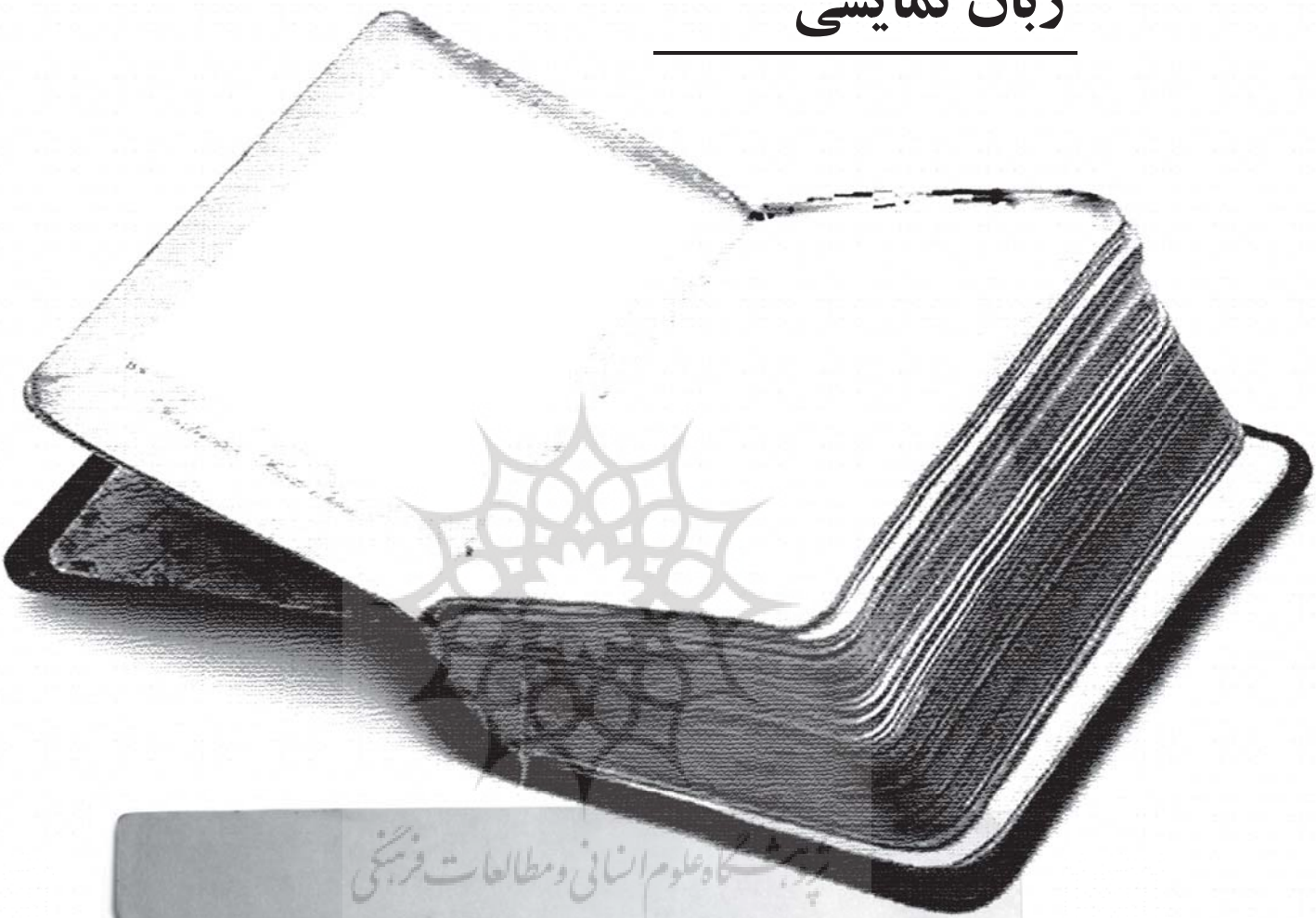
زبان نمایشی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درآمد:

زبان نمایشی، از جمله مفاهیمی است که اهلِ نمایش برای کاویدن و یافتن مصداق برای آن رجوع مکرری دارند و در عین حال سابقه‌ی مکتوب چندانی نیز در زبان فارسی برای آن وجود ندارد، از این رو برای مدخل‌گشایی بحث، نشستی با موضوع «زبان نمایشی» با حضور آقای دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، آقای دکتر محمدرضا خاکی و آقای منصور براهیمی و دبیری آقای تقی اکبرزاده برگزار شد. امید است این نشست مقدمه‌ای باشد برای بحث در موضوع زبان نمایشی.

اکبرزاده: یکی از دلایل انتخاب موضوع این جلسه، رجوع مکرر اهل نوشتن و اهل عمل تئاتر به مفهوم زبان نمایشی است. در این جلسه بنا داریم که از حوزه‌ی نوشتار خارج نشویم و زبان نمایشی را در حیطه‌ی نوشتار بررسی کنیم. طبیعی است که در چنین جلساتی موارد بسیاری هست که امکان طرح آن وجود ندارد و شاید در نهایت بتوان به کلیت موضوع اشاره کرد. برای اینکه نتیجه‌ی مطلوبی از جلسه بگیریم به سه محور می‌پردازیم: محور اول: تعریف زبان نمایشی، محور دوم: وضع زبان نمایشی در آثار منتشر شده‌ی تئاتری به زبان فارسی و محور سوم: پیشنهاد راهکارهایی برای بهبود وضع زبان نمایشی. اولین سؤال این است که تعریف زبان نمایشی چیست؟ اساساً آیا زبان نمایشی هویت مستقلی دارد؟ و اگر دارد وجوه اشتراک و افتراق آن با سایر گونه‌های زبانی مثل زبان ادبی در چیست؟ و سؤال فرعی‌تر اینکه رابطه‌ی زبانِ نمایش با زبان نمایشی در چیست؟ آیا می‌توانیم اینها را از هم تفکیک کنیم؟

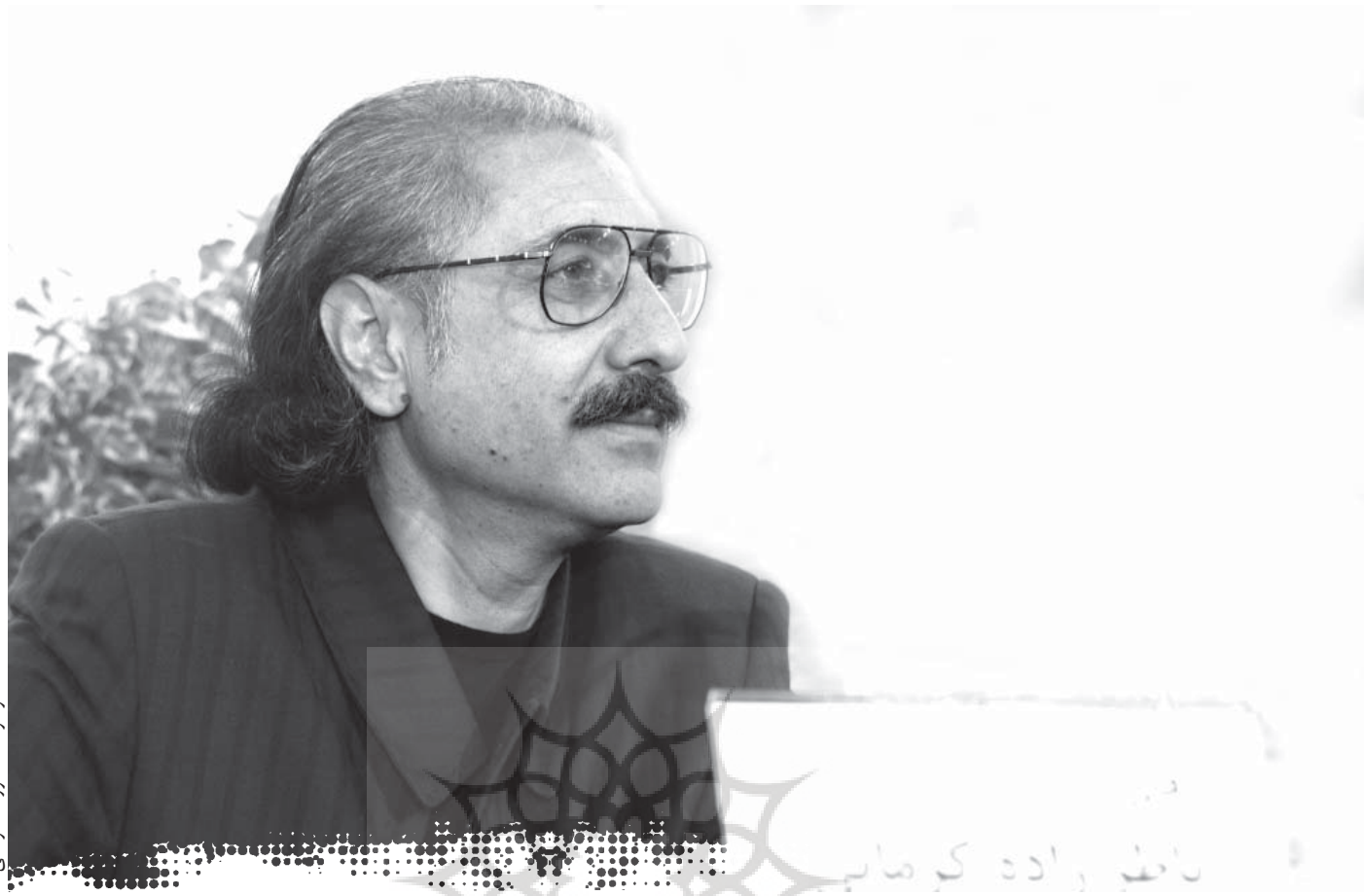
ناظرزاده: تا جایی که من اطلاع دارم ما یک زبانِ نمایشی داریم و یک بیان نمایشی و اغلب با دو اصطلاح Theatre expression و Theatre language این دو اصطلاح را از یکدیگر متمایز می‌کنند. بیان نمایشی را در مقابل Theatre expression می‌گذاریم و زبان نمایشی را درمقابل Theatre Language. بیان نمایشی مجموعه‌ای کلی‌تر است. وقتی کسی می‌گوید بیان نمایشی؛ یعنی راجع به رسانه‌ی تئاتر صحبت می‌کند، درباره‌ی همه‌ی اجزای این زبان، خواه زبان دیداری، شنیداری یا به کمک رنگ یا حرکت یا چیدمان صحنه.

وقتی که Theatre Language می‌گوییم آن موقع با Drama یا نمایشنامه کار داریم و به ویژه با گفت و شنود یا دیالوگ. این تفکیکی است که میان زبان نمایشنامه و بیان نمایشی داریم

براهیمی: یکی از مناقشه برانگیزترین بحث‌ها در زبان فارسی، بحث زبان نمایشی است. شاید علت این باشد که از طریق اهل ادب دنبال شده است و بنده تقریباً درباره‌ی زبان نمایشی تا به حال بحث جدی که واقعاً به عمق زبان نمایشی وارد شده باشد، ندیده‌ام. چیزی که مطرح می‌کنم یافته‌هایی است که از زبان انگلیسی گرفته‌ام به علت این که فکر می‌کنم زبان نمایشی در جامعه‌ی انگلیسی بسیار بارور شده و تحقیقاتشان هم در این زمینه جدی شده است و به همین دلیل داده‌های آنها را پیگیری می‌کنم.

مجموعه پیش‌فرض‌هایی در کشور ما وجود دارد که به سمت تعریف زبان نمایشی می‌رود و من می‌خواهم ابتدا این پیش فرض‌ها را توضیح بدهم. یکی از مهم‌ترین این پیش فرض‌ها ـ که شاید از مشروطه به این طرف شکل گرفته است ـ این که فکر می‌کنیم وقتی زبان نمایشی به زبان محاوره و گفتار نزدیک می‌شود نمایشی‌تر است و یا زبان نمایشی همان زبانِ محاوره و گفتار است. من پیش فرض‌های غلطی را می‌گویم که اصلاً به زبان نمایشی ربطی ندارد. یعنی اینکه در زبانی کلمات محاوره‌ای و عامیانه بسیار به کار می‌رود و تقریباً به گفت‌وگوی واقعی شبیه است و لزوماً زبان نمایشی است یا اینکه اگر زبان به سمت تکلف حرکت کند از زبان نمایشی دور می‌شود که این هم پیش فرض درستی نیست، کما اینکه بن جانسون در کیمیاگر و مولیر در طبیب اجباری از همین زبان متکلف استفاده می‌کنند و در ترجمه‌های طبیب اجباری هم از همین زبان متکلف استفاده می‌شود. یا این فرض که زبان نمایشی باید خوب به تکلم دربیاید که این هم پذیرفتنی نیست. این وظیفه‌ی بازیگر است که زبان را درست منتقل کند. و نیز پیش فرض‌هایی که می‌پندارد زبان نمایشی زبانی ملموس است یعنی به عینیات می‌پردازد. از این تحقیق‌ها بر روی مثنوی مولوی شده است و تصویرسازی‌های عینی مولوی را به مثابه‌ی زبان نمایشی گرفته‌اند، در حالی که هیچ ربطی به زبان نمایشی ندارد و زبان نمایشی می‌تواند کاملاً ذهنی باشد. کما اینکه انگلیسی‌ها روی شعر عرفانی‌شان تحقیقات جدی کرده‌اند که به عنوان زبان نمایشی است. مثلاً شعرهای جان دان و جورج هربرت که اساساً عینی‌نگر یا ملموس به معنای خاص نیست.

فهرست‌وار به شاخصه‌هایی که در زبان انگلیسی بیشتر به زبان نمایشی منسوب می‌شود اشاره می‌کنم . یکی از معروف‌ترین عباراتی که برای توصیف زبان نمایشی به کار می‌رود توصیف الیوت است. او می‌گوید: «زبان نمایشی قبل از آنکه فهم شود رابطه برقرار می‌کند.» بازکردن منظور الیوت، نیازمندِ درک عملی ما از تئاتر است. بسیاری از عبارت‌هایی که در نمایشنامه‌ها هست لزوماً برای فهم شدن نیست، مهم این است که ما موقعیت را درک کنیم. مثلاً در نمایشنامه‌ی کیمیاگر یا طبیب اجباری اصطلاحات و عبارات فراوانی به کار می‌رود که اصلاً نیازمند فهم شدن نیست، زیرا قرار است ما متوجه شویم که مثلاً این شخصیت در حال لاف‌زنی است یا اصطلاحات پزشکی و کیمیاگری را به صورتی به کار می‌برد که بتواند خودش را کیمیاگر یا طبیب معرفی کند. ما اصلاً به دنبال مفهوم حرف‌هایش نیستیم. عنوان می‌شود که زبان نمایشی عین موقعیت است، معمولاً تعریف روابط بین شخصیت‌ها با هم و با عموم است. یکی از مشهورترین این نمونه‌ها شروع نمایشنامه‌ی هملت است در این نمایشنامه موقعیت برای ما توصیف نمی‌شود، بلکه موقعیت به اجرا درمی‌آید و ما در بطن موقعیت قرار می‌گیریم، زبان عین موقعیت است و برخلاف داستان و گزارش مطبوعاتی، زبان در حال توصیف موقعیتی در بیرون از خودش نیست. در روش یا شیوه‌های روایتی میان شیوه‌ی غنایی و شیوه‌ی دراماتیک تفاوت قائل می‌شوند. در این حوزه هم زبان نمایشی، زبانی است که حداقل از راوی پیراسته شده باشد یعنی راوی نمایشی یا



دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

نمایشنامه‌نویس زمانی می‌تواند به بهترین زبان نمایشی دست پیدا کند که از خودش به عنوان راوی تا حد امکان پیراسته شده باشد. این حذف راوی که در رمان جدید هم مطرح می‌شود اساساً سنت نمایشی است. یعنی نمایشنامه‌نویس غایب‌ترین فرد در نمایشنامه است. این مسئله کمک می‌کند که جوهره‌ی زبان نمایشی (چند صدایی بودن) از همین طریق حاصل شود. یعنی زبان نمایشی لزوماً زبانی چند صدایی و چند آوایی است و عنوان می‌شود که زبان نمایشی عین عمل و کنش است.

زبان نمایشی نه برای توصیف و نه برای انتقال معناست، بلکه زبان نمایشی عملی را به اجرا درمی‌آورد. بنابراین آنهایی که در تئاتر اهل عمل‌اند دائماً در پی این‌اند که زبان یا گفتار یا گفت‌وگو چگونه به عمل دربیاید و در نهایت ویژگی دیگری که عنوان می‌شود بحث متن و زیر متن است. زبان نمایشی معمولاً دولایه است: متن و زیرمتن. چیستی زیرمتن هم از مباحث مناقشه‌برانگیز زبان نمایشی است، ولی به طور معمول در عمل بازیگران و کارگردان در پی زیر متن‌اند.

خاکی: اگر بخواهیم به تعریف ارسطو اشاره کنیم وقتی می‌خواهد چیزی به نام تراژدی را تعریف کند علاوه بر اینکه می‌گوید تراژدی تقلیدی از کردار و رفتار آدمیان است اضافه می‌کند روایت نیست و حاصل عمل است. دراین بخش از همین تعریف نکات بسیاری راجع به نمایش وجود دارد، وقتی از زبان نمایشی حرف می‌زنیم من به چیزی به نام متن (Text) که عبارت از ادبیات است فکر نمی‌کنم، اگرچه بخش مهمی از تاریخ بر ادبیات تئاتر تئاتر مبتنی است. اما نویسنده این ادبیات تئاتر را با هدف و منظوری تولید کرده است. به گمان من آن منظور همان اجراست. بنابراین از حد یک متن فراتر می‌رود و دامنه‌های دیگری را شامل می‌شود که امروزه با عبارت زبان از آنها نام می‌بریم مثلاً می‌گوییم زبان صحنه‌آرایی، زبان بدن و ... . بنابراین اگر بخواهیم چیزی را به شکل وسیع در حوزه‌ی اجرا نگاه کنیم باید بگوییم زبانی است که بخش‌های مختلفی دارد که هر کدام از آنها یک تعریف از زبان است.

قرن‌ها تئاتر بر ادبیات مبتنی بوده است و بیش از هر چیز عنصری که عامل ارزشگذاری روی یک اثر می‌شده است بر ادبیات مبتنی بوده است و شاید بتوان گفت که نزدیک به یک قرن و نیم است که با اهمیت یافتن کارگردانی و توسعه‌ی معنی در اجرا، ادبیات به معنی Text در مرحله‌ی چندم قرار می‌گیرد. بنابراین ما می‌توانیم حتی از تئاتری حرف بزنیم که Text در معنای ادبیات در آن کاملاً حذف شده است، ولی مجموعه‌ای از زبان‌های مختلف در یک اجرا روی صحنه است و آن اتفاق یا آن کنش بین صحنه و تماشاگر اتفاق می‌افتد.

اکبرزاده: آیا زبان نمایشی با سایر گونه‌های زبان ادبی تفاوت دارد؟ و اگر دارد چیست؟ و اگر ندارد آیا زبان نمایشی بخشی از زبان ادبی است؟

ناظرزاده: ماروس فیستر، درام‌شناس آلمانی، در نظریه‌ای در پی این است که بداند زبان نمایشنامه با زبان شعر غنایی یا زبان ادبیات داستانی چه تفاوتی دارد. او نظریه‌ای بر مبنای چندبعد یا چندژرف پهنا دارد و معتقد است که زبان نمایشی یک بعد ممتاز دارد یعنی در نمایشنامه، شخصیت‌ها به گونه‌ای صحبت می‌کنند که شخص ثالث حرف آنها را بشنود. یعنی یک ژرف‌پهنا و یک بعد جدید. مثلاً دو نفر در پشت در طوری حرف می‌زنند که شخص دیگری در آن طرف در کاملاً بفهمد که اینها چه می‌گویند و این بعد، زبانِ نمایشنامه را بسیار متفاوت می‌کند و به آن عمق می‌دهد و شخص ثالث یعنی تماشاگران استراق سمع می‌کنند. این ویژگی را بیشتر نمایشنامه‌نویس‌های بزرگ رعایت کرده‌اند و به نحوی شخصیت‌های نمایشی را به گفت‌وشنود رسانده‌اند که شخص ثالث بفهمد آنها چه می‌گویند و در ذهنشان چه می‌گذرد. این شاخصه وجه تمایز بسیار پررنگی برای تفکیک زبان نمایشنامه از زبان سایر گونه‌های ادبی است.

اکبرزاده: یعنی شما تجلی زبان نمایشی را در نمایشنامه می‌بینید؟ چون آقای دکتر خاکی گفتند که ما داریم به مرحله‌ای می‌رسیم که زبان نمایشی می‌تواند حتی در نمایشی متجلی شود که فاقد Text به مفهوم متعارف کلمه است، ولی شما تجلی زبان نمایشی را در نمایشنامه می‌دانید؟

ناظرزاده: من در ابتدا دو اصطلاح بیان نمایشی و زبان نمایشی را تفکیک کردم که پانتومیم جزو بیان نمایشی است و دیالوگ جزو زبان نمایشی.

اکبرزاده: آقای خاکی آیا زبان نمایشی تجلی دیگری جز ادبیات و Text دارد؟

خاکی: آنجا واقعاً حوزه‌ی ادبیات است. یعنی ما می‌توانیم شکسپیر را در حوزه‌ی ادبیات و در متن مطالعه کنیم. در آنجا آن کنش یا اتفاق نمایشی صورت نمی‌گیرد. تئاتر یک مابه ازای کلی دارد و آن عرضه شدن به تماشاگر است. وقتی بخواهیم اثر شکسپیر را به‌عنوان شعر بخوانیم، شکسپیر شاعر را می‌خوانیم ولی اگر بخواهیم شکسپیر درام‌نویس را ببینیم باید آن را روی صحنه تصور کنیم که به عنوان زبان نمایشی است. یعنی آن Material این امکان را ایجاد بکند که روی صحنه اتفاق بیفتد. اگر منظور حفظ دیالوگ باشد بسیاری از رسالات قدیم افلاطون و غیره دیالوگ است.

بنابراین صرف یک محاوره نه تئاتر ایجاد می‌کند و نه دیالوگ تئاتری ما وقتی از زبان بدن حرف می‌زنیم در واقع از یک اتفاق نمایشی حرف می‌زنیم. بنابراین در اینجا با ادبیات سروکار نداریم، اما به محض اینکه آن اتفاق نمایشی صورت می‌گیرد اگر کسی آن را ثبت کند به صورت ادبیات یادداشت می‌شود. ولی هرگز نمی‌تواند آن را تولید کند و فقط یک گزارش از آن می‌شود. من تئاتر را از حوزه‌ی عمل می‌بینم وقتی تراژدی ادیپ،آشیل و ... را می‌خوانیم، ادبیات را مطالعه می‌کنیم ولی تا آنجایی که من می‌دانم آشیل برای تولید ادبیات تراژدی ننوشته است، تراژدی نوشته شده است تا در در تئاتر اجرا شود. اگر به‌زعم ارسطو بخواهیم به تراژدی بنگریم اصلاً تراژدی نمی‌تواند اتفاق بیفتد مگر آنکه اجرا شود. ولی حالا اینها قواعد و ضابطه‌هایی‌اند و شاخصه‌هایی پیدا می‌کند که در حوزه‌ی نوشتاری می‌توانیم از هم تشخیص دهیم و سیر تحولی آنها را نگاه کنیم و بگوییم یک متن پنج قرن قبل از میلاد یا تراژدی آشیل چه فرقی با تراژدی شکسپیر و یا تراژدی میلر و ... دارد و آن وقت سیر تحولی، به ادبیات نمایشی متعلق است، نه به نمایش.

نمایش تحول دیگری را گذرانده است که روی صحنه است. البته اینها جایی به هم متصل می‌شود که پارامترهای فراوانی درآن دخالت دارد که سیر تحولات صحنه، متن، مسائل اجتماعی و امکانات تکنیکی است که اصلاً رویکرد دیگری را ایجاد می‌کند به نظر من نمایشنامه‌نویس در هر حال نمایش خود را در قالب اجرا می‌بیند. بنابراین زبان نمایشی، یعنی زبان اجرا. مگر اینکه اینجا بخواهیم فقط روی زبان ادبیات نمایشی صحبت کنیم که بحث دیگری است.

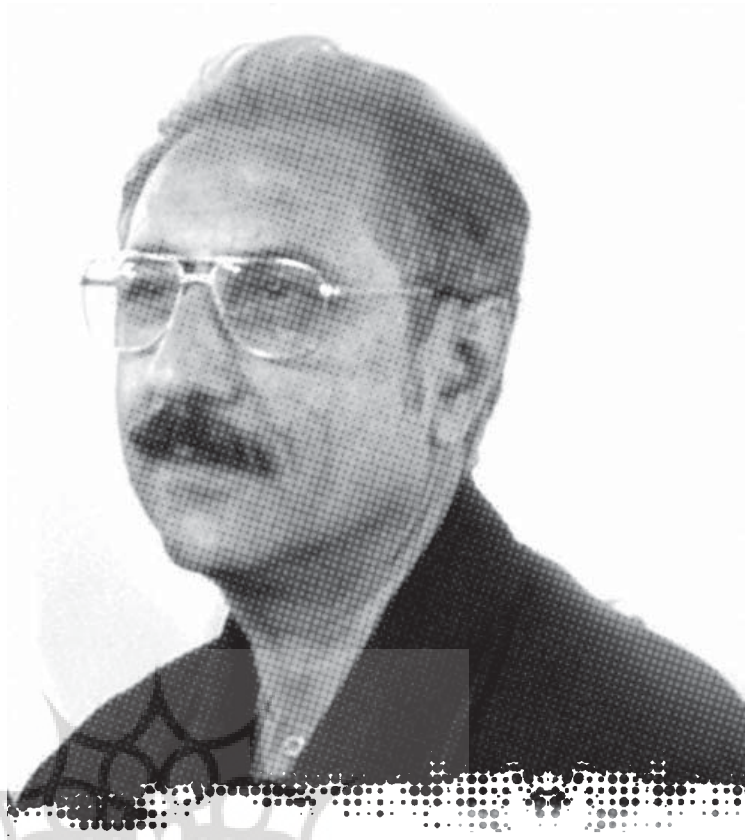
اکبرزاده: آقای براهیمی در ابتدای صحبت‌هایشان به پیش فرض‌های غلطی اشاره کردند. آیا در آن پیش‌فرض‌ها زبان نمایشی زمانی تجلی پیدا می‌کند که متن نمایشی به مرحله‌ی عمل برسد یا به تعبیر جناب آقای دکتر ناظرزاده، زبان نمایشی فی‌نفسه در نمایشنامه و دیالوگ نهفته است خواه با اجرا خواه بی‌اجرا. یعنی چیزی از وجود زبان نمایشی کاسته نمی‌شود و آیا در آن پیش‌فرض‌های غلط زبان نمایشی چیزی است که ما دراجرا می‌بینیم؟

براهیمی: اگر بخواهیم مثال را در حوزه‌ای ادبی دنبال کنیم، یکی از ویژگی‌هایی که من ذکر کردم این است که زبان عین موقعیت است، یعنی باید مصداق‌ها خوانده و دیده شود. به همین علت نمی‌توان به صورت نظری درباره‌ی آن صحبت کرد. برای آنکه بگوییم دیالوگ لزوماً زبان نمایشی نیست می‌توان مولوی را با آخوندزاده ـ که اولین نمایش نویس مدرن ما محسوب می‌شود ـ مقایسه کرد. به صراحت می‌توانم بگویم که مولوی نمایشی‌تر از آخوندزاده است، زیرا وقتی مولوی داستانی را شروع می‌کند با اینکه داستانش نمایشنامه نیست مستقیماً وارد موقعیت می‌شود و اصلاً موقعیت را توصیف نمی‌کند.

«ساده مردی چاشت گاهی در رسید

در سرا عدل سلیمان در دوید»

از همان شروع، موقعیت شروع شده است و این زبان در عین توصیفی بودن، نمایشی است. اما در حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر آقای آخوندزاده، توصیف‌ها به زبان اشخاص تقسیم شده است، اما اصلاً وارد موقعیت نمی‌شود.



وقتی راجع به زبان نمایشنامه یا زبان نمایشی صحبت می‌کنم منظورم متن است، همان چیزی که از راسین، شکسپیر و مولیر به جا مانده است و به صورت واژگان یا کلمه است، کلمه‌هایی که در یک جلد پوشیده شده است و به آن یک جلد نمایشنامه می‌گویند

به‌ندرت در کارهای آخوندزاده که بنیان نمایشنامه‌نویسی معاصر ما را ریخته است یا به نحوی نمایشنامه‌نویسی مدرن ما بسیار مدیون اوست قدرت مولوی را پیدا می‌کنید که مستقیماً وارد موقعیت می‌شود. در هملت همان گفت‌وگوی اول میان نگهبان‌ها شما را وارد موقعیتی با فضای نظامی می‌کند که تا حدودی هول‌آور است. چون هر دو نگهبان ترسیده‌اند و متوجه می‌شویم که نگهبان سایه‌ای را می‌بیند و به او ایست می‌دهد و می‌گوید خودت را معرفی کن و او یک اسم رمز شبانه را به کار می‌برد و او چون شناسایی می‌شود با هم گفت‌وگو می‌کنند. شکسپیر در این گفت‌وگوی اولیه، موقعیت را برای ما توصیف نمی‌کند بلکه ما را مستقیماً در موقعیت می‌گذارد و واسطه‌ای به نام راوی برای توصیف موقعیت وجود ندارد. پس، ای بسا دیالوگی که اصلاً نمایشی نیست و ای بسا روایت توصیفی که به نمایش و زبان نمایشی نزدیک‌تر است.

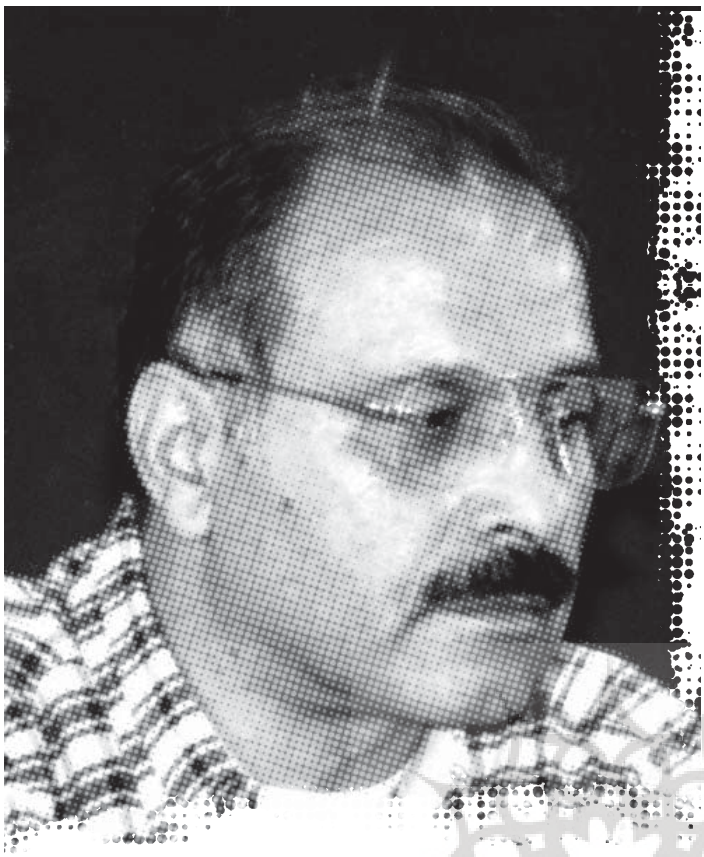
اکبرزاده: آقای دکتر ناظرزاده شما درباره‌ی این نظر که زبان نمایشی اگر به مرحله‌ی اجرا هم نرسد واجد ارزش است و چیزی از اهمیت آن کم نمی‌شود، توضیح دهید.

ناظرزاده: اصولاً ادعای ادبیات این است که ادبیت دارد. یعنی باید زبان ادبی با زبان متعارف از نظر ادبیت جدا شود و اگر از نظر ادبیت جدا نشود با زبان متعارف مساوی می‌شود. پس اگر معتقد باشیم که نمایشنامه شکلی از ادبیات است باید زبان نمایشنامه ادبیت خاص خود را داشته باشد. ادبیت همان چیزی است که فرمالیست‌ها به دنبال آن بودند که چه چیزی به کلام وجه‌ی ادبی می‌دهد و آن را می‌پروراند یا خیال‌انگیزش می‌کند. نمایشنامه ترکیبی از دیالوگ و دستور صحنه و راهنمای صحنه است. راهنمای صحنه و دستور صحنه وجه‌ی ادبی ندارد و بیشتر زبان اطلاع‌رسانی است. اما در گفت‌وشنود زبان نمایشنامه خود را نشان می‌دهد. همان طور که آقای براهیمی هم گفتند بعضی وقت‌ها خیلی از نمایشنامه‌نویس‌ها به رغم اینکه زبان نمایشنامه را به کار می‌برند ولی به دلیل ناآشنایی یا کم‌تجربگی یا محدودیت ذوقی‌شان نمی‌توانند نمایشی بنویسند و برخی از نویسندگانی که حتی ادعای نمایشنامه نوشتن را ندارند مستقیماً زبان نمایشنامه را به کار می‌برند، مثلاً فردوسی می‌گوید:

«پشوتن همی رفت گریان به راه

پس پشت تابوت و اسب سیاه»

این کاملاً زبانی نمایشی است، زبان نمایشی همان چیزی است که شامل دیالوگ و دستور صحنه است که ما به آن متن می‌گوییم. این شاخه‌ای از ادبیات است و از گونه‌های دیگر ادبی چندوجه متمایز دارد. یکی از شاخصه‌هایی مسئله performative بودن زبان نمایشی است. نمایشنامه متنی است که باید زبانش performative باشد، یعنی برای نمایش نوشته شده باشد. این وابسته به نمایش بودن یا performa-tive بودن بسیار اهمیت دارد و بحث اینکه چه زبانی performa-



دکتر محمدرضا خاکی

من تئاتر را
از حوزه‌ی عمل
می‌بینم. وقتی
تراژدی ادیپ،اشیل
و ... را می‌خوانیم،
ادبیات را مطالعه
می‌کنیم ولی تا
آنجایی که من
می‌دانم آشیل برای
تولید ادبیات تراژدی
نوشته شده است، تا
در تئاتر اجرا شود

tive است در نزد نمایشنامه‌شناسان بسیار طرح شده است. یکی از صحبت‌های کلیدی و مشترک آنها، این است که نمایشنامه مستقیماً برای مخاطب نوشته نمی‌شود، بلکه برای نمایش‌سازان نوشته می‌شود که آنها به اطلاع مخاطب برسانند. یعنی زبانی است که میانجی می‌خواهد و میانجی آن هم نمایش‌سازان‌اند. این یکی از وجه‌های تعیین‌کننده‌ی زبان نمایشنامه است که زبانی نیازمند پل ارتباطی و میانجی است ولی ادبیت خاص خود را دارد و درک این ادبیت نیازمند زمان طولانی است.

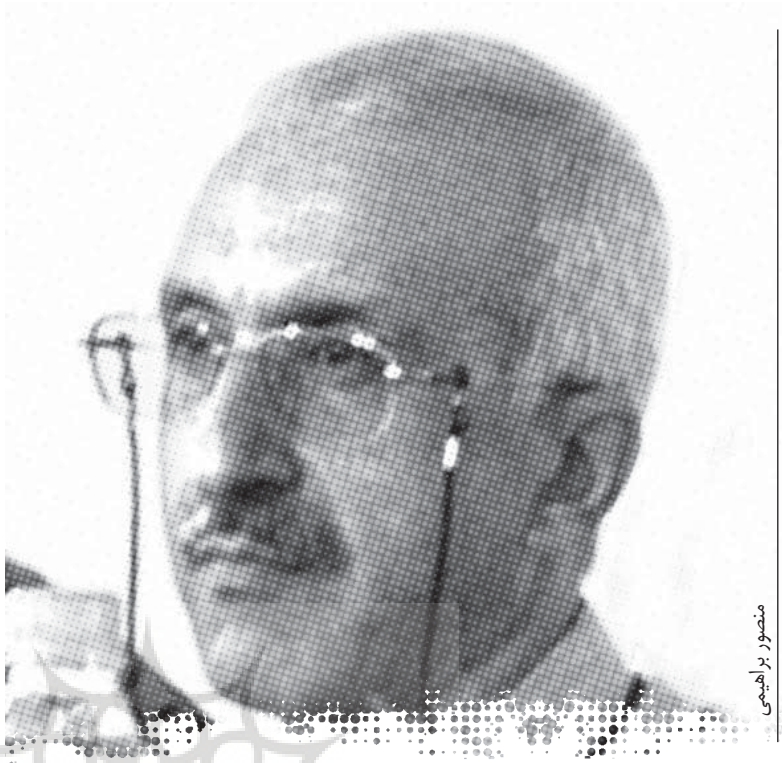
اکبرزاده: نظر این نمایشنامه‌شناسان نسبت به نوعی از نمایشنامه با عنوان نمایشنامه‌ی خواندنی چیست؟

ناظرزاده: نوعی از هنرهای گفتاری است که سنت خطابی دارد و در ادبیات غرب خطابه ریختاری ادبی شناخته می‌شده است. شاعرانی بودند که به فکر افتادند شکلی از داستان بنویسند که ویژگی‌های نمایشنامه را داشته باشد یا شکلی از نمایشنامه را بنویسند که ویژگی‌های خطابی داشته باشد. یکی از بزرگ‌ترین تجربه‌کنندگان این پدیده جان میلتون انگلیسی است که در بهشت گمشده این زبان را تجربه می‌کند و در سامسون می‌گوید سنت نوشتن نمایشنامه‌هایی که فقط خوانده می‌شد برکت‌های فراوانی داشت. مثلاً بازیگرانی که می‌خواستند فنون بیانی را کار کنند از نمایشنامه‌های خواندنی استفاده می‌کردند و بعد بخش‌هایی از نمایشنامه‌های خواندنی به طور محفوظات ادبی به کار برده می‌شد چون نمایشنامه‌های ادبی معمولاً آکنده از گزین‌گویه یا قصار است و نمونه‌اش سنکاست که هر جمله‌ای که می‌نویسد مثل این می‌ماند که می‌خواهد این جمله را سر ساختمانی بنویسد. مثل «توانا بود هر که دانا بود» و جمله‌هایش بیشتر حالت قصارگونه دارد.

این نمایشنامه‌ی خواندنی نیازمند تخیل است. این نمایشنامه در دوره‌ای شکل گرفت که رادیو وجود نداشت، ولی الان به کمک رسانه‌ی رادیو حتی نمایشنامه‌های خواندنی را هم به صورت نمایشنامه‌های رادیویی اجراپذیر می‌کنند. نمایشنامه‌ی خواندنی بیشتر سعی می‌کند از شگردها و شیوه‌های ادبی استفاده‌ی کامل بکند، شیوه‌هایی که ما در بیان، بدیع و عروض می‌شناسیم و با آن شیوه‌ها در آنجا آشنا می‌شویم، از آن شیوه‌ها استفاده می‌کنیم و هنرمند تعهدی به اجرا ندارد. یعنی فکر نمی‌کند که نمایش Performative است و فقط فکر می‌کند که تماشاگر این را می‌خواند و از وجه‌های ادبی‌اش و بسیاری از شاخصه‌های نمایشی که دارد استفاده می‌کند و آن نمایش در ذهنش شکل می‌گیرد نه در روی صحنه.

اکبرزاده: پس زبان نمایشی در نمایشنامه‌ی خواندنی الزاماً وجود دارد؟

ناظرزاده: بله از آنجا که نویسنده به فکر اجرای این نمایشنامه نیست اتفاقاً بر روی زبان نمایشنامه بسیار تأکید می‌کند.


منصور براهیمی

در روش یا شیوه‌های روایتی میان شیوه‌ی غنایی و شیوه‌ی دراماتیک تفاوت قائل می‌شوند. در این حوزه هم زبان نمایشی، زبانی است که حداقل از راوی پیراسته شده باشد یعنی راوی نمایشی یا نمایشنامه‌نویس زمانی می‌تواند به بهترین زبان نمایشی دست پیدا کند که از خودش به عنوان راوی تا حد امکان پیراسته شده باشد

اکبرزاده: یکی از نکات دکتر ناظرزاده در مشخصه‌ی زبان نمایشی، بحث ادبیت است حال آنکه آقای براهیمی ادبیت را در این معنا به عنوان پیش فرض غلط معرفی کردند. چطور می‌توان بین این دو نظر به نتیجه‌ای رسید.

براهیمی: وقتی بوطیقا، خطابه و فن شعر را مقابل هم قرار می‌دهیم به نظر می‌آید بحث دراماتیک در این دو حوزه معنای خاصی پیدا می‌کند. مثلاً اریک بنتلی می‌گوید: برای سخنور که خطیب است اندیشه‌ها از قبل موجود است و او نیازمند لباس زیبایی است که بر تن اندیشه‌ها کند.» یعنی خطیب یا سخنور اندیشه‌های از قبل موجود را با لباس مناسب پوشش می‌دهد، اما شاعر ـ که منظورش شاعر بوطیقایی به مفهوم ارسطویی است ـ یا نمایشنامه‌نویس پیش از آنکه اندیشه‌ای موجود باشد به اندیشه دست می‌یابد. برای او تفکر اندیشه و کشف زبان همزمان روی می‌دهد.

همان طوری که کلمات را کشف می‌کند اندیشه هم پدید می‌آید، اندیشه از قبل وجود ندارد که بخواهد آن را در قالب کلمات بریزد چون برای او خلاقیت در آن و در لحظه معنا پیدا می‌کند. داوسون، منتقد انگلیسی، می‌گوید: «این همان جادوی زمان حال است که تئاتر از آن برخوردار است». یعنی تماشاگری که با نمایشنامه ارتباط برقرار می‌کند احساس می‌کند چیزی که به قول تئاتری‌ها کنش زمان حال است همین الان و همین لحظه در حال شکل‌گیری است و این مفهوم جادوی زمان حال در بحث میان خطابه و فن شعر باز هم بحث در اماتیک را به میدان می‌آورد. دید بوطیقایی دراماتیک‌تر است.

وقتی که بحث زبان‌های اجرا پدید می‌آید، باید راجع به تئاتری بودن اجرا و دراماتیک بودن اجرا تفاوت قائل شویم. مثلاً سائورا که، هم کارگردان سینما است و هم دستی در تئاتر اسپانیا دارد نمایشنامه‌ی عروسی خون را به گونه‌ای اجرا می‌کند که تمام گفت‌وگوها حذف شده است. ولی ما می‌توانیم بگوییم که این ترجمان دراماتیک است چون صداهای درون متن (به خصوص در عروسی خون که براساس سنت عشق نامشروع است) با قدرت از طریق بدن منتقل می‌شود. اگر زبان نمایشی، زبانی چندصدایی است به نظر می‌رسد سائورا از طریق تصویر، نور و حرکت بازیگران و به خصوص رقص این توان را دارد که زبان نمایشی را یعنی زبان ادبی را ـ که ما ادبیات را به آن منسوب می‌کنیم ـ کاملاً حذف کند، اما ویژگی دراماتیک را حفظ کند. به این دلیل که زبان نمایشی چند صدایی است پس اگر ما بتوانیم در حوزه‌ی دیگری این چندصدایی را حفظ کنیم به درام نزدیک شده‌ایم و به دراماتیک هم نزدیک شده‌ایم.

جی ال آستین، زبان‌شناس و فیلسوف معروف انگلیسی بحثی درباره‌ی تفاوت گزاره‌های تعیین‌کننده و گزاره‌های اجراکننده دارد. او می‌گوید: وقتی من می‌گویم هوا سرد است من خبری را نقل می‌کنم. این می‌تواند درست یا غلط باشد، یعنی کسی می‌تواند استدلال کند که هوا سرد نیست، اما وقتی کشیشی اعلام می‌کند که من از این لحظه شما را زن و شوهر اعلام می‌کنم یا وقتی به کسی می‌گوییم که به تو قول

می‌دهم که این کار را انجام دهم زبان عین عمل است. به همین دلیل به اینها گزاره‌های اجراکننده می‌گوید و می‌گوید که زبان آنچه را عمل می‌کند به اجرا درمی‌آورد. یعنی اینها از الان واقعاً زن و شوهرند و وقتی من قول می‌دهم در یک عرف اجتماعی، من قول داده‌ام یعنی کلام من عین عمل من است. البته آستین نظر خوشی نسبت به تئاتر ندارد ولی کسانی که از دیدگاهش استفاده کردند عقیده دارند که زبان نمایشی در قسمت عمده‌ی گزاره‌هایش اجرا کننده است. اینجاست که ما می‌گوییم زبان نمایشی عین عمل است. هر نوع بحثی از زبان نمایشی جوهری است و نمی‌توانیم برای ادبیت زبان تفکیک قائل شویم. من فکر می‌کنم این زوج‌ها مثل خطابه و فن شعر گزاره‌های اجرایی و گزاره‌های اخباری است، من از این نظر این زوج‌ها را به کار می‌برم که بگویم در همین حوزه‌ها می‌توانیم به مفهوم دراماتیک نزدیک شویم و در مورد دراماتیک بحث کنیم و می‌توانیم بگوییم که دراماتیک یا تئاتریکال است. اینها زوج‌هایی است که استدلال کردنی است.

اکبرزاده: پس ما درباره‌ی زبان نمایشی به تعریف واحدی نرسیدیم. دکتر ناظرزاده تجلی زبان نمایشی را در حوزه‌ی نمایشنامه می‌دانند، آقای براهیمی فراتر از نمایشنامه و دیالوگ می‌دانند و دکتر خاکی هم تحقق زبان نمایشی را در مرحله‌ی اجرا می‌دانند. آقای دکتر خاکی از نظر شما آیا تفاوتی بین زبان دراماتیک و تئاتری هست؟ آیا برای تحقق زبان نمایشی به زبان تئاتری نیاز داریم یا به زبان درام؟

خاکی: اکنون ما در فضایی نمایشی نشسته‌ایم. تمام زندگی نمایش است ولی به محض اینکه بخواهیم این را از عنصر روزمرگی، جدا کنیم بلافاصله باید بگوییم که این زبان در کجا تحقق پیدا می‌کند؟ آن موقع ممکن است که مکان را بگوییم و باید ببینیم که آیا این مکان معین است و بعد سیر تحول آن را نگاه می‌کنیم و می‌بینیم که خیلی هم معین نیست یا سیر تحول آن چنان است که ما لزوماً به یک مکان خاصی، مکان تئاتری نمی‌گوییم و این تئاتر در همه جا می‌تواند اتفاق بیفتد، تئاتر از فضاهای قراردادی خود ـ که ما آن فضا را تحت عنوان تئاتر می‌شناسیم فراتر است و ما می‌دانیم آنچه آنجا اتفاق می‌افتد به علت آن مکان تئاتری است، بنابراین به نظر من همه چیز نمایش است.

اکبرزاده: گفتنی است، علت اینکه از ابتدای بحث سعی کردیم از واژه‌ی زبان تئاتری اجتناب کنیم این بود که می‌خواستیم وارد حوزه‌ی اجرا نشویم.

خاکی: بیش از صد سال است ما به سنت نمایش به مفهوم تئاتر غربی وارد شده‌ایم. حالا می‌خواهیم بگوییم که تجربه‌ی ما با آن میراثی که طی این صد و چند سال درست کردیم چیست و چگونه است که ما به آن می‌توانیم نزدیک شویم یا نه؟ آن موقع باید به فضای وسیع‌تری نگاه کرد. من فکر می‌کنم رویداد نمایشی دیگر حاصل نشست نمایشنامه‌نویس و ارائه دادن text نیست.

ولی چگونه است که نتوانستیم به آن مدل برسیم که بگوییم زبان نمایشی داریم. اینجا اگر آن ادبیات یا text نتوانسته است به آن نقطه‌ی مناسب برسد نباید در ادبیات علت آن را جست و جو کرد. باید دید در حوزه‌ی وسیع‌تری در آن عرصه چه اتفاقی می‌افتد؟ یا اگر سوفوکل در زمان خودش می‌نوشت بدون هیچ شکی به ساختمان معماری فکر می‌کرد که فضاهای معین داشت. شکسپیر در قرن هفدهم به نوعی معماری در حوزه‌ی اجرا نگاه می‌کرد که فضای معینی داشت. حال وقتی به این زمان می‌رسیم آن زبان نمایشی فقط از ادبیات نمی‌آید، بلکه از مجموعه‌ای تجربیات و تحول صحنه و اجرا می‌آید. یعنی در قراردادهای معماری تئاتر وقتی می‌گوییم صحنه سه قسمت دارد، این در ذهن شکسپیر تکنیک اجرایی شناخته شده است و می‌داند که بالکن رومئو و ژولیت در کجا و چگونه اجرا می‌شود و این قرارداد را کاملاً تماشاگر می‌دانسته است، آنجاست که به گمان من آن زبان نمایشی شکل می‌گیرد. ما هم یک زبان نمایشی در ارتباط آن فضای کلی اجرا داشتیم که امروز دارد فراموش می‌شود یا اصلاً از بین رفته است و آن زبان نمایشی در تعزیه است یا در نمایش تخته حوضی که در فضای واقعی خود معناپذیر بود.

من اصلاً نمی‌توانم تصوری از اجرا داشته باشم که فضا و مکان نمایشی و اجتماع و حضور آدم‌ها در آن وجود نداشته باشد. بنابراین فکر می‌کنم یکی از مشکلات ما این است که ادبیات و اجرا را جدا از هم می‌دانیم. به همین دلیل وقتی متن‌هایی را از میرزا آقا تبریزی می‌خوانیم می‌بینیم که اینها اصلاً نمایشی نیست. اما میرزا آقا تبریزی فضای نمایشی زمان خودش را دیده بود او تخته حوضی و تعزیه را دیده بود و آن فضا را می‌شناخت. بنابراین اگر در ادبیات بخواهیم حرف بزنیم باید سراغ بحث نظری برویم اما وقتی تئاتر می‌گوییم، تئاتر در حوزه‌ی اجراست. مولیر در حوزه‌ی اجرا معنا و قابلیت تحول دارد تا امروز که به ما برسد. بسیاری از این آثار در سیر تحولی‌شان بازماندند، زیرا با سیر تحول فضای اجرایی منطبق نبودند. نمونه‌ی آن بسیاری از نویسندگان کلاسیک فرانسوی است. چه تعداد از نمایشنامه‌های آنها اجرا می‌شود و چه تعداد از نمایشنامه‌های شکسپیر؟ شکسپیر یک آدم اجراست و به صحنه نگاه می‌کند. به نظرم زبان نمایشنامه نباید محاوره‌ای باشد بلکه لزوم اینکه زبان به زبان عامیانه نزدیک شود هیچ ربطی به دراماتیک بودن زبان ندارد. ولی نمی‌گویم که زبان نمایشی که محاوره‌ای باشد وجود ندارد. ای بسا تلقی رئالیستی زمان فعلی این را می‌پسندد و هیچ ربطی به بنیان‌های زبان نمایشی ندارد. متقابلاً اینکه اگر زبان متکلف باشد، کارکرد نمایشی نخواهد داشت، درست نیست. حتی زبان متکلف مصنوع هم می‌تواند کارکرد نمایشی پیدا کند کما آنکه بعضی از

نمایشنامه‌ها پیدا کرده و خوب هم جا افتاده است.

اکبرزاد: مشخصه‌های زبان ادبی چیست؟

ناظرزاده: ادبیت زبان نمایشی با ادبیت زبان داستانی، با ادبیت شعر غنایی و توصیفی تفاوت دارد. ادبیت مجموعه‌ی شگردها و شیوه‌ها و فنونی است که نمایشنامه‌نویس به کار می‌برد تا زبانش را از زبان‌های دیگر متمایز کند که دو مورد را اشاره کردیم و سومی هم با میانجی این زبان منتقل می‌شود و ویژگی‌های دیگری هم دارد. من زبان نمایشنامه را مقوله‌ای می‌دانم و بیان تئاتری را مقوله‌ای دیگر. بیان تئاتری دربردارنده‌ی زبان نمایشنامه هم هست و خیلی کلی‌تر است و در مقابل بیان سینمایی قرار گرفته است که یک نوع بیان است که اجرا را جزو این بیان حساب می‌کنند ولی وقتی راجع به زبان نمایشنامه یا زبان نمایشی صحبت می‌کنم منظورم متن است همان چیزی که از راسین، شکسپیر و مولیر به جا مانده است و به صورت واژگان یا کلمه است، کلمه‌هایی که در یک جلد پوشیده شده است و به آن یک جلد نمایشنامه می‌گویند. نمایشنامه ادبیت خود را دارد و ویژگی‌هایی دارد که یکی از آنها را آقای براهیمی اشاره کردند که همیشه زبان نمایشنامه زمان حال است. چون زمانی است که در حال اتفاق افتادن است و پیشینه ندارد و اگر به صورت پیشینه بگویند و به صورت فعل ماضی به کار ببرند یک نوع گذشته نمایی است یعنی هنگامی که بخواهند Flash back در تئاتر به کار ببرند زمان نمایشنامه را زمان ماضی می‌کنند. ولی به طور طبیعی همان‌طور که ما اگر بخواهیم در زندگی گذشته‌نمایی کنیم زبانمان را با فعل ماضی به کار می‌بریم. این زبان یک تعریف کارگاهی دارد و خیلی متعارف است. می‌گویند این زبان باید حس داشته باشد، حرکت داشته باشد، افشای شخصیت بکند، داستان را پیش ببرد و ایجاد فضا و حالت بکند. حال وقتی ما راجع به زبان نمایشنامه صحبت می‌کنیم فوراً با مقوله‌ی ژانرها، گونه‌ها و سبک‌ها روبه‌رو می‌شویم، زبان تراژدی، زبان کمدی، زبان ملودرام، زمان کلاسیک، زبان رمانتیک و زبان نمایشنامه‌های پست مدرن.

برای آموختن زبان نمایشنامه به شکل کامل به چند سال وقت نیاز است باید زبان نمایشنامه را خوب بشناسیم که در اصالت چه تفاوت ماهوی با زبان‌های ادبی دارد. وقتی این را بشناسیم آن وقت زبان را در گونه‌ها می‌بریم و در تراژدی، کمدی و... مطالعه می‌کنیم، سپس اینها را در سبک‌های رئالیستی، رمانتیسم و... بعد زبان را در سبک‌های فردی مطالعه می‌کنیم. مثلاً در زبان رئالیستی زبان چخوف و گورکی چه تفاوتی با هم دارد؟ لازمه‌ی اینها صرف چند سال وقت است که بتواند شاخصه‌های زبان‌شناسی نمایشنامه را طی بکند. زبان نمایشنامه که بحث گونه‌ای ، سبکی، شخصی، فلسفی، کلی و غیره دارد.

اکبرزاده: رابطه‌ی نمایشنامه‌هایی که ترجمه می‌شود با زبان نمایشی ما چیست؟

ناظرزاده: زبان نمایشنامه را به اصطلاح انگلیسی Stage Language می گویند، یعنی زبانی کاملاً متمایز از محاوره. اما در ایران این زبان اصلاً شناسایی نشده است. شاخصه‌های تئاتر سنتی ایران تا حدودی در خلق آن زبان نمایشی چه مکتوب و چه غیرمکتوب موفق است. مثلاً تعزیه‌نویس‌ها، نقالان و تقلیدآفرینان زبان نمایشی خوبی درست کردند. آن نوع از تئاتر که از طریق غرب وارد ایران شد به دو شکل ترجمه‌ای و تصنیفی در ایران طرح شد، ترجمه‌ای همان شکلی است که ترجمه شد مثل نمایشنامه‌های نویسندگان غربی به‌ویژه مولیر، شکسپیر و به تدریج نمایشنامه‌های کلاسیکی یونان و در این اواخر هم رومی‌ها وقتی از راه این زبان وارد ایران شد نویسندگان ایرانی سه طریق داشتند که زبان نمایشی را بیاموزند: یکی از طریق ترجمه‌ی نمایشنامه‌ها و دیگری از طریق ترجمه یاد گرفتند نمایشنامه بنویسند مثل آن چیزی که آخوندزاده و میرزا آقای تبریزی نوشتند تا مقدم، صادق هدایت و سعید نفیسی. ما نمایشنامه‌نویس کم نداریم و در عین حال که نمایشنامه‌نویس هم نداریم.

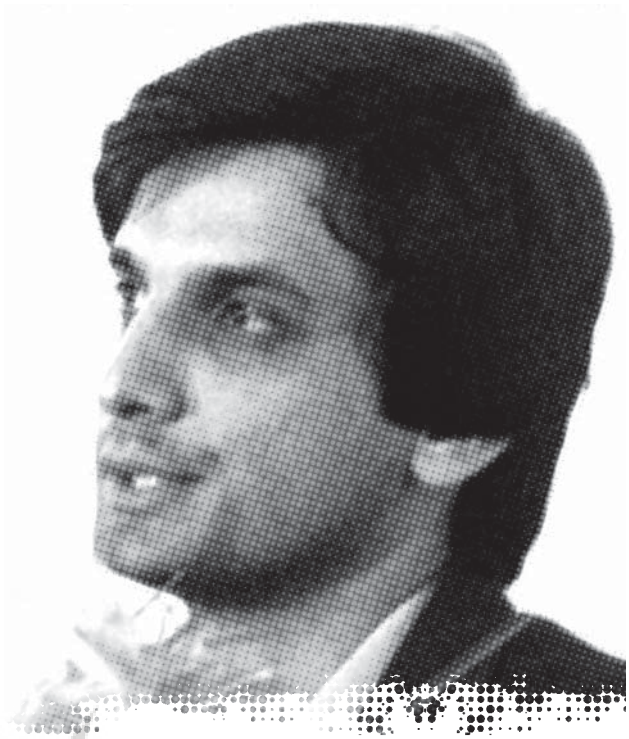
و طریق سوم از راه دوبله‌ی زبان‌های فیلم‌های سینمایی یا سریال‌های سینمایی بود که به نظر من هیچ کدام از اینها زبان نمایشنامه به شکل کامل نبود. بنابراین شروع یک زبان نمایشی در ایران کار سختی است برای اینکه اگر محاوره‌ی محض نباشد تماشاگر احساس می‌کند که این زبان زبانی مصنوع و متکلف است. اگر هم متکلف نباشد به نظر می‌رسد، رسمی و کتابی است. بعضی از نویسندگان خوب ما مثل آقای بیضایی از راه هوش عملی خودشان نوعی زبان برای نمایشنامه‌شان ابداع کردند که به نظر من تا حدودی هم راهگشاست. ولی زبان نمایشنامه به معنای جدید به علت اطلاعات کم تئوریک مدت‌ها وقت لازم است تا تأسیس شود.

اکبرزاده: آیا ترجمه و نشر نمایشنامه به زبان نمایشی می‌کند؟

براهیمی: اگر تحقیق جدی انجام شود می‌توان گفت که با شاخصه‌هایی که ما برای زبان نمایشی تعریف می‌کنیم ـ که از زبان ترجمه‌ی نمایشنامه‌هایی که در این صد سال اخیر به فارسی درآمده است ـ و نمایشنامه‌هایی که تألیف شده است توان زبان فارسی برای دستیابی به شاخصه‌های زبان نمایشی در ترجمه بسیار زیاد است. زیرا مترجم با آن زبان درگیر می‌شود، به‌خصوص در تجربه‌ای که در شکسپیر و مولیر کرده‌ایم تجربه‌ی کارآمدی برای زبان ما است که در تألیف نمی‌توانیم به آن برسیم. بعضی از ترجمه‌های شکسپیر واقعاً تجربه‌ورزی جدی در زبان فارسی برای دستیابی به شاخصه‌های نمایشی است. نکته‌ی دوم اینکه، اگر ادبیات قوی‌مان را که اصلاً نمایشنامه به معنای خاص ندارد با ادبیات مدرن که از آخوندزاده شروع می‌شود مقایسه کنیم باز هم ادبیات قدیم برای دستیابی به شاخصه‌های نمایشی موفق‌تر خواهد بود

تا آن حد که دنیای روایتی‌ای که مولوی و فردوسی توان آن را دارند که چنان بیافرینند که چند دنیایی و چند صدایی شود در کل ادبیات معاصر ما غایب است. ادبیات معاصر ما سراسر ادبیاتی در خدمت اندیشه است. یعنی داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس ما دائم می‌خواهد حرف خودش را بزند و آن موقع هم دستیابی به زبان نمایشی بسیار طولانی و دراز خواهد بود. زیرا اساساً گام نخستین زبان نمایشی پیراسته شدن از خود است و اجازه دادن به شخصیت‌ها تا صدای خودشان را بنا کنند.

خاکی: با ترجمه با ایده‌ها، افکار و غیره آشنا می‌شویم. ما از طریق کوشش‌هایی که شد با تئاتر آشنا شدیم تا حدودی هم تکنیک‌های آن را می‌دانیم و زمینه‌های مطالعات آن را ایجاد کردیم، اما موضوعی که هنوز در آن درگیریم این است که فکر تئاتر در بیرون از آن اتفاق می‌افتد. تئاتر جایی است که آن اندیشه‌ها نمود صحنه‌ای پیدا می‌کند. بنابراین اگر ما هنوز نمی‌توانیم نویسنده‌هایی داشته باشیم که این گونه وسیع به جهانشان نگاه بکنند و از این بگذریم که ایجاد کردن و معنی بخشیدن به زبان و نمایش روی صحنه با همه‌ی گستردگی منوط به اتفاق بیرون است. وقتی ما در جهانی زندگی بکنیم که فرد در تمام محدودیت‌های فردی‌اش عمل می‌کند، تئاتر همان را عرضه می‌کند. یک نسبت مستقیم بین فضای بیرون و فضای درون صحنه است، فقط دانش تکنیکی نیاز نیست. ما می‌توانیم بهترین صحنه‌ها را ایجاد کنیم و بهترین تکنولوژی را استفاده کنیم اما واقعیت این است که چگونه آن رابطه بتواند در بالندگی و کمال خودش به وضوح منعکس‌کننده‌ی واقعیت معاصر باشد. من اگر ژولیوس سزار را هم ببینم او را در همان زمان می‌بینم. بنابراین اکنون بودن، می‌تواند جاذبه ایجاد کند و من تماشاگر را در مسیری قرار بدهد که جهان را کشف کنم، نه تنها جهان معاصر خودم را بلکه اگر بخواهم به قرن هفدهم هم نگاه بکنم من در آن معاصر بودن خودم را می‌بینم، معاصر بودنی که به متد اجرا، ذهنیت آن کارگردان و فکری که در یک اجرا صورت می‌گیرد روی صحنه بیاید ولی وقتی من به صحنه‌ای نگاه می‌کنم که هیچ نسبتی با من ندارد، آن را درک نمی‌کنم. آنجا آن اتفاقی که به آن ادبیات بگوییم نیست و ادبیات هنوز اتفاق نیفتاده است. هنوز ما به ازای آن شخصیت را که من هر روز لمسش می‌کنم نتوانسته مقابل من ایجاد کند. این اتفاقی است که وجود دارد. به همین علت ما در حوزه‌ی بسته‌ای نمایش تولید می‌کنیم. بخش زیادی از تئاتر ما از معاصر بودن می‌گریزد. به تولیدات موجود نگاه کنید تا چه اندازه واقعیت‌های اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و مسائل ما می‌تواند نمود صحنه‌ای پیدا کند؟ ما به گذشته گریز می‌زنیم چون هنوز از زیر بار تسلط و غنای ادبیات کلاسیک‌مان ـ که شعر بالاترین و موجزترین آن است ـ به سختی می‌توانیم بیرون بیاییم. هنوز فاصله‌ی زیادی هست. در مقابل آن تاریخ طولانی شعر، شعر معاصر ما تلاش بسیار کرده است، ولی هنوز



تقی اکبرزاده

آیا زبان نمایشی
هویت مستقلی دارد؟
و اگر دارد وجوه
اشتراک و افتراق
آن با سایر گونه‌های
زبانی مثل زبان ادبی
در چیست؟

هم جا دارد تا این رابطه به وجود آید. من اسم این را تخیل به معنای وسیع می‌گذارم، تخیلی که در شعر، موسیقی و نقاشی است چون تئاتر بدون اینها معنا ندارد در تصویر و غیره باید بیاید تا بتوانیم با آن ارتباط برقرار کنیم. آدم‌ها با ادبیاتی حرف می‌زنند که اصلاً همزمان با ما نیست، حتی در بعضی از موارد می‌توان گفت که ادبیات جعلی است. بنابراین آن اتفاقی که ما به آن معاصر می‌گوییم وجود ندارد یا آن کنشی که آقای براهیمی اشاره کردند که ما با هملت وارد آن می‌شویم، ما وارد این اتفاق می‌شویم و با آن حرکت می‌کنیم و به همان اندازه که پرسش برای هملت است که این روح کیست؟ پرسش برای من تماشاگر هم است که این روح چه کسی است؟ و چه خواهد گفت؟ من در ماجرا حضور دارم این آدم، معاصر است با شکسپیر قرن هفدهم و با من امروزی، چون این توان را دارد که با من همزمان شود. این همزمانی در اجرا اتفاق می‌افتد. فاصله و مشکلی که در ادبیات ما وجود دارد این است که این اتفاق معاصر بودن کم صورت می‌گیرد. ما هنوز به دنبال اسطوره می‌گردیم در جایی که می‌دانیم از دنیای اسطوره خیلی فاصله گرفته‌ایم هنوز می‌خواهیم از گذشته‌ی چند هزار ساله‌ی تاریخی جواب‌های پرسوناژ امروز را بدهیم، بلکه پرسوناژ امروز من در جهان موجود هم زمان من، باید حضورش را پیدا بکند.

این انتظار رئالیستی است که شخصیت به گونه‌ای صحبت کند که پایگاه اجتماعی اقتضا می‌کند، ولی هیچ گاه نمایشنامه‌های بزرگ تاریخی این حد را رعایت نکردند، ولی شاید از جهاتی به زبان نمایش نزدیک‌تر شدند. مثلاً شخصیت‌های چخوف همگی بار معنایی بالا دارند. آقای کریمی حکاک در ترجمهٔ بخشی از نمایشنامه‌ی شب دوازدهم برای آن نمایش زبان محاوره را انتخاب کرده است و کمی هم عامیانه. با اینکه قطعاً می‌توانیم بگوییم این زبان شکسپیری نیست اما کارکرد نمایشی پیدا کرده است، چون آنها عوام‌اند. من این ترجمه را موفق‌تر می‌دیدم تا کسی که هوس می‌کند چخوف را به زبان محاوره ترجمه کند، بدون اینکه بداند چخوف کیست و شخصیت‌هایش کیستند.

ناظرزاده: اگر نویسنده ضرورتی می‌بیند که شخصیت باید این گونه باشد و اگر با ظرافت و بینش هنرمندانه اتفاق بیفتد و باورپذیر باشد فکر نمی‌کنم مشکلی در آن باشد. من فکر می‌کنم شاید وقتی که ما نمی‌توانیم ارتباط لازم را برقرار کنیم یا بلد نیستیم بنابراین نویسنده فکر می‌کند، بخش مهمی از این آثاری که امروز داریم بیشتر تجربه‌های جوانان است و کمتر از نمایشنامه‌نویسی که سال‌ها کار کرده باشد سراغ دایم. به نظر من آن بخش که به خود تجربه مربوط می‌شود جواب خودش را می‌گیرد که آیا کارکرد دارد یا ندارد و بعد از مدتی کنار می‌رود. ممکن است یک خوش آمدنی در آن وجود داشته باشد، ولی قطعاً تئاتر جست‌وجوگر این نیست. ما می‌توانیم زبانی را نازل کنیم ولی هیچ نسبتی با نویسنده ندارد. بنابراین اگر آنجا این کار را بکنیم هرگز چخوفی را نخواهیم دید.

اکبرزاده: با سپاس از استادان گرامی که زوایای متفاوتی را برای زبان نمایشی مطرح کردند و زمینه را برای جست و جو فراهم کردند.