شیوه‌ی نزدیک شدن به متن تئاتری

به همراه تجزیه و تحلیل نمایشنامه "درخواست شغل"

میشل وینـاور
مترجم: بهرام جلالی پور

Michel Vinaver

پیش گفتار مترجم:

"شیوه‌ی نزدیک شدن به متن تئاتری"[1] روشی شکل‌شناسانه برای بررسی متن دراماتیک است که میشل وینـاور (Michel Vinaver -1927)، نمایشنامه نویس و نظریه پرداز فرانسوی از نخستین سال‌های دهه ی هشتاد ابداع و در قالب برنامه‌ای آموزشی به دانشجویان تدریس کرده است. بین سال‌های ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۵ دوازده نمایشنامه توسط خود او یا دیگر همکاران دانشگاهی اش به این شیوه بررسی و در قالب مجموعه کتاب‌های رپلیک (Réplique) منتشر شد که بعدها، در سال ۱۹۹۳ به همراه بررسی شانزده نمایشنامه‌ی دیگر در کتابی به نام "نگارش دراماتیک"[2] بار دیگر به چاپ رسید.

اگرچه وینـاور در مقدمه ابراز می‌دارد که قبول این روش به عنوان روشی علمی، مستلزم پشت سر گذاشتن مراحل آزمون و خطاست اما در عین حال، در ادعایی جاه طلبانه آن را مناسب بررسی تمام انواع نمایشنامه معرفی می کند؛ ادعایی که تأیید یا رد آن نیاز مند بررسی های بیشتر است. همچنین، بررسی و نقد سایر جنبه های شیوه نیز کاری مفید و درخور خواهد بود. چنان که دیگر رساله نویس و نظریه پرداز معاصر، پاتریس پاویس در کتاب خود به یکی از عمده ترین کاستی های روش وینـاور یعنی غیبت محورهای زمان و مکان (نگاه کنید به بخش محورهای دراماتیک در ادامه مطلب) اشاره کرده است.[3] با این حال، آشنایی با این روش می تواند نکات ارزنده‌ی بسیاری در اختیار علاقه مندان تحلیل صوری متون دراماتیک بگذارد.

متن "شیوه‌ی نزدیک شدن به متن تئاتری"[4] را پیش تر از کتاب "نگارش دراماتیک" ترجمه کرده بودم و قصد داشتم برای معرفی نحوه‌ی استفاده از آن، یکی از تجزیه و تحلیل های انجام شده در این کتاب را نیز به فارسی برگردانم اما در انتخاب نمونه‌ی مناسب مردد بودم تا این که بررسی خود وینـاور روی یکی از نمایشنامه هایش، یعنی نمایشنامه‌ی درخواست شغل (La demande d'emploi) منتشر شد.

البته این تجزیه و تحلیل اخیر موجزتر و کوتاه تر است و عمل به تمام مراحل شیوه نامه را نیز شامل نمی شود (حتی در پایان آن از ترسیم نمودار محورهای پانزده گانه نیز خودداری شده است). اما از جهتی، هم به لحاظ حجم، امکان انتشار همزمان هیچ یک از تجزیه و تحلیل های دیگر کتاب به همراه اصل شیوه نامه در مجلات وجود نداشت و هم علاقه مند بودم به این بهانه، خواننده با یکی از آثار خود وینـاور آشنا شود؛ پس در نهایت این آنالیز اخیر را برگزیدم. خصوصاً که به این ترتیب امکان آشنایی با شیوه‌ی کار او روی یکی از متون خودش فراهم می شد. چیزی که پیشتر برخی منتقدان تقاضا کرده بودند.[5]

درباره‌ی "درخواست شغل":

مردی به اسم فاژ پس از ۲۳ سال به خاطر یک درگیری شغلی از کار خود استعفا داده و درجست وجوی شغلی جدید است. در طول مدتی که وی در جلسه‌ی مصاحبه‌ای

استخدامی به سؤالات متصدی گزینش پاسخ می دهد، به طور موازی با مسائل زندگی خصوصی او نیز آشنا می شویم؛ نگرانی های **لوئیز**، زنش، از تمام شدن ذخیره ی مالی خانواده، باردار شدن **ناتالی**، دختر هفده ساله اش از یک سیاه پوست و تلاش پدر و مادر برای ترغیب دختر به سقط جنین، فعالیت های چپ گرایانه ی افراطی دختر که منجر به دستگیری اش توسط پلیس به جرم سرقت از یک فروشگاه می شود و...

نمایشنامه از نظر ساختاری شامل سی تکه یا قطعه است که با ذکر شماره از یکدیگر جدا شده اند و همان طور که در قطعه ی نمونه ی بخش دوم مطلب ملاحظه خواهید کرد، ساختاری قطعه قطعه و درهم ریخته دارد. دیالوگ شخصیت ها به نحوی افراطی بریده و مخلوط شده و خواننده ی متن یا تماشاگر نمایش ملزم است تکه های پراکنده و مجزای دیالوگ ها را در ذهن خود مرتب کند. مضافاً این که از تلاقی و تداخل این دیالوگ های پاره پاره معانی جدیدی نیز خلق می شود.

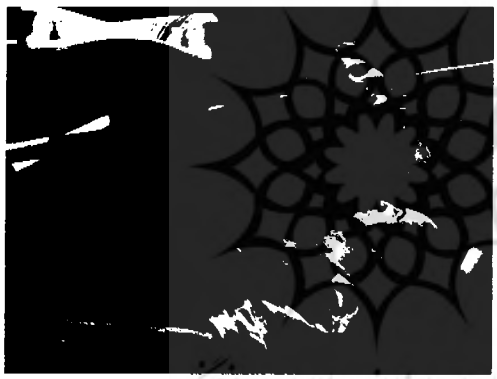
***

شیوه ی نزدیک شدن به متن تئاتری

الف) مقدمه ای بر معرفی شیوه

۱. این شیوه از ویژگی خاص نگارش تئاتری نشئت می گیرد؛ اما در عین حال، آن را به دیگر انواع نگارش مربوط می سازد و بدون نادیده گرفتن ویژگی های فردی اش، آن را در حوزه ی ادبیات می گنجاند.

۲. بی نیاز از هر گونه شناخت قبلی (تاریخی، زبان شناسی، نشانه شناسی، تئاتری، ادبی یا به طور کلی فرهنگی) مستقیماً و بی واسطه به متن می پردازد.



«درخواست شغل» به کارگردانی میشل وناور، تئاتر معاصر، ۲۰۰۱

۳. نه به "نظریه"ای خاص پای‌بند است و نه به آگاهی از یک "فرا زبان"[۶] نیاز دارد.

۴. هم متن بنیاد و هم اجرایی است. هم به کار خواننده‌ای عادی می آید که می خواهد راه های دست یابی اش را به ژرفای نمایشنامه افزایش دهد و هم خواننده ی متخصصی (مثل کارگردان، بازیگر و ...) که درگیر فعالیتی اجرایی است.

۵. بدون پرداختن به مسائل اجرایی، درک نحوه ی عملکرد متن را به عنوان دستمایه ی تئاتری ممکن می کند و به کسانی که می خواهند به بررسی جزء به جزء یک قطعه (Fragment) (نگاه کنید به قسمت "روش استفاده") بپردازند، نشان می دهد که رویدادی خلاصه در یک متن نمایشی چطور گسترش می یابد.

۶. از وارد شدن به این بحث ها و مناز عات که متن اولویت دارد یا اجرا اجتناب می کند.

۷. ابزارهایی فراهم می آورد که به کمک آنها تعیین جایگاه اثر (از هر سبک، زمان، کشور و...) به طور عام در مجموعه آثار دراماتیک و به طور خاص، نسبت به هر اثر دراماتیک دیگر، امکان پذیر می شود.

۸. استفاده از این ابزار، نمایشنامه نویسی معاصر را از انزوا خارج می کند و باعث نزدیکی آثار

1-Méthode d'approche du texte théâtral.
2- Vinaver, Michel (sous la direction de). Ecritures dramatiques (Essais d'analyse de textes de théâtre). Actes Sud, 1993.
3-Pavis, Patrice. Le théâtre contemporain. Nathan/ VUEF, Paris, 2002, P. 52-77.
۴. با توجه به نثر دستور العملی این متن ترجیح می دادم به جای کلمه شیوه از کلمه شیوه نامه استفاده کنم همچنین به جای واژه نزدیک شدن واژه رویکرد را نیز بیشتر می پسندیم اما به نظرم رسید ممکن است عبارت "شیوه نامه رویکرد به متن دراماتیک" چندان دلچسب خواننده فارسی فراز نگیرد و گویا به نظر نرسد.
5-Pavis, Patrice. Le théâtre contemporain, Nathan/ VUEF, Paris, 2002, P. 53.
۶. منظور از فرا زبان (Métalangage) گفتمانی زبانی است که برای توصیف خود زبان استفاده می شود. م.

تئاتری معاصر به مجموعه آثار گذشته، خصوصاً آثار "کلاسیک" می شود.

۹. به نوعی گونه شناسی (Typologie) متون تئاتری منتهی نمی شود اما اجازه می دهد نوعی جای شناسی (توپوگرافی) بنا کنیم که در آن هر اثر جایگاه خاص خود را خواهد یافت.

۱۰. مسیر این شیوه از قبل مشخص نشده و از آنجا که روشی مستبدانه نیست و تجهیزات اختصاصی خود را بعد از "کشف" کردن ارائه می هد، نوعی احساس ماجراجویی برمی انگیزد.

۱۱. بایستی بیشتر مثل وسیله ای برای انجام خرده کاری (Bricolage) استفاده شود نه همچون وسیله ای علمی. ابزارهایی که پیشنهاد می دهد آن قدر مبهم هستند که انسان را از خیال دست یابی به یک سیستم دلسرد کنند؛ اما با این وجود، به طور آموزشی و با دقت و موشکافی مورد استفاده قرار می گیرد. نبایستی عجولانه آن را در گیر ایده های کلی کرد. این ایده ها به تدریج شکل خواهند گرفت.

۱۲. بر پایه ی اصلی بنا می شود که به سه گزاره ی زیر قابل تجزیه است؛

الف) درک یک متن تئاتری، در وهله اول آن است که ببینیم این متن از نظر دراماتیک چطور عمل می کند.

ب) با بررسی سطح گفتار شخصیت ها سبک عملکرد دراماتیک متن آشکار می شود.

ج) تجزیه و تحلیل نمونه ای کوچک از یک نمایشنامه، نحوه ی عملکرد کل نمایشنامه را آشکار می سازد و کلیدهای لازم را برای درک کل آن فراهم می کند.

گزاره ی سوم می تواند تعجب برانگیز باشد. خود این گزاره بر پایه ی این اصل کلی شکل می گیرد که اثر در نگارش کاملاً مستقل است و نگارش چیزی نیست که در طول مسیر تغییر کند. البته این اصل نیز، مثل هر اصل دیگری، پس از تأیید نتایج آزمایش ها تثبیت خواهد شد.

ب) روش استفاده

۱. یک قطعه از نمایشنامه را (قطعه ای با حجم در حدود پنج تا ده درصد از حجم کل نمایشنامه) برای "خواندن با دور آهسته" برمی گزینیم. این قطعه می تواند از ابتدای نمایشنامه انتخاب شود که در نگاه اول به نظر تمام مشخصه های اثر کاملی را دارا است. با این حال، هیچ ضابطه ی خاصی برای انتخاب قطعه پیشنهاد نمی شود. حتی توصیه می کنیم که قطعه را به طور کاملاً تصادفی انتخاب کنید.

۲. برای درک بهتر قطعه ی برگزیده، آن را به چند بخش تقسیم می کنیم و تصمیم می گیریم که بخشی مثلاً با تغییر موضوع، لحن (Ton)، شدت، یا تغییر مخاطب دیالوگ، تمام و بخش بعدی آغاز شود.

۳. عمل خواندن با دور آهسته در هر گویه (Réplique) متوقف و با این سؤال از سر گرفته می شود که وضعیت شروع مجدد چیست؟ این مسئله که روشن شد به تدریج، رویدادها، اطلاعات و درونمایه ها را مشخص می کنیم (برای آگاهی در مورد این واژگان به بخش واژگان ـ ابزارها مراجعه کنید).

۴. اصل خواندن با دور آهسته از علامت گذاری کنش ها از گویه ای تا گویه ی دیگر یا حتی کنش های درون یک گویه، یعنی در سطح مولکولی متن، تشکیل می شود. منظور خرده کنش (Micro-action) تولید شده توسط گفتار (و در صورت مقتضی، توسط دستور صحنه) است.

در این مرحله به دنبال یافتن پاسخ پرسش های زیر هستیم؛

الف) از یک گویه تا گویه ی دیگر و در بطن هر گویه "چه اتفاقی می افتد؟" و برای گذر از وضعیتی به وضعیت بعدی چه حرکتی صورت می گیرد؟

ب) این کار چطور انجام می شود؟
ج) بین خرده کنش های یک قسمت و رویدادها، اطلاعات و درونمایه های قسمت دیگر چه نوع رابطه ی کارکردی وجود دارد؟
۵. خواندن با دور آهسته شامل "توقف"هاست؛ با رسیدن به انتهای هر بخش و بعد با رسیدن به انتهای هر قطعه، توقف می کنیم و برای این که ببینیم توالی خرده کنش های مورد بررسی در پیش برد کنش جزئی و کنش کل چگونه سهیم می شوند از آنها فاصله می گیریم. زیرا برای درک تمام ابعاد کنش در اثری نمایشی بایستی سه سطح را متمایز و ملاحظه کرد؛
الف) خرده کنش: همان طور که قبلاً تعریف کردیم، خرده کنش عبارت است از کنش در سطح مولکولی متن. جایی که ماده و معنی یا محتوای شکلی (آوایی و ریتمیک) و محتوای متن بنیاد به طور متقابل و به طور لاینفک کاری واحد می کنند.
ب) کنش کل: کنش در سطح کل نمایشنامه ی مورد نظر.
ج) کنش جزئی: کنش واسطه بین خرده کنش (کنش بخش یا سکانس، کنش کل قطعه و در صورت مقتضی کنش صحنه، کنش تابلو، کنش پرده) و کنش کل است.
در سطح کنش جزئی می خواهیم ببینیم که
۱) بین ابتدا و انتهای قسمت و بعد در کل قطعه "چه اتفاقی افتاده؟" و بین قسمت قبلی و قسمت فعلی چه حرکتی صورت گرفته است؟
۲) "این کار چطور انجام شده است؟" و از چه نوع صورت های متن بنیاد، چه استفاده هایی شده است؟
۳) بین کنش یک قسمت با رویدادها، اطلاعات و درونمایه های قسمت های دیگر چه نوع رابطه ی کارکردی دیده می شود؟
۶. بعد از گردآوری یافته های حاصل از مرحله ی خواندن با دور آهسته، لازم است نگاهی اجمالی به عملکرد کل اثر بیندازیم. برای این کار، وضعیت متن مورد بررسی را روی تعداد معینی محور دراماتیک (نگاه کنید به ادامه ی مطلب) علامت می زنیم. به این ترتیب، نمایی عمومی از اثر ترسیم می شود که نه تنها شیوه ی عملکرد فردی آن را روشن می کند، بلکه اجازه می دهد همگرایی ها و واگرایی های آن را نیز به طور خاص نسبت به دیگر آثار دراماتیک و به طور عام نسبت به تمام آثار تئاتری اندازه بگیریم.
۷. "خواندن با دور عادی" اثر کامل.
در این مرحله در صورت لزوم، نتایج حاصل از تجزیه و تحلیل قطعه را بررسی، تکمیل، تنظیم و اصلاح می کنیم.
۸. تا این جا، بررسی ما با معلق گذاشتن زمینه های (Contexte)خلق اثر صورت گرفت. در این مرحله، اطلاعات مهم تاریخی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و زندگینامه ای را که امکان قرار دادن اثر در محیط خلق آن را فراهم می سازند، در نظر می گیریم و دیگر جنبه های متن بنیاد و دراماتیک اثر را ارزیابی می کنیم.
۹. در پایان کار، قضاوت "ارزشی" در مورد اثر ابداً ممنوع نیست؛ این ارزش از

اصل خواندن با دور آهسته از علامت گذاری تا گویه‌ای تا گویه‌ی دیگر از گویه‌ای تا خنثی کنش های درون یک گویه، یعنی در سطح مولکولی متن تشکیل می شود

قدرت تأثیری که نمایشنامه روی ما دارد از حالت خوشایندی که برایمان به ارمغان می آورد، شدت علاقه ای که در ما برمی انگیزد و تمهیداتی که برای دست یافتن به تفکر، احساس، بار شاعرانه، شعف و... در اثر تعبیه می کند، قابل اندازه گیری است.

پ) واژگان ـ ابزارها

۱. وضعیت شروع

نقطه ای (وضعیت مانند) است که در آن قطعه ی مورد بررسی شروع می شود.

۲. اطلاعات

تمام داده های عینی است که از محتوای گفته های شخصیت ها به دست می آوریم. اطلاعات می تواند درست، غلط یا مبهم باشد؛ ممکن است اطلاعاتی در لحظه ی ابراز توسط شخصیت مقابل درست تلقی شود در حالی که تماشاگر آن را غلط یا مبهم بداند (در این صورت، اطلاعات اصطلاحاً در وضعیت اشراف (Surplomb) است). همچنین، ممکن است اطلاعات در لحظه ی بیان توسط تماشاگر درست تلقی شود، اما بعد مبهم یا غلط بودن آن در حین کنش جزئی یا کنش کل آشکار شود.

۳. رویداد

منظور یک واژگونی قابل توجه وضعیت است که به یکی از اشکال ذیل صورت گرفته باشد:

- یک دستور صحنه. مثلاً در دستور صحنه نوشته می شود «فرد X با فرد Y ملاقات می کند و خود را در آغوش او می اندازد».
- اطلاعاتی که گیرنده ی آن را واقعی تصور کند. مثلاً فرد Z به فرد X می گوید: «این شخص برادر تان است»، آنگاه X خود را در آغوش Y می اندازد.

لحظه ای بحرانی در حین گفتار (Parole) شخصیت ها که در آن وضعیت صرفاً به وسیله یک کنش گفتاری واژگون می شود. مثل یک بازشناسی یا یک اعتراف. برخلاف اطلاعات، رویدادها به وسیله ی توصیف، معین می شوند.

۴. درونمایه ها، محورهای درونمایه ای (Axes thématiques)

روند گفتار شخصیت ها، درونمایه هایی را که به طور پراکنده وجود دارند یا در قالب شبکه ها نظم یافته اند، آشکار می سازد.

درونمایه ها فی نفسه فعال نیستند بلکه بستر ایجاد کنش و شکل گیری ضرب آهنگ آن را فراهم می آورند. وجود یک درونمایه و اغلب، وجود مخالف آن (مثل: زندگی/ مرگ، ماندن/ رفتن، خوب/ بد) و در نتیجه، فراوانی محورهای دو قطبی را در بافت دراماتیک در پی دارد. محور بافت دراماتیک می تواند شامل درونمایه های مجزای عینی و ملموس (مثل: تابلو، گل لاله، رودخانه) نیز باشد که در کنار درونمایه های تجریدی و جهانی قرار می گیرند.

۵. "گفتار ـ کنش" یا "گفتار ـ ابزار کنش"

وقتی گفتار وضعیت را تغییر می دهد یا به عبارتی از وضعیتی به وضعیت دیگر حرکت می کند، کنش است و آن را "گفتار ـ کنش" می نامیم. در مقابل، وقتی گفتار در خدمت منتقل کردن

وقتی گفتار وضعیت را تغییر می دهد یا به عبارتی از وضعیتی به وضعیت دیگر حرکت می کند کنش است و آن را "گفتار ـ کنش" می نامیم

اطلاعات لازم برای پیشبرد کنش جزئی یا کنش کل قرار دارد، "گفتار-ابزار کنش" است.
در موارد خاص، گفتار می تواند هم کنش و هم ابزار کنش باشد؛ که این موارد به ایجاد وضعیتی مختلط منتهی می شود. در یک متن در اماتیک توالی گفتار-کنش و گفتار-ابزار کنش را نیز می توان داشت.

۶. شرح صحنه ی فعال یا شرح صحنه ی ابزاری

با در نظر گرفتن تفاوت اساسی بین شرح صحنه و گفتار به عنوان اجزای سازنده ی متن تئاتری (شرح صحنه، گفتمان (Discours) نویسنده است نه یک شخصیت)، ملاحظه می کنیم که شرح صحنه می تواند؛

الف) فعال باشد: وقتی که تغییر وضعیت را نشان می دهد.

ب) ابزاری باشد: وقتی حامل توصیه ای است که درک گفتار بیان شده را تسهیل و یا به فهم کنش جزئی یا کنش کل کمک می کند.

۷. "نمایشنامه-دستگاه" یا "نمایشنامه-منظر" (Pièce-machine, Pièce-paysage)

دو گونه روش پیشروی در اماتیک را متمایز می سازیم؛

الف) پیشروی کنش توسط زنجیره ی علت و معلولی و اصل ضرورت انجام می شود که در این صورت با "نمایشنامه-دستگاه" سروکار داریم.

ب) پیشروی کنش از کنار هم گذاشتن اتفاقی عناصر ناپیوسته (منقطع) شکل می گیرد که در این صورت با "نمایشنامه-منظر" سروکار داریم.

در برخی آثار همزیستی دو روش پیشروی در اماتیک دیده می شود.

ت) صورت های متن بنیاد[۷]

گفتار تئاتری از تعدادی صورت متن بنیاد تشکیل می شود. این صورت ها به چهار گونه تقسیم می شوند؛

۱. صورت های متن بنیاد عمده ای که بر یک گویه یا بر قسمتی از آن منطبق اند؛

حمله-ایجاد یک ضربه یا تلاش برای متزلزل کردن موقعیت طرف مقابل و به حرکت واداشتن او

دفاع- دفع حمله در جهت حفظ موقعیت خود

ضد حمله-عکس العمل در مقابل حمله با یک ضد حمله

گریز- فرار کردن و طفره رفتن از حمله

گرایش (Mouvement-vers) به سوی-میل حرکت به سمت شخصیت مقابل

۲. صورت های متن بنیاد دیگری که در یک گویه یا در قسمتی از آن قرار می گیرند؛

بین این صورت ها دو نوع صورت متن بنیاد وجود دارد که بر اساس اهمیت عملکرد در اماتیک و نیز تواترشان متمایز می شوند؛

روایت-اعمال گذشته، گزارش می شود.

دفاعیه-در دفاع از یک دیدگاه، فرضیه یا موقعیتی پیچیده استدلال می شود.

اما در مقابل، شش وضعیت زیر کمتر استفاده می شوند؛

بیان اعتقادات-یک اعتقاد یا یقین بدون هیچ گونه کشمکشی ابراز می شود.

اعلان-تصمیم، قصد یا نیتی اعلام می شود. اعلان فقط مربوط به حال یا آینده است.

نقل قول-یک گفته ی خاص شفاهی یا کتبی در یک گویه گنجانده می شود.

کنارگویی-شخصیتی در خلوت یا در حضور دیگر شخصیت ها، به آهستگی یا با صدای بلند و حتی آشکارا در حالت دیالوگ، با خود حرف می زند.

۷. ما اصطلاح صورت متن بنیاد (Figures textuelle) را به گونه ای خاص و متناسب با نیاز خاص تجزیه و تحلیل دیالوگ تئاتری تعریف می کنیم. نبایستی این تعریف را با دیگر مفاهیمی که ممکن است این اصطلاح را تداعی کند مربوط ساخت.

خطاب کردن تماشاگران ـ شخصیت با قطع داستان تئاتری با تماشاگران حرف می زند.
گفتمان ترکیبی ـ در یک گویه تعدادی صورت های متن بنیاد، بنیانی یا غیره به طور غیر قابل تفکیک ترکیب می شوند.
۳. صورت های متن بنیاد، مربوط به مجموعه ای از گویه های
دوئل ـ گروهی از گویه ها در قالب "حمله ـ دفاع ـ ضد حمله ـ گریز"
یکی به دو (Due) ـ گروهی از گویه ها در قالب "گرایش"
پرسش (Interrogatoire) ـ توالی سؤال و جواب
همسرایی (Chœur) ـ وقتی که شخصیت ها به طور همزمان حرف می زنند. همچنین وقتی که در یک مجموعه، گویه ی متوالی فردیت شخصیت ها برای ایجاد تأثیری گروهی نادیده گرفته می شود.
۴. صورت های متن بنیاد مربوط به روابط بین دو گویه ی متوالی
اتصال[۸]: اتصال به نحوه ی ارتباط یک گویه به گویه ی ماقبل آن مربوط می شود. اتصال می تواند کامل یا ناقص و به هم فشرده یا آزاد باشد. همچنین، انفصال (Non-bouclage) نیز می تواند وجود داشته باشد؛
الف) اتصال کامل یا ناقص: وقتی که محتوای معنایی گویه ای به همه ی گویه های قبلی باز می گردد، اتصال کامل و در غیر این صورت ناقص است.
ب) اتصال فشرده: وقتی که گویه نه فقط توسط محتوای نحوی بلکه توسط نظم شکلی اش (تکرار کلمات، ظاهر نحوی، تأثیر ریتم) به گونه ای تنگاتنگ به گویه های قبلی وصل می شود.
ج) انفصال: وقتی که گویه ای بدون ارتباط معنایی یا شکلی جانشین گویه ی قبلی می شود.
د) اتصال تأخیری: اتصال می تواند فوری نباشد و با تأخیر رخ دهد و آن هنگامی است که گویه ی اتصال دهنده، توسط یک بافت متن بنیاد واسطه از گویه ی متصل شونده اش جدا شده باشد.
تأثیر آینه ای (یا پژواک) (Effet-miroir (Echo) ـ تأثیر همگن یا غیرهمگنی که از ارجاع دادن به یک عنصر متن بنیاد قبلی (دور یا نزدیک) در درون یک گویه ایجاد می شود.
تکرار یا تنوع ـ وقتی که یک عنصر متن بنیاد قبلی با تفاوتی در شکل، معنا یا هر دوی آنها تکرار می شود.
صاعقه (Fulgurance) ـ وقتی یک گویه یا قسمتی از آن، برخلاف آن چه که از مواد متنی انتظار می رفته، یک غافل گیری قوی تولید می کند که بلافاصله به قطعیت تبدیل می شود.

ث) محورهای دراماتیک

تجزیه و تحلیل قطعه (Fragment) را با علامت گذاری موقعیت متن، روی محورهای پانزده گانه (این محورها در ادامه تشریح شده است) یا روی برخی از آنها که امکان تعریف نحوه ی عملکرد اثر را بهتر فراهم می کنند، کامل می کنیم.
تابلوی محورها، کاربردی دوگانه دارد؛ اولاً ـ ابزاری است که نتیجه گیری از نتایج حاصل از تجزیه و تحلیل را امجاز می سازد. ثانیاً ـ ابزاری تطبیقی (یا مقایسه ای) است که اندازه گیری هم گرایی ها و واگرایی های اثر را نسبت به دیگر آثار میسر می سازد. همچنین اجازه می دهد موقعیت آن در بین مجموعه آثار دراماتیک علامت گذاری شود.
۱. وضعیت گفتار
گفتار، کنش است (نگاه کنید به بند ۵ قسمت واژگان ـ ابزارها)؛
یا درست در قطب مقابل آن، گفتار ابزار کنش است.
۲. خصیصه (Caractère) کنش کل
کنش کل، یکپارچه و متمرکز است؛ مسئله ای وجود دارد که مستلزم حل کردن است، گره ای وجود دارد که

۸ ـ نویسنده از دو واژه Bouclage به معنی حصر و Emboîtage به معنی قاب استفاده کرده است. اما به نظر مترجم واژه اتصال برای خواننده فارسی زبان ملموس تر آمد. به همین ترتیب از واژه انفصال در مقابل Non bouclage استفاده شد. م.

مستلزم باز کردن است، معمایی وجود دارد که مستلزم تشریح است، طرح و توطئه‌ای وجود دارد که مستلزم باز شناختن است، انتظاری وجود دارد که مستلزم برآورده شدن است و کشمکشی وجود دارد که در جست‌وجوی راه حل است.
و یا درست در قطب مقابل، کنش کل نامتمرکز و متکثر است.
۳. پویایی کنش کل
کنش کل توسط زنجیره‌ی علت و معلول یا دستگاهی از چرخ و دنده که عناصرش از کنش‌های میانی (Intermédiaire) و مولکولی ساخته شده‌اند، پیش می‌رود و حرکت نمایشنامه از اصل ضرورت پیروی می‌کند. در این صورت با یک "نمایشنامه ـ دستگاه" روبه‌رو هستیم (نگاه کنید به بند ۷ قسمت واژگان ـ ابزارها)؛
یا در قطب مقابل، کنش کل توسط خیزش تصادفی و هم‌کناری اتفاقی خرده کنش‌های ناگسسته پیش می‌رود. در این صورت با یک "نمایشنامه ـ منظر" مواجه هستیم.
۴. موقعیت (Situation)
کشش وضعیت شروع (نمایشنامه، صحنه، قطعه) قوی است (نگاه کنید به بند ۱ قسمت واژگان ـ ابزارها)؛
یا در قطب مقابل، این کشش ضعیف است.
۵. اطلاعات، رویدادها
متن شامل فشردگی شدید اطلاعات و یا رویدادهاست (نگاه کنید به بند ۲ و بند ۳ قسمت واژگان ـ ابزارها)؛
یا در قطب مقابل، تراکم رویدادها ضعیف است.
۶. عملکرد درونمایه‌ها
درونمایه‌ها گسترش دهنده‌ی کنش‌اند؛ شبکه‌ای را تشکیل می‌دهند که در سیستم تولید ضرب‌آهنگ نمایشنامه مشارکت می‌کند و عملکردشان ضروری است.
یا در قطب مقابل، درونمایه‌ها الحاقی و کارشان آماده کردن، دربرگرفتن و تزئین طرح است.
۷. وضعیت ایده‌ها (Statut des idées)
ایده‌ها حرکتی‌اند؛ نیروی محرک کنش را می‌سازند و از تضاد آنها کنش، پایه‌ریزی می‌شود.
یا در قطب مقابل، وضعیت‌شان شبیه وضعیت درونمایه‌هاست؛ یا تزئینی‌اند یا اصلاً حضور ندارند.
۸. شخصیت‌ها
آنها با قدرت ترسیم شده‌اند؛ حد و مرزشان مشخص است، به خودی خود شخصیت‌پردازی شده و فی نفسه جالبند.
یا در قطب مقابل، فضای بین شخصیتی (Inter-personnages) تأثیرگذارتر و جالب‌تر از خود شخصیت‌ها به طور انفرادی است.
۹. وضعیت تماشاگر
تماشاگر بر شخصیت‌ها اشراف دارد؛ یعنی از سرنوشت شخصیت‌ها بهتر از خود آنها خبر دارد.
یا در قطب مقابل، جایگاه تماشاگر و شخصیت‌ها مساوی است.[۹]

درونمایه‌ها گسترش دهنده‌ی کنش‌اند؛ شبکه‌ای را تشکیل می‌دهند که در سیستم تولید ضرب‌آهنگ نمایشنامه مشارکت می‌کند و عملکردشان ضروری است

۱۰ . وضعیت فعلی

وضعیت فعلی نقطه اتصال گذشته و آینده است و نسبتی پیوسته بین آنها برقرار می سازد.
یا در قطب مقابل، وضعیت فعلی، تنها واقعیت موجود است و با عناصر گذشته و آینده نسبتی رها، تصادفی و گسسته دارد. کنش کل، توالی لحظه های ناپیوسته ای است که به گونه ای تصادفی به هم وصل می شوند.

۱۱ . اشتباه، تله (Méprise, Piège)

نوعی مکانیزم اشتباه (سوءتفاهم یا عوضی گرفتن) یا دام (Empiègement) به کار گرفته می شود. این نیروی محرکه منبع عظیم کشش و کنش کل (تعلیق) است.
یا در قطب مقابل، هیچ تله یا اشتباهی، مگر در سطح خرده متنی (Microtextuel) وجود ندارد.

۱۲ . غافلگیری

غافلگیری ناشی از توقعی است که ذره ذره افزایش می یابد و تلنبار می شود تا به نتیجه ای منتهی گردد که خنثی کننده ی پیش بینی هاست. در این صورت، غافلگیری باعث ایجاد تنش دراماتیک می شود. یا درست در قطب مقابل، غافلگیری در سطح مولکولی متن متوقف نمی شود بلکه تنش لحظه به لحظه و به تدریج از توالی پی در پی گفتار و کنش ها تجدید می شود. در برخی موارد، غافلگیری هم در سطح پرسپکتیو (Perspective) و هم در سطح مولکولی وجود دارد.

۱۳ . کمبود (Dèficit)

با فرض این که هر متن دراماتیک بر مبنای یک کمبود و یک خلاء پایه گذاری می شود که مستلزم پرکردن و ترمیم است. در این صورت، کمبود به عنوان عنصر طرح، شناسایی و بیان شده.
یا در قطب مقابل، کمبود در سطح مویرگی پراکنده شده است.

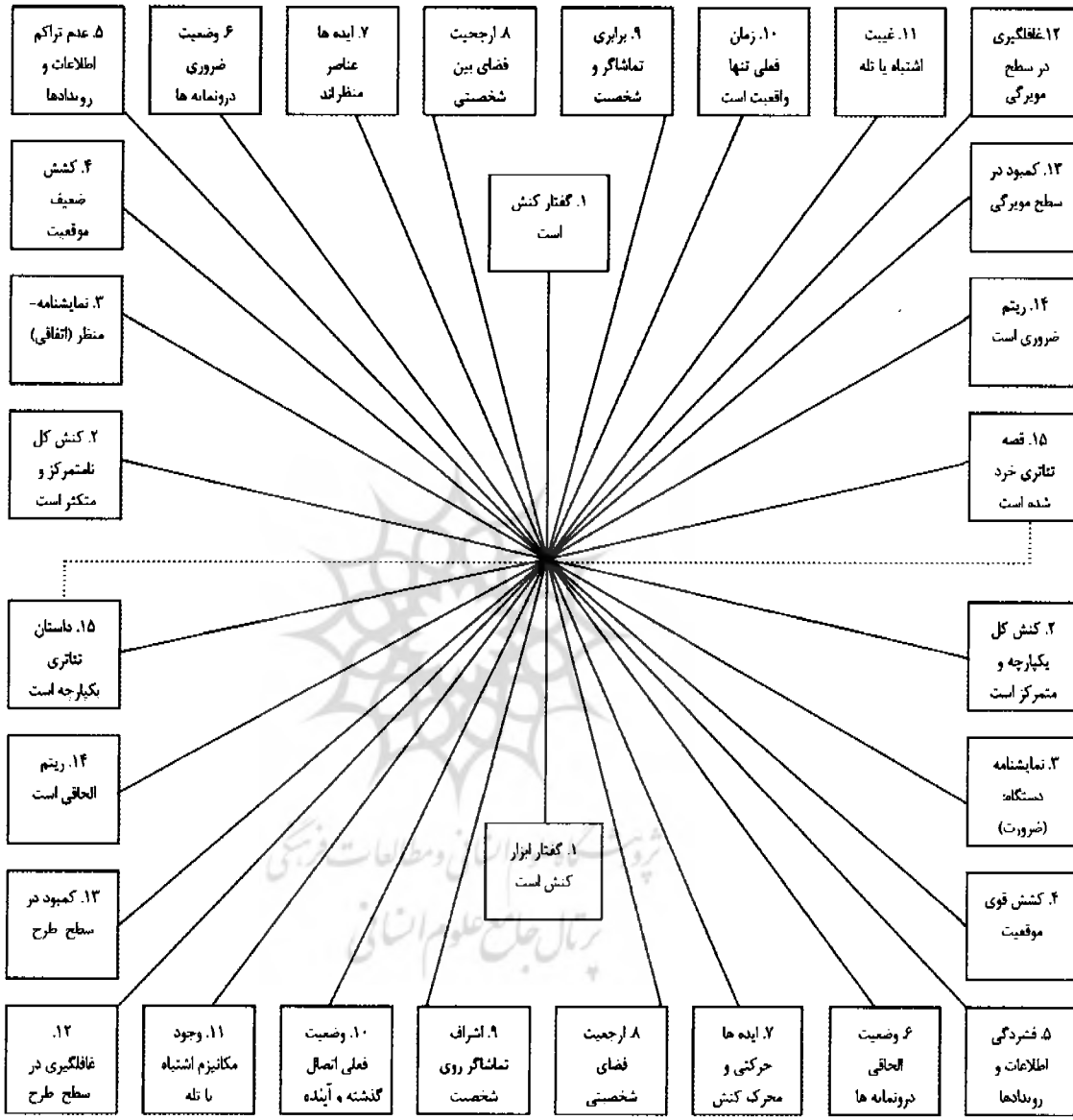
۱۴ . ریتم

ریتم ضروری است و به گونه ای اساسی در توانش کنش گفتار (Le pouvoir d'action de la parole) شرکت دارد. یا در قطب مقابل، الحاقی (Accessoire) یا غایب است.

۱۵ . داستان تئاتری (Fiction théâtrale)

یک داستان تئاتری یک دست وجود دارد؛ شخصیت هویتی خاص دارد. تفاوتش نسبت به دیگر شخصیت ها، نسبت به بازیگر، نسبت به نویسنده و نسبت به تماشاگر تردید ایجاد نمی کند و حتی در درون قرارداد تئاتری نیز یک توهّم تئاتری وجود دارد.
یا در قطب مقابل، خطوط مشترک بین خیال و واقعیت، بین قصه ی نمایش داده شده و نمایش، بین شخصیت و بازیگر ـ نویسنده ـ تماشاگر، بین مکان کنش و صحنه، حذف شده است. در گفتار بیان شده نوعی تداخل، نفوذ، اختلاط، و پارازیت طرح ها دیده می شود. داستان تئاتری مختل و درام ناپدید شده تا جای خود را به نمایش یک ذهنیت (ذهنیت نویسنده) یا برگزاری یک مراسم وداع (وداع با تئاتر، معنا یا با هر نوع هویت ممکن) دهد. گاهی مواقع، درهم ریختگی طرح ها فقط دخالتی زودگذر (مثل کناره گویی (Surpris) یک شخصیت) دارد. نتیجه ی امر می تواند توهّم تئاتری را برهم نزند، بلکه آن را موقتاً به تعلیق درآورد و بلافاصله از سر گرفته شود.

۹ به نظر می رسد علاقه بیش از حد ویناور به دو قطبی کردن چیزها و دسته بندی آنها در تقابل های دوتایی باعث شده او شق سوم قضیه را فراموش کند که اشراف شخصیت نسبت به تماشاگر است؛ حالتی که ساختار برخی قصه های معمایی و پلیسی را می سازد. م.



یادداشت‌های مربوط به تابلوهای دراماتیک:

۱. گاهی یک متن در یک زمان واحد، نزدیک دو قطب یک یا چندمحور قرار خواهد گرفت.

۲. خط نقطه‌چین متغیّر یکی از دو خانواده‌ی قطب‌ها را علامت می‌گذارد. اغلب یک متن، گرایش بیشتری خواهد داشت که در نزدیک قطب‌های بالایی یا نزدیک قطب‌های پایینی قرار گیرد. اما متنی که به طور کامل در قسمت بالایی تمرکز می‌یابد (یا برعکس متنی که به طور کامل در قسمت پایینی متمرکز می‌شود) وضعیتی محدود ایجاد می‌کند.

آنالیز قطعه سوم
نمایشنامه "درخواست شغل"

۱	والاس	سیگار می کشید؟
۲	فاژ	مرسی نمی کشم.
۳	والاس	یعنی شما هم؟
۴	فاژ	شما هم! شما سیگار رو ترک کردین؟
۵	والاس	سه سال است.
۶	فاژ	من هم همین طور، یک کم نزدیک تر از دو سال و نیم است.
۷	والاس	هنوز انگشتان تان یک کم زرد اند.
۸	فاژ	نه!
۹	والاس	یک کم.
۱۰	فاژ	تاریخ این نامه، مال سوم فوریه است. الان شانزدهم است کی رسیده؟
۱۱	والاس	آدم رو راستی هستید؟
۱۲	لوئیز	نمی دانم من مطمئنم که هیچ وقت این پاکت را ندیده ام. قبل از این که سر من داد بزنی از ناتالی بپرس! نود درصد اوقات، او می رود پائین دنبال نامه ها.
۱۳	فاژ	یک دعوتنامه از شرکت او دوین اما خیلی دیر است.
۱۴	ناتالی	بابا جزوه ی ریاضی من را ندیدی؟
۱۵	والاس	ما دنبال شخصی می گردیم که نه فقط فوق العاده پویا باشه ...
۱۶	فاژ	قرار ملاقات برای پریروز بوده.
۱۷	لوئیز	بهشان تلفن بزن توضیح بده!
۱۸	ناتالی	این پاکت؟ تا حالا آن را ندیده ام.
۱۹	فاژ	ناتالی! من دنبال یک شغل منحصر به فرد می گردم می شنوی؟ هر نامه ای که می رسد می تواند دقیقاً همین شغل منحصر به فردی باشد که دنبالش می گردم.
۲۰	ناتالی	من می خواهم او را بزایم و نگه دارم پاپا!
۲۱	فاژ	یک شغل منحصر به فرد فقط همین!
۲۲	لوئیز	عزیزم کی این را بهت گفت؟ مطمئنی که شوخی نمی کند؟
۲۳	فاژ	تو هنوز دبیرستانی هستی ناتالی!
۲۴	ناتالی	همه ی عمر که او را نگه نخواهم داشت، فقط یک یا دو سال تا وقتی که اولین کلمه را بگوید.
۲۵	والاس	ترکیبی از یک پویایی واقعی و خصوصیت شدیداً خلاق.
۲۶	فاژ	بله شما به یک مولد فکر نیاز دارید؛ به یک مبتکر واقعی، نه یک مقلّد و این دقیقاً همان چیز است که من هستم.
۲۷	والاس	قبول کنید که خلق کردن فکر کافی نیست.

۲۸	فاژ	بایستی آنها را عملی کرد.
۲۹	والاس	نه فقط این آقای فاژ، یک جور جوهر عمل لازم است که به کمک آن ایده ها جهت پیدا کنند.
۳۰	فاژ	ناتالی من از تو چیز زیادی نمی خواهم.
۳۱	والاس	و به پیروی از یک طرح مشخص مرتب شوند، متوجه هستید؟
۳۲	فاژ	رعایت یک کم دقت، اصلاً کار سختی نیست. ولی تو وقتی می روی دنبال نامه ها، فقط حواست به نامه های خودت هست. بقیه را همین طوری هرجا می گذاری. طوری که یا آدم اصلاً نمی بیندشان یا دو هفته بعد، تصادفی بهشان برمی خورد. می دانی که از اول تا الان، چند تا پیشنهاد مثل این یکی دریافت کرده ام؟ می دانی؟
۳۳	والاس	حالا لطف کنید، بگویید که چی باعث شد فکر کنید می توانید در این جایگاه موفق باشید.
۳۴	لوئیز	بهشون تلفن کن!
۳۵	فاژ	این احساس خوبی به آدم می دهد!
۳۶	لوئیز	عزیزم! باید در پست جامانده باشد؛ در داخل کیف پستچی.
۳۷	فاژ	بهت می گویم که کار دختره است.
۳۸	لوئیز	آه نه! این واقعاً فاجعه است!
۳۹	والاس	بله! بگویید اهداف شخصی تان چیست؟
۴۰	فاژ	از جنبه ی شغلی یا کلاً در زندگی؟
۴۱	لوئیز	اما او هیچ درکی از واقعیت ندارد.
۴۲	والاس	چه هدفی دارین؟ یا به چه هدفی می خواهید برسید؟
۴۳	لوئیز	می خواهد راه رفتنش را ببیند و بعد ولش کند؟
۴۴	ناتالی	من لندن نمی آیم.
۴۵	لوئیز	شاید به طور انتزاعی از نظر عقلی کاملاً بالغ باشه اما از نظر عقل حقیقی و عقل زندگی واقعی ...
۴۶	ناتالی	جزوه ی ریاضی ام مامان!
۴۷	لوئیز	آن نبود که دیشب توی آشپزخانه روی زمین افتاده بود؟
۴۸	والاس	چرا خیلی بالاتر نه؟ چیزی که میل دارم مشخص کنم، محدوده هایتان است
۴۹	لوئیز	می خواهد وقتی اولین کلمه را می گوید او را ببیند و بعد خداحافظ! اما نمی داند اولین کلمه "مامان" است.
۵۰	فاژ	چطور است سعی کنی با او حرف بزنی؟
۵۱	لوئیز	مگه نمی دانی که او از هر جور ارتباطی با من خودداری می کند؟

وضعیت شروع (Situation de départ)

در این جا، خود مفهوم وضعیت شروع، مبهم است؛ وضعیت شروع، تعارف یک سیگار به داوطلب استخدام یعنی فاژ در حین یک مصاحبه ی استخدامی است (گویه ۱). اما وضعیت شروع دومی نیز وجود دارد؛ مشاجره ای خانوادگی پیرامون قضیه ی نامه ای که (به نظر می رسد) فاژ را به یک مصاحبه ی استخدامی دیگر فرامی خوانده است اما بعد از تاریخ انقضاء پیدا شده است. نمی دانیم که این وضعیت شروع دوم قبل یا بعد از وضعیت شروع قبلی قرار دارد (مسلم است که نمی توانند همزمان باشند). بعد، وضعیت شروع سوم ظاهر می شود که گم شدن یک جزوه ی درسی است (گویه ۱۴) و بالأخره چهارمین وضعیت شروع که رازگویی دختری است با پدرش در این باره که می خواهد "او" را بزاید و نگه دارد (گویه ۲۰).

این چهار وضعیت شروع (معمولاً در هر قطعه از یک نمایشنامه فقط یک وضعیت شروع وجود دارد) بر اساس زمینه ای روایی به هم متصل نمی شوند. آنها در نمایشنامه به دنبال هم می آیند؛ اما در اجرا نمی دانیم. انگار خواننده/ تماشاگر در محاصره ی انبوه درختان یک جنگل قرار دارد اما درخت هایی که ممکن است در خاکی مشترک رشد کرده باشند. خاک به مثابه آگاهی شخصیتی (فاژ) که در آن واحد در چهار وضعیت درگیر است. دو تا از این وضعیت ها ارتباط ضعیفی با هم دارند اما دو وضعیت دیگر نه به این دو وضعیت ارتباط دارند نه با یکدیگر.

رویدادها (Evénement)

مچ فاژ در حین دروغ گویی گرفته می شود. (گویه ۷ تا ۹). سوءظن مربوط به دروغ گویی به همراه آگاهی یافتن از یک سهل انگاری (دعوت نامه شرکت اودوین) روی ناتالی تأثیر می گذارد.

اطلاعات (Information)

اطلاعات بی آن که باعث زمینه چینی شوند، در حین گفت وگوها بروز می یابند؛

- فاژ و والاس سیگار کشیدن را ترک کرده اند (اطلاعات تأیید نشده).
- شرکت اودوین فاژ را برای تاریخی که حالا منقضی شده به مصاحبهٔ دعوت کرده است.
- ناتالی دبیرستانی است، حامله است، آدمی مصمم است و با رفتن به لندن مخالفت می کند.
- ناتالی از ارتباط با مادرش سر باز می زند.

شخصیت ها

شخصیت ها شدیداً بسته و متمایزاند.

- والاس کاملاً در محدوده ی وظایف اش درک می شود. او در این کار تغییر استراتژی می دهد؛ گاهی به طرف مقابل "نزدیک" می شود، گاهی با او برخورد می کند و گاهی در پی آن است که او را در پیچ و خم هدفی مبهم گم کند... آیا این

زمان ها نیز همچون مکان ها مخلوط می شوند به عبارتی، می توان گفت که در نمایشنامه دو دستگاه زمانی موازی با یکدیگر وجود دارد

کارها واقعاً نوعی استراتژی است یا بیانگر شخصیت واقعی والاس؟
- لوئیز، از یک طرف یاریگر همسر و از طرف دیگر مورد بی اعتنایی فرزند دارد. او به کار ضروری تر یعنی حفظ زورق خانوادگی و خالی کردن آب داخل آن می پردازد.
- ناتالی، دختری با اراده است و به نظر می رسد در داخل محفل خانوادگی برای خود، فضایی بسته فراهم کرده باشد.
- فاژ کاملاً بر اساس آزمونی که می گذراند و بر اساس ضرورت بایسته و شایسته بودن عمل می کند به طوری که به زحمت رفتار خاصی ظاهر می شود. این آزمونی مضاعف است و او از دو طرف محاصره شده است؛ از یک طرف، در مقابل نوعی بازجویی مبهم و غیرمستقیم قرار دارد که اگر بتواند رمز آن را کشف کند، ضربه ها را بهتر پاسخ خواهد گفت. از طرف دیگر، از فاصله ی بسیار نزدیک، گلوله هایی نرم یعنی گلوله های عاطفه ی زناشویی و گلوله های بی توجهی فرزندی که به سوی او شلیک می کند و باعث ضد حمله های بد می شوند.

مکان

از نظر وضعیت مکانی در این قطعه از نمایشنامه وجود دو مکان مجزا اما به گونه ای متداخل که انگار مکانی واحداند، قابل تشخیص است. با این حال، بایستی این را مسلم فرض کرد که والاس حرف های لوئیز و ناتالی را نمی شنود و آنها نیز متقابلاً حرف های والاس را نمی شنوند. فقط فاژ است که صدای همه را می شنود اما حرف هایش بسته به مورد، فقط توسط والاس، یکی از دو زن یا هر دوی آنها، شنیده می شود.

زمان

زمان ها نیز همچون مکان ها مخلوط می شوند. به عبارتی، می توان گفت که در نمایشنامه دو دستگاه زمانی موازی با یکدیگر وجود دارد؛
۱ - مونتاژی از "زمان"های مجزا که با هم برخورد می کنند.
الف) زمان مصاحبه ی فاژ با والاس. این زمان حاوی وقفه ها یا حفره های زمانی بیشتری است و دلیلی وجود ندارد که فکر کنیم ترتیبی زمانی دارد. به عبارت دیگر با نوعی بیرون ریختن درهم و برهم قطعات مصاحبه مواجه هستیم.
ب) زمان وقایع روزمره ی درون خانه. این زمان نیز شکاف برداشته و در نتیجه، معلوم نیست قبل یا بعد از زمان مصاحبه با والاس قرار دارد. شاید برخی قطعات گفت وگوی خانوادگی، مربوط به قبل از مصاحبه و برخی دیگر مربوط به بعد از آن باشند.
این عدم قطعیت ترتیب زمانی، هم در داخل هر یک از دو زمان فوق وجود دارد و هم در روابط بین آنها.
۲ - تداوم زمانی مربوط به نمایشنامه و زنجیره گویه های آن به همان ترتیبی که در متن ظاهر می شوند. ترتیب نمایشنامه همین است و حالت دیگری وجود ندارد. ترتیبی که مجموعه ای از بازتاب های حس، مانند لحن صدا از آن سرچشمه می گیرد.

نقش درهم تابیده، مخاطب گفتار (Entrelacs, destination de la parole)

درهم تابیدگی حرف ها مانع وجود تردید در مورد مخاطب گویه ها نمی شود. اما در این قطعه می توان

نمونه گویه ی خاصی را نیز دید (مثلاً گویه ۳۷) که در آن دو وضعیت قاطی می شوند. در این جا وظیفه ی نقش درهم تابیده، معلق نگه داشتن وضعیت مجاور است. تأثیر کلی این حالت می تواند باعث ایجاد حس نوعی "حضور دائمی" باشد.

کنش

الف) در سطح کل نمایشنامه

قطعه ی مورد بررسی، شخصیتی مرکزی را نشان می دهد که حداقل با دو مسئله ی به هم متصل درگیر است؛ پیدا کردن یک شغل و این که وقتی آدم، دختری دبیرستانی دارد که حامله شده و می خواهد نوزادش را «یک یا دو سال، نه بیشتر»، نگه دارد و با مادرش نیز میانه ای ندارد، چه کار باید بکند؟ تعلیقی مضاعف ایجاد شده است. این مسئله که فاژ بین چهار شخصیت نمایشنامه، تنها شخصیتی است که در هر دو فضا حضور دارد و به طور پیوسته در کنش است، به وضوح وضعیت او را به عنوان شخصیت مرکزی نشان می دهد.

ب) در سطح کل قطعه

چیزی شبیه به یک تله وجود دارد که تنگ تر می شود ("انگشتان کمی زرد") و بعد صورت های مختلفی از مبارزه ای نابرابر می بینیم که آدم را به یاد مبارزه ی پروانه و شکار چی اش می اندازند؛ فاجعه ی مربوط به نامه ای که دیر رسیده و تأثیرات منفی این دیرکرد روی تعادل شخصیت مرکزی و خانواده، یک جزوه ی ریاضی گم شده و نیز صدماتی که خبر بارداری دختر وارد می کند.

کنش کل قطعه ی مورد بررسی به شکل تکه تکه ظاهر می شود و ترکیبی از عناصر مجزاست. با این وجود، تأثیری کلی وجود دارد که ناشی از بازتاب متقابل مجموعه ای از حوادث روی یکدیگر است.

ج) در سطح مولکولی متن[۱۰]

گویه ی اول گول زننده است. ممکن است فکر کنیم که این گویه، بخشی از یک باز جویی است که در آن فرد متقاضی شغل، کاملاً مطیع است. اما نه: از زمانی که کلمه ی «مرسی» (گویه ۲) ادا می شود، درمی یابیم که اندکی خلاصی، تفاهم و رضایت وجود دارد. تعارف کردن یک سیگار توسط مسئول جذب نیرو، نوعی فضای صمیمیت مردانه برقرار می سازد. می توانیم در یک باشگاه یا در بار هتلی بزرگ باشیم و این دو مرد می توانند از یک طبقه باشند. با عبارت های «شما هم همین طور» و «من هم همین طور» در گویه های سه، چهار و شش، وجود نوعی برابری و تفاهم القاء می شود؛ مثل تفاهم بین دو کارمند که جدیت شان در کار با یک زیرسیگاری پر از ته سیگار به تصویر کشیده شده است و حالا موفق شده اند سیگار را بی آنکه در سطح عملکردشان تأثیر بگذارد، ترک کنند... این نشاطی است که آغاز قطعه (گویه ۱ تا ۶) القاء می کند.

اما ضربه ای که در پی آن می آید (گویه ۷) کمی بی رحمانه تر است و فاژ را سراسیمه به انکار وامی دارد. بعد، ابراز عبارت «یک کم» توسط والاس (گویه ۹) به عنوان عامل انفجار، فریاد بلند فاژ در گویه ی ۱۰ عمل می کند که سؤال والاس در گویه ی ۱۱ «آدم رو راستی هستید؟» به عنوان ضربه ای تکمیلی به آن پاسخ می دهد که معنای عبارت قبلی او (یعنی «یک کم») را به "زیاد" تغییر می دهد. با انحراف پرسش روی مسئله ی رو راستی فاژ (این جا لوئیز با گفتن «نمی دانم» به نحو خوبی جواب می دهد) ممکن است خواننده از خود بپرسد: آیا فاژ واقعاً "انگشتانی یک کم زرد" نداشته است؟ آیا در این جا یک "گرایش"

۱۰ سطح مولکولی، طبق تعریف، سطحی است که در آن کنش قابل خلاصه شدن نیست: سطح مربوط به آنچه که توسط عمل یک گویه روی می دهد. در این سطح است که "خواندن با دور افتادن" از نمایشنامه فقط می تواند شدت و غلظت (یا تواتر) کنش ها را در بافت متن بنیاد اشکار کند و نیز، آنچه که بافت متن بنیاد را فعال می کند و کنش ها (Passages) را می سازد. در این سطح است که بدام و زمانی گفتارها، آن گونه که در نگارش به دنبال هم می آیند، در سطح نخست قرار می گیرند و تأثیرات چندگانگی و ناهمگونی فضاها، زمان ها و موقعیت ها سنجیده می شود.

کنش کل قطعه ی مورد
بررسی به شکل نکه نکه
ظاهر می شود و ترکیبی از
عناصر مجزاست
با این وجود، تأثیری کلی
وجود دارد که ناشی از
بازتاب متقابل
مجموعه ای از حوادث
روی یکدیگر است

واقعی دوطرفه وجود داشته است؟ آیا از زمان تعارف کردن سیگار، یک تله در حال شکل گیری نبوده است؟ متن اجازه نمی دهد که در مورد پاسخ این سؤال ها تصمیم بگیریم و نیازی هم به تصمیم گیری نیست. مهم آن چیزی است که در لحظه ی ادای حرف می گذرد نه چیزی که "پشت" یا "پس" آن وجود دارد. آن چه که در این مورد روی می دهد، یک "گرایش" است که بعد از یک تهاجم اتفاق می افتد.

دو عبارت چهار سیلابی «اما خیلی دیر است» (گویه ۱۳) و «برای پریروز» (گویه ۱۶) صدای ناقوس مربوط به تشییع جنازه و دفن شغل مورد علاقه ی فاژ است. نت به شدت ناسازگاری که در پی آنها می آید (یعنی جمله ای که ناتالی بیان می کند: «جزوه ی ریاضی من را ندیدی؟») از نظر ریتم، تأثیری متناقض دارد و از نظر معنایی به نحوی غیرارادی طعنه آمیز است. جابه جایی موضوعی کاملاً بی اهمیت (گم شدن جزوه ی ریاضی) را با موضوعی بی نهایت مهم (گم شدن نامه) نشان می دهد که بر بی توجهی دختر نسبت به مشکل پدر اشاره می کند (و بی توجهی از اهانت دردناک تر اما امکان پذیر تر است).

"درخواست شغل"
به کارگردانی
میشل ویناور
تئاتر معاصر - ۲۰۰۱

حتی احتمال دارد که ناتالی اصلاً در تبادل گویه های ۱۰-۱۲-۱۳ حضور نداشته باشد، اما اثر "کنش" کمتر نشده است؛ فاژ ضربه خورده و جریحه دار شده است. ضربه ی خشونت آمیز والاس در گویه ی ۱۵ («... نه فقط فوق العاده پویا») به این ضربه اضافه می شود. پویایی دقیقاً همان خصلتی است که فاژ در حال حاضر فاقد آن است؛ او آن قدر ناتوان است که حتی نمی تواند از عمل ساده ای مثل توزیع درست نامه ها در خانه اش مطمئن باشد. واژه ی "پویا" مثل توپی که به هوا پرتاب شده اما به جای برگشتن به زمین بین شاخه ها گیر می کند، معلق باقی می ماند.

گویه ی هفده («بهشون تلفن بزن توضیح بده») با توجه به این که نه فقط باید فاژ را یاری کرد بلکه باید از رابطه ی زن و شوهری نیز حفاظت کرد، نوعی عملیات نجات توسط لوئیز است.

تبادل گویه های ۱۸ و ۱۹ بعد از یک حذف ظاهر می شود زیرا ندیده بودیم که فاژ درخواست لوئیز را در گویه ی ۱۲ («از ناتالی بپرس») اجابت کرده باشد. به این ترتیب، حرف ناتالی در گویه ی ۱۸، در تلاقی با گویه ی ۱۷، حالتی پرخاش گونه می یابد (در حالی که شاید ناتالی به طور ساده فقط به یک سؤال جواب می دهد)، انگار که خود شرکت اودوین است که تماس تلفنی فاژ را به سردی پاسخ داده است. چیزی که فریاد بلند فاژ را در گویه ی ۱۹ برمی انگیزد که عین بازتاب فریاد بلندش در گویه ی ۱۰

است. تأثیر سازنده ی مداخله ی لوئیز در کمک به فاژ (گویه ۱۷) از بین می رود. کلمات "دنبال گشتن" و "منحصر به فرد"، که سه بار می شنویم، («ناتالی من دنبال یک شغل "منحصر به فرد" می گردم می شنوی؟ هر نامه ای که می رسد، می تواند دقیقاً همین شغل "منحصر به فردی" باشد که دنبالش می گردم») تقریباً به طرز مضحکی بازتاب می یابد. و بعد یک قطع تند گویه ی ۲۰ ما را به موقعیتی کاملاً متفاوت منتقل می کند؛ موقعیتی که لوئیز در آن غایب است. این گویه، تکه ای از گفت و گوی دو نفره بین فاژ و ناتالی و مثل یک بمب می ماند. اما تبادل خطاب ها ("ناتالی" در گویه ی ۱۹ و "بابا" در گویه ی ۲۰) و چسبندگی دو "اعلان" که به طور موازی تنظیم شده اند («من دنبال شغلی منحصر به فرد می گردم» در گویه ی ۱۹ و «من می خواهم او را بزایم و نگه دارم» در گویه ی ۲۰) تأثیر ضربه ای پیش رس را تولید می کنند که با تضاد کلمات "دنبال گشتن" و "نگه داشتن" تأکید شده است. آیا ناتالی نامه ی اودوین را نگه داشته است؟ در هر صورت، به این ترتیب، او محکمه ای را که علیه اش اقامه شده بود، برهم زده است. فریاد فاژ در گویه ی ۲۱ تبدیل به نفس نفس زدن و ناله می شود و پرسشی که لوئیز در گویه ی ۲۲ مطرح می کند، باعث ادامه ی یک حذف جدید و نیز یک بزرگ نمایی زمانی می شود. بایستی فاژ در یک "حفره"ی زمانی متن پیغام ناتالی (محتوای گویه ۲۰) را به لوئیز انتقال داده باشد. اما کلمه ی "این" در گویه ی ۲۲ خرد می شود و بر چند مدلول باز می گردد؛ هم بر عبارت «او را زائیدن و نگه داشتن» در گویه ی ۲۰، هم بر عبارت «یک شغل منحصر به فرد» در گویه ی ۱۹ که کمی قبل تر شنیده بودیم و هم بر عبارت «تا حالا آن را ندیده ام» در گویه ی ۱۸. فریاد فاژ که در گویه ی ۲۱ کمی شبیه به ناله شده بود در گویه ی ۲۳ («تو هنوز دبیرستانی هستی») کاملاً ناله می شود. اما می بینیم که لوئیز دوباره غایب می شود و در گویه های ۲۳ و ۲۴ باز به موقعیت دو نفره ی پدر ـ دختر بازمی گردیم. در گویه ی ۲۴ ناتالی خبر بچه دار شدنش را با بیان این که قصد دارد نوزاد را پس از تولد، یکی دو سال نگه دارد، ابعادی تعجب برانگیزتر می دهد. با بازگشت به جلسه ی مصاحبه، ضربه ی والاس (ادغام کلمات "ما دنبال شخصی می گردیم ..." و "پویایی"ی ویژه ای که داوطلب باید به آن مجهز باشد) به ضربه ی ویران کننده ای که ناتالی زده بود، می افزاید. در گویه ی ۲۶ فاژ مأیوسانه به این شاخه می آویزد. او با بیان عبارت «این همان چیز است که من هستم» یک "گرایش" به طرف والاس انجام می دهد. فاژ بایستی به هر قیمت ممکن با تصویر ترسیم شده از کاندیدای مطلوب منطبق شود و «من هستم» یا «من جست و جو می کنم» (در گویه ی ۱۹) و «من می خواهم» (در گویه ی ۲۰) تشدید می شود.

این بررسی را می توان همچنان ادامه داد... اما مطالعه ی همین مقدار از خرده کنش های متوالی نیمه ی اول قطعه برای درک روش عملکرد نمایشی کل قطعه و بی شک، کل نمایشنامه کافیست. تولید "صاعقه"هایی که در عین قرار

گرفتن در بافتی پیوسته، موقعیت ها را به حرکت وامی دارند، متوقف نمی شود.

وضعیت گفتار (Statut de la parole)

دیدیم که گفتار در حین جلو رفتن، اطلاعاتی فراهم می کند. اما این عملکرد آن، ابزاری و الحاقی است. در این قطعه، گفتار در درجه ی اول، خودش کنش است و انتشار آن موجب گذر از موقعیت و وضعیتی به موقعیت و وضعیتی دیگر می شود.

دستور صحنه ها

می بینیم که در این قطعه، دستور صحنه ای وجود ندارد. محتوای گفتار برای عینی کردن کنش هایی کافی است (صداها، حرکات بدن، بیان ها، جابه جایی ها) که در هر لحظه گزینه های مختلفی را در برابر بازیگر یا خواننده می گذارند.

صورت های متن بنیاد

ـ غلبه ی آرایش های "اتصال فوری"، "اتصال تأخیری"، "انفصال"، و گاهی نیز "اتصال متکثر"؛

ـ اهمیت تکرار ـ تنوع (Répétition- Variations)

ـ تواتر صورت های متن بنیاد نبرد؛ "حمله"، "دفاع"، "ضد حمله"، "گریز". صورت متنی "گرایش" نیز تولید می شود. وجود توالی "دوئل" و "یکی به دو"

ـ دو صورت متن بنیاد دیگر یعنی "پرسش" و "اعلان" جایی وسیع در ترکیب، اشغال می کنند.

ـ ناهمگونی وضعیت ها، زمان ها و مکان ها باعث ایجاد "صاعقه"ها می شود.

غنا و وضعیت درونمایه ها

ـ گم کردن ـ جست وجو کردن ـ نگه داشتن، درونمایه ی وحدت بخش موقعیت های مختلف است.

ـ مجموعه ای از درونمایه های مثبت؛ صداقت، پویایی، خلاقیت، موفقیت، واقع بینی

ـ یک درونمایه ی منفی؛ شکست

ـ تعداد کثیری درونمایه های عینی؛ سیگار کشیدن، انگشتان زرد، نامه، جزوه، نوزاد، لندن

در غیاب یک زنجیره ی روایی پیوسته، درونمایه ها وضعیتی الحاقی دارند؛ کنش را همراهی می کنند، نیروی محرکه ی آن هستند و شبکه ای را می سازند که کنش را گسترش می دهند.

"نمایشنامه ـ ماشین"، "نمایشنامه ـ منظر"

در این مورد، وضعیتی مختلط مشاهده می شود. از طرفی، (حداقل) دو مشکل برای حل کردن و در نتیجه تعلیق و انتظار گره گشایی وجود دارد. پس در یک "نمایشنامه ـ ماشین" قرار داریم. اما از طرف دیگر، کنش توسط زنجیره ی علت و معلول جلو نمی رود بلکه بیشتر از کنار هم قرار گرفتن رویدادها پیش می رود؛ از این رو، در یک "نمایشنامه ـ منظر" هستیم.

وضعیت داستان

درهم تابیدگی مکان ها و اختلاط زمان ها، عادت های ادراک مخاطب را خنثی می کنند اما در نهایت، با توهم تئاتری مغایرتی ندارد. شاید حتی برعکس، وقتی تماشاگر رمزگان اجرا را پذیرفت، توهم تئاتری تشدید شده تر نیز حس شود. در این درهم تابیدگی جلوه ای از واقعیت وجود دارد که به تجربه ی مشترکی ارجاع می دهد که در آن، بحث فقط بر سر کمی نظم دادن به آن چیزی است که هر روز به طور درهم رخ می دهد.■