نوع ادبی و ماهیّت هنری در نمایشنامه و فیلمنامه

عبّاس باقی‌نژاد*

چکیده

نمایشنامه و فیلمنامه را هم به عنوان دو گونهٔ ادبی و هم به صورتِ دو نوع هنر، می‌شود تعریف و ارزیابی نمود. هرکدام از این انواع، به جهتِ ساختار زبانیِ ویژه‌ای که دارند و نیز به واسطهٔ استفادهٔ نویسندگانِ آن‌ها، از ظرفیّت‌های زبان و شگردهای مختلف بیانی، در ردیف آثار ادبی قرار می‌گیرند و می‌توان آن‌ها را گونه‌ای نثر یا یک نوع ادبی تلقّی کرد. توجّه به ظرفیّت نمایشیِ متن و واژگان و تبدیلِ کلام به نمادهای عینی و نشانه‌های قابل‌رؤیت، از مهم‌ترین مشخّصه‌هایی‌است که تفاوتِ کارِ نویسندهٔ نمایشنامه و فیلمنامه را با خالقانِ دیگر آثارِ ادبی رقم می‌زند. سابقهٔ نمایشنامه و فیلمنامه در کشور ما چندان نیست، امّا امروزه از اهمّیّت زیادی برخوردار است و بخشی از استعداد و خلاقیّت ادبی جامعهٔ ما مصروفِ نوشتنِ نمایشنامه و فیلمنامه می‌شود. بنابراین، صرف نظر از وجه فنی و هنریِ آن که به حوزهٔ تئاتر و سینما مربوط می‌شود، به صورت شیوه‌ای از نویسندگی، همچنین به عنوانِ جنبه یا بخشی از ادبیّات معاصر، حایز اهمّیّت تواند بود. دراین‌پژوهش، ضمن اشاره به پیشینهٔ فیلمنامه‌نویسی و نمایشنامه نویسی در ایران، تلاش شده ماهیّت ادبی و هنری این‌دو نوع، تشریح گردد. در این راستا بر پیوند، شباهت و تفاوت‌های این دو، باهم و با دیگر گونه‌های هنر و ادبیّات، تأمل شده است.

کلید واژه‌ها:

انواع ادبی، زبان، فیلمنامه، نمایشنامه، هنر

* - استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی ، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه – ایران.

a.baghenejad@gmail.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۱۱/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۲۴

مقدّمه

نمایشنامه و فیلمنامه، دوقالبِ هنری و نیز دوگونهٔ ادبی با مشخّصه‌های هنری و زبانی است که ماهیتی دوگانه دارد. نمایشنامه‌نویش و فیلمنامه‌نویس، نویسنده و آفرینندهٔ اثری هنری به شمار می‌آید که برداشتی تصویری و درکی دیداری از مسایل و امور، ارایه می‌کند. به‌همین‌دلیل، افزون بر قابلیّت و مهارت در نویسندگی، دربارهٔ مسایل فنّی و هنری، آگاهی کافی دارد. ماحصل کارِ این-آفرینندگان، همواره، ترکیبی از تصویر و کلام و یا تلفیقی از هنر و ادبیّات است. برخلاف دیگر متون و آثارِ زبانی و ادبی که مخاطبانی عام دارند و خوانندگان مختلف می‌توانند آن را بخوانند، خوانندهٔ نمایشنامه و فیلمنامه، کسی جز کارگردان یا گروه سازندگان و بازیگران نیست. این‌که نمایشنامه و فیلمنامه‌ای به صورت کاری صرفاً ادبی و زبانی، انتشاریابد و در دسترس علاقه‌مندان قرارگیرد، امری فرعی بوده و هدفِ نهایی از نوشتن هر متنِ نمایشی و تصویری، تبدیل‌شدنِ آن به فیلم و نمایش است. ممکن است براساس این‌ویژگی، ماهیّت زبانی و ادبیِ متن فیلمنامه و نمایشنامه نادیده انگاشته شود؛ درنتیجه، به عنوان یک‌نوع ادبی یا یکی از گونه‌های نثر قلمداد نشود. بایدگفت: هم نمایشنامه و هم فیلمنامه پیش از آن‌که فرایندِ نمایش یا ساخت را طی کند، برآیندِ رویکرد خاصّی به زبان بوده و از ظرفیت و قابلیّت‌های مختلف زبان و ادبیّات بهره می‌گیرد. به‌همین واسطه، بافت و ساختار یک متن ادبی را پیدا می‌کند.

پیشینهٔ تحقیق

سابقهٔ نمایشنامه و فیلمنامه در کشور ما چندان نیست، امّا امروزه از اهمّیّت زیادی برخوردار است و بخشی از استعداد و خلاقیّت ادبی جامعهٔ ما مصروفِ نوشتنِ آن می‌شود. بنابراین صرف نظر از وجه فنّی و هنریِ آن که به حوزهٔ تئاتر و سینما مربوط می‌شود، به صورت شیوه‌ای از نویسندگی و نوع ادبی، هم‌چنین به عنوانِ جنبه یا بخشی از ادبیّات معاصر، دارای اهمّیّت است. با این وصف، غیر از آموزشگاه‌ها و دانشکده‌های تخصصیِ هنر، در جای دیگری مورد توجّه نیست. اهل ادبیّات و متولّیان رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی، عموماً توجّهی بدان نداشته و در حدّ یکی از گونه‌های نثر امروز و یا نوع ادبی با آن برخورد نکرده‌اند. همین‌امر، موجبِ عدم آگاهی و بی-اعتناییِ طیفی از اهل ادبیّات نسبت بدان گشته است.

نمایشنامه در ایران

نمایش یا اشکالی از نمایش در ایرانِ باستان وجود داشته که نخستین زمینه‌ها یا مقدّمات این هنر در ایران تلقی می‌شود[۱]. «تأسیس دارالفنون، نقطهٔ عطفی در پیدایش نمایشنامه‌نویسی جدید ایران است. زیرا نخستین نمایشنامه‌ها که ترجمه‌هایی از آثار نمایشنامه‌نویسان غربی بود، در همین محل به اجرا درآمد[۲]. سپس «فتحعلی آخوندزاده» چند نمایشنامهٔ انتقادی و اجتماعی با موضوعات ایرانی به ترکی نوشت که به فارسی ترجمه شدند. آثار آخوندزاده نقش مؤثّری در بیداری مردم و نیز در رواج نمایشنامه‌نویسی ایران داشت.» (مومنی،۱۳۵۵: ۱۳) یکی از کسانی که نخستین بار، تحت تأثیرِ آخوندزاده نمایشنامه نوشت «میرزاآقا تبریزی» بود[۳]. «آخوندزاده با میرزاآقا ارتباط داشت و در مورد نمایشنامه‌هایش به وی توصیه‌هایی می‌کرد.» (گوران،۱۳٦۰: ۵۷-۵۹). «میرزا ملکم‌خان» و «میرزا آقاخان کرمانی» نیز با تأسّی از آخوندزاده نمایشنامه‌هایی نوشتند.» (زرین‌کوب،۱۳۸٤: ١٦٤).

«پس از این‌گروه، احمد محمودی (کمال الوزاره) نمایشنامهٔ «استاد نوروز پینه‌دوز» و «حاجی ریایی‌خان» را که برداشت و تقلیدی از کمدی‌های مولیر بود، به زبان همه‌فهم و با ساختی عامّه‌پسند نوشت. دو چهرهٔ شاخص دیگری که در این‌هنگام ظهورنمودند و هر دو را بایست از بنیانگذارانِ تئاتر ایران به شمارآورد، «حسن مقدّم» و «رضاکمال» معروف به «شهرزاد» بودند. در کنار این‌دو، «گریگوریقیکان» نیز از چهره‌های مطرح این‌دوره محسوب می‌شود[٤].» (سپانلو،١٣٦٦: ۲۰۷). کسانی چون «میرزاده عشقی»، «ابوالحسن فروغی»، «محقّق‌الدّوله»، «سعید نفیسی»، «تندرکیا»، «علی نصر»، «علی‌محمدخان اویسی»، «صادق هدایت»، «ذبیح بهروز» و دیگران نیز در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی، دست به تجربه‌هایی زدند[۵].

نمایشنامه‌هایی که این‌گروه نوشتند، اغلب دارای شکلِ کمدی و محتوای انتقادی بود. ضعف‌های مختلفی در آن‌ها وجود داشت که البتّه عمده‌ترین علّت آن، نوپایی این‌هنر در ایران و عدم آشنایی نویسندگان با ظرایف و رموز نمایشنامه‌نویسی بود. این‌نمایشنامه‌ها فاقد بینش علمی و منطقی بودند. توجّه عمدهٔ نویسندگان به جنبهٔ طنزِ کار و اصرار بر سرگرم‌کردن و خنداندنِ مخاطبان، عاملی بود که این‌نمایشنامه‌ها را دچار سستی و فقدانِ نظام‌مندی می‌کرد. تعدادی از این-

نمایشنامه‌ها که در دورهٔ انقلاب مشروطه و تحت‌تأثیر شرایط و جو انقلاب نوشته شدند، جنبهٔ اعتراضی و اجتماعی داشتند. این‌نمایشنامه‌ها به دلیل تأکید ویژهٔ نویسندگان بر وجه انتقادی و سیاسیِ کار، دچار مشکلات فنی و ساختاری زیادی بودند.

نمایشنامه‌هایی که تا این‌زمان، نوشته‌شد، کیفیّتِ بالایی نداشتند و عموماً با معیارهای نمایشنامه‌نویسی جدید منطبق نبودند[۶]. «این اوضاع تا پایان دورهٔ حکومت رضاشاه، یعنی سال ۱۳۲۰ ادامه داشت[۷]. پس از سقوط رضاشاه پیشرفت‌هایی در کار صحنه و بازیگری و صحنه‌گردانی حاصل شد که حائز اهمّیّت است. به‌همین‌واسطه، این‌سال‌ها را «دورهٔ صحنه» نام نهاده‌اند.»[۸] (سپانلو، ۱۳٦٦: ۲۱۳).

«علی‌نصیریان» در سال ۱۳۳۷ نخستین نمایشنامهٔ قابل قبول را که مطابقت زیادی با اصول نمایشنامه‌نویسی جدید داشت و در عین‌حال، دارای ویژگی‌های بومی و ملّی بود، نوشت و به روی صحنه برد[۹]. پس از او «غلامحسین ساعدی»(گوهر مراد) که از تأثیرگذارترین چهره‌ها در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی ایران به شمارمی‌رود، ظهور نمود. بعد از ساعدی، «بهرام بیضایی» به عنوان نمایشنامه‌نویسِ شاخص و صاحب‌سبک، روندی دیگر را در نمایشنامه‌نویسی پی‌گرفت و با رویکردی تاریخی و اساطیری، تشخّص و هویّتی تازه به نمایشنامه‌نویسی ایران بخشید[۱۰]. «بهمن فُرسی»،«اکبر رادی»، «بیژن مفید» و «اسماعیل خلج»، دیگر نمایشنامه‌نویسان آگاه به هنر تئاتر و رموز نمایشنامه‌نویسی بودند که در تکوین و تکامل نمایشنامه‌نویسی ایران، نقش مؤثّر ایفا نمودند. برخی از این‌افراد تا سال‌های دورتر، فعالیت خود را تداوم بخشیدند، بعضی نیز به سینما روی آوردند[۱۱].

پس از انقلاب اسلامی، جریان نمایش و نمایشنامه‌نویسی، روندی دیگر را طی نمود. در این دوره، غیر از نمایشنامه‌نویسانی که از پیش، یعنی قبل از انقلاب، فعالیّت داشتند، متخصّصان و مدرّسان حرفه‌ای تئاتر ظهور کردند. وجود این‌متخصّصان، زمینه‌ای تازه برای تدریس نمایشنامه-نویسی، کارگردانی و بازیگری فراهم‌آورد.[۱۲]

فیلمنامه‌نویسی در ایران

اوّلین فیلمبرداری در ایران، در زمان حکومتِ مظفرالدین‌شاه قاجار انجام گرفت.[۱۳] «چنددهه پس از آن، نخستین فیلم‌های صامت ایرانی ساخته شد. فیلمنامه‌های این‌آثار، تقلیدی و مبتنی بر شبیه‌سازیِ فیلم‌های خارجی بود. فیلمنامه‌های بعدی نیز تا سال‌ها همین وضعیّت را داشت و اغلب فیلمنامه‌نویسان به دلیل عدم آشنایی با هویّت و فرهنگ ایرانی و نیز ندانستنِ اصول فیلمنامه‌نویسی، نتوانستند فیلمنامه‌ای باارزش و متناسب با جامعهٔ خود بنویسند.» (مهرابی،١٣٦٨: ٤٠٧-٤٠٨). بعد از تجربهٔ فیلم صامت، اولین‌فیلم ناطق ایرانی که فیلمنامهٔ آن را «عبدالحسین سپنتا» نوشته بود، ساخته شد[١٤]. پس از سپنتا، افراد دیگر و بیش‌تری به فیلمنامه‌نویسی روی آوردند.[١٥]

وقوع کودتای ۲۸ مرداد در سال ۱۳۳۲ یکی از مهمّ‌ترین عواملی بود که بر روند و کیفیّت فیلم‌سازی و به تبع آن، بر فیلمنامه‌نویسیِ فارسی، تأثیر نهاد[١٦]. این‌روند تا سال‌ها ادامه داشت و فیلمنامه‌های زیادی نوشته شد که اغلب آن‌ها محتوا و موضوعی یکسان داشته و تفکّری همانند را تبلیغ می‌کردند؛ سهل‌جویی، آسان‌پسندی و پرداختن به مایه‌های عوام‌پسندانه و دور از واقعیّت، دستمایهٔ بیش‌ترِ فیلمنامه و فیلم‌هایی بود که در این‌دوره نوشته و نمایش داده شد. در سال ۱۳۳۷ با ساخته‌شدنِ فیلمی به نام «لات جوانمرد»[١٧] الگوی تازه‌ای در سینمای ایران به وجود آمد[١٨] و فیلمنامه‌نویسی فارسی را برای مدّت‌ها تحت تأثیر خود قرار داد. یک سال بعد، فیلمنامه‌ای بر اساسِ رمان «شوهر آهو خانم» نوشتهٔ «علی‌محمد افغانی» توسط «داود ملاپور» تهیه شد. این‌اثر، نقطهٔ تحوّلی در فیلمنامه‌نویسی و تاریخ سینمای ایران به شمار می‌آید.[١٩]

پس از آن، دو فیلمنامه و فیلمِ تأثیرگذارِ دیگر، با نام‌های «گاو» و «قیصر» توانستند جهت سینمای ایران را تغییر دهند و اعتباری تازه برای آن کسب کنند[٢٠]. در سال ۱۳٤۹ تعدادی فیلمنامه-نویس و فیلمساز ظهورکردند که اگرچه در ابتدا نتوانستند کاری شاخص ارایه دهند، ولی قدم نخست را برداشته و در سال‌های بعدی به چهره‌هایی شاخص، بدل‌شدند. «علی حاتمی» و «شاهپور قریب» از زمرهٔ این‌افراد هستند[٢١]. در سال ۱۳۵۰ غیر از نام‌هایی که ذکر شد، «امیر نادری»، «نصرت کریمی» و «جلال مقدّم» فیلمنامه‌های درخور تأملی را نوشته و بر اساس آن‌ها فیلم‌هایی ساختند. مثل هر دوره، در کنارِ این‌افراد، فیلمنامه‌نویسانِ دیگری نیز فعالیّت داشتند که اثری درخور

عرضه نکردند. در سال ۱۳۵۱ چهره‌ای چون «بهرام بیضایی» اگرچه از پیش در نمایشنامه‌نویسی، نامی آشنا بود[۲۲]، در عرصهٔ فیلم‌نامه‌نویسی و سینما ظهور کرد[۲۳]. سال ۱۳۵۲ فیلمنامه‌های زیادی نوشته و ساخته شد که اغلب جنبهٔ تجاری داشتند. «امیر نادری» فیلم «تنگنا» را که پیشرفت‌هایی را در کار فیلمنامه‌نویسی نشان می‌داد، دراین‌سال، نویسندگی و کارگردانی کرد. وی غیر از «تنگنا»، فیلم «تنگسیر» را بر اساسِ داستانی از «صادق چوبک» ساخت و نمایش داد. «تنگسیر» مورد توجّه و اقبال قرارگرفت. درهمین‌سال، کیمیایی، فیلم «خاک» را بر اساس داستان «آوسنهٔ باباسبحان» از «محمود دولت‌آبادی» نوشت و ساخت. در سال ۱۳۵۳ ساخت فیلم کاهش یافت. در این‌سال، اغلب فیلمنامه‌نویسان و فیلمسازان به کپی‌سازی فیلم‌های خارجی روی‌آوردند. از بین فیلم‌های معدودِ قابل تأمل در این‌سال، می‌توان «اسرار گنج درّهٔ جنّی» نوشتهٔ «ابراهیم گلستان» را نام‌برد که توسطِ خود او کارگردانی شد[۲۴]. «شازده احتجاب»، دیگر فیلمنامهٔ این‌سال است که بر اساسِ داستان «شازده احتجاب» از «هوشنگ گلشیری» توسط «بهمن فرمان‌آرا» و هوشنگ گلشیری، مشترکاً نوشته شد و فرمان‌آرا آن را کارگردانی نمود.[۲۵]

در سال ۱۳۵٤ چند فیلمنامهٔ قابل توجّه از جمله «سرایدار» نوشتهٔ «حسن شریفی‌مهر»، «گوزنها» و «غزل»، نوشتهٔ مسعود کیمیایی، «طبیعت بیجان» نوشتهٔ «سهراب شهیدثالث»، «غریبه و مه» نوشتهٔ بهرام بیضایی و «زنبورک» نوشتهٔ «فرّخ غفّاری» ساخته شد و به روی پرده رفت.[۲۶] سال‌های ۱۳۵۵ و ۱۳۵٦ دستاورد مهمّی برای سینمای ایران نداشت. تنها فیلم شاخصی که در سال ۱۳۵٦ نوشته و ساخته‌شد، «سوته‌دلان»، اثرِ «علی حاتمی» بود که نظرها را به خود معطوف کرد. در سال ۱۳۵۷ که مصادف با مبارزات و تظاهرات مردمی برای تحقّق انقلاب اسلامی بود، چند فیلمنامه و فیلم درخورِ توجّه ارایه گردید. «دایرهٔ مینا» نوشتهٔ داریوش مهرجوئی، «گزارش» از «عبّاس کیارستمی»، «سفرسنگ» از مسعود کیمیایی و «مرثیه» از امیر نادری، فیلم‌های موفّق این‌سال بودند. فیلمنامهٔ «دایرهٔ مینا» را غلامحسین ساعدی و داریوش مهرجوئی، مشترکاً نوشتند.[۲۷]

طی این روند، فیلمنامه‌نویسی در ایران بنیان نهاده شد و جریان یافت. فیلمنامه‌نویسانِ مطرحِ قبل از انقلاب اسلامی با آثار شاخصی که عرضه‌کردند، بر اهمّیّت این نوعِ ادبی در کشور ما افزوده و آن را به یکی از گونه‌های مطرح نویسندگی بدل نمودند. تعدادی از این فیلمنامه‌نویسان پس از

انقلاب، کار خود را تداوم بخشیدند؛ تعدادی فیلمنامه‌نویس شاخص هم نیز بعد از انقلاب ظهور کردند.[۲۸]

ماهیّتِ نمایشنامه و فیلمنامه

ادبیّات نمایشی به عنوان یکی از انواع ادبی از دیرباز تاکنون مطرح و محلّ توجّه بوده است[۲۹]. «نمایش یا تئاتر نیز یکی از هنرهای شناخته‌شده است که به دلایلی از آن با عنوان «اجتماعی‌ترین نوع هنر»یاد می‌شود.» (اسلین،۱۳۷۰: ٣٦). این‌هنر، نتیجهٔ تعاملی گروهی و آفرینشی جمعی است؛ نمایشنامه‌نویس، کارگردان، بازیگران، تهیّه کننده، طرّاح، نورپرداز و... مجموعه عواملی هستند که در آفرینش و ارایهٔ یک نمایش، شرکت دارند. نوشتنِ نمایشنامه، بُعد و جنبه‌ای از کار نمایش است که این هنر را با نویسندگی مرتبط می‌سازد؛ از این‌روی، نگارشِ متنِ نمایشی، یکی از شیوه‌های نویسندگی و نمایشنامه، یکی از اقسامِ نثر ادبی به شمار می‌آید. البتّه نمایشنامه‌هایی منظوم نیز نوشته شده و می‌شود، ولی به واسطهٔ این‌که غالبِ نمایشنامه‌ها به نثر هستند، این‌گونهٔ ادبی، عمدتاً در حوزهٔ انواع نثر قرارمی‌گیرد. متن هرنمایشنامه، مبنای تمام خلاقیّت و فعالیّت‌هایی است که اعضای گروه نمایش انجام‌می‌دهد.

فیلمنامه، طرحی مکتوب برای ساخت فیلم است که در آن، چارچوب و هنجار کارِ فیلمساز تعیین می‌گردد و براساس آن، ابتکارِ عمل و کیفیت برنامه‌ریزی برای تهیّه و تولید فیلم انجام – می‌گیرد. «هرفیلمنامه، دستورالعملی جامع برای کلّیّهٔ فعالیّت‌های فیلمسازی و پیش‌نویس و راهنمای فیلم به‌شمارمی‌آید.» (مکّی،۱۳۷۰: ۲۰) «که هم مشکلاتِ کار فیلمساز و هم روش‌های رفعِ مشکل وی را نشان می‌دهد.» (جکینکز، ١٣٦٤: ٨٦). «فیلم‌ساز تنها با مطالعهٔ دقیقِ فیلمنامه خواهدتوانست از مسایل و جزییات مختلفِ فیلمی که باید تهیّه کند، آگاهی یابد.» (فیلد،۱۳۷۸: ۱۲). فیلمنامه، همهٔ اطّلاعات مربوط به یک‌فیلم را در خود دارد.[۳۰] فیلمنامه از دیدگاه‌های مختلفی اهمّیّت دارد[۳۱]؛ یکی از این‌دیدگاه‌ها، جنبهٔ نوشتاری فیلمنامه و کیفیّتِ متنِ آن است که فیلمنامه را به عنوان یک‌نوع ادبی مطرح می‌سازد و در ردیفِ گونه‌های نثر قرار می‌دهد.

نمایشنامه و زبان

«هر نمایشنامه، ضمن داشتنِ جنبه‌های هنری و فنّی، به عنوان اثری زبانی یا گونه‌ای از نثر ادبی، واجدِ اهمّیّت، همچنین دارای اقسامی است.» (شفیعی،۱۳۸۰: ٢٤) سبک و سیاقی که نویسنده

در نگارشِ نمایشنامه به کارمی‌گیرد، نقش مهمّ و مؤثّری در اعتبارِ هنری و تأثیر بسزایی در محتوا و انتقالِ اطّلاعات به مخاطب و نیز در پیش‌بردِ ماجراهای نمایشنامه دارد. «زبانِ نمایشنامه، قالبِ معانی، احساسات و مفاهیمی است که توسط شخصیّت‌های نمایش در صحنه جاری می‌شود و هرجمله یا عبارت آن، خواهی‌نخواهی بسترِ احساس، اندیشه و پیامی واقع ـمی‌شود که نویسنده قصد دارد به تماشاگران منتقل‌سازد. گفت‌وگو، اصلی‌ترین قالبِ زبان نمایشنامه است که شخصیّت‌های نمایش با آن، هر یک به ادای بخش یا بخش‌هایی از کلامِ نمایشنامه موظّف می‌شوند.» (جعفری،۱۳۷۱: ۳۱). «زبان در نمایشنامه عموماً براساس فضای کلّی نمایش، همچنین موقعیت و شرایطِ شخصیّت‌های نمایشنامه تکوین‌می‌یابد.»[۳۲](کسدی، ۱۳۷٤: ٤۲) این‌امر، پیچیدگی و دشواری‌هایی را با کار نمایشنامه نویسی همراه نموده و نویسنده را ملزم می‌سازد به طور همزمان، از سطوح، سبک‌ها و گونه‌های مختلفِ زبانی بهره بگیرد؛ به بیان دیگر، «کیفیّت زبان و مکالمات هرشخصیّت را متناسب با موقعیّت و وضعیّت او شکل دهد. مکالماتِ نمایشنامه، جزئیّات و نشانه‌هایی در خود دارد که داستانِ نمایش به وسیلهٔ آن‌ها پیش‌می‌رود و موجب می‌شود تماشاگر، درکی واقعی و منطقی از مراحل نمایش بیابد.» (پرین، لارنس،۱۳٦۸: ٤۳) با توجّه به محدویّتِ زمان و نیاز مبرمِ نمایشنامه‌نویس به زمان‌بندی دقیق و نیز احتمال این که مکالمهٔ بلند، موجب کسالت و خستگیِ تماشاگر خواهد شد، «گنجاندن جزییات در مکالمات، کاری دشوار بوده و مستلزمِ دقّت و ظرافت بسیار است. زیرا هم باید در آن، ایجاز که «جوهر و محور زمان‌پردازی» تلقّی می‌شود، رعایت‌گردد؛ هم باید طبیعی و غیرتصنّعی، جلوه کند.» (کسدی،۱۳۷٤: ٥٦)

«متن نمایشنامه جز در مواردی که کارگردانِ نمایش بنا به ضرورت‌هایی تغییر یا تغییراتی در آن ایجاد می‌کند، همواره ثابت است. امّا اجرای آن، ممکن است مکرّراً اتّفاق بیفتد. این متن با موضوعی معین و بر اساس طرحی اوّلیه نوشته می‌شود.[۳۳] البتّه گاهی نویسنده، نوشتنِ نمایشنامه را بدون فکر و طرح اوّلیّه آغاز می‌کند و در حینِ نوشتن، ذهنیّت مورد نظر خود و پیوند آن را با شخصیّت نمایش می‌یابد.[۳٤] او ضمن این‌که در پرداخت ادبی و بیانیِ نمایشنامه دقّت می‌کند، قابلیّت‌ها و عناصر بَصَری آن، از جمله صحنه، لباس، نور، گریم و به طور کلّی، صحنه‌آرایی نمایش را نیز در نظر می‌گیرد و در کلّ به دنبال ایجادِ هماهنگی و وحدت بین تمام عناصر نمایشنامه

است.» (نوشین،۱۳۷۵: ۱۰۲) بایدگفت: توجه به عناصر مختلف و لحاظِ مواردی که ذکرشد، تنها در صورتی میسّرخواهدبود که متن نمایشنامه، عاری از کاستی بوده و زبان، شخصیّت، گِره، بُحران، تعلیق و ... در نمایشنامه به صورتی مناسب پرداخته شده باشد.[۳۵]

فیلمنامه و زبان

«فیلمنامه نیز ضمن داشتنِ اعتبار هنری و فنّی، دارای جایگاه ادبی و زبانی است و از این منظر می‌تواند مورد ارزیابی قرارگیرد. هر فیلمنامه، به طور همزمان، دارای بُعدِ تصویری و واجدِ وجه کلامی و زبانی است. در حقیقت، نقلِ یک داستان، همراه با تصویر است که هم جنبهٔ نمایشی و هم جنبهٔ گفتاری دارد.»(هاگ، ۱۳۸۳: ۵۷) «جنبهٔ نمایشیِ فیلمنامه از طریق شگردهای فنّی و نمایشی، و جنبهٔ گفتاری آن، به وسیلهٔ گفت‌وگوی اشخاصِ بازی یا گفتاری که برای برخی فیلم‌ها نوشته می‌شود، به مخاطب ارایه می‌گردد. برخی به دلایلی، فیلمنامه را در زمرهٔ آثار ادبی به شمار نمی‌آورند و جنبهٔ زبانی آن را کمرنگ‌تر از وجه فنی و هنری آن می‌بینند. این‌گروه، زبانِ فیلمنامه را امکانی برای «توصیف تصاویر و تشریح وقایع صحنه‌ها» و واژه‌های فیلمنامه را صرفاً ابزاری برای «توضیح وقایع و موضوع تصاویر، کردارها و گفتارهایی که نهایتاً باید دیده و شنیده شوند»، می‌دانند» (ضابطی جهرمی،۱۳۷۸: ۵۰)

ناگفته پیداست که با این‌منطق، نمی‌توان فیلمنامه را از ردهٔ آثار ادبی، خصوصاً انواعِ نثر خارج کرد و اهمیت جنبهٔ زبانیِ آن را نادیده انگاشت. زیرا غیراز قطعهٔ ادبی و برخی‌گونه‌های نثر که زبان و ادبیّتِ کلام در آن‌ها بیش از سایرِ انواع، اهمّیّت و تشخص می‌یابد، در اغلب آثارِ نثری، زبان و واژگان، ابزاری برای بیان و انتقال پیام و محتوا تلقّی می‌شوند، با این وصف، وجه زبانیِ آن‌ها حائز اهمّیّت بوده و به نسبتِ شیوایی، زیبایی و سلامتِ زبانی و نگارشی که دارند، اعتبار زبانی و ادبی کسب می‌کنند؛ نثر علمی، نثر روزنامه‌ای، نثر طنز، نثر تحقیقی و غیره از این زمره هستند. نویسندهٔ فیلمنامه و هریک از این انواع، گونهٔ خاصی از زبان و ساختار کلامی را برای کار خویش انتخاب می‌کند و گزینشِ واژگان و نحو و هنجارِ کلام خویش را مطابق الگویی ویژه و به اقتضای محتوای کار خود سامان می‌بخشد. به همین دلیل نمی‌توان فیلمنامه را از حوزهٔ زبان و انواع نثر خارج نمود

و به جهت برخوردهای خاصّی که فیلمنامه نویسان با زبان دارند، می‌توان افزون بر جایگاه فنی و هنری فیلمنامه، اعتبار ادبی و زبانی نیز برای آن قایل شد.

نمایشنامه و داستان

نمایشنامه‌نویسی با نوشتنِ داستان، تفاوت زیادی دارد، امّا نمایشنامه‌نویسان همواره بر شگردها و فنون داستان‌نویسی وقوف دارند و عموماً عناصر داستان را می‌شناسند. «افزون برآن، در بارهٔ جزییات صحنه و اجرای نمایش از اطّلاعات فنّی لازم برخوردارند و آگاهی کافی از عوامل مهمّی چون توازن، تأکید، تنوّع، تصویر، حرکت، ریتم، و دیگر مسایل نمایش دارند.[۳۶] زیرا تا نمایشنامه‌ای به مرحلهٔ اجرا نرسد، کاری ناتمام محسوب شده و فقط در حین اجرا می‌توان کلّ یک‌اثر نمایشی را فهمید و از آن حظّ برد. (داوسون،۱۳۷۰: ۲۳)

نمایشنامه، علی‌رغم این‌که داستانی را دربردارد و از عناصرِ داستانی بهره می‌برد، با داستان تفاوت‌هایی اساسی دارد؛ از جملهٔ این تفاوت‌ها، روایی بودنِ داستان و نمایشی بودنِ نمایشنامه است؛ داستان، قابلِ نقل بوده و با کلام، روایت می‌شود؛ در حالی‌که نمایشنامه جز از طریقِ بازی و اجرا، قابل عرضه نیست. البتّه متن نمایشنامه را می‌توان خواند، امّا با این خواندن، همهٔ مقصودِ نمایشنامه‌نویس، حاصل نمی‌شود. او نمایشنامه را می‌نویسد تا بازی شود؛ تفاوت دیگر این است که یک داستان، پس از نوشته شدن، تمام می‌شود، ولی آفرینشِ نمایشنامه به هنگام اجرا به اتمام می‌رسد. داستان بر محورِ نقل و توصیف و گفت‌وگو نوشته می‌شود، بنابراین درک آن، از طریق خواندن یا شنیدن، میسّر است. نمایشنامه نیز بر پایهٔ گفت‌وگو شکل‌می‌گیرد، اما صرفاً بایست آن را دید[۳۷]. البتّه داستان را با اعمالِ برخی تصرّفات و ایجادِ ظرفیّت‌های نمایشی می‌شود به نمایشنامه و حتّی فیلمنامه تبدیل کرد و چنین کاری بسیار صورت‌گرفته، ولی این در صورتی است که کاملاً از حالت داستانی خارج شده و وجهی صرفاً نمایشی بیابد.

تفاوت‌های دیگری نیز میان نمایشنامه و داستان وجود دارد: «شیوهٔ روایت در داستان، خطّی است؛ حتّی اگر در آن، پرش‌های زمانی وجود داشته باشد، می‌تواند در یک واحدِ زمانی، جریان یافته و به اتمام رسیده باشد، ولی نمایش، بازنمودِ ملموسِ رویدادها به همان شکلی که هست،

می‌باشد؛ یعنی همان‌گونه و همان‌زمان که اتّفاق می‌افتد، نشان داده می‌شود؛ به بیان دیگر، داستان، روایتی است که به بازگوییِ رویدادهای گذشته و خاتمه‌یافته اختصاص دارد؛ یعنی با «درآن‌وقت‌ها» و در «آن‌جا» موجودیّت می‌یابد، ولی نمایش در زمانِ حال، جاری است و «دراکنون» و «این‌جا» وجود دارد.» (اسلین، ۱۳۷۰: ۱۸)

فیلمنامه و داستان

فیلمنامه نیز با داستان دارای مشترکات و تفاوت‌هایی است؛ می‌شود گفت: داستان به خودی خود، اثری کامل و قابل ارایه به مخاطبان است. امّا فیلمنامه پس از نوشته شدن، طی فرایندی پیچیده، قابلیّت ارایه به مخاطبان را پیدا می‌کند؛ دیگر این‌که آن چه را داستان‌نویس با امکانات کلامی و زبانی بیان می‌کند، فیلمنامه‌نویس باید نشان دهد. در یک داستان، نویسنده می‌تواند در چند سطر، زمان و واقعه و نیز حالات درونِ شخصیّت و اموری از این دست را توصیف کند، امّا در فیلم، موانع زیادی برای این کار وجود دارد؛ مثلاً با این‌عبارت که «پدر در عین ناباوری و بیماری، نزدیک به یک سال، انتظار کشید تا پسرش از غربت بازگشت»، داستان‌نویس می‌تواند حالت و زمان را به سادگی بیان و توصیف کند. اما در فیلمنامه و فیلم، نشان دادنِ چنین امری با ترفندهای مختلف تصویری و کلامی میسّر است؛ از سوی دیگر، نویسندهٔ داستان می‌تواند در توصیف یک‌صحنه یا واقعهٔ چندثانیه‌ای، چندین‌صفحه بنویسد، ولی برای فیلمنامه‌نویس چنین چیزی مقدور نیست.

تفاوتِ دیگر، این است که در داستان، زمینه و امکانات مختلفی برای تفکّر و انتزاعِ مخاطب وجود دارد و خوانندهٔ داستان، قادر است از تجارب و ذهنیّات خویش برای درک و باور کردنِ توصیف‌های داستان بهره بگیرد، ولی فیلم، دارای ماهیّتی واقعی و ملموس است و در برابرِ چشم بیننده قرار می‌گیرد. بنابراین بیننده نمی‌تواند و نباید از طریقِ ذهن و به طور انتزاعی چیزی را دریابد. او لازم است بدون نیاز به تفکّرِ انتزاعی، هر آن چه را می‌بیند، باور کند. چنان‌چه نویسندهٔ داستان در بارهٔ شخصیّتی بگوید: «کوهی از درد بر دوش داشت»، زمینه‌ای برای فعالیّت ذهنی خوانندهٔ خود فراهم‌آورده و خوانندهٔ این‌عبارت، امکاناتِ ذهنی زیادی برای ترسیم حجم دردِ

شخصیّت و تجسّمِ آن در اختیار دارد. چنین‌عبارتی را نمی‌توان در یک فیلمنامه آورد. زیرا تبدیل کردنِ آن به یک‌تصویر عینی و ملموس، غیرممکن است. توجّه به وجه نمایشیِ کار در فیلمنامه از اهمِ موارد است. فیلمنامه‌نویس ناگزیر است اندیشه و فکر موجود در فیلمنامه را به تصویر کشیده و به بیننده القا کند. هر فیلمنامه، ضمن اینکه چارچوبی کامل دارد و شیوه و خط سیر کار را برای سازندهٔ فیلم تعیین می‌سازد، در مقاطعی مناسب، فضای خالی برای سازندگان فیلم تعبیه می‌کند تا آن‌ها با کشف این موقعیّت‌ها بتوانند قابلیّت‌های تصویری و نمایشی اثر را افزایش‌دهند. دراین‌راستا همهٔ عناصر فیلمنامه از جمله داستان آن، حالت فرعی یافته و با توجّه به ارزش‌های تصویری‌شان ارزیابی می‌شوند.» (میراحسان،۱۳۸۳: ۱۷۰) «فیلمنامه اگرچه دارای داستان است، اما داستانِ آن باید به صحنه‌ها و نماهای مجزّا تفکیک شده و هرنما بتواند بخشی از احساس، اندیشه و پیام کلی فیلمنامه را به تصویری قابل دیدن، بدل کند.» (میلرسون،۱۳٦۷: ۲۳۱). درحالی‌که در داستان، انتقال پیام، صرفاً با کلمه انجام می‌گیرد. «برای داستان‌نویس، روایتِ مؤثّرِ موضوع، بیش از هرچیز دیگر اهمّیّت دارد. اما فیلمنامه‌نویس، نمایشی‌ترین روش را برای ارایهٔ موضوع خود جُست‌وجو می‌کند.» (جکینکز، ۱۳٦٤: ۸٤).

یکی از خصیصه‌های فیلم، فوریّت آن است؛ یعنی اینکه بیننده احساس می‌کند وقایع در برابر چشم او اتّفاق می‌افتد و این امر، برای فیلمساز، مشکلاتی در نشان‌دادنِ زمان به وجود می‌آورد. برای داستان‌نویس، دست‌کاری در زمان، آسان است و او با یک روای، می‌تواند واحدِ داستان را در دو موقعیّت زمانی مختلف، نقل کند؛ یا این‌که بین گذشته و حال، حرکت نماید و خواننده را نیز متوجّه این حرکت‌های زمانی کند؛ در حالی‌که از نظر فنّی، سراسر یک فیلم در زمان حال، جریان می‌یابد و گذشته، حال و آینده در حال حاضر اتّفاق می‌افتد. بنابراین تفکیک زمان‌ها و ترسیم تفاوت‌های زمانی و القای آن به بیننده، مستلزم تمهیدات مختلفی است که در فیلمنامه ذکر می‌شود و فیلمساز بر اساس آن، عمل می‌کند.

پیوندها و تفاوت‌ها

«فیلمنامه را وارثِ چندین‌هنر دانسته‌اند.» (آرنهایم، ۱۳۵۵: ۲۱) زیرا میان آن و دیگر انواع ادبی و هنری، مثل داستان، نمایشنامه، شعر، نقّاشی و موسیقی از جهاتی ارتباط و همانندی وجود دارد. در فیلمنامه، از عناصر نمایش، مثل گفت‌وگو، صحنه‌پردازی، حالات و حرکات و دیگر امکاناتِ نمایشنامه استفاده می‌شود؛ عناصری از نقّاشی چون ترتیب، شکل، قالب، بافت، رنگ و نورپردازی در آن به کار می‌رود؛ امکانات شعری چون نمادگرایی، استعاره‌پردازی و اقسامِ بیانِ کنایی و غیرمستقیم در آن راه می‌یابد؛ از آهنگ، ریتم و هماهنگی موسیقی در آن استفاده می‌شود؛ «از عناصر داستانی، مثل ساختار، روایت، موضوع، شخصیّت‌پردازی و غیره نیز بهره گرفته‌می‌شود.» (کیسبی‌یر، ١٣٨٦: ٦٣-٧٩). با این‌وصف، فیلمنامه بیش از هرنوعِ دیگر به نمایشنامه و داستان شبیه است. از این‌نظر که مثل داستان و نمایشنامه دارای طرح است و مانند این‌دو نتیجهٔ اختلاطِ عناصرِ گوناگون می‌باشد. براساسِ همین‌ویژگی برخی داستان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان، به فیلمنامه‌نویسی روی‌می‌آورند.

با وجود شباهت و پیوندهای ذکرشده، نباید تفاوت‌های بنیادی فیلمنامه را با دیگر گونه‌های ادبی و هنری از جمله، داستان، نادیده‌گرفت. تفاوت‌هایی نیز میان فیلمنامه و نمایشنامه وجود دارد. به همان نسبت که میان نمایش و فیلم، تفاوت وجود دارد، فیلمنامه و نمایشنامه می‌توانند از هم متفاوت باشند. فیلمنامه، متنی است که برای تهیّهٔ فیلم نوشته شده و حوادث و اشخاص و زمان و مکان در آن از طریق دوربین، برداشت و نشان داده می‌شود. بنابراین دارای عرصه‌ای بسیار گسترده‌تر از نمایش است. در فیلم، امکانات زیادی برای خلقِ حوادث و حرکت و جابه‌جایی مکانی و زمانی وجود دارد، ولی حوزهٔ کار نمایش، محدود و منحصر به یک صحنه بوده و تماشاگران، بی‌واسطه و به طور زنده، آن را می‌بینند. «این امر، محدودیّت‌های زیادی برای اجرای نمایش پدید می‌آورد. تفاوت دیگر، این‌است که نمایشنامه نویس، داستان خود را از طریق مکالمه پیش می‌برد، ولی فیلمنامه‌نویس، غیر از مکالمه، برای حرکت داستانش نیازمندِ عواملِ دیداری و صحنه‌های بدون مکالمه است. در نمایش به واسطهٔ فاصلهٔ تماشاگر با صحنهٔ اجرای آن، جزئیّاتِ چهرهٔ بازیگر، قابل رؤیت نیست. ولی در فیلم، دوربین می‌تواند فاصله‌ها را از میان بردارد و کوچک‌ترین ارتعاشات صوتیِ بازیگر، مثل نفس کشیدنِ او از نزدیک نشان داده شود.» (مکی، ۱۳۷۰: ۳۳)

نتیجه‌گیری

نمایشنامه و فیلمنامه، دارای ماهیّت ادبی و هنری به طور توأمان، و طرحی مکتوب برای اجرای نمایش و ساخت فیلم هستند که مبنای کار و راهنمای گروه اجرای نمایش و سازندگان فیلم قرارمی‌گیرند. در این دو نوع نوشته، ضمن تعیینِ چارچوب و هنجار کارِ گروهِ اجرا و ساخت، برخوردهای خاصّی با زبان صورت می‌پذیرد که در دیگر مکتوبات، معمول نیست. نویسندهٔ نمایشنامه و فیلمنامه، متن خود را به گونه‌ای می‌نویسد که از طریقِ دو حسِّ بینایی و شنوایی به خوبی، قابل دریافت باشد. صرف نظر از ارزش‌های زبانی و ادبی، بایدگفت: اعتبار هنری هرنمایشنامه و فیلمنامه، تاحدّ زیادی متأثّر از شیوهٔ بیان و شگردهای زبانی است که نویسنده در نگارشِ آن به کارمی‌گیرد. زیرا تکوینِ محتوا و انتقالِ مؤثّر اطّلاعات به مخاطب، همچنین پیش‌بردِ داستان و ماجراها، وابستهٔ کیفیّتِ نگارش متنِ نمایشنامه و فیلمنامه است و هرگونه کاستیِ زبانی، موجب از دست رفتنِ قابلیّت‌های هنری و بصری در آن‌ها می‌گردد. هم نمایشنامه و هم فیلمنامه، دارای داستان بوده و در آن‌ها ممکن است از برخی‌شگردهای داستانی استفاده شود. با این وصف، نمایشنامه و فیلمنامه، برخلاف داستان، که ماهیّتی انتزاعی دارد، دارای ماهیّتی ملموس و واقعی است و به گونه‌ای نوشته می‌شوند که بتوانند در برابرِ چشم بیننده قرارگیرند.

یادداشت‌ها

[1]. این نمایش‌ها شامل مراسم مذهبی و جشن‌های ملّی و درباری یا عزاهـای ملّـی و ... بـوده اسـت (بیضـایی،١٣٨٥: ١٨). بعـدها نمایش‌های مذهبی در دوره دیلمیان به دلایلی رواج یافت(رستگارفسایی،١٣٨٩: ٣٤٤). گرایش‌های شـیعیِ امـرای ایـن دوره، زمینه را برای تعزیه یا نمایش‌های بدون گفتار و کلام که طی آنها واقعهٔ کربلا و شهادت امام حسین(ع) مجسم می‌شـد، فـراهم نمود(آرین‌پور،١٣٨٢: ٣٢٢/١). به این ترتیب، نوعی از نمایش مذهبی در کشور ما پا گرفـت کـه پـس از ایـن‌دوره، در زمـان حکومت صفویان مجدداً احیا گردید (چیپک،١٣٨٠: ٣٣١- ٣٥٤). ولی رونق عمدهٔ این نوع نمایش در دورهٔ قاجـار و در زمـان ناصرالدین‌شاه بود. در این‌زمان، تعزیه به صورت یکی از امور مملکتی درآمد و تغییراتی در شکلِ سـنّتیِ آن ایجـاد شـد و بـه واسطهٔ همراه‌شدنِ آن با شعر و کلام، به صورت تعزیه‌خوانی و شبیه‌خوانی درآمد. البتّه باید میانِ تعزیه‌خـوانی و شـبیه‌خـوانی تفاوتی قائل شد (آرین‌پور،١٣٨٢: ٣٢٢/١). از آن زمان تاکنون در ایران، شبیه‌خوانی به عنوان آیینی نمایشی، مورد توجّه بوده و حتّی از آن به عنوان «یکی از ناب‌ترین و خالص‌ترین شیوه‌های نمایشی جهان» و نیز «یک سیستم بازِ نمایشـی» (یـاری،١٣٧١: ٥٣) یاد شده است. این نوع نمایش، امروزه به عنوان نمونه‌ای از سنّت‌های نمایشی ایران در خارج از کشور نیز شـناخته شـده است (تقیان،١٣٧٠: ٣٧). در این‌که آیا شبیه‌خوانی را باید آیین یا نمایش و تئاتر دانست، اختلاف نظر وجود دارد. برخـی از آن به عنوان آیین و برخی، تئاتر یاد کرده، بعضی نیز ویژگـی آن را توأمـانیِ ایـن دو، یعنـی آیینـی نمایشـی مطـرح نمـوده‌انـد (محرابی،١٣٧٢: ١).

پس از تأسیسِ دارالفنون در عهد امیرکبیر، به دستور شاه، تالاری برای اجرای نمایش در بخشی از دارالفنون به سبک تالارهـای اروپایی احداث شد(گوران،١٣٦٠: ٧١). و در آن‌جا نمایش‌هایی با ویژگی‌های متفاوت به اجرا درآمد. این نمایش‌هـا را شـاه و درباریان و نزدیکانِ شاه تماشا می‌کردند(حقوقی،١٣٧٧: ٣٦). نوعی بازی که به «بقّال‌بازی» شـهرت داشـت، نیـز در ایـن‌دوره، رایج بود که می‌توان آن را گونه‌ای نمایش یا نمایش‌واره تلقی نمود(بیضایی،١٣٨٥: ١٦٦). از آن‌جا که برای چنین‌نمـایش‌هـایی از قبل، متنِ مکتوب یا نمایشنامه‌ای تهیه نمی‌شد(یاری،١٣٧١: ٥٣)، برخی آن را فاقدِ ارزش ادبی و هنـری دانسـته‌انـد(آریـن-پور،١٣٨٢: ٣٢٢/١). اما نباید از نظر دور داشت این نمایش‌ها با تکیه بر توانمندیِ هنری و قابلیّتِ بدیهه‌گویی بازیگران پرداخته می‌شد، بنابراین نمی‌توان آن‌ها را از قابلیّت هنری خالی دانست.

«بقال بازی» به تدریج و متأثر از ترویج فرهنگ غرب در ایران، تکامل یافت و بر اساس متون مکتوبی که نویسندگان آن‌هـا از قبل می‌نوشتند، اجرا شد. از این روی، شکلِ نظام‌یافته‌تری پیداکرد. همین‌مکتوب‌ها را می‌توان نخستین نمایشنامه‌های فارسـی و جلوه‌ای از نمایشنامه‌نویسی درایران قلمداد نمود. ساختار آن‌ها با اصول و ضوابطِ نمایشنامه‌نویسی، مطابقتِ کامل نداشت، امّـا تا حدّی بدان نزدیک بود و به عنوان نخستین نمایشنامه‌های جدید فارسی اهمّیّت دارند. این‌نمایشنامه‌ها به جهت این‌کـه وجـه سیاسی و انتقادی یافتند، مورد اقبال مردم قرارگرفتند(سعدوندیان،١٣٦٥: ٢٠).

[2]. مترجمان این آثار، بیش از آن‌که به سبک و ماهیّتِ آثارِ موردِ ترجمه، توجّه کنند، سعی‌داشتند جذابیّت آن‌هـا را بـرای بیننـدگان ایرانی افزوده و با اِعمال برخی‌تصرّفات، جلوه‌ای ایرانی بدان‌ها ببخشند. مترجمان در این‌زمان، بیش از هرکسِ دیگـر بـه آثـار «مولیر» فرانسوی روی آوردند. نمایشنامه‌های مولیر به جهت داشتن جنبهٔ کمدی، حالتی سرگرم‌کننده داشت؛ در عین‌حال، فضـا و امکانی برای برخی انتقادات در قالب طنز فراهم می‌آورد «گزارش مردم‌گریز» که ترجمهٔ منظومِ نمایشنامه‌ای از مولیر بـود، از نمایشنامه‌هایی است که با این‌کیفیّت ترجمه شد و در تالار دارالفنون به نمایش درآمد. مترجم، ایـن نمایشـنامه را بـا امثـال و اشعار فارسی درآمیخت و در آن، نام اشخاص را از فرانسوی به ایرانی تغییر داد(آرین‌پور،١٣٨٢: ٣٣٨/١). «طبیب اجباری» کـه توسط «محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه» ترجمه شد، دیگر نمایشنامهٔ مولیر بود که مترجم به واسطهٔ تصرّفات زیـادش، آن را بـه یک کمدی ایرانی تبدیل نمود و در این‌تالار به مرحلهٔ اجرا درآورد. آخرین اثرِ مولیر که به فارسی ترجمه شد؛ یعنی آخـرین -

ترجمه در دورهٔ ناصری، نمایشنامهٔ «عروس و داماد» بود که توسط «محمّدجعفر قرچه‌داغی» به فارسی برگردانده شد. ترجمهٔ او به جهت حفظِ اصل و سادگیِ زبان، کیفیّت مناسب‌تری داشت و از بهترین‌ترجمه‌های این دوره به شمار می‌آید(گوران،۱۳٦۰: ۸۸).

[۳]. سه‌نمایشنامهٔ «میرزا آقا» که نام‌های بلندی دارند، از جمله «سرگذشت اشرف‌خان...»، «طریقهٔ حکومت زمان‌خان...»، «حکایت کربلا رفتن شاهقلی‌میرزا...» از نخستین نمایشنامه‌های فارسی محسوب می‌شوند.

[٤]. حسن مقدّم نمایشنامه‌های خود را با امضای «علی‌نوروز» می‌نوشت و نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» اثر معروف اوست. رضا کمال نیز نمایشنامه‌هایی موزون و تاریخی نوشت.

[٥]. «جیجیک علیشاه» از ذبیح بهروز و «آخرین یادگار نادرشاه» نوشتهٔ سعید نفیسی از نمایشنامه‌های مورد توجّه در این‌هنگام هستند(گوران،۱۳٦۰: ۱٤۰-۱٥٦). همزمان در شهرهای ایران از جمله در آذربایجان، تبریز(علیزادگان،۱۳٦٥: ۲٤٥-۲۸۷) گروه-های تئاتری و نمایشنامه‌نویسانی ظهور کردند (بهرنگی،۱۳٥۷: ۱۹۳).

[٦]. اغلب آن‌ها از نظر فنّی، خام و ابتدایی و فاقد نظام و ساختمان بودند. وجوهِ نمایشی یا دراماتیک در آن‌ها کم‌رنگ بود و بیش‌تر، حالت نقلی و روایی داشتند. برای نویسندگانِ این‌نمایشنامه‌ها پیامِ نمایش، بیش از دیگر جنبه‌های آن اهمیت داشت؛ البتّه پیامی ساده که تماشاگر عادی بتواند آن را دریابد. از این روی پرده‌پوشی و ایهام چندانی در آن‌ها راه نمی‌یافت. صراحتی افشاگرانه و بدون پیچ‌وخم‌های هنری در آن‌ها بود و گفت‌وگوها خصلتی صریح و یکنواخت داشتند. در اغلب موارد به جای شخصیّت‌سازی از تیپ‌سازی استفاده می‌شد. شخصیّت‌های این نمایشنامه‌ها غالباً ارتباط معناداری با کلّ نمایش نمی‌یافتند؛ آن‌ها رشد نمی‌کردند و غالباً شبیه به هم بودند. نویسندگان در این‌نمایشنامه‌ها جایی برای تأمّل بینندهٔ کنجکاو یا فهیم قایل نمی‌شدند و عموماً بینندگان را انسان‌های سطحی و عامّی تلقّی می‌کردند. البتّه چنین هم بود؛ غالب افراد به انگیزهٔ تفنّن و سرگرمی به تماشای نمایش می‌رفتند و کمتر کسی به دنبال حظ هنری بود.

[۷]. ناگفته نماند در دورهٔ حکومت رضاشاه به علت رشد ناسیونالیسم و مسایلی چون افتخارات گذشته و ملیّت‌گرایی، نمایشنامه‌های ایرانی، خواهی‌نخواهی در جهتِ اِحیای افکار و ارزش‌های این‌گونه حرکت کردند؛ خصوصاً نمایشنامه‌نویسانی که تحصیل-کردهٔ اروپا بودند، تلاش نمودند چنین‌ارزش‌هایی را با شیوه‌های علمی و منطقی به نمایشنامه تبدیل نمایند. اما ماحصل تلاش آن‌ها به خلق نمایشنامه‌ای که بشود آن را از هرنظر، قابل قبول دانست، منجر نشد.

[۸]. پیشرفت در زمینهٔ صحنه و مسایل مربوط به آن، معلولِ ظهورِ نمایشنامه‌نویسان و کسانی بود که با هنر تئاتر و عوامل آن، آشنایی داشتند. «عبدالحسین‌نوشین» یکی از این‌افراد بود که با ظهورِ او تئاتر ایران، جهت‌گیری تازه‌ای یافت. آغاز به کار چند مرکز و سالن تئاتر، در سال‌های نخستِ دههٔ بیست نیز از جمله عواملی بود که در گسترش هنرِ تئاتر و اقبال بیش‌تر مردم به آن، مؤثّر واقع شد (حقوقی،۱۳۷۷: ۳۸). تأسیس مراکز مختلف تئاتری، موجبِ روی آوردنِ افرادِ دیگری به عرصهٔ نمایشنامه نویسی گردید.

[۹]. این نمایشنامه «بلبل سرگشته» نام داشت و بسیار مورد توجّه قرار گرفت و با آن راهی تازه در عرصهٔ تئاتر و نمایشنامه‌نویسی ایران گشوده شد(سپانلو،۱۳٦٦: ۲۱٦).

[۱۰]. بیضایی در تبدیلِ مایه‌های تاریخی و اسطوره‌ای به نمایش، دستی توانا داشت(آتشی،۱۳٦۹: ۱٤) و به همین دلیل توانست فضای تازه‌ای در نمایشنامه‌نویسی و هنرِ نمایش ایران ایجاد نماید(ذوقی،۱۳۸۳: ۸۰- ۸۲).

[۱۱]. اکبر رادی از زمرهٔ نمایشنامه‌نویسان موفّقی است که نمایشنامه‌نویسی و فعالیّت در عرصهٔ تئاتر را تا امروز ادامه داده و بیضایی از جمله کسانی است که در کنار فعالیّت در تئاتر به فیلمنامه‌نویسی و فعالیّت‌های سینمایی پرداخته است. هریک از این‌افراد دارای سبک و روش ویژهٔ خود بودند و توانستند در سال‌های پیش از انقلاب اسلامی، نخستین‌نمونه‌های نمایشنامه‌های مدرن

ایران را ارایه کنند. البته نمایشنامه‌نویسان مطرح این دوره، محدود به نام‌هایی که ذکرشد، نیست. غیر از اینان، افراد دیگری نیز در تحول نمایش و نمایشنامه‌نویسی ایران، نقش‌آفرینی کرده‌اند. غیر از این نمایشنامه‌نویسان، نام‌های دیگری، چون «پرویز کاردان»، «پرویز صیّاد» با نمایشنامه‌های «مستاجر» و «مردی که مرده بود و خود نمی‌دانست»، «محسن یلفانی» با نمایشنامه‌های «کارمندان روز جمعه»، «تله» و «آموزگاران»، «ابراهیم مکی» با «ترن» و «کله‌سفیدها»، «مصطفی رحیمی» با «آناهیتا» و «دست بالای دست»، «ناصر ایرانی» با «حفره» و «ما را مس کنید»، «عباس نعلبندیان» با «پژوهشی ژرف» و «صندلی»، «جوادمجابی» با «ساتگین» و «توضیح واضحات»، «کورش سلحشور» با «اژدهای کوچک» و «آلونک» و ... در این دوره‌ها ظهورکردند.

[١٢]. در سایهٔ فعالیّت این‌افراد، نویسندگان و کارگردانانِ جوان و باانگیزه تربیت شد و به فعالیّت در حوزهٔ نمایش پرداختند. «جابر عناصری»، «قطب‌الدّین صادقی» و «حمید سمندریان» از چهره‌های شاخص این‌عرصه هستند. غیر از این افراد، «رکن‌الدین خسروی»، «علی عزیزی»، «علی رفیعی»، «مسعود سمیعی»، «عبدالحی شماسی»، «محمّد چرمشیر»، «محمّد رحمانیان» و بسیاری دیگر، پس از انقلاب در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی و تئاتر فعالیت نموده‌اند. در کنار تلاش اینان، برپایی جشنواره‌های مختلف و مداومِ تئاتر نیز عامل مهمی در رونق نمایشنامه‌نویسی و فعالیت‌های نمایشی، پس از انقلاب بوده است. این جشنواره‌ها زمینه و امکانی برای کشفِ افراد جوان و با استعداد و نیز پرورش آن‌ها فراهم آورد و به فعالیّت‌های گستردهٔ تئاتری در کشور دامن‌زد. از نتایج این‌امر، عمومی شدنِ نمایشنامه‌نویسی و خارج شدنِ آن از حوزهٔ کار بزرگان و چهره‌های مطرح است. چراکه پس از انقلاب، افراد گمنامِ بیش‌تری بدان روی‌آوردند و نمایشنامه‌نویسی، عمومیت و فراگیری یافت.

[١٣]. مظفّرالدّین‌شاه طی سفری که به اروپا داشت، به «میرزا ابراهیم‌خان» عکاسباشیِ خود دستور داد یک دوربین فیلمبرداری خریداری کند. ابراهیم‌خان اولین‌کسی بود که در ایران، فیلمبرداری کرد. در سال ١٢٧٩ هجری نخستین «سینماتوگراف» نیز وارد ایران شد. این‌دستگاه در ابتدا خاصِ درباریان و اشراف بود و در مراسم ویژه‌ای از آن استفاده می‌شد. ولی چندسال بعد، جنبه‌ی عمومی یافت(حیدری،١٣٧٦: ١٣-١٤).

[١٤]. سپنتا چند فیلمنامهٔ دیگر نیز نوشت. آخرین‌فیلمنامهٔ او «لیلی و مجنون» نام داشت که کامل‌تر از فیلمنامه‌های پیش‌تر است. در این‌فیلمنامه صحنه‌هایی که باید در داخل یا خارج از استودیو فیلمبرداری شوند، تعیین گردیده و در متن آن، صحنه‌های گفت‌وگوها، حرکتِ بازیگران، نور، صدا، وسایل لازم و نیز حرکت دوربین شرح داده شده است. یاد داشت‌هایی نیز در مورد مونتاژ فیلم و کار لابراتوار به طور جداگانه و به دقّت نوشته شده که ضمیمهٔ فیلمنامه است(مهرابی،١٣٦٨: ٣١).

[١٥]. شاخص‌ترین این افراد «اسماعیل کوشان» بود که پس از دوبلهٔ چند فیلم خارجی به فارسی، به نویسندگی و کارگردانی روی آورد[١٥]. غیر از کوشان، «پرویز خطیبی»، «اکبر کسمائی»، «سیامک یاسمی»، «محمدحسن میمندی» و «فضل‌اله بایگان»، کسانی بودند که تا سال ١٣٣١ فیلمنامه نوشتند. «پرویز خطیبی» فیلمنامهٔ «واریتهٔ بهاری» را نوشت که در سال ١٣٢٨ ساخته شد و به نمایش درآمد. «اکبر کسمائی» چند فیلمنامه از جمله «شرمسار» را نوشت که در ١٣٢٩ ساخته شد. این فیلم از جهات بسیاری، سرمشق فیلمسازان بعدی قرار گرفت. «سیامک یاسمی» فیلم «مادر» را که فیلم موفقی نیز بود، نوشت. «محمدحسن میمندی» فیلمنامهٔ کمدی «شکار خانگی» را نوشت. «فضل‌اله بایگان» فیلمنامه‌ای بر اساسِ داستان «پریچهر» از «محمد حجازی» با همین نام نوشت و خود آن را کارگردانی کرد(مهرابی،١٣٦٨: ٥٢- ٥٤).

[١٦]. دراین‌زمان، سینمای ایران، خواسته یا ناگزیر، به خدمت تبلیغات و سیاست‌های حکومتِ برآمده از کودتا درآمد. در این راستا فیلمسازان و فیلمنامه‌نویسان به وجوهِ عامّه‌پسند و تمایلات پستِ مردم توجه نموده و به داستان‌های پرسوز و گداز و بی‌منطق و مبتنی بر مسخرگی و لودگی روی آوردند. رقص و آواز هم که می‌توانست بر جذابیّت کار بیفزاید، به صورت جزئی لاینفک از فیلم‌ها درآمد.

[۱۷]. فیلم «لات جوانمرد» را «مجید محسنی» ساخت و با آن توانست عنصر جدیدی را وارد سینمای ایران نموده و مبتکرِ جریان تازه‌ای در سینمای ایران شود(مهرابی،۱۳٦۸: ۸٦-۸۷). او در این‌فیلم، تصویری غیرواقعی از لات‌ها و باجگیرها ارایه داد که الگوی فیلم‌های بعدی قرار گرفت(عشقی،۱۳۸۳: ۱۸۲).

[۱۸]. در این الگوسازی، میان روحیّهٔ جوانمردی و قشرِ لات و جاهل، نوعی نزدیکی ایجاد شد که طی آن، افراد لات و باجگیر، موقعیّتی در حدّ اسطوره‌های سینمایی یافتند. فیلمنامه و فیلم‌های ایرانی از این‌مایه بسیار استفاده نمودند و ارزش‌های اجتماعی و انسانی را با شخصیّت و روحیّاتِ این‌افراد درآمیختند. ماحصل این‌امر، تقابل با واقع‌گرایی بود و ارایهٔ تصویری مثبت و دارای ارزش از این‌قشر بود که جهت‌گیری محتوایی تازه‌ای را در سینمای ایران دامن زد(محمدکاشی،۱۳۷۸: ٤۳-۱٤٦).

[۱۹]. سازندهٔ «شوهر آهوخانم» برای نخستین بار، فیلمی عاری از قهرمان‌پردازی‌های فریبکارانه و زد و خورد و رقص و آواز و دیگر مشخّصه‌هایی که با فیلم‌های ایرانی، نسبت تنگاتنگ یافته بود، عرضه کرد. همان زمان در بالای آگهی‌های این فیلم نوشته شده بود: «در فیلم شوهر آهوخانم از رقص‌های روحوضی، آوازهای کوچه‌باغی، کتک‌کاری و بزن بزن خبری نیست. اگر علاقه‌مند به دیدن این‌قبیل‌صحنه‌ها می‌باشید، خواهشمند است از تماشای این‌فیلم خودداری کنید.» (بهارلو،۱۳۷۹: ۱۲۱)

[۲۰]. فیلمنامهٔ «گاو» اثر مشترکی از «داریوش مهرجویی» و «غلامحسین ساعدی» بود که مهرجویی آن را کارگردانی کرد. «قیصر» نیز فیلمنامه‌ای از «مسعود کیمیایی» بود که توسّط خودِ او کارگردانی شد.

[۲۱]. مهرجویی نیز در این سال، فیلم «آقای هالو» را بر اساس نمایشنامه‌ای از «علی نصیریان» نوشت و ساخت. کیمیایی هم «رضا موتوری» را نوشت و به روی پرده برد.

[۲۲]. بیضایی، اولین فیلمنامهٔ بلند خود را با نام «رگبار» نوشت و به نمایش درآورد. «رگبار»، فیلمی واقع‌گرایانه در بارهٔ قشرهای پایین جامعه بود. مهرجویی نیز در همین‌سال «پستچی» را نوشت و کارگردانی کرد. «پستچی» فیلمی نمادین و دارای ظرایف فراوان سینمایی بود.

[۲۳]. درهمین‌سال، مسعود کیمیایی فیلمنامهٔ «بلوچ» را نوشت و نمایش‌داد. «ناصر تقوایی» نیز فیلمنامه‌ای به نام «صادق کرده» را نویسندگی و کارگردانی کرد.

[۲٤]. «اسرار گنج درّهٔ جنّی» ترکیبی از طنز و نمادگرایی بود که با بیانی تمثیلی، در صددِ بیانِ برخی مسایل سیاسی برمی‌آمد.

[۲۵]. «شازده احتجاب» به دلیل داشتنِ برخی ویژگی‌های هنری به بعضی جشنواره‌های جهانی راه یافت و جوایزی نیز کسب کرد.

[۲٦]. «سرایدار» موضوع درخورتأمل و تازه‌ای داشت و در آن، تفاوت زندگیِ استعمارگران و استعمارشدگان به تصویر کشیده شده بود. «گوزن‌ها» که از موفّق‌ترین آثار کیمیایی بود، محتوایی سیاسی را با معضلِ اعتیاد درآمیخت. «طبیعت بی‌جان» سهراب شهیدثالث نیز اثری واقعی، در عین‌حال شاعرانه بود که زندگی طبقات پایین و مناسبات غیرانسانیِ اداری را به نمایش می‌گذاشت. «طبیعت بی‌جان» جایزهٔ بهترین کارگردانی جشنوارهٔ برلین را نیز گرفت. «غریبه و مه» از بیضایی نیز اثری متفاوت و تقدیرگرایانه بود که با گونه‌ای مبهم‌گویی نامتعارف ملازم بود. «زنبورک» از فرّخ غفّاری نیز پرداختی طنزگونه داشت و آرزوهای بدوی انسانی را باز می‌گفت. «غزل» کیمیایی نیز اقتباسی از یکی از قصّه‌های «خورخه لوئیس بورخس»، نویسنده و شاعر آرژانتینی بود که علی‌رغمِ داشتنِ برخی ارزش‌های هنری، توفیق «گوزن‌ها» را نیافت.

[۲۷]. «دایرهٔ مینا» زوایای پنهانی از فقر در جامعه را نشان می‌داد و اگر شرایط خاصّ این سال نبود، این فیلم، هرگز اجازهٔ نمایش نمی‌گرفت. «گزارش» که نویسنده و کارگردان آن، عباس کیارستمی بود، دنیای بی‌ثمر و تلخِ کارمندی را در دورهٔ پیش از انقلاب به تصویر کشید. «مرثیه» را امیر نادری با پرداختی مستندگونه نوشت و نمایش داد. «مرثیه» تصویری واقع‌گرایانه از زندگی مردم محروم به دست داد. «سفرسنگ» از کیمیایی نیز به جهت این‌که محتوای آن با روحیّهٔ انقلابی مردم در این‌سال،

هماهنگی داشت، مورد استقبال واقع شد. لازم به ذکر است طی سال‌های مذکور، صدها فیلمنامه نوشته و بر اساس آن‌ها فیلم های زیادی ساخته شد (مهرابی،١٣٦٨: ٥٠- ١٨٤).

[٢٨]. در بارهٔ فیلمنامه‌نویسان و فیلمنامه‌های بعد از انقلاب ← امید، جمال. فرهنگ سینمای ایران. ← اسماعیلی، امیر. تاریخ سینمای ایران از تولّد تا بلوغ، دفتر اول و دوم. ← بهارلو، عباس (غلام حیدری). تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران.

[٢٩]. «واژه نمایش (Drama) در یونانی... به معنای کُنش است ... کنشی برای تقلید یا بازنمایی رفتار بشر.» که هدف اصلی در آن، شبیه‌سازی واقعیّت می‌باشد. هنرِ نمایش در ردیف هنرهای ملموس قراردارد و می‌تواند موقعیّت‌ها و روابط انسانی را به صورتی عینی بازآفرینی کند. همین ویژگی، آن را به عنوان هنری غیرانتزاعی و واقع‌نما مطرح می‌سازد.» (اسلین،١٣٧٠: ٣٦)

[٣٠]. فیلمساز با فیلمنامه از شرایط جوّی، محلّ فیلمبرداری، زمان مناسب برای به کارگیری افرادِ لازم، تأمین وسایل فنّی، مدت زمان مورد نیاز و... اطّلاع حاصل‌می‌کند (فیلد،١٣٧٨: ١٢).

[٣١]. یکی از این‌دیدگاه‌ها و جنبه‌ها تولید فیلم و اقتصاد فیلم است. فیلمنامه عموماً حاوی اطّلاعاتی است که براساس آن، هزینه-های عمومی فیلم برآورد و در جهتِ سرمایه‌گذاری آن، برنامه‌ریزی می‌شود؛ دیدگاه دیگر، دیدگاه هنری و فنّی است که روش کارِ عوامل فنّی فیلم را تعیین می‌کند؛ همچنین دیدگاه نوشتاری است که در اغلب موارد، شکل اوّلیّهٔ آن، توسّط سازندگان، متناسب با الزامات فیلم، دچار تغییر می‌شود(کونر،١٣٨٣: ٥٤).

[٣٢]. به عنوان مثال، اگر نمایشنامه، تاریخی باشد، رویکرد زبانی ویژه‌ای را طلب می‌کند؛ اگر طنزآمیز باشد، از منطق زبانی خاصّی تبعیت می‌نماید و ...؛ از سوی دیگر، موقعیت و شرایط شخصیت‌های نمایشنامه نیز حکمی دیگر دارد؛ یعنی این که هرشخصیّتی از شخصیّت‌های نمایش، دارای ویژگی‌های روحی، سنّی، شغلی، تحصیلی، فرهنگی و جسمی خاصّی است و می‌تواند طبقه، صنف و گروه اجتماعی ویژه‌ای را نمایندگی کند. در این زمینه، خجالتی بودن، پُر رو بودن، شوخ‌طبع بودن، جدّی بودن، کم‌حرف بودن، پُرحرف بودنِ شخصیّت‌ها، همچنین در موقعیّتِ پدر، مادر، فرزند، دختر و پسر قرار گرفتنِ آن‌ها مؤثّر است. غیر از تفاوت‌های فردی و صنفی و شخصیّتی که در تنظیم مکالمات، نقش مهمّی ایفا می‌کند، محیطِ مکالمه، تأثیر تعیین‌کننده‌ای در روشِ صحبت کردنِ اشخاص دارد؛ به بیان دیگر، موقعیّت مکالمه و شرایطِ حضور فرد در برابرِ طرفِ مقابل، عاملی تأثیرگذار است. زیرا افراد در شرایط و مکان‌های مختلف، طرز بیان متفاوت پیدا می‌کنند و عکس‌العمل‌های آنان تغییر می‌کند. این تغییرات، گاهی زیاد و گاه جزئی است. نویسندهٔ نمایشنامه، تمام این موارد را در نظر می‌گیرد(کسدی،١٣٧٤: ٤٢).

[٣٣]. «طرح» به همان اندازه که در داستان اهمّیّت دارد، در نمایشنامه نیز مهمّ است. «طرح» در حقیقت، شبکهٔ علّت و معلولیِ نمایشنامه بوده و خط ارتباطی مشخّص و عقلانی را میان حوادث نمایش ایجاد می‌کند؛ به تعبیری، خلاصه و چکیدهٔ اثر است؛ به صورتی که نتوان آن را مجدداً خلاصه نمود. طرح، معمولاً ساختمان جامعِ یک‌نمایشنامه را در خود دارد. طرح و شخصیّت در نمایش، اهمّیّتی برابر دارند. اصولاً شخصیّت‌ها از این جهت اهمّیّت دارند که عاملی مسبب در طرح داستان می‌باشند (دیچز،١٣٧٠: ٦٤).

[٣٤]. «شخصیّت» از مهم‌ترین ارکان نمایش محسوب می‌شود. شخصیّتِ نمایش، دارای موقعیّتی قابل تعمیم است و آنچه برای او رخ می‌دهد، قابل انطباق روی هر کسی می‌تواند باشد؛ طوری که بیننده می‌تواند خود را جای او قرار دهد. شخصیّت برای نویسنده، مهم‌ترین عامل گسترش ماجرا و حرکت در نمایشنامه است. نمایشنامه، فقط از طریق گفتار و رفتار شخصیت، امکان پیش‌رفتن می‌یابد. چنان‌چه میان گفتار و حرکات شخصیّت، هماهنگی لازم وجود داشته باشد، ماجراهای نمایشنامه به طور طبیعی، پیش خواهند رفت. شخصیتِ نمایش، ممکن‌است در طول نمایش، دچار تغییرِ شخصیّت و دگرگونیِ روحیّه شود. نویسنده، این تغییرات را نیز با ظرافت و از طریق مکالمه نشان می‌دهد. او زمان زیادی برای انجام این‌کار ندارد. بنابراین در

کمترین جملات و با حرکاتی کوتاه، ولی طبیعی و منطقی، آن را انجام می‌دهد. اگر غیر از این باشد، تماشاگر، دچار سردرگمی و عکس‌العمل‌های مختلف و بی‌هدف خواهد شد. (اسلین،۱۳۷۰: ۱۱۰).

[۳۵] . تمام اعمال نمایشی با شخصیّتِ اصلی نمایش و نیز گِرهِ نمایش ارتباط دارد. گِرهِ نمایش، معمولاً در نقطهٔ شروع و با حضورِ شخصیّت معلوم می‌شود. با گرهِ نمایش، در زندگی شخصیّتِ محوری، تعادلی به هم می‌خورد که با اتمامِ نمایش، آن گِره نیز گشوده می‌شود؛ طوری که پرسش و ابهامی برای تماشاگر باقی نمی‌ماند. گشوده‌شدنِ گِره نیز به صورتی باورپذیر، نه به طور تصادفی، انجام می‌شود. گِرهِ نمایش، همواره به شخصیّتِ اصلی، ارتباط دارد و مسایلِ مختلف نمایش نیز بر حولِ محور او شکل‌می‌گیرد. جزاین اگر باشد، تماشاگر نخواهد توانست نسبت به او حساسیّت یافته و با وی همذات‌پنداری‌کند. «بحران» چیره‌شدنِ شرایطی بر شرایطِ دیگر است و تغییر وضعیّت، پایه و اساس هر بحرانی به شمار می‌آید. هر بحرانی از درگیری، حاصل می‌شود و نتیجهٔ کشمکش است. بحران می‌تواند در مخاطب، هیجان لازم را به وجود آورد. البتّه نویسنده در شکل‌دادن به بحران، حدّ و حدودی را رعایت می‌کند زیرا اگر بحران، بیش‌ازحد بزرگ یا هیجان‌انگیز باشد، بحران‌های بعدی را تحت‌الشعاع قرار داده و موجب کم‌رنگ شدنِ آن‌ها در نظر تماشاگر خواهدشد. «تعلیق» شگردی داستانی است که حالتی معمّاگونه در نمایش به وجود می‌آورد و موجبِ کنجکاوی و انتظارِ تماشاگر می‌شود؛ چنان‌چه با مهارت صورت گیرد، می‌تواند به جذابیتِ اثر بینجامد. «تعلیق»، معمولاً در نمایشنامه به دو صورت، پدید می‌آید؛ گاهی عدم اطّلاع از نتیجهٔ ماجرا یا پایانِ داستان، باعثِ «تعلیق» می‌شود و ذهنِ تماشاگر را تا انتها با خود همراه می‌کند؛ گاهی نیز چگونگیِ رخ دادنِ ماجرا باعثِ «تعلیق» می‌شود؛ یعنی این‌که مخاطب از پایان ماجرا اطّلاع دارد. این نوع «تعلیق» در نمایش‌های تعزیه که ماجرای آن‌ها برای همه‌کس روشن است، پیش می‌آید (شمّاسی،۱۳٦۷: ۱۰۰- ۱۱۱).

[۳٦] . «توازن» در نمایش، به معنای گنجاندنِ افراد و اشیا در صحنه، به طور متعادل و طبیعی است. مثلاً اگر بازیگران به نسبتِ برابر و منطقی در صحنه توزیع نشوند، صحنه، جلوه‌ای ناموزون و غیرمتوازن خواهدداشت. «تأکید» یعنی ایجادِ امکان و زمینه برای جلب نظر و توجه تماشاگر بر فرد یا شیئی خاصّ در صحنه است. این کار در سینما دشوار نیست، اما در تئاتر با اِعمال روش‌های مختلف انجام می‌شود. «تنوّع» از عوامل زیبایی‌شناسی صحنه است. چنان‌چه حرکات و اعمالِ بازیگران یا شخصیت‌ها یکنواخت و عاری از تنوّع باشد، تماشاگر به آن‌چه می‌بیند، عادت کرده و بدان بی‌اعتنا خواهدشد. نهایتاً اثر، کسالت‌آور و خسته‌کننده می‌شود. «تصویر» در حقیقت، تفسیرِ حرکاتِ یک نمایشنامه است؛ یعنی این‌که اشخاص و اشیا، طوری کنار هم قرار داده شوند که بدون بیانِ جمله‌ای، بیننده بتواند از طریق تماشای تصویرِ صحنه، معنی، منظور و مقصود خاصّی را دریابد. «حرکت» عامل مهمّی در تصویر است و بیننده از حرکت‌ها و کیفیّت آن‌ها در صحنه، به برداشت‌های خاصّی می‌رسد. حرکت‌ها بخشی از معنا و محتوای نمایشنامه را انتقال می‌دهند. از این روی باید حساب‌شده و منطقی باشند و زاید به نظر نرسند. «ریتم» تندی و کندی حرکت‌ها و چگونگیِ انجام آن‌هاست که بایست مطابقِ هنجار و نوعِ نمایش تعیین شود؛ در این راستا ویژگی‌های شخصیّت، اعم از ویژگی‌های فردی، اجتماعی و فرهنگیِ او در نظر گرفته شده؛ همچنین وضعیّت جسمانی و شرایط روانیِ او در تعیین ریتمِ حرکت‌ها دخیل است(محرابی،۱۳۷۲: ۳۸-۵۳).

[۳۷] . البتّه نمایشنامه‌هایی نیز هستند که صرفاً برای خوانده‌شدن نوشته‌می‌شوند.

فهرست منابع و ماخذ

١- آرنهایم، رودولف، (١٣٥٥)، ***فیلم به عنوان هنر***، ترجمه فریدون معزّی مقدّم، تهران، امیرکبیر، چاپ اوّل.

٢- آرین‌پور، یحیی، (١٣٨٢)، ***از صبا تا نیما***، جلد اوّل و دوم، تهران، زوّار، چاپ هشتم.

٣- آتشی، منوچهر، (١٣٧٩)، «***جستجوگر اساطیر***»، ماهنامهٔ کارنامه، شماره ١٤، مهرماه. صص١٤-١٥.

٤- اسلین، مارتین، (١٣٧٠)، ***نمایش چیست***، ترجمه شیرین تعاونی(خالقی)، تهران، نمایش، چاپ دوم.

٥- اسماعیلی، امیر، (١٣٨٠)، ***تاریخ سینمای ایران از تولّد تا بلوغ***، دفتر اوّل و دوم، تهران، گستره، چاپ اوّل.

٦- امید، جمال، (١٣٧٧)، فرهنگ سینمای ایران، تهران، نگاه، چاپ دوم.

٧- بهارلو، عبّاس (غلام حیدری)، (١٣٧٩)، ***تاریخ تحلیلی صدسال سینمای ایران***، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اوّل.

٨- بهرنگی، صمد، (١٣٥٧)، ***نخستین تروپهای تئاتری در آذربایجان***، مجموعهٔ مقاله‌ها، تهران، دنیا/ روزبهان، چاپ اوّل، صص١٩٣- ١٩٦.

٩- بیضایی، بهرام، (١٣٨٥)، ***نمایش در ایران***، تهران، روشنگران و مطالعات زنان، چاپ پنجم.

١٠- پرین، لارنس، (١٣٦٨)، رئالیسم و غیر رئالیسم در نمایش، ترجمهٔ اسدالله امرایی، کیهان فرهنگی، شماره ٣، سال ششم، خرداد. ص٤٣.

١١- تقیان، لاله، (١٣٧٠)، «***تعزیهٔ ایرانی نمایش یا آیین***»، فصلنامهٔ تئاتر، ویژه فستیوال آوینیون ١٩٩١، شماره١٤، تابستان. صص٣٣-٥٧.

١٢- جعفری، حسین، (١٣٧١)، ***گفتاری چند دربارهٔ نمایشنامه‌نویسی***، یازدهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر، چاپ اوّل.

۱۳- جکینکز، ویلیام، (۱۳٦٤)، ***ادبیّات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی***، ترجمهٔ محمّدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران، سروش، چاپ اوّل.

۱٤- چیپک، یرژی، (۱۳۸۰)، مقالهٔ ***«ادبیّات عامیانهٔ ایران، ادبیات ایران از روزگار جامی تا به امروز»***، تاریخ ادبیّات ایران، از آغاز تا امروز، نویسندگان: جورج موریسن، جولیان بالدیک، محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، یرژی چیپک، یان ماریک، فلیکس تاور، ترجمهٔ دکتر یعقوب آژند، تهران، گستره، چاپ اوّل. صص ۳۳۱- ,۳٥٤

۱٥- حقوقی، محمّد، (۱۳۷۷)، ***مروری بر تاریخ ادب و ادبیّات امروز ایران ۲، نثر- داستان***، تهران، قطره، چاپ اوّل.

۱٦- حیدری، غلام، (۱۳۷٦)، ***خاطرات و خطرات فیلمبرداران سینمای ایران***، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اوّل.

۱۷- داوسون، اس دبلیو، (۱۳۷۰)، ***نمایشنامه و ویژگی‌های نمایش***، ترجمهٔ داود دانشور، محمود هندیانی، ولی‌اله دهقانی، منصور ابراهیمی، تهران، نمایش، چاپ اوّل.

۱۸- دیچز، دیوید، (۱۳۷۰)، ***شیوه‌های نقد ادبی***، ترجمه محمّدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، علمی، چاپ سوم.

۱۹- ذوقی، حسین، (۱۳۸۳)، بررسی ساختاری نمایشنامه‌های بهرام بیضایی، ماهنامه کارنامه، شماره٤۲، اردیبهشت. صص ۸۰-۸۲.

۲۰- رستگارفسایی، منصور، (۱۳۸۹)، ***انواع نثر فارسی***، تهران، سمت، چاپ اوّل.

۲۱- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸٤)، ***روزگاران، تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی***، تهران، سخن، چاپ هفتم.

۲۲- سپانلو، محمّدعلی، (۱۳٦٦)، ***نویسندگان پیشرو ایران***، تهران، نگاه، چاپ دوم.

۲۳- سعدوندیان، سیروس، (۱۳٦٥)، ***«بقّالبازی، دوشاب‌الملک، تیاتر کریم شیره‌ای(نوگستری بحثی چندساله)»***، فصلنامه تئاتر، ویژهٔ پژوهش‌های تئاتری، نمایش، شماره۱۱و۱۲. صص۱۳- ۱۰۳.

٢٤- شفیعی، کمال‌الـدّین، (١٣٨٠)، ***«مقدّمه‌ای بر شناخت پیش‌زمینه‌های تاریخی تئاتر مردمی در جهان»***، ماهنامه کلک، شماره٥، دوره جدید. صص٢٤-٢٧.

٢٥- شمّاسی، عبـدالحی، (١٣٦٧)، ***نمایشنامه‌نویسی به زبـان سـاده***، تهـران، سـازمان پـژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، چاپ اوّل.

٢٦- ضابطی جهرمی، بی‌نا، (١٣٧٨)، مقالـهٔ ***«مقدّمه‌ای بر شناخت ویژگی‌های فیلمنامه»***، فصـلنامهٔ رادیو تلویزیون، سال اوّل، پیش‌شماره پاییز. صص٤٩-٥٦.

٢٧- عشقی، بهزاد، (١٣٨٣)، ***«چهل نوروز با سینمای ایران»***، ماهنامهٔ سینمایی فـیلم، شـماره٣١٤. صص١٨٢-,١٨٩

٢٨- علیزادگان، امیر، (١٣٦٥)، مقالهٔ ***«تاریخچهٔ تئاتر تبریز»***، فصـلنامهٔ تئـاتر، ویـژهٔ پـژوهش‌هـای تئاتری، شماره‌های١١و١٢. صص٢٤٧-٢٨٧.

٢٩- فیلد، سید، (١٣٧٨)، ***چگونه فیلمنامه بنویسیم***، ترجمهٔ عبّاس اکبری و مسعود مـدنی، تهـران، ساقی، چاپ اوّل.

٣٠- کسدی، مـارش، (١٣٧٤)، ***نمایشنامه‌نویسی قدم‌بـه‌قـدم***، از پیـدایش فکـر اوّلیـه تـا نوشـتن نمایشنامهٔ کامل، ترجمهٔ ناصر آقائی، تهران، تربیت، چاپ دوم.

٣١- کونر، دیویـد، (١٣٨٣)، ***«فیلمنامه از زبان دیگران، در باره داسـتان‌سـرایی»***، ترجمـه ونـداد الوندی‌پور، ماهنامهٔ فیلمنامه نویسی فیلم نگار، سال سوم، شماره٢١. صص٥٤-,٥٥

٣٢- کیسبی‌یر، الن، (١٣٨٦)، ***درک فیلم***، ترجمه بهمن طاهری، تهران، چشمه، چاپ پنجم.

٣٣- گرمسیری، علی‌اصغر، (١٣٦٨)، ***«تاریخچهٔ تئاتر معاصـر»***، کیهـان فرهنگـی، شـماره٥، سـال ششم، شهریور. صص١- ٥.

٣٤- گوران، هیوا، (١٣٦٠)، ***کوشش‌های نافرجام*** (سیری در صد سال تئاتر ایـران)، تهـران، آگـاه، چاپ اوّل.

٣٥- محرابی، رحمتا...، (١٣٧٢)، ***آموزش تئاتر***، تهران، تربیت، چاپ اوّل.

۳۶- محمّدکاشی، صابره، (۱۳۷۸)، ***خاکستر و الماس، فیلم‌فارسی چیست؟***، حسین معزّزی‌نیا، تهران، ساقی، چاپ اوّل.

۳۷- مکّی، ابراهیم، (۱۳۷۰)، *مقدّمه‌ای بر فیلمنامه‌نویسی و کالبدشکافی یک‌فیلمنامه*، ویرایش دوم، تهران، سروش، چاپ دوم.

۳۸- مومنی، م.ب، (۱۳۵۵)، ***چهار تیاتر میرزا آقا تبریزی***، تهران، نیل، چاپ اوّل.

۳۹- مهرابی، مسعود، (۱۳۶۸)، ***تاریخ سینمای ایران***، از آغاز تا سال ۱۳۵۷، تهران، فیلم، چاپ پنجم.

۴۰- میراحسان، میراحمد، (۱۳۸۳)، ***پدیدار و معنا در سینمای ایران***، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول.

۴۱- میلرسون، جرالد، (۱۳۶۷)، ***فنّ برنامه سازی تلویزیون***، ترجمه و تدوین مهدی رحیمیان، تهران، سروش، چاپ اوّل.

۴۲- نوشین، عبدالحسین، (۱۳۷۵)، ***هنر تئاتر***، تهران، امیرکبیر، چاپ اوّل.

۴۳- هاگ، مایکل، (۱۳۸۳)، «***نشانه‌ای برای مهارت در نگارش***»، ترجمهٔ افسانه منادی، ماهنامهٔ فیلمنامه‌نویسی فیلم‌نگار، سال سوم، شماره۲۱. صص۵۶-۵۹.

۴۴- همایونی، صادق، (۱۳۶۵)، «***چرا تعزیه‌خوانی ممنوع شد؟***»، فصلنامهٔ تئاتر، ویژهٔ پژوهش‌های تئاتری، نمایش، شماره‌های۱۱و۱۲. صص۲۰۵-۲۲۰.

۴۵- یاری، منوچهر، (۱۳۷۱)، «***سنّت‌های نمایشی ملّی در تئاتر امروز ایران***»، مجموعهٔ مقالات تئاتر، بمناسبت یازدهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر، به کوشش لاله تقیان، تهران، انتشارات یازدهمین جشنواره سراسری تئاتر، چاپ اوّل. صص۴۵- ۵۸.