پروسهٔ تبدیل شعر به درام

با در نظر گرفتن شاهنامهٔ فردوسی و در اماتورژی کهن

هومن نجفیان

اهمیت ادبیات در زندگی ایرانیان هرگز برای جهانیان پوشیده نیست زیرا ادبیات، آیینهٔ تمام‌نمای روح و فرهنگ مردم این سرزمین است و دست‌یافتن به دریچه‌های خرد و اندیشهٔ آنان فقط با مطالعهٔ آثار ادبی امکان‌پذیر است و هنرهای دراماتیک برای آنکه بتوانند در این سرزمین ریشه بدوانند باید از سرچشمه‌های ادبی بارور گردند.

در این پژوهش ما برآنیم تا راهکارهایی را که پیشینیان ما برای یافتن هنر نمایش ملی پیموده‌اند شناسایی کنیم تا بتوانیم بر پایهٔ این شناخت فرهنگی به خلق آثار هنری بپردازیم.

کلیدواژه‌ها: شعر، نمایشنامه، درام، دراماتیک.

شعر و نمایشنامه: نویسندهٔ این مطلب فقط از میان گونه‌های ادبی، هنر شعر را مورد کنکاش قرار می‌دهد زیرا جهانیان ادبیات ایران را بیشتر با نام‌های شاعران بلندمرتبهٔ فارسی‌زبان می‌شناسند و بسیاری از نخبگان این سرزمین به سرودن اشعار نغز پرداخته‌اند. دوم آنکه نویسندهٔ گفتار با شناخت از تاریخ هنرهای دراماتیک و آگاهی از آنکه برخی از نویسندگان نمایشنامه‌های خود را با زبان شعر سروده‌اند اما دو واژه شعر و نمایشنامه را به یک معنا به کار نمی‌بندد زیرا این دو هنر در گذر زمان سیری متفاوت را پیموده‌اند. در تاریخ تئاتر جهان، هنر شعر توانست از حالت اولیه خود که فقط بیانگر اندیشه موزون و تصاویر خیال‌انگیز بود عدول کند و به ساحت نمایشنامه نزدیک شود. در این گفتار ما به تحلیل چگونگی این خط سیر می‌پردازیم. در تمامی این گفتار آنجا که نامی از شعر به بیان می‌آید مقصود همان حالت اولیهٔ آن است.

درام: از تعابیر متفاوتی که نویسندگان و هنرمندان تئاتر برای واژهٔ درام برگزیده‌اند فقط به تعریف مارتین اسلین، منتقد تئاتر، می‌پردازیم و هر کجای این نوشتار نامی از درام به بیان آمد این تعبیر مقصود ماست.

مارتین اسلین: «متنی دراماتیک زمینهٔ اصلی یک کنش تقلیدی است اما خود متن درام به معنی واقعی درام نیست زیرا هر متن دراماتیک را تا زمانی که به اجرا درنیامده می‌توان به‌عنوان یک داستان خواند.[1]»

دراماتیک: قواعدی که برای نوشتن و اجرای نمایشنامه به کار می‌برند.

ما در این نوشتار، هنر شعر را از دو منظر دراماتیک [متن ادبی ـ اجرای صحنه‌ای] مورد مطالعه قرار می‌دهیم:

الف) از دیدگاه فرامتنی ـ اجرایی و صحنه‌ای

ب) از دیدگاه متنی ـ ادبی

الف) جذبه‌های فرامتنی

شعر، هنری خلاق و دربرگیرندهٔ عاطفه و شعور هنرمند است و شاعر با بیان عواطف و احساسات خود از دریچهٔ کلام با خواننده ارتباط برقرار می‌کند اما همیشه ارتباط شاعر با خواننده ارتباط یک‌سویه است. بلکه گاهی این ارتباط جنبهٔ دوسویه پیدا می‌کند. یعنی شاعر شعرش را برای خواننده می‌خواند در این حالت شاعر می‌کوشد تا علاوه بر تلفظ درست کلمات احساسات خود را به نمایش بگذارد. در اینجا خواننده علاوه بر شنیدن شعر آن را می‌بیند. گاهی شاعر می‌خندند، می‌گرید، فریاد می‌زند و... . در اجرای شعرخوانی گاه از عنصر موسیقی و نور استفاده می‌شود که به اجرای نمایش شعر کمک می‌کند.

در گذشته شاعران ایرانی برای رساتر خواندن شعر از راوی کمک می‌گرفتند. راویان در برابر مردم با خواندن شعر و استفاده از موسیقی آوازی و سازی، برای تأثیرگذاری بیشتر بر آنان، بهره می‌جستند. بهرام بیضایی در کتاب *نمایش در ایران* در این باره می‌نویسد: «توجه عمومی به هنر نقالان شاعران را واداشت تا جز خنیاگران که در مجلس‌ها قوالی هم می‌کردند و قول‌های شاعران را با ساز و آواز می‌خواندند از برخی نقالان هم برای منتشر کردن شعرهای خود یاری بخواهند. نام‌های چند تن از این‌گونه نقالان که راوی نامیده می‌شوند مانده است.»

۱. مشاعره: این‌گونه شعرخوانی دارای جنبه‌های نمایشی است زیرا افرادی که دارای محفوظات بالای شعری هستند با استفاده از سرعت و هوش می‌کوشند تا با یکدیگر به مکالمه بپردازند. مشاعره عموماً به صورت مسابقه و در حضور داور و تماشاگران انجام می‌شود. از دیدگاه نگارنده بسیاری از گفت‌وگوهای تعزیه شبیه مشاعره است مانند گفت‌وگوی زیر از تعزیه قانیا و شاه فرنگ

«وزیر قانیا: این مگو دگر به من زار ای وزیر
قانیا: این قوم را به خویش تو بگذار ای امیر
وزیر قانیا: من می‌کشم از این قوم تقاص ای وزیر
قانیا: شاها مکش تقاص از این قوم ای امیر.[۲]»

در این تعزیه بسیاری از قواعد مشاعره رعایت می‌شود که به‌عنوان نمونه به تعدادی از آن اشاره می‌کنیم.

۱. استفاده از وزن عروضی و ادبیات موزون

۲. استفاده از ابیات کوتاه: در اینجا یک بیت به دو قسمت تقسیم شده است و هر مصراع دیالوگ یکی از اشخاص بازی است.

۳. تکیه بر حاضرجوابی: هر بیت بلافاصله یک بیت دیگر را در پی دارد که این موضوع ریتم را به وجود می‌آورد. عنصری که در مشاعره بسیار مهم است و وقفه و مکث برای شرکت‌کنندگان در حکم یک امتیاز منفی محسوب می‌شود و حتی باعث حذف شدن افراد از مسابقه می‌شود.

طبق دیدگاه فرامتنی هدف تنها خواندن شعر نیست بلکه شاعر [یا خواننده] برای ایجاد تأثیر زیبایی‌شناسانه بر مخاطب از تمهیداتی استفاده می‌کند و جنبه‌های دیداری و شنیداری را توأمان در نظر دارد. به‌عنوان نمونه در رجز از بیان خطابی، روضه‌خوانی از بیان آوازی، تصنیف: موسیقی آوازی و سازی، سماع: از حرکت موزون، بدیهه‌سرایی از سرعت اندیشه، خلاقیت ذهن و غافلگیری مخاطب. سخنوری و نقالی از عنصر نقال و حرکات دراماتیک بهره می‌گیرد تا تأثیر دلخواه را بر ذهن و روح مخاطب برجای گذارد. در اینجا حرکت، آوازها جنبهٔ تزیین ندارند بلکه آن‌ها در جهت تجسم عینی شعر ایجاد شده‌اند و حرکت و آوازها فضای ذهنی شعر را تجسم می‌بخشند. اما برای وارد شدن به عرصه درام باید میان حرکات موزون و حرکات دراماتیک تفکیک قائل شویم. برای شناخت این امر ابتدا به تعریفی مختصر از حرکات می‌پردازیم.

حرکات موزون [سماع]: حرکاتی محدود که بر مبنای موسیقی و ریتم شعر تنظیم می‌شوند و از نظر بیان احساسات و مضمون بسیار اندک می‌باشند و این حرکات از پیش تعیین شده، بین رقصنده و بیننده حکم قرارداد را دارند که مخاطب با دیدن آن می‌تواند به اندیشهٔ رقصنده پی‌ببرد. این رقص‌ها بر مبنای کارکرد آن‌ها، اندیشه‌ای که انتقال می‌دهند و نام رقصندگان نام‌گذاری می‌شود مانند رقص درویشان، رقص خنجر و... اما در اینجا ما فقط به شناخت رقص‌هایی می‌پردازیم که بر پایهٔ شعر بنیان‌گذاری شده است؛ مانند رقص‌های سماع که اغلب بر اساس غزلیات مولانا پایه‌ریزی شده‌اند.

حرکات دراماتیک: حرکات متنوع و گسترده‌ای که بر پایهٔ ساختار داستان شکل می‌گیرد و با خود حکایت و شعری را بیان می‌کنند این حرکات بر مبنای تنوع ریتم شکل می‌گیرند. گستردگی طیف عاطفی که دربر می‌گیرند از ویژگی این حرکات است و زمان، موقعیت اجرا و واکنش تماشاگر بر شکل‌گیری حرکات تأثیر بسزایی دارد. مانند بسیاری از حرکات نقال‌ها که بر اساس *شاهنامهٔ فردوسی* پایه‌ریزی شده است.

تماشاگر در دستور زبان دراماتیک به فردی اطلاق می‌شود که برای دیدن حرکات دراماتیک تماشاگران به محل تماشا می‌رود تا نسبت به نمایشگران واکنش حسی یا عقلانی نشان دهد نمایشگران افرادی هستند که با انجام حرکات دراماتیک می‌خواهند تماشاگر را به سوی خود

جذب کنند و آن‌ها را تحت تأثیر قرار دهند.[۳]

دیدگاه فرامتنی هم در جست‌وجوی این ارتباط است اما به جای نمایشگران ما باید از واژه شاعران یا خوانندگان اشعار استفاده کنیم و حرکات شاعر و خوانندگان اشعار فقط در جهت ارتباط با تماشاگر معنا می‌یابد. اما از آنجا که هدف ما از طرح مبحث دیدگاه‌های فرامتنی فقط ورود به مبحث درام است از سایر تمهیدات و ابزار شاعرانه چشم‌پوشی می‌کنیم و بحث را بر حرکات دراماتیک متمرکز می‌کنیم.

۱. **سخنوری:** صادق همایونی در کتاب **تعزیه در ایران** پیرامون سخنوری می‌نویسد: «سخنوری نوعی گفت‌وگو است. در قهوه‌خانه میان دو سخنور که با شعر صورت می‌پذیرد، در آغاز کار سخنوری که برای کوبیدن خصم یعنی سخنورانی به قهوه‌خانه آمده است به خواندن می‌پردازد سپس از حاضران مجلس اجازه می‌خواهند وارد میدان سخنوری گردد و مبارزه با حریف را آغاز کند. آنچه در این گفت‌وگو جالب است کوششی است که هر یک از حریفان برای بیرون راندن خصم خویش از میدان می‌کنند. خلاصه با هر سؤالی چیزی از اشیاء و البسهٔ و سرمدار (قهوه‌خانه) را طلب می‌کنند و آن را به گرو می‌گیرند. بعد سرمدار از جا بلند می‌شود و یکی‌یکی با شعر پاسخ می‌گوید و آنچه را که به گروگان داده یکی‌یکی بازپس‌می‌گیرد و سپس سؤالات خود را طرح می‌کند و گروگان‌هایش را می‌گیرد و این پرسش و پاسخ شیرین ساعت‌ها طول می‌کشد.»[۴]

۱. محل تماشا: قهوه‌خانه

۲. نمایشگران: دو سخنور

۳. گفت‌وگو: شعر در قالب پرسش و پاسخ

۴. تماشاگران: رکن اساسی نمایش و سخنور فقط با اجازه تماشاگر می‌تواند به سخنوری بپردازد.

۵. ابزار بازی: لباس‌ها که بین دو سخنور رد و بدل می‌شود.

۶. حرکت دراماتیک: ورود به قهوه‌خانه برای سخنوری. بلند شدن سخنور برای آغاز سخنوری. کوشش برای بیرون راندن خصم با طرح کردن سؤال و جواب گروگانگیری البسه و تلاش برای پس گرفتن آن.

نقال

بهرام بیضایی در کتاب *نمایش در ایران* می‌نویسد که شاعران برای نشر اشعار خود از برخی از نقالان یاری می‌گرفتند «رودکی به دو تن از راویان خود به نام‌های مخ و راذل اشاره می‌کند نیز نظامی عروضی از راویِ فردوسی نام می‌برد. نساخ او علی‌دیلم و راویِ بودلف اگر چنین باشد بودلف نخستین شاهنامه‌خوان تاریخ شاهنامه‌خوانی است.»[۵]

بیضایی همچنین انواع نقالی را برمی‌شمرد و به چهار نوع نقالی که پشتوانهٔ آن بر اساس شعر است به نام‌های روضه‌خوانی، واقعه‌خوانی، حمله‌خوانی و شاهنامه‌خوانی اشاره می‌کند.

۱ـ۱ـ روضه‌خوانی: «یک شکل دیگر از نقالی مذهبی است و آن عبارت است از داستان‌ها و حوادث بیشتر مربوط به واقعهٔ طف و ماجرای کربلا توسط روضه‌خوان روی منبر و در برابر جمع بیان می‌شود.»[۶]

«گفته شده است که نام روضه‌خوانی از یکی از نخستین و بهترین کتاب‌های باب یعنی *روضة‌الشهدا* اثر [سروده[۷]] حسین واعظ کاشفی [قرن نهم و دهم هجری] گرفته شده است و خواندن این کتاب را روضه‌خوانی گفته شده ولی این عنوان بعدها بر خواندن نظایر آن مثل طوفان البکاء و اسرار شهادهٔ هم نهاده شده»[۸]

«از لحاظ ترسیم واقعه، روضه‌خوانان چیره‌دست بوده‌اند ولی چون این نقالی صرفاً جنبهٔ مجلسی و مذهبی را داشته در آن به جای بازی و حرکت تکیه اصلی بر بیان و کلام بوده است.»[۹]

اما در این مبحث برای آنکه می‌خواهیم به ارتباط شعر و درام بپردازیم مقولهٔ روضه‌خوانی را نادیده می‌گیریم زیرا که پیش‌تر اشاره‌ای به آن داشتیم و روضه‌خوانی فاقد حرکاتی است که در این مقاله به آن‌ها نام حرکات دراماتیک داده‌ایم.

۱ـ۲ـ واقعه خوانی: «گمان می‌رود که واقعه‌خوانی پیش از اسلام وجود داشته و در ایران قصه‌های موزون همراه با یک ساز که احتمالاً چنگ بوده است واقعه‌خوان به مناسبت میزان‌های متفاوتی از گفتار به آواز- از آواز به گفتار را دنبال می‌کرده.»[۱۰]

بهرام بیضایی در مورد ابزار بازی نقالان مطالبی بیان نمی‌کند اما موارد حائز اهمیت گفتارِ او به شرح زیر است:

الف) میزان‌های متفاوت از گفتار به آواز از آواز به گفتار برای ایجاد ریتم

ب) استفاده از ساز به‌عنوان عنصر زیبایی‌شناسانه و سازنده ساختار روایت زیرا نوازنده در لحظاتی خاص قصه می‌سراید و برای تأثیر قصه‌اش ساز می‌نوازد.

۱ـ۳ـ حمله‌خوانی: «عبارت است از نقل قسمت‌هایی یا وقایع مختلفی از کتاب *حملهٔ حیدری* (تصنیف میرزا محمد رفیع بازل شاعر ایرانی مهاجر به هند، متوفا به ۱۱۲۴ هجری»[۱۱]

۱ـ۴ـ شاهنامه‌خوانی: «عبارت است از نقل قسمت‌های کتاب *شاهنامه* تصنیف ابوالقاسم فردوسی (متوفا به سال ۴۱۱ هجری) بیضایی دربارهٔ اجرای نقش توسط نقال مطالب مهمی را بیان می‌کند که ما در این مقاله به واشکافی آن می‌پردازیم.» «با به وجود آمدن وقفه‌ها در بیان، آهنگ دادن به کلام بالا و پایین بردن به موقع دست و سر، کش دادن مطلب گاه نجوا کردن و بی‌فاصله فریاد کشیدن گاه لوزان صدا خصوصاً کوفتن دست‌ها به هم و پا بر زمین همچنین با معلق نگه داشتن واقعه در جایی حساس تماشاگر را در هیجان مطبوع نگه دارد.»[۱۲]

نکته مورد اهمیت حرکت از شعر به گفتار و گفتار به شعر است این عنصر در شاهنامه‌خوانی حضور چشمگیری دارد و این امر بیانگر آن است که شناسنامه در دست نقال فقط به‌عنوان ماتریال نمایش است و او شعر شاهنامه را به اثری دراماتیک و صحنه‌ای تبدیل می‌سازد آن را باز می‌سراید [نمایشنامه‌نویس] شعر را به گونه‌ای هنرمندانه برای صحنه تنظیم می‌سازد [کارگردان] و با بازی‌سازی شاهنامه را در برابر تماشاگر به تصویر می‌کشد [بازیگری].

نقال، این تغییرات را به این علت انجام می‌دهد که معتقد است میان شعر شاهنامه و درام تفاوت بسیاری است و شعر به‌تنهایی قابل ارائه روی صحنهٔ نمایش نمی‌باشد. نقال برای آفرینش اثری هنری از دو زاویه شاهنامه را مورد بررسی قرار می‌دهد:

۱. دیدگاه فرامتنی ـ بازیگری و کارگردانی

۲. دیدگاه متنی ـ ادبی و نویسندگی

۱. دیدگاه فرامتنی: یافتن ابزاری برای آنکه با یاری آن بتواند در صحنه تماشاخانه به بهترین ارتباط زیبایی‌شناسانه میان اثر و مخاطب دست یابد.

۲. دیدگاه متنی: ایجاد تغییراتی در شاهنامه که بر پایهٔ آن بتواند شعر را در برابر مخاطب به اثری دراماتیک تبدیل کند.

اما این دیدگاه‌ها فقط در ذهن نقال هنرمند ساخته و پرداخته می‌شود و در آن واحد در صحنه نمایش به تصویر می‌کشد از این رو هرگز در غالب قواعد تئوریک تدوین نشده است. دوم آنکه از این رو که نقال هم‌زمان بازیگر، کارگردان و نویسنده نمایش شاهنامه‌خوانی است جداسازی حیطهٔ فعالیت‌های او به آسانی امکان‌پذیر نیست اما از آنجا که هدف ما شناخت پروسهٔ تبدیل شدن شعر به درام است نیازمندیم هر فعالیت او را به گونهٔ مجزّا مورد مطالعه قرار دهیم.

تبدیل زبان روایی به زبان دراماتیک

الف) [طبق دیدگاه متنی] نقال

۱. بازی در بازی: نقال در متن، تغییراتی می‌دهد تا بتواند شخصیت‌های متفاوت شاهنامه را به تنهایی بازی کند.

۲. از طریق آهنگ دادن به کلام

۳. لرزاندن صدا

۴. نجوا کردن

۵. فریاد کشیدن

۶. حرکت از شعر به گفتار

۷. حرکت از گفتار به شعر

۸. کش دادن مطلب [داستان‌سرایی] ایجاد

وقفــه در بیان [اســکوت دراماتیــک] معلق نگه داشــتن واقعه در جای خاص [تعلیق] از عناصر متنی می‌باشند که در مکان مناسب به شرح آن می‌پردازیم.

حرکت از شــعر به گفتــار و حرکت از گفتار به شعر به دو منظور ایجاد می‌شود: الف) ایجاد تنوع، ب) ایجاد تغییر در معانی یعنی مقفی شدن کلام یا نثر شدن آن موجب ارائه معانی متفاوتی است با این تفاوت که معنا به نحوه و تأکید نقال درباره مسئله خاص کمک می‌کند.

لرزاندن صدا، نجوا کردن و فریاد کردن سه نوع گویش متفاوت نقال هنگام بیان نقل است که بر پایهٔ آن ســه نوع گفتار در متــن حضور دارد که وضعیت مناسبی می‌سازد تا نقال به هنگام بیان، تغییراتی را در صدایش ایجاد کند اما این امکان در شــعر شــاهنامه وجود ندارد زیرا که سراســر شاهنامه بر پایه وزن فعولن، فعولن، فعولن سروده شــده و تغییر ریتــم در هنــگام خوانش موجب پیدایش سکته وزنی می‌گردد.

ب) طبق دیدگاه فرامتنی نقال

افزودن عنصر بازیگر به شعر شاهنامه بر مبنای دیدگاه فرامتنی نقال شکل می‌گیرد.

در شــاهنامه‌خوانی بازیگر با ســه عنصر صدا، چهره و حرکت به ایفای نقش می‌پردازد.

۱. حرکــت: بالا و پایین بردن به موقع دســت و سر

کوفتن دست‌ها و پاها بر زمین

۲. صدا: فریاد کشــیدن، نجوا کــردن، لرزاندن صدا و تغییر لحن.

۳. چهره: تغییرات حالات چهره

نقال فقط با تغییر لحن و حالات مختلف چهره، بدون اســتفاده از گریم و ماســک شخصیت‌های متفاوت داستان را بازی می‌کند.

ج) طبق دیدگاه متنی و فرامتنی نقال

نقال با ایجــاد وقفه در بیان، کش دادن مطلب و «همچنین با معلق نگه داشــتن واقعه در جای حســاس، تماشــاگر را در هیجانــی مطبوع نگه می‌دارد.»

ایجــاد وقفه در بیان، کش دادن مطلب و معلق نگه داشــتن واقعه در جای حســاس، سه عنصر ســازندهٔ تعلیق دراماتیک اســت. تعلیق یکی از عناصر ســاختاری داستان نمایشــنامه است که توسط نویسنده در بطن اثر طراحی می‌شود و اما در هنــگام اجرای نمایش کارگردان با کند کردن ریتم و ایجاد وقفه در هنگام به تصویر کشــیدن عمل دراماتیک و با اســتفاده از عناصر دیداری و شنیداری به ایجاد تعلیق در روش اجرای نمایش می‌پردازد و بازیگر به هنگام بازســازی رویدادها دراماتیــک کارگــردان را یاری می‌رســاند اما در شاهنامه‌خوانی نقال، بازیگر، نویسنده و کارگردان نمایــش اســت و تعلیق نمایش فقط توســط او محقق می‌شود.

د) طبق دیدگاه فرامتنی نقال

حضور تماشــاگر در تماشــاخانه به‌عنوان رکن اساسی نمایش اســت زیرا بدون حضور تماشاگر بیان نقل توســط نقال بیهوده اســت و تماشاگر با آمدن به صحنه نمایــش به گفتار نقال، اعتبار می‌بخشد.

بــا توجه به آنچه گفته شــد نقال متنی روایی، شــعر را در آن واحد به نمایش دراماتیک تبدیل می‌کند، می‌نویســد، کارگردانــی می‌کند و بازی می‌کند و طبق تعابیر امــروزی نقّال دراماتورژی است که شعر روایی شاهنامه را به درام صحنه‌ای تبدیل می‌کند.

منابع

۱) بیضایی، بهرام. *نمایش در ایران*، تهران ناشر مؤلف، چاپ اوّل، ۱۳۴۴.

۲) همایونی، صادق. *تعزیه در ایران*، تهران انتشارات نوید شیراز، چاپ اوّل، ۱۳۶۸.

۳) اسلین، مارتین. *دنیای درام*، ترجمهٔ محمد شهبا، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، چاپ دوم.

پی‌نوشت

۱. مارتین اسلین، *دنیای درام*، چاپ دوم، ص ۱۷.

۲. صادق همایونی، *تعزیه در ایران*، چاپ اول، ص ۵۲۰.

۳. تذکر اینکه حتی در رقص عرفانی سماع هدف رقصندگان دیده شــدن و ارتباط با تماشاگر است اما گاهی این تماشاگر فقط حضرت باری‌تعالی است.

۴. صادق همایونی، *تعزیه در ایران*. چاپ اوّل، ص ۵۲ و ۵۳.

۵. بهرام بیضایی، *نمایش در ایران*، چاپ اول، ص ۶۲.

۶. همان، ص ۷۲.

۷. مطالب داخل قلاب از نگاره است.

۸. همان، ص ۷۲.

۹. همان، ص ۷۳.

۱۰. همان، ص ۶۰.

۱۱. همان، ص ۷۲.

۱۲. دیدگاه متنی ادبی نویسندگی.