

قابلیت دراماتیک شعر کتیبه اخوان ثالث

فرزانه سادات علوی زاده*

امید وحدانی فر**

چکیده

در تحقیق حاضر با مذاقه در کیفیت آثار نمایشی و ویژگی‌های آن‌ها و رابطه ادبیات با اصطلاحات و مفاهیم هنر نمایشی، شعر کتیبه اخوان ثالث از منظر قابلیت‌های اجرایی آن بررسی می‌شود. هدف اصلی، بررسی الگوی روایی شعر، برش‌های نمایشی، دستورات صحنه، شخصیت‌ها، گفت‌وگوها و فضا سازی‌های تئاتری است. هم‌چنین ساختار زبانی کتیبه در رابطه با فضای تصویری شعر به منظور بازنمایی تصویری عینی از جامعه زمان و شریک شدن خواننده در این تجربه بررسی شده است. پاسخ‌گویی به سوالات تحقیق با روش اسنادی و با استفاده از تکنیک تحلیل محتوای متن صورت گرفته است. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که کتیبه به دلیل قابلیت‌های اجرایی آن، نه ارائه جریان خطی از قراردادهای داستانی بلکه نمایش مجموعه‌ای از ارتباطات و تقابل‌ها است. اخوان در ترکیبی از روایت، کنش و گفت‌وگو در کلیتی منسجم، خواننده را قادر می‌سازد تا آنچه را که می‌خواهد از واقعیت زمانه خود بازگو کند، به شیوه عینی تری ببیند و تجربه کند.

کلیدواژه‌ها: نمایش، ادبیات معاصر، شعر کتیبه، اخوان ثالث.

۱. مقدمه

ادبیات و مطالعات ادبی قلمرو وسیعی است که با استفاده از رهیافت‌های میان‌رشته‌ای و یافته‌های حوزه‌های مختلف دانش و معرفت و کاربرد مفاهیم، اصطلاحات و روش‌شناسی آن‌ها می‌توان به نتایج جامع و موجهی در تحلیل متون ادبی دست یافت. حوزه‌های بیان

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بجنورد (نویسنده مسئول)، f.alavizadeh@gmail.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بجنورد، o.vahdanifar@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۲۵

هنری مانند هنرهای نمایشی چون سینما و تئاتر، موسیقی، هنرهای تجسمی، نقاشی و سایر هنرها از جمله رشته‌هایی است که به لحاظ مفهومی با ادبیات مرتبط است و چارچوب‌ها و روش‌های نظری آن‌ها می‌تواند در تحلیل متون ادبی به کار آید. کتیبه اخوان ثالث را می‌توان از نمونه‌های موفق شعر نمایشی به شمار آورد؛ نمایشی از جامعه‌ای که با هدف زیر پا گذاشتن جزئیات گذشته و تغییر در بنیان‌های سیاسی و اجتماعی به پا می‌خیزند. مسئله اصلی این تحقیق، بررسی و تأمل در قابلیت‌های تئاتری شعر کتیبه و دست یافتن به پاسخ این پرسش است که آیا می‌توان با توجه به الگوی روایی شعر کتیبه، این شعر را از منظر قابلیت‌های اجرایی آن به عنوان یک تئاتر مورد بررسی قرار داد. فرضیه نگارندگان آن است که شعر کتیبه، با برجسته‌سازی الگوهای روایی و با به کارگیری شگردهای نوشتاری، به لحاظ کارکرد تئاتری قابل بررسی است و می‌تواند به مثابه یک تئاتر، امکان تجسم تصویری را که شاعر در ذهن دارد، برای مخاطب فراهم سازد. برای دست یافتن به هدف پژوهش، با مذاقه در کیفیت آثار نمایشی و ویژگی‌های آن‌ها و نیز با در نظر گرفتن توان میان‌رشته‌ای حوزه ادبیات و تعامل آن با اصطلاحات، مفاهیم و موضوعات حوزه هنر نمایشی، شعر کتیبه اخوان ثالث مورد بررسی قرار می‌گیرد.

رویکرد این مقاله در تحلیل شعر کتیبه بر پایه رویکرد تئاتر مدرن است چراکه در تئاتر نو با تأکید بر عنصر روایت و زبان صحنه که زبان اشیاء، نور، صدا، رنگ و همه‌هاست، از توانایی‌های زبان به گونه‌ای بهره گرفته می‌شود که تماشاگر به شگفتی می‌افتد و از این شگفتی به خنده. سردمداران تئاتر نو به‌ویژه بکت (Beckett)، یونسکو (Ionesco) و آداموف (Adamov) به دنبال عرضه تئاتری بودند که صرفاً به نمایش واقعیت بسنده نکنند بلکه با به کارگیری نیروی خیال و به صحنه آوردن عواملی که به شکوفایی این نیرو در ذهن تماشاگر بیانجامد، راه را برای تفسیر واقعیت هموار کند. همچنین، کاربرد نمادپردازی در تئاتر نو که خود و امدار تئاتر سمبلیست اواخر قرن نوزدهم است، موجب شد که در این نوع تئاتر واقعیت نمادین جلوه داده و رمزگشایی آن به تماشاگر واگذاشته شود (مهم‌کارخیراندیش، ۱۳۸۹: ۱۱۳-۱۲۶). همچنین با در هم شکستن ضوابط از پیش تعیین شده تئاتر ارسطویی، ایجاد فضاهای دلخواه در تئاتر نو عامل بسیار مهمی در خلق فضاهای شاعرانه در نمایشنامه‌ها شد. از سوی دیگر در آثار کلاسیک ریتم نمایش کاملاً مشخص و از پیش تعیین شده بود اما نویسندگان نمایشنامه مدرن دیگر لزومی نمی‌بینند تا موقعیت شخصیت و روند حرکتی او را که دیگر قرار نیست از او قهرمانی به معنای

ارسطویی ساخته و پرداخته شود، با اوج و فرودهای کلاسیک تصویر کند. بلکه شخصیت بنابر این تفکر خلق می‌شود که انسان موجودی قابل تغییر است و در موقعیت‌های مختلف واکنش‌های متفاوتی دارد (حسین‌زاده، ۱۳۸۱: ۴۱-۴۰). تمرکز اصلی این پژوهش بررسی الگوی روایی شعر کتیبه، گزینش‌ها و چینش در ساختار زبانی و نحوی در ارتباط با تفکر شاعر و تصویری کردن فضای شعری به منظور بازنمایی تصویری عینی از جامعه‌ی زمان شاعر و شریک کردن خواننده در این تجربه است. این مشخصات و سایر ویژگی‌هایی که در این تحلیل به آن‌ها پرداخته خواهد شد، تبیین‌کننده علل گزینش این رویکرد است.

۲. پیشینه تحقیق

تاکنون در زمینه جنبه‌های نمایشی آثار ادبی پژوهش‌های متعددی انجام شده است که از آن میان می‌توان به پژوهش‌هایی نظیر «جنبه‌های نمایشی افسانه‌های شفاهی کودک و نوجوان»، ناهید حجازی (۱۳۸۷)، «جنبه‌های نمایشی اشعار احمد شاملو»، علیرضا طاهری و زینب یدملت (۱۳۹۰) اشاره کرد. در مورد شعر «کتیبه» اخوان ثالث از منظر نمایشی، پژوهش مستقلی صورت نگرفته است. محمدرضا روزبه در مقاله «تحلیل و تفسیر شعر کتیبه سروده مهدی اخوان ثالث» (۱۳۸۴) به تحلیل و تفسیر این شعر از نظر تاریخی و سیاسی^۰ اجتماعی پرداخته است. وی در ضمن تحلیل شعر کتیبه به صورت مختصر به ساختار روایی و جنبه‌ی دراماتیک این اثر نیز اشاراتی کرده است. شادروی‌منش و برامکی در مقاله‌ای با عنوان «شگردهای روایت در شعرهای روایی اخوان ثالث» (۱۳۹۱)، شگردهای روایت‌گری اخوان را در اشعاری چون زمستان، قصه شهر سنگستان، کتیبه، طلوع، پیوندها و باغ، زندگی می‌گوید و ... بررسی کرده‌اند. مریم درپر نیز در مقاله‌ای با عنوان «مبانی زیبایی‌شناسی و چگونگی کارکرد عوامل انسجام در شعر با بررسی «کتیبه» اخوان ثالث و «خوابی در هیاهو» از سهراب سپهری» عوامل انسجام‌بخش شعر کتیبه اخوان ثالث و نیز تأثیر مبانی زیبایی‌شناسی بر آن‌ها را مورد بررسی قرار داده است (۱۳۹۳). در مقاله حاضر، با تمرکز بر شعر «کتیبه» اخوان ثالث، کوشش شده است تا با بررسی الگوی روایی شعر، برش‌های نمایشی آن، دستورات صحنه و شخصیت‌ها، گفت‌وگوها و فضاسازی‌های نمایشی و نیز تأکید بر ساختار زبانی و نحوی شعر در رابطه با تفکر شاعر و تصویری کردن فضای شعری

به منظور بازنمایی تصویری عینی از جامعه زمان و با ذکر شواهد متنی، چشم‌انداز تازه‌ای از شعر کتیبه برای خوانندگان این جستار ارائه شود.

۳. قابلیت‌های تئاتری شعر کتیبه

متن نمایشی سه وظیفه بر عهده دارد: کارکردی نمایشی دارد، کنش نمایشی را به وجود می‌آورد و حتی گاهی کنش را تفسیر می‌کند. گفت‌وگوها سرشار از اطلاعات صریح و تلویحی است که جریان کنش را شامل می‌شوند و بیانگر ذهنیت شخصیت‌هایی هستند که در موقعیت فضایی و زمانی قرار می‌گیرند هم‌چنین متن نمایشی نه فقط میان شخصیت‌ها بلکه میان نمایشنامه‌نویس و تماشاگران نقشی ارتباطی را به وجود می‌آورد (پرونه، ۱۳۹۱: ۱۷۸). کتیبه خلق جهانی شاعرانه است که با کاربردهای زبانی و روایی خاص شاعر و نظامی از نشانه‌ها که وی در آن حاکم می‌سازد، سعی در بازنمایی تصویری از جهان واقع در زمان شاعر دارد. به بیان دیگر، کتیبه با نوشتار خلاقانه و پخته خود و با در نظر گرفتن ظرایف ادبی هم‌چون نمایشنامه‌ای است که با قابلیت اجرا بر روی صحنه می‌تواند خواننده را نیز در دنیای خیال شاعرانه خود سهیم کند. اخوان چونان کارگردانی است که در ترکیبی از روایت، کنش و گفت‌وگو، هر یک از عوامل سازنده نمایش خود را در جای مناسب می‌نشانند و در کلیتی منسجم با تلفیق الگوهای مختلف زبانی و ادبی مخاطبان خود را قادر می‌سازد تا آنچه را که او می‌خواهد از واقعیت زمانه خود بازگو کند، به شیوه عینی‌تری - ببینند و تجربه کنند. به باور استاین، ساختار اساسی نمایش چشم‌انداز مجموعه‌ای از ارتباطات و تقابل‌ها است نه جریان خطی از قراردادهای داستانی. او هم‌چنین درباره لزوم مقوله ارتباط در نمایش می‌نویسد که هر نمایشی باید قالبی برای خود اتخاذ نماید و در ارتباط چیزی با چیز دیگر باشد. داستان تنها زمانی مهم است که شما دوست داشته باشید داستان‌سرایی کنید یا داستانی را بشنوید اما ارتباط در هر صورتی وجود دارد (آرونسون، ۱۳۸۷: ۱۳۶)!

براهنی زبان شعر کتیبه را زبانی دراماتیک می‌داند که در آن افعال که نشان‌دهنده کنش هستند بیشتر از اشیا به چشم می‌خورند و گاهی نیز به جای چند فعل حالت‌های مختلف در یک سطر به شکل فشرده در کنار یکدیگر جمع شده‌اند (براهنی، ۱۳۸۰: ۱ / ۲۷۰). اخوان میان ساختارهای زبانی، آوایی، نحوی و الگوی روایی شعر و پیام‌های فکری، اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیکی آن ارتباط تنگاتنگی برقرار کرده است. تأکیدهای کلامی، تغییرات در

جهت‌گیری نمایش، توصیف شخصیت‌ها، مکث‌ها و وقفه‌های زمانی، آهنگ کلام و لحن گفت‌وگوی شخصیت‌ها و افزودن جزئیات نمایشی، در تصویری کردن روایت کتیبه بسیار مؤثر است: آن‌چه در زبان نمایشی اهمیت دارد، ادبیات آن است. ادبیات یعنی برجسته‌سازی زبان به گونه‌ای که مخاطب در برخورد آغازین خود با این زبان، خود زبان را ببیند. از این رو، زبان در نمایشنامه تنها معنایی را نمی‌سازد بلکه به دنبال آن است تا با ادبیات خود و برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی از کلمات فرسوده و کلیشه شده، واقعیت متن نمایشنامه را بیافریند. (باقری، ۱۳۹۲: ۲۸-۲۷). دونالد دیوی (Donald Davie) نیز یادآور این نکته می‌شود که با توجه به ساخت نهادی جمله، گزینش و ترتیب واژگان از شکل تفکر در ذهن نویسنده پیروی می‌کند (تورکو، ۱۳۸۹: ۶۸). استفاده از تکنیک روایت هم یکی از شگردهایی است که اخوان برای تقویت بعد تصویری شعر خود به کار گرفته است و در بسیاری از اشعار خود توانسته روایت را به سطح شعر ارتقا دهد و آن را در خدمت شعر در آورد. در واقع، در اشعاری چون کتیبه، ساختار شعر چنان قوی و منسجم است که آن را از نثرگونه‌ای دور می‌کند و به روایت هم کیفیت شاعرانه می‌دهد (زرقانی، ۱۳۸۳: ۴۳۹). استفاده از قالب تمثیل نیز امکانی مضاعف را برای شاعر فراهم می‌آورد تا با ایجاد تعامل و هماهنگی میان دو سطح داستانی و معنایی شعر و چیدمان مصالح داستانی، قابلیت ارائه الگوی تئاتری را ترتیب دهد که ذهن مخاطب خود را در خط سیر داستانی نمایش به جلو می‌برد و او را در دریافت پرسش‌های مضمونی نمایش یاری می‌کند.

۱.۳ بخش‌های نمایشی

یک متن نمایشی به ندرت به عنوان مجموعه‌ای فشرده شناخته می‌شود بلکه اغلب به وسیله قطعه قطعه کردن همزمان داستان نظام داده می‌شود که لزوماً در تولید معنا تأثیر می‌گذارد. برحسب این‌که نویسنده از منطق کنشی ضروری پیروی می‌کند یا برعکس در کنار هم قرار گرفتن لحظات ناپیوسته را می‌پسندد، برش، که شکلی بیرونی به کنش نمایش می‌دهد، به صورت‌های گوناگون ارائه می‌شود (پرونده، ۱۳۹۱: ۶۷). گاه برش‌زنی نمایش در قالب قاب‌بندی‌های مختلفی نمایان می‌شود که مطابق با ساختار معنایی نمایش، نقاط عطف، ورود و خروج شخصیت‌ها و یا تغییرات در کنش‌ها و حوادث نمایشی است. به باور ناظرزاده کرمانی، هر بخش از نمایش یا به تعبیری هر اپیزود (episode) آن مثل یک منظر یا تابلویی می‌ماند که تا حدودی استقلال دارد و برای خود (نمایشنامه‌ی) قلمداد می‌شود. وی هر

بخش نمایش را دارای (آغازگاه) (episode)، (میانگاه) (middle) و (پایانه) (ending) می‌داند^۲ (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۸: ۳۱).

در روایت کتیبه، گروهی از افراد که پاهایشان بسته به زنجیر است تخته سنگی را می‌بینند که آن سوی تر در گوشه‌ای افتاده است. ندایی رازآلود آن‌ها را فرامی‌خواند که با حرکت به سوی تخته‌سنگ راز نگاشته بر روی کتیبه را بخوانند. آن‌ها با حالت افتان و خیزان به سمت تخته‌سنگ می‌روند. از میان جماعت، یکی که زنجیرش از دیگران «رهاتر» است، بالای سنگ می‌رود و این عبارت را می‌خواند: «کسی راز مرا داند که از این رو به آن رویم بگرداند». سپس همه می‌کوشند تا با یاری یکدیگر سنگ را برگردانند و راز آن را دریابند. سرانجام پس از تلاشی طاقت‌فرسا، با حالتی گریان و عرق‌ریزان سنگ را برمی‌گردانند. فردی که زنجیرش سبک‌تر از سایر افراد است، برای خواندن راز کتیبه بالای سنگ می‌رود. جماعت با خستگی و شوق منتظر شنیدن راز هستند اما دوباره همان نوشته اولیه را مشاهده می‌کنند: «کسی راز مرا داند که از این رو به آن رویم بگرداند».

طرح داستان کتیبه را می‌توان در هفت بخش تقسیم‌بندی کرد: بخش نخست، شامل دستورات صحنه آغازین نمایش، ارائه اطلاعات اولیه درباره جامعه شعری اخوان و اسارت آن‌ها در زنجیر و تخته‌سنگی است که آن سوی تر در گوشه‌ای افتاده است. نویسنده در آغاز شعر کتیبه نمایش اطلاعاتی به خواننده خود می‌دهد تا وی را در تجسم شخصیت‌های داستان یاری دهد. در واقع، دستورات صحنه آغازین، فهرست آغازین اسامی شخصیت‌های نمایش و اطلاعاتی مانند نسبت خانوادگی، سن، نوع لباس و نیز خصوصیات اخلاقی آن‌هاست. این دستورات مقدماتی، نقش مهمی در ایجاد خیال‌پردازی دارند و اطلاعاتی نیز درباره مکان، زمان یا کنش نمایشی می‌دهند. در صحنه‌های نخستین نمایش کتیبه، دستورات صحنه آغازین شامل معرفی سه عنصر اصلی نمایش و ویژگی‌های برجسته هر یک از آن‌ها است: سنگی به مهابت یک کوه که در گوشه‌ای افتاده، جماعتی از زنان و مردان، پیر و جوان که با زنجیر و از پا به یکدیگر بسته شده و به اسارتی اجباری تن داده‌اند و ندایی رازگونه که منشاء آن مشخص نیست و دائماً جماعت خسته نمایش را به کشف رازی که بر کتیبه نگاشته شده است، فرا می‌خواند.

فتاده تخته سنگ آن سوی تر انگار کوهی بود

و ما این سو فتاده خسته انبوهی

زن و مرد و جوان و پیر

همه با یکدیگر پیوسته لیک از پای و با زنجیر ...

ندایی بود در رویای خوف و خستگی‌هامان

و یا آوایی از جایی ...

چنین می‌گفت: «فتاده تخته سنگ آن سوی وز پیشینیان پیری

بر او رازی نوشته است، هرکس طاق، هرکس جفت ...».

در برش دوم، عامل ندا و آوایی که منشاء آن پنهان است، وارد صحنه نمایش می‌شود. گره‌افکنی داستان از همین جا آغاز می‌شود. برش سوم نمایش، بازگشتی است دوباره به برش آغازین آن. در این صحنه جماعت افراد به عنوان شخصیت‌های نمایش حضور دارند و تخته سنگ نیز هم‌چنان در گوشه‌ای دورتر از آن‌ها افتاده است، با این تفاوت که با شنیدن ندای رازآلود و علاوه شدن عنصر آگاهی، شک و پرسش و بهت و سکوت در فضای نمایشی داستان به مخاطب القا می‌شود. در برش چهارم، فضای سکون بخش‌های قبل بدل به فضای حرکت و تغییر می‌شود. این بخش هم‌زمان با تلاش افراد برای تغییر وضعیت موجود، در بردارنده دو عنصر کشمکش و بحران نمایش است. هم‌چنین برای نخستین بار از آغاز نمایش، تیپ‌سازی و تمایز بخشیدن به شخصیت‌های نمایش صورت می‌گیرد. نقطه اوج نمایش در برش پنجم و در تلاش شخصیت‌ها در برگرداندن سنگ و توصیف حالات روحی آن‌ها است. این تلاش نخست با ریتمی کند صورت می‌گیرد و به تدریج بر سرعت آن افزوده و سپس به پیروزی و غلبه اشخاص منتهی می‌شود. این صحنه، پرتنش‌ترین صحنه نمایش است. در برش ششم، شخصیتی از میان جمع برگزیده می‌شود، به بالای سنگ می‌رود و راز آن را می‌خواند. با بازگو کردن راز کتیبه برای سایر افراد، گره‌گشایی داستان صورت می‌گیرد. انتظار و تعلیق و فضای بهت‌آمیز از ویژگی‌های برجسته این برش نمایشی کتیبه است. برش پایانی نیز صحنه‌ای است که شخصیت‌ها در گوشه‌ای نشسته‌اند و در فضایی غم‌آلود به شب که چون شط جلیلی توصیف می‌شود، می‌نگرند.

برش‌های مختلف نمایش به گونه‌ای علی و منطقی به یکدیگر مرتبط‌اند و در پیوند با یکدیگر گستره وسیع کنش‌های نمایش را رقم می‌زنند. تغییراتی که در هر بخش به نمایش گذاشته می‌شود نه ناگهانی بلکه نتیجه رخدادها و شرایط موجود در برش‌های قبل است. اخوان به دقت می‌کوشد تا تعادلی میان تنش‌ها و اتفاقات برش‌های مختلف نمایش ایجاد کند. در واقع، هر بخش، شرایط را برای اتفاقات بخش بعدی نمایش آماده می‌کند. بر این مبنا چرخش‌های سریع و ناگهانی در روند روایت داستان وجود ندارد. هم‌چنین برش‌های

مختلف نمایش کتیبه علاوه بر القای حالات متفاوت فضای نمایش و اشخاص داستان، بر فواصل زمانی حاکم بر قصه و کنش اصلی داستان نیز تأکید می‌کنند. در برخی از برش‌ها هیچ عامل بیرونی وارد جریان اصلی داستان نمی‌شود و مکان و موقعیت نمایش نیز تغییر نمی‌یابد بلکه این تفاوت در کنش شخصیت‌ها و تفاوت در لحن گفتگوهای آن‌هاست که بخش تازه‌ای از نمایش را رقم می‌زند.

در نمایش کتیبه، دستورات صحنه کاربردی که همان پراگماتیک گفتار است، جداسازی‌های مهم نمایشی و واحدهای گوناگون اجرایی را مشخص می‌کند. در واقع، اطلاعاتی درباره محیط صحنه هم‌چون فضاسازی، نقش اشیا، تأثیر نورپردازی و عوامل صوتی یا بصری می‌تواند یادآور ویژگی چند معنایی اجرا باشند. برش‌های نمایشی کتیبه نه به واسطه عناوین جداگانه بلکه از طریق تفاوت در توصیف ویژگی‌های روحی شخصیت‌ها، حوادث و فضاسازی‌های نمایش ایجاد می‌شود که در تناسب با یکدیگر ارائه می‌شوند؛ مثلاً، کورسوی مهتاب در نمایش کتیبه عنصری است که همراه با تغییر در کنش شخصیت‌ها و احساسات و ادراکات آن‌ها تغییر رنگ می‌دهد و برش‌های تازه‌ای از داستان را رقم می‌زند.

از سوی دیگر، در نمایش کتیبه دستورات صحنه بیانی که واسطه میان نوشتار و بازی صحنه‌ای‌اند و تأثیری را که از متن نمایشی ناشی می‌شود، مشخص می‌کنند، گاه از خلال نوشتار و کاربرد صفت‌ها و قیده‌ها برای کشف بازی‌های مختلف نمایشی و حالات مختلف شخصیت‌ها به خواننده ارائه می‌شود:

عرق‌ریزان، عزا، دشنام گاهی گریه هم کردیم ...

و ما ... هم خسته هم خوشحال ز شوق و شور مالمال

و گاه از خلال اجرا و ارائه اطلاعات حرکتی، بیانگر احساسات و نیت اشخاص داستان در صحنه‌ها و موقعیت‌های مختلف داستانی است؛ مثلاً شخصیتی برای خواندن خط پوشیده کتیبه، بالای سنگ می‌رود و راز نوشته شده روی سنگ را با خود می‌خواند، لب را با زبان تر می‌کند و افرادی که در انتظار شنیدن راز هستند و چشم بر وی دارند نیز ناخودآگاه همان عمل را تکرار می‌کنند:

لبش را با زبان تر کرد

ما نیز آن‌چنان کردیم

اخوان از خلال نشان دادن تکرار کنش یک شخصیت از سوی سایر شخصیت‌ها حس انتظار و مبهوت بودن آن‌ها را به خواننده القا می‌کند. مردمان ناگزیرند وی را در پایین آمدن از سنگ یاری کنند چرا که شدت بهت و اندوه به اندازه‌ای است که بیم افتادن وی می‌رود: (گرفتمش که پنداری که می‌افتاد). اشاره به صدای زنجیر نیز از دیگر تکنیک‌های تئاتری کردن داستان کتیبه است. همانطور که اشاره شد دستورات صحنه‌ی بیانی می‌توانند بیانگر احساساتی باشند که در کلام مشخص می‌شوند و یا ممکن است به خلق و خو یا به سایر ویژگی‌های اخلاقی شخصیت‌ها بستگی داشته باشد.^۳ در واقع، تماشاگران در جریان تماشای نمایش، همزمان نشانه‌های فراوانی می‌بینند و می‌شنوند و دستگاه ذهنی آن‌ها از مدلول‌های نشانه‌ها و جای دادن آن‌ها در الگوهای معنایی و تفسیر آن‌ها به فراخور خود، پیام‌ها و معناهای نمایش را در می‌یابد (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۲۶۲).

۲.۳ فضای نمایشی

فضای نمایشی نوعی اطلاع یا داده فوری متن نمایشی است. هر کلامی که شخصیتی بر زبان می‌آورد از جایی صادر می‌شود که در همان لحظه به گفتار معنا می‌دهد. در واقع، فضا^۴ در بازنمایی یک مرجع غایب مشخص می‌شود که به مکان‌های جغرافیایی ثبت شده در تاریخ ارجاع دارد و تمامی حرکات شخصیت‌ها نیز آن را آشکار می‌کند (پرونه، ۱۳۹۱: ۸۰). فضا در آثار هنری به واسطه شیوه‌ها و ترفندهای فضاپردازی ایجاد می‌شود و هنرمند با بهره‌گیری از آن‌ها حالتی را برمی‌انگیزاند که آرمان اثر هنری است. در واقع هنرمند می‌کوشد تا دریافتگر خود را به سمت حال و هوایی بکشاند که از پیش اندیشیده است تا بتواند تأثیر خود را ایجاد کند (همان: ۲۷۲). کاربردهای ویژه‌ای از واژه‌ها، افعال، قیدها و صفت‌ها و سایر نشانه‌های زبانی می‌تواند در فضاسازی یک متن نمایشی تأثیرگذار باشد. در روایت کتیبه کمتر از ابزار صحنه استفاده شده است و روایت بیشتر بر بنیان استفاده از زبان قرار دارد. زبان نمایشنامه غیر از انتقال معنای لفظی خود بار نمایشی نیز دارد. ریتم، ارتباط میان واحدهای کلام، آهنگ کلمات و جملات، میزان سرعت و مکث و سکوت‌ها در نمایشی کردن فضای داستان، تصویرسازی‌ها و القای حالات مختلف تأثیرگذارند^۵: زبان نمایشی، زبانی فضا‌ساز است. این زبان در طرح‌ریزی، بسط و حفظ فضای خلق‌شده برای وقایع نمایشنامه کارکردی پایه‌ای دارد و نویسنده از فضا‌سازی با زبان به عنوان تمهیدی نوشتاری بهره می‌گیرد (باقری، ۱۳۹۲: ۱۲۰).

تکنیک‌های زبانی از عوامل فضاسازی نمایشی کتیبه هستند. بازی‌ها و انتخاب‌های زبانی و به کارگیری آن‌ها در موقعیت‌های منطبق در برجسته کردن فضای نمایشی و القای مفاهیم عاطفی نقش تعیین کننده‌ای دارد. اخوان با انتقال علائم حرکتی شخصیت‌های نمایش با بهره‌گیری از نشانه‌های زبانی موجب جان گرفتن نقش‌ها در نگاه خواننده می‌شود. مکیدن آب دهان، توصیف کنشی است که حالت روحی شخصیت و فضای بهت‌زدگی، یأس و ترس را تصویرسازی می‌کند. خارش پای زنجیریان، تلویحاً طولانی بودن زمان اسارت در زنجیر را به خواننده القا می‌کند (و پاهامان ورم می‌کرد و می‌خارید). خواننده با قرار گرفتن در رابطه تعاملی با متن در کنش‌های نمایش سهیم می‌شود و از فضاسازی‌های نمایشی تأثیر می‌پذیرد. به باور کاستانیو، نمایشنامه‌نویسی زبان بنیاد است و زبان نیروی اصلی در شکل دادن به شخصیت‌ها، کنش و درون‌مایه است. کار نمایشنامه‌نویس تنظیم و هماهنگ ساختن صداها در متن و وارد شدن در نوعی دیالوگ با شخصیت‌ها و زبان است. نمایشنامه‌نویس گسترده‌ترین امکان استفاده از زبان را در اختیار دارد چه این زبان در قالب یک ژانر خاص مدون شده و یا در متنی دیگر یافت شده باشد و چه محصول تکانه‌های زبانی‌ای باشد که موجب پیدایش زبان عامیانه، نحو غیرعادی، استعمال کلمات خارجی، گفتمان‌ها و غیره باشد (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۶).

یکی از فنون نمایشنامه‌نویسی، انتخاب کلمه مناسب است. حروف صدادار و یا سیلاب‌های یک کلمه، تأکید بر یک سیلاب خاص و حتی طرز قرار گرفتن کلمات در کنار هم، مفهوم و بار احساسی خاصی را منتقل می‌کند. طرز ادای کلمه دقیقاً بستگی به طبیعت بافت خاصی دارد که کلمه در آن قرار گرفته است (مژده، ۱۳۶۷: ۲۴). این گزینش‌ها و چیدمان‌های آگاهانه در ساختار زبانی کتیبه، تکرارها و تأکیدها، تشش‌ها، احساسات و فضاها نمایشی مختلف را به وجود می‌آورد و مخاطب را در درک معنای نمایش و تأثرات صریح یا ضمنی آن یاری می‌رساند. آغاز حرکت به سمت کتیبه برای شخصیت‌های نمایش که مدت زمانی طولانی را در زنجیر اسارت به سر برده‌اند (لذتی بیگانه) را به همراه دارد حال آن‌که با حرکت در مسیر تلاش برای برگرداندن سنگ (آشناتر لذتی) جایگزین توصیف قبل می‌شود:

و ما با آشناتر لذتی هم خسته هم خوشحال
ز شوق و شور مالا مال

در هر صحنه، فضایی مطابق با کنش‌های داستانی آن خلق می‌شود و تغییر در فضا سازی‌های نمایش، گذر از یک صحنه به صحنه دیگر را به مخاطب نشان می‌دهد. در مثال‌های زیر نمونه‌هایی از (تکرار)هایی را که در هماهنگی با موقعیت نمایش کتیبه و حالات شخصیت‌ها فضا سازی کرده‌اند، مشاهده می‌کنید:

هلا یک دو سه دیگر بار. هلا یک دو سه دیگر بار (القای فضای هیجان و همدلی میان شخصیت‌ها)

و ساکت ماند. نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند. (القای بهت و سکوت حاکم در فضا)
باید رفت. نیز باید رفت (القای فضای هیجان و دعوت به حرکت)

و ما چیزی نمی‌گفتیم. و ما تا مدتی چیزی نمی‌گفتیم (القای فضای شک و تردید)
تغییر فضا در برش‌های مختلف نمایش کتیبه، همسو با تغییرات معنایی و تغییر در احساسات و عواطف شخصیت‌ها راهبردی اجرایی است که مخاطب را در جریان سیر تکاملی نمایش و نوسانات زمانی داستان قرار می‌دهد. یکی از عواملی که نشان‌دهنده تفاوت در فضا سازی، تغییر در حالات و احساسات شخصیت‌ها و موقعیت‌های مختلف در برش‌های نمایشی کتیبه است، ریتم (rhythm) است. مژده در توضیح ضرورت تناسب ریتم با حالات شخصیت‌ها و کیفیات نمایش می‌نویسد: یک ریتم آرام می‌تواند معرف یک شخصیت آرام هم باشد. هر یک از حالات انسانی، چون ترس، حسادت، خشم و اضطراب ریتم خاص خود را دارد که کلمات و حرکات با توجه به آن ریتم ادا می‌شوند. سرعت ریتم یا کندی آن که بی‌تناسب با حالات شخصیت باشد، نه تنها شخصیت‌سازی صحیح نمی‌کند بلکه حتی می‌تواند یک شخصیت تراژیک را تبدیل به یک دلچک کند (همان: ۲۳). در واقع، هر احساسی، ریتمی دارد و هر شخصیتی در درون خود با حضور در موقعیت‌های مختلف ریتم درونی متفاوتی را داراست. برخورد ریتم‌هاست که انواع تنش‌ها را در نمایشنامه به وجود می‌آورد (باقری، ۱۳۹۲: ۵۵).
تکرار کلمات، صامت‌ها و مصوت‌ها، حذف برخی از عناصر زبانی و بلندی و کوتاهی جملات از جمله عوامل سازنده ریتم است.

عرق ریزان، عزا، دشنام گاهی گریه هم کردیم

در نمونه بالا، پشت سر هم آوردن صفت و اسم نمونه‌ای از کاربرد فشرده زبانی است که ریتمی سریع به روایت داستان می‌دهد و فضای هیجان را القا می‌کند. در نمونه زیر هم

استفاده از جملات کوتاه و تکرار مصوت (آ) ریتم روایت را کند کرده و فضای یأس و ناامیدی را به خواننده منتقل می‌کند:

دوباره خواند. خیره ماند. پنداری زبانش مرد.

استفاده از نشانه‌های اشاره موقعیتی نیز می‌تواند در القای فضای نمایشی مؤثر باشد. در برش آغازین نمایش با تأکید بر (آن سوی تر) به فاصله میان موقعیت اشخاص نمایش و سنگ کتیبه اشاره می‌شود. (آن سوی تر) نشانه عطف به مکان است. استفاده از این نشانه، علاوه بر اشاره به موقعیت مکانی عناصر داستان، با تأکید بر فاصله میان تخته سنگ و جماعت افراد، القای فضای فاصله و دشواری و بیم و امید برای رسیدن به هدف را هم به همراه دارد:

فتاده تخته سنگ آن سوی تر انگار کوهی بود
و ما این سو نشسته خسته انوهی

در این جا لازم است به دو ابزار فضا ساز دیگر در نمایش کتیبه اشاره شود: (صدا) و (رنگ). در برش دوم، عنصر (ندا) وارد صحنه نمایش می‌شود. این آوا مدام تکرار می‌شود و شخصیت‌های داستان را به سوی کتیبه فرا می‌خواند، اما منشاء آوا مبهم و ناشناخته باقی گذاشته می‌شود، به گونه‌ای که چه بسا شخصیت‌ها، این ندا را در رویای خوف و خستگی‌هایشان شنیده باشند نه در واقعیت. حذف منشاء رویا و مبهم گذاشتن آن، ابهامی در فضای داستان به خواننده منتقل و احساسات وی را در تأمل و کشف حقیقت تهییج می‌کند:

ندایی بود در رویای خوف و خستگی‌ها مان
و یا آوایی از جایی کجا؟ هرگز نپرسیدیم

مهتاب نیز در صحنه‌های مختلف نمایش کتیبه و به مقتضای تغییر عواطف روحی شخصیت‌ها و رخدادهای هر صحنه تغییر رنگ می‌دهد و فضاهای احساسی متفاوتی را ارائه می‌کند. در توصیف نخست از مهتاب، به جای نور و روشنایی از آن لعنت می‌بارد و این در شرایطی است که شخصیت‌های داستان نیز پاهایشان از بسیاری ماندن در زنجیر ورم کرده است و بر گوش و چشم خود لعنت می‌فرستند:

شبی که لعنت از مهتاب می‌بارید

و پاهامان ورم می‌کرد و می‌خارید

یکی از ما که زنجیرش کمی سنگین تر از ما بود

لعنت کرد گوشش را و نالان گفت: «باید رفت».

در ادامه، همزمان با شور و اشتیاق به حرکت و تغییر وضعیت، مکان داستان به صورت شط جلیلی پرمهتاب توصیف می‌شود (و شب شط جلیلی بود پرمهتاب). به بیان دیگر، دلهره، هیجانات و سایر حالات ذهنی شخصیت‌ها با تسری به طبیعت، به نوعی، هم‌ذات‌پنداری شخصیت‌ها و محیط را به همراه دارد. در برش پایانی نمایش، مهتاب هم‌چنان فضای شب را روشن نگه می‌دارد اما مکان به صورت شطی بیمارگونه به تصویر در می‌آید:

نشستیم و به مهتاب و شب روشن نگه کردیم
و شب شط علیلی بود

۳.۳ زمان نمایشی

هر رویداد نمایشی در زمان مشخصی پدید آمده است و به تبع آن ساخت‌مایه‌ها و کنشگرهای زمانی در نمایش، ویژگی‌ها و جزئیات مربوط به این بعد نمایشی را روشن می‌سازند.^۶ در روایت، حضور زمان انکارناپذیر است؛ زیرا روایت، بازنمود زندگی است و به سخن دیگر، کوششی است برای شکل دادن به گذر یک‌نواخت زمان: زندگی انسان به سادگی در حال عبور است و به خط ممتد زمان که میان تولد تا مرگ کشیده شده است، پیوند می‌خورد اما روایت می‌کوشد این حرکت سیال و بی‌شکل را به تصویر کشد و به آن شکل ببخشد (White, 1980: 6). از این رو، زمان جزو جدایی‌ناپذیر روایت است و شالوده و مبنای هر روایت، به تصویر کشیدن رخدادها در قالب زمان است. فورستر می‌نویسد: «داستان، نقل حوادث به ترتیب توالی زمانی است» (فورستر، ۱۳۹۱: ۶۶) بسیاری از نظریه‌پردازان، فهم زمان را تابع فهم و کنش روایت می‌دانند، زیرا هر تجربه‌ی زمان‌مند، با کنش روایی همراه است. زمان، بی‌معناست، مگر آن‌که خود زمانمند شود، یعنی به بیان درآید و یا به گفته‌ی ارسطو روایت شود» (احمدی، ۱۳۸۷: ۶۳۵).^۷

با تغییر در صحنه‌های نمایش، تغییرات زمانی نیز برای مخاطب نمودار می‌گردد. خط زمانی حاکم بر نمایش کتیبه، خط زمانی مستقیم و بر مبنای منطق حاکم بر ضرورت رخدادهای داستانی است که در قالب ساختار زبانی روایت به نمایش گذاشته می‌شود: سطوح جملات محمل نقش‌های خاصی از مقوله‌ی زمان است یا نقش‌های روایی خاصی از مقوله‌ی زمان در نوعی نگرش زبان‌شناسی متن مشخص می‌شود. متن روایی بیشتر دارای

ویژگی نوعی گزارش یا حکایت است که به زمان مرتبط است و ارتباط «زمان کنونی متن» نسبت به «زمان کنش متن» از طریق مقوله زمان مشخص می‌شود (البرزی، ۱۳۹۲: ۱۶۷).

ندایی بود در رویای خوف و خستگی‌ها مان
 نداستیم. هرگز نپرسیدیم.
 رفتیم و خزان رفتیم
 لعنت کرد چشمش را و گوشش را
 و ما با خستگی گفتیم
 یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود، بالا رفت

از خلال سکوت‌ها و مکث‌های نمایش نیز برهه‌ها و وقفه‌های زمانی ارائه می‌شود. هر مکث برای حضور خود یک دلیل مشخص، حساب‌شده و غالباً زیرمتنی دارد. هم مکث تئاتری و هم سکوت موسیقایی بر زمان‌مندی و شتاب کار تأثیر می‌گذارند. مکث، مجال را نه فقط برای بازیگر و کارگردان بلکه برای مخاطب نیز ایجاد می‌کند چراکه با قطع جریان دیالوگ توجه را به آنچه گفته شده است جلب می‌کند و فرصتی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که تأمل، پیش‌بینی یا تجدید علاقه کند (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۶۸). وجود تعلیق‌های زمانی به دلیل ضرورت‌های حاکم بر داستان، روند نظام‌مند زمانی نمایش کتیبه را معنادار می‌کند. سکوت و سکون آغاز نمایش به همراه تعلیق زمانی که مفهوم آمادگی روانی شخصیت‌ها و فراهم شدن موقعیت و اسباب تغییر را به همراه دارد، در بخش‌های بعدی نمایش تبدیل به جریان پرشوری از حرکت و تلاش می‌شود. سکوت پایان نمایش هم با تأکید بر طولانی بودن آن پایان چالش داستان را در هاله‌ای از ابهام و مرز میان امید و ناامیدی قرار می‌دهد:

و ما چیزی نمی‌گفتیم

و ما تا مدتی چیزی نمی‌گفتیم

کنش شخصیت‌های نمایش نیز جنبه‌هایی از موقعیت زمانی را عرضه می‌کند. هر کنش یک ابتدا، یک بخش میانی و یک پایان دارد و نیازمند یک زمان‌بندی است. کنش اصلی نمایش و حرکت شخصیت‌ها برای ایجاد تغییر و دگرگونی در وضعیت نه رخدادی یکباره بلکه فرایندی است که باید در جریان زمانی رخ دهد. روندی که بسته به اتفاقات نمایش ریتم کند یا تند به خود می‌گیرد. حرکت به سمت تغییر شرایط نخست به کندی و با شک و تردید صورت می‌گیرد و حتی گاهی به فراموشی سپرده می‌شود:

پس از آن نیز تنها در نگه‌مان بود اگر گاهی گروهی شک و پرسش ایستاده بود
و دیگر سیل و خیل خستگی بود و فراموشی
و حتی در نگه‌مان نیز خاموشی

اخوان با این توصیف از شخصیت‌های داستان و سکوت آن‌ها برای مدتی، زمان نمایش
را به جلو می‌برد تا آمادگی انجام تحولی بزرگ از هر حیث فراهم آید. تلاش شخصیت‌ها
در برگرداندن کتیبه نیز نخست ریتمی کند دارد و سپس در گذر زمان شدت می‌یابد و این
سیر زمانی در ساختار زبانی و با به کارگیری نشان‌گر (سه نقطه) یا (نشانه تعلیق) برای
مخاطب آشکار می‌شود. به کاربردن علامت‌های قراردادی و نشان‌گرهایی برای خواننده از
تمهیداتی است که کلیدهایی برای فهم بهتر نمایش در اختیار وی قرار می‌دهد:

- هلا یک... دو... سه... دیگر بار

- هلا یک، دو، سه، دیگر بار

- عرق‌ریزان، عزا، دشنام گاهی گریه هم کردیم

- هلا یک، دو، سه، زین‌سان بارها بسیار

کاستانیو نشان‌گرها را توافق نمایش‌نامه‌نویس با مخاطب می‌داند. به اعتقاد او نشان‌گرها،
آزادی عمل بیشتری را برای تجربه‌گری در اختیار نمایش‌نامه‌نویس قرار می‌دهند چراکه به
مخاطب، علامت‌های واضح و آشکاری برای تعقیب داده‌اند (همان: ۱۸۰).

۴.۳ گفت‌وگوهای نمایشی

گفتگوها، مبادله‌های کلامی میان شخصیت‌های مختلف نمایش است که در ارتباط مستقیم با
موقعیت صورت می‌گیرد و معنای خود را نیز از موقعیت‌های نمایشی حاصل می‌کند: گفتار
نمایشی^۱ دارای زیرمجموعه‌ای است که دو نوع بیان را در بر می‌گیرد: از خلال صحبت
شخصیت‌ها، گفتار نویسنده شنیده می‌شود و از طریق شخصیت‌ها به گیرنده‌ای مخفی اما از
پیش مشخص شده، خطاب می‌شود (پرونه، ۱۳۹۱: ۱۴۵). گفتگوها باید معرف
شخصیت‌های نمایش باشد. هر عبارتی که بیان می‌شود باید از لحاظ سه عامل جسمی،
روانی و اجتماعی محصول تفکر شخصیت باشد. شخصیت‌های نمایش در قالب
گفتگوهایشان به ما می‌گویند که چه کسانی هستند و با کنایه و اشاره مشخص می‌کنند که
در ادامه داستان چه اتفاقاتی رخ خواهد داد (اگری، ۱۳۶۴: ۳۰۷). از سوی دیگر،

نمایشنامه‌نویس از کلماتی که در دهان اشخاص می‌گذارد، ضمن حفظ استقلال فردی آن‌ها، به صورت رمز و نشانه‌ای برای انتقال تجربیات ذهنی خود هم استفاده می‌کند.^۹ (مکی، ۱۳۸۵: ۹۷).

ساختار نمایش کتیبه ترکیبی است از روایت و گفتگوهای میان شخصیت‌های داستان. البته باید این نکته را نیز خاطر نشان کرد که نمایش کتیبه بیشتر مبتنی بر روایت و کنش است تا گفتگوی میان شخصیت‌ها و اگر گفتگویی نیز صورت می‌گیرد با موقعیت نمایش ارتباط ویژه‌ای دارد چراکه «گفتگو، فرایندی است که در طی آن همه عوامل حاکم بر زبان در بین انسان‌ها از جمله عوامل متنی و اجتماعی و فرهنگی برای شکل‌گیری پیام به تعامل می‌پردازند» (باقری، ۱۳۹۲: ۴۰). گفتگوهای نمایش کتیبه صورت‌های مختلفی دارد: گاه به صورت پرسش و پاسخ و یا با لحن امری صورت می‌گیرد. این مکالمات به رغم کوتاهی، کنش داستانی را به جلو می‌برند و فرایند انتقال پیام به ذهن مخاطب را ممکن می‌سازند:

- «بخوان»

- «برای ما بخوان»

- «چه خواندی، هان؟»

و یا به صورت گفتگوی درونی است که یکی از انواع تک‌گویی می‌باشد و در ذهن شخصیت‌های داستان جریان دارد و اساس آن تداعی معانی است؛ مثلاً، شخصیتی که زنجیرش سنگین‌تر از سایر افراد است به هنگام حرکت به سمت کتیبه با خود می‌گوید: «باید رفت»؛ سپس سایر شخصیت‌های نمایش نیز به پیروی از وی در گفتگویی خطاب به خودشان می‌گویند: «لعت بیش بادا گوشمان را، چشممان را نیز، باید رفت». کاربرد گفتگوهای درونی علاوه بر پیشبرد روایت داستان در ارائه فضای حاکم بر نمایش نیز تأثیر گذارست. در برش‌های پایانی کتیبه، راوی دانای کل با حضور در عرصه روایت و گفتگوها تعادلی میان سه عنصر روایت، گفتگو و تصویرسازی برقرار می‌کند.

در کنار گفتگوها، سکوت‌های نمایشی نیز از دیگر راهبردهایی است که در مسیر روایت داستان دگرگونی‌هایی ایجاد می‌کند. سکوت‌های نمایشی و وقفه‌ها در کتیبه از تمهیداتی است که علاوه بر شاعرانه کردن و زیباسازی روایت داستان و نشان دادن احساسات، عواطف و جریان‌های ذهنی اشخاص، به لحاظ کارکرد اجرایی نیز قابل توجه است. صحنه‌های بی‌کلام کتیبه، اغلب صحنه‌های تأثیرگذاری هستند که نقش مهمی در خیال‌پردازی و تجسم محیط دارند. در برش ششم کتیبه، در واکنش به خروش و اضطراب

اشخاصی که در انتظار شنیدن راز حک شده بر کتیبه هستند، شخصی که بر بالای سنگ رفته است تنها خیره و ساکت به آن‌ها نگاه می‌کند:

خیره به ما ساکت نگا میکرد

در این صحنه، میان درخواست اشخاص داستان با گفتار واکنشی که از سوی شخصیتی که راز کتیبه را خوانده، صادر شده است، فاصله‌ای وجود دارد و بخشی از متن نمایش و توضیحات صحنه در بین آن دو قرار دارد که به آن واکنش تاخیری گویند^{۱۰}. ایجاد این وقفه، فرصتی را فراهم می‌کند تا مخاطب نمایش نیز در دلهره و تنش شخصیت‌ها و حالت انتظار در کشف راز کتیبه سهیم شوند و در چپستی این راز تأمل کنند.

۵.۳ شخصیت‌های نمایش

شخصیت یکی از ارکان نمایشنامه است و نحوه شخصیت‌پردازی از شاخصه‌هایی است که موفقیت یا عدم موفقیت نویسندگان را تعیین می‌کند. شخصیت‌ها دارای ابعاد جسمانی، روانی و متعلق به قشری از جامعه هستند و نیز عقاید اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیکی متفاوتی را ارائه می‌کنند (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۳: ۲۵۷). ناظرزاده کرمانی باطن نهفته شخصیت‌ها در زیر ظاهر اجتماعی آن‌ها را به جنگلی وسیع تشبیه می‌کند که در آن رمز و رازهای روح انسانی و تمنیات ناخودآگاه، آمال، ستیزه‌ها و هیجان‌ات آن‌ها نهفته است (همان، ۱۳۶۸: ۲۷).

اخوان همواره کوشیده است تا شخصیت‌های داستان‌هایش موجوداتی واقعی جلوه کنند؛ موجوداتی که مخاطب با آن‌ها احساس یگانگی کند و بتواند خود را به جای شخصیتی از قصه قرار دهد. در کتیبه وقتی شخصیتی آب دهانش را می‌مکد و لبانش را تر می‌کند و سخن می‌گوید با شخصیتی واقعی روبه‌رو هستیم که همه کارهایی که انجام می‌دهد پذیرفتنی است. شخصیت‌های نمایش کتیبه، نخست در قالب شخصیت‌های گروهی توصیف می‌شوند (زن و مرد و جوان و پیر) که ابتدا تمایلات واحدی دارند و گفتار و کنشی گروهی را به عهده می‌گیرند:

و ما این سو نشسته

ندانستیم

هرگز نپرسیدیم

و ما چیزی نمی‌گفتیم
رفتیم و خزان رفتیم
ما با خستگی گفتیم

و سپس با جدا کردن و برجسته شدن برخی شخصیت‌ها و تیپ‌های متفاوت، بر تفاوت‌های فردی و جهان بینی‌های متفاوت شخصیت‌های نمایش تاکید می‌شود. این تمیز نهادن با به کارگیری الگوی زبانی (یکی از ما که ...) و تکرار آن نشان داده می‌شود:

یکی از ما که زنجیرش کمی سنگین تر از ما بود...

یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود...

یکی از ما که زنجیرش سبک تر بود...

شخصیت‌های نمایش اخوان نامی ندارند بلکه با عناوین و توصیفات معرفی می‌شوند که نشان‌دهنده تیپ اجتماعی آن‌ها است. این توصیفات به گونه‌ای است که تمایزات مشهودی را میان شخصیت‌ها نشان می‌دهد. سبکی یا سنگینی زنجیر و کوتاهی و بلندی آن، نشانه‌ها و جزئیاتی است که تفاوت جایگاه و تعلقات اجتماعی شخصیت‌ها را مشخص می‌کند. شخصیت‌های کتیبه تیپ‌های اجتماعی هستند که در جریان کنش اصلی داستان نقش‌های متفاوتی را ایفا می‌کنند و واکنش‌های گوناگونی دارند. این شخصیت‌ها در ارتباط با یکدیگر و در تمایز با هم شناخته می‌شوند. اخوان با به کارگیری صفات متضاد برای توصیف شخصیت‌ها، شناخت هویت آن‌ها را برای مخاطب نمایش ملموس می‌سازد. به بیان دیگر، ارائه توصیفات متفاوت از زنجیر اسارت، با تغییر در ویژگی‌هایی چون درازای زنجیر و سنگینی و سبکی وزن آن در جهت متمایز کردن تیپ‌ها و طبقات مختلف جامعه در روشن کردن جایگاه آن‌ها در شاکله نظام‌های سیاسی تأثیرگذار است. اگرچه به دلیل کم‌رنگ بودن عنصر گفتگو، چندصدایی بودن در نمایش کتیبه چندان بارز نیست اما کاربرد ویژه اخوان از زبان و توصیف‌های متفاوت و تلفیق آن با الگوهای روایی، راهبردی کلامی است که خواننده را به سمت درک طبقه‌بندی شخصیت‌های نمایش رهنمون می‌شود. استفاده از چنین کاربردی می‌تواند نوعی حالت ذهنی و دریافت ویژه نسبت به شخصیت‌ها را به وجود آورد که گاه نسبت به نام‌گذاری‌های مشخص، تأثیر بیشتری در توصیف شخصیت‌ها دارد و درک عینی‌تری نسبت به طبقه اجتماعی - سیاسی افراد و میزان درگیری در پیچ و تاب‌های اجتماعی - سیاسی و نیز میزان انگیزه در حرکت و تلاش برای رسیدن به آرمان‌های اجتماعی را روشن‌تر می‌کند.

هویت شخصیت‌های نمایش به واسطه به عهده گرفتن کنش‌های متفاوت و از رهگذر کاربردهای زبانی نیز نمودار می‌شود. کنش داستانی گاه بهتر از گفتگوها می‌تواند در شناخت شخصیت‌های داستانی مؤثر واقع شود^{۱۱}. ژست و حرکات ویژه شخصیت‌ها تمهیدی است که شاعر برای نمایشی کردن روایت خود و توصیف بهتر شخصیت‌ها از آن بهره می‌گیرد: خزان رفتن شخصیت‌ها، حس استیصال و خستگی اسارت درازمدت آن‌ها را به خواننده القا می‌کند (و رفتیم و خزان رفتیم تا جایی که تخته سنگ آن‌جا بود)، مکیدن آب دهان مفهوم بهت و سرگشتگی را به همراه دارد (مکید آب دهانش را) و بی‌تابی سایر شخصیت‌ها نیز با تقلید در کنش آن‌ها معلوم می‌شود (ما نیز آن‌چنان کردیم). به تعبیر پرونه، شخصیت با دخالت در درون یک کنش، نقشی را بر عهده می‌گیرد که او را به همان شکل می‌سازد و کارکرد خاصی را مشخص می‌کند که بر عهده‌بازیگر گذاشته شده است (پرونه، ۱۳۹۱: ۱۲۶-۱۲۷). استفاده از کارکردهای نحوی مختلف، نقش تعیین‌کننده‌ای در روشن کردن تفاوت‌های شخصیت‌های نمایش دارد: شخصی که زنجیری سنگین‌تر از سایر افراد را دارد نخستین کسی است که همگان را به حرکت فرا می‌خواند: (یکی از ما که زنجیرش کمی سنگین‌تر از ما بود لعنت کرد گوشش را و نالان گفت باید رفت). سپس شخصیتی با زنجیری رهاتر از سایرین با آزادی عمل بیشتری که دارد، بر بالای سنگ می‌رود: (یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود بالا رفت آن‌گه خواند...) و پس از برگرداندن کتیبه، بالا رفتن از آن و خواندن راز، کنش شخصیتی است که زنجیری سبک‌تر دارد: (یکی از ما که زنجیرش سبک‌تر بود، به جهد ما درودی گفت و بالا رفت). در حقیقت نیل به هدف و ایستادگی در مقابل جبر حاکم، مقصود واحدی است که شخصیت‌های مختلف به فراخور اهداف و نیات متفاوت خود کنش‌های مختلفی در رسیدن به آن ایفا می‌کنند. استفاده هنرورزانه‌ی اخوان از ساختارهای زبانی و نحوی، ذهن مخاطبان نمایش را به سمت درک اشارات مضمونی متن سوق می‌دهد: کلماتی که در نمایشنامه به کار می‌رود دارای مفهومی وسیع‌تر از مفاهیم لغوی و صرفی و نحوی آن‌هاست. تفاوت کلام نمایشی با کلام عادی در این است که نمایشنامه‌نویس با ایجاد موقعیت‌های خاص و به کارگیری زبان در ارتباط با خصوصیات جسمی، اجتماعی و روانی شخصیت‌ها، نیرویی به کلام خود می‌بخشد که در کلام عادی و معمولی وجود ندارد و اگر هم چنین کیفیتی گاه در کلام عادی بروز کند، از روی عمد و اندیشه و بر اثر رعایت ضوابطی خاص به وجود نیامده است (مکی، ۱۳۸۵: ۹۹).

۴. نتیجه‌گیری

کتیبه اخوان ثالث را می‌توان از نمونه‌های موفق شعر نمایشی به شمار آورد که به دلیل برجسته‌سازی الگوی روایی و استفاده آگاهانه و هنرمندانه از ساختارهای زبانی، نحوی و تکنیک‌های تصویرسازی، به لحاظ کارکرد نمایشی هم بسیار قابل توجه است. شعر کتیبه نه ارائه جریان خطی از قراردادهای داستانی بلکه نمایش مجموعه‌ای از ارتباطات و تقابل‌ها است که خواننده را به سمت درک اشارات مضمونی متن سوق می‌دهد. وجود تأکیدهای کلامی، تغییرات در جهت‌گیری نمایش، چیدمان اجزای زبانی روایت، توصیف شخصیت‌ها، مکث‌ها و وقفه‌های زمانی، آهنگ کلام و لحن و افزودن جزئیات نمایشی در پیوند با جهت‌گیری فکری اخوان، کتیبه را به روایتی تصویری بدل کرده است. برش‌های مختلف کتیبه در پیوندی منطقی با یکدیگر، گستره وسیع کنش‌های نمایش را رقم می‌زنند و با ایجاد تعادلی میان تنش‌ها و اتفاقات داستان، شرایط را برای رخدادهای برش‌های بعدی نمایش آماده می‌کنند. زبان نمایشی کتیبه زبانی فضا‌ساز است. در واقع، بازی‌ها و انتخاب‌های زبانی و به کارگیری آن‌ها در موقعیت‌های منطبق در برجسته کردن فضای نمایشی داستان و القای علائم حرکتی شخصیت‌ها و حالات عاطفی آن‌ها نقش تعیین‌کننده‌ای دارند. تغییرات زمانی نمایش، وقفه‌ها و تعلیق‌های زمانی نیز با تغییر در صحنه‌ها و فضا‌های نمایشی و از رهگذر کاربردهای زبانی برای خواننده روشن می‌شود. حتی، کاربرد نشان‌گرهایی چون (سه نقطه) یا (نشانه تعلیق) نیز از تمهیداتی است که علاوه بر شاعرانه کردن و زیباسازی روایت داستان و نشان دادن احساسات، عواطف و جریان‌های ذهنی اشخاص، به لحاظ کارکرد اجرایی نیز قابل توجه است. از این رو، وجود ارتباط تنگاتنگ میان ساختار زبانی، آوایی و ساختارهای نحوی شعر، گزینش‌ها و چیدمان آگاهانه الگوی روایی و پیام‌های فکری، اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیکی از ویژگی‌های درخور تأمل کتیبه است که در برجسته کردن فضای نمایشی داستان و القای مفاهیم عاطفی آن نقش تعیین‌کننده‌ای دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. لیوتار، بازی‌های زبانی که حامل دانش‌اند را متشکل از دو جنبه می‌داند: گفتمان (discourse) و تصویر (figure). گفتمان ساختار و فرایند کلی است که به واسطه آن یک روایت واجد معنا می‌شود و تصویر رخداد خاص روایت است (کارسلون، ۱۳۸۷: ۲۱۲). در تعریف باربا تئاتر

- رابطه‌ای خاص در بافتی برگزیده است اولاً رابطه‌ای میان افرادی که به منظور آفرینش چیزی گرد هم آمده‌اند و بعداً رابطه‌ای میان آفریده‌ی این گروه و مخاطبان آن (واتسون، ۱۳۸۷: ۲۲۷).
۲. در برخی از آثار نمایشی هر پرده مرحله‌ای مهم از پیشرفت و توسعه‌ی طرح را برحسب سه کارکرد اساسی قصه نشان می‌دهد: مقدمه عناصر دراماتیک را به حرکت در می‌آورد، تنه اصلی که در طی آن گره‌های داستانی در هم تنیده می‌شوند و فاجعه که در آن کشمکش حل و رفع می‌گردد (پروانه، ۱۳۹۱: ۶۸).
۳. برای اطلاعات بیشتر نک: پروانه، ۱۳۹۱: ۳۴.
۴. هاری‌شاو، اصطلاح فضا و رنگ را وام‌گرفته از علم هواشناسی می‌داند که برای توصیف تأثیرات آثار ادبی و هنری به کار می‌رود (Shaw, 1972)، به نقل از میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۳۱).
۵. برای آگاهی بیشتر نک: به مزده، «درباره‌ی زبان تئاتر»، ۱۳۶۷.
۶. در این باره نک. ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۲۶۷-۲۶۸.
۷. پروانه در تفاوت میان زمان نمایشی و زمان اجرایی می‌نویسد: زمان نمایشی مدتی است که رویدادها به اجرا در می‌آیند و زمان اجرایی بنا بر ریتم خاصی به صورت روندی مناسب که به تناسب لحظات مختلف کنش قابل تغییر است، جریان پیدا می‌کند (پروانه، ۱۳۹۱: ۹۷).
۸. دیالوگ در تئاتر مبادله کلامی است میان دو شخصیت به صورت مکالمه‌ای آشمار می‌شود که از قوانین موجود در زندگی تبعیت می‌کند (پروانه، ۱۳۹۱: ۱۵۰). ناظرزاده کرمانی معادل (سخن‌مایه) را برای (گفتگو) به کار می‌برد و آن را عبارت از واژگانی می‌داند که شخصیت‌های نمایشنامه با کاربرد آن‌ها سخن می‌گویند و به تعبیری گفتاشنود می‌کنند (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۲۶۱).
۹. زبان نه معلول شخصیت بلکه به واقع علت آن است. افراد را برحسب سطح گفتار، کلمات و انتخاب‌های نحوی آن‌ها و تسلط آن‌ها بر زبان دشوار تخصصی و زبان عامیانه مورد ارزیابی قرار می‌دهیم. از زبان افراد تقریباً می‌توان به پس‌زمینه منطقه‌ای، سطح سواد، سابقه ادبی و سن و سال آن‌ها پی برد (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۴۷).
۱۰. در این باره نک: پروانه، ۱۳۹۱: ۱۶۵.
۱۱. نک: تورکو، ۱۳۸۹: ۳۹.

کتاب‌نامه

- آرونسون، آرنولد (۱۳۸۷). «بنیان‌ها و نظریه‌های آوانگارد»، ترجمه‌ی مریم نعمت طاووسی، رویکردهایی به نظریه اجرا، تهران: نشر بیدگل.
- احمدی، بابک (۱۳۸۷). ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.

- اگری، لاروس (۱۳۶۴). فن نمایشنامه‌نویسی، ترجمه مهدی فروغ، تهران: نشر نگاه.
- البرزی، پروین (۱۳۹۲). مبانی زبان‌شناسی متن، تهران: نشر امیرکبیر.
- باقری، فارس (۱۳۹۲). کارکرد و کاربرد زبان در فرایند نمایشنامه‌نویسی، تهران: نشر افراز.
- براهنی، رضا (۱۳۸۰). طلا در مس، جلد اول، تهران: نشر زریاب.
- پروانه، میشل (۱۳۹۱). تحلیل متن نمایشی، ترجمه غلامحسین دولت‌آبادی، تهران: نشر افراز.
- تورکو، لوئیس (۱۳۸۹). گفتگو نویسی در داستان، ترجمه پریسا خسروی سامانی، اهواز: نشر رسش.
- حجازی، ناهید (۱۳۸۷). «جنبه‌های نمایشی افسانه‌های شفاهی کودک و نوجوان»، فرهنگ مردم ایران، ش ۱۵، زمستان.
- حسین‌زاده، کنایون (۱۳۸۱). «شاخصه‌های تئاتر مدرن»، نشریه صحنه، س ۶، ش ۲۱.
- درپر، مریم (۱۳۹۳). «مبانی زیبایی‌شناسی و چگونگی کارکرد عوامل انسجام در شعر با بررسی «کتیبه» اخوان ثالث و «خوابی در هیاهو» از سهراب سپهری»، شعر پژوهی، س ۶، ش ۲، تابستان.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۴). «تحلیل و تفسیر شعر کتیبه سروده مهدی اخوان ثالث»، شعر، ش ۴۲، بهار.
- زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۳). چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران: نشر ثالث.
- شادروی‌منش، محمد و اعظم برامکی (۱۳۹۱). «شگردهای روایت در شعرهای روایی اخوان ثالث»، ادب فارسی، س ۲، ش ۲.
- طاهری، علیرضا و زینب یدملت (۱۳۹۰). «جنبه‌های نمایشی اشعار احمد شاملو»، نشریه شعر پژوهی، س ۳، ش ۳، پاییز.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱). جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نشر امیرکبیر.
- کارسلون، ماروین (۱۳۸۷). «اجرا و پست مدرن» ترجمه فرشید آذرننگ، رویکردهایی به نظریه اجرا، به کوشش علی اکبر علیزاد، تهران: نشر بیدگل.
- کاستانیو، پل (۱۳۸۷). راهبردهای نمایش‌نامه‌نویسی جدید، رویکردی زبان‌بنیاد به نمایش‌نامه‌نویسی، ترجمه مهدی نصراله‌زاده، تهران: انتشارات سمت.
- مژده، پروانه (۱۳۶۷). «درباره زبان تئاتر»، فصلنامه تئاتر، ش ۲ و ۳، تابستان و پاییز.
- مکی، ابراهیم (۱۳۸۵). شناخت عوامل نمایش، تهران: نشر سروش.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). عناصر داستان، تهران: نشر سخن.
- مهم‌کار خیراندیش، پریسا (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی تئاتر نو»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، س ۱۶، ش ۶۰، زمستان.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳). درآمدی به نمایشنامه‌شناسی، تهران: نشر سمت.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۸). گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی، تهران: انتشارات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۷۳). «مطالعه تطبیقی میان نمایشنامه و داستان»، فصلنامه هنر، ش ۲۵.

فرزانه‌سادات علوی‌زاده و امید وحدانی فر ۴۱

واتسون، یان (۱۳۸۷). «به سوی تئاتر سوم (یوجینیو باربا و تئاتر اودین» ترجمه مسعود مظاهری، رویکردهایی به نظریه اجرا، تهران: نشر بیدگل.

Shaw, Harry (1972). *Dictionary of literary terms*, New York: Mcgraw-Hill.

White, Hayden (1980). The value of narrativity in the representation of reality . *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative. Autumn.

