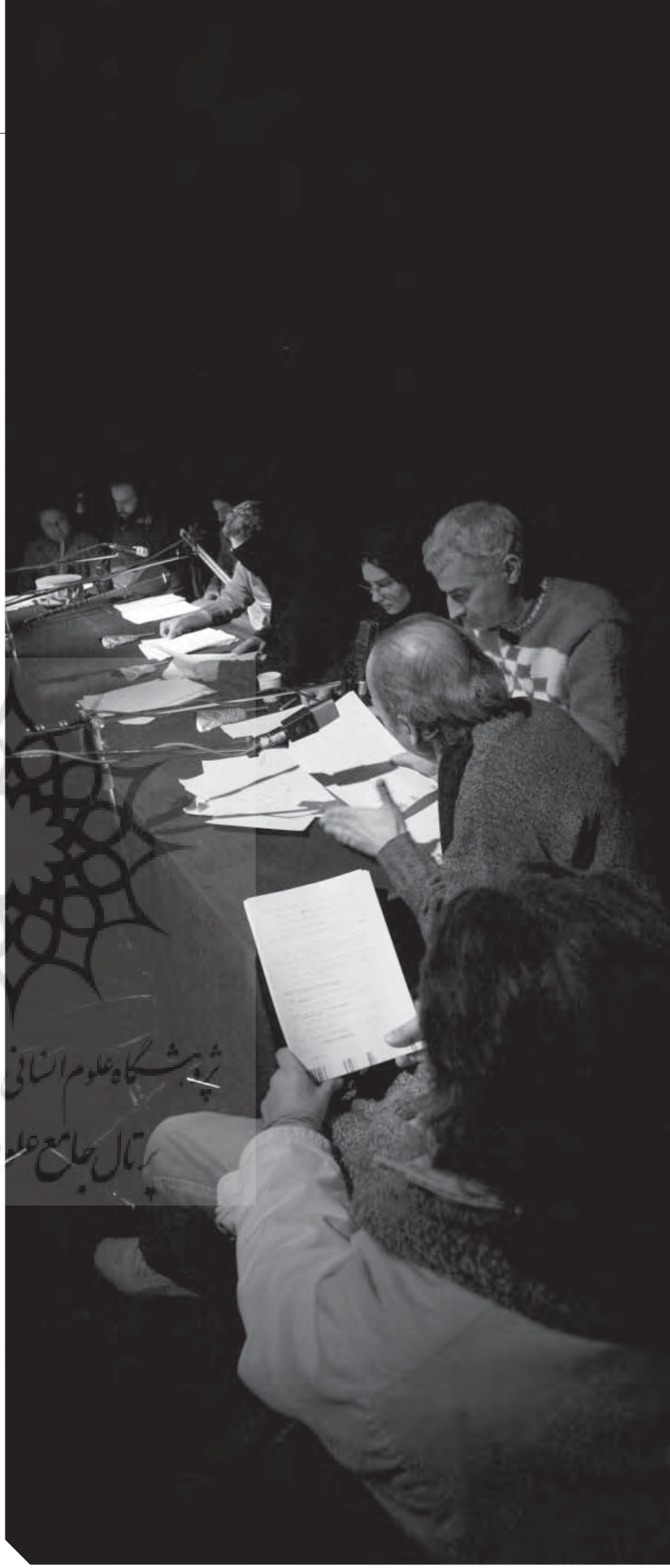
شخصیت‌پردازی در نمایش‌های رادیویی

■ داوود نقلانی
کارشناس ارتباطات



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بی‌شک هر مکالمه دوسویه ارتباطی لاینفک با شخصیت هر دو طرف و زبان مکالمه برقرار می‌کند و این ارتباط با فاکتورهای بسیاری چون جهان‌بینی کاراکترها و عنصر آگاهی رخ می‌دهد. مقاله حاضر بحث کنش کلامی در رادیو را به بررسی می‌نشیند و با تبیین شخصیت و چگونگی شخصیت‌پردازی در داستان و درام و مسئله زبان و وجوه مختلف لایه‌های زبانی به کنش‌های کلامی می‌رسد.

مولانا جلال‌الدین در مثنوی کبیر حکایتی به یادگار نهاده است که بی‌شک بسیاری از پارسی‌زبانان بدان التفات داشته و آن را خوانده‌اند؛ حکایتی باعنوان «منازعت چهار کس جهت انگور...» بی‌ارتباط با مضمون این مرقوم نیست که بحث کنش کلامی را در صدر این مقاله نگاشته است. داستان چنین است که مردی چهار کس را درمی می‌دهد. یکی از ایشان می‌گوید که این درم را به خرید انگور صرف می‌کنم. دیگری که یک عرب است می‌گوید نه من عنب می‌خواهم و نه انگور و آن دیگری ترک‌تباری است که عنب نمی‌خواهد و ازوم طلب می‌کند و آخرین ایشان مردی رومی است که از ایشان ترک قال و قیل می‌خواهد و مطالبه استافیل می‌کند. در نهایت کار این چهار نفر که زبان یکدیگر را درک نمی‌کردند، به منازعه و جدل می‌انجامد؛ غافل از آنکه هر چهار تن خواسته واحدی داشته‌اند و باقی داستان... آنچه در حکایت مذکور رخ می‌دهد یک کنش کلامی می‌آفریند، ولو در عدم‌درک کلام یکدیگر.

با این مقدمه قاعدتاً می‌خواهیم وارد بحث کنش کلامی شویم و به‌ویژه این مفهوم را در بستر نمایش‌های رادیویی دنبال کنیم، اما پیش از آن لازم است به دو عنصر ادبیات داستانی که با اندکی اغماض در درام نیز همان جایگاه را دارد اشاره کنیم؛ عناصر شخصیت و زبان. بنابراین، با تبیین هر یک از این عناصر در قصه و درام به سوی کنش کلامی حرکت می‌کنیم.

شخصیت‌پردازی

در بحث شخصیت‌پردازی عوامل متعددی دخالت دارند که هر یک به خلق شخصیت کمک می‌کنند؛ فاکتورهایی چون نام، کنش، توصیف، زبان، جهان‌بینی و... اولین نکته‌ای که در خلق یک شخصیت اثربخشی بسیاری ایفا می‌کند نامگذاری کاراکترهاست.

برخی نام‌ها از نظر آوایی بسیار با یکدیگر متفاوتند؛ مانند الهه و اختر. اختر به دلیل وجود حرف خ حامل خشونت بیشتری است و الهه به دلیل حرف ل نرمی و لطافت افزون‌تری را تداعی می‌کند.

نامگذاری درست معمولاً زمان قصه را می‌سازد؛ چنانچه در نام نیره‌سادات و یا ملودی این اتفاق می‌افتد. دقت کنید در طی پنجاه سال گذشته این نام‌ها در چه دوره‌های زمانی با اقبال بیشتری روبه‌رو بوده‌اند: شمسی، نعمت‌الله، داریوش، رکسانا، میثم، سمیّه، امین، هستی و...

نام‌ها می‌توانند جغرافیای زیستی و حتی اعتقادات مذهبی افراد را معرفی کنند؛ همانطور که نام عدنان و یا آیرین چنین می‌کند.

در بحث شخصیت‌پردازی عوامل متعددی دخالت دارند که هر یک به خلق شخصیت کمک می‌کنند؛ فاکتورهایی چون نام، کنش، توصیف، زبان، جهان‌بینی و...

پشت سرهم قرارگرفتن برخی حروف در نام‌ها بار معنایی ویژه‌ای خلق می‌کند؛ مانند حروف س و ت که در نام‌هایی چون رستم، ستبر و استوار، صلابت و استواری را می‌رساند.

در میان نام‌های لاتین نامی چون LANG به دلیل وجود حرف A، قد بلندتر به‌نظر می‌آید؛ در حالی که نام OSKAR به دلیل حرف O فربه‌تر جلوه می‌کند.

نام‌ها در داستان‌های متکی بر شخصیت که فردیت کاراکترها پررنگ‌تر است، اهمیت بسزایی می‌یابند اما در داستان‌های متکی بر موقعیت اسامی را می‌توان به اختصار ادا نمود؛ از این جمله‌اند آقای G و مسیو L و یا X. عنوان داستان نیز بر همین سیاق؛ نمونه‌اش نیز داستان K از دینوبوتزاتی.

گذشته از نام وصف ظاهر از قبیل قد، مو و لباس اولین ویژگی‌هایی هستند که در شخصیت‌پردازی داستانی مورد توجه قرار می‌گیرند. انتقال همین ویژگی‌ها در رادیو نیز که فاقد قابلیت‌های بصری است به سهولت ولی با ترفندهای گفتاری امکان‌پذیر است؛ به انضمام چاشنی هشیاری و ظرافت‌های خلاقانه.

ایجاد کنش میان افراد نیز نکته‌ای است که در شخصیت‌پردازی نقش مهمی بر عهده دارد. بی‌نیاز از بیان رفتار یک فرد خجول با کنش شخصی گستاخ و بالطبع با عمل یک آدم عجول متفاوت است. کسی که بر صندلی نشسته و یک پایش را روی پای دیگر انداخته و آن را بی‌وقفه تکان می‌دهد، عصبانیت خود را نمایش می‌دهد و ایضاً نگاه‌کردن‌های مکرر به ساعت نیز بیانگر کلافه‌بودن و انتظار شخص است. برای درک کنش آدم‌ها بهترین شواهد مثال را می‌توان در میان داستان‌های چخوف یافت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

معرفی کاراکتر توسط خود او و نیز چگونگی این معارفه شیوه‌ای از شخصیت‌پردازی است که باید بسیار سنجیده و با وسواس به کار رود. این معرفی اگر توسط راوی یا دانای کل نیز رخ بدهد، شخصیت ساخته می‌شود؛ چه راوی دانای کل محدود باشد و اطلاعات مختصری ارائه کند و چه دانای کل مطلق که درون و برون افراد را می‌کاود. در دیالوگ پرسوناژهای یک نمایش رادیویی درباره افرادی که حاضر نیستند نیز میزان انتقال اطلاعات در حد دانای کل محدود است و به ساخته‌شدن شخصیت کمک می‌کند.

استفاده از نمادها و به‌کارگیری سمبل‌ها نیز در خلق شخصیت بی‌تأثیر نیست. نمایش یک گل پژمرده در اتاقی نیمه‌تاریک می‌تواند دلتنگی و افسردگی ساکن اتاق را تداعی کند. تصور کنید به یک میهمانی دعوت شده‌اید، ولی تاکنون میزبان خود را از نزدیک ندیده‌اید. پر واضح است که از چیدمان خانه و اشیا و اثاثیه آن و تابلوهایی که بر دیوارها نصب شده است می‌توان به علائق و سلائق میزبان پی برد. اگر وارد اتاقی شدید که در و دیوار آن با شمایل بزرگان دین تزئین شده بود بیراه نرفته‌اید، اگر صاحبخانه را فردی متدین و متشرع تصور کنید.

با دیالوگ نیز به خلق شخصیت می‌پردازیم. گفته‌های هر فرد بهتر از خود وی او را به ما معرفی می‌کنند. بحث گفتار چون در این مقاله از وزن بیشتری برخوردار خواهد بود، در جای خود بدان بیشتر می‌پردازیم، اما در این لحظه با نقل دو جمله به موضوع اشاره‌ای می‌کنیم. «ننه قربونت برم الهی» و «دمت گرم لوطی» دو جمله‌اند متعلق به دو شخصیت کاملاً متفاوت؛ جمله اول را می‌توان از آن یک مادربزرگ پیر دانست و جمله دیگر را به یک فرد جاهل نسبت داد.

در پایان این بخش به شخصیت‌پردازی متفاوتی اشاره می‌کنیم که قدما بدان «صنعت تشخیص» نام نهاده بودند و متأخران از آن به «جانبخشی» یاد می‌کنند؛ اینکه موجودات بی‌جان را با چنان توصیفی معرفی کنیم که آدمیان را وصف می‌کنیم و اشیا و حیوانات را در جایگاهی قرار دهیم که مختص انسان است یا آنها را در وضعیتی قرار دهیم که بار اصلی داستان را منتقل کنند. دو شاهد مثال می‌آورم؛ در آغاز سرود هشتم ادیسه چنین می‌خوانیم: «همین که سپیده‌دم که انگشتان گلگون دارد در بامداد بزاد و پدیدار شد...» و یا این جمله از بیژن نجدی: «پائیز از آئینه ماشین فرار می‌کرد». این دو تعبیر هر دو ابتدا حامل این قول‌اند که گرچه سپیده‌دم در اسطوره‌های یونانی خود، الهه‌ای است، اما موکول به طلوع خورشید است.

داستان‌های دشنه بورخس و یک تکه نخ موپاسان قصه‌هایی از همین دست‌اند و اشیائی را در منظری بیش از ظرفیت‌های خود قرار می‌دهند.

تیپ و شخصیت؛ تفاوت‌ها

شاید در وهله اول بحث تفاوت میان تیپ و شخصیت به نظر بحثی مستعمل و تکراری جلوه کند، اما به نظر نگارنده تا هنگامی که امکان گفتمان در حول و حوش شخصیت‌پردازی ممکن و میسور باشد لازم است این تفاوت‌ها بازخوانی شوند و از آنجا که این مقاله با هدف‌های آموزشی نگاشته شده است، اهمیت موضوع دو چندان می‌شود.

همه می‌دانیم که تیپ‌ها کلی هستند؛ مانند: صندلی، آدم، مرد، زن، لیوان، معلم، دانشجو، چهل ساله‌ها، ماشین، پیرزن، کارمند و... . تیپ مجموعه‌ای را بیان می‌کند که افراد عضو آن دارای ویژگی‌های مشترکی باشند. اگر در خلق یک کاراکتر ویژگی‌های منحصربه‌فردی لحاظ شوند، فردیت به‌وجودآمده کاراکتر را به یک شخصیت تبدیل می‌کند. به وجود آوردن یک ویژگی خارج از تیپ، شخصیت منحصربه‌فردی را خلق می‌کند که دیگر با سایر اعضای آن تیپ وجه تمایز بیشتری خواهد داشت تا نقاط مشترک. رضا مارمولک در فیلم **مارمولک** ساخته کمال تبریزی روحانی منحصربه‌فردی را نمایش می‌دهد که تفاوت‌های اساسی با دیگر روحانیون دارد. همین تفاوت را در نقش لئون با بازی ژان رنو در فیلم **حرفه‌ای** از لوک بسون شاهد بوده‌ایم؛ آدمکش خونسردی که تنها دلبستگی‌اش یک گلدان است و به خاطر دختر بچه‌ای وارد یک بازی انتقامی مرگ‌آور می‌شود که ارتباطی به او هم ندارد.

هر چه ویژگی‌ها بیشتر شود، فردیت بزرگتری را به نمایش می‌گذارد و حرکت به سوی یک شخصیت فردی آغاز می‌شود و این حرکت از تیپ به شخصیت می‌تواند طیفی گسترده را دربر گیرد و فاصله‌ای از صفر تا بی‌نهایت را طی کند.

در ابتدای یک داستان یا درام معمولاً کاراکترها تیپیک هستند، اما در روند نمایش یا قصه با ازدست‌دادن یک سری از خصوصیات و کسب ویژگی‌های دیگر، یک شخصیت فردی ظاهر می‌شود. آنگاه حذف این فردیت اگر نگوئیم غیرممکن خواهد شد می‌توان ادعا کرد کار را از اساس دگرگون می‌کند؛ زیرا با حذف هر یک از این شخصیت‌های فردی ساختار داستان از میان می‌رود. تصور کنید در نمایشی چون اتللو یکی از سه شخصیت اصلی یعنی اتللو، دزدمونا و یاگو حذف شوند؛ قدر مسلّم آنچه باقی خواهد ماند دیگر ربط چندانی به نمایشنامه ویلیام شکسپیر ندارد.

در پایان این بخش از یاد نبریم که در داستان و درام ما هم به تیپ نیازمندیم و هم به شخصیت. شخصیت‌ها می‌توانند بسته به بضاعت داستان یک یا چند نفر باشند و بقیه آدم‌ها و عناصر نماینده تیپ خود باقی بمانند.

شخصیت‌های نمایشی

ارسطو در باب ششم بوطیقا وقتی تراژدی را معرفی می‌کند، در باب اشخاص نمایش می‌گوید: «تراژدی تقلیدی است از کردار اشخاص و این اشخاص باید خصائل و یا اندیشه‌های خود را داشته باشند». ارسطو در ادامه و در باب پانزدهم رساله خود ما را به رعایت چهار اصل درخصوص منش و کنش افراد فرا می‌خواند که شامل پسندیدگی، تناسب، مشابهت و ثبات می‌شوند؛ بدین معنی که شخصیت‌ها باید

خصوصیات شایسته و پسندیده‌ای داشته باشند، به اوصافی متّصف گردند که با آن مناسبت داشته‌اند، با شخصیت‌های واقعی مشابهت و مطابقت داشته باشند و نیز اینکه شخص در کردار و گفتار خود ثابت‌قدم باشد. ارسطو پس از این تعاریف نکته ظریف‌تری را پیش می‌کشد: «از آنجا که تراژدی تقلیدی است از اشخاص برتر، باید راه و روش نقاش صورتگر ماهر را در پیش گرفت... آنها نمونه‌ای می‌سازند که شبیه به اصل اما زیباتر است».

تیم کروک نظریه‌پرداز و تهیه‌کننده نمایش‌های رادیویی نیز می‌گوید: «شخصیت اصلی شما باید همذات‌پنداری مخاطب را برانگیزد و مخاطبان خود را با شخصیت اصلی شناسایی کنند. اگر چنین اتفاقی در نمایش رخ ندهد، یک شکست بزرگ برای نویسنده به وجود می‌آید».

زبان گفتار؛ زبان نوشتار

زبان ریاضی ده کاراکتر بیشتر ندارد، اما با همین ده کاراکتر می‌توان اعداد و ارقام نجومی خلق کرد. رایانه‌ها نیز تنها صفر و یک را می‌شناسند، ولی با چیدمان دقیق و دوگانه همین دو کاراکتر قابلیت‌های باورناپذیری چون جلوه‌های ویژه کاربردی در صنعت سینما، انتقال بو و انتقال تصاویر سه‌بعدی در ابعاد طبیعی- چنانچه پروژه فوگ آن را دنبال می‌کند- تا ترسیم نقشه ژنتیکی موجودات زنده و به‌ویژه انسان و تهیه نقشه سه بعدی از فضا، امکان‌پذیر شده است. کلمه به‌عنوان واحد زبان در زبان فارسی از ۳۲ حرف تشکیل می‌شود که با همین تعداد می‌توان بی‌شمار کلمه ساخت و بی‌نهایت جمله تصور کرد. بنابراین تعداد قصه‌ها و نمایش‌هایی که می‌توان خلق کرد از این نیز بیشتر خواهد شد و این امر از ویژگی زایشی زبان نشئت می‌گیرد. در ادامه با اشاره به محورهای جانشینی و همنشینی به این نکته بیشتر می‌پردازیم.

زبان به زبان گفتار و نوشتار تقسیم می‌شود که تفاوت‌های آن در زبان‌های مختلف متغیر است. بسیاری معتقدند در زبان فارسی گفتار ما بسیار غنی‌تر از زبان نوشتار است. احمد شاملو از جمله کسانی بود که معتقدند زبان گفتار ما از زبان نوشتارمان پیشی گرفته است. به‌عنوان مثال تنها کافی است به این نکته توجه کنیم که با هر سریال پرمخاطب تلویزیونی تعدادی کلمه و اصطلاح به دایره واژگانی گفتاری و زبان عامیانه ما افزوده می‌شود که در طی دوره‌های زمانی چندین ساله‌ای بسیاری مهجور می‌مانند و متروک می‌شوند و برخی به فرهنگنامه‌ها راه می‌یابند. رویدادها و تحولات اجتماعی نیز اصطلاحات زبانی تازه‌ای خلق می‌کنند.

چندی قبل در اولین نشست مرکز هنرهای نمایشی رادیو با هنرمندان تئاتر کشور از دکتر قطب‌الدین صادقی شنیده شد به پیرمرد هفتاد ساله‌ای در فرانسه اشاره داشت که دایره واژگانش منحصر به هشتصد کلمه می‌شد. بر طبق مطالعات آماری در زبانی با قابلیت کلمه‌سازی دویست هزار کلمه، زنان خانواده‌های کارگری تنها پنج هزار کلمه می‌دانند. مردم عادی بین هفت تا ده هزار کلمه و دانشجویان از ده تا پانزده هزار کلمه استفاده می‌کنند. اساتید دانشگاه نیز بین سی تا چهل هزار کلمه به کار می‌برند. سؤال اینجاست که باقی کلمات چه می‌شوند. پاسخ هم البته این است که باقی کلمات را باید در لغت‌نامه‌ها جست‌وجو کرد. توجه کنید که بیشترین مراجعه به لغت‌نامه‌ها نه توسط مردم عادی بلکه به وسیله اساتید دانشگاهی صورت می‌پذیرد.

دستور زبان در واقع آن قواعد زبانی است که امکان کلمه‌سازی را فراهم می‌کند. به نظر چامسکی آموزش زبان به وسیله کودکان نه با یادگرفتن کلمات بلکه با آموختن قواعد زبانی اتفاق می‌افتد.

زبان معیار در هر فرهنگ زبانی است که کاربرد عام پیدا می‌کند. زبان محاوره نیز که در فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف با تفاوت‌های بسیاری کاربرد دارد، غالباً همان زبان روزمره و شکسته زبان معیار است. زبان محاوره اگر بخواهد مکتوب شود، قواعد خاص خود را دارد و قواعد آن نیز بسیار درونی و غیرمدوّن است. در

رادیو رسانه‌ای صرفاً شنیداری است؛ هرگاه مخاطب ناگزیر از تفکر در باب موضوعی شود که شنیده، غالباً باقی دیالوگ را نیز درک نخواهد کرد و دچار سردرگمی خواهد شد و از پیگیری ماجرا باز خواهد ماند. به همین دلیل لازم است در لابه‌لای سخنان یک طرف مکالمه، هر بار یک نکته مورد توجه قرار گیرد.

نگارش زبان محاوره لازم است نزدیک‌ترین شکل اولیه را در نظر داشت با این شرط که درست خوانده شود.

در زبـان محـاوره عـلاوه بر آنکـه زبان می‌شکند، ارکان جمله هم در هم می‌ریزد و جابه‌جـا می‌شـود. درهم‌ریختـن ارکان جمله در زبان فارسـی قابلیت‌های فراوانی در اختیـار ما قرار می‌دهـد، اما باید توجه داشـت شکسـتن زبان باید ایجاد جذابیت کند؛ گریز از قواعد دسـتوری نیز به همین ترتیب.

در میـان نویسـندگان معاصـر ابراهیم گلسـتان از جمله کسـانی بود که به زبان توجه بیشتری داشـته‌اند و شمیم بهار نیز شکسته‌نویسـی می‌کرد و از الگوهای زبان گفتار در نوشته‌های خود سود می‌برد.

در بحث زبان لازم است به لحن نیز توجه کافی داشـت. لحن برداشت دوم ما از زبان اسـت و از لایـه‌ای پنهان بیـرون می‌آید. لحن گاهی معنای جمله اداشـده را تغییر می‌دهـد و آن را متفاوت می‌کند. به عنوان مثال جمله: «شـما چه نگاه هنرمندانه‌ای دارید» ممکن اسـت با لحنی ادا شـود که عـلاوه بر تعریف در آن تمسـخر و تکذیب زیرکانه‌ای هم مسـتتر باشـد و یا کاملاً بر تمسـخر تکیه داشـته باشـد و نه تعریف. ازهمین‌رو گفته شـده کـه مفهوم در صدا زندانی اسـت. قدمای شعر و ادب ما نیز از این قابلیـت فراوان بـه‌کار برده‌اند و مدح شـبیه ذم و ذم شـبیه مدح از بطن رابطه لحن و زبان بیرون آمده‌اند.

نوشـتن بـه زبـان کهـن نیز شـیوه‌ای اسـت که در زبان فارسـی با لحاظ وجود آثـار ارزشـمندی چـون تاریـخ بیهقـی، تذکرةالاولیا، گلسـتان سعدی و... امکانات نگارشی فراوانی در اختیار می‌گذارد. برای نوشتن به سبک و سیاق هر دوره لازم است با ویژگی‌هـای زبانی و اصطلاحات متداول آن دوره آشـنا بود. گرچه غالب نوشته‌های نویسندگان معاصر که به زبان کهن نوشته می‌شوند تنها توهم زبان کهن القا می‌کنند که ممکن اسـت عاری از خطا و اشتباه نیز نباشـند. بیضایی نیز از جمله نویسندگانی است که به زبان کهن زیاد نوشته است، اما آثار او نیـز در نهایت توهم یک زبان کهن می‌دهد.

در سـطور فوق به زبان گفتار و نوشـتار اشـاره‌ها داشتیم اما الزام دارد از لایه زبانی دیگری نیز گفته باشـیم که به لایه ذهنی زبان یا زبان ذهن موسوم است. زبان ذهن زبـان تکه‌تکه‌ای اسـت به‌هم‌ریخته و فاقد انسـجام که همین آشفتگی نقطه عطف و موجب جذابیت آن است.

در همین ابتـدا بیاییم مبحث ذهن را از مفهوم هوش یا خاطره و به یادآوری گذشته متمایز کنیم. لایه‌های زبانی از چند بخش تشکیل شده‌اند. لایه گفتار لایه‌ای منسجم و مفهومی اسـت اما پیش از گفتار لایه‌ای دیگر هست که آن را لایه ذهن می‌گوییم.

گـوش‌دادن بـه نمایشـنامه رادیویـی بیشـتر شـبیه بـه خواب‌دیدن اسـت تـا خواندن یک رمان.

لایـه ذهن گرچه هنوز مختصر انسـجامی دارد، اما با قدری نظم‌بخشی به لایه گفتار می‌رسد. در لایه ذهن است که گفت‌وگوی درونـی رخ می‌دهـد. گفت‌وگـوی درونی هم منسـجم اسـت و اگر از زبان این لایه بنویسـیم، آن را معمولاً همان گفت‌وگوی درونی می‌نامیم.

حدیث نفس نیز نوعی گفت‌وگوی درونی است که در نمایشنامه‌نویسی کاربرد فراوان دارد؛ بدیـن معنی که گفت‌وگوی درونی را بازیگر با صدای بلند ادا می‌کند.

یـک لایه عقب‌تر، ضمیر نیمه‌آگاه ما قرار دارد که لایه‌ای درهم‌ریخته از ذهن است و انسجامی ندارد. جریان سیال ذهن در ادبیات در این لایه شکل می‌گیرد که ذهن نامنظم اسـت. یک لایه عقب‌تر از ضمیر نیمه‌آگاه، ضمیر ناخودآگاه اسـت که درهم‌ریختگی بـه اوج خود می‌رسـد و بی‌نظمی مطلقی حاکم اسـت. بسـیار گفته‌اند که نوشـتن آن ناممکن اسـت اما نگارنده معتقد است گرچه سـخت اما شدنی اسـت؛ نمونه‌اش نوشـته‌های خودنگاری که لسلی لوکرون- روانشـناس آمریکایـی- به بیمـاران خود تکلیف می‌کرد؛ نوعی تداعی معانی آزاد که نه با گفت‌وگو بلکه پس از دراختیارگرفتن دسـتِ سـوژه توسـط ناخودآگاهـی او با تلقیـن، در حالتی جذبه‌ماننـد رخ می‌داد. البته تفسیر نوشـته‌های خودنگار از درک پیچیدگی این سـازوکار نیز سخت‌تر است. بنابراین، می‌توان گفت حرکت در لایه‌های زبانی با زبـان ذهن و ضمیرناخودآگاه آغاز می‌شـود و به ضمیر نیمه‌آگاه می‌رسد که آثار جریان سـیال ذهن در ادبیات همه به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این لایه تعلق دارند. عنوان جریان سیال ذهن را ابتدا ویلیام جیمز ابداع و مصطلح کرد. خشم و هیاهوی فالکنر و غالب آثار ویرجینیا وولف در این ژانر نگاشته شده‌اند. از نمونه‌های ایرانی آن هم می‌توان به شازده احتجابِ گلشیری اشاره داشت.

این حرکت در لایه‌های زبانی پس از گذر از ضمیر نیمه‌آگاه به گفت‌وگوی درونی یا حدیث نفس می‌رسد و سپس به زبان گفتار منتقل می‌شود. در جای خود خواهیم گفت که این گفتار هم با دیالوگ‌های نمایشی متفاوت است. دیالوگ در یک متن نمایشی بیش از هرچیز نقش القای یک گفتار را بازی می‌کند و خود یک مکالمه و زبان گفتاری نیست.

اکنون باز هم سازوکار زبان ذهن را می‌کاویم. ذهن هم از الگوی محور جانشینی تبعیت می‌کند و از یک مقوله به مقوله‌ای دیگر گذار می‌کند. گذار از یک مقوله در ذهن یا در اثر مجاورت رخ می‌دهد و یا مشابهت و این گذار در مجاورت هر شیء فیزیکی دیگری که امکان مجاورت با شیء اصلی داشته باشد، اتفاق می‌افتد. مشابهت نیز می‌تواند نسبت به هر شیء ایجاد شود و شیء دیگری را به‌علت وجود وجه شبه‌های بسیار به ذهن خطور دهد؛ در واقع این شباهت گذار را ممکن می‌کند.

همانندی در اثر مجاورت همانندی استعاری است، ولی همانندی از طریق مشابهت همانندی تشبیهی را می‌سازد. وقتی تداعی‌ها نه براساس مجاورت و نه مشابهت به کار روند، با یک زبان‌پریشی مواجه می‌شویم. نشانه‌هایی که باید ایجاد مجاورت یا مشابهت کنند، لازم است با ظرافت به‌کار روند تا برای مخاطب ملموس شوند. در داستان‌هایی چون غالب آثار همینگوی و کارور که با نظرگاه عینی نوشته شده‌اند، مجاورت کاربرد بیشتری یافته است، اما در دوره رمانتیسیزم مشابهت کاربرد و فراوانی بیشتری داشت. استعاره و مجاز که دغدغه اصلی ادبیات است، با پیش‌فرضی که شاید از تطور زبان ناشی می‌شود، استعاره را به شعر و مجاز را به داستان مختص کرده است؛ اختصاصی که البته غیرالزامی به نظر می‌رسد و ظاهراً از سلائق ادواری نویسندگان در طول تاریخ و تأثیرات مسائل اجتماعی ناشی شده است. در آثار نویسندگان امریکای لاتین با استعاره‌های فراوانی مواجهیم. در فرهنگ‌های شرقی نیز استعاره زیاد به کار می‌رود، اما در فرهنگ غرب استعاره کمتر و عینیت کارکرد بیشتری یافته است.

محورهای جانشینی و همنشینی

به اعتقاد سوسور، روابط و تفاوت‌های موجود میان عناصر زبان، در قالب روابط همنشینی و متداعی قابل بررسی است. پس از وی، این روابط به‌صورت دو محور عمود بر هم نمایش داده شد. محور افقی به نام محور همنشینی و محور عمودی به نام محور جانشینی خوانده می‌شود- البته آنچه سوسور از روابط متداعی در نظر داشته است با محور جانشینی اندکی تفاوت دارد- توالی پیاپی عناصر زبان بر محور همنشینی زنجیره گفتار را پدید می‌آورد که این زنجیره در زمان جاری است. از سوی دیگر، رابطه متداعی میان واژه‌هایی برقرار است که وجه مشترکی دارند و در ذهن به هم مرتبط‌اند. روابط همنشینی و جانشینی هر یک دسته‌ای از ارزش‌ها را برای نشانه‌های زبان که همان واژه‌ها هستند، به وجود می‌آورند. به اعتقاد سوسور، ارزش همواره دو جنبه دارد:

- «چیزی متفاوت» که قابل تبادل با چیزی است که ارزشش باید تعیین شود.
- «چیزهای متشابه» که می‌توانند با چیزی که ارزشش باید تعیین شود، مقایسه شوند.

به این ترتیب، یک واژه می‌تواند با چیزی متفاوت مانند اندیشه، مبادله و با چیزی مشابه، مانند واژه‌ای دیگر، مقایسه شود.

اگرچه سوسور به این مسئله اشاره‌ای نکرده، ولی چنین به نظر می‌رسد که از میان دو بعد مهم در تعیین ارزش واژه بر اساس تبادل و مقایسه به وسیله عملکرد محورهای همنشینی و جانشینی صورت می‌گیرد؛ چنانچه این مقایسه بر مبنای عناصر زبانی حاضر باشد، از محور همنشینی و چنانچه بر مبنای عناصر غایب تحقق پذیرد، از محور جانشینی استفاده می‌شود. برای نمونه، ارزش واژه «فروختن» از رهگذر مقایسه بر محور همنشینی با توجه به زنجیره معنایی با واژه «معامله»، و به لحاظ تشابه صورت آوایی با واژه «سوختن» انجام می‌گیرد.

در تعبیر سوسور، هر نشانه زبانی از آنجا نشانه به شمار می‌آید که در یک تقابل سلبی، همانند هیچ نشانه دیگری نیست. این نتیجه از رهگذر یک فرایند مقایسه حاصل می‌شود که دو بعد دارد: از یک سو بر محور همنشینی و از سوی دیگر بر محور جانشینی روی می‌دهد.

اگر گذشته از تعابیر سوسوری بخواهیم به شکلی ملموس‌تر موضوع را بررسی کنیم؛ در جمله کلیشه‌شده «علی رفت» با تغییر فعل به آمد، گفت، نشست، مُرد و... بین علی به عنوان فاعل با فعل، رابطه‌ای همنشینی برقرار می‌شود ولی همین جمله اگر به «او رفت» یا «اتوبوس رفت» تبدیل شود، علی با او و اتوبوس در ارتباط جانشینی قرار می‌گیرد. سخن را به همین اندک محدود می‌کنیم، اما یادآوری این نکته ضروری است که بدانیم بازی با این تغییرات در محورهای جانشینی و همنشینی در طول زمان داستان‌ها و افسانه‌های بیشماری را به وجود آورده است. بدین ترتیب می‌توان یک افسانه قدیمی را با تغییر در فرم و یا همان «آشنایی‌زدایی» به داستانی مدرن تبدیل کرد. اقتباس‌ها نیز از همین رویکرد تبعیت می‌کنند. به همین دلیل بسیاری معتقدند داستان‌ها در جهان محدودند- همان محدودیت موقعیت‌های دراماتیک را درنظر بگیرید که گفته شده بیش از ۳۶ وضعیت را دربر نمی‌گیرند- پس آنچه موجب این همه تنوع و تکثر شده است از طریق آشنایی‌زدایی رخ داده است.

زبان در نمایش

شاید بتوان گفت مهمترین ابزار یک نویسنده در خلق یک قصه یا درام زبان باشد زیرا از این طریق است که اثر شکل می‌گیرد و محتوا انتقال می‌یابد.

آن زمان که ارسطو مبادرت به نگارش بوطیقا و تدوین مبانی نمایشنامه‌نویسی

می‌کـرد، اول‌بار مسـئله زبـان را در باب ششـم کتاب خود و ذیـل تعریف تراژدی به‌دسـت می‌دهد: «تراژدی تقلیدی است از واقعه‌ای جدی، کامـل و دارای اندازه‌ای معین، به زبانی آراسته به انواع زیورها...» و باز در تشریح اجزای تراژدی گفته است که تراژدی از شـش جزء مضمون، شخصیت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز ساخته می‌شود.

باید توجه داشـت کـه زبـان نمایش یا کنش کلامـی کارکرد پیچـده و متنوعی دارد و در عمـل محمل بسـیاری از انتقال مفاهیم مسـتتر در لایه‌های پنهان نمایش واقع می‌شود. اول اینکه داستان را گسترش می‌دهـد و رویدادهـا را به پیـش می‌برد. ویژگی‌هـای هر یک از شـخصیت‌ها را به نمایـش می‌گذارد و سـطح فکـر و عمق اندیشـه آنان را نشان می‌دهد. روابط میان شـخصیت‌ها را بیان می‌کند. تصویرسازی می‌کند و فضاسازی لازم را به‌وجود می‌آورد. زمان و مکان نمایش را نشان می‌دهد و در نهایت داسـتان را از گره‌افکنی با تمهیدات نمایشی همچون تعلیق، کشمکش و نقطه اوج به گره‌گشایی و پایان‌بندی می‌رساند.

بی‌نیـاز از توصیف ویژگی عمده‌ای که در بطن کلام شـخصیت‌های یک اثر نمایشی گنجانده می‌شود، علاوه بر معنی لغوی و یا تحت‌اللفظی آن مفاهیم گسترده‌تری را نیز دربر می‌گیرد که به جایگاه کلام و موضوع گفت‌وگـو اختصاص دارد. بنابراین توجه به عواملی همچون اسـتخراج کلمهٔ مناسـب با معنای مورد نظـر و کاربرد مترادف‌های گزینش‌شـده، توجه به خاصیـت هجایی کلمات و آهنگ و لحـن آنها در چیدمانی دقیق و هوشـمندانه، قـدرت بی‌نظیری به کلام می‌بخشد و استخوان‌بندی و استواری کلام را موجب می‌شود.

از مهمتریـن ویژگی‌هـای یـک مکالمه دراماتیک، ریتم گفتار اسـت. ریتم گفتار و منطق گفتار، یک کنش کلامی قدرتمند را می‌سازند. توجه داشـته باشیم که مکالمه میـان دو کودک خردسـال نیـز از منطق گفتاری خاص کودکانه‌ای تبعیت می‌کند؛ همانطور که مکالمه دو شـخص فرهیخته هم خـود از منطـق گفتاری متناسـب با سـطح دانش و موضوع بحث آن دو پیروی می‌کند. به این چند جمله توجه کنید:

– موفق شدی بهرامی رو ببینی؟

– اگر دیده بودمش که می‌دونسـتم چی بهش بگم!

– حیف شد... باید زودتر این قائله رو ختم کنیم!

– نگرانی من از اینه که منصور پیشدستی کنه و رأیش رو بزنه!

– نباید وقتـو تلف کرد... همین الان باید بریم سـراغ بهرامی (به راه می‌افتد) دنبالم بیا!

در این مکالمه هیچ یک از جملات طرفین پاسـخ مسـتقیم طرف مقابل نیسـت، اما به‌درستی در یک منطق گفتاری می‌گنجد و ابهام جملات نیز همچون قلاب، مخاطب را به دام می‌اندازد و در پی خود می‌کشـد. ریتـم کلام البته دسـتخوش بازی ویژه‌ای هم هسـت کـه در بحث شکسـتن ارکان جمله بدان اشـاره مختصـری کردیم. این بازی با ارکان جمله اگر با ظرافت و رعایت دقیق اختیارات زبانی شـکل گیرد، ما را به زبان منحصربه‌فرد و گاه یک زبان شخصی در نوشـتن سوق می‌دهد که غایت هنر هر نویسـنده و شاعری است. پیشـتر به زبان ابراهیم گلستان اشاره کردیم، حال از زبان خاص نویسـندگان و شعرایی چون شاملو، اخـوان ثالـث و آل احمـد یـاد می‌کنیم. بی‌شک برای اهالی ادب و دوستداران شعر و ادب این مرز و بوم ضرورتی ندارد تا برای شناسایی خالق این آثار امضای آنها را پای اثر ببینند؛ همانطور که حکماً لازم نیسـت بدانیم فلان غزل از حافظ است یا مولانا تا صاحب آن را بشناسیم.

لازم اسـت مکالمه روشـن و بـه دور از پیچیدگی‌های کلامی باشـد. توجه داشته باشـیم رادیو رسـانه‌ای صرفاً شـنیداری اسـت؛ هرگاه مخاطب ناگزیـر از تفکر در باب موضوعی شـود که شنیده، غالباً باقی دیالـوگ را نیـز درک نخواهد کرد و دچار سـردرگمی خواهد شد و از پیگیری ماجرا باز خواهد ماند. به همین دلیل لازم اسـت در لابه‌لای سـخنان یک طرف مکالمه، هر

در داسـتان و درام، مـا هم به تیـپ نیازمندیـم و هم به شخصیت. شخصیت‌ها می‌تواننـد بسـته بـه بضاعـت داسـتان یـک یا چنـد نفـر باشـند و بقیـه آدم‌هـا و عناصـر نماینده تیپ خود باقی بمانند.

دیالـوگ و افکـت در بسـیاری از مواقـع مکمـل یکدیگرنـد؛ بدین معنی که دیالـوگ افکـت را معرفـی می‌کنـد و افکـت دیالـوگ را تکمیـل می‌سـازد و این هر دو در تـداوم ماجرا به مخاطب کمک می‌کنند که با نشـانه‌گذاری‌های مناسب بـه درک بایسـته‌ای از نمایش دست یابد.

بار یـک نکته مورد توجه قرار گیرد، وگرنه مخاطب باز هم از برقراری ارتباط با سـایر مطالب غافل می‌مانـد و ادراک ماجرا را از کف می‌دهد.

تکـرار یـک موضوع در دیالـوگ موجب می‌شـود کـه موضـوع بـه کانـون توجه بازگـردد. اگر مورد از اهمیـت ویژه‌ای در روند داسـتان نمایش برخوردار است، لازم است به فراخور، بدان بازگشت و از انحراف توجه مخاطب ممانعت نمود. همین امر در معرفی مکان و زمان نمایش و کاری که در لحظه شخصیت مبادرت به آن می‌کند مؤثر اسـت. توجه داشته باشیم دیالوگ و افکت در بسیاری از مواقع مکمل یکدیگرند؛ بدین معنی کـه دیالوگ افکت را معرفی می‌کند و افکت دیالوگ را تکمیل می‌سـازد و این هـر دو در تداوم ماجرا بـه مخاطب کمک می‌کنند که با نشـانه‌گذاری‌های مناسـب به درک بایسـته‌ای از نمایش دسـت یابد. بسیار گفته شـده اگر با دیالوگ مناسب و افکت‌های صوتی مـورد نیاز صحنه‌پردازی درسـتی صورت نگیـرد، مخاطب ذهنیت خود را جانشین مقصود نویسنده می‌کند و این بزرگترین شکست یک نمایشنامه‌نویس رادیویی است.

گفته شده نیروی اصلی درام در کشمکش نهفته اسـت؛ چه این کشمکش درونی و با خود باشـد و چه بیرونی و بـا دیگران. به همین دلیل کشمکش را به درستی به یک بـازی پینگ‌پُنگ نیز تشـبیه کرده‌اند. اما عوامل مختلفی دخیل‌اند که این کشمکش را بـا قدرت و منسـجم حفـظ می‌کنند و پیش می‌برنـد؛ یکی از ایـن عوامل توازن اسـت. در یک مکالمه دوسـویه باید میان طرفین توازن گفتاری وجود داشـته باشد؛ حتـی اگر یک طرف مکالمه کمتر سـخن بگوید و به پاسـخ‌های کوتاه بسـنده کند، آن سـوی مکالمـه نقشـی تعیین‌کننـده در شـکل‌گیری گوینـده و جهانـش بازی می‌کنـد. باختیـن- نظریه‌پـرداز روس- انسـان را ماحصل گفت‌وگو می‌پنداشـت؛ گفت‌وگویـی که خودآگاهـی و ناخودآگاه انسان را شکل می‌دهد. به عقیده او: «هیچ گفتـه‌ای را در مجمـوع نمی‌تـوان تنها به گوینده نسبت داد؛ زیرا گفته حاصل کنش متقابل بین افراد همسخن است. در مفهوم وسیع‌تر، گفته حاصل کل واقعیت اجتماعی پیچیده‌ای اسـت که انسان را احاطه کرده است.» (باختین، ۱۹۱۹)

او معتقد بود خودآگاهی همواره جوهری کلامـی دارد و این را به معنـای برقراری ارتبـاط بـا اجتماع می‌دانسـت. بـه قول باختین زبان شـیوه‌ای از اجتماعی‌کردن و کنش خویشتن است. فرد بر اساس دیگری چشم و اندیشه و سخن او خود را درمی‌یابد و خویشـتن را معنـا می‌کنـد. از دیدگاه باختین اجتماع با دیگری شـروع می‌شود: «بـا آگاه‌شـدن از خویش تـلاش می‌کنم خودم را از چشـم غیر، از چشـم نماینده دیگـر گروه یـا طبقه اجتماعـی که به آن تعلق دارم بنگرم». بنابراین انسان موجودی تمامـاً ایدئولوژیک اسـت؛ اندیشـه‌هایش، رفتار و روانش و تمـام نظام‌های مرتبط با او در یـک فضـای ایدئولوژیک و اجتماعی شکل می‌گیرد.

او معتقد بـود که یافته‌های فروید را باید در بسـتر اجتماعی بار دیگر بازخوانی کرد. ناخودآگاه تنها توسـط کنش کلامی است که دریافت می‌شـود. در واقـع ناخودآگاه هیچگاه قابل دسـترس نیست و زمانی این امـر مقدور اسـت که از سـطح ناخودآگاه به سـطح خودآگاه یا همـان کلام درآید: «درونمایه‌هـای ضمیر ناخـودآگاه که در جلسـات تحلیل روانی توسط شیوه تداعی آزاد معانی آشـکار می‌شـوند، واکنش‌های کلامی فرد هسـتند». از دیـدگاه باختین ناخودآگاه فرویدی همان آگاهی غیررسمی در تمایـز بـا آگاهی رسـمی کـه تبدیل به منـش یا آنگونـه که بوردیـو می‌گوید «عادت‌واره» می‌شـود. بنابراین ایدئولوژی زندگـی روزمره که همان آگاهی رسـمی فرویدی اسـت، نماینده ابعاد تثبیت‌شـده و به کلام درآمده آگاهی طبقاتی هسـتند. در این قسـمت ایدئولوژی روزمره سـخن درونـی به آسـانی انتظام می‌پذیـرد و به سخن بیرونی درمی‌آید. در واقع آن قسمت از ناخـودآگاه مـا که نزدیکی بیشـتری با ایدئولوژی مسـلط دارد، سریعتر به آگاهی و سـخن ظاهر می‌گردد. پـس تفاوت بین خـودآگاه و ناخـودآگاه تفـاوت بیـن دو الگوی سـخن اسـت و هـر دو در اجتماع شکل‌بندی می‌شـوند. باختین انسان‌ها را برسـاخته‌های از قبل تعیین‌شده نمی‌داند، بلکـه او را نتیجـه روابـط گفت‌وگویی با دیگری (انسـان‌ها و اشیا) لحاظ می‌کند. از نظـر او زبان و زبان گفتـه در درون من و در درون دیگـری فعلیت می‌یابد.: «پدیده خودبودگی از طریق عملکرد شبکه فشرده و درگیرانـه گفتارها و کنش‌های با معنا بر ساخته می‌شود، گفتارها و اعمالی که خود مبتنی بر پدیدارشناسی ظریف رابطه خود- دیگری در درون زیست جهان روزمره‌اند».

بحث را با نقل گفتاری از مارتین اسـلین بـه پایـان می‌بریم. اسـلین تأکید می‌کند گوش‌دادن به نمایشـنامه رادیویی بیشـتر شـبیه به خواب‌دیدن است تا خواندن یک رمـان. مثل هر نوع دیگری از نمایشـنامه، نمایـش رادیویی با آنچه بـا حضور تخیلی گوینـدگان و درکِ تلویحـی متن مربوط می‌شـود، در ارتبـاط اسـت. ایـن امـر نوعـی تعامل زیرکانه اسـت که مـا آن را صحنه‌پردازیِ شـنیداری می‌نامیم؛ تجسم موقعیت که می‌تواند واقعی یا خیالی باشد، در زمان گذشـته یـا حال اتفـاق بیفتد و محیط که چکیده تجسمی است که ممکن است اشکال مختلفی از واکنش‌های مؤثری را که گفته شد به تحرک وادارد.

منابع:

استـنتون. ویلیـام (۱۳۸۳). تئاتـر نادیدنـی در نمایش‌هـای رادیویی، ترجمه حسـین بصیریان جهرمی.

آل‌محمـود، جهانشـاه (۱۳۸۸). بـا چشـم گوش دیدن، تهران: اداره کل پژوهش‌های رادیو.

پالرمو. تونی، «راهنمایی‌هایـی برای اینکه چگونه نمایش رادیویی بنویسـیم»، سـایت اختصاصی، ۲۰۱۱

کروک. تیـم، principles of writing radio drama، www. Irdp. co. uk

مکـی، ابراهیم (۱۳۶۶). شـناخت عوامل نمایش، تهران: سروش.

ملک‌پور، جمشـید (۱۳۶۵). تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک، تهران: جهاد دانشگاهی.