Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature
Spring 2024, 1 (1), 54 - 79
cisl.atu.ac.ir
DOI:

EISSN: ISSN: Received: 11/3/2022 Accepted: 24/11/2023 Original research

A Comparative Review of Dramatic Dialogue in Houshang Golshiri's Lost Lamb of Raei novel and The Temptation by Grazia Deledda

Mehdi Abdi* PhD in Persian Language and Literature, Anzali, Iran

Hamed Zahiri† Master in Persian Language and Literature, Anzali, Iran

Abstract

Dialogue dates back to the beginning of human speech and conversation. The first Dialogue was accompanied by action. Hence, drama, which has an action nature, has found its expression in the form of dialogue. Dialogue in a play or film is a Imaginary dramatic Speech that removes all the extras of the Dialogue. This type of dialogue has a certain set of goals and a limited time to achieve them. One of the functions of dramatic dialogue is to deepen the characters and advance the plot. This feature can also be used in a fiction; That is, while there is a difference between the dialogue element in the story and the drama; a fiction can have a dramatic dialogue, which means it has dramatic and adaptable demonstration. Therefore, in this study, two novels, The Lost Lamb of Raei by Hou The research method is descriptive-analytical and library and documentary. Examining this prominent theatrical element while confirming the theatrical capacity of these two works, showed that in these two novels, dialogue is one of the elements desired by these authors and has added to the dramatic burden of their works. Shang Golshiri and The Temptation by Grazia Deledda, have been studied in a comparative way from the perspective of dramatic dialogue. With these descriptions, these two works can be considered as a source for cinematic or theatrical adaptation.

Keywords: Dramatic Conversation, The Lost Lamb of Raei, Golshiri, Temptation, Deledda.

* Corresponding Author: m.abdi1289@gmail.com
† hamedzahiri81@yahoo.com

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۳
ISSN:
EISSN:

دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میان‌رشته‌ای ادبیات
دوره۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳، ۵۴ ـ ۷۹
cisl.atu.ac.ir
DOI:

نگاهی تطبیقی به گفت‌وگوی دراماتیک در رمان‌های برهٔ گمشدهٔ راعی از هوشنگ گلشیری و وسوسه از گراتزیا دلددا

مهدی عبدی [۱] دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، بندرانزلی، ایران

حامد ذهیری [۲] کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، بندرانزلی، ایران

چکیده

قدمت گفت‌وگو به آغاز سخن‌گفتن و مکالمهٔ بشر برمی‌گردد. نخستین گفت‌وگو با عمل همراه بوده است. از این رو، درام که ماهیتی کنشی دارد، بیانگری خود را در قالب گفت‌وگو یافته است. گفت‌وگو در نمایشنامه یا فیلم، یک گفتار دراماتیک خیالی است که همهٔ موارد اضافهٔ گفت‌وگو را حذف می‌کند. این نوع گفت‌وگو، مجموعهٔ مشخصی از اهداف و زمان محدودی را برای رسیدن به آن‌ها دارد. از کارکردهای گفت‌وگوی دراماتیک، عمق بخشیدن به شخصیت‌ها و پیشبرد طرح است. این ویژگی می‌تواند در داستان هم کارکرد داشته باشد؛ یعنی در عین تفاوت میان عنصر گفت‌وگو در داستان و درام؛ یک اثر داستانی می‌تواند واجد گفت‌وگوی دراماتیک باشد که این موضوع به معنای داشتن ظرفیت نمایشی و قابلیت اقتباسی است. در این پژوهش، دو رمان برهٔ گمشدهٔ راعی از هوشنگ گلشیری و وسوسه از گراتزیا دلددا به شیوهٔ تطبیقی از منظر دیالوگ دراماتیک بررسی شده‌اند. شیوهٔ پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای و اسنادی است. بررسی این عنصر برجستهٔ نمایشی، ضمن تأیید ظرفیت نمایشی این دو اثر، نشان داد که در این دو رمان، گفت‌وگو از عناصر مورد نظر این نویسندگان بوده و بر بار دراماتیک آثار آن‌ها افزوده است. با این اوصاف می‌توان به این دو اثر به عنوان منبعی برای اقتباس سینمایی یا نمایشی نگاه کرد.

کلیدواژه‌ها: گفت‌وگوی دراماتیک، درام، برهٔ گمشدهٔ راعی، گلشیری، وسوسه، دلددا.

۱. نویسندهٔ مسئول: m.abdi1289@gmail.com
۲. hamedzahiri81@yahoo.com

۱. مقدمه

گفتار به عنوان یکی از نشانه‌های ارتباط میان افراد در جهان، از عناصر اصلی در ساختار جهان دراماتیک نیز به شمار می‌رود. حال آنکه به دلیل تفاوت‌های واقعیت و درام، طبیعتاً عنصر کلام که در این دو جهان، شبیه به یکدیگر است، متفاوت خواهد بود. همان‌طور که هر سخن، مستقیم جزئی از یک تعامل گفتاری نیست، هر تعامل گفتاری نیز لزوماً گفت‌وگوی دراماتیک نخواهد بود. به بیان دیگر، گفت‌وگوی دراماتیک از ویژگی‌ها، ساختار، اهداف و کارکردهایی برخوردار است که بستر اصلی پیشبرد طرح، فضاسازی و شخصیت‌پردازی یک اثر است.

شاید همین قدرت نهفته در گفت‌وگو است که آن را به یکی از شیوه‌های بیان مباحث، در آثار داستانی و نمایشی تبدیل کرده است. از این رو، بخش عمده‌ای از این آثار می‌تواند تعاملات گفتاری را دربربگیرد. این تعاملات، گاهی تنها به صورتی مفروض و انتزاعی در جهت روایت به کار می‌روند. منظور از صورت مفروض این است که هر نمایشنامه، ابتدا به ساکن نیست و پیشینه‌ای دارد که به دلیل محدودیت‌های زمانی و مکانی نمی‌توانند نمایش داده شوند و در طول نمایشنامه بازگو می‌شوند و در زمان حال در کنش وقفه ایجاد می‌کنند. «همهٔ نمایشنامه‌ها از جایی در میانه یا پایان وقایع آغاز می‌شوند؛ بنابراین شرایط مفروض، معمولاً شامل روایت‌هایی از کنش گذشته می‌شود؛ به نحوی که کنش جاری از شالوده‌ای برای پیش رفتن به جلو برخوردار می‌شود» (هاج، ۱۳۹۸: ۶۴). یکی از کارکردهای گفت‌وگو (دیالوگ) بیان این مفروضات است.

این قدرت گفت‌وگو است که آن را به یکی از شیوه‌های اصلی و مهم در آثار نمایشی بدل کرده است. در واقع گفت‌وگو به عنوان ابزار ذاتی درام، خالق یک جهان است (Herman, 2008: 11)؛ بنابراین از طریق بررسی عنصر گفت‌وگوی دراماتیک در آثار داستانی، می‌توان ظرفیت نمایشی این آثار را کشف و تحلیل نمود. دو اثر وسوسه از گراتزیا دلددا و برهٔ گمشدهٔ راعی از هوشنگ گلشیری از جمله آثاری هستند که عنصر گفت‌وگو در آن‌ها بسیار برجسته است. از این رو می‌توان با بررسی گفت‌وگوی دراماتیک در این دو

اثر، علاوه بر بررسی ظرفیت نمایشی، جایگاه و کارکرد گفت‌وگو را در این دو رمان مشخص کرد.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

آثار گلشیری مورد توجه پژوهشگران بوده و از جنبه‌های مختلف در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه بررسی شده است؛ اما در مقابل با وجود ترجمهٔ اغلب آثار دلددا به فارسی، این نویسنده، کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است و پژوهش‌های موجود به تعدادی مقاله و پایان‌نامه محدود می‌شود. از میان پژوهش‌های انجام شده دربارهٔ آثار این دو نویسنده برای نمونه به تعدادی از مقالات متأخر اشاره خواهد شد:

کنعانی (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «تحلیل کارکردهای ابژه در روایت «خانه روشنان» گلشیری»، نقش و جایگاه ابژه در مناسبت‌های بینانشانه‌ای، بینابژه‌ای و اجتماعی را از منظر نشانه معناشناسی برمبنای روایت «خانه روشنان» تبیین کرده است.

عبدی، صلاحی و محرمی (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «مقایسهٔ شخصیت‌پردازی نمایشی در دو اثر ایرانی و ایتالیایی (مطالعهٔ موردی: رمان‌های جن‌نامه و وسوسه)»، براساس مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی نمایشی دراین دو رمان را بررسی و مشخص کرده‌اند که چگونه گلشیری و دلددا توانسته‌اند با بهره‌گیری از شگردهای برجسته‌سازی نمایشی، ویژگی‌های شخصیت‌های نمایشیِ متون دراماتیک را به اثر خود ببخشند.

نجفی و اصلانی (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «نقد اجتماعی رمان برهٔ گمشدهٔ راعی (هوشنگ گلشیری) و سرودهٔ حفار القبور (بدر شاکر السیاب) »، اثر را با تکیه بر مبانی مکتب تطبیقی روسی و از دیدگاه نقد اجتماعی ادبیات بررسی کرده‌اند.

عبدی، صلاحی و گیتی (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «نقد و تحلیل تطبیقی ظرفیت نمایشی رمان‌های «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» و «آینه‌های دردار» بر مبنای الگوی فرایتاگ»، اثبات کرده‌اند که این دو رمان با مراحل پنج‌گانهٔ الگوی فرایتاگ تطابق دارند و با وجود مکتب و سبک متفاوت، به دلیل ساختار مشترک و ویژگی نمایشی، از قابلیت پرداخت ساختار سه پرده‌ای برخوردارند.

پورشبانان و عبدی (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای تحت عنوان «نگاهی تطبیقی به شکل‌گیری وضعیت نمایشی در پیچک دلددا و کریستین و کید گلشیری بر اساس تقسیم‌بندی ژرژ پولتی»، با تمرکز بر «سی و شش وضعیت نمایشی ژرژ پولتی»، چگونگی خلق ظرفیت‌های نمایشی دو اثر را از طریق وجوه اشتراک محتوا نشان داده‌اند.

قافله‌باشی و حسینی (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «عناصر گروتسک و مدرن‌گرایی در رمان شازده‌احتجاب گلشیری»، با بررسی شگردهای مدرن؛ مانند عدول از هنجارها، مسخ‌شدگی، برانگیختن خندهٔ تلخ و نفرت‌آور، جان‌بخشی به اشیاء و غیره در این رمان، به این نتیجه رسیده‌اند که این اثر می‌تواند در ژانر گروتسک قرار بگیرد.

محمدی، اردلانی و نمدی‌پور (۱۴۰۰) در مقالهٔ «خوانشی فلسفی از رمان «شازده احتجاب» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری با ابتنا بر رویکرد ریزوماتیک ژیل دلوز»، با اتکا به رویکرد ریزوماتیک ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی و مؤلفه‌های مربوط به آن رویکرد، نظیر اقتدارزدایی سوژه، صیرورت و شدن، قلمروزدایی و قلمروگذاری، به بررسی مضمونی و تکنیکی رمان شازده احتجاب پرداخته‌اند.

۲. مبانی نظری و اصطلاحات:

گفت‌وگوی غیر دراماتیک و مکالمه

در تعریفی عام، می‌توان گفت که هر جریانی از سخن که بین حداقل دو شرکت‌کننده شکل بگیرد، ساختار پایهٔ مکالمه را می‌سازد (یول، ۱۳۹۸: ۹۴)، ساختاری که برای شکل‌گیری و تداوم آن، صرف تبعیت شرکت‌کنندگان از یک الگوی من ـ تویی و درک متقابل آن‌ها از یکدیگر کفایت می‌کند (Herman, 2008: 1).

مکالمه می‌تواند در قالب اشکال مختلف ارتباط گفتاری متجلی شود؛ برای نمونه، فروشنده و خریدار با هم مذاکره می‌کنند، بین دو رقیب سیاسی، بیشتر مناظره یا مشاجره جریان دارد، دوستانی که دغدغهٔ جدی دربارهٔ فهم موضوعات مشترک ندارند، با هم گپ می‌زنند و همین دوستان در پی دغدغه‌ای جدی به بحث سوق می‌یابند (قاضی مرادی، ۱۳۹۷:

۱۴۷). همچنین از آن‌جا که زبان به عنوان ابزار گفتار، اساساً پدیده‌ای جمعی است، تعامل زبانی و ارتباط گفتاری نیز ناگزیر اجتماعی خواهند بود (بوهم، ۱۳۸۱: ۴۰).

گفت‌وگوی دراماتیک

شکل کامل و استاندارد گفت‌وگوی دراماتیک را می‌توان به عنوان قالبی پیوسته و نامنقطع از ارتباط دوطرفه بین دو یا چند شخصیت تعریف کرد (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۷۰). از آن‌جا که درام، معرّف یک الگوی ناب مراودهٔ اجتماعی است، گفت‌وگوها یا دیالوگ‌های دراماتیک با آن چیزی که به واقع در مکالمات زبانی روزمره اتفاق می‌افتد، شباهت بسیار محدودی دارند (الام، ۱۳۹۸: ۲۲۱). قالب گفت‌وگوهای دراماتیک، در آغاز، سراسر شعر بوده است (مکی، ۱۳۹۷: ۱۳۳).

امروزه نیز برخی عناصر، مانند ریتم، کماکان و البته به شکلی دیگر، از مهم‌ترین ویژگی‌های کلام دراماتیک محسوب می‌شوند (همان). از سوی دیگر گفت‌وگوهای دراماتیک، در مقایسه با مکالمهٔ روزمره، از انضباطی نسبی برخوردارند و همین نظم نسبی متون دراماتیک، امکان تکرارپذیری آن‌ها را به‌وجود می‌آورد (الام، ۱۳۹۸: ۲۲۱). همچنین در درام، اشخاص بازی، لزوماً باید معرّف قطب‌های مخالف یکدیگر باشند و وجه مشخصهٔ رابطهٔ متقابل آن‌ها میزان بالایی از تنش در نظرگرفته می‌شود (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۷۰)؛ تنشی که محصول شرایط متضاد و یکی از اساسی‌ترین عناصری است که گفت‌وگو بدان استوار می‌شود (نوبل، ۱۴۰۰: ۳۵).

افزون بر این، گفت‌وگو به عنوان ابزار ذاتی درام، مقدم بر آنکه بازنمایندهٔ جهان باشد، خود خالق یک جهان است (Herman, 2008: 11)؛ جهانی که به دلیل حضور مخاطبی خارج از خود، به لحاظ معنایی بسیار پیچیده‌تر از جهان واقع پیش می‌رود و این پیچیدگی مسلماً به گسترهٔ کلام دراماتیک نیز سرایت می‌کند (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۳۹). از سوی دیگر مخاطب درام با مخاطب گونه‌های دیگر ادبی، مانند رمان و شعر، یک تفاوت عموماً ثابت نیز دارد؛ آن هم این است که شاعر و رمان‌نویس مخاطب خود را غالباً تنها تصور می‌کند،

حال آنکه نویسندهٔ درام، همواره مخاطبان خود را یک گروه در نظر می‌گیرد (Styan, 1988: 2).

از سوی دیگر در گفت‌گوی دراماتیک، نوع تک‌گویی[1] و خودگویی[2] هم وجود دارد که هرچند فاقد مخاطب‌اند و در تقابل با دیالوگ قرار دارند؛ اما همچنان از بار دراماتیک برخوردارند. در واقع تک‌گویی به گفتاری خاص اطلاق می‌شود که بنابر معیاری ساختاری و به علت طول، استقلال و کمال نسبی خود از دیالوگ متمایز است (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۶۸).

استفادهٔ درست و مؤثر از مونولوگ‌ها به عنوان قدرتمندترین ابزار درام‌نویس برای بیان احساسات به شمار می‌رود؛ احساساتی که به چنان آستانه‌ای رسیده‌اند که دیگر بی‌وقفه به بیرون ریخته می‌شوند. در چنین زمانی است که از لزوم گفت‌وگوی رفت و برگشتی، کاسته و امکان بیان عمق احساسات از طریق تک‌گویی مهیا می‌شود (نوبل، ۱۴۰۰: ۳۰).

خودگویی نیز به معنای آن است که «شخصیت‌هایی داریم که فکر می‌کنند و با خود دربارهٔ چیزی که بدان فکر می‌کنند، سخن می‌گویند» (همان: ۱۴۱). خودگویی بر اساس معیار تنها و بی‌مخاطب بودن گویندهٔ آن در تقابل با دیالوگ قرار می‌گیرد و در عین حال متفاوت از تک‌گویی در نظر گرفته می‌شود. در تعریفی کامل‌تر، قاعده بر این است که خودگویی را فردی بر زبان می‌آورد که تنهاست یا چنان بازی می‌کند که گویی تنهاست. از همین رو در برخی منابع از «تنهاگویی» نیز به عنوان معادل این اصطلاح استفاده کرده‌اند (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۶۸).

ویژگی‌های گفت‌وگوی دراماتیک

گفت‌وگو به عنوان یکی از عناصر درام ماهیت مستقلی دارد؛ زیرا گفت‌وگوی دراماتیک عیناً همان کلام عادی و روزمره نیست؛ بلکه ویژگی‌های مختص خود را دارد. طبق نظر ارسطو؛ «گفتار قهرمان تراژدی در مقام چهارم است و گفتار، وسیلهٔ بیان افکار است و آن در نظم و نثر یکی است» (ارسطو، ۱۳۹۹: ۷۵)؛ پس گفت‌وگو یکی از اجزای اصلی تراژدی

2. monologue
1. soliloquy

است و به تبع آن یکی از عناصر مهم، در ارتباط نویسنده و کارگردان با مخاطب محسوب می‌شود.

گروهی بر این باورند که گفت‌وگو در آثار نمایشی، بویژه فیلمنامه به گفت‌وگوهای روزمره بسیار شبیه است؛ درحالی که این نظر، برداشت نادرستی از گفت‌وگوی دراماتیک است. در واقع فیلمنامه، خود واقعیت نیست؛ بلکه رونوشت و تقلیدی از آن است، البته فیلمنامه‌نویس، گرچه تقلیدی از واقعیت را ایجاد می‌کند؛ اما می‌کوشد به تماشاگر القا کند که گفت‌وگویی که او می‌شنود، گفت‌وگوی واقعی شخصیت‌های واقعی است. یک گفت‌وگوی دراماتیک، علاوه بر خلق واقعیت، باید واجد ویژگی‌هایی باشد که عبارتند از: ایجاز، سادگی، تناسب طرز بیان با ویژگی‌های شخصیت، برجسته نبودن و تکامل (آرمر، ۱۳۹۵: ۱۲۲).

ایجاز

گفت‌وگویی مؤثر است که موجز باشد. در واقع، حذف حشو و زواید، گفت‌وگوها را فشرده می‌کند و ایجاز بیشتری به آن می‌بخشد و به تبع این ایجاز؛ صحنه توان تازه‌ای می‌یابد. به این ترتیب با به کارگیری ایجاز دراماتیک، یک صحنهٔ معمولی به صحنه‌ای برجسته تبدیل می‌شود. در حالی که «اگر گفت‌وگو موجز نباشد و شخصیت‌ها، تمام وجوه اندیشه و زیر و بم‌های احساسی خود را به زبان آورند، نویسنده جایی برای تشریک مساعی نخواهد گذاشت؛ اما اگر شخصیت‌ها به جای آنکه ایده‌ای را با تمام جزییات به رخ بکشند، آن را به طور ضمنی بگویند، تماشاگر می‌تواند جاهای خالی را با تخیل خویش پرکند» (همان: ۱۲۴).

سادگی و تناسب طرز بیان با ویژگی‌های شخصیت

ما در بیشتر اوقات با جمله‌های ساده و کلمات کوتاه سخن می‌گوییم و در زندگی خصوصی نیز به ساده‌ترین شکل ممکن افکار خود را بیان می‌کنیم و به گفت‌وگو می‌پردازیم؛ چون جملات طولانی اغلب شکل غیرواقعی یا رسمی به خود می‌گیرند. البته انتخاب نوع گفت‌وگو، لحن و شیوهٔ ادای آن، وابسته به نوع شخصیت و ویژگی‌های اجتماعی و فردی او

است. در واقع گفت‌وگو، شخصیت را برملا می‌کند و ویژگی‌های درونی او را بروز می‌دهد؛ بنابراین هرچه گفت‌وگو ساده‌تر و طرز بیان آن مطابق با ویژگی‌های شخصیت باشد به واقعیت نزدیک‌تر است.

برجسته نبودن

این ویژگی به این معنا است که عنصر گفت‌وگو، بخشی از ساختار کلی اثر باشد و توجه بیش از حدی به خود معطوف نکند؛ زیرا در این صورت، ساختگی به نظر می‌رسد و مخاطب به این ساختگی بودن پی می‌برد و در این حالت ارتباط میان او و اثر قطع می‌شود.

تکامل

تکامل، رشد احساس، کنش روبه اوج، تزاید کنش از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر و از پرده‌ای (سکانس) به پردهٔ دیگر تا رسیدن به اوج داستان است. تکامل در گفت‌وگو نیز باید وجود داشته باشد؛ یعنی گفت‌وگو باید از مسائل کم‌اهمیت به اندیشهٔ مهم‌تر تکامل یابد. در واقع این بخشی از الگویی دراماتیک است که در آن بهترین چیز را در آخر رو می‌کنیم (همان: ۱۲۶) و به این ترتیب می‌توانیم پایانی غیرقابل پیش‌بینی و غافلگیرکننده خلق کنیم.

کارکردهای گفت‌وگوی دراماتیک

گفت‌وگو از جمله عناصری است که کارکرد چندمنظوره در ساختار اثر نمایشی دارد و می‌تواند: ۱ـ اطلاعات را به مخاطب انتقال دهد؛ ۲ـ شخصیت‌ها را از طریق عکس‌العمل عاطفی و منطقی آن‌ها معرفی کند؛ ۳ـ توجه مخاطب را به سمت و سوی مورد نظر خالق اثر جلب کند؛ ۴ـ درونمایهٔ نمایش، فیلم یا سریال را بیان کند؛ ۵ـ در شکل‌گیری فرم اثر کمک کند (تراژدی، کمدی، ملودرام)؛ ۶ـ در ایجاد مفاهیم سمبولیک و تأثیر بر مخاطب نقش داشته باشد (قادری، ۱۳۹۵: ۳۱۵).

کنش دراماتیک و گفت‌وگو

«از آن‌جا که درام، کنش است، عنصر کلامی درام نیز باید نخست، کارکرد کنش داشته باشد. معنای واژه‌ها کمتر در گروی محتوای نحوی و قاموسی آن‌هاست و بیشتر به آن چیزی بستگی دارد که دربارهٔ شخصیت شنونده، یا در تک‌گویی‌ها دربارهٔ شخصیت گوینده، ارائه می‌دهد» (اسلین، ۱۳۹۳: ۴۸).

درام، نمایش اعمال شخصیت‌ها در زمان حال است. نگاهی به نمایشنامه‌های جهان، نشان می‌دهد که شخصیت‌ها بیشتر از آن که در حال انجام کاری باشند، با هم سخن می‌گویند. در واقع «نمایشنامه بر پایهٔ دیالوگ استوار است و حتی در نمایشنامه‌های پرکنش، دیالوگ، تمام زمان نمایش را پوشش می‌دهد» (بولتون، ۱۳۹۲: ۱۰۵).

گفت‌وگو عنصری اساسی در نمایشنامه‌ها به شمار می‌رود. آنچه باید دربارهٔ یک نمایش بدانیم از طریق گفت‌وگو انتقال داده می‌شود؛ «بنابراین سعی نمایشنامه‌نویس در این خواهد بود که رفتار گفتاری تیپ‌های شناخته شده را در سخنان شخصیت‌های خود بگنجاند» (بال، ۱۴۰۰: ۵۳)؛ از این رو دیالوگ بخشِ انفکاک‌ناپذیر یک درام است.

«در درام رابطهٔ میان طرح و دیالوگ رابطهٔ دیالکتیکی است؛ چرا که دیالوگ دراماتیک، به بیان پیراندلو نوعی کنشِ کلامی[1] است.» (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۷)؛ از همین روست که گفت‌وگوی دراماتیک را نباید با مکالمهٔ عادی افراد در زندگی معمولی یکی دانست. گفت‌وگوی دراماتیک، فقط در ظاهر شبیه مکالمات روزمره است. دیالوگ در مقایسه با گفت‌وگوهای روزمره فشرده‌تر و هدفمندتر و حاوی کنش است.

> گفت‌وگو (دیالوگ) صرفاً آن چیزهایی نیست که مردم می‌گویند؛ بلکه مهم‌تر از آن، شامل آنچه انجام می‌دهند نیز می‌شود...با اینکه گفت وگو آشکارا مکالمهٔ میان دو یا چند شخصیت در نمایشنامه است، اما این نکته کمتر آشکار است که کارکرد اصلی آن دربرگرفتن کنش نمایشی است. گفت‌وگو باید حامل اصلی کنش باشد...گفت‌وگو صرفاً نوعی دادوستدِ کلامی میان شخصیت‌ها نیست؛ بلکه نوعی انتقالِ متقابل، مصنوع وکاملاً

1. azione parlata

موجز و نمادینِ کنش‌ها در میان شخصیت‌هاست که طی آن، هر شخصیت خواست و نیاز خود را بر دیگری تحمیل می‌کند (بال، ۱۴۰۰: ۷۳).

برای مثال، وقتی کلمات، تنها برای تعریف و توضیح به کار برده می‌شوند، می‌توان به آن‌ها مظنون بود. اگر شما به من بگویید: «عید شما مبارک» و من جواب بدهم: «من یک پیرمرد بداخلاق نق نقو هستم و از عید هم متنفرم»، این گفتهٔ من اثر دراماتیک بسیار ناچیزی دارد. من خودم را تعریف کرده‌ام و تماشاچی معمولاً به تعریف من توجه چندانی نمی‌کند؛ اما اگر شما به من بگویید: «عید شما مبارک» و من با عصبانیت به طرف شما خیز بردارم و فریاد بزنم: «گور پدرت» شما و تماشاچی من را در حین عمل دیده‌اید (همان: ۱۲۰ ـ ۱۲۱).

«برای درک کامل گفت‌وگوی نمایشی، شما باید اول بدانید که گویندهٔ کلام چه می‌خواهد و چگونه از گفتار خویش به منظور از سر راه برداشتن آن‌چه مانع رسیدن به خواست اوست، استفاده می‌کند» (همان: ۶۱)؛ بنابراین «هر گفتاری در نمایشنامه به قصد انجام کار یا وارد کردن فشار، طرح‌ریزی می‌شود، هر گفتار را می‌توان به یک فعل زمان حال تقلیل داد» (هاج، ۱۳۹۸: ۸۸).

ارسطو درام را تقلید یک کنش می‌داند و به عبارتی، جوهر یک اثر نمایشی را کنش دراماتیک می‌خواند. از نظر او آنچه شعر دراماتیک را از شعرِ حماسی و غنایی متمایز می‌کند، کنش دراماتیک است (ارسطو، ۱۳۹۳: ۱۵). با این اوصاف چون گفت‌وگو، یک کنش محسوب می‌شود، پس می‌تواند عامل تمایز بین متن نمایشی و غیر نمایشی و به طور کلی معیاری برای سنجش این ویژگی باشد.

۳. یافته‌ها

در این قسمت به بررسی دو رمان وسوسه از دلددا و برهٔ گمشدهٔ راعی از گلشیری پرداخته خواهد شد. در این دو اثر عنصر گفت‌وگو، حضور پررنگی دارد؛ بنابراین به عنوان یکی از عناصر مهم در این دو اثر قابل بررسی است.

۳ـ۱. برهٔ گمشدهٔ راعی

برهٔ گمشدهٔ راعی، داستان زندگی آقای راعی، دبیری سرخورده و مجرد است که به دنبال گمشدهٔ خویش و تشکیل خانواده است. او با آقای صلاحی، دبیر نقاشی و همکار خود به خانهٔ وی می‌رود، جایی که همسر معتقد صلاحی درنتیجهٔ بی‌اعتقادی شوهرش، بیمار شده و فوت می‌کند. آقای وحدت، روشنفکر سرخورده و دوست راعی که شخص مشکوکی همواره او را تعقیت می‌کند، به دام اعتیاد و پوچی افتاده و اقدام به خودکشی می‌کند. فردای آن روز، راعی در تشییع همسر آقای صلاحی، به این نتیجه می‌رسد که امیدی وجود ندارد و نسل او زندگانی هستند که دفن شده‌اند.

> این رمان، یک نقاشی واقعی از اوضاع روشنفکران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است که دچار سرخوردگی شدید شده و در برابر سلطهٔ غربی، دچار فرایند اقناع و تضاد هویتی شده‌اند؛ بنابراین ذهنیت منتقد گلشیری، فضای کلی داستان را به گونه‌ای بازآفرینی کرده که بیان‌گر واقعیت تلخ جامعهٔ ایران پیش از انقلاب است. جامعه‌ای که طبقات گستردهٔ تحصیل‌کردگان و روشنفکران به دلیل گستردگی ارزش‌های سرمایه‌داری، در فرایند اقناع ذوب شده‌اند...این فرایند تحمیلی کاذب، از افراد دو هویت متفاوت و متضاد می‌سازد. افراد در چنین جامعه‌ای، به سان بازیگرانی که در نقش‌های گوناگون از صورتک‌های متفاوت استفاده می‌کنند، با هویت جعلی و گاه متضاد و دوگانه در جامعه ظاهر می‌شوند (نجفی و اصلانی، ۱۳۹۹: ۸۶ ـ ۸۷).

فضا، موضوع و شیوهٔ داستان‌پردازی این رمان، موجب می‌شود که گفت‌وگو به عنوان یکی از عناصر مهم پیشبرد داستان باشد.

۳ـ۲. وسوسه

وسوسه[1] یکی از مهم‌ترین آثار گراتزیا دلددا، نویسندهٔ مشهور ایتالیایی، است. «تعداد مختصر شخصیت‌ها، کمبود فصل و تمرکز حوادث پیرامون داستان مرکزی، قدرت خاصی بدین کتاب بخشیده که بدون شک، یکی از شاهکارهای خانم دلددا، برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل، به شمار می‌رود» (دلددا، ۱۳۹۴: مقدمه، ۶).

وسوسه داستان «پائولو»، کشیش روستایی دورافتاده در جنوب ایتالیا، است که تنها با مادر خود زندگی می‌کند. پائولو پنهانی با زنی رابطه دارد، درحالی که مادر همواره مراقب اوست؛ زیرا در تمام عمر خود تلاش کرده است تا فرزندش به گناه آلوده نشود. از سوی دیگر پائولو درگیر عذاب وجدان و وسوسه‌ای است که با درخواست معشوقهٔ خود برای فرار از روستا، نگرانی‌های مادرش و جایگاه خود به عنوان کشیش، در او ایجاد شده است. مادر به تمام ماجرا پی‌می‌برد و به گمان اینکه فرزندش را از دست داده است از شدت نگرانی و غم فرزند جان خود را از دست می‌دهد؛ در حالی که پائولو با تمام توان بر وسوسهٔ خود فائق آمده است.

عنصر گفت‌وگو در این رمان، به دلیل گفت‌وگوی‌های بین شخصیت‌ها، یا تک‌گویی‌های فراوانی که وجود دارد، حائز اهمیت است و به عنوان عنصر مهمی در ساختار داستان، به افزایش بار دراماتیک آن کمک می‌کند.

۳ـ۳. گفت‌وگوی دراماتیک در برهٔ گمشدهٔ راعی

در برهٔ گمشدهٔ راعی، گفت‌وگو جایگاه ویژه‌ای دارد؛ چراکه گلشیری در روایت خود تلاش می‌کند با توصیف و توضیح محدود و مشخص، بیان جزئیات، عمل داستانی و پیشبرد روایت را از طریق گفت‌وگو در داستان اعمال کند. از این رو بخش عمده‌ای از داستان او را گفت‌وگوهای بیرونی و درونی شخصیت‌ها تشکیل می‌دهد. با وجود چنین مشخصه‌ای می‌توان همین گفت‌وگوها را به سادگی و با کم‌ترین تغییر به گفت‌وگوهای جذاب در نسخهٔ

---

1 La Madre

عنوان اصلی و ایتالیایی این رمان «مادر» است که با نام «وسوسه» به فارسی ترجمه شده است.

نمایشی یا سینمایی تبدیل کرد؛ بویژه اینکه گلشیری گاهی گفت‌وگوهای داستانش را با توصیف‌های کوتاهی از رفتار و کنش شخصیت‌ها همراه می‌کند که موجب تحرک و نمایشی‌شدن آن‌ها می‌شود.

همین ویژگی، نشان می‌دهد که گفت‌وگوها برجسته نیستند و در خدمت جریان داستان قرار دارند و به عنوان بخش جدایی‌ناپذیر داستان، تعامل بین شخصیت‌ها و پیشرفت روایت با وجود آن‌ها عملی می‌شود. از سوی دیگر با کمترین کلام، مفهوم را بیان می‌کنند و از ایجازی متناسب با فضای داستان یا شرایطی که شخصیت در آن قرار دارد، برخوردارند. برای روشن شدن مطلب، نمونه‌هایی بیان خواهد شد:

زن گفت: ـ اقلاً می‌فرمودید تو، یک فنجان چای میل می‌کردید. نترسید، چای که نمک ندارد. ـ همانطور سربه زیر گفت: نه، مزاحمتان نمی‌شوم. حلیمه گفت: ـ کار که خودتان می‌دانید، قحط نیست؛ اما من نمی‌فهمم که چرا، آن هم حالا...با گوشهٔ چارقد چشمش را پاک کرد. راعی گونهٔ سرخ پسر را نیشگون گرفت: ـ خداحافظ، آقا پسر (گلشیری، ۱۳۵۵: ۲۰).

راعی برای رد کردن حلیمه به خانهٔ او رفته است. او که شخصیت منفعل و سرخورده‌ای است، تلاش کرده تا خود را قانع کند که به خانهٔ حلیمه برود؛ اما در بازگو کردن دلیل خواسته‌اش موفق نیست. در مقابل، حلیمه هم که مایل نیست کار در خانهٔ راعی را از دست بدهد، دلیل این خواستهٔ راعی برای او پرسشی شده است. از این رو گفت‌وگو در همین بخش کوتاه، پیش‌برندهٔ موضوع و افشاءکنندهٔ احساسات شخصیت‌ها است که با توصیف کنش‌ها، در عین حال که گفت‌وگویی کنشی است، داری ایجاز نیز هست و با کمترین واژگان این نقش را ایفا می‌کند.

دعوت زن، نشانهٔ عدم میل او به قطع ارتباط است؛ پس عمل دعوت با گفت‌وگو همراه شده است تا مقصود شخصیت را برملا کند. همچنین در نوع وداع راعی با حلیمه نیز، کنش با گفت‌وگو توأم است. راعی پسر حلیمه را مخاطب قرار می‌دهد؛ درحالی که مقصود خود حلیمه است و این وداع غیر مستقیم، در قالب یک جملهٔ موجز خطاب به پسرک گفته می‌شود.

صلاحی ایستاد. داشت سیگارش را که بالاخره سرچوب سیگارش زده بود، روشن می‌کرد. انگار اول از پشت شیشه‌های عینک نگاهش کرده بود، نیم‌نگاهی، و حالا فقط به شعلهٔ کبریت نگاه می‌کرد. گفت: ـ فکر می‌کنید فایده‌ای هم داشته باشد؟...نه، گریه نمی‌کرد. خیره نگاهش می‌کرد، حتی پلک نمی‌زد. بادی داشت با موهای صاف و خاکستر شقیقه‌اش بازی می‌کرد. ـ چی؟ راه افتاد: ـ نمی‌دانم، همین کارها، همین که برویم یک جایی، یکی یک چای لیمو بخوریم، یا قهوهٔ ترک و بعد هم ظهر لبی ترک کنیم...اما بدبختی این است که هر شب نمی‌شود این کار را کرد. آدم گاهی دلش می‌خواهد بنشیند و با یکی در مورد کتابی که خوانده است حرف بزند، درست انگار دارد دوره‌اش می‌کند (همان: ۷۴).

توصیف حالات و کنش‌های شخصیت، مانند ایستادن، نحوهٔ روشن کردن سیگار و جهت نگاه او، کاملاً بار نمایشی شخصیت‌ها و داستان را افزایش می‌دهد و این پازل را گفت‌وگو به بهترین نحو کامل می‌کند. یک گفت‌وگوی موجز که در عین سادگی و تناسب با شخصیت‌ها (با توجه به اینکه شخصیت‌های داستان، نمونه‌ای از روشنفکران جامعه هستند)، در متن، برجسته هم نیست و همین باعث افزایش واقعیت گفت‌وگوها می‌شود. از سوی دیگر راعی شخصیت اصلی داستان، در پی شناخت صلاحی است و این گفت‌وگوها می‌تواند شخصیت او را نشان دهد. همچنین این گفت‌وگوها، علاوه بر بازنمایی درونمایه، فرم اثر را هم مشخص می‌کنند؛ یعنی نوع گفت‌وگوها، چه در دیالوگ‌ها، چه تک‌گویی‌ها، تحت تأثیر سبک اثر، به شیوهٔ مدرن ارائه شده است.

گلشیری در این داستان، گفت‌وگوهای طولانی نیز گنجانده است. از آنجایی که بیشتر شخصیت‌های رمان از طبقهٔ معلمان هستند؛ بنابراین لحن گفت‌وگوهای آنان متناسب این طبقه خواهد بود. این معلمان، طیفی از نسلی سرخورده هستند که بیشتر زمان خود را به بحث و گفت‌وگو و نقد شرایط موجود می‌گذرانند. در بخش‌هایی، این شخصیت‌ها، گفت‌وگوی طولانی دارند، در واقع افکار خود را بازگو می‌کنند؛ بنابراین این گفت‌وگوها، مکالمهٔ روزمره نیست و در جهت شناخت شخصیت‌ها، پیشبرد طرح داستان و بیان درونمایه به کار گرفته شده‌اند.

صلاحی گفت: ـ نه، روی سخن من با شما نیست، مقصودم بچه‌هاست، می‌خواهم بگویم، اگر کاریشان نداشته باشیم، در همین ادب و آداب بزرگ می‌شوند، یا به همان سیاقی که همه هستند، استثناها به کنار؛ اما اگر بخواهیم همه را از این مجموعه جدا کنیم، می‌دانید چه می‌شود؟ وقتی به سن و سال من و شما رسیدند، می‌بینند باخته‌اند، می‌بینند نمی‌توانند. بعد هم یا می‌روند و برای خودشان دستاویزهایی می‌تراشند، نمی‌دانم، الکلی می‌شوند، به قمار پناه می‌برند، یا به دنبال مال و منال می‌افتند، طوری که دیگر شمر هم جلودارشان نمی‌شود. خوب، خواهید گفت، همین است که هست؛ اما من از این که آدم‌ها را تا نیمهٔ راه ببریم و رهایشان کنیم، می‌ترسم. شما دارید همین کار را می‌کنید، برای اینکه خودتان هم نمی‌دانید، مثلاً آمده‌اید از چای خوردنتان آن هم رأس ساعت چهار یا پنج عصر در فلان کافه، نمی‌دانم هزار هزار عادت جزئی، توضیح‌المسائلی ساخته‌اید، شما هم هفت آسمان خودتان را دارید، نماز خاص خودتان، و حتی آدابی برای تخلیه. مسأله اصلاً این نیست که کدام یکی بهتر است، بلکه حرف من اینست؛ از کجا مطمئنید که بهشت و دوزخ شما واقعی‌تر از مال این‌ها، مثلاً بهشت خانم بنده است؟ (همان: ۷۷).

از این دست گفت‌وگوهای طولانی در این رمان به تناوب وجود دارد؛ بویژه زمانی که راعی به همراه همکارانش، در کافه‌ای که پاتوق آن‌هاست، جمع می‌شوند و در مورد مسائل مختلف بحث می‌کنند. این گفت‌وگوها، سخنانی است که نویسنده از زبان شخصیت‌ها بیان می‌کند. در واقع گلشیری این‌گونه در تک تک رخدادهای قصه، اعمال و رفتار شخصیت‌ها و بیان‌مندی آثارش، فحوای متن و به عبارت بهتر، نظریات فرهنگی ـ سیاسی‌اش را دنبال می‌کند. در این موقعیت، عناصر داستان، تمام جملات، عبارات و حتی توصیفات، با هدف و منظور خاصی به کار گرفته می‌شوند. به این ترتیب هیچ جمله‌ای خنثی عمل نمی‌کند و هیچ واقعیتی، صرفاً یک اتفاق معمولی قلمداد نمی‌شود؛ بنابراین گفت‌وگوها از یک مکالمهٔ ساده فراتر می‌روند و مانند یک متن نمایشی هدفمند و بدون زوائد شکل می‌گیرند. این گفت‌وگوهای طولانی که کم هم نیستند، فیلم «دوازده مرد خشمگین» (۱۹۵۷)، ساختهٔ سیدنی لومت را یادآوری می‌کنند که فیلمی پر دیالوگ و گفت‌وگو محور است که در آن دوازده نفر باید در مورد نوجوانی قضاوت کرده و حکم صادر کنند؛ با این تفاوت که این

دوازده نفر در پایان بحث و گفت‌وگو به نتیجهٔ مشخصی می‌رسند؛ اما برای راعی و همکارانش در این داستان، چنین بحث‌هایی، نتیجه‌ای جز سرخوردگی و انفعال ندارد.

در طول روایت و در بخش‌هایی از رمان، با تک‌گویی درونی راعی نیز رو به‌رو می‌شویم. راعی در بخش‌هایی از قصه ـ خصوصاً فصل اول ـ به گذشته برمی‌گردد و خاطرات پدر و مادر از دست رفته‌اش را به یاد می‌آورد و در بخش‌های دیگری نیز، تک‌گویی‌های درونی‌اش به واسطهٔ راوی نوشته می‌شود. این تک‌گویی‌ها، با این که در مقام تک‌گویی درونی به کلام می‌آیند؛ اما از ساخت و نحو و شکل سالم و به هنجاری پیروی می‌کنند:

«همین‌جا بود که دستش را گرفتم. می‌رفتیم و بوی یاس مثل چتری بود، یا هوا همه، بوی یاس بود، معلق میان شانه‌های ما» (همان: ۲۹).

این تک‌گویی‌ها چون در افشای شخصیت نقش دارند؛ بدون حضور راوی، به شخصیت جنبهٔ واقعی می‌بخشند؛ تعامل مستقیم شخصیت با مخاطب را فراهم می‌کنند و واجد کنش تخیل و تفکر شخصیت هستند؛ بنابراین بار نمایشی آن‌ها بیشتر می‌شود.

گاهی تعدد گفت‌وگو، بین دو شخصیت در یک صحنه از داستان، توصیف را به کمترین حد خود کاهش می‌دهد و صرفاً در خدمت توصیف حالات یا کنش شخصیت که بار نمایشی دارد، قرار می‌گیرد. به عنوان نمونه در یکی از دورهمی‌های راعی با همکارانش، بخش پرگفت‌وگوی داستان شکل می‌گیرد تا جایی که در چندین صفحه با گفت‌وگوی شخصیت‌ها روبه‌رو می‌شویم.

ماشین که راه افتاد، عفت پرسید: ـ پس یعنی کجا رفته؟ ـ نمی‌دانم. ـ به شما حرفی نزد؟ ـ نه، اما من بهش گفتم که حوصلهٔ حمل جنازه ندارم. گفتم، برای اینکه جدی بگیرنت، ظاهراً باید خودکشی کنی، همین امشب، اما من ـ به خاطر خودم گفتم ـ نمی‌توانم، تحمل بیشتر از اینش را ندارم. پیچیدند. گفت: ـ نکند بیاید خانهٔ من؟ خودش گفت، می‌خواهد یک هفته‌ای بیاید. ـ پس شما نمی‌آیید؟ ـ مگر فرقی هم می‌کند؟ گیرم که دو کتاب سیاه شدهٔ دود گرفته را از آن‌جا بیرون بکشم، یا من هم یکی دو سطل آب روی آن قالی بریزم. نگه داشت. راعی گفت: ـ اگر پیدایش شد، تلفن می‌کنم. مطمئن باشید.

ـ می‌خواهید برسانمتان؟ ـ نه، با تاکسی می‌روم. متشکرم» (همان: ۱۸۷).

در این بخش، غیبت یکی از دوستان راعی موجب ایجاد تعلیق در جریان داستان می‌شود. این غیبت مشکوک و نگرانی راعی و دوستانش، طرح داستان را به سوی شخصیت دیگر معطوف می‌کند. گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها و توضیحات و حضور محدود راوی، جدای از سرعت بخشیدن به جریان داستان، کنجکاوی مخاطب و ارتباط مستقیم او با شخصیت‌ها و به دنبال آن، جنبهٔ نمایشی این بخش را افزایش می‌دهد.

گلشیری در داستان‌پردازی خود، سبک مدرن را پیش گرفته است. در واقع ویژگی‌های این سبک در نحوهٔ استفادهٔ او از عناصر داستانی مشهود است. از آن‌جا که در داستان مدرن، سیر خطی و علت و معلولی آن از بین می‌رود و داستان وارد زمان ذهنی و روانی درون شخصیت‌ها می‌شود؛ بنابراین رمان مدرن، صبغه‌ای ذهنی پیدا می‌کند.

بی‌نظمی زمانی این نوع داستان‌ها که برآمده از همان سیر غیرخطی داستان است، در تداعی ذهنی یا یادآوری خاطرات شخصیت‌ها بروز می‌کند؛ همان‌گونه که راعی هم میان جهان ذهنی خود و دنیای بیرونی و واقعیت، در رفت و آمد است. این ویژگی را می‌توان در تداعی‌های ذهنی شخصیت راعی، از داستان خلقت آدم یا حکایت شیخ بدرالدین که در کلاس درس برای دانش‌آموزان تعریف کرده است، یا جایی که گذشته و پدر و مادر خود را به یاد می‌آورد، دید. این تداعی‌ها در خط داستانی، وقفه ایجاد می‌کنند و هر بار فضای متفاوتی را به وجود می‌آورند. البته در این تداعی‌ها، همچنان گفت‌وگو حضور پررنگی دارد، مثلاً در حکایت شیخ بدرالدین:

> زن گفت: ـ هربار همین می‌گویی، باش تا منت دیگر گویم که هر شب به خواب می‌بینم عقربی جراره و زردگون بر خال گونه‌ام نشسته است...شیخ گفت: ـ مرا طمع در بهشت نیست، که لقای او را چشم دارم. ـ زن می‌گفت: ـ هر پشمینه‌پوشی همین می‌گوید که تو، بنگر همه اینک سر در گریبان خرقه‌های خود کرده‌اند و خدا می‌بینند (همان: ۶۱).

با نگاهی به مجموع گفت‌وگوهای موجود در این داستان، در می‌یابیم که ویژگی تکامل هم در این گفت‌وگوها بارز است؛ زیرا داستان با گفت‌وگوهای ساده و روزمره، بین دو یا چند نفر آغاز می‌شود؛ اما هرچه پیش می‌رود، متأثر از موضاعات عمیق‌تر و با توجه به ذهنیت شخصیت‌ها، گفت‌وگوهای متفاوت با موضوعات جدی و پراهمیت هم شکل می‌گیرد. برای

نمونه، گفت‌وگوی زیر از جنس گفت‌وگوهای روزمره یا موقعیت‌های مشابه است که استفاده می‌شود:

«گفته بود: سلام عرض می‌کنم.

ـ سلام از ماست. حالتان چطور است؟...

گفت: ـ دست شما درد نکند. بی زحمت بگذارید روی میز کتابخانه. شما چرا زحمت کشیدید؟» (همان، ۱۱).

و در مقابل گفت‌وگوی زیر که در مورد زندگی و نوع نگاه به آن شکل گرفته است، رنگ فکری و فلسفی دارد:

ـ هنوز فکر می‌کنید که قالب آدم را یکبار برای همیشه می‌ریزند، و برای همین هم معادله‌هاتان همیشه ساده و بچگانه از کار در می‌آید. خط‌هایی که می‌کشید تا این آدم را از آن آدم جدا کند، همه‌اش برمی‌گردد به اینکه سرنوشت این آدم یا آن یکی از توی گهواره تعیین شده، به جای سرنوشت، جبر گذاشته‌اید، به جای پیشانی نبشته طبقه. عبداللهی داد می‌زند: ـ این کلیات چیست که سرهم می‌کنی؟ کدام معادله، کدام خط؟ پیروزی، همیشه صدها پدر دارد؛ اما شکست، بی‌پدر می‌ماند، برای همین هم تو می‌آیی همه‌اش را گردن ما بار می‌کنی. از این گذشته، همهٔ کارهای تو تأیید همان نظرات نیست؟

ـ زندگی من چه ربطی به آن کلیات دارد؟ (همان، ۱۴۶)

۳ـ۴. گفت‌وگوی دراماتیک در وسوسه

با توجه به واقع‌گرایی دلددا که با توصیف دقیق و برجسته‌کردن شاخصه‌های بصری، تحت تأثیر سبک وریسم[1] است، گفت‌وگو در آثار او یکی از ابزار پیش‌برد داستان و نزدیک کردن فضای آن به جهان واقعی است. از سوی دیگر، همین گفت‌وگو به داستان، بُعد نمایشی می‌بخشد.

1. Verismo

نوعی رئالیسم ادبی است که اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در ایتالیا شکل گرفت و گسترش یافت. این مکتب تقابلی در برابر کلاسیک‌گرایی و رمانتیسم نیمه دوم قرن نوزدهم بود.

هرچه فضا، شخصیت‌ها، اعمال و گفت‌وگوهای داستان به واقعیت نزدیک باشد و از حالت توصیف داستانی، خارج و با کنش همراه شود، نمایشی‌تر خواهد شد. در بخشی از داستان وسوسه، مادر پائولو، نگران فرزند است و با این تصور که پسرش در راه گمراهی و نابودی گام بر می‌دارد، برای نجات او دنبال راه چاره است. بر اثر این نگرانی، مادر که در خانه تنها است، سایهٔ خود را حضور شخص دیگری تصور می‌کند:

«سایهٔ خود را روی دیوارهٔ پلکان دید و با سر بدان اشاره‌ای کرد. آری، به نظرش می‌رسید که تنها نیست؛ در نتیجه، با این تصور که واقعاً یک نفر دیگر در آن‌جا دارد حرف‌های او را می‌شنود و بدو جواب می‌دهد، شروع کرد به فلسفه‌بافی» (دلددا، ۱۳۸۴: ۱۴).

از این رو گفت‌وگویی طولانی را با آن فرد، برای یافتن راه نجات پسرش آغاز می‌کند:

ـ چه کنم؟ برای نجات او چه کاری می‌توانم انجام بدهم؟ ـ همین جا منتظر او بمان. بمان تا برگردد. آن وقت بدون واهمه، صاف و پوست‌کنده با او صحبت کن. آری، ماریا مادالنا، هنوز تا فرصت باقی است با او حرف بزن. ـ او خواهد رنجید، انکار خواهد کرد. شاید بهتر باشد که نزد اسقف اعظم بروم و از او تمنا کنم تا ما را از این محل فاسد بیرون آورد و به جای دیگر بفرستد...به او خواهم گفت: عالیجناب،...صدسال بود که در این‌جا کلیسایی وجود نداشت، کشیش نبود (همان: ۱۴).

این گفت‌وگوی طولانی که به بخشی از آن اشاره شد، نه تنها تمهیدی است که اطلاعاتی در مورد کشیش قبلی، دلیل حضور پائولو و گذشتهٔ روستا ارائه می‌دهد، بلکه در جهت توجه به واقع‌گرایی، به جای تبدیل به گفت‌وگوی ذهنی در قالب تک‌گویی، به شکل گفت‌وگوی دو نفره و امری عینی در می‌آید؛ مانند صحبت کردن فردی با خودش. نویسنده با این شیوه، نه تنها نگرانی شخصیت داستان را برجسته کرده، بلکه با استفاده از آن به شخصیت داستان بُعدی نمایشی و حتی قابل اجرا بر روی صحنه بخشیده است، بنابراین این گفت‌وگو برجسته نیست و محو در متن داستان است.

در این داستان، گاه گفت‌وگو تمهیدی برای نمایش افکار و احساسات شخصیت است که در این صورت، این عنصر به یاری شخصیت‌پردازی می‌آید و به جای توصیفات صرف راوی، خود شخصیت داستان به بیان و افشای خود می‌پردازد. در یک تک‌گویی، پائولو از

طریق گفت‌وگو و بی‌واسطه، هم شخصیت خود را بازگو می‌کند، هم یک کنش نمایشی انجام می‌دهد و مستقیم با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. گویی بر صحنهٔ تئاتر یا در سکانسی از یک فیلم، این گفت‌وگو را انجام می‌دهد. البته توصیف کوتاه از کنش شخصیت داستان که نویسنده پیش از گفت‌وگو ارائه می‌دهد، بُعد نمایشی شخصیت و در مجموع داستان را افزایش می‌دهد.

«درداخل کلبه، کشیش خم شده بود. دستان خود را بین زانوان به هم می‌فشرد. پیشانی بلندش، روی نیمرخ خستهٔ او سنگینی می‌کرد. لب‌هایش با نفرت جلو آمده بود...پائولو در داخل کلبه داشت فکر می‌کرد» (همان: ۸۲).

نویسنده ابتدا به توصیف حالت ظاهری شخصیت داستان می‌پردازد سپس تک‌گویی شخصیت را با آن همراه می‌کند.

> این چنین است که کسی از جهان می‌رود، از بشر گریزان شده است. چون می‌ترسید کسی را به قتل برساند، می‌ترسید مرتکب گناهی بشود. و حال، در این‌جا افتاده است، سنگی مابین سنگ‌های دیگر. من هم تا سی یا چهل سال دیگر همین‌طور خواهم شد. پس از یک محرومیت ابدی. و «او» امشب، شاید هنوز انتظار مرا می‌کشد (همان).

گفت‌وگو در رمان‌های سنتی[1] و به اصطلاح «بالزاکی»[2]، عاری از پیچیدگی‌های زبانی است و اصولاً برای روشن شدن روند داستان به کار گرفته می‌شود و نویسنده با وارد کردن شخصیت‌های رمان و رو در رو قرار دادن آن‌ها، سعی دارد، روند داستان و روش بیان آن را به طور زنده و مستقیم برای خواننده ارائه دهد. گفت‌وگوها در چنین رمان‌هایی با شیوه‌های خاصی که نویسنده اعمال می‌کند همراه است و این مسئله روند گفت‌وگو را آسان می‌سازد و آن را برای خواننده، قابل فهم می‌کند.

---

۱. سنتی صفتی است که در برابر «رمان نو» به این آثار داده می‌شود. در واقع رمان سنتی، آثاری با شیوه‌های بیان واقع‌گرایانه و کلاسیک است که رمان نو به انتقاد از آن می‌پردازد.

2. Honoré de Balzac

اُنوره دو بالزاک، نویسندهٔ نامدار فرانسوی است که او را پیشوای مکتب واقع‌گرایی اجتماعی می‌دانند؛ از این رو هر اثر داستانی که واجد این ویژگی باشد، اصطلاحاً «بالزاکی» می‌نامند.

گفت‌وگو در رمان سنتی، اغلب با توضیحی به عنوان بیانگر هویت گوینده، همراه است و نویسنده در این حالت به صورت مستقیم، نام گوینده را ذکر می‌کند یا با استفاده از عناوینی مانند کشیش، دادستان، سرباز، ناشناس و غیره، او را معرفی می‌کند یا با استفاده از ضمایر، شخصیت را به ما می‌شناساند و در برخی موارد هم با رو در رو قرار دادن دو شخصیت، که خواننده از پیش با آن‌ها آشنا شده است، تنها با «خط تیره» (ـ) گفت‌وگو را به وجود می‌آورد (اسدالهی، ۱۳۷۹: ۷ ـ ۸).

دلددا یکی از نمایندگان سبک وریسم، رئالیسم ایتالیایی، است. سبکی که پیشینهٔ رئالیسم را در خود دارد. از این رو، ویژگی‌های این سبک در آن مشهود است؛ بنابراین می‌توان داستان‌های دلددا را در زمرهٔ رمان‌های سنتی یا بالزاکی هم قرار داد.

با این اوصاف براساس آنچه گفته شد، گفت‌وگو در رمان وسوسه، از نوع سنتی است و چون گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستان، نه تنها با توصیف کنش همراه است؛ بلکه خود گفت‌وگو هم در قامت کنش ظاهر می‌شود و نوع تک‌گویی هم در این داستان وجود دارد؛ بنابراین، گفت‌وگو در این رمان از نوع دراماتیک است.

یکی از آن‌ها گفت: [بیان هویت گوینده] ـ ما هم به دنبال شما به راه می‌افتیم.

ـ شما باید هزار متر از ما فاصله بگیرید وگرنه سگ پاسبان را به جان شما خواهم انداخت.

ـ سگ پاسبان؟ خود تو هزار متر از او فاصله خواهی گرفت!

پسربچه با لبخندی پرافاده گفت: ـ من؟

ـ آره تو که چون خداوند را در دست داری خیال می‌کنی که خودت پروردگار متعال شده‌ای.

یک ولگرد دیگر گفت: ـ من اگر به جای تو بودم با جعبهٔ روغن مقدس فرار می‌کردم و با آن روغن، هزار جور معجزه می‌کردم (دلددا، ۱۳۹۴: ۷۸).

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، نویسنده با آوردن سخن دو طرف گفت‌وگو، بدون توضیح اضافه، عمل سخن‌گفتن را از روایت، به کنش تبدیل کرده است. از همین رو ویژگی ایجاز در گفت‌وگو مشهود است.

گفت‌وگوها در وسوسه، غالباً کوتاه و موجز است و گفت‌وگوهای طولانی مانند مواردی که در برهٔ گمشدهٔ راعی ذکر شد، وجود ندارد. با توجه به سبک رئالیستی رمان، گفت‌وگوها، ساده و واقع‌گرایانه هستند؛ اما تبدیل به مکالمه نمی‌شوند و در بیان درونمایه کمک می‌کنند.

برای نمونه، در گفت‌وگویی که ذکر شد، سخن ولگرد، با شخصیت او مطابقت دارد و در عین حال، فکر ربودن جعبه‌های روغن، برخاسته از نوع فکر اوست و نشان می‌دهد که این شخصیت به معجزه باور دارد. این ویژگی، سادگی و تناسب طرز بیان در گفت‌وگو را با شخصیت‌ها نشان می‌دهد. در نمونهٔ دیگری، گفت‌وگویی میان مادر کشیش و مارکو ـ پسربچه‌ای که در کلیسا، دستیار کشیش است ـ شکل می‌گیرد، نگرانی کودکانهٔ پسربچه و نگاه مقید و در عین حال دلسوزانهٔ مادر کشیش، در این گفت‌وگو قابل دریافت است:

ـ پسر شما مرا دعوا کرد که چرا حواسم پرت است. نکند مرا بیرون کند؟ شاید می‌خواهد ایلاریو پانیتزا را به جای من استخدام کند؟ ایلاریو حتی سواد هم ندارد، در حالی که من لاتین را هم بلدم بخوانم. و بعد هم ایلاریو بچهٔ کثیفی است. عقیدهٔ شما چیست؟ مرا بیرون خواهد کرد؟

ـ او می‌خواهد که تو توجه بیشتری داشته باشی، همین و بس. نباید در کلیسا خنده سر داد.

ـ خیلی عصبی بود. شاید دیشب خوب نخوابیده است، به خاطر باد، دیدید چه بادی می‌آمد؟ (همان، ۵۷)

گفت‌وگوها در وسوسه، به جا و به اندازه‌اند و برجستگی در متن داستان ندارند و گاهی در عین حفظ ماهیت گفت‌وگویی خود، حضوری نامرئی دارند و هم روایت داستان را پیش می‌برند، هم در کنار توصیف حالات یا رفتار شخصیت‌ها، از بُعد کُنشی و نمایشی برخوردارند. نمونه‌ای از آن را می‌توان در گفت‌وگویی که میان پائولو و مادرش شکل می‌گیرد مشاهده کرد:

آهی کشید و گفت: ـ پروردگارا! و به یاد آورد که مدت‌ها دست به دامان پروردگار شده و خود را به او سپرده است. پس خداوند می‌بایست مسائل او را حل کند. خاطرش

اندکی آسوده شد. همانطور در بستر نشسته بود، و صدایش بار دیگر هم‌تراز صدای پسرش شده بود.

ـ اگر وجدانت به تو چنین امر می‌کرد، چرا یکراست به آن‌جا نرفتی؟ چرا اول به خانه آمدی؟

ـ چون قول داده بودم و شما مرا تهدید کرده بودید که اگر پای به آن خانه بگذارم، این‌جا را ترک خواهید کرد. سپس با لحنی غمگین تکرار کرد ـ قول داده بودم.

نزدیک بود فریاد بکشد و بگوید: مادر مرا مجبور کنید که سر قول خود بایستم؛ ولی موفق نشد. در ضمن مادرش در همان موقع می‌گفت: ـ پس در این صورت برو. اگر وجدانت به تو چنین حکم می‌کند، برو (همان، ۱۱۰).

۴. نتیجه‌گیری

با بررسی گفت‌وگوی نمایشی در دو رمان برهٔ گمشدهٔ راعی و وسوسه، مشخص شد که گلشیری و دلددا به عنصر گفت‌وگو، توجه ویژه‌ای داشته‌اند و در کاربرد این عنصر از کارکرد داستانی فراتر رفته‌اند. آن‌ها با استفاده از تمهیداتی چون توصیف کنش، گفت‌وگوی مستقیم و بی‌واسطه، تک‌گویی، ایجاز و سادگی گفت‌وگو، نامرئی بودن گفت‌وگو در متن داستان، بروز شخصیت و بازتاب درونمایه از طریق آن، در اثر خود به گفت‌وگو جنبهٔ دراماتیک بخشیده‌اند.

گلشیری تحت تأثیر سبک مدرن و تلاش برای بیان افکار خود از طریق شخصیت‌ها، به گفت‌وگوها، بویژه تک‌گویی‌ها، صبغهٔ ذهنی بخشیده است. گاه با توصیفات محدود و افزایش گفت‌وگو، میدان را به دست شخصیت‌های داستان سپرده است که در این حالت پیشبرد طرح داستان و شخصیت‌پردازی آن، به کمک گفت‌وگوهای شخصیت‌ها به خوبی انجام می‌شود و با محدودیت حضور راوی، بار دراماتیک داستان افزایش می‌یابد. در واقع در گفت‌وگوهای داستان برهٔ گمشدهٔ راعی، بیشتر ویژگی‌های گفت‌وگوهای دراماتیک، مانند ایجاز، سادگی، معرفی شخصیت، شکل‌گیری فرم اثر و بازتاب درونمایه، مشهود است.

دلددا نیز در وسوسه، براساس سبک وریسم، داستان خود را مانند واقعیت، پی‌ریزی کرده است. گفت‌وگوهای وسوسه، به شیوهٔ رمان سنتی است که واقعی، متناسب با ویژگی‌های شخصیت‌ها و ساده و موجز است و نویسنده تنها نقش راوی را ایفاء می‌کند. گاهی گفت‌وگوها به اندازه‌ای بی‌واسطه ارائه می‌شوند که گویی با صحنهٔ نمایش روبه‌رو هستیم و شخصیت‌ها زنده و پویا هستند. همچنین نویسنده، درونمایهٔ اثر را که عذاب وجدان و خویشتنداری در مقابل وسوسه است، با کمک گفت‌وگو از طریق پائولو، شخصیت اصلی، و سایر شخصیت‌های در ارتباط با او، نشان داده است.

گلشیری و دلددا، تجربهٔ کار در حوزهٔ نمایش را نیز داشته‌اند و از آثار این دو اقتباس‌های سینمایی هم انجام گرفته است (فیلم *شازده احتجاب* بهمن فرمان‌آرا ۱۳۵۳ و فیلم *عشق ممنوع* اثر ماریو مونوچلی ۱۹۵۴، به اقتباس از رمان وسوسه). این موضوع نشان می‌دهد که آثار گلشیری و دلددا از ظرفیت نمایشی و اقتباسی برخوردار است و گفت‌وگو به عنوان عنصری مهم و اساسی در اثر نمایشی، حضور پررنگی در این آثار دارد.

گلشیری و دلددا با توجه به سبک و زبان متفاوت، در کاربرد عنصر گفت‌وگو، اشتراکاتی دارند، از جمله اینکه هر دو از گفت‌وگو برای پیشبرد طرح داستان و معرفی شخصیت داستان بهره می‌برند، گفت‌وگوها در دو اثر ساده و موجز است و حضور بجا و طبیعی گفت‌وگو، ویژگی نامرئی بودن به آن‌ها بخشیده است، گفت‌وگوها، نقش اطلاع‌رسانی را به عهده گرفته‌اند و به همین دلیل از میزان توصیفات اضافه کاسته و صرفاً به توصیف کنش شخصیت‌ها بسنده شده است. با وجود این اشتراکات، این دو داستان در سبک ارائهٔ گفت‌وگو (مدرن در برهٔ گمشدهٔ راعی و وریستی یا به تعبیری سنتی در وسوسه) با هم تفاوت دارند. گفت‌وگوها در برهٔ گمشدهٔ راعی، بیشتر ذهنی و گاهی طولانی ست؛ اما در وسوسه، عینی، واقعی و بیشتر کوتاه است.

با این اوصاف، این دو اثر از ظرفیت نمایشی بالایی برخوردارند و گفت‌وگوهای دراماتیک در آن‌ها با کم‌ترین تغییر و تحول، می‌تواند به گفت‌وگوهای یک متن نمایشی تبدیل شود.

منابع

آرمر، آلن. (۱۳۹۵). *فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون*. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: نیلوفر.

ارسطو. (۱۳۹۳). *ارسطو و فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ارسطو. (۱۳۹۹). *شاعری(بوطیقا)*. ترجمهٔ رضا شیر مرز. تهران: ققنوس.

اسداالهی، اله شکر. (۱۳۷۹). «رمان نو، دیالوگ نو». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی (تبریز)*. دورهٔ ۴۳ شمارهٔ۱۷۴. صص ۱ ـ ۳۴.

اسلین، مارتین. (۱۳۹۳). *دنیای درام*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

الام، کر. (۱۳۹۸). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: قطره.

بال، دیوید. (۱۴۰۰). *شیوهٔ فنی نمایشنامه خوانی*. ترجمهٔ محمود کریمی حکاک. تهران: گل.

بوهم، دیوید. (۱۳۸۱). *دربارهٔ دیالوگ*. جمع‌آوری و تدوین لی نیکول. ترجمهٔ علی حسین‌نژاد. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

دلددا، گراتزیا. (۱۳۹۴). *وسوسه*. ترجمهٔ بهمن فرزانه. تهران: خورشید.

فیستر، مانفرد. (۱۳۹۹). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمهٔ مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.

قادری، نصرالله. (۱۳۹۵). *آناتومی ساختار درام*. تهران: نیستان.

قاضی مرادی، حسن. (۱۳۹۷). *شوق گفت‌وگو و گستردگی فرهنگ تک‌گویی در میان ایرانیان*. تهران: دات.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۵۵). *برهٔ گمشدهٔ راعی*. تهران: زمان.

مکی، ابراهیم. (۱۳۹۷). *شناخت عوامل نمایش*. تهران: سروش.

نجفی، حسن و اصلانی، سردار. (۱۳۹۹). «نقد اجتماعی رمان برهٔ گمشدهٔ راعی (هوشنگ گلشیری) و سرودهٔ حفّار القبور (بدر شاکر السّیّاب)». *کاوشنامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی ـ فارسی)*. دورهٔ دهم شمارهٔ ۲، (پیاپی ۳۸). صص ۸۳ ـ ۱۰۳.

نوبل، ویلیام. (۱۴۰۰). *راهنمای نگارش گفت‌وگو*. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: سروش.

هاچ، فرانسیس. (۱۳۹۸). *کارگردانی نمایشنامه، تحلیل، ارتباط‌شناسی و سبک*. ترجمهٔ منصور براهیمی و علی‌اکبر علیزاد. تهران: سمت.

یول، جورج. (۱۳۹۸). *کاربردشناسی زبان*. ترجمهٔ محمد عموزاده مهدیرجی و منوچهر توانگر. تهران: سمت.