بررسی متن نمایش صحنه‌ای و نمایش رادیویی [۱]

ASTUDY"TEXT"INRADIODERAMA AND STAGE DARAMA

زهره سطوت[۲]
مجید شریف خدایی[۳]

چکیده

یکی از راه‌های درک ماهیت زبانی هر متن و نوشته‌ای بر اساس ویژگی‌های زبان شناسی آن صورت می‌پذیرد. در میان نظریه‌های زبان‌شناسی، یکی از مهمترین نظراتی است که از آن برای درک و معنای متن استفاده می‌شود، نظریه ساختگرایی است. در این مقاله نمایش صحنه‌ای به عنوان یک متن ادبی در نظر گرفته شده است و به بررسی آن در مقایسه با نمایش رادیویی پرداخته شده است. در مقایسه این دو نمایش از نظریه‌های زبان‌شناسانی مانند سوسور، باختین، گرماس استفاده شده است و با تکیه بر این نظریات تشابه‌ها و تفاوت‌های موجود میان متن نمایش صحنه‌ای و متن نمایش رادیویی مورد توجه قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: متن، نمایش رادیویی، نمایش صحنه‌ای، کنش، نشانه‌شناسی.

---

[۱] – برگرفته از پایان‌نامه کارشنا سی ارشد دانشکده‌ی صدا و سیما با عنوان: «بررسی متن نمایش رادیویی و متن نمایش صحنه‌ای با تأکید بر ساخت‌گرایی»

[۲] – کارشنا س ارشد رادیو دانشکده‌ی صدا و سیما

3- عضو هیئت علمی دانشکده‌ی صدا و سیما

متن

کلام یا متن چیست؟ متن چگونه تولید می‌شود؟ آیا گفتمان معنی و مفهوم متن را تعیین می‌کند یا جهانِ خواننده متن است که معنای مورد نظر را تحلیل می‌کند؟ (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵، ص ۱۲)

پرسشهایی از این دست، ذهن زبانشناسان نظریه‌پردازان ادبی را در چند دهه اخیر به خود مشغول کرده و برای مفهوم متن آرای موافق و مخالف را در مقابل یکدیگر قرار داده است. برخی چون بارت متن را یکسره وابسته به خوانش خواننده و معنای آن را بسته به نظر آن دانسته‌اند و مرگ مؤلف را اعلام کرده‌اند و برخی مانند هیرش[1] معتقد بودند که این قانون برضد خود عمل می‌کند و امکان هیچ پاسخی را برای شناخت متن فراهم نمی‌سازد. احمدی (۱۳۸٦) معتقد است که سه آئین جدید نظریه‌های ادبی، ساختارگرایی، شالوده‌شکنی وهرمنوتیک به رغم جدائیها و تمایزاتی که با یکدیگر دارند، سرانجام به هم نزدیک شدند و درباره متن اتفاق نظر پیدا کردند. برای شناخت متن نگارنده از این تقسیم‌بندی بهره برد و برهمین اساس به تعاریف متن پرداخته شده است.

نظریه زبانی سوسور

زبان پدیده‌ای پیچیده و نامتجانس است و می‌تواند از دیدگاه‌های مختلفی مورد بررسی قرار گیرد. می‌توان به نقش آواها در زبان پرداخت یا به تأثیر آن بر شنوایی یا به نقش ارجاعات زبانی یا دستور زبان مشترکی که گوینده و شنونده را به درک مفاهیم مشترک می‌رساند اما مهم تعریفی است که از زبان برای محقق و پژوهشگر آن مطرح است. در زبان‌شناسی سوسور زبان نظامی از نشانه‌هاست او زبان را زمانی دارای مفهوم می‌داند که بتواند ناقل افکار و بیانگر مفاهیم باشد.و به همین خاطر صدا از نظر سوسور آنگاه دارای این خصیصه خواهد شد که در چهارچوپ قراردادهای قرار گیرد که آن را به تصورات بدل می‌سازد.سوسور برای تفهیم معانی مورد نظر خود از واژه‌های نشانه، دال و مدلول بهره می‌برد.

[۱]ماهیت اختیاری نشانه

نخستین اصل نظریه زبانی سوسور، به اختیاری بودن نشانه مربوط می‌شود. اینکه ترکیب حاصل از دال و مدلول ذاتی اختیاری دارد، به نظر اصلی بدیهی می‌رسد. اما :«اغلب کشف این حقیقت آسان‌تر از اختصاص دادن جایی شایسته به آن است» (کالر ، ۱۳۷۹،ص ۱۹).

برای ماهیت اختیاری بودن نشانه آن چه به کار ما می‌آید در درجه اول شناخت این امر است که هیچ رابطه ذاتی و درونی‌ای میان دال و مدلول وجود ندارد. در هر زبانی برای نامیدن از اسامی بهره می‌گیریم که در ماهیت با ذات خود در فرهنگ دیگر تفاوت ندارد اما از شکل آوایی متفاوت برخوردار است. به عنوان مثال سگ در فارسی با صورت آوایی dog در انگلیسی از یک ذات معنایی برخوردار است. اما انگلیسی‌زبان از این واژه بهره می‌برد تا مفهوم مورد نظر خود را بشناساند.به نظر ساده است که زبان را مجموعه‌ای از اسامی بدانیم و چنین برداشت کنیم که «هر زبان، از نامی اختیاری برای مفهومی برخوردار است که از پیش وجود داشته و مستقل از هر زبانی است» (کالر ،۱۳۷۹، ص ۲۱).

هر زبان، جهان را به شکلی متفاوت بیان می‌کند. در انتقال مفهوم یک اسم از یک زبان به زبان دیگر با انبوهی از واژه‌ها روبروییم که در آن باید در زبان مبدأ یکی را انتخاب کنیم.به عنوان مثال برای واژه make معادلهای فارسی درست کردن، [کالا] تولید کردن، [نان] پختن، [لباس] دوختن، [خشت و غیره] زدن وجود دارد.

در زبان فارسی هم ما یک واژه معنایی متفاوتی را می‌توانیم دریابیم مانند شیر. واژه‌هایی مانند قریب و غریب که شکل آوایی مشترکی برای فارسی‌زبانان دارد مدلولهای متفاوتی را در بر می‌گیرد. حتی در یک زبان هم یک واژه معنای متفاوت را در بر می‌گیرد که معنای آن بستگی به گویشورانی است که آن را به کار می‌گیرند. گول در فرهنگ عمید (۱۳۸۳) هم معنای ابله، نادان، احمق اطلاق می‌شود و هم به معنای فریب و مکر (ص ۱۰۱۸).

۱

زبانها صرفاً به نام‌گذاری نمی‌پردازند، بلکه بر اساس گرایش خود مقولات را بیان می‌کنند.بسیاری از کلمات وارد زبانی می‌شوند و به تدریج از معنای اولیه خود فاصله می‌گیرند. کشتن در معنای قدیمی خود به معنی خاموش کردن، به کار رفته ولی امروزه به عملی اطلاق می‌شود که منجر به نابودی موجود زنده در رسته حیوانات از قبیل انسان و حیوان شود. هر چند در معنای این لغت هنوز هم خاموش کردن وجود دارد، اما امروزه دیگر به این معنی در زبان به کار نمی‌رود. پس هر زبان نه تنها دالهای خود را له اختیار برمی‌گزیند بلکه این امکان را نیز دارد که بر حسب علائق خود، طیفی از امکانات مفهومی را تقطیع و رده‌بندی کند» (کالر، ۱۳۷۹، ص ۲۵).

سوسور یکی از نخستین کسانی است که به تفاوت میان زبان و گفتار اشاره کرد.سوسور (۱۳۸۲) می‌گوید:

> زبان تابعی از عملکرد شخص گوینده نیست بلکه محصولی است که فرد به صورت غیر فعال در ذهن خود تثبیت می‌کند. این پدیده مشروط به تعمق قبلی نیست. گفتار برعکس، عملی فردی و از روی اراده و هوش است که در آن می‌توان مسائل زیر را تشخیص داد. ترکیباتی که فرد گوینده از طریق آنها رمزگان [کد] زبان را برای بیان افکار شخصی خود به کار می‌برد. مکانیسم روانی ـ فیزیکی، که به وی اجازه می‌دهد تا به این ترکیبات تحقق بیرونی بخشد (ص ۲۱).

آنچه سوسور برآن پافشاری می‌کند درک روابط میان رمزگان و نشانه‌های بیرونی است که آن رمزگان در آن معنا می‌یابد.

سوسور (۱۳۸۲) می‌گوید:

> برای درک ماهیت خاص زبان، باید نظم جدیدی میان این رویدادها برقرار کرد. زبان دستگاهی است از نشانه‌ها که بیانگر افکارند و از همین رو با خط، الفبای کر و لالها، آیینهای نمادی، شیوه‌های ادب و احترام، علائم نظامی و غیره سنجش‌پذیر است. هر چند زبان مهمترین این دستگاهها است. (ص ۲٤).

آنچه در نظر سوسور اهمیت دارد، رویکرد زبان است. او از دو دیدگاه زبان را مورد بررسی قرار می‌دهد. یکی از دیدگاه کارکردی که به کارکرد کلمات زبان توجه دارد و دیگر رویکرد تاریخی که واحدهای زبان و تغییر و تحول آنها را در زمان مورد بررسی

قرار می‌دهد. سوسور به بخش کارکردی زبان توجه دارد، این که در هر جمله چه تعداد واژه را می‌توان جایگزین کرد. از نظر او نشانه‌های زبان برحسب قوانینی وضع خواهد شد که نشانه‌شناسی آنها را کشف خواهد کرد. برای آن که [نشانه‌شناسی] را دریابیم، باید زبان را در ذات خود بررسی کنیم. از نظر سوسور این بررسی با بررسی عامیانه متفاوت است که زبان را تنها واژه می‌داند وهمچنین با بررسی روان‌شناسان که زبان را در حد محدوده اجرای فردی بررسی می‌کنند و به نشانه که ماهیت اجتماعی دارند نمی‌رسند.از نظر او زبان از یک سو در خط تجلی می‌یابد واز سوی دیگر در گفتار بسیاری از کلمات وجود دارد که به دلیل نظام مشترک آوایی در گفتار یکسان است و برای درک معنی آن می‌توان از شکل نوشتاری آن بهره برد. به عنوان مثال قاضی و غازی. از طرف دیگر علاوه بر خط که مشخص کننده معنای آوایی کلام است، ما از فرایند دیگری در درک زبان بهره می‌بریم و آن رابطه متداعی است. از نظر سوسور ما به واسطه تداعی است که مفهومی را در می‌یابیم اما تنها تداعی نیست که در درک ما از زبان استوار است، در زبان همه چیز برپایه روابط میان زبان استوار است.

سوسور (۱۳۸۲) می‌گوید:

> از یک سو واژه‌ها در گفتار به دلیل توالیشان، روابطی را میان خود برقرار می‌کنند که بر بنیاد ویژگی خطی و یک بعدی زبان استوار است. این ترکیبات را می‌توان زنجیره نامید. بنابراین زنجیره همیشه از دو یا چند واحد پیاپی تشکیل می‌شود (مثلاً بازخواندن، برضد همه زندگی بشری، خدا مهربان است، اگر هوا خوب باشد بیرون می‌رویم، وعنصری که بر روی یک زنجیره قرار می‌گیرد، تنها زمانی ارزش خود را به دست می‌آورد که در تقابل با عناصر پیش و پس از خود یا هر دو آنها باشد (ص ۱۷٦).

سوسور در ادامه نوع دیگری از روابط را نیز مطرح می‌کند که نه برپایه زنجیره گفتار یا امتداد خطی زبان بلکه بر پایه گنجینه درونی هر انسان از درک زبانی استوار است و زبان فرد را می‌سازد. در واقع در این بخش از زبان روابط ذهنی است که عناصر را به یکدیگر پیوند می‌دهد. ما به واسطه تداعی است که مفهومی را در می‌یابیم. برطبق نظر سوسور کلماتی را که نمایشنامه‌نویس از آن ساخت واژگانی بهره می‌گیرد، مبتنی بر

زبان گفتاری است. زبان گفتاری همواره بر زبان نوشتاری مقدم بوده است. نمایش رادیویی نوشتاری است مبتنی بر گفتار. در نمایش رادیویی نوشتار برای گفتار و تبدیل متن به صوت شکل می‌گیرد. لحن و تکیه برکلمات در متن نوشته می‌شود و همچنین عوامل پیرازبانی و در صوت است که تجلی می‌یابد. در نمایش صحنه‌ای هم همراهی علائم فرازبانی بسیاری وجود دارد که زبان‌شناسان در ارتباط به آن توجه دارند

پالمر (۱۳٦٦) می‌گوید:

> معنی‌شناسی در ارتباط با آهنگ صدا و تکیه، به نوبه خود موضوعی بسیار اساسی و مهم است، ولی معنی جمله ممکن است از طریق مؤلفه‌های فرازبانی دیگری نظیر «وزن» سرعت در گفتار، شدت صدا (فریاد زدن یا نجوا کردن می‌تواند بسیار پرمعنی باشد) القاء شود. به علاوه ما در هنگام صحبت علائم غیرزبانی (گاهی اصطلاح فرازبانی نیز در مورد این پدیده به‌کار می‌رود) بی‌شماری را مورد استفاده قرار می‌دهیم. یک لبخند یا یک چشمک به خوبی می‌تواند نشان‌دهنده این منظور باشد که ما دقیقاً آنچه که معنی جمله است، مد نظر نداریم و به اصطلاح منظوری «طعنه آمیز» داریم (ص ۲۷).

علائم فرازبانی را در نمایشنامه صحنه‌ای آستن وساونا (۱۳۸٦) با عنوان دستور صحنه‌های بیرون ـ دیالوگی تعریف کرده‌اند. در تقسیم‌بندی این دو ۵۷ حالت درباره دستور صحنه بیرون ـ دیالوگی وجود دارد که در آن نویسنده نه از طریق کلام که با استمداد از عوامل مختلف مقصود و مفهوم مدنظر خود را منتقل می‌سازد. از این تعداد ۳۵ حالت دستور با شخصیت در ارتباط‌اند و در نتیجه به بازیگر مربوط می‌شود، ۱۳ تا با طراحی صحنه و نور صحنه سروکار دارند و مربوط به طراح صحنه و نورند و ۹ دستور با جلوه‌های نوری و صوتی مرتبط‌اند و به تکنسین مربوط می‌شوند (صص ۱٦۱–۱٦۰). برای برگردان این علائم فرازبانی در برگردان نمایش صحنه‌ای به نمایش رادیویی به استفاده از واژه و عوامل پیرازبانی شنیداری نیاز است. بنابراین نمایشنامه‌نویس رادیویی دایره واژگانی را که در نوشتن متن نمایش رادیویی باید به کار گیرد، بسیار وسیع‌تر از نمایشنامه‌نویس صحنه‌ای است. علاوه بر این نمایشنامه‌نویس رادیویی باید از سبک نمایش صحنه‌ای و زبان آن آگاهی کامل داشته باشد، چرا که

کلماتی که به کار می‌برد نیاز به هماهنگی با کل اثر دارد تا یک دست بودن متن حفظ شود. درک متن با شناخت نشانه‌ها و کارکرد آنها در نزد مخاطب است که معنا می‌یابد. اجرای مختلف از یک اثر در مکانهای مختلف، امکان نشانه‌شناسیهای گوناگون را پدید می‌آورد. نظام نشانه‌ای در تئاتر امروز در دست کارگردان است و نمایشنامه‌نویس در واقع نظام نشانه‌ای زبانی را می‌آفریند.

آستن وساونا (۱۳۸٦) می‌گوید:

> وظیفه کارگردان است تا اطمینان حاصل کند که نظام نشانه‌ای فعال در اجرا نه فقط به تنهایی عمل می‌کند، بلکه وقتی با نشانه‌های نظام دیگر ترکیب می‌شوند تأثیر دلخواه را به وجود آورند. اجرای نمایشنامه‌های ترجمه شده، اغلب مثالهای خوبی‌اند تا دریابیم که آیا نظامهای نشانه‌ای برای وضوح معنی، به دقت در نظر گرفته شده‌اند یا خیر؟ در اجرای سال ۱۹۸۳ از نمایشنامه *نمی‌توانی بپردازی؟ نپرداز* اثر داریو فو[۲] شخصیتها در حالی که پاکت کرن فلکس[۳] در دست داشتند، با خوشحالی درباره اسپاگتی و ماکارونی صحبت می‌کردند. کارگردان می‌باید یا نشانه‌های «ایتالیایی بودن» را انتخاب می‌کرد (نگاه کنید به بارت، ۱۹۹۷، ص ۳۳) یا معادلهای ترجمه را جایگزین می‌کرد (مثل سیب‌زمینی یا قرص نان سفید به جای اسپاگتی) (ص ۱۳۱).

همان‌گونه که مکانهای متفاوت امکان نشانه‌شناسیهای گوناگون را پدید می‌آورد، نشانه‌های تصویری نیز در تبدیل خود به نشانه‌های شنیداری نیاز به کدهای شنیداری دارند. در نمایش رادیویی مکالمه و گفتگو از مهمترین بخشهایی است که در ساختار نمایش نقش دارد. بدون گفتگو هیچ چیز امکان‌پذیر نیست. بنابراین نمایشنامه‌نویس باید تمام ظرفیتهای مکالمه را به کار بگیرد تا بتواند آنچه را در متن نمایش صحنه‌ای به عنوان نشانه به کار رفته است، در نمایش رادیویی بازسازی کند. نشانه‌ها در نمایش صحنه‌ای و نمایش رادیویی در دل متن وجود دارند؛ اما زبان بیان در آنها متفاوت است. نمایشنامه‌نویس رادیویی در بازسازی نمایش صحنه‌ای برای رسانه رادیو، نقش کارگردان کار بر روی صحنه را دارد. او متن را در بافت، مکان و زمان متفاوت برای مخاطبان یکسر متفاوت با مخاطبان نمایش صحنه‌ای اجرائی دوباره می‌کند. بنابراین لازم

است که تمامی تحلیل خود را از متن در دل آن بگنجاند و ابزار او برای این کار تنها زبان است. در تنظیم نمایش‌صحنه‌ای به نمایش‌رادیویی خوانش دوباره متن از جانب نمایشنامه‌نویس صورت می‌گیرد. او ارتباط ذهنی خود را با متن برقرار می‌کند و رمزگان و نشانه‌هایی می‌آفریند که از طریق کدهایی شناسایی می‌شوند که جهان متن در قالب متن صوتی آن را می‌پذیرد.

متن و نگاه فرمالیستها

از نگاه فرمالیستهای روسی تمایز اساسی میان داستان و طرح وجود دارد. داستان از نظر آنها اصل روایت است جائی که در آن تمام کنشها صورت می‌گیرد و حضور شخصیتها توجیه می‌پذیرد، اما طرح قطعات انتخاب شده داستان است آن‌گونه که مؤلف آن را انتخاب کرده است دارای گسست است و به حدس و گمان خواننده وابسته است. داستان در ذهن است که شکل می گیرد و طرح در صفحات کتاب.فرمالیستها میان مفهوم طرح و توصیف تفاوت قائل شده‌اند و معتقدند که هر اثر شکلی دارد که تعیین‌کننده بسیاری از عناصر ساختار است و از طریق تحلیل شکل می‌توانیم ساختار را دریابیم. از بحثهای مهم دیگری که فرمالیستها به آن پرداختند «مسئله مناسبات میان متون ادبی است. آنها در تحلیلهای خود نشان دادند آنچه باعث می‌شود شاعری نوآور باشد، نه تصاویری که خلق می‌کند بلکه زبانی است که به کار می‌گیرد. از نظر آنها نقطه مهم در شعر نه دگرگونی در تصویر بلکه تحول در کاربرد زبان است. تفاوتی که میان طرح رمان و داستان کوتاه از جانب فرمالیستها مطرح شد، در تحلیل نمایش نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. نوشتار نمایش بر گفتگو تکیه دارد که بر اساس کنش است. به همین سبب نمایش از روایت متمایز می‌شود. این همان تفاوتی است که فرمالیستها در تفاوت میان طرح دو نوع داستان کوتاه و رمان قائل شدند.در داستان کوتاه تأکید بیش از هر چیز بر کنش استوار است، در حالی که در رمان آنچه مطرح است توصیف شخصیتهاست.

احمدی (۱۳۸٦) می‌گوید:

شکلوفسکی[٤] بهترین جلوه تمایز این دو شکل [رمان و داستان کوتاه] را در شیوهٔ

«به پایان رسیدن آنها» می‌داند. داستان کوتاه چنان پیش می‌رود که در پایان طرح انگار همه چیز کامل یا تمام شده است. آخرین واژه پایان منطقی روایت در داستان کوتاه است. رمان اما چنین نیست، با به پایان رسیدن طرح هنوز رمان ادامه دارد. در داستان کوتاه حس کمال در کنش یافتنی است، اما در رمان این حس را می‌توان در دست‌مایهٔ اصلی یا به بیان دیگر در انگیزش یافت (ص ۵۵).

نگرش فرمالیستی در اجرای نمایشهای صحنه‌ای و همچنین نوشتار آن جای خود را باز کرد و کارگردانان تلاش کردند تا حس اثر را در جلوه‌ای که در واژه‌ها می‌یابند دریابند. فرمالیستها در خواندن متنهای تئاتری و درک آنها از واژه توان ذهنی بهره می‌گیرند. توان ذهنی از نظر آنها چند مرحله در کار تحلیل متن دارد، اما مهمترین بخشی که به این رساله مربوط می‌شود، قابلیت درک معانی فراوان واژه‌ها و نیروی نمایشی است که می‌تواند بروز دهد.

تامس[۵] بر اساس نظر فرمالیستی. (۱۳۸۷) می‌گوید:

برای درک این قابلیتهای واژه‌ای در اجرای یک نمایش ارتباط بین حقایق موجود در کار از طریق استلزام و استنتاج به دست می‌آید. استلزام یعنی اشاره، کنایه و یا نشانه‌هایی که حساب شده و سنجیده‌اند. هرچند به صراحت اظهار نشده باشد و منظور از استنتاج قیاس ناشناخته‌ها از شناخته‌هاست، یعنی نتیجه‌گیری از حقایق ظاهری و استلزاماتشان (صص ۲۳-۲۲).

تامس در درک معنی استنتاج و استلزام به صحنه‌ای از «مرگ دستفروش» اثر میلر[۶] اشاره دارد. در این صحنه «ویلی لومان» مشغول کشت در باغچه در شب است. شبح برادرش «بن» در چند صحنه قبل بر او ظاهر شده است. او شبانه و دیروقت آن هم با چراغ قوه در حال کاشتن دانه‌ها و کندن زمین باغچه است.

تامس (۱۳۸۷) می‌گوید:

واضح است کشت در یک باغچه دیگر آن چیزی نیست که ما به طور معمول تصور می‌کنیم. اکنون استلزام و استنتاج اهمیت می‌یابند و مانع از خوانش صرفاً ظاهری صحنه می‌شود. در وارسی دقیق‌تر، اعمال غیرعادی ویلی را به افکار و احساسات درونی‌اش نسبت می‌دهیم، به‌خصوص به حس عمیق شکست شخصی‌اش به عنوان یک پدر، او دیگر عمل کشت در یک باغچه را انجام

نمی‌دهد، بلکه در حال اجرای آیینی است که او را برای مرگ قریب‌الوقوعش آماده می‌کند. صحنه باغچه راهنمای ارزشمندی برای مفهوم کل نمایشنامه می‌شود که عبارت از کشمکش بین عشق ویلی به پسرش بیف و مسئولیتش در قبال او به عنوان یک پدر است. بنابراین حقایق ظاهری نقطه شروع مفیدی هستند، اما برای رسیدن به یک درک کامل باید استلزامات و استنتاجات را مورد توجه قرار داد. تحلیل متن نمایشی مستلزم کنار هم چیدن شناخته‌ها و ناشناخته‌ها در یک قالب منسجم و معنادار است (صص ۲٤-۲۳).

نمایش‌صحنه‌ای برای اجرا به شناخت استلزام و استنتاج از متن نیاز دارد. نمایش رادیویی از این ارتباط مدد می‌گیرد تا براساس تحلیل و استلزام و استنتاج موجود در متن با درک مفهوم کل اثر، کنش درون نمایش را در تبدیل نمایش صحنه‌ای به نمایش رادیویی مدنظر قرار دهد. گفتگوهایی که در نمایش رادیویی برای تبدیل به نمایش صحنه‌ای تبدیل به حرکت می‌شود و عمل فیزیکی را موجب می‌شود در برگردان نمایش صحنه‌ای به نمایش رادیویی تبدیل به کنشی می‌شود که با پیروی از اصل استلزام و استنتاج شکل می‌گیرد. نمایشنامه رادیویی با بازی زبانی که می‌آفریند، این کنش را در دل داستان هدایت شده و هم‌سطح با توجه به دو اصل یاد شده جا می‌دهد. ویلی لومان در پرداخت نمایش رادیویی با بهره‌گیری از لحن، افکت و کلام وضعیت خود را مشخص می‌کند. مهم‌ترین اصل درک نویسنده از اضطرار و بیچارگی است که بر وی مستولی شده که همه اینها در کلام او پدیدار می‌گردد.

باختین و نظریه متن

از نظر باختین متن اساس و بنیاد علوم انسانی است. آنچه در نظر باختین اهمیت دارد، مکالمه است. از نظر او انسان در گرو مکالمه است و فرهنگ در جریان مکالمه وجود دارد. به نظر باختین هر گونه مکالمه حتی مکالمه با خود در واقع پاسخی است به گفتار دیگری. ارتباط ما با دیگران تنها از طریق مکالمه است که امکان وقوع می‌یابد.باختین می‌گوید: «زندگی بنا به ماهیت خود یک مکالمه است. زنده بودن به معنای شرکت در مکالمه است. زندگی پرسیدن است، گوش کردن، پاسخ گفتن، توافق

داشتن و غیره است» (احمدی، ۱۳۸٦، ص ۱۰۲).

او برخلاف سوسور که گفتار را مفهومی می‌دانست که فرد در حیطه زبان آن را می‌آفریند، گفتار را محصول جریان اجتماعی می‌داند.و معتقد است گفتار خواه در زندگی روزمره ما خواه در متون ادبی، زمانی که بازگو می‌شود. بر مخاطب تأثیر می‌گذارد. این بخش مهمی از نظرات اوست باختین به زبان ساده این نکته را مدنظر قرار می‌دهد که هر کدام از ما وقتی روایتی را نقل قول می‌کنیم، با شیوه خاص کلامی خود، به روایت آن می‌پردازیم. در واقع شخصیتهای روایت به زمینه‌ای وابسته‌اند که کلام نویسنده را می‌آفریند. معنای این سخن در واقع آن‌گونه که او می‌گوید گفتاری است درون گفتار و در همین حال گفتاری است درباره گفتار.

باختین همچنین کنش استوار به منطق گفتمان را ارج می‌نهد. گفتمان از نظر او موضوع فرازبان‌شناسی است باختین می‌گوید گفتمان، زبان، در کلیت مشخص و زندهٔ آن است. او معتقد است ما هرگز خود را نمی‌توانیم از ساحت بیرونی نظاره کنیم و تنها دربازتاب حضور خود در مقابل دیگران است که به شناخت خود می‌رسیم. در واقع ما از چشم دیگران و آنچه دیگران در ما می‌بینید موفق به شناخت خود می‌شویم. باختین با تمایز دقیق میان گفتار و مکالمه به این نکته اشاره دارد که گفتار، کاربرد شخصی زبان به منظور ایجاد مکالمه است.او معتقد بود زبان را باید در مسیر جریان اجتماعی بررسی کرد. از نظر او هر گونه گفتار، جدا از این که تا چه حد در خود کامل باشد، در ارتباط اجتماعی است که معنا می‌دهد. حتی تک گفتار، گفتگو با مخاطبی غایب است.

مفهوم گفتمان باختین در به کارگیری واژه در رمان سه گونه را از یکدیگر جدا می‌سازد:

۱) در واژه‌ای که در واقع منوط به هدف معنایی نویسنده نیست و با قراردادهای زبانی از پیش تعیین شده، معنی یافته است.

۲) واژه‌ای که نویسنده رمان از قول شخصیتها به کار می‌برد تا آنها را به خواننده معرفی کند؛ نقل قولهای مستقیم از زبان شخصیتها.

۳) واژه‌های دوسویه، از یکسو معنای آشنا، متعارف و قراردادی در آنها مستتر است و از سوی دیگر معنای خاصی را که مد نظر نویسنده است، بیان می‌دارد.

از نظر باختین واژه‌هایی که در نثر به کار گرفته می‌شود، بنا بر نوع ادبی و واقعیت زمانی خود، نگرش هنرمند را به همراه دارد، اما ممکن است در دل خود چندسویه‌گی را به همراه داشته باشد چرا که مؤلف با گزینش واژه‌های مد نظر خویش این سویه‌ها را شکل می‌دهد.

باختین می‌گوید:

> در زبان حتی یک واژه یک شکل بیطرف و خنثی وجود ندارد ... برای موجودی آگاه که در زبان زندگی می‌کند، زبان نظامی تجربه‌ای از اشکال نیست، بل دیدگاهی است استوار به دو منطقه چندگونگی». دیدگاهی مشخص از جهانِ هر واژه حرفه، نوع، جریان، ضرب‌آهنگ، کاری خاصِ انسانی خاص، نسل، دوران، روز و ساعت را حس می‌کند. هر واژه زمینه یا زمینه‌هایی را که در آنها زندگی اجتماعی خود را می‌یابد، حس می‌کند. تمامی واژگان و تمامی اشکال با نیت تعیین می‌شوند (احمدی، ۱۳۸٦، ص ۱۱٤).

از نظر باختین[۷] برخی از مؤلفان در جریان شکل‌گیری متن واژگانی را بر می‌گزینند که دارای معناهای چند سویه باشد و مقصود خاصی دارند، اما تأویل آن بستگی به افق اجتماعی است که اثر در آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. درک متن از نظر باختین، درکی است که به افق دید نویسنده نزدیک شود. این تفاوت میان نظر باختین و بارت در درک متن و نیت مؤلف، از مباحث مهم نظریه ساختارگرایی است که به آن خواهیم پرداخت. با آن که موضوع مورد نظر باختین درباره مکالمه و گفتگو بوده است، اما او در بررسی آثار خود نمایش را مد نظر قرار نداده و بیشتر به بررسی مکالمه و شیوه بیان در رمان پرداخته است.

فورتیه[۸] (۱۳۸۷) می‌گوید:

> باختین با بررسی نویسنده فرانسوی دوره رنسانس، پیر رابله، مفهوم ارتباط نوشتار با اشکال فرهنگ روستایی مردمی نظیر جشنها و کارناوالها را در آثار وی بسط می‌دهد (باختین، ۱۹٦۸) این اشکال فرهنگ عامه از راه گفتگو با ایدئولوژی طبقه مستقر و حاکم با استفاده از هتاکی، بذله، نقیضه‌گویی و هرزه‌دری تعیین می‌شود. کیفیاتی که به نام کارناوالی می‌شناسیم. طنین گرایشهای مردمی در آثار رابله آنها را «چندآوایی» (چندصدایی) و «گفتگویی» می‌کند (چه موجد گفتگو بین مواضع

مختلف- مثلاً بین موضوع قشرعام با اشرافیان- است بی آنکه یکی از این مواضع یا صداها غالب شود). اکنون برای ما بسی عجیب است که باختین تصور نمی‌کرد تئاتر و درام نیز مشخصاً چندآوایی و یا گفتگویی باشند، در عوض وی این کیفیتها را در رمان، خصوصاً در رمانهای داستایوفسکی می‌جست (ص ۱۵۷).

اما مفهوم گفتگوگری[۹] در نمایش راه یافت و این نظریه با عنوان شخصیت کارناوالی در آثار نمایشنامه‌نویسان مطرح شد. مشخصه کارناوال زمانی است که در آن هنجارهای اجتماعی جابه‌جا می‌شود و در واقع مبین زمان و حالتی است که در آن هر چیزی ممکن است.

همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، در نمایشهای پیش از اسلام که در ایران رایج بود، این فرم از نمایش در جشنها و مراسم به کار گرفته می‌شد. میرنوروزی در فاصله‌ای کوتاه مانده به تحویل سال نو، انتخاب می‌شد تا برجای پادشاه وقت بنشیند و حکم او به ظاهر لازم‌الاجرا است. در کارناوال هر چیزی امکان‌پذیر و ممکن است، اما شخصیت کارناوالی در نمایش چگونه نمود می‌یابد؟ کاستانیو[۱۰] درباره شخصیتهای کارناوالی در نمایش، مبحث مهمی را مطرح می‌کند.

کاستانیو (۱۳۸۷) می‌گوید:

> کارناوال مشوق همنشینی عجیب و غریب رویدادها و شخصیتهاست و امور غیرمترقبه و جادویی را خوش می‌دارد. از این حیث، امر کارناوالی می‌تواند به منزله استعاره‌ای برای شخصیت نمایشنامه‌نویسی جدید باشد. شخصیت کارناوالی از بدن ژست‌پرداز استفاده می‌کند، از کلام زنده و گاه مبهم لذت می‌برد و غالباً در حواشی جریان اصلی است، امر کارناوالی به چرخشهای ناگهانی و استحاله‌های هویت رخصت می‌دهد. مهم‌تر از همه، شخصیت کارناوالی شخصیتی گروهی است که در طرح بزرگتر نمایشنامه ایفاگر نقشهای متعدد است. در این جا به‌ندرت این حس وجود دارد که یک شخصیت واحد کنش را به اصطلاح قبضه کرده باشد (ص۹۷).

از نظر کاستاتیو شخصیتهای دوپهلو نیز نمودی از شخصیتهای کارناوالی‌اند. تئاترِ گفتگویی در مقابل تئاترِ جدلی هم از انواع نمایشی است که می‌توان در آن مفهوم مکالمه و شخصیتهای چند پهلو را جستجو کرد. در تئاتر گفتگویی، درک پیام به عهده

مخاطب است در تئاتر جدلی، هر شخصیتی معرف ایدئولوژی و دیدگاهی است، اما اهداف شخصیتها در تئاتر گفتگویی نامعین است. کاستاتیو معتقد است که تئاتر جدلی امروز بیشترین کارکرد خود را در تئاتر کودکان نشان می‌دهد. در تئاتر کودکان، ما در پی‌یافتن راهی برای انتقال پیامهای مثبت خود به کودکانمان هستیم: «امروزه شاید مؤثرترین و موقعیت‌آمیزترین عرصه برای تئاتر جدلی تئاتر کودکان باشد: ما خواهان آنیم که کودکانمان پیامهای مثبت را بشنوند و از حیث ارزشهای انسانی و بشر دوستانه رشد کنند» (کاستانیو، ۱۳۸۷، ص ۱۰۱).

بی‌شک تئاتری که بر پایه گفتگوگری شکل گرفته، برای دریافت مفهوم نمایش بر مبنای گفتگوهای آن، آموزش مخاطب لازم است، چون ممکن است بدون شناخت آنها کل نمایش را درنیابیم. برای درک تئاتری با ساختار گفتگوگری و تحلیل گفتمان آن، درک درونی و ذهنی ما از منطقی که گفتگو را به پیش می‌برد، لازم است و این نیازمند فهم دوباره روابط درون این ساختار است. کاستانیو معتقد است برای خلق شخصیتهای چندآوایی می توان از تمهید قطع و شخصیت دوپهلو بهره برد.

کاستانیو (۱۳۸٦) می‌گوید:

> شخصیت دوپهلو به شکل گفتگویی، به مثابه تجمع/ تفرق دو شخصیت درک می‌شود. هیچ یک از شخصیتها به غیبت یا حضور کامل دست نمی‌یابند و در نقطه قطع، چه بسا بازیگر به یکباره نسبت به هر دو شخصیت برجسته شود. نهایتاً معنا در نقطه قطع و تعویق تعیین می‌شود (ص۱۳٦).

آنچه کاستانیو به عنوان شخصیت دوپهلو به ما معرفی می‌کند، «ادغام یا همنشینی واقعیت و ذهنیت، ساختار اساسی نمایشنامه را می‌سازد. این امر اجازه می‌دهد که دوره‌های تاریخی مختلف به سهولت و روانی با یکدیگر در رابطه گفتگویی قرار گیرند» (کاستانیو، ۱۳۸٦، ص ۱۳۲). کاستانیو برای درک هرچه بهتر مفهوم شخصیت دوپهلو، از نمایش اورمایر به نام «گل آفتابگردان» مثال می‌زند در این نمایشنامه که قسمتهایی از متن آن را کاستانیو انتخاب کرده زندگی مردی به نمایش در می‌آید به نام جابلین که آخرین لحظات زندگی خود را می‌گذراند نمایشنامه از سویی تصویرگر رابطه جابلین با بل، مادر کودک از دست رفته‌شان، است و از سوی دیگر بیانگر رابطه او با همسر

فعلی‌اش لوتی است. لوتی از این تغییرات در ذهن جابلین و تخفیف خود به عنوان چهره‌ای دیگر (معشوق سابق جابلین) در ذهن او، متغیر است. بخشی از نمایش چنین است:

جابلین: بل

لوتی: جابلین! نه، بل نه!

جابلین: بل این جا بود.

لوتی: من لوتی‌ام. کسی که زندگی اسفبارت رو نجات داده، یادت هست؟ (کاستانیو، ۱۳۸٦، ص ۱۳۵)

آنچه ارتباط بازیگر با متن و اثرگذاری او بر متن را معنی می‌بخشد و در این نوع نمایشها درک و تحلیل شخصیتها است، زیرا شخصیتها در این نوع نمایشها به یکدیگر تبدیل می‌شوند و نقشهای متعددی را به عهده می‌گیرند.

در نمایش رادیویی بنابر سنت مرسوم که از عناصر نمایش ارسطو بهره می‌برد و براساس آن عمل می‌کند، کمتر به متنهای از نوع زبان‌بنیاد برمی‌خوریم. متنهایی از این دست روی صحنه با توجه به شرایط صوتِ شخصیتها در تئاتر همچنین با کمک عوامل فنی (نور، گریم،...) مفهوم خود را به دست می‌آورند و از شخصیتی تبدیل به شخصیت دیگر می‌شوند، اما در نمایش رادیویی امکان بهره‌گیری از عوامل فنی صحنه وجود ندارد؛ پس چگونه امکان تبدیل شخصیتها به یکدیگر باید فراهم آید. در تجربه‌ای که نگارنده در نمایش رادیویی از آن بهره برده است، استفاده از موسیقی حالت بود (سطوت، ۱۳۸۳، آستان جانان، [پخش رادیویی]. نمایش «آستان جانان» براساس یکی از قصه‌های مثنوی شکل گرفته و مدام شخصیتها در حال تبدیل شدن به یکدیگرند. ورود و خروج آدمها را همان صدای کوبش طبل، با توجه به بافت داستان که قدیمی است، معنا می‌بخشید. علاوه بر این در حین اجرا به صوت بازیگر و استفاده از جلوه‌های صوتی توجه شد. اما آنچه در نمایش این قبیل کارها باید مد نظر داشت، درک منطق گفتگو است. اصل بودن مکالمه، و کشف دوباره متن از ضروریات تبدیل نمایش صحنه‌ای به نمایش رادیویی است.

در نمایش اورمایر، لوتی از تخفیف خود به بل سخت دچار سرخوردگی است. جابلین در تأسف گذشته‌ای است که از دست داده. کودک او مرده و بل بر او ظاهر می‌شود. جابلین زمان و مکان را فراموش می‌کند و با بل سخن می‌گوید: بقچهٔ آلوده که لوتی آنها را آورده تجسم کودک را در نظر جابلین می‌یابد. با ولو شدن آن بر روی زمین کودکی که از دست رفته و بل که دیگر باز نمی‌گردد تجسم می‌یابد... در این نمایش هنگامی که یکی از شخصیتها حضور پیدا می‌کند، شخصیت دیگر غایب می‌شود. در این نوع نمایش، حضور و غیبت تمام و کمال شخصیتها امکان‌پذیر نیست، به همین خاطر براساس قراردادی که در شکل بیننده یا خواننده شکل می‌گیرد، نقاط قطع را می‌تواند پیش‌بینی کند. در انتهای نمایش هم این دو شخصیت به گونه‌ای در هم ادغام می‌شوند که یکی (لوتی) مظهر تاریخ و اسیر موقعیت است و (بل) نشانه عالم دیگری که تحقق خاطره را برای جابلین رقم می‌زند.

کاستنانیو (۱۳۸۷) می‌گوید:

> در استفادهٔ اورمایر از شخصیت دوپهلو می‌توان گرایش عام به فرافکنی دیگری بر یک شخصیت حاضر ـ مؤلفه بسیار رایجی در روابط عاشقانه ـ و منبع چشمگیر و قابل ملاحظه‌ای از کشمکش را تشخیص دهیم. این تمهید به گونه‌ای واضح و آشکار به ما اجازه می‌دهد به درک ارزشهای زیباشناختی در نمایشنامه نائل آییم، نه آن که صرفاً در مسیر خطی و صافی قرار بگیریم که در آن انتظارات یا پیش فرضهایمان بدون هیچ گونه سد و مانعی جولان می‌دهند (ص ۱۳۶).

نمایش رادیویی و شخصیتهای چندآوایی

وینگنشتاین نخستین کسی بود که رابطه شخصیت و زبان را مورد بررسی دوباره قرار داد. از سوی دیگر ولمن «شخصیت چندآوایی» را مطرح کرد؛ نظری که براساس آن یک شخصیت بر اساس موقعیت، لحن و سبک زبان و حتی ژانر گفتاری خود را تغییر می‌دهد. از نظر او تنوع در گفتار به مانند گذر زمان قابل اعتناست.

وینگنشتاین می‌گوید:

زبان نه معلول شخصیت بلکه به‌واقع علت آن است. در زندگی روزمره افراد را

برحسب سطح گفتار، کلمات و انتخابهای نحوی آنها و تسلط آنها بر زبان دشوار تخصصی، لوتره (Cant) و زبان عامیانه مورد ارزیابی قرار می‌دهیم. از زبان افراد تقریباً بی‌درنگ می‌توان به پس‌زمینه منطقه‌ای، سطح سواد، سابقه ادبی و سن و سال آنها پی برد (کاستانیو، ۱۳۸۷، ص ۱٤۷).

زبان، شخصیت را قاب‌بندی می‌کند و می‌توان برای شخصیت، زبانی آفرید؛ زبانی ابتکاری. آنچه نمایش رادیویی زبان خود می‌داند، عبارت از دیالوگ، افکت، سکوت و موسیقی است. تصویرسازی از طریق واژه صورت می‌گیرد. این امری است که پیش از این هم به آن پرداختیم، اما در نمایشی که شخصیتهای کارناوالی یا چندآوایی بنابر گفته ولمن امکان حضور پیدا کنند، چگونه می‌توان از نمایش رادیویی بهره برد؟ زبانی ابتکاری آفرید؟ در نمایش رادیویی اگر موسیقی بر اساس متن به گرفته شود و با توجه به متن انتخاب گردد از عناصر زبانی و مهم در درک متن از طریق شنیدن نه دیدن خواهد بود و قراردادی می‌شود که شخصیت هربار در عالم خود است و هر بار به عالم دیگر می‌رود، موسیقی نواخته شود، موسیقی مهم‌ترین عاملی است که آن را در جهت ارائه شخصیتهای دو پهلو می‌توان به کار گرفت.

موسیقی‌ای که در نمایش رادیویی بدون توجه به متن به کار گرفته شود، رمزگان شنیداری را تنها تبدیل به یک آیتم صوتی می‌کند؛ به خصوص در نمایشهایی که اساس آنها بر فرمهای جدید نمایش است. در نمایشنامه «شاخه گل آفتابگردان» که بخشی از آن ذکر شده «لوتی» مدام با «بل» عوض می‌شود. از نظر کاستانیو این جابه‌جاییها نمایانگر پویش ساختاری نمایشنامه است، اگر ما این آمد و شد را در قالب واژه به کارگیریم، به عنوان عامل اثرگذار نیاز داریم از رمزی شنیداری استفاده کنیم. موسیقی بدون این که ساخت شخصیت را درهم بریزد یا نیازی به نشانه‌گذاری کلامی داشته باشد، می‌تواند نقش نور در صحنه را بازی کند. از سوی دیگر شخصیتها چنانچه بخواهند در قالب شخصیتهای دوپهلو برای نمایش رادیویی خلق شوند، واژه‌های انتخابی باید با دقت انتخاب شود. زبان به تنهایی می‌تواند به خلق شخصیتهای چندپهلو بپردازد و می‌تواند نمایشی بیافریند که در آن ما مفهوم خطی از شخصیت در ذهن‌مان لحاظ کنیم. مفهومی بر طبق نظر باختین: منطق مکالمه و چندآوایی،در نمایش رادیویی

بازی با لحن باورپذیری شخصیت چند پهلو را بیشتر می کند بالا و پـایین بـودن صـداو همپنین استفاده از عوامل پیرازبانی کمک می کند تا شخصیت باور پذیر تر شود وبهتـر به خاطر سپرده شود .کاستانیو در ستایش آنچه ولمن به عنوان نمایشنامه‌نویسِ زبان‌بنیـاد می‌آفریند می‌گوید:«زبانی که [او] با ترکیب گزینه‌های نحوی منحصر به فرد و جلوه‌های شنیداری خیره‌کننده می‌سازد میدان نیرومندی پدید می‌آورد که از میدان نیـروی آفریـده تمامی نمایشنامه‌نویسان امروز قوی‌تر است» (ص ۱٤۳).

متن و روایت شناسی

گرماس[11] مهم‌ترین نظریـه‌پرداز معناشناسی روایت اسـت. او روایـت‌شناسـی خـود را بـــر پایه

ریخت‌شناسیِ حکایت پروپ[12] بنیان نهاد. پروپ شخصیتهای حکایتهای فولکوریـک مورد نظرش را با موضوع جمله یکی دانسته و کنشهای ویژه داسـتان، یعنـی شخصـیت ویژه، را به محمول جمله برابر ساخته است. گرماس از ژانـر خاصـی کـه مـورد بحـث پروپ بود، فراتر رفت و کوشید دستور زبان داستان را بیابـد. او بـه جـای هفـت دسـته شخصیتهای پروپ، سه دسته از تقابلهای دوگانه را پیشنهاد کرد کـه بنـا بـه قاعـده‌هـای معناشناسیک شکل می‌گیرند (احمدی، ۱۳۸٦، ص ۱٦۲) گرماس براساس نظرات پروپ انگاره کنشگر را وارد بحث می‌کند.

«کنشگرها دو به دو با هم در تقابلند.

فاعل	دربرابر	هدف
فرستنده	دربرابر	گیرنده پیام
یاری دهنده	دربرابر	مخالف » (ابوتارویه، ۱۳۷۸، ص ۲٥٤)

ساختار یا الگوی کنشی حاصل تجزیه و تحلیل حکایتهای اسطوره‌ای است. گرمـاس دو نوع حکایت را از یکدیگر تفکیک می‌کند. گروه اول نظم حاضر را می‌پذیرد و گروه دوم آن را رد می‌کند. در گروه اول نظمی وجود دارد که انسـان بایـد خـود را در دل آن جا دهد و در مورد دوم انسان اسـت کـه بایـد دنیـا را تغییـر دهـد. «در آن حـال طـرح

حکایت به شکل کهن الگوی میانجیگری و وعده نجات به نمایش درمی‌آید» (ابوتارویه، ۱۳۷۸، ص۲۵٤).

الگوی کنش در شناخت شخصیت از نظر گرماس مهمترین اصل است. از نظر او کنش بر تقابل استوار است و این تقابل درون‌مایه هر روایتی است. او می‌گوید که هر داستانی آغاز و پایانی دارد و اگر شنونده داستان یا خواننده پایان آن را قبول نکند، این در واقع ذهن اوست که این پایان را نمی‌پذیرد، چرا که روایت در واقع تعریف چیزی است که پایان گرفته است، حتی در گزارش ورزشی زمان گزارش و زمان رخداد با یکدیگر تفاوت دارند. او معتقد است معنای متن از معنای جمله‌ها بیرون نمی‌آید، بلکه مربوط به کنشی است که در متن شخصیتها می‌آفرینند.

کاربرد مدل کنشی در نمایشنامه‌ها، روش هدفمندی را برای شناخت دستور نهفته در ساختار نمایشنامه عرضه می‌کند. کاربر گسترده این مدل کنشی، برای موضوعات مختلف و یا بررسی تغییرات کارکردی که در درون نمایشنامه در ارتباط با نقشهای کنشی اتفاق می‌افتد، ما را در درک حرکت ساختاری زیرین (نهفته) یاری می‌کند. هرجا که درام برپایه جست‌وجو استوار باشد، مدل کنشی به راحتی به کار می‌رود. مدل کنشی که گرماس برای بیان ساختار به کار می‌برد، در نمایشهای رادیویی نیز از آن می‌توان بهره برد.

مدل کنشی و نمایشنامه‌های رادیویی

در نمایشهای رادیویی مهمترین اصل که همواره به آن اشاره می‌شود، بهره‌گیری از صوت و تکیه بر تخیل است. از سویی کنشها نیز بخشی را از کلام و بخشی را وامدار لحن و اجرای بازیگران هستند.

در نمایش هداگابلر، که در رادیو نیز تنظیم شده، با توجه به متن اصلی که در اثر ایبسن وجود دارد. دستور صحنه‌ها بخشی از کنش کار را در بر می‌گیرد که بیرون‌دیالوگی است. این بدان معناست که کنش و واکنش، خارج از متن و از طریق نشانه قابل فهم است. در زیر به چند مورد از این بخشهای بیرون دیالوگی توجه می‌کنیم

و سپس تبدیل آنها را بـه مـتن رادیـویی مـورد بررسـی قـرار مـی‌دهـیم. شـرح مـوارد بیرون‌دیالوگی برگرفته از کتاب آسـتن و سـاونا (۱۳۸٦) *نشـانه‌شناسـی مـتن و اجـرای تئاتری* است.(ص۱۱٤).

شخصیت: هویت

کارکرد	بیرون‌دیالوگی
توصیف پیش از اولین ورود یا همزمان با آن	برک .... مردی ٤٥ ساله، تنومند، اما با اندامی خوش‌ساخت و با حرکات ظریف صورتش گرد و نیمرخ زیبایی دارد. موهایش که هنوز سفید نشده کوتاه و با دقت شانه شده است. چشمان پرشور و روشن دارد. ابروها و سبیل او پرپشت است که دو سرآن چیده، کت و شلوار خوش‌دوخت پوشیده که کمی هم برای سنش نامناسب است. او عینک یک چشمی به چشم دارد که هر از گاهی آن را بر می‌دارد.
خروج شخصیت	خداحافظیهای متقابل، خانم الوستد و هدا از در تالار خارج می‌شوند.
	شخصیت: تعریف فیزیکی بیرون‌دیالوگی
حرکات دست و سر	هدا با حرکاتی از سر نارضایتی شخصیت: تعریف آوایی
تکیه، تأکید، گفتار	دوشیزه تزمان، اوه اون همون دکتری نیست که باید باشه (با حالتی پرمعنا سرش را تکان می‌دهد)
روابط روی صحنه و خارج صحنه	هدا (رو به باغ نگاه می‌کند و صدا می‌زند) برک (صدایش از پایین، کمی دورتر به گوش می‌رسد)
کارکرد	شخصیت: عناصر طراحی بیرون‌دیالوگی
زمان ـ فصل	ایوانی در بیرون و شاخ و برگ پاییزی
لباس مناسبت ـ ویژه	برک برای یک مهمانی دوستانه لباس پوشیده است... اورکت سبکی روی دست دارد.
نور ـ فصل	در شیشه‌ای ... برگهای پاییزی از شیشه‌های آن دیده می‌شود.
صدا: خارج صحنه در ارتباط با	هدا به اتاق وسطی می‌رود و پشت سرش پرده‌ها را می‌کشد... ناگهان می‌شنویم که در حال نواختن آهنگ یک رقص وحشیانه است.

شخصیت	(صص۱۱۸-۱۱۵)

این نشانه‌های بیرون‌دیالوگی در تبدیل به نمایش رادیویی چگونه تغییر می یابد؟ اگر بر طبق مدل گرماس خواهان تبدیل این نشانه‌ها از بیرون‌دیالوگی به درون‌دیالوگی باشیم، کارکرد نشانه‌های تصویری را با کلام تبدیل به نشانه‌های شنیداری خواهیم کرد. یکی از بخشهای مربوط به شنیدار، فاصله‌ای است که ما هنگام سخن گفتن با دیگران به وجود می‌آوریم.

هاج و کرس[۱۳] جدولی را بر اساس نشانه‌شناسی مکانی و کنش گفتار تنظیم کرده‌اند: بر اساس این جدول، در دستور صحنه نمایش رادیویی، برای ایجاد کنش مساعد باید به فاصله میکروفون و بازیگر توجه کنیم. فواصل مختلف، رمزگانی مختلف را خواهد آفرید. در متن نمایش صحنه‌ای، می‌توان تمام روابط بیرون دیالوگی را، که شامل شخصیت، دستور صحنه، حرکت و کنشهای بدنی است، مانند تکان دادن دست و سرجنباندن در متن مشخص کنیم و سپس آنها را به کلام تبدیل کنیم. گفتگوهایی که در دل متن جای می‌گیرد، اگر مبتنی بر کنش باشند، رعایت حفظ فاصله با میکروفون معنای آن را مشخص می‌کند. نزدیک بودن یا دور بودن به میکروفون بر لحن و شدت صوت اثر می‌گذارد. علاوه بر این بر طبق نظر کنشی گرماس، ما دو به دو افرادی را داریم که در صورت حضور یکی، غیاب دیگری محرز است. در نمایش هداگابلر او تنهاست و هرچه در اطراف اوست بر ضد او عمل می‌کند. برک یکی از این افراد است. قاضی برک به هدا نظر دارد. هدا رو به باغی نگاه می‌کند که در آن فصل پاییز حکم‌فرماست. برک از دور صدایش به گوش می‌رسد. هدا به باغ نگاه می‌کند، باغی بی‌برگ، در نمایش رادیویی این طعم تلخ را چگونه باید منتقل کنیم؟ هدا تنهاست. پس باید سخن او را کسی جز خود او نشنود، چرا که به انتظار پاسخی نباید باشد. خیلی نزدیک، خیلی سرد، پچ‌پچ خفیف لحظه حضور او را در کنار باغ بی‌برگ و صیادی که برای صید شکار به سوی او می‌آید؛ اما برک مانند عنکبوتی که حشره‌ای را در دام خود می‌بیند، با اطمینان به سمت شکار خود می‌رود، اگر نمایشنامه‌نویسی این لحظه را از دست بدهد و این رابطه را نادیده بگیرد. در دیگر فصلهای نمایش نمی‌تواند توجیهی برای رابطه پرخاش‌جویانه هدا با برک بیابد. او ناچار خواهد بود صفی از دیالوگهای

غیرمهم و غیرضروری را بدون هدف ردیف کند. هوشمندانه بودن دیالوگها در این لحظه با توجه به بافت موقعیت و بافت شخصیت است. به این ترتیب هر اندازه دایره واژگانی که نمایشنامه‌نویس رادیویی از آن بهره می‌برد، گسترده‌تر باشد می‌توان امید داشت که نویسنده نمایش رادیویی و نمایش‌نویس صحنه به بافتی یک‌دست‌تر و روان‌تر دست یابند، گنجینه لغات درونی نویسنده نمایش امر مهمی است تا محتوا و بیان با یکدیگر هماهنگ شوند.

در نمایش های صحنه ای که ساخت آنها مبتنی بر درون دیالوگی است . بهترین نمونه ها آثار کلاسیک و نمایشهای یونان باستان است . در این نمایش ها در متن نمایش حوادث واتفاقات علاوه براین که رخ می دهد ،تعریف نیز می شود واین موضوع از آنجایی که در دل متن نمایش گنجانده شده است و شنونده این نوع آثار عموماًبا فضای این گونه متن ها آشناست .و تقابلی را متوجه متن نمی‌سازد

شهبا (مترجم و مدرس دانشگاه) اشاره به این موضوع دارد که در نمایش رادیویی باید برای بهره‌گیری از رمزگان میان بیان و محتوا، رابطه‌ای درست بر قرار کرد. او درباره ناهماهنگی بیان و محتوا در رادیو به نقد و بررسی نمایشهای رادیویی می‌پردازد و معتقد است که بنابر نظر کرایسل (۱۳۸۱) موفقیت رادیو مرهون جا به جا کردن کدها و رمزها یا دسته‌ای از کدها و رمزها با دسته دیگر است. به این ترتیب که رادیو «کدها و رمزهای شنیداری» یعنی «رمز کلامی و گفتاری» را جانشین «کد و رمز تصویری» کرده است؛ اما تفاوت رمزگان از یک رسانه در رسانه دیگر تنها مبتنی بر صدا نیست که بر رمزگان «گفتار» نیز مبتنی است.

شهبا (۱۳۸٤) می‌گوید:

> با سخن کرایسل موافقم که در رادیو رمزگان شنیداری به جای رمزگان دیداری رسانه‌های باز نمونی می‌نشیند، اما بر این نکته تأکید می‌کنم که آنچه شنوندگان را در تمایز شخصیتهای گوناگون یاری می‌کند، نه فقط تفاوت در صدا، بلکه تفاوت در «گفتار» است، یعنی همان واژگانی که هر شخصیت به کار می‌برد. تفاوت در صدا که امری طبیعی است، زیرا صدای افراد اغلب با هم فرق دارد، موجب تمایز کالبدی شخصیتها می‌شود و تفاوت در گفتار موجب تفاوت شخصیتی آنان، البته

آنچه در نمایشنامه رادیویی بیشتر اهمیت دارد، همین دومی است، زیرا نویسنده در تفاوت صدای بازیگران نمی‌تواند دخالت کند، مهم‌تر آنکه در رادیو با همه تلاشی که برای «ترسیم» شخصیتها می‌شود، باز فقط واژگان آنان مایه اصلی تمایز است (صص ٤٣٦ـ٤٣٥).

واژگان را در متن بنابر معنای آن بر می‌گزینیم، اما باید به این مهم توجه داشته باشیم که معنای یک واژه در فرهنگ یا خرده فرهنگی ممکن است تفاوت محسوسی از لحاظ معنایی در فرهنگ یا خرده فرهنگ دیگری داشته باشد و همه اینها بنابر بافت موقعیت است که باید بررسی شود. نمایشنامه‌نویس رادیویی ملزم است بار معنای واژه‌هایی را که برمی‌گزیند، در بافت زبانی که آنها را به کار می‌گیرد، بشناسد.

ساسانی (١٣٨٤) مدرس دانشگاه، عضو فرهنگستان هنر (نشانه‌شناسی) می‌گوید:

هر سازه‌ای بار معنایی و عاطفی خاصی دارد که مسلماً در برداشت و تفسیر و فهم و داوری شنونده اثر فراوان دارد (رولان بارت در این باره از تعبیری مشابه «هاله» استفاده کرده است)، مثلاً واژه‌های «بفرمایید»، «بفرما»، «بنشینید»، «بنشین» ،«بشین»، «بتمرگ» یا عبارات «بفرمایید»، «بنشینید»، «بفرما»، «بشین»، «بشین بابا»، «بشین - دیگه»، «بتمرگ دیگه» هر یک در بافتی و با لحن و آهنگی خاص بار عاطفی متفاوتی‌دارد (ص۳۰۷).

هم‌چنین ترکیب خاص عناصر کوچکتر واژه در عناصر بزرگتر اثر دارد. برای تبدیل متن نمایش صحنه‌ای به نمایش رادیو، ابتدا نیاز به درک ساخت و متن، بافت موقعیت و ترکیب واژگان داریم. به عنوان مثال در فارسی آوردن فعل در اول جمله، همراه با تأکید بر آن، چنین حالتی دارد: «گفتم بهت گفتم این کارو نکن». این جمله به مراتب از لحاظ بار تأکیدی اثرگذارتر است، از جمله «اینکار را نکن» جمله اول میدان مانور اجرایی کمتری دارد.

متن علاوه بر تأثیرپذیری از واژه، به سه سطح متمایزی نیز تقسیم می‌شود: متن کلامی، متن موسیقایی، و اصوات غیرموسیقایی. در نمایش رادیویی از هر سه سطح می‌توان بهره جست تا متن را با رمزگان شنیداری دریافت. همان‌گونه که ذکر شد، در متن کلامی دایره واژگان و ترکیب آنهاست که رمزگان تصویری را به رمزگان شنیداری

تبدیل می‌سازد. اما در برخی موارد تنظیم‌گر نمایش رادیویی از نمایش صحنه، مایل به استفاده از کلام کامل نمایش صحنه ای که کار تنظیم آن را به عهده دارد نیست. گاهی تنظیم‌کننده در تبدیل نمایش صحنه‌ای به نمایش رادیویی سطح متن کلامی را به سطح متن موسیقایی تبدیل می‌کند و کنش را به موسیقی حالت تبدیل می‌کند. به این ترتیب صحنه تصویری به سطح متن موسیقایی تبدیل می‌شود.مانند استفاده از موسیقی حالت به جای کلام در یک صحنه تعقیب و گریز

از دیگر عواملی که در متنهای نمایش صحنه‌ای و نمایش رادیویی حائز اهمیت است، تک‌گویی است؛ به عنوان مثال درباره نشانه‌شناسی صحنه بر مبنای نمایشنامه هدا گابلر که پیش از این از آن ذکر شد. آستن و ساونا معتقدند که پیدایش نمایشنامه‌های ایبسن به بازیگران این فرصت را داد که با ژستهای انفعالی یا نشانه تصویری ظریف، از تک‌گویی شخصیت بخشهای گوناگونی از کنش درون را به بیرون هدایت کنند. تک‌گویی فصل مشترک میان نمایش صحنه و نمایش رادیویی برای بررسی، بازپرداخت و ارائه کنشهای درون متن است که این امر در رادیو بسیار بهتر صورت می‌گیرد، زیرا سخن گفتن با درون و از درون به واسطه سطح متن کلامی که به آن اشاره شد، در رادیو بسیار باورپذیرتر است تا در صحنه. عوامل دخیل در فهم متن، بخشی مختص به اجرای متن است که شامل لحن و صدا می‌شود.

بسیاری از افراد این سلطه نویسنده بر متن را نمی‌پذیرند یا منکر آن می‌شوند، چرا که معتقدند متن در خوانشی دگر بار باید دوباره از نو نوشته شود. دشوار بودن این امر برای نویسندگان در این است که این متنِ دوباره نوشته شده، شاید به کلی از طرز تلقی آنها به دور باشد، اما اجرا کنندگان متن و موافقان با این نظر می‌گویند متنی که ما ابتدا آن را می‌خوانیم، متن درام است و سپس به متن اجرا بدل می‌شود و در واقع با متنی تازه روبرو هستیم، بنابراین امکان هرگونه دخل و تصرفی در این امر وجود دارد. این گونه نگرش در نشانه‌شناسی تئاتر آوانگارد بیشتر به چشم می‌خورد.

فورتیه (۱۳۸۷) می‌گوید:

> می‌توانیم کاوش در نشانه‌شناسی تئاتر آوانگارد را با نظرها و راهبردهای کارملوبنه، نمایشنامه‌نویس و کارگردان ایتالیایی، آغاز کنیم. بنه همگام با ژیل دلوز، فیلسوف

فرانسوی، طرحی برای برهم زدن ثبات و همسانی تحمیلی یعنی سلطه متن بر تئاتر ارائه می‌کند. بنه خواستار ایجاد نوعی بحران یا بن‌بست است؛ نوعی گسست که به موجب آن اجرا «از ساختن متن دست بردارد» (بنه و دلوز، ۱۹۷۹، ۸۹). این امر به واسطه ناپایداری، آشوب و عدم تعادل همیشگی (ص۹۵) در نور، صدا، حرکت و کلام متحقق می‌شود که هدف آن نه وضوح بلکه خلق «انبوه نشانه‌ها» (بنه، ۱۹۷۷، ٦٧) و گسست ارتباط است، با اینکه چیرگی متن بر اجرا به چیرگی زبان بر گفتار می‌ماند (بنه و دلوز، ۱۹۷۹، ۹۷) یا به سیطره الگوی مجرد و تغییرناپذیر بر امر خاص و جزئی شباهت دارد، اما به زعم بنه از بازیگران می‌خواهد آوازی را با واژه‌هایی نامفهوم سر دهند (۱۹۷۷، ۷۸) و همچون انسانهای غارنشین حرف بزنند (بنه و دلوز ۱۹۷۹، ۱۵) طوری که صدای آنان نه به یک عامل معنازا، بلکه به یک «حضور تحمل‌ناپذیر» و آشوب زابدل شود (ص ۳۵).

پذیرش این نگرش به معنای درهم ریختن متن برمبنای اجرا است. نشانه‌ها زیر و رو می‌شود، کلمات جا به جا می‌شود و برخلاف تصور اولیه که در پی راه حلی برای اجرا بر اساس نشانه‌های متن می‌گردد، بی‌توجه به آن مجدداً متنی تازه می‌آفرینند.

نتیجه گیری

بنا بر آنچه ذکر شد نمایش رادیویی نمایشی است که قابلیت تطبیق یافتن با زمینه های متفاوتی از متن را داراست نمایش رادیویی را می توان با استفاده از نظر سوسور نمایش واژگان نامید یا بنا بر نظر باختین آن را نمایشی دانست مبتنی بر کارناوالی از شخصیت ها که می توان از مجموعه آن شخصیت های متفاوت را در جایگاه های مختلف به بازی گرفت و خوانشی از متن ارئه داد غیر معمول و مخالف هدف اولیه نویسنده که این مقوله به کرات در نمایشهای رادیویی رخ می دهد.

منابع و مآخذ

– آقاگل زاده، فردوس (۱۳۸۵). *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران : شرکت انتشارات علمی فرهنگی

– احمدی بابک (۱۳۸٦). *ساختار وتآویل متن* (چاپ نهم). تهران:نشرمرکز.

– استن،آلن و ساونا،جرج (۱۳۸٦). *نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری*. (داود زینلو)

– ایوتاردیه،ژان (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. (مهشید نونهالی، مترجم). تهران: نیلوفر. .(نشر اصلی اثر بی‌تا).

پالمر، فرانک (۱۳٦٦). *نگاهی تازه به معنی شناسی* . (کوروش صفوی،مترجم).تهران : نشر مرکز. .(تاریخ نشر اصلی اثر بی‌تا).

– تامس، جیمز (۱۳۸۷). *تحلیل(فرمالیستی) متن نمایش*. (علی ظفرقهرمانی نژاد،مترجم). تهران: سمت.(نشراصلی اثر ۲۰۰۵).

– دو سوسور، فردینان (۱۳۸۲)چاپ دوم. *دوره زبانشناسی عمومی*. (کوروش صفوی،مترجم). تهران: هرمس.(نشراصلی اثر ۱۹۸۳)

شهبا، محمد (۱۳۸٤) [نا]هماهنگی بیان و محتوا در رادیو در محمد پروری، زبان و رسانه با گرایش به زبان فارسی و رادیو٤٤۹-٤۳۱

فورتیه، مارک (۱۳۸۷). *مقدمه ای بر تئاتر*. (علی ظفر قهرمانی نژاد،مترجم). تهران: سمت.(سال نشر اصلی ۱۹۷٦).

کاستانیو، پل (۱۳۸۷). *راهبردهای نمایشنامه نویسی جدید*. (مهدی نصرالله زاده،مترجم). تهران: سمت. (سال اصلی نشر اثر ۲۰۰۱).

– کالر،جاناتان (۱۳۷۹) *فردینان دو سوسور* (کوروش صفوی، مترجم).تهران: هرمس .(سال اصلی نشر (۱۹۷٦).

– آقاگل زاده، فردوس (۱۳۸۵). *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران : شرکت انتشارات علمی فرهنگی

– احمدی بابک (۱۳۸٦). *ساختار وتآویل متن* (چاپ نهم). تهران:نشرمرکز.

– استن،آلن و ساونا،جرج (۱۳۸٦). *نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری*. (داود زینلو)

– ایوتاردیه،ژان (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. (مهشید نونهالی، مترجم). تهران: نیلوفر. .(نشر اصلی اثر بی‌تا).