

## تحلیلی بر عناصر شبه زبانی در آثار نمایشی

فرناز ساسانی\*

### چکیده:

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

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

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

---

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

## مقدمه

ویژگی تمامی آثار نمایشی در «تأثیر» آنها بر ذهن و روح تماشاگران خلاصه می‌شود. اما همه آثار چنین عمل نمی‌کنند، برخی از آنها احساس خوبی بر جای نمی‌گذارند و هنگامی که آنها را تماشا می‌کنیم و به آنها گوش فرا می‌دهیم احساس می‌کنیم که از تأثیر دلخواه عاری هستند و به نظر می‌رسد که بازیگران برای خود نقش ایفا می‌کنند گویی به مرور زمان دیواری نامرئی میان آنان و تماشاگران کشیده می‌شود؛ علت این امر چیست؟ می‌توان دو نمایش از تراژدی فیدر<sup>۱</sup> را به گونه تطبیقی مورد مطالعه قرار داد. اگر فیدر اثر پرادون<sup>۲</sup> را بدقت مورد بررسی قرار دهیم، ملاحظه خواهیم کرد که آنتریگ<sup>۳</sup> آن چندان ساده نیست و روانشناسی شخصیت‌ها به اختصار ارائه نشده‌اند، حال این پرسش مطرح می‌شود که چرا این نمایشنامه مورد اعتنا قرار نگرفته و موفقیتی را کسب نکرده است! چرا نمایشنامه فیدر اثر راسین<sup>۴</sup> همچنان اجرا می‌شود و نه نمایشنامه پرادون؟ چرا آثار مولیر<sup>۵</sup> همچنان بر روی صحنه آورده می‌شوند و نه آثار بورسو<sup>۶</sup>؟ چرا از آثار نمایشنامه نویسانی که در «دوره طلایی»<sup>۷</sup> (۱۸۹۰-۱۹۱۴) در فرانسه کم‌دیهای سبک<sup>۸</sup> بسیاری را عرضه کرده‌اند تنها آثار ژرژ فیدو<sup>۹</sup> مورد توجه قرار گرفته است و امروزه نیز به صحنه تئاترها راه می‌یابد؟

به رغم اینکه که مطالعه متن اثر نمایشی همواره مورد توجه است، ویژگی اساسی آن که همان نگارش و پرداخت اثر به صورت گفتگویی است که باید در صحنه تئاتر صورت گیرد، یا فراموش می‌شود و یا از آن غافل می‌مانیم. منطقی‌ترین کار آن است که جویا شویم چگونه این شخصیت‌های نمایشی که با ما هیچ سنخیتی ندارند باید سخن بگویند و تلاش کنیم تا زبان آنها را تبیین کرده یا بدیگر سخن، به طور کلی به تعریف زبان دراماتیک بپردازیم. شماری از آثار که تفاوت‌های بسیاری با یکدیگر دارند، زبان مشترکی را به کار می‌گیرند که به رغم گوناگونی شکل، ادوار و تأثیر نمایش دارای ویژگی‌های عام می‌باشد؛ با قبول این نکته، اینک می‌توان از خود پرسید طبیعت این زبان چیست و شیوه‌های به کارگیری آن کدامند؟

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

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

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

۴ - Racine

۵- Molière

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

۷ - Belle époque به سال‌های قبل از جنگ جهانی اول و دوران شکوفایی وضعیت اقتصادی - اجتماعی فرانسه اطلاق می‌شود.

۸ - Vaudeville

۹ - Georges Feydeau

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

اثر نمایشی غالباً جهت اجرا شدن روی صحنه نوشته می‌شود اما همیشه اینچنین نیست و در کنار تئاتر واقعی «تئاتر خواندنی»<sup>۳</sup> وجود دارد؛ مانند نمایشنامه‌های تاریخی لویی سبستین مرسیه<sup>۴</sup> و یا تئاتر آلفرد دوموسه<sup>۵</sup> که بویژه پس از عدم استقبال از نمایشنامه وی بنام *La nuit vénitienne* در سال ۱۸۳۰ با عنوان *Un spectacle dans un fauteuil* در سال ۱۸۳۲ به خوانندگان ارائه گردید. تمام این موارد ما را برآن می‌دارد که بر تفاوت‌هایی که میان آثار وجود دارد، بیشتر تاکید کنیم. بنظر می‌رسد هر اثر نمایشی تماشاگران خاص خود را می‌طلبد و نمایشنامه نویسان ملزم به استفاده از فنون و روش‌های بسیار متفاوتی هستند تا مقبول طبع گروه‌های خاصی از تماشاگران واقع شوند.

## ماهیت زبان دراماتیک

برای شناخت ماهیت زبان دراماتیک پیش از هر چیز بهتر است خاطر نشان کرد که نویسندگان با انتخاب یک ژانر ادبی سیاق کلامی ویژه‌ای را انتخاب می‌کند که بر ذهن شنونده و یا خواننده تأثیر گذار باشد. در نمایشنامه *L'Échange* (۱۸۹۴) نوشته پُل کلودل<sup>۷</sup> یکی از شخصیت‌های داستان در مورد ماهیت تئاتر چنین می‌گوید:

---

۱- در نمایشنامه *Médecin malgré lui*

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

۳- Le théâtre du livre

۴- Louis Sébastien Mercier

۵- Alfred de Musset

۶- Genre بر تمام متونی دلالت می‌کند که طبق خصوصیات مشترک خود از یک سری قوانین تبعیت می‌کنند مانند رمان، تئاتر و شعر که هر کدام به رغم تنوع دارای مشترکاتی کلی می‌باشند.

۷- Paul Claudel

«صحنه است و سالن نمایش، همه چیز در فضای بسته ای قرار دارد، شب مردم به آنجا می روند و در ردیفهای پشت سر یکدیگر می نشینند و نگاه می کنند؛ به پرده صحنه چشم می دوزند و هنگامی که پرده کنار می رود آنچه را که در پشت آن است و حوادثی را که روی صحنه رخ می دهد، واقعی می پندارند» (کلودل، ۱/۶۷۶).

در این نقل قول معمای تئاتر که در گفت و نوشت خلاصه می شود به خوبی مطرح می گردد. ارسطو<sup>۱</sup> در اثر خود *بوطیقا*<sup>۲</sup> (کتاب فن شعر) به این مسئله می پردازد و فیلسوفان معاصر نیز همچنان در این باب خوض و غور می کنند. شخصیت های نمایش آن چنان صحبت می کنند که گویی از واقعیتی سخن می رانند؛ ولی در واقع آنان سخن نمی گویند بلکه شبه سخنی بر زبان جاری می سازند؛ در حقیقت آنان به بازگویی می پردازند و متنی را بازگو می کنند که به همین منظور نوشته شده است. بدیهی است که این بازگویی باید این تصور را ایجاد کند که تراوش فکر و ذهن گوینده است و از نهاد او برخاسته است. به دیگر بیان آنچه را به اختصار «متن»<sup>۳</sup> می نامیم حاصل فرایندی است که ارائه آن از نویسنده به بازیگر و از بازیگر به تماشاگر سپرده می شود و به اصطلاح در فاصله میان ساخت آن تا شنود آن «نوشتار به گفتار» بدل می شود (پیکن، ۳۰۹)؛ واضح تر بگوییم متن تاحدی می باید این تصور را به اذهان خطور دهد که هیچگاه از پیش نگاشته نشده است.

هر ژانر ادبی زبان گفتاری و یا زبان نوشتاری و یا هر دوی آنها را به کار می گیرد. شاید بهتر باشد تصریح کنیم که تفاوت های میان این دو زبان چگونه مشخص می شوند چه در سطح زبان به معنای عام و چه در سطح نحوه خاص سخن گفتن فرد یعنی کلام. در سطح زبان به معنای عام تفاوتها میان گفتار و نوشتار به آسانی مشخص می شوند؛ غالب فرهیختگان واقف بر این امر هستند که به هنگام بیان، برحسب آن که زبان گفتاری یا زبان نوشتاری را به کار می گیرند انشاء سخن آنان تغییر می کند. این امر نمایانگر آن است که ما عناصری را که زبان در اختیارمان می گذارد بگونه ای همسان به کار نمی بریم؛ نمایشنامه نویس از آنجا که بدنبال نوعی سازگاری میان گفتار و نوشتار است ناگزیر به انتخاب می شود: بعنوان مثال در زبان فرانسه نمایشنامه نویس می تواند برای رعایت نوعی واقعیت گرایی، شخصیت هایش را از کاربرد برخی زمانها که منحصرأ در نوشتار به کار می روند باز دارد. ولی ناگفته نماند که ژان ژيرو دو<sup>۴</sup> به نام دفاع از تئاتر ادبی از آن بهره جسته است. نمایشنامه نویس در

---

۱ - Aristote  
۲ - *Art Poétique*  
۳ - Texte  
۴ - Jean Giraudoux

کاربرد موارد دیگر دستور زبان<sup>۱</sup> و یا واژگان ملزم به انتخاب است و هر بار می‌توان فاصله میان زبان گفتاری و نوشتاری را از لحاظ نظری ارزیابی کرد و انقطاع میان این دو زبان را که نویسنده در حذف آن کوشیده و از این رهگذار آنها را به یکدیگر نزدیک ساخته است، مورد بررسی قرار داد.

چون در گفتار نمی‌توان درنگ کرد و شتاب در ادای گفته‌ها خواه ناخواه توأم با افت و خیز است و ما خود بر آن وقوف کامل داریم، به همین سبب مدام به تصحیح آنها می‌پردازیم حال آن که در نوشتار زبان به صورت تصحیح شده ارائه میشود و عرضه آن به خواننده بدان معنی است که دست کم نویسنده آن را کامل و بی نقص پنداشته است؛ کمالی که گفتار، به سبب خودجوش بودن، چندان از آن بهره مند نیست. درک این نکته آسان است که در این مرحله نمایشنامه نویس ناگزیر به انتخاب است. هر زبان تکلمی بدیهه سرایی ناقصی است که نمایشنامه نویس می‌تواند از این نقص گفتاری اثراتی را استخراج کند که در بیان مقصود وی نقش اساسی داشته باشند و یا برعکس، به ملاحظاتی، شخصیت‌های اثر خود را به گونه‌ای به سخن وادارد که از هر گونه عیب و نقص مبرا باشند. درست است که نمایشنامه نویس متن خود را می‌نویسد ولی در حین نوشتن در ذهن خود به آن سیاق گفتاری می‌بخشد و رنگ و لعابی به آن می‌زند که با بازی در صحنه متناسب باشد. وی از دیگر خالقان آثار ادبی با دشواری‌های کمتری رو در روست، زیرا در خلق اثر خود را تنها احساس نمی‌کند چون نهایتاً کارگردان، دکوراتور، بازیگران، مسئولان تدارک تئاتر همگی پس از ساخته و پرداخته شدن نمایشنامه در ارائه نهایی و روی صحنه بردن آن هر یک به سهم خویش مدد کار او هستند و بنا به گفته یکی از شخصیت‌های نمایشنامه *L'Échange* «صحنه است و سالن نمایش».

صحنه و سالن است که تئاتر را به منصف ظهور می‌رسانند و تاحدی، نمایشنامه نویس و شیوه نگارش را تحت الشعاع خود قرار می‌دهند. به همین سبب نویسنده می‌باید به هنرپیشگان بیندیشد و شخصیت و هنرمندی آنان را مورد توجه قرار دهد؛ تصمیمات و نظرگاه‌های کارگردان نیز به نوبه خود مساله را پیچیده تر می‌کند و در اکثر موارد شیوه کارگردانی او که ناگزیر با شیوه نگارش نویسنده در هم می‌آمیزد، در ادامه نمایش نقش مهمی را ایفا می‌کند (وینستن، ۹۸). در واقع برای به صحنه بردن، متن پیش‌متنی بیش نیست و بدیهی است که نمایشنامه نویس نمی‌تواند به تماشاگران اثرش

---

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

-زمان‌های ویژه داستان سرایی

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

-زمان‌های ویژه گفتار عادی

Présent, passé composé, futur, futur antérieur, imparfait, plus- que-parfait  
به همین علت است که ماضی استمراری وجه التزامی (imparfait du subjonctif) و ماضی بعید وجه التزامی (plus-que-parfait du subjonctif) که بر مبنای ماضی مطلق ساخته می‌شوند از زبان گفتاری طرد شده‌اند.

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

### عناصر شبه‌زبانی

ارائه تعریفی کلی از نمایش در تئاتر بسیار دشوار است، با این حال یکی از منتقدان معاصر بنام روبرت شامپینی<sup>۱</sup> سعی کرده است آن را تعریف کند. به نظر او «اثر دراماتیک مجموعه‌ای از حرکاتی است که عنصر غالب آن گفتاری است که با نمایش آن بر روی صحنه از لحاظ هنری مورد ارزیابی قرار می‌گیرد» (شامپینی، ۱۱۴). این تعریف به نظر پذیرفتنی می‌رسد، حتی اگر ژست‌ها و حرکات، ارزش و مفهومی بسیار کلی برای ما داشته باشد و براین عقیده باشیم که برای تماشاگر عادی اگر موضوع نمایش قوی باشد، ارزیابی هنری مطرح نمی‌باشد. باید گفت نمایش همان چیزی است که مشاهده می‌شود. در برابر ما سخنانی گفته می‌شود و حرکاتی صورت می‌پذیرد و این امر ما را به «زبان» باز می‌گرداند؛ به اعتقاد گاتتان پیکن<sup>۲</sup> تئاتر پیش از هر چیز در حیطه گفتار است آنهم گفتاری آمیخته با کردار و این گفتار است که باید تعریف شود زیرا این گفتار ابزار ارتباط است. در مورد «تک‌گفتار»<sup>۳</sup> این پرسش برای روانشناسان مطرح می‌شود که آیا «برای خویشتن خود سخن گفتن جایز است؟» آندره مارتینه<sup>۴</sup> معتقد است که تک‌گفتار در حیطه ارتباط کلامی است بدین معنی که «نقش اساسی ابزار کلام درک متقابل است که باید مورد توجه قرار گیرد» (مارتینه، ۲۱۶). این امر نشانگر آن است که گفتار همواره رابطه تنگاتنگی با زندگی دارد و از این لحاظ است که با اندیشه و نوشته تفاوت دارد.

---

۱ - Robert Champigny

۲ - Gaétan Picon

۳ - Monologue

۴ - André Martinet

از دیدگاه هانری برگسن<sup>۱</sup>، سخن گفتن نشان دادن کلام است در بستر «زمان»<sup>۲</sup> و این زمان الزاماً میان گوینده و شنونده، مشترک است. بدیهی است که کلام از «موقعیتهایی»<sup>۳</sup> که در آن ادا می‌شود جدایی ناپذیر است و این موقعیتهای نیز میان گوینده و شنونده مشترک است و بدین سان است که دیالوگ (گفتگو) امکان پذیر می‌شود و این گفتگو در ارتباط با چیزی است که ما آن را «کنش»<sup>۴</sup> می‌نامیم و این بدان علت است که کلام «عمل» یا «کنش» است چون کلام با اعمالی همراه می‌شود که به درک و فهم آن مدد می‌رسانند و سرانجام کلام به «چهارچوب»<sup>۵</sup> خود وابسته است و با اشیایی که گرداگرد ما را احاطه کرده‌اند و با جا و مکانی که ما در آن مستقر هستیم نیز پیوند می‌خورد و هنگامی که بحث زبان دراماتیک مطرح می‌شود، این چهارعنصر اهمیت بسزایی می‌یابند.

«زمان» در تئاتر وضع خاصی دارد، هنگامی که «گفته کوتاه»<sup>۶</sup> موثری بر زبان یکی از شخصیت‌های تئاتر جاری می‌شود، «موقعیت» آن جلب نظر می‌کند و سخنان عمیقاً با «کنش» در ارتباط هستند و در مورد «چهارچوب» باید گفت که آرایش صحنه یا دکور در نظر ما مهم جلوه می‌کند. عناصر شبه زبانی که همان «عناصر هموندی»<sup>۷</sup>، حرکات و عناصر خارجی مانند صحنه، موقعیت، کنش و زمان هستند وقتی با متن تلفیق شوند به آن ارزش واقعی اش را می‌دهند و از آن «زبان» ویژه تئاتر را می‌سازند. عناصر هموندی از متن آنچه را می‌سازند که تماشاگر می‌شنود ولی تمامی این عناصر از اهمیت یکسانی برخوردار نیستند.<sup>۸</sup> از سوی دیگر دو عنصر اساسی زبان را حرکات و کلام تشکیل می‌دهند که مکمل یکدیگرند و در زبان دراماتیک واجد اهمیت بسیاریند. هنر بازیگر آمیخته‌ای از هنر حرکات و هنر ادای کلام است که عموماً آنها را «میمیک»<sup>۹</sup> و «طرز بیان»<sup>۱۰</sup> می‌نامیم. «میمیک» از رهگذار بینایی و «طرز بیان» از مسیر شنوایی مطالب را به تماشاگران منتقل می‌سازد. یکی از دشواریهای کار نمایشنامه‌نویس تعیین میزان اهمیتی است که به هنگام نگارش باید برای حرکات نمایشی یا میمیک قایل شود. در آثار مولیر با اینکه جنبه‌های کمیک در حرکات از اهمیت خاصی برخوردار است به ندرت توضیحاتی از این دست ارائه می‌شود؛ در صورتی که فیدو اکثر اوقات، با نهایت دقت حرکات بازیگران را از پیش شرح و بسط می‌دهد. لوازم جانبی،

---

۱ - Henri Bergson

۲- Temps

۳ - Situation

۴ - Action

۵ - Cadre

۶ - Réplique

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

۸ - بازیگر از نفس خاص خود جهت ادا کردن جمله‌ها بهره می‌برد، طنین (timbre) صدای خود را دارد، می‌تواند سریع و یا آهسته صحبت کند و غالباً در میان آهنگ‌های متفاوت به انتخاب دست می‌بازد.

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

۱۰ - Diction

لباس، نور و موسیقی و صداهاى گوناگون صحنه آرایى را تشکیل مى‌دهند و هنگامى که نمایشنامه نویس به نگارش نمایشنامه خود مى‌پردازد در ابتدا با دقت کم و بیش خاصى کادری را که در آن شخصیت هایش تحول مى‌یابد، درخیال خود به تصویر مى‌کشد. صحنه آرایى آنچه را که کلمات قادر به بیان و یا القاء آن نیستند، نشان مى‌دهد.<sup>۱</sup> متنى آراسته است که خیال و تصور و قدرت رویاپردازی تماشاگر را نادیده نشمارد و این امر بیانگر آن است که تئاتر خوب قبل از هر چیز «متن» و یا به دیگر سخن کلماتى است که در ارتباط با کنش ها و قرار گرفتن در موقعیت خاص و به گونه‌ای هنرمندانه دکلامه شدن، درام یا نمایش را تاثیرگذار سازد. گفتار، این کنش مطلقاً اجتماعى، با زندگى رابطه تنگاتنگ دارد؛ زیرا سخن گفتن بیرون ریختن مافى الضمیر است که آدمى را به هنگامه برپا شده میان آدمیان و اشیاء مى‌کشاند. در ارتباط با این عناصر، سخن معنای واقعی خود را پیدا مى‌کند و به مجموعه‌ای که این کلام را فعلیت مى‌بخشد موقعیت مى‌گوییم؛ گوینده در آن واحد اوضاع و شرایطى را که در آن قرار دارد غایت مقصود خویش، وضعیت روحى خود و حال و هوای شنونده اش را مدنظر مى‌گیرد. در میان تمام این عوامل کردار گوینده به میزان زیادى سوى و جهتى به گفتارش مى‌دهد؛ بنابراین کلام عمیقاً با عمل مرتبط مى‌شود.

در زمینه تئاتر واژگانی همچون «موقعیت» و «عمل» مفاهیم خاصى را به ذهن خطور مى‌دهند. در مورد کلمات مى‌توان گفت که در موقعیت خود ادا و به دیگر بیان بجا بر زبان جارى مى‌شوند و در مورد بازیگر مى‌توان گفت که فلان موقعیت یا فلان بخش از نقش خود را خوب یا بد بازی مى‌کند. کلمه عمل یا آکسیون واژه فراگیرى است که تمامى نمایشنامه را در بر مى‌گیرد و درباره نمایشنامه مى‌توان گفت که فاقد آکسیون است. غالباً خود نویسنده حد و حدود پرده ها و صحنه ها را در اثرش مشخص مى‌کند ولی آن تماشاگر است که موقعیتها را تشخیص مى‌دهد و حس مى‌کند؛ آنهم بر مبنای اثر و جریان داستان و عناصر زبان دراماتیک که امکان برجسته شدن این موقعیتها را فراهم مى‌سازند. زمان نیز نه تنها در داستان بلکه در زبان دراماتیک یکی از عناصر اصلی به شمار مى‌رود؛ اثرى در زمان معنا پیدا مى‌کند که در طى آن رخدادهاى به وقوع پیوندد که بخشى از زمان را چه در هنگام اجرای پرده ها یا فواصل پرده ها و یا در پشت صحنه به خود اختصاص دهند. اما در طى نمایش چگونه زمان برای تماشاگر سپرى و چه دریافتى از آن برای او حاصل مى‌شود؟ باید اشاره کرد که گفتگو در تئاتر همانند گفتگوی عادى بر بستر زمان مى‌نشیند. گفتگو در تئاتر مدت زمانى را به خود اختصاص مى‌دهد که در قید و بند حدود زمانى گرفتار نیست و تماشاگر را مقید مى‌سازد که از آن پای فراتر نهد بر عکس، خواننده رمان مى‌تواند به دلخواه خود روند قرائت خود را کندى یا تندى بخشد و هرکجا که مورد پسندش باشد آنرا تعطیل کند. بدین ترتیب هر اثر نمایشى به اثر موسیقى

---

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



می ماند که باید در طی زمان خاصی که به آن زیبایی می بخشد، اجرا شود. پس متن نمایشی در مدت زمان معینی باید اجرا شود. تماشاگر قطعاً نمی تواند در مورد زمان اجرای یک پرده نمایشی اظهار نظر کند ولی در این مورد بی نهایت از خود حساسیت نشان می دهد؛ همانگونه که بی آنکه دلیل آن را بدانیم و یا متوجه آن باشیم آثار استاندال<sup>۱</sup> را سریعتر از آثار فلوبر<sup>۲</sup> می خوانیم.

### نتیجه

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

---

۱ - Stendhal

۲ - Flaubert

## منابع:

١. ARSAC, Louis, *Le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Gallimard, ١٩٩٦.
٢. BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Paris, éd. Gallimard, ١٩٥١.
٣. BRECHT, Berthold, *Écrits sur le théâtre*, Paris, éd. L'Arche, ١٩٦٣.
٤. CHAMPIGNY, Robert, *Le Genre dramatique*, Monte-Carlo, éd. Regain, ١٩٦٥.
٥. CLAUDEL, Paul, *Théâtre*, Paris, N.R.F., Bibl. de la Pléiade, ١٩٥٦. t.١.
٦. DUCHATEL, Eric, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, éd. Armand Colin, ١٩٩٨.
٧. IONESCO, Eugène, *Notes et contre notes*, Paris, éd. Gallimard, ١٩٦٢.
٨. MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, éd. Armand Colin, ١٩٦٧.
٩. PICON, Gaétan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, éd. Gallimard, nouv. éd. ١٩٨٨.
١٠. RYNGAERT, Jean-Pierre, *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, éd. Actes Sud-Papiers, ٢٠٠٥.
١١. SARRAZAC, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, éd. Circé, ٢٠٠٤.
١٢. VEINSTEIN, André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, éd. Flammarion, ١٩٥٥.