بررسی عناصر اساسی نمایش در بازآفرینی ادبیات داستانی به ادبیات نمایشی

زینب بنی‌اسدی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی- دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر محمدرضا صرفی
استاد- عضو هیأت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر احمد امیری خراسانی
استاد- عضو هیأت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر یدالله آقاعباسی
استاد- عضو هیأت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

ادبیات نمایشی سهمی بسزا در شکل‌گیری هویت کودکان و نوجوانان در دنیای امروز دارد. اکثر آثار بزرگ ادبی و هنری، به نوعی، بازآفرینی و نوآفرینی آثار پیشین است. داستان‌های کهن و متن‌های ادبیات کلاسیک، هر بار با اندیشه و شکلی نو بازآفرینی شده است. در فرآیند بازآفرینی اثر ادبی به اثری نمایشی، بسیاری از عناصر محتوایی تغییر یافته و در ساختی جدید ارائه می‌شوند. بهره بردن نویسنده از الگوها و روش‌های مناسب، در طی فرآیند بازآفرینی اهمیت بسیار دارد. نقد و بررسی اصول و مبانی نظری و تعاریف و مفاهیم موجود در رابطه با این شیوه، در ارتقای آثار نمایشی تولید شده بسیار مؤثر است.

واژگان کلیدی: داستان، نمایش، بازآفرینی

وزارت علوم تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

۱. مقدمه

نمایش، کمال یافته‌ترین شکل زبان و ادبیات است. ادبیات‌داستانی و ادبیات‌نمایشی، هر دو به بیان رویدادهای زندگی انسان می‌پردازند. نویسنده داستان و نمایش، از طریق رفتار و گفتار شخصیت‌ها، به بیان آرمان‌های خود می‌پردازد. نمایش را می‌توان محصول مشترک ادبیات و مجموعه فنون نمایشی دانست. امروزه دست یافتن به اصول و مبانی نظری، برای رسیدن به تعاریف و مفاهیم و اصطلاحات شیوه‌های خلق آثار جدید و دست یابی به اهمیت نقش و کارکرد این شیوه‌ها برای ادبیات معاصر کودک و نوجوان، بسیار ضروری است. یکی از شیوه‌های رایج آفرینش و خلق آثار ادبی و هنری، روش بازآفرینی است.

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

۲. بحث

۲-۱. بازآفرینی

باز آفرینی را می‌توان یک فن و تکنیک دانست. شناخت این فن و تکنیک، در پاسخگویی به پرسش‌ها و ابهامات فراوانی که در این زمینه وجود دارد، نقش اساسی دارد. «از آغاز پیدایش انسان و قصه‌ها و افسانه ها، الهام به گونه‌های مختلف بوده و عامل پیدایی آثار بسیاری در عرصه هنر و ادب شده است، اما آنچه از منظر بازآفرینی به آن نگاه می‌کنیم، چنان است که نویسنده‌ای از میراث فرهنگی خود و جهان بهره ببرد.»(یوسفی، ۱۳۸۵: ۳۸).

از میان کسانی که با توجه به اهمیت حفظ هویت و ویژگی‌های فرهنگی و تکامل آثار تولید شده، برای مخاطب کودک و نوجوان به شکل جدی و تئوریک به مقوله بازآفرینی پرداخته و ریشه‌های آن را در تاریخ گذشته ایران و حال بررسی کرده، جعفر پایور است. او عقیده دارد اگر نویسنده، موضوع اثر کهن و یا غیر کهن را تغییر دهد و ساختار نوین به موضوع کهن بدهد و اثری کاملاً جدید و مستقل ارائه نماید، به بازآفرینی دست زده است و اگر نویسنده در ساخت آثار جدید خود از قدرت خلاقیت خود استفاده نکند و فقط به تغییر موضوع بپردازد، اثر جدید او فاقد ارزش هنری خواهد بود. آن وجهی که به اثر ارزش و صورت خلاق می‌دهد، تنها ساختار خلّاق بخشیدن به اثر است و تغییر موضوع اثر پیشین کافی نیست تا یک اثر، بازآفرینی شده را برجسته و خلاق بدانیم.

در مقایسهٔ عناصر اثر اولیه و اثر بازآفرینی شده، در می‌یابیم که عناصر کلیدی و پایه‌ای مشابهی میان دو اثر وجود دارد. مواد خام هر دو نوشته یکی است و تنها در بیان خلاقیت است که متفاوت می‌شوند. ادبیات داستانی و نمایشی، «از جهت نوع مصالحی که در ساختار داستان‌های خود به کار می‌برند، ... دارای وجوه مشترک هستند. اگرچه نمی‌توان خصوصیات تصویر را با خصوصیات کلام یا نوشته برابر کرد، اما از نظرگاه‌های چندی به طور کامل وابسته به یکدیگر باقی می‌مانند.»(خیری، ۱۳۸۹: ٦٨).

در این روش، نویسنده، «به گونه‌ای آزاد می‌خواهد با عنصر یا عناصری از اثر برخورد کند و از آن تأثیر گرفته در رابطه با عناصری چون موضوع، درون مایه، طرح، صحنه، شخصیت یا تغییر اساسی در یک یا چند عنصر از عناصر اثر، کار خود را خلق کند.»(یوسفی، ۱۳۸۸: ۱).

در بازآفرینی، عناصر اصلی داستان دستخوش تغییراتی نسبی می‌شوند. این تغییرات، متن اثر نمایشی را از متون روایی داستانی متمایز می‌کند تا جایی که به متن اثر نمایشی، نمایی عینی‌تر و شهودی‌تر می‌دهد، به گونه ای که مخاطب را به تحلیل، ارزیابی و واکنش ذهنی و عاطفی وامی‌دارد. با توجه به اهمیت سه عنصر شخصیت، گفت‌وگو و کنش، در ادامه، این عناصر و روند تغییرات صورت گرفته روی آنها در طی فرآیند بازآفرینی بررسی می‌شود.

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی

۲-۲. شخصیت

شخصیت در یک متن نمایشی، عامل اصلی بروز حوادث و رویدادها است. دقت در شخصیت پردازی مناسبِ شخصیت‌های یک اثر نمایشی، در واقعی و منطقی نشان دادن شخصیت‌ها بسیار مؤثر است. در بازآفرینی، گاه نویسنده به خلق جلوه‌های متضاد از یک شخصیت می‌پردازد. در این فرایند، شخصیت‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای کهن با گذشت زمان و یا با توجه به چگونگی شرح و کارکرد تاریخی شان تغییر می‌یابند. البته این تغییرها و بازآفرینی‌ها بنا به ضرورت بینش و باور هر مقطع از زمان صورت می گیرد و به خدشه دار شدن چهره‌ها و ارکان موضوعی داستان منجر می‌شود.

www.anjomanfarsi.ir

برخی از نویسندگان آثار ادبی و هنری کودک و نوجوان، عقیده به کلیشه‌ای شدن بسیاری از شخصیت‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای ادبیات کهن دارند. در نتیجه، در آثار نمایشی خود به خلق شخصیت‌های مبهم و عجیب و غریب روی می‌آورند. تا اندیشهٔ خود را در شکل ظاهری متفاوت و جذاب نشان دهند. تفاوتی که از لحاظ آرایهٔ ذهنی ناسالم بوده و جز آسیب نکتهٔ دیگری را به همراه ندارد. در نتیجه، هر عملکرد مثبت یا منفی او، این بازتاب را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که فقط یک قهرمان با این ویژگی‌ها می تواند این گونه رفتار کند و من نمی توانم.»(مشهدی

عباس، ۱۳۸٦: ۷۳). حال اگر نویسنده ای، مصرّ به خلق شخصیت‌های خارق عادت باشد، باید از مهارت و دانش کافی در ساخت و پرداخت شخصیت‌ها برخوردار باشد، به گونه‌ای که شخصیت‌های اثر او برای مخاطب کودک و نوجوان، باورپذیر باشند.

توجه به این نکات و آسیب‌ها باعث شد که صاحب‌نظران حوزه ادبیات و نمایش کودک و نوجوان به یک راه حل منطقی دست پیدا کنند. این راه حل، تغییر دادن نوع نگاه به شخصیت‌های آثار داستانی گذشته است. امیر مشهدی عباس در مقالهٔ خود، «نمایش سازی نوین از قصه‌های پریان» به بیان این عقیده می پردازد که با تغییر نوع نگاه، می‌توان با همان شخصیت‌های قدیمی قصه‌ها که از لحاظ منطقی محکم هستند و آسیب‌رسانی ندارند، آثار نمایشی جدید را تولید کرد: «طبق نظر روانشناسی، تولید آثار هنری ویژهٔ کودکان و نوجوانان، خلق شخصیت‌های باورپذیر و منطقی، زمان‌بر است و این زمان جوابگوی رشد مخاطب نیست و برای این که بتوانیم به سرعت مخاطب قدم برداریم، باید از شخصیت‌های موفقی که در گذشته خلق کرده ایم، با شیوه‌ای جدید و هدفی تازه در تولیدات خود استفاده کنیم.»(مشهدی عباس، ۱۳۸٦: ۷۳).

یکی از مقبول‌ترین روش‌ها در بازآفرینی آثار کودک و نوجوان، استفاده از شخصیت‌های آشنا است. «بچه‌ها اگر چه شناخت کافی از شخصیت‌های افسانه‌ها ندارند، اما خواه از طریق میراث جمعی و حافظهٔ ناخودآگاه و خواه از طریق داده‌های مسخ شده و دفرمه شدهٔ رسانه‌ها با این نام‌ها احساس آشنایی دارند. این آشنایی به تسهیل ارتباطات متن با مخاطبان خواهد انجامید.»(کاشفی خوانساری، ۱۳۷۹: ۲۱). بنابراین، استفاده از این شیوه، همراه با رعایت اصول و حفظ هویت شخصیت‌ها و نیز توجه به اقتضائات سنتی مخاطب منجر به ارائهٔ یک اثر نمایشی جدید متکی بر ارزش‌ها و سنت‌های فرهنگی خواهد شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

۲-۲-۱. انواع شخصیت

در بسیاری از آثار ادبی کهن، شخصیت‌ها به گونه‌ای قابل درک، باورپذیر، قابل تجسم، زنده و پویا ترسیم شده‌اند و از ویژگی‌های شخصیت‌های نمایشی متون دراماتیک برخوردار هستند، معرفی وجوه مختلف درونی و بیرونی شخصیت‌ها در این آثار، از طریق گفت‌وگو، کنش و کشمکش‌ها، و تضادها و توافق‌های میان شخصیت‌ها صورت می‌گیرد. در نتیجه، با توجه به شخصیت پردازی نمایشی مناسب، اکثر این آثار قابلیت‌های لازم برای تبدیل شدن به یک اثر نمایشی را دارا هستند.

مشمول همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

فریندخت زاهدی در تحقیقی که دربارهٔ شخصیت پردازی در ادبیات نمایشی انجام داده است، با نگاهی نو و متفاوت، شخصیت‌های ادبیات نمایشی را بر مبنای چهار ویژگی متفاوت طبقه بندی کرده است: شخصیت‌های اسطوره‌ای، شخصیت‌های افسانه‌ای، شخصیت‌های واقع‌گرا و شخصیت‌های مدرن. با توجه به وجود چنین شخصیت‌هایی در اکثر آثار ادبی کهن، آشنایی نویسنده بازآفرین با انواع این شخصیت‌ها می‌تواند بسیار مفید باشد. «در میان شخصیت‌های خلق شده در آثار تخیلی، شخصیت اسطوره‌ای از نظر ماهیت با انواع دیگر شخصیت‌ها متفاوت است. به این معنا که دارای برتری نوعی نسبت به افراد دیگر و همچنین، نسبت به پیرامون خود می‌باشد. [...] شخصیت‌های اساطیری پرداخته شده در ادبیات نمایشی را می‌توان وسیله‌ای جهت بیان اندیشه‌ها و موقعیت انسان در جهانی پر رمز و راز و عصری پر تب و تاب دانست که یکی از پرافتخارترین دوره‌های تاریخ تمدن بشری است. اما

در بررسی ویژگی‌های شخصیت اساطیری در ادبیات نمایشی آنچه بیش از هر چیز قابل توجه می‌نماید، توانایی فوق انسانی اوست که شخصیت را به قهرمانی والا با قدرتی فراتر از انسان عادی بدل می‌نماید که هر چند این نوع شخصیت از هیئتی شبیه انسان عادی برخوردار است، اما از آنجا که از تبار خدایان است، با قدرتی فوق انسانی به تبیین کلیات عام انسانی می‌پردازد و این چنین است که نمونه هایی ازلی و ابدی از رنج انسانی به صورت شخصیت‌های نمایشی در تراژدی خلق می‌شوند.»(زاهدی، ۱۳۷٦: ٤۷).

«شخصیت‌های افسانه‌ای نیز مانند شخصیت‌های اساطیری دارای توانایی‌های فوق انسانی هستند، اما تفاوت این دو نوع شخصیت در منبعی است که این توانایی را کسب می‌کنند. شخصیت افسانه‌ای توانایی لازم را به دست خود فراهم می‌آورد و دارای قدرت‌های اکتسابی است [...] بررسی شخصیت افسانه‌ای و نحوه ی به کارگیری آن در ادبیات نمایشی نیازمند بررسی همه جانبه از این نوع شخصیت است.»(همان: ٤۸).

زاهدی سپس طبقه بندی دقیقی را نیز از شخصیت‌های افسانه‌ای ارائه می‌دهد که شامل شخصیت‌های جادویی ، قهرمانی، رمانتیک و تاریخی است. البته بر این انواع می توان شخصیت‌های فانتزی را نیز افزود.

«در میان شخصیت‌های افسانه ای، آن دسته‌ای که از نوع جاودیی به حساب می‌آیند، متعلق به دنیایی غیر واقعی هستند و از وسایل جادویی برای موفقیت و دست یافتن به هدف خود استفاده می‌کنند. شخصیت‌های قهرمانی خلق شده در قصه‌ها و افسانه‌ها معمولاً در موقعیتی مملو از کشمکش‌های پرماجرا قرار می‌گیرند که هدفشان به جا گذاردن تأثیری شگرف از دلاوری و شجاعت روحی است. در حوادث مربوط به این نوع افسانه، شخصیت مرتباً در موقعیت‌های غافلگیر کننده، شگفت انگیز و متضاد قرار می‌گیرد [...] به تدریج در روند قصه، از قدرتی شکست‌ناپذیر بهره مند می‌شود و در پایان ماجرا، به ناهنجاری‌ها و بی عدالتی‌ها غلبهٔ کامل می‌کند.»(همان: ٤۹).

«شخصیت رمانتیک در افسانه‌ها، خصوصیاتی آمیخته با شخصیت قهرمانی دارد با رگه هایی قوی از دلدادگی، عشق به میهن و سرسپردگی به ارزش‌های معنوی. نکته قابل توجه در مورد شخصیت‌های قهرمانی و رمانتیک در افسانه‌ها توانایی این نوع شخصیت‌ها است که به صورت فضیلت‌های کسب شده انسانی جلوه‌گر می‌شود و تعیین کنندهٔ معیارهای برجسته عاطفی، اخلاقی و انسانی است.»(همان: ۵۰).

«شخصیت‌های تاریخی در قصه‌ها و افسانه‌ها و یا حماسه‌های عامیانه نیز از جمله شخصیت هایی هستند که روزگاری واقعیت تاریخی داشته اند و حوادث مربوط به زندگی آنان در ارتباط تنگاتنگ با حوادث تاریخی است. قهرمانان تاریخی در افسانه‌ها غالباً بردبار، وفادار و وظیفه شناس هستند و قوانین طبیعی و اجتماعی را به ناهنجاری نمی کشانند، بلکه در به‌هنجار رساندن قوانین شکسته شده و درهم ریخته تلاش می‌کنند و الگوهای مناسبی برای حفظ اررش‌های ملی به شمار می‌روند. برجستگی شخصیتی در میان قهرمانان رمانتیک و تاریخی افسانه‌ها ناشی از توانایی و قدرت آنان درکسب فضیلت‌های انسانی است که متکی بر حس وظیفه شناسی و عشق به همنوع است.»(همان: ۵۱).

این شخصیت‌ها از گذشته دور تاکنون منبع الهام بسیاری از آثار نمایشی در عرصه ادبیات بوده اند و نمایشنامه‌های بسیاری را می‌توان یافت که شخصیت‌های اصلی و محوری خود را از اساطیر، افسانه‌ها و یا قصه‌ها دریافت کرده و با مضمون‌های جدید درآمیخته‌اند.

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

۲-۲-۲. تقسیم‌بندی شخصیت

شخصیت‌های موجود در هر متن نمایشی، از دو دیدگاه کمّی و کیفی قابل تقسیم بندی است. دیدگاه کمّی به بررسی میزان مشارکت و غلبه حضور هر شخصیت می‌پردازد و دیدگاه کیفی به تفاوت‌ها و تمایزهای شخصیت. از آنجا که ویژگی‌های کیفی شخصیت‌ها در هر متن با متن دیگر، در هر دورهٔ تاریخی با دورهٔ تاریخی دیگر متفاوت است، در این بحث طبقه‌بندی ساختاری شخصیت‌های نمایشی در آثار نمایشی کودک و نوجوان از دیدگاه کیفی بررسی می‌شود.

به طور کلی، در ساختار بخشیدن به شخصیت‌های نمایشی کودک و نوجوان دو عامل شخصیت‌های انسانی-کودکان و بزرگسالان- و شخصیت‌های جاندار غیر انسانی مطرح است. نکته قابل تأمل حضور پر رنگ شخصیت‌های جانوری در آثار نمایشی کودک و نوجوان است. شخصیت‌های جاندار غیر انسانی را می‌توان به شخصیت‌های جانوری، گیاهی و ذهن ساخت و دست ساخت تقسیم نمود.

۲-۲-۳. شخصیت پردازی

شخصیت پردازی و معرفی شخصیت‌های یک اثر نمایشی به شکل‌های گوناگون صورت می‌پذیرد. در آثار نمایشی شخصیت‌پردازی به دو شیوهٔ مستقیم و غیر مستقیم انجام می‌گیرد. در شخصیت پردازی مستقیم، نویسنده به شیوهٔ روایی به معرفی شخصیت‌ها می‌پردازد. این شیوه در آثار نمایشی کمتر کاربرد دارد. از آنجا که معرفی شخصیت‌ها به مخاطب، در بستر کنش‌های ساختاری نمایشنامه صورت می‌گیرد، در آثار نمایشی، بیشتر از شخصیت‌پردازی غیر مستقیم استفاده می‌شود.

برای مشخص کردن نحوهٔ شخصیت پردازی یک اثر نمایشی، ابتدا باید مشخص شود که آیا اطلاعات مورد نیاز برای معرفی شخصیت، از طریق یکی دیگر از شخصیت‌ها به مخاطب عرضه می‌شود و یا از طریق نویسنده. در ادامه باید مشخص شود که انتقال این اطلاعات به شکل ضمنی صورت می‌گیرد یا صریح. با توجه به آنچه گفته شد، در می‌یابیم که چهار شیوه برای شخصیت پردازی وجود دارد:۱- معرفی شخصیت توسط شخصیت به شکل صریح،۲- معرفی شخصیت توسط شخصیت به شکل ضمنی،۳- معرفی شخصیت توسط نویسنده به شکل صریح،٤- معرفی شخصیت توسط نویسنده به شکل ضمنی.

www.anjomanfarsi.ir

۲-۲-٤. نظریه کنشی شخصیت

الگوی کنشگر گریماس، یکی از شیوه‌های جدید تعیین ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر است. «این الگوی کنشی با هدف نمایان ساختن نقش شخصیت‌ها مطرح شد و در مفهوم حوزه‌های پیوند دهندهٔ کنش و شخصیت، به شناخت شخصیت، کمک شایانی کرد.»(علوی مقدم و پورشهرام، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

«به نظر گریماس، که اساساً نظریه شخصیت او متأثر از پروپ است، هر روایت از شش نقش، یا کنشگر، متشکل است و این نقش‌های شش گانه را می‌توان به سه گروه دوتایی به قرار زیر تقسیم کرد: دهنده/ گیرنده- فاعل/ مفعول- یاری‌دهنده/ مخالف(دشمن). [...] این مدل را به خوبی در مورد قصه‌های عامیانه و پریان می‌توان به کار برد.»(اخوت، ۱۳۷۱: ١٤٦). از این مدل به خوبی می‌توان در نمایش‌نامه بهره گرفت و نقش کنش و کارکرد را مورد بررسی قرار داد.

البته اساس این مقوله نیاز به مبانی و مباحث زبان شناختی دارد. گروهی از صاحب نظران معتقدند تعدادی از عناصر مشخص، دائماً در نمایشنامه تکرار می‌شوند. این گروه از متخصصان در نهایت به این نتیجه رسیده اند که در ساختمان یک درام، شش نیرو و یا عنصر وجود دارد:

۱- D_1، فرستنده یا تحریک‌کننده: منظور انگیزه‌ای است که کاراکتر را وادار به عملی می‌کند.(فرستنده، کنشگر را در پی خواسته یا هدفی می‌فرستد و دستور اجرای فرمان را می‌دهد).

۲- D_2، گیرنده: عمل فرستده را دریافت می‌کند و منظور نظر فرستنده است.(گیرنده کسی است که از کنش کنشگر سود می‌برد).

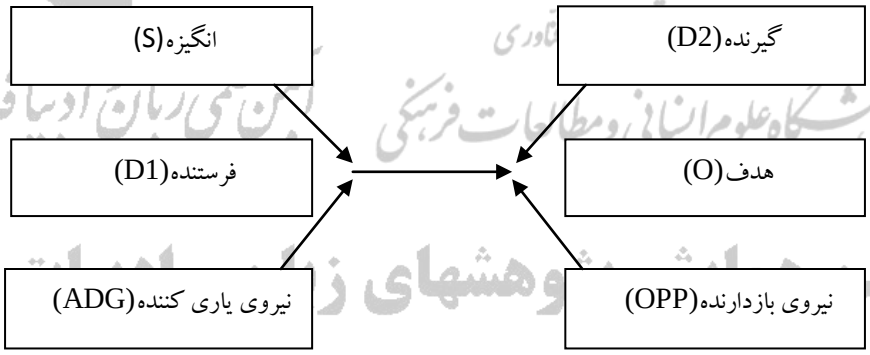
۳- S، سوژه، منظور، انگیزه‌ای است که شخصیت را به سمت هدف می‌برد.

٤- D، هدف، رسیدن به مقصود آرمان است.

٥- ADG، نیروی کمکی یا کنشگر یاری دهنده (او کنشگر را یاری می‌دهد تا به شیء ارزشی برسد).

٦- OPP، نیروی مخالف و بازدارنده.(کسی است که جلوی رسیدن کنشگر را به شیء ارزشی می‌گیرد).

«فرستنده، کنشگر را به دنبال شیء ارزشی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود برد. در روند جست و جو، کنشگران یاری‌دهنده یا نیروهای یاری‌دهنده، او را همراهی و یاری می‌کنند و کنشگران بازدارنده یا نیروهای بازدارنده، جلوی او را می‌گیرند.»(محمدی، ۱۳۸۱: ۱۱٤-۱۱۳). نمودار الگوی کنشگر گریماس چنین است:



شکل ٤-۲- نمودار الگوی کنشگر گریماس

www.anjomanfarsi.ir

«حسن الگوی کنشگر در این است که به صورت تصنعی خصوصیات یک شخصیت نمایشی از کنش جدا نمی‌شود و شخصیت‌های داستانی نه به صورت یک مورد روان شناختی، بلکه به عنوان موجودی متعلق به مجموعه سیستم کلی کنش‌ها درنظر گرفته می‌شود.» (کهنمویی پور، ۱۳۸۱: ۲۷-۲٦).

۲-۳. گفت‌وگوی نمایشی

گفت‌وگوها در یک متن نمایشی و یک متن داستانی متفاوت است. در یک متن نمایشی گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها و بیان دیالوگی کاربردی مهم دارد. اما در متن داستانی بیشتر از توضیحات برای شرح و بیان استفاده می‌شود و گفت‌وگوها نقش تکمیلی دارند. در یک متن نمایشی در فرآیند بازآفرینی، نویسنده از گفت‌وگوهای منبع اولیه و ویژگی‌های درونی و برونی شخصیت‌ها، بخشی از موقعیت و رویداد و مفاهیم را استخراج می‌کند و گسترش می‌دهد. وظیفه نویسنده این است که اولاً، گفت‌وگو را بشناسد و ثانیاً، در مواقع مقتضی از آن بهره‌گیرد.

یک شخصیت‌پردازی موفق، علاوه بر توجه به ویژگی‌های برونی شخصیت، بیشتر نیازمند توجه به ویژگی‌های درونی شخصیت است و بهترین راه برای بیان آن، کلامی است که شخصیت به زبان می‌آورد. گفت‌وگوهای میان اشخاص باید با دقت زیاد و با استفاده از ذوق هنری نویسنده به گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار بگیرند که بیانگر خصوصیت‌های ظاهری و کیفیت‌های درونی اشخاص باشند. شخصیت سازی با استفاده از گفت‌وگو، تکنیکی مهم در بازآفرینی است. «دیالوگ‌ها تنها ابزار مفهوم رسانی نیستند، از آن می‌توان مفاهیم نگفته اثر و ابعادی از هر شخصیت را که در ظاهر دیالوگ به آن‌ها اشاره نشده، استخراج کرد.»(فریدزاده، ۱۳۹۱: ۲۱).

در هر اثر نمایشی، برحسب روش نویسنده و اقتضای اثر، معرفی شخصیت به گونه‌ای خاص صورت می‌گیرد که عمدتاً، آن‌ها را می‌توان به دو دستهٔ کلی معرفی مستقیم و معرفی غیر مستقیم تقسیم بندی نمود. در ادبیات داستانی بیشتر از روش معرفی مستقیم استفاده می‌شود، در حالی که روش دوم برای معرفی شخصیت‌های نمایشی توصیه شده است. علت آن شاید این امر باشد که مخاطب آثار نمایشی، «دوست دارد که در کنش حقایق شریک باشد و لذت پی بردن به راز و رمزهای شخصیت‌های یک نمایش را تجربه کند، لذا در پرده سخن گفتن و غیر مستقیم به موضوعات اشاره کردن، شیوه‌ای متداول در هنرنمایش است.»(سرسنگی، ۱۳۷۸: ۲۰۱).

این در حالی است که، «گفت‌وگوهای مستقیم به دلیل تأکید زیاد بر موقعیت‌های روحی، روانی و ذهنی کاراکترها، زمینه‌های بیشتری برای تأویلات و تعابیر مختلف در بردارند و در نتیجه بیش از آن که ذهن مخاطب به واقعیت‌ها و داده‌های عینی و بصری معطوف گردد، کاملاً به یک چرخه ذهنی و درونی وابسته می‌ماند که این هم یکی از تفاوت‌های «متون داستانی» با «متون نمایشی» است.»(پارسایی، ۱۳۸۸: ۵).

ادبیات داستانی، «نوعی تخیل مکالمه‌ای است که اساساً با استفاده از کلمات شکل می‌گیرد، در حالی که متون نمایشی و کلاً نمایشنامه را در قیاس با تعریف «باختین» باید در اصل «تخیل مناظره‌ای» به حساب آورد، یعنی در آن گرچه از کلمه استفاده می‌شود، اما در اصل بر «نظر» به معنای به کارگیری «ایماژ» و «تصویر» در «منظرگرایی ذهنی» یا همان«ذهن تصویری» و دراماتیک مبتنی است.»(همان: ٦).

گفت‌وگو در گونه‌های مختلف ادبی وجود دارد، اما به علل زیادی در هنر نمایش نسبت به سایر هنرها از اهمیت بیشتری برخوردار است. «دیالوگ در دنیای نمایشنامه سرشار از نیروی احساس و عاطفه است. کلام عادی و روزمره نیست [...] همگام با نشانه‌های غیرکلامی، همپای موقعیت و در بطن زنجیره رویدادها جان می‌گیرد و آنگاه تأثیر خود را بر مخاطب به جای می‌گذارد. کلام دراماتیک کلام ادبی نیست، تفاوت‌های یک متن دراماتیک و یک متن ادبی بنیادین است.»(قادری، ۱۳۹۱: ۳٤٤).

«گفت‌وگو در یک نمایش جدای از همهٔ خصلت هایی که به عنوان کلام دارد، باید ایجاد کنندهٔ عمل نمایشی باشد. این عمل همان چیزی است که به نمایش هویت بخشیده و آن را دیدنی می‌کند.»(سرسنگی، ۱۳۷۸: ۱۹۲). وظایف مختلفی را می‌توان برای گفت‌وگو متصور شد. مهم‌ترین این وظایف عبارتند از:

۱- بسط داستان: نویسنده با بهره گیری از گفت‌وگوهای نمایش، داستان را بسط می‌دهد و وقایع را جلو می‌برد.

۲- بیان ویژگی‌های فردی شخصیت ها: گفت‌وگو، ویژگی‌های اشخاص بازی را، کسی که صحبت می‌کند و کسی که با او صحبت می‌شود و کسی که درباره او صحبت می‌شود، مشخص می‌کند.

همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

۳- بیان فکر و اندیشه شخصیت‌های نمایش. نویسنده می‌تواند ویژگی‌های هر یک از شخصیت‌ها را با استفاده از گفت‌وگوهای نمایشی به مخاطب معرفی کند.

٤- بیان نسبت‌ها در روابط آدم ها: انسان در رابطه است که شکل می‌گیرد. گفت‌وگو روابط بین اشخاص و نسبت آن‌ها را با یکدیگر مشخص می‌کند.

۵- تصویرسازی: گفت‌وگو، وقایعی را که در خارج صحنه اتفاق می‌افتد، به گونه‌ای در صحنه بازگو می‌کند که تصویری از آنچه واقع شده است، در ذهن مخاطب شکل بگیرد.

٦- مشخص کردن زمان و مکان: نمایش‌نامه نویس با به خدمت گرفتن کلمات مناسب و ترکیبی هنرمندانه، علاوه بر نشان دادن دوره و زمان نمایش به نهانی‌ترین ویژگی‌های نمایش دست می‌یابد و آن را در عمق ضمیر مخاطب می‌نشاند.

۷- فضا سازی: مکالمه در پایه گذاری و بسط و حفظ فضای لازم برای وقایع نمایش نقش اساسی دارد. فضاسازی مناسب، ذهن مخاطب را برای پذیرش محتوای نمایش آماده می‌کند.

۸- بیان افکار نویسنده: گاه نویسنده نظر خود را در زمینه‌های مختلف، به صورت اشاره‌هایی در گوشه‌وکنار گفت‌وگوها جای می‌دهد تا به کمک تصویر متبلور شوند.

در این رابطه، نصرالله قادری در کتاب «آناتومی ساختار درام»، وظایف مکالمه را این چنین بیان می‌کند:(قادری، ۱۳۹۱: ۳۳٤).

۱- منتقل کننده اطلاعات است. گفت‌وگو عواطف، افکار،... را در هر صحنه به مخاطب منتقل می‌کند.

۲- معرف کاراکتر است. کلام هر کاراکتر هم پاسخ‌های عاطفی و هم پاسخ‌های عقلانی او را نسبت به موقعیت نشان می‌دهد.

۳- گفت‌وگو توجه و تمرکز مخاطب را به عناصر مهم طرح معطوف می‌کند. اطلاعات و پاسخ‌های مهم، مستلزم تکیه و تأکید است. گفت‌وگو تناقضات و پیچیدگی‌ها را طرح کرده و مخاطب را برای حوادث بعدی آماده می‌کند. گفت‌وگو باعث مشارکت مخاطب می‌شود و حالت انتظار و تعلیق را در او به وجود می‌آورد.

٤- گفت‌وگو هدف اصلی، هدف‌های فرعی، موضوع اصلی و موضوع فرعی را بیان می‌کند. گفت‌وگو در حالی که ویژگی‌های شخصیت‌ها را در حین عمل نشان می‌دهد، رگه هایی از معنا را نیز نشان می‌دهد.

۵- گفت‌وگو کمک می‌کند تا آهنگ و سطح احتمال مشخص شود. به علاوه، ژانر نمایش را مشخص می‌سازد. ضمناً میزان تجدید و انتزاع از واقعیت را نشان می‌دهد. انتخاب واژه ها، نوع به کارگیری جمله ها، جنس گفت‌وگو، استعمال عبارت و جمله‌های بریده و بهره‌گیری‌های دیگر از دایرهٔ زبان، همهٔ رگه‌هایی از سطح احتمالی است که در داخل آن نمایش حیات می‌یابد.

٦- گفت‌وگو میزان سرعت، وزن، ریتم، ضرب‌اهنگ و هارمونی اثر را معین می‌کند. دیالوگ دراماتیک جدای از درجه واقعی بودن آن، معروف‌تر و رسمی‌تر از مکالمه روزمره است. هر چند که عموماً گفت‌وگو از روی نمونه مکالمه واقعی انتخاب می‌شود، ولی عناصری در بطن آن جریان دارند که آن را با مکالمه واقعی متفاوت می‌سازند.

۷- مکان را مشخص می‌کند، بسیاری از نویسندگان ترجیح می‌دهند که برای مشخص کردن مکان از گفت‌وگو و جادوی کلام بهره بگیرند[...] استفاده از این امر تخیل مخاطب را هر چه بیشتر نزدیک نموده و مشارکت او را در فرآیند خلق اثر، فعّال‌تر به خدمت می‌گیرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

گفت‌وگو را می‌توان رابطه و پل ارتباطی نویسنده و مخاطب دانست. نویسنده برای برقراری ارتباط با مخاطب و ترغیب او به پیگیری ماجرای نمایش، از گفت‌وگوی میان شخصیت‌های داستان استفاده می‌کند. در این میان، نکتهٔ حائز اهمیت توجه به سن مخاطب در انتخاب گفت‌وگوهای میان شخصیت‌های نمایش است.

نویسنده باید، «آن قدر به زبان دیالوگ‌ها مسلط باشد که زبانش هم متناسب با شخصیت‌های نمایش باشد و هم متناسب با کودکان. به کارگیری زبان متناسب با کودکان کاری بس دشوار است. نویسنده باید بداند که با چه گروه سنیی از کودکان سر وکار دارد، دامنهٔ لغات و واژگان مخاطبانش تا چه اندازه است، اصطلاحات و تعاریف شناخته‌شدهٔ این گروه چیست. آشنایی کودکان با واژگان در بردارندهٔ مفاهیم انتزاعی و یا فلسفی تا چه اندازه است و... . هرگفتهٔ نمایشی از لحاظ زبان شناسی دارای کارکرد به خصوصی است.»(سید چاوش، ۱۳۹۱: ۱٤۲).

۲-۳-۱. کارکردهای زبانی گفت‌وگو

مانفرد فیستر در کتاب « نظریه و تحلیل درام» زبان نمایش را زبانی کارکردی می‌داند و درباره کارکرد زبانی گفت‌وگوهای نمایشنامه، به این کارکردها اشاره می‌کند. کارکردار ارجاعی، کارکرد بیانگرانه، کارکرد خطابی، کارکرد فرازبانی و کارکرد شعری. این قسمت از پژوهش به توضیح این کارکردهای زبانی می‌پردازد.

۱- کارکرد ارجاعی: «کارکرد ارجاعی در اشکال متعارف گزارش دراماتیک [...] قویاً غالب است. این عناصر ویژهٔ طرح، در شکل تماماً کلامی روایت عرضه داشته می‌شوند. زیرا به دلایل اقتصادی یا فنّی قابل اجرای مستقیم بر روی صحنه نیستند.»(فیستر، ۱۳۸۷: ۱٤۳). در این کارکرد، گفت‌وگوها بیشتر جنبهٔ گزارش گونه دارند. گزارش و نقل واقعه‌ای که مخاطب به هیچ وجه از آن آگاه نیست، اما به شکل ضمنی از طریق گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها از آن آگاه می‌شود. بنابراین اگر نمایشنامه راوی داشته باشد و یا روایت از زبان شخصیت‌ها به شکل کاملاً کلامی مطرح شود، گفت‌وگو جنبهٔ ارجاعی پیدا می‌کند.

۲- کارکرد بنیانگرانه: در کارکرد بنیان‌گرانه، گفته با گویندهٔ گفتار در ارتباط است و همواره نیز، اهمیت بسیار دارد[...] چرا که تکنیک حیات بخشیدن به یک شخصیت از طریق انتخاب موضوع صحبت او و سبک و رفتار کلامی‌اش، برخی از مهم‌ترین تکنیک‌های شخصیت پردازی در درام را تشکیل می‌دهند. شکل دیگری از گفتار دراماتیک که در آن کارکرد بیانگرانه، اغلب به شکل مجزا و مسلط اتفاق می‌افتد، حدیث نفس از سر غور و تعمق است.»(همان: ۱٤۸-۱٤۷). در این کارکرد، موضوع صحبت، زبان و لحن بیان شخصیت‌ها به نوعی معرف شخصیت آن‌ها است و شخصیت از طریق گفت‌وگوهایش خود را به مخاطب معرفی می‌کند.

۳- کارکرد خطابی: «بسته به میزان دخالت و حضور طرف گفت‌وگو، اهمیت این کارکرد نیز افزایش می‌یابد. هر چه گوینده بیشتر تلاش کند که بر ذهن طرف دیگر دیالوگ تأثیر بگذارد یا آن را عوض کند و هرچه به تردیدها و اعتراض‌های او بیشتر واکنش نشان دهد، کارکرد خطابی قوی‌تر خواهد بود. یک شکل خاص از اعمال نفوذ یا اقناع، فرمان یا دستور است که البته مستلزم وجود اعمال گفتاری هستند که صرف نظر از موفقیت آمیز بودن یا نبودن عمل اقناع، انجام شدن یا نشدن فرمان، موقعیت دراماتیک را در عمل تغییر می‌دهند.»(همان: ۱٤۹). گفت‌وگوهایی با ماهیت کنشمند، کارکرد خطابی دارند.

٤- کارکرد فرازبانی: «کارکرد فرازبانی با مقولهٔ رمز در ارتباط است[...] انگیزشی که در پس این گونه تلاش‌ها برای جلب مخاطب به رمز کلامی وجود دارد، نشأت گرفته از گسست یا اختلافی در فرآیند ارتباط است. به عبارت دیگر،

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

زمانی که دیگر ارتباط به دلیل تفاوت‌های شدید در این رمزها یا دقیق‌تر بگوییم، خرده رمزهای طرفین گفت‌وگو، عمل نمی کند، باعث می‌شود که آن‌ها درباره ی زبان خود به شیوهٔ فرازبانی صحبت کنند.»(همان: ۱۵٤).

۵- کارکرد شعری: کارکرد شعری هنگامی جلوه‌گر می‌شود که پیام به خودش ارجاع دهد و بدین ترتیب، توجه مخاطب را به ساختار و عناصر تشکیل‌دهندهٔ خود جلب کند و گفتار عادی این بُعد به دلیل آن که هدف از پیام، ارجاع خودکار به موضوع است، از بین می‌رود. به طور معمول، کارکرد شعری تنها دربارهٔ نظام ارتباط بیرونی(ارتباط با مخاطب) مصداق دارد و در فرآیندهای ارتباطی‌ای که بین شخصیت‌های مختلف صورت می‌گیرد، محلی از اعراب ندارد.»(همان: ۱۵٦).

۲-۳-۲. ارتباط کلامی و کنش

حوادث و رویدادهای یک نمایش ممکن است به شکل کلامی مطرح شود. گاه گفت‌وگوی میان شخصیت‌های نمایش، «کنش نمایش را به وجود می‌آورد و باعث پیشرفت آن می‌شود. وقتی اجرای نمایش تمام می‌شود، دیالوگ در شکل ادبی به بقای خود ادامه می‌دهد.»(پرونه، ۱۳۹۱: ٤۳). با توجه به ارتباط میان مکالمه و کنش، در این قسمت به تشریح ارتباط این دو عنصر پرداخته می‌شود.

۲-۳-۳. همسانی گفتار و کنش

کنش عبارت است از مجموعه تغییراتی که شخصیت به صورت آگاهانه، از موقعیتی اولیه، آغاز می‌کند و پس از پیروی از یک سری روابط علّی و معلولی به موقعیتی نهایی می‌رسد. این تغییرات آگاهانه گاه در یک موقعیت نمایشی و در قالب گفته‌های شخصیت‌های نمایش اتفاق می‌افتد و موقعیت هایی که متضمن صدور یک فرمان، انشای یک راز، بیان یک تهدید، دادن یک قول، اقناع یک شخصیت[...] اعمال گفتاری است که شخصیت دراماتیک درگیر موقعیت کنش کلامی می‌شود.»(فیستر، ۳۸۷ : ۱۵۸).

«این نوع، کنش کلامی یا گفتاری کنشمند در متون نمایشی بسیار متداول است و این همان چیزی است که همسانی یا این‌همانی گفتار و کنش را بیان می‌کند. لازم به ذکر است که متون نمایشی حاوی کنش‌های دیگر نیز هستند که نه به شیوهٔ کلامی، بلکه به شیوهٔ غیر کلامی اجرا می‌شوند.»(سید چاوش، ۱۳۹۱: ۱٤۵).

٤,٤. ناهمسانی گفتار و کنش

ناهمسانی یا عدم این همانی گفتار و کنش دو مقوله را شامل می‌شود: گفتار مرتبط با کنش و گفتار بی ارتباط با کنش، در رابطه با مقولهٔ اول، یعنی گفتار مرتبط با کنش، «بنا به نظریهٔ عمل گفتاری، گفتار دراماتیک همواره گفتاری انشایی است. گفتار به مثابه شکلی از کنش یا انشا است. اما همسانی گفتار با کنش به قصد تغییر موقعیت، دربارهٔ همهٔ گفتارهای دراماتیک صدق نمی کند. از این رو، تلاش‌های تفسیری و شارحانه برای تبیین یا توجیه یک کنش، باز هم کنش‌هایی هستند که در زبان اتفاق می‌افتند، اما قطعاً هیچ گاه با کنشی که عین شرح و تفسیر دربارهٔ خود است، همسان نیستند.»(فیستر، ۱۳۸۷: ۱۵۹).

این گونه گفت‌وگوها، گفت‌وگوهایی هستند که جزء گفت‌وگوهای کنشمند محسوب نمی شوند، اما راجع به آن‌ها گفته می‌شوند. اما در مبحث گفتار بی‌ارتباط با کنش، «هنگامی که گفتار در تباین با کنش قرار دارد، با آن همسان

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

نیست، اما به هر صورت همچنان مستقیماً دربارهٔ آن است، فاصلهٔ میان گفتار و کنش ممکن است با کنار گذاشتن این گونه ارجاع‌های مستقیم به کنش بیشتر شود. در این گونه موارد می‌توان گفت که گفتار و کنش با یکدیگر بی ارتباط‌اند و فقط به موازات هم حرکت می‌کنند.

۲-۳-٤. روابط کمّی

روابط کمّی دو مبحث «دوگویی، چند گویی» و «بسامد وقفه و طول گفتار» را در بر می‌گیرد. روابط قابل اندازه گیری کمّی در میان هر گفت‌وگو، پدیده‌هایی کاملاً ظاهری نیستند، بلکه متأثر از ژرف ساخت معنایی متن نمایش‌اند که خود نیز متقابلاً بر ژرف ساخت تأثیر می‌گذارد. گفت‌وگوی دوگویی، گفت‌وگویی است که دو شخصیت آن را اجرا می‌کنند و گفت‌وگوی چند گویی، گفت‌وگویی است که سه یا چند شخصیت به اجرای آن می‌پردازند.

«تفاوت دیالوگی که بین دو شخصیت درمی گیرد، با دیالوگی که بیش از دو نفر در آن شرکت دارند، تفاوتی صرفاً کمّی نیست. این تفاوت کیفی نیز هست. در چند گویی می‌توان روابط خاصی را عرضه داشت که در دوگویی انتقال پذیر نیست. چند گویی‌ها به نحوی بالقوه نسبت به دوگویی‌ها به ساختار معنایی پیچیده تری تعلّق دارند.»(همان: ۱۸٦).

نویسنده در چند گویی به اصل ارتباط بین شخصیت‌های داستان نظر دارد. ارتباطی که باعث می‌شود تمام شخصیت‌ها به نحوی در روند داستان حضور یابند. سلایق خود را مطرح کنند، خود را بشناسند و بشناسانند. ایجاد و ارتباط با محیط اطراف، یکی از مهارت‌های لازم و ضروری در روند تربیت کودک و نوجوان است، که این مطلب باید در نگارش نمایشنامه‌های این گروه سنی مورد توجه قرار بگیرد.

«این چند گویی‌ها به نحوی غیر مستقیم به کودکان نشان می‌دهد که شخصیت‌ها، خواه در خلال شخصیت‌های انسانی و خواه در خلال شخصیت‌های جانوری به ایجاد ارتباط با یکدیگر رغبت دارند و هویت خویش را در ایجاد ارتباط با اطرافیان به دست می‌آورند. ناگفته نماند که در خلال چندگویی ها، نکات مثبت اخلاقی همچون مشورت کردن، احترام به نظر و عقیدهٔ دیگران و دیگر مسائل تربیتی به شکل ضمنی بیان می‌شوند.»(سید چاوش، ۱۳۹۱: ۱۵۰).

در یک تحلیل کمّی، تعیین بسامد وقوع وقفه و طول هر گفتار امکان پذیر است. منظور از بسامد «تغییر جهت‌های معنایی است که در نتیجهٔ عوض شدن گوینده اتفاق می‌افتد.»(فیستر، ۱۳۸۷: ۱۸٦).

«دیالوگ هایی که در آن‌ها بسامد وقفه بالا است، نشان دهندهٔ گرایش آشکار به انعکاس رابطهٔ نزدیک‌بین طرف‌های گفت‌وگو است، به عبارت دیگر، هرچه بسامد وقفه بالاتر باشد، کیفیت گفت‌وگویی و کنشمند تبادل کلامی مشهودتر خواهد بود.»(سید چاوش، ۱۳۹۱ : ۱٤٦).

در آثار نمایشی کودک و نوجوان، طول گفتار باید متناسب با ظرفیت فکری آنان باشد. دامنهٔ لغات واژگان و دانسته‌های کلامی کودکان محدود است و کودکان از اطناب خسته می‌شوند. آن‌ها کنجکاوند بدانند که چه اتفاقی رخ می‌دهد و دوست دارند که همهٔ شخصیت‌ها در نمایش شرکت کنند، صحبت کنند و شعر بخوانند؛ همچنین، از گفت‌وگوهای طولانی لذتی نمی‌برند.

۲-٤. کنش و رشته کنش

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

کنش نمایشی را می‌توان مجموعه‌ای از تغییرهای مربوط به شخصیت‌های نمایش دانست. این تغییرها از موقعیتی اولیه، آغاز و مطابق با منطق زنجیرهٔ علت و معلولی به موقعیتی نهایی ختم می‌شوند. بنابراین، می‌توان یک ساختار سه بخشی را برای کنش درنظر گرفت. موقعیت موجود، تلاش برای تغییر این موقعیت و موقعیت جدید.

ای هوبلز نیز کنش را «گذر هدفمند و اختیاری، و نه جبری و ناگزیر از یک موقعیت به موقعیت بعدی» می‌داند.(بنتلی، ۱۳۸۱: ۲٤٤). همان طور که از تعاریف مربوط به کنش مشخص است، این الگوی سه بخشی یکی از مشخصه‌های تکرار شوندهٔ اکثر تعاریفی است که در رابطه با کنش وجود دارد.

رفتار شخصیت‌های نمایش، بیانگر واکنشی است در برابر رویدادهای گوناگون. نویسنده نمایش، در خلال کنش‌های نمایش به نقل قصه نمایش می‌پردازد. نمایش، روایت نیست، بلکه نشان دادن قصه است.

«به عبارت دیگر، هر نقشی دارای یک زندگی درونی و یک زندگی بیرونی است. زندگی درونی عصاره و ماحصل عکس العمل‌ها و تأثیرات عاطفی او نسبت به محرکاتی است که تاکنون بر او اثر گذاشته‌اند و به خودی خود برای ناظر محسوس نیستند؛ به صورت انرژی پتانسیل و یا امکانات بالقوه در او ذخیره می‌شوند تا با فراهم آمدن شرایط مناسب، در قالب انگیزه و محرک، امکان تجلی و بروز زندگی بیرونی نقش را، که وجه عینی این فعل و انفعال‌ها است، میسر سازد. زندگی بیرونی، یا رفتار محسوس نقش نیز که در قالب حرکت و کلام خود را عرضه می‌دارد به نوبهٔ خود، وسیله‌ای است برای انتقال و القای آن بخش از وجود که بالنفسه محسوس نیست و در جست و جوی واسطه‌ای برای تجلی است.»(مکی،۱۳۹۰: ۱۱۳).

در مورد بازآفرینی از یک اثر داستانی توجه به دو نکته ضروری است:

۱- لازم نیست داستانی که نمایش مبتنی بر آن است، فقط و فقط به رشته‌ای از کنش‌ها خلاصه شود. بلکه می‌تواند- و اغلب نیز اینگونه است- مرکب از زنجیره‌ای از کنش‌ها و رویدادها باشد.

۲- نوع دیگر از متن نمایش را می‌توان در نظر گرفت که ساختار آن را رویدادها تعیین می‌کنند و در واقع، «نمایش بی‌کنش» است.»(سید چاوش،۱۳۹۱: ۱۰۲).

گاه ممکن است که نویسنده به نقل روایی کنش و رویدادها بپردازد. ممکن است که نویسنده به دلیل محدودیت‌های موجود برای به تصویر کشیدن برخی از صحنه‌ها و یا کمبود زمان نمایش، به نقل روایی کنش و رویدادها بپردازد. تفاوت میان عرضه داشت صحنه‌ای و نقل روایی -یا بین کنش پیدا و کنش پنهان- دوگانه است:

«۱- کنش پیدا، یک کنش دیداری و کلامی است. در حالی که کنش پنهان، یک کنش تماماً کلامی است.

۲- در کنش پیدا، مخاطب خود ناظر و شاهد کنش است و می‌تواند آن را بر اساس دیدگاه خود بیان کند. در حالی که در کنش پنهان، مخاطب ناگزیر به دریافت گزارش تماماً کلامی ای است که باعث می‌شود بسیار کم‌تر عینی و زنده باشد. البته لازم به ذکر است که نقل روایی یا به شکل مستقیم از طرف راوی که واسط بین مخاطب و شخصیت‌ها است، بیان می‌شود و یا به شکل فنی از زبان یکی از شخصیت‌ها به شکل نوعی گزارش بیان می‌شود.»(همان: ۱۰۸).

کنش نمایشی را به اعتبار نقشی که در القای مفاهیم دراماتیک و تجلی جلوه‌های نمایشی یک اثر دراماتیک به عهده دارد، می‌توان در قالب اعمال دراماتیک و اعمال فنی به تعریف در آورد.

«اعمال دراماتیک، اعمالی هستند که در ارتباطی تنگاتنگ با پیشرفت وقایع داستان، بر ملا کردن خصوصیات شخص بازی و ایجاد فضای لازم برای وقوع حوادث هستند. به طور خلاصه می‌توان گفت: اعمال دراماتیک اعمالی هستند که حذف آن‌ها از نمایشنامه خللی در فهم مطالب موجود در آن ایجاد خواهد کرد.»(مکی، ۱۳۹۰: ۱۱۵).

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

بنابراین سه وظیفه فضاسازی، معرفی و شناساندن ویژگی‌های اشخاص بازی، و گسترش توسعه طرح نمایشنامه را می‌توان به عنوان وظایف اعمال دراماتیک برشمرد.

«اعمال فنی، اعمالی هستند که در بافت دراماتیک شبکهٔ روابط اشخاص بازی و گسترش طرح نمایش نقش چندانی ندارند و تنها به غنی کردن جنبه‌های تصویری و نمایشی یک اثر دراماتیک کمک می‌کنند. اعمال فنی را اگر از متن نمایشنامه حذف کنیم، خللی در درک مطلب موجود در نمایشنامه ایجاد نخواهد کرد.»(همان: ۱۱۵).

بنابراین، وظایف اعمال فنی را می‌توان چنین برشمرد: ایجاد تنوع در صحنه و نجات نمایش از داشتن حالتی یکنواخت که ممکن است موجبات خستگی تماشاگر را فراهم آورد و نیز فراهم کردن مقدمات حرکت بعدی و معطوف کردن توجه تماشاکن به منطقه‌ای از صحنه.

در هر صورت، نمایشنامه‌نویس باید سعی کند تا آنجا که امکان دارد کنش‌ها را جایگزین گفتار کند. گفتار و کنش‌های نمایش باید با ترکیبی ابتکاری و هنرمندانه، هر یک مکمل دیگری باشد. نمایشنامه نویس باید با حذف حرکت‌های تکراری و بی‌اهمیت، از تأثیری که این گونه حرکت‌ها در تضعیف نمایش می‌گذارند، جلوگیری کند.

«چنین حرکاتی موجب انحراف توجه تماشاگر از مسأله اصلی، ضعیف شدن تأثیر کلی نمایش، از بین رفتن فضای ایجاد شده، مغشوش شدن خصوصیات اشخاص بازی و به تأخیر افتادن پیشرفت وقایع نمایش می‌شود. از چشم انداز نمایشنامه‌نویسی، و نه از دیدگاه هنر، بر صحنه آوردن آن حرکتی روی صحنه با ارزش است که صرف نظر از در برداشتن یا فاقد بودن یک یا چند مورد از اعمال فنی، دست کم یکی از سه وظیفه خلق فضا، معرفی شخصیت بازی و پیشبرد وقایع نمایش را انجام دهد.»(همان: ۱۱۸).

یکی دیگر از مواردی که نمایشنامه‌نویس باید در رابطه با کنش به آن توجه کند، هماهنگی زمان لازم برای انجام دادن حرکت است. گفتار هر صحنه باید متناسب با زمان لازم برای انجام دادن کنشِ همراه آن باشد. همچنین نمایشنامه‌نویس می‌تواند حرف و حرکت نمایش را به گونه‌ای تطبیق دهد که گفتار شخصیت‌ها همراه با انجام یافتن اعمالی توسط ایشان باشد. یک روش مفید برای شروع نمایش که کمک بسیاری در هدایت تماشاگر به درون دنیای فرضی و فضای خاص نمایش دارد، شروع نمایش با حرکت است. نمایشنامه نویس می‌تواند به جای استفاده از گفتار، نمایش را با حرکتی گویا و دراماتیک شروع کند.

www.anjomanfarsi.ir

۲-٤-۱. کشمکش نمایشی

عاملی که مدت‌ها عامل نمایشی بودن را در نمایش نامه‌های کنشی مشخص می‌کرد، کشمکش نمایشی است که از تقابل نیروهای مخالف به وجود می‌آید.

هدف کشمکش، پیوستن صحنه‌های مختلف یک نمایش به یکدیگر است تا «به مجموع آن‌ها جهت بدهد؛ علت وجودی هر صحنه را در کل نمایش توجیه کند و در نهایت؛ معنی و مفهومی را که نمایشنامه به خاطر دست یافتن به آن به رشتهٔ تحریر در آمده است، آشکار سازد. [...] کشمکش در یک اثر دراماتیک زمینه‌ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه‌ای را به هم می‌پیوندد. علت وجودی آن لحظات و همچنین اهمیت آن‌ها را می‌نمایاند. کشمکش نوعی موقعیت است که براساس آن بحران پدیدار می‌شود، گسترش می‌یابد، به اوج می‌رسد و خود مبنایی می‌شود تا

کشمکش بعدی، از آن ناشی شود. هر مسأله و هر نکته‌ای در نمایش، ضمن کشمکش بیان می‌شود و به این ترتیب، کشمکش ظرفی است برای ارائهٔ تمام اجزا و عناصر نمایش.»(مکی،۱۳۹۰: ۱۸۷-۱۸٦).

کشمکش مبتنی بر کنش، دراماتیک‌ترین نوع کشمکش است. «بدون کشمکش مقوله‌ای به نام درام وجود ندارد و با ایجاد کشمکش دراماتیک و بی نقص، حادثه نمایشی خواهیم داشت که دست کم از نظر جلب توجه تماشاگر جای هیچ گونه دغدغه‌ای نخواهد داشت [...] پایه و اساس حادثه چیزی جز کشمکش نیست.»(اکبرلو، ۱۳۸٤: ۱۱۱).

در یک اثر نمایشی، کشمکش با همهٔ اهمیتی که دارد، به راحتی از فرمول زیر به دست می‌آید:

کشمکش = شخصیت محوری+ هدف+ نیروی مخالف

انواع کشمکش را به اعتبار ماهیت نیروی مخالف، می‌توان به سه گونه اساسی تقسیم کرد که دسته سوم خود شامل سه گونه است:

۱- آدمی بر ضد خود

۲- آدمی بر ضد آدمی ←

۳- آدمی بر ضد نیروی خارجی

۱- آدمی بر ضد طبیعت

۲- آدمی بر ضد جامعه

۳- آدمی بر ضد سرنوشت

همچنین، انواع کشمکش را به اعتبار ماهیت کشمکش می‌توان به چهار نوع کشمکش ساکن، کشمکش توأم با جهش، کشمکش تصاعدی و کشمکش پیش بینی شده تقسیم بندی نمود. کشمکش ساکن بیش از آن که درگیری دراماتیک باشد به گفتگویی بی‌حاصل شبیه است و شخصیت‌های داستان قادر به تصمیم گیری و عمل نیستند. این امر به دو دلیل اتفاق می‌افتد: «۱- کاراکتر محوری، اراده و یا نیروی لازم را برای پیشبرد مقاصدش ندارد. ۲- جذابیت و تازگی در هدف موجود نیست تا کاراکتر محوری را به تحرک وادارد. در کشمکش توأم با جهش به جای توقف نابجا در یک مرحله، با گذر سریع از مرحله‌ای به مرحله دیگر، تداوم وقایع و یا ارتباط منطقی آن‌ها با یکدیگر گسسته می‌شود.»(قادری، ۱۳۹۱: ٤۸).

کشمکش توأم با جهش به دو دلیل عمده رخ می‌دهد:

«۱- گذر از یکی از مراحل بی‌آن که ارتباط زنجیره‌ای آن رعایت شده باشد.

۲- حذف علت یا انگیزه در یک مرحله و جهش سریع برای رسیدن به هدف.»(همان: ٤۹).

در کشمکش تصاعدی دو نقص سکون و جهش وجود ندارد. در کشمکش تصاعدی، بحران حاصل از ستیز، « به مرور شدت می‌گیرد و حاد می‌شود تا به جایی که در نقطه اوج، تحول اساسی نمایش صورت می‌پذیرد و فرضیهٔ مطرح شده در نمایش، به اثبات می‌رسد. کشمکشی که به این ترتیب حاصل شود، تصاعدی است و به طور قطع، توجه تماشاگر را جلب خواهد کرد.»(مکی، ۱۳۹۰: ۲۱۰).

ذهن تماشاگر در این نوع از کشمکش در پی کشف رویدادها است. تازگی حوادث و رویدادها، ویژگی اصلی این نوع از کشمکش است. در کشمکش پیش بینی شده، علاوه بر برخورداری از جذابیت رویدادها، مخاطب قادر است

www.anjomanfarsi.ir

برخورد و ستیز میان کاراکترِ محوری و مخالف را پیش بینی کند. پیش بینی حوادث، باعث ایجاد حالت تعلیق و دلهره و ایجاد کشش بیشتر در مخاطب می‌شود.

در این نوع از کشمکش، «مخاطب در پی کشف رویدادها نیست، بلکه نحوهٔ وقوع آن‌ها مورد توجه اوست [...] کیفیت تحلیل وقایع و امکان نفوذ در بطن آن‌ها توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند.»(قادری، ۱۳۹۱: ۵۰).

این ویژگی مهم‌ترین جنبه این گونه کشمکش است. این نوع جهش ضعف‌های کشمکش ساکن و کشمکش توأم با جهش را ندارد.

۳. نتیجه گیری

با توجه به درون مایه غنی ادبیات داستانی کودک و نوجوان و نقش تربیتی بسیار مهم آثار نمایشی تولید شده برای آنان در رشد حس تشخیص زیبایی و هنردوستی، شناخت شیوه‌های آشنا کردن کودکان و نوجوانان که سازندگان فردای این مرز و بومند با ارزش‌ها و اندیشه‌های فرهنگی و ادبی به جای مانده از گذشتگان، می تواند نقشی موثر در رشد و اعتلای اندیشه‌های والای انسانی و جلوگیری از ورود فرهنگ‌های بیگانه داشته باشد. با توجه به این موارد ساخت آثار نمایشی بر مبنای ادبیات داستانی و انتقال ارزش‌های نهفته در این آثار به نسل جدید بسیار ضروری است. ادبیات و نمایش، با وجود تمایز، مشترکات بسیار دارند. ادبیات نمایشی بخش عمده‌ای از آثار ادبی ملل گوناگون را به خود اختصاص داده است. یکی از شیوه‌های آفرینش و خلق آثار جدید هنری، بازآفرینی است. به این معنا که نویسنده با الهام از آثار ادبی کهن یا معاصر و با بهره گیری از قدرت خلاقیت خود اثری کاملاً جدید و مستقل را ارائه دهد. بازآفرینی داستان‌های عامه و افسانه‌ها در ادبیات کودک امر تازه‌ای نیست، اما با توجه به پرسش‌ها و ابهامات فراوانی که در این زمینه وجود دارد و ضرورت نقد اصول بازآفرینی و تحقیق و پژوهش در این زمینه در این مقاله تلاش کردیم تا با بررسی ویژگی‌های سه عنصر اساسی نمایش یعنی شخصیت، گفت‌وگو و کنش و تغییرات صورت گرفته بر روی این عناصر در طی فرآیند بازآفرینی، پژوهشی جامع را در اختیار علاقه مندان قرار دهیم. نقد و بررسی اصول و مبانی نظری و تعاریف و مفاهیم موجود در رابطه با این شیوه، در ارتقای آثار نمایشی بسیار موثر است.

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

فهرست منابع:

کتاب ها:

۱. اخوت، احمد.(۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.

۲. اکبرلو، منوچهر.(۱۳۸٤). **اقتباس ادبی برای سینمای کودک و نوجوان**، تهران: انتشارات بنیاد سینمای فارابی.

۳. بنتلی، اریک.(۱۳۸۱). **نظریه صحنه مدرن**، ترجمه ی یدالله آقا عباسی، کرمان: فانوس.

٤. فیستر ، مانفرد.(۱۳۸۷) . **نظریه وتحلیل درام**، مهدی نصرالله زاده ، تهران: مینوی خرد.

۵. قادری، نصرالله.(۱۳۸۰). **آناتومی ساختار درام**، تهران: نیسان.

٦. کهنمویی پور، ژاله؛ خطاط، نسرین‌دخت؛ افضلی، علی.(۱۳۸۱). **فرهنگ توصیفی نقد ادبی(فرانسه- فارسی)**، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۷. کهنمویی پور، ژاله؛ خطاط، نسرین‌دخت؛ افضلی، علی.(۱۳۸۱). **فرهنگ توصیفی نقد ادبی(فرانسه- فارسی)**، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۸. مکّی، ابراهیم.(۱۳۸۸). **شناخت عوامل نمایش**، چاپ ششم، تهران: سروش.

مقاله ها:

۱. پارسایی، حسن.(۱۳۸۸). «**متون نمایشی و جایگاه آن در ادبیات**»، نمایش، شماره ۱۱۹ و ۱۲۰، مرداد و شهریور.
۲. زاهدی، فریندخت.(۱۳۷٦). «**شخصیت پردازی در ادبیات نمایشی**»، هنر، شماره۳٤، زمستان.
۳. سرسنگی، مجید.(۱۳۷۸). «**جایگاه و وظایف گفت‌وگو در هنرهای نمایشی**»، نامه فرهنگ، شماره ۳٤، بهار.
٤. علوی مقدم، مهیار؛ پورشهرام، سوسن.(۱۳۸۷). «**کاربرد الگوی کنشگر گریماس در نقد و تحلیل شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی**»، گوهر گویا، سال دوم، شماره ۸ زمستان.
۵. فریدزاده، عبدالرضا.(۱۳۹۱)، «**تبدیل افسانه‌های شفاهی به اثر مکتوب نمایشی**»، برداشتی تجربی، فرهنگ مردم ایران، شماره ۳۰، پاییز.
٦. کاشفی خوانساری، سیدعلی.(۱۳۷۹). «**نوسازی میراث ها، تأملی کوتاه در بازآفرینی‌های شکوه قاسم نیا**»، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۲۳، تیر.
۷. مشهدی عباس، امیر.(۱۳۸٦). «**نمایش سازی نوین از قصه‌های دیرین**»، نمایش، شماره ۱۰۰-۹۹، آذر و دی.
۸. یوسفی، محمدرضا.(۱۳۸۵). **بازآفرینی، هویتی تازه**، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۱۰۸-۱۰۷، شهریور و مهر.
۹. یوسفی، محمدرضا.(۱۳۸۸). **از گردآوری تا بازآفرینی افسانه‌های ایرانی**، فصلنامه فرهنگ مردم ایران، شماره ۱۷، تابستان.

پایان نامه:

۱. سید چاوش، ندا.(۱۳۹۱). **روش شناسی نمایش نامه‌های رادیویی وتلویزیونی کودکان**، بررسی نمونه هایی از تولیدات صدا وسیمای مرکز فارس، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه شهید باهنرکرمان، استاد راهنما: یدالله آقا عباسی، اسفند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir