حدود کاربرد لهجه در هنر نمایش

یدالله آقاعباسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دست‌اندرکاران تئاتر در شهرستانها علاوه بر عوامل و مسائل مشترک تئاتر با عواملی خاص نیـــز روبرو هستند. یکی از این عوامل که مستقیماً با اجرا و حدود تأثیر آن در مخاطب هنر دخالت دارد لهجه محلی است. از آنجا که معمولا لهجه را به عنوان یکی ازویژگیهای هنر عامه به شمار می‌آورند، طرفداران هنر «مردمی» بر گرایش خود به استفاده از لهجه تأکید می‌ورزند. استدلال عمدهٔ این گرایش اینست که ما برای مردم کار می‌کنیم. زندگی مردم را به تصویر می‌کشیم و بر صحنه می‌آوریم، بنابراین زبان باید هرچه بیشتر به گویش مردم نـــزدیک باشد. ایـــن استدلال البته استدلالی درست است. حرف برسر حدود کاربرد «لهجه» در هنرنمایش است.

زبانها را گویش‌هائیست و هـــریک از این گویش‌ها «از حیث موضع تکیه روی هجاهای کلمات»[1] با یکدیگـــر تفاوت دارند. هـــریک از این گویش‌ها «قواعـــد مخصوص به خود دارند»[2]. گویشهای هر زبانی اصل مشترکی دارند. قومی که

به زبان و گویشی واحد سخن می‌گفته، براثـر مهاجرت در نقاط گوناگون پراکنده شده و از آنجا که تغییر و تحول در طبیعت زبان است، این تغییر و تحول در هر جائی به طریقی خاص صورت پذیرفته و از اینجا گسستگی به‌شکل گویشهایی مختلف ظاهر شده است.

سبب این گسستگی را اینگونه برشمرده‌اند:

«۱ــ زبان در تغییر و تحول است، اگر قومی باهم آمد و شد و ارتباط کامل داشته باشند زبان ایشان به‌صورت واحدی تحول می‌یابـد. اما اگر ارتباط طوایف مختلف گسیخته شود، در هر محل و نزد هر طایفه‌ای این تحول صورت دیگری می‌گیرد.

۲ــ موانع طبیعی مثل دریا و رود و کوه و دَوین.

۳ــ نبودن تعلیم و تربیت.

۴ــ روش حکومت ملوک‌الطوایفی»[۳].

پس تا اینجـا لـهجه‌های گوناگون براثـر جدائی پدید آمده‌اند. اینکه خود تحول چگونه صورت می‌گیرد بحث مفصل دیگری دارد. اما عوامل فـرهنگی، اقتصادی، سیاسی و حتی جغرافیائی را نباید نادیده انگاشت. بنابراین زبانها بر اثـر عوامل خارج از خود متحول می‌شونـد و گویش‌های گوناگون پدید می‌آیند. این گویشها جوهری‌واحد دارند و از اینروست که هیچـکدام را بر دیگـری رجحان و امتیازی نیست. پس اصطـلاح «لهجهٔ شیرین» گفـته‌ای یکسره نـادرست است و آگاهانه یا ناآگاهانه از تمایلاتـی ناسالم سرچشمه می‌گیرد. «همهٔ گویشها و زبانها دارای ارزشی مساوی هستند، هریك برای خود»[۴].

مخرج حرف «کاف» در لهجهٔ یزدی با محل تولید همین حرف در لهجهٔ معیار فارسی تفاوت دارد، مثلا تلفظ این حرف در لهجه یـزدی به تلفظ حـرف «C»در کلمهٔ «Can» انگلیسی نزدیك‌تر است تا تلفظ حـرف «ک» در کلمهٔ «کرمان». حال کدامیك از این دو تلفظ شیرین‌تر است؟!

در مقابلهٔ با این تفـرقه گویندگان و نویسندگان متعهد کشورها همواره در جستجوی «وحدت زبـان »و در پی ایجاد «زبانی مشترك» بـوده‌اند، تا از اینراه طلسم اسطـوره‌ای کتاب مقدس را در باب تفرقه زبان و داستان‌برج بابل درهم بشکنند و به ضرورت «آزادی» پاسخ گویند.

«ایجاد ارتباط میان مردم شهرستانها و آبادیهـای یك کشور نیز موجب نزدیك شدن لهجه‌ها و وحـدت زبان است. پدیـد آمدن زبـان مشترك همیشه مقدمهٔ ایـن وحدت است. کسانی‌که به‌یك لهجهٔ محلی گفتگو می‌کنند چـون با دانش و ادب آشنا می‌شونـد، می‌کوشند کـه اندیشه‌های خود را به زبان رسمی و عام کشور بنویسند تا میدان رواج آن وسیع‌تر باشد. در شهرستانهای ایران همیشه لهجه‌های گـوناگون متداول بـوده است. مردم شیراز در قرنهای هفتم و هشتم به زبان محلی شیرازی سخن می‌گفته‌اند اما سعدی و حافظ آثار گرانبهای خود را به‌آن لهجه ننوشته‌اند... این سخنوران بی‌شبهه در خانه و بازار به همان لهجه گفتگو می‌کرده‌اند، اما زبان شاعری و نویسندگی ایشان فارسی دری بوده است»[۵].

و این مطلب در مورد اکثر قریب بـه اتفاق گویندگان و

هنرمندان پارسی زبان صدق می‌کند. گذشته از فردوسی که شاهنامهٔ خود را طوری به‌نظم آورده که در سراسر این مملکت به یکسان آنرا می‌خوانند و از آن بهره می‌گیرند. نظامی و مولوی و دیگر بزرگان پارسی‌گوی از جمله گویندگان و هنرمندان‌معاصر نیز همین‌راه را رفته‌اند، بی‌شك نیمایوشیج راهگشای شعر نوین پارسی یکی از شیفتگان فرهنگ محلی زادگاه خود بود، به لهجهٔ خود عشق می‌ورزید، عاشق طبیعت کوهپایه‌های شمال‌بود که هرگاه می‌توانست به‌آنها می‌پیوست و چون دستش کوتاه می‌شد، غم غربت خود را بیان می‌کرد، عمد داشت که در نوشته‌هایش روستائی و کوهپایه‌ای بنماید. این شاعر گرانقدر از به‌کار بردن اصطلاحات محلی «ابا» نداشت و در بخش اعظمی از آثارش چنان با استادی اینکار را صورت می‌داد که از اینراه بر غنای زبان می‌افزود. و آنرا به زبان مشترك نزدیکتر می‌کرد و لاجرم مبشر وحدت بود. بعضی واژگان بومی را چنان بجا در شعر نشانده است که دیگر بومی نیستند. امروز واژهٔ «داروك» که بی‌آن شعر داروك یکسره بی‌معناست، همانقدر برای من که حاشیه‌نشین کویرم، آشناست که برای همشهریهای او. حتی اگر کسی نداند که داروك پیام‌آور بارانست این معنا را خود به خود احساس می‌کند:

«قاصد روزان ابری، داروك، کی می‌رسد باران؟»

نیما در این راه از اصول مکتب «رمانتیسم» اروپا غافل نبود که در مقابله با جزم‌اندیشی، مطنطن‌گوئی و شهرگرائی مکتب «کلاسیك‌های نو» به طبیعت و زبان سادهٔ مردم و شور بی‌پیرایهٔ آنان گرایش داشت. زبانی که شعر گفتن با آن از نظر الکساندر پوپ کفر به شمار می‌آید و «وردزورث» و

«کالریج» در نظریه‌هایشان آنـرا ستودند و با آثارشان بدان اعتلا بخشیدند.

نه تنها نیما کـه سعدی و حافظ و فردوسی و مولوی و دیگران نیز از زبان محلی خود غافل نبوده‌اند. هرچند به‌لهجهٔ محلی ننوشته‌اند، اما هرجا که ایجاب کرده از اصطلاحات آن سود برده، بر غنای زبان مشترک افزوده‌اند. رودکی می‌گوید:

بل تا خوریم باده که مستانیم وز دست نیکوان می بستانیم

که بل صورتی از واژهٔ «بهل» یعنی «بگذار» است و امروزه در کرمان رواج دارد. پس بنا به مورد و بـر حسب تشخیص نویسنده، استفاده از اصطلاحات محلی کار درستی است. این کار همانطور که دیدیم اگر بجا و آگاهانه صورت پذیرد، بر غنای زبان می‌افـزاید. ای بسا کلمات کارآمدی که بـراثر عواملی خارج از حوزهٔ زبان مهجور مانده‌اند. مثلا گویندگان این واژگان بـر اثر تحقیری که بـر ایشان روا داشته‌اند، واژگان مأنوس و ای بسا پر معنای خود را به‌ناچار رها کرده واژگان دیگر را پذیرفته‌اند. در اینگونه موارد احیای این ابزار کارآمد حتی وظیفهٔ هنرمندانست. ولی ناگفته پیداست که افراط در اینکار خـود بر نابسامانی و ابهام می‌افزاید. مثلا این بیت به گویش محلی کرمانی سروده شده است:

من لرگم و درگث و آدریمون کوکم مکن و مگـو کَلفتم[۶]

و منظور گوینده اینست کـه «سرزنشم مکن که دست تنگم». این گونه اشعار را جـز مخاطبین محلی، آنهم نـه مخاطبین امروزی بلکه آنها که لغات و اصطلاحات مهجور را در حافظه دارند، درنمی‌یابند. شاید بتوان همچنان که درمورد نیما ذکر شد، اینکار را تا آنجا مجاز دانست که واژه متناسب با متن برگزیده شود و در متن معنی پیدا کند. چنانکه مخاطب بتواند

بی‌مراجعه به واژه‌نامه و یا فرهنگ اصطلاحات محلی معنای واژه را تا حدودی دریابد. این کار بسیار ظریفی است و دانش و احاطهٔ بسیار می‌طلبد وگرنه جمع‌آوری لغات و اصطلاحات محلی یك ناحیه و آکندن متن از آنها کار دشواری نیست. اینکار کمکی به گسترش و در مواردی احیای این لغات و اصطلاحات نیست، بلکه مخاطب غیرمحلی و در موارد افراطی مخاطب محلی را خسته، بیزار و دلزده می‌کند. از آنجا که با اینکار موزه‌ای از واژگان مهجور ساخته و پرداخته شده، به‌غرابت و جدائی بیشتر آنها از زندگی کمك می‌شود. و تازه دریافتن چنین متونی بدون مراجعه به فرهنگها با دشواری زیاد تنها از راه قیاس ممکنست. شخص در این حال «فقط جمله‌های این لهجه‌ها را با جمله‌های زبان خود ارتباط می‌دهد»[۷]. در اینگونه موارد «توانائی درك جمله‌های ناآشنا ظاهراً در حکم انگلی است در قلمرو کنش گوینده در زبان خود»[۸].

حدی که از آن یاد شد در مورد نمایش تغییر می‌کند، چرا که در شعر و داستان خواننده مجال تأمل دارد، اما در نمایش این فرصت نیست.

و اما استفاده از لهجه در نمایش وجوه دیگری نیز دارد. می‌دانیم که تئاتر از عواملی ترکیب یافته که چنانچه هرکدام به قاعده بکار برده شوند در مجموع کاری شایسته ارائه می‌شود. متن خوب، کار و بازی سنجیده و ممارست یافته و دکور متناسب و سایر عواملی از این قبیل است که کاری قابل توجه به‌وجود می‌آورد. متن ضعیف را هیچ بازی خوبی نمی‌تواند نجات دهد. بازی ضعیف محکم‌ترین متون را تباه می‌کند. نمایشی که تنها دکوری زیبا داشته باشد و از سایر لحاظ

بلنگد، ارزش دیدن ندارد. به همین قیاس هرکدام از عوامل که بارز و برجسته به چشم آیند به طبیعت جمعی کار تئاتر لطمه می‌زنند. درست مثل تابلوئی که تنها خطوط برجستهٔ طرحی را از مجموع آن جدا می‌کند و همچون وصلهٔ ناجوری به ترکیب کار لطمه می‌زند. گیرم این وصله ابریشمین باشد. لهجه نیز در مجموعهٔ کار شاخص است، جلب توجه می‌کند و مگر در اجرای نمایش عمدی باشد وگرنه هیچ نقطه‌ای بدون ارتباط با باقی نقاط در کار تئاتری نمی‌بایست جلب توجه کند.

وجه دیگر لهجه، محدودیتی است که به بازیگر تحمیل می‌کند. (تناقضی که در عمل به چشم می‌آید اینست که برای بازیگر تنبلی که قادر به پیراستن بیان خود از لهجه نیست، لهجه امتیازیست). پیداست که لهجه یعنی «بیان به یك شکل خاص» و این یعنی محدود کردن صدا. درست مثل اینست که بازیگری روی صحنه فقط به یك نحوه و در یك میزان یکنواخت و تکراری حرکت کند و یا آهنگی را مرتبا تکرار نماید. بیان آدمی را امکاناتیست، چه از نظر حجم صدا، ارتفاع، طنین و شدت آن. و در پرورش صدای بازیگر هدف اینست که او نخست بیان خود و امکانات فیزیکی آنرا بشناسد، دستگاه تولید صدا را بشناسد، ظرفیت و محدودیت آنرا بداند و بکوشد بیان خود را تنوع و گسترش بخشد. این امر از نظر تنوع صدا در خلق و بازآفرینی نقشهای متفاوت، اهمیت اساسی دارد. «سیسیل بری» مربی گروه تئاتر سلطنتی شکسپیر انگلستان می‌گوید:

«داشتن لهجه می‌تواند مانعی برای پرورش صدا و بیان

باشد. اگر شما به هر دلیلی تنها به یك شیوه سخن گفتن بچسبید و از یادگرفتن شیوه‌های‌دیگر خودداری ورزید، امکانات صدای خود را محدود می‌سازید. صدائی که بدینطریق برای حفظ فردیت و اصالت محدود شده باشد. از کارآئی کافی برخوردار نمی‌تواند بود. و این نقیصه به همهٔ بازی صاحب صدا لطمه خواهد زد»[۹].

درواقع صدا در تئاتر می‌بایست بر اثر ممارست و تمرین تربیت شود. در زندگی عادی از همهٔ ظرفیت صدا استفاده نمی‌شود. اما بازیگر به لحاظ تنوع شخصیت‌هائی که می‌آفریند لازمست که قدرت استفاده از همهٔ ظرفیت بیان‌خود را داشته باشد وگرنه چطور می‌تواند احساسات متنوع بشری را انتقال دهد. به قول استانیسلاوسکی «آدم درمی‌یابد که روشهای خانگی و شیوه‌های بیانی که تنها پنج یا شش نت دارند، چه اندازه مسخره‌اند. ما با پنج نت جغجغه‌ای چه‌کاری از دستمان ساخته است؟ نمی‌شود به کمك این نتهای محدود همهٔ احساسهای انسانی را منتقل نمود. این بدان می‌ماند که بخواهی سنفونی شماره ۹ بتهوون‌را با یك «بالالایکا» بنوازی»[۱۰]. بازیگران هنرمند آنهائی هستند که در نقشهای گوناگون اشخاص گوناگون بیافرینند. بازیگری که با فراگرفتن چند کلیشهٔ بدنی و بیانی همواره یکسان در نمایشها و فیلمهای متفاوت در نقش افراد مختلفی ظاهر می‌شود و همیشه خودش را تکرار می‌کند و یا به قول معروف در «تیپ» یا «شخصیتی» ثابت شده، بازیگر خوبی نیست. آفرینش هر نقش مرارت و تحمل زحمت فوق‌العاده‌ای می‌طلبد. سهل و مستنع بودن تئاتر در همین است که هرکه اندکی «رو» داشته

باشد و بتواند جملاتی را حفظ کند، می‌توانـد بر صحنه و پیش روی تماشاگران ظاهر شود. کاری که در هنرهای دیگر نیز به نسبت‌های گوناگونی ممکنست، اما در تئاتر بیشترین نسبت را دارد. ناگفته پیداست که «گوهر هنر» با «خرمهره هنر» تفاوت بسیار دارد. اینست کـه فراوان کار کردن و «پرکاری» معمول بازیگران از «هنرمند تئاتر» ساخته نیست. پرداختن هر نقش و شخصیتی بـه مطالعه و تمرینی گسترده نیاز دارد و این مطالعه و تمرین زمان می‌برد که «خشت است که پر توان زد».

نقش‌پوشها در نمایشهای مختلف بر اساس فرهنگهـای متفاوتی ــ حتی در یك جامعه ــ راه می‌روند و حرف‌می‌زنند. همچنانکه در تمرین‌های بدن می‌بایست ابتدا آنرا از هرگونه تنش عضلانی عاری کرد. در پرورش صدا نیز می‌بایست آنرا از هرگونه کشش، ریتم، تکیه و عادت بیانی پـرداخت. «در واقع بازیگر، هر نقش را باید با یك لوح سفید آغاز کند و منظور از این گفته اینست که بازیگر نباید از آنچه کـه در خلق نقشهای گذشتهٔ خود به‌کار گرفته به شیوه‌ای تکـراری استفاده کند. و در ارتباط با صدا باید گفت که بازیگر نباید برای اجرای نقشی جدید در استفاده از صدائی که می‌شناسد و بدان تسلط دارد اصرار ورزد. و تنها با قرار گرفتن در یك حـالت آمادگی کامل و برخـورداری از اعتماد به نفس است کـه صدای شما امکـان خواهد یافت یا تنوع بسیاری بپذیرد»[۱۱].

استانیسلاوسکی می‌پذیرد که بیانش «متشکل از حروف، سیلابها و کلمات و آهنگ خاصی است که مشخص‌کنندهٔ ریتم است»[۱۲] و با تغییر این آهنگ است که او می‌تواند با قدرت و

تسلط نقش «دکتر استوکمان» در نمایش «دشمن مردم»، «ساتین» در نمایش «در اعماق» گورکی و «اتللو» را در نمایش شکسپیر و دهها نقش دیگر را اجرا کند. اگر او به قول «سیسیلی بری» فقط یك «لهجهٔ معین» داشت و از تغییر دادن آن ناتوان بود، هرگز نمی‌توانست نقشهای گوناگون را بیافریند.

مخالفت با لهجه روی صحنه هرگز به معنای مخالفت با «لهجهٔ خاصی» نیست. فرد ممکنست عاشق لهجهٔ خود باشد، اما روی صحنه از آن احتراز کند. کسانی که در اینمورد به احساسات دامن می‌زنند و بر اساس علائق قومی مخاطبین دلائلشان ــ و به همان نسبت رگهای گردنشان ــ را استوار می‌کنند، در نهایت جز عوام‌فریبی کاری نکرده‌اند.

در تئاتر مثل اینست که بازیگری همیشه با یك لباس ــ گیرم لباس محلی خودش ــ قرار باشد همهٔ نقشهای دنیا را اجرا کند. در مورد کلام از این هم بدتر است. کلامی که جادوی آن در سینمای ناطق، خود انقلابی بود، کلامی که میراث نمایش جهان‌بر آن استوار است و «... برای هنرپیشه این کلمه است که در نهایت باید مؤثر واقع شود. زیرا کلمه است که محتوی احساس و اندیشهٔ اوست. بنابراین انرژی صوتی باید در کلمه نهاده شود و این‌کار به میلیونها طریقهٔ تاکید کردن، کش دادن و نوسان دادن به کلمه صورت می‌گیرد»[۱۳] حال آنکه هنرپیشه‌ای که قادر به تکلم به لهجه‌ای غیر از لهجهٔ خودش نیست تنها یك طریقه تاکید کردن، کش دادن و نوسان دادن به کلمه را مرتباً تکرار می‌کند.

نظریه‌پردازان تئاتر از لهجه غافل نبوده‌اند و اغلب به نوعی از آن یاد کرده‌اند، اما از مجموع چنین برمی‌آید که

هیچکس سخن گفتن به یك آهنگ و ریتم کلیشه شده را نمی‌پسندد. «ژان‌لوئی بارو» از زبان «مخلص و محذوف» یعنی زبانی که باید آنرا یك بار شنیدوبه‌سرعت هم شنید، نام می‌برد. «درکث بوسکیل» با صراحت می‌گوید:

«مشکل است که موردی برای ضرورت اتخاذ تکیه یا لهجه پیدا کرد، مگر اینکه متن نمایش ایجاب کند. هرچه بیشتر تکیه محلی برای اجرای نمایش لازم باشد. نمایش کمتر ارزشهای اساسی دارد. کمتر پیش می‌آید که در نمایش، درستی تکیه یا لهجه مهم باشد. مهم نیست که مکبث را با تکیه‌های اسکاتلندی اجرا کنیم و نیز ضرورتی ندارد که نمایشهای شکسپیر با همان تلفظ و بیانی که خلق شده‌اند به نمایش درآیند... بسیاری از نمایشهای ارزنده حیطه‌ای برتر از لهجه‌ها و تکیه‌های محلی دارند»[۱۴].

حتی کسانیکه به دلیل مخالفت با کلیشه‌های رایج روز و بیانهای مطنطن صحنه‌های دورانشان به زبان و مردم رو آورده و در این باب گام زده و نظریه پرداخته‌اند نیز جنبهٔ اعتدال را رعایت کرده‌اند. از مشهورترین این هنرمندان یکی برتولت برشت هنرمند برجستهٔ تئاتر جهان است که نوشت «تئاتر باید زبان تئاتری خاص خود را داشته باشد... ولی این زبان باید زنده، متنوع و تحول‌پذیر باقی بماند. مردم به لهجه صحبت می‌کنند و خواست باطنی‌شان‌را در لهجه بر زبان می‌آورند. بازیگر چطور می‌خواهد مردم را تصویر کند و مردم را مخاطب قراردهد اگر به‌لهجه‌های آنان بی‌اعتنا

بماند و لحن‌هائی از این لهجه‌ها را در زبان فصیح تئاتر وارد نکند»[۱۵].

کاملا پیداست که منظور برشت این‌نیست که زبان فصیح تئاتر یکسره به لهجه روی بیاورد. انهم به یك لهجهٔ خاص، بلکه او از هنرمند تئاتر می‌خواهد تا لحنهائی از این لهجه‌ها را وارد زبان تئاتر کند و یکسره بدانها بی‌اعتنا نماند. این همان کاریست که رمانتیك‌ها کردند. همان کاری که نیما در شعرهائی مثل «داروکٔ» کرده است. در جای دیگری برشت می‌نویسد: «زبان فصیح آلمانی تنها وقتی زنده خواهد بود که از **لحن لهجه‌های مختلف** مایه گرفته باشد. هنرپیشه باید زبان‌را همواره آگاه به‌کار گیرد و از زبان واقعی‌مردم دورش نکند»[۱۶].

واضح است که همزمان با لهجه‌هـای مختلف نمی‌توان متنی‌را اجرا کرد. برشت آگاهانه به‌لحنی از لهجه‌های مختلف اشاره می‌کند. او هرگز عوامفریبانه نمی‌گوید: «ما به لهجهٔ خودمان می‌نویسیم و اجرا می‌کنیم. چون خودمان لهجه داریم و با اینکار عقدهٔ حقارت خودمان را سر و سامان می‌بخشیم!» چون او در اینمورد احساس کوچکی نمی‌کند. برشت هنگامی که از تئاتر شرق مایه می‌گیرد، آنـرا جار می‌زند. در همان زمان اروپا میراث‌دار تئاتر دنیاست و برشت خیلی راحت‌تر است که بگـوید «ما خودمان تئاتر داریم دیگـر چه نیازی به فرهنگ دیگران است» و اتفاقاً این درست در همان زمانیست که نژادپرستان نغمهٔ شوم نژاد برتر را سرداده‌اند. اما برشت می‌داند که هنر مرز نمی‌شناسد و میراث فرهنگی چین و ژاپن و مصر و یونان و رم و هند و ایران و... است که چون رودی خروشان در بستر زمان جـاریست. او در فکر اینست که از

زبان تئاتر سود برده، عاطفه‌ای مشترک و تجربه‌ای همگانی بیافرینند. اگر برشت از لهجه نام می‌برد، زبان مردم را در نظر دارد نه تمایلات فاشیستی برتری نژادی را. که او ضد تبعیض نژادیست و مخالف کسی که لهجهٔ خود را می‌ستاید، لاف خودبزرگ‌بینی می‌زند و تخم تبعیض می‌کارد.

کسانی هم هستند که از اینهم فراتر رفته‌اند. مثلا «فرانس کسافرکروتس» نمایشنامه‌نویس معاصر آلمانی در یادداشتی که بر نمایش «شخص سوم» خود نگاشته است بر استفاده از لهجهٔ «باواریائی» که لهجهٔ جنوب‌آلمان است تاکید کرده، حتی تا انجا پیش می‌رود که می‌نویسد: «اگر بازیگران به این لهجه تسلط نداشته باشند، باید بیان خود را با این لهجه بیارایند»[۱۷]. همین نویسنده در بخش معرفی اشخاص بازی نمایشنامهٔ دیگرش به نام «کلبهٔ والدین» دستورالعمل پیشین خود را بی‌اعتبار اعلام‌می‌کند. این نمایشنامه‌هم همان فضای نمایش «شخص» سوم را دارد و آدمهای نمایش به‌همان لهجهٔ باواریائی حرف‌می‌زنند. با این‌حال کروتس می‌نویسد:

«به‌خاطر اینکه گفتار بهتر قابل درک باشد، می‌توان فقط وزن و آهنگ لهجه را به‌کار گرفت. با این حال زبان نمایشنامه محدود به لهجهٔ باواریائی نیست. حتی می‌توان زبان کتابت را به‌کار بست. در نمایشنامه‌های پیشین من تجربه نشان داده است که تقلید لهجهٔ باواریائی راه درستی نبوده است»[۱۸].

تجربهٔ نمایش ایرانی نشان داده است که استفاده از لهجه در نمایش جدی ما نیازمند دقت و ظرافتی خاص است

و شرط آن چیزی نیست جز ضرورت. وگرنه استفاده از لهجه به‌عنوان زینتی که فقط جلب توجه کند، هیچ مشکلی از تئاتر ما حل نمی‌کند که هیچ، بر پیچیدگی و نابسامانی موجود می‌افزاید. استفاده از لحن‌هائی از لهجه ــ به قول برشت ــ کارسازتر است. اما آکندن متن از لغات و اصطلاحات محلی که نیازمند توضیح جداگانه و لغت‌نامهٔ پیوست باشد، مخل معنا و هدف تئاتر است. در معدود نمایش‌هائی که از لهجه سود برده‌اند، نحوهٔ گویش هرگز عمده نبوده و بر آن تاکید خاصی نشده است. اما در انبوه فیلمها و نمایش‌هائی که در آنها از لهجه سوء استفاده شده، آنرا عمده کرده و به باد تمسخر گرفته‌اند. اینکار در بسیاری از محصولات شبه‌هنری که معمولا بازار پررونقی هم دارند، کاری عادیست. کارهائی که بنا دارند «مضحکه» باشند، از لهجه در همین جهت سوء استفاده می‌کنند. خود تضاد تلفظ واژه در گویش‌محلی با لهجهٔ معیار خنده‌آور است. این خنده که البته خندهٔ تمسخر و مضحکه است، با عکس‌العمل فعل و انفعالی که از طنز حادث می‌شود، تفاوت دارد و از آنجا که سطحی‌است، سازنده نیست و بیشتر ریشخنداست. ما به‌عنوان‌تماشاگر یا خودمان به‌لهجهٔ خودمان می‌خندیم و یا شاهد خندهٔ تمسخرآمیز دیگرانیم. این خنده و تمسخر نه تنها به هیچ شناخت و ارتقائی منجر نمی‌شود، بلکه کسالت هم به‌بار می‌آورد.

شرط استفاده از لهجه در نمایش‌هائی که آلوده به‌غرض نیستند، اینست که لهجه بر اساس ضرورت در تار و پود نمایش آنگونه بنشیند که جلب توجه نکند و گوش را نیازارد و منجر به‌بازی اغراق‌آمیز و نامتناسب و در بسیاری از موارد «نوده‌بازی» بازیگران نشود. لهجهٔ مردم وسیلهٔ تمسخر و آلت

مضحکه نیست.

کسانی هم هستند که به لـوده‌بازیهای آراسته به لهجهٔ محلی با نظر مساعد نگریسته، به‌به و چه‌چه می‌کنند. اینهـا نمایش‌هائی از ایندست را با معیارهای هنر تئاتر نمی‌سنجند. اغلب این نمایش‌ها برای بینندهٔ غیربومی همـان کششی را دارد که لباسهای محلی و صنایع دستی و امثال آنها دارند. در استقبال از این کارها اغلب عباراتی نظیر «سوقاتی ولایت» «تحفهٔ شهرستان» و «چیزهای بامزه» به‌کار برده می‌شود. این «تحفه»ها هرچه باشند «هنر» تئاتر نیستند. متأسفانه منتقدی هم نیست که پنبهٔ این قبیل کارها را بدون غرض بزند و سره را از ناسره جدا کند. همان مختصری هم کـه گاهی به زیور طبع می‌آرایند، سراپا ستایش و یا سرزنش بی‌مورد است.

عوامل نمایشی معمولا بـه دو صورت در اجـرا به کار گرفته می‌شوند: یا با اندام کار چنان پیوسته‌اند که تفکیك آنها از نمایش غیرممکن است. به‌طور مثال صحنه‌آرائی‌ای که براساس طرح نمایش طراحی شده و دارای چنان ارزشی است که با حذف آن تمامی اجرا دچار کمبود و ضعف می‌شود. بر این اساس هر شیئی و یا حرکتی چون سنگ بنا دارای هدف و وظیفه‌ای بنیادین است.

شکل دوم استفاده از عوامل نمایشی در اجرا اینست که به عنوان چیزی مستقل در کنار کار قرار می‌گیرد. ای بسا «خانه از اصل ویران» باشد و «خواجه در بند نقش ایوان». دکور باشکوهی که چندان ربطی به کار ندارد. طراحی صحنهٔ زیبا (و فقط زیبـا!) و استفاده از گـروه موسیقی که ساز نامربوط خودش را بزند به‌عنوان مزه!، حتی لباسهای گران قیمت بی‌ربط و لهجهٔ اصیل شیرین! اما نامربوط که تنها به

کار گردآوران لهجهٔ محلی و فولکلور منطقه‌ای می‌آید، نمونهٔ اینگونه سوء استفاده از عوامل نمایشی است.

پس خلاصه اینکه جز در موارد ضروری استفاده از لهجه لزومی ندارد. آنگاه هم که از لهجه استفاده می‌کنند، باید طوری با کار بیامیزد که نتوان آنرا جدا ــ و احتمالا حذف ــ کرد.

پانویس‌ها

۱ــ دکتر پرویز ناتل خانلری، تاریخ زبان فارسی، نشر نو، چاپ سوم ۱۳۶۶، ص ۶۹

۲ــ همان

۳ــ دکتر پرویز ناتل خانلری، زبان‌شناسی و زبان فارسی، توس، چاپ دوم ۱۳۶۶، ص ۱۴۲ و ۱۴۶

۴ــ رابرت ا. هال، زبان و زبانشناسی، ترجمه دکتر محمدرضا باطنی، امیرکبیر، چاپ دوم ۱۳۶۳، ص ۹

۵ــ حکیم قاسمی کرمانی، خارستان، نشر همت کرمان، چاپ سوم، ۱۳۵۹، ص ۹۳۳

۶ــ همان

۷ــ نیل اسمیت، دیردری ویلسون، زبانشناسی نوین نتایج انقلاب چامسکی، ترجمهٔ ابوالقاسم سهیلی ــ علی‌اشرف صادقی و...، آگاه، چاپ اول ۱۳۶۷، ص ۳۰۲

۸ــ همان

۹ــ سیسیلی‌بری، پرورش صدا و بیان هنرپیشه، ترجمه و اقتباس محسن یلفانی، مؤسسه تحقیقات اقتصادی و اجتماعی پازند، چاپ اول ۱۳۵۹ ص ۲۱

۱۰ــ کنستانتین استانیسلاوسکی، زندگی من در هنر، ترجمه علی کشتگر، امیرکبیر، ۱۳۵۴، ص ۵

۱۱ــ سیسیلی‌بری، پرورش صدا و بیان هنرپیشه، همان ص ۲۳

۱۲ــ پروانه مژده، مقالهٔ دربارهٔ زبان تئاتر، فصلنامهٔ تئاتر، سال‌اول، شماره دوم و سوم، ۱۳۶۷ه ص ۳۸
۱۳ــسیسیلی‌بری، پرورش صدا و بیان هنرپیشه، همان، ص ۲۴
۱۴ــ درکث بوسکیل، مقالهٔ صدا و گفتار، ترجمهٔ اختر اعتمادی، مجلهٔ نمایش، شمارهٔ ۴، ص ۷۲
۱۵ــ برتولت برشت، دربارهٔ تئاتر، خوارزمی، چاپ اول ۱۳۵۷، ص ۳۸۴
۱۶ــ همان، ص ۳۹۴
۱۷ــ فرانس کسافر کروتس، نمایشنامهٔ شخص سوم، ترجمه رضا کرم‌رضائی، ققنوس، چاپ اول ۱۳۵۶، ص ۱۱
۱۸ــ فرانس کسافرکروتس، نمایشنامهٔ کلبهٔ والدین، ترجمهٔ رضا کرم‌رضائی، ققنوس، چاپ اول ۱۳۵۶، ص ۱۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی