جایگاه و وظایف گفتگو در هنرهای نمایشی

مجید سرسنگی

چهارمین مرحله عبارت است از: گفتار. و مراد از گفتار، چنان‌که پیش از این گفته شد، عبارت است از تبیین و بیان فکر به‌وسیلهٔ الفاظ و البته صفات و مختصات آن هم در آنچه به نظم نوشته می‌شود و هم آنچه به نثر نوشته می‌شود یکی است.

ارسطو ـ فن شعر

مقدمه

میلیاردها کلمه، عبارت و جمله، روزانه بین انسان‌ها در سراسر جهان رد و بدل می‌شود. صرف نظر از چند و چون این کلمات، عبارات یا جمله‌ها، می‌توان چنین گفت که همهٔ آنها به این قصد ادا می‌شوند تا انسان‌ها را با یکدیگر مرتبط کرده و چرخ زندگی را در سیر طبیعی خود به پیش برند.

سخن از «گفتگو» شاید به این اعتبار که همگی ما روزانه از آن به عنوان یک ابزار مهم و اساسی در انجام امور خود بهره می‌بریم کاری سهل باشد. اما آیا «گفتگوی نمایشی» نیز همان ضوابط و شرایطی را دارد که مثلاً گفتگوی عادی دو نفر سر میز غذاخوری یا پشت میز کار؟ اساساً جایگاه گفتگو در نمایش چیست؟ یک گفتگوی خوب نمایشی چه خصوصیاتی دارد؟ و بالاخره، ما در نمایش از چه نوع گفتگوهایی بهره می‌بریم؟ اینها همه سؤالاتی هستند که سعی می‌شود طی این مقاله به آنها پاسخ گفته شود. پاسخ‌هایی که شاید بتواند نویسندگان جوان را در راه خلق «گفتگوهای مناسب نمایشی» یاری کند.

گفتگو چیست؟

گفتگو در ساده‌ترین معنای امروزی آن عبارت است از «رد و بدل شدن کلمات در قالب جملات، برای برقراری ارتباط بین دو یا چند نفر». (حتی ممکن است این گفتگو بین یک فرد با خودش صورت بگیرد.)

انسان از بدو خلقت تاکنون برای رفع حوایج خود نیاز به برقراری ارتباط با دیگر هم‌نوعان خود، سایر مخلوقات (نظر حیوانات، نباتات و جمادات) و نیروهای مافوق طبیعی بوده است. در هر دوره او (انسان) این حاجت را به نوعی برآورده می‌ساخته است: گاهی با ایجاد اصوات، گاهی با نقاشی و حجاری بر روی اشیاء یا دیواره‌های زیستگاه خود و گاهی نیز با توسل به حرکات و اطوار خاص فیزیکی و بالاخره با استفاده از کلام. کلامی که به صورت قراردادی مفاهیم را به مخاطب منتقل می‌کند. پس در یک فرایند گفتگو، سه عامل نقش اساسی دارند:

اول، فردی که شروع‌کنندهٔ ارتباط کلامی است.

دوم، مخاطب ارتباط کلامی (که خود می‌تواند آغازگر ثانوی باشد)

سوم، قرارداد ارتباط که همانا زبان پذیرفته‌شده توسط طرفین است.

هر قوم برای خود زبانی جداگانه دارد و کلید رمز این زبان در اقوام مختلف متفاوت است. این نکته به‌وجود آورندهٔ زبان‌های مختلف در سطح جهان است. با ایجاد گفتگو، یک فرد نظرات خود را (که از عقل یا احساسش سرچشمه می‌گیرد) بروز می‌دهد و در مقابل از نظرات دیگران آگاه می‌شود.

اهمیت این نکته به حدی است که بسیاری از فیلسوفان بزرگ مانند سقراط و افلاطون برای ابراز عقاید خود از ترفند گفتگونویسی بهره جسته‌اند[1]. و نیز در دوران معاصر برخی کوشیده‌اند زبانی مشترک و جهانی به وجود آورده و آن را بین ملت‌های مختلف رواج دهند تا از این راه در امر «گفتگو» بین افراد سهولت چشم‌گیری پدید آید.

اهمیت گفتگو در آثار ادبی

گفتگو در داستان

تقریباً در تمامی آثاری که در قلمروی ادبیات داستانی، ادبیات نمایشی (نمایش‌نامه)، ادبیات تصویری (فیلم‌نامه) و نیز در برخی از گونه‌های شعری خلق شده‌اند از گفتگو به کرات استفاده شده و در این آثار ادبی گفتگو در سطوح مختلف کیفی و کمی نقش مهمی را ایفا کرده است.

«پیتر وتسلند» در کتاب *شیوه‌های داستان‌نویسی* می‌گوید:

> این عنصر (گفتگو) یکی از عناصر اساسی در ایجاد ارتباط بین اشخاص و پیش بردن وقایع و نیز افشای درونیات شخصیت‌های داستان است. عنصر گفتگو نقشی بسیار گسترده در گسترش یافتن طرح و داستان دارد و به کمک همین عنصر است که نویسنده از زحمت توضیحات مفصل دربارهٔ شخصیت‌های داستان رها می‌شود. از این‌ها که بگذریم گفتگو باعث وضوح و درخشندگی رمان می‌شود و آن را پر هیجان‌تر می‌کند و نیز باعث می‌شود که خواننده در موقع خواندن آن توجه بیشتری از احساس همدردی نسبت به اشخاص آن نشان دهد.[2]

هر چند به نظر می‌رسد بسیاری از داستان‌نویسان از کلام برای توصیف و تشریح اشخاص و موقعیت‌های داستانی خود بهره می‌گیرند، اما این نکته را نباید از نظر دور داشت که یک گفتگوی مناسب قادر خواهد بود وظایف فوق را به بهترین نحو انجام دهد.

شاید به همین خاطر است که اساساً برخی از داستان‌های مدرن، شیوهٔ گفتگو (عمدتاً به صورت تک‌گویی) را برای انتقال مفاهیم خود برمی‌گزینند:

> گفتگو عنصر مهمی از داستان کوتاه یا رمان را تشکیل می‌دهد. کار عمدهٔ نویسنده چنان که گفتیم این است که پندار واقعیت را در خواننده ایجاد کند. یعنی موجباتی را برانگیزد که داستان چنان بنماید که با دورهٔ کوتاهی از زندگی مردم واقعی سر و کار دارد و اگر بخواهد این پندار را ایجاد کند و پس از اینکه ایجاد کرد حفظ کند، ناگزیر باید به اشخاص داستان خود زندگی بدهد. گفتگو نیز جزیی از زندگی است؛ حذف جزء مهمی از زندگی و انتقال مشخصات اشخاص داستان به یاری نقل ساده کاری است بس دشوار.[3]

آنچه در عبارات فوق دربارهٔ اهمیت وجود گفتگو در داستان مطرح می‌شود با نگاه کلاسیک نکته‌ای قابل تأمل است، اما باید افزود که در شیوه‌های نوین داستان‌نویسی این اعتبار با کیفیتی جدید عرضه می‌شود که پرداختن کامل به آن از مجال این مقاله خارج است.

گفتگو در فیلمنامه

ادبیات تصویری (فیلمنامه) نیز از گفتگو در حد قابل توجهی بهره می‌گیرد. هر چند فیلم‌های ساخته‌شدهٔ اولیه با

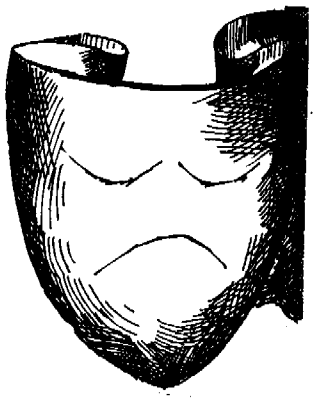
توجه به فقدان امکانات فنی کافی به سینمای صامت تعلق دارد و اساساً این سینما (سینمای صامت) به عنوان یک گونهٔ سینمایی پذیرفته شده مورد توجه بوده است، اما در دهه‌های اخیر کمتر فیلمی را می‌توان سراغ گرفت که از گفتگو به عنوان عنصر مهمی در «دراماتیزه» کردن بهره نگرفته باشد:

> گفتگوی خوب و مؤثر داستان را به پیش می‌راند و خواننده را وا می‌دارد که مدام ورق بزند؛ و این وظیفهٔ فیلمنامه‌نویس است: یک فیلمنامه پیش از آنکه تجربه‌ای برای دیدن باشد تجربه‌ای برای خواندن است[۴].

البته در مقام مقایسه باید گفت به لحاظ ماهیت این هنر (سینما) همواره کفهٔ تصویر بر کفهٔ گفتگو فائق آمده است هر چند که این نکته نیز به معنای کاهش اعتبار گفتگو در یک فیلمنامه نیست.

در بخشی از کتاب *شخصیت‌پردازی در سینما* نویسندهٔ کتاب اظهار می‌دارد:

> یکی از ارزش‌های هر فیلم خوب را وجود حداقل مکالمات و پرهیز هر چه بیشتر از به‌کار گرفتن کلام در آن می‌دانند. کراراً و به عنوان یک اصل تذکر داده شده است که تا وقتی تصویر قابلیت انتقال مفهوم را داراست جانشینی گفتار به جای آن در سینما جایز نیست، زیرا سینما در نهایت ابزار بیانی خاص است که اصالت خویش را مدیون تصویر است. این در حالی است که تاریخچهٔ تحول این بُعد به خصوص در دوران پیش از ناطق، گواهی است روشن و تجربه شده، با این وجود شمار فیلم‌هایی که خالی از گفتار بوده‌اند (منهای محصولات سینمای صامت) به نسبت بسیار اندک است. این نیز در حد خود گواهی بر این حقیقت است که در مواقعی نیز بهره‌گیری از گفتار را ارجح بر تصویر شناخته می‌شود[۵].



گفتگو در گونه‌های ادبی متفاوت است اما یک نویسنده همواره نیازمند آن است تا اولاً «گفتگو» را بشناسد و ثانیاً از آن در مواقع مقتضی بهره گیرد

گفتگو در شعر

همان‌گونه که قبلاً نیز گفته شد در برخی از اشعار شاعران به‌نام نیز از کیفیت گفتگو برای ارائهٔ مفاهیم استفاده شده است. به طور مثال در یکی از غزلیات شاعر عارف و توانای ایران زمین حافظ (علیه الرحمه) چنین می‌خوانیم:

گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید
گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید
گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز
گفتا ز خوبرویان، این کار کمتر آید
گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم
گفتا که شبرو است او، از راه دیگر آید

همچنین در اکثر اشعار زنده‌یاد پروین اعتصامی، گفتگو رُکن مهمی را به عهده دارد:

روزی گذشت پادشهی از گذرگهی
فریاد شوق ز سر کوه و بام برخاست
پرسید زان میانه یکی کودکی یتیم
کاین تابناک چیست که بر تاج پادشاست
آن یک جواب داد چه دانیم که چیست
پیداست که آنقدر متاعی گرانبهاست
نزدیک رفت پیرزنی گوژ پشت و گفت
این اشک دیدهٔ من و خون دل شماست

در برخی از اشعار مولوی نیز می‌توان بخش‌هایی را یافت که گفتگوی افراد با یکدیگر بیان‌کنندهٔ مطلب و پیش‌برندهٔ داستان مورد نظر است:

ابلهان گفتند مجنون را ز جهل
حسن لیلی نیست چندان هست سهل
گفت صورت کوزه است و حسن می
می‌خدایم می‌دهد از طرف وی
مر شما را سرکه داد از کوزه‌اش
تا نباشد عشق اوتان گوش کش

در منظومهٔ حماسی و ارزشمند *شاهنامه* اثر حکیم

ابوالقاسم فردوسی، گفتگو حتی بیش از اشعار و منظومه‌های پیشین نقش ایفا می‌کند. شاهنامه به لحاظ اینکه ماهیتاً اثری حماسی است و قابلیت‌های دراماتیک آن نسبت به آثار سایر شعرا بیشتر، در استفاده از گفتگوهای نمایشی به توفیق قابل توجهی دست پیدا می‌کند تا آنجا که تعداد بسیاری نمایش و حتی فیلم بر اساس این اشعار ساخته شده اند. به بخش‌هایی از گفتگوهای شخصیت‌های شاهنامه توجه کنید:

بدو گفت کین کودک شیرخوار
ز من روزگاری بز نهار دار
پدر وارش از مادر اندر پذیر
وزین گاو نغزش بپرور بشیر
اگر باره خواهی روانم تر است
گروگان کنم جان به آن کت هواست
پرستندهٔ بیشه و گاو نغز
چنین داد پاسخ به آن پاک مغز
که چون بنده بر پیش فرزند تو
بپاشم پذیرنده پند تو
(شاهنامه فردوسی، اندرز دادن فریدون)

بدو گفت کز تو بپرسم سخن
همه راستی باید افگند بن
یکایک نژادت مرا یادآر
ز گفتار خوبت مرا شاد دار
من ایدون گمانم که تو رستمی
هم از تخمه نامور نیرمی
چنین داد پاسخ که رستم نیم
هم از تخمهٔ سام نیرم نیم
که او پهلوانست و من کهترم
نه با تخت و گاهم نه با افسرم
(شاهنامه فردوسی، تاختن سهراب بر لشکر کاووس و گفتگوی او با رستم)

این کیفیت حتی می‌تواند تا آن‌جا پیش رود که در برخی از اشعار، بی آنکه توضیحات دیگری از سوی سراینده دخیل باشد صرفاً گفتگو سراسر شعر را آکنده سازد مانند اشعار تعزیه، که به نوعی شعر نمایش نیز محسوب می‌شود:

دختر شمر: پدر جان مطلبی دارم برایت
شمر: بگو جان پدر گردد فدایت
ـ : بگو از کیست این رخت معطر
ـ : بود این جامه شهزاده اکبر
ـ : چرا گردیده همچون گل دو صد چاک
ـ : ز تیر خنجر است و دامن خاک

شیوهٔ روایت بخش یا بخش‌هایی از داستان توسط یک شخصیت این امکان را می‌دهد که وقایعی طولانی در کمترین زمان بر مخاطب عرضه شود

ـ : بمیرم ازغم آن گل عذارم
ـ : نکن گریه که من طاقت ندارم
(بخشی از تعزیهٔ مجلس سوغاتی آوردن شمر برای دخترش)

همانگونه که ملاحظه می‌کنید در شعر نیز مانند داستان و فیلمنامه بنا به ضرورت از تکنیک گفتگونویسی استفاده‌های بسیار شده و می‌شود. در خاتمهٔ این بحث باید یک بار دیگر تأکید کرد که هر چند میزان استفاده از گفتگو در گونه‌های ادبی متفاوت است اما یک نویسنده همواره نیازمند آن است تا اولاً «گفتگو» را بشناسد و ثانیاً از آن در واقع مقتضی بهره گیرد.

گفتگو در نمایش (نمایش‌نامه)

گفتگو در نمایش ـ بنا به علل بسیاری ـ نسبت به سایر هنرها از اهمیت بیشتری برخوردار است. شاید یکی از مهم‌ترین این دلایل محدودیت‌هایی باشد که تئاتر نسبت به سایر هنرها مانند داستان و فیلم دارد. محدودیت‌هایی از جنس زمان و مکان که موجب می‌شود تا بیشتر وقایع از طریق گفتگو به سمع و نظر بیننده یا مخاطب برسد. (هر چند که باید اذعان داشت این نقل و گفتگو تنها یک امر عادی نیست بلکه باید از کنش دراماتیک نیز برخوردار باشد.)

«آلن آرمر» در همین زمینه نظری دارد که عنوان آن خالی از فایده نیست. وی می‌گوید: «در سرتاسر تاریخ طویل تئاتر، گفتار، خلاق‌ترین ابزار نمایش‌نامه‌نویسان برای تبادل افکار و احساسات و توصیف حوادثی که در

خارج از صحنه رخ می‌دهند بوده است. برای اطمینان، شخصیت‌ها بذرهای مهم خاصی چون قتل، سرقت و جنگ را در صحنه می‌کاشتند اما حوادثی که مشخصهٔ دراماتیک قابل توجهی داشتند، اغلب در خارج از صحنه رخ می‌دادند: کشتی‌ها غرق می‌شدند، جنگ‌ها در می‌گرفت و حکومت‌ها سقوط می‌کردند. چنین حوادثی صرفاً به دلیل اندازه یا وسعتشان روی صحنه اجرا شدنی نبودند. گاهی نیز حوادث به این دلیل خارج از صحنه رخ می‌دادند که ظاهراً بیش از حد چندش‌آور و فجیع بودند[۶].»

نویسندگان نمایش‌نامه از اولین آنها تا نویسندگان معاصر همواره کوشیده‌اند در خلق گفتگوهای نمایشی کمال ظرافت و دقت را به خرج داده و نمایش‌نامهٔ خود را از طریق گفتگوهای مناسب غنی سازند.

ارسطو، نخستین نظریه‌پرداز نمایش، آنجا که از اجزای تراژدی سخن به میان می‌آورد، گفتگو را نیز به عنوان یکی از اجزای مهم نمایش مطرح می‌کند:

> پس به حکم ضرورت در تراژدی شش جزء وجود دارد که تراژدی از آنها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن بدان شش چیز حاصل می‌گردد. آن شش چیز عبارت است از: افسانه مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز[۷].

> اگر قائل به این نکته باشیم که تعاریف ارسطو از هنر نمایش امروز نیز با برخی دگرگونی‌ها هنوز به عنوان تعاریف معتبر از این هنر قلمداد می‌شود باید گفت تئاتر معاصر حتی بیش از آنچه که ارسطو نسبت به گفتار توجه نشان داده است، از این عنصر بهره می‌گیرد.

«ژان پل سارتر» متفکر بزرگ و نویسندهٔ نمایش‌نامه‌هایی چون «مگس‌ها»، «مرده‌های بی کفن دفن» و «گوشه‌نشینان آلتونا» در جایی می‌گوید:

> مهم‌ترین حرکت، یعنی مهم‌ترین نمایش عمل، همانا کلام است. اما باید این نکته را هم در نظر گرفت که کلام در تئاتر لزوماً عرضهٔ عمل است[۸].

نکتهٔ مهمی که در این تعبیر سارتر از کلام وجود دارد، اشاره به قابلیت قابل توجه کلام نمایشی (گفتگوی نمایشی) در زمینهٔ «عرضهٔ عمل» است. یعنی گفتگو در یک نمایش جدای از همهٔ خصلت‌هایی که به عنوان کلام دارد باید ایجادکنندهٔ «عمل نمایشی» باشد و این «عمل» همان چیزی است که به یک نمایش هویت بخشیده و آن را «دیدنی» می‌کند.

شاید بهتر آن باشد که برای شناخت بیشتر گفتگوهای مناسب نمایشی اهم وظایف گفتگو را در یک نمایش با یکدیگر مرور کنیم.

وظایف گفتگو

چنین می‌توان گفت که بر حسب نوع نمایش و روشی که نویسنده برای خود اتخاذ می‌کند می‌توان وظایف مختلفی را برای گفتگو متصور شد. اما از میان همه آنها به نظر می‌رسد محورهای زیر حالت عام‌تری داشته و بیشتر مورد توجه بوده‌اند:

الف ـ گفتگو پیش برنده داستان یک نمایش است.

شاید اولین و بدیهی‌ترین وظیفهٔ گفتگو در نمایش، پیش‌بردن داستان از نقطه آغاز تا فرجام باشد. هر چند حرکات نمایشی نیز در این مهم سهم بسزایی را ایفا می‌کنند اما کلام به لحاظ ویژگی‌های خاصی که دارد (و انسان برای درک یک مفهوم نسبت به کلام قرابت بیشتری از خود نشان می‌دهد) قادر است داستان نمایش را به راحتی برای مخاطب بازگو کرده، دست او را بگیرد و تا سرانجام پیش ببرد.

پیش‌برده‌شدن داستان توسط گفتگو با شیوه‌های مختلفی قابل انجام است که در ذیل به آنها اشاره می‌شود:

۱. پیشبردن داستان از طریق گفتگو بین دو یا چند شخصیت

متداول‌ترین شیوه، شیوهٔ پیش‌برد داستان توسط گفتگو، استفاده از گفتگوی دو یا چند شخصیت با یکدیگر می‌باشد. به طور مثال به بخش ابتدایی نمایش‌نامهٔ «مرغابی وحشی»[۹] (The Wild Duck) اثر «هنریک ایب سن» و گفتگوی بین «پیترسن» و «یانسن» توجه کنید:

یانسن: گفتی این ضیافت شامو به افتخار پسرش میده؟

پیترسن: آره .... پسرش دیروز اومده شهر

پانسن: نمی‌دونستم که «ورل»[۱۰] پیر پسر هم داره!

پیترسن: آه ... چرا، یه پسر داره، ولی پسره سرشه و کارای «هویدال» اینهمه سالی که من اینجا کار می‌کنم هیچوقت نشده که بیاد شهر.

در همین گفتگوی کوتاه نکات مهمی به ما منتقل می‌شود. بخشی از این نکات در حقیقت اطلاعاتی است که به عنوان «پیش داستان[۱۱]» ارائه می‌شود و بخشی دیگر داستان نمایش را به پیش می‌برد. آنگونه که در بخش‌های بعدی می‌خوانیم داستان می‌باید با برگزاری ضیافت شام ادامه یابد.

در جایی دیگر از این نمایش‌نامه «گرگز» (پسر ورن) از زبان «هیالمار» چگونگی آشنایی و ازدواج او را با «جینا» همسر فعلی هیالمار را می‌شنود:

هیالمار: جینا خیلی توی این خونه نموند. اون موقع همه چیز آشفته و درهم بر هم بود. یه علتشم مریضی مادرت بود که جینا نمی‌تونست تحملش کند. اونوقت از اینجا رفت، یه سال قبل از مرگ مادرت، یا شاید همون سال بود.

گرگز: همون سال بود. اون موقع من درگیر کارا بودم. خب بعدش؟

هیالمار: آره . جینا برگشت پیش مادرش، خانم هانسن، زن لایق و پر کاری که یه رستوران کوچولو را می‌گردونه. خانم هانسن یه اطاق هم داشت که اجاره می‌داد. یه اطاق جمع و جور و مناسب.

گرگز: اونوقت بخت یاری کرد و اون اطاق نصیب تو شد، آره؟

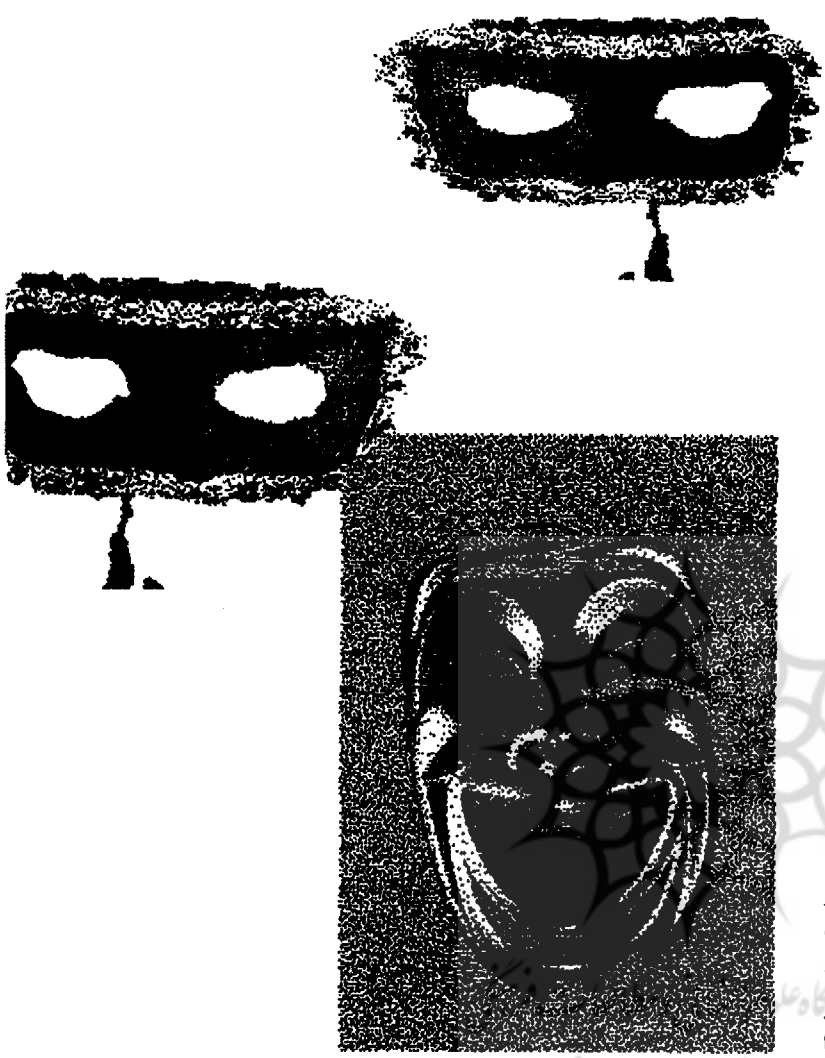
هیالمار: آره، راستشو بخواهی پدرت بود که منو به این فکر انداخت. میدونی در واقع اونجا بود که من با جینا آشنا شدم.

در گفتگوی فوق نیز ما با برخی دیگر از اطلاعات مربوط به داستان نمایش آشنا می‌شویم و باز بخشی از این اطلاعات مربوط به گذشته است. اما بازگویی این نکته که جینا (که قبلاً خدمتکار مادر گرگز بوده است) و ساکن شدن هیالمار در منزل مادر جینا و ازدواج آنها با یکدیگر مسائلی کلیدی است که در صحنه‌های بعد موجب قوت گرفتن طرح داستانی نمایشنامه می‌شود. آنجاکه ما متوجه می‌شویم پدر گرگز با جینا روابطی نامشروع داشته و ازدواج هیالمار و جینا در حقیقت دسیسهٔ او بوده است تا بر این روابط سرپوش گذاشته شود، برملا شدن این موضوع ابزاری دیگر در جهت گسترش داستان و ایجاد درگیری‌های بعدی است.

در حقیقت هر گفتگو در نمایش‌نامه پیمودن پله‌ای است که ما را به انجام کار و به تعبیر ارسطو «باز شناخت» هدایت می‌کند. تذکر این نکته ضروری است که در این گفتگوها وظایف دیگری نیز به انجام می‌رسد که در زمان خود به آنها خواهیم پرداخت.

۲. پیش‌بردن داستان از طریق گفتگوی یک شخصیت با سایر شخصیتها یا تماشاگران

شیوه ارتباط کلامی یک شخصیت با سایر شخصیت‌ها یا تماشاگران در اغلب نمایش‌نامه‌هایی که اصطلاحاً «روایی» (Epic) خوانده می‌شوند مرسوم است. در این روش یک تن به عنوان راوی واقعه، بخش یا



بخش‌هایی از داستان را روایت کرده و بدین ترتیب داستان نمایش را به پیش می‌برد.

در همین رابطه توجه شما را به بخشی از نمایشنامهٔ «مرگ یزدگرد» که یکی از شخصیت‌ها خطاب به سایر شخصیت‌های حاضر در صحنه بخشی از داستان را بازگو می‌کند جلب می‌کنم:

سرکرده: آری، من نخستین کسی بودم که به این ویرانسرا پا گذاشتم و به دیدن آنچه می‌دیدم موی بر اندامم راست شد. سنگ آسیاب از چرخش ایستاده بود، یا شاید هرگز نمی‌چرخید و این سه تن - آسیابان و همسرش و دخترش - گرد

پیکر خون‌آلود پادشاه نشسته بودند مویه‌کنان. پادشاه همچنان در جامهٔ شاهوار خویش بود و از همیشه باشکوه‌تر. نوری از شکاف بر تن بی جان او کج تابیده بود و در آن نور ذرات غبار و های و هوی شیون تنوره می‌کشید. آری این بود آنچه من دیدم که تا مرگ رهایم نمی‌کند. جویی از خون تا زیر سنگ آسیا راه افتاده بود و نشانه‌های تاریک مرگ همه جا پراکنده بود و من وا ماندم که چگونه این سنگدلان بر کشتهٔ خود می‌گریند[۱۲].

تفاوت این روش با شیوهٔ گفتگوی دو یا چند شخصیت با یکدیگر در آن است که در حالت فعلی و در یک مقطع خاص تنها یکی از شخصیت‌ها وظیفهٔ نقل داستان را به عهده دارد و دیگران تنها زمینهٔ نقل را فراهم می‌کنند. همان‌گونه که مثلاً در مورد اخیر سرکرده در پاسخ به سؤال سردار به روایت داستان می‌پردازد:

سردار: چه دروغ شرم‌آوری! کجاست آنکه پادشاه را به دست ایشان کشته دید؟ (به سرکرده) آیا تو آنها را چون کرکسانی بر لاشهٔ پادشاه ندیدی؟

سرکرده: آری، من نخستین کسی بودم که به این ویرانسرا پا گذاشتم ..[۱۳]

راوی در این شرایط مانند یک «دانای کل محدود» در ادبیات داستانی عمل می‌کند و اطلاعات خود را که نسبت به سایر شخصیت‌ها بیشتر است عرضه می‌کند.

همان‌گونه که قبلاً نیز گفته شد در اکثر نمایش‌نامه‌های روایی از چنین شیوه‌ای نشان یافت می‌شود. هر چند که در مواردی نمایش‌نامه‌های غیر روایی نیز از این تکنیک بهره می‌برند. شیوهٔ روایت بخش یا بخش‌هایی از داستان توسط یک شخصیت این امکان را می‌دهد که وقایعی طولانی در کمترین زمان بر مخاطب عرضه شود و نیز به ضرب آهنگ اثر نیز کمک شده باشد. اما در مقابل، امکان درگیری همهٔ شخصیت‌ها را در ارائهٔ اطلاعات از دست می‌دهد و فرازهای داستان به جای آنکه به صورت غیر مستقیم و از راه استنتاج و فهم تدریجی به تماشاگر منتقل شود، یک‌باره و مستقیم رخ می‌نماید که نکتهٔ اخیر تا حدودی مانع از ایجاد جذابیت لازم و دخالت تماشاگر در دریافت خودباورانه طرح داستانی می‌شود[۱۴].

اما نوع دیگری از نقل داستان وجود دارد که در آن یک (یا چند) شخصیت مستقیماً با تماشاگران به گفتگو پرداخته و داستان را روایت می‌کند (می‌کنند). نمونه بارز این گفتگوها را (که اغلب یک‌سویه و فقط از جانب روایت‌گر است)می‌توان در شاهنامه‌خوانی نقالان یا پرده‌خوانی دراویش جستجو کرد. به نمونهٔ زیر توجه کنید:

بازیگر دوم: اگه می‌خوای بدونی که این پهلوون کیه، یا اینکه چرا زنجیر بستن به تنش، باید بشینی پای نقل ما ... (در هیئت یک نقال) می‌خوام امشب براتون نقل بگم. نقل پهلوون شهر قصه‌ها ... حواسها جمع، خوب گوشهاتونو وا بکنید، همگی سیر کنید توی این پرده که از عجایب دوره مساست ... نقله که می‌گن:

چشم دل بازکن که جان بینی
آنچه نادیدنی است آن بینی

حالا تو هم با چشم دل، حکایت ما رو ببین (می‌خواند) خوب نگاه کن تو به این پرده عجایب رو ببین، پشت هر نقش دلیلی، کلام غایب رو ببین. نقل آب و باد و خاک و رحمت و لطف رحیم، نقل آتش که بود جوهر شیطون رجیم ... بر شیطون و شیطون‌پرست لعنت.

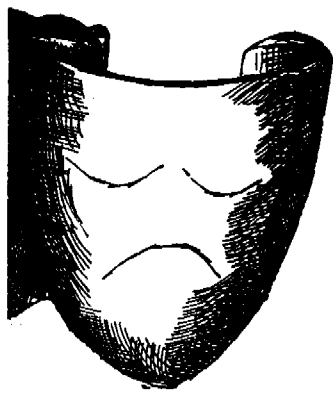
جمعیت: بیش باد

بازیگر دوم: (ادامه می‌دهد) خلاصه‌اش اینکه به هر مرامی که باشی، این پرده راضیت می‌کنه ... اما جان کلام، آقا این رو که می‌بینی اینجا نشسته و یه زنجیر مثل افعی پیچیده به تنش پهلوونه ... پهلوون چه پهلوونی. (می‌خواند)

به باز و جفت یک پیل تنومند
به زورش بر جهیده از همه بند
به تندی چون غزال کوه و صحرا
مروت زو گرفته بارها پند

جونم بهتون بگه این پهلوون ما مدتی پیش برا خودش سری داشت، سامونی داشت، زور بازویی، چرخش زبونی، نطقی. سالها بود که معرکه می‌گرفت، مثل همه پهلوونها .... ای اموراتش هم می‌گذشت، خوب و بد پا در پا ...[۱۵].

همان‌گونه که قبلاً نیز گفته شد در نمایش‌هایی چون نقالی و پرده‌خوانی تمام داستان توسط راوی (نقال) روایت می‌شود و اساس این نمایش‌ها بر نقل نقال (یا



جایگاه ویژهٔ شخصیت در یک نمایش به حدّی است که برخی از صاحب‌نظران وجود شخصیت‌های مناسب نمایشی را رُکن اولیهٔ یک نمایش مطلوب می‌دانند

پرده‌خوان) و جماعتی سر تا پا گوش ! استوار است. هر چند که دیده شده است نقال (یا پرده‌خوان) به همت ذوق فردی در بخش‌هایی از روایت خود دست به کار بازیگری زده و قطعاتی را ـ هر چند به صورت ابتدایی ـ اجرا می‌کنند:

... حر اصرار کرد تا اجازه گرفت، سوار بر مرکب رو به لشکر ابن سعد، پسر سعد اشاره کرد که سر این نمک به حرام را برای من بیاورید. سربازان حرکت کردند به سوی حر، حر حمله‌ای کرد جمعی را کشت، جمعی را زخمی، که نامردی از پشت مرکب حر را پی کرد. دست حر را قطع کردند، یک دستی جنگ کرد تا اون زمانی که افتاد روی زمین در اون حال تنها یک جمله گفت، برگشت به طرف خیمه‌های اباعبدالله عرض کرد: پسر فاطمه آیا از نوکرت راضی شدی؟

ابا عبدالله آمد کنار حر، صورت به صورت حر، اشک از چشمان اباعبدالله جاری:

امان از جدایی، فغان از جدایی
الهی ور افتد نشان از جدایی [۱۶]

گاهی نیز مشاهده شده است که نویسنده از چند شخصیت برای تعریف ماجرا و پیش بردن داستان استفاده می‌کند، در این صورت آن چند شخصیت جانشین راوی شده و با یکدیگر وظیفهٔ او را به انجام می‌رسانند.

چنانچه این چند شخصیت در این نقل از شیوهٔ «همگویی» استفاده کنند، اصطلاحاً به آنها «همسرا» گفته می‌شود. اکثریت قریب به اتفاق نمایش‌نامه‌های کهن یونانی (به‌ویژه تراژدی‌های این دوره) از چنین کیفیتی برخوردارند؛ در زیر بخش‌های کوتاهی از نمایش‌نامهٔ «الکترا» اثر «سوفوکل» را با یکدیگر مرور می‌کنیم:

زنان: بی نوا الکترا که طالع مادرش با گناه و معصیت قرین بود و پدرش در دامی که مادر او در راهش گسترد به هلاکت رسید ! اینکه سالیان دراز است که دختر در مرگ پدر مویه می‌کند. خداوند ما را غریق رحمت فرماید و آنکس که ترا بدین روز نشانید به هلاکت رساند.

الکترا: ای بانوان نیکو دل، من خود می‌دانم که شما بدان قصد آمده‌اید که مرا در این مصیبت تسلی بخشید، اما افسوس که مرا جز سوگواری در مرگ پدر چاره‌ای نیست و هرگز ترک اندوه نمی‌توانم کرد. از نیکی و مهربانی با شما سپاسگزارم لیکن مرا به حال خویش واگذارید که آنچه بتوانم اشک از دیده فرو ریزم: آری اشک فرو ریزم.

زنان: راهی که پدرت رفته است ما همه بدان راه خواهیم رفت و تو خود نیک می‌دانی که محال است با گریه و زاری یا با اندوه و سوگواری او را از سرای دیگری باز آری. ترا این غم و اندوه بی پایان سرانجام تباه خواهد کرد و چنانکه می‌دانی سرشک حسرت بار مصائب و آلام گذشته را هرگز سبک نمی‌گرداند. چرا بیهوده خویشتن را اسیر رنج و نامرادی می‌کنی؟

[.....]

زنان: چرا ما از زمانه پند نمی‌گیریم؟ مرغان هوا نیز آن قدر خرد دارند که

بدانند از پدر و مادر خودشان به مهربانی مواظبت کنند. همان پدر و مادری که زندگانی و هستی خود را مدیون آنها هستند. آیا ما نیز مثال مرغان هوا نباید دین خود را به والدین خویش ادا کنیم؟ چون داوری با خداوند است و آتش کینه و قصاص نیز در آسمان است پس شعار هر کار را به انجام آن باید واگذاشت.

باید زمانه به حال مردگان بگرید و زمین بر تربت فرزندان «اترئوس» (Atreus) سوگواری کند و صدایی باید که بانگ رسوایی و آزرم به گوش فلک برساند.

در داخله نفاق افتاده است، فرزند از فرزند جدا شده است. خواهران با هم از در بیگانگی درآمده‌اند، آتش جدال در سرای آنها افروخته است. نیکخواهی و محبتی نیست که آنها را به طریق آشتی و یگانگی رهبری کند ...[۱۷]

همان طور که مشاهده می‌کنید در این قطعات، «زنان» به عنوان همسرایان نمایش‌نامه هم از طریق گفتگو با شخصیت اصلی نمایش (الکترا) و هم به واسطهٔ گفتگو با تماشاگران موجب پیش‌برد داستان تا اوج اصلی نمایش می‌شوند. شایان ذکر است که گاهی گفتگوی همسرایان با شخصیت‌های نمایش یا تماشاگران حالت پنددهی نیز به خود می‌گیرد.

همان‌گونه که قبلاً نیزتذکر داده شد در نمایش‌نامه‌های روایی، به‌ویژه آثار برشت از این‌گونه گفتگوها مکرراً استفاده می‌شود. برشت اسم این بازیگر را «بازیگر گزارش‌گر» می‌نامد.

«آگاهیم که بنای تکنیک تئاتری برشت بازداشتن تماشاگر از هم‌ذات‌پنداری با کاراکترهاست. باید افزود که برشت هم‌ذات‌پنداری بازیگر را با شخصیتی که نقش‌آفرینی می‌کند نیز به همان اندازه نکوهیده می‌داند و همان سرسختی مانع می‌شود به همین سبب نیز تحت تأثیر تئاتر چین و شیوهٔ بازیگری مرسوم آن وجود تمایزی برای مشخص کردن بازیگر اپیک از بازیگر قراردادی قائل می‌شود.

در تئاتر برشت بازیگر کمابیش نقش «شاهد» و یا «بازگوکننده» را بازی می‌کند؛ وی در خلال نمایش باید شیوهٔ آرام و برکنار گزارشگری را به کار برد و برداشت او از وقایع همان برداشت بی طرف و بی غرض تاریخ‌نگار باشد. او می‌باید همیشه فقط و صرفاً وقایع را یادآور شود و در خلال اجرا به شیوه‌ای رفتار کند که روشن باشد حتی در آغاز و هم در میان نمایش‌نامه از سرانجام کارآگاه است:

... او باید شخصی را که نقش‌آفرینی می‌کند چون بیگانه‌ای از خویش ارائه دهد. او نباید عنصر «او آن را کرد، او آن را گرفت» را در خلال اجرا پنهان بدارد. (Brecht on Theatre , P 123 - 125)

به نیسان به جای مستحیل شدن معمول بازیگر در نقش، بازیگر ،کاراکتر را «نشان» می‌دهد، کردار او را

«گزارش» می‌کند و گفتار وی را «نقل» می‌نماید با شیوه‌ای بسیار نزدیک به نقالی و شاهنامه‌خوانی[۱۸].»

بدین ترتیب متوجه می‌شویم که گاهی از اوقات شیوهٔ گفتگوی گزارش‌گری یا روایتی به نوعی تبدیل به یک نگاه محتوایی در نمایش می‌شود و علاوه بر برخورداری از ویژگی‌های یک تکنیک نمایشی در مقیاس خود به یک جهان‌بینی نمایشی بدل می‌گردد.

در خاتمهٔ این بحث باید به یک نکته اشاره کرد و آن اینکه در جواب به پرسش کدام‌یک از این شیوه‌های ذکر شده در امر پیش‌برد داستان نمایش موفق‌ترند، باید گفت: استفاده از روش‌های فوق بستگی نزدیک با سبک نمایش‌نامه، دیدگاه‌های نویسنده و احیاناً شرایط خاص زمانی و مکانی (چه برای نویسنده و چه برای نمایش‌نامه) دارد. لذا به طور قطعی نمی‌توان گفت کدام‌یک از راه‌های بالا می‌تواند ما را زودتر و بهتر به مقصدمان برساند. هر کدام از شیوه‌های ارائه شده دارای نقاط قوت و ضعف است و هر کدام در جایگاه خاص خود معنی پیدا می‌کند. بنابراین بهترین راه شناخت دقیق آنها و آگاهی پیدا کردن از کاربردهای هر یک و استفاده از آنها در موقع مناسب خود می‌باشد.

گفتگو عاملی برای افشای شخصیت و شخصیت‌پردازی است

یکی از مباحث اصلی در هنرهای نمایشی (تئاتر و فیلم) بحث شخصیت و شخصیت‌پردازی است. اهمیت و جایگاه ویژهٔ شخصیت در یک نمایش به حدّی است که برخی از صاحب‌نظران وجود شخصیت‌های مناسب نمایشی را رُکن اولیهٔ یک نمایش مطلوب می‌دانند. البته در برابر این نظریه نیز هستند کسانی که طرح داستانی را مقدم بر شخصیت دانسته‌اند[۱۹].

به هر حال چه شخصیت را مقدم بر طرح داستانی بدانیم و چه طرح داستانی را مقدم بر شخصیت، هرگز نمی‌توان نقش عمدهٔ شخصیت را در گیرایی یک نمایش انکار نمود. هر قدر که به این مسئله اعتقاد بیشتری داشته باشیم بحث شخصیت‌پردازی در نمایش نیز برایمان جدّی‌تر و پر اهمیت‌تر جلوه خواهد کرد.

گفتگو دربارهٔ «شخصیت‌پردازی» مجال بسیاری را می‌طلبد که طبیعتاً چون بحث ما مربوط به «گفتگو» است، در این فرصت پرداختن به آن میسر نیست و تنها در این قسمت به ذکر نکاتی در خصوص استفادهٔ نمایش‌نامه‌نویس از گفتگوهای نمایشی برای شخصیت‌پردازی بسنده خواهیم کرد.

همان‌گونه که می‌دانیم برای افشای شخصیت در یک نمایش راه‌های گوناگونی وجود دارد و باز مطلع هستیم که یک شخصیت آمیزه‌ای از خصوصیات درونی و بیرونی است که هر کدام از این‌ها بر یکدیگر تأثیر مستقیم و بسیار دارند.

معمولاً ما در مرحلهٔ اول برخورد با یک فرد نسبت به خصوصیات بیرونی او توجه نشان می‌دهیم. این خصوصیات تا حدّی ما را با شخصیت مورد نظر آشنا می‌کند. نمایش‌نامه‌نویس هم سعی می‌کنند از این خصلت‌های بیرونی کمال بهره را برده و از آنها در معرفی شخصیت، خود استفاده کند. از جمله راه‌هایی که نمایش‌نامه‌نویس را در این مهم یاری می‌کنند می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

- استفاده از یک فیزیک خاص برای شخصیت (چاقی، لاغری، نقص عضو و ...)
- استفاده از لوازمی خاص که شخصیت از آنها استفاده می‌کند و معرف هویت اوست.
- استفاده از نامگذاری برای شخصیت، (نامی که به صورت نمادین با شخصیت بازیگر ارتباط دارد)
- استفاده از رنگی خاص (در پوست، لباس، لوازم و ...)
- استفاده از حرکات خاص بدنی (حرکاتی که بر مبنای عادت از یک فرد سر زده و با شخصیت او همخوانی دارد)

و ....

اما در کنار همهٔ آنها، آن چیزی که بیش از هر نکتهٔ دیگر می‌تواند ما را با عمق شخصیت یک فرد آشنا سازد، سخن گفتن اوست. ما از خلال گفتگو با یک فرد به مسائلی پی می‌بریم که حتی شاید با خصوصیات بیرونی او تفاوت‌هایی چشم‌گیر داشته باشد. تأکید بر اهمیت گفتگو دال بر این نکته است که نمایش‌نامه‌نویس برای شخصیت‌پردازی بیش از آنکه نیازمند به پرداخت جنبه‌های بیرونی شخصیت باشد، می‌باید به درونیات شخصیت توجه نماید و بهترین راه برای ابراز درونیات هر شخص کلامی است که به زبان می‌آورد.

در فرهنگ ما نیز بارها از این خاصیت منحصر به فرد گفتگو سخن به میان آمده است. به طور مثال در یک ضرب‌المثل عامیانه عنوان شده است:

تا مرد سخن نگفته باشد
عیب و هنرش نهفته باشد

در هر نمایش‌نامه بر حسب روش نویسنده و اقتضای اثر، افشای شخصیت توسط گفتگو به گونه‌ای خاص صورت می‌پذیرد که عمدتاً آنها را می‌توان در دو دستهٔ کلی زیر طبقه‌بندی کرد:

۱. معرفی شخصیت از طریق گفتگوی (اشارهٔ) مستقیم.

۲. معرفی شخصیت (از طریق گفتگوی (اشارهٔ) غیر مستقیم.

در ادامه راجع به هر کدام از شیوه‌های فوق نکاتی را متذکر می‌شویم.

معرفی شخصیت از طریق گفتگوی (اشارهٔ) مستقیم

در این روش همان‌گونه که از نامش پیداست شخصیت از طریق گفتگو یا اشارهٔ مستقیم کلامی معرفی می‌شود که خود می‌تواند به دو صورت زیر عملی گردد:

معرفی شخصیت توسط خود او

در این شیوه خود شخصیت مورد نظر به صورت مستقیم به معرفی خود می‌پردازد. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

رفیق جوان:

من دبیر کمیتهٔ حزب در آخرین شهر مرزی هستم. قلب من برای انقلاب می‌تپد. دیدن ظلم مرا به صف مبارزات کشانید. انسان باید یاد انسان باشد. من طرفدار آزادیم و به انسانیت ایمان دارم. من طرفدار سیاست حزب هستم که با بهره‌کشی و جهل و به خاطر جامعه‌ای بدون طبقات مبارزه می‌کند[۲۰].

همان‌گونه که ملاحظه می‌کنید «رفیق جوان» در چند جمله خلاصهٔ شخصیت خود را (یا حداقل بخشی از آن را) فاش می‌کند و ما به طور مستقیم و صریح به قسمت‌های مهمی از شخصیت او پی می‌بریم، بی آنکه در این راه زحمتی به خود داده باشیم. این کیفیت در برخی دیگر از نمایش‌نامه‌های برشت نیز به چشم می‌خورد:

گالی گی: به عقیدهٔ من خرید یک ماهی برای دلالی که مشروب نمی‌خورد با توتون میانه‌ای ندارد و یارو گفتنی دنبال هیچ هوسی نیست اشکالی ندارد.

[.....]

گالی گی: می‌دانید من آدم عجیبی هستم با تخیل نیرومند، می‌توانم برای شام ماهی بخورم حتی پیش از آنکه آن را دیده باشم[۲۱].

معرفی شخصیت توسط دیگران

در این شیوه هر چند معرفی باز هم مستقیم صورت می‌گیرد اما معرف خود شخصیت نیست بلکه فرد یا افراد دیگری هستند که این وظیفه را به عهده دارند. به نمونهٔ زیر که از نمایش‌نامهٔ «مضرات دخانیات» اثر چخوف انتخاب شده است دقت کنید:

لینوفین: .... در اینجا لازم می‌دانم خاطر نشان کنم که همسرم مدیریت یک آموزشگاه موسیقی و یک پانسیون خصوصی، یعنی نه پانسیون بلکه چیزی شبیه به پانسیون را به عهده دارد. بین خودمان بماند، او عاشق آن است که از کمبودها نق بزند و گله گزاری کند، اما یک چیزهایی دور از چشم ما کنار گذاشته، چیزی حدود چهل یاپنجاه هزار روبل، حال آنکه من آه هم در بساط ندارم.

(به پیرامون خود نگاه می‌کند) در ضمن انگار زنم هنوز نیامده، من نمی‌بینمش، بنابراین می‌توانم هر چه دلم بخواهد بگویم . من ازش خیلی می‌ترسم ... وقتی نگاهم می‌کند وحشتم می‌گیرد، بله، داشتم چه می‌گفتم؟ دخترهایم شاید به این علت تا حالا شوهر نکرده‌اند که هم خجالتی هستند و هم چشم هیچ مردی به آنها نمی‌افتد، آخر زنم دوست ندارد مهمانی بدهد. او کسی را به شام دعوت نمی‌کند، نمی‌دانید چقدر خسیس و عصبی و ایرادگیر و غرغروست! و به همین سبب است که کسی به خانه‌مان نمی‌آید ...

[.....]

آه کاش می‌دانستید چقدر دلم می‌خواهد فرار کنم ! (با شوق و ذوق) فرار کنم، دست از همه چیز بردارم و بی آنکه به پشت سرم بنگرم فرار کنم ... کجا؟ مهم نیست کجا ... فقط از این زندگی آشغال و کثافت و مبتذلی که مرا

به احمقی پیر و رقت انگیز مبدل کرده است فرار کنم، از دست زن خسیس و احمق و مبتذل و بدخلق که سی و سه سال آزگارست عذابم می‌دهد فرار کنم ...[۲۲]

در این نمایش یک نفره (مضرات دخانیات) ، نیوخین در خلال سخنرانی پیرامون مضرات دخانیات ویژگیهای شخصیت همسرش را برمی‌شمارد و ما بی آنکه او را (همسرش را) دیده باشیم قادر خواهیم بود تصویری از وی در ذهن خود نقش بندیم.

معرفی شخصیت از طریق گفتگوی (اشارهٔ) غیر مستقیم

در این روش شخصیت مورد نظر به صورت غیر مستقیم معرفی می‌شود. یعنی به جای اینکه مثلاً به طور صریح خصلت‌های او (تندخویی، حسادت، خساست، مهربانی، خوش‌برخوردی، کم‌حوصلگی و ...) عنوان شود با تعابیر خاص همین مفاهیم القا می‌شود. به عبارت دیگر در این شیوه به مخاطب فرصت داده می‌شود تا با دریافت اطلاعات همه جانبهٔ خود به قضاوت نشیند و شخصیت فرد مورد نظر را تصویر کند.

در این روش نیز مانند روش «اشارهٔ مستقیم» می‌توان از دو شیوهٔ معرفی غیر مستقیم شخصیت از زبان خود او و معرفی غیر مستقیم شخصیت از زبان دیگران استفاده کرد.

معرفی غیر مستقیم شخصیت از زبان خود او

برخی از اوقات شخصیت صراحتاً به ابعاد وجودی خود اشاره نمی‌کند، بلکه بااستفاده از تعابیری خاص و مطرح کردن تلقیات خود از آنچه پیرامونش می‌گذرد، خود را معرفی می‌کند. به نمونه‌های زیر که از نمایش‌نامهٔ «هملت» اثر ویلیام شکسپیر انتخاب شده است دقت کنید:

هملت: .... اوه، انتقام ! ولی چه خرم من ! و این بس تماشایی است. که من، پسر پدری مهربان که به ستم کشته شد، منی که بهشت و دوزخ مرا به کین‌خواهی برمی‌انگیزد، همچون روسپیان عقدهٔ دل خود را با مشتی کلمات خالی می‌کنم و مانند یک زن شلخته، یک کنیز مطبخی دشنام می‌دهم. اوف ! تفو ! روح من به خود آ .....

شبحی که من دیدم شاید اهریمن بوده باشد و در قدرت اهریمن هست که خود را به ظاهری خوش‌آیند بیاراید. بله شاید بر اثر ناتوانی من و افسردگی خاطرم و سلطه‌ای که او بر صاحبان چنین سرشتی دارد، فریبم می‌دهد تا به گمراهیم بکشاند. باید بر زمین استواری بنا کرد. نمایش دامی خواهد بود که با آن وجدان شاه را شکار خواهم کرد[۲۳].

[.....]

هملت: اکنون که سرگرم دعاست می‌توانم کارش را بسازم، هم اینک اقدام می‌کنم. ولی، در این حال، به آسمان خواهد پیوست. با چنین کاری آیا من انتقام گرفته‌ام؟ باید سنجید ...[۲۴]

گفتگو در ساده‌ترین معنای امروزی آن عبارت است از «رد و بدل شدن کلمات در قالب جملات، برای برقراری ارتباط بین دو یا چند نفر»

هملت: بودن یا نبودن، حرف در همین است، آیا بزرگواری آدم بیشتر در آن است که زخم فلاخن و تیربخت ستم پیشه را تاب آورد، یا آنکه در برابر دریایی فتنه و آشوب سلاح برگیرد. و با ایستادگی خویش بدان همه پایان دهد؟ مردن، خفتن، نه بیش، و پنداری که ما با خواب به دردهای قلب و هزاران آسیب طبیعی که نصیب تن آدمی است پایان می‌دهیم. چنین فرجامی سخت خواستنی است. مردن، خفتن، خفتن، شاید هم خواب دیدن؛ آه دشواری کار همین جاست[۲۵].

بی شک نمایش‌نامهٔ هملت را خوانده و با مضمون آن آشنا هستید. در این نمایش‌نامه هملت از طریق گفتگو با روح پدرش درمی‌یابد که در حقیقت قاتل او (پدرش) عمو و مادرش می‌باشند. عمویی که اینک پادشاه است و با مادر هملت وصلت کرده است. پس از این آگاهی هملت در یک تردید قرار می‌گیرد، چه باید کرد؟ انتقام یا مدارا؟ آیا روح واقعاً پدر او بوده یا اهریمن که خود را به شکل پدرش درآورده است؟ در بخش‌هایی که از نمایش‌نامهٔ مورد نظر نقل شده است، بی آنکه هملت مستقیماً به این کشمکش روحی خود و تردیدی که سایه‌اش را بر همهٔ وجود او افکنده اشاره کند، از طریق گفتگوهایی (که عمدتاً با خود او صورت می‌گیرد) تمام آنچه را که ما می‌باید راجع به تردید و تلواسهٔ روحی هملت بدانیم اظهار می‌دارد. در بخشی به شبح تردید می‌کند. در بخشی کشتن عموی قاتل را به بهانه‌ای به تعویق می‌اندازد و در بخشی دیگر از بودن یا نبودن سخنی می‌گوید. هر چند این نمونه‌ها در قیاس با همهٔ آن چیزی که «هملت» را یکی از برجسته‌ترین نمایش‌نامه‌های تاریخ نمایش جهان می‌سازد قطره‌ای در برابر دریاست، اما شاید توانسته باشد در رابطه با بحث مورد نظر اطلاعات خوبی به شما داده باشد و راهگشایی باشد برای فهم این تکنیک در سایر نمایش‌نامه‌ها.

معرفی شخصیت به شیوه غیر مستقیم از زبان دیگران

در بسیاری از اوقات نویسنده شخصیت مورد نظر خود را به یک‌باره و صریح معرفی نمی‌کند، بلکه اجازه می‌دهد این معرفی از خلال گفتگوی شخصیت‌های دیگر، به تدریج و تا حدی غیر مستقیم انجام شود. تقریباً می‌توان گفت اکثریت معرفی شخصیت‌ها به این گونه صورت می‌گیرد و طبیعتاً مثال نیز در این زمینه فراوان است. از میان این همه بخشی از نمایش‌نامهٔ «مرگ فروشنده» اثر آرتور میلر را با یکدیگر مرور می‌کنیم. در این قسمت «بیف» که یکی از شخصیت‌های این نمایش‌نامه است در خلال گفتگوی پدر و مادرش برای ما معرفی می‌شود. این معارفه تدریجی صورت می‌گیرد و هر جمله ما را به سمت داشتن تصویر درست و روشنی از شخصیت «بیف» راهنمایی می‌کند:

ویلی: امروز صبح بعد از رفتن من بیف چی گفت؟

لیندا: تو نبایستی اونقدر ازش انتقاد کنی. مخصوصاً وقتی که تازه از ترن پیاده می‌شد. تو نبایستی آنقدر باش اوقات تلخی کنی.

ویلی: آخه من کی اوقات تلخی کردم؟ من ازش پرسیدم که پولی به همزده یا نه. اینو بهش می‌گن انتقاد؟

لیندا: آخه عزیزم، اون چطوری می‌تونست پول گیر بیاره؟

ویلی: (ناراحت و عصبانی) این پسره آدم تودار و خود خوریه. خیلی بد خلق شده. وقتی من رفتم عذرخواهی نکرد؟

لیندا: خیلی پشیمون شده بود. می‌دونی ویلی، اون خیلی به تو علاقه داره. گمونم اگه به وضعش سر و صورتی بده، هر دوتون خوشحال می‌شین، دیگه هم دعواتون نمی‌شه.

ویلی: آخر اون چطوری می‌تونه توی یه مزرعه به وضعش سر و صورتی بده؟ آخه اینم شد زندگی؟ زراعت شد کار؟ اولا که جوون بود به خودم می‌گفتم که خب جوونه عیب نداره، اینور اونور بگرده و شغل‌های جور واجور داشته باشه. الان ده سال گذشته و هنوزم هفته‌ای سی و پنج دلار درآمد داره.

لیندا: ویلی، اون وضعش درست می‌شه.

ویلی: چقدر افتضاحه که آدم تو سن سی و چهار سالگی زندگی درست و حسابی نداشته باشد.

لیندا: هیس!

ویلی: لعنتی! عیبش اینه که تنبله!

لیندا: ویلی، خواهش می‌کنم!

ویلی: بیف جوان تنبلیه!

لیندا: اونا خوابیدن، یه چیزی بخور، بریم بخوابیم.

ویلی: آخه چرا برگشت خونه؟ می‌خوام بدونم چی وادارش کرده برگرده خونه؟

لیندا: نمی‌دونم، ویلی، به نظر من اون شکست خورده، خیلی مأیوس شده.

ویلی: بیف لومان شکست خورده؟ توی بزرگترین کشورهای دنیا، جوونی به جذابیت اون شکست می‌خوره؟ اونم آدمی به پشتکار بیف؟ بیف یه چیزیش می‌شه تنبلی نیست.

لیندا: نه اون هیچ وقت تنبل نبوده.

ویلی: (با ترحم و تصمیم) فرداصبح

می‌بینمش، باهاش درست و حسابی حرف می‌زنم ، برایش یه کار فروشندگی پیدا می‌کنم. بیف توی مدت کوتاهی ترقی می‌کند. خدایا، یادت بیار چطور توی دبیرستان دخترها دنبالش می‌افتادن؟ وقتی تو روی یکیشون می‌خندید، صورتش از خوشحالی برق می‌زد، وقتی توی خیابان قدم می‌زد
۲۶
....

بی شک شما از خواندن همین چند سطر خواهید توانست به بخش‌هایی از شخصیت بیف دست پیدا کنید.

معرفی مستقیم یا غیر مستقیم، کدام یک؟

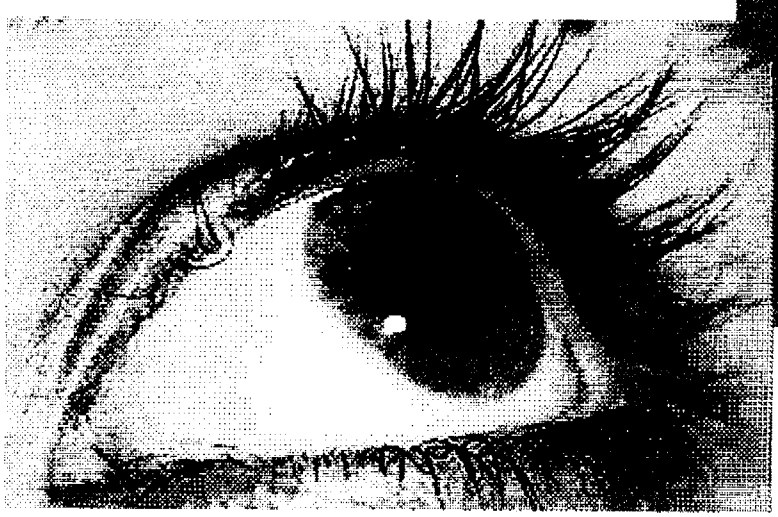
ممکن است برای هر نویسندهٔ جوان این سؤال پیش آید که هنگام استفاده از گفتگو برای معرفی شخصیت‌های اثر خود کدام راه را برگزیند. راه معرفی مستقیم یا غیر مستقیم؟ احتمالاً تاکنون بارها شنیده‌اید که معمولاً راه دوم برای معرفی شخصیت‌های نمایشی توصیه شده است. علت آن نیز شاید در این نکته نهفته باشد که تماشاگر یا خوانندهٔ تئاتر ، دوست دارد در کشف حقایق شریک باشد و لذت پی بردن به راز و رمزهای شخصیت‌های یک نمایش را همزمان تجربه کند، لذا در پرده سخن گفتن و غیر مستقیم به موضوعات اشاره کردن شیوه‌ای متداول در هنر نمایش است.

اما وجود نمایش‌نامه‌های معروف و معتبر (مثل نمایش‌نامه‌های برشت، ماکس فریش و ...) و استفادهٔ نویسندگان آنها از شیوهٔ معرفی مستقیم شخصیت، ما را با حقیقت دیگری روبرو می‌سازد و آن اینکه بهره‌گیری این نویسندگان از شیوهٔ معرفی مستقیم شخصیت، بدون تردید حاصل ضعف آنها در نویسندگی نیست، بلکه شیوهٔ کار آنها و اندیشه‌ای که می‌بایست در تمام طول نمایش‌نامه جاری باشد آن نوع خاص را اقتضا کرده و نویسنده نیز با آگاهی چنین روشی را برگزیده است.

پس با این تفاصیل وظیفهٔ یک نویسندهٔ آگاه، انتخاب روش‌های اجرایی مناسب برای نوشتن نمایش‌نامهٔ خود با تکیه بر سبک و اندیشه‌ای است که در آن حیطه قلم می‌زند. در بررسی‌های خود پیرامون نمایش‌نامه‌های مختلف باید این اصل را از نظر دور نداریم که میان استفادهٔ آگاهانه از یک روش با بهره‌گیری غیرآگاهانهٔ آن تفاوت بسیار است؛ تفاوتی از یک نویسندهٔ آگاه و مسلط تا یک نویسندهٔ مبتدی و فاقد بینش لازم.

گفتگو، عاملی برای تجلی نوع ارتباط بین شخصیت‌های یک نمایش است

ما برای اینکه از رابطهٔ دو یا چند فرد با یکدیگر مطلع شویم (منظور کیفیت این رابطه است) به چه راه‌هایی متوسل می‌شویم؟ شاید بدیهی‌ترین و اولیه‌ترین راه این باشد که نوع رابطهٔ آنها را با یکدیگر از خلال گفتگوهایشان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دریابیم. به عبارت دیگر گفتگو در یک اثر نمایشی می‌تواند نمایانگر نوع رابطهٔ دو یا چند شخصیت با یکدیگر باشد. در همین رابطه یعنی برقراری ارتباط متقابل شخصیت‌ها از طریق گفتگو، «پاتریس پاویس» نظری دارد که مرور آن مفید خواهد بود. وی می‌گوید:

«دیالوگ به معنی مکالمه بین دو یا چند شخصیت اطلاق می‌شود، اساس این مکالمه بر تبادل افکار و احساسات است و قبل از هر چیز مابین آدمها ارتباط برقرار می‌کند. البته لزومی ندارد دو سوی مکالمه حتماً دو موجود زنده باشد، می‌توان یک سو را ناپیدا (گفتگوی با خداوند در «بکت» ژان آنوی) یا روح (برخورد هملت با روح پدر) یا موجودی بی‌جان (صحبت گایف با کمد در «باغ آلبالو») دانست. به هر طریق ارزش و معیار اساسی شناخت دیالوگ در «ارتباط متقابل» است و در چارچوب درام برترین شکل عینی این ارتباط متقابل به حساب می‌آید[۲۷].»

خلق گفتگوهای مناسب نمایشی نیاز به تمرین بسیار و آموختن فراوان دارد و بهترین راه برای یک نمایشنامه‌نویس دقت در زندگی انسان‌هایی است که در یک مجموعهٔ کلان زندگی را می‌سازد

بنابراین می‌توان چنین اذعان داشت که وا نمودن ارتباط متقابل در یک درام از وظایف گفتگوست و اگر بپذیریم که بسیاری از کنش‌های نمایشی از رابطهٔ افراد با یکدیگر شکل می‌گیرد آنگاه اهمیت گفتگو در این میان بیشتر بر ما نمایان می‌شود. به قطعهٔ زیر که از نمایش‌نامهٔ «اتللو» انتخاب شده است توجه کنید:

دزدمونا: جنگجوی بزرگوار من، چقدر آزار ببینم، چقدر ناله کنم وچقدر امید داشته باشم تا بتوانم به آغوش تو برسم.
آه چه خوش است زمزمه و گفتگوی ما: به یاد می‌آوری آن روزها که از رزم و رنج‌هایت، از دوران تبعیدت سخن می‌گفتی؟ من با دلهره فراوان و طپش قلبم به تو گوش می‌دادم.

اتللو: آن روزها که برایت از جنگ و پیکار صحبت می‌کردم از سلاح‌ها و میدان‌های مرگ، از هجوم‌ها و پریشانیهایش از صفیر تیری که از کمان رها شده باشد.

دزدمونا: آنگه مرا به همراه خاطراتت به صحراهای درخشان می‌بردی به شنهای داغ زادگاه خود، از دردهایی که متحمل شده‌ای و از بردگی، زنجیر و دستبند می‌گفتی.

اتللو: آنگاه چهره و لبهای تو داستان را با اشک خود تصویر می‌کرد و ستارگان پیروزی را ستایش می‌نمودند.

دزدمونا: و از میان معبرهای تاریک، درخشش روح زیبای تو را می‌دیدم.

اتللو: و تو مرا به خاطر ماجراهایم دوست می‌داشتی، و من تو را به خاطر دلرحمیت می‌پرستیدم.

دزدمونا: و من تو را به خاطر ماجراهایت دوست می‌داشتم و تو مرا به خاطر دلرحمیم می‌پرستیدی.

اتللو: و تو دوستم داشتی.

دزدمونا: و تو دوستم داشتی.

اتللو: مرگ روزی فرا می‌رسد،کاش مرگ در لحظه موعود، هنگامیکه در آغوش تو هستم به سراغم بیاید[۲۸].

بی گمان با داستان اتللو و دزدمونا آشنا هستید. داستان عشق شورانگیزی که با آتش حسد به فرجامی دلخراش می‌انجامد. در قطعه‌ای که ملاحظه کردید گفتگو بین اتللو و دزدمونا پرده از عشق عمیق این دو با یکدیگر برداشته می‌شود و خواننده به ارتباط عاطفی و عاشقانهٔ عمیقی که بین این دوست است پی می‌برد. جملهٔ آخر اتللو، یعنی آنجا که آرزو می‌کند مرگ هنگامی که در آغوش دزدموناست به سراغش بیاید ژرفای این رابطه را برملا می‌سازد و این چند جملهٔ کوتاه به خوبی ما را به نوع رابطه‌ای که بین این دو شخصیت نمایش است آگاه می‌سازد. اما در ادامهٔ همین اثر به بخش دیگری برمی‌خوریم که نوعی دیگر از رابطهٔ اتللو و دزدمونا را به

نمایش می‌گذارد. یعنی زمانی که اتللو بر خیانت دزدمونا گمان برده و آمادهٔ کشتن اوست:

دزدمونا: چه کسی است؟ اتللو؟
اتللو: آری، دعای شبانه‌ات را خوانده‌ای؟
دزدمونا: خوانده‌ام.
اتللو: اگر هنوز به برخی از گناهانت اعتراف نکرده‌ای برخیز و الآن طلب آمرزش کن.
دزدمونا: چرا؟
اتللو: شتاب کن، روح ترا نمی‌خواهم بکشم.
دزمودنا: از کشتن سخن می‌گویی؟
اتللو: آری.
دزدمونا: خدای مقدس به من رحم کن.
اتللو: آمین.
دزدمونا: شما نیز رحم دارید؟
اتللو: به گناهان خویش بیندیش.
دزدمونا: گناه من عشق است.
اتللو: و به خاطر آن می‌میری[۲۹]

گفتگوی سرد و خشم‌گینانهٔ اتللو با دزدمونا و روحیه یأس و اضطراب نهفته در سخنان دزدمونا تفاوت چشمگیر رابطهٔ ثانوی آنان را نسبت به رابطهٔ آغاز نمایش جلوه گر می‌کند. رابطه‌ای ناخوشایند که از حسادتی بی مورد و ظنی خطا سرچشمه می‌گیرد.

در هر دو قطعه گفتگوها سازندهٔ شکل رابطهٔ شخصیت‌های نمایش‌اند و با این مثال به خوبی می‌توان دریافت که نویسنده با استفادهٔ صحیح از گفتگوهای نمایشی تا چه حد می‌تواند در نوع رابطهٔ شخصیت‌ها با یکدیگر مؤثر بوده و آنها (رابطه‌ها) را برای مخاطبین خود شفاف و محرز نماید.

گفتگو ایجاد کنندهٔ «فضا و حالت»[۳۰] در نمایش است

فضا و حالت از جمله عناصر مهم در هر اثر نمایشی هستند. تا آنجا که برخی معتقدند اساساً وظیفهٔ یک نمایش ایجاد یک فضا و حالت خاص و انتقال آن به مخاطبین است. برای ایجاد فضا و حالت در نمایش راههای گوناگونی وجود دارد، از طراحی صحنه، نور، لباس و چهره‌پردازی گرفته تا موسیقی و دیگر اجزایی که در امر پدیدار شدن یک نمایش دخیل‌اند، اما بی تردید در میان همهٔ این اجزا نقش «نمایش‌نامه» در خلق فضا و حالت مورد نظر، نقشی استثنایی و فراگیر است:

«ساخت و پرداخت «فضا و حالت» در هنر نمایش از نمایش‌نامه آغاز می‌شود؛ زیرا نمایش‌نامه نه فقط عنصر آغازین و سلسله جنبان عناصر دیگر هنر نمایش است، بلکه در آن بیشتر عناصر هنر نمایش ـ هر چند به صورت بالقوه ـ وجود دارند. از این نظر نمایشنامه به مثابه بذرگیاهی است که به طور بالقوه اکثر خصوصیات گیاه را در خود دارد.

شاید بتوان نمایشنامه‌ای را که به اجرا درآمده به بذری مثال زد که به صورت گیاه، رشد و نما یافته است. بنابراین احتمالاً می‌توان چنین نتیجه گرفت که در بسیاری از موارد عنصر «فضا و حالت» به طور نهفته و سر بسته و گاهی نیز آشکارا، در تمام عناصر هنر نمایش جاری و ساری است؛ به صورت کلمه درمی‌آید و یا به طور نهفته و درونی در آن حضور می‌یابد[۳۱].»

این مفهوم را به گونه‌ای دیگر نیز می‌توان مطرح کرد و آن اینکه در حقیقت کارگردان و گروه اجرایی در خلق فضا و حالت مورد نظر خود، خط اصلی را از نمایش‌نامه گرفته و بر اساس دستورات متن به فضاسازی و حالت‌پردازی مبادرت می‌کنند و چه بسا نمایش‌هایی که چون فضاسازی آنها با فضا و حالت اولیه موجود در متن سازگاری و همخوانی نداشته‌اند، در عمل نتوانسته‌اند به توفیق چندانی دست یابند.

با توجه به توضیحات بالا می‌توان دریافت که نقش گفتگو در ایجاد فضا و حالت نمایشی تا چه حد مؤثر و قابل اعتناست و باز برای فهم بهتر موضوع به مرور یک مثال مبادرت می‌کنیم. شکسپیر در نمایش‌نامهٔ «مکبث» از وجود چند جادوگر بهره می‌برد. استفاده از جادوگران و گفتگوی آنها با یکدیگر و سایر شخصیت‌ها از همان ابتدا فضایی خوفناک، افسانه‌ای، تیره و سهمگین را بر نمایش‌نامه حاکم می‌کند. فضایی که با قتل «دانکن[۳۲]» به اوج خود می‌رسد.

جادوگر سوم: طبل، بشنو، طبل! مکبث
می‌رسد از راه
هر سه: خواهران خوب جادوگر،
زادگان خشکی و دریا،
دست اندر دست،
راه می‌پویند گرداگرد این دنیا

این سه بار از من،
این سه بار از تو،
وین سه بار تازه هم از ما
تا شود نه بار
دست ما آهسته از کار
دیگ ما آهسته رفت از جوش
آه افسون کارگر شد، خواهران خاموش!
/مکبث و بانکویه درون می‌آیند/

مکبث: هرگز روزی زیباتر و زشت‌تر از امروز ندیده بودم.

بانکو: تا خورس چقدر راه داریم؟ کیستند این موجودات نزار و چهره پرچین با هیأتهایی بدین شگفتی که به زمینیان نمی‌مانند و بااین همه بر زمین‌جای دارند؟ شما زنده‌اید؟ چیزی هستید که بتوان از شما پرسشی کرد؟ گویا سخنان مرا در می‌یابید، چه هر سه تن انگشت شکاف خورده خود را بر لب‌های بیجان خویش نهاده‌اید. باید زن باشید و با این همه ریشی که دارید مرا از این گمان باز می‌دارید.

مکبث: اگر میتوانید سخن بگوئید، کیستید؟

جادوگر اول: سلام، مکبث سلام ـ امیر گلامیس Glamis!

جادوگر دوم: سلام مکبث ! سلام، امیر کاودور!

جادوگر سوم: سلام مکبث ! که سرانجام پادشاه خواهی شد

بانکو: سرور گرامی من، چرا می‌لرزید و از کلماتی که آهنگی چنین دلپذیر دارد، ظاهرأمی‌ترسید؟ شما را به راستی سوگند، آیا اشباحی موهومید، یا واقعاً همانید که می‌نمائید؟ .... [۳۳]

گفتگو، ارزش ادبی و زیبایی‌شناختی یک اثر نمایشی است

هر چند نمایش‌نامه نوشته می‌شود که اجرا شود و در حقیقت وقتی کامل خواهد شد که در روی صحنه در معرض توجه مخاطبین قرار گیرد اما به هر حال باید قبول کرد که نمایش‌نامه هم یک اثر ادبی است و به عنوان گونه‌ای از ادبیات نیز می‌تواند قلمداد شود. البته باید به یادداشت که تکیه بر بُعد ادبی و زیبایی‌شناختی نمایش‌نامه به معنای آن نیست که ما صرفاً گفتگوهای زیبا خلق کنیم و از صنایع ادبی در این خلق بهره بگیریم، بلکه زیبایی و ارزش ادبی گفتگوهای نمایشی همواره با سنخیت آنها با کل اثر و کاربردشان در ارائه یک اتفاق نمایشی سنجیده می‌شود.

مؤخره

آنچه تاکنون گفته شد، مختصری از جایگاه و وظایف گفتگو در یک اثر نمایشی بود. شاید با مطالعهٔ بیشتر در نمایش‌نامه‌های نوشته‌شده بتوان وظایف دیگری را نیز برای گفتگو مشخص کرد، اما به نظر می‌رسد همین مختصر نیز توانسته است اهمیت گفتگو را در یک نمایش‌نامه تعریف کند.

خلق گفتگوهای مناسب نمایشی نیاز به تمرین بسیار و آموختن فراوان دارد و بهترین راه برای یک نمایش‌نامه‌نویس دقت در زندگی و انسان‌هایی است که در یک مجموعهٔ کلان زندگی را می‌سازند. بدین ترتیب شاید بتوان گفت گفتگو برای ما چیزی بیشتر از یک تکنیک نمایشی است، گفتگو مدخلی است بر تجلی یک جامعهٔ انسانی، جامعه‌ای به وسعت تمامی نیازها، آرزوها و داشته‌هایی که بشر از نخستین روز خلقت تاکنون با خود به همراه داشته است.

پانوشت‌ها:

۱. نگاه کنید به رسالهٔ «منون» اثر سقراط یا مکالمات افلاطون در کتاب اول جمهوری: پروتاگوراس، گرگیاس، هیپیاس کوچک و بزرگ، اوتیدم و ....

۲. وستلند، پیتر. *شیوه‌های داستان نویسی*. ترجمهٔ محمدحسین عباسپورنمیجانی. ص ۱۲۵.

۳. یونسی، ابراهیم.۱۳۶۵. *هنر داستان نویسی*. ناشر: انتشارات سهروردی. ص ۳۱۳.

۴. فیلد، سید. ۱۳۷۴. *راهنمای فیلمنامه نویسی*. ترجمهٔ عباس اکبری. ناشر: انتشارات مرکز گسترش سینمای تجربی. ص ۶۷.

۵. امامی، مجید. ۱۳۷۳. *شخصیت پردازی در سینما*. ناشر: انتشارات برگ. ص۹۷.

۶. آرمر، آلن. ۱۳۷۵. *فیلمنامه نویسی برای سینما و تلویزیون*. ناشر: انتشارات حوزه هنری. جلد اول. ص ۱۴۴.

۷ ارسطو و *فن شعر*. ۱۳۵۷. تألیف و ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب. ناشر: انتشارات امیرکبیر. ص ۱۲۲.

۸ سارتر، ژان پل. ۱۳۵۷. *درباره نمایش*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی. ناشر: انتشارات زمان ۱۳۵۷. ص ۱۱۱.

۹. ایب سن، هنریک. ۱۳۷۳. **مرغابی وحشی** (نمایش‌نامه)، ترجمهٔ بهزاد قادری و یدالله عباسی. انتشارات نمایش.

۱۰. هاکون ورل تاجر و کارخانه دار، پدر «گرگز» **(Gregers)**

۱۱. منظور از پیش‌داستان، اطلاعاتی است که هر چند به طور مستقیم مربوط به زمان واقعی نمایش نمی‌شود اما مخاطب را در فهم بیشتر و بهتر وقایع فعلی کمک می‌کند. در برخی از نمایش‌ها با فیلم‌ها اطلاعات پیش‌داستانی به صورت فلاش بک (برگشت به عقب) اجرا می‌شود.

۱۲. بیضایی، بهرام. ۱۳۷۳. **مرگ یزدگرد** (نمایش‌نامه). ناشر: انتشارات روشنگران.

۱۳. همان مأخذ.

۱۴. در همین رابطه می‌توان به نمونهٔ زیر برای فهم هر چه بیشتر اشاره کرد:

گوینده: تماشاگران محترم توجه فرمائید، در
نمایش امروز ـ سر و صدا نکنید.
آن عقب!
آهای
شما هم کلاهتان را بردارید دختر خانم!
جریان واقعه بزرگ تاریخی مربوط به گانگسترها
را می‌بینید.
برای نخستین بار افشاگر حقایقی عریان
درباره رسوایی بزرگ کمک مالی به اسکله !
آنچه علاوه بر این برایتان داریم
مفاد وصیت‌نامه داگسبارو و اعترافات اوست !
و صعود آرتور و در جریان قبمتها!
و جنجالهای محاکمه کزایی حریق انبارها!
قتل دالفیت ! قوه قضائیه در حال اغماء!
و اینکه چگونه ارنستوروما به دست سایر
گانگسترها به قتل می‌رسد.
و در پایان نمایش، تابلویی رنگارنگ
از چگونگی فتح شهر سیرو به وسیله
گانگسترها!
در نمایش امروز، در قالب هنرپیشگانی تراز اول
بزرگترین
قهرمانان جهان گانگسترها را می‌بینید.
در گذشتگان را می‌بینید و زندگان را،
عابران را می‌بینید و حاضران را،
زاده‌شدگان را می‌بینید و نو دولتان را ....

(بخش افتتاح نمایش‌نامهٔ صعود ممانعت‌پذیر آرتور اویی، نوشتهٔ برتولت برشت، ترجمهٔ فرامرز بهزاد، انتشارات خوارزمی)

۱۵. سرسنگی، مجید. ۱۳۷۲. **یکی بود یکی نبود** (نمایش‌نامه). ناشر: انتشارات برگ.

۱۶. مجلس حر شهید (پرده‌خوانی)، زمینهٔ خراسان.

۱۷. سوفوکل. ۱۳۷۵. *الکترا* (نمایش‌نامه). ترجمهٔ محمد سعیدی. ناشر: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۸. تعاونی، شیرین. ۱۳۵۵. **تکنیک برشت**، ناشر: انتشارات امیرکبیر. ص ۵۳.

۱۹. «.... طرح داستانی روح تراژدی و نیز روح بعضی از انواع رمان است. اشخاص داستان نیز اهمیت دارند، اما اهمیت آنها به سبب آن است که عاملی سبب در طرح داستانند ....

۲۰. برشت ، برتولت. ۱۳۵۱. **تدبیر** (نمایش‌نامه). ترجمهٔ بهراه حبیبی. ناشر: انتشارات نیر.

۲۱. برشت، برتولت. ۱۳۵۱. *آدم آدم است* (نمایش‌نامه) ترجمهٔ امین مؤید. ناشر: انتشارات رز.

۲۲. چخوف. ۱۳۷۴. *مضرات دخانیات* (نمایش‌نامه). ترجمهٔ سروژ اسنهانیان. ناشر: انتشارات نوس. (مجموعه آثار چخوف، جلد ۵).

۲۳. شکسپیر، ویلیام. ۱۳۴۴. **هملت** (نمایش‌نامه). ترجمهٔ م. ا به آذین. ناشر: انتشارات اندیشه. پردهٔ دوم. ص ۹۵.۹۶.

۲۴. همان مأخذ. پردهٔ سوم. ص ۱۳۴.

۲۵. همان مأخذ. پردهٔ سوم، ص ۱۰۱.

۲۶. میلر، آرتور. **مرگ فروشنده** (نمایش‌نامه). ترجمهٔ عطاء الله نوریان. ناشر: انتشارات رز.

۲۷. فصلنامهٔ هنر. شمارهٔ ۲۴. ص ۲۴۴.

۲۸. بوبتو، آریگو. متن *اپرای اتللو*. ترجمهٔ عنایت رضایی ناشر: انتشارات روابط عمومی تالار رودکی.

۲۹. همان مأخذ.

۳۰. **Atmospher and Mood**

۳۱. ناظرزادهٔ کرمانی، فرهاد. «ساخت و پرداخت فضا و حالت در هنر نمایش» (تئاتر)، مجلهٔ **هنرهای زیبا**. شمارهٔ اول. بهار ۱۳۷۴.

۳۲. پادشاه اسکاتلند (در نمایش‌نامهٔ مکبث) که به دست مکبث و همسرش در خانهٔ آنها به قتل می‌رسد.

۳۳. شکسپیر؛ **مکبث** (نمایش‌نامه). ترجمهٔ عبدالرحیم احمدی ناشر: نشر اندیشه.