رمان در تئاتر

نکاتی در رابطه با اقتباس از رمان برای تئاتر

ابراهیم ابراهیمی

مقدمه:

نفوذ رمان بر تئاتر ،از طریق «اقتباس ادبی» از قرن نوزدهم آغاز گردیید،در قرن بیستم نیز زیبا شناسی رمان به صورت چشم گیری به تئاتر سرایت کرد و شکل جدیدی از نوشتار پدیدار شد.در طول قرن نوزدهم،رمان و تئاتر باهم روابطی تنگاتنگ دارند.از آغاز انقلاب(با رونق رمان سیاه)و دوران امپراتوری،رمان به صورت ذخیره‌ی خیالپردازی ظاهر می‌شودو نمایشنامه نویسان با فراغ بال از موقعیتها و دسیسه‌های آن بهره می‌گیرند(شاهین،قویمی،۱۳۸۳،۴۱۳).در واقع اقتباس ادبی شیوه‌ای امروزی برای باز آفرینی شعرهاو رمانها و داستانهای حماسی و منظوم برای تئاتر و سینما است .و این امر زمانی ارزش پیدا کرد که در قرن بیستم با ظهور افرادی چون میخاییل باختین مساله‌ی بینامتنیت مطرح شد.در واقع قبل از آن همیشه اقتباس ادبی کاری نادرست محسوب می‌شد و حتی عده‌ای از نویسندگان بر این عقیده بودن که اقتباس مانند سرقت ادبی کاری دون شأن است.اما امروزه در تولید تئاتری می‌توان صحه‌گذاری بر بینامتنیت اجراها را ملاحظه کرده و پیوندهای بینامتنی بالقوه میان اشکال ادبی را برجسته ساخت;شاید این نکته صحه گذاری دوباره‌یی بر درک ما از درام به عنوان شکلی جا گرفته میان هنرهای ادبی غیره ادبی باشد.(آلن:۱۳۹۵:۲۴۹)

آنچه در این مقاله به آن پرداخته شده است،بررسی نکات مهمی‌ست که به نویسنده یا دراماتورژ کمک می‌کند از یک رمان،درام خلق کند بدین منظور نگارنده می‌خواهد با تکیه بر آرای گئورگ‌لوکاچ،میخاییل‌باختین،آلن بدیو وبرجسته کردن تفاوتهای بین رمان و درام به یک وحدت نظری دست پیدا کند،که در نتیجه‌ی آن نمایشنامه‌ای خلاق و اقتباسی خلق شود.

مروری کوتاه بر تاریخچه‌ی اقتباس

رایجترین نظریه‌ی خاستگاه تئاتر بر آنست که تئاتر از دل اسطوره و آیین به در آمده و متحول شده است،پیش از دوران نوشتار،و در میان جوامع ابتدایی،آیینها شکلی از معرفت و وسیله‌ای برای ثبت وقایع،مقدسات،آداب وتاریخ اقوام بودند،از هنگامی که برای ثبت آیین متنی تهیه شد ،آنچه امروزه تئاتر می‌نامیم زاده شد(براکت:مقدمه‌ی مترجم:۱۳۸۰)در واقع اسطوره ،افسانه،حکایت ،تاریخ،....منابع اولیه‌ی بسیاری از نمایشنامه‌هایی است که از آغاز عمرنمایشنامه‌نویسی جهان مورد استفاده قرار گرفته است.(مرادی،۸۶:۱۳۹۱)نمایشنامه‌نویسان یونان و روم اجازه داشتند ،از اسطوره‌ها و تاریخ یونان بهره گیرندو آنان را به نمایشنامه تبدیل کنند،در موضوعات نمایش هم از اسطوره و گاه از تاریخ معاصر گرفته می‌شود.(براکت،۶۵:۱۳۶۳)

در قرون وسطی نیز نویسندگان با بهره‌گیری از داستانهای انجیل و زندگی مسیح نمایشها ی میستری و اعجازی را خلق کردند. در رنسانس و قرون ۱۶میلادی به بعدنیز تادوره‌ی معاصر در غرب بسیاری نمایشنامه‌ها و نمایشنامه‌نویسان برجسته مثل «شکسپیر»و«بن جانسون»وبا اقتباس از آثار ادبی پیش از خود یا معاصر دست به کار آفرینش و خلق نمایشنامه زده‌اند.(براکت،۶۵:۱۳۶۳).اما اقتباس از رمان برای صحنه تئاتر از قرن نوزدهم ظهور کرد،و در قرن بیستم تحت تأثیر طبیعت گرایان(و حتی قبل از آنها نویسندگان قرن نوزدهم)که تمایل داشتند،با قراردهای فریبکاریهای یک تئاتر،بیش از پیش بریده از زندگی،قطع رابطه کنند و در ضمن به شکلی هنری وفادار بمانند که از نظر اجتماعی ممتاز باشد،باعث شدند که رمان به صورت اشارات صحنه‌ایdidascaliesبا توصیفی موشکافانه در باره‌ی افراد و اشیاء در تئاتر رخنه کند.آنتوان و استانیسلاویسکی به دلیل اینکه رمانهای متعددی را برای صحنه تنظیم کردند(آثار زولا توسط آنتوان،داستایوسکی توسط استانیسلاویسکی)و بیشتر به علت انقلابی که در بازی و کارگردانی به پا کردند،در تلاقی‌گاه بین رمان و تئاتر قرار گرفتند.(شاهین،قویمی،۴۱۲:۱۳۸۳)زمانی که رمان دچار بحران شده بود و به گفته‌ی رب گریهRobe-Grilletدیگر از شکل‌گیری موجودیت خود بر اساس «مفاهیم کهنه»قطع امید کرده بود،مفاهیمی چون شخصیت،تاریخ و ترکیب قالب/محتوای تئاتر ورمان را بیشتر به یک دیگر نزدیک کردند،زیرا در سال۱۹۵۰تئاتر نیز دچار بحران مفاهیم،شخصیت،کشمکش و گفت و شنود گردید.(همان)از این پس درها به سوی تفکرات نامشخص و تک نفره‌ی یک یا چند شخصیت قابل جابه جایی(کمدی اثر بکت)باز می‌شود،تا تئاتر تک صدایی با صداهای متناوب دوراسDuras،ساروتSarrauteیا هاندکهHandkeرا شاهد باشیم.(شاهین،قویمی،۴۱۳:۱۳۸۳)

دراماتورژی واقتباس ادبی:

ارسطو بنا به نظریه‌ی محاکات خود در فن شعر هنر را تقلید و بر آن ویژگیهایی بر‌می‌شمرد،از منظر او تقلید توان یا تحقق توان چیزی‌ست که در طبیعت وجود دارد؛و ماهیت انسانی را روشن می‌کند.یعنی تقلید در واقع تأثیرپذیر برای خلق اثری نوین است نه کپی‌برداری صرف.توجه به این نظریه و تأکید بر خلاق بودن این روش،به اقتباس هم هویتی مستقل عطا می‌کند.(مرادی،۵۱:۱۳۹۱)

اختلاف ماهیت بین تئاتر و داستان در زمینه‌ی زمان،فضاوشیوه‌ی بیان بسیار است.زمان تئاتر حال است،به طور کلی درام محل انجام کار است(یا مکان سخن راندن از انجام کار یا به عبارتی دیگر مکان خواستن است.در حالی که رمان مکان خاطره است،کاری که انجام شده است و آثار آن در کار امروز به چشم می‌خورد. (شاهین،قویمی،۴۱۲:۱۳۸۳).به گفته‌ی ادی برتیAutiberti« در تئاتر انسان سخن می‌گوید در رمان دنیا»(همان،۴۱۲)هنرمندان تئاتر برای پیوند دادن بین این دو نوع ادبی از سنت دراماتورژی (dramatturge)برخوردارند وبرای مباحث عملی خود از این واژه استفاده می‌کنند تا واژه‌ی محدود اقتباس(adaptation)(خاکی،۶:۱۳۸۴).دکتر فرهاد ناظرزاده‌ی کرمانی دراماتورژ را کسی می‌نامد که عهده‌دار یکی از وظایف ذیل باشد:

نمایشنامه‌نویس

نمایشنامه کار

نمایشنامن پژوهی

نمایشنامه گزینی

نمایشنامه سازی نمایشنامه تبدیلی

نمایشنامه‌پرداز

نمایشنامه برگردانی(ناظرزاده کرمانی۳۶:۱۳۸۳)

در اینجا چون نگارنده قصد دارد به مو ضوع اقتباس بپردازد لذا به تعریف نمایشنامه سازی،نمایشنامه تبدیلی بسنده می‌کند

نمایشنامه‌سازی،نمایشنامه‌ی تبدیلی( stage adaptation-dramatic adaptatiion)ممکن است دستگان و یا سازمان نمایشی از نمایشنامه کار همپیوند بخواهند تا داستانها یا شعرهایی که نمودگار و جلوه‌گر آماجها و آرمانهای هنری،فلسفی و اجتماعی آنان است،پیدا کندو پس از رایزنی با همدستگان خود آن داستانها یا شعرها را به صورت نمایشنامه مبدل سازد و باز پردازی نماید.(ناظرزاده کرمانی،۳۴:۱۳۸۳)

-تفاوت رمان و درام از لحاظ شکل و قالب

با این تفاسیر می‌توان گفت وظیفه‌ی دراماتورژ(اقتباس کننده)در تبدیل یک رمان به درام شناخت و کشف وجه تمایزات بین این دو گونه‌ی هنری‌ست.چرا که به گفته‌ی آلن آرمر«اولا ادبیات درام نیست.بر این اساس اگر نویسندگانی بخواهند به اثر ادبی شکل و ساختار نمایشی بدهند،باید تغییراتی در آن به وجود آورند،ثانیا قدرتی که در داستان وجود دارد برای این است که تخیل خواننده‌ی خود را بکار بیندازند ماهیت نمایش تصاویر سینمایی(و تئاتر به تاکید نگارنده)غالبا با تصاویر ذهنی خواننده متناقض است»(آرمر،۹۷:۱۳۷۵)

هنگامی که روی صحنه آنچه را که سبک تئاتر می‌دانیم تغییر می‌دهیم،هنگامی که در برابر تماشاگران،به رواج راه‌های جدید بیان چیزها می‌پردازیم می‌توانیم جنبه‌هایی از تئاتر را، که پیشتر از آن،در رمان،یا یک قطعه شعر،یا حتی یک سخنرانی وجود داشته باشد،کشف کنیم.با این همه،واقعیت این است که متن تئاتری،هر خاستگاهی که داشته باشد،متنی است که برای اجرا در برابر تماشاگران نوشته شده است،و این و ضعیت کاملا بر خلاف خواندن است،که عرصه‌ی خاموش رودررویی سوژه و متن و دارای نوعی جذابیت صمیمانه است[.....]من بی محابا می‌گویم که قدرت یک متن ادبی وابسته به کشش و فریبندگی،زمانبندی دامنه‌دار و پنهانی آنست؛اما قدرت متن تئاتری در رودررویی آن با تماشاگران و در آنچه ابراز می‌کند است.در نهایت،آنچه اساسی است تقابل بین سکوت نشانه‌های سیاه بر صفحه‌ی سفید،و موسیقی صدایی‌ست که در یک سالن نمایش انعکاس پیدامی‌کند.(بدیو،۵۲:۱۳۹۶)

از نظر گئورگ لوکاچ درام مبتنی بر«تمامیت حرکت»ورمان و حماسه مبتنی بر «تمامیت ابژه‌ها» هستند و تفاوت میان این دو گونه هنری در نشان دادن واقعیات زندگی است.(لوکاچ،۱۳۹:۱۳۸۸)

درام با تمرکز انعکاس زندگی در یک کشاکش بزرگ،با گرد آوردن همه‌ی جلوه‌های زندگی بر حول این کشاکش و روا داشتن اینکه زندگی خود را تنها در نسبت با این برخورد شکل دهد،نگرشی ممکن انسان درباره‌ی مسائل زندگیشان ساده می‌کند و عمومیت می‌بخشد.تجسم بازنمایی نوعی مهم‌ترین و سرشت‌نما‌ترین نگرشهای انسانها به آنچه از عملکرد پویای کشاکش جدایی ناپذیر است و به حرکت‌های اجتماعی،انسانی و اخلاقی در انسانها و بنابراین به آن چیزی که کشاکش از آن به.وجود می‌آید و در آن حل می‌شود،از منظر درام،هر آدم،هر خصلت روانشناختی آدم که فراتر ضرورت دیالکتیک این پیوند و پویایی‌های این کشاکش باشد،زائد خواهد بود،از این رو وقتی هگل در وصف ترکیبی،که به این طریق حل می‌شود،از اصطلاح «تمامیت حرکت» استفاده می‌کند ،بر حق است.(لوکاچ،۱۴۶:۱۳۸۸)اما در تعریف رمان و حماسه او بر این باور است که نیاز به «تمامیت ابژه‌ها»در حماسه -رمان -اساسا نیاز به ایماژی هنری از جامعه‌ی انسانی است که خود را به شیوه‌ای تولید و باز تولید می‌کند که فرایند هر روزه‌ی زندگی چنین می‌کند.(لوکاچ،۱۴۳:۱۳۸۸)اساسی‌ترین و ژرفترین تعریف تفاوت بین تمامیت در حماسه و تمامیت در درام را باید در زیباشناسی هگل یافت.هگل به عنوان اولین پیش شرط جهان حماسه-رمان-«تمامیت ابژه‌ها»را مطرح می‌کند که خلق شده است تا کنشی خاص را به مبنای ذاتیش پیوند دهد.(لوکاچ،۱۴۲:۱۳۸۸)حقیقت و عمق تعریفی که هگل در تأکید او بر امر تعامل نهفته است،در این حقیقت که «تمامیت ابژه‌ها»،که شاعر عرضه‌اش می‌دارد،تمامیت مرحله‌ای از تاریخ تحول تاریخی در جامعه انسانی‌ است و جامعه‌ی انسانی ممکن نیست در کلیتش باز نموده شود مگر آنکه بنیادهایی محیط بر آن،جهان چیزهای اطرافش که موضوع فعالیت آن را شکل می‌دهد نیز بازنموده شود.از این رو دقیقا به خاطر آنکه چیزهای وابسته به فعالیتهای انسانی‌اند و پیوسته در ارتباط با آنند،این چیزها نه تنها مهم و معنادار می‌شوند،بلکه بدین وسیله استقلال هنریشان را به عنوان ابژه‌های بازنمایی کسب می‌کنند.درام نیز چنان که تاکنون دانسته‌ایم، متوجه‌ی تجسم تام یک فرایند زندگیست،با این حال این تمامیت بر گرد یک مرکز پایدار ،یک کشاکش دراماتیک جمع آمده است.(لوکاچ،۱۴۳:۱۳۸۸)

اما چند سالیست که تئاتر ما-به ویژه نسل جوان‌تر-به هر متنی چنگ زده است و به اصطلاح آن را دراماتورژی کرده‌است و ما همچنان وامانده‌ایم که اگر دراماتورژی این است چرا ابعاد همه‌جانبه‌ی آن،اعم از فرهنگی،اخلاقی،تئاتری و ملی خود را،آثار بدیع خود را نشان نمی‌دهد؟می‌توانیم متن بزرگانی چون شکسپیر،حافظ،مولوی،فردوسی،مولیر،سوفکل و امثالهم را اختیار کنیم و هر بلایی که دلمان خواست سر آنها بیاوریم و آن را دراماتورژی بنامیم،اما باید بیاد داشته باشیم بدون پشتوانه‌ی تاریخی و نظری نمی‌توان به نقد و بررسی آنها پرداخت.(محمدرضاخاکی،۵:۱۳۸۴)با توجه به اینکه تا اینجا به این پرداختیم که این دو گونه‌ی هنری باهم کاملا متفاوت هستند.حال با این سوال مواجه هستیم که،چگونه می‌توان این تفاوتها را به همدیگر نزدیک کرد و از آن یک اثر واحد قابل اجرا ساخت؟برای جواب به این سوأل باید تفاوتهایی که این دو گونه‌ی هنری که در عناصر تشکیل دهنده‌اشان است مورد بررسی قرار دهیم.

-تفاوتهای بین رمان ودرام از لحاظ عناصر داستانی:

الف:زاویه دید

زاویه دید یا زاویه‌ی روایت نمایش‌دهنده‌ی شیوه‌ایست که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطه‌ی بین نویسنده را با داستان نشان می‌دهد.از این رو زاویه دید دارای چند معنی مخصوص است:

۱:زاویه دید جسمانی با وضعیت زمانی و مکانی سر و کار دارد که به اتکای آن نویسنده به مواد و مصالحش می‌پردازد و این مواد و مصالح را از نظر می‌گذراند و آنها را توصیف و تشریح می‌کند

۲:زاویه دید ذهنی،با احساس و شیوه‌ی پرداخت نویسنده نسبت به «موضوع»سر و کار دارد.

۳زاویه دید شخصی،که مربوط است به روایتی که به کمک آن نویسنده موضوعی را نقل یا مطرح می‌کند.این نقل یا طرح موضوع ممکن است از طریق اول شخص یا دوم شخص یا سوم شخص صورت بگیرد.(میرصادقی،۳۸۵:۱۳۷۶)این زاویه دید در واقع زاویه دیدهایی هستند که بیشتر در رمان و داستان کاربرد دارند.اما از آنجایی که تئاتر همه چیز را در برابر دید تماشاگران نمایش می‌دهد،«زاویه دید»به طور ملموس و عینی،زاویه‌ای را مشخص می‌سازد که تماشاگر،صحنه و طریقی را که عمل صحنه‌ای در مقابل او ظاهر می‌شود،درک و احساس می‌کند:

در حقیقت تئاتر مکانی را که هر چیز از طرف سالن دیده می‌شود،محاسبه می‌کند.اگر نمایش اینجا قرار گیرد،تماشاگر این طور می‌بیند،اگر آن را جایی دیگر قرار دهیم،تماشاگر نمی‌بیند ومن می‌توانم از این حائل برای ایجاد توهم استفاده کنم.(بارت،۱۹۷۳)(قویمی ،شاهین،۳۳۷:۱۳۸۳)جمال میرصادقی در تعریف زاویه دید نمایشی در کتاب عناصر داستانی می‌نویسد:

در زاویه دید نمایشی یا زاویه دید عینی،نویسنده برای تجزیه و تحلیل و خصوصیات خلقی شخصیتهای داستان اختیار ندارد و نمی‌تواند به«تک‌گویی درونی»یا تشریح آنچه شخصیتها به آن فکر می‌کنند یا چگونگی آنچه می‌گویند،بپردازد.داستان تقریبا یکارچه گفت‌وگوست و نشان دهنده‌ی اعمال و رفتار قابل رویت و تصویرپذیر شخصیت‌هاست.(میرصادقی،۴۰۱:۱۳۷۶)

با این اوصاف به غیر از حدیث نفس(monologue)یا با خود گویی بازیگر(apartê)که شخصیت مستقیما اندیشه‌ی خود را توصیف می‌کند،در مواقع دیگر بایدپیوسته نظر شخصیتهای دیگر نمایش را بازسازی کنیم.برای قضاوت درباره‌ی هر عمل صحنه‌ای،باید خود را در جلد هر شخصیت قرار دهیم و نظر او را درباره‌ی هر عملی حدث بزنیم.در نتیجه آرام آرام به این توانایی دست می‌یابیم که محتوا‌ی متون را با قیافه‌ها نزدیک کنیم .(قویمی،شاهین:۳۳۷:۱۳۸۳)

ب:دیالوگ و زبان صحنه

زبان صحنه که در اینجا به آن خواهیم پرداخت،یکی از مهمترین تفاوتهایی‌ست که ادبیات نمایشی در زبان با دیگر گونه‌های ادبی داراست و در انتقال یک رمان به نمایش توجه به این زبان دراماتیک اجتناب ناپذیر است.اگرچه مطالعات زبان دراماتیک مطالعاتی گسترده و خود مقاله‌ای جدا گانه می‌طلبد،نگارنده سعی کرده است در این گفتار آنچه را در نظرش توجه به آن بنیادیست مطرح نماید.

علت تأثیر گذاری بی‌وقفه‌ی«مهمانی»افلاطون را آن هم پس از بیش از دو هزار سال فقط نمی‌توان در محتوای فکری آن جست و جو کرد.سر زندگی و طراوت دیرپایی که این اثر را از گفت‌وشنودهایی متمایز می‌سازد که در آن ‌ها نیز افلاطون به همین سان جنبه‌های مهم دستگاه فکری خود را پرورده و عمل آورده است از شخصیت پردازی پویای برخی از اشخاص برجسته -سقراط،الکیبیادس،آریستوفان و بسیاری دیگر- سرچشمه می‌گیرد؛گفت‌وشنود نه فقط اندیشه‌ها را انتقال می‌دهد بلکه هم چنین به شخصیت جان می‌بخشد.(لوکاچ،۷۳:۱۳۹۵)تعریفی که از گفت‌وشنود در فرهنگهای ادبی شده تقریبا با هم مشابه است:

«گفت‌وگو به معنای مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادله‌ی افکار و عقاید است و در شعر ،داستان،نمایشنامه و....به کار برده می‌شود»[....]در قصه‌های کوتاه و بلند،گفت و گو جزو روایت قصه است و از خود حد ورسمی ندارد.میان روایت قصه و گفت‌وگو،نشانه‌ای نیست.گفت‌وگو های شخصیتها یا قهرمان به دنبال روایت قصه می‌آید.در واقع«گفت‌وگو»از خود استقلالی ندارد و جزو پیکره‌ی روایت است.(میرصادقی،۴۶۶:۱۳۷۶) امادکترفرهادناظرزاده‌ی کرمانی در کتاب درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی در باره‌ی زبان صحنه چنین می‌نویسد که زبان صحنه زبان ویژه‌ای است و جایی میان زبان محاوره‌ای و و زبان کتابت و زبان رسمی وخطابی قرار دارد(ناظرزاده کرمانی،۲۶۶:۱۳۸۳).همچنین در فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر آمده است که:زبان نمایشی سامانه‌ای است متشکل از بیان،ارتباط و مفهوم هر آنچه فقط از ابزار کلامی،همچون تک گفتار یا گفت و گو تبعیت نمی‌کند.زبان نمایشی از تضاد و خاصیت تکمیل‌کنندگی جفتهای زیل بهره می‌گیرد:متن و نویسنده،صحنه و تهیه‌کننده،اجرا وتماشاگر(قویمی،شاهین،۲۳۱:۱۳۸۳)

-متن ونویسنده

متن نمایشی به ساختار نحوی جمله نزدیک است و دو کارکرد دارد.یکی از آنها شامل دستور صحنه است و رابطه‌ای بین متن و اجرا برقرار می‌کند،کارکرد دیگر شامل تکرار گفتار و گفت‌وگوست.دو شیوه‌ی ارتباط کلامی در اینجا پدیدار می‌شود،یکی متعلق به نویسنده و دیگری متعلق به شخصیت .بدین ترتیب مفهوم هیچ متن نمایشی یک سویه نیست.مفهوم زبان نمایشی در دو عصرپر اهمیت، دارای دو شکل متفاوت است:شکل کلاسیک آن که معتقد است که زبان نمایشی از شکل بسته ساخته شده است و دارای رمزگان است و موضوعی واحد دارد.(قویمی،شاهین:۲۳۱:۱۳۸۳)مثلا برنارد ماری کولتس ،درباره‌ی نمایشنامه‌اش«نبرد سیاه با سگ»می‌گوید که:هر شخصیتی زبان خاص خودش را دارد.برای نمونه،شخصیت کارل را در نظر بگیرید،هرچه که می‌گوید ربطی به آنچه که می‌خواهد بگوید ندارد،این زبانی‌ست که مدام باید رمز گشایی شود.کارل به جای آنکه بگوید«غصه‌ام گرفته»،می‌گوید«می‌رم یه گشتی بزنم.به نظر من،باید در تئاتر به چنین شیوه‌ای حرف بزنیم(بدیو،۵۲:۱۳۹۶)برعکس در زبان امروزی به تعدد موضوعات و به چند معنایی کلمات و عبارات توجه دارد.(قویمی،شاهین،۲۳۱:۱۳۸۳).مثلا شخصیت‌هایی که در آثار بکت به عنوان«بی‌خانمانهای متافیزیکی»نامیده‌اند،در نظر بگیرید:در همه‌ی این شخصیتها،عنصر غافلگیر کننده،نه در رمز گشایی زبانها،بلکه بر عکس،در کردار و نحوه‌ی به کارگرفتن زبان قراردادی،به رسمیت شناخته شده و یا حتی کلیشه‌ی آنها بوده است.(بدیو،۵۳:۱۳۹۶)

-صحنه‌وتهیه کننده

زبان ناقص تئاتر،قوه تخیل تماشاگر را ارضا نمی‌کند.در این هنگام تهیه‌کننده وارد عمل می‌شود و زبان نمایشی در پرده‌ نمایشنامه ودر کنش،مفهوم می‌یابد.زبان نمایش در تقابل میان دنیای تخیل متن،که در اثر خواندن نمایشنامه پدید آمده ودنیای تخیلی صحنه،متشکل از نشانه‌های شنیداری و دیداری،شکل می‌گیرد که از نظر منطقی و زمانی از نشانه‌هایی که در متن اصلی به نمایش درآمده‌اند ناشی نمی‌شود.

جنبه‌ی دیداری زبان نمایش با سامانه‌ی نشانه‌های صحنه‌پردازی تشدید می‌گردد.شخصیتی را که بازیگر به نمایش در می‌آورد آمیخته است از خود متن،نشانه‌های فضایی مکانی،گسترش جنبه‌های دیداری،جابه‌جایی‌های پر تحرک،مجموعه حرکات،ضرباهنگ صوتی،شدت و قوت خلق و خو،طنین صدا،حرکت پذیری و گفتار خاص هر کس.(قویمی،شاهین،۲۳۲:۱۳۸۳)

-اجرا و تماشاگر

صحنه نمایش در روز اجرا مکان ممتازیست برای ملاقات،تلاقی و برخورد رویاهای نویسنده و تماشاگر.هر زبان نمایشی حالت ویژه‌ای را در تماشاگر برمی‌انگیزد.(همان)چنان کن باختین /وولوشینوف بحث می‌کنند:جهت‌گیری کلام به سوی مخاطب بسیار حائز اهمیت است.در واقع کلام، یک کنش دو سویه است..این کنش همان اندازه که با خود کلام تعیین می‌شود با توجه به طرف خطاب معین می‌گردد.این کنش در قالب کلام،دقیقا حاصل رابطه‌ی متقابل میان گوینده و شنونده،میان مخاطب کننده و مخاطب شونده است هر و همه‌ی کلام بیانگر «یکی» در رابطه با «دیگری»اند.من قالب کلامی خود را از دیدگاه دیگری،نهایتا،از دیدگاه اجتماعی که به آن تعلق دارم اخذ می‌کنم.کلام پلی است که بین من و دیگری زده می‌شود اگر یک سر پل به من متکی است،سر دیگر آن به مخاطبم اتکا دارد،کلام قلمرویی است که هم مخاطب کننده و هم مخاطب شونده،هم گوینده و هم طرف سخنش در آن سهیم‌اند.(آلن،۳۷:۱۳۹۵)به بیانی ساده تر تماشاگر دریافت کننده‌ی ویژه ایست که هرگز منزوی نیست،بلکه به جمع تعلق دارد و هر عضو این جمع بر نگاه دیگران تأثیر می‌گذارد.(قویمی،شاهین،۲۳۲:۱۳۸۳)

اگر بخواهیم مبحث زبان دراماتیک را جمع‌بندی کنیم به این نکته می‌رسیم که تئاتر تنها مایم ساده ،رقص و یا اجرا نیست.بلکه تئاتر همه‌ی اینها به علاوه‌ی زبان است(ابرسفلد)زبانی که به صورت موجر و خاص عمل می‌کند و بدین طریق واقعیت خود را می‌سازد،بنابر دیدگاه استیتس:«زبان نمایش بر خلاف داستان،نقاشی مجسمه‌سازی و سینما در حقیقت زبانی است که واژگانش قیاسی غیر متعارف از اشیاء آنگونه که به نظر می‌رسد دارند.(خلعتبری،۱۳۱:۱۳۹۱)به صورت خلاصه می‌توان گفت:ویژگی‌های زبان صحنه نخست:پویایی زبان نمایشی‌ است.دومین ویژگی آن زمان حال بودن فعل آن است...وسومین ویژگی،آسانی و زیبایی بیان آن توسط بازیگران است...چهارمین ویژگی سازگار‌ی وهماهنگی آن با ویژگیهای شخصیتی است که آن را بیان می‌کند....پنجمین ویژگی آفرینشگرانه و تخیلی بودن آن است(ناظرزاده کرمانی،۲۶۶:۱۳۸۳)

اما دو صدایگی در رمان از کاراکترهای انسانی به خود طرح روایی گسترش می‌یابد که بدین ترتیب کارکرد تثبیت کننده‌اش را از دست می‌دهد.در یک سطح دلیل این امر واضح است:در رمان بر خلاف نمایش،روایت بافتارمند نتیجه‌ی خمیر‌هی زبانشناختی مشابه با گفتمانی است که آن رمان بافتار پردازی می‌کند.(هیرشکاپ،۱۰۲:۱۳۹۴)از دیدگاه باختین نیز در روایت متناسب با متون دراماتیک،متن به کلام در نیامده که از خود کنش دراماتیک فراهم آمده کاملا مصون است،در حقیقت به قدری مصون که نیات و گفتمان‌های پرسونای دراماتیک را به ابزار‌های ناب طرح غالب خودش تبدیل می‌کند.باختین خود تصریح نموده که منظور وی از نمایش همه‌ی انواع مختلف تئاتر نیست(وی شکسپیر و ایبسن را از بقیه مستثنی می‌کند)اما این شرح متمایزبودگی که وی در شرح خود به رمان می‌دهد برای بحث ما حائز اهمیت است(همان،۱۰۱)

ج:شخصیت و کشاکش دراماتیک

«ونا»از این جمله‌ی «بندیک»در نمایشنامه‌ی هیاهوی بسیار برای هیچ اثر شکسپیر یاد کرده :«جهان باید از آدمیان هم ماواگاه شود»شاید بتوان گفت همانگونه که جهان مأواگاه آدمیان است ،صحنه‌ی نمایش هم که استعاره از جهان است،باید از شخصیتها نیز ماواگاه گردد.نمایشنامه و شخصیت از دیدگه ونا به هم تنیده شده‌اند:شخصیتها در نمایشنامه به اندازه‌ای هستی بخشند که شناسگر(معرف)نمایشنامه می‌باشند،و این گونه‌ی ادبی را،از گونه‌های دیگر متمایز می‌سازند.(ناظرزاده‌کرمانی،۱۰۳:۱۳۸۳)

«اتو لودویک اولین کسی بود که به تفاوت شخصیت پردازی در درام و رمان پی برد،او با چند مثال ساده منظورش را به روشنی بیان می‌کند:

تفاوت اساسی بین قهرمان رمان و قهرمان درام وجود دارد،اگر به نمایشنامه لیر به عنوان یک رمان فکر کنیم،آنگاه احتمالا ادگار باید قهرمان (رمان)شود....از سوی دیگر اگر بخواهیم روب روی را به رمان تبدیل کنیم،آن وقت خود روب‌روی قهرمان خواهد بود؛اوسبالدیسون یک سره از رمان حذف خواهد شد،به همین سان در ویورلی،ویچ یان هور قهرمان تراژیک می‌شد و در عتیقه‌شناس،کنتس گلن آلن(لوکاچ،۱۹۷،۱۳۸۸)در اینجا می‌توانیم از مقایسه‌ی شاه لیر و بابا گوریو،مخصوصا از این جهت که رمان بالزاک قویا تحت تأثیر شاه لیر شکسپیر بود،بسیار بیاموزیم.بخصوص که سرنوشت باباگوریو خود،اپیزودی بیش در رمان نیست.اشاره‌ی لودویک در باره‌ی ادگار به عنوان قهرمان و رمانی در باره‌ی لیر بسیار زیرکانه است.با این حال نبوغی که بالزاک در عمل از خود نشان می‌دهد،عمق و معنای بیشتری دارد ،چون راستیناک صرفا نوعی ادگار نیست،بلکه گونه‌ی فروتری از اوست که تحت تأثیر شرایط،به فردی ضعیف‌تر و سازش کارتر،بی صداقتتر و کمتر افراطی در مقایسه با ادگار تحول پیدا می‌کند.آنچه شکسپیر به ناچار از آن بی‌خبر بود،همین دامنه‌ی گسترده‌ی رمان است و در این حقیقت که هدف اصلی آن تحول تدریجی و طولانی شخصیت است.(لوکاچ،۲۲۱:۱۳۸۸)در درام نیز عکس این قضیه اتفاق می‌افتد.

شخصیت در رمان تدریجا متحول و در طی یک پروسه‌ی طولانی شکل می‌گیرد و کامل می‌شود.واگر ما بخواهیم شخصیتی را از یک رمان برگزینم و او را به روی صحنه بیاوریم چاره‌ای نداریم که «انسانی تمام و کامل را باید یک باره همزمان به حرکت درآوریم»(لوکاچ،۱۳۳:۱۳۹۴)این سخن را زمانی امرسون گفته بود که می‌توان گفت راز شخصیت پردازی در درام است.در واقع شخصیتی که در تئاتر به روی صحنه می‌آید از پیش تمام ویژگیهایی را که به انکشاف دراماتیک می‌انجامد دارا‌ست.این همان تأید و تمرکز بر امر نوعی در درام است(لوکاچ،۲۲۲:۱۳۸۸)رابطه‌ای که در رمان بین امر کاملا فردی و امر نوعی برقرار می‌شود،در مقایسه با درام به شیوه‌ای آزادتر،نرمتر و پیچیده‌تر شکل می‌گیرد.در حال که شخصیت دراماتیک باید مستقیما و بدون میانجی شخصیتی نوعی باشند بدون آنکه فردیتشان را از دست دهند.(لوکاچ،۲۱۵:۱۳۸۸)قبل از آنکه به ادامه‌ی بحث بپردازم.برای روشنتر شدن بحث تعریفی از شخصیت نوعی(تیپیک)را ارئه خواهم کرد:

شخصیت نوعی یا تیپیک نشان دهنده‌ی خصوصیات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند.شخصیت نوعی نمونه‌ایست برای امثال خود.برای آفریدن چنین شخصیتهایی باید حقیقت را از چند نمونه در هم امیخت تا شخصیت نوعی مورد نظر آفریده شود.بلینیسکی در تعریف تیپ می‌نویسد:تیپ یک غریبه‌ی آشنا‌ست ؛«آشناست»به این علت که خصایص و ویژگیهای واقعی را نشان می‌دهد و«غریبه است»به این دلیل که این خصایص و ویژگیهل در شخصیت فردی نوینی یا در تصویر نوینی از زندگی که حاصل خلاقیت هستند،تمرکز می‌یابند.(میرصادقی:۱۰۲:۱۳۷۶)

غالبا ویژگی نوعی یک شخصیت در رمان ،صرفا گرایشی است که به تدریج خود را آشکار می‌کند؛که تنها اندک اندک از دل کل،از دل تعامل پیچیده‌ی انسانها،روابط انسانی،نهادها و شرایط از این قبیل بر می‌آید و آشکار می‌شود.در درام همه چیز باید در خدمت گرایشهای ممکن اصلی باشد و فقط یک کشاکش در مرکز توجه قرار گیرد.پس به لحاظ دراماتیک،یک جریان اصلی واحد،در رفتار انسانی بنا بر ماهیتش می‌تواند دارای یک نماینده باشد.مثلا شکسپیر در هملت درباریان نوکر صفت بی‌شخصیت را در قالب جفتی به نام روزنکراتز و گیلدنسترن نشان می‌دهد.(لوکاچ،۲۱۵:۱۳۸۸)

نکته مهم دیگری که اینجا بسیار حائز اهمیت است.کنش دراماتیک است.در رمان شخصیت تابع روایت است و این روایت است که شخصیت را می‌آفریند و ملموس می‌سازد ،وشخصیت فردیتش را به واسطه‌ی روایت می‌یابد این درحالی‌ست که در درام شخصیت فردیتش را به واسطه‌ی کنش و زبان دراماتیک می‌یابد .بنابر این شخصیت را می‌توان گزاره‌ی چکیده‌ی کنشهای دراماتیک دانست.ارسطو دربوطیقا کنش نمایش را در مقام نخست و شخصیت را در مقام دوم قرار می‌دهد با این استدلال که دومی از دل اولی شکوفا می‌شود.(هاج،۹۶:۱۳۸۲)

مسئله‌ی مهم دراماتیک در اینجا،این است که آیا یک شخص می‌تواند خود را از طریق یک عمل،به صورت بی میانجی و کامل بیان کند؟

رمانی شدن درام

رمان در همه‌ی اشکال خودش ،رشد رویدادها،تغییر تدریجی یا آشکار شدن تدریجی خصال مردمی را که در آن تغییر نقش داشته اند بیان می‌کند؛بیشترین هدف آن جلب توجه به این هم‌گرایی انسان عمل به عنوان یک کل در اثر است که بنابراین آن را حداکثر به عنوان یک گرایش مجسم می‌کند.بر عکس شکل دراماتیک نیازمند نشانه‌ای بی میانجی و مستقیم از انطباق بین عمل و انسان در هر مرحله از آن مسیر است.بدین سان برای ارئه‌ی تصویر تاریخی ملموسی از واقعیت‌های زندگی که مستعد درام شدن هستند،باید شرایط اجتماعی تاریخی دوره‌های خاص را بررسی کنیم و ببینیم آیا ساختار اقتصادی آنها،ماهیت نبردهای طبقاتی‌شان و از این قبیل،برای تحقق به راستی دراماتیک چنین واقعیتهایی مساعد بوده است یا نه و اگر بوده،به چه طریقی؟(لوکاچ،۱۹۰:۱۳۸۸)

ارسطو سالها پیش گوشزد کرده بود که شعر تراژیک تا چ اندازه‌ می‌تواند منطبق بر تاریخ باشد:نه بیش ازآن که به یک قصه‌ی خوش ساخت نزدیک شود،چنان که بتوان مقاصد خود را در قصه گنجانید.(لیسینگ،۴۲:۱۳۸۴)اما با وجود اینکه لیسینگ نمی‌پذیرد که ملاک داوری یک نمایشنامه اصالت تاریخ آن باشد ،اما وی در مورد دراماتورژی معتقد است که:

شاعر تا کجا می‌تواند از حقیقت تاریخی دور شود؟او می‌تواند هر قدر دلش می‌خواهد از این حقیقت دور شود،مشروط به اینکه ربطی به شخصیتها نداشته باشد،وظیفه‌ی او فقط اینست که به شخصیتها ارج بگذارد و فقط مجاز به افزودن چیزی باشد که قدرت آنها را بیشتر کند و آنها را در بهترین حالت خود نشان دهد.کوچکترین تغییر مهمی ممکن است دلیل این امر را مخدوش کند که این شخصیت چرا این نام را دارد ونه نام دیگر و هیچ چیز دل آزارتر از آن چیز نیست که نتوان دلیلش را کشف کرد(لوکاچ،۲۵۰:۱۳۸۸)

اگر پیش شرطهای مساعد در زندگی اجتماعی ،برای این گرایشهای دراماتیک جهت آغاز درام واقعا وجود نداشته باشد،آنگاه آنها جهت‌های دیگری پیش خواهند گرفت.از یک طرف،شکل دراماتیک را پروبلماتیک و از طرف دیگر،عناصر دراماتیک را به شکل‌های ادبی دیگر منتقل خواهد کرد.بالزاک با اشاره‌ی خاصش به اسکات به عنوان آغازگر ،بر عنصر دراماتیک به عنوان نشانه مشخص نوع جدید رمان تأکید دارد..این نفوذ عنصر دراماتیک در رمان،بی‌نهایت برای رمان مدرن ثمر بخش بود.نه تنها به کنش جان بخشید و شخصیت‌پردازی را عمیق‌وغنی کرد،بلکه از این هم فراتر ،شکلی در خور برای انعکاس ادبی جلوه‌های مخصوصا مدرن زندگی در جامعه بورژوایی تحول یافته خلق کرد؛یعنی شکلی برای درامهای تراژیک و تراژیک-کمیک،زندگی که اگر چه فی نفسه دراماتیک بودند،به طریقی غیره دراماتیک ظاهر می‌شدند،چون نامحسوس،در نیافتنی و تجسم ناپذیر بودند و جز از طریق تحریف نمی‌شد آنها را محسوس و فهم‌پذیر کرد که با این حال باز نشانی از حرکت ظریف،کوچک و جزئی آنها باقی نمی‌ماند.

اما همین نیروی اجتماعی،تأثی بسیار خطرناکی بر درام می‌گذارند.چون هرچه نمایشنامه‌نویس بزرگتر باشد و پیوند خصوصی‌تری با زندگی دوران خود داشته باشد،کمتر مایل است به خاطر اجابت الزامات شکل دراماتیک،جلوه‌های مهم زندگی را که رابطه‌ای بسیار نزدیکی با حالات روحی قهرمانش و با ماهیت کشاکش‌های او دارد،رها کند.این گرایشها ناگزیر به «رمانی‌شدن درام»کمک می‌کند.(لوکاچ،۱۹۱:۱۳۸۸)

رمانی‌شدن درام یکی از خطراتی‌ست که انتقال رمان به درام را نیز تهدید می‌کند.چرا که رمان آینه‌ی زندگیست و دراماتورژ در انتقال یک رمان با درام بعضی وقتها باید حتی بسیاری از جلوه‌های زندگی را که به نظرش در رمان به زیبایی بیان شده‌اند کنار بگذارد و آنگونه که لیسینگ نیز معتقد است جلوه‌هایی از شخصیتها را نشان دهد که در راستای قوی‌تر کردن آنها باشد.از نظر ماکسیم گورکی نیز درام باید بی رد خور و از اول تا آخر کنش ‌اش گره خورده باشد؛تنها به این شرط است که می‌تواند به بر انگیختن عواطف امروزی کمک کند.(لوکاچ،۱۹۲:۱۳۸۸)برای اینکه در اینجا به نمونه‌ای از یک«رمان درام»اشاره کرده باشیم می‌توانیم به نمایشنامه‌ی «روزمرشولم»اثر ایبسن اشاره کنیم.چرا که روزمرشولم رمانی‌ست که به استادی تمام ایبسن به شکل یک درام درآمده است اما مبنای درام ایبسن در واقع همان مبنای رمان است؛یک زندگی آکنده از درام غیره دراماتیک زندگی بورژوایی مدرن.(لوکاچ،۱۹۳:۱۳۸۸)

نتیجه گیری:

با وجود تمایزات بین درام و رمان امروزه می‌توان رابطه‌ی تنگاتنگی را بین این دو گونه‌ی ادبی شاهد بود در واقع آنچه درباره‌ی عناصر تشکیل دهنده‌ی این دوگونه ‌ی ادبی بررسی کردیم در می‌یابیم که در تئاتری که از رمان اقتباس شده‌ است باید تمام ویژگیهای رمان را به صورت خلاصه شده و کامل به روی صحنه بیاوریم.در اینجا منظور از اینکه اقتباس انجام گرفته از رمان هم باید خلاصه شده و هم کامل باشد این است که درام محل حادثه است و جایگاهی‌ست که در آن اوجگاهها اهمیت دارند،دراماتورژ در رمان انتخابیش باید این اوجگاهها را کشف کنند چرا که همانگونه که گفته شد رمانها دارای چندین پی‌رنگ هستند که هریک در تکامل رمان بعد از همدیگر و تدریجی می‌آیند .اما در درام همه‌ی اینها باید آنن بر روی صحنه قرار گیرد.دراماتورژ در اقتباس از یک رمان مختار است که یکی از این اوجگاهها را در درامش بکار ببرد چرا که درام به عکس رمان بر یک کنش متمرکز است. گیرند،گاهی در رمان اتفاق می‌افتد که نویسنده‌ای بالغ بر دویست صفحه از رمانش را به معرفی یک شخصیت می‌پردازد به محیطی که در آن بزرگ شده است و ویژگیهای خانوادگیش از شجره نامه‌ی چند نثل قبل از خود قهرمان داستان و....می‌پردازد.(مثلا رمان ریشه‌ها،الکس هیلی)در اقتباس اما آنچه اتفاق می‌افتد باید دراماتورژ کل این دویست صفحه را آنن در ویژگیهای شخصی قهرمانش و در کمترین زمان ممکن قرار دهد.شخصیت در درام تابعی است از گفتگو و کنش دراماتیک درحالی که در رمان گفتگو در خدمت روایت است و این روایت است که شخصیت و کنش را می‌آفریند در واقع آنچه در درام به شخصیت فردیت می‌بخشد زبان دراماتیک است.

منابع:

میرصادقی،جمال(۱۳۷۶).عناصر داستان،تهران،انتشارات سخن

شاهین،شهناز و قویمی،مهوش،(۱۳۸۳)فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر،تهران،انتشارات دانشگاه تهران

ناظرزاده کرمانی،فرهاد،(۱۳۸۳)درامدی به نمایشنامه‌شناسی،تهران،انتشارات سمت

لوکاچ،گئورگ،(۱۳۸۸)،رمان تاریخی،ترجمه شاپور بهیان،تهران،نشر اختران

لوکاچ،گئورگ،(۱۳۹۵)،نویسنده نقد و فرهنگ،ترجمه‌ی اکبر معصوم بیگی،تهران،موسسه‌ی انتشارات نگاه

بدیو،آلن،(۱۳۹۶)،ستایش تئاتر،ترجمه‌ی محمدرضا خاکی،تهران،نشر سینا

شورل،ایو،(۱۳۸۹)،ادبیات تطبیقی،ترجمه‌ی طهمورث ساجدی،تهران،موسسه انتشارات امیرکبیر

آلن،گراهام،(۱۳۹۵)،بینامتنیت،ترجمه‌ی ترجمه پیام یزدانجو،تهران،نشر مرکز

هیرشکاپ،کن،(۱۳۹۴)،هابرماس،باختین،بوردیو،ترجمه‌ی محمود مقدس،تهران،انتشارات روزنه

براکت،اسکار،(۱۳۸۲)تاریخ تئاتر جهان،ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور،تهران،نشر مروارید

هاج،فرانسیس،(۱۳۸۲)،کارگردانی نمایشنامه،ترجمه منصور براهیمی،تهران،انتشارات سمت

خاکی ،محمد رضا،(۱۳۸۴)،فصلنامه تخصصی تئاتر و هنرهای نمایشی شماره۲،تهران

مرادی،ملیحه ورحیمیان،مهدی،(۱۳۹۱)،نگارش نمایشنامه رادیویی اقتباسی،فصلنامه تئاتر شماره۵۱

خلعتبری،غلامرضا،(۱۳۹۱)،نشانه‌شناسی مفهوم حضور در اجرا،فصلنامه تئاتر شماره۵۱