعنی تئاتر ایده‌ها[26] پرداخته و به ابراز علاقه‌اش نسبت به تئاتر وسوالد میرهولد می‌پردازد. نوع نگرش وی را در زمینه خلاقیت‌های اجرایی، پیش‌قراول تئاتر برشتی محسوب می‌کند. بدیو دو نمایشنامه با نام‌های **شال سرخ**[27](۱۹۷۵) (در قالب رمان اپرا) و **تترالوژیی با نام احمد** (۱۹۸۴) نگارش کرده است. وی به غیراز **اثری درباره‌ی بکت**[28] (۱۹۹۵)، دو متن مانیفست‌گونه نیز درباره‌ی تئاتر نوشته است: راپسودی برای تئاتر[29](۱۹۹۰) و تزهایی درباره تئاتر[30](۱۹۹۵). مقاله‌ای تحت‌عنوان "تئاتر و فلسفه"[31](۲۰۰۰) نیز دارد. باید اضافه شود که در این پژوهش برای اولین‌بار از رویکرد بنیامین نویز[32]، محقق ومنتقدِ فیلسوفانِ معاصر، جهت تحلیل رویکرد آریگوییِ بدیو استفاده شده است.

۱- رخداد

واژه‌ی رخداد برگردان کلمه‌ی انگلیسیevent است، که از بارزترین مفاهیم فلسفه‌ی آلن بدیو محسوب می‌شود. او مهم‌ترین اتفاقات تاریخی را در دل رخدادهایی جست‌وجو می‌کند که منجر به حاصل شدن حقیقیت‌های تاریخی می‌شوند، این حقیقت‌های تاریخی در دل خود معناهای متفاوتی را به ذهن متبادر می‌سازند و اگر همین حقیقت نادیده گرفته شود، پس چالش‌های فلسفی روی نخواهد داد. مسیر یک حقیت در سویه‌ی یک رخداد حاصل می‌شود اما نکته اساسی در این است که؛ رخداد تعیین‌کردنی نیست بلکه نوعی خطر کردن است. خطر کردن در زمینه آن‌چیزی که سر راست نیست و دقیقاً در همین روالی نبودن است که رخداد حاملِ اندیشه آغاز می‌شود. خطر کردنی که محاسبه‌ی ازقبل‌تعیین‌شده‌ای را در درون خود ندارد. این خطرَ کردن سرآغاز رویه‌ای است که احراز حقیقت در آن مسجل می‌شود. بدیو در مقاله‌ی "در باب فرایند حقیقت" [33]بیان می‌دارد: «آزمودن پیامدهای اصل موضوع حقیقت، در درون وضعیت خاص است که چند و چون رخداد را تعین می کند.»(بدیو،۱۳۸۸:۱۴۵) با این نقل‌قول می توان درک کرد که حقیقت با رخداد پیوندی ایجابی دارد. پس عشق، هنر، سیاست و علم حقیقت‌هایی هستند که در دل خود وضعیت‌هایی را به‌وجود می‌آورند. دراین‌راستا است که فلسفه با تمام قدرتش در خدمت هنر قرار می‌گیرد. ازاین‌سویه اگر هنرِ تئاتر را به‌مثابه یک حقیقت بسنجیم، می‌بینیم که در بین دیگر هنرها تاچه‌اندازه مقوله‌ی رخداد در آن‌ها محسوس و برای بدیو قابل‌توجه است. به‌خصوص هنگامی‌که رخدادی مرتبط با سیاست، توسط یک هنرمند شکل می‌گیرد. رخدادی که به‌زعم بدیو حضور تماشاگر در آن، عنصر بسیار کلیدی است. تماشاگری که بسیار فراتر از یک بیننده یا شنونده پیش می‌رود.

از دید بدیو تئاتر هنری است سرشار از ایده‌ها و صحنه‌های مختلف آن، لبریز از پراکسیس‌ها[34] و عملیات گوناگون است. مکانی که قرار است واقعه‌ی نمایشی در آن شکل گیرد، یا به‌عبارتی اجرا شود، جایی است که طبقات مختلف جامعه در آن حضور دارند تا شاهد یک رویداد اشتراکی و

درعین‌حال خلاقانه باشند. عملکردی که از ابتدا در زمره‌ی فعالیتی رخدادگون تلقی می‌شود.
میرهولد صحنه‌ی(مکان) نمایش را ماشین‌بازی می‌دانست و معتقد بود برای این صحنه می‌باید گونه‌ای از بازیگری ابداع کرد که با این ماشین هم‌ساز باشد. این شیوه همان بیومکانیک[۳۵]میرهولد است که در آن رخداد در فضایی میان هم‌سازی عناصر صحنه و بازی‌ها تحقق می‌یابد. در این زمینه مارجوری هوور[۳۶]در کتاب **میرهولد و طراحی هایش**[۳۷] بیان می کند: "حرکات بیشتر از تقسیم خطوط رنگها در این برجستگی و نظم ماشینی آن ها ناشی می‌شد تا از جابه‌جایی. پویایی طراحی ناشی از هویت مستقل هریک از ابزارها، مدرن سازی صحنه، از تولد دوباره‌ی دنیایی که ساخته و پرداخته تکنیکی و صنعتی بود، حکایت می‌کرد. دکور فعال می‌شد. چرخدنده‌ها می‌چرخیدند و زمان را خرد می‌کردند. اگر بازیگرِ او در حرکت شرکت می‌جست آن را در هماهنگی ریتمی ماشینی قلمداد می‌کرد. در قاعده‌ای که میرهولد آنرا بیومکانیک نامید، حرکت‌ها و پیچ و خم‌های بدن بازیگر را چون نشانه‌هایی از احساس و هیجان تعریف کرد." (هوور، ۱۹۸۸: ۷۴) بازیگر به‌عنوان ماده‌ی اصلی و درعین‌حال چیدمان و دکور صحنه، دو عنصر مکملی هستند که در فضای اجرایی میرهولد منجر به پدید آمدن عرصه‌های رخدادپذیر می‌شوند. فضاهایی که طراحی آن‌ها، هزینه‌های هنگفتی برای گروه اجرا در پی داشت به‌گونه‌ای که برای گردانندگان تئاتر در آن دوران، چندان توجیه‌پذیر نبود. الیور فلتم[۳۸]در این زمینه نوشته است: "فضای مادی تالار نمایش در زمان میرهولد، بخشی از وضعیت تئاتر محسوب نمی‌شد و وتویِ تهیه کنندگان نیز نشانگر همین فقدان‌است." (فلتم،۱۳۹۱: ۸۸). با تمام موانع موجود، میل به متفاوت اجرا کردن آثار و انقلابی که بعد از میرهولد با وامداری از رویکردهایش در تئاتر به‌وجود می‌آید؛ رخداد بسیار مهمی است که نشان از قدرت آوانگاردیسمی دارد که در تئاتر ارسطویی نمی‌توان آن را یافت. آنتونن آرتو[۳۹](۱۸۹۶–۱۹۴۸) با تئاتر قساوت[۴۰] و به‌خصوص برتولت برشت[۴۱](۱۸۹۸–۱۹۵۶) در تئاتر حماسی [۴۲]آیینه‌ی تمام نمایی از وفاداری شان به رخدادهای نمایشی میرهولد است. رخدادی که نگرش مدرنیسم در تئاتر را به اوج بلوغ خود می‌رساند و تئاتر را هرچه‌بیشتر به‌سوی علمی‌تر شدن پیش می‌برد. قدرت این اتفاق از آنجا قابل‌تحلیل است که بعد از دوران میرهولد هدف تئاتر، فقط انعکاس شرایط اجتماعی نیست، بلکه تلاش برای تغییر آن شرایط است. زافی روسکا[۴۳]در مقاله‌ی میرهولد و بیومکانیک[۴۴]در این باب اذعان دارد: "او(میرهولد) به ساختار شکنی در فضای صحنه دست زد. دیوار چهارم و صحنه‌ی قاب عکسی را نادیده گرفت در فضای جدید میرهولد در یک صحنه‌ی بدون عمق (تخت) و با طراحی خاص، با حذف عناصر تزیینی و با تاکید بر نقش بازیگر به عنوان ماشین در ساختار موقعیت تئاتری بهره گرفت. منتقدین اقدام او در نادیده گرفتن فضای سنتی و استفاده از فضای کنستراکتیویستی را، رنسانسی در تئاتر نامیدند." (زافیروفسکا، ۱۹۹۷: ۱۷) پدید آمدن این نوزایی، همان تئاتر سرشار از ایده‌هاست که بدیو برای تعریف امر رخدادپذیر در تئاتر از آن دم می‌زند. تئاتری استیلیزه که طبق خواسته‌ی میرهولد:"همان ایده‌ی قرارداد، کلیت و سمبل است. استلیزه کردن در صحنه همانا معنا بخشیدن به یک پدیده یا یک دورهی خاص و نیز تلاش برای سنتز درونی آن پدیده یا دوره است. به معنای دقیق تر کشف ایده‌های درونی و تصور آنها در یک فرم و قرارداد می‌تواند ایده و هنری استیلیزه باشد." (بروان، ۱۹۹۵: ۳۳) در زمینه‌ی تئاتر استیلیزهی میرهولد با مبحثی به نام تکنیک قرارداد آگاهانه مواجه هستیم که رخدادی میان بازیگر و تماشاگر است. این قراردادها به‌عنوان قواعد بازی ازطرف تماشاگر پذیرفته می‌شوند و با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند. تکنیک قرارداد آگاهانه با شیوه‌ی توهم در ستیز است و هیچ‌چیز ما را

بهتر از این واقعیت با قراردادی بودن شکل‌های هنری یک عنصر، که بیشتر به‌عنوان ضروری‌ترین عنصر شناخته می‌شود یعنی احساس که اصیل، سرسختانه و صمیمانه است، دیده نمی‌شود. حرکت روی صحنه با جابه‌جایی به معنای اخص آن صورت نمی‌گیرد بلکه با تقسیم رنگ‌ها، خطوط و به ارتعاش درآوردن آن‌ها صورت می‌پذیرد و می‌تواند در عالم بی‌تحرک خود بارها بهتر از تئاتر ناتورالیستی حرکت را نشان دهد. این حرکت تاریخی که به‌صورت‌تدریجی شکل گرفت، راه را برای دیگر تجربه‌گرایان تئاتر هموارتر کرد و آن زمانی بود که میرهولد در تلاش بود تا با انداختن تاس‌های خود یعنی همان ایده‌هایش در تئاتر روزنه‌های جدید و رویکردهای تازه‌ای را بگشاید. پس در این‌جا با مقوله‌ی دیگری مواجه هستیم که طبق رویکرد آلن بدیو از مهم‌ترین پایه‌های رخداد محسوب می‌شود و آن امر ژنریک[۴۵] و یا کثرت است. در امر ژنریک با مجموعه‌ای مواجه هستیم. مجموعه‌ای که همین ایده‌های عملیاتی‌شده در آن می‌توانند مجموعه‌های دیگری را به‌وجود آورند. ژان لوک نانسی[۴۶] از فیلسوفان معاصر، نظریه‌ای قابل‌تأمل در این باب دارد و درباره‌ی میرهولد می‌گوید: "آن چه در رخدادِ میرهولد با آن روبروهستیم، نه یک منبع مطلق بل یک گره /اتصال / ترانزیستور اولیه است که غنی شده و سپس با انفجار، خطوط انرژی را به بیرون پرتاب می‌کند. همچنین با مجموعه‌ای از رخداد–گرهها در فوتوریسم، دادا و موسیقی پسا – شوئنبرگی مواجه‌ایم که منجر به چندین رویه‌ی هم‌گرای حقیقت می‌شوند." (نانسی، ۲۰۰۱: ۱۲) کثرتی که نسل‌های بعد از میرهولد از آن به دور نماندند و به دنبال خلاقیت‌ها و ایده‌های دیگر رفتند. این حقیقت نهفته در امر ژنریک می‌تواند تبدیل به مقوله‌ای ماندگار و تاریخی شود. به‌عنوان‌نمونه می‌توان به نقل‌قول ادوارد براون[۴۷] در کتاب **میرهولد انقلابی در تئاتر** ، اشاره کرد: "میرهولد در سالن اجرا ایده‌ی خود را دنبال کرد. او برای خلق صحنه‌ی مدور، صحنه را در مرکز سالن اصلی قرار داد. کاری که بیست و پنج سال بعد در شوروی هنرمندانی آن را به تقلید از میرهولد انجام دادند و آثار مدرن خود را در صحنه ای که گرداگرد آن را تماشاگران فرا می گرفتند ارائه نمودند. او کماکان ایده‌ی خود را در مورد صحنه‌ی گرد دنبال کرد." (بروان، ۱۹۸۶: ۵۲) می توان به آن میل بدیو، یعنی نفس آری‌گویی بیشتر دست یافت و آن را بهتر درک کردد. آن تأییدگرایی یا همان نفس آریگویی که بدیو به آن اشاره دارد، میرهولد در زمینه‌ی هدف رخدادگونه‌اش در تئاتر به‌خوبی به آن دست یافته و به دیگر هم‌کیشانش نیز انتقال داد. بنیامین نویز از متفکران معاصر، درکتاب خود با نام **در لبه‌ی امر منفی**[۴۸] (مبحث بدیو) این‌گونه بیان می‌کند که: "آلن بدیو به صراحت فلسفه‌ی خود را تحت نشان آری‌گویی قرار می‌دهد. با اصرار به این که فلسفه می بایست از هر آنچه آن را به سوی انحرافات هیچ انگارانه سوق می‌دهد بگسلد. هر آن چیزی که قدرت آریگویی را مهار کرده و می زداید." (نویز، ۲۰۱۰: ۱۳۴) نویز در ادامه‌ی بحث‌اش در این کتاب، حتی این رویه‌ی آری‌گویی بدیو را موردنقد قرار می‌دهد. اما آری‌گویی که در رخداد بدیو در جریان است مسأله‌ی اصلی‌اش پیروزی زندگی بر مرگ است. زیرا رویه‌ای نیچه ای را در پی می‌گیرد که نه به دنبال هیاهو های نو بلکه در پی پایه‌گذاری ارزش‌های نو است. امری که بدیو به‌درستی درباره میرهولد دریافته است.

۲– بدن

مفهوم بدن، به باورآلن بدیو در یک ایدئولوژی خلاصه می‌شود که آن را به‌صورت یک فرمول در مقاله‌ی "بدن‌ها، زبان‌ها و حقیقت‌ها" [۴۹]ارایه می‌کند: "تنها بدن‌ها و زبان ها وجود دارند." (بدیو،۱۳۸۸:۱۹۳) شناخت بدن و توانایی‌های متصل به آن، از ویژگی‌های انسان معاصر به‌شمار می رود. پرداختن به نفس بدن یا به‌عبارتی تن، موردتوجه بسیاری از هنرمندان است. این آفرینش‌های

هنری به‌گونه ای است که جهت‌گیری های جهانی را به‌سوی هنرِ بدن می‌کشاند.
یک نگاه کلی به وضعیت هنر مدرن در دوران معاصر، به ما نشان می‌دهد که در نقاشی‌های فرانسیس بیکن[۵۰](۱۹۰۹ – ۱۹۹۲)، نوشته‌های ساموئل بکت و یا آثار کافکا[۵۱](۱۸۸۳ – ۱۹۲۴) دیگر حتی ستون فقراتی در این بدن متصور نیست. نوعی جدال میان انسان و حیوان که تا مرز تشخیص ندادن میان این دو پیش می‌رود و نشان از تهی شدن از هر نوع استخوان دارد. نوعی شی‌شدگی[۵۲] که تفاوتش با هر نوع شی‌شدگی، تنها بدن است. اما به‌هرحال طبق نظر بدیو این شناخت است که وجود دارد تا رخداد حاصل شود. شناخت بدنی که در دوران مدرن امری حیاتی است، حتی اگر انسان حیوانی غمگین باشد: "انسان در رژیم قدرت زندگی، حیوانی است اندک غمگین، که باید مجاب شود قانون بدن، راز امید را تعیین می‌کند" (بدیو،۱۳۸۸: ۱۹۴) همان بدنی که به گسست ساختار نمادین می‌پردازد، تفسیرها و ایده‌ها را ازمیان برمی‌دارد. بدنی که هم‌چون آنارلویی فردینال سلین[۵۳](۱۸۹۴_۱۹۶۱) لگدمال شده، بلعیده و سپس قی می‌شود.
بدنی که در نویسندگان اقلیت[۵۴] به اقلیت‌ترین و خردترین امر ممکن تبدیل می‌شوند. در این سیر ما با ردپاهای گوناگون مواجه هستیم که توسط بدن‌های گوناگون به‌جای مانده‌اند. ردپاهایی که ازسوی فلسفه‌ی بدیویی حقیقت‌هایی هستند که به رخدادها بدل می‌شوند. این بدن‌ها که بدیو از آن دم می‌زند، به دنبال همان نظام آری‌گویی هستند که یک سوژه خلاقانه و با ساختار تولید کنند. یعنی بدنی نو که حقیقتی نو و به‌طبع رخدادی نو را رقم می‌زند. تمام این موارد با قرار گرفتن در کنار یکدیگر باید مفهوم زندگی را جست‌وجو کنند. باید از دل شب‌های مه‌آلود و وهم‌انگیز، زندگی نو را رقم زند تا درنهایت فلسفه‌ای نو را به‌وجود آید.
میرهولد برای بدیو به‌مثابه همین امر است. کارگردانی که به دنبال راهی نو برای بیانی نوتر از شیوه‌ی ناتورالیستی و رئالیستی استانیسلاوسکی است. هنرمندی که از هرگونه بازنمایی به دور است و راه را برای فعالیت‌های اجرایی جدید باز می‌کند. او که دقیقا از بدن، تفسیری جدید ارایه می‌کند و با ابداع تئاتر بیومکانیک(تئاتر مبتنی بر بدن) در پی بدن‌ها و زبان‌های متفاوت است. بدیو در مصاحبه‌ای با الی دورینگ تحت‌عنوان "تئاتر هم‌چون صحنه و عملیات" چنین می‌گوید: "استانیسلاوسکی که آثارش در عین حال به طرزی باورنکردنی پیچیده‌اند، اساساً مجذوب چیزی بود که آن را ثابت‌های برسازنده‌ی تئاتر می‌نامم، و محور آن برساخت شخصیت است. پویایی زمانی بازیگر(در آن) امری بنیادین است."(بدیو،۱۳۹۱: ۱۱۶) از نگاه بدیو این ثابت‌های بر سازنده تئاتر، تنها چارچوب‌هایی هستند که به‌راحتی امکان خروج از آن وجود ندارد. قرار دادن بنیان تئاتر بر روی شخصیت محوری، نمی‌تواند گام بلند و متفاوتی نسبت به تئاتر کلاسیک یونان باستان(ارسطویی) باشد. بدیو در این زمینه ادامه می‌دهد: "با میرهولد اکنونِ جمعی است که تعیین کننده می‌شود. فاصله عامل شکل دهنده، نه زمان‌مندی، بل نمایشی مصنوعی از اکنون به مثابه کنش است"(بدیو،۱۳۹۱: ۱۱۶) دقیقاً همین کنش است که در جست‌وجوی رخدادی که در ذهن بدیو نقش می‌زند، در تکاپو ست. رخدادی که راه را برای دیگر کارگردانان بزرگ آن عصر گشود.
البته این تئوری بدیو می‌تواند به اندیشه‌ی ژیل دلوز، فیلسوف هم عصر وی نزدیک باشد. شدن[۵۴] یا صیرورتی که به حیات جریان زمان مرتبط است. نوعی شدن از طریق تفکر دگرگون‌کننده که آشکارشدگی در آن یک مجهول نیست. ایده‌هایی که توانست با ابداع تئاتر مبتنی بر بدن تعینی بیومکانیک را رقم زند. هوور در تعریف علمی‌نوآوری، در کتاب **میرهولد و طراحی‌هایش** می‌افزاید: "بیومکانیک علم مطالعه مکانیک، درباره حرکات و روش‌های زندگی بدن انسان است. بیومکانیک

از دو واژهیbio وmechanices تشکیل شده است. بیو به معنای موجود زنده، نمایانگر علوم زیستی و مکانیک علم مطالعه‌ی اشیای ساکن و پویا و حالات موجودات زنده است. مکانیک زمینه‌ای علمی است که نیروهای داخلی و خارجی وارد بر بدن انسان و تأثیراتی که این نیروها تولید می‌کنند را مورد مطالعه قرار می دهد." (هوور، ۱۹۹۸: ۶۸) این نوع نگرش که از مهم‌ترین پیامدهای قرن بیستم است، در اصل بیومکانیکی را معرفی می‌کند که در عمق آن پدیدهای دیالکتیکی نیز نهفته است. مقوله‌ی دیالکتیک هگلی[۵۵] در نفس خود از روح مطلقی خبر می‌دهد که در درونش واژه‌ی Geist نهفته است. واژه‌ای که بعدها برتولت برشت، فیلسوف تئاتر آن را به‌خوبی درک می‌کند. اما، شخصِ برشت کاملاً وفادار به میرهولد بوده و بنیان تئاتر بیگانه‌سازش قبل از پیسکاتور[۵۶]، در میرهولدِ معنا پیدا کرده است: "زیرا در نگاه هگل قدرت هنر نه به واسطه تولیدی آگاهانه بل نتیجه‌ی کارکرد ذهن و شکل دیگری از اندیشه است. این شکل(فرم) تازه نشان از نبوغی دارد که می تواند جلوه‌ی صحیحی از ایده‌ای ناب باشد." (احمدی،۱۳۷۷: ۸۵) تشکیل تز، آنتی‌تز و سنتز که بنیان دیالکتیک است، اتفاقاً به دنبال هنری صرفاً بیانگر نیست. نطفه‌ی این نگرش در تئاتر توسط میرهولد، به دلیل تلاش‌هایی که برای متفاوت نگریستن به این هنر داشت، در بیومکانیک شکل گرفت. بعدها برتولت برشت با حمایت کامل از میرهولد، ایده‌های وی را پرورش داد. امری که سرگئی میخایلوویچ آیزنشتاین[۵۷]، شاگرد میرهولد به‌خوبی آن را درک کرد و در سینما اجرا کرد. در زمینه‌ی دیالکتیکِ موردنظر بدیو درباره‌ی تئاتر می‌توانیم در مقاله‌ی او با نام "راپسودی در تئاتر"[۵۸] بخوانیم: "پس تئاتر به این گونه تعریف می‌شود: دستگاه پیچیده‌ای که وضعیتی را خلق می‌کند که دیالکتیک عینی آن توسط اقتدارِ دولت/ وضعیت حفظ شود، دیالکتیک سوبژکتیو آن به اخلاق متعهد می‌شود، به خصوص با احترام به تفاوت میان جنسیت‌ها، و دیالکتیک مطلق آن منجر به سوژهِ اثر بودن می‌شود،(به) تماشاگر،کسی که نمی‌تواند تصمیمی مبنی بر این که آیا کل عملکرد، او را به موقعیت میل‌ش می‌گمارد، یا به قدرت یک ایده." (بدیو، ۸۰۰۲: ۴۴) با توجه به نگاه بدیو ما با «کلی انضمامی» مواجه هستیم که آن، هنر تئاتر است. از دید بدیو تئاتر هنری است که آمیختگی عمیقی با دیالکتیک دارد، مباحث‌های که تماشاگر معاصر را مدام با ایده‌ها مواجه می‌کند. ایده‌هایی که به بدن‌ها و زبان‌ها بدل می‌شوند. دو عامل مهمی که تشکیل‌دهنده ساختار جهان‌اند و در آن حقیقتی موج می‌زند که در بطن آن، ردپای رخدادهای گوناگون هویدا می‌شود. بدیو رویکرد فلسفی‌اش را در این‌باره در مقاله‌ی بدن‌ها، زبان‌ها و حقیقت‌ها آورده است: "این ردپاها با پیکرهای عملگر پیوند دارد که آن را یک بدن نوین می نامیم. می‌توان گفت یک بدن نوین آرایش عملیاتی ردپاهای رخداد است."(بدیو،۱۳۸۸:۲۰۰) دراین‌زمینه میرهولد هنرمندی است که به‌درستی این ردپاها را از طریق رویکردهای ایده باورانه‌اش دریافته و آن را از طریق تئاتر موردعلاقه‌اش به‌کار می‌گیرد و بدیو این امر را در تئاتر میرهولد دریافته است. نگرشی که میرهولد از رخداد و به‌نوعی حضور این امر در تئاتر دارد، به دور از هرگونه رویکردِ به اصطلاح، آشپزخانه‌ای در تئاتر است. یعنی او هم‌چون یک عکاس واقع‌گرایانه، صرفاً در پی ثبت جزءبه‌جزء زندگی روزمره نیست. تئاتری که تنها به دنبال فراهم کردن یک بعدازظهر مطبوع بوده و تماشاگر در آن عنصری منفعل تلقی شود، کاملاً مغایر با اندیشه‌های فرمالیستی وی است.

موضوع	بدیو	میرهولد
بدن	تنها بدن‌ها و زبان‌ها وجود دارد. یک بدن نوین آرایش عملیاتیِ ردپاهای رخداد است.	بر بدن و حرکت تأکید دارد و اساس کار بدن بازیگر بر بیومکانیک و کارکردهای بدن قرار می‌دهد.
رخداد	حقیقت (سیاست، هنر، علم، عشق) حامل رخدادهایی هستند که چون گسستی در بدنه‌ی هستی روی می‌نماید. نوعی دگردیسی که در جست‌وجوی امری نو است.	کثرت در رخدادها از طریق توجه به مولفه‌های نمایش هم‌چون طراحی صحنه‌های کنتستراکتیویستی، بازیگر، تماشاگر، صدا، آواز، موسیقی، ژست و ماسک.
دیالکتیک	توجه به سوژه ای هگلی لکانی دارد. با تأکید بر دیالکتیک‌های عینی، ذهنی و مطلق. هر هنری را برآمده از دل فرم‌های ناخالص می‌داند.	تأکید بر دور شدن از تئاتر واقع‌گرا و بازنما و استفاده از استیلیزاسیون برای ایجاد نوعی دیالکتیک در صحنه که منجر به ایجاد سنتزهایی در نزد تماشاگر می‌شود.

مقایسه و تطبیق دیدگاه‌های آلن بدیو و وسوالد میرهولد در زمینه های رخداد، بدن، دیالکتیک

نتیجه‌گیری

آلن بدیو که به‌عنوان آخرین بازمانده‌ی فلسفه‌ی قرن هجدهم شناخته شده است، تلاش‌های زیادی برای احیای دوباره‌ی فلسفه کرده است و با تن ندادن به کلیشه‌های مصرفی و کالاواره‌ی امروزی، به دنبال تئاتری پویا ،خلاقانه و اندیشه‌ورز است. در این زمینه وسوالد میرهولد را الگویی تمام‌عیار معرفی می‌کند که با استفاده‌ی هوشمندانه و متفاوت از بدن، توانست رخدادی دگرسان چون بیومکانیک را پدید آورد. رخداد که رویدادی اندیشه‌ورز است، به دنبال امری روالی و معمول نیست بلکه پیرو رویکردی آوانگاردی است که می تواند با ریسک‌های زیادی همراه باشد. میرهولد هنرمندی است که تئاترش سرشار از ایده‌ها و پراکسیس‌های گوناگون است و ابداعات قابل‌توجه او مانند بیومکانیک و تکنیک قراردادهای آگاهانه، رخدادهای مهمی در عرصه‌ی تئاتر محسوب می‌شوند. میرهولد تعریف مشخصی از بدن بازیگر در ارتباط با فضای صحنه‌ای و قدرت فهم تماشاگر ارایه می‌دهد. او با بهره‌گیری از مفاصل و عضلات و حرکت بدن بازیگر، برای ارایه‌ی اندیشه‌ی اثرگذار به تماشاگر تلاش کرده است. این رویکرد میرهولد به گونه‌ای است که مسیر تئاتری‌اش بر اساس دیالکتیک هگل نیز برآورده می شود. و همین نقطه است که با خوانش بدیو از بدن هم‌خوانی دارد. امر ژنریکی که بدیو مطرح می‌کند در رویکرد اجرایی میرهولد قابل‌تطبیق

است زیرا او با نوآوری هایش توانست راه را برای نوپردازان پس از خود هموار سازد. در دورانی که تمام فضای تئاتری جهان، در تسلط تئاتر رئالیستی و ناتورالیستی بود، میرهولد به دنبال به‌کارگیری رویکردی متفاوت و تأثیرگذارتر بود. او به دنبال قانون بدن بود.کشفِ بدن نوین. بدنی که آن را آرایش عملیاتی رخدادها می‌دانست. زیرا به‌زعم آلن بدیو وقتی به حقیقتِ بدن می‌پیوندیم، به‌واقع نامیراییم.

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Alain Badiou
۲– Gilles Deluoze
۳– Jacques Derrida
۴– Estephan Malarme
۵– Philosophy and Desire
۶– Affirmative
۷– Third Sketch of a Manifest of Affirmationist Art
۸– Theodor Adorno
۹– Samoul BecKett
۱۰– Malevich
۱۱– Mondrian
۱۲– Schonberg
۱۳– konstantin Stanislavky
۱۴– Vesevold Meyerhold
۱۵– Slovi Zizek
۱۶– Jacques Lacan
۱۷– Jean Moliere
۱۸– Les Fourberies de Scapin
۱۹– La tetralogie D Ahmad
۲۰– Tezani
۲۱– Harlequin
۲۲– Commedia dell Arte
۲۳– Farce

۲۴– الی دورینگ(Elie During)، دارای دکترای فلسفه از دانشگاه پاریس و عضو مرکز مطالعات بین‌المللی فرانسه. وی مقالاتی در زمینه ی پدیدارشناسی و معرفت‌شناسی دارد.

۲۵– Theater of Opreation
۲۶– Idea Theater
۲۷– lecharpe rouge(Romanopera)
۲۸– On becktt

۲۹– Rapsodi of theater

۳۰– Antitehes sur le theater

۳۱– Theater and Phiasephi

۳۲– Benjamin Noys

۳۳– On the Truth– Process

۳۴– praxis

۳۵– Biomechanic

۳۶– Marjorie Hoover

۳۷– Meyerhold and His Designers

۳۸– Oliver Feltham

۳۹– Antonin Artaud

۴۰– Bertolt brecht

۴۱– Cruelty Theater

۴۲– Epick Theater

۴۳– Evddokija Zafirovska

۴۴– Meyerhold Biomechanics

۴۵– Indiscernibility

۴۶–ژان لوک نانسی (Jean– luc Nancy)، فیلسوف معاصر فرانسوی، استاد عالی دانشگاه استراسبورگ. کتاب **حقیقت و دموکراسی** او توسط پویا ایمانی به فارسی برگردانده شده است.

۴۷– Edvard Braun

۴۸– The Persistence of THE Negative

۴۹– languages, Truths

۵۰– فرانسیس بیکن(Francis Bacon): از نقاشان مهم معاصر در سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی. او به‌دنبال فرمی ارگانیک از ایماژ انسان اما به‌گونه‌ای، کاملا به‌هم‌ریخته بود. وی به‌شدت موردتوجه ژیل دلوز بوده است. دلوز کتابی دارد با عنوان **فرانسیس بیکن :منطق احساس دارد.**

۵۱– Franz Kafka

۵۲– Relfication

۵۳–لویی فردینان سلین(Louis–ferdinand Celine) ،از مهم‌ترین رمان‌نویسان قرن بیستم که آثاری چون **سفر به انتهای شب**، **مرگ قسطی** و **دسته دلقک ها** از او بسیار مشهورند. نثر او کالبد شکافانه و بی‌رحم بود.

۵۴–ادبیات اقلیت، مقوله‌ای است که توسط ژیل دلوز مطرح شد. او در زمینه‌ی بکت،کافکا، ملویل و... به تحقیقاتی دست زد وآن‌ها را در زمره‌ی اقلیت هایی در زمان خود دانست. از نگاه او:«اقلیت چیزی است که یک اقلیت در زبان اکثریت می سازد.» (دلوز،۱۳۸۹: ۲۱۵)

۵۴– Be Coming

۵۵– فردریش هگل(Ferdricsh Hegel): از نگاه او جهان بر اساس حضور ارباب و رعیت بنا شده که جدال بین این دو منجر به پدیده‌ی دیالکتیک می شود. این رویکرد از گذشته تا به امروز در معرض توجه و نقد بسیاری از فیلسوفان قرار گرفته است. در دوران معاصر آلن بدیو نیز کاملا هگلی است اما ازجمله کسانی که به‌خوبی هگل را موردارزیابی قرار داده، ژرژباتای است. در بین فیلسوفان معاصر ژیل دلوز مسیری جدا از آن رویکرد هگل دارد. سیدنی شرمن در این باب ذکر می کند:"دلوز ادعا می کند که آنچه هگل به اشتباه لحظه ی پیدایش مقولات ارباب و برده می دانست، در حقیقت صرفا لحظه ای است که برده عملا بر ارباب برتری یافته است."(شرمن،۱۳۹۰:۷۹)

۵۶– Ervin Piscator

۵۷_سرگئی میخایلویچ آیزنشتاین(Sergey Eisenstein)وی قبل از ورود به سینما در تئاتر فعالیت می کرد و از شاگردان میرهولد نیز بود. همراه با او وی در مبحث کنستراکتیویسم و هم فوتوریسم همکاری می کرد. آیزنشتاین، تئاتر هنر مسکو را دشمن خونین خود می‌دانست.

۵۸– Rhapsodie For Theater

■ فهرست منابع

- احمدی، بابک(۱۳۷۴). **حقیقت و زیبایی(درس های فلسفه ی هنر)**. چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
- بدیو، آلن(۱۳۸۸). **فلسفه، سیاست، هنر ، عشق**، ترجمه‌ی مراد فرهادپور و... چاپ اول، تهران، نشر فرهنگ صبا(رخداد نو).
- بدیو، آلن(۱۳۹۱). **ایده تئاتر ،گزینش**، ترجمه ی امیر کیان پور، چاپ اول، تهران، انتشارات مینوی خرد.
-بدیو، آلن(۱۳۸۷). **بنیاد کلی گرایی(پل قدیس و منطق حقیقت)**، ترجمه‌ی مراد فرهاد پور و صالح نجفی،چاپ اول، تهران، نشر ماهی.
- براکت، اسکار(۱۳۸۳). **تاریخ تئاتر جهان(جلد سوم)** ترجمه‌ی هوشنگ آزادی ور، چاپ دوم، تهران، انتشارات مروارید.
- برمن، مارشال(۱۳۸۹). **تجربه ی مدرنیته**، ترجمه‌ی مراد فرهادپور،چاپ هشتم، تهران، انتشارات طرح نو.
-بودلر، شارل و...(۱۳۸۲). **کتاب شاعران**، ترجمه‌ی مراد فرهادپور و یوسف اباذری، چاپ اول، تهران، انتشارات فرخ نگار.
-چایلدز، پیتر(۱۳۸۳). **مدرنیسم**، ترجمه‌ی رضا رضایی،چاپ اول، تهران، نشر ماهی.
-حداد، ابوالفضل(۱۳۸۶). بررسی آثار تئاتری آیزنشتاین در باب بیومکانیک میرهولد، پایان نامه دوره‌ی کارشناسی،دانشگاه آزاد اسلامی.
-دلوز، ژیل(۱۳۹۰). **فرانسیس بیکن: منطق احساس**، ترجمه‌ی حامد علی آقایی، چاپ اول، تهران، نشر حرفه هنرمند.
-دلوز، ژیل(۱۳۹۰). **نیچه و فلسفه**، ترجمه‌ی لیلا کوچک منش، چاپ اول، تهران، انتشارات رخداد نو.
-دلوز، ژیل(۱۳۸۹). **سرگشتگی نشانه ها (نمونه هایی از نقد پسامدرن)**، ترجمه‌ی مانی حقیقی، چاپ ششم، تهران، نشر مرکز.
-دولاکامپانی،کریستان(۱۳۸۰). **تاریخ فلسفه در قرن بیستم**. ترجمه‌ی باقر پرهام، چاپ اول، تهران، نشر آگه.
-سیلوستر، دیوید(۱۳۸۸). **گفتگوهایی با فرانسیس بیکن**. ترجمه‌ی شیروین شهامی پور، چاپ دوم، تهران، نشرفرهنگی پژوهشی چاپ و نظر.
-شرمن، دیوید(۱۳۹۰). **خوداگاهی هگلی و پسا ساختار گرایان فرانسوی**. ترجمه‌ی محمد مهدی اردبیلی و پیام ذوقی، چاپ اول، تهران، انتشارات رخداد نو.
-کولیوند، زهرا(۱۳۸۶). بیومکانیک میرهولد وبکارگیری تمرینات آن در آموزش بازیگر،پایان نامه‌ی دوره‌ی کارشناسی، دانشگاه تربیت مدرس.
-فرهادپور، مراد(۱۳۸۹).**ایده ی نمایش**، مقالاتی درباره ی تئاتر،چاپ اول، تهران، نشر هرمس.
-ویلسون، راس(۱۳۸۹). **تئودور آدورنو**، ترجمه‌ی پویا ایمانی، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

منابع لاتین

-Badiuo¬,Alein(2008).Rhapsodie of theater,Translated by Bruno Bosteels,New York: The Cambridge University Press.
-Badiuo,Alein(1992). Onbeckett,London:published by clinamen press lininted.
-Braun,Edvard(1986).¬The Theater of Meyerhold,London.
-Braun,Edvard(1995). Meyerhold a Revolution,Copyright 5 London.
-Kelberg,Lars(1993).TheaterAsaction,Engiland,The Macmillan Press Ltd.
-Hoover, Majorie(1974).The Art of Consicous Theatre, University of massachusett,press.
-Hoover, Majori(1988). Meyerhold and His Set Designers,Peter Lang,Ny.
-Nancy,Jean,Luc(2001). Les Muses,Paris:Gallimard,.
-Noys,Benjamin(2010).The¬Persistenceof the Negative,Edinburgh University Press.
-Zafirovska, Edokija, Meyerhold and Biomecanics ,http://www.Meyerhold.org

طراحی بعد عاطفی-اجتماعی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرای اجتماعی منطبق با مولفه‌های نمایش خلاق

حسین مرادی مخلص (نویسنده مسؤول)

رحمت امینی

جمشید حیدری

صادق رشیدی

تاریخ دریافت مقاله ۰۹/ ۱۰/ ۹۳ | تاریخ پذیرش نهایی ۰۳/۲۵/ ۹۴

طراحی بعد عاطفی_اجتماعی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرای اجتماعی منطبق با مولفه‌های نمایش خلاق

حسین مرادی مخلص — دانشجوی دکترای تکنولوژی آموزشی، دانشگاه علامه طباطبائی. تهران

رحمت امینی — استادیار دانشگاه تهران. پردیس هنرهای‌زیبا، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی

جمشید حیدری — کارشناس‌ارشد تکنولوژی آموزشی، دانشگاه علامه طباطبائی. تهران

صادق رشیدی — دکترای تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه شاهد. تهران

چکیده

طراحی بعد شناختی و روانی- حرکتی، همواره بر بعد عاطفی- اجتماعی اولویت داشته و تاحدودزیادی می‌توان گفت که طراحی آموزشیِ بعد عاطفی-اجتماعی به فراموشی سپرده شده است. با توجه به اینکه ابعاد مختلف آموزش‌وپرورش با هم در ارتباط بوده و ایجاد بازده‌های مطلوب آموزشی مانند حل مسأله و خلاقیت در گرو توجه به هر سه بعد شناختی، روانی-حرکتی و عاطفی-اجتماعی است، بنابراین این پژوهش با هدف ارایه راهبردهایی برای طراحی بعد عاطفی- اجتماعی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرای اجتماعیِ منطبق با مولفه‌های نمایش خلاق، که یک رسانه چندحسی و تعاملی است، به انجام رسیده است. روش تحقیق مورداستفاده در این تحقیق مبتنی بر راهبرد توصیفی- تحلیلی است.

واژگان کلیدی: طراحی محیط یادگیری، بعد عاطفی-اجتماعی، سازنده‌گرایی اجتماعی، نمایش خلاق

۱. مقدمه :

در دنیایی که اجبارهای غیراخلاقی استرس‌زا هر روز بیش‌ازپیش جامعه را در معرض ازهم‌پاشیدگی قرار می‌دهند و در حالی‌که خودخواهی، خشونت و فرومایگی گاهی حتی ویژگی اخلاقی افراد دارای هوش بالا شده است، این پرسش منطقی به‌نظر می‌رسد که چرا در ۸۵ درصد از رفتارهای معمولی افراد بزرگسال که بخش اساسی عمر خود را صرف تحصیل کرده‌اند اثری از منطق دیده نمی‌شود؟(دوبونو[۱]، ۱۹۸۹، به نقل از شریفی درآمدی، ۱۳۸۶). این مشکلات را می‌توان تاحدودزیادی ناشی از توجه نکردن به بعد عاطفی- اجتماعی و تلفیق نداشتن مناسب بعد عاطفی اجتماعی با سایر ابعاد آموزشی و پرورشی دانست. این امر به ویژه در آموزش‌وپرورش کشور ما که عمده تمرکز آن بر بعد شناختی است و بعد عاطفی-اجتماعی به‌صورت جدی موردتوجه قرار نگرفته، نیازمند توجه جدی است. به‌عبارت‌بهتر می‌توان این سوأل را مطرح کرد که آیا ارتباط مبتنی بر متن قادر است ابزاری را برای انتقال محتوای بعد عاطفی-اجتماعی که جهت ایجاد یک اجتماع ضروری است، احساس با هم بودن را توسعه داده، مانع از هنجار گسیختگی اجتماعی[۲] می‌شود و در ترکیب با بعد شناختی به بازده‌های مطلوبی مانند مهارت‌های حل مسأله و خلاقیت منجر می‌شود به ما ارایه دهد؟ یادگیری سواد عاطفی-اجتماعی به‌همان‌اندازه‌ی ریاضی و خواندن اهمیت دارد. یادگیری بدون ارتباط با احساسات کودکان تحقق نمی‌پذیرد (شریفی درآمدی، ۱۳۸۶). "مطالعات نشان داده است که ۳۵ درصد از اظهارات آموزگاران دارای محتوای عاطفی است" (سلف[۳]،۱۹۹۰، به نقل صراف زاده و دادگستر، ۱۳۸۲). ازطرفی بازده‌های مطلوبی مانند خلاقیت بدون پرورش بعد عاطفی تحقق نمی‌یابد. بنابراین طراحی بعد عاطفی-اجتماعی محیط‌های یادگیری ضرورتی بی‌چون‌وچراست. ازطرف‌دیگر یکی از بهترین محیط‌ها برای پرورش بعد عاطفی-اجتماعی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرایی اجتماعی است. تجربه در زمینه های اجتماعی سازوکاری مهم برای رشد فکری دانش‌آموزان است. دانش‌آموز دانش خود را از طریق تعامل اجتماعی با دیگران می‌سازد. (سنت راک، ۲۰۰۸)

تلفیق مناسب آموزش و هنر دل‌مشغولی اصلی طراحان آموزشی برای کودکان در فرایند آموزش- یادگیری است. پژوهش‌هایی که پیرامون تنوع کلاس درس انجام شده است، حاکی از آن است که کلاس‌هایی که متنوع و شوخ هستند یادگیری دانش‌آموزان در آن‌ها بیشتر بوده است. در کلاس‌های آموزش بازی‌گری یا حتی نمایشنامه‌نویسی از فنون نمایش خلاق استفاده می‌کنند. بازی‌های نمایشی، بازی‌هایی که برای صدا، بیان، حرکت، حس، تخیل، تمرکز، تعادل، رشد شخصیت، تکمیل مهارت های فی‌البداهه‌ای مثل گوش دادن و واکنش به سایر بازیگران بازی گروهی و نحوه‌ی گفتار مناسب و دقیق و امثال آن به‌کار می‌برند، همان تمرین‌های نمایش خلاق هستند. بازی شاخص‌ترین کار ارادی کودک، لذت بخش‌ترین و آموزنده ترین است. بازیگری هم می‌تواند چنین باشد. نوآموزان به هنگام اجرای نمایش، چه در نقش بازیگر و چه در نقش تماشاگر، هم لذت می‌برند، هم می‌آموزند و هم می‌آموزانند(مرادی مخلص، ۱۳۸۹). کودکان خلاق به دنیا می‌آیند ولی به گفته تورنس[۴] (۱۳۸۶) خلاقیت آن ها در حدود ده‌سالگی افت می‌کند.

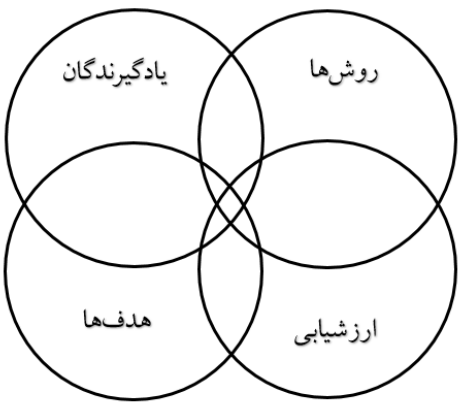
تئاتر هنری، مدت‌هاست که با خدمت گرفتن بقیه هنرها و قابلیت‌های آن‌ها تلاش می‌کند تا در امر آموزش نیز پیش‌قدم باشد. این مسأله به‌واقع در مورد آموزش کودکان و نوجوانان بسیار ضروری است و حتی در برطرف کردن مشکلات درونی افراد نیز موثر است.

کارشناسان تئاتر کودک و نوجوان، از گونه‌ای خاص در تئاتر کودک به‌عنوان نمایش خلاق[۵] نام می‌برند که ریشه در درام خلاق دارد. اصطلاح نمایش خلاق شکلی از وانمودبازی است. کودکان به‌وسیله نمایش

خلاق، صحنه، رویداد و مشکل یا واقعه برخاسته از ادبیات کودکان را با هدایت آموزگار، خلق یا بازآفرینی می‌کنند (جمپرز[۶]، ترجمه قزل ایاغ، ۱۳۸۵).
در تمام دنیا و در تمام نهادها و یا سازمان‌های مربوط به آموزش و یادگیری، مقوله تئاتر به‌عنوان یک رسانه[۷] چندحسی در روش‌های آموزشی، امر بسیار جدی و ضروری است و جای این مقوله در کشور ما بسیار خالی است (کیانیان، ۱۳۸۳). حال این رسانه چند حسی نیاز به محیطی پویا دارد. محیط‌های سازنده گرایی اجتماعی، ایده آل ترین شرایط را به وجود می‌آورند تا بعد عاطفی – اجتماعی منطبق با مولفه‌های نمایش خلاق پرورش یابد. در محیط‌های سازنده گرایی اجتماعی که ریشه در اندیشه‌های ویگوتسکی دارد، تعامل اجتماعی است که کلید ساختن دانش را به‌وجود می‌آورد. این تعامل اجتماعی همان عنصر حیاتی نمایش خلاق است که در فضای این روش طراحی، اجرا و ارزشیابی می‌شود و در پژوهش حاضر بدان پرداخته شده است.

۲. طراحی آموزشی(طراحی محیط یادگیری)

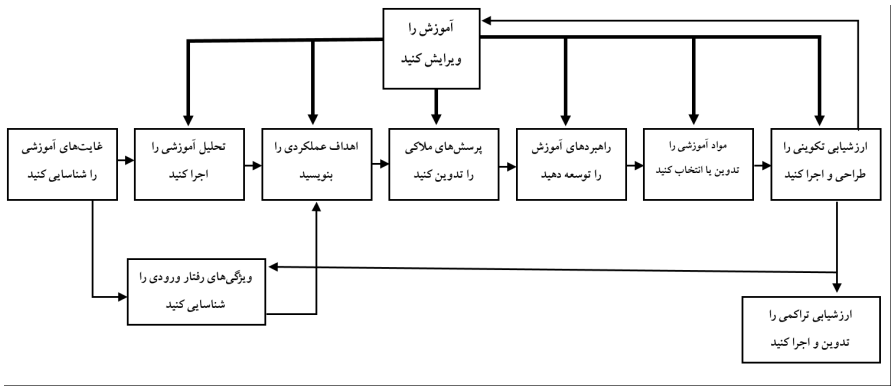
در رویکردهای سازنده گرا به جای طراحی آموزشی از طراحی محیط‌های یادگیری استفاده می‌شود. طراحی آموزشی[۸] عبارت است از انتخاب، تولید و برنامه‌ریزی فعالیت‌هایی که به یادگیرندگان در یادگیری کمک می‌کند (سیف، ۱۳۸۷). هدف از طراحی آموزشی، فعال کردن یادگیری فرد دانش‌آموز و پشتیبانی از آن است (گانیه، بریگز و ویگر، ترجمه علی آبادی،۱۳۷۴). ما طراحی آموزشی را به‌عنوان کاربرد روش‌های اکتشافی قلمداد می‌کنیم که می‌تواند در مشکلات آموزشی مختلف به‌کارگرفته شود. این روش اکتشافی برمبنای تجربیات، مشاهدات و تفسیرهای طراح از منابع کار اصلاح و پیراسته می‌شوند (موریسون، روس و کمپ، ترجمه رحیمی دوست، ۱۳۸۷). موریسون و همکارانش(۲۰۰۷) چهار جزء اساسی طراحی آموزشی را به شرح ذیل تفسیر کرده اند:



شکل۱,۱– چهار عنصر بنیادی طراحی آموزشی از موریسون و همکاران ترجمه رحیمی دوست، (۱۳۸۷)

و نه عنصر زیر را در بطن چهار رکن ذکرشده قرار داده‌اند:۱– شناسایی مشکلات آموزشی ۲– خصوصیات یادگیرندگان ۳– تحلیل کار(هدف کلی) ۴– هدف عینی(رفتاری) ۵– سازماندهی

محتوا ۶- راهبرد آموزشی که به هدف برسند ۷- طراحی پیام ۸- طراحی ابزارهای ارزشیابی ۹- انتخاب منابع به‌منظور پشتیبانی از منابع .
در طرحی که دیک و کاری در سال ۱۹۹۰ ارایه می‌دهند با مدل زیر روبه‌رو می‌شویم:



شکل ۲,۱- مدل رویکرد منظم طراحی آموزشی از دبیلو.دیک و ال.کاری، به نقل از علی آبادی، (۱۳۷۴)

محیط‌های یادگیری سازنده‌گرا فعالیت‌محور هستند. در این محیط‌ها تعامل فعالیت و هوشیاری انسانی بسیار حایزاهمیت است. هم‌چنین نیازهای عاطفی و اجتماعی در این محیط‌ها، بیشتر به موقعیتی که یادگیری، عملکرد و هم‌چنین خود فرایند طراحی در آن رخ می‌دهد، مربوط هستند. (ژوناسن و مورفی، ۱۹۹۹)

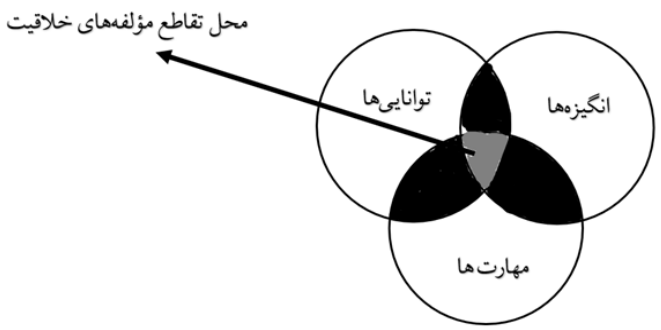
۳- طراحی محیط‌های یادگیری منطبق با مولفه‌های روش نمایش خلاق

طراحی محیط‌های یادگیری **منطبق با مولفه‌های روش نمایش خلاق**، شیوه‌ای برای آموزش و یادگیری بر مبنای گرایش جهانی به بازی نمایشی در کودکان است که در هرانسانی یافت می‌شود این مدل ترکیبی از تئاتر و تعلیم و تربیت است که توانایی‌های بالقوه انسان را به فعل درمی‌آورد که تفکر در آن هم شهودی است و هم منطقی. فنون طراحی محیط‌های یادگیری **منطبق با مولفه‌های روش نمایش خلاق** بسیار متنوع هستند و صاحب‌نظران مختلف به شکل‌های گوناگون آن‌ها را مطرح کرده‌اند. آقا عباسی به نقل از جان شارپام سه مقوله‌ی زیر را مطرح کرده است:
مقوله‌ی اول: پیش نمایش، دست‌گرمی‌های بازی‌گونه، فعالیت‌هایی که احساس‌برانگیزند، بدن را گرم می‌کنند و نیز زمینه‌ی رهایی عضلات، تمرکز، بیان و تسهیل اندیشه را فراهم می‌آورند.
مقوله‌ی دوم: نمایش احساسی و عاطفی که اندیشه‌هایی را از نوشته‌ها به‌کار می‌گیرد و اغلب خیال‌برانگیز است.
مقوله‌ی سوم: نمایش اجتماعی یا انسانی است که حول‌محور انسان شکل می‌گیرد، با مسایل انسانی سروکار دارد و به‌عنوان ابزار اصلی از بازی نقش استفاده می‌کند.
شارپام معتقد است که این سه مقوله سلسله‌مراتبی هستند و هر درس مفید نمایش خلاق از مقوله‌ی دست‌گرمی به نمایش احساسی و از طریق آن به کار با سطح بالاتری از ارزش‌های اندیشه‌برانگیز در نمایش اجتماعی می‌رسد. حال فعالیت‌های پیش‌بینی‌شده به شرح زیر است:

- گرم کردن‌ها، تمرکز، صدا، بدن، برای آماده کردن دانش‌آموزان.
- حرکت، جست‌وجوی طیف مختلفی از حرکت به شیوه‌های گوناگون،
  - دیگران چگونه حرکت می‌کنند.
  - حرکت آهسته
  - شیوه حرکت حیوانات
  - عاطفه از طریق بدن
  - حرکت در محیط‌های مختلف (گاز، مایع و ...)
- پانتومیم ،رساندن معنا بدون صدا.
- بازی‌های تئاتری
- بحث در نقش، صحبت به‌عنوان یک شخصیت
- نمایش داستانی ـ تنظیم داستانی برای نمایش (هر داستانی که قابل‌بازی‌کردن باشد یا کشمکش داشته باشد.)
- نمایش آگاهی، استفاده از رویدادهای جاری برای رسیدن به آگاهی اجتماعی و فرهنگی
- نمایش فی‌البداهه، بچه‌های کم‌سن‌وسال در این مورد خجالتی هستند، اما با اعتماد و عمل راه می‌افتند. خلاقیت و حل مسأله از مهارت‌های مربوطه‌اند (آقا عباسی، ۱۳۸۵: ۴۳-۴۲).

۴. بعد عاطفی و خلاقیت :

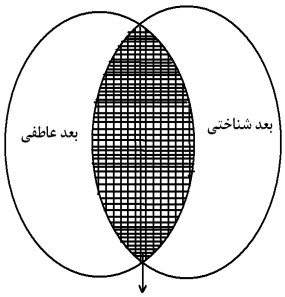
خلاقیت یا آفرینندگی[۹]" توانایی اندیشیدن درباره‌ی امور به راه‌های تازه و غیرمعمول و رسیدن به راه‌حل‌های منحصربه‌فرد برای مسایل است"(سانتروک، ۲۰۰۴، به نقل سیف، ۱۳۸۸: ۳۹۷). تورنس[۱۰] سه مؤلفه برای خلاقیت برشمرده است (شکل ۱،۳)؛ توانایی‌ها، مهارت‌ها و انگیزه‌ی درونی، که هر سه مؤلفه به علت درهم‌تنیدگی ابعاد مختلف آموزشی و پرورشی با بعد عاطفی در ارتباط است (تورنس ، ۱۳۸۶، ترجمه ی قاسم زاده).



شکل ۳،۱- مولفه‌های خلاقیت

در تقسیم‌بندی دیگری خلاقیت دارای دو بعد عاطفی و عقلانی است (شکل ۱،۴).
عواطف در ارتباط با خلاقیت تنها به‌عنوان یک مانع و یک عامل مزاحم تلقی شده است. گوردن در رابطه با خلاقیت بیان می‌دارد که :" درست است که بعد عقلانی در خلاقیت دارای یک نقش

تعیین کننده است، ولی بعد عاطفی می تواند از آن هم مهمتر باشد" (جویس، کالهون و ویل، ۲۰۰۴، ترجمه‌ی بهرنگی، ۱۳۸۵).



شکل۴,۱- محل تقاطع دو مولفه از خلاقیت

در شکل ۱،۴ (محل تقاطع مؤلفه‌های خلاقیت)هرچه تلفیق دو بعد شناختی و عاطفی بیشتر باشد، به همان میزان پرورش خلاقیت نیز امکان‌پذیرتر خواهد بود.
طراحی محیط‌های سازنده‌گرایی اجتماعی منطبق با مولفه‌های روش نمایش خلاق موجب پرورش بعد عاطفی-اجتماعی در کنار بعد شناختی و عقلانی می‌شود و در این محیط مولفه خلاقیت تحقق واقعی خود را نمایان می‌کند.

۵. بعد اجتماعی و خلاقیت:

بعد مشارکت اجتماعی نیز در روش نمایش خلاق از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در رابطه با اهمیت بعد اجتماعی در نمایش خلاق می‌توان به چند مورد اشاره کرد:

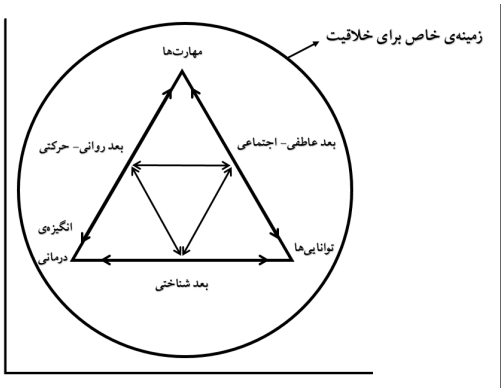
۱،۵.تکیه‌گاه‌سازی و رسیدن به سطح بالقوه‌ی رشد

تکیه‌گاه‌سازی را می‌توان به فرایند هدایت یادگیرنده برای گذار از آنچه می‌داند به آنچه قرار است یاد بگیرد تعریف کرد. برونر (۱۹۷۸) یاوری و راهنمایی دیگران را تکیه‌گاه‌سازی نامیده است. در تکیه‌گاه‌سازی ابتدا معلم یا شخص دیگری که یادگیرنده را یاری می‌دهد سهم عمده‌ای از مسؤولیت را بر عهده می‌گیرد، اما به‌تدریج که یادگیری پیش می‌رود، مسؤولیت به یادگیرنده واگذار می‌شود.... ویگوتسکی[۱۱](۱۹۷۸) می‌گوید:"آنچه یادگیرندگان به کمک دیگران می‌توانند انجام دهند بیشتر معرّف توانایی واقعی آنان است، تا آنچه به تنهایی از عهده‌اش بر می‌آیند" (سیف، ۱۳۸۸: ۹۵).
تکیه‌گاه‌سازی با سه مؤلفه‌ی خلاقیت در ارتباط است. تکیه‌گاه‌سازی با افزایش توانایی یادگیری افراد به دانش‌ها و مهارت‌های او در آن زمینه‌ی خاص می‌افزاید و درنتیجه با ایجاد دانش معنی‌دار انگیزه‌ی درونی او را افزایش می‌دهد.

۲،۵ رقابت

رقابت از مهم‌ترین موانع پرورش خلاقیت است و همکاری و مشارکت اجتماعی یادگیرندگان تسهیل‌کننده‌ی آن است. ارزشیابی و پاداش، هر دو از موانع پرورش خلاقیت هستند، اما رقابت

از هردوی آن‌ها پیچیده‌تر است، زیرا هر دو را دربر می‌گیرد (آمابیل، ۱۳۸۶، ترجمه‌ی قاسم زاده و عظیمی). غالباً رقابت زمانی به‌وجود می‌آید که مردم احساس کنند کار آن‌ها در برابر کار دیگران مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت و به بهترین آن‌ها پاداش داده خواهد شد...یکی از شیوه‌های مثبت برخورد با این مشکل واداشتن کودکان به انجام وظایفی به کمک یکدیگر، سهیم شدن در ایده‌ها و افتخار کردن به نتیجه‌ی نهایی کار است. دراین‌صورت ذهن آن‌ها از کنترل محیط خارج و بر خود کار و فعالیت متمرکز شده و خلاقیت را پرورش می‌دهد (آمابیل، ۱۳۸۶، ترجمه‌ی قاسم زاده و عظیمی). رقابت تاحدود زیادی پرورش بعد عاطفی-اجتماعی را با مشکل مواجه می‌سازد. طراحی محیط‌های یادگیری منطبق با مولفه‌های روش نمایش خلاق موجب پرورش بعد عاطفی-اجتماعی می‌شود و حس رقابت را کاهش داده و تعامل اجتماعی را افزایش می‌دهد. ارتباط و تعامل ابعاد آموزشی و پرورشی را در رابطه با مولفه‌های خلاقیت می‌توان در شکل ۱،۵ نشان داد.



شکل .۵۱- روابط و تعامل مولفه‌های خلاقیت با ابعاد آموزشی و پرورشی

۶ـ راهکارهای طراحی محیط‌های سازنده‌گرایی اجتماعی منطبق با مولفه‌های روش نمایش خلاق

طراحی محیط‌های سازنده‌گرایی باید مبتنی بر فعالیت و موقعیت باشد. بافت یک عنصر اساسی در دیدگاه سازنده‌گرایی است. در این محیط‌ها یادگیرنده با موضوع و محتوا درگیر است و تعامل یادگیرندگان با یکدیگر و مذاکره و گفت‌وگو باهم از اصول مشترک محیط‌های سازنده‌گرایی اجتماعی و روش نمایش خلاق است. در ادامه راهکارهایی برای طراحی تعاملی و مبتنی بر مولفه‌های روش نمایش خلاق ارایه می‌شود.

۱،۶. سازماندهی بصری محتوا و مواد

در ارتباط با تأثیر سازماندهی بصری یا دیداری نمایش خلاق می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- "فقدان شبکه‌های دیداری، فرصتهای لازم برای ابراز مواد عاطفی-اجتماعی را در محیط‌های یادگیری کاهش داده و اطلاعات مربوط به خودانگاره، نگرش‌ها، واکنش‌ها و خلق و خوی دیگران را تا حدود زیادی تنزّل می‌دهد" (گریسون و اندرسون، ۲۰۰۱، ترجمه‌ی زارعی و موحد، ۱۳۸۵: ۵۹). "برآورد شده است ۹۳ درصد از ارتباطات

عاطفی به روش‌های غیرکلامی یا فرازبانی"(محرابیان، ۱۹۷۱، به نقل صراف زاده و دادگستر، ۱۳۸۴) صورت می‌پذیرد. حس بینایی عبارت است از توانایی تشخیص و فهم دیداری پدیده‌های موجود در محیط و نیروهایی که تأثیری عاطفی بر بیننده می‌گذارند. خلاقیتِ تصویرسازی ذهنی، پیوندی نزدیک با سازماندهی بصری محتوا و مواد آموزشی دارد (داندیس، ۱۹۸۲، ترجمه مسعود سپهر، ۱۳۸۲). افراد برای ارایه‌ی راه‌حل‌های خلاق به مسایل از تکالیف و کارهایی که باید برای حل آن تکلیف انجام دهند، الگوهای ذهنی می‌سازند. یکی از مهم‌ترین مشخصات الگوهای ذهنی این است که این الگوها دقیقاً ساختار مسأله را بازنمایی می‌کنند، یعنی روابط بین اجزای الگوی ذهنی با روابط اساسی در مسأله تطبیق می‌کند. (ویسنیادو و بروور، ۱۹۹۲) استفاده از کارکردهای تفسیری و خلاق تصاویر در روش نمایش خلاق موجب رشد الگوسازی ذهنی و حل خلاقانه‌ی مسائل می‌شود. تصاویر دریافتی مواقعی در رشد خلاقیت مؤثرند که روابط فضایی موجود در متن را نمایش دهند و با یادگیرنده تعامل داشته باشند. برای‌مثال طراح می‌تواند از یادگیرنده بخواهد رابطه‌ی فضایی بین موقعیت ماه با زمین و خورشید را در موقع ماه‌گرفتگی تجسم و با هم‌کلاسان خود به نمایش بگذارد. این امر به‌تدریج توانایی و مهارت تصویرسازی خلاق و یادگیری معنی‌دار و یکپارچه را برای پرورش بعد عاطفی–اجتماعی در پی خواهد داشت. دانش آموزان با ایفای نقش خود در روش نمایش خلاق به تصویرسازی می‌پردازند و با بحث و تبادل‌نظر زمینه‌ی تعامل را فراهم می‌آورند. بنابراین با طراحی و سازماندهی دیداری مواد آموزشی که در بطن روش نمایش خلاق وجود دارد و طراحی محیط یادگیری مطابق با آن زمینه‌ی پرورش بعد عاطفی–اجتماعی فراهم می آید.

- طراح محیط‌های یادگیری ممکن است بازی‌های نمایشی را به‌عنوان وسیله‌ی انگیزه‌دهنده به دانش‌آموز تلقی کند. استفاده از تصاویر بازنمایی جهت نمایش انسان‌ها، ابزارها و اشیا منبع عینی و ملموسی برای اطلاعات کلامی فراهم می‌آورند و اطلاعات را برای یادگیرنده آسان‌تر و معنادارتر می‌سازد.
- طراحی محیط یادگیری سازنده‌گرایانه مبتنی بر صحنه‌هایی از نمایش خلاق که کارکرد تفسیری دارند، باعث می‌شود که یادگیرنده اطلاعات مشکل یا انتزاعی را درک کند. صحنه‌های تفسیری میزان فهم مواد آموزشی مشکل یا انتزاعی را بیشتر ساخته و موجب تسلط بیشتر یادگیرنده بر محتوا می‌شود و به‌تدریج انگیزه‌ی درونی او را افزایش می‌دهند.
- استفاده از فنون ارتباط بصری مانند یکدستی– تنوع در روش نمایش خلاق موجب رشد بعد عاطفی–اجتماعی می‌شود. یک‌دستی فنی در ترکیب‌بندی است که در آن از یک موضوع به‌صورت یکنواخت استفاده می‌شود. تنوع آن است که از یک موضوع به صورت‌های مختلفی استفاده می‌شود. استفاده از صحنه‌ها و قرارگرفتن افراد در نقش–های مختلف که در آن‌ها تنوع وجود دارد، بعد عاطفی و هیجانی را در محیط‌های سازنده‌گرای اجتماعی پرورش می دهد.
- رنگ مهم‌ترین عنصر دیداری از نظر بار احساسی و عاطفی است. بنابراین دارای نیروی ویژه‌ای در انتقال اخبار بصری است. تلفیق رنگ با صحنه نمایش خلاق تأثیر ویژه‌ای

را در رشد بعد عاطفی به همراه دارد (داندیس، ۱۹۸۲، ترجمه مسعود سپهر، ۱۳۸۲).

۲،۶. قوانین سازمان ادراکی گشتالت

روانشناسی گشتالت را می‌توان سردسته‌ی نظریه‌های شناختی دانست. گشتالت به این معنی است که کل از اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن بیشتر است. یعنی کل دارای خواص یا ویژگی‌هایی است که در اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن یافت نمی‌شود. با این که این نظریه در حوزه‌ی شناختی مطرح شده و قوانین آن بیشتر با ساختار ذهنی مرتبط هستند، اما با دقت در برخی از قوانین آن، تلفیق بعد عاطفی–اجتماعی و نگرشی با بعد شناختی در آن نمایان است. این قوانین از مولفه‌های روش نمایش خلاق است که با طراحی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرای اجتماعی مطابق با آن‌ها زمینه‌ی پرورش بعد عاطفی–اجتماعی فراهم می‌آید. در ادامه به دو قانون از قوانین این نظریه اشاره خواهد شد.

۱،۲،۶. قانون بستن یا تکمیل

طبق قانون تکمیل شکل‌های غیرکامل به صورت واحدهای کامل درک می‌شوند. نکته‌ی مهم در این قانون تکمیل کردن یک فعالیت و در رابطه قرار دادن اجزای مسأله با یکدیگر است. ارایه‌ی سرنخ‌ها و عنوان‌ها در محتوا و درخواست از یادگیرنده برای تهیه، تولید یا ساخت محتوا در روش نمایش خلاق منجر به ساخت یک طرح یکپارچه و معنی‌دار از دانش، رشد انگیزه‌ی درونی (بعد عاطفی) و در ارتباط قرار گرفتن یادگیرنده با سایر یادگیرندگان و محتوا (بعد اجتماعی) می‌شود، که مهارت‌ها و توانایی‌های خاص را در آن زمینه به یادگیرنده می‌دهد. محتوای نمایش خلاق نباید با تمام جزییات در اختیار یادگیرنده باشد. اگر محتوا از خودِ یادگیرنده باشد (مطابق با نیازهای او) و قانون تکمیل در آن رعایت شود، موجب رشد بعد عاطفی–اجتماعی در او می‌شود. این امر به‌ویژه در محیط‌های سازنده‌گرایی اجتماعی که ابزارهای کاوش و ساخت محتوا در اختیار یادگیرنده و اجتماع است باید موردتوجه قرار گیرد.

۲،۲،۶.قانون(نظریه‌ی) میدان

انسان در یک میدان تأثیر مدام درحال‌تغییر، زندگی می‌کند و تغییر در هریک از آن‌ها بر بقیه نیز تأثیر می‌گذارد. این میدان درحال‌تغییر، فضای زندگی فرد را تشکیل می‌دهد. کورت لوین(۱۹۴۷) بر اساس نظریه‌ی میدانی، نظریه‌ای در مورد انگیزش آدمی پدید آورد (هرگنهان و السون، ۲۰۰۲، ترجمه ی سیف، ۱۳۸۲). تعامل و تأثیر عناصر از مولفه‌های اساسی نمایش خلاق است که با پیاده کردن آن در محیط‌های یادگیری سازنده‌گرای اجتماعی بعد عاطفی–اجتماعی در یادگیرندگان به‌خوبی رشد می‌یابد. در ارتباط بودن عناصر آموزشی و پرورشی در روش نمایش خلاق، تأثیرات عاطفی ـ اجتماعی، شناختی و روانی پایدارتری را به‌وجود می‌آورد و به علت میدانی بودن این تأثیرات، تأثیر عناصر درهم‌تنیده‌تر، پایدارتر و بیشتر است.

۳،۶.عناصر عاطفی در روش نمایش خلاق

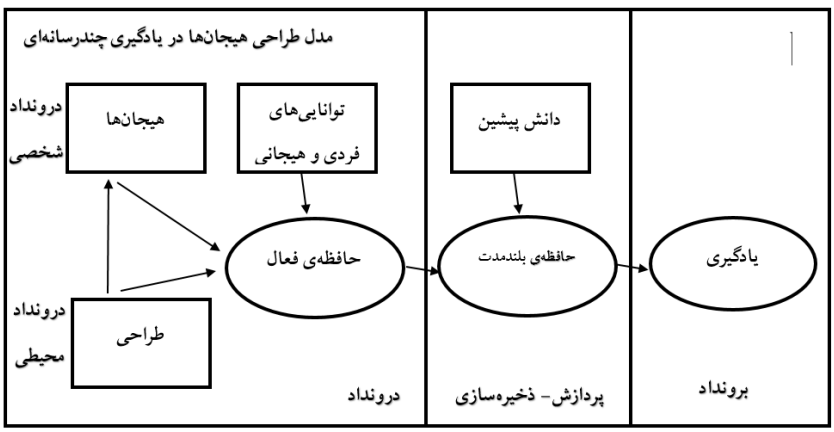
در رابطه با حالت‌های عاطفی بازیگران نمایش خلاق (که از طریق رسانایی پوست، تحلیل حالت‌های چهره و حالت‌های میمیک صورت که ازطریق حس‌گرها دریافت می‌شود) تلاش شده مداخله‌گرها و متغیرهای مختلف موردبررسی قرار گیرد و حالت‌های مختلف هیجانی و عاطفی عوامل نمایش خلاق تشخیص داده شود. بعد از تشخیص، این حالت‌ها در طراحی محیط‌های یادگیری نمایش خلاق سازماندهی شده و در موقع مواجه‌ی یادگیرنده با محتوا عکس‌العمل‌های عاطفی لازم ارایه می‌شود. این بازخوردهایی که در فرایند نمایش خلاق به یادگیرندگان داده می‌شود،

از مولفه‌های نمایش خلاق بوده و موجب رابطه‌ی عاطفی و اجتماعی بین یادگیرندگان، مربی و محتوا می‌شود و باید در طراحی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرایی اجتماعی موردتوجه قرار گیرد.

۴،۶. مدل طراحی هیجان‌ها مبنای طراحی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرا

مدل طراحی هیجانی در یادگیری چندرسانه‌ای، چهارچوبی برای تلفیق هیجان در محتوای رسانه چند حسی است. رسانه چندحسی [در این‌جا نمایش خلاق] یکی از رسانه‌ها و ابزارهای پرکاربرد در محیط‌های یادگیری سازنده‌گرایی اجتماعی است.

مدلی که مطرح شده بر مبنای سه نظریه شکل گرفته است؛ نظریه‌ی پردازش اطلاعات روانشناسی شناختی(میلر، ۱۹۵۶)، نظریه‌ی شناختی-هیجانی (آرنولد، ۱۹۶۰) و نظریه‌ی شناختی یادگیری رسانه چندحسی (مایر، ۲۰۰۲) ....نظریه‌ی پردازش اطلاعات پیشنهاد می‌دهد که ساختار شناخت انسان هر دو درونداد و برونداد اطلاعات نظام‌ها را دربر می‌گیرد. اطلاعات درونداد شامل درونداد یادگیرنده و درونداد محیط است. درونداد محیطی به طراحی چندرسانه‌ای اشاره دارد (نورمن، ۲۰۰۴، به نقل دانگ، ۲۰۰۸: ۸۴). درونداد شخصی شامل هیجان‌هایی است که از طراحی چندرسانه‌ای، توانایی‌های شناختی فردی و دانش پیشین ناشی می‌شود. آرنولد ادعا می‌کند که توالی فرایند هیجانی این‌گونه است: ادراک .... ارزیابی .... هیجان. ارزیابی اشاره دارد به فرایند قضاوت اهمیت یک واقعه برای شخص. هیجان‌ها ایجاد می‌شوند، وقتی یک شخص با یک واقعه مواجه شود و در رابطه با اهمیت آن واقعه برای خود قضاوت کند، اما اگر واقعه دارای زیبایی لازم باشد، نیازی به مهم بودن آن واقعه نیست. در موقعیت‌های یادگیری رسانه چندحسی، هیجان‌ها زمانی ایجاد می‌شوند که خود یادگیرنده با طراحی رسانه چندحسی تعامل داشته باشد. در نظریه‌ی شناختی مایر در رابطه با رسانه‌های چندحسی ، مایر توضیح می‌دهد که چگونه یادگیری چند رسانه‌ای از طریق دو کانال دیداری و شنیداری در حافظه‌ی فعال و بلندمدت رخ می‌دهد. با این وجود به مقدار زیادی پردازش اطلاعات به‌وسیله‌ی هریک از کانال‌ها در یک زمان، محدود است. چگونه هیجان‌های مثبت گنجایش پردازش اطلاعات کانال‌ها و گنجایش حافظه‌ی فعال(کوتاه مدت)را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند؟ مدل پیشنهادشده مجموعه‌ای از پیشنهادهای تجویزی است که از روابط فرضیه‌ای و قیاسی پی‌ریزی شده میان مفاهیم، نظریه‌ها و پژوهش‌های تجربی در زمینه‌ی هیجان‌ها، زیبایی‌شناختی، یادگیری و طراحی رسانه چندحسی تشکیل یافته است. (دانگ،۲۰۰۸)



عناصر مدل بالا با مولفه‌های نمایش خلاق قابل‌انطباق است. در نمایش خلاق توانایی‌های فردی، شناختی شامل دانش پیشین و اهمیت محیط بیرونی فرد در کنار درونداد شخصی حایزاهمیت فراوانی است. این عناصر باید در طراحی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرای اجتماعی به‌کار بسته شود تا زمینه‌ی پرورش بعد عاطفی-اجتماعی فراهم شود. این مدل در سازمانده‌ی محتوای عاطفی در محیط‌های سازنده‌گرایی اجتماعی نقش مؤثری دارد. تلفیق محتوای عاطفی با صدا، تصویر، رنگ وحرکت که از عناصر رسانه‌های چندحسی هستند و گذاشتن آن در اختیار یادگیرندگان در فرایند نمایش خلاق موجب پرورش بعد عاطفی-اجتماعی می‌شود.

۶. ۵ . نمایش خلاق به‌مثابه یک پروژه درطراحی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرا

نمایش خلاق مانند یک پروژه بعد عاطفی-اجتماعی را پرورش داده و موجب پرورش خلاقیت می‌شود. در روش پروژه محتوا به‌طورمستقیم طراحی نمی‌شود، بلکه یادگیرنده است که در فرایند کار در پروژه به تهیه و سازمانده‌ی محتوا می‌پردازد. نمایش خلاق خود یک پروژه‌ی گروهی است و بسیاری از اثرات فردی و گروهی پروژه در نمایش خلاق نیز قابل‌مشاهده است. در روش پروژه به علت همکاری نزدیک یادگیرندگان و درگیری مستقیم آن‌ها با محتوای پروژه احساسات و عواطف که لازمه‌ی خلاقیت است و درواقع جرقه‌ای که در ذهن زده می‌شود و موجب تسهیل انتقال اطلاعات شناختی در مسیر ارایه‌ی الگوی ذهنی از مسأله و ارایه‌ی راه‌حل خلاق می‌شود، به خوبی پرورش پیدا می‌کند. "با توجه به اینکه احساسها و عواطف اصولاً غیر قابل تدریس هستند و مانند مطالب شناختی به راحتی قابل انتقال نیستند"(ابل[۲۱]، ۱۹۷۴، به نقل رمی زفسکی) طراحی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرای اجتماعی به روش نمایش خلاق که خود یک پروژه است، شیوه مناسبی برای بروز و بیان ویژگی‌های عاطفی-اجتماعی و نگرشیِ یادگیرندگان است.

۷- نتیجه گیری

آموزش در هر سطحی نیازمند پیش‌اندیشی و طراحی است. ازطرف‌دیگر با توجه به اینکه پیکره‌ی وجودی انسان تک بعدی نیست و ابعاد مختلف ذهنی، عاطفی و روانی در ترکیب با هم موجبات رشد و تعالی انسان را فراهم می‌کنند، تلفیق ابعاد مختلف وجودی او در امر آموزش لازم و ضروری است. در آموزش‌وپرورش به علت در مرکز توجه قرار گرفتن ذهن و دشواری در دست یابی به ابعاد و مختصات مختلف آن نسبت به بعد عاطفی و روانی از توجه به بعد عاطفی-اجتماعی انسان غفلت شده و حتی در پاره‌ای از موارد به فراموشی سپرده شده است. این امر به‌ویژه در محیط‌های یادگیری هزاره سوم با چالش جدی‌تر روبه‌رو بوده است. ازطرفی پرورش بعد عاطفی-اجتماعی بدون برنامه ریزی و طراحی آموزشی دور از دسترس و دارای چشم‌اندازی مبهم است. از بین روش‌های طراحی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرا، روش نمایش خلاق از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در پژوهش اخیر سعی شده راهکارهایی جهت طراحی بعد عاطفی-اجتماعی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرا ارایه شود تا بدین‌وسیله تاحدودی از خلاء ناشی از تلفیق نداشتن بعد عاطفی با سایر ابعاد کاسته شده و زمینه‌های بروز صفات و ویژگی‌های مهمی مانند خلاقیت که وابسته به عنصر عاطفه و مشارکت اجتماعی است، مهیا شود. در این قسمت به‌مرور به راهکارهای اشاره‌شده، پرداخته می‌شود:

سازماندهی دیداری محتوا و مواد

استفاده از کارکردهای تفسیری و خلاق تصاویر در روش نمایش خلاق موجب رشد الگوسازی

ذهنی و حل خلاقانه‌ی مسایل می‌شود. این امر به‌تدریج توانایی و مهارت تصویرسازی خلاق و یادگیری معنی‌دار و یکپارچه را برای پرورش بعد عاطفی-اجتماعی در پی خواهد داشت. مواد آموزشی به‌مثابه ابزار و منابع ارتباطی عینی در فرایند یادگیری عمل می‌کنند. پیام‌ها به ماهیت، ایده‌ها و معناهایی اشاره دارد که جنبه انتزاعی دارد. انتقال این نوع پیام‌های انتزاعی در قالب تصویر، رفتار و یا متن از بار شناختی یادگیرنده می‌کاهد. به‌طوری‌که با استفاده از یک مدل، می‌توان ساختار، عناصر و نوع ارتباط بین عناصر آن ساختار یا موضوع را تصویرسازی کرد تا درک آن آسان‌تر صورت گیرد (سیل و جیکسترا، ۲۰۰۴).

برای به‌تصویر کشاندن کلّیت یک موضوع و ارتباط بین عناصر آن موثرترین فن، مدل‌سازی از آن موضوع است. البته از طریق مدل‌سازی ساختار و حیطه موضوع را می‌توان در سطح کلی به نمایش گذاشت.

لشین، پولاک و رایگلوث (۱۳۸۵) در تجزیه‌وتحلیل مواد آموزشی به دو نوع الگوی مفهومی الگوی مادی و کارکردی اشاره کرده‌اند. الگوی مادی اجزای یک شیء را الگوسازی می‌کند و ارتباط آن‌ها را با کارکرد آن شیء نشان می‌دهد (شکل گیاه). مواد مادی بیشتر برای نشان دادن فضای فیزیکی و عناصر ثابت به‌کار می‌رود. ولی مواد کارکردی بیشتر برای نشان دادن تاثیر و تأثرات و پویایی‌ها به‌کار می‌رود (الگوسازی از جریان آب‌وهوا). استفاده از فنون دیداری صحنه نمایش مانند یک‌دستی و تنوع در طراحی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرای اجتماعی به شیوه نمایش خلاق در پرورش بعد عاطفی-اجتماعی مؤثر است.

قوانین سازمان ادراکی گشتالت

به دو مورد از این قوانین اشاره می‌کنیم:

قانون بستن یا تکمیل

در نمایش خلاق محتوا نباید با تمام جزییات در اختیار یادگیرنده باشد. این امر از درگیری ذهنی او با محتوا کاسته و درنتیجه توانایی و انگیزه‌ی او به‌تدریج کاسته می‌شود. بنابراین در طراحی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرای اجتماعی باید این قانون به‌درستی به‌کار بسته شود.

قانون(نظریه‌ی) میدان

در محیط‌های سازنده‌گرایی اجتماعی که عوامل آموزشی در ارتباط با هم قرار می‌گیرند و محیط در ارتباط با مربی(استاد) و یادگیرنده و نیازها و علایق او طراحی و سازماندهی می‌شود و ازطرف‌دیگر بین ابعاد مختلف آموزشی و پرورشی رابطه وجود دارد، ترکیب این مؤلفه‌ها در یک میدان مدام درحال‌تغییر موجبات رشد همه‌ی ابعاد و ازجمله بعد عاطفی-اجتماعی را فراهم می‌آورد. در ساختارهای اجتماعی و تعامل عناصر مختلف با هم کاربرد نظریه‌ی میدانی به‌خوبی پیداست (رورک و آندرسون، ۲۰۰۲، به نقل گریسون و اندرسون، ۲۰۰۰). در نمایش خلاق عناصر فرایند آموزش و یادگیری در یک میدان تأثیر دایمی قرار دارند و تعامل از مولفه‌های اساسی محیط‌های یادگیری سازنده‌گرایانه است.

عناصر عاطفی در نمایش خلاق

مشاهده‌ی عکس‌العملهای عاطفی-اجتماعی یادگیرنده در موقع برخورد با محتوای آموزشی در روش نمایش خلاق و ثبت و تلفیق این عکس‌العمل‌ها با محتوای جدید و تهیه‌ی بازخوردهای انگیزه‌ای و عاطفی برای ارایه به یادگیرنده در هنگام برخورد با محتوا موجب پرورش بعد عاطفی-

اجتماعی در محیط‌های یادگیری سازنده‌گرا می‌شود.

مدل طراحی هیجانی محتوای رسانه چندحسی نمایش خلاق

این مدل در سازمانده‌ی محتوای عاطفی در محیط‌های یادگیری سازنده‌گرایی اجتماعی نقش مؤثری دارد. تلفیق محتوای عاطفی-اجتماعی با صدا، تصویر، رنگ و حرکت که از عناصر چندرسانه‌ای هستند و گذاشتن آن در اختیار یادگیرندگان [کودکان] موجب پرورش بعد عاطفی می‌شود. طراحی محیط‌های یادگیری مطابق با ظرفیت‌های هیجانی حافظه‌ی کوتاه‌مدت و کانال‌های دیداری و شنیداری و ارتباط دادن محیط یادگیری با ویژگی‌های عاطفی و شناختی یادگیرندگان زمینه‌ی پرورش بعد عاطفی-اجتماعی را مهیا می‌سازد.

پروژه‌محوری در محیط‌های سازنده گرایی اجتماعی و پرورش بعد عاطفی-اجتماعی

با توجه به اینکه احساس‌ها و عواطف اصولاً غیرقابل‌تدریس هستند و مانند مطالب شناختی به‌راحتی قابل‌انتقال نیستند (ابل[۳۱]، ۱۹۷۴، به نقل رمی زفسکی) و هم‌چنین به این علت که یادگیرندگان در محیط‌های یادگیری سنتی تاحدودزیادی به کنترل آن‌ها می‌پردازند و مانع بروز آن‌ها می‌شوند و ازطرفی در محیط‌های یادگیری سنتی، راه‌های ابراز عواطف و احساسات به جمع‌های یادگیرندگان به‌صورت طبیعی محدود است، روش نمایش خلاق، روش مناسبی برای بروز و بیان ویژگی‌های عاطفی-اجتماعی و نگرشیِ یادگیرندگان است.

■ پی‌نوشت‌ها

۱- De Bono
۲- anomie
۳- Self
٤- Torrance
٥-Creative Drama
٦- Jumpers
۷- media
۸- Instructional Design
۹- creativity
۱۰- Torrance
۱۱- Vygotski
۱۲- Ebel
۱۳- Ebel

■ فهرست منابع

-آقا عباسی، یدالله (۱۳۸۵). **نمایش خلاق**، تهران. نشر قطره
-آمابیل،ترزا، (۱۳۸۶). **شکوفایی خلاقیت**.ترجمه ی قاسم زاده، حسن و عظیمی، پرورن، تهران: دنیای نو.
-تورنس، ئی. پال، (۱۳۸۶). **استعداد و مهارتهای خلاقیت**، ترجمه حسن قاسم زاده، چاپ چهارم، تهران: دنیای نو. (انتشار به زبان اصلی ۱۹۷۴).
-جویس، ویل و کالهون، (۱۳۸۵). **الگوهای تدریس** ترجمه محمد رضا بهرنگی، تهران: کمال تربیت (تاریخ انتشار اثر به زبان اصلی، ۲۰۰۴).

-چمپرز، دیویی. **قصه گویی و نمایش خلاق**، ترجمه، قزل ایاغ، منیژه، تهران. مرکز نشر دانشگاهی.
-داندیس،ا.داندیس، (۱۳۸۲). **مبادی سواد بصری**.ترجمه ی سپهر، مسعود. تهران: سروش.
-رمی زفسکی، ای. جی(۱۳۸۶) **طراحی نظام های آموزشی**،ترجمه ی هاشم فردانش، تهران: سمت.(تاریخ انتشار به زبان اصلی، ۱۹۸۷).
-سانتراک، جان. دبلیو.(۱۳۹۳). **روان شناسی تربیتی**، ترجمه‌ی شاهده سعیدی، مهشید عراقچی و حسین دانشور، تهران: رسا.(تاریخ انتشار اثر به زبان اصلی ۲۰۰۸).
-سیف، علی اکبر، (۱۳۸۸). **روانشناسی پرورشی نوین: روانشناسی یادگیری و آموزش**. تهران، دوران.
-شریفی درآمدی، پرویز، (۱۳۸۴). **آموزش و پرورش عاطفی ـ اجتماعی و نقش هوش هیجانی**. **فصلنامه تعلیم و تربیت، شماره (۹۰)**. صص ۹ـ ۳۱ .(۱۳۸۶).
-صراف زاده، عبدالحسین و دادگستر،(۱۳۷۲). **فرهاد آموزشگرهای رایانه ای حساس به عاطفه رویا یا واقعیت؟ فصلنامه تعلیم و تربیت پژوهشکده ی تعلیم و تربیت**، شماره(۱۰).
-کیانیان ،داوود،(۱۳۷۰). **تئاتر کودک و نوجوان**، تهران، تربیت.
-گانیه، آر.ام. بریگز، ال. جی. و ویگر، و .دبیلو. (۱۳۷۴). **اصول طراحی آموزشی**، ترجمه‌ی خدیجه علی آبادی، تهران: دانا .(تاریخ انتشار اثر به زبان اصلی، ۱۹۹۲).
-گریسون،دی.آر و آندرسون،تری، (۱۳۸۴). **یادگیری الکترونیکی در قرن ۲۱**، زارعی، اسماعیل و صفایی، موحد، تهران: علوم و فنون.
-لشین، سنتیا. بی،(۱۳۸۶). **پولاک، جولین و رایگلوث، چارلز، ام. راهبردها و فنون طراحی آموزشی**، ترجمه‌ی هاشم فردانش، تهران: سمت. (تاریخ انتشار اثر به زبان اصلی، ۱۹۸۳).
-موریسون، گری آر، روس، اس، ام و و کمپ، جرالد، ام،(۱۳۸۷). **طراحی آموزشی اثربخش**، ترجمه‌ی غلامحسین رحیمی دوست، اهواز: دانشگاه شهید چمران.(تاریخ انتشار به زبان اصلی، ۲۰۰۴).
-هرگنهان، بی. آر. و السون، متیو. اچ، (۱۳۸۲). **مقدمه ای بر نظریه های یادگیری**،ترجمه‌ی سیف، علی اکبر، تهران:دوران. (تاریخ انتشار به زبان اصلی ،۱۹۹۲).

-Banathy, B. H. (1992). A Systems View of Education: Concepts and Principles for Effective Practice. Englewood Cliffs, NJ: Educational Technology Publications.
-Dong,C.(2008). Interface design, emotion, and multimedia learning. In Kidd,T.T. & Song,H.(eds.). Handbook of research on instructional systems and technology.p 79-91.Hershey, NEW YORK: Information science reference.
-Jonassen,D,H. & Murphy,L,R.(1999).Activity theory as a framework for designing constructivist learning environment. Educational technology: Research and development, 47. 61-79.
-Morrison, G. R., Ross, S. M., and Kemp, J. E. (2007). Designing Effective Instruction, 5th ed. Hoboken, NJ: Wiley.
-Rothwell, W. J., & Kazanas, H. C. (2004). Mastering the instructional design process: A systematic approach (2nd ed.) San Francisco: Jossey-Bass.
-Seel. N. M., Dijkstra. S.(2004). Introduction: Instructional Design and Curriculum Development. In Seel, N. M., & Dijkstra, S. (Eds.), Curriculum, plans and processes of instructional design: International perspectives. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
-Vosniadou,S.,& Brewer,W.(1992).Mental models of the earth: a study of conceptual changein childhood. Cognitive Psychology,24,535-585.

شخصیت‌پردازی روشنفکر در نمایشنامه لبخند باشکوه آقای گیل (با تکیه بر رویکرد تحلیل مکالمه)

رکسانا دیّانی [نویسنده مسوول]

بهروز محمودی بختیاری

تاریخ دریافت مقاله ۹۴/۰۱/۱۹ | تاریخ پذیرش نهایی ۹۴/۰۲/۱۵

شخصیت‌پردازی روشنفکر در نمایشنامه لبخند باشکوه آقای گیل (با تکیه بر رویکرد تحلیل مکالمه)

رکسانا دیّانی | دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد، زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه خوارزمی تهران

بهروز محمودی بختیاری | دانشیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای‌زیبا،دانشگاه‌تهران

چکیده

محوریت زبان در متون نمایشی حضور و نقش سبک‌شناسی درام را به‌عنوان حوزه‌ای بین‌رشته‌ای میان کاربردشناسی و مطالعات نقد ادبی برای ارزیابی تخصصی‌تر گفتمان نمایشی برجسته کرده است. یکی از مهم‌ترین روش‌هایی که این حوزه برای واکاوی گفت‌وگوها برگزیده است، تحلیل مکالمه است. تحلیل مکالمه خود با به‌کارگیری شاخصه هایی چون نظام نوبت‌گیری، سیستم توالی و توزیع نوبت، منتقدان و پژوهشگران را برای سنجش و تبیین شخصیت‌های نمایشنامه بیشتر یاری می رساند. در پژوهش حاضر با بهره‌گیری از این مولفه‌ها و با تکیه بر نظریات لوینسون و شگلاف، مبارزات فکری شخصیت روشنفکر در نمایشنامهٔ **لبخند باشکوه آقای گیل** اکبر رادی موردبررسی قرار گرفته است. هم‌چنین نشان خواهیم داد که فراوانی اجرای توالی‌های غیرارجح ازسوی شخصیت روشنفکر نشان‌دهندهٔ بی‌میلی او به سازگاری و توافق با گروه مخالف است.

واژگان کلیدی: تحلیل مکالمه، سیستم توالی، نظام نوبت‌گیری، اکبر رادی، **لبخند شکوه آقای گیل**، روشنفکر.

۱. مقدمه:

اکبر رادی از نمایشنامه‌نویسانی است که در آثارش به دنبال طرح دیدگاه‌های اجتماعی خود به خلق شخصیت‌های گوناگونی می‌پردازد که هرکدام نماینده‌ی یک مرام فکری و فرهنگی خاص هستند. دراین‌میان توجه ویژۀ رادی به شخصیت روشنفکر در سراسر آثارش نمایان است و **لبخند باشکوه آقای گیل** نمایشنامه‌ای است که به اعتبار بازی منحصربه‌فرد رادی با این شخصیت (جمشید) موردتوجه این پژوهش واقع شده است. در این نمایشنامه، جمشید به‌عنوان روشنفکری تصویر می‌شود که در فرنگ درس خوانده، و خواهان تحول در نظام طبقاتی خانه است. سنخیت نداشتن او با شرایط حاکم در خانه به جایی می‌رسد که مهم‌ترین جدال نمایشنامه میان او و گروه مخالف در خانواده رخ می‌دهد. در آخر اوست که باید خانه را ترک کند و به گروه مخالف بسپارد. درواقع رادی در بسیاری از نمایشنامه‌هایش در برابر بحران روشنفکری معتقد است که در فضای خفقان‌آور جامعه‌ی سنتی هرگونه تلاش روشنفکر در زمینۀ اصلاح نافرجام می ماند (امیری،۱۳۷۹: ۹۵). روشنفکرانی که تنها می‌توان بازتاب اندیشه ها و مبارزاتشان را در زبانشان جست‌وجو کرد. ازطرفی، ماهیت نمایشگری زبان در متون نمایشی بستر مناسبی را فراهم کرده است تا برای دستیابی به نحوۀ پردازش شخصیت روشنفکر به کشف قابلیت‌های زبانی او بپردازیم. ازاین‌رو، رویکرد تحلیل مکالمه به‌عنوان یکی از روش های زبان‌محور در حوزۀ کاربردشناسی، با به‌کارگیری شاخصه‌هایی چون نوبت‌گیری، سیتم توالی و توزیع نوبت‌ها بر تقابلات زبانی شخصیت‌ها و کشف ویژگی‌های زبانی آن‌ها پیوندی تنگاتنگ میان زبان نمایشنامه وشخصیت‌ها برقرار می‌کند؛ به‌گونه‌ای که می‌تواند منتقدان را برای تبیین و بررسی دقیق‌تر شخصیت‌ها یاری رساند. تاکید می‌کنیم که در نمایشنامۀ **لبخند باشکوه آقای گیل**، شخصیت جمشید با پیش‌فرض روشنفکری و تحصیل‌کردگی آفریده شده است. بنابراین در این مقاله قصد ما اثبات روشنفکری جمشید نیست؛ بلکه هدف این مقاله، دستیابی به شخصیت جمشید از طریق کاربست نظریات گفتمانی شگلاف و لوینسون بر مکالمات اوست، و ادراک اینکه که آیا او شخصیتی منفعل است؛ یا اینکه بر اساس موازین تحلیل گفتمان، ناسازگاری، نافرمانی و سازش‌ناپذیری هم در شخصیت او مشاهده می‌شود.

اگرچه بسیاری از منتقدان به اهمیت زبان و حضور شخصیت روشنفکر در آثار رادی به‌طورمجزا اشاره کرده‌اند اما تاکنون به بررسی تجلی شخصیت روشنفکر در زبان او به‌صورت علمی نپرداخته‌اند و یا حداکثر به ذکر چند مورد از ویژگی‌های او بر اساس محتوای اثر مبنی بر «برج عاج نشین بودن» او بسنده کرده‌اند (یحیی پور وصادقی،۱۶۲:۱۳۸۹). در مقالاتی دیگر، شریف نسب و رون (۱۳۹۰) بر اساس تحلیل ساختاری نمایشنامه‌های رادی و نه بر اساس تحلیل شاخصه‌های کلامی شخصیت به بیان ویژگی های فکری و زبانی روشنفکر پرداخته اند و ثمینی (۱۳:۱۳۹۰) هم شخصیت جمشید به‌عنوان «روشنفکری بی عمل» را رد کرده است و او را به‌عنوان «روشنفکری

متعهد دارای قابلیت‌های مثبت» معرفی کرده است. مطالعه حاضر درصدد بیان این ادعاست که اگر جمشید به حکم تعلقش به دهۀ پنجاه روشنفکری اهل‌عمل نیست، اما مبارزات فکری او که با ابراز اندیشه‌هایش در برابر نیروی مخالف متبلور می شود را نمی توان نادیده انگاشت. اگر جمشید در قربانی شدن خود سهیم است اما "او این قابلیت را دارد که به مثبت ترین شخصیت نمایشنامه مبدل شود"(ثمینی،۱۳۹۰:۱۳). لازم‌به‌ذکر است که مراد نویسندگان مقالۀ حاضر از «تحلیل زبانی»، تحلیل گفتمانی متن در چهارچوب نظرات ارایه‌شده توسط لوینسون (۱۹۸۳) و شگلاف (۲۰۰۷) است؛ بدین‌صورت که پس از نگاهی گذرا به نظریات از رهیافت تحلیل مکالمه، به واکاوی مکالمات جمشید در برابر هریک از اعضای نیروی مخالف می پردازد تا بتواند ویژگی‌های کلامی او را به‌طورعملی تبیین کند.

۲. تحلیل مکالمه[۱]:

آن‌چه ساختار مکالمه را شکل می‌دهد و آن را دارای خاصیت دراماتیک می‌کند، حضور اصول و قواعدی است که برای واکاوی و تحلیل مکالمه آگاهی از آن‌ها سودمند واقع می شود. راهبردهایی چون نظام نوبت‌گیری[۲] و توالی نوبت‌ها[۳] ، توزیع و تغییر آن‌ها مباحث مهم در این رویکرد هستند. نظام نوبت‌گیری در مکالمه باعث توزیع و جریان کلام بین دو رکن اساسی تعاملات اجتماعی یعنی گوینده وشنونده می شود. بدین‌ترتیب گفت‌وگو یک نظام نوبتی است که در این فرایند، گوینده صحبت می‌کند، مکث می‌کند، سپس شنونده صحبت می‌کند و مکث می‌کند و تبادل‌گفت‌وگو به‌این‌ترتیب از سر گرفته می‌شود. در هر موقعیتی چنان‌که اختیار صحبت‌کردن ازقبل‌تعیین‌شده‌باشد، هرکسی می‌تواند این اختیار را دردست گیرد که این امر را "نوبت گیری" می‌نامند (ثمینی، ۱۳۹۰: ۱۰۰، لوینسون،۱۹۸۳:۲۵۶؛ ریچاردز، اسچمت،۲۰۱۰:۶۱۳). با بررسی قواعد نوبت‌گیری کلام، به‌نظـر می‌رسد کـه آنچـه این تحلیل‌ها را در متـون دراماتیک موردتوجه بیشتر سبک‌شناسان قرار می‌دهد، کشف میزان قدرت شخصیت‌ها در هر قسمت از اثر است. برای کنکاش پیرامون این موضوع می توان مدلی را که شورت (۱۹۹۸:۱۴۹) با طرح سوالاتی ارایه داده است، درنظر گرفت:

_چه‌کسی در ابتدا آغازگر تبادلات مکالمه‌ای است و چه‌کسی پاسخ می‌دهد؟

_چه‌کسی بیشتر از همه صحبت می کند و کلام دیگری را قطع می کند؟

_چه‌کسی حق تعیین و انتخاب مخاطب بعدی را داراست و اختیار موضوع صحبت را در دست دارد؟

به‌این‌ترتیب کسی دارای قدرت بیشتر است که پاسخ تمام سوالات بالا باشد (ثمینی،۱۳۹۰: ۱۰۰).

۲-۱. سیستم توالی:

سبک‌شناسی درام همیشه بر این نکته تأکید دارد که نوبت‌گیری در گفت‌وگوی نمایشی را باید به‌صورت جفت‌های مجاورتی[۴] درنظر گرفت (لوینسون،۱۹۸۳:۳۰۳، ریچاردز،اسچمیت،۲۰۱۰:۱۲). تولید

نکردن نیمه دوم زوج هم‌جوار به‌عنوان پاسخ، خلاء مهمی در تعاملات تلقی می‌شود و بنابراین معنادار است. نیمه دوم زوج هم‌جوار همیشه بلافاصله بعد از نیمه اول قرار نمی‌گیرد. زیرا در توالی "سوال- پاسخ" تآخیر رخ می دهد وتوالی "سوال- پاسخ" دیگری میان آن دو قرار می گیرد.یک زوج همجوار داخل زوج هم‌جوار دیگر را "توالی ادخالی"[۵] می نامند (یول،۱۳۸۷:۱۰۳).

۲-۱-۱.ساختار ارجح[۶]:

جفت‌های هم‌جوار نمایانگر اعمال اجتماعی هستند و تمام اعمال اجتماعی که نیمه دوم جفت‌ها را تشکیل می‌دهند، یکسان نیستند. از لحاظ ساختاری، احتمال پذیرش درخواست یا پیشنهاد، بیشتر از احتمال رد آن است. این احتمال ساختاری رجحان نامیده می شود (یول،۱۳۸۳:۱۱۱؛ لوینسون،۱۹۸۳:۳۰۷). رجحان درحقیقت یگ الگوی قابل‌ملاحظه در سخنان فرد است نه یک خواسته شخصی. ساختار ارجح، نیمه دوم جفت‌های همجوار را به صورت اعمال اجتماعی ارجح و غیرارجح[۷] دسته‌بندی می کند. ساختار ارجح عملی است که موردانتظار گوینده و ساختار غیرارجح عملی است که برخلاف انتظار گوینده است و ازلحاظ زبان‌شناختی نشانه‌دار هستند. این نیمه‌های دوم غیرارجح به صورت روش های زیر منتقل می شوند:۱)پس از تاخیر قابل‌ملاحظه‌ای ۲) کاربرد عبارات مقدمه ای مانند:خب؛ اوه ۳) همراه با بیان علت غیرارجح بودنشان (لوینسون،۱۹۸۳:۳۰۸).

۲-۲-۱.توالی‌های اصلاح:

هنگامی‌که شخص B برای A شرایط بازگویی ارزیابی خود به‌نحوی‌بهتر را مهیا می‌کند، توالی‌های اصلاح پدیدار می شوند. گاهی اصلاح ازسوی خود شروع و انجام می‌پذیرد که تحت‌عنوان خود اصلاحیِ خود آغازگر[۸] از آن یاد می شود. اما گاهی این خوداصلاحی ازطرف شخص مقابل آغاز می شود و فرد گوینده آن را اجرا می کند که آن را خوداصلاحی دیگر آغازگر[۹] می نامند (لوینسون،۱۹۸۳:۳۴۴). یکی از انواع توالی‌های اصلاح، توالی دیگر آغازگر است که چون پس از نیمه اول یک جفت هم‌جوار می آید، آغاز توالی گسترده‌ای گنجانیده[۱۰] را می‌سازد و هنگامی‌که پس از نیمه دوم بیاید و نیمه دوم دیگری را برای پاسخ بطلبد، آغاز یک توالی پساگسترده ای[۱۱] را می سازد (شگلاف،۲۰۰۷:۱۴۹).

۲-۱-۳.توالی‌های اصلاحیِ دیگر آغازگرِ دال بر مخالفت[۲۱]:

همان‌گونه که پرسش‌ها،گفته‌ها و ارزیابی‌ها کنش‌های نامبرده را اجرا می کنند، می‌توانند وسیله‌ای برای انجام کنش‌های دیگر هم باشند. براین‌اساس هم توالی‌های اصلاحی دیگر آغازگر که به‌صورت‌سوالی بیان می شود با اجرای کنش پرسشی خود، خواهان اصلاح نیستند بلکه به‌طورضمنی بیانگر مخالفت با گفتهٔ گوینده هستند. معمولا پاسخ این توالی ها برای ایجاد سازش و

مصالحه است اما گاهی هم در جهت عقب کشیدن از حل مسأله و سازش حرکت می کنند. پاسخ منفی به این توالی‌ها، پاسخ‌های غیرارجح دیگری را به همراه می آورد و اختلاف هم‌چنان تداوم می‌کند(شگلاف،۲۰۰۷:۱۵۵،۱۵۱).

در این بخش، با درنظر گرفتن شاخصه‌های تحلیل مکالمه به بررسی شخصیت روشنفکر می‌پردازیم. از آن‌جا که دو مؤلفه ی نظام نوبت‌گیری و سیستم توالی در مکالمات هم‌سوی یکدیگر حرکت می کنند و در پیشبرد دیگری نقش دارند، کاربرد آن‌ها به‌صورت مجزا بررسی نشده است. بلکه حضور و عملکرد آن‌ها در موازات هم درنظر گرفته شده است. هم‌چنین، تقابلات جمشید با هریک از اعضا به ترتیب حضورشان در صحنه واکاوی شده است.

۳.تحلیل مکالمه در لبخند باشکوه آقای گیل:

در پرده‌ی اول، جمشید با انتخاب نوع خاصی از توالی‌ها به‌گونه‌ای مکالمه با فروغ‌الزمان را آغاز کرده که شرایط را برای انتقاد کردن از او مهیا می‌کند. در اثنای مکالمات فروغ‌الزمان و مهرانگیز، جمشید حضور می‌یابد و با وجود بی‌اعتنایی فروغ‌الزمان، مکالمه را باطرح پرسشی که ربطی به بحث پیشین ندارد، آغاز می‌کند.پرسش او دارای نقش سوالی و در جهت کسب اطلاعات نیست بلکه پیش‌توالی نوبتی[۱۳] است که به‌منظور فراهم کردن شرایط انتقاد کردن وبرای شکل دادن کنش انتقاد از فروغ‌الزمان–که در نوبت سوم اتفاق می افتد– او را به همکاری دعوت می‌کند. درواقع پاسخ فروغ‌الزمان در نوبت دوم شرایط به‌فعل رسیدن کنش بالقوه‌ی انتقاد در نوبت اول را فراهم کرده است (لوینسون،۱۹۸۳:۳۴۵):

جمشید: بازهم یکی از این بچه‌های کسر آورده؟

فروغ‌الزمان: گدایی می‌کرد ابله! (رادی،۱۳۸۳:۶۴)

دراین‌راستا، سوال جمشید دارای کنش "پیشنهاد موضوع"[۴۱] است و قصد دارد بحث را به موضوع موردنظر خود –بی انصافی فروغ– بکشاند. انتظار می‌رود فروغ‌الزمان به‌عنوان مخاطب، این پیشنهاد را قبول یا رد کند. پاسخ‌های کوتاه و ارجح و نبود نشانه‌های انکار در جهت قبول پیشنهاد به‌کار می‌روند؛ ویژگی‌هایی که پاسخ فروغ الزمان دارا است. براین‌اساس،در نوبت بعدی شرایط لازم برای اجرای توالی گسترده ی انتقاد برای جمشید مهیا شده است. (لوینسون،۱۹۸۳:۱۶۹)

با وجود گفتارهای طولانی فروغ‌الزمان، نوبت‌گیری‌های کوتاه جمشید نقش کلامی او را در پیشبرد هدفش –انتقاد از فروغ‌الزمان– برجسته‌تر می‌کند. در برابر جفت هم‌جوار انتقاد و بیان علت که آغازگر آن جمشید بوده است، فروغ‌الزمان به مخالفت می‌پردازد و در طول گفتار طولانی از خود دفاع می کند (رادی،۱۳۸۳:۳۶).جمشید در طی دو نوبت کوتاه، گفتار طولانی فروغ‌الزمان را قطع می کند: "خب بله!\ درسته، پرستیژ علمی تو بالاتر ازاینا!(رادی،۱۳۸۳: ۳۶–۳۷)". اهمیت نوبت‌گیری‌های کوتاه جمشید ازاین‌جهت است که او سعی دارد نوبتی به خود اختصاص دهد و

حضور کلامی خود را برجسته کند (لوینسون،۱۹۸۳:۳۲۴). جمشید در برابر دفاعیات فروغ‌الزمان از خود، توالی ارزیابی را پیش می‌گیرد که به دلیل همراهی با واژه ی "ولی" پاسخی غیرارجح محسوب می‌شود. به‌علاوه، نقش کلامی جمشید می تواند بیانگر سبک بازدارنده[۱۵] باشد. زیراکه او مدام با نوبت‌گیری‌های کوتاهش روند پیشرفت صحبت فروغ را قطع کرده است(هرمن،۱۹۹۵:۱۴۰). درادامه، جمشید با بیان واژه‌ی"پس" به‌عنوان یکی از نشانه‌های پیش‌خاتمه[۱۶]درصدد پایان موضوع موردبحث فروغ است و همین‌طور برای یافتن موقعیتی برای انتقاد کردن از فروغ تلاش می‌کند (لوینسون،۱۹۸۳:۳۴۵):

"جمشید: پس ما باید از آقای گیل خیلی ممنون باشیم،
فروغ الزمان:-اوه، البته!.
جمشید: که املاکشو هفتاد میلیون تاخت زد تا من و تو و دوتای دیگه بر طفیلش بچریم و خوب که چاق و چله شدیم، دستامونو جلوی دماغمون بگیریم و میون این جماعت بزچرون نزول اجلال کنیم.(با گوشه ی چشمی به فروغ الزمان بلند می شود.) چیه؟ تعجب کردی؟" (رادی،۱۳۸۳:۳۸)

با درنظر گرفتن یکی از شاخصه‌های نظام نوبت‌گیری (تعیین کردن موضوع گفت‌وگو)جمشید نقش اساسی در انتخاب موضوع و هم خاتمه دادن آن ایفا می‌کند. درواقع جمشید خود موضوع دانشجویان فروغ و عملکرد او به‌عنوان استاد را پیش می کشید و حال با اجرای این توالی می‌خواهد آن را خاتمه دهد و مسیر بحث را به موضوع دلخواه خود که به‌چالش کشیدن فروغ‌الزمان است، جهت دهد. افزون‌براین، توالی ارزیابی او در جهت مخالفت با نظر فروغ‌الزمان و بنابراین پاسخی غیرارجح است. در ادامه جمشید خود را ملزم به اجرای اصلاح و بیان علت در برابر فروغ‌الزمان نمی‌داند. در برابر توالی جمشید، فروغ‌الزمان توالی سرزنش را آغاز می‌کند و خواهان اصلاح اشتباه جمشید می‌شود. اما جمشید در نیمه دوم این توالی اشتباه قبلی خود را تکرار می‌کند و توالی او متقابلا توالی اصلاح [۱۷] است. هم‌چنین در اجرای نیمه دوم آن، فروغ‌الزمان توالی سرزنش دیگری بیان می‌کند که در برابر آن جمشید از خود دفاع می‌کند و نقش سرزنش‌کنندهٔ[۱۸] او را پس می زند و در ادامه هیچ‌یک نیمه دوم توالی اظهارنظر دیگری که مخالفت/موافقت است را اجرا نمی کنند (هرمن،۱۹۹۵:۱۳۲):

"فروغ الزمان: تعجب می کنم که آدم sense یه مرد تربیت شده چطور بخودش اجازه میده یه همچه تلقی مبتذلی از مسائل داشته باشه، ولی تعجب نمی کنم عزیزم، که سر کار شخصیت علمی منو با کلمه چریدن مخدوش کنی.
جمشید: شما خیلی بخودت احترام میذاری خانم دکتر گیل!
فروغ الزمان: من نرفتم پاریس یه چرخی دور برج ایفل بزنم و با یک دکترای

توریستی برگردم.
جمشید: من دکترای دوتی از «سربن» دارم...
فروغ الزمان: من پی.اچ.دی. از «هاروارد» گرفته م...
جمشید:خودت خوب می دونی این کار هر کره خری نیس.
فروغ الزمان: طلبه می خواد، طلبه می خواد که دوازده سال تو پانسیون های دانشجویی ساندویچ سرد بخوره،..." (رادی:۱۳۸۳:۳۹)

این نوع تقابل میان جمشید و فروغ‌الزمان نماینگر سرسختی آن‌ها برای پذیرش نظر طرف مخالف است؛ به‌گونه‌ای که در برابر توالی‌های سرزنش و بیان علت دیگری، متقابلا همین توالی‌ها را پیش می‌گیرند، تاجایی‌که بحث آن‌ها به هیچ توافقی نمی‌رسد. بنابراین بی‌اساس نیست اگر بگوییم نقش روشنفکرِ جمشید در برابر فروغ‌الزمان مغلوب و مطیع نیست(هرمن،۱۹۹۵:۸۸).

نمونه‌ی دیگر این ادعا را می‌توان در تقابل بعدی آن‌ها مشاهده کرد.با وجود اینکه فروغ‌الزمان نیمه دوم توالی اصلاح جمشید را رها می‌کند، جمشید در نوبت بعدی با افزودن سوال اصلاحی[۱۹] دیگر بر مخالفت خود با نظر فروغ می افزاید. این خود گویای عملکرد محکم اوست(هرمن،۱۹۹۵: ۹۵):

"جمشید: سازمان؟
فروغ الزمان:و این سازمانو تدریجا در سطوح پایین هم گسترش بدیم.
جمشید: کدوم سازمان استاد؟ همون سازمانی که یه مشت ششلول بند حرفه ای از طریق اساتید محترمی مثل شما دارن به دنیا تنقیه می کنن؟"(رادی،۱۳۸۳:۴۰)

درواقع، نخستین نوبت جمشید توالی اصلاح دیگر آغازگرِ دال بر مخالفت است. پاسخ این توالی معمولا باید جهت‌دهی به‌سوی سازش باشد. اما در شرایطی که پاسخ فروغ غیرازاین است، انتظار می رود جمشید هم در مخالفت خود تعدیل ایجاد کند. بااین‌وجود، او در نوبت بعدی جا نمی زند[۲۰] و با اطمینان بیشتری مخالفت خود را بیان می‌کند(شگلاف،۲۰۰۷:۱۵۳). از دیدگاهی دیگر با درنظر گرفتن پاسخ فروغ‌الزمان، می‌توان گفت گفته‌ی جمشید توالی انتقاد هم هست که در برابر آن فروغ‌الزمان هم متقابلا توالی‌های انتقاد را پیش گرفته. نوبت‌گیری‌های بعدی جمشید در برابر آن‌ها هم، چون در جهت تمسخر و انکار آن‌هاست، غیرارجح هستند:

"فروغ الزمان:آه، شقیقه هاه!(یک دم) مهم نیس. ما این مشکلو تو دانشگاه هم داریم. اروپا دیده ها همیشه به ما تحصیلکرده های آمریکا کمپلکسه بودن.
جمشید: Olala!
فروغ الزمان: همیشه کار کمتری می کنن و ادعای بیشتری دارن.
جمشید: اینا اصل قضیه نیس مامازل!"(رادی،۱۳۸۳:۳۹)

براین‌اساس می توان الگوی توالی بالا را این‌گونه ارایه داد:

جمشید:توالی انتقاد/ فروغ‌الزمان:توالی انتقاد متقابل

جمشید: پاسخ غیرارجح/ فروغ‌الزمان: تکرار توالی انتقاد/ جمشید: پاسخ غیرارجح

مجددا این نوع توالی توسط جمشید در برابر توالی‌های ارزیابی منفی فروغ‌الزمان به‌کار می رود و او هم‌چنان در حفظ موقعیت انکارکننده و مطلق خود در رویارویی با فروغ‌الزمان پافشاری می‌کند(شگلاف:۲۰۰۷:۱۵۳).جمشید که خود تعیین‌کنندهٔ موضوع این تقابل بوده حال سعی دارد آن را خاتمه دهد. او در برابر آخرین توالی انتقاد فروغ‌الزمان با انگشتانش روی چوب پیانو ضرب می گیرد(رادی،۱۳۸۳:۴۰). بر اساس آن‌چه شگلاف و سک بیان می‌کنند، اهمیت پاسخ‌های غیرکلامی کمتر از اهمیت پاسخ‌های کلامی نیست و حرکت فیزیکی شنونده پس از کلام گوینده می‌تواند به‌عنوان یکی از ابزارخاتمه دادن به موضوع موردبحث باشد(شگلاف،سکس،۱۹۷۳:۳۰۴). توالی بعدی جمشید هم با استفاده ازعبارت "با همه ی این تفاضیل" توالی پیش‌خاتمه را ادامه می‌دهد، هرچند فروغ‌الزمان هم‌چنان موضوع موردعلاقه خود –معده‌ی جمشید– را پی می‌گیرد(رادی،۱۳۸۳:۴۱). آن‌چه حایزاهمیت است، مخالفت جمشید با فروغ است که توالی‌های غیرارجح در نوبت اول، پنجم و هفتم گویای آن است.

در نوبت‌های بعدی، ایفاکنندهٔ نقش غالب سرزنش‌کننده جمشید است و ازآن‌جهت که فروغ‌الزمان توالی‌های بیان علت را رها و اشتباه خود را تکرار می‌کند و در مقابل جمشید با اجرای توالی‌های سرزنش[۲۱] و انتقاد تسلیم نمی‌شود، بحث آن‌ها به سازش ختم نمی‌شود. درابتدای مکالمهٔ آن‌ها، دربرابر سوال فروغ‌الزمان که کنش انتقاد را ایفا می کند، جمشید توالی اصلاح را پی می‌گیرد و او را وادار به جبران اشتباه می کند. درواقع، آن‌چه در آخر فروغ‌الزمان را به اجرای توالی بیان علت و سکوت وادار می کند، اجرای متداوم توالی‌های انتقاد در نوبت‌های هشتم و دهم و هم‌چنین تکرار توالی‌های سرزنش در نوبت‌های چهارم، ششم، دوازدهم و چهاردهم است:

۱ فروغ‌الزمان:...این برنامه‌های مخصوص شبانه جز یک سؤ هاضمه‌ی مزمن چی رو ثابت می کنه؟(توالی انتقاد)

۲ جمشید: (یکه‌خورده با مکث) تو منو زیرنظر داری؟ (توالی اصلاح)

۳ فروغ‌الزمان: وقتی هرشب یه سایه‌ی سرگردان زیر درخت‌های بید پرسه می‌زنه، من نمی‌تونم بی‌خیال بشینم‌وغرق مطالعه بشم.(تکرار اشتباه)

۴ جمشید: و ترجیح می دی توی تاریکی واستی و از پشت چنجره زاغ... منو...بزنی؟(توالی سرزنش)

۵ فروغ‌الزمان:نمی‌دونم، شاید ضمن پیاده‌روی مراسمی انجام می‌شه که بنده اطلاعی ندارم!(تکرار اشتباه)

۶ جمشید:تو چرا دست از سرم بر نمی داری؟(توالی سرزنش)

۷ فروغ‌الزمان:فرض کن دارم روت یه مطالعاتی می کنم.(تکرار اشتباه)
۸ جمشید:پس اون پیرزن چی؟رود اون زنجیری بینوا هم داری مطالعه می‌کنی؟(توالی انتقاد و ارزیابی منفی)
۹ فروغ: !Ferme–La(و باخشم روی پشتی می کوبد)دیگه این حرف از دهنت در نیاد!(پاسخ غیرارجح)
۱۰ جمشید:به اش شکلات می دی، براش قصه می گی با قرص های قوی می خوابونیش و بعد می ری پشت میزت می شینی، عینک تو می زنی و پرونده شو مرور می کنی. این شهوت علمی تورو اقناع نمی کنه؟(توالی انتقاد)
۱۱ فروغ‌الزمان:صداتو سرنکش!(پاسخ غیرارجح)
۱۲ جمشید:با من چی کار داشتی؟(توالی سرزنش)
۱۳ فروغ‌الزمان: می خواهم یه‌ساعتی سر تو از اون لاک در بیاری...(توالی بیان علت)
۱۴ جمشید:که این‌جا منو شکنجه کنی؟(توالی سرزنش)(رادی، ۱۳۸۳: ۴۲)

در این قسمت با حضور علیقلی‌خان مکالمه مختصری میان او و جمشید رخ می‌دهد که در ابتدای آن علیقلی‌خان او را با سوالی موردخطاب قرار می‌دهد. جمشید وظیفهٔ پاسخ‌دهی را به فروغ‌الزمان واگذارمی کند:"علیقلی خان:...موضوع چیه؟ چی کارش کردی پسر؟ چی شده؟/ جمشید: (می‌نشیند) از خودش بپرسین(رادی،۱۳۸۳:۴۳)".در این بخش جمشید صحنه را ترک می کند و در طول زمانی که مکالماتی بین فروغ‌الزمان و علیقلی‌خان در مورد وضعیت جمشید رخ می دهد، او غایب است. تا اینکه با گذشت سی صفحه از نمایشنامه این مکالمات با ورود جمشید خاتمه می یابد و مکالمات او با علیقلی‌خان آغاز می شود.

به‌طورکلی، آن ویژگی کلامی که به‌کرات درتقابل جمشید و علیقلی‌خان مشاهده می‌شود، ارایه پاسخ‌های غیرارجح جمشید در برابر توالی‌های علیقلی‌خان است. در نخستین رویارویی آن‌ها، جمشید با توالی سرزنش علیقلی‌خان مواجه می شود که در نیمه دوم آن بیان علت را دنبال می کند(رادی،۱۳۸۳:۳۷). اما پاسخ او به‌همراه نشانه‌هایی چون مکث، عبارتی برای مقدمه‌چینی مانند "خب دیگه" غیرارجح است(لوینسون،۱۹۸۳:۳۳۳).در نوبت بعدی علیقلی‌خان نیمه سوم توالی–ارزیابی[۲۲] را رها می کند و توالی اصلاح را آغاز می کند و از جمشید توضیح می‌خواهد. بااین‌حال جمشید در نیمه دوم این توالی اشتباه خود را اصلاح نمی کند و بر آن صحه می گذارد:"علیقلی خان: خیلی دستپاچه ای آقا./جمشید: (باپیپ به قلبش میزند.) شاید حس ششم باشه، یا تله پاتی...(رادی،۱۳۸۳:۳۷)".شاید ویژگی‌های کلامی علیقلی‌خان بر اساس نوع توالی‌هایش نشانگر قدرت و حاکمیت او باشد، اما نقش جمشید به‌عنوان فردی که باید اساساً مانند دیگر اعضا تابع آقای گیل باشد، به‌گونه‌ای دیگر ارایه شده است؛ پاسخ‌های

غیرارجحش،پاسخ‌های موردقبول علیقلی‌خان را برآورده نمی‌کند و هم‌چنان اختلاف میان آن‌ها پابرجا می ماند(هرمن،۱۹۹۵:۸۸).

این نوع توافق نداشتن میان آن‌ها را به‌وضوح می‌توان در چگونگی کاربرد توالی‌ها توسط جمشید دنبال کرد. جمشید نوعی پیش‌توالی را به‌کار می‌گیرد که درخواستی برای شروع صحبت کردن است و کنش شروع مکالمه را به‌طوربالقوه به‌دنبال دارد و قرار است در نوبت سوم در صورت توافق علیقلی‌خان، بالفعل برسد:

"جمشید:مزاحم اوقات شریف شما که نیستم.

علیقلی خان: فکر می کردم اومدی حال منو بپرسی.

جمشید: اگه لازم باشه، البته خودتون از یه جایی شروع می کنین."

(رادی،۱۳۸۳:۷۹)

نه‌تنها توالی علیقلی‌خان به‌همراه داشتن عبارتی چون "فکر می کردم" پاسخی غیرارجح در جهت رد درخواست جمشید است، بیانگر توالی اصلاح هم محسوب می شود؛ زیراکه درخواستی برای بیان علت اجرا نکردن توالی احوالپرسی[۲۳] ازسوی جمشید است. در نوبت سوم برخلاف آنچه انتظار می رود، جمشید رفع خطا نمی‌کند و توضیح قابل‌قبولی برای کنش غیرارجحش ارایه نمی‌دهد(لوینسون،۱۹۸۳:۳۳۶). افزون‌براین، توالی اصلاح علیقلی‌خان به یکی از اصول تعاملی- احوالپرسی در بدو ورود اشاره دارد که آن دو بر سر آن توافقی ندارند (هرمن،۱۹۹۵:۱۳۳).

این توافق نداشتن بر سر اصول ارتباطی مانند مرتبط سخن گفتن، در ادامه‌ی تعاملاتشان وقتی چشمگیر می شود که جمشید هم‌چنان در اجرای آن امتناع می‌ورزد و به‌طبع، تابعیت خود از آقای گیل را انکار می کند. در این بخش، نوبت علیقلی‌خان ساختار اذعان‌کننده[۲۴] دارد و در حکم توالی کنش پیشنهاد موضوع عمل می کند(شگلاف،۲۰۰۷: ۱۷۰-۱۶۹) :"در این صورت می تونی بگی موضوع بحث مون چی بود"(رادی،۱۳۸۳:۷۹). درواقع، علیقلی‌خان پیشنهادی ارایه داده است مبنی بر این که در مورد بحث قبلی خود با فروغ‌الزمان صحبت کنند. آن‌چه در مورد واکنش جمشید اهمیت دارد این است که آیا او دستیابی خود به آن موضوع را اذعان یا انکار می کند؟ آیا پاسخ او تاییدکنندهٔ اطلاعات او در مورد بحث موردنظر است یا انکارکننده؟ پاسخ‌های جمشید که در ادامه خواهد آمد هیچ‌یک از نشانه های منفی را ندارد پس به‌نوعی صحبت کردن در مورد موضوع پیشنهادی را قبول کرده است(شگلاف،۲۰۰۷: ۱۷۱):

"جمشید: (طرف کتابخانه میرود)رژیم غذایی آقایی سورنا!

علیقلی خان:نه!

جمشید:دکوراسیون عمارت چطور؟ مثلا اون گلدون های سورو کجا بذارین که نمای بیشتری به سالن بده.

علیقلی خان: چرند می گی!

جمشید:پس...درباره‌ی بیمارستان شرکای ارجمندمون مذاکره می کردین، درباره ی اون کلنگ طلایی یا چک درشتی که خیلی معصومانه دست به دست شد...اینم نه؟(کتابی بیرون می کشد.)

علیقلی خان:تو همیشه یجوری ازچنگ اصول در رفتی و مسائلو با ریشخند و کنایه ماستمالی کردی(رادی،۱۳۸۳:۷۹).

اما با درنظرگرفتن توالی‌های ارزیابی منفی علیقلی‌خان دربرابر هر توالی پاسخ جمشید به این نکته می توان پی برد که پاسخ‌های او با اظهار بی‌اطلاعی از موضوع غیرارجح هستند. هرچند پاسخ‌های کوتاه نشانهٔ رد کردن و غیرارجحیت است اما گاهی بسط دادن توالی‌های پس از پیشنهاد موضوع دلیل بر ادامه ندادن و رد کردن پیشنهاد است (لوینسون،۱۹۸۳:۱۷۲).

قابلیت سازش‌ناپذیری توالی‌های جمشید زمانی آشکارتر می شود که او سه مرتبه نقش سرزنش‌کننده‌ی علیقلی‌خان را بی‌اثر می‌گذارد هنگامی‌که در برابر توالی‌های اصلاح خطای خود را جبران نمی‌کند(رادی،۱۳۸۳:۷۹).و هم‌چنین در برابر آخرین نوبت علیقلی‌خان که توالی شکایت، بیان علت/جبران است جمشید نیمه دوم آن را اجرا نمی‌کند و در مقابل توالی شکایتی دیگر را ارایه می‌دهد: "من به قدر کافی با اصول متعالی شما دست وپنجه نرم کردم قربان. حالام ملاحظه می فرمایین، اسلحه ی من فقط یک کتاب کوچکه"(لوینسون، ۱۹۸۳: ۱۷۲).

توالی غیرارجح جمشید هم‌چنان درمقابل توالی ارزیابی علیقلی‌خان-نظرش درمورد فروغ‌الزمان- دوباره به‌کار می‌رود؛ هنگامی‌که او ظاهراً با به‌کارگیری واژه ی "بله" با نظر علیقلی‌خان موافقت می کند، درعوض ارزیابی تمسخرآمیزی درجهت انکار ارزیابی علیقلی‌خان از فروغ ارایه می‌دهد:"علیقلی خان:...تمام این مدتو رو این پارک خم شده مثل یک مرد داره از من محافظت می کنه./جمشید: بله منم مردی شو با اون چند تا تار مو روی چونه ی مامازل دیده م!(لوینسون،۱۹۸۳: ۸۱)"

در دنبالهٔ این بخش اختلاف میان آن‌ها به سازش ختم نمی شود زیراکه جمشید خود در اجرای نیمه دوم توالی سرزنش و توالی‌های اصلاح علیقلی‌خان پاسخ‌های غیرارجحی را برمی‌گزیند که به‌نوبهٔ‌خود توالی‌های غیرارجح دیگری را به همراه می آورد(شگلاف،۲۰۰۷:۱۵۵) :

"علیقلی خان: تو هنوز که هنوزه آدم نشدی آقا.

جمشید: من دین خودمو ادا کرده م قربان.

علیقلی خان: کجا؟پشت اون پنجره؟ یابا اون هفتا شغلی که ظرف دو سال عوض کردی؟

جمشید: اگه نتونم با دنیای شما کنار بیام، ترجیح می دم پشت اون پنجره بشینم

و نگاه کنم.
علیقلی خان: (بی آنکه بخندد.)ها،ها،ها،ها،...
جمشید: این لاقل شرافت بیشتری داره.
علیقلی خان: نگاه کنم!
جمشید:مگه شما در این ده ساله کار دیگه ای کرده ین؟" (رادی،۱۳۸۳: ۸۱)

هرچند در برابر توالی انتقاد جمشید، علیقلی‌خان سعی می کند جایگاه خود را حفظ کند و از خود دفاع کند اما جمشید کلام او را قطع می کند و با بیان عبارت "هر چی بود" به‌عنوان توالی پیش‌خاتمه، به‌گونه‌ای قصد دارد حق صحبت کردن از علیقلی‌خان را بگیرد. علاوه‌براین، پاسخ او در جهت تاکید ارزیابی علیقلی‌خان نبوده است و بنابراین غیرارجح محسوب می‌شود(رادی،۱۳۸۳: ۸۲).این قطع گفتار درجایی‌دیگر به همراه پاسخ غیرارجح توسط جمشید به‌کار می‌رود: "علیقلی خان:اتفاقا، اگه خودتو آلوده نکرده بودی، اگه این لک تو پرونده ی من نبود../جمشید:الان سناتور بودین!(رادی،۱۳۸۳: ۸۲)".

در نوبت بعدی جمشید توانسته نقش غالب سرزنش‌کننده را به‌دست گیرد زیرا دربرابر توالی‌های سرزنش او علیقلی‌خان نیمه دوم را اجرا می‌کند ، هرچند جمشید ارزیابی غیرارجحی از بیان علت او ارایه داده است و سعی دارد در توالی پنجم با همراهی نشانه‌ی "خب" در نقش پیش‌خاتمه، موضوع را پایان دهد.:

"جمشید:بله!شما بخاطر این عالیجنابان دست وپای یه گیله مردو نعل کردین و به طویله بستین.(توالی سرزنش)
علیقلی خان:من به خاطر اونا مبارزه کردم،...منو مومیایی کردنو تو این مقبره نشونِ خلایق دادن.(توالی بیان علت)
جمشید: اما اونا زمین هاتونو گرفتن، در عوض به شما کارخونه دادن:برنجکوبی،کودسازی،چوب بری. دیگه چی می گین؟(توالی ارزیابی غیر ارجح وسرزنش)
علیقلی خان: (ناامید و ازپادرآمده روی نیمکت می افتد.) اونا کاکُل منو چیدن پسر./تو نجاستی رو من گذاشتی که با آب زمزمم پاک بشو نیس.(توالی بیان علت/توالی قضاوت)
جمشید:خب،مثل اینکه ماهم داریم به یک تفاهمی میرسیم.(توالی ارزیابی غیر ارجح)
علیقلی خان: به خودت وعده نده آقا. ما هردو سبیل گذاشتیم، منتها هرکدوم به نیتی. این یادت باشه.راه من راه خداس. (توالی قضاوت)

جمشید: جدی؟!(توالی اصلاحی دیگر آغازگرِ دال برمخالفت)" (رادی، ۱۳۸۳: ۸۳-۸۲)

به‌طورقطع، مدیریت جمشید در انتخاب موضوع و مخاطب در این بخش حاکی از ضعف او نیست. در این گفتار نوبت علیقلی‌خان را به خود اختصاص می دهد و با ورود فروغ‌الزمان جمشید این اختیار را به خود می دهد که با آغاز کردن توالی روشن‌سازی[۲۵]، او را وارد بحث کند و از او در مورد مشکل پیش‌آمده توضیح بخواهد: "در این صورت،خوشوقت می شم اگه مامازل با توضیحات بلیغ شون منتی برما بذارن" (رادی، ۱۳۸۳: ۸۳-۸۲). افزون‌براین، در پاسخ توالی دیگر اصلاحی دال برمخالفتِ فروغ‌الزمان،جمشید به‌ظاهر پاسخ ارجح"بله" را می دهد و به‌دنبال آن سوالی می پرسد که در حکم توالی دیگر اصلاحی مخالفت است(رادی،۱۳۸۳:۸۴). جمشید به‌عنوان اجراکنندهٔ نیمه دوم توالی اصلاح، مخالفت را خاتمه نمی‌دهد و برحفظ موقعیت خود پافشاری می کند. بدین‌ترتیب، به دنبال آن شاهد توالی‌های پساگسترده‌ی مخالفت ازسوی هردوی آن‌ها هستیم(شگلاف،۲۰۰۷:۱۵۵).

نوع نوبت‌گیری جمشید در ادامه هم تأکید بر ادعای پیشین است؛ در موقعیتی که فروغ‌الزمان نوبت بعدی را به علیقلی‌خان اختصاص داده است، جمشید نوبت را می قاپد[۲۶]، سکوت علیقلی‌خان را به خود نسبت می دهد و در گفتار طولانی توالی سرزنش دیگری را از سر می گیرد:

"فروغ الزمان: شما هیچی نمی گین؟ (علیقلی خان در جواب فقط بلند می شود.)

جمشید:پونزده هزار متر زمینو با بیست و یک اتاق تواین منطقه ی ییلاقی بلا استفاده انداخته ین که مثلا پارک داشته باشین؛...با این همه این آدم های نگونبخت از گرگو میش صبح تا نیمه های شب می دوئن و مشغول خدمتگزاری و تشریفات و انجام وظیفه ن..."(رادی، ۱۳۸۳: ۸۵)

از این قسمت تا به پایان این پرده، بی‌اعتنای جمشید به گفتارهای فروغ‌الزمان زمانی پدیدار می شود که در برابر آن‌ها تنها پیانو می نوازد.این پاسخ غیرکلامی به‌عنوان حرکت فیزیکی ست که شگلاف و سکس از آن به‌عنوان ابزاری برای پیش‌خاتمه یاد می کنند(شگلاف، ۱۹۷۳: ۳۰۴). بنابراین تلاش جمشید برای خاتمه دادن به موضوع بحث می‌تواند نشان‌دهندهٔ بی‌میلی و بی‌اعتنایی او به آن‌چه مورداهمیت فروغ‌الزمان است، باشد.

درهمان ابتدای پردهٔ آخر، جمشید از توطئه های فروغ‌الزمان و نورالدین در مورد خود با خبر می‌شود و با عملکرد خود در برابر توالی‌های گوناگون آن‌ها به‌طورمصمم‌تر به مخالفت می‌پردازد. هرچند در برابر توالی‌های روشن‌سازی و سرزنش جمشید، آن دو بی پاسخ می مانند (رادی،۱۳۸۳:۱۱۵)

اما جمشید برای اجرای توالی سرزنش اول، نوبت فروغ‌الزمان را به خود اختصاص داده است ودربرابر توالی اصلاح نورالدین هم جبران خطا نکرده است و توالی سرزنش دیگری را پیش گرفته است(رادی، ۱۳۸۳: ۱۱۶) با وجود اینکه فروغ‌الزمان در دو توالی با ادعای جمشید مخالفت می‌کند اما جمشید هم در برابر آن‌ها ارزیابی‌های غیرارجحی ارایه می دهد و ادعاهای پیشین خود را تأیید می‌کند. او دربرابر آخرین ارزیابی غیرارجح فروغ‌الزمان در یک طول گفتار طولانی توالی سرزنش را پیش می‌گیرد و حتی خود نیمه دوم توالی اصلاح را اجرا می کند. درواقع، غیرارجح ترین گزینه که آغازگر و اجراکنندهٔ اصلاح دیگر، گوینده –جمشید– باشد را پیش می گیرد(لوینسون،۱۹۸۳:۳۳۹):

"جمشید: (به ترتیب نقش پرخاشگرانه پیدا می کند.) تو آدم نکته سنجی هستی استاد،تو اینوخوب می دونستی. البته ظاهر تو حفظ می کردی و به روی خودت می آوردی؛اما در خفا از مصاحبت ما رنج می بردی. چرا؟ برای اینکه جاه طلبی تو قوی تر از اون بود که رابطه ی بی آلایش مارو تحمل کنی...(مکث، نگاه.)بله! تو با این سیاه بازی و نقشه ها طوری اونو توی چنگت گرفتی که در واقع پیش تو بازی می کرد..."(رادی،۱۳۸۳:۱۱۷)

درواقع، جمشید در برابر توالی های غیرارجح و اصلاح فروغ‌الزمان، توالی ارزیابی‌های غیرارجح خود را تکرار می‌کند و به اصلاح خطای خویش نمی‌پردازد. سعی گوینده در جبران خطایش که می تواند از طریق بازگویی گفتهٔ خود[۲۷] به شیوهٔ دیگر باشد، نشان‌دهندهٔ تمایل او به سازش و توافق است؛ شیوه‌ای که جمشید آن را تابه‌حال برنگزیده و تسلیم نشده است(لوینسون،۱۹۸۳:۳۲۷). حتی او در اثنای نوبت طولانی‌اش مکث می‌کند و فرصتی برای صحبت به فروغ‌الزمان اختصاص می دهد اما سکوت او را به خود اختصاص و توالی را ادامه می‌دهد. فروغ‌الزمان این‌بار هم در برابر توالی سرزنش جمشید، شخص دیگری را خطاب قرار می‌دهد و خود را عقب می‌کشد(رادی، ۱۳۸۳: ۱۱۷, ۱۱۵, ۸۴).

در نوبت‌های بعدی، جمشید در برابر صحبت‌های فروغ الزمان و نورالدین سکوت می‌کند تاجایی که حتی نیمه دوم توالی سوال–پاسخ نورالدین را هم با بی اعتنایی رد می‌کند(رادی،۱۳۸۳: ۱۱۸) که خود هم پاسخ غیرارجح محسوب می‌شود و هم ازآن‌جهت که نوبت اختصاص‌داده به او را رد می کند، نمایانگر سبک بازدارنده و قوی اوست.

این نوع مدیریت در نوبت‌گیری را می‌توان در دیگر واکنش جمشید در مقابل توالی سوال نورالدین مشاهده کرد(رادی،۱۳۸۳: ۱۱۸). هنگامی‌که نورالدین با سوالش توالی پیش‌اعلام[۲۸] را اجرا می‌کند و نوعی پیشنهاد برای اعلام خبر ارایه می‌دهد، جمشید نیمه دوم این توالی که موافقت/مخالفت است را بی‌پاسخ می‌گذارد و تمایلی به شنیدن این خبر نشان نمی‌دهد(لوینسون،۱۹۸۳:۳۵۴).

اوحتی پس از سکوتی نسبتا طولانی در برابر گفتار طولانی نورالدین و فروغ‌الزمان بخشی از صحبت آن‌ها را مغتنم می‌شمرد و نوبتی به خود اختصاص می‌دهد و از گفته‌های آن‌ها نتیجه‌گیری می‌کند(رادی،۱۳۸۴:۱۲۴،۱۱۹). درواقع شنونده برای سهیم کردن خود و پیدا کردن نوبتی در گفت‌وگو درصدد تشخیص بخشی از سخن گوینده که به‌طوربالقوه اجرای توالی دوم را می‌طلبد، برمی‌آید. بدین‌ترتیب، جمشید با بیان واژه های "و حالا..." و "پس" توالی‌های خاتمه را به‌کار گرفته و حضور خود را در برابر گفتار طولانی آن‌ها برجسته کرده است(لوینسون،۱۹۸۳:۳۲۴). توالی‌های دیگر جمشید هم می‌تواند گویای ادعای ذکرشده باشد زیرا بیشتر آن‌ها توالی‌های سرزنش و اصلاح هستند وهم‌چنان به‌عنوان دارا بودن نقش سرزنش‌کننده و طلب‌کنندهٔ اصلاح موردتوجه است: "متشکرم مامازل! ایده آل بزرگ تو این بود؟"/ "اینم تو گاو صندوق بود؟"/"آفرین کفنشم که باز کردین!"/ "پس تمام این صحنه ها از پیش طراحی شده بوده"(رادی،۱۳۸۳:۱۲۳). حتی در برابر توالی انتقاد فروغ‌الزمان شاهد توالی‌های سرزنش و اصلاح هستیم "جمشید: داری منو به کلینیکت دعوت می کنی؟"(توالی سرزنش)/"یعنی کاسبیت انقدر خرابه؟"(توالی اصلاح)/ "و تومی خوای از من یه حیوان بی عقده درست کنی مثل خوک؟"(توالی سرزنش)(رادی،۱۳۸۳: ۱۲۵).

آن‌چه در این بخش قابل‌ملاحظه است، مدیریت خاص جمشید در سیستم توالی است به‌گونه‌ای که او با موافقت ظاهریش موضوع موردنظر فروغ‌الزمان را خاتمه داده[۲۹] و موضوع خود را ارایه می دهد:

> "فروغ الزمان: به هر جهت کلینیک من یا جای دیگه، فرق نمی کنه، تو فعلا داری یه دوره ی روحی رو سپری می کنی.
>
> جمشید: (جهنده بلند می شود.) خیلی خب چکش تو بیار، لوله چراغ هم یادت نره. آخه تمام ابهت کلینیک تو به اینه که چند تا چکش به زانوی من بزنی و مردمک منو توی نور معاینه کنی. بعدشم آبدزک! نمی خوای مغز منو با آبدزک بکشیو توی لابراتوآرت آزمایش کنی؟"(رادی، ۱۳۸۳: ۱۲۵)

توالی فروغ‌الزمان توالی کنش کلامی غیرمستقیم[۳۰] است که در آن جمشید را به‌طورغیرآشکارا به کلینیک دعوت می‌کند. براین‌اساس از جمشید انتظار می‌رود که این دعوت را بپذیرد یا رد کند. هرچند همراهی پاسخ جمشید با عبارت موافقت "خیلی‌خب" ظاهرا ارجح است اما او ازاین‌رهگذر، پاسخ ارجح را به‌صورت غیرارجح بیان کردن؛ توالی‌های سرزنش و اصلاح را در پیش گرفته است(شگلاف،۲۰۰۷: ۶۷-۶۶) هم‌چنین در بخشی دیگر، ازهمین‌رهگذر، توالی سرزنش را پی می گیرد(رادی، ۱۳۸۳: ۱۳۵-۱۳۴)

سکوت‌های طولانی جمشید در برابر توالی‌های سرزنش فروغ‌الزمان هم از سه منظر حایزاهمیت است(رادی، ۱۳۸۳: ۱۳۱-۱۲۹-۲۸).ازطرفی نقش سرزنش‌کنندهٔ فروغ‌الزمان را رد کرده است زیرا

در برابر او بخش دوم توالی سرزنش را بی‌پاسخ رها می‌کند؛ بنابراین نقش سرزنش‌کنندهٔ فروغ‌الزمان بی‌اثر می ماند. ازسوی‌دیگر، براساس نظر یول و برون "سکوت به عنوان یک پاسخ، عکس العملی افراطی به منزلهٔ عدم شرکت در مکالمه است"(رادی، ۱۳۸۳: ۱۱۴)؛ که خود بی‌میلی جمشید به صحبت‌های فروغ‌الزمان را نشان می‌دهد. از دیدگاه سوم، ازآن‌جهت که سکوت، پاسخ موردانتظار توالی‌های سرزنش فروغ‌الزمان نیست،غیرارجح محسوب می شوند(لوینسون،۱۹۸۳:۳۳۶).

دراین‌راستا، پاسخ جمشید در برابر توالی اصلاح فروغ الزمان در یک طول نوبت کوتاه هم غیرارجح به‌حساب می‌آید، زیراکه مخالفت خود را بدون به‌کارگیری یکی از عناصر نشانه‌ی مخالفت بیان کرده است(لوینسون، ۱۹۸۳: ۳۳۳) و افزون‌براین پاسخش در جهت جبران خطای موردنظر توالی اصلاح نیست بلکه خود یک ارزیابی غیرارجح در جهت نفی نظرات فروغ‌الزمان است :"فروغ الزمان:...ببینم این نابغه ی متوسط القامه، فرانکوفیل عزیز ما در این یه ساله چه کرده؟/ جمشید:«این بوزینگان خوشمزه را بنگر که چگونه ور می جهند و یکدیگر را به سوی کثافات پرتاب می کنند...»(رادی،۱۳۸۳:۲۹)".

پاسخ‌های غیرارجح جمشید تا جایی پیش می‌رود که نورالدین را از داشتن طول گفتار طولانی و انتخاب موضوع گفت‌وگو محروم می کند :"نورالدین: لابد اطلاع داری که فردا اول وقت طوطی و طاهرو می فرستیم «گیلده».../جمشید: ولی قطعا کلیه های طاهر به خاطر خرده فرمایش های من از کار نیفتاده(رادی،۱۳۸۳: ۱۳۱)". جمشید با پیش گرفتن این توالی غیرقابل‌انتظار و بنابراین غیرارجح در برابر پیش‌توالی اعلام خبر نورالدین موضوع پیشنهادی ازسوی او را به‌صورت معلق رها کرده و موضوع دلخواه خود را پیش کشیده است. درحقیقت، پاسخ جمشید باید پیش‌توالی نورالدین را که خواستار دریافت اجازه برای تحقق آن است را بپذیرد و شرایط اجرای آن در نوبت بعدی را با موافقتش فراهم کند. اجرای نیمه دوم این پیش‌توالی از طرف جمشید نوعی اعتبار بخشیدن به خبری است که نورالدین قرار است آن را ادامه دهد. بااین‌حال، سوال جمشید در برابر پیشنهاد نورالدین به‌مثابه اصلاح اما وسیله‌ای برای بیان مخالفت خود با آن پیشنهاد است که چندین‌بار در برابر توالی‌های بعدی نورالدین تکرار می‌شود (شگلاف،۲۰۰۷: ۱۵۱–۱۵۳). اجرای این توالی که به‌عنوان نیمه دوم توالی نورالدین پذیرفتنی نیست، گفتهٔ او را بی‌ارزش می‌کند و بحث را به موضوع دلخواه خود که انتقاد کردن از آن‌هاست، سوق می دهد.از دیدگاه نظام نوبت‌گیری گویندهٔ پیش‌توالی اعلان، با کاربرد این توالی در خواست داشتن نوبت و گفتاری طولانی را دارد که جمشید با این نوع پاسخ‌گویی دستیابی او به گفتار طولانی را غیرممکن می سازد(لوینسون،۱۹۸۳:۳۴۹).

در ادامه این تقابل، عملکرد پاسخ های غیرارجح جمشید در برجسته کردن سازش‌ناپذیری او با گروه مخالف قوی‌تر است. او با به‌کارگیری توالی اصلاحِ دیگر آغازگرِ دال بر مخالفت، توالی‌های مخالفت دیگر را به همراه می آورد و تمایلی به سازش با نورالدین نشان نمی دهد:" برم پیش آقا؟(توالی

اصلاح دیگر آغازگر دال بر مخالفت)...برم پیش پای اون نعش زانو بزنم و برای گناهان کبیره م استغفار کنم؟نه!(جام را بر میدارد و از پشت پیانو بلند می شود.)ولی چرا! این کارو می کنم.بخاطر بی کسی،بی پناهی و مظلومیتش این کارو می کنم:اون جا،سر خاک..."(رادی،۱۳۸۳:۱۳۹)جمشید مخالفت خود را با استفاده از واژه‌ی نفی "نه" به‌صورت‌آشکار و بدون کاربرد عناصری که شدت مخالفت را کاهش بدهند، ارایه داده است.یکی از ویژگی‌های رایج و محوری پاسخ‌های ارجح ایجاد مصالحه/توافق میان نیمه اول و دوم جفت هم‌جوار است زیرا این جفت‌ها هم‌جوار هستند و با قرار دادن بخش‌هایی در میان آن‌ها می‌توان پیوستگی میانشان را برقرار کرد. بااین‌وجود پاسخ‌های غیرارجح جمشید پیوستگی و اتحاد میان گفته‌ها را ایجاد نکرده است؛ این خود بی‌تمایلی جمشید به برقراری سازش با گروه مخالف را بیان می کند(شگلاف،۲۰۰۷: ۱۳۹).در آخرین تقابلات میان آن‌ها و در پاسخ ارزیابی نورالدین، جمشید پاسخ غیرارجح خود را ادامه می دهد و حتی برای آن هم بیان علت می کند(شگلاف،۲۰۰۷: ۶۵).اگر استفاده از بیان علت به‌عنوان یکی از راه‌های تخفیف میزان شدت مخالفت در پاسخ‌های غیرارجح به‌کار می رود، در این‌جا توضیحات و بیان علت جمشید وسیله‌ای برای ایجاد شدت مخالفت‌هایش به‌کار برده شده است(لوینسون،۱۹۸۳:۱۷۳).

در پایان ضرورت دارد عملکرد جمشید بر اساس شاخصه‌های نوبت‌گیری ارزیابی شود. با وجود اینکه نوبت های طولانی به فروغ‌الزمان اختصاص داشته دراین‌میان نمی‌توان این حقیقت را از نظر دور داشت که آغازگر گفت‌وگوها، تعیین‌کننده‌ی موضوع و مخاطب بعدی گفت‌وگو ها و قطع کننده‌ی کلام شخصیت روبه‌روی جمشید بوده است وچنین می توان استنباط کرد که در کلیّت اثر، جمشید به‌عنوان روشنفکر عملکردی منفعل و ضعیفی در برابر گروه مخالف خود نشان نداده است.

۴.نتیجه‌گیری:

برآیند رویکرد تحلیل مکالمه درنمایشنامهٔ **لبخند باشکوه آقای گیل**، شخصیت روشنفکر را سازش‌ناپذیر و چالش‌آفرین در برابر گروه مخالف معرفی کرده است؛ تداوم پاسخ‌های غیرارجح مانند سکوت ، ارزیابی‌های منفی و توالی‌های پساگسترده‌ای مخالفت در مکالمات جمشید با جفت‌های کلامی‌اش حاصل این سنجش است. بر اساس نظام نوبت‌گیری، جمشید خود آغازگر مکالمات است و این آغازگری را با اجرای توالی سوال که دارای کنش پیشنهاد موضوع است، پی می‌گیرد و موضوع و مخاطب بعدی را تعیین می کند. تاجایی‌که نوبت اختصاص داده‌شده به او توسط علیقلی‌خان را رد می‌کند و آن را به فروغ واگذار می‌کند. به دنبال آن، آن‌چه سبک بازدارنده را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های کلامی جمشید تعیین می‌کند، قطع کردن کلام فروغ و کند کردن روند صحبت اوست.با درنظر گرفتن شاخصه‌ی سیستم توالی در راستای شاخصه‌ی مذکور، جمشید در جایگاه شروع‌کنندهٔ گفت‌وگو توالی‌های مقدمه را به‌کار می‌گیرد و خود با بهره گیری توالی‌های پیش‌خاتمه درصدد پایان دادن به آن موضوع برمی‌آید و مسیر بحث را به موضوعی دیگر منحرف

می‌سازد تا شرایط برای اجرای توالی‌های انتقاد مهیا شود.جمشید با پافشاری در اجرای توالی‌های انتقاد و اصلاح در برابر توالی‌های سرزنش فروغ‌الزمان، او را به سکوت و بالاخره به اجرای نیمه دوم توالی اصلاح وادار می‌کند. درحالی‌که جمشید در برابر بسیاری از توالی‌های اصلاح و سرزنش فروغ‌الزمان اجرای نیمه دوم را رها می کند، نقش سرزنش‌کننده او را به رسمیت نمی‌شمرد و خود را ملزم به جبران خطا نمی‌داند. هرچند ویژگی‌های کلامی گروه مخالف نشان‌دهندهٔ قدرت آن‌هاست، اما جمشید با اختیاراتی که در مدیریت نوبت‌گیری و توالی‌ها برای خود برگزیده است، برخلاف دیگر اعضا مطیع و فرمان‌بردار آن‌ها نیست.او در برابر بسیاری از کنش‌های پیشنهاد موضوع، پاسخ رد می‌دهد، بر سر اصول کلامی مانند مرتبط سخن گفتن با علیقلی‌خان توافقی نشان نمی دهد، در برابر توالی‌های قضاوت، توالی‌های ارزیابی منفی و در برابر توالی‌های سرزنش و اصلاح متقابلاً همین توالی‌ها را اجرا می کند. در جایی‌که انتظار می رود از شدت موقعیت انکارکننده‌اش بکاهد، بر شدت آن می افزاید و توضیحی هم برای توالی‌های غیرارجحش ارایه نمی‌دهد. سکوت‌های نسبتاً طولانی جمشید در برابر گفته های این گروه به‌عنوان عملکردی غیرارجح و افراطی به‌منزلهٔ بی‌میلی او به شرکت در مباحث آن‌هاست. با درنظر گرفتن تأثیر کلی توالی‌های غیرارجح می توان چنین گفت که در این پاسخ ها از زبان و زمان بیشتری نسبت به پاسخ‌های ارجح استفاده می شود و استفاده بیشتر از زبان موجب ایجاد فاصله بیشتر بین نیمه اول و دوم و به‌طبع، تداوم اختلاف و ناسازگاری میان گوینده و شنونده می‌شود. تحلیل راهکارهای زبانی به‌کارگرفته‌شده مؤید این ادعاست که عملکرد روشنفکر رادی لزوما و تماما منفعل نیست و این حوزه از کاربردشناسی زبان این قابلیت را فراهم ساخت تا شخصیت مبارز و سازش‌ناپذیر روشنفکر تبیین شود.

■ پی‌نوشت‌ها

۱- Conversation Analysis

۲- Turn_taking

۳- Turn_sequencing

۴- Adjacency pairs

۵- Insertion sequence

۶- Preference Organization

۷- Dispreferred pair part

۸- Self_repair initiator

۹- Other_initiated Self_repair

۱۰- Insert expansion

۱۱- Post_expansion

۱۲- Disagreement_implicated other_initiations of repair

۱۳- Pre_sequence Turn

۱۴- Topic_proffering Sequencing

۱۵- Deflective

۱۶- Pre_ terminal sequence

۱۷- Counter_repair

۱۸- Role of reproacher

۱۹- Repair other_initiated

۲۰- Standing firm

۲۱- Reproach_account_evaluation

۲۲- Evaluation Slot

۲۳- Greeting_greeting

۲۴- Asserting Format

۲۵- Clarification Sequence

۲۶- Graping

۲۷- Reformulation

۲۸- Pre_announcement Sequence

۲۹- Blocking response

۳۰- Indirect Speech Act

■ فهرست منابع

- امیری،ملک ابراهیم. (۱۳۷۹). **مکالمات(گفتگو با اکبر رادی)**.تهران:ویستار.
- رادی،اکبر.(۱۳۸۳).**روی صحنه ی آبی**.ج۲.تهران:قطره.
- زاهدی.زرینداخت.(۱۳۸۷).**اکبر رادی و ایبسن،فصلنامه هنر** .شمارهٔ (۷۵). صص۴۶_۵۶.
- شریف نسب،مریم.رون،مهسا. (۱۳۹۰). **تحلیل ساختاری نمایشنامه های اکبر رادی(دههٔ چهل**

و پنجاه).سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب).شمارهٔ (اول).صص۴۱_۶۴.
- محمودی بختیاری،بهروز،حسینی.سید مصطفی(۱۳۹۱).**بررسی نوبت گیری و کنش های گفتاری در نمایشنامه آهسته با گل سرخ با تکیه بر مطالعات سبک شناسی درام.نشریه هنرهای زیبا. شمارهٔ (۷)**،صص۵۳_۶۰.
- یحیی پور،مرضیه.صادقی،زینب.(۱۳۸۹).**سایه ی انتون چخوف بر ادبیات نمایشی معاصر ایران(براساس نمایشنامه های انتون چخوف و اکبر رادی).پژوهش زبان های خارجی**.شمارهٔ (۵۷)،صص۱۵۱_۱۶۷.
- یول،جرج(۱۳۸۷)،**کاربرد شناسی زبان**،ترجمه دکتر محمد عموزاده مهدریجی،دکتر منوچهر توانگر،تهران:سمت.
- Culpeper, J. Short, M.& Verdonk, P. (1998).Exploring the Language of Drama London:Routledge.
- Herman, Vimala. (1995).Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays, London and New York.First Puplication by Routledge.
- Hutchby, I. and Wooffitt, R. (2008).Conversation Analysis (second edition). Cambridge: Polity.
- Levinson, S. C. (1983).Pragmatics. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pomerantz, A. M. (1984).“Agreeing and Disagreeing with Assessments” in
- Atkinson, M. and Heritage, J. (eds.) Structures in Social Action: Studies in Conversation Analysis. Cambridge: Cambridge University Press.
- Richards, Jack C. and Schmidt, Richard.(2010). Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics (Fourth edition). Great Britain: Longman.
- Sacks, H. and Schegloff, E. (1973). “Opening and Closing”.*Semiotica*. Vol. 8, pp. 289-327.
- Sacks, H. and Schegloff, E. (1979). ‘Two Preferences in the Organisation of Reference to Persons in Conversation and their Interactions’ in Psathas, G. (ed.), Everyday Language: Studies in Ethnomethodology. New York: Irvington Press.
- Sacks, H., Schegloff, E. and Jefferson, G. (1974).“A Simplest Systematics for the Organisation of Turn-Taking for Conversation”.*Language*.Vol. 50. No. 4, pp. 696-735.
- Schegloff, E. (1972).”Notes on a Conversational Practice: Formulating Place”. *Sudnow*, D. (ed.). Studies in Social Interaction, New York :Free Press.
- Schegloff, E. A. (1968). “Sequencing in Conversational Opening”.*American Anthropologist*70.: 1075-1095.

- Schegloff, E. (2007). Sequence Organization in Interaction. Vol. 1.» A Primer in Conversation Analysis.«Cambridge: Cambridge University Press.
- Schegloff, E. A. (1980). “Preliminaries to Preliminaries: ‘Can I Ask You a Question’”.*Sociological Inquiry*. 50: 104-152.
- Short, Mick (1994). Discourse Analysis and Drama.In R.E Asher (Ed.) .The Encyclopedia of Language and Linguistics.Vol 2.Oxford:Pergamon949-952..
- Tan, Peter K. W. (1993). A Stylistics of Drama. Kent Ridge: Singapore University Press.
- Yule, George.(1996). Pragmatics.Oxford: Oxford University Press.

تأثیر «مونولوگ» در معرفی قهرمان و پیشبرد موقعیت‌های دراماتیکِ آثار نمایشی در عصر نئوکلاسیک

شهاب‌الدین عادل

تاریخ دریافت مقاله ۹۴/۰۱/۲۰ | تاریخ پذیرش نهایی۹۴ /۰۳/۲۵

تأثیر «مونولوگ» در معرفی قهرمان و پیشبرد موقعیت‌های دراماتیکِ آثار نمایشی در عصر نئوکلاسیک

شهاب الدین عادل
استادیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر

چکیده
مقاله‌ای که هم‌اکنون ازنظر می‌گذرد، نگاهی است تحلیلی به مقوله‌ی مونولوگ یا تک‌گویی و تأثیر آن در معرفی شخصیت‌پردازی قهرمان و خلق موقعیت‌های‌دراماتیک اثر که با رویکرد ساختارگرایانه در سه تراژدی عصر نئوکلاسیک موردبررسی قرار می‌گیرد.
هدف از ارایه‌ی این مقاله عبارت است از: ۱) جایگاه و موقعیت مونولوگ در ساختار درام، ۲) تأثیر کاربردی مونولوگ در خلق موقعیت‌های نمایشی و همین‌طور شخصیت‌پردازی، ۳) نحوه‌ی برقراری ارتباط مونولوگ با مخاطب و مخاطب با سیر حوادث درام، ۴) تأثیر مونولوگ در پیدایی تکنیک‌های دیگر نمایشی.
لازم‌به‌ذکر است که مونولوگ در تئاتر از قابلیت‌های دیگری نیز در نحوه‌ی روایتگری داستان برخوردار است که ازآن‌جمله باید به گفتمان متغیر پیرامون فردیت، نحوه‌ی بازنمایی ویژگی‌های روانشناسانه و درونی شخصیت‌ها و انعکاس‌دهنده‌ی زبان و فرهنگ یک جامعه اشاره کرد. کارکردهای متنوع و متعدد تک‌گویی همواره به‌عنوان یک شاخصه در پیشبرد ساختار دراماتیک آثار نمایشی تأثیر داشته است.
مونولوگ یا تک‌گویی اگرچه اصطلاحی است که زیربنای آن بر شیوه‌ی حرف زدن یک نفر با خودش و یا با تماشاگر استوار است، اما این اصطلاح و کارکرد و روش‌های به‌کارگیری آن در ادوار مختلفِ ادبیات نمایشی در دنیا تاحدودی با هم متفاوت است؛ به‌نحوی که روش‌های به‌کارگیری مونولوگ در دوران کلاسیک به‌مراتب با روش‌ها و رویکردها و دیدگاه‌های به‌کارگیری آن در دوران مدرنیسم و حتی پست‌مدرنیسم متفاوت است. چنان‌چه این شیوه در دوران کلاسیک‌ها به‌صورت یک الزام و در دوران مدرن به صورت یک تکنیک و تمهید به‌کار گرفته می‌شود.

واژگان کلیدی: مونولوگ (تک‌گویی)، ساختار درام، کلاسیک، نئوکلاسیک، شخصیت‌پردازی و مونودرام.

مقدمه:
مونولوگ[1] واژه‌ای ترکیب‌یافته از دو واژه‌ی مونو (Mono) به معنای تک و لوگ (Logue) به مفهوم سخنرانی یا صحبت کردن است که معنای کلی تک‌گویی را تشکیل می‌دهد که زیربنای اصلی آن در یونان باستان به‌معرض‌ظهور درآمد.
تاریخ تک‌گویی به دوران آغازین تئاتر در یونان باستان بازمی‌گردد که به‌مرورزمان در همان دوران با ابتکاراتی که ازسوی شعرای تراژدی‌نویس قرن ۶ و ۵ ق.م به ارمغان آمد از رشد و گسترش خاصی بهره‌مند شد و سپس در دوران نئوکلاسیک در انگلیس و فرانسه با اقدامات بی‌شائبه‌ی امثال «ویلیام شکسپیر»، «پی‌یر کورنی»[2]، «ژان راسین»[3] و... به اوج دراماتیک خود دست یافت که تمام این اقدامات و تجربیات درنهایت سبب شد که تک‌گویی در گذر زمان و به‌خصوص پس از جنگ جهانی اول و دوم، به علت ماشینی شدن و هم‌چنین سرگردانی‌های انسان قرن بیستم، دوباره به اسلوبی دیگر رواج یابد و عنصر محتوایی عمده‌اش، درون‌گرایی ناشی از امراض روحی و روانی پرسوناژ شده که به‌صورت واگویه‌های درونی و بیرونی همراه با وحشت و آشفتگی و ازخودبیگانگی در ژانرهای دیگر نمایشی هم‌چون مونودرام بیان شود.
در اواخر قرن ۱۹ میلادی متأثر از نقش کاربردی مونولوگ و استفاده از آن به‌عنوان گفتاری انجام‌رسان (و نه تعاملی) در تئاتر، سبب شد که سبک‌ها و تکنیک‌های بدیعی در شیوه‌های بازیگر مطرح شود. که در آن بازیگر کاملاً در شخصیت مربوطه غرق شده و از مونولوگ به‌عنوان ابزاری برای القای حس سلطه و اقتدار و امری هدفمند برای تأثیرگذاری دراماتیکِ امور اجرایی نمایشی بهره جوید.
حال بدین‌جهت مونولوگ در جایگاه کامل‌ترین شکل تک‌گویی می‌تواند ازیک‌طرف به‌عنوان مصداقی برای ثبت میزان جوهرِ یک نمایشنامه‌نویس درنظر گرفته شود و ازطرف‌دیگر به جهت ابعاد مقتصدانه‌ی نمایش‌های تک‌نفره، توانسته است که در جذب طیف وسیعی از مخاطبان بسیار موفق عمل کند. البته باید درنظر داشت که بخش اعظم این موفقیت مرهون این امر است که مونولوگ در درام امروزی، نه‌تنها خواسته‌های بازیگر و مخاطبش را در توضیح زیرمتن تأمین می‌کند، بلکه بر مبنای این کارکردها می‌توان از مونولوگ به‌عنوان ادبی‌ترین رسانه‌ی دراماتیک نیز یاد نمود که در درام‌های کلاسیک و زایش روح تئاتر، همواره نقشی اساسی ایفا می‌کرده است دراین‌میان گفتنی است که گاه مونولوگ، خود نمایشنامه‌ای مستقل کرد که در گونه‌ی مونودرام جای می‌گیرد و ازهمین‌رهگذر شاید بتوان با صراحت بیشتری اذعان کرد که مونودرام را از مونولوگ دراما گرفته‌اند.
علاوه‌براین باید اشاره کرد که برخلاف گفت‌وگویی که بازیگران در آن شریک هستند، مونولوگ مختص فرد اجراگر است و ازنظر بسیاری از منتقدان، زبان در تک‌گویی در مقایسه با گفت‌وگو انعطاف بیشتری از خود بروز می‌دهد.
حال از آنجا که تأثیرات مونولوگ به‌خصوص در عصر نئوکلاسیک در روند خلق موقعیت‌های دراماتیک و معرفی شخصیت‌های درام و همین‌طور میزان الگورسانی، بیش از سایر ادوار ادبیات نمایشی از تأثیرگذاری بیشتری برخوردار بوده، بنابراین در ذیل ابتدا به معرفی کامل این شیوه و عنصر نمایشی یعنی مونولوگ پرداخته و سپس با مطرح‌سازی این تکنیک نمایشی، نقش فزاینده و تأثیرگذار آن را در گستره‌ی زمان و در پیدایی تکنیک‌های دیگر نمایشی موردکنکاش قرار می‌دهیم.

۱- تعریف مونولوگ:
«مونولوگ یا تک‌گویی، اصطلاحی است با معانی متعدد در هنر نمایشی و سینما؛ اساس و زیربنایی که در آن شیوه فقط یک نفر حرف می‌زند؛ یا با خودش و یا با تماشاگر» (نوراحمر، ۱۳۸۱: ۱۳۶).
در کتاب **فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر** این واژه نیز چنین تعریف شده است:
«سخن یک شخصیت است که مستقیماً روی سخن با هیچ مخاطبی ندارد و در پی کسب پاسخی

نیست. وجه تمایز تک گفتار با گفتگو [دیالوگ] عبارت است از فقدان مبادله‌ی کلامی و طولانی بودن نطق پرشوری که از بافت کشمکش و گفتگو قابل جدایی است» (شاهین، شهناز و...، ۱۳۸۳: ۲۷۶).

۲- مفهوم مونولوگ:

مفهوم مونولوگ در نظریه‌ی دراماتیک باوجود تعاریف متعددش اساساً مفهومی مبهم است. به گفته‌ی فیستر[۴] در کتاب **نظریه و تحلیل درام**، تک‌گویی اساساً در تعاریف متعدد و معیار در مقابل مفهوم دیالوگ[۵] (گفت‌وگو) تعریف می‌شود. بنابراین تعریف مونولوگ بر حسب تمایزش با دیالوگ تعیین می‌شود. دو معیاری که در این جا دست‌اندرکار می‌شوند یکی معیاری است که بر اساس موقعیت، مونولوگ را تعریف می‌کند و دیگری معیار ساختاری است. معیار اول یعنی معیار موقعیت به تنهایی فرد گوینده بر صحنه اشاره دارد و معیار ساختاری به طول و میزان استقلال و خودبسندگیِ گفتاری خاص اشاره می‌کند. بر اساس معیارِ اول، گفتارهای بلند در متن نمایشنامه، مونولوگ محسوب نمی‌شوند، چون این گفتارها مستقیماً فردی حاضر در صحنه را خطاب قرار می‌دهند. اما بر اساس تعریف دوم، این گفتارها مونولوگ‌اند، چون گفتارهای مستقل و جامع با طول قابل‌تاملی هستند.

سنت آنگلوآمریکن بر اساس اصطلاح‌شناسی خود، این دو مفهوم را تحت‌عنوان سولی‌لوکی[۶] (تنهاگویی) و مونولوگ تعریف می‌کند، هم‌چنین در دیکشنری تئاتر «پاتریس پاویس»[۷] این مفهوم را به گونه‌ای متفاوت پیش می‌برد. او مفهوم مونولوگ بر حسب طول را دست‌کم از تعریف مونولوگ حذف می‌کند. مونولوگ گفتاری است که یک شخصیت با خودش می‌گوید، درحالی‌که سولی‌لوکی یا حدیث‌نفس، مستقیماً خطاب به هم‌صحبتی است که صحبت نمی‌کند.

«تک‌گویی همان طور که از نمایه‌ی واژه‌اش پیداست گویشی است تک‌سویه برای یک دهان و یا قلم و از شگردهای ادبی و هنری به شمار می‌رود. تک‌گویی در تئاتر اما یعنی خودِ تئاتر به معنای واقعی و تاریخی واژه، چرا که تئاتر از اساس با تک‌گویی شکل می‌گیرد و پس از سالیان دراز دیالوگ بر آن استوار می‌شود. تک‌گویی سویه‌ی روبه‌روی دیالوگ است و از نگاهی دیگر تک‌گویی گونه‌ای از دیالوگ است که تک‌گو با خود یا با دیگری دارد» (خاکی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۶).

«لوپه دووگا»[۸] نمایشنامه‌نویس اسپانیایی دراین‌خصوص می‌گوید: «حرکت تئاتری در تغییر و به هم خوردن تعادل نیروها ایجاد می‌شود. مونولوگ‌ها اگر مخاطب ذهنی و پنهانی نداشته باشند که با وجود آن که غایب است حضورش احساس می‌شود، تئاتر نخواهد بود».

آن‌چه روشن و بدیهی است تک‌گویی، درونیات سرکوب‌شده‌ی انسان معاصر و اعتراض و برون ریختن درونیات این انسان را مطرح می‌کند. سرچشمه‌ی چنین مواردی را می‌توان در برآیند جوامع دیکتاتوری و یا تک‌صدایی که تحت‌فشار و خفقان بوده و عاری از تعاملات اجتماعی و انسانی هستند، دانست. جوامعی که فرصت تعاملات دو الی چند نفر را سلب می‌کند و امیال گفتمان میان مردم را سرکوب می‌کند و به‌جای این که چندگویی و چندصدایی گسترش یابد، بدیهی است تک‌صدایی و تک‌گویی رواج می‌یابد و بنابراین هویت در چنین فضاهایی به صورت چندگویی نمود پیدا نمی‌کند.

تک‌گویی:

«تک‌گویی سخن درازناک بی‌گسست و یا کم‌گسستِ شخصیتی ویژه در نمایشنامه و نمایش است، شخصیتی که به او تک‌گوی گفته‌اند. تک‌گوی در تنهایی بر صحنه و یا در حضور شخصیت‌های دیگر نمایش، با سخنی رسا و شیوا و برخوردار از شگردها و شیوه‌های نمایشی، اندیشه‌ها، بیم‌ها، امیدها، پرخاش‌ها، پرسش‌ها،... و یا اعتراف‌های خود را به آگاهی و به راستی به آگاهی دریافتگران

همگان می‌رساند» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۶۳۰).

تنهاگویی:

«هنگامی که تک‌گویی در تنهایی و به صورت حدیث نفس و دردِدل انجام پذیرد، شکل دیگری از آن نمودار گردیده که تنهاگویی خوانده شده است. تنهاگویی آن تک‌گویی است که در نبودِ شخصیت‌های دیگر نمایش بر صحنه بیان می‌گردد. تنهاگویی، برون‌سازیِ اندیشه‌های درونی است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۶۳۱).

تفاوت تک‌گویی و تنهاگویی:

برخی از نمایشنامه‌نویسان، تک‌گویی و تنهاگویی را مترادف هم می‌دانند، اما باید توجه داشت که در تک‌گویی شخصیت‌های دیگری نیز بر روی صحنه هستند و گاهی مونولوگ خطاب به آنان گفته می‌شود، ولی در تنهاگویی، فردِ تنهاگو با صدایی بلند می‌اندیشد؛ بدون حضور دیگر شخصیت‌ها. از آنجایی که بیان تک‌گویی در حضور دیگر شخصیت‌هاست، گاهی با واکنش آن‌ها مواجه می‌شود، حال آن که چنین واکنشی در هنگام سخنرانی شخصیت تنهاگوی، رخ نمی‌دهد.

البته در ادامه‌ی تقابل دوطرفه میان تماشاگران و شخصیت تک‌گو، «تماشاگر تک‌گویی نیز، دزدانه به شنیدن و تماشای درون افشاگر این فرد می‌نشیند، دزدی که همچون یک روانپزشک یا روانشناس، مخاطبِ واگویه‌های درونی یک بیمار روان‌نژند شده است، اما نمایشگری و گیرایی ویژه‌ی تئاتر را هم میهمان می‌شود. پس برای درک و شناخت بیشتر از شخصیت و محتوای تک‌گویی باید به موشکافی هدف و سویه‌ی مقابل تک‌گفته‌های او نشست» (خاکی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۸).

اقسام تک‌گویی:

بدیهی است درک و شناخت مونولوگ نیاز به واکاوی وسیع در ارتباط با زیرساخت‌های تک‌گویی دارد. اگر تک‌گویی را به دو گروه درونی و برونی تعریف کنیم، می‌توان گفت تک‌گویی درونی، خود بر دو نوع استوار است، نخست تک‌گویی مستقیم که گونه‌ای از تک‌گویی درونی است که بدون درنظر گرفتن هیچ مخاطب فرضی بیان شده و نمایش داده می‌شود؛ درواقع نویسنده در آن دخالتی اندک دارد. در این روش نویسنده هیچ توضیحی نمی‌دهد و نمایشنامه، لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن تلقی می‌شود. دراین‌شرایط اندیشه‌ها، خاطرات، ذهنیت‌ها یکدیگر را فرامی‌خوانند و ازاین‌طریق فرآیند بیان اطلاعات شکل می‌گیرد، در پایان این اطلاعات به تماشاگران واگذار می‌شود یا به‌تعبیردیگر، نویسنده‌ی داستان در تئاتر، معادل و تلقی بازیگر را می‌یابد و درواقع تجربه‌ی درونی شخصیت از درونش به برونش منجر می‌شود.

اما در مورد تک‌گویی غیرمستقیم باید گفت که در این روش نویسنده به صورت سوم‌شخص و یا راهنمای راوی در اثر دخالت می‌کند و فضای مطلوبی برای ذهن شخصیت فراهم می‌آورد و در پایان روایت را به ذهن دانای کل و محتویات و شخصیت می‌سپارد و از صحنه خارج می‌شود.

و اما درام و ساختار و نقش آن در تک‌گویی چگونه است؟ به‌کارگیری تک‌گویی توسط هنرمندان تئاتر تک‌نفره یا مونودرام بیشتر نگاهی به نمایشنامه‌های اعتراضی است، ازاین‌منظر در قالب‌گیری در ساختارهای درام نیستند، اما برعکس هنرمندان ساختارگرا[9] تک‌گویی را در این ساختارها به چند گروه تعریف می‌کنند.

گئورگ لوکاچ[10] نظریه‌پرداز و مفسر ادبی درباره‌ی تک‌گویی دراماتیک می‌گوید: «نمایش تک‌نفره دارای موقعیت است چون چیزی را بیان نمی‌کند که خارج از ارتباط باشد و ارتباط یعنی مخاطب» (خاکی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۳۳). پس می‌توان نتیجه گرفت که نمایش یک‌نفره، واقعی یا غیرواقعی و درست یا غلط دارای مخاطب است. ازطرف‌دیگر نمایشنامه‌هایی را در فرنگ شاهد بوده‌ایم که در ساختار آن‌ها تک‌گویی‌های تجریدی وجود داشته است، برای‌مثال ساموئل بکت[11] متنی را تنها برای یک لب به‌رشته‌ی‌تحریر درآورده و در اجرا نیز پرده‌ی صحنه را پاره کرده و لب از میان پرده‌ای که

نقاشی لبی بر آن طراحی شده، اجرا شده است.
در دنیای ورای تئاتر، زمینه‌ی مونولوگ نسبتاً محدود است و با اشکال متنوعی از فعالیت‌های اجرایی تداعی می‌شود، گفتارها، سخنرانی‌ها، موعظه‌ها، خطابه‌های رسمی و غیررسمی، اعترافات و حتی جنون و هیستری. بی‌دلیل نیست که اساساً مونولوگ و تفکر ناتورالیسم همان‌طور که پاویس اشاره می‌کند، پیوند اندکی با هم دارند.
مونولوگ، ساختگی بودن و تصنع قراردادهای تئاتر و بازیگری را نشان می‌دهد، به‌لحاظ تاریخی دوره‌های معینی که دل‌مشغولی عرضه‌ی ناتورالیستی جهان نبوده، مانند دوران شکسپیر، دوره‌ی رمانتیک‌ها یا درام سمبولیستی به‌آسانی می‌توانست خود را با مونولوگ تطبیق دهد.
«تک‌گویی نمایشی زمانی به کار می‌رود که شخصیتی تنها یا منزوی افکار درونی‌اش را به صدای بلند به زبان می‌آورد» (سخنور، ۱۳۷۳: ۲۶۱).
ازمنظردیگر تک‌گویی را می‌توان بر دو نوع تقسیم کرد، تک‌گویی علنی و تک‌گویی خصوصی که می‌توان این دو را به تک‌گویی درونی و بیرونی نیز خطاب کرد. در تک‌گویی علنی، شخصیت نمایشی آشکارا تماشاگران را موردخطاب قرار می‌دهد و به‌طورمعمول شخصیت‌های شرور و منفی این عمل را انجام می‌دهند. برای‌مثال شخصیت خائن یاگو در اتللو و یا ریچارد سوم. در این نوع از تک‌گویی اشخاص نمایش با مخاطبین صحبت می‌کنند و به‌آسانی قادرند که تماشاگران را تحت‌تاثیر قرار دهند. بنابراین مخاطب در چنین ارتباطی ولو بداند که با یک شخصیت خبیث روبه‌روست، او را دوست می‌دارد. اما تک‌گویی خصوصی، تماشاگر را موردخطاب قرار نمی‌دهد و تنها افکار درونی شخصیت نمایشی را بیان می‌کند و تماشاگران به آن گوش فرا می‌دهند. درواقع افکار با تماشاگران در میان نهاده می‌شود و بدیهی است که به دلیل این که تماشاگران موردخطاب قرار نمی‌گیرند پس پاسخی برای سوالات ندارند.
ازسوی‌دیگر «تک‌گویی‌های درونی، علنی و خصوصی تاثیرات متفاوتی می‌آفرینند و با موقعیت‌های دراماتیک مختلفی متناسبند. تک‌گویی‌های علنی یاگو در بخش اولیه‌ی اتللو نشان می‌دهد که وی با مکر و پشت هم اندازی، اشخاص دیگر را تحت نفوذ خود قرار می‌دهد و لحنِ مطمئن و چیره‌ی گفتار وی با لحن همراه با دلهره و آشفتگی تک‌گویی‌های خصوصی اتللو که بعداً در نمایش می‌آید مغایرت دارد. در نمایشنامه‌ی مرگ پیله‌ور اثر میلر، اضمحلال قوای ذهنی ویلی که به تدریج رقت‌آور می‌شود به گونه‌ای در خور در اواخر نمایشنامه از راه تک‌گویی درونی خصوصی بیان می‌شود... در بررسی تک‌گویی درونی می‌باید این سوال را مطرح کنیم که تک‌گویی با موقعیت کاراکتر چه تناسبی دارد؟ و چه تاثیر دراماتیکی ایجاد می‌کند؟» (سخنور، ۱۳۷۳: ۳۸).
امروزه گونه‌هایی جدید برای تشریح و درک بهتر مونولوگ مطرح شده است. از این نمونه می‌توان به مونولوگ اکتشافی[۱۲] اشاره کرد. «مونولوگ اکتشافی وسیله‌ای است برای پرداخت جزئی‌ترِ یک شخصیت یا ادغام داستانِ پس‌زمینه در کنش‌های شخصیت. گاهی اوقات از این تمهید می‌توان برای یادآوری تجربه‌ی حسی در مقطع خاصی از زندگی یک شخصیت یا نویسنده استفاده کرد» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۲۲) و دیگری مونولوگ غایب که «یکی از مهارت‌های بنیادین نمایشنامه‌نویسی است، توانایی تنظیم و تصنیف موثر مونولوگ در اشاره به شخصیت‌های خارج از صحنه که غالباً این قاعده‌ی تک‌گویانه متضمن نشانه‌ای‌سازی[۱۳] دیگریِ غایب است» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۲۳).

سنخ‌شناسی تک‌گفتارها بر اساس صورت ادبی:

«۱- با خودگویی[۱۴]: تنها چند کلمه برای مشخص کردن حالت روحی شخصیت بسنده می‌کند.
۲- ادبیات غنایی و نمایشی[۱۵]: صورتی است بسیار پرداخته که به قصیده یا تصنیف نزدیک است.
۳- جدل استدلال‌ها: استدلال منطقی به شیوه‌ای سامان‌مند و به صورت سلسله‌ای از تضادهای معنایی و ضرباهنگی، ارائه می‌گردد» (کورنی).

۴- تک‌گویی درونی یا «جریان سیال ذهن»: روایت‌کننده بدون آن که دغدغه‌ی منطق یا سانسور را داشته باشد، تک پاره‌های جملاتی را که به ذهنش خطور می‌کنند، به صورت نامنظم ادا می‌کند. جلوه‌ی اصلی مورد نظر نویسنده، بی‌نظمی و اغتشاش احساسات یا شناخت وجدان بشری است (بوخنر، بکت).
۵- حرف نویسنده: نویسنده مستقیماً به مخاطبان رو می‌کند، بی‌آنکه از مسیر دنیای خیالی قصه یا جهان موسیقایی بگذرد. هدف او فریفتن یا برانگیختن تماشاگر است» (شاهین، شهناز و...، ۱۳۸۳: ۲۷۸).

نحوه‌ی عملکرد مونولوگ:

آن‌چه در این‌جا اهمیت می‌یابد نحوه‌ی عملکرد سنتی مونولوگ در نمایشنامه‌هاست. بدیهی است در اشکال سنتی کارکرد آن در هنر نمایش واجد شرایط اولیه بوده است، اما امروزه جلوه‌های گوناگون مونولوگ در ساختارهای تئاتر ازجمله نور، صحنه، فضا و به‌خصوص ورود به عرصه‌های دیگری ازجمله سینما و در هنر فیلم که وامدار ما در خود هنر نمایش است، تفاوت دارد. درحقیقت جنبه‌های مصنوع مونولوگ همان‌چیزی است که بر روی صحنه به نمایش درآمده و احساسات شدید و واقعی در عمل گفتاری مبهم و عاری از بیان را پدید می‌آورد. «اما در مورد درام معمولاً قضیه این طور نیست. قاعده و قرارداد که بر اساس آن احساسات شدید شخصیت زبانی به دقت تشکل‌یافته را پدید می‌آورد، محور هنر درام است. بیشتر مونولوگ‌ها از تکرار عامدانه و صنایع بیانی استفاده می‌کنند، همان گونه که از فضاهای منفی نیز بهره می‌گیرند. فضاهایی که از طریق مکث‌ها، سکوت‌ها یا حذف‌ها وضوح پیدا می‌کنند. مونولوگ امری متشکل و تنظیم‌شده برای تاثیرگذاری است و با سطحی شدت‌یافته و غالباً فرمال از زبان مشخص می‌شود» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۱۴).
در هنر نمایش تاثیر مونولوگ مستقیم ایراد می‌شود و عناصر صحنه‌ای اعم از نور و دکور و اشیاء و نیروهای متفاوت پشتیبان به امر مونولوگ و تاثیر آن کمک قابل‌توجهی می‌کنند. در سینما مونولوگ همواره در قالب صدای روی تصویر[۱۶] و یا به صورت گفتار متن[۱۷] و یا در قالب سخنرانی‌های[۱۸]طولانی که در پاسخ به پرسش و یا در جهت ارایه‌ی اطلاعاتی مهم ایراد می‌شود سروشکل پیدا می‌کند. هرچند که به شیوه‌ی تئاتری نیز سابقه داشته است، به‌خصوص در فیلم‌هایی که بر اساس آثار نمایشی ویلیام شکسپیر اقتباس و تولید شده‌اند؛ هم‌چون فیلم شاه لیر ساخته‌ی پیتر بروک[۱۹]، فیلم رن یا آشوب ساخته‌ی کوروساوا[۲۰] که اقتباسی است از شاه لیر، گریگوری کوزینتسف[۲۱] با فیلم‌های هملت و شاه لیر، فرانکو زفیرلی[۲۲] با فیلم‌های مکبث و رمئو و ژولیت و دیگر فیلمسازان بزرگ هم‌چون رومن پولانسکی.
از دیدگاه محتوایی مونولوگ‌ها کاربردهای اساسی دارند. این دیدگاه منجر به تک‌گویی تئاتری یا مونودرام می‌شود، برای‌مثال تک‌گویی بر محور داستان‌پردازی به‌خصوص در آثاری که با محور داستان‌گویی شخصیت شکل پذیرفته‌اند و یا بر محور پوچی شخصیت طراحی شده‌اند، وجود دارد. نمونه‌هایی که بر محور پوچی شخصیت مطرح است هم‌چون آثاری که بر درون و روح و روان گسیخته شخصیت شکل می‌گیرند، مخاطبان را از داستان‌گویی دور می‌کنند.
از زاویه‌ای دیگر برخی از این مونودرام‌ها بر محور پیچیدگی شخصیت‌ها بنا می‌شود که هدف مونولوگ‌های آن‌ها پیشبرد ساختار دراماتیکِ داستان نمایش است و بالاخره مونولوگ‌هایی که بر محور شخصیت شکل می‌گیرند و بیشتر به پرداخت دیگر شخصیت‌ها می‌پردازند.
از دیدگاه گفت‌وگو در درام نمایشی، تک‌گویی به اشکال متنوع ارایه می‌شود، ازجمله با تماشاگر، گفت‌وگوی خیالی با دیگری، گفت‌وگو با خود، گفت‌وگو با موجود خیالی، گفت‌وگوی بیمارگونه و روایت تک‌سرایی. بدیهی است که «در درام امروزی، مونولوگ خواسته‌های بازیگر و نیز مخاطب را به توضیح و تشریح زیرمتن تامین می‌کند. وندی واسر اشتاین، تینا هو، ای. آر. گورنی، آگوست

ویلسون و رمولوس لینی استادان این کارند. پس از آنتوان چخوف احتمالاً تنسی ویلیامز[۲۳] مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسی است که در جهان روان‌شناختی شخصیت از طریق مونولوگ تفحص کرده است» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۱۵).

مونولوگ در عصر کلاسیک و نئوکلاسیک:

مونولوگ اساساً همزاد با پیدایی درام‌نویسی در جهان در عصر کلاسیکِ یونان باستان است. ازقرارمعلوم پیش از ورود بازیگر دوم به عرصه‌ی تئاتر و درام‌نویسی در یونان باستان توسط اشیل[۲۴] (۵۲۵– ۴۵۶ ق.م)، شخصیت اصلی به همراه همسرایان بیش از دیالوگ از مونولوگ بهره می‌گرفته‌اند که در قرن ۶ قبل از میلاد با ابتکارات تسپیس[۲۵] دیالوگ نیز در کنار مونولوگ در مراسم دیونوسوس[۲۶] پدیدار شد.

در دوران کلاسیک از مونولوگ عموماً جهت چندمنظور استفاده می‌شد که اهم آن‌ها عبارت بودند از:

روایت و بازگویی حوادث خارج از محدوده‌ی صحنه، خطابه‌های سنگین و رنگین و آهنگین (به نظم یا به نثر و یا ترکیبی از هر دو)، توصیف و تصویر اعمال و وقایعی که امکان گفتن یا نشان دادن آن‌ها در صحنه مقدور نبوده و از طریق دسته‌ی همسرایان به‌وسیله‌ی آوازها به تماشاگر و مخاطب منتقل می‌شد.

اگر سرودهای همسرایان در یونان باستان و در عصر کلاسیک را بتوان به‌نحوی تک‌گویی دانست، پس برای این‌دسته از مونولوگ‌ها، می‌توان از مونولوگ همسرایان در نمایشنامه‌ی **آنتیگون**[۲۷] اثر سوفوکل[۲۸] به‌عنوان یکی از برگزیده‌ترین مونولوگ‌های عصر کلاسیک یاد کرد که در آن (چه ازلحاظ مضمون و چه ازلحاظ ساختمان زیبا و محکم) از چرخش روزگار، هستی، تقدیر، طبیعت و انسان داد سخن می‌دهد.

«طبیعت سرشار از عجایب است،
اما انسان شاهکار این طبیعت است.
آن سوتر از سپیدی دریاها
بادبان به توفان‌های تیزرو می‌سپارد
خویشتن را به جنبش پرجوش امواج خروشانه می‌زند
و از گرداب‌ها درمی‌گذرد. (الخ)» (سوفوکل، ۱۳۵۲: ۲۵۵ تا ۲۵۷).

مونولوگ در عصر نئوکلاسیک:

نئوکلاسیک که در قرن ۱۶ میلادی به دنبال نهضت رنسانس و رویکردهای اومانیسم پدیدار شد با اتخاذ از نظریات و مبانی نظری کلاسیک بزرگانی هم‌چون ارسطو، هوراس، سنکا و... در زمینه‌ی نمایشنامه‌نویسی اقداماتی را به‌معرض ظهور درآورد که بی‌تأثیر در روند مونولوگ نبوده است.

در این دوره که اکثریت درام‌ها به زبان فاخر و منظوم نگارش می‌شد و نمایشنامه‌نویسان متأثر از آثار مطنطن و خطابه‌وار رومی و زبان آهنگین خود با اشعار قافیه‌دار، آثار دراماتیک خود را می‌نگاشتند، جایگاه مونولوگ نیز بیش‌ازپیش در این عصر فزونی و رواج یافت. بنابراین این دوران را باید مهم‌ترین دوران تاریخی مونولوگ در ادبیات نمایشی دنیا قلمداد کرد.

«در این دوره دو رویکرد عمده به سمت و سوی مونولوگ‌نویسی در بین درام‌نویسان رواج داشته است. رویکرد نخست: نگارش مونولوگ به صورت شعر و نثر یا برگزیدن شعر آزاد در نوشتن یا سرودن مونولوگ که از این دست می‌بایست به شکسپیر اشاره نمود که آزادی زبان را تحت کنترل تسلط و نبوغش درمی‌آورد.

و رویکرد دوم، نگارش مونولوگ با تأکید کامل بر نظم و قافیه که این امر در درام‌های فرانسوی عصر نئوکلاسیک به صورت یک قانون تثبیت شده بود که فرانسوا ولتر[۲۹] از این موضوع به عنوان «بردگی

نظم و قافیه» یاد نموده است» (ملک‌پور، ۱۳۶۵: ۷۲).
حال ازاین‌منظر، مونولوگ‌های سه تراژدی‌نویس برجسته این عصر را بررسی کرده و ساختارهای آن را موردتحلیل قرار می‌دهیم.
شکسپیر که گروهی او را مربوط به عصر رنسانس و الیزابت و عده‌ای دیگر متعلق به دوران نئوکلاسیک دانسته‌اند از بزرگ‌ترین درام‌نویسان ادبیات نمایشی دنیاست که مونولوگ معروف «بودن یا نبودن» وی به‌عنوان قطعه‌ای جاودان در تاریخ فرهنگ بشری به ثبت رسیده است. بی‌گمان در درام‌های شکسپیر، مونولوگ جایگاه ویژه‌ای دارد، چراکه هم تحلیلی درونی از وقایع و اشخاص را به دست داده و هم با زبانی منحصر و خاص و آمیخته از نظم و نثر جلوه‌هایی از شخصیت‌پردازی، روانشناسی، جامعه‌شناسی و... را به بهترین نحو به بوته‌ی ارایه درمی‌آورد که گفتنی است «قاعده‌ی کلی کاربرد قرارداد مونولوگ در نظر شکسپیر غالباً این است که تک‌گویی در آغاز یا پایان صحنه واقع می‌شود. مکبث، صحنه‌ی هفتم از پرده‌ی اول را با بیان افکار آشفته‌اش درباره‌ی قتل پادشاه آغاز می‌کند و ویولا[۳۰] صحنه‌ی دوم از پرده‌ی دوم نمایشنامه‌ی شب دوازدهم[۳۱] را با بیان افکار مربوط به مخمصه‌ای که در آن گرفتار شده است به پایان می‌برد» (سخنور، ۱۳۷۳: ۲۶۱).
شکسپیر در مونولوگ‌های منظومش که از دو نوع شعر مقفی و آزاد استفاده می‌کرده است، اشعار قافیه‌دار را بیشتر در اواخر صحنه‌ها و جایی که قصد داشته تأثیر بیشتری بر تماشاگر بگذارد، به‌کار گرفته است.
بدون‌شک به‌کارگیری اشعار آزاد در آثار شکسپیر بوده که سبب شده تا کلام مونولوگ‌هایش از یکنواختی و تکرار به دور مانده و جلوه‌ای رنگین به خود بگیرد. اشعار آزاد در مونولوگ‌های شکسپیر بیشتر برای عظمت دادن به فضای نمایش و بخشیدن نوعی وقار و هیجان به شخصیت‌هاست. چنان‌چه در نمایشنامه‌ی اتللو که قهرمان آن سرداری جنگاور است، بیشتر با استفاده از اشعار آزاد سخن می‌گوید تا وقار لازم ازطریق زبان برای او فراهم آید. درحالی‌که در همین نمایشنامه یاگو در ارتباط با نوع شخصیتی که دارد بیشتر از نثر در سخنان خود استفاده می‌کند. اما همین یاگو در مونولوگ به شعر سخن می‌گوید. شکسپیر از اشعار قافیه‌دار نیز معمولاً برای موقعیت‌های استثنایی سود جسته است.
مونولوگ ذیل متعلق به صحنه‌ی سوم از پرده‌ی دوم تراژدی اتللو است که در آن نه‌تنها از درونیات شخصیت یاگو اطلاعاتی به مخاطب می‌دهد، بلکه شرایط و موقعیت‌های بعدی نمایشنامه را برای مخاطب مطرح می‌سازد و سیر مسیر درام را تاحدودی جهت می‌دهد:
«ایاگو: وقتی که نصیحت من این طور آزادانه و با یکرنگی توام باشد که در فکر او منطقی جلوه کند و در حقیقت تنها راه جلب نظر عرب محسوب گردد چه کسی می‌تواند مرا دغلباز محسوب کند؟ قبولاندن هر تقاضای مشروع به طبع رئوف دزدمونا کار بس آسانی است. طبع او مانند عناصر آزاد، طوری ساخته شده که می‌خواهد بهره‌ای به سایرین برساند. سپس برای جلب موافقت عرب به تقاضای خود، حتی اگر بنا باشد که شوهرش خصایص ذاتی و تمام علائم و آثار وجود خود را انکار کند، چون روح او در زنجیر عشق دزدمونا اسیر است، این زن می‌تواند آنچه می‌خواهد بکند و او را به هر شکلی مایل است در آورد و به اراده و هوس خویش چون خدایی بر طبیعت سست او فرمانروایی کند. پس من که به کاسیو توصیه می‌کنم این راه را برای نیل به مقصود خود برگزیند چرا دغلباز محسوب شوم؟ این یک سیاست شیطانی است. وقتی که شیاطین خود را برای تیره‌ترین گناه آماده می‌سازند ظاهر خود را مثل من بهشتی و آسمانی جلوه می‌دهند. در ضمن این که این احمق درستکار از دزدمونا تمنا می‌کند که وضع نامطلوب او را مرمت نماید و او هم نزد عرب به اصرار شفاعت می‌کند من این زهر مهلک را از راه گوش به بدن عرب وارد می‌کنم که برگرداندن کاسیو برای این است که دزدمونا تمایلات خود را دنبال کند. در این صورت هر چه تلاش او برای مساعدت

کاسیو بیشتر شود اعتبار و حیثیتش را بیشتر نزد عرب از بین خواهد برد. به این ترتیب عفت او را به صورت تبهکاری جلوه می‌دهم. از نیکی او چنان دامی بسازم که همه آنها در آن گرفتار شوند» (پازارگادی، ۱۳۸۱: ۱۱۷۱).

در ساختار نمایشنامه‌های شکسپیر بی‌گمان مونولوگ از جایگاه خاصی بهره‌مند است و چه‌بسا همین تأثیر به‌سزای مونولوگ‌ها بوده که تصاویر ارزشمندی را در تاریخ تئاتر جهان برجای گذاشته است. چنان‌چه وی در صحنه‌ی دوم از پرده‌ی سوم با زبان شکسپیر به همگان توصیه می‌کند که: «عمل را با کلام و کلام را با عمل مطابق کنند» و بی‌گمان یکی از این عناصر کلام، مونولوگ بوده که باز بنا به توصیه‌ی شکسپیر در صحنه‌ی دوم از پرده‌ی دوم همان نمایشنامه باید «سبک انشای آن روان و شیرین» باشد.

اما در عصر نئوکلاسیک فرانسه وضعیت به نحو دیگریست. در این‌جا شعرای درام‌نویس تحت‌اجبارِ قواعد و ضوابط کلاسیک‌ها مقید بودند تا مونولوگ‌هایی خلق کنند که هم در مسیر معرفی قهرمان و هم در مسیر حوادث درام مؤثر باشد و ضمناً درام‌نویسان باید با زبان شعریِ قافیه‌دار و خطابه‌های پرطمطراقِ سنکایی و بیانی فاخر دادِسخن سر می‌دادند.

ژان راسین که یکی از سه راس مثلث اصلی درام‌نویسی نئوکلاسیک فرانسه است، تحت‌تأثیر آثار کلاسیک یونان باستان به‌خصوص اوریپید[۳۲] بیشتر از مونولوگ جهت روانشناسی شخصیت و احساسات و هیجانات درونی قهرمان و انگیزه‌ی قهرمان به سوی سرنوشت بهره می‌برده است. چنان‌چه این امر را می‌توان در مونولوگ‌های تراژدی‌های «فدر»[۳۳] (۱۶۷۷) و حتی «آندروماک»[۳۴] (۱۶۶۷) به‌خوبی مشاهده کرد.

مونولوگ ذیل، صحنه‌ی اول از پرده‌ی پنجم تراژدی آندروماک، بی‌گمان گویای این نکته است که راسین برای پیشبرد موقعیت‌های دراماتیک داستان و سرنوشت قهرمانانش از مونولوگ‌هایی با زبان فاخر بهره می‌جسته است. چنان‌چه هرمیون[۳۵] در این قسمت در تنهایی خود از ادامه‌ی مسیر و سرنوشتی که موقعیت دراماتیک نمایشنامه را به دنبال دارد، چنین سخن می‌راند:

«هرمیون: من اینجا چه می‌کنم؟ چه باید می‌کردم؟ اکنون چه باید بکنم؟ این چه آشوبی است که چنین بر جان من چنگ انداخته؟ این چه اندوهی است که چنین قلبم را از هم می‌درد؟ آه! نمی‌توانم بفهمم که عاشقم یا متنفر؟ آن ظالم با چه رویی مرا به کشورم بازپس فرستاد؟ نه ترحمی در وجودش بود و نه دست کم اندوهی ساختگی. آیا حتی برای لحظه‌ای هم دیدم که او آشفته‌حال باشد یا اندکی با من همدردی کند؟ آیا هیچ توانستم ناله‌ای دلسوزانه از دهانش بیرون بکشم؟ خموش در برابر ناله‌هایم، آرام در برابر هشدارهایم، انگار که هرگز در اشک‌هایم شریک نبوده. و من هنوز بر او دل می‌سوزانم! هنوز قلبم، قلب سست‌رای من بر او عاشق است. حتی از اندیشه‌ی ضربه‌ای که در کمین اوست تنم می‌لرزد و با آن که برای انتقام آماده‌ام، باز هم می‌خواهم از او درگذرم. نه، هرگز نباید فرمان این خشم را باطل کنیم: باشد که او هلاک شود! وانگهی او دیگر برای ما زنده نیست. پیمان‌شکن پیروز می‌شود و در خشم من به خواری می‌نگرد؛ گریه‌های مرا می‌بیند و گمان می‌کند این گریه‌ها توفانی را که در وجودم برپاست فرو خواهد نشاند: گمان می‌کند که چون همیشه ناتوانم و با قلبی سست‌اراده، به دستی ضربات دست دیگرم را پس می‌رانم. او همچنان مرا با نیکی‌های پیشینم می‌سنجد. اما آن خیانت‌پیشه به کل در پی دلمشغولی‌های دیگری است. آن هنگام که پیروزمندانه پای به معبد می‌گذارد بی‌خبر است که آیا دیگران بر مرگش حکم کرده‌اند یا بر زندگی‌اش؟ آن ناسپاس مرا با چنین تردیدهایی رها می‌کند. نه، نه، تنها یک ضربه: بگذاریم اورست کار را تمام کند. بگذار پیروس هلاک شود، او باید به عاقبت این کارش می‌اندیشید، چه او خود مرا واداشت تا خواهان مرگش باشم. خواهان مرگش باشم؟ چگونه؟ آیا این من هستم که فرمان مرگ او را می‌دهم؟ مرگ او ثمره‌ی عشق هرمیون خواهد بود؟ پیش از اینها قلب من به این شاهزاده خو

کرده بود، با چه لذتی از شاهکارهای جنگی‌اش سخن می‌راندم و پیش از آن که پای چنین ازدواج شومی در میان باشد، در نهانم یکسره خود را از آن او می‌دانستم و حال پس از گذشتن از دریاها و سرزمین‌های بسیار به این نقطه دور آمده‌ام تا مرگ او را سامان دهم، کمر به قتلش ببندم و برای همیشه از دستش بدهم؟ آه! پیش از آن که بمیرد...» (غفاری، ۱۳۹۱: ۹۱).

با نمایشنامه‌ی **آندروماک** که تقریباً همه‌ی اختصاصات تئاتر راسین تبیین شده است از مونودرام بیشتر برای تشریح خصایص ذیل استفاده شده است: ۱- «خلوص جوهر تراژدی» نظیر: مونولوگ منظوم اورست «من چشم بسته تسلیم سرنوشتی شده‌ام که مرا به دنبال خود می‌کشد...» که اشاره به تقدیر سرنوشت خرد و محکوم‌شده‌ی غم‌انگیز انسان دارد. ۲- سلسله حالات روحی و روانی که در آن قهرمانان حالات تردید و دودلی و سرگردانی و حیرانی و حتی نوسان بین عشق و کینه‌ی خود را به صورت مونولوگ بیان می‌کنند. ۳- مرثیه‌سرایی که در آن قهرمانان با سرسختی تمام و لحنی دردناک بر مرگ شوهران یا فرزندان خود به مونولوگ‌های کوتاه و بلند لب می‌گشایند.

علاوه بر راسین، در عصر نئوکلاسیک یکی‌دیگر از بزرگانی که در همان دوره تأثیر به‌سزایی در رشد و گسترش مونولوگ‌های جاودان داشت، پی‌یر کورنی است که او را پدر تراژدی فرانسوی نیز لقب داده‌اند.

پی‌یر کورنی برخلاف ژان راسین از مونولوگ، نه‌تنها برای معرفی خصلت‌های قهرمانان استفاده می‌برد، که بیشتر مونولوگ‌هایش برای کشمکش بر سر موضوعات و مسایلی هم‌چون «افتخار»، «وظیفه» و «نام» با زبان و بیانی مطنطن و شکل‌وشمایلی غلوشده و غالباً خشن و متأثر از تراژدی‌های سنکایی بوده است. چنان‌چه از میان آثار وی باید به صحنه‌ی اول از پرده‌ی دوم تراژدی «رُدُگونه»[۳۶] (۱۶۴۴) اشاره کرد که ملکه کلئوپاترا[۳۷] برای حفظ موقعیت افتخارآمیز خود و جلوگیری از واگذاری آن به ردگونه در قالب مونولوگ هم شخصیت اصلی خود را فاش کرده و هم نیات و درونیات خود را که مسیر داستان را برای کشمکش اصلی و رویدادگاه‌های نمایشی آماده می‌کند.

«کلئوپاترا:

ای سوگندهای فریبا که در تنگنای حیرت به صلاح و سود کشور یاد کردم.
همه با زور تحمیل شده بودید و از بیم زبونی بر زبان‌تان راندم.
و خشم جاویدان درون را ماهرانه کتمان داشتم.
اکنون دیگر وهم و خیالی بیش نیستید و ناگفته می‌انگارمتان!
اگر ترس از خطری نزدیک شما را بر زبانم نهاد
امروز که خطر از میان رفته شما را از یاد می‌رانم
همان‌گونه که طوفان‌زدگان دریا درگیرودار وحشت و نومیدی
صدگونه عهد در دل می‌بندد و چون امواج فرو نشست همه را از یاد می‌برند.
و تو ای کینه‌ی جوشان که از بی‌نوایی به هزار حیله در سینه پوشیده‌ات داشتم،
ای که ناتوانان دستیاری و شاهان را فضیلت به شمار آیی،
روز کین‌خواهی فرا رسیده و هنگام آن است که از سینه بیرون ریزی.
و هر دو خویشتن را چنان که هستیم بنماییم.
شهریار پارت‌ها شهر و دیارمان را ترک گفته
و ما هرچه خواهیم توانیم کرد،
دیگر نه جای هراس‌مان مانده و نه نیاز به فریبکاری.
دلی از تو آکنده دارم و هنوز تکیه بر اورنگ شاهی است
پس اگر باید ترک مقام گوییم آن به که در واپسین دم
بر سریر خسروی نشانی درخشان از خود نهیم،

با سرفرازی از اورنگ و دیهیم دست بداریم
و نکبت آن را به زنی که انتظارش را می‌برد واگذاریم.
آری، ردگونه مرا سخت دشمن می‌دارد
و سربلندی خویش را در سرافکندگی من می‌جوید،
می‌پندارد که با کینه‌ورزی میل خود را بر من تحمیل تواند کرد
تا به تعیین فرزند مهتر زبان گشایم
و از پی آن بر من و تو، هردو، فرمان راند.
ای رقیب خیره‌سر، اگر پنداشته‌ای که دل به زبونی نهاده‌ام
و از پیوندی که مقام و حربه‌ی انتقامم را به تو وامی‌گذارد
بازداری نمی‌کنم، سزد که فرومایه‌ام شماری.
بنگر که عشق دیهیم و گاه تا به کجایم کشانیده
و بهر نگاهداری آن خون که ریخته‌ام،
پس بر جان خود بترس و بدان اندیش
که با دشمن پیمان نبستم تا همه چیز را به تو سپارم
آن هم‌پیمانی که می‌دانی مرا تا کجا گران بود» (معیری، ۱۳۸۴: ۲۹ و ۳۰).

در باب این تراژدی گفتنی است که کورنی با چنان استحکامی ابیات گفت‌وگوها و تک‌گویی‌های این درام را نوشته است که خود بر آن تراژدی بالیده و آن را برتر از دیگر آثار منظومش برشمرده است.

وی با استفاده از اشعار منظوم در قالب مونولوگ و دیالوگ موضوعات را چنان استادانه به هم پیوند می‌دهد که هم هیجانی بسیار زاید و هم پایانی دلپسند و غیره‌منتظره را برای آثارش به ارمغان می‌آورد. لازم‌به‌ذکر است که عمده‌ی سبک بیان وی در به‌کارگیری اشعار مونولوگ، اشعار دوازده‌هجایی (آلکساندرن) است که با استحکام فولاد به خدمت بیان احساسات و اندیشه‌های سیمای قهرمانانش درآمده است.

تک‌گویی‌های آثار کورنی غالباً به شیوه‌ی «تک‌گویی تغزلی» است که طی آن قهرمان در لحظه‌ای خاص با واکنش‌ها و هیجانات درونی خود مسبب می‌شود تا ناخواسته لب به زبان رازگویی بگشاید و مسیر درام را به سمت‌وسوی کشمکش بکشاند.

تأثیر مونولوگ در عصر مدرن:

با افول عصر نئوکلاسیک و شکل‌گیری رمانتیک‌ها، عنصر مونولوگ اگرچه هم‌چنان بر قوت خود باقی بود اما به‌طورعمده از شعر منظوم به سمت‌وسوی کلام نگارشی و منثور روی خوش نشان داد. در تاریخ هنر و ادبیات مدرن که از حدود سال ۱۸۶۰ میلادی پدیدار شد، جایگاه عنصر نمایشی مونولوگ اگرچه در ساختار درام دچار دگردیسی شد، اما به دلیل تبدیل شدن ساختارهای نگارشی از حالت منظوم به منثور و کاهش حجم و زمان اجرای نمایش، اقتصاد، فضای اجرایی نمایش و... استفاده و به‌کارگیری مونولوگ درراستای تطور خود مسیرش را به ساختارها و ژانرهای دیگر نمایشی نظیر مونودرام داد.

رویکرد به مونولوگ در روزگار مدرن بی‌گمان منشأیی دوگانه دارد. ازیک‌سو تهیه‌کنندگان، کارگردانان و سازمان‌های نمایشی که همواره نگران بازنگشتن سرمایه‌شان از نمایش‌های پرجمعیت و پرزرق‌وبرق هستند، می‌توانند با آسودگی خاطر و با حداقل هزینه و کمترین مشکل، مونولوگ‌ها را در سالن‌هایی غیرمجهزتر به‌معرض اجرا درآورده، چنان‌چه فستیوال‌های فصلی مونولوگ، اجراهای تک‌نفره‌ی متعدد در کلوب‌ها و سایر مکان‌های کوچک نمایشی شاهدی بر این مدعا هستند.

ازدیگرسو: تمایل شدید بازیگران برای دیده شدن در کلوزآپ و هنرنمایی انحصاری بی‌آنکه

دغدغه‌ی حضور بازیگر رقیب را به دل راه دهند، موجب رویکرد مشتاقانه‌ی آن‌ها به این شکل نمایشی شده است.
بنابراین از این‌رهگذر، مونولوگ در عصر مدرن جولانگاهی برای جاه‌طلبی بازیگرانی شده که دیگر برچسب جاه‌طلبی بر آن‌ها وارد نیست. بسیاری از بازیگرانی که گمان می‌کنند در نمایش‌های پرجمعیت، استعداد و نبوغ‌شان زیر سایه‌ی دیگر بازیگران پوشیده مانده در اجرای مونولوگ جبران مافات می‌کنند و غالباً هم در ارایه‌ی توانایی‌های خویش چندان راه افراط می‌پیمایند که به نتیجه‌ای معکوس می‌رسند و از خود جز خاطره‌ای هیستریک باقی نمی‌گذارند. بازیگران باتجربه‌تر اما از مونولوگ فرصتی می‌سازند برای دیده شدن توانایی‌های دیده‌نشده‌شان.
باید به یاد داشت که ازنظر تاریخی مونولوگ به‌طورمشخص در اواخر قرن نوزدهم و در زمینه‌ی گفتمان متغیر پیرامون فردیت و نحوه‌ی بازنمایی ویژگی‌های روانشناسانه و درونی به گونه‌های دیگر ادبی همانند شعر و داستان تمرکز و علاقه‌مندی نشان داد. عناصر این گونه‌های غیرتئاتری بعدها و به‌طورمشخص در کالبد تئاترهای مونولوگ تجسم می‌یابد. مهم‌ترین بخش این عناصر گسترش مونولوگ دراماتیک به‌عنوان گونه‌ای شاعرانه در دهه‌های اول قرن نوزدهم بود. آن‌چه از همه‌چیز مهم‌تر جلوه می‌کند، شیوه‌ای است که در آن شعر مونولوگ دراماتیک ساخت نفس سخنگو را پیچیده می‌کند. درواقع گونه‌ی مونولوگ وقتی شروع به رشد کرد که تصور نفس به آرا جای خود را به مفهوم سوژه سپرد، درهمان‌حال مونولوگ دراماتیک بیشتر به‌عنوان واکنشی در قبال و دفع شاعرانگی رمانتیک و سوژه‌ی رمانتیک یکپارچه قلمداد شد. ابداع مونولوگ دراماتیک را به تینسون[۳۸] و براونینگ[۳۹] نسبت می‌دهند. می‌توان در زمینه‌ی شرایط متغیر فرهنگی تعریف کرد که قرابت‌های زیادی با دعاوی مرتبط با اجرای تک‌نفره یا مونولوگ در دوره‌ی معاصر دارد.
اگرچه ابداع مونولوگ دراماتیک به دوره‌های پیشین بازمی‌گردد، بااین‌حال در هنرهای نمایشی دیگر ازجمله هنر فیلم که خود ماحصل جهان مدرن و از شکل و زبانی نو برخوردار است، به‌طورقابل‌توجهی کاربرد داشته که این مبحث خود پژوهش دامنه‌دار دیگری را می‌طلبد!

نتیجه‌گیری:
جایگاه و موقعیت مونولوگ در ساختار درام‌های عصر نئوکلاسیک نه‌تنها یک قاعده، بلکه یک الزام بوده است که برای معرفی شخصیت، ملزومات و قواعد زبانی، کشمکش‌های داستان، گره‌گشایی، روانشناسی شخصیت و احساسات و هیجانات درونی قهرمان و انگیزه‌ی وی به‌سوی سرنوشت به‌کار می‌رفته شده است. چنان‌چه همین امر سبب شده که برخی از مفسرین، درونمایه‌ی مونولوگ را حتی تأمل در باب مرگ قلمداد کنند. چراکه کلمات اگرچه نمی‌توانند مستقیماً جلوی چشم مرگ را تداعی سازند، اما ازاین‌منظر با به کارگیری گفتار مستقیم و مونولوگ به زبان‌کنایه به‌راحتی این امر را تسهیل می‌بخشند.
منطق و احساس یکی‌دیگر از ساختارهای معنایی مونولوگ است که غالباً در تراژدی‌های عصر کلاسیک و نئوکلاسیک مشاهده می‌شود.
تأملات که بیشتر مبنایی منطقی دارند، نتایج اعمال پیشین یا پیامد اقدامات آتی قهرمان را سنجیده و با تفکر در باب این‌که چگونه به این مرحله رسیده و حتی راه‌های محتملی که پیش رو دارد و باید برای آن‌ها تصمیم بگیرد را ازطریق این تجزیه‌وتحلیل‌ها به زبان مونولوگ بیان می‌کند و تماشاگر به‌تدریج به انگیزه‌های درونی قهرمان، (به دلایل رفتارهای قهرمانِ نمایش در گذشته و آینده) ازطریق همین مونولوگ‌ها پی می‌برد.
چنان‌چه سنجش‌گری قهرمانان شکسپیر و کورنی و راسین با همین تمهید منطق و احساس در مونولوگ‌گویی بوده که قدرت احساس و منطق قهرمانان را توأمان به‌کار گرفته و مسبب خلق

موقعیت‌های دراماتیک شده‌امد.
در راستای تعامل مونولوگ با مخاطب و برعکس باید اشاره کرد که مونولوگ درذات پدیده و عنصری تئاتری است. سخن گفتن مستقیم بازیگر با تماشاگر به‌معنای وقوف او به حضور آنان است. هربار که او تماشاگران را خطاب قرار می‌دهد، آن‌ها را از جایشان بیرون می‌کشد و تلویحاً اشاره می‌کند که این نمایش است، نه دیدن برشي از زندگي واقعی یا وهمی از زندگي. بازیگر تک‌گوی حتی اگر مستقیماً با تماشاگران سخن نگوید، مونولوگِ او به‌مثابه‌ی یک تکنیک تئاتری تلقی می‌شود، آن هم تکنیکی که منطق روایی آن چندان واقع‌گرایانه نیست و تنها تمهیدی در دست نویسنده است تا درونیات شخصیت یا اطلاعات ضروری نمایش را منتقل سازد.
منطق مونولوگ بیشتر منطبق بر نمایش است تا زندگی روزمره، بنابراین آگاهی تماشاگر از این مسایل موجب می‌شود که تسلیم وهم دیدن زندگی نشود و هشیارانه نمایش را دنبال کند.
در ساختار نمایشی بدون‌تردید مونولوگ ساختاری عمودی دارد. در تراژدی، مونولوگ یک «جایگاه» است که در آن سیرِ کنش، مکانی است که یا خالي بوده یا جایی، دست‌کم خالی پنداشته می‌شود، فضایی خالی و خلوت که شخصیت در آن دمی از کشاکشِ ستیهنده با سرنوشت باز می‌ایستد و به تأمل می‌نشیند. جاییِ که می‌تواند هم‌چون نقطه‌ی گسستی در روند کنش تلقی شود. درواقع هرجا که دیالوگی در کار است، منطق گفت‌وگو یا در اصل منطق «علیت»، موجب پیشروی کنش خطیِ نمایش به‌سوی فرجام خویش می‌شود، اما با شروع تک‌گویی، این کنش افقی قطع شده و برای لحظه‌ای به‌جای پیشروی در سطح افقِ حوادث، به‌سوی عمق پیش می‌رود.
به‌عبارت‌دیگر، نمودار کنش اینک با حضور مونولوگ عمودی شده و به‌سوی عمق تأملات سرازیر می‌شد. حال بدین‌لحاظ جایگاه مونولوگ در ساختار درام، عمق و حالتی عمودی دارد و تنها پس از پایان گرفتن تأملات است که نمودار ساختار نمایش، بار دیگر به همان نقطه‌ی گسست یا سطح افق باز می‌گردد و نمودار افقی کنش ادامه می‌یابد.
ازنظر ساختار زبانی، مونولوگ می‌تواند همانند آن‌چه در آثار شکسپیر، راسین و کورنی مشاهده می‌شود به نظم باشد یا همانند بیشتر تراژدی‌های عصر رمانتیک به نثر، اما چه به نظم باشد و چه به نثر، فصل مشترک مونولوگ‌ها زبان شاعرانه‌ای است سرشار از صُوَرِ خیال، استعارات، تشبیهات، مجازها، جناس‌ها و ایهام‌ها که اندیشه‌های قهرمانان را غالباً به‌نحوی‌غیرمستقیم بیان می‌کند. اگرچه این فنون بلاغی منحصر به مونولوگ نیستند و به تواتر در سراسر تراژدی به‌کار می‌روند اما آن‌چه مونولوگ را بدل به مناسب‌ترین بستر برای پدیدار شدن و کاربرد صنایع بدیعی می‌کند همان ذات متأمل مونولوگ و ضرباهنگ آهسته‌ی آن است. چراکه در سایر قسمت‌های تراژدی، شتاب برآمده از کنش زنجیره‌ای حوادث، فرصتِ تأمل، یافتن تشبیهات مناسب و ابداع استعارات را از قهرمان دریغ می‌کند و اگر هم قهرمان به‌رغم تنگنایی که در آن است، زبان‌ورزی آغاز کند؛ چنین عملی غیرواقعی و مغایر با منطق وقایع صحنه تلقی می‌شود. اما در مونولوگ همه‌چیز آماده است تا فنون بلاغی، صنایع بدیعی و صُوَرِ خیال درحداعلای خود پدیدار شوند. دیگر خبری از کنش پرشتاب نیست و سکونی نسبی فراهم است. برخلاف جریان گفت‌وگو، قهرمان دیگر ناگزیر نیست که با گفتاری صریح و مستقیم به‌سوی اهداف شخصی یا خواست‌های دراماتیک خود پیشروی کند، بلکه فرصت دارد تا ازطریق گفتارهای غیرمستقیم و آراسته به صُوَرِ خیال، تشبیهات و استعارات خیال‌پردازی کند. در این‌جا صُوَرِ خیال دیگر نه در حکم تزیین صرف یا قدرت‌نمایی بلاغی، بلکه به‌مثابه‌ی عنصر ذاتی مونولوگ است.
و در پایان، در ساختار نمایشنامه‌نویسی عصر نئوکلاسیک که مدت‌زمان اجرای نمایشنامه باید نزدیک به سه ساعت (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۱۱) باشد، بنابراین برای این امر تمهیداتی لازم بود که یکی از این شگردها به‌کارگیری و استفاده‌ی بهینه از مونولوگ بود که هم به پیشرفت مسیر درام

توجه داشته است و هم آن که در باب شخصیت‌شناسی و معرفی خلق‌وخوی شخصیت و سیر تکاملی روند داستان کمک شایانی می‌کرده است که این امر در عصر مدرن و پسامدرن با کاهش میزان زمان اجرا و فشردگی بار معنایی و کلامی ازسوی درام‌نویس همراه شده است.

■ پی‌نوشت‌ها

۱- Monologue
۲- Pierre Corneille
۳- Jean Racine
۴- Louise Phister
۵- Dialogue
۶- Soliloquy (Interior Monologue)
۷- Patrice Pavis
۸- Lope de Vega (1562- 1635)
۹- Structuralist
۱۰- Gyorgy Lukacs
۱۱- Samuel Beckett
۱۲- Exploratory Monologue
۱۳- Semiotization
۱۴- Aparte
۱۵- Stances
۱۶- Voice over
۱۷- Narration
۱۸- Lecture
۱۹- Peter Brook
۲۰- Akira Kurosawa
۲۱- Grigori Kozintsev
۲۲- Franco Zeffirelli
۲۳- Tennessee Williams
۲۴- Aeschylus
۲۵- Thespis
۲۶- Dionysus
۲۷- Antigone (442 B.C)
۲۸- Sophocles (497- 405 B.C)
۲۹- Voltaire
۳۰- Viola
۳۱- Twelfth Night

۳۲- Euripides
۳۳- Phedre
۳۴- Andromaque
۳۵- Hermione
۳۶- Rodogune
۳۷- Cleopatre
۳۸- Marvin Tinson
۳۹- Robert Browning

■ فهرست منابع

- خاکی‌نژاد، بهزاد. (۱۳۹۲) **مونودرام (تئاتر برای یک بازیگر)**، تهران: نشر لوح زرین.
- راسین، ژان (۱۳۹۱) **آندروماک**، ترجمه‌ی پویان غفاری، تهران: افراز.
- سخنور، جلال. (۱۳۷۳) **تئاتر و هنرهای نمایشی**، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.
- سوفوکل (۱۳۵۲) **افسانه‌های تبای**، ترجمه‌ی شاهرخ مسکوب، تهران: خوارزمی.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۶) **مکتب‌های ادبی**، ج اول، تهران: آگاه.
- شاهین، شهناز و قویمی، مهوش. (۱۳۸۳) **فرهنگ جامع تحلیل تئاتر**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۱) **مجموعه‌ی آثار نمایشی ویلیام شکسپیر**، ترجمه‌ی دکتر علاالدین پازارگادی، تهران: سروش.
- کاستانیو، پُل. (۱۳۸۷) **راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید (رویکردی زبان بنیاد به نمایشنامه‌نویسی)**، ترجمه‌ی مهدی نصرا...زاده، تهران: انتشارات سمت.
- کورنی، پی‌یر. (۱۳۸۴) **رُدُگونه**، ترجمه‌ی محمدعلی معیری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۵) **تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک**، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۳) **درآمدی به نمایشنامه‌شناسی**، تهران: انتشارات سمت.
- نوراحمر، همایون. (۱۳۸۱) **فرهنگ اصطلاحات تئاتر**، تهران: نشر نقطه.

– Mekler, Eva & Schulman, Michael. (1998) Great Scenes and Monologues for Actors, 1st edition, Publisher: St. Martin's Paperbacks.
- Pavis, Patrice. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. University of Toronto Press, 1998.
- R. Young, Jordan. (August 1989) Acting Solo (The Art of One-Man Shows), Michigan: Moonstone Press.

بررسی ویژگی‌های کمدی با رویکردی نسبت به ماهیت طنز در آثار "آنتون چخوف" با نگاهی به نمایشنامه "باغ آلبالو"

علیرضا بنیادی

تاریخ دریافت مقاله ۱۲/ ۱۰/ ۹۳ | تاریخ پذیرش نهایی ۲۵/ ۰۳/ ۹۴

بررسی ویژگی‌های کمدی با رویکردی نسبت به ماهیت طنز در آثار "آنتون چخوف" با نگاهی به نمایشنامه "باغ آلبالو"

علیرضا بنیادی مربی، گروه نمایش، دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد شیراز

چکیده
طنز چخوف براساس عملکرد و نقش شخصیت‌ها و جهان‌بینی شخصیت‌های درام او معنا پیدا می‌کند. شخصیت‌ها در درام چخوف درعین‌حال که در لحظاتی خنده‌دار هستند، احساس ترحم را هم در مخاطب به‌وجود می‌آورند. این مدل در بسیاری از شخصیت‌های آثار چخوف قابل‌ارزیابی است. ازطرف‌دیگر چخوف انسان‌وار، تفاوتی بین شخصیت‌های اصلی و فرعی قایل نمی‌شود. قهرمان‌پروری در آثار او دیده نمی‌شود. درام چخوف در یک وضعیت مبهم شخصیت‌هایش را در پیدایش و به‌وجود آمدن اتفاق‌های غیرعمد به نمایش می‌گذارد. قطعیت نداشتن، به‌عنوان یک ویژگی، منجر به پیدایش وضعیت‌های مسخره و طنز می‌شوند. درک این وضعیت در تحلیل و اجرای نمایشنامه های چخوف بسیار مهم است. وضعیتی که هم‌چون لبه تیغ ممکن است ازیک‌سو تحلیل و اجراکننده را به سمت تراژدی و درسمت‌دیگر به کمدی سبک و هجو آمیز منحرف کند.
این مقاله با نگاهی جدی نسبت به جهان‌بینی شخصیت‌ها قصد دارد تا طنز چخوف در پرداخت درام را مورد ارزیابی و تحلیل قرار دهد و می‌تواند در مورد یکی از آسیب‌های جدی در مسیر تحلیل و حتی تولید نمایشنامه‌های چخوف که برداشت و نگاه نادرست نسبت به ماهیت طنز در آثار این نویسنده برمی‌گردد، مورداستفاده قرار گیرد. به‌عنوان‌مثال اغراق در خلق کمدی، با بی‌توجهی به وجه کمیک در مورد نمایشنامه‌های چخوف می‌تواند تحلیل یا اجرا را در مسیری دیگر قرار دهد و حتی طنز چخوف را به اشتباه به هجو و هزل نزدیک کند. ازاین‌رو در این تحقیق سعی شده تا ضمن ارزیابی ویژگی‌های کمیک و به‌طورمشخص طنز در درام چخوف با تاکید بر پرداخت شخصیت‌ها، به نتیجه‌گیری کاربردی و درعین‌حال روشن در مورد ماهیت طنز در آثار آنتوان چخوف را موردبررسی قرار دهیم.
در این تحلیل که به صورت توضیحی – تفسیری انجام شده، پس از ارزیابی ویژگی های کمیک آثار چخوف براساس رویکرد اصلی به نتیجه خواهم رسید.
الگوی تحقیق نمایشنامه **باغ آلبالو** آنتوان چخوف است که احتمالا می تواند بهترین نمونه برای ردیابی ویژگی‌های طنز در کار این نویسنده باشد.
تحقیق به صورت کتابخانه ای و به روش استقرایی صورت گرفته و پس از ارزیابی آرا و نظرات براساس رویکرد اصلی به استنتاج و نتیجه‌گیری خواهم پرداخت.

واژگان کلیدی : آنتوان چخوف، طنز، کمدی، شخصیت، نمایشنامه **باغ آلبالو**.

مقدمه :
عباراتی نظیر مطایبه، طنز، هجو، هزل و... گرچه در برخی از مفاهیم و کارکردها مشترک هستند و حتی در بیشتر مواقع تمام آن‌ها را زیرمجموعه کمدی قلمداد می‌کنند. با بررسی دقیق‌تر می‌توان کارکرد هریک را نمایان‌تر و تاثیرات آن‌ها را ادبیات دراماتیک بررسی کرد و از این‌طریق با اندیشه و مقاصد آفرینندگان این آثار بهتر آشنا شد.
نخستین تعاریف کمدی به دوران باستان برمی‌گردد که در آن کمدی "بازنمایی صحنه های قبیح و بد که شخصیت های آنرا نه قهرمانان، بلکه انسان های پست تشکیل می داده اند." (مورال، ۱۹۹۹: ۴۱) تعریف شده است. چنان‌چه این امر در **بوطیقای** ارسطو هم نمود داشته است. ارسطو بیشتر از کمدی به تراژدی پرداخته است و علت آن‌را شاید بتوان در وجود نداشتن اطلاعات و توجه کافی در روند توسعه کمدی جست‌وجو کرد.
جان مورآل معتقد است: "در طول نمایش کمدی، تاکید بر محدودیت های بشری و نه (برخلاف تراژدی) بر عظمت انسان است؛ حتی زمانی که شخصیت های کمدی، حریف را شکست می دهند، این اتفاق به ندرت از طریق قدرت و یا شجاعت است و اغلب از طریق هوش و ذکاوت، آن هم بصورت محدود، صورت می پذیرد." (مورال، ۱۹۹۹: ۱۴) شاید بتوان گفت که از مهم‌ترین اهداف و کارکردهای کمدی خنداندن است. اما ماهیت کمدی از دوران باستان تابه‌امروز با تغییراتی هم همراه بوده است.
شخصیت‌های نمایشنامه‌های چخوف براساس این محدودیت‌ها تعریف شده‌اند. آن‌ها آدم‌های بزرگ و اشخاص منتخب و تاثیرگذار جامعه‌شان نیستند. این شخصیت ها حتی در دنیای خودشان هم آدم‌های مقتدر و قدرتمندی محسوب نمی‌شوند. آن‌ها افراد ساده و عادی جامعه‌ای کوچک اند که می توانند نمایشگر جامعه روسیه باشند.
هم‌چنان‌که جان مورال می‌گوید به‌ندرت می‌توان چیزی به‌عنوان نمایش قدرت یا شجاعت را در شخصیت‌های نمایشنامه چخوف مشاهده کرد. آدم‌های درام چخوف درگیر مسایل ساده و کوچک زندگی‌شان هستند و اغلب برای رسیدن به رویاها و آرزوهایشان هم چندان توانایی در عمل کردن ندارند. آن‌ها بیشتر در مورد وضعیتشان حرف می زنند و به‌جای قدرت‌نمایی یکدیگر را منتقدانه ریشخند می‌کنند. این سرنوشت است که آن‌ها را در خود بلعیده است. به‌همین‌دلیل است که این شخصیت و مسایل‌شان گاه‌وبی‌گاه تمسخرآمیز به‌نظر می رسد. کمدی چخوف حاصل چنین چینشی از شخصیت ها در یک وضعیت نمایشی است. وضعیتی که طنزآمیز است و تقریبا هیچ‌گاه به‌سمت هجو و هزل گرایش پیدا نمی کند.
یک اشتباه بزرگ در تحلیل نمایشنامه‌های چخوف می‌تواند درک نکردن درست وضعیت دراماتیک حاصل تحلیل اشتباه کیفیت کمدی باشد. تاکیدی که طبیعتا آثار این نویسنده را از انواع دیگر کمدی مثل هزل و هجو و... متمایز می کند. طبیعتا توجه به چنین رویکردی می تواند تحلیل نسبت به آثار چخوف را تا اندازه قابل‌توجهی متفاوت کند. در این تحقیق به دنبال دستیابی به یک دیدگاه کلی، حاصل ارزیابی جزییات و مولفه‌های ساختار، در مورد نمایشنامه‌های کمدی آنتوان چخوف خواهم بود. دیدگاهی که بتوانند برآیندی تا هر اندازه مفید را درباره کیفیت طنز در آثار این نویسنده نتیجه دهد.

۱-کمدی:
کمدی از گونه های رایج دراماتیک است که نویسندگان پرآوازه‌ای مثل "آریستوفان"، "شکسپیر"، "بن جانسن" و "مولیر" از مهم‌ترین نویسندگان آن هستند. آنتوان چخوف نیز چه در حوزه داستان‌نویسی و چه به‌عنوان یک نمایشنامه‌نویس از طنزنویسان مطرح معاصر است که آثارش در

دو حوزه ادبیات‌داستانی و ادبیات دراماتیک همواره به‌واسطه رویکرد طنزپردازانه موردتوجه بوده‌اند و از مناظر مختلف موردتحلیل، تحقیق و ارزیابی قرار گرفته اند.
با بررسی ویژگی‌های طنز می‌توان آثار آنتوان چخوف را به‌واسطه خلق موقعیت‌های کمدی و آن‌هم در متن‌هایی که طعم تراژیک دارند موردارزیابی قرار داد. برای نزدیک شدن به مسأله تحقیق در ابتدا ضمن تعریف کمدی به‌اختصار انواع کمدی را ازنظر خواهم گذراند. سپس با تاکید بر نمایشنامه **باغ آلبالو** ماهیت طنز در آثار آنتوان چخوف را در گستره‌ای محدودتر بررسی خواهم کرد.
قدیمی‌ترین تعریف کمدی به **فن شعر** ارسطو برمی‌گردد. ارسطو در **فن شعر** کمدی را این‌گونه تعریف می‌کند: " کمدی تقلید اطوار شرم آوری است که موجب ریشخند و استهزا می شود... آنچه موجب ریشخند و استهزا می شود نیز امری است که در آن عیب و زشتی هست اما از آن عیب و زشتی گزندی به کسی نمی رسد (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۰)
کمدی را ازنظر تاریخی می توان بعد از تراژدی به‌عنوان دومین شکل اصلی نمایش موردشناخت قرار داد. هم‌چنان‌که ارسطو هم در **فن شعر** بیش از آنکه درباره کمدی سخن به‌میان آورده باشد، از تراژدی گفته است. کمدی برخلاف تراژدی که به مضامین مربوط به قهرمانان و موضوعات مربوط به محاکات برتر اختصاص دارد، با زبانی ساده به بیان واقعیت های زندگی انسان می پردازد.
"ریشه واژه کمدی نشات گرفته از کمدیای یونانی است که شکل دگرگون شده جشنی به نام کوموس است. این گونه نمایشی از مراسم کهن دیونیزوسی و جشن های همراه با آن سرچشمه گرفته است. در خلال این مراسم بازیگران مانند ساتیرها لباس می پوشیدند و ماسک بر صورت می زدند و با فالوس های غول پیکر نمایش اجرا می کردند و با شوخی ها و حرکات خنده آور تماشاگران را به خنده وامی داشتند."(مورال،۱۹۹۹: ۴۸)
نخستین کمدی‌های یونان باستان هم در ادامه همین شکل، با تمسخر و ریشخند بزرگان و اتفاقات زندگی آن‌ها رشد کرد و مهم‌ترین نمایشنامه‌نویس آن آریستوفان بود که در آثارش با نسبت دادن زشت‌ترین اعمال به مقامات و افراد شناخته‌شده آتن می تاخت.
کمدی میانه حدود ۴۰۰ سال پیش از میلاد و هم‌زمان با زوال امپراطوری یونان بازتاب دیگرگونه ای از شرایط زمانه اش را به روایت گذاشت. "در کمدی میانه زشتی و بی پردگی بیان به سمت شوخی و طنزی روزمره و غیرجنجالی گرایش پیدا کرد و مضامین عمومی و محافظه کارانه تر شدند. در کمدی میانه هجو مضامین به طرح محافظه کارانه مضمون تغییر پیدا کرد و تندی و هرزگی لحن قالبی آرام تر یافت." (آبید:۱۵۷)
کمدی نو با مناندر آغاز شد. "در این نوع کمدی تخیل و حادثه آفرینی در طرح، جایگزین ریشخند و تمسخر شخصیت های اجتماعی شد و موضوعات خاص جایگزین موضوعات عام و همگانی شدند." (آبید:۶۵) در سده ششم میلادی کمدی ازطرف کلیسا تحت‌فشار قرار گرفت. هرچند که کلیسا قادر به کنترل کامل آن نبود اما ماهیت کمدی تحت‌تاثیر این فشارها با تغییراتی مواجه شد و در مواردی بیشتر دوره‌گردها بودند که کمدی آن زمان را زنده نگه داشتند.
ماهیت کمدی براساس شرایط و مناسبات دوره های هنری و تاریخی دچار تغییرات شد. در ایتالیا کمدیا دل آرته در دوران نوزایی رواج یافت، در انگلستان تفاوت های فاحش میان تراژدی و کمدی با ترکیبی که "ویلیام شکسپیر" از عناصر این دو ساخت تغییر یافت. و هم‌زمان "بن جانسن" با به نمایش گذاشتن بلاهت انسان و به خنده واداشتن تماشاگر شکلی از کمدی رفتار را ارایه داد. این نوع کمدی در سده هفدهم میلادی با کمدی های "پیر کرنی"، "مولیر"، "ویلیام ویچرلی" و "ویلیام کونگرو" با بالاترین کیفیت خود رسید.
و بالاخره در سده نوزدهم میلادی، "مکتب برابری انسان و گرایش به طبیعت‌گرایی در هنر،کمدی اجتماعی "الکساندر دومای پسر" کمدی اندیشه "جرج برنارد شاو" و کمدی کنایی و نیم تراژدی

"انتوان چخوف" را با خود به همراه آورد." (گتلیب،۲۰۰۴:۲۳) کمدی ای که در مسیر این تحقیق موردتوجه قرار خواهد گرفت و البته نوع متفاوت و معاصر کمی است که به‌شکلی‌خاص در آثار آنتوان چخوف تجلی یافته است.

۲-طنز و انواع کمدی:

"مضمون وجه کمیک یگانه شدن جامعه است و معمولا این صورت را به خود می گیرد که قهرمان اصلی در بافت جامعه گره می خورد. کمدی اسطوره ای منطبق بر مرگ ایزد دیونیزوسانه، آپولویی است- یعنی داستان چگونگی پذیرفته شدن قهرمان از جانب جامعه ایزدان." (فرای، ۱۳۹۱: ۵۹)

کمدی اشکال و انواع مختلفی را شامل می شود که هر شکل به‌واسطه ویژگی‌هایی که باعث به وجود آمدن خنده می شود کمدی را می سازد و می تواند با شکل دیگر متفاوت باشد. پرواضح است که شیوه کمدی "آریستوفان" با شیوه "مناندر" متفاوت است. همین سبک و شیوه بیان کمدی را با جزییات می توان در آثار "بن جانسن" و "ویلیام شکسپیر" انگلیسی متفاوت دید. هم‌چنان‌که "مولیر" از لحن و بیان و شیوه ای برای بیان کمدی در نمایشنامه هایش استفاده کرده که کاملا با شیوه و لحن نمایشنامه های "آنتوان چخوف" متفاوت است.

اما برای رسیدن به چارچوبی دقیق‌تر در مورد انواع کمدی بهتر است که یک تقسیم‌بندی برای بررسی انواع آن قایل شویم. علی موسوی گرمارودی انواع کمدی را به سه دسته طنز، هزل و هجو تقسیم می کند: "هر یک از این سه زیرمجموعه هایی دارد: زیر مجموعه های طنز عبارتند از : لطیفه ، ظریفه، مطایبه، بذله، شوخی، تعریض و تجاهل العارف سقراطی، نقیضه گویی طنز یا به عبارت کوتاه تر: نقیضه طنز. " (موسوی گرمارودی، ۱۳۶۱: ۹۲)

براساس این تعریف می‌توان به تعریف روشن‌تری درباره طنز به‌عنوان یکی‌از مهم‌ترین انواع کمدی دست یافت. در این دسته‌بندی طنز را می توان به‌واسطه روحیه آگاهی‌بخش و نیز معطوف بودن نگاه آن به سمت ارزش‌هایی والاتر در یک ارزش‌گذاری نسبی و به نسبت جایگاه آن در قیاس با هزل و هجو و... در سطحی بالاتر قرار داد.

"در واقع می توان گفت: طنز و زیر مجموعه های آن قلقلک دادن ارواح «اعیان و والا» (فرزانه و فرهیخته") به قصد آگاه کردن شادمانه آنها از موضوعی است. و هزل و زیرمجموعه های آن قلقلک ارواح «اشخاص معمول و میانه» برای آگاه کردن شادمان یا فقط برای خنداندن آنها ست که گاهی از حد قلقلک درمی‌گذرد و نیشگون می شود پوست را می آزارد و حتی کبود می کند. ولی هجو و همه زیرمجموعه های آن، تازیانه است و فقط پوست کلفت ها از آن احساس قلقلک می کنند. بی گمان هوشمندان و هوشورانند که تنها از طنز به لذت و شادمانی می رسند و هر چه از آ» فروتر رویم با افرادی دارای ضریب هوشی کمتر روبرو خواهیم بود. به تعبیر دیگر: طنز از آن فرزانگان و فرهیختگان است." (موسوی گرمارودی،۱۳۶۱: ۹۲)

موسوی گرمارودی طنز را متعلق به فرزانگان و فرهیختگان می داند و آن نوع قلقلکی تعریف می کند که در نتیجه آن مخاطب هوشمندانه منظوری را کشف و درک می کند و از کشف آن لذت می برد. طنز بنابراین تعریف آن نوع شوخی است که منظور و غایتی را هدف گرفته است و تنها هدفش خنداندن و سرگرم کردن نیست. "طنز را شاید بتوان به تنهایی – بی هیچ پسوند و پیشوندی – به موقعیت و شرایط خنده آور و یا صفت و مصدری برای امر خنده دار اطلاق کرد. طنز هنری است که عدم تناسبات در عره های مختلف اجتماعی را که در ظاهر متناسب به نظر می رسند، نشان می دهد و این خود مایه خنده می شود. هنر طنز پرداز، کشف و بیان هنرمندانه و زیبا شناختی عدم تناسب در این «متناسبات» است. در ادبیات، طنز به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می شود که اشتباهات یا جنبه های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی و سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه ای خنده‌دار به چالش می کشد." (اصلانی،۱۳۸۵: ۱۴۰)

اشاره به جنبه‌های نامطلوب رفتار، فسادهای اجتماعی و سیاسی و... این تعاریف بیشتر به کار شناخت ویژگی‌های طنز آمیز نمایشنامه‌های چخوف در این مقاله می‌آید. پس برای تکمیل تعریف از طنز به منظور تحلیل و ارزیابی ویژگی‌های کمیک در آثار چخوف می‌توان بیشتر بر روی فضا و موقعیت‌ها و شرایط خنده‌آور تمرکز کرد.
آرین‌پور هم به همین ویژگی اشاره می‌کند و در تعریف طنز می گوید: "آن نوع ادبی که در السنه غربی SATIRE نامیده می شود و در فارسی طنز اصطلاح شود از جهات زشتی و منفی و "ناجور" زندگی ، معایب و مفاسد جامعه و حقایق را نمایش می دهد، تا صفات و مشخصات آنها روشن تر و نمایان تر جلوه کند. بدین ترتیب قلم طنز نویس با هرچه که مرده و کهنه و واپس مانده است و با هر چه که زندگی را از ترقی و پیشرفت بازمی دارد، بی گذشت و اغماض مبارزه می کند." (آرین پور، ۱۳۵۱:۳۶)
هم‌چنان‌که می‌توان از تعاریف ارایه‌شده دریافت، طنز مسایل خطیر و جدی را در قالب فضایی شاد و پر از شوخی مطرح می کند و مخاطب‌اش را با هدف آگاه کردن، هشدار دادن و اصلاح کردن، می‌خنداند.

۳-طنز در آثار آنتوان چخوف:

آنتوان چخوف نویسنده در آغاز کار برای مجلات داستان‌های هزل می‌نوشت. اما بعدها و در اواخر دهه ۱۸۸۰ بعد از تحسین آثارش، به‌طورجدی نوشتن در این حوزه را ادامه داد. او در فاصله ای کوتاه و در سال ۱۸۸۵ و زمانی‌که بیست و شش سال داشت دیگر نویسنده داستان‌های خنده‌آور نبود، بلکه از هزل و هجو مستقیم و بی پرده به‌نوعی طنز خاص خودش رسید.
شاید یکی از رموز ماندگاری آثار چخوف توجه به فطرت انسان‌ها و تلاش برای زدودن گردوغباری است که خواه‌ناخواه در محیط اجتماع بر آن می نشیند و چون با زبان فطرت سخن می گوید، همیشه و در هر زمان‌ومکانی جذابیت دارد.
"آثار نمایشی چخوف در فضایی شاد و پر از شوخی اتفاق می افتد. این البته همه ماجرا نیست. فضای کمدی و شاد، نه تنها برای چخوف هدف غایی و نهایی نیست، بلکه او این فضا و موقعیت را دستمایه و زمینه ای برای هشدار و یا نمایش زشتی ها و مسایل خطیر جامعه قرارمی دهد. در حقیقت کمدی برای او ابزار و وسیله ای است به منظور ارایه مسایل تراژیک و غم بار." (فدایی حسین، ۱۳۹۰: ۱۴۴)
چخوف بارها آثار خود را کمدی می‌نامید و بر این امر هم اصرار داشت و البته رویکرد متفاوت او به شیوه کمدی، در نظر برخی از بزرگانی چون استانیسلاوسکی چنان بود که این کارگردان برجسته روس به‌طورقاطع آنها را تراژدی می‌پنداشت و طنز موجود در آن را نه برای خنده بلکه در جهت همان نیشخند و تاثر بر سرنوشت غم‌بار شخصیت‌ها می‌دانست. درواقع طنز چخوف در فاصله ظریفی میان کمدی و تراژدی قرار می گیرد و همین ویژگی هم شناخت، تحلیل و ارزیابی کمدی در آثار او را مهم جلوه می دهد. بنابراین یک سوال اساسی به‌وجود می‌آید آن‌هم این که براساس ایده چخوف، کمدی های او چگونه قرار بود که خنده را بر لبان تماشاگر بنشاند و استانیسلاوسکی چگونه این لحظات طنز را – هرچند تلخ – به نمایش می گذاشت؟
" کلمات چخوف خلاصه انگیزه های او برای کمدی هایش هستند. او خندیدن را به عنوان درمان و پیش نیازی حیاتی برای درمان انسانها تجویز می کند. خنده و کمدی ترمیم کننده روح است و از طرف دیگر می تواند انسان را در برابر بیماری هایی نظیر غرور، ریاکاری، خودمحوری، تنبلی یا بدتر از همه به هدر رفتن زندگی واکسینه کند." (گتلیب،۲۰۰۴:۲۸) این کلمات اما در کمدی‌هایش به‌گونه‌ای زیبا و دلنشین حسی تلخ و غم‌بار را با خود به همراه دارند، هرچند که در لحظاتی ممکن است خواننده را بخندانند.

چخوف نوید ساختن روسیه‌ای بهتر را در **باغ آلبالو** می‌دهد و پایه‌گذاران این تغییر را نه روشنفکران و اشراف، بلکه توده مردم می داند. او همه این‌ها را نه بر پایه شیوه تراژدی‌نویسی کلاسیک، بلکه بر اساس دریافت خود از خصوصیات مردمانش و ذائقه آن‌ها یعنی به‌کاربردن زبان طنز و شوخی بنا می‌سازد. به‌همین‌دلیل است که در نمایشنامه هایش به جای خلق قهرمانانی با محاکات برتر به سراغ شخصیت های ساده و عادی رفته است. طنز چخوف را در روابط ساده میان این شخصیت ها و زندگی بیهوده شان می توان جست‌وجو کرد. طنز او لبخندی غم‌بار به بیهودگی و ناتوانی در زندگی پر از ابتذال زندگی آدم‌های معمولی درام‌هایش است. برهمین اساس می‌توان زندگی را از دید او با همه اندوه و رنجی که به انسان تحمیل می شود یک شوخی تلخ دانست که از درهم آمیختن کمدی و تراژدی ناشی می شود و طنز نهفته در آن مخاطب را به ژرف ساخت آثار چخوف نزدیک می کند.

رویدادها و رفتارها در نمایشنامه‌هایش برای خنداندن نوشته نمی‌شوند، بلکه موقعیت تراژیکی خلق می شود که با خنده و به تلخی یک شوخی می توان آن را پذیرفت و باور کرد. در نمایشنامه های او به‌جای کلمات و گفتار خنده آور که بیشتر در هزل کاربرد دارد، خلق فضا و موقعیت کیمک پرداخته شده است. حتی اگر گفتار نمایشی باعث به خنده واداشتن مخاطب در آثار چخوف باشد، بیشتر یک موقعیت کمیک زمینه‌ساز آن بوده است.

طنز در آثار چخوف هم‌چون دو روی یک سکه است که یک‌طرف آن، جذابیت داستان‌های او را بالا می برد و طرف‌دیگر زشتی‌ها و تباهی‌ها را به بوته نقد می‌کشاند. این همان وجهی است که زبان کمدی در آثار چخوف را از دیگر نویسندگان کمدی‌نویس زمانه‌اش متمایز می کند. چخوف به زبان طنز، جامعه اش را نقد می کند و جنبه‌های نامطلوب و فساد اجتماعی سیاسی زمانه‌اش را با ابزار کمدی به چالش می کشد.

"چشم انداز آنتوان چخوف از زندگی، بینش عمیق او به انسان ها و رابطه شان با یکدیگر با ترفند طنز و رویکردی دلسوزانه در آثارش بازتاب یافته است. طنز پنهان و دردناک چخوف راه خود را برای جلب توجه مخاطب و خواننده درباره رسیدگی و نگرش تازه به سوالاتی که او درباره زندگی مطرح می کند باز می کند." (ویمین،۲۰۱۱: ۲۵)

چخوف همواره تاکید داشت که مردم عادی و ساده که عموما از طبقه فرودست جامعه بوده اند، پایه‌گذار خوشبختی و سعادت هستند و چه‌حیف که فضای حکومتی و تسلط اشراف و روشنفکران دروغین مانع از رسیدن آن‌ها به این سعادت می شود. مردم عادی در آثار چخوف ظرفیت و لیاقت زندگی بهتر را دارند، لیکن تحت‌سلطه " گروهبان پریشی بی یف " ها و "سربریاکف" ها دچار موقعیتی می‌شوند که رسیدن به شرایط مطلوب از آن‌ها دریغ می شود. این تراژدی زندگی آدم‌های چخوف است. اما کمدی زمانی اتفاق می افتد که جامعه فاسد و بیمار روسیه با همین آدم‌های سقوط کرده در ورطه بیهودگی و کسالت در نمایشنامه هایی چون **ایوانف**، **باغ آلبالو** و... اشاره نویسنده قرار می گیرد.

درجهان کمدی چخوف ارتباط ضعیف و ناپایدار شخصیت‌ها با جهان اطرافشان در قالب لحنی طنزآمیز روایت می شود. در نمایشنامه **سه خواهر** این ارتباطات به صورت گمگشتگی و سردرگمی ازیک‌طرف و یک اسارت کامل ازطرفی‌دیگر خودنمایی می‌کند. بنابراین دنیای سه خواهر به دنیای سمبولیک افراطی تبدیل می شود که در آن عناصر پایداروناپایدار بدون اینکه از ارتباط واقعی انسانی آگاه باشند و یا بخواهند آن‌را اجرا سازند، هرکدام مسیر خود را طی می کنند. تمام شخصیت ها به دو گروه مشخص تقسیم می شوند: آن‌هایی که نظامی اند و آن‌هایی که غیرنظامی‌اند. به‌عبارت‌دیگر در دنیای نظامی این نمایشنامه، سربازان، معلمان، کارمندان اداره پست و... این‌ها با توانایی‌هایشان در ادامه حیات حتی در زمان های سخت و دشوار با کسانی مانند الگا، ماشا و

ایرنا که در دنیای متفاوت و غیرنظامی زندگی می کنند و در گذار از جهان یکنواخت به جهان آزاد، زندگی‌شان به خطر می‌افتد، متمایز هستند. نتیجه این جهان دوگانه، برای این‌گونه شخصیت ها مرگ یا شکست است.
ناتوانی در غلبه بر دوگانگی آرزوها و محیط درونی و بیرونی شخصیت اصلی نمایشنامه دستمایه چخوف برای خلق کمدی و طنز می شود.
شخصیت‌ها در نمایشنامه **سه خواهر** بین جهانی مبتنی بر نظامی سخت و دشوار و جهان بخت و اقبال درنهایت مشخص می شود که جهان بخت و اقبال هم برای آنان زیان‌آور است. درواقع نوسان میان دو جهان و معلق بودن میان واقعیت جاری و واقعیت مورد انتظار (آرزوها و رویاها) طنز را در نمایشنامه به‌وجود می‌آورد.
چخوف سبک نوینی را در وودویل پایه‌گذاری می کند که در آن از قالب وودویل برای بیان بیهودگی و ملال زندگی آدم‌ها بهره می‌جوید و قراردادهای معمول را در این سبک از نمایش درهم می‌ریزد و شخصیت‌هایی می‌آفریند که هرکدام متمایز ازهم هستند و حرف خود را می‌زنند. به‌نظر می‌رسد که نگارش **سه خواهر** هدفی برای توضیح دادن شخصیت های وودویلی توسط چخوف در نمایشنامه‌اش باشد. در پایان این نمایشنامه چخوف برخی از ویژگی‌های کمدی سنتی وودویل را که قصد داشت آن‌ها را ارتقا دهد و به‌وسیله آن‌ها هضم و دریافت کمدی هایش را بیشتر میسر کند، معرفی می کند.
"چوتکین : ... میل ندارید این خرما را بپذیرید....؟ " (چخوف، ۱۳۸۱: ۳۸۴)
چخوف اشاره می کند که این یک آواز وودویلی است و درواقع می‌خواهد به‌نوعی ویژگی‌های این کمدی را هم در آثارش موردپرداخت قرار دهد. چخوف در ارتقا وودویل روسی اش، شخصیت‌هایی می‌آفریند که همه حرفی می زنند، درهم می‌لولند و این‌طرف و آن‌طرف می روند. لحظه‌ای وقفه وجود ندارد.
از لحظه شروع تا پایان نمایشنامه **سه خواهر** ، چخوف بر روی یک کمدی (و نه یک درام) کار می کند. خواهرها در این نمایشنامه نه قدرتی دارند و نه کسی بدان‌ها کمک می کند که زمینه بروز شانس به‌وجود آید. آن‌ها همواره دنباله‌رو اندیشه‌ها و رفتارهای جماعت و جریان حاکم هستند، بدون آنکه برای اعمال خود منطق و علت مشخصی داشته باشند. حتی آرزوهایشان هیچ‌گاه از حد حرف و گفتار بالاتر نمی‌رود. درواقع ناتوانی و تضاد بین خواسته های قهرمانان و سرنوشت آن‌ها طنز را تولید می کند.
خواهرها و دیگر شخصیت‌های نمایشنامه نماد انسان‌هایی هستند که دچار انجماد فکری شده اند. آن‌ها نه به دیگری و نه حتی به ندای درونی خودشان نمی‌توانند پاسخی بدهند. چخوف با بیان عمق مصیبت زندگی شخصیت های نمایشنامه و همدردی با آن‌ها، در قالب طنزی سرخوشانه **سه خواهر** را طوری روایت می‌کند که ازیک‌سو تلخ و تیره و ازسوی‌دیگر به‌واسطه عملکرد آن‌ها در جهان اثر طنز آمیز و خنده‌دار به‌نظر می‌آید.
نمایشنامه‌های چخوف ازیک‌سو تلخ و شخصیت‌های آثارش ترحم‌برانگیزاند، اما ازدیگرسو وضعیتی که طراحی می‌شود خنده دار و کمیک به‌نظر می رسد. دنیایی که در آثار او ترسیم می کند شبیه به تعریف فردریش دورنمات از دنیای کمدی است: "دنیای آشفته ما بیشتر از تراژدی جایی برای کمدی است. آن زمان که ایجاد تراگدی واقعی امکان پذیر نیست، کمدی، بیان خوبی برای عرضه حقایق است. حقایقی که اگر گرفتار نفسانیات شوند، حاصلی جز توهم غفلت افزایی در پی نخواهند داشت." (مورال،۱۹۹۹:۸۶) در گستره این تعریف احساس مهربانی، همدلی و ترحم پنهان در نمایشنامه‌های چخوف را می توان تراژدی و دغدغه و رویکرد او برای افشا کردن زشتی‌ها و صفت‌های نکوهیده و بطالت‌های انسان را کمدی قلمداد کرد. این‌جاست که مرز میان تراژدی و

کمدی در آثار چخوف برجسته شده و توازن میان این دو وجه برقرار می‌شود.
شیوه چخوف در کمدی‌نویسی مدرن ناشی از سوالات جدید در حوزه پتانسیل‌ها و توانایی‌های شخصیت نمایش و به‌عبارت‌دیگر، ادغام جز و کل است. توسعه مدرن در کمدی با پیچیدگی های نسبتا قدرتمند شخصیت‌ها ارتباط می‌یابد. شخصیت‌های کمدی سنتی ممتاز و با یک توانایی مشخص و ظاهرا ضعیف، شبیه‌به‌هم، از یک جنس و قابل‌شناسایی هستند که نویسنده آن‌ها را با توجه به نیازهای متنی‌اش طراحی می‌کند. کمدی سنتی نیازی به یک تکنیک مشخص برای شناسایی توانایی شخصیت‌های ساده‌اش ندارد. چراکه اساسا قابلیت شخصیت‌های آن در مقایسه با کمدی مدرن ضعیف‌تر به‌نظر می‌رسد. نیاز به یک متدولوژی جدید زمانی احساس می شود که میان نگاه سنتی به کمدی و توسعه یافتن آن به‌سمت یک موضوع مخالف، تناقض به‌وجود می‌آید. این موضوع به نوآوری در ساختار شخصیت‌ها و قابلیت‌ها و توانایی‌های آن‌ها بستگی دارد. مثلا شخصیت‌های کمدی مدرن ممکن است این نکته را القا کنند که به‌واسطه داشتن قابلیت‌های نیرومند و مخصوص به خود – و نه عمومی – خواننده یا مخاطب را گمراه کنند. (به‌عنوان‌مثال، آیا لوپاخین در **باغ آلبالو** یک شخصیت کمیک است یا شخصیتی تراژیک؟) درک این مطلب نیازمند این است که بدانیم شخصیت‌های کمدی نوین اساسا توانایی بالقوه متوسط و بالاتر از حد متوسطی نسبت به شخصیت های کمدی سنتی دارند. بنابراین برای دریافت این موضوع نخست باید ویژگی های خاص آن‌ها را با استفاده از تکنیک مشخصی، در یک الگوی کلی موردبررسی قرار دهیم.
کمدی جدید، پرسش چگونگی یکپارچه‌سازی جزء و کل را برجسته‌تر و نمایان‌تر می‌کند. نکته مهم این است که پاسخ بدین پرسش (همانند آن‌چه در کمدی سنتی می توان دید) به‌صورت مستقیم صورت نمی‌پذیرد بلکه نیازمند یک رویکرد تحلیلی معین و مشخص برای شناسایی توانایی‌ها، استعدادها و آمادگی آن‌ها است. این موضوع در کمدی سنتی که نیازمند یک اظهارنظر و تحلیل سریع و حسی است، متفاوت است. در کمدی سنتی، بنابر قوانین آن، مخاطب با دیدن شخصیتی کمیک، اظهار تعجب و شک نمی‌کند. او باید به محض دیدن شخصیت به آن واکنش نشان دهد و درغیراین‌صورت همه تلاش‌های نویسنده، کارگردان و بازیگر هدر خواهد رفت. این نکته مهم ترین دلیلی است که نشان می دهد چرا بسیاری از منتقدین و مخاطبین، به‌ویژه در زمان حیات چخوف، با توصیف چخوف مبتنی بر کمدی بودن چهار نمایشنامه بزرگش (**باغ آلبالو، سه خواهر ، دایی وانیا** و **مرغ دریایی**) موافق نیستند. چراکه شخصیت های نمایشنامه چخوف با معیار شخصیت های کمدی که تا آن‌زمان رواج داشت، منطبق نبودند. درواقع تا آن‌زمان شخصیت‌های نمایشنامه های چخوف شبیه به شخصیت‌های "درام" بودند.
چخوف معتقد بود که هرچیز مضحکه‌آمیزی، تاثربار است و این مهم را به‌خوبی در آثارش انعکاس می‌داد. او از تکنیک ویژه‌ای بهره می‌برد. "قرار دادن انسان ها در یک موقعیت نابسامان " و بر اساس اصل " جابجایی انتظارات " در شیوه کمدی، شکل "طنزچخوفی" رخ می‌دهد. شخصیت‌ها در مکان‌هایی قرار دارند که انتظار نمی‌رود و مخاطبین شخصیت‌هایی را می‌خواند یا می‌بیند که انتظارش را ندارد، ضمن اینکه معمولا وقتی از بیرون به شخصیت‌ها نگاه می‌اندازیم – آن‌ها را می‌خوانیم یا می‌بینیم – طنزآلود به‌نظر می‌رسند، ولی اگر خود را جای شخصیت‌ها بگذاریم، به عمق درد و اندوه آن‌ها پی‌برده و فضای تراژیک را حس می‌کنیم.
چخوف همیشه اصرار داشت که او «خالق شادمانی» است و داستان های کوتاه و نمایشنامه‌هایش سرگرم‌کننده هستند. درحالی‌که منتقدان به او برچسب «خالق کارهای حزن‌انگیز» را می‌زدند. "نمایشنامه های چخوف خیلی دشوار هستند، اگر نگوییم که تاثیر ناراحت کننده ای بر مخاطب دارد و یا به نظر برسد نمایشنامه (مثلا) سه خواهر عمل سنگینی را بر روی روح فرد انجام می دهد ." (چخوف، ۱۹۸۳: ۴۴۹)

ویژگی مهمی که آثار چخوف را برجسته و طنز او را دلنشین و اثربخش می کند به پرداخت کمدی در آثار او مربوط می شود. طنز چخوف مستقیم و بی‌پرده نیست. او به‌طوراتفاقی و یک‌باره طنزش را ارایه نمی کند، بلکه از ابتدای داستان طرحی کمرنگ از آن را به‌وجود می‌آورد. طنز چخوف، طنزی پنهان، ظریف و زیرکانه است و هیچ‌گاه از محدوده ادب فراتر نمی رود و نزاکت را زیر پا نمی گذارد.

چخوف نمایشنامه‌نویس مهارت خود را در خلق لحظات طنز (که به طنز چخوفی) معروف شده‌اند را از دو تجربه ارزشمند خود یعنی داستان های کوتاه و وودویل هایش آموخت. او از نویسندگان بزرگی چون "تورگنیف"، "تولستوی" و "موپوسان" یاد گرفت که چگونه " رئالیسم " را از دیگر ژانرها تفکیک کند. لحظه‌های طنز را از رفتارهای ظاهرا معمولی و ساده انسان‌های گوناگون از طبقات مختلف از هنگامی که کوچک بود و در خانواده‌ای سخت‌گیر زندگی می‌کرد تا زمان حضورش در جامعه به‌عنوان دانشجو، پزشک، نویسنده و... در حافظه خود ذخیره می کرد. در آثارش از شوخی‌ها و لحظات طنزآلود بهره می‌برد تا درحقیقت مخاطب را به‌سمت یک بیانیه غیرمستقیم و ضمنی رهنمون سازد. چخوف در داستان‌ها و نمایشنامه‌هایش شخصیت‌هایی باورپذیر و جدانشدنی از محیط خود را خلق کرد و با مکان و زمانشان به ظرافت درآمیخت. به‌گونه‌ای که ما کارها و رفتارهایی که آن‌ها انجام می دهند و حتی کارهایی که انجام نمی دهند را کاملا می پذیریم و با آن ارتباط برقرار می کنیم. این‌چنین است که ما با خواندن یا دیدن آثار او می‌دانیم که هیچ اتفاقی نیفتاده، اما احساس می‌کنیم که با یک مفهوم بسیار بزرگ سروکار داریم و این ویژگی خاص طنز چخوفی است.

۴- ویژگی‌های کمیک در نمایشنامه باغ آلبالو

نمایشنامه **باغ آلبالو** آخرین نمایشنامه چخوف در سال ۱۹۰۳ نوشته شده و در ژانویه ۱۹۰۴ برای اولین بار در تئاتر مسکو روی صحنه رفته است. **باغ آلبالو** آخرین نمایشنامه چخوف است و می‌تواند بهترین نمونه برای بررسی کمدی در میان نمایشنامه های این نویسنده نیز باشد. گفتار کمیک، موقعیت‌ها و فضای کمدی، شخصیت‌های درگیر با زندگی تمسخرآمیز و حتی جامعه و تفکر اجتماعی حاکم بر آن همگی در این نمایشنامه وجود دارند. نمایشنامه **باغ آلبالو** را به دلیل وجود ویژگی‌ها و مشخصه‌های بارز و برجسته طنزآمیز از میان آثار چخوف انتخاب کرده‌ام و به‌جز اشاراتی که تا پیش‌ازاین به آن شد، در ادامه این ویژگی‌هایش را با رویکرد کمدی موردارزیابی قرار خواهم داد.

۴-۱ . خلاصه داستان

مادام رانوسکی، زن اشراف‌زاده روس و خانواده‌اش به علت بدهی، روبه‌ورشکستگی هستند و باغ آلبالوی خاطره‌انگیز خانوادگی‌شان در گرو بانک است. به دلیل آنکه خانواده به‌جز قرض کردن عایدات دیگری ندارد، قرار است در موعد معینی باغ و ملکشان حراج شود. درعین‌حال، این خانواده هیچ‌کاری برای نجات خود و جلوگیری از فروش باغ انجام نمی دهند و در پایان، باغ آلبالو به یک دهقان زاده تازه به ثروت رسیده فروخته می شود و خانواده رانوسکی باغ را ترک می کنند. این در حالی است که صدای تبری که درخت‌ها را قطع می کند، شنیده می شود.

مادام رانوسکی و خانواده اش در **باغ آلبالو** به‌شدت وابسته به باغ خانوادگی و تنها دارایی و میراث به‌جامانده از گذشته‌شان هستند. اما درعین‌حال هیچ‌کاری برای حفظ آن انجام نمی‌دهند. تمام آن‌چه که در داستان نمایشنامه اتفاق می‌افتد در فاصله میان آمدن رانوسکی و دخترش به خانه و رفتن آن‌ها روایت می‌شود. در این فاصله باغ به‌عنوان تنها دارایی خانواده درحال‌ازدست‌رفتن است. رانوسکی تنها می آید ازدست رفتن باغ دوست‌داشتنی خانواده را می‌بیند و می‌رود. این خانواده و دوستانشان

هیچ‌کاری برای نجات باغ بزرگ آلبالو انجام نمی‌دهند. تمام‌مدت خانواده مشغول وقت‌گذارانی در بطالت و سرگرم شوخی کردن و دست انداختن همدیگر هستند.
هم‌چنان که پیشتر گفته شد طنز اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری و فسادهای اجتماعی و... را به شیوه‌ای خنده‌دار به‌چالش می کشد. **باغ آلبالو** سراسر روایت اشتباهات و بی‌تفاوتی‌های انسان‌هایی است که در برابر نابودی و زوال زندگی‌شان تنها به وقت‌گذرانی مشغولند. نمایشنامه موقعیت و فضایی را روایت می کند که در آن تناسب نداشتن میان واقعیت موردانتظار و واقعیت جاری منجر به چالش کمیک می شود. شاید اگر خانم رانوسکی حتی یک‌بار در پاسخ به پیشنهادات لوپاخین در مورد راهکارهای نجات باغ واکنش نشان می داد و بازتاب واقعی و درست رفتار او درمقابل تنها دارایی خود و خانواده اش در نمایشنامه نشان داده می شد، طنز نمایشنامه می‌توانست کیفیتی متفاوت پیدا کند. اما کیفیت و اعتبار طنز چخوفی در همین ظرایف و تضادهای میان واقعیت موردانتظار و جاری اتفاق می افتد. طنزی که می توان آن را به‌راحتی و حتی در خوانش کوتاه خلاصه داستان نمایشنامه ردیابی کرد.
نمایشنامه را لوپاخین (یک معامله گر) و دونیاشا (یک کلفت) شروع می کنند. لوپاخین پیش از آمدن مادام رانوسکی منتظر رسیدن و استقبال از اوست و با کلفت خانه درباره رانوسکی و گذشته (زمانی‌که یک پسربچه روستایی بوده است) صحبت می کند. لوپاخین پیش از آمدن مالک باغ در خانه او حضور دارد و در پایان نمایشنامه هم اوست که باز در خانه می ماند و درحالی‌که مالکیت باغ آلبالو را به‌دست آورده با رانوسکی و خانواده‌اش خداحافظی می‌کند.
حضور لوپاخین و تصاحب باغ آلبالو در ساختار نمایشنامه خود یکی از ستون‌های کمدی در نمایشنامه است. لوپاخین در همان ابتدای نمایشنامه از کودکی‌اش و زمانی که مادام رانوسکی زن جوانی به‌عنوان مالک باغ بوده می‌گوید و خودش را به‌عنوان یکی از نوکران روستایی گذشته و مرد تازه‌به‌ثروت‌رسیده امروز معرفی می کند. اما نکته مهم در مورد او و گذشته این است که همان پسربچه پانزده‌ساله سال‌های گذشته که رانوسکی او را زمانی پناه داده بود حالا و درنتیجه حماقت و اشتباهات خانواده اشرافی صاحبان باغ به مالک جدید باغ آلبالو تبدیل می شود و مالکان سابق بی‌خانه و سرپناه و حتی دارایی از خانه شان به مقصدهایی نامعلوم سفر می‌کنند.
وضعیت نمایشی اساسا با وجود مولفه های تراژدی در یک الگوی ساختاری کمیک طراحی شده است. خنده‌دار است که جامعه اشراف‌زاده و طبقه مرفه به‌واسطه حماقت‌ها و اشتباهاتش همه‌چیز را دودستی به تازه‌به‌دوران رسیده‌هایی مثل لوپاخین تقدیم می کند که حتی کتاب خواندن بلد نیست. این تمسخر جامعه درمعرض دگرگونی در لباسی از سرنوشت تلخ و تراژیک چالشی کمیک است. ریشخندی تامل‌برانگیز است که هشدار می دهد و می تواند اصلاح‌گر باشد. طنز چخوف در **باغ آلبالو** چنین تعریفی پیدا می کند.
چخوف در **باغ آلبالو** داستان مضحکی درباره آدم‌های بیچاره و زندگی بیهوده آن‌ها را روایت می‌کند. داستانی که البته بیشتر به‌واسطه پوچ و توخالی بودن زندگی آدم‌هایش مضحک به‌نظر می‌رسد. او در **باغ آلبالو** و از زبان آدم‌های داستانش به زیبایی رویکرد کمیک در نمایشنامه‌اش را بیان می کند.
لوپاخین : ... دیروز در تئاتر نمایش مضحکی دیدم...
رانوسکی : یقین دارم چیز مضحکی در آن نبوده. لازم نیست بروید نمایش تماشا کنید، کمی بیشتر خودتان را تماشا کنید. چقدر زندگی‌هایتان تیره‌وتار است. چقدر حرف‌های بی‌معنی و مزخرف می‌زنید! (چخوف، ۹۹۹: ۵۴)
درواقع کمدی چخوف را می‌توان درنتیجه این گفت‌وگوی کوتاه میان روستایی تازه‌به‌دوران‌رسیده و زن اشراف‌زاده به‌خوبی تعریف کرد. عنصر کمیک و موضوع مضحک و خنده‌دار در زندگی تیره‌وتار آدم‌های داستان و حرف‌های بی‌معنی و مزخرف آن‌ها نهفته است.

۴ – ۲ . زمان‌ومکان در نمایشنامه باغ آلبالو

چخوف در نمایشنامه‌هایش با یک‌دست کردن مکان، فضای مناسبی را برای حضور شخصیت‌ها فراهم می‌آورد و از تشتت و پراکندگی مکان‌ها خودداری می‌کند. این ویژگی عاملی در جهت تمرکز مخاطب بر شخصیت‌ها است. ضمن‌اینکه در چنین شرایطی میان این جهان یکدست مجازی که محور اصلی کشمکش‌های سطحی شخصیت‌ها را تشکیل می‌دهد و وحدت نداشتن فکری آنان، تناقضی پدید می‌آید که بستر مناسب را برای ایجاد اصل جابه‌جایی انتظارات در مخاطبین (که یکی از اصول اساسی خلق موقعیت های کمیک و طنز است) فراهم می آورد.

باغ بزرگ آلبالو و عمارت اشرافی آن‌که زمانی نشانه بزرگی و اقتدار خانواده مادام رانوسکی بوده و حتی تا به امروز (زمان روایت داستان) ابهت و عظمت خود را حفظ کرده است ازسوی‌دیگر هویتی نمادین دارد. این مکان که به‌خوبی بهانه حضور آدم‌های نمایشنامه از کلفت و نوکرها تا کدخدا و معلم و ملاک و... را فراهم می آورد، به‌واسطه هویت و جایگاه مهم‌اش در روستا بهترین انتخاب است. باغ آلبالو مکانی برای تجمع همه آدم‌های داستان است. هویت فرهنگی و اجتماعی دارد. شناسنامه و اهمیت و اعتبار مکانی دارد. دارایی و ثروت است و دریک‌منظرکلی، نمادی از روسیه دوران‌اش است.

باغ آلبالو، به‌عنوان یک مکان ستون اصلی ساختار نمایشنامه چخوف است و زمانی‌که ابهت، عظمت و اهمیت آن در برابر بی‌تفاوتی و بی‌اعتنایی صاحبانش قرار می گیرد، ابزار لازم را در اختیار نمایشنامه‌نویس قرار می‌دهد تا طنز تلخ و گزنده‌اش را درباره صاحبان و همسایگان باغ بزرگ آغاز کند.

درست زمانی‌که سرنوشت مالکیت باغ و مهم‌تر از آن هویت و آینده باغ آلبالو درجایی‌دیگر درحال رقم‌خوردن است، مالک آن همراه با همسایگان و اهالی روستا سرگرم رقص و خوش‌گذرانی در یک مهمانی مبتذل و بیهوده هستند. این همان تناقض مبتنی بر اصل جابه‌جایی انتظارات است که با محوریت هویت و ماهیت مکانی (باغ) منجر به خلق کمدی می شود.

ازسوی‌دیگر آن‌چه در مزایده رقم می‌خورد نیز تناقضی دیگر را با خود به همراه می‌آورد. **باغ آلبالو** با همه شکوه و زیبایی و ابهت خاطره‌انگیزش و درست در زمانی که صاحبان آن درگیر مهمانی مبتذل خود هستند برای تبدیل شدن به خانه‌های ییلاقی و ازدست دادن مهم‌ترین بخش هویت اش (قطع درختان آلبالو) فروخته می شود. **باغ آلبالو** با حضور مالکان آن و در شرایطی که آن‌ها همه تلاششان را برای حفظ آن می کنند فروخته نمی‌شود. این مکان مهم در نمایشنامه در جایی دیگر و به‌طرزخنده‌دار، در زمان و شرایطی به فروش می رسد که صاحبان بی‌قید و خیال آن در خود باغ جشن گرفته اند و می‌رقصند.

اندیشه چخوف با زندگی در یک مکان مشخص (مثلا یک روستا) و نیز تعمیم آن به سراسر کشور روسیه (یا جهان) معین می‌شود. پس شخصیت‌های او نمی‌توانند قراردادی باشند، چراکه باید در وهله اول در یک مکان و یک زمان معین و مشخص با ویژگی‌های خاص محیطی زندگی کنند و این می‌تواند در تعارض با کمدی سنتی و شخصیت‌های کلیشه‌ای آن باشد. چخوف در نمایشنامه‌هایش شخصیت‌های بزرگی را خلق می‌کند. شخصیت‌هایی که در یک محیط جهانی، مقطعی می‌اندیشند و از انطباق خود با شرایط جدید عاجز هستند. بنابراین بدون تحلیل آن‌ها ازمنظر "کل" و "جایگاه فکری و اجتماعی" شان، بررسی محدودیت‌های اساسی آن‌ها که موضوع بسیارمهمی است، غیرممکن خواهد بود.

ازطرف‌دیگر کند بودن گذر زمان، تحرک نداشتن شخصیت‌ها و بی‌زمانی که در آثار چخوف به‌چشم می‌خورد، در ادامه اهمیت مکان، درراستای توجه به زمان نیز مهم جلوه می‌کند. زمان و زمانه وقوع رویدادها یکی از دیگر موضوعات مهمی است که در **باغ آلبالو** می تواند موردتوجه قرار بگیرد.

الف – گذر زمان : گذر زمان در نمایشنامه تابع شرایط خاصی است. شخصیت‌ها بیشتر وقت خود را صرف صحبت کردن درباره آرزوها و رویاها یا هراس‌ها و شکست‌هایشان می کنند. زمان در **باغ آلبالو** کند و خالی از اتفاق می‌گذرد. بطالت و کسالت در زمان جاری است. و این بی اتفاقی و کند بودن آنجا که صدای تبر زدن به‌عنوان یک هشدار شنیده می‌شود، بخشی از نقد طنز آمیز چخوفی نسبت به تناقض میان بی‌تفاوتی و ویرانی را در مورد دنیای نمایشنامه باعث می شود.

ب – تاریخ و زمانه: اما به‌جز این زمانه و شرایط تاریخی نیز در طنز **باغ آلبالو** به‌خوبی موردپرداخت قرار گرفته و از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. زمان گذشته است. لوپاخین که زمانی نوکر نوجوان عمارت بوده حالا مالک باغ شده و مادام رانوسکی اشراف‌زاده دارایی‌اش را ازدست داده است. زمان گذشته است. دهقانان آزاد شده‌اند. درخت‌های باغ آلبالو به‌زودی قطع خواهند شد و شکوه و زیبایی اشرافی‌شان با تصویر مبتذل خانه‌های ییلاقی اجاره‌ای جایگزین می شود.

این تغییرات که ناشی از گذشت زمان است، درعین‌حال که تلخ و غم‌انگیز احساس می‌شود به‌واسطه بی‌تفاوتی و ابتذال و فساد آدم‌های نمایشنامه نسبت به آن طنز آمیز می‌نماید. ضمن اینکه مالکیت نوکر زاده بی‌سواد بر باغ نیز هر دو ویژگی تراژیک و کمیک بودن را توامان با هم دارد. فیرز این تغییر را به‌خوبی در پرده دوم درمعرض تمسخر و ریشخند قرار می دهد:

"فیرز : ... قانون آزادی دهقانان که اعلام شد من سرپیشخدمت بودم. به‌همین‌جهت از آزادی‌ام استفاده نکردم. ترجیح دادم که پیش اربابم بمانم. (سکوت) و یادم است که همگی خوشحال بودند. ولی از چه‌چیزی خوشحال بودند، خودشان هم نمی‌دانستند.

لوپاخین : چه روزگار خوشی بود. به‌هرجهت شلاقهایشان خوب صدا می‌داد

فیرز : (نشنیده است) بله، دهقانها به اربابهایشان می چسبند و اربابها هم به دهقانها. و حالا ارباب و رعیت ازهم جدا شده‌اند. آدم سر درنمی‌آورد." (چخوف، ۹۹۹: ۵۵ و ۵۶)

گذر زمان، ماندن در زمان و بیهودگی، ابتذال و بطالت در زمان تعریف شده است. حتی خنده دارتر این است که آن‌چه برای شخصیت‌ها اهمیت دارد، گذر این زمان است و نه نتیجه آن! گایف بعد از فروپاشی این گذشت زمان از ابتدا تا انتهای نمایشنامه را این‌گونه تفسیر و تمام این بیهودگی و پوچی مضحک و خنده‌دار را تمسخر می کند:

"گایف : (خوشحال) ... همه چیز حالا درست است. تا موقع فروش باغ آلبالو ما همه ناراحت بودیم. اما بعد از آن، وقتی این قضیه آخرش ناچار انجام گرفت، همه مان آرام شدیم!" (چخوف،۱۹۹۹: ۵۵، ۵۶)

ازسوی‌دیگر عنصر "تعلیق زمان" نیز یکی از عوامل موثر در شکل گیری طنز چخوفی است. درحقیقت چخوف در **باغ آلبالو** شخصیت‌هایی مثل مادام رانوسکی و فیرز را می‌آفریند که متعلق به زمان خود نیستند یا حسرت گذشته را می‌خورند:

"فیرز : پیش از آن بدبختی هم، همین اتفاق افتاد. جغدی وای وای می کرد و سماور پشت سر هم سوت می کشید.

گایف : پیش از کدام بدبختی ؟

فیرز : پیش از آزادی دهقانان! (سکوت)" (چخوف،۱۹۹۹: ۶۱)

یا اینکه مثل تروفیموف و گایف درآرزوی آینده‌ای مبهم سیر می کنند. در پرده سوم رانوسکی آینده مبهم و سرنوشت نامعلوم تروفیموف را در گفت‌وگو با خود او ریشخند می کند:

"رانوسکی : تو تمام مشکلات مهم را با جرات حل می کنی. اما به من بگو پسر عزیزم، آیا این امر از این جهت نیست که تو جوانی؟ که هنوز وقت نداشته ای که حتی با یکی از این مشکلات دست و پنجه نرم کنی؟ تو با جرات به جلو نگاه می کنی. آیا این بدان جهت نیست که تو نه جلویت را می بینی و نه منتظر چیز وحشتناکی هستی و زندگی هنوز از چشمان جوان تو پنهان

است؟"(چخوف،۱۹۹۹: ۷۶)
آن‌هایی که مانند لوپاخین، افرادی برخاسته از طبقه بورژوایی هستند، نیز به‌واسطه گسست زمان حال، آینده و گذشته درعمل در شک‌وتردید به‌سر می برند. این فضاسازی، باعث ایجاد پارادوکس میان شخصیت‌ها گردیده و بنای طنز چخوف را پایه ریزی می‌کند.
"لوپاخین : ملکی را خریده ام که پدرم و جدم در آن ملک غلام بودند. وحتی کسی توی آشپزخانه راهشان نمی داد. حتما خواب می بینم. و اینطور به نظرم می آید. حتما این مولود تصور تو است، که با غبار شک پوشیده شده است." (چخوف،۱۹۹۹: ۸۷)

۴ – ۳ . شخصیت‌پردازی در نمایشنامه باغ آلبالو

قهرمانان کمیک چه شخصیت‌های تبهکار باشند و اشخاص چه بافضیلت، تاثیری بر کیفیت ثابت جهان خود را ندارند. مرگ شخصیت کمیک حتی تاثیری بر تعادل اولیه جهان خودش هم ندارد. کمدی چخوف مثالی واضح از چنین روزمرگی تغییرناپذیری است که با «وجود مرگ» (**مرغ دریایی**، **سه خواهر**)، «عشق» (**دایی وانیا**) و «مصایب شخصیت‌ها» (**باغ آلبالو**) هم‌چنان ادامه دارد. شخصیت‌های چخوف از روزمرگی شدید رنج می‌برند. دسته‌ای از این اشخاص در نمایشنامه‌های او روشنفکرنماها هستند. چخوف که خود یک انسان عمل‌گراست، به‌شدت از روشنفکرنمایی روسی انتقاد می‌کند و به‌همین‌سبب، آثار انتقاد و نکوهش‌اش به‌صورت رفتار در شخصیت‌هایی چون گایف و تروفیموف در **باغ آلبالو**، نمود پیدا می کند. انسان هایی که گذشته خود را پوچ و بیهوده می‌نگرند و هم‌چنان بر این بیهودگی پافشاری می کنند. گویی که این روزمرگی در زندگی‌شان تبدیل به عادت و تقدیری شده و امکان هرگونه بازنگری و اصلاح از آنان گرفته شده است. مثلا در **باغ آلبالو** با حادث شدن یک اتفاق (مثلا ابراز عشق تروفیموف به آنیا و ترسیم آینده آرمان‌گرایانه مشترک آن‌ها) شخصیت سعی می کند از روزمرگی نجات پیدا کنند. به‌عبارت‌دیگر موضوعی چون عاشق شدن به‌عنوان عاملی برای تغییر وضعیت قلمداد می شود و اگرچه شاهد بروز رویداد در نمایش هستیم، اما مفهوم متعارض با مفهوم عشق (از دیدگاه چخوف) و نیز شکل‌گیری هسته درام انجام می‌پذیرد.
این حوادث اگرچه در یک محیط شاد و سرگرم‌کننده اتفاق می افتد و شخصیت‌ها با گفتار و کردار خود، فضای نمایشنامه را طنزآلود جلوه می دهند، اما در پس آن، تصاویری از نومیدی و فلاکت شخصیت ها روایت می شود. این همان شیوه " طنز چخوفی " است. براین‌اساس شخصیت‌های نمایشنامه‌های چخوف، مردمانی ساده و مبتذل هستند که در موقعیت های خاص فقط باید به آن‌ها خندید.
تروفیموف : (به آنیا) واریا می ترسد ما ناگهان عاشق یکدیگر بشویم. بنابراین هرگز ما را تنها نمی‌گذارد. او با نظر کوتاهش نمی تواند بفهمد که ما، فوق عشق قرار داریم...
چخوف در **باغ آلبالو** هم‌چون دیگر آثارش، برای نشان دادن مصایب زندگی از قهرمان کلاسیک استفاده نمی‌کند، بلکه شخصیت‌های معمولی را باظرافت و مهارت ، پرداخت و کالبدشکافی می‌کند و دراین‌راه از شیوه تاثیرگذار طنز استفاده می کند. اما طنز او آن طنز نازلی که روش رایج برخی از نویسندگان آن زمان بود، نیست. شخصیت‌های چخوف هم‌چون لوپاخین، پیشیک، و یه پیخودوف مضحک و درعین‌حال قابل‌ترحم هستند.
از ویژگی‌های آثار چخوف نه‌تنها تاکید نکردن بر شخصی خاص، بلکه دریک‌راستا قرار دادن ویژگی‌های شخصیتی (به‌عنوان‌مثال درک متقابل نداشتن) با فضا و ابزاری که او برای نشان دادن محیط استفاده می‌کند، در یک‌راستا است.
شخصیت‌هایی که چخوف در دنیای داستان‌ها و نمایشنامه‌هایش ترسیم می‌کند، جمعیتی آزاد و رها و بی‌قیدوبندی هستند که با خلق موقعیت‌های طنز بر مبنای تفاهم متقابل نداشتن توسط

یکدیگر به‌نظر می‌رسند. این اتفاقا یکی از شیوه های نگارش چخوف است که شخصیت‌هایش را متمرکز نمی‌کند و بنابراین در آثار او قهرمان پروری به شیوه کلاسیک جایگاهی ندارد. تمرکز و تفاهم بین شخصیت‌ها و عمل آن‌ها و حتی رفتار و حرف هایشان وجود ندارد. در جایی فریز از آلبالوخشکه‌های خوشمزه سال‌های گذشته تعریف می کند اما رانوسکی، پیشیک و لوپاخین بی توجه به باغ و میوه هایش هرکدام چیزی می گویند و موضوع گفت‌وگو به سرعت عوض می‌شود:
"فیرز : آلبالو خشکه‌های آنوقتها نرم، آبدار و خوشمزه و خوشبو بود. یک نسخه ای بلد بودند که...
رانوسکی : آن نسخه حالا کجاست؟
فیرز : یادشان رفته، هیچکس یادش نیست
پیشک : (به مادام رانوسکی) پاریس چه جوری است؟ چیزها چه شکلی است؟ قورباغه هم خوردید؟
رانوسکی : سوسمار خوردم" (چخوف،۱۹۹۹: ۳۰)
شخصیت‌های بیچاره مایوس **باغ آلبالو** از این شاخه به آن شاخه می پرند و در شرایطی که مهم‌ترین چیز پیرامونشان درحال‌نابودی است به‌طرزخنده‌داری از کنار این موضوع مهم عبور می کنند.
شخصیت‌ها در نمایشنامه‌های چخوف بیشتر از طبقه مرفه و ثروتمند هستند و این طبیعی است، چخوف خلق‌وخوی متکبرانه و خودخواهانه و البته احمقانه این طبقه را در طنزش موردانتقاد قرار می‌دهد. در **باغ آلبالو** هم بیش از همه‌چیز این اشراف‌زادگی رانوسکی و خانواده‌اش است که در مقابل وضعیت و تغییرات پیش رو به چالش گذاشته می شود و اتفاقا بی‌تفاوتی و اختگی همین اشراف‌زادگان هم هست که خلق کمدی و طنز می‌کند.
یکی از مواردی که برای اغلب مخاطبین معما می شود این است که چخوف، خواه ناخواه تصویری بدبینانه از شخصیت‌های به‌کار می‌گیرد چراکه هیچ‌کدام از شخصیت‌های چخوف راهکاری مشخص برای زندگی بهتر ارایه نمی‌دهند و توجهی به آن‌چه درباره آن – زندگی بهتر – بسیار می‌گویند، ندارند. شخصیت‌های چخوف هم‌چون دانشمندان، هنرمندان و دکترها پایانی ناکام دارند و اغلب یا دوستان خود و یا جامعه را سرزنش می کنند. این موضوع می تواند این‌گونه پاسخ داده شود که در نگاه چخوف واقعیت و ایجاد جهان با هم زندگی می کنند.یعنی در پی‌ریزی یک جهان جدید باید با واقعیت ها نیز سروکار داشت.
رانوسکی به‌عنوان مالک باغ آلبالو پیشنهاد لوپاخین در مورد خانه‌های ییلاقی و نجات ملک را مبتذل می داند. اما خود او هم هیچ برنامه‌ای برای حفظ شکوه و جلال و نجات آن ندارد. او درگیر روزمرگی با سرگرمی ها و یاد خاطرات گذشته و.. خودش را مشغول می کند. گایف تنها درحال‌رویاپردازی است و بالاخره باغ را دودستی تقدیم خریدار می کند. تروفیموف تنها درباره جهانی تازه و پر از خوشبختی می‌گوید و بلافاصله بعد از آن مایوس و مردد اضافه می‌کند که حتی اگر خودش سهمی از آن خوشبختی نبرد از خوشبختی دیگران در آینده، خوشحال خواهد شد. آنیا و واریا هم مثل دیگران هیچ برنامه ای برای آینده‌شان ندارند.
"یه پیخیدوف : من آدم کتاب خوانده ای هستم. کتابهای متعدد و جالب خوانده ام. اما واقعا نمی فهمم چه می خواهم؟ آیا زنده بمانم یا مغز خودم را داغون کنم؟ اما به هر جهت همیشه یک ششلول با خودم دارم. ایناهاش!" (چخوف،۱۹۹۹: ۴۷)
نمونه خوب چنین رویکردی ورود چمدان به دست رانوسکی و دخترش در ابتدا و خروج چمدان به دست اهالی خانه در پایان نمایشنامه است. " شخصیت‌های چخوف همیشه با چمدان هایی در دست از جایی به جای دیگر می روند و در حال سفر هستند. " (کریمی مطهر، ۱۳۷۷: ۶۱)
درحقیقت، قدرت توانایی‌های بالقوه تقسیم شده، هسته اصلی شخصیت‌ها را در کمدی‌های چخوف تشکیل می‌دهند و بنابراین شکل جدیدی از کمدی و شخصیت‌های تنهای آن نشان داده

می‌شود. این مساله‌ای است که می‌تواند وجه تفاوت کمدی جدید و کمدی ارسطویی را مشخص کند. شیوه ارسطویی هیچ‌گاه درخصوص ساختار درونی شخصیت صحبت نمی کند و رویکرد آن صرفا بر مبنای رفتارگرایی بنا شده است.
" در مفهوم ارسطویی، طرح نشان دهنده شخصیت از طریق عمل با تاکید بر رفتار (و نه بر اساس توانایی های بالقوه و استعداد شخصیت ها) بنا شده است. شاید چنین رویکردی (ارسطویی) برای کمدی های زمان خود مناسب و کافی بود ولی این رویکرد، مطلبی را در مورد پیدایش گرایش های جدید به کمدی نشان نمی دهد. (زوبارو،۲۰۱۱: ۲)
در **باغ آلبالو** چخوف برای خلق طنز ظریف و هوشمندانه‌اش شخصیت‌هایی کاملا متضاد را می‌آفریند. اگر شگرد او خلق چنین شخصیت‌هایی است اما تضاد و تفاوت ها در باغ آلبالو نسبت به دیگر آثار آنتون چخوف قابل‌توجه و برجسته‌تر است.
چخوف در نمایشنامه هایش حتی با انسان‌های به‌ظاهر پست و فرومایه نیز همدردی می کند و آن‌ها را بیمارانی نیازمند مداوا با نیشتر طنز خود می داند. آدم‌های چخوف اگرچه قابل تقلید یا ستایش نیستند (حتی گاهی برعکس منفعل و بی‌اراده اند) اما دوست‌داشتنی هستند. در آثار چخوف عشق به شخصیت‌ها و همدردی با خوش‌قلبی و مهربانی آن‌ها، با نوعی احساس تنفر از بی‌ارادگی آن‌ها، آمیخته شده است. شخصیت های نمایشنامه های او یا مردمان عادی و معمولی هستند یا آدم‌های تربیت‌شده و با فرهنگ و خیال‌پرداز اما نالایق و کاهل که میان زیبایی آرزوهای آن‌ها و زشتی و ناتوانی آن‌ها در برآوردن آرزوهایشان شکاف عمیقی مشاهده می‌شود. چخوف اگر از شخصیت های نمایشنامه‌اش فاصله می گیرد و با نگاهی آمیخته با کنایه به آن‌ها می‌نگرد و از این‌رهگذر به بیان عمق مصیبت زندگی می‌پردازد، ولی در ورای طنز تلخ خود، با نرم‌دلی و شفقت چاره‌جویی می کند و به حال قهرمانان دل می سوزاند و امید به آینده بهتر را ازدست نمی دهد. چخوف در **باغ آلبالو** ضمن بیان تباهی و درماندگی اشرافیت روبه‌اضمحلال اواخر قرن نوزدهم روسیه، ناامید نمی شود و از زبان نسل پیشرو، زندگی نو را تعریف می کندو چشم به انقلاب آینده می دوزد.

۴ – ۴ . زبان و گفتار نمایشی

رویکرد کمیک در زبان و گفتار نمایشنامه **باغ آلبالو** تا اندازه ای با زبان نمایشنامه‌های دیگر چخوف متفاوت است. در این نمایشنامه شخصیت‌ها به‌طورمستقیم از زبان به‌عنوان ابزاری برای متلک گفتن و ریشخند یکدیگر استفاده می کنند. درواقع گفتار نمایشی یک مولفه مهم برای تفریح و سرگرمی آدم‌های داستان است. آن‌ها با نیش کلام یکدیگر را به تمسخر می گیرند و این کلام نیشدار حتی گاهی از انتقاد کردن فراتر می رود و ریشخندی می شود که به‌طورمستقل (در قالب گفتار نمایشی) به زبان سطحی و خالی از منظور هزل شباهت پیدا می کند:
"تروفیموف : (سر به سرش می گذارد) مادام لوپاخین! مادام لوپاخین!
واریا: (عصبانی) آقای پشم ریخته!" (چخوف، ۱۹۹۹: ۷۰)
هرچند که بازهم این واحدهای مستقل گفتار در کنار یکدیگر و یک کلیت زبانی کارکردی طنز آمیز دارند. درواقع اگرچه گفت‌وگوها در لحظه بیان‌شان تنها برای تمسخر به‌کار می روند، اما مجموعه آن‌ها جهانی از ارتباطات کلامی را به‌وجود می‌آورد که با الگوی انتقاد در کمدی انطباق پیدا می‌کند. این مجموعه بی‌هدف و سطحی نیست و در مورد بیهودگی و بطالت نظام اجتماعی بیمار جامعه و حتی نسبت‌های اخلاقی هشدار می‌دهد. همه آدم‌های **باغ آلبالو** از کلفت و خدمتکارها تا صاحبان خانه و اشراف زاده و معلم و... یکدیگر را مسخره می کنند:
"دونیاشا : منشی دفتر پست همین الان چیزی بهم گفت که نفسم را برید
فیرز : چه گفت؟
دونیاشا : گفت تو مثل گلی!

فیرز : (خمیازه می کشد) چشمش نمی دید! (می رود)" (چخوف،۱۹۹۹: ۸۳)
...
"تروفیموف : ... تا شهر به مشایعت آنها می روم و فردا صبح به مسکو خواهم رفت
لوپاخین : خوب، بله معلمها هنوز درسشان را نداده اند. فکر می کنم تمام این مدت منتظر مانده اند تا شما برسید
تروفیموف : به شما مربوط نیست" (چخوف،۱۹۹۹: ۹۵)
گفتار و زبان در آخرین نمایشنامه چخوف به‌شدت تلخ و گزنده است. همان‌طور که گفته شد شخصیت‌ها بی‌هیچ واهمه و هراسی یکدیگر را موردتمسخر قرار می‌دهند و بی آنکه رعایت ادب و احترام را بکنند، زندگی یکدیگر را ریشخند می کنند.
اما علاوه‌براین، زبان در سرتاسر نمایشنامه کیفیت طنزآمیز را با خود به همراه دارد. شخصیت‌های نمایشنامه با این به خودشان و جامعه درحال‌دگرگونی روسیه طعنه می‌زنند. درواقع زبان ضمن استفاده از واژه و عبارت‌های عامیانه ماهیت و جهانی که شخصیت‌های نمایش به آن تعلق دارند را هم گوشزد می کند و این یادآوری طعنه‌آمیز با لحن کمیک در سرتاسر نمایشنامه وجود دارد. در برخی قسمت‌ها ساختار زبان به زیبایی بخش‌هایی از ماهیت و هویت شخصیت، وضعیت، محتوا را با خود به همراه دارد. در ابتدای نمایشنامه لوپاخین (کسی که صاحب املاک خواهد شد) خودش را این‌گونه تعریف می کند:
"لوپاخین : پدرم واقعا یک دهاتی بود. اما من حالا جلیقه سفید می پوشم و کفش قهوه ای پا می کنم. خر همان خر است. منتهی پالانش عوض شده...
در جایی دیگر به پیخودوف (کدخدا) توسط کلفت خانه (دونیاشا) که به شدت نیازمند توجه مردان نشان می دهد با زبان و لحنی دیگر توصیف می شود.
دونیاشا : راستش نمی دانم چکار بکنم... مرد آرامی است، اما همین که دهن باز می کند و شروع به حرف زدن می کند آدم از حرفهایش سر در نمی آورد. حرفهایش خیلی خوب و پر از احساس است اما آدم نمی فهمد چه می گوید... همه دستش می اندازند و اذیتش {مسخره اش} می کنند و اسمش را «سه پلشک» گذاشته اند." (چخوف، ۱۹۹۹: ۱۸)
درجایی‌دیگر از نمایشنامه رانوسکی معلم پسر ازدست‌رفته‌اش را این‌گونه معرفی می کند:
"رانوسکی : آن وقتها پسر خوش قیافه ای بودی. جوانکی بودی که هنوز لیسانس نگرفته بودی و حالا موهایت ریخته، عینک هم می زنی، هنوز هم لیسانس نگرفته ای؟"
گفتار و زبان در جاهایی از نمایشنامه هم فی نفسه طناز و دلنشین است. شاید در پیش و پس آن طعنه و کنایه طنز آمیزی وجود داشته باشد. اما برخی گفت‌وگوها در نمایشنامه تنها طنزی دلنشین دارند و لبخندی ناشی از درک زیبایی ادبیات گفتار را بر لب می نشانند:
"یه پیخودوف : (گیتار می زند و آواز می خواند) اجتماع عالی به من چه مربوط است؟ به دوست و دشمن چه اعتنایی دارم... چقدر ماندولین زدن مسرت بخش است!
دونیاشا : اینکه می زنی گیتار است. ماندولین نیست.
یه پیخودوف : برای عاشق دیوانه ماندولین است..." (چخوف، ۱۹۹۹: ۴۶)
تک‌گویی در آثار نمایشی چخوف نقش مهم " روانکاوی " شخصیت‌ها را دنبال می کنند. بدین‌معنا شخصیت‌ها، زمانی هم که با یکدیگر صحبت می‌کنند و درظاهر به نوعی گفت‌وگو برقرار می کنند، از آن‌جایی که – در بسیاری‌اوقات – فقط به روایت دنیای درونی خود می‌پردازند، این گفت‌وگوها نقش همان تک‌گویی‌ها را ایفا می کنند. چراکه در این گفت‌وگوها اساسا "اتفاق خاصی" را به‌وجود نمی آورد. این مساله علاوه‌بر پدید آوردن نوعی کشمکش درونی بر مبنای طنز – که هریک بی‌توجه به دیگری تنها گفته‌های خود را روایت می کنند.

در **باغ آلبالو**، هم‌چون دیگر آثار چخوف شخصیت‌ها اغلب به تکیه‌کلام‌ها یا عبارت‌های قالبی پناه می برند و آن را به صورت پسوند تماتیک تکرار می کنند. معمولا این تکیه‌کلام‌ها قالب تک‌گویی به‌خود می گیرند. به‌عنوان‌مثال می توان به گفت‌وگوهای مکرر فیرز درباره دهقانان، تکرار بازی بیلیارد در ذهن گایف که به کلام درمی‌آید و... اشاره کرد.
یکی از طنزهای دراماتیک چخوف در نمایشنامه‌ها گفت‌وگوی «ظاهرا» دونفره است که هریک، حرف خود را می زند و رشته افکار خود را دنبال می کند و بر زبان می‌آورد و درحقیقت با تماشاگر صحبت می کند. در **باغ آلبالو** این ویژگی هم‌چون دیگر نمایشنامه‌های چخوف به روابط بیمار اجتماعی و خانوادگی اشخاص داستان اشاره دارد. اما درضمن در مورد باغ و مسأله بی‌تفاوتی شخصیت ها نسبت به سرنوشت آن هم به این‌دست گفت‌وگوها برمی‌خوریم. در چندین بخش از نمایشنامه صحبت درباره سرنوشت باغ و هویت آن یک‌باره با خروج یکی از شخصیت‌ها از موضوع و حرافی درباره موضوعی دیگر فراموش می شود.
نکته دیگر درباره زبان نمایشنامه **باغ آلبالو** موجز و کامل بودن زبان براساس اهداف آن است. چخوف که در نمایشنامه‌هایش از شاخ‌وبرگ دادن به مطالب گریزان است. جایی در نامه‌ای به گورکی نوشته است: "وقتی دست نوشته‌های خود را می خوانی، هر قدر می توانی، صفت، اسم و قیدهای فعل جمله ها را خط بزن. صفت های بسیاری به کار می بری که برای خواننده مشکل است از آنها سر در بیاورد. زود خسته می شود. جمله داستان باید فورا در ذهن خواننده جا بیفتد." (پیتچر، ۱۳۸۴: ۸۲)
برهمین‌اساس **باغ آلبالو** با نهایت دقت و ایجاز نوشته شده است. با اینکه در طول روایت چهار پرده نمایشنامه شخصیت‌ها مدام درحال‌گفت‌وگو با یکدیگر هستند اما زبان و پرداخت گفتار تقریبا هیچ‌گاه خواننده را نمی‌آزارد. درواقع حتی حرافی ها و پرگویی‌های اشخاص هم در بطن روایت به گونه‌ای نوشته شده که بخشی از جهان گزینش‌شده نمایشی محسوب می‌شود.

نتیجه‌گیری:

برای درک هرچه‌بهتر ابداع چخوف در خلق شیوه متفاوت کمدی‌نویسی، پژوهشگر نیازمند نگاه و «زمینه مفهومی» است. چراکه چخوف هیچ‌گاه برای کارهایش توضیحی ارایه نداده و عمیقا به دریافت، کشف و برداشت مخاطب اعتقاد داشته است. این نگاه در بسیاری از موارد نمی‌تواند راهگشا باشد زیرا دریافت ساده برای فهم مدل جدیدی که چخوف آن‌را ابداع کرد، کافی به‌نظر نمی‌رسد. استانیسلاوسکی می‌گوید: "وقتی شروع کردیم به خواندن نمایشنامه و نوبت چخوف شد که او توضیح دهد، به شدت در اشتباه بودیم، چرا که او نپذیرفت چیزی به ما بدهد و به ما گفت: گوش کنید! من هرچیزی را که می دانستم آنجا نوشته ام! (چخوف، ۱۹۸۳: ۳۹۴)
اگرچه در برخی از داستان‌ها و نمایشنامه‌های چخوف مفاهیمی از تردید و رنج سایه افکنده است، اما درحقیقت چخوف این امیدواری را می‌دهد که انسان قادر به تغییر شرایط درونی و بیرونی خود است. درحقیقت عمق فلسفه او از درآمیختن طنز و اندوه، ایجاد چالش برای رسیدن مخاطبینش به یک زندگی بهتر و آگاهانه‌تر است.
چخوف خوب می‌دانست که جمع تناقض‌ها و تضادها در آنِ واحد در منطقی مشخص، امری محال است. اما قلمرو آثار چخوف، زندگی اجتماعی است. قلمرویی که در آن، جمع تناقض‌ها و تضادهای درونی‌وبیرونی است. به‌ویژه در دوره گذار از یک مرحله‌ی تاریخی به مرحله‌ای دیگر که تضادها چشمگیرتر و بی‌تناسبی‌ها آشکارترمی شود. زمینه و زمانه برای خلق طنز، بیش‌ازپیش فراهم می شود. زیرا هنگامی‌که زمانه دگرگون و نو می شود، هرچیز کهنه جامانده در گذشته می‌تواند تمسخرآمیز و نیشخندآفرین باشد.

براساس آن‌چه تاکنون گفته شد در یک فهرست کلی و کمی دقیق‌تر از آن‌چه تابه‌حال آمد، طنز چخوفی را با برشمردن سه ویژگی نوآورانه آن می توان این‌گونه تعریف کرد:
۱- طنز چخوفی توضیح کامل و عمیق درباره شیوه نوشتاری «موقعیت» است.
۲- چخوف تمرکز بر ویژگی‌های خارجی (مانند خندیدن صرف، شانس و زندگی و...) را به‌سمت ویژگی‌های درونی (توانایی‌های بالقوه شخصیت‌ها) تغییر داده است.
۳-چخوف توانایی‌های «شبه نیرومند شخصیت» را به روایت می گذارد. بدین‌معنا که بر یکپارچه‌سازی و ادغام بخش قوی و کل ضعیف تاکید می کند.
آنتوان چخوف، در نمایشنامه‌هایش با نمایش زندگی عادی و روزمرگی شخصیت‌های داستان، نقاب از چهره‌های دروغین و ساختگی برمی‌دارد، حجاب‌های خوش‌ساخت عادت، تسلیم، فرصت‌طلبی، بلاهت، بوقلمون‌صفتی را کنار می‌زند. براین‌پایه، طنز چخوف آشکارکننده هراس و خفتی است که پشت نقاب دلیری و موقعیت‌سنجی پنهان شده است. چخوف نه با کسی دشمنی شخصی دارد، و نه طنز خود را تا حد انتقادی شخصی تقلیل می‌دهد. او بر دروغ‌ها، تزویرها، مصلحت‌ها، پرده پوشی‌ها و جنایت‌ها و جراحت‌های حاکم بر جامعه انگشت می‌گذارد. درنتیجه، طنز و شوخی‌های چخوف، آشکارکننده ددمنشی است که پشت نقاب اخلاق پنهان شده است.

■ فهرست منابع

۱– Chekhov, Anton P(1983) **Sochineniia,Polnoye sobranie sochinenii i pisem**, V.Ulea, Vol 13, Moscow

۲– Gottlieb, V (2004) **Chekhov's comedy,** Cambridge.University Press

۳– Morreall,J (1999) **Comedy, Tragedy, and Religion,** Albany, State University of New York Press

۴– Whyman,R (2011) **Anton Chekhov**. New York. Routledge publisher

۵– Zubarev, V (2011) **Chekhov as a Founder of the Comedy of a New Type,** University Press ©Purdue University

۶- اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۵) **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز** ، همدان، انتشارات کاروان
۷-ارسطو (۱۳۶۹) **ارسطو و فن شعر** ، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، تهران، انتشارات امیرکبیر
۸- آرین پور، یحیی (۱۳۵۱) **از صبا تا نیما** . شرکت سهامی کتابهای جیبی . جلد دوم
۹- پیتچر، هاروي (۱۳۸۴) نمایشنامه های چخوف، ترجمه اختر اعتمادی، **مجله نمایش**، شماره های (۶۶- ۶۵)، **تهران** .
۱۰- چخوف، آنتون (۱۳۸۱) **مجموعه آثار چخوف**، سروژاستپانیان، جلد هفتم، تهران، انتشارات توس
۱۱- چخوف، آنتوان (۱۳۸۲) **باغ آلبالو** ، ترجمه سیمین دانشور . انتشارات قطره
۱۲- صادقی، قطب الدین (۱۳۸۴) **طنز در آثار چخوف، تهران، فصلنامه هنر** ، شماره (۶۳).

۱۳- فدایی حسین، حسین و محمدعلی خبری (۱۳۹۰)، **مقایسه شخصیت های کمدی در آثار چخوف و شاو با نگاهی به نمایشنامه های ایوانف و مرید شیطان، فصلنامه تئاتر** ، شماره (۴۷)، ۱۹۲ صفحه
۱۴- فرای، نورتروپ (۱۳۹۱) **تحلیل نقد (کالبد شکافی نقد)** . ترجمه صالح حسینی
۱۵- کریمی مطهر، جان الله (۱۳۷۷) **مساله ایده آل در نثر و نمایشنامه های آنتون چخوف و ارتباط آن با دیدگاه های نویسنده، مجله زبان و ادب**، شماره ۵.
۱۶- کریمی مطهر، جان الله (۱۳۸۱) **پژوهشی در شخصیت پردازی، شیوه و نوع توصیف موضوعات در ادبیات روسیه، تهران، مجله پژوهش های خارجی**، شماره (۱۲).
۱۷- مجابی، جواد (۱۳۵۳) **قلمرو طنز ، مجله آیندگان ادبی**، تهران.
۱۸- موسوی گرمارودی، علی (۱۳۶۱)، **درباره هنر و ادبیات، گفت و شنودی با مهدی اخوان ثالث و علی موسوی گرمارودی**، بابل، انتشارت کتابسرای بابل

روایت غیرطبیعی در نمایشنامه‌های دههٔ هشتاد ایران

پرستو محبی [نویسنده مسوول]

محمدباقر قهرمانی

تاریخ دریافت مقاله ۹۴/۰۱/۲۴ | تاریخ پذیرش نهایی ۹۴/۰۳/۲۵

روایت غیرطبیعی در نمایشنامه‌های دهۀ هشتاد ایران

پرستو محبی | دکترای تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران
محمدباقر قهرمانی | دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران

چکیده

روایت غیرطبیعی از اوایل قرن حاضر میلادی به حوزهٔ مطالعات روایت‌شناسی وارد شد و در چند سال اخیر به‌وسیلهٔ روایت‌شناسانی چون یان آلبر و برایان ریچاردسون نظریه‌پردازی و طبقه‌بندی شد. روایت‌شناسی غیرطبیعی، برخلاف نظریهٔ روایت طبیعی، بر عناصر روایی غیرواقع‌گرا و ضدتقلیدی در متن توجه نشان می‌دهد و می‌کوشد الگوی جامع‌تری برای مطالعهٔ روایاتی فراهم آورد که از الگوهای قراردادی بازنمایی تبعیت نمی‌کنند و جهان را تنها به‌صورتی‌که به تجربهٔ محسوس درمی‌آید، بازتولید نمی‌کنند.

نمایشنامه‌نویسان ایرانی از اوایل دههٔ هشتاد خورشیدی گرایش زیادی به بازتاب عناصر غیرطبیعی در آثارشان نشان داده‌اند. نشانه‌هایی چون زمان، مکان، شخصیت و راوی در غالب این نمایشنامه‌ها به‌شکلی‌متفاوت از تجربهٔ جهان زیسته نمود می‌یابد و امر ناممکن به دو شکل "فیزیکی" و "منطقی" در ساختار روایی این متون بازتاب پیدا می‌کند. در این پژوهش به روشی توصیفی- تحلیلی به راهکارهای نمایشنامه‌نویسانی چون ثمینی، چرم‌شیر و امجد در دههٔ هشتاد برای فراتر رفتن از مرزهای واقع‌نمایی و به نمایش گذاشتن قلمروهای ذهنی، پرداخته می‌شود؛ راهکارهایی که انتظار خواننده را برای مواجهه با ساختاری مألوف به‌چالش می‌کشد و شیوه‌های متفاوت درک جهان را در قالب تغییراتی بنیادین در عناصر روایی پیاده می‌کند.

درنهایت با بهره‌گیری از آرای آلبر تمهیداتی برای خوانش این متون پیشنهاد می‌شود تا مشخص شود خواننده در مواجهه با چنین سناریوهایی چگونه برای ادراک آن‌ها می‌کوشد و معماری ذهنی‌اش را در جهت طبیعی‌سازی این متون گسترش می‌دهد.

واژگان کلیدی: روایت غیرطبیعی، درام دههٔ هشتاد ایران، روایت‌شناسی، روایت طبیعی، یان آلبر، نمایشنامهٔ ایرانی

مقدمه

بسیاری از روایت‌شناسان، آغاز شکل‌گیری مباحث روایت‌شناسی را به آرای ارسطو پیوند می‌دهند. به‌این‌ترتیب می‌توان گفت نظریهٔ روایت در بدو پیدایش با تأکید ارسطو بر وحدت‌های زمان، مکان و کنش رویه‌ای تقلیدی را سرمشق قرار داده است و واقع‌گرایی، یا به‌بیان‌بهتر واقع‌نمایی، را امری بدیهی در روایتگری فرض کرده است. حاصل این جهت‌گیری به‌سمت واقعیت، به‌حاشیه راندن عناصر غیرطبیعی در روایت بوده است؛ عناصری که در جهان واقع ناممکن به‌نظر می‌رسد اما دنیای ذهن قدرت خلق آن و جهان روایت امکان بازتاب آن‌را در اختیار دارد. چنین نظریهٔ مطلق تقلیدی در باب روایت هم‌چنین در مواجهه با آثار تجربی و نوگرای مربوط به نویسندگان غیر/ ضد تقلیدی[۱] تاحدزیادی غیرمفید می‌نماید. روایت‌شناسی غیرطبیعی در برابر چنین رویکرد تقلیل‌گرایی به روایت شکل می‌گیرد. روایت‌شناسان این حوزه به روایاتی علاقه‌مند هستند که نوعی آشنایی‌زدایی از نشانه‌های پایه‌ای روایت را تولید می‌کنند چراکه از نگاه آنان این روایات تجربی، چالشگر، غیر قراردادی، متفاوت و خارج از عرف‌اند.

در درام دههٔ هشتاد ایران نوعی مقاومت در برابر بازنمایی صرف جهان واقعی دیده می‌شود. این مقاومت در ساختار نمایشنامه‌های این دوره از طریق نحوهٔ به‌کارگیری عناصر روایی قابل‌ردیابی است. عناصری چون زمان، مکان، شخصیت و واسط روایی در این آثار به‌گونه‌ای بازنمایی می‌شود که تجربهٔ آن‌ها در جهان واقع ناممکن است. ازاین‌رو درام این دوره ساختاری ذهنی و رؤیا/ کابوس‌گونه می‌یابد که بیشتر امتداد جهان درون نویسنده است تا بازتاب دنیای بیرون از اثر.

۱ – روایت غیرطبیعی

روایت غیرطبیعی[۲] اصطلاحی است که از اوایل قرن حاضر میلادی به مطالعات روایت‌شناسی[۳] وارد شد و در چند سال اخیر با تلاش روایت‌شناسانی چون یان آلبر[۴] نظریه‌پردازی و طبقه‌بندی شده است. برای شناخت روایت غیرطبیعی ابتدا باید مفهوم مقابل و مقدم بر آن، یعنی روایت طبیعی[۵]، را تعریف کرد.

«روایت‌شناسی طبیعی به آن شکل که فلودرنیک (۱۹۹۶) مطرح کرده، طرحی شناختی[۶] است که قالب‌ها و مفاهیم تجربه و داستان‌گویی متعارف را در قالب یک نظریهٔ جامع روایت سامان می‌دهد» (آلبر، ۱۳۹۱: ۸۷). فلودرنیک[۷] در کتاب **به‌سوی یک روایت‌شناسی طبیعی**، "تجربه‌مندی"[۸] انسانی را، که خود بر پایهٔ معیارهای شناختی یا طبیعی برآمده از تجربهٔ زندگی واقعی یا جسمیت‌یافتگی[۹] ما در جهان بنا شده است، به‌عنوان واژه‌ای کلیدی مطرح می‌سازد که بنیان روایت و روایت‌مندی[۱۰] را بر پایهٔ آن استوار می‌سازد. می‌توان ارتباط تجربه‌مندی و فرآیند خلق روایت را با توضیحی از برانیگان[۱۱] روشن ساخت. او معتقد است که "روایت، فعالیتی است که اطلاعات را در الگویی خاص که تجربه را ارایه می‌دهد، مرتب می‌کند و می‌چیند. به‌طوراخص روایت راهی برای نظم دادن به اطلاعات فضایی و زمانی به‌صورت شبکه‌ای علت و معلولی از حوادث است با یک شروع، میانه و پایان که نوعی داوری در مورد طبیعت حوادث را شکل می‌دهد و نحوهٔ فهم حوادث را شرح می‌دهد" (برانیگان، ۱۹۹۲: ۳). به‌بیان‌دیگر انسان جهان را در محدودهٔ فهم و ظرفیت خود به‌عنوان یک ناظر یا تجربه‌گر درک می‌کند (فلودرنیک، ۱۹۹۶: ۲۸) و بر اساس فرآیند روایی‌سازی[۱۲]، چارچوبی داستانی برای آن خلق می‌کند. فرایند روایی‌سازی خود بر پایهٔ پیروی از چارچوب‌های

شناختی انسان بنا شده است: الگویی پیشامتنی که حاصل زیستن در عالم واقع و دانش برخاسته از آن است و شاخص‌هایی را در اختیار می‌گذارد برای آنکه حوادث به‌عنوان کنش‌هایی هدفمند تفسیر شوند (آلبر و هینز، ۲۰۱۱: ۳)

نظریهٔ روایت‌شناسی طبیعی هرچند به سرنمون‌ها و الگوهای اولیهٔ روایت اشاره می‌کند و تعریفی بنیادین از روایت، مبتنی بر ادراک انسانی و برخاسته از جسمیت او در جهان واقعی، می‌دهد اما الگوی مناسبی برای تحلیل انواع ممکن و موجود روایت نیست؛ روایت‌هایی که از مرزهای واقع‌نمایی فراتر می‌روند و جهان را تنها به‌صورت تقلیدی و به‌شکلی که ما می‌شناسیم بازتولید نمی‌کنند. افرادی هم‌چون یان آلبر، برایان ریچاردسون، برایان مک هیل[۱۳]، جیمز فلان[۱۴] و خود فلودرنیک در برابر روایت‌شناسی طبیعی، پیشنهاد "روایت‌شناسی غیرطبیعی" را داده‌اند تا الگوی جامع‌تری برای مطالعهٔ روایت فراهم شود؛ الگویی که ظرفیت انواع روایت‌های تجربی و غیرقراردادی را در خود داشته باشد. ازاین‌رو روایت‌شناسی غیرطبیعی در برابر آنچه "تقلیل‌گرایی تقلیدی"[۱۵] خوانده شده است، واکنش نشان می‌دهد و ما را با جهان‌های بیگانهٔ روایی مواجه می‌کنند که بر معیارها و اصولی بنا می‌شوند که ارتباط اندکی با جهان واقعی اطراف ما دارند.

مطالعهٔ سازمان‌یافته در باب متون غیرطبیعی با کار ریچاردسون که زمانمندی و نیز راویان غیرطبیعی را پیشنهاد داد (۲۰۰۲ ,۲۰۰۰) آغاز می‌شود. پس از او محققانی چون آلبر و هینز[۱۶] تخطی از قوانین طبیعی مرتبط با زمان، فضا و دایرهٔ ادراک انسانی را از ویژگی‌های متون غیرطبیعی دانستند. یان آلبر استفاده از اصطلاح غیرطبیعی را به داستان‌هایی که با قوانین شناخته‌شدهٔ جهان فیزیکی ناسازگار است و هم‌چنین حوادثی که به‌لحاظ منطقی غیرممکن است، محدود کرده است. معیار سنجش غیرطبیعی‌بودگی، از دید آلبر، واقعیت‌پذیری است که این سؤال را پیش می‌کشد: آیا حادثه یا داستان بازنموده می‌توانست در جهان واقعی انجام پذیرد یا نه (آلبر و هینز، ۲۰۱۱، ۴). در پاسخ به این سؤال آلبر چند عنصر روایی هم‌چون "زمان"، "فضا"، "راوی" و "شیوهٔ روایت" را مطرح می‌کند و غیرطبیعی بودن روایات را با واقعیت نداشتن این عناصر می‌سنجد. درزمینهٔ زمان می‌توان به انواع زمانمندی در روایات غیرطبیعی اشاره کرد که با تجربهٔ ما از زمان واقعی متفاوت است. برای‌مثال می‌توان به زمان پس‌رونده[۱۷] اشاره کرد که در آن زمان به‌جای آنکه جلو برود، به عقب برمی‌گردد. چرخش ابدی زمان[۱۸]، خطوط درهم‌آمیختهٔ زمان یا مونتاژ زمانی[۱۹] (که حوزه‌های مختلف زمانی را درهم می‌آمیزد)، روابط علّی معکوس[۲۰] (که در آن، برای‌مثال، حال معلول آینده است)، خطوط زمانی متفاوت[۲۱] (که در آن‌زمان بر شخصیت‌های یک داستان، به‌نحوی متفاوت می‌گذرد) و زمان چندلایه[۲۲] (وقتی خطوط داستانی‌ای که در یک‌لحظه شروع و پایان می‌یابند، دوره‌های زمانی متفاوتی را شامل می‌شوند)، از دیگر نمونه‌های کاربرد غیرطبیعی زمان است. به‌همین‌ترتیب فضاهای غیرطبیعی را می‌توان متصور شد؛ فضاهایی که یا بسیار فراخ‌تر ازآن‌چه می‌توانند باشند، ارایه‌شده‌اند یا تغییر شکل داده‌اند، فضاهایی که وجودش را در عالم واقع نمی‌توان متصور شد، جهان‌های بی‌مرز و بی‌انتها و یا حرکت میان مکان‌هایی که در عالم واقع جدای از هم‌اند، از نمونه‌های ارایهٔ غیرطبیعی فضا هستند (آلبر،۲۰۱۴) . عامل دیگری آلبر به آن اشاره دارد، چنان‌چه اشاره شد، مبحث راوی است. در روایت‌های غیرطبیعی راوی می‌تواند برای مثال کودکی خوش‌صحبت باشد یا یک حیوان یا یک درخت. یک راوی که هنوز به دنیا نیامده یا مدت‌ها پیش از شروع داستان از دنیا رفته است و یا جسدی سخن‌گو، نمونه‌های دیگری است که در این نوع داستان‌ها به‌کار گرفته شده‌اند. در مورد شیوه‌های روایت، به‌عنوان آخرین مورد، ژنت پیش‌ازاین ادعا کرده بود که رمان‌نویسان یا

مجبورند داستان را از زبان یکی از شخصیت‌های داستان روایت کنند (راوی همانند داستانی[۲۳]) و یا به‌وسیلهٔ یک راوی خارج از داستان (راوی متفاوت داستانی[۲۴]) (جنت، ۱۹۸۰: ۲۴۴). آثار ادبی معاصر نشان می‌دهد که این تنها دیدگاهی محدود است که لزوماً صحیح نیست. اولاً روایت می‌تواند ترکیبی از شیوه‌های روایتگری را به کار گیرد؛ برای مثال راوی در حین داستان تغییر کند یا چندین راوی به‌موازات، داستان را پیش ببرند. دوماً نحوهٔ روایت محدود به این دو الگو نیست و می‌تواند شامل روایتگری دوم‌شخص یا "تو ـ روایت"[۲۵] یا اول‌شخص جمع یا "ما ـ روایت"[۲۶] باشد. هم‌چنین از نگاه روایت‌شناسان غیرطبیعی، دستیابی راوی به اطلاعاتی که خارج از حیطهٔ ادراک اوست، امری غیرطبیعی به‌شمار می‌آید. به‌طورنمونه در جهان واقعی نمی‌توانیم نسخهٔ کامل و پر جزییات داستان‌هایی که برای مخاطبمان اتفاق افتاده را تعریف کنیم. هم‌چنین راوی اول‌شخص همه‌چیزدان یا دانای کل، که به‌طورمشخص بیش از آن چیزی می‌داند که اگر موجودی معمولی در داستان بود می‌دانست، و یا روایتگری اول‌شخص در زمان حال گونه‌ایی از روایتگری غیرطبیعی به‌شمار می‌آیند. امر غیرممکن در روایت هم‌چنین می‌تواند در حوزهٔ مربوط به شخصیت اتفاق بیفتد. شخصیت‌ها می‌توانند بسیاری از کارهایی که در جهان واقع نمی‌توان انجام داد را انجام دهند، برای‌مثال می‌توانند به شخصی دیگر مسخ شوند، یا نویسندهٔ خود را موردآزار قرار دهند (آلبر و دیگران، ۲۰۱۰: ۱۱۶) و یا موجوداتی غیرطبیعی باشند که حضور آن‌ها در جهان واقع ناممکن است.

ناممکن‌های منطقی می‌تواند حتی غریب‌تر و گیج‌کننده‌تر از ناممکن‌های فیزیکی باشد. برای تعریف ناممکن‌های منطقی می‌توان از شرح لیبنیز[۲۷]، فیلسوف آلمانی، بر جهان‌های ممکن شروع کرد. ازنظر او برای جهان‌های ممکن یک محدودیت وجود دارد و آن این است که چیزهای ممکن نباید بر نوعی تناقض‌گویی دلالت کنند (لیبنیز، ۱۹۶۹: ۵۱۳). به‌طریقی، معکوس، ناممکن، منطقی امری است که از اساس متناقض است.

به‌طورخلاصه می‌توان گفت رویکرد غیرطبیعی در روایت‌شناسی پرسشی در باب نشانه‌های اصلی روایات تقلیدی و واقع‌گرا پیش می‌کشند و چالشی در برابر قراردادهای مستعمل روایی قرار می‌دهند. نگارش غیرطبیعی ازسویی ابزاری زیبایی‌شناسانه در واکنش به پدیده‌های ذهنی غیرمعمول و راهی برای به‌نمایش گذاشتن تجربه‌های متفاوت در درک جهان است و ازسوی‌دیگر از طریق کشاندن ما به دوردست‌ترین قلمروهای ذهن و تجربه، افق شناخت و ادراک ما را گسترش می‌دهد. روایتگری غیرطبیعی هم‌چنین می‌تواند به‌عنوان واکنشی غیرمنفعلانه در برابر امور غیرطبیعی و یا عرصه‌ای ممکن برای محقق شدن خواست‌ها و ایده‌آل‌های انسانی و یا تجسم یافتن ترس‌ها و نگرانی‌های ذهن بشر قلمداد شود. علاوه‌براین می‌توان به امر غیرطبیعی از زاویه‌ای شناختی نگریست و به این نکته پرداخت که چگونه از طریق تخطی، ترکیب یا گسترش چارچوب‌های روایی و متون ازپیش‌موجود، معماری شناختی‌مان را از نو ساماندهی می‌کنیم. اما آن‌چه در این‌جا قابل‌تأمل است آن است که طریقهٔ مواجههٔ ما با متون غیرطبیعی به چه صورت است، به‌بیان‌دیگر چگونه می‌توان از داستانی غیرطبیعی سر درآورد و در طی چه فرایندی ذهن ما با این متون کنار می‌آید. برای پاسخ به این پرسش در ادامه به راهکارهای خوانش روایات غیرطبیعی پرداخته می‌شود.

۱ـ۱ـ پنج راهکار برای خوانش روایت غیرطبیعی

رایان (۵۱:۱۹۹۱)، فلودرنیک (۱۹۹۶ : ۴۶ـ۴۳) و هرمن (۲۰۰۲: ۳۷ـ۲۳) بر این اعتقادند که فهم روایات بر اساس مجموعه‌ای از چارچوب‌های شناختی جهان واقع شده است. اما اگر

به‌کارگیری عناصر غریب و غیرآشنا در روایت آن‌قدر گسترده باشد که ساختار جهان داستانی را مختل کند مجبور خواهیم بود که برای معنا دادن به متن، روش و راهکارهای خوانشمان را گسترش دهیم.

آلبر پنج تدبیر را برای خوانش این متون پیشنهاد می‌کند که از طریق آن‌ها خوانندگان سناریوهای غیرطبیعی را طبیعی می‌کنند و ذهنشان را با امر غیرطبیعی آشنا می‌سازند. ازنظر آلبر خوانندگان با به‌کارگیری این پنج تمهید می‌توانند غرایب متنی را درک کنند و جهان واقع و متون ادبی را برای طبیعی‌سازی امر غیرطبیعی به‌کار بندند.

۱ـ خوانش عناصر غیرطبیعی به‌مثابه حالات درونی: برخی عناصر غیرممکن به‌راحتی می‌توانند در حکم رؤیاها، فانتزی‌ها یا توهمات راوی یا یکی از شخصیت‌های داستان توضیح داده شوند. در این حالت ما امور غیرممکن را در حکم متعلقات ذهن، خواست، خیال یا خواب شخصیت قلمداد می‌کنیم (آلبر،۲۰۰۹: ۸۴).

۲ـ برجسته‌سازی موضوعی: گاهی برای قابل‌خوانش کردن برخی متون غیرطبیعی از سطح حوادث فراتر می‌رویم و آن‌ها را از زاویه‌ای موضوعی تحلیل می‌کنیم. به‌عبارت‌دیگر بیش از آنکه سناریوهای غیرطبیعی را به‌صورت حوادثی بر پایهٔ زندگی واقعی درنظر بگیریم، آن‌ها را در حکم مثال‌هایی از موضوعات خاص می‌بینیم (آیبید، ۸۳. برای نمونه در نمایشنامهٔ **زیرزمین**[۲۸] (۱۹۶۷/۱۹۷۷) اثر هارولد پینتر[۲۹] تغییرات دایمی غیرممکن در آب‌وهوا و چیدمان خانه می‌تواند از نقطه‌نظری موضوعی و به‌صورت یک نزاع بی‌نتیجه اما غیرقابل‌اجتناب ازسوی هریک از شخصیت‌ها برای کسب قدرت و تفوق‌جویی بر شخصیت‌های دیگر بازخوانی شود.

۳ـ خوانش تمثیلی: این مورد را می‌توان هم‌چون نسخه‌ای خاص‌تر از راهکار دوم دانست. در این روش خوانندگان عناصر غیرممکن را در حکم بخش‌هایی از تمثیلاتی می‌بینند که بیشتر به جهان در مفهوم کلی و نمادینش اشاره دارد تا به اشخاص و حوادثی خاص.

۴ـ سناریوهای ترکیبی: در این مدل از خوانش می‌کوشیم از طریق ترکیب دو چارچوب ازپیش‌موجود و خلق الگویی جدید از این طریق، به عنصر غیرطبیعی فائق آییم. چنین تدبیری، برای مثال، به ما کمک می‌کند تا از روایت‌هایی که در آن یک حیوان یا فردی مرده راوی داستان است و یا روایاتی با راوی اول‌شخصِ همه‌چیزدان سر دربیاوریم چراکه به‌طورنمونه برای فهم راوی دانای کلِ اول‌شخص، آگاهی محدودِ راوی اول‌شخص را با دانش کامل و نامحدود راوی دانای کل ترکیبَ می‌کنیم.

۵ـ تقویت چارچوب: به‌عنوان آخرین راهکار می‌توان در فرآیند "تقویت قاب" درگیر شد و چارچوب‌های موجود را بر امکانات دنیای واقعی گسترش داد تا جایی‌که این پارامترها پدیده‌های عجیب و بیگانه‌ای که با آن مواجه هستیم را دربرگیرد. در این مفهوم خواننده می‌کوشد تاحدممکن حیطهٔ شناخت خود را فراتر از امکانات عالم واقع بگسترد و معماری شناختی خود را مورد بازاندیشی و بازسازی قرار دهد.

با این مقدمه به نمایشنامه‌های دههٔ هشتاد در ایران پرداخته می‌شود تا روایتگری غیرطبیعی در آن‌ها دنبال شود.

۲- تمایل به روایتگری غیرطبیعی در درام دههٔ هشتاد ایران

از میان نمایشنامه‌های مکتوب غیراقتباسی دههٔ هشتاد به‌جز چند نمایشنامهٔ امجد هم‌چون

نگین (۱۳۸۴)، **زائر** (۱۳۸۲) و **پاتوغ اسماعیل آقا** (۱۳۸۷) که باوجود ساختار پیچیدهٔ روایی از نشانه‌های تقلیدی و واقع‌گرا در سناریوهایشان استفاده شده است و یا نمایشنامهٔ **شهادتخوانی قدمشاد مطرب در طهران** (۱۳۸۴) نوشتهٔ رحمانیان، در اغلب آثار با نشانه‌های روایی غیرطبیعی مواجه می‌شویم. به‌عبارتی نویسندگان این دوره نوعی رویکرد غیرطبیعی در بازتاب جهان را در آثارشان به نمایش گذاشته‌اند. در ادامه به نمایشنامه‌های **گردش تابستانی** (امجد، ۱۳۸۱)، **آرامش در حضور دیگران** (چرم‌شیر، ۱۳۸۴)، **حقایقی دربارهٔ یک ماهی مرده** (چرم‌شیر، ۱۳۸۹)، **سپنج رنج و شکنج** (استادمحمد، ۱۳۸۳) و هم‌چنین نمایشنامه‌های **خواب در فنجان خالی** ([۱۳۸۱]،۱۳۹۰)، **شکلک** (۱۳۸۵) و **اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند** (۱۳۸۸) نوشتهٔ ثمینی پرداخته می‌شود تا عناصر غیرطبیعی در آن‌ها موردبررسی قرار گیرد و راهکارهایی برای خوانش آن‌ها ارایه می‌شود. این عناصر با طبقه‌بندی آلبر. که در بالا به آن اشاره شد، شامل زمان، فضا، شخصیت و شیوهٔ روایت می‌شود.

۲-۱- خطوط غیرطبیعی زمان

در میان نمایشنامه‌های دههٔ هشتاد، آثار ثمینی به‌نحوی‌بارز و قابل‌تأمل ادراک طبیعی از زمان خطی را زیرسؤال می‌برد و طیف متنوعی از انواع زمان‌های ناممکن را در جهان روایت ممکن می‌سازد. **خواب در فنجان خالی** ازاین‌منظر شاید کامل‌ترین نمونه باشد. این نمایشنامه در فضایی به‌ظاهر عادی آغاز می‌شود؛ "فرامرز" و "مهتاب" در حال چک‌کردن علایم حیاتی "ماه‌لیلی/ آقاعمه"ی صدوبیست‌ساله هستند که مرگش آخرین مانع را برای جدایی آن‌ها از میان برمی‌دارد. پس از اطمینان از مرگ آقاعمه آن دو مشغول برنامه‌ریزی برای مراسم ختم و امور مربوط به طلاق می‌شوند درحالی‌که در پایان این پرده (تابلو) آقاعمه تکان می‌خورد و در پردهٔ بعد او زنده است و مثل همیشه درگیر قیچی کردن عکس‌ها. صدوبیست‌سالگی آقاعمه، زنده شدن او[۳۰] و حتی دندان‌درآوردنش (در پایان تابلوی سوم) می‌تواند به‌عنوان امری ممکن، هرچند بسیار نادر، تلقی شود اما غیرطبیعی بودن این اثر زمانی قطعی به‌نظر می‌رسد که مهتاب نیمه‌شب با ماه‌لیلی/ آقاعمه مواجه می‌شود درحالی‌که روی تختش نشسته و حدود سی سال جوان‌تر شده است. از این‌جا به بعد اشکال مختلفی از زمان‌های غیرطبیعی در متن شکل می‌گیرد؛ ازسویی بر ماه‌لیلی نوعی زمان پس‌رونده در متن اعمال می‌شود و هر بار بازگشت به او با جوان‌تر شدنش همراه می‌شود. در تابلوی پنجم او در هیأت زنی پنجاه‌ساله ظاهر می‌شود و سرانجام، در تجربهٔ معکوسش از زمان، به اوج جذابیت و زیبایی‌اش در بیست‌ویک‌سالگی، زمانی که از فرنگ بازگشته است، می‌رسد. بازگشت زمان در همین‌جا متوقف می‌شود. تصویر بعدیِ ماه‌لیلی در متن، به هفت روز بعد مربوط می‌شود؛ زمانی که او قصد ترک خانهٔ "فرامرز خان" را دارد. خشم و میل فرامرز خان او را به زیرزمین می‌کشاند و تا اواخر نمایشنامه او را همان‌جا حبس می‌کند.

در بحث از زمان‌های غیرطبیعی، به "خطوط زمانی متفاوت" اشاره شد که در آن زمان بر شخصیت‌های یک داستان به نحوی متفاوت می‌گذرد. در این نمایشنامه هم‌چنان که ماه‌لیلی در زمان به عقب بازمی‌گردد، فرامرز و مهتاب تجربهٔ معمول خطی از زمان پیش‌رونده را دارند. درواقع دو فلش زمانی یکی روبه‌جلو و دیگری روبه‌عقب در طول نمایشنامه به‌موازات همدیگر حرکت می‌کنند اما به‌تدریج این زمان‌ها باهم ترکیب‌شده یا در هم ادغام می‌شود و درنتیجه نوعی "خطوط درهم‌آمیخته یا مونتاژ زمانی"، با تعریفی که در بالا ارایه شد، به‌وجود می‌آورد. فرامرز گاه ناخواسته

به جدش فرامرز خان بدل می‌شود، روزنامه‌ای که مهتاب از بیرون با خود آورده است، عنوان "حبل‌المتین" را دارد که از بازگشت "ماه‌لیلی کاشف میرزایی" به ایران خبر می‌دهد، از گرامافون خانه صدای مظفرالدین‌شاه پخش می‌شود و در پایان، این دو محور زمانی به‌واسطهٔ مهتاب کاملاً بر هم مماس می‌شود؛ «مهتاب با لباس قجری در بستر ماه‌لیلی خوابیده است. او کاملاً به ماهرخ شبیه شده است» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۸۷). می‌توان گفت تا پیش‌ازاین، تسلط محور زمانی با تجربهٔ خطی و پیش‌روندهٔ مهتاب و فرامرز در زمان حال است هرچند که گذشته در قالب افراد، اشیاء، صداها و گفت‌وگوها و نیز چیدمان خانه گه‌گاه به آن نفوذ می‌کند و قطعیت زمان طبیعی را موردشک قرار می‌دهد اما در تابلوی آخر، گذشته جزیی از حال می‌شود به‌طوری‌که فرامرز در زمان حالِ واقعی است و هم‌زمان با آن مهتاب/ ماهرخ متعلق به گذشته است؛

«فرامرز: مهتاب دیگه باید بریم ها... گوش می‌دی؟
مهتاب/ ماهرخ: من ماهرخم... ماهتاب میان آسمان است...» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۸۷)

در آخرین جملات متن، این درهم‌آمیزی و تلفیق محورهای زمانی روایی به‌صورت دستور صحنهٔ زیر درمی‌آید؛

«صدای ماه‌لیلی/ آقاعمه و مویه‌های مهتاب/ ماهرخ با نوای آزاردهندهٔ اف‌اف می‌آمیزد.» (ثمینی،۱۳۹۰: ۹۱)

در **شکلک** نیز هم‌چون **خواب در فنجان خالی** ابتدا سیر زمان طبیعی به‌نظر می‌رسد؛ در تاریکی شب نرگس و شریف در آستانهٔ درِ خانه‌ای متروک ایستاده‌اند و از سر بی‌پناهی و ترس از خانواده تصمیم دارند تا پیش از تولد کودکشان در آن خانه بمانند. شریف به خاطر سرکشی به کارش از نرگس جدا می‌شود و نرگس به داخل خانه می‌رود و به اتاقی پناه می‌برد. اما پس‌ازآن نشانه‌های غیرطبیعی اثر شکل می‌گیرد؛

«به‌محض رفتن او، نور ملایمی وسط حیاط می‌پاشد. حوض و پشه‌بندِ روی آن روشن می‌شود. عالیه و حسن شکلک از داخل حوض بیرون می‌آیند. انگار از خوابی طولانی بلند شده‌اند... عالیه و حسن، انگار در حالتی میان خلسه و رؤیا حرف می‌زنند.
عالیه [ظرفی نادیدنی را به حسن تعارف می‌کند.][...]» (ثمینی، ۱۳۸۵: ۱۵)

از این‌جا به بعد نوعی "زمان چندلایه" در متن به حرکت درمی‌آید؛ در زمان چندلایه، که پیش‌تر به آن اشاره‌شده است، خطوط داستانی‌ای که در یک‌لحظه شروع و پایان می‌یابند، دوره‌های زمانی متفاوتی را شامل می‌شوند. چنان‌چه در این متن ماجرای شریف و نرگس که در زمان حال پیش می‌رود و زندگی عالیه و حسن که به گذشته تعلق دارد، هم‌زمان به‌طورموازی باهم جلو می‌روند. در میانهٔ این دو محور روبه‌جلوی زمان، یکی مربوط به حال و دیگری متعلق به گذشته، شخصیت نرگس مشترک است. او از جانب عالیه و حسن، "نقره" خوانده می‌شود؛ زن "شعبان" که حسن به او دل بسته است و حاصل این دلبستگی کودکی است که نقره آبستن است. البته خود نرگس این ارتباطش با نقره را منکر می‌شود و کاملاً در امتداد زمان حال واقعی است. ازاین‌بابت می‌توان گفت این دو زمان مستقل از یکدیگر جلو می‌روند. آن‌چه این دو زمان را در اواخر نمایشنامه باهم مماس می‌کند، فرزند تازه تولد یافته است که دیگر شریف و نرگس هم از هویت زمانی او مطمئن نیستند؛ آیا این نوزاد عجیب‌الخلقه که صدساله می‌نماید حاصل هم‌آغوشی یک‌شبهٔ حسن و نقره

است یا محصول ناخواستهٔ ارتباط شریف و نرگس؟ با تولد کودک، گذشته و حال برای لحظاتی به هم می‌رسند و در هم ادغام می‌شوند. اما حسن و عالیه از قبول آن سر باز می‌زنند و درعوض نرگس بر بردن نوزاد اصرار می‌کند. شریف، نرگس و کودک خانه را ترک می‌کنند و عالیه و حسن دوباره به حوض بازمی‌گردند. خطوط زمان دوباره از هم فاصله می‌گیرد. گذشته، که برای زمانی کوتاه از نو جان گرفته بود، دوباره خاموش می‌شود و حال، با حمل میراثی بدشکل از گذشته، سرگردان و بی‌هدف به راه خود در مسیر زمان ادامه می‌دهد.

جلوهٔ غیرطبیعی دیگری از زمان در این اثر، که پیچیده‌تر و به‌مراتب غیرطبیعی‌تر از زمان‌های چندلایه در آن است، تجربه‌ای است که می‌توان عنوان "حفره‌های زمانی" را به آن داد؛ در بخش‌بندی این نمایشنامه از دو عنوان "تابلو" و "بازی" استفاده شده است. با کمی دقت مشخص می‌شود که دو بازی از سه بازیِ ارایه‌شده در متن، مستقل از سیر حوادث داستانی در تابلوها و در فضا و زمانی کاملاً ناممکن حادث می‌شوند. با مقایسهٔ پایان تابلوی قبل از یک بازی، با آغاز تابلوی بعدازآن می‌توان به این نتیجه رسید که کنش‌ها و حوادث هر بازی (جز بازی آخر) در بیرون از محور زمان واقع می‌شوند یا به‌عبارت‌دیگر زمان بر آن‌ها نمی‌گذرد. این اتفاق را می‌توان برای مثال در بازی اول دنبال کرد. تابلوی ماقبل این بازی با این توضیحات پایان می‌یابد؛

«کسی بر در می‌کوبد.
[...]
صدای حسن: عالیه...
در را باز می‌کند.» (ثمینی، ۱۳۸۵: ۲۹)

سپس بازی اول در فضایی که به نظر غیرواقعی می‌آید با حوادثی نامرتبط با حوادث پیشین جلو می‌رود؛

«کوچه؛ فرش پهن است. آدم‌ها با چهره‌های بی‌تفاوت گرداگرد نشسته‌اند [...] یک‌گوشه اسباب معرکه‌گیری قرار دارد. جایی در میانهٔ فرش یک جعبهٔ میوه گذاشته‌اند که انگار درونش موجودی قرار دارد [...]» (ثمینی،۱۳۸۵: ۳۰)

پس از پایان معرکه‌گیریِ حسن و عالیه در این بازی، تابلوی بعد با این شرح آغاز می‌شود؛

«حیاط. در باز می‌شود. حسن می‌آید داخل.» (ثمینی، ۱۳۸۵: ۳۴)

کاملاً مشخص است که تابلوی سوم، به‌لحاظ زمانی، در ادامهٔ تابلوی دوم است و در میانهٔ این دو، بازی اول در خلأیی زمانی‌ومکانی واقع می‌شود؛ جایی که از آن با عنوان حفرهٔ زمانی نام برده شد. در این بازی از کودکی یاد می‌شود که در روند داستان اصلی هنوز زاده نشده است و به کنش‌ها و گفت‌وگوهای اشاره می‌شود که در آیندهٔ داستان هم اتفاق نمی‌افتند.

درنهایت می‌توان گفت در **شکلک**، برخلاف **خواب در فنجان خالی**، دو خط زمانی حال و گذشته (جز به‌واسطهٔ تولد کودک) در هم تلفیق نمی‌شوند و هم‌ارز یکدیگر نمی‌شوند. زمان در این نمایشنامه متعلق به حال و داستان شریف و نرگس است و گذشته، در قالب حسن و عالیه، تنها برای زمانی کوتاه نیمه‌شب در واقعیت جان می‌گیرد و امتداد می‌یابد. در پایان نمایشنامه حسن و عالیه از شریف و نرگس فاصله می‌گیرند، شریف و نرگس از خانه بیرون می‌روند و به راه خویش در زمان ادامه می‌دهند و آن دو دوباره در همان‌جایی که از خواب برخاسته بودند، به خواب می‌روند. تاریخ که نیمه‌شب، با بیدار شدن حسن و عالیه، برای زمانی کوتاه در روشنایی قرارگرفته بود، دوباره خاموش می‌شود اما ردپایش در هیأت نوزادی بدشکل در آغوش نرگس به حال منتقل می‌شود.

۲-۲- مکان‌های غیرطبیعی

برای شکل گرفتن ایدهٔ غیرطبیعی در جهان روایی عنصر دیگری که نویسنده در اختیار دارد، مکان قرارگیری شخصیت‌ها و رخداد حوادث است. به‌نظر می‌رسد ترسیم مکان‌های غیرطبیعی در آثار نمایشی به دلیل ماهیت فیزیکی، تصویری و غیرکلامی این رسانه می‌تواند دشوارتر از روایات ادبی باشد. در میان نمایشنامه‌های مطرح‌شده در دههٔ شصت **خواب در فنجان خالی**، **شکلک، اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند** و **سپنج رنج و شکنج** توانسته فضاهایی غیرواقع و ناممکن را در قالب تصاویر ملموس نمایشی بیافریند. پیش از پرداختن به این نمایشنامه‌ها می‌توان حدس زد این ناممکنی‌ها بیشتر در قالب ناممکن‌های منطقی می‌تواند باشد تا فیزیکی چراکه همان‌طور که گفته شد درام ماهیتی فیزیکی دارد و دستیابی به غیرممکن فیزیکی در نمایشنامه، که خود در حکم دستور صحنهٔ اجرا است، یا به‌مانند **داستان دور و دراز**... (چرم‌شیر، ۱۳۸۴) تقریباً غیراجرایی است و در سطح متن می‌ماند و یا نمونه‌هایی نادر و خلاقانه محسوب می‌شوند.

در **خواب در فنجان خالی** ایدهٔ مونتاژ و درهم‌آمیزی زمان‌ها، در فضا نیز نمود می‌یابد به‌نحوی‌که نفوذ زمان گذشته در حال با وارد شدن عناصر و اشیایی از گذشته به خانهٔ فرامرز و مهتاب همراه می‌شود؛ در اولین شبِ بعد از جوان‌تر شدن آقاعمه و صحبت‌های او با مهتاب، فرامرز با صدای تلفن از خواب می‌پرد و متوجه تغییر ضبط‌صوت پیشرفته‌شان به یک گرامافون قدیمی می‌شود. این مسأله تعجب او را برمی‌انگیزد و این تغییر را به‌پای "دیوونگی‌های مهتاب" می‌گذارد. کمی بعد با آقاعمه که پنجاه‌ساله به نظر می‌رسد، روبه‌رو می‌شود و به‌تدریج خودش نیز در قالب جدش فرامرز خان درمی‌آید. با زنگ تلفن از آن حال خارج می‌شود، آقاعمه به زیرزمین رفته است اما بر روی تختش به‌جای ملافه ترمه‌ای یزدی به‌چشم می‌خورد، ترمه‌ای که به‌گفتهٔ فرامرز در روز دفن مادرش قرار بوده جای کفن استفاده شود، اما قبل از آن گم‌شده است. تابلوی بعد به نقطهٔ‌صفر محور زمانی پس‌رونده[۳۱]، یعنی بازگشت ماه‌لیلیِ بیست‌ویکی‌دوساله از فرنگ، اختصاص دارد که در مواجهه با فرامرز، او را نیز به هیأت فرامرز خان درمی‌آورد. در تبعیت از این بازگشت محسوس زمانی، فضا نیز به‌طرز چشمگیری به عقب بازگشته است و دیگر نه‌فقط چند شیء، که بخشی از چیدمان خانه تغییر کرده است.

«وسایل خانه قدیمی‌تر شده‌اند. به‌جای تلویزیون قبلی یک تلویزیون قدیمی چوبی قرار دارد. به‌جای مبلمان مدرن، یک دست صندلی لهستانی، [...]» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۵۹)

درهم‌تنیدگی گذشته و حال در این صحنه به نمایشی‌ترین حالت در قاب عکس‌ها نمود می‌یابد؛

«[...] عکس‌ها هم تک‌وتوک سالم شده‌اند و آدم‌های درون عکس، با سر به دوربین لبخند می‌زنند.»[۳۲] (ثمینی، ۱۳۹۰: ۵۹)

نکته این‌جاست که این تغییرات از چشم فرامرز و مهتاب دور نمی‌ماند اما هر دو گرچه این تغییر آزارشان می‌دهد اما منفعلانه آن را می‌پذیرند و هریک دیگری را عامل آن می‌داند.

«مهتاب: [...] در تمام این سال‌ها، برای من که زنت بودم یک لامپ عوض نکردی، ولی برای ماه‌لیلی خانم، تمام خونه رو برگردوندی به زمان قاجار که مبادا بهش بد بگذره.

فرامرز: من به هیچی توی این خونهٔ لعنتی دست نزدم. خودم قاطی کردم. فکر می‌کردم که کار توئه [...]» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۷۳)

در تابلوی بعد که اوج داستان ماه‌لیلی و کلید فهم گذشتهٔ اوست، "خانه دیگر کاملاً حال و هوای یک خانهٔ قجری را پیداکرده است".

درنهایت در ابتدای آخرین تابلو، شرح صحنه به شکل زیر درمی‌آید؛

«وسایل خانه قجری است؛ اما قاب عکس‌ها باز حاوی عکس‌هایی بدون سرند.» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۸۷)

با درنظر گرفتن نشانه‌های دقیق و دلالتگر در روند تدریجی تغییرات فضا، که در بالا به آن اشاره شد، آیا می‌توان از طریق این شرح صحنه به خوانشی در مورد متن رسید و آیندهٔ این تابلو، و درواقع پایان نمایش، را با همین توضیحات مختصر پیش‌بینی کرد؟ شاید بتوان این توضیح فضا را در حکم تسلط یافتن گذشته بر حال موردخوانش قرار داد چراکه در پایان، خانه کاملاً شکلی قجری پیداکرده و از حال تنها قاب‌هایی حامل عکس‌های بی‌سر مانده است. ادامهٔ توضیح صحنه می‌تواند به تقویت این احتمال کمک کند.

«مهتاب با لباس قجری در بستر ماه‌لیلی خوابیده است. او کاملاً به ماهرخ شبیه شده است.» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۸۷)

در ادامه‌ی این تابلو فرامرز با زهری که مهتاب/ ماهرخ پیش‌تر از آقاعمه، در سیر بازگشت آقاعمه به گذشته، گرفته است از پا درمی‌آید. «آقاعمه از زیرزمین بالا می‌آید [...] پشت میز می‌نشیند، عکس فرامرز را از قاب عکس رومیزی بیرون می‌آورد و قیچی می‌کند.» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۹۰) و نمایشنامه با صدای او و مویه‌های مهتاب/ ماهرخ و صدای آزاردهندهٔ اف‌اف به پایان می‌رسد.

به‌این‌ترتیب در **خواب در فنجان خالی** قطعیتِ واقعی بودنِ زمان حال درهم می‌شکند و در عوض امر واقعی گذشته‌ای است که در خانه جریان دارد. زندگی به‌ظاهرواقعی فرامرز و مهتاب در برابر قطعیت گذشته هم‌چون شبحی است که زمانی کوتاه در آن خانه جان گرفته است و همان‌جا مضمحل می‌شود.

قدرت تصویرگری و عینیت نمایش در این اثر به کمک نویسنده می‌آید تا ایده‌اش در مورد نفوذ گذشته به حال و تسلط تاریخ بر انگارهٔ زمانِ حال را به‌واسطهٔ حضور ملموس اشیاء و تصاویری از گذشته استحکام بخشد. به‌این‌ترتیب بازگشت گذشته از حالتی ذهنی یا ادراکی خارج می‌شود و جنبه‌ای محسوس و واقعی می‌یابد و ازاین‌رو خوفناک‌تر و تهدیدکننده‌تر به‌نظر می‌رسد.

همان‌طور که گفته شد در **شکلک**، برخلاف **خواب در فنجان خالی**، گذشته در حال ادغام نمی‌شود و تسلط با زمان حال و متعلق به شریف و نرگس است. با دقت در نشانه‌های مکانی می‌توان این نظر را تقویت کرد، چراکه اشیاء صحنه برای عالیه غیرقابل لمس و ناواقعی هستند.

«عالیه می‌رود روی ایوان و از سماوری که وجود ندارد در فنجانی که وجود ندارد، چای می‌ریزد. فنجان را روی سینی نامرئی می‌گذارد و می‌آورد جلوی شریف. روی ایوان یک سماور قراضه هم هست ولی عالیه به آن دست نمی‌زند. شریف متعجب به عالیه نگاه می‌کند. این اولین نشانه غیرطبیعی است که با آن برخورد کرده.» (ثمینی، ۱۳۸۵: ۲۴)

هم‌چنین همسایه‌ها، هرچند واقعی به‌نظر نمی‌رسند، با عالیه و حسن بیگانه‌اند و به زمانهٔ شریف تعلق دارند.

باید اشاره کرد که گاه در نمایشنامه اشیاء میان دو جهان دیروز و امروز مشترک می‌شوند و به‌این‌ترتیب به‌شکلی‌هدفمند و نشانگر واسطه‌ای می‌شوند تا گذشته و حال برای لحظه‌ای بر هم

مماس شوند. نمونهٔ قابل‌توجه و تأمل‌برانگیز آن عینکی است که شریف از میان کیسهٔ غنایمی که حسن از خانهٔ "مصدق" جمع کرده است پیدا می‌کند و بر چشم می‌گذارد.

اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند یکی از غیرطبیعی‌ترین نمونه‌های فضا در متون نمایشی را خلق می‌کند؛ سیاوش برای اثبات پاک بودنش باید از آتش گذر کند اما همین آتش به صحنهٔ اصلی نمایشنامه بدل می‌شود و حوادث و کنش‌های داستان و رویارویی سیاوش با شخصیت‌های دیگر همه درون آن اتفاق می‌افتد.

به‌عنوان آخرین نمونه در این‌جا می‌توان به **سپنج رنج و شکنج** اشاره کرد. در بخش "چهرهٔ دوم" این نمایشنامه فضایی شاعرانه به‌تصویر کشیده می‌شود که گرچه به‌لحاظ فیزیکی ناممکن نیست اما از منطق جهان واقع پیروی نمی‌کند. شاید توضیح اول خود متن به‌وضوح این مفهوم را نشان می‌دهد.

> «بر تابلوی هر فروشگاه کلمات و تصاویری نقش بسته است، کلمات معقولند، شکل‌ها نیز بی‌معنا نیستند، ولی جمع آن‌ها معنایی مبهم و تصوری موهوم به‌وجود می‌آورد.» (استادمحمد، ۱۳۸۳: ۱۶۹)

در ادامه، نقاشی توصیف می‌شود که در کنار یک بوم نقاشی مشغول کار است اما بوم یکدست سفید است و هیچ طرحی بر آن نیست. بر کاسه‌ها و قلم‌موها هیچ اثری از رنگ نیست اما او هم‌چنان در کار نقاشی است و عابران به تماشای نقشش می‌ایستند و از آن محظوظ می‌شوند. نوازنده‌ای دوره‌گرد در حال نواختن موسیقی زیبایی از خیابان می‌گذرد بی‌آنکه سازی داشته باشد و شنوندگان، مفتون موسیقی‌اش، دورش حلقه می‌زنند. دست‌فروشی با طبق و ترازو در پاکت‌های کوچک به عابران چیزی می‌فروشد بی‌آنکه چیزی بر طبق یا در پاکت‌ها باشد، اما عابران می‌خرند و می‌خورند و به‌همین‌منوال است، شعبده‌باز بی‌ابزار.

۲-۳- شخصیت غیرطبیعی، راوی ناممکن

آلبر در بخش مربوط به عناصر غیرطبیعی در روایت به شخصیت و کنش‌های او اشاره می‌کند و هم‌چنین شیوه‌های روایتگری و انواع راوی غیرطبیعی را برمی‌شمرد. در این‌جا ابتدا به شخصیت‌های غیرطبیعی و کنش‌های غیرطبیعی آن‌ها پرداخته می‌شود. در همان ابتدا می‌توان به یکی از امکانات خاص نمایش برای شکل دادن کنشی غیرطبیعی اشاره کرد که در متن ادبی میسر نیست؛ در متن یا در اجرا ممکن است به حرکت و رفتاری ازسوی یک شخصیت اشاره شود درحالی‌که خود شخصیت در عمل، کنشی دیگر را ارایه کند. این مورد که نوعی غیرطبیعی منطقی محسوب می‌شود، برای نمونه در **سپنج رنج و شکنج** دیده می‌شود. در بخشی از نمایشنامه، زن ("فرخنده") باآنکه طبق توضیح صحنهٔ ابتدای نویسنده روی صحنه حضور دارد اما در داخل متن دستور مستقیمی در مورد اعمالش وجود ندارد و کنش‌های او تنها از طریق گفت‌وگوهای مرد به‌صورت کلامی منتقل می‌شود. برای‌مثال مرد در کلامش این‌گونه به رفتار زن اشاره می‌کند؛

> «خُب قبول نمی‌کنین نکنین چرا میزو کثیف می‌کنین... اِ... این حرکت‌ها چیه؟ چرا پرونده رو پاره کردین؟ [...] کجا داری می‌ری؟ خانم دارابی یه دقه صبر کن [...]» (استادمحمد، ۱۳۸۳: ۱۶۳)

این در حالی است که طبق دستور صحنهٔ نویسنده در ابتدای نمایشنامه این گفته‌های مرد با رفتار زن بر روی صحنه مغایر است.

«مرد و زن از آغاز تا پایان نمایش، راه می‌روند [...] و جهت حرکتشان در تمام طول کار، نه می‌شکند، نه عوض می‌شود.» (استادمحمد، ۱۳۸۳: ۱۵۷)

در **آرامش در حضور دیگران** فضا درعین‌حال که به‌ظاهر طبیعی می‌نماید اما قطعیتی شکننده دارد که امکان رخ‌دادن کنش‌ها و حضور شخصیت‌های غیرممکن را فراهم می‌آورد. درجایی از نمایشنامه مرز میان واقعیت و خیال با کنشی ازسوی زن ناگهان محو می‌شود و ناممکن به جهان عینی ممکن جاری می‌شود؛

«زن حلقه‌اش را درمی‌آورد و به‌طرف چهارپایه‌ها می‌اندازد. به کارگر اشاره می‌کند تا آن را بیاورد. کارگر جست‌وجو می‌کند و حلقه را نمی‌یابد. زن، حلقه را به او نشان می‌دهد. حلقه در دست‌هایش است.» (چرم‌شیر، ۱۳۸۴: ۷۹)

به‌همین‌ترتیب ذهنیت زن به واقعیت صحنه بدل می‌شود و حتی از واقعیت قطعی‌تر و عینی‌تر به‌نظر می‌رسد.

«زن: می‌دونی من خیلی چیزا می‌بینم که می‌دونم اصلاً وجود ندارن ـ من یه عالمه نهنگ می‌بینم، همین‌جا. نهنگ‌های راس‌راسی که جلوی چشمام فواره‌های آب درست می‌کنن.

کارگر: من نباید چیزی بپرسم، ولی شما دیدین که من اون چهارپایه‌ها رو آوردم؟

[...]

زن: تو خیال می‌کنی جلوی اون‌همه نهنگ، اون چهارپایه‌ها می‌تونن واقعی باشن؟»

(چرم‌شیر، ۱۳۸۴: ۸۰–۷۹)

در **خواب در فنجان خالی** هر سه شخصیت را باید نمونه‌هایی از شخصیت‌های غیرطبیعی دانست. ماه‌لیلی/ آقاعمه شخصیتی است که محور زمان را معکوس طی می‌کند و در طول نمایشنامه حدود صدسال جوان‌تر می‌شود. فرامرز در طول اثر بارها به جدش فرامرز خان قلب هویت پیدا می‌کند و مهتاب در پایان کار مسخ می‌شود و به قالب ماهرخ فرومی‌رود.

نوزاد تازه‌متولدشده در **شکلک** نمونهٔ کاملی است از شخصیتی روایی که هم به‌صورت فیزیکی و هم منطقی ناممکن و غیرطبیعی است. در چهرهٔ نوزاد نشانه‌هایی از چهار پدر و مادر که دست‌کم پنجاه سال باهم اختلاف نسل دارند، دیده می‌شود اما عجیب‌تر چهرهٔ سالخوردهٔ کودک است که صدساله می‌نماید با مویی سفید و صورتی پرچین‌وچروک. از چهار زن و مردی که شاهد تولد او هستند هیچ‌کس به‌یقین نمی‌داند این بچه متعلق به کیست، پدرش حسن شکلکی است که نیم‌قرن پیش در همان‌جایی که متولد شده، دفن شده یا شریفِ نسل امروز.

اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند نیز طیفی از شخصیت‌های غیرطبیعی را به نمایش می‌گذارد؛ سرباز بدون سر که سرانگشتانش حافظه‌اش هستند و با منافذ تنش نفس می‌کشد. زنی که سال‌هاست باردار است ولی نمی‌زاید و آدمی که نیمی زن و نیمی مرد است. در پایان این نمایشنامه مادیان سیاوش به زن رؤیاهایش بدل می‌شود.

پیش از آنکه به آخرین مبحث، یعنی ارایهٔ خوانشی از روایات غیرطبیعی دههٔ هشتاد، پرداخته شود باید به عنصر غیرممکنِ دیگری در متون غیرطبیعی پرداخت و آن راوی غیرطبیعی است. همان‌طور که گفته شد غالباً نمایش فاقد راوی است و ماهیت نمایشگری بی‌واسطهٔ آن در برابر

روایتگریِ وابسته به واسطِ روایی در روایات کلامی قرار می‌گیرد. از میان نمایشنامه‌های مورد مطالعه در این بخش **گردش تابستانی**، **اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند** و **حقایقی دربارهٔ یک ماهی مرده** از راوی یا واسط روایی در ساختار نمایشی‌شان استفاده کرده‌اند که تقریباً در هر سه، نوعی غیرطبیعی‌بودگی در راوی یا شیوهٔ روایت وجود دارد. **به گردش تابستانی** در قسمت بعد پرداخته خواهد شد. در این‌جا ابتدا به **اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند** اشاره می‌شود. بخش زیادی از این اثر به‌واسطهٔ مادیان سیاوش روایت می‌شود که اولین نشانهٔ غیرطبیعی در مورد او این است که یک اسب سخن می‌گوید. اما ازسوی‌دیگر مادیان، روای همانند داستانیِ همه‌چیزدان است یعنی با اینکه خود جزیی از داستان است اما از گذشته و آینده اطلاع دارد، می‌تواند حوادث را از زوایایی خارج از موضع خودش در داستان ببیند و حتی از خواب‌ها و رؤیاهای سیاوش باخبر است. در **حقایقی دربارهٔ ماهی مرده**، که بیشتر به متنی نوشتاری می‌ماند تا پیش‌دستوری برای اجرا، دو صدای روایی متفاوت، و ظاهراً ضد هم، در متن وجود دارد که هر دو متعلق به یک نفر است. درواقع مرد در برابر خودش قرار می‌گیرد و از دو زاویهٔ متفاوت متن را به‌پیش می‌برد. ازسوی‌دیگر ابتدای نمایشنامه با راوی سوم‌شخص آغاز می‌شود.

«مثل همیشه مرد روی صندلیِ اتاقش نشسته بود.» (چرم‌شیر،۱۳۸۹: ۹)

اما بلافاصله بعد از روایت سوم‌شخصِ او از باریدن ماهی از آسمان، روایت تبدیل به اول‌شخص می‌شود اما از طریق همان راوی. کمی جلوتر متن به سمت "تو- روایت" یا روایت دوم‌شخص پیش می‌رود اما باز به‌واسطهٔ همان مرد و این‌گونه صداهای روایی در هم ادغام می‌شود بی‌آنکه مرجع صدا تغییر یافته باشد.

۲-۴- راهکارهای خوانشِ غیرطبیعی در درام متأخر ایران

همان‌طور که اشاره شد آلبر تلاش خواننده برای سردرآوردن از ناممکن‌های روایی و طبیعی کردن امر غیرطبیعی را در پنج دسته طبقه‌بندی می‌کند؛ ارجاع دادن به حالات درونی، برجسته‌سازی موضوعی، خوانش تمثیلی، ترکیب چارچوب‌ها و تقویت چارچوب، راهکارهایی است که خواننده در مواجهه با ناهم‌خوانی‌های متن با تجربهٔ جهانِ زیسته اتخاذ می‌کند. در ادامه نگاهی به نمایشنامه‌های مطرح‌شده انداخته می‌شود تا از مجموع مواردی که در بالا اشاره شد به تدابیری برای فهم این آثار و خوانشی کلی از نگرش‌ها و گرایشات درام دههٔ هشتاد در به‌کار بردن عناصر غیرطبیعی و فضای حاکم بر روایتگری این دوره رسید.

اولین نمایشنامهٔ مورد مطالعه در این قسمت **گردش تابستانی** است. در این نمایشنامه خواننده با تناقضی غیرقابل‌انکار مواجه می‌شود، نمایشنامه ازیک‌سو به داستانی ظاهراً واقع‌گرا از سفر تفریحی یک‌روزهٔ کارمندان یک شرکت به پارک کوهستانی وحش می‌پردازد درحالی‌که در پایان نمایش یکی از افراد در لانهٔ حیوانی گیر می‌کند و فریادش برای یاری جستن بی‌نتیجه می‌ماند و گروه بدون او به شهر بازمی‌گردند. در نگاه اول روایت ممکن است به‌صورتی‌طبیعی و واقع‌گرا جلوه کند. اما از نیمه‌های اثر در میان گفت‌وگوها با اشاراتی غریب و فضایی نامأنوس مواجه می‌شویم. مروری بر روند پیشرفت حوادث می‌تواند ایده‌هایی برای خوانش اثر و فهم قرابت‌ناپذیری روایت تولید کند. در اوایل کار "مامانی" به‌شکلی‌گذرا در گفت‌وگویش از درهم آمیختن خواب و واقعیت در ذهنش می‌گوید.

«مامانی: [پیش می‌آید] همه‌ش یه خواب بَده. [...] از خواب که می‌پری،

نمی‌دونی از کجاشو داشتی تو خواب می‌دیدی!» (امجد، ۱۳۸۱: ۱۱)

جلوتر وقتی در مینی‌بوس به سمت مقصد در حال حرکت‌اند مامانی رو به "دیلاق" می‌گوید؛

«مامانی: [...] من ـ دیشب ـ خوابِ سقوط دیدم، ولی تو دلم نگه داشته بودم. مادرم می‌گه خوابِ بَدو تعریف نکَن تا تعبیر نشه.» (امجد، ۱۳۸۱: ۳۰)

از میان گفت‌وگوهای شخصیت‌ها مشخص می‌شود که جاده لغزنده است و هوا مه‌آلود. به فاصلهٔ اندکی از صحبت کردن مامانی راجع به خواب دیشبش مینی‌بوس با مشکلی مواجه می‌شود. جمعیت از ماشین پیاده می‌شوند اما هرچه بیشتر می‌گذرد فضا به‌نظر عجیب‌تر می‌نماید. دیلاق در لانهٔ حیوانی گیر می‌افتد و هرچه فریاد می‌زند کسی صدایش را نمی‌شنود. در گفت‌وگوها نیز فضایی نزدیک به خواب‌وخیال احساس می‌شود؛

«مامانی: یه جوری سرده. یه چیزی غیرِ سرما. انگار آفتاب‌شم یَخه. مورمورم می‌شه. هوا مثِ خوابامه.

[...]

زاغول: [...] بگیر دستمو ـ پام خواب رفته!

مامانی: من چشام. چشام خواب رفته.

[...]

مامانی: سرِ انگشتام سِر شده.

[...]

مامانی: [...] دستام سرده.» (امجد، ۱۳۸۱: ۳۹ـ۳۸)

ازاین‌جا به بعد مامانی در صحبت‌هایش مدام از خوابش می‌گوید. تا آنکه خواب‌زدگی ذهن او در واقعیت بیرون هم نفوذ می‌کند؛

«دیلاق: [تک] اگه این خوابِ توئه، بیدار شو مامانی! تا این کابوس به جاهای بدترش نرسیده بیدار شو! [...]

[...]

دیلاق: [تک] سایه‌ها کج شده. [...] هیچ کجای این دنیا کسی یادِ تو نیس؟ تو ـ اصلاً ـ وجود داری؟

مامانی: می‌شه تو خوابِ یکی دیگه غرق شد؟» (امجد، ۱۳۸۱: ۴۵)

درنهایت همه سوار ماشین می‌شوند و فریادهای دیلاق به‌جایی نمی‌رسد.

سؤال این‌جاست که آیا باید همهٔ این اشارات را نادیده گرفت و نمایشنامه را در فضایی واقعی موردخوانش قرارداد یا می‌توان روند تغییر در فضای کار را به تغییر از جهان عینی به دنیای ذهنی ارجاع داد؟ آیا می‌توان حادثه‌ای که برای ماشین اتفاق افتاد را تصادفی دانست که به مرگ همه منجر شده است و در این صورت تمام گفت‌وگوهای پس‌ازآن به جهان واقعی تعلق نداشته باشد؟ آیا ممکن است، همان‌طور که بارها در متن اشاره شده است، همه‌چیز در خواب مامانی می‌گذرد و تصاویر و حوادث چیزی بیش از ادامهٔ کابوس او نباشند؟ درواقع آیا ذهن خواب‌زدهٔ مامانی است که همه‌چیز را کانونی می‌کند؟ هرکدام از این احتمالات می‌تواند خوانش متفاوتی از متن به‌دست دهد و عناصر واقع‌نمای متن را به جهان غیرواقعی بلغزاند.

در **آرامش در حضور دیگران** نیز، چنان‌چه اشاره شد، گاه‌به‌گاه همه‌چیز به ذهنیت زن ارجاع داده می‌شود. زن مدام از واقعی بودن اشیاء و افراد می‌پرسد و مرز واقعیت و خیال را مدام گم

می‌کند.

«زن: [رو به کارگر] تو راس راسی هستی یا با یه بشکن من دود می‌شی می‌ری هوا؟» (چرم‌شیر، ۱۳۸۴: ۷۹)

در **خواب در فنجان خالی** اولین قابِ خوانشی که ممکن است به ذهن خطور کند، مواجهه با عناصر و حوادث غیرطبیعی اثر در حکَم حالات درونی است. می‌توان جهان بیگانهٔ روایت را ادامهٔ ذهن نیمه‌هوشیار مهتاب دانست که یا در جهانی میان خواب‌وبیداری غرق است و یا در شکل‌های تهدیدکنندهٔ ته فنجان‌های قهوه. اما اندکی دقت در متن، ذهنی بودن روایت را رد می‌کند. اولین عاملی که به امر غیرطبیعی در این نمایشنامه عینیت می‌بخشد و امکان سوبژکتیو بودن آن را زیرسؤال می‌برد تغییر فیزیکی در اشیاء خانه است. چنان‌چه گفته شد وسایل و چیدمان خانه بدون دخالت فرامرز و مهتاب تغییر می‌کند؛ تغییری محسوس که فرامرز هم متوجه آن می‌شود ولی خارج از کنترل شخصیت‌هاست. ازسوی‌دیگر امکان کانونی‌گری ذهنی ازسوی مهتاب وقتی موردشک قرارمی‌گیرد که در صحنه‌هایی که مهتاب در آن‌ها حضور ندارد هم بازگشت گذشته و مسخ شخصیت‌ها را شاهدیم. بااین‌ترتیب می‌توان به سمت دومین قاب ارایه‌شده ازسوی آلبر یعنی برجسته‌سازی موضوعی رفت. هرچند حضور گذشته در حال و مسلط شدن آن بر واقعیت به طرزی عینی و مشهود در این نمایشنامه به‌تصویر کشیده می‌شود اما می‌توان آن را ازنقطه‌نظر موضوعی و به‌صورت ناگزیریِ حال از تکرار گذشته، تسلط ناکامی‌ها و گره‌های تاریخ بر موجودیت و خواست‌های فردی و چرخش و تکرار زمان بازخوانی کرد.

در **شکلک** دوباره این ایده تکرار می‌شود؛ این‌بار نیز ثمینی از چرخشی در دل تاریخ الهام می‌گیرد، حوادثی از تاریخ را با تکرار آن‌ها در زمان حاضر موازی می‌کند و قدیم و جدید را کنار هم می‌نشاند، اما این بار گذشته آن قطعیت و عینیت اثر قبل را ندارد و بیشتر به خیالی می‌ماند که حال می‌تواند از آن گذر کند، هرچند میراثی سالخورده، فسرده و بدشکل از گذشته برای همیشه همراه حال می‌شود.

نمایش جهانی شاعرانه و ناممکن در **سینج رنج و شکنج**، درست پس از مرگ فرخنده را می‌توان در حکم فضایی بهشت‌گونه درنظر گرفت که در میانهٔ رنج شخصیت‌های این نمایش، تصویری از آرامش را می‌سازد.

هم‌چنین برای خوانش **اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند** می‌توان از فرایند ترکیب قاب بهره گرفت. چهرهٔ زن آرمانی سیاوش، که تصویر گم‌شدهٔ خواب‌هایش و دنبالهٔ همواره ناتمام رؤیاهایش است، در قالب مادیانی دانا به‌تصویر کشیده می‌شود که تنها با مرگ می‌تواند چهرهٔ زن را در خود منعکس سازد و توان اظهار عشق بیابد.

آن‌چه در میان غالب آثار شکل‌گرفته در دههٔ هشتاد مشترک است غلبهٔ خواب و کابوس و رؤیا بر جهان واقعی است. این مسأله مدام امر واقع را به تعلیق درآورده و آن را به تصویری از خواب یکی از شخصیت‌ها بدل می‌سازد. شخصیت‌های نمایشنامه‌های این دوره آدم‌هایی خواب‌زده‌اند که جهان واقع در نظرشان امتداد خواب‌های ناتمام است و مرز کابوس و خیال و واقعیت را به‌درستی تشخیص نمی‌دهند.

«آدم دیگر نمی‌فهمه چی‌رو تو واقعیت می‌بینه، چی‌رو تو کابوس.» (چرم‌شیر، ۱۳۸۹: ۴۲)

در **گردش تابستانی** مامانی نه‌تنها همه‌چیز را به شکل یک خواب طولانی می‌بیند بلکه دیگران

را هم در کابوس خودش غرق می‌کند. زن در نمایشنامهٔ **آرامش در حضور دیگران** اشخاص نمایش را دنبالهٔ شخصیت‌های قصه‌هایش می‌داند و "نهنگ‌ها"ی ذهنی‌اش را کنار اشخاص و اشیاء روی صحنه می‌نشاند. مهتاب، شب‌ها در خواب راه می‌رود و روزها از بی‌خوابی شب پیش یا تأثیر قرص‌های خواب‌آور، نیمه‌هوشیار است و وقتی شک می‌کند آن‌چه می‌بیند خواب است یا بیداری، آقاعمه پاسخ می‌دهد که "همهٔ آن‌ها در خوابند؛ یک خواب طولانی". در **خواب در فنجان خالی** عبارت زیر مدام در متن تکرار می‌شود؛ «ما از آن گونه‌ایم که رؤیاها هستند، و زندگی کوچک ما را خوابی فراگرفته است.»

عالیهٔ **شکلک** هرآن‌چه بر صحنه اتفاق می‌افتد را قبلاً در خواب‌هایش دیده است و احساس می‌کند در خوابی طولانی است که توان بلند شدن از آن را ندارد. سیاوش دنبال گوشهٔ گم‌شدهٔ خواب‌هایش است و یافتن تصویری که مادرش در خواب نشانش می‌دهد اما همیشه قبل از دیدن تصویر از خواب می‌پرد. مادیان نمی‌داند "خواب‌هایی که گم می‌شوند را در بیداری باید پیدا کرد یا در خواب". شخصیت‌های سر راه سیاوش هرکدام ادعا می‌کنند راز خواب ناتمام سیاوش را می‌دانند اما درنهایت در لحظه‌ای که آتش بسته می‌شود و سیاوش نجات می‌یابد، مادیان در میان آتش می‌سوزد و هم‌زمان شبیه تصویر خواب‌های سیاوش می‌شود.

درنهایت می‌توان نتیجه گرفت ارایه‌ی امر غیرطبیعی در این آثار یا ابزاری است برای اشارات تمثیلی و یا فرار از واقعیت. واقعیت گریزی در این متون نیز یا به‌واسطهٔ پناه بردن به عالم خواب نمود می‌یابد و یا مسلط کردن جهان ذهن بر دنیای واقعیت.

نتیجه‌گیری

در این مقاله به شاخصه‌های غیرطبیعی روایی در برخی از نمایشنامه‌های دههٔ هشتاد ایران پرداخته شد. این شاخصه‌ها در چهار دستهٔ زمان، مکان، شخصیت و راوی موردتحقیق قرار گرفت. در بخش زمان به خطوط زمانی متفاوت، مونتاژ زمانی، زمان‌های چندلایه و حفره‌های زمانی در نمایشنامه‌های **خواب در فنجان خالی** و **شکلک** اشاره شد. مکان‌های غیرطبیعی در این آثار شامل ادغام حوزهٔ مکانی گذشته در حال (در **خواب در فنجان خالی**)، گسترش ناممکن فضا (در **اسب‌های آسمان...**) و مکان‌های ناممکن منطقی (در **سپنج رنج و شکنج**)می‌شود. هم‌چنین شخصیت‌های غیرطبیعی در قالب شخصیت‌های ذهنی و غیرواقعی (**آرامش در حضور دیگران**)، مسخ شخصیت (**خواب در فنجان خالی** و **اسب‌های آسمان...**)تناقض منطقی در ارایه‌ی کنش‌های شخصیت (**سپنج رنج و شکنج**) و نیز شخصیت‌های ناممکن فیزیکی (در **اسب‌های آسمان...** و **شکلک**) موردمطالعه قرار گرفتند.

درنهایت از مجموع راهکارهای خوانشی که آلبر معرفی کرده است، روش‌هایی برای درک و طبیعی‌سازی هریک از آثار مطرح‌شده، پیشنهاد شد. به‌این‌ترتیب راهکار برجسته‌سازی موضوعی در نمایشنامهٔ **خواب در فنجان خالی**، خوانش تمثیلی در مورد **شکلک**، تسلط ذهنیت شخصیت بر واقعیت بیرون در **آرامش در حضور دیگران**، ارجاع به خواب و خیال یکی از شخصیت‌ها در **گردش تابستانی** و ترکیب چهارچوب‌ها در **اسب‌های آسمان...** به‌عنوان مناسب‌ترین راهکارهای هم‌سو شدن خواننده با این متون پیشنهاد شد.

■ پی نوشت‌ها

۱– ریچاردسون به تمایز سه دسته روایت اشاره می‌کند: روایات تقلیدی (mimetic)، غیرتقلیدی (non-mimetic) و ضدتقلیدی (anti-mimetic). روایات تقلیدی در الگوی حوادث و شخصیت‌ها، جهان واقع را برمی‌تابانند. روایت غیرتقلیدی (مانند داستان پریان)، به موضوعات غیرواقعی می‌پردازد بی‌آنکه قصد نقد یا مخالفت با امر واقعی را داشته باشد. اما روایات ضدتقلیدی، واقعیت را به‌چالش می‌خواند و بر هنجارگریزی و تصنعی بودن فنون روایی و اصل روایت‌مندی دست می‌گذارد (ریچاردسون، ۲۰۱۱: ۳۱)

۲– unnatural narrative

۳– narratology

۴– Jan Alber

۵– natural narrative

۶– cognitive

۷– Monika Fludernik

۸– experientiality

۹– embodiedness

۱۰– narrativity

۱۱– Edward Branigan

۱۲– narrativization

۱۳– Brian McHale

۱۴– James Phelan

۱۵– mimetic reductionism: به معنای فروکاستن روایت به رسانه‌ای برای نمایش جهان واقعی

۱۶– Rudiger Heinze

۱۷– retrogressive temporality

۱۸– eternal temporal loop

۱۹– chronomontage

۲۰– reversed causalities

۲۱– differential time lines

۲۲– multiple temporality

۲۳– homodiegetic narrator

۲۴– heterodiegetic narrator

۲۵– you– narrative

۲۶– we– narrative

۲۷– Gottfried Wilhelm Leibniz

۲۸– The Basement

۲۹– Harold Pinter

۳۰–در متن این مرگ کاذب و بازگشت مجدد به زندگی با یک عبارت پزشکی غیرواقعی با عنوان «سارماکوپندی» توجیه می‌شود.

۳۱–همان‌طور که گفته شد بردار زمانی ماه‌لیلی در این نمایشنامه معکوس است و آقاعمه با گذشت زمان در متن کم‌کم جوان‌تر می‌شود تا به لحظهٔ بازگشتش از اروپا می‌رسد.

۳۲–اهمیت این شرح صحنه وقتی مشخص می‌شود که خواننده بداند در ابتدای نمایشنامه آقاعمهٔ صدوبیست‌ساله تنها تحرکش قیچی‌کردن عکس‌ها و جدا کردن سر آدم‌های درون عکس است.

■ فهرست منابع

۱-آلبر، یان، (۱۳۹۱)، **روایت‌شناسی طبیعی، دانشنامهٔ روایت‌شناسی**، دیوید هرمن و دیگران، محمد راغب (گردآورنده و مترجم)، تهران، نشر علم.

۲-ـ استادمحمد، محمود، (۱۳۸۳). «**سپنج رنج و شکنج**»، **آسید کاظم و دو نمایشنامهٔ دیگر** ، تهران: ققنوس.

۳-امجد، حمید، (۱۳۸۷)، **پاتوغ اسماعیل آقا**، تهران، نیلا.

۴-امجد، حمید، (۱۳۸۴)، **نگین**، تهران، نیلا.

۵-امجد، حمید، (۱۳۸۲)، **زائر** ، تهران، نیلا.

۶-امجد، حمید، (۱۳۸۱)، **گردش تابستانی**، تهران، نیلا.

۷-ثمینی، نغمه، (۱۳۹۰)، **خواب در فنجان خالی**، تهران، نشر نی.

۸-ثمینی، نغمه، (۱۳۸۸)، **اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند**، تهران، نشر نی.

۹-ثمینی، نغمه، (۱۳۸۵)، **شکلک**، تهران، نشر نی.

۱۰-چرم‌شیر، محمد، (۱۳۸۹)، **حقایقی درباره‌ی یک ماهیِ مرده**، تهران، نیلا.

۱۱- چرم‌شیر، محمد، (۱۳۸۴)، **آرامش در حضور دیگران، داستان دور و دراز و فراموش نشدنی و سراسر پند و اندرزِ سفرِ سلطان‌ابن سلطان و خاقان‌ابن خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک[دو نمایشنامه]**، تهران، نیلا.

۱۲- چرم‌شیر، محمد، (۱۳۸۴)،**داستان دور و دراز و فراموش نشدنی و سراسر پند و اندرزِ سفرِ سلطان‌ابن سلطان و خاقان‌ابن خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک[دو نمایشنامه]**، تهران، نیلا.

۱۳- رحمانیان، محمد، (۱۳۸۴)، **شهادتخوانی قدمشادِ مطرب در طهران**، تهران، انتشارات نیلا.

۱۴- Alber, Jan, (2014), Unnatural Narrative, ***The Living Handbook of Narratology***, Peter Huhn *et al*. (eds.), Hamburg, Hamburg University. [view date: 7 Sep 2014] http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative

۱۵-Alber, Jan & Rudiger Heinze, (2011), Introduction, ***Unnatural Narrative - Unnatural Narratology***, Jan Alber & Rudiger Heinze (eds.), Walter De Gruyter.

۱۶-Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson, (2010), Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models, ***Narrative***, Volume 18, (Number 2), Ohio State University Press, pp. 113-136.

۱۷-Alber, Jan, (2009), Impossible Storyworlds and What to Do with Them, ***StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies***, Volume 1, U of Nebraska P, pp. 79-96.

۱۸-Branigan, Edward, (1992), ***Narrative Comprehension and Film***, London, Routledge.

۱۹-Fludernik, Monika, (1996), ***Towards a Natural Narratology***, London and New York, Routledge.

۲۰-Genette, Gerard, (1980), ***Narrative Discourse: An Essay in Method***, Jane E. Lewin (trans.), Ithaca, Cornell UP.

۲۱-Herman, David, (2002), ***Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative***, Lincoln, U of Nebraska P.

۲۲-Leibniz, Gottfried Wilhelm, (1969), ***Philosophical Papers and Letters***, Vol. 2, Leroy E. Loemker (ed. & trans.), Dordrecht, Reidel.

۲۳-Richardson, Brian, 2011. What Is Unnatural Narrative Theory?, ***Unnatural Narrative - Unnatural Narratology***, Jan Alber & Rudiger Heinze (eds.), Walter De Gruyter.

۲۴-Richardson, Brian, 2002. Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction, ***Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames***, B. Richardson (ed.), Columbus, Ohio State UP, 47–63.

۲۵-Richardson, Brian, 2000. Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame, ***Narrative***, 8.1, 23–42.

۲۶-Ryan, Marie-Laure, (1991), ***Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory***, Bloomington, Indiana UP.

Abstract

Unnatural Narrative in Persian Plays of the 1380s

Parastoo Mohebbi
Ph.d in theatre, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University.

Mohammad Bagher Ghahremani

Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University

Abstract

Unnatural narrative entered the field of narratological studies since the early years of the current century, being theorized and classified by narratologists like Jan Alber and Brian Richardson. Unnatural narratology, unlike natural narratology, focuses on non-realistic and anti-mimetic narrative elements and attempts to provide a more comprehensive pattern for the study of those narratives that do not obey the arbitrary patterns of representation. In other words, they do not recreate the world as it is perceived on the basis of common sense experience.
Since the 1380s, Persian playwrights have indicated a growing interest in the reflection of unnatural elements in their works. They represent elements such as time, space, character, and narrator differently from real-world experience and in the structure of their narrative they present what is physically and/or logically impossible. The present study is a descriptive-analytical exploration of the strategies used by Persian well known playwrights like Samini, Charmshir, and Amjad in the 1380s to transgress the realistic borders and to represent mental territories. These strategies challenge the readers' expectations of the familiarized structure of the world and provide them with different ways of experiencing it by applying fundamental changes to the narrative elements of the work. Referring to Alber's theories, the paper provides recommendations for reading these texts to indicate how readers attempt to understand such scenarios and expand their mental architecture to naturalize them.

Key Words: Unnatural Narrative, Persian Drama of the 1380s, Narratology, Natural Narratology, Jan Alber, Persian Play

Analyzing Comic Features with an Approach to the Nature of humor in Anton Chekhov's Works and a Look at "Cherry Orchard"

Ali Reza Bonyadi
Department of Art and Architect, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz .Iran

Abstract

Chekhov's humor is characterized by the role of his characters and their worldviews in his dramas. Characters inChekhov's dramas while being funny in some moments create a feeling of pity in the audience. This is the case with the most of characters created by Chekhov. On the other hand, he does not distinguish between the main and secondary characters as there is no inclination to heroism in his works. Characters are displayed in Chekhov's dramatic works in an uncertain state when they are involved in creating unintentional incidents and events. Such uncertainty as a feature results in the funny and satiric situations. An awareness of this feature is of high importance for analyzing and performing Chekhov's plays. This is a contradictory situation as the analyst or the performer is likely to be dragged into comedy or involved in tragedy on one hand or in comedy and humor in the other extreme.

Having a serious look at the characters' worldviews, this article explores Chekhov's humor in his dramatic works and its findings can be used to avoid one of serious pathologies in analyzing and even reproducing his dramas and plays and eliminate misconceptions about the nature of humor in his works. For instance, exaggerating in creating comedies without a regard for the comic aspect of Chekhov's dramas can affect negatively the analysis or the performance of such works and event create a false impression of the Chekhov's humor and downgrade it to a kind of lampoon. As such, the present study by providing an analysis of comic features and especially humor in Chekhov's drama with an emphasis on how characters are created, attempts to offer some implications and shed light into the nature of humor in his works.

Accordingly, an exploratory-interpretive analysis is employed to assess the comic features in Chekhov's dramatic works. The research model is "Cherry Orchard", one of the eminent Chekhov's plays, which probably can serve as the best source of data for exploring satiric features in the writer's works. To this end, a library and a priori research method is used to assess the opinions based on the research model and provide the conclusions.

Keywords: Anton Chekhov, humor, comedy, character, Cherry Orchard

The Role of Monologue in Protagonist Presentation and Dramatic Situation Development of Drama in Neoclassical Era

Shahabeddin Adel
PHD, Art university of Tehran, Faculty of Cinema and Theatre

Abstract

This article is an analytic look on monologue category and its role in introducing the characterization of the protagonist and creating dramatic situations in drama that will be discussed through structuralist approach in the three tragedies of neo-classical age.
The purpose of this article is: 1) the role of monologue in drama, 2) The operational effect of monologue in creating dramatic opportunities as well as characterization, 3) the communication of monologue with the audience besides the contact of audience with the process of drama events, 4) the role of monologue in the emergence of other dramatic techniques.
On the other hand, monologue in drama has more capabilities in storytelling such as diverse discourses about individuality and the way it reveals psychological and inner qualities of the characters and reflects the language and culture of a society. Furthermore its diverse functions made performance arts a great touch ahead.
Although monologue refer to the words a person says to him/herself or the audience, but this term and its functions and employing methods is partly different from each other in different periods of dramatic literature in the world; somehow the methods, approaches and views of employing monologue in classic age is different from modern age and even post-modern, considering this method in classic period was used as a requirement versus in modern period as a technique or artifice.

Keywords: Monologue, Dramatic Structure, Classic, Neo-Classic, Characterization and Monodrama.

The characterization of Intellectual in Akbar Radi's Labkhande Bashokoo-he Aghaye Gil:A Study within Conversation Analysis Approach

Roksana dayani
MA graduate of English Literature, University of Kharazmi Tehran

Behrouz Mahmoud Bakhtiari
Associate Professor, Department of Performing Arts, University of Tehran

Abstract

The pivoted role of language in dramatic texts has prioritized the presence of Stylistics_ an interdisciplinary area of pragmatics and literary criticism_ as professional methods of investigation and examination in dramatic discourse. One of the profound frameworks that this specialist area has introduced is Conversation Analysis. Conversation Analysis itself sets out some concepts and rules like turn-taking system, turn-sequencing and distribution organizations in order to facilitate researchers' attempt at accessing and understanding characters in their different conversational behaviors. In the present study, intellectual competitions of the intellectual character, Jamshid, in Akbar Radi's Labkhande Bashokoohe Aghaye Gil (1352) are examined through applying Conversation Analysis' rules and concepts proposed by Schegloff and Levinson. Moreover, it explores that the frequency of performing different kinds of dispreferred sequences done by intellectual character indicates his reluctance to demonstrate compatibility and to seek reconciliation and peace with the opposite party with whom he has attempted to struggle.

Key Words: Conversation Analysis, Turn_taking System, Turn_sequencing Organization, Akbar Radi, Labkhande Bashokoohe Aghaye Gil.

Design emotional - social constructivism learning environment consistent with the social component of Creative Drama

Hssain Moradi Mokhles
PhD Candidate of Educational Technology. University of Allame Tabatabaee. Tehran. Iran

Rahmat Amini
Assistant Professor , University of Thran. Tehran. Iran

Jamshid Haidari
MA of Educational Technology. University of Allame Tabatabaee. Tehran. Iran

Sadeq Rashidi
PhD of Art Research. University of Shahed. Tehran. Iran

Abstract

Designing cognitive and psycho-motor aspects always have priority on designing social-emotional aspects and to a large extent we can say that educational designing of social-emotional aspects are forgotten. Since different parts of education are linked together and the creation of favorable educational outcomes such as problem-solving and creativity needs to attention to each of the cognitive, psychological, Physical and emotional Social, so this study aims to provide guidelines for designing social-emotional aspects of social constructing of learning environments based on Creative Drama, which is a multi-sensory and interactive media. The method used in this research is descriptive and analytical-based strategy.

Key Words: Design of learning environments, Emotional-social, Social constructivism, Creative Drama

Concept of Event and Body in the Ideas of Alain Badiou and the Practical Views of Vsevolod Meyerhold in Theater

Mahdi Hamed Saghaian
Assistant Proffesor, Art Facualty, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abolfazl Haddad
M. A in Dramatic Art, Art Facualty, Islamik Azad University, Tehran, Iran

Abstract

Alain Badiou is one of the most distinguished thinkers of contemporary world that seek the possibility of philosophy manifestation in the four conditions of politics, love, art and science. According to his view, philosophy acts based on multiple truth that are both the source and goal of the philosophy. The foundation and major part of those truths manifest in the core of events that take place in specific times and places. Efforts to understand and perceive those eventful situations led Badiou to seek innovations mixed with radical potentials. In this area, among various arts Vsevolod Meyerhold has found a unique place for Badiou in the theater arena. This paper discusses on how the concept of event in Badiou's thoughts is connected with approaches of Meyerhold in theater. In addition, emphasis is made on how in Badiou's philosophy, body has changed into an essential element that finds compatibility with the body-based theater of Meyerhold; that is, biomechanics. This research has been developed by using descriptive-analytical methods and by using literature review and internet sources.

Keywords: Alain Badiou, Vsevolod Meyerhold, biomechanics, event, Body

The concept of space function in scenography with emphasis on action style

Reza Mahdizadeh
MA in theatre, Faculty of Cinema and Theater , Tehran University of Art

Abstract

Today what is mentioned as space is the outcome of theoretical definitions in the philosophers and clear sighted opinions and theories of art and architecture history, especially in 20th century. Contemplating nature of this concept and its function perception requires the nature studying regarding opinions and experiences that have a big portion in concept evolution of it. This article which is on the basis of analytical – descriptive research and based on library studies, tries to survey and specify the concept of space and the function of action design by studying it in this method. This article is presented in two principal parts; in the first part, thought and concepts of action design, is studied. In this part, mental infrastructure is interpreted on the basis of words and basic idioms of this method. In the second part, we try to interpret and specify the concept of space function in this method on the basis of action designers' opinions and thoughts.
Up to the studies done, it can be concluded that by understanding features such as group work and exploration to find out new dramatic rules, discarding common visual aesthetics for the sake of act aesthetics and changing all theater spaces completely in accordance with scene requirements, it is possible to create effective capacities and motivations in dramatic works production.

Key words: action design, act, space, function.

Contents

The concept of space function in scenography with emphasis on action style

Reza Mahdizadeh.....11

Concept of Event and Body in the Ideas of Alain Badiou and the Practical Views of Vsevolod Meyerhold in Theate

Mahdi Hamed Saghayan, Abolfazl Haddad 27

Design emotional - social constructivism learning environment consistent with the social component of Creative Drama

Hssain Moradi Mokhles, Rahmat Amini, Jamshid Haidari, Sadeq Rashidi.....41

The characterization of Intellectual in Akbar Radi's Labkhande Bashokoohe Aghaye Gil: A Study within Conversation Analysis Approach

Roksan adayani, Behrouz Mahmoud Bakhtiari 59

The Role of Monologue in Protagonist Presentation and Dramatic Situation Development of Drama in Neoclassical Era

Shahabeddin Adel 83

Analyzing Comic Features with an Approach to the Nature of humor in Anton Chekhov's Works and a Look at "Cherry Orchard"

Ali Reza Bonyadi.....101

Unnatural Narrative in Persian Plays of the 1380s

Parastoo Mohebbi, Mohammad Bagher Ghahremani.....123

■ **Theatre Quarterly**

- **Proprietor:** Dramatic Arts Association
- **Editor:** Dr. Seyyed 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. Seyyed Mostafa Mokhtabad**
(Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
3.**Dr. Mahmoud Azizi**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran 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. Mahdi Hamed Saghayan**
(Assistant Professor, Art Faculty, Tarbiat Modarres University)
7.**Dr. Behrouz Mahmoud Bakhtiari**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
8.Dr. Mehrdad Rayani Makhsous
(Associate Professor, Azad Islamic University, Tehran Central Branch)

- **Excutive Manager:** Dr. Mehdi Nasiri
- **Executive Administrators:** Setare Afshoon, Mohsen Lotfali
- **Persian Sub-editor:** Mona Mohammad Zadeh
- **English Sub-editor:** Mehrnoosh Nasouri
- **Artistic Director:** Nima JahanBin
- **Typist:** Nima JahanBin
- **Subscription:** Alireza Lotfali

- **printing: Kowsar**
- **Address:** Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.

- **Tel:** 88946669
- **Postal Code:** 15987745517

- **E-mail:** ft.drama@gmail.com

- **Use of Content is Permitted Only With Reference.**

This quarterly magazine has been publishing based on the license number 124/3434 dated on 2009/9/30 from "General Administration of Press of the Ministry of Culture and Islamic Guidance" and it has the degree of scientific-research magazine from No.56 (spring 2014) based on the license number 3/18/137232 ."dated on 2014/10/10 from "Ministry of Science, Research and Technology

IN THE NAME OF GOD