مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز
دوره بیست و دوم، شماره اول، بهار ۱۳۸۴ (پیاپی۴۲)
(ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی)

تأملی درباره جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی

دکتر محمدرضا امینی*
دانشگاه شیراز

چکیده

در ادبیات فارسی کهن، ادبیات نمایشی به عنوان یک نوع مستقل ادبی وجود ندارد؛ ولی جنبه‌های نمایشی در دیگر انواع ادبی، به چشم می‌خورد. در مقاله حاضر، نخست تعریف نمایش و سپس وجوه تمایز آن از ادبیات، بر اساس مفهوم تماس در نظریه ارتباطی رومن یاکوبسن و به شیوه مباحث فلسفه ادبیات، ارائه شده است. آنگاه بر اساس نمونه‌های منظوم و منثور و بررسی ویژگی‌های نمایشی آن‌ها، استدلال شده است که زبان، خاصه در اشکال متکامل خود، به طور طبیعی تا حد زیادی جنبه نمایشی دارد. بر همین اساس، در پایان، نتیجه‌گیری‌شده که اگر از این دیدگاه به آثار ادبی فارسی نگریسته شود، جنبه‌های نمایشی، نه تنها در ادبیات داستانی؛ بلکه حتی در ادبیات غنایی نیز دیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ۱. ادبیات نمایشی فارسی ۲. انواع ادبی ۳. نمایش ۴. نمایش و زبان ۵. تماس ۶. یاکوبسن ۷. نظریه ارتباط.

۱. مقدمه

ادبیات به هنر شباهت بسیار دارد. این شباهت بی‌تردید نشانه‌ای از سرچشمه واحد و کارکرد نهایی کم و بیش یکسان آن‌هاست. به همین دلیل، گاه آثار ادبی را با صفات هنرهایی همچون نقاشی، موسیقی، تئاتر یا سینما توصیف می‌کنند. برای نمونه با همه تفاوت‌هایی که بین شعر و نقاشی وجود دارد، از « شعر گونگی » یک پرده نقاشی، یا « نقاشی وار » بودن یک شعر سخن می‌گویند. این شباهت و خویشاوندی بین ادبیات و هنر را، شعرا و هنرمندان، بیش از هر کس دیگر، حس کرده و گاه آشکارا از آن سخن گفته‌اند. برای مثال، شاعر توانایی چون حافظ، خود را نقاش می‌خواند و می‌گوید که مانی ـ پیامبری که معجزه‌اش نقاشی است ـ از او سر مشق می‌خواهد:

اگر باور نمی‌داری رو از صورتگر چین پرس که مانی نسخه می‌خواهد زنوک کلک مشکینم

(حافظ، ۲۸۷: ۱۳۷۱)

از طرف دیگر، نمونه بارز ارتباط ادبیات و هنر را، در آثار « نقاش ـ شاعرانی » چون میکل آنژ و ویلیام بلیک یا سهراب سپهری و سیاووش کسرایی که شاعرانه نقاشی کرده و نقاشانه شعر سروده‌اند، می‌توان به خوبی مشاهده کرد؛ اما این در نمایش است که ادبیات و هنر به طور کامل در هم آمیخته می‌شود و از امتزاج آن‌ها آثار (ادبی ـ نمایشی) شعرای بزرگی چون شکسپیر، کورنی و راسین پدید می‌آید. در ادب فارسی نیز با این که ادبیات نمایشی، به مفهوم غربی آن رایج نبوده، شاعرانی چون نظامی، شعر خود را با نمایش مرسوم در عصر خود قیاس کرده و سروده‌اند:

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی

بـر آنـم کـه ایـن پـرده خـالی کـنم / در ایـن پـرده جـادو خیـالی کـنم
خیـالـی بـر انـگیـزم از پیـکـری / کـه نـارد چنـان هیـچ بازیـگری

(شرفنامه نظامی، به نقل از بیضایی ۸۸: ۱۳۷۹)

به جز این خویشاوندی ذاتی بین ادبیات و هنر، عامل مجاورت و همکاری ادبیات با هنر، برای ایجاد یک اثر هنری واحد، نیز آن‌ها را به یکدیگر نزدیکتر می‌کند. برای نمونه، شعری را که شاعر سروده، خطاطان با خط خوش می‌نویسند، نقاشان به تصویر می‌کشند، و موسیقی‌دانان و آوازخوانان با نغمه‌های زیبا در می‌آمیزند و هنرپیشگان به نمایش در می‌آورند.

کاملاً مشهود است که روابط دو یا چندگانه ادبیات با هنرهای مختلف، می‌تواند موضوع تحقیق‌های ارزنده‌ای قرار گیرد؛ اما در مقاله حاضر، فقط درباره رابطه ادبیات فارسی و نمایش سخن گفته خواهد شد. بدیهی است که در این جا اثبات وجود ادبیات نمایشی به عنوان یکی از انواع ادبی مستقل در ادبیات فارسی، مورد نظر نیست؛ بلکه تنها کوشش شده که از طریق تعمق در مبانی نظری و به دست دادن نمونه‌هایی معدود، برخی از جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی نشان داده شود.

۲. تمایز ادبیات و نمایش

ادبیات و نمایش مشترکات بسیار دارند و نزد برخی ملل، ادبیات نمایشی بخش عمده‌ای از آثار ادبی را تشکیل می‌دهند، اما بهتر است، ابتدا مهمترین وجوه تمایز ادبیات و نمایش را مشخص کنیم و سپس به نقاط مشترک آن‌ها، بپردازیم. می‌دانیم که « نمایش » با « نمایشنامه » تفاوت دارد: نمایشنامه متنی نوشتاری است که می‌توان آن را مانند هر اثر ادبی دیگر مطالعه کرد؛ اما نمایش هنگامی پدید می‌آید که همان نمایشنامه بازی یا اجرا شود. بنابراین، بنیادی‌ترین وجه تمایز ادبیات و نمایش در این است که نمایشنامه را باید خواند و نمایش را باید اجرا و تماشا کرد. در واقع، در اثر ادبی، وسیله تماس مخاطب با اثر فقط زبان است در حالی که برای تماس و دریافت نمایش‌های متعارف، تنها از زبان استفاده نمی‌شود و چیزهایی چون اشارات، اداها و حرکات هنرپیشگان و عناصر سمعی و بصری دیگری که نمایش را همراهی می‌کنند نیز دخالت مؤثر دارند. برای بیان فنی‌تر عامل این تمایز می‌توان از اصطلاحی استفاده کرد که زبان‌شناس معروف، رومن یاکوبسن در نظریه ارتباطی[1] خود آن را contact یعنی « تماس » یا « رسانه[2] » می‌نامد (سلدن، ۷: ۱۳۷۲).

چنان که گفته شد، مفهوم تماس برای ایجاد تمایز اساسی بین ادبیات و نمایش، بسیار ضروری است؛ اما این عنصر در سایر مباحث ادبی کمتر مورد توجه قرار گرفته است. برای نمونه، سلدن معتقد است که در مباحث صرفاً ادبی، می‌توان از این عنصر، کاملاً چشم‌پوشی کرد. او می‌نویسد: «هنگام بحث از ادبیات، می‌توانیم « تماس » را کنار بگذاریم. از دیدگاه نظریه پردازان ادبی، تماس جایگاه ویژه‌ای ندارد؛ زیرا جز در نمایشنامه، به طور معمول [تماس] از طریق واژه چاپ شده انجام می‌گیرد » (سلدن، ۷: ۱۳۷۲)؛ اما مطالب این مقاله نشان خواهد داد که حتی در مورد ادبیات غیر نمایشی نیز توجه به مفهوم تماس اهمیت دارد؛ زیرا با دقت بیشتر می‌توان دید که هیچ کدام از انواع ادبی را نمی‌توان کاملاً عاری از جنبه‌های نمایشی دانست. به این دلیل که اصولاً درجاتی از ماهیت نمایشی در هر قطعه از زبان نهفته است، و زبان، چه در کاربردهای ادبی و چه در کاربردهای معمولی آن هرگز خالی از جنبه نمایشی نیست.

۳. مرزهای مشترک ادبیات و نمایش

به هر حال در عرف ادبای امروز، تماس با اثر ادبی تنها از طریق « نوشتار » انجام می‌گیرد. توجه دقیق به این نکته برای درک آنچه ما جنبه‌های نمایشی ادبیات می‌نامیم، بسیار حائز اهمیت است؛ زیرا به محض این که تماس و

ارتباط مخاطب با اثر ادبی از طریقی به جز نوشتار برقرار شود، در همان لحظه از حوزه ادبیات پا فراتر گذاشته شده است. برای نمونه وقتی که شعری را از روی نوشته می‌خوانیم، در حوزه ادبیات هستیم؛ اما طبق تعریف اگر کسی شعری را با صدای بلند ادا کند، آنگاه دیگر از مرز ادبیات محض گذشته و به حوزه نمایش یا لااقل به اولین منزل از وادی نمایش وارد شده است. وقتی که حرکات و اشارات با شعر همراه شود، باز هم قدری به نمایش نزدیکتر شده‌ایم؛ زیرا به قول لارنس پرین، تنها ویژگی خاص درام آن است که در اصل برای اجرا ـ و نه برای مطالعه ـ تصنیف شده است، و ۱. معمولاً از طریق عمل؛ ۲. توسط بازیگران روی صحنه و ۳. مقابل تماشاگران اجرا می‌شود (پرین، ۹۰۹: ۱۹۷۴). با این اوصاف دکلمه یا نقل یک شعر (آنگونه که در نقالی ادا می‌شود) در واقع، نوعی نمایش است. نمایشی با یک بازیگر، که کم و بیش، همه عناصر نمایش را در آن می‌توان دید.

حقیقت آن است که تماس با ادبیات، از طریق نوشتاری به مفهوم مطلق آن یک واقعیت زبان‌شناسی نیست و اگر از سر سوء فهم نباشد، ناشی از مسامحه در کلام و تعبیر است. این امر را با دقت در عقیده فردینان دو سوسور بنیان‌گذار زبان‌شناسی نوین در باره رابطه گفتار و نوشتار به خوبی می‌توان فهمید. او می‌نویسد:

> زبان و خط دو دستگاه نشانه‌ای متمایز از یکدیگرند و دومی تنها به خاطر نمایاندن اولی به وجود آمده است. پدیده زبان را نمی‌توان به خاطر پیوند میان واژه مکتوب و واژه ملفوظ تعریف کرد؛ اما واژه ملفوظ این پدیده را می‌سازد. اما واژه مکتوب آنچنان با واژه ملفوظ که اولی تصویر دومی است، آمیخته می‌شود که کم‌کم، نقش اصلی را غصب می‌کند... این امر درست مانند آن است که بپنداریم برای شناسایی یک شخص، بهتر است به عکس او نگاه کنیم تا به خود او (سوسور، ۳۶: ۱۳۷۸).

بنابراین، هنگام مطالعه خاموش یک متن، باز هم همان ویژگی‌های زبان شفاهی از جمله لحن و اشارات و حرکات احتمالی همراه آن در ذهن تکرار می‌شود. این امر را هم تجربه شخصی و هم یافته‌های مبحثی که در روانشناسی زبان در اصطلاح گفتار درونی[۳] یا زبان غیر ملفوظ نامیده می‌شود، تأیید می‌کند؛ اما با یک آزمایش ساده هر شخصی می‌تواند دریابد که حتی در مورد خواندن خاموش یک قطعه ادبی از روی نوشته و در خلوت هم، بقایایی از شیوه خواندن شفاهی و نیمه نمایشی در ذهن اتفاق می‌افتد.

از طرف دیگر، باید توجه داشت که اصولاً تماس عمومی با ادبیات از طریق صرفاً نوشتاری سابقه چندانی ندارد و تاریخ آن تقریباً از عصر رواج کامل چاپ، آغاز می‌گردد. پیش از آن، تماس با ادبیات بیشتر از طریق شفاهی صورت می‌گرفت؛ زیرا تهیه کتاب‌های دستنویس دشوار و تعداد افرادی که قادر به خواندن و نوشتن بودند، قابل مقایسه با امروز نبوده است. در آن روزگار، حتی اگر متن مکتوب در دسترس بود، غالباً وسیله‌ای کمکی بود که افرادی از روی آن نوشته را برای دیگران می‌خواندند. از این رو در واقع، تماس نوشتاری و تماس شفاهی در روزگار گذشته کارکردهایی کاملاً متفاوت داشته‌اند: تماس نوشتاری امری فردی و خصوصی بوده در حالی که اجرای شفاهی آن کارکردی جمعی داشته؛ زیرا همچون نمایش، به جمع شنوندگان خطاب می‌کرده است. برای نمونه هنگامی که شاعر عرب به عنوان رجز خوانی در مقابل صف سپاه دشمن با قرائت شعر خود به ذکر اغراق آمیز مفاخر قبیله خود می‌پرداخت؛ یا وقتی که شاعر درباری در جمع حاضران به مدح پادشاه زبان می‌گشود؛ شعر خوانی آنان الزاماً نقشی اجتماعی داشت. در حالی که شعر خواندن از روی کتاب بیشتر یک امر فردی و خصوصی بوده که در تنهایی و به دور از اغیار انجام می‌گرفته است.

بنابراین باید گفت که ادبیات آنگاه که با صدای بلند و به ویژه اگر همراه با اشارات و حرکات و در برابر مخاطب یا مخاطبان اجرا شود، تا حد زیادی به نمایش بدل شده است. در سنت فرهنگی ما مجلس‌های صوفیانه و مذهبی، نقالی و مخصوصاً تعزیه از همین طریق شعر را به نمایشی کامل تبدیل می‌کنند.

در فرهنگ غرب نیز که نمایش و درام سابقه طولانی و درخشانی دارند بر همین بنیاد پیوند ادبیات و درام را

تعریف می‌کنند. برای نمونه کریستوفر نیو در آغاز کتاب فلسفه ادبیات خود در این باره در بخشی با عنوان مسئله درام می‌نویسد:

> چرا باید در این که درام، ادبیات است شک کنیم؟ یک پاسخ این است که درام برخلاف ادبیات، جزء هنرهای نمایشی است. داستان و شعر را نمی‌توان اجرا کرد در حالی که نمایش، رقص و موسیقی را می‌توان و ازین رو باید این‌ها را جزء هنرهای نمایشی و نه ادبیات به شمار آورد؛ اما این نتیجه‌گیری بسیار شتابزده است. چرا درام را نباید جزئی از هر دوی این مقولات به شمار آورد؟ در واقع جای شگفتی است که چرا نباید کسی را که داستان یا شعری را در رادیو برای جمع شنوندگان می‌خواند، همانند هنرپیشه‌ای محسوب کنیم که نمایشی را اجرا می‌کنند (نیو، ۲: ۱۹۹۹).

کریستوفر نیو، پس از طرح این مسأله می‌کوشد بر اساس تعریفی که از ادبیات ارائه می‌دهد، تمایز بین درام و ادبیات را مشخص کند. در نظر او « ادبیات الزاماً امری زبانی است. بدین معنی که ادبیات به وسیله نوع استفاده‌اش از زبان، از هنرهای دیگری مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی، رقص و معماری و سایر هنرها متمایز می‌شود؛ زیرا استفاده از زبان یا واژه‌ها توسط نویسنده را فقط به طور تقریبی با رنگ برای نقاش می‌توان قیاس کرد. در حالی که تفاوت بین داستان نویس و شاعر با درام نویس فقط در این است که داستان نویس و شاعر تنها به زبان محدود می‌شوند؛ در حالی که درام نویس، این محدودیت را ندارد؛ زیرا شاعر یا نویسنده برای توصیف شخصیت، عمل، احساس، اندیشه، و یا مکان و غیره چیزی جز زبان در اختیار ندارد؛ در حالی که درام نویس می‌تواند اشارات، حرکات و جلوه‌های سمعی و بصری را نیز به کار گیرد. اما این بدان معنی نیست که نمی‌توان کار درام نویس را ادبیات محسوب کرد. بلکه کار او را تا آن جا که از زبان همانند نویسنده غیر درام نویس از زبان برای توصیف بهره می‌گیرد، باید ادبیات محسوب کرد » (همان). در حقیقت نیو نیز بی‌آن که از مفهوم تماس در نمای ارتباطی یاکوبسن ذکری کند، تمایز ادبیات و درام را بر همان اساس یعنی تفاوت استفاده از زبان و اجرا قرار داده است.

او سپس، برای دقیق‌تر کردن تعریف خود، یک طیف یا پیوستار را در نظر می‌گیرد. در یک سوی این طیف، خالص‌ترین اشکال نمایش یعنی پانتومیم و نمایشنامه‌های بی‌کلامی چون « نفس » از ساموئل بکت را قرار می‌دهد و در سوی دیگر، طیف نمایشنامه‌های رادیویی را می‌گذارد که جز صدای هنرپیشگان از هیچ جلوه صوتی دیگری در آن استفاده نمی‌شود و در واقع کاملاً مبتنی بر زبان است. آنگاه توضیح می‌دهد که غالب درام‌ها (مثلاً شاه لیر شکسپیر) در میانه این طیف قرار می‌گیرند؛ زیرا از یک سو، همانند سایر آثار ادبی از زبان استفاده می‌کنند و از سوی دیگر، امکانات نمایشی و صحنه را به کار می‌گیرند. بر این اساس، در نهایت نتیجه می‌گیرد که نمایشی بودن یک اثر با ادبی بودن آن، منافاتی ندارد (همان، ۳).

پس از درک این نکته که نمایش محصول مشترکی است که ادبیات قسمت زبانی و مجموعه فنون نمایشی اجرای آن را به عهده دارد؛ اکنون این سؤال مطرح می‌شود که کدامیک از این دو نقش مهمتری دارند؟ بی‌تردید، هیچ نمایشنامه‌ای تا بخوبی اجرا نشود، به کمال مطلوب خود نمی‌رسد، اما این امر هرگز نمی‌تواند باعث رجحان شیوه اجرا بر زبان باشد. داوسن در کتاب کوچک اما عمیق خود، در این باره بحث مفصلی کرده و نتیجه می‌گیرد که:

«عمل همان زبان است و زبان است که « جهان » دراماتیک نمایشنامه را می‌آفریند و مناسبات میان این جهان و واقعیت استعاری است. به این ترتیب، نوع صحنه، اسباب آن و سبک بازی، باید چنان باشند که در آفرینش این جهان استعاری به زبان یاری رسانند. زبان نمایشنامه به تماشاگر می‌فهماند که معیارهای امکان پذیری و احتمال کدامند؛ حرکت، ادا و اشارات، اسباب صحنه و صحنه همه ابزارهایی کمکی محسوب می‌شوند که، در نهایت، باید از زبان خلاق پدیدار شوند » (داوسن، ۱۷: ۱۳۷۷).

۴. گرایش ذاتی زبان و ادبیات به نمایش

اکنون این پرسش اساسی پیش می‌آید که اگر نویسندگان و شعرای ایرانی، آثار خود را، به قصد اجرا نسروده‌اند؛ پس به چه دلیل، جنبه‌های نمایشی قوی در آثار آنان وجود دارد؟ منطقی‌ترین پاسخ آن است که همان عامل سنت‌های شفاهی ادبی مشرق زمین را در این پدیده مؤثر بدانیم و فرض کنیم که شعرا و نویسندگان نیز آگاهانه کوشیده‌اند آثاری متناسب با این سنت‌ها به وجود آورند؛ اما اندیشه عمیق‌تر در این باره، یک حقیقت بزرگ را روشن می‌کند و آن این که اساساً هم زبان و هم ادبیات هر دو به طور طبیعی و ذاتی گرایش به سمت نمایشی شدن دارند و نمایش کمال یافته‌ترین شکل زبان و ادبیات است.

هر چند این مدعا که نمایش کمال یافته‌ترین شکل زبان و ادبیات است، عجیب می‌نماید؛ اما با دقت بیشتر در اصول مسلم زبان شناسی، به صحت آن پی خواهیم برد. بر اساس اولین حقایق بدیهی زبان‌شناسی، گفتار بر نوشتار تقدم دارد؛ زیرا بسیاری از زبان‌های دنیا، اصولاً خطی برای نوشتن ندارند، و نیز کودکان نخست به طور طبیعی، زبان گفتار و سپس در مدرسه نوشتن را یاد می‌گیرند. به هر حال، چون اساس ارتباط زبانی انسان‌ها از طریق گفتار است، بنابراین تماس اولیه، اصیل و طبیعی زبان، از طریق گفتار صورت می‌گیرد. و باز به صورت کاملاً طبیعی گفتار در زبان « حتماً » با تکیه و لحن‌های متفاوت، و « بیشتر » با اشارات و حرکات چهره، دست و بدن همراه است. به طوری که تصور یک مکالمه مطلقاً عاری از لحن غیر ممکن و تصور آن بدون اشاره و حرکات بسیار دشوار است. طبیعتاً در گونه‌های دیگری از گفتار آدمیان، همچون چانه زدن هنگام خرید، بحث‌های تند، دعوا، دادخواهی، سوگواری، و امثال آن که بیان پر قدرت پیام یا احساسات و عواطف در میان است، این وجه نمایشی و دراماتیک چشمگیر می‌شود. همه این‌ها نشان می‌دهد که اصولاً زبان حتی در کاربردهای روزانه آن پیوند بنیادینی با نمایش دارد.

با این همه در ادبیات است که خصوصیت نمایشی زبان به اوج می‌رسد، چون اصولاً در ادبیات، عالی‌ترین سطوح همه توانایی‌های زبانی هویدا می‌گردد. البته به نظر می‌رسد که شعر و ادبیات، دسترسی مستقیم به حرکت و اجرا ندارند و تنها در زبان مجال بروز دارند؛ اما دیدیم که چنین نیست و ارتباط زبانی آدمیان غالباً با حرکت و بازیگری و نقش آفرینی همراه است. این جنبه نمایش نه تنها در منظومه‌های حماسی و غنایی که داستان‌های آن‌ها پر از انواع ویژگی‌های نمایشی است، به وفور به چشم می‌خورد؛ بلکه حتی در غنایی‌ترین انواع شعر یا کوتاهترین اشکال آن نیز دیده می‌شود.

به همین دلیل است که یکی از بزرگان تئاتر، هر شعر را نمایشی دانسته که یک بازیگر آن را اجرا می‌کند در اصطلاح تئاتر این را تک‌گویی یا منولوگ[۴] می‌نامند که به گفتارهای بلند و طولانی که در یک صحنه از نمایش توسط یک بازیگر به صورت منفرد بیان و بازی شود، اطلاق می‌گردد. مشهورترین مثال منولوگ همان تک‌گویی هملت است که با جمله معروف « بودن یا نبودن؟ » آغاز می‌گردد.

گاهی « منولوگ به یک نمایشنامه یا نمایش کوتاه که برای یک بازیگر نوشته شده نیز گفته می‌شود » (خلج، ۸۴: ۱۳۶۹). برای نمونه ساموئل بکت، نمایشنامه نویس معاصر و برنده جایزه نوبل « نمایشنامه‌ای دارد بنام آخرین نوار کراپ. این نمایشنامه، توسط یک بازیگر بنام کراپ بازی می‌شود. کراپ به همراه یک دستگاه ضبط‌صوت در دایره‌ای از نور قرار گرفته است و حرف‌هایی را که متعلق به خودش می‌باشد، گوش می‌دهد؛ به فکر فرو می‌رود؛ موز می‌خورد؛ به ساعتش نگاه می‌کند و در حالی که بی‌هدف به نقطه‌ای خیره شده است، موز دیگری را پوست می‌کند » (خلج، ۸۶: ۱۳۶۹). بنابراین، شعر حتی در فردی‌ترین حالت یعنی در شعرهایی مانند حبسیه‌های مسعود سعد سلمان یا غزلیات عاشقانه حافظ نیز رنگ و بویی از نمایش دارد. زیرا لااقل می‌توان لحن شاعر و وضعیت و اشارات متناسب او با شعرش را تصور کرد. برای نمونه مطمئناً این بیت معروف حافظ:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل　　کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها؟

را نه در قرائت شفاهی و نه حتی در یادآوری ذهنی عملاً نمی‌توان بدون لحن و اشارات همراهش تصور کرد.

با این همه، زبان در نمایش اساسا به شکل دیالوگ و گفتگو بکار گرفتهٔ می‌شود و دارای اهمیت بسیار است. در ادبیات نیز استفاده از گفت و گو معمول است. در نثر و نظم فارسی از قالب گفت و گو استفاده بسیار شده است. نمونه‌های بارز گفت و گو در شعر فارسی را می‌توان در اشعاری دید که مانند غزل مشهور حافظ با مطلع « گفتم غم تو دارم گفتا غمت سر آید » با « گفتم » و « گفتا » شکل می‌گیرند و به همین شیوه پایان می‌یابند. نمونه‌های بسیار موفق این شیوه را در کار هر کدام از شعرای بزرگ می‌توان پیدا کرد.

گاه مکالمه به عنوان یک شکل یا تمهید ادبی، در خدمت پیام‌هایی قرار می‌گیرد که ذاتاً ماهیت دوگانه و دیالکتیک دارند. برای نمونه سعدی با این که در گلستان اساس را بر نقل حکایت‌های کوتاه قرار داده؛ اما در موضوع بر تناقض « فقر و ثروت » از این اصل عدول کرده و قالب یک دیالوگ طولانی را انتخاب کرده است. وی در « جدال سعدی با مدعی » که در پایان باب هفتم گلستان، به طور مستقل آمده؛ داستان مناظره خود با درویشی تندخو را ذکر می‌کند که در انتقاد از اخلاق ثروتمندان و پلیدی‌های آن‌ها بی‌هیچ ملاحظه و با پرخاش بسیار سخن می‌گوید. سعدی که با نام واقعی خویش، در صحنه حضور دارد؛ خود به دفاع از ثروتمندان می‌پردازد و حتی آنان را در کار عبادت نیز بر فقرا مرجح می‌داند؛ زیرا ثروتمندان « مال مزّکی دارند و جامه پاک و عرض مصون و دل فارغ؛ و قوت طاعت در لقمه لطیف است و صحت عبادت در کسوت نظیف. پیداست که از معده خالی چه قوت آید و از دست تهی چه مروت و از پای بسته چه سیر آید و از دست گرسنه چه خیرا » (سعدی، ۱۶۳: ۱۳۷۴).

کار این گفت و گوی تند به کتک کاری و سپس محکمه قاضی می‌کشد. قاضی پس از تأمل بسیار با یادآوری جنبه‌های مثبت و منفی هر دو طبقه، سعدی و درویش را، راضی به آشتی می‌کند. لازم به گفتن نیست که سعدی با استفاده از این طرح نمایشی، قصد دارد ابعاد مسأله مورد نظرش را به خوبی تفهیم کند. در این قسمت از گلستان، طرح داستانی و جنبه‌های نمایشی آن در مقابل اهمیت محتوا ضعیف می‌نماید؛ چون نویسنده اصولاً قصد داستان پردازی ندارد.

بنابراین، آنچه برای ادبیات فارسی اهمیت بیشتری دارد، نقالی است. نقالی عبارتست « از نقل یک واقعه با قصه، به شعر یا به نثر، با حرکات و بیان مناسب در برابر جمع » (بیضایی، ۳۰: ۱۳۷۹). سر جان مالکم که حدود دویست سال پیش در ایران بوده، تحلیل دقیقی از هنر نقالی ارائه می‌دهد و آن را با نمایش‌های جمعی غرب مقایسه می‌کند. وی می‌نویسد: « ایرانیان اسباب تماشا بسیار دارند؛ لکن به نوعی که در فرنگستان رسم است؛ ندارند. مگر قصه خوانان ایشان که به شخص واحد ـ در حین تقریر حکایات ـ مجلسی بالتمام هستند. از تبدیل حرکات و تغییر آواز ـ به اقتضای حالت اشخاص مختلفه ـ در حالت عدیده مانند غضب و حلم و عشق و سرور و غم و سلطنت و گدایی امارت و چاکری، عاشقی و معشوقی، فرمان بری و فرمانروایی در یک شخص واحد دیده می‌شود » (مالکم، ۲، ۱۹۷: ۱۸۷۶).

۵. انواع جنبه‌های نمایشی در ادبیات فارسی

اکنون که ماهیت نمایشی ادبیات به طور کلی مورد بحث قرار گرفته با سهولت بیشتر، می‌توان به انواع جنبه‌های نمایشی در ادبیات فارسی پرداخت؛ اما بدیهی است که به دلیل گستردگی و تنوع انواع ادبی منثور و منظوم فارسی، ویژگی‌ها و جنبه‌های نمایشی فراوانی نیز در آن‌ها یافت می‌شود که شرح هر کدام به مجالی مستقل و جداگانه نیاز دارد. از طرف دیگر، طبقه‌بندی و تحلیل این جنبه‌های متنوع به صورت اصولی، نیازمند تدوین نظریه‌ای مناسب و جامع است. با وجود این، امید است نوشته حاضر، با جلب توجه صاحب نظران به این مبحث، گام کوچکی در راه بررسی ادبیات فارسی از این دیدگاه باشد.

۱. ۵. ریشه‌های تاریخی پیوند شعر و نمایش در ایران

تاریخ نمایش در ایران، مبحث جداگانه‌ای است که ماهیتی متفاوت با بحث اصلی مقاله حاضر دارد؛ اما تنها برای یادآوری باید گفت که مهمترین جلوه‌های نمایش را در انواع مراسم ملی و آیین‌های دینی که غالباً از دوره‌های پیش از اسلام، ریشه می‌گیرد، می‌توان جستجو کرد. برای نمونه، « قطعی است که مراسمی که توسط مغ‌ها انجام می‌شد و طی آن سرودهای اوستا خوانده می‌شد و خصوصاً آوازهای متقابل ایشان،که در آن دو دسته خواننده آیه‌های مقدس را سؤال و جواب می‌کردند، دارای ترتیب نمایشی بوده است » (بیضایی، ۳۰: ۱۳۷۹).

بنابراین، تردیدی نیست که به طور کلی نمایش زاده و پرورده آیین‌های مذهبی است. برای نمونه سوزان لنگر تولد نمایش را از همان لحظه‌ای می‌داند که در مراسم مذهبی به جای آن که مانند هنگام دعا و موعظه خطاب به خدایان یا حاضران سخن گفته شود، دو مخالف خوان از جمع سرود خوانان مذهبی بیرون آمدند که رو در روی یکدیگر قرار گرفتند و با یکدیگر گفت و گو کردند. از این لحظه « یک توهم خیال‌انگیز پدید آمد و بدین ترتیب، نمایش در دل تشریفات مذهبی متولد شد » (به نقل از کولتز، ۳۷۹: ۱۳۶۹). برشت نیز این عقیده را می‌پذیرد؛ اما آن را با افزودن یک نکته دقیقتر می‌کند. او می‌نویسد: « می‌توان گفت که تئاتر از آیین نشأت یافته است؛ اما این فقط بدان معناست که تئاتر وقتی تئاتر می‌شود که این دو از هم جدا شوند » (به نقل از کات، ۲۰۳: ۱۳۷۷).

بر اساس همین اعتقاد، غالباً تصور می‌شود که در فرهنگ‌هایی چون یونان که ریشه در ادیانی با خدایان متعدد دارد، نمایش رشد بیشتری از فرهنگ‌هایی با ادیان توحیدی داشته است. ورود در این بحث طولانی، از حوصله این نوشتار خارج است؛ اما شاید در فرصتی دیگر، بر اساس مقدمات و نتایج مقاله حاضر، بتوان نشان داد که اعتقاد یاد شده را باید چنین اصلاح کرد که وجود اندیشه توحیدی در فرهنگ ایران قبل و بعد از اسلام، در کنار سایر عوامل نمایش را به سر ریز شدن در ادبیات سوق داده که خلق و نقل آن از زبان شخص واحد، آن را با آموزه توحید هماهنگ کرده است. بر همین اساس، شکوفایی و رواج نقل داستان و اجرای نقش همه اشخاص آن توسط نقال توجیه‌پذیر است.

نکته دقیق در نمایش نقالی همین است که در واقع یک بازیگر همه نقش‌ها را به تنهایی بازی می‌کند. و عجیب‌تر این که همین نمایش تک نفره اگر به خوبی اجرا شود، گاه از یک نمایش گروهی کامل تأثیرگذارتر خواهد بود. شاید به این دلیل که اجتماع همه نقش‌ها در یک بازیگر، موجب تجمع و تشدید هیجان هم در خود نقال و هم در جمع بینندگان می‌گردد. عزت‌اله انتظامی یکی از هنرپیشگان بزرگ ایران تأثیری را که نقالی بر او گذاشته چنین شرح می‌دهد: « من نمایش رستم و سهراب را در تئاترهای لاله زار، شاید چندین بار، دیده بودم و اجزای بازیگران کوچکترین تأثیری در من نمی‌گذاشت؛ ولی کار تک نفره نقالی {که در جشنواره تئاتر سال ۱۳۴۴ نقالی می‌کرد} آنقدر با حس و حال و قشنگ اجرا می‌شد که ناخودآگاه اشک‌های بیننده سرازیر می‌شد... آن اشعار دلنشین و آن نوای آسمانی و آن حس و حال واقعاً یک صحنه تراژدی فوق‌العاده را به چشم و دل بیننده می‌نشاند. در آن صحنه نه موزیک بود، نه دکور، نه لباس، نه طرح، نه گریم و نه کارگردانی؛ یک نفر با کت و شلوار معمولی لحظه مرگ سهراب را به نمایش می‌گذاشت و آن چنان زیبا حرکت می‌کرد که من بعد از آن همه سال، تمام لحظات آن را به خاطر دارم و هیچ وقت از خاطرم محو نمی‌شود » (اسماعیلی، ۵۴: ۱۳۷۷).

۲. ۵. وانمودها یا نمایش‌های واقعی در تاریخ و ادبیات

تردیدی نیست که نمایش و بازیگری به معنی عام آن جزئی جدایی ناپذیر از زندگی فردی و اجتماعی است. همه آدمیان در زندگی روزانه خود خواه ناخواه به بازیگری می‌پردازند؛ زیرا از یک طرف، نمایش بخش تکمیل کننده زبان و از سوی دیگر، یکی از ضروریات زندگی اجتماعی به شمار می‌رود. شاید بد نباشد که این نوع بازی و نمایش را که در زندگی واقعی بسیار اتفاق می‌افتد « وانمود » بنامیم.

اشکالی از این وانمودها را در تاریخ هر کشور می‌توان دید؛ زیرا در تاریخ حوادثی رخ داده که کاملاً جنبه نمایشی و صحنه سازی داشته‌اند. برای نمونه در کهن‌ترین اسناد تاریخی، یعنی کتیبه‌های هخامنشی هم می‌توان نمونه‌ای از این نمایش‌های واقعی در تاریخ را دید: در کتیبه بیستون از قول داریوش اول داستان گئومات مغ را می‌خوانیم که به دروغ خود را « بردیا » پسر کورش و برادر کمبوجیه خواند و حتی در غیاب کمبوجیه مدتی سلطنت کرد. در حالی که کمبوجیه برادر خود یعنی « بردیای » واقعی را قبلاً مخفیانه به قتل رسانده بود. این ماجرا را باید یک نمایش واقعی که چند سال به طول انجامیده نامید. نمایشی که مورخان دلیلی برای تکذیب آن ندیده‌اند.[۵]

داریوش در این کتیبه می‌گوید: « همان کمبوجیه را برادری بود بردی نام از یک مادر و پدر با کمبوجیه. پس از آن کمبوجیه آن بردی را بکشت. به مردم معلوم نشد که بردی کشته شد. پس از آن کمبوجیه رهسپار مصر شد ... پس از آن مردی مغ بود گئومات نام... او به مردم چنان دروغ گفت که من « بردی » پسر کورش برادر کمبوجیه هستم. پس از آن مردم همه از کمبوجیه برگشته، بسوی او شدند هم پارس هم ماد هم سائر کشورها. شاهی را او برای خود گرفت.

« ... هیچکس یارای گفتن چیزی درباره گئومات مغ نداشت تا من رسیدم... آنگاه من با چند مرد آن گئومات مغ و آن‌هائی را که برترین مردان دستیار او بودند، کشتم. به خواست اهورامزدا من شاه شدم » (شارپ، ۲۸: ۱۳۴۳). خاطره این موفقیت، در طاق بیستون در نقشی جاویدان شده که داریوش را نشان می‌دهد که با پای خود بردیای دروغین را که بر زمین افتاده است، فرو می‌کوبد (گیرشمن، ۱۵۱: ۱۳۷۲).

با تورق برگ‌های تاریخ، می‌توان بسیاری از این نمایش‌های واقعی و جدی را بازیافت. نمایش‌هایی که گاه بازی ناموفق در آن مجازات مرگ را به دنبال داشته است. برای نمونه در تواریخ عهد شاه‌عباس آورده‌اند که روزی وی بر دو تن از سردارانش خشم گرفت و دستور داد تا سر از تنشان جدا کردند. سپس برای دیدن واکنش پسران این دو سردار، آنان را بر جنازه پدرشان حاضر کرد و پرسید پدرانتان را من به قتل رساندم؛ اکنون شما چه می‌گویید. پسران یکی از آن دو مقتول ـ که لابد در نمایش زندگی بازیگرانی ماهر بودند ـ فوراً با گفتن جمله‌ای چون « چاکران جز حضرت پادشاه پدری ندارند » زندگی خود و میراث پدری را نجات دادند. اما پسران سردار مقتول دیگر، چون نتوانستند جلو بروز عواطف خود را بگیرند و دردمندانه گریستند، از درگاه پادشاه رانده شدند و ثروتشان مصادره شد. ادبیات از بسیاری از این نمایش‌های فردی و اجتماعی و تاریخی واقعی گزارش‌های دقیقی ارائه می‌دهد. از جمله در داستان حسنک وزیر که یک شاهکار نمایشی است نیز این وانمودها را به کرّات می‌توان دید.

در آثار ادبی، افزون بر این این نوع وانمودهای واقعی، وانمودهای ادبی را نیز بسیار می‌توان دید که خود نوعی نمایش است. مولانا از این شگرد در مثنوی معنوی استفاده می‌کند. برای نمونه در همان آغاز دفتر اول، آوردن زرگر و به زنی دادن کنیزک محبوب شاه به او، برای نجات او از بیماری ناشی از عشق و سپس قتل تدریجی زرگر یک وانمود است. همچنین است، حیله جوحی که توسط زن عشوه‌گرش قاضی را به خانه آورده و در صندوق کرده و بعداً این صندوق کهنه بی‌ارزش را (با محتویاتش!) به قیمتی گزاف به نایب قاضی می‌فروشد (مولانا، ۶، ۵۳۰: ۱۳۷۵). مولانا در قصه « آن صوفی که زن خود را با بیگانه بگرفت » با ساختی قوی‌تر، از همین شیوه وانمود، موقعیتی بسیار کمیک به وجود می‌آورد: زن که فاسق را زیر چادری پنهان کرده وانمود می‌کند که زیر چادر « خاتونی است از اعیان شهر! » که به خواستگاری دخترشان امده است. شوهر هر چند خود را به بی‌خبری زده؛ اما از راز آن‌ها آگاه است. وانگهی

« زیر چادر مرد رسوا و عیان سخت پیدا چون شتر بر نردبان »!

گذشته از این وانمودهای حقیقی و ادبی، نمایش‌های واقعی بی‌شماری هم در زندگی بزرگان فرهنگ اتفاق افتاده که مسلماً زبان راویان و قلم نویسندگانی که آن‌ها را نقل کرده‌اند، بر زیبایی آن افزوده است؛ اما از قرائن بسیار از جمله روحیه کلی این بزرگان، می‌توان اطمینان داشت که هسته اصلی این گزارش‌ها، حقیقت داشته است. برای نمونه با

با شناختی که از ابوسعیدابوالخیر صوفی بزرگ در دست است، بر می‌آید که وی در تبدیل رفتارهای عادی به نمایش استاد بوده است. این امر را در سراسر کتاب اسرارالتوحید که درباره زندگی وی نوشته شده، به وضوح می‌توان دید. چنان که آورده‌اند که روزی قرار بود شیخ، در مجلسی سخن بگوید. جمعیت زیاد بود. برای آن که جا بازتر شود یکی فریاد زد: مردم از آن جا که هستید یک قدم جلوتر آیید. بو سعید چنان که رسم پایان مجلس‌ها بود دست بر چهره خود کشید و گفت السلام علیکم و رحمه‌الله و برکاته و از منبر پایین آمد. و منظور بوسعید آن بود که همه، هر روز باید از مرحله معنوی خود یک گام پیشتر روند. نویسنده اسرارالتوحید با زبردستی بسیار این حکایت را به گونه یک نمایش چنین تنظیم کرده است: « شیخ یک بار به طوس رسید. مردمان از شیخ استدعای مجلس کردند. اجابت کرد. بامداد در خانقاه استاد تخت بنهادند. مردم می‌آمد و می‌نشست. چون شیخ بیرون آمد مقریان قرآن برخواندند و مردم بسیار درآمدند، چنانک هیچ جای نبود. معرف[۶] برپای خاست و گفت: « خدایش بیامرزاد که هر کسی از آن جا که هست یک گام فراتر آید ». شیخ گفت: « و صلی‌الله علی محمد و آله اجمعین » و دست به روی فرو آورد و گفت: « هر چه ما خواستیم گفت، و همه پیغامبران بگفته‌اند، او بگفت که از آنچ هستید یک قدم فراتر آیید ». کلمه‌ای نگفت و از تخت فرود آمد و برین ختم کرد مجلس را » (محمدبن‌منور، ۲۰۰: ۱۳۶۷).

از اینگونه حکایت‌ها در اسرارالتوحید بسیار است. در حکایتی دیگر آمده: «... در میان بازار، در راه، زنی مطربه مست روی باز کرده چنان که حالت ایشان باشد، فرا شیخ ما رسید. جمع بانگ بر وی زدند و اشارت کردند که از راه شیخ فراتر شو. شیخ گفت: « دست از وی بدارید ». چون آن زن به نزدیک شیخ رسید، شیخ گفت:

آراسته و مست به بازار آیی ای دوست نترسی که گرفتار آیی؟

آن زن را حالتی پدید آمد و بسیار بگریست و در مسجدی شد و... » (محمدبن‌منور، ۲۳۲: ۱۳۶۷). با در نظر گرفتن تقدس و تکریمی که مردم آن زمان برای صوفیان بزرگی چون بوسعید قائل بودند، و با تجسم صحنه‌ای که شیخ، همانند یک هنرمند توانا کلام را چنین نمایش‌گونه به کار می‌گیرد، می‌توان به جسارت[۷] و خلاقیت او در ایجاد ارتباط با مخاطبان پی برد.

۳. ۵. نمایش‌گونه‌ها در ادبیات فارسی

ویژگی نمایشی کردن، ارتباط‌های معمولی را افزون بر اسرارالتوحید، در بعضی کتب نظم یا نثر دیگر که حکایت‌هایی از رفتار و گفتار سایر عرفا در آن درج شده و در فضایی بین واقعیت و تخیل نوسان دارد، نیز می‌توان یافت. چنان که گفته شد، جنبه نمایشی این آثار تا حد زیادی به سبک نویسندگان این حکایات مربوط می‌شود. اصولاً شاید بتوان گفت که تعریف و معنای اصطلاح « حکایت » تا حد زیادی متضمن داشتن همین خصلت نمایشی است. زیرا اساسا واژه حکایت از فعل عربی « حکی » ریشه می‌گیرد که به معنای شباهت داشتن و بازگو کردن و نشان دادن است. و قدما هم در تعریف آن گفته‌اند: حکایت آن است « که خودت را در زمان گذشته فرض کنی یا آن که زمان گذشته را اینک موجود فرض کنی » (فاضل چلبی، به نقل از لغتنامه دهخدا، ذیل *حکایت*). از طرف دیگر، این واژه تا حدی دربردارنده اغراق نیز هست که خود از ویژگی‌های مهم آثار نمایشی به شمار می‌رود.

بدیهی است که نویسندگان و شعرای ایرانی، آثار خود را هرگز به قصد اجرای نمایش تصنیف نکرده‌اند و به همین دلیل، هیچ کدام از این آثار یک نمایشنامه کامل نیست و در بهترین مورد (از این لحاظ) آثار آنان تنها قابلیت اجرای نمایشی دارد. این قابلیت بر اساس ۱. نوع ادبی، ۲. سبک نویسنده و ۳. ماهیت درونی و پرداخت هر اثر، نیز فرق می‌کند و برخی از آن‌ها به دلایلی نزدیکی بیشتری به نمایش دارند. برای نمونه از لحاظ نوع ادبی داستان‌های اسطوره‌ای، حماسی، یا تاریخی، در ادبیات فارسی به طور کلی نمایشی‌تر از آثار غنایی هستند. در آثار غنایی نیز داستان‌های عاشقانه نمایشی‌تر از غزل‌ها هستند. و در میان غزل‌ها نیز درجه نزدیکی به نمایش متفاوت است.

سبک خاص هر نویسنده و شاعر نیز در تعیین این قابلیت دخیل است. برای نمونه سبک ابوالفضل بیهقی با توصیف جزئیات و تدوین مهیج حوادث و صحنه‌های مختلف به گونه‌ای است که نوشته‌های او از هر کتاب نثر فارسی دیگر نمایشی‌تر به نظر می‌رسد. اما در گلستان سعدی به دلیل اختصار کلی کتاب و سبک موجز آن، جنبه‌های نمایشی نیز ایجاز و سرعت خاصی دارد. به طور معمول سعدی با سرعت تمام حکایتی را روایت می‌کند و فقط در نقاط اوج به شگردهای نمایشی متوسل می‌شود. نمونه عالی این شیوه را در حکایت زیر می‌توان دید. سعدی در این حکایت ابتدا به سرعت داستان را نقل می‌کند. سپس ناگاه در نقطه اوج عمل (یا اکسیون) می‌درخشد و سپس با گفت و گو ادامه می‌یابد:

«یکی از ملوک را مرضی هایل بود که اعادت ذکر آن ناکردن اولی. طایفه حکمای یونان اتفاق کردند که مر این رنج را دوائی نیست مگر زهره آدمی به چندین صفت موصوف. بفرمود تا طلب کردند. دهقان پسری یافتند بدان صفت موصوف.

پدرش را و مادرش را بخواند و به نعمت بی‌کران خشنود کرد؛ و قاضی فتوی داد که خون یکی از آحاد رعیت ریختن سلامت نفس پادشاه را رواست.

جلاد قصد کشتن کرد.

پسر سر سوی آسمان کرد و تبسم کرد.

ملک پرسید که در این حالت چه جای خندیدن است؟

گفت: ناز فرزندان بر پدر و مادر باشد و حکومت بر قاضی برند و داد از پادشاه خواهند. اکنون پدر و مادر به علت حطام دنیا مرا به خون در سپردند و قاضی به کشتنم فتوی داد و پادشاه راضی شد به ریختن خونم. در این حال جز خدای پناه نیست.

سلطان را از این سخن دل به هم برآمد و آب در دیده بگردانید و گفت: « هلاک من اولی‌تر که خون بی‌گناهی ریختن. سر و چشمش ببوسید و در کنارش گرفت و نعمت بی‌کران داد و گویند هم در آن هفته شفا یافت » (سعدی، ۱۳۷۴: ۷۵).

این حکایت که بی‌شک از شاهکارهای ادب جهانی است، نه تنها نمونه‌ای از جنبه‌های نمایشی ادبیات را نشان می‌دهد؛ بلکه از آن فراتر، بخوبی راز برتری ادبیات بر نمایش و سینما را هم آشکار می‌کند. لبخند این پسر بی‌گناه به چهره پاک و آبی آسمان، تبسمی که چون طلوع آفتاب حقیقت یکباره طلسم همه توجیه‌های دروغین را باطل می‌کند، چنان عظمتی دارد که هیچ تصویر و نمایشی نمی‌تواند آن را ترسیم کند، جز ذهن خواننده‌ای که با تمام وجود خود در قالب پسر بچه بی‌پناه و بی‌گناهی در زیر تیغ جلاد گذاشته باشد که حتی پدر و مادرش نیز او را تنها گذاشته‌اند. آری این پاکی، پاکباختگی، بی‌پناهی، و در همان حال بی‌نیازی، اعتماد و سرخوشی نهفته در این تبسم را تنها در خلوت صمیمانه‌ای که متن ادبی با خواننده دارد، می‌توان ادراک کرد و این صمیمیت متن و خواننده یکی از رموز برتری ادبیات است.

مقایسه گلستان و تاریخ بیهقی حقیقت دیگری را هم آشکار می‌کند. و آن این که کارکرد جنبه‌های نمایشی در هر اثر ادبی رابطه مستقیمی با ماهیت محتوا و اهداف آن اثر دارد. برای نمونه بیهقی چون تاریخ می‌نویسد جنبه‌های نمایشی را در خدمت « توصیف » به کار گرفته است. اما سعدی چون کتابی تعلیمی می‌نویسد ـ مانند آنچه پیشتر درباره جدال سعدی با مدعی گفته شد ـ این ویژگی را برای ایجاد جذابیت در آموزه‌های اخلاقی از طریق زنده نشان دادن آن‌ها، به کار می‌گیرد. با این همه گاه جنبه نمایشی آنقدر قدرت می‌گیرد که کفه لذت و زیبایی محض دراماتیک بر کفه پیام اخلاقی می‌چربد، و نویسنده و خواننده را در موج تأثیر خود غرق می‌کند.

برای مثال در یکی از حکایت‌های گلستان، پادشاهی به کشتن اسیری فرمان می‌دهد. اسیر بیچاره در حالت نومیدی به زبان خود ملک را دشنام می‌دهد. ملک می‌پرسد که وی چه می‌گوید. وزیر نیک محضر در یک نمایش فردی می‌گوید: « ای خداوند جهان! همی گوید: « و الکاظمین الغیظ و العافین عن الناس[۸] »! در نتیجه این نمایش مناسب ـ که سعدی خود آن را دروغ مصلحت آمیز می‌خواند ـ آموزه‌ای اخلاقی به بهترین شکل ممکن به پادشاه و نیز خواننده، آموخته می‌شود. در نتیجه همین یادآوری « ملک را رحمت در دل آمد و از سر خون او گذشت » در همین حکایت وزیر دیگری که در صحنه حضور دارد از سر بد طینتی این نمایش [یا دروغ] را برملا می‌کند؛ اما از سوی پادشاه سرزنش می‌شود (سعدی، ۵۸: ۱۳۷۴).

چنان که در حکایت بالا مشهود است، وانمود و نمایش اصلی را تنها یک نفر، یعنی وزیر نیکخواه اجرا می‌کند؛ اما در آثار ادبی، گاهی نمایش‌هایی هست که یک گروه آن را به صورت دسته جمعی اجرا می‌کنند. معروفترین نمایش جمعی از این دست، شاید حکایت آن صوفیانی باشد که با فروختن الاغ یک مسافر غریب و تازه از راه رسیده، شام مفصلی ترتیب می‌دهند و برای غافل داشتن او از اشارات خادم خانقاه، شب هنگام سماع و پایکوبی همگانی در خانقاه براه می‌اندازند و مسافر نیز که از این پذیرایی گرم سر خوش شده. همراه با صوفیان دم می‌گیرد و « خر برفت و خر برفت و خر برفت را تکرار می‌کند. خادم خانقاه چند بار برای آگاه کردن او از فروخته شدن الاغش بسوی او می‌آید؛ اما وقتی او را اینگونه گرم سماع می‌بیند، بر می‌گردد. و فردا در جواب به اعتراض مسافر می‌گوید:

« گفت و الله آمدم من بارها — تا ترا واقف کنم زین کارها
تو همی گفتی که خر رفت ای پسر — از همه گویندگان با ذوق‌ترا
باز می‌گشتم که او خود واقف است — زین قضا راضی است مرد عارف است »

(مولانا، ۲، ۲۷۸: ۱۳۷۸)

همان طور که گفته شد غالباً در ادبیات فارسی استفاده از جنبه‌های نمایشی، در خدمت اهداف اساسی‌تر نویسندگان و شعرا قرار دارد و هدف خود نمایش نیست؛ اما این نکته مانع از آن نیست که نویسنده و شاعر هنگام تصنیف آثار جذب جنبه‌های نمایشی اثر نشده باشد. تورق این آثار نشان می‌دهد که در بسیاری موارد، جذابیت نمایش حکایتی که در اساس برای تمثیل یک مطلب مثلاً فلسفی یا اخلاقی ذکر شده، نویسنده را بر آن داشته که این جنبه را با تأکید بیشتری تکمیل کند و خواننده هم گویی اصل مطلب را فراموش می‌کند و شیفته خود نمایش می‌شود.

۴. ۵. جنبه‌های نمایشی نامحسوس‌تر در ادبیات

تاکنون آنچه درباره جنبه‌های نمایشی گفته شد، همگی با اشکال داستانی مرتبط بود اما با دقت بیشتر، در ادبیات فارسی و به خصوص در غزل، نوع نامحسوس‌تری از نمایش را می‌توان یافت. علت نامحسوس‌تر شدن جنبه‌های نمایشی در غزل را، باید در اختصار و ایجاز آن دانست؛ زیرا به طور معمول تعداد ابیات آن محدود است. از طرف دیگر، اصولاً غزل با داستان پردازی مناسبت ندارد. بررسی جنبه‌های نمایشی در غزل می‌تواند مبحث عمیق، جذاب و گسترده‌ای باشد و شاید بیان فشرده آن در این مقاله باعث ضایع کردن آن شود. با این همه باید دانست که هر شعر واقعاً غنایی، مطمئناً قطعه‌ای نمایشی است؛ چون مونولوگی است که مستقیماً شاعر موقعیت روحی غیر معمول خود را، همچون بازیگری، در قالب دیالوگی لااقل با یک مخاطب آشنا اما غایب، و معمولاً با لحنی پر اغراق به نمایش می‌گذارد. نمونه‌ای از این نگاه به شعر را در تحلیلی می‌توان دید که سلدن در فصل زبان و موقعیت از ابیات آغازین شعری از الکساندر پوپ به نام « نامه به اربوتنات » ارائه داده است. وی می‌نویسد « این‌ها فریاد شاعری است که لاجرم بر اثر هجوم به حریم خصوصیش از حلقومش بیرون آمده؛ او یک موقعیت محاصره را القا می‌کند، و پاسخش به آن خشم و خروشی مضحک است... » حاکی از این تعبیر که « باشد، شما حق دارید

بخندید، ولی من وادار شده‌ام برای بیان خود به این شیوه متوسل شوم... » قطعه مزبور حرکتی بی‌قرار، مستأصل و غضب‌آلود و پر ادا و اصول را نشان می‌دهد که شاید با سقوط گوینده از حال رفته روی صندلی با بازوهای گشاده و به درماندگی فرو افتاده، خاتمه یابد. مختصر این که این شعر موقعیت را توصیف نمی‌کند؛ بلکه آن را باز می‌آفریند یا به نمایش می‌گذارد. به عبارت دیگر این همان موقعیت است » (سلدن، ۲۹: ۱۳۷۲). با این اوصاف غزل زیر از حافظ را می‌توان به گونه‌ای بخشی از یک نمایش بر *صحنه‌ای* تجسم کرد که حرکات مناسب سخن خود را هم اجرا می‌کند:

عاشق هجران زده ـ [دست به سوی آسمان دراز می‌کند]: یارب! سببی ساز که یارم به سلامت باز آید و برهاندم از بند ملامت [رو به تماشاگران] خاک ره آن یار سفر کرده بیارید تا چشم جهان بین کنمش جای اقامت [گرد خود چرخ می‌زند] فریاد که از شش جهتم راه ببستند آن خال و خط و زلف و رخ و عارض و قامت [خیره به نقطه‌ای دور و با صدایی آهسته] امروز که در دست توام مرحمتی کن، فردا که شوم خاک چه سود اشک ندامت؟... (حافظ، ۱۴۰: ۱۳۷۱). این ویژگی نمایشی در تمام غزل‌های حافظ و در غزل هر شاعر دیگر با تفاوت درجات وجود دارد. اما حافظ گاه چنان با قوت آن را بکار می‌گیرد که روح نمایش خواننده را نیز فرا می‌گیرد. برای نمونه خواننده خوبی که بیت زیر را می‌خواند حس می‌کند که برای ادای بهتر شعر که آمیخته‌ای از حس عشق، آرزو، دعا، و حتی رنگی از طنز در آن نهفته، دستانش ناخودآگاه برای دعا و سپس حلقه شدن به گردن یار بالا می‌آیند:

ای دوست دست حافظ تعویذ چشم‌زخمست یارب ببینم آن را در گردنت حمایل

(همان، ۲۵۷)

از طرف دیگر، تصاویری که در غزل می‌آید نیز ممکن است نمایشی باشد. برای درک بهتر این نکته باید تصاویر شعری غزل یک شاعر مثلاً حافظ را روی یک طیف در نظر گرفت. در آغاز طیف بیت‌های بدون تصویر، در میانه تصاویر ثابت نقاشی‌گونه و در پایان طیف تصاویر نمایشی قرار می‌گیرند.

ابیات بی‌تصویر (که در غزل حافظ بسیار کمیابند و در عمق آن‌ها هم باز تصویری نهفته) مانند:

هر آن که جانب اهل خدا نگه دارد خداش در همه حال از بلا نگه دارد

(همان، ۱۵۸)

در این بیت تنها دسته‌ای از مفاهیم کلی و انتزاعی به کار رفته و تصویری دیده نمی‌شود.

ابیات با تصاویر ثابت، مانند:

دو یار زیرک و از باده کهن دو منی فراغتی و کتابی و گوشه چمنی

(همان، ۳۶۱)

هر چند بیت تصویر صرف است اما مانند عکسی است که منظره‌ای را بدون حرکت نشان می‌دهد.

تصاویر متحرک مانند:

چو گل هر دم به بویت جامه بر تن کنم چاک از گریبان تا به دامن

(همان، ۳۰۵)

تصاویر نمایشی مانند:

سوی من لب چه می‌گزی که مگو لب لعلی گزیده‌ام که مپرس!

(همان، ۲۳۷)

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد

بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه زیرا که عرض شعبده با اهل راز کرد

(همان، ۱۶۲)

۶. نتیجه

بررسی نمونه‌هایی از قطعات نثر و نظم که در مقاله، حاضر مورد دقت قرار گرفتند، به خوبی نشان می‌دهد که بسیاری از عناصر نمایشی همچون طرح، حرکت، وانمود، بازآفرینی موقعیت، مونولوگ، دیالوگ، را در انواع قالب‌های ادبیات فارسی می‌توان مشاهده کرد و مطمئناً یکی از رموز زیبایی فناناپذیر آن وجود همین عناصر است. از طرف دیگر، نشان داده شد که حضور این عناصر نه از سر اتفاق و نه صرفاً به خواست پدیدآورندگان آثار ادبی است؛ بلکه این عناصر، به دلیل تعلق ذاتی خود به زبان و ادبیات است که در آثار ادبی ظاهر می‌شوند و چون در فرهنگ ما ادبیات نمایشی مستقل وجود نداشته، شعر و نثر غیر نمایشی نقش آن را به عهده گرفته و جایگزین آن شده است.

یادداشت‌ها

۱. برای اطلاع بیشتر از مفهوم نظریه ارتباطی پاکوبسن و اجزا و کاربردهای آن، باید به کتب نظریه‌های ادبی و زبان‌شناسی مراجعه کرد. عناصر این نظریه به اختصار به صورت زیر ترسیم می‌شود:

	بافت	
فرستنده	پیام	گیرنده
	تماس	
	رمز	

۲. کلمه contact را غالباً « تماس » ترجمه کرده‌اند؛ اما با توجه به کاربردهای واژه تماس در زبان فارسی، شاید « رسانه » معادل روشنتری باشد. با این حال برای پرهیز از آشفتگی در اصطلاحات و نیز به ملاحظه معنی واژگانی کلمه، ما نیز همان معادل مرسوم را پذیرفته‌ایم.

۳. برای دیدن تعاریف گفتار درونی به صفحه ۱۹۷ عزبدفتری ۱۳۶۷ مراجعه شود.

4. Monolog

۵. شاید بهتر باشد، این قید را اضافه کنیم که نمایش پس از « سینما » کمال یافته‌ترین شکل زبان و ادبیات است. چون در سینما استفاده از ابزارهای متعددی همچون حرکت دوربین و تمهیدات بصری بی‌شمار دیگری وجود دارد که « تماس » را به کامل‌ترین شکل ایجاد می‌کند.

۶. برای اطلاعات بیشتر درباره اسناد تاریخی این واقعه، رجوع شود به « تاریخ مردم ایران، ایران قبل از اسلام » ص۱۴۰ و نیز « تاریخ در ترازو » ص۶۲ .

۷. معرف‌ها اشخاصی بوده‌اند که در مجالس عمومی به هنگام ورود هر کس ضمن اعلام نام او، ورودش را به مجلس خبر می‌دادند و محل نشستن او را نیز تعیین می‌کردند (محمد بن منور، ج ۲، ۵۶۶: ۱۳۶۷).

۸. این جسارت‌ها و خلاقیت‌های بو سعید غالباً مورد اعتراض هم عصران وی قرار می‌گرفت. چنان که علی صندلی به خواندن همین بیت اعتراض کرد. اما بوسعید در پیغامی که برای وی فرستاد منظور معنوی خود از تکرار این بیت را چنین شرح داد «... [ای] آراسته به زینت دنیا، مست و مخمور دوستی دنیا، نترسی که فردا در بازار قیامت بر آن صراط باریک گرفتار آیی که خداوند می‌گوید (اهدنا الصراط المستقیم) » (محمد بن منور، ۱، ۲۷۱: ۱۳۶۷).

۹. قسمتی از آیه ۱۳۴ سوره آل عمران با ترجمه: « آنان که... خشم و غضب را فرو خورند و بر مردم ببخشایند، نیکوکارند » (سعدی، ۲۳۴: ۱۳۷۴).

منابع

الف: فارسی

اسماعیلی، امیر. (۱۳۷۷). **چهره در چهره**، تهران: انتشارات مروارید.

بیضایی، بهرام. (۱۳۷۹). **نمایش در ایران**، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). **دیوان حافظ** تصحیح قزوینی و غنی، تهران: اساطیر، چاپ چهارم.

خلج، منصور. (۱۳۶۹). **پرولوگ و منولوگ**، تهران: کتاب تئاتر ـ دفتر دوم، جهاد دانشگاهی.

داوسن، س.و. (۱۳۷۷). **درام**، ترجمه فیروز مهاجر، تهران: نشر مرکز.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). **لغتنامه دهخدا**، تهران: مؤسسه لغتنامه دهخدا.

سعدی، مصلح‌الدین، (بی‌تا) **گلستان**، به تصحیح: یوسفی، غلامحسین، تهران: خوارزمی، چاپ چهارم.

سلدن، رامان. (۱۳۷۲). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمه مخبر، *عباس*، تهران: طرح نو.

شارپ، رلف نارمن. (۱۳۴۴). **فرمان‌های شاهنشاهان هخامنشی**، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

کات، یان. (۱۳۷۷). **تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان (تناول خدایان)**، ترجمه دانشور، داود، و ابراهیمی، منصور، تهران: سمت.

کولتز، جان. دابلیو. (۱۳۶۹). **ارتباط گفتاری میان مردم**، ترجمه میرحسینی، دکترسیداکبر کبیری، دکترقاسم، تهران: امیرکبیر.

گیرشمن، ر. (۱۳۷۲). **ایران از آغاز تا اسلام**، ترجمه محمد معین، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

مالکم، سرجان صاحب بهادر. (۱۸۷۶م). **تاریخ ایران**، ترجمه میرزا حیرت، کتابفروشی سعدی، چاپ عکسی از روی نسخه بمبئی (به نقل از بیضایی، ۱۳۷۹).

محمدبن منوربن ابی سعدبن ابی طاهر بنابی سعید میهنی. (۱۳۶۸). **اسرارالتوحید**، تصحیح شفیعی‌کدکنی، دکتر محمدرضا، تهران: آگاه، چاپ دوم.

مولانا جلال‌الدین محمدبلخی رومی. (۱۳۷۵). **مثنوی معنوی**، به تصحیح: نیکلسن، رینولد، تهران: توس.

ویگوتسکی، لو سیمونوویچ. (۱۳۶۷). **تفکر و زبان**، ترجمه عزبدفتری، دکتر بهروز، تبریز: نیما.

ب: انگلیسی

New, Christopher. (1999). **Philosophy of Literature.** London: Routledge.

Perrine, Laurence. (1974).**The Elements of Drama.** New York: Harcourt Brace Jovanovich,