● شخصیت در نمایشنامه (۵)

■ نصرالله قادری

شخصیت، روح و جان نمایشنامه است. «قسمت اعظم کار آفرینشی شخصیت توسط نمایشنامه‌نویس ذاتاً کنایی است. یك شخصیت با حضور یافتن در موقعیت‌های مختلف خود را ظاهر می‌سازد، و ما به دریافت تأثیر یك کل مرکب[۱] نائل می‌شویم.»[۲] آنچه در ارتباط با خلق شخصیت مهم است، اینکه شخصیت باید از روح و جان کنش، برآید. نمایشنامه‌نویس، با تسلط، آگاهی و شناخت تکنیك و اصول، فقط سعی در باورپذیر ارائه نمودن شخصیت دارد. شناخت و شناسانیدن شخصیت، نباید تابع درك مفاهیمی، خارج از چهارچوب نمایشنامه باشد. کشف شواهد بیرونی، در ارتباط با شخصیت، نباید باعث تغییر شناخت ما از او شود. مگر اینکه نمایشنامه‌نویس، به علت کمداشت و فقر توانایی، باعث این نابسامانی شده باشد. در این صورت، اثر فاقد ارزش است. اگر نمایشنامه‌نویس، شخصیت را برپایه شواهد و مدارك بیرونی خلق کند، کشف هرپارامتر تازه می‌تواند شناخت دیگر گونه‌ای از شخصیت را به ما ارائه دهد. در این صورت، شخصیت تابع شواهد بیرونی است و مخاطب، ناچار به کشف آن شواهد خواهد بود. اینجاست که عواملی خارج از نمایشنامه برای فهم آن باید به کمك بیایند. در حالی که یك نمایشنامه خوب، همه چیز را در جان خود دارد و کشف مدارك و پارامترهای تازه، تغییری در ماهیت درك ما از نمایشنامه به وجود نمی‌آورد. اگر چنین شد و کشف شواهد و مدارك، شناخت تازه‌تری از شخصیت اثر را به ما داد، به شرطی که این شناخت تازه تحمیلی نباشد، تحریفی را در اثر به وجود نیاورده باشد و تحلیل ما برخاسته از متن اثر باشد، قطعاً باید در درام بودن[۱] آن شك کرد. همین جا یادآور می‌شوم که بسیاری از منتقدین، برپایه همین شواهد و مدارك، نوعی تحریف را براثر تحمیل می‌کنند که اساساً ارتباطی با نمایشنامه ندارد و به وضوح خود را نشان می‌دهد. تحلیل‌هایی از این دست، در طول تاریخ کم نیستند. برای نمونه، به گفته یکی از نمایشنامه‌نویسان معاصر انگلیسی، در خصوص این نوع تحریف، که منتقدان در زمینه آن پرتوان هستند، اشاره می‌کنم: «(جان آردن)[۳] در دیباچه نمایشنامه بسیار جالب خود بنام «همچون خوکها زندگی کنیم»[۴] (سه نمایشنامه، پنگوئن، هارموند زورث، ۱۹۶۷، ص ۱۰۱) می‌نویسد: زمانی که این نمایشنامه را می‌نوشتم برآن بودم که نمایشنامه چندان نزدیك به مدرکی اجتماعی همانند مطالعه‌ای در باب شیوه‌های متفاوت زندگی که در تماس تنگاتنگ و دقیق قرار داده شده‌اند و هردم خواص ویژه خود را تحت فشار تعصب و سوء تفاهم از دست می‌دهند از کار درنیاید. به عبارت دیگر، من توجه‌ام بیشتر به ساختار «شعری»[۵] نمایشنامه بود تا ساختار «روزنامه‌ای»[۶]. برخورد با اجرای این نمایشنامه در «رویال کورت»[۷] به ظاهر نشان داد که خواست قبلی من نادرست از آب درآمده است. از یك سو چپ‌ها من را متهم به ستیز با «جامعه ایمن»[۸] کردند، و از سویی نمایشنامه همچون مدافع بی‌نظمی و بی‌اخلاقی تلقی گردید. از اینرو شاید بهتر باشد عقیده‌ام را ابراز کنم. من نه «سانی»[۹]ها را یکجا تأیید می‌کنم نه «جکسون»[۱۰]ها را. هردوگروه از معیارهای مانعة‌الجمع سلوك حمایت می‌کنند، لیکن این هردو نیز در زمینه خاص

خود معتبر هستند.»[۱۱]

هربحثی در ارتباط با نمایشنامه، مشخصاً باید از جان متن برآید و از آن منقطع گردد. هرمفهومی که از خارج براثر تحمیل شود، باعث بروز تعابیر سوئی خواهد شد. قطعاً نمایشنامه‌نویس، از ایده و آرمانی دفاع می‌کند، اما منتقد باید این مفهوم را از دل نمایشنامه بیرون آورد و اگر بخواهد با اضافه کردن مفاهیمی، خارج از متن، به دریافتی برسد، سلیقه و خواست خود را براثر تحمیل کرده است.

یکی از دلایل این سوء تفاهم‌ها، فقر فهم و درک متن یا علاقه به همسویی اثر است با عقاید فکری و گروهی منتقدی که سعی در تحلیل اثر دارد. اما نمایشنامه‌ای که درست، پرداخت شده باشد، با همه این سوء تفاهم‌ها، می‌تواند از خود دفاع کند. اگر نویسنده با پشتوانه آن مدارک، اثر را خلق نکرده باشد، هیچ‌یک از این‌گونه تحلیل‌ها، نمی‌تواند ساخت اصلی اثر را ویران کند.

گفتیم که شخصیت، روح و جان نمایشنامه است. پس، نمایشنامه‌نویس باید در ارائه چهره درست شخصیت بکوشد. در ارتباط با مسائل بالا، به ارائه یك دیدگاه دیگر می‌پردازیم و این بحث را با همین توضیحات به پایان می‌رسانیم: «شخصیت نمایشی انگاره‌ای[۱۲] است پیچیده. این تصور شگفت جلوه نمی‌کند هرگاه کسی اظهار نماید که این موضوع در مورد شخصیتهای تاریخی نظیر ناپلئون، ملکه ویکتوریا، استالین یا هیتلر نیز مصداق پیدا می‌کند. چگونه اینان در خودآگاهی ما، از شخصیت‌هایی چون اتللو، فدر، جان گابریل بورکمان یا مکبث متمایز می‌شوند؟ اساساً در این نکته که درك شخصیت نمایشی متضمن فهم یك کنش کامل و مستقل است که هرگز با کشف مدارك جدید تغییر نمی‌تواند کرد، در نمایشنامه، بنابه نظر «سوزان لانگر»، همه چیز مهم است، و چیزی که مهم نباشد در نمایشنامه راه ندارد. مثالی ساده بیاوریم، ما نمی‌توانیم چیزی در خصوص کلئوپاترای تاریخی بیاموزیم که بتواند در فهم و دریافت ما از کلئوپاترای شکسپیر دخل و تصرف نماید.»[۱۳]

پیش از این، در ارتباط با شخصیت گفتیم که آدمها در پیوستگی با یکدیگر معرفی می‌شوند و اشاره کردیم که شخصیت، از طریق: کلام، عمل صحنه و کلام دیگران، خود را معرفی می‌کند. مقوله کلام دراماتیك، به دلیل اهمیت خاصی که دارد، در مبحث دیالوگ، به آن خواهیم پرداخت. اما در اینجا به یك مسئلهٔ اساسی دیگری دربارهٔ شخصیت، اشاره می‌کنیم که بیشتر به کار منتقدین و تحلیل‌گران نمایشنامه می‌آید. نمایشنامه‌نویس نیز می‌تواند با این محك، ارزش اثرش را بیازماید. این مسئله، **علامت‌شناسی در متن** است.مبحث علامت‌شناسی در تئاتر، بسیار گسترده و پیچیده است. حتی در غرب، که مدتهاست این نوع نگرش جدید به وجود آمده، هنوز هم اتفاق نظر مشخصی، صورت نگرفته است. اساس این مقوله، نیاز به زبان‌شناختی دارد. زیرا طرح این مقوله، به وسیله زبان‌شناسانی چون سوسور[۱۴] و گری‌ماس[۱۵] برمبنای روشی متولوژیك پی‌ریزی شده است. عده‌ای از متخصصین، این شیوه را از زبان‌شناسان وام گرفته و جدولی به نام *جدول اکتانسیل* ارائه نموده‌اند.

متخصصین امر درام می‌گویند: اگر یك جمله، دارای میلیونها کلمه هم باشد، تعدادی از عناصر مشخص، دائماً در آن تکرار می‌شوند. بنابراین، اصل همین قانونمندی را که دربارهٔ جمله صادق است، به نمایشنامه منتقل کرده‌اند، آنها معتقدند که یك سری عناصر و فرمولها، در نمایشنامه دائماً تکرار می‌شوند. بعد، به این نتیجه رسیده‌اند که در ساختمان یك درام، شش نیرو یا عنصر وجود دارد و به شکل زیر آنها را مشخص کرده‌اند:

۱. D1 ـ فرستنده؛ منظور انگیزه‌ای است که شخص را وادار به عملی می‌کند.

۲. D2 ـ گیرنده؛ که عمل فرستنده را دریافت می‌کند و منظور نظر فرستنده است.

۳. S ـ سوژه؛ منظور انگیزه‌ای است که شخص را به سمت هدف می‌برد.

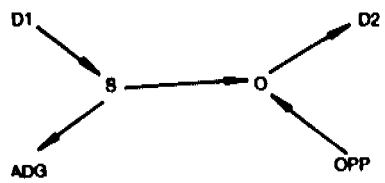
۴. O ـ هدف؛ رسیدن به مقصود و آرمان است.

دو نیروی کمك‌دهنده دیگر، برای هرکسی که می‌خواهد کاری بکند، وجود دارد:

۵. ADG نیروی کمکی

۶. OPP؛ نیروی مخالف و بازدارنده

ما در نیروهای کمکی و مخالف، با یك نفر، روبه‌رو نیستیم، بلکه با عده‌ای از آدمها روبه‌روییم. این جدول سیر تحول شخصیتها را به ما نشان و اجازه می‌دهد که نیروهای مخالف و موافق را پیدا کنیم. این جدول برای هرپرسناژ، تفاوت عمده‌ای قائل است. این شش عنصر، به شکل زیر با یکدیگر در ارتباط هستند:



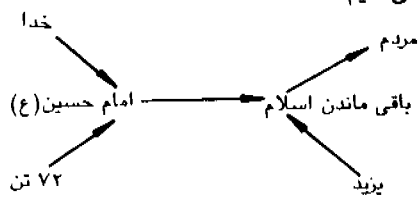
اوبرسفلد و *ریشاردسونو*، آخرین متخصصانی هستند که روی این جدول، در زمینه تئاتر کار کرده‌اند. هدف این جدول، رسیدن به عمق بافت دراماتیك اثر است و نقاط تاریك نمایشنامه را روشن می‌کند:

«این مدل در جهت مشخص کردن ویژگیهای دراماتیك و دینامیك متن نمایش گام برمی‌دارد. این مدل نیروهای مشخص و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موجود در حال کنش و واکنش را در جایی که هستند و تغییراتی که در طول کردار صحنه‌ای می‌توانند به خود بگیرند معین می‌نماید.»(۱۶)

برای درک بهتر این جدول، به ارائه یك مثال می‌پردازیم. تعزیه امام حسین(ع) را درنظر بگیرید. برای روشن شدن شش عنصر این تعزیه، آن را روی جدول پیاده می‌کنیم:



این جدول، در ارتباط با هرمتن اصولی، پاسخگو خواهد بود. منتقد برای دریافت مفهوم متن، می‌تواند بهره کافی را از این جدول ببرد و مفهومی را از خارج به آن، تحمیل نکند و نمایشنامه‌نویس، با تسلط برآن و شناخت درست و ملکه ذهن ساختن آن، می‌تواند در پرداخت شخصیت موفق باشد. در ارتباط با همین جدول، دکتر محمود عزیزی، چنین توضیح می‌دهد: «در این شیوه فاعلین عینی و ذهنی متن را مشخص می‌نمایند و پس از مشخص کردن جهت حرکت هریك از نیروها و تعیین کردن نیروهای همسو، شکل نهایی کردار را مشخص و ترسیم می‌نمایند. در هرمتن نمایشی معمولاً سه جفت کنش و واکنش وجود دارد:

۱. جفت سوژه و هدف، که در اینجا سوژه به طرف هدف کشیده می‌شود. این زوج اصلی هرنمایش است.

۲. جفت نیروهای همسو، مخالف سوژه که یا در جهت رسیدن به هدف سوژه قرار می‌گیرند و یا در جهت ایجاد مشکل و مخالفت و دشمنی گام برمی‌دارند.

۳. جفت گیرنده و فرستنده.

در رابطه با نمایشنامه آنتیگون، اثر سوفکل، به گونه‌ای گذرا می‌توان این سه جفت عاملین کردار را چنین توصیف نمود:

۱. آنتیگون: سوژه

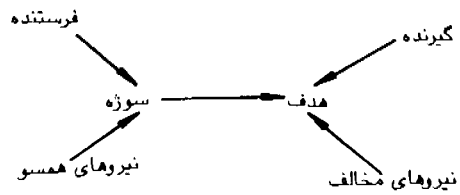
۲. هدف: به خاك سپردن برادر

۳. فرستنده: انجام عدالت

۴. گیرنده: مقابله قوانین زمینی با قوانین خدایان

۵. نیروهای همسو: خواهر آنتیگون، پسر کرئون

۶. نیروهای مخالف: کرئون

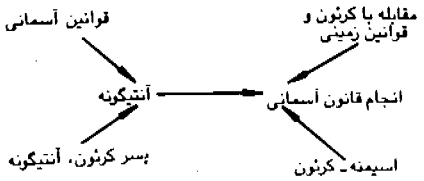


گاهی اتفاق می‌افتد که جفت نیروهای همسو و مخالف وجود نداشته باشند. نیروها می‌توانند از بخشی به بخش دیگر در سیر تکاملی حرکت قرار گیرند.»(۱۷)

همانطور که پیشتر گفتیم، ما اولاً، با تحلیل ایشان و ثانیاً با تلقی ایشان از کنش و واکنش، مخالف هستیم. نظرات خود را نیز قبلاً ارائه داده‌ایم و تأکید می‌کنیم که کنش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در مقابل واکنش قرار نمی‌گیرد. بلکه **اکشن** در برابر **ری‌اکشن** در درام وجود دارد. در مورد **آنتیگونه** نیز معتقدیم که:



در این نمایشنامه، *اسیمنه*، خواهر آنتیگونه نیز به دلیل همگامی با کرئون و ترس در همراهی با او شرکت نمی‌کند و حتی سعی دارد که او را از این عمل بازدارد. پس نمی‌تواند جزء نیروهای کمکی باشد. مطالعه آثار پذیرفته‌شده جهانی و تحلیل آنها برمبنای این جدول، به نمایشنامه‌نویس کمک می‌کند که بتواند شخصیت‌های نمایشنامه خود را به درستی معرفی نماید.

● شخصیت اصلی یا محوری- PROTAGONIST

شخصیت اصلی یا محوری در نمایشنامه، همان قهرمان نمایشنامه است. این شخصیت، می‌تواند مثبت یا منفی باشد. خصوصیات اخلاقی او تعیین‌کننده وضع نیست. او در حقیقت، کسی است که کنش، پیرامون او شکل می‌گیرد و متن را به جلو می‌برد. شخصیت اصلی، در حقیقت، بازیگر اصلی در نمایشنامه‌های یونانی بود. او به تنهایی در برابر همسرایان بازی می‌کرد. وقتی که *آشیل* بازیگر دوم و *سوفکل* بازیگر سوم را وارد درام کرد، انگیزه عمل نمایشی افزایش یافت. در برابر شخصیت اصلی، شخصیتی قرار دارد که با او به مخالفت برخاسته است. همین مخالفت کشمکش نمایشنامه را دامن می‌زند. بدون قهرمان یا شخصیت اصلی، نمایشنامه‌ای به وجود نخواهد آمد. چرا که او حوادث را دامن زده و به جلو می‌برد. او قوه محرکه نمایشنامه است و با مخالفت خود باوضع موجود، به بحران مخفی، دامن زده و آن را آشکار می‌کند. همه چیز بدون حضور او در روال عادی خود پیش می‌رود و همه به جریان موجود تن داده‌اند. اما او از پذیرش آنچه هست، سرباز می‌زند و درپی ایجاد آنچه باید باشد، به مبارزه می‌پردازد. اگر به یاد داشته باشید، ارسطو معتقد بود که نمایش بدون شخصیت ممکن است، ولی بدون طرح ممکن نیست. «بدیهی است که مراد وی این نیست که نمایش بدون آدم ممکن است زیرا انجام فعل مستلزم وجود فاعل است. به نظر می‌رسد که از دیدگاه نمایشنامه‌نویس دو شیوه برخورد اصلی به وجود افراد در یك نمایشنامه وجود داشته باشد. یك شیوه آن است که مردم را صرفاً به عنوان اشیاء یا ابزار لازم برای انجام یك عمل و یا نشان دادن موضوعی در نظر گیریم. به عنوان مثال یك داستان اسرارآمیز صرفاً مستلزم وجود یك کارآگاه، یك قربانی و گروهی افراد مظنون است که یکی از آن میان قاتل است. برای انجام عمل پیگرد و کشف قاتل نیازی به پرداخت بیشتر عوامل فوق نیست. واقع آن است که در بسیاری از داستانهای اسرارآمیز به نظر می‌رسد که شخصیتها کم و بیش قابل معاوضه باشند. همین نکته در خصوص بسیاری از کمدیهای وضعیت صدق می‌کند. ارسطو چنین نمایشهایی را نمایش بدون شخصیت می‌خواند.[۱۸] پس، می‌بینیم که حضور شخصیت محوری در نمایشنامه لازم است. شخصیت محوری، نمی‌تواند نسبت به وضع موجود، بی‌تفاوت باشد. اما صرف مبارزه او هم دلیل برحقانیت او نیست. ممکن است این شخص در مبارزه‌ای که به وجود می‌آورد، کاملاً رذل و پست باشد. برای نمونه، به نمایشنامه مکبث شکسپیر توجه کنید. شخصیت محوری این نمایشنامه، مکبث است. او به خاطر شهوت قدرت‌طلبی، به مبارزه برمی‌خیزد و در این راه، دست به جنایت و قتل می‌زند. اعمال و صفات او هیچ‌یك مثبت نیستند. با این همه، او شخصیت محوری نمایشنامه است. نمونه مثبت این شخصیت، هملت است. او برعلیه عموی خود که غاصب و خیانتکار است، به مخالفت برخاسته است. او هم آدم می‌کشد. اما نفس عمل او مثبت است. پارامتری که شخص محوری را از دیگر شخصیت‌ها متمایز می‌کند، خواست و اراده اوست. در این راه، تنها **خواست**، مهم نیست، بلکه **اراده** نیز لازم است. همین خصوصیات است که شخصیت اصلی را از دیگران، جدا می‌کند. اگر در یك وضعیت ناعادلانه که همه اشخاص، برآن اتفاق و آگاهی دارند، هیچ‌کس دست به عمل نزند، در حالی‌که همه می‌خواهند که این وضع نباشد، ولی اراده موجود نیست، در حقیقت، اشخاص به این وضعیت تن داده‌اند. در چنین وضعی، ما شخصیت اصلی نداریم و با عدم حضور او قطعاً نمایشنامه‌ای نیز نخواهیم داشت. در صورتی هم ممکن است این مخالفت، گروهی باشد. در این میان کسی که به شکلی مستمر و آگاهانه، بیش از دیگران تن به خطر دهد، به شخص محوری، مبدل خواهد شد. او در حقیقت کسی است که دیگران را به حرکت وامی‌دارد. «شخص‌بازی محوری کسی است که با مخالفت خود با شرایط موجود، به بحران پنهان دامن می‌زند و آن را آشکار می‌سازد. کشمکش را بنیان می‌گذارد و نمایشنامه را به وجود می‌آورد.»[۱۹]

دامنه رشد یك شخصیت اصلی، نمی‌تواند به اندازه اشخاص دیگر طولانی باشد. زیرا او به محض شروع داستان، درصدد انجام عمل قرار گرفته است. او سریع‌تر از دیگران، سیر رشد را طی می‌کند. همچنین احساسات او باید به همان شدت و قوت شخص رقیب باشد؛ تنها با این تفاوت که دامنه رشد او تنگتر و سریع‌تر از دیگران است.

● شخصیت رقیب یا مخالف- ANTAGONIST

هرشخصیتی که در برابر اعمال شخصیت محوری به مخالفت برخیزد، شخصیت رقیب یا مخالف خوانده می‌شود. شخص مخالف باید در نیرو و قدرت و اراده، همسان شخصیت اصلی باشد. همین همسنگی، باعث می‌شود که کشمکش به وجود آید. شخص مخالف، هوادار وضعیت موجود است. به همین دلیل، او تنها به دفاع برمی‌خیزد. در آغاز او حملات شخص محوری را فقط دفع کرده و در ادامه، ضرباتی نیز براو وارد می‌کند. هرچند که او آغازگر مبارزه نیست، اما اعمال او باعث شده که شخص محوری به مخالفت برخیزد. در حقیقت، وضعیتی را که او حاکم کرده،

باعث شده که شخص محوری، به ناچار، با آن مبارزه کند. با این وصف، اگر نیروی این دو شخصیت، هم‌عرض نباشد، برای مخاطب، جاذبه و کششی وجود نخواهد داشت. چرا که یا مبارزه‌ای درنخواهد گرفت و یا اگر مبارزه‌ای آغاز شود، نتیجه آن برای مخاطب روشن است. با این همه، ما شاهد آثاری بوده‌ایم که نیروی این دو شخصیت هم‌عرض نبوده، اما نتیجه آن برای ما جاذب بوده است. اگر ما با چنین اثری روبه‌رو شدیم، باید درپی پارامترهای دیگری باشیم که این همسنگی را به وجود آورده‌اند. قطعاً می‌توان حکم داد که در مبارزه‌ای که به ظاهر، همسنگی دیده نمی‌شده، در لایه‌های دیگر، این برابری وجود داشته است. در این مبارزه‌ها، علاوه براصل برابری نیروها، اصل دیگری نیز به آن اضافه شده و آن، اصل نامتجانس بودن نیروهاست. همین پارامتر، باعث شده که مبارزه، جذاب‌تر هم جلوه کند. این دو نیرو، اولاً از نظر مقدار با هم برابر و ثانیاً، در نوع نیرو با هم متفاوت هستند. برای تفهیم بیشتر این مهم، نمونه‌ای را با هم بررسی می‌کنیم:

«حریفهای چاپلین دارای عضلاتی درشت و مغزی کوچک هستند، حال آنکه چاپلین، جثه‌ای کوچک و هوشی سرشار دارد. همین امر نیز مبارزه‌های او را جذاب و پرکشش می‌کند. به علت رعایت همین اصل است که تماشای مبارزه «یاگو» با «اتللو» تا این اندازه لذتبخش و هیجان انگیز است. اتللو که سرداری است نیرومند و جسور، و به خاطر موقعیت جنگی حاکم بر ونیز و خطر تهاجم ترکهای عثمانی برمستعمرات آن، از موقعیتی بس والا در برابر نظام حاکم برونیز برخوردار است، از نظر هوش و ذکاوت شخصی ـ شاید به دلیل سادگی و یا فرهنگ متفاوتش ـ در سطحی پایین قرار دارد و به راحتی بازیچه دست یاگو ـ که موقعیت اجتماعی چندانی ندارد، اما در عوض یك ماکیاولیست به تمام معناست ـ قرار می‌گیرد. این هردو با خصوصیاتی که دارند، به عنوان شخص بازی، بسیار پرنیرو و قوی هستند. به همین جهت، در همان آغاز نمایش، می‌توان پیش‌بینی کرد که مبارزه‌ای سخت بین ایشان درخواهد گرفت، و از آنجا که نوع نیرویشان نیز متفاوت است، مبارزه ایشان، به‌طور حتم، بسیار جذاب، پرکشش، دراماتیك و پر از زیر و بمهای نمایشی و هیجان انگیز خواهد بود.»[۲۰]

شخص بازی مخالف، برعکس شخص بازی محوری که حتماً باید آدمی باشد، می‌تواند در قالب آدمی، طبیعت، آداب و رسوم و یا حتی یك نظام اجتماعی، عرضه شود. آقای *ابراهیم مکی*، در کتاب *شناخت عوامل نمایش*، معتقدند که شخص بازی مخالف، لازم نیست همچون شخص بازی محوری، دارای خواست و اراده باشد. او در این ارتباط توضیح می‌دهد که: «...لازمه وجودی شخص بازی محوری خواست و اراده اوست. شخص بازی و یا نیروی مخالف، شرایطی است که موجود است. می‌تواند افکار و عقایدی باشد که رایج است و شخص بازی محوری را به مبارزه با خود برمی‌انگیزد.»[۲۱]

خطای این طرز تلقی را هم اودرچند سطر پایین‌تر آشکار می‌کند. وقتی ایشان معتقدند که این دو نیرو باید همسنگ باشند، پس لازمه آن این است که در خواست و اراده نیز برابری کنند. چه کسی افکار، عقاید، آداب و رسوم را به وجود می‌آورد؟ چه کسی برای تثبیت آن تلاش می‌کند؟ اگر اینها فاقد خواست و اراده باشند، سریعاً در برابر شخص محوری تسلیم خواهند شد. حتی طبیعت نیز دارای قوانینی است که کسی یا کسانی آن قوانین را وضع کرده‌اند ـ مثلاً در نظام چند خدایی، خدایان ـ و همانها پاسدار آن قوانین هستند. پس، در حقیقت، مبارزه شخص محوری در سطح رو با آنها و در سطح زیرین خود، با واضعان این قراردادهاست که می‌توانند فرد یا جمع باشد. ما می‌توانیم مشخصاً مثل شخص محوری، شخصیت مخالف اصلی را نیز در درام شناسایی کنیم.

● نام‌گذاری اشخاص

در اواخر قرون وسطی هنگامی که نمایش بعد از هزار سال خاموشی، دوباره از درون کلیساها سر برآورد، به ناچار، بیشتر آثار یا اخلاقی بودند یا نمایشهای مذهبی. نمایشهای مذهبی را *میراکل و میستری*[۲۲] و نمایشهای اخلاقی را *مورالیته*[۲۳] می‌خواندند. نمایشهای اخلاقی، بسیار ابتدایی پرداخت می‌شدند و عموماً با تیپ سر و کار داشتند و خصوصیات تیپیکال مدنظر بود. چون این آدمها فاقد پیچیدگی روانی بودند و هریك، بیان‌کننده یکی از صفات کلی آدمی بودند، به ناچار، اسامی آنها نیز بازگوکننده صفت آنها بود. مثل *پرخور*، *ترسو*، و الخ...

امروزه، این‌گونه آثار، دیگر به کلی از میان رفته‌اند. اما از تأثیراتی که این آثار بر سیر درام‌نویسی گذاشتند، یکی همین شیوه نامگذاری اشخاص بود که مثلاً، با نامهای استعاری یا نمادین، نمایشنامه‌نویس سعی می‌کند صفات او را نیز عیان کند. البته این شیوه، مختص کسانی است که خام دست و ناتوان اند و نمی‌توانند در سیر تحولی درام، شخصیت خود را معرفی کنند. هرچند که این امر، کلی نیست و گاهی یك نویسنده چیره‌دست نیز به دلایلی موجه، از این شیوه بهره می‌گیرد. این، در هنگامی که نویسنده نتواند به شیوه معمول، به نتیجه مورد نظر برسد. اما نمایشنامه‌نویسان چیره‌دست، عموماً نام اشخاص را به گونه‌ای برمی‌گزینند که گویی این شخصیت، با همین نام زاده شده است و نام دیگری نمی‌توانند داشته باشد. این شیوه نامگذاری، از دل خود نمایشنامه برمی‌آید. در حقیقت، با زایش شخصیت در ذهن نمایشنامه‌نویس، نام او نیز زاده می‌شود. نمایشنامه‌نویس نباید جدای از دنیای نمایشنامه، درپی اسم بگردد. اسم باید با قهرمان، همگام باشد و نمایشنامه‌نویس نباید به طور مجرد، با مراجعه به فرهنگ‌نامه، درپی اسمهایی زیبا باشد، بلکه اسم باید هماهنگ با وضعیت متن و شخصیت عمل کند.

«آرتور میلر»[۲۴]، در پرآوازه‌ترین نمایشنامه‌اش، *مرگ یك دستفروش*[۲۵] که به بررسی چگونگی ازهم پاشیدگی زندگی دستفروشی دوره‌گرد و ازکار افتاده می‌پردازد، نام WILLY LOMAN را برقهرمان اثرش می‌گذارد، و می‌دانیم که LOMAN، هنگام تلفظ، صوتی مانند LOW-MAN یعنی مرد حقیر دارد که به نحوی کنایی چنین معنایی را در خاطر تماشاکن می‌نشاند. اسم کوچکی ویلی WILLY نیز تصوری از WILL، خواسته، آرزو و خواهشی را که در

خمیره اوست، به ذهن تداعی می‌کند.

ریچارناش[۲۶]، در *باران‌ساز*[۲۷]، آنجا که می‌خواهد لیزا را که دختری کم‌رو و بی‌دست و پاست، از درون دگرگون کند و موجودی با اراده و متکی به نفس از او بسازد، مقدمتاً به جست و جوی نامی جدید برای او می‌پردازد و در تأثیر معجزه‌آسای نام بروجود آدمی، از زبان استاربوک می‌گوید: ـ آره لیزا، کاملاً درست حدس زده‌ای، اسم من در اصل اسمیت است، ولی چون به من نمی‌آید عوضش کردم... لیزا من فکر می‌کنم تو هم بهتر است اسمت را عوض کنی.»[۲۸]

بهتر است در نامگذاری از اسمهای کلیشه‌ای پرهیز شود و نمایشنامه‌نویس، درپی نامی باشد که جمیع جنبه‌های وجود آن شخص را به ذهن تداعی کند. از نظر صوت نیز نامها باید با یکدیگر تفاوت داشته باشند. اگر در طول کار، در قهرمان، چنان تغییری حاصل شد که نیاز به نامی درخور این تغییر داشت، می‌توان نامی جدید برای او برگزید. گاهی نیز نویسنده می‌تواند اصلاً نامی تازه که درخور قهرمان اوست، انتخاب کند:

«اسم بردو نوع است، اسم ساده، که از اجزاءِ بدون معنی تشکیل شده باشد، مانند «زمین»[۲۹] ۲. اسم مضاعف ـ که از یك جزءِ معنی‌دار و یك جزءِ بدون معنی تشکیل شده باشد (این خاصیت، پس از ترکیب از میان می‌رود) و یا از دو جزءِ معنی‌دار. ممکن است که اسم، مرکب از سه جزء، چهار جزء و یا بیشتر نیز باشد... اسم به هرصورت که ترکیب شده باشد باید یا: ۱. نام معمولی چیزی، یا ۲. کلمه‌ای بیگانه، یا ۳. مجاز، یا ۴. برای آرایش، یا ۵. ساختگی، یا ۶. درازشده، یا ۷. کوتاه شده، و یا ۸. تغییر شکل یافته باشد... اسم «ساختگی»[۳۰] کلمه‌ایست که هرگز پیشتر به کار نرفته و شاعر خود آن را ساخته باشد (زیرا که بعضی از اسمها چنین به نظر می‌رسند) همچون: کلمه «اورنوجس» که بمعنی «شاخها» و «آرتر» که به معنی «کاهن» است.»[۳۱]

این شیوه نامگذاری جدید، در عموم سبکها رعایت می‌شود. اگر به نمایشنامه در *انتظار گودو* توجه کنید. اسم گودو یا خودو، اسمی است که معنای خاصی را در ذهن تداعی می‌کند که جز این نام نمی‌توانست باشد. یا در نمایشنامه *کبودان و اسفندیار* به اسم کبودان توجه کنید. این نام چه‌قدر بجا و درست، در جای خود نشسته است و نویسنده دربارهٔ آن‌چه زیبا توضیح می‌دهد: «کبودان، پسر رث، پسر گبت، وهمی است که بازش یافتم. او تردید اسفندیار است. با اینکه در نامه شاعر توس هیچ کجا نامی از او به میان نیامده است، اما من سایه‌اش را همواره در کنار پسر گشتاسب یافتم، نخستینش در بلخ و آخرینش در نیمروز. جادوی سیمرغ مرگ کبودان بود، پایان تردید شاهزاده رویینه‌تن، اسفندیار.»[۳۲]

بنابراین، نمایشنامه‌نویس، باید با عنایت به سیر درام و شخصیت، نامی شایسته، گویا، مفهوم و هماهنگ برای شخصیت اثرش برگزیند. □

پاورقیها

۱. COMPLEX WHOLE

۲. *نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی*/ اس. دبلیو. داوسن/ ترجمه: گروه تئاتر آیین.

۳. GOHNARDEN (۱۹۳۰)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

۴. LIVE LIKE PIGS ، نمایشنامه بازگوکننده کشمکشی است میان دو خانواده که در مجاورت یکدیگر، در یك مجتمع مسکونی به سر می‌برند. این دو خانواده، نشانگر دو طرز زندگی متفاوت و ناموافق هستند. خانواده جکسون‌ها (GACKSONS)، خوب، توانمند، محترم وعضو سنتی متوسط پایین‌اند. حال آنکه سانی‌ها (SAWNEYS) که به رغم میل خود به خانه‌ای کوچك و عادی، مجاور با آنان انتقال یافته‌اند، اساساً خانه‌بدوش و اهل کوچ‌اند. آخرین بازماندگان گدایان خوش‌بنیه عهد الیزابت، که اینك محقرانه در حاشیه جامعه‌ای می‌زیند که جا و مکانی برای آنان ندارد.

۵. POETIC STRUCTURE

۶. GOURNALISTIC STRUCTURE

۷. ROYAL COURT : از تئاترهای مشهور لندن.

۸. WELFARE STATE : جامعه یا دولتی که اساساً مسئول برآوردن نیازهای حیاتی فردی و اجتماعی شهروندان است. گونه‌ای آرمانشهر.

۹. SAWNEYS

۱۰. GACKSONS

۱۱. نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی/ اس. دبلیو. داوسن/ ترجمه: گروه تئاتر آیین.

۱۲. IDEA

۱۳. نمایشنامه و ویژگیهای نمایشی/ اس. دبلیو. داوسن ترجمه: گروه تئاتر آیین.

۱۴. SESSURE

۱۵. GRIEMASSE

۱۶. کتاب صبح/ شماره چهارم/ ص ۱۳۸.

۱۷. پیشین/ ص ۱۳۸ـ ۱۳۷.

۱۸. *مقدمه برتناتر/ اولی هولتن*/ محبوبه مهاجر/ ص ۷۸ـ۷۷.

۱۹. *شناخت عوامل نمایش*/ ابراهیم مکی/ ص ۵۷.

۲۰. پیشین/ ص ۶۰ـ۵۹.

۲۱. پیشین/ ص ۵۸

۲۲. MIRACLE-MYSTERY

۲۳. MORALITY

۲۴. ARTHUR MILLER

۲۵. DEATH OF ASALESMAN

۲۶. RICHARD NASH

۲۷. RIN MAKER

۲۸. شناخت عوامل نمایشی/ ابراهیم مکی/ ص ۴۶ـ۴۵.

۲۹. به یونانی GE.

۳۰. NOM FORGÉ ـ ابوبشر متی: الاسم المعمول/ ابن‌سینا: الاسم الموضوع المعمول/ ابن رشد: الاسم المعمول المرتجل. *موراس* ساختن کلمات نو را جایز می‌شمارد. ولی مشروط به آنکه این کار از حد اعتدال نگذرد و در این باره می‌گوید: «اگر بتوانم چند کلمه‌ای برسرمایه خویش بیفزایم، چرا ترشرویی می‌کنید؟ در صورتی که *کاتو* و *اینوس* با کلام خود زبان ملی ما را غنی ساختند و برای اشیاء، نامهایی تازه اختراع کردند. دمتریوس نیز می‌گوید: «ساختن واژه نو به نحوی که مأنوس و مألوف به نظر آید، نشان الهام شاعرانه است. شاعری که واژه نو می‌سازد، مانند آن کسانی است که نخستین بار براشیاء نام نهادند.»

۳۱. بوطیقا/ ارسطو/ فتح‌الله مجتبائی/ ص ۱۴۲ـ۱۳۹.

۳۲. کبودان و اسفندیار/ آرمان امید/ ص ۵.