

تحلیل سبک گفتارهای نمایشی در «ملودی شهر بارانی» اثر اکبر رادی (با تکیه بر نقش اشارتگرهای مکالمه‌ای)

محمدجعفر یوسفیان کناری*

استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

این مقاله قصد دارد تا با به کارگیری «اصل همیاری گرایس»، سبک ارتباطی گفتگوهای نمایشنامه «ملودی شهر بارانی» (اکبر رادی، ۱۳۷۸) را تحلیل کند. «اشارتگرهای مکالمه‌ای» در روند یک ارتباط کلامی معمولاً ناشی از این ضرورت‌اند که دو سوی رابطه ناگزیرند گفته‌های خود را منسجم، شفاف و مرتب ادا کنند. کشف این مسئله که آیا اعمال الگوهای کاربردی زبان‌شناسی می‌تواند در فرآیند تحلیل روابط نمایشی معنادار میان شخصیت‌های درام مفید باشد یا خیر، در اولویت پژوهشی مطالعه حاضر قرار دارد. این تحقیق به روش توصیفی-تحلیلی و با مورد مطالعاتی منتخب از مجموعه نمایشنامه‌های معاصر ایرانی انجام می‌شود. «ملودی شهر بارانی» از نظر نمایشی واجد ارجاعات و اشارات صریح یا ضمنی مکرری به گفتمان‌های اجتماعی، سیاسی و جلوه‌های فرهنگی و بومی موقعیت‌های زبانی رخداد اصلی است. تقابل نمایشی اشخاص ماجرا غالباً با توسعه تدریجی الگوی منسجمی از گفتگوهای معنادار پی‌ریزی شده و سپس در کلیت نقشه داستانی اثر تعمیم یافته است. از این لحاظ می‌توان گفت که بافت‌های کلامی چندگانه و متکثری همزمان در فضای رخداد اصلی

* نویسنده مسئول: yousefian@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۹۰/۴/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۰/۱۰/۲۵

نمایشنامه شکل می‌گیرند که فارغ از خاص‌بودگی هویت زمان و مکان روایی، واجد ظرفیت‌های زبانی مشخصی برای تحلیل‌اند.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی درام، نمایشنامه‌های ایرانی، اشارتگرهای مکالمه‌ای، «ملودی شهر بارانی»، اکبر رادی

۱. زبان در کانون مطالعات سبک‌شناختی درام و اجرا

جهان نمایشی قلمرو تحقق بی‌وقفه و ناهمگون زبان است. تاریخچه درام بیش از آنکه اعتبار نظری خود را مرهون «انجام دادن» عمل باشد^۲، متأثر از کیفیت گاه غیر قابل حدس «انجام یافتن» عمل است. بین تجربه عمل در دنیای واقعی و بازنمود آن در دنیای نمایشی، این خود زبان است که محقق شده است و در ترازهای معناساز مختلفی کار می‌کند. این رابطه تعامل یا تفاهم دوسویه نیست؛ بلکه حالاتی از ظهور^۳ نوعی تفاوت همه‌جانبه است. به بیانی دیگر، میان زبان و درام مناسباتی از جنس نمایشگری و اجرا^۴ وجود دارد. زبان به‌مثابه نظامی از ترازهای دگرگون‌ساز معنا، در گسست زیباشناختی تئاتر مدرن از «امر دراماتیک ارسطویی»، پیوست موقتی آن به تجربه‌های «اپیک پرشتی» و سپس گذار از عصر «پسادراماتیک» نقش بسزایی ایفا کرده است.

پاره‌ای از عمیق‌ترین مطالعات انجام‌شده درباره تبدیلات زبان‌شناختی درام و اجرا برگرفته از نظریات اردوگاه تئاتر آلمان است. هانس تیئس لِمَن^۵، استاد مطالعات تئاتری از دانشگاه یوهان ولفگانگ گوته فرانکفورت، و اریکا فیشر-لیشته^۶ از دانشگاه برلین، از مهم‌ترین شخصیت‌های برجسته‌ای هستند که طی ده‌سال گذشته به نقش دگرگون‌ساز زبان در اجرا توجه عمیقی نشان داده‌اند. ماروین کارلسون^۷، مورخ آمریکایی تئاتر، در مقدمه‌ای که بر کتاب *قدرت دگرگون‌ساز اجرا*^۸ اثر فیشر-لیشته (2008) نوشته است، تأثیر ماکس هرمن^۹ آلمانی را در مقام پایه‌گذار تأملات زیباشناختی اجرا و پیشوای نظری حلقه مطالعات اجرایی این کشور، گریزناپذیر دانسته است (Fischer-Lichte, 2008: 2-7). زبان در مجموعه‌گفتارهای نظری حلقه آلمان، اغلب کاربردی «زیباشناختی» داشته و بیش از همه، به روند تبدیلات نمایشی و اجرایی معطوف است.

فیلیپ اوسلندر^{۱۱}، استاد مطالعات اجرایی دانشگاه جورجیا، در مقدمه کتاب چهارجلدی خود به نام *اجرا: مفاهیم انتقادی در مطالعات ادبی و فرهنگی*^{۱۲} (2003)، از تعریف‌های زبان‌شناسی معتبری بهره می‌برد تا به‌طور تلویحی مفهوم نمایشی اجرا (پرفورمنس) را به سازوکار خود زبان پیوند دهد. او می‌گوید اجرا همان زبانی است که گوینده یا نویسنده‌ای در عمل تولید می‌کند و این با فهمی که فرد از زبان دارد، کاملاً متمایز است. به نظر اوسلندر، میان تعبیر نمایشی اجرا و کاربرد زبان‌شناختی آن همواره نوعی توانایی بالقوه برای «انجام یافتن» وجود دارد. از دیدگاه اوسلندر، اشارات اجرایی فیلسوف بریتانیایی، جی. ال. آستین^{۱۳}، درباره اظهارات کلامی ویژه‌ای که فرد (گوینده) را به اجرا کردن عملی ملزم می‌کنند^{۱۴}، یکی از مهم‌ترین شواهدی است که نشان می‌دهد زبان‌شناسی، علم سنجش ماهیت نمایشگری زبان و کارکردهای عینی آن است (Auslander, 2003: 1-3).

در یک دهه گذشته، آلن اکرمین^{۱۵} و پیش از او ژوزه فرال^{۱۶} - از سردبیران و گردانندگان کانادایی نشریه معتبر *درام مدرن*^{۱۷} - با انتشار مقالاتی راجع به کشف قابلیت‌های زبان در نمایشنامه‌های مشهور معاصر، به حوزه میان‌رشته‌ای زبان‌شناسی درام، ارزش مطالعاتی دوباره‌ای بخشیدند. به نظر او، نوعی تنش ذاتی میان متن نمایشنامه‌ها و اجراهایشان وجود دارد که جزء بی‌بدیل فرایند بازنمایی است (Ackarman, 2006: 1-2). تفاوت بنیادی حضور زبان در متن (نمایشی) با ظهور آن در صحنه (اجرایی)، زمینه‌ساز تفسیرهای متعددی از یک تجربه تئاتری است. اکرمین مجموعه مقالات یادشده را با اظهارنظری از استنلی کاول، فیلسوف آمریکایی معاصر، آراسته می‌کند:

حس کشمکش زبان با خودش نوعی آزادی عمل خاص در تفسیر متون برمی‌انگیزد که... گامی فراتر از مصادیق ظاهری کلمات محسوب می‌شود. درک یک نوشته جدی ضرورت طرح این سؤال را مطرح می‌کند که... متن چگونه همه آن اطلاعات زمینه‌ای را که لازم است بدانیم تا بفهمیم واقعاً کلمات چه می‌گویند، در اختیارمان می‌گذارد (Ackarman, 2006 as cited in Cavell, 2004: 8-9).

در این مقام، درام به‌مثابه متنی است که گفتار و کلمات جاری در جهان نمایشی آن، همواره چیزی فراتر از آنچه به‌ظاهر ادا می‌شود، مصداق می‌یابد. تنوع و پیچیدگی کاربرد کلام در ابعادی فراتر از طرز ادای ساده و مستقیم آن، متن نمایشی را از اتخاذ موضعی ایستا و عینی، بیرون از دایره هر نوع تفسیر و تعبیر ذهنی بازمی‌دارد و زمینه خوانش‌های متفاوتی را مهیا می‌کند.

جدای از حلقه آلمانی‌زبان و صاحب‌نظران آمریکای شمالی، یکی از کامل‌ترین انواع مطالعات کاربردی در حوزه زبان و سبک‌شناسی درام را می‌توان در مجموعه پژوهش‌های علمی استادان دانشگاه لَنکستر^{۱۸} انگلستان مشاهده کرد. در سال ۱۹۹۸م، دو تن از برجسته‌ترین پژوهشگران گروه زبان انگلیسی و ادبیات مدرن به نام‌های جان‌تان کال پیر^{۱۹} و میک شورت^{۲۰} به همراه پیتِر فردونک^{۲۱} از دانشگاه آمستردام، مجموعه‌مقالاتی را گردآوری و تدوین کردند که در قالب کتابی به نام *کاووشی در زبان درام؛ از متن به زمینه (متن)*^{۲۲} و با حمایت انتشارات راتلج منتشر شد. در این کتاب، نویسندگان مقالات برای بررسی و تحلیل متون نمایشی مختلف - از شکسپیر تا آرتور میلر^{۲۵} و تام استوپارد^{۲۶} - از روش‌های مختلف تحلیل زبان نظیر تحلیل گفتمان^{۲۳}، پراگماتیک و زبان‌شناسی شناختی^{۲۴} استفاده کردند.

میک شورت در مقاله‌ای از همین مجموعه با عنوان «از متن دراماتیک تا اجرای دراماتیک» به این سؤال اساسی پاسخ می‌دهد که فهم نمایشنامه از کجا آغاز می‌شود؟ آیا باید برای فهمیدن آن باید کلاس‌های آموزشی خاصی را گذرانند؟ باید حتماً اجرای آن را دید؟ و یا آنکه خود متن را خوانند؟ به نظر کال پیر که بر این مقاله مقدمه کوتاهی نوشته است، طرح این سؤال‌ها نکته بسیار مهمی است؛ زیرا سبک‌شناسی درام بر این اصل استوار است که می‌توان با تحلیل متن نمایشی به فهم کامل و معتبری از نمایشنامه رسید. به نظر شورت، هر سه جنبه نمایشنامه، یعنی «متن نمایشی، تولید و اجرای آن»، از جهات گوناگونی با هم متفاوت‌اند. اما باید به‌خاطر داشت که در هر صورت، آماده‌سازی نمایشنامه برای تولید (دراماتورژی) و استراتژی‌های اجرایی آن، دراصل استنتاجی محصول خواندن متن هستند. به نظر شورت، این نوع استنتاج فقط با تحلیل زبان‌شناختی متن امکان‌پذیر است و این متون هستند که حامل اشارت‌گرهای خاصی

برای اجرا شدن‌اند. او می‌گوید: «متن نمایشی نسخه‌ای برای وانمودگری است.» (Short, 1998: 7). نمایشنامه‌نویس هر آنچه را که بازیگران قرار است وانمود کنند، به‌طور تلویحی پی‌ریزی می‌کند. این موضع‌گیری شورت تا حدی به دیدگاه‌های نشانه‌شناسان تئاتر معاصر، از جمله کر الام^{۲۷}، آستون و ساونا^{۲۸} نزدیک است. نشانه‌شناسان تئاتر معاصر نشانه‌های کلامی متون نمایشی را از مهم‌ترین موارد نادیده‌گرفته مطالعات تئاتری معاصر می‌دانستند. شورت قصد ندارد کاملاً منکر ارزش تجربه‌ی حضوری اجرا شود؛ بلکه سعی دارد با معطوف کردن نگاه خود به متن نمایشی، ارزش‌های اجرایی بالقوه در زبان آن را کشف کند. به نظر او، اگر مخاطب تجربه‌ی اجرا داشته باشد، آن‌وقت بهتر می‌تواند متن را بازخوانی کند و مناسبات زبانی میان گفت‌وگوها، شرح صحنه‌ها و اشارتگرهای صحنه‌ای را دریابد. از این نظر، ادبیات نمایشی و راهکارهای اجرایی به مدد زبان و تنوع نقش‌های معناساز آن، قابلیت مذاکره‌ی زیباشناختی پیدا می‌کنند. به همین دلیل است که کتاب نام‌برده با نقل‌قولی از رومن یاکوبسون آغاز می‌شود: «زبان‌شناس ناشنوا به نقش ادبی زبان و صاحب‌نظر ادبی بی‌تفاوت به مسائل زبان‌شناسی و ناآشنا به الگوهای زبانی، وصله‌های ناجوری هر دو به یک اندازه شرم‌آورند.» (as cited in Culpeper, Short & Verdunk, 1998: ii).

۲. اشارتگرهای مکالمه‌ای و فن تحلیل درام

اگر بتوان رویکرد متن‌محور میک شورت را مبنایی برای تحلیل استراتژی‌های کلامی نمایشنامه فرض کرد، آن‌گاه باید تعریف‌های عملیاتی دقیق‌تری از روند خلق معنای نمایشی ارائه کرد. به این معنا، در سطحی از منطق صوری کلام، درام را می‌توان ساخت یکپارچه‌ای از نشانه‌های زبانی پویا دانست که هریک با نقش و عملکرد ویژه‌ای در انتقال معنا، احساس و یا اندیشه‌ای خاص عمل می‌کنند.

هر نوع تحلیل سبک‌شناسانه درام باید ابتدا با این ویژگی متمایز «متن نمایشی» در مقابل «متن ادبی» آغاز شود که همواره در آن نوعی مجاری ارتباطی بالقوه کار می‌کنند تا اجراهایی چندلایه عرضه شوند. ماهیت چندرسانه‌ای درام که آمیخته به رمزگان‌های

کلامی، دیداری و شنیداری است، دست‌کم به‌نحوی هم‌زمان در سه تراز معنا ساز عمل می‌کند: آنچه که «هست»، می‌تواند به «اجرا درآید» و ممکن است «دریافت شود». معنای اولیه‌ای که هست، متعلق به دنیای نمایشی متون است و در روند خلق و نگارش نمایشنامه شکل می‌گیرد. معنایی که می‌تواند اجرا شود از متعلقات فرایند آماده‌سازی متن است و طرح اولیه‌ای برای اجرا شدن است^{۲۹} که بنابه قاعده، در حوزه اختیارات دراماتورژ و کارگردان قرار می‌گیرد. اما تراز آخر، به نقش فعال مخاطب در مقام منتقد یا تماشاگر بازمی‌گردد که متأثر از کیفیات تجربه‌تئاتری و سطوح متفاوت دریافت آن است. هرچه فاصله معیارهای الگوی تحلیلی از تراز نخست (متن) بیشتر شود، نیاز به واسطه‌های رمزگشایی قوی‌تری است.

متن دراماتیک به‌مثابه یک اَبَرنشانه^{۳۰} زبانی، آن‌گونه که فیستر مدعی است، می‌تواند دلالت‌های ضمنی بی‌شماری خلق کند که پیچیدگی معنا در صورت‌های کلامی، فقط یکی از شکل‌های مختلف آن است (Pfister, 1991: 7-12). در همین حال، شورت عقیده دارد رویکرد زبان‌محور به گونه‌های مختلف ادبیات (شعر، رمان و نمایشنامه) می‌تواند فهم تازه‌ای از سبک هر اثر ادبی ارائه کند. او تأکید دارد که تحلیل نظام‌مند و کامل از سبک اثر ادبی می‌تواند مایه درک آسان‌تر آن شود و این امکان را فراهم کند که با اتخاذ رویکردی زبان‌محور، آزادی عمل بیشتری برای تفسیر اثر حین قرائت آن وجود داشته باشد (Short, 1996: 27).

اشارت‌گرهای مکالمه‌ای^{۳۱} از مهم‌ترین ایده‌های کلامی هستند که به‌موازات سنجش زبان، از حیث کاربردهای متنوعش تعریف می‌شوند. کاربردشناسی^{۳۲} یکی از تقسیمات سه‌گانه نشانه‌شناسی (همراه با معناشناسی^{۳۳} و زبان‌نحو^{۳۴}) است. در زبان‌شناسی مدرن، معمولاً از کاربردشناسی به‌عنوان مطالعه زبان از نظرگاه شخصی که آن را به‌کار می‌برد یاد می‌کنند. کاربر زبان، به‌ویژه در انتخاب‌هایی که می‌کند، محدودیت‌های زبانی که در تعاملات اجتماعی دارد و تأثیراتی که می‌تواند بر شنونده یا مخاطبش در روند چرخه ارتباطی بگذارد، مورد توجه واقع می‌شود. کاربردشناسی بر حوزه‌ای از زبان میان معناشناسی، زبان‌شناسی اجتماعی^{۳۵} و بافت‌های برون‌زبانی^{۳۶} متمرکز است؛ هرچند

امروزه به دلیل موضوعات متنوعی که در برمی گیرد (از جمله اشارتگرهای مکالمه‌ای)، مرزبندی میان این دامنه‌ها چندان هم روشن و شفاف نیست (Crystal, 2003: 364). در مطالعات سبک‌شناختی، اشارتگرها از چند جهت مورد توجه واقع شده‌اند. در اغلب موارد، آن‌ها به مثابه الگویی از ماهیت و قوه تبیین پراگماتیک پدیده‌های زبانی شناخته می‌شوند. منشأ این گونه استنتاج‌های پراگماتیک را می‌توان در برخی اصول کلی برای تعامل همیارانه و به قصد افشای ساختار زبان پیدا کرد. بنابراین، مفهوم اشارتگرها به نوعی حامل برخی توضیحات کاربردی مهم درباره مسلمات زبان‌شناختی است. کاربرد مهمی که می‌توان از اشارتگرهای کلامی گرفت، در ترازهای چندگانه گفتار، مصداق آن در عمل و قصد یا نیت گوینده پاره‌گفتار^{۳۷} است. در این وجه، اشارتگرها زمینه‌های بالقوه فعالی برای هر نوع مکالمه‌ای هستند که نشان می‌دهند چگونه ممکن است معنا بیش از آنچه که «گفته‌شده» و یا به نحوی تحت‌اللفظی «بیان‌شده»، متفاوت باشد (Levinson, 1997: 97-100).

امروزه، معمولاً اشارتگرهای مکالمه‌ای در پرتوی از آرای اچ. پی. گرایس^{۳۸} شناخته می‌شوند. این مؤلفه‌های ارتباطی منتج از روند دلالت‌های ضمنی هستند که بر مبنای اعتبار از پیش مفروض آن‌ها، گوینده و شنونده وارد گفت‌وگو با هم یا تفسیر پاره‌گفتارهایشان می‌شوند. تمام ارتباط‌های انسانی نوعی دانش زمینه‌ای و یا پیش‌فرض را معیار خود قرار می‌دهند که به واسطه همان نیز نتیجه‌گیری منطقی (استنتاج) ممکن می‌شود (Finch, 2000: 167). استفاده گرایس از این دلالتگرهای زبان‌شناختی در مکالمه‌های بینافردی، بیشتر تلاشی است برای پیگیری و تحلیل منطق صوری زبان. اما نباید از نظر دور داشت که جدای از سبک کلام، هر چیزی از جمله عمل فرد (شخصیت)، حوادث (رخداد نمایشی) و حالات و اطوار انسانی (ژست) نیز می‌تواند حامل بار دلالتگر و اشارات ضمنی خاص خود باشد.

پیتر تان^{۳۹}، استاد ادبیات و زبان انگلیسی دانشگاه سنگاپور، در فصل دوم کتاب خود با عنوان *سبک‌شناسی درام: با تمرکز ویژه بر نمایشنامه‌های تام استوپارد*^{۴۰} (1993)، برای مواجهه و تحلیل مجموعه نمایشنامه‌های معاصر از پنج رویکرد پراگماتیکی استفاده می‌کند که یکی از آن‌ها، متأثر از همین اشارتگرهای مکالمه‌ای و اصول ارتباطی

گرایس است^{۴۱}. او در پاسخ به این سؤال که «چگونه می‌توان با تحلیل صورت‌های زبانی خاص به نتایجی از نوع سبک‌شناسی درام رسید؟» الگوهایی را برای مواجهه با متن ادبی و نمایشی معرفی می‌کند. در الگوی اول، قاعده کلی این است: $S(R) X \rightarrow X$. در این الگو که از هرشتاین-اسمیت^{۴۲} وام گرفته است می‌گوید:

در یک متن ادبی وجهی... آشکار در سطح هست که S نام دارد. هر S حامل نوعی رابطه (R) با وجه دیگری است که... در نوع خود غامض و مجهول است (X). بنابراین، فقط با تحلیل S می‌توان به عمق مطلب یا همان X مجهول دست یافت و آن را کشف کرد (Tan, 1993: 7).

پیداست که این تفسیر تا حد زیادی یادآور الگوی زبانی چامسکی^{۴۳} (ژرف‌ساخت/روساخت) است. الگوی تحلیل متن ادبی و نمایشی در تقلیل‌یافته‌ترین شکل خود می‌تواند به این صورت تعریف شود:

صورت‌زیباشناختی ↔ تحلیل زبان‌شناختی متن ادبی

الگوی ۱

طبق این الگو، سبک‌شناسی به‌تنهایی نمی‌تواند به‌طورکامل راهگشای تحلیلی مناسبی برای قرائت متون ادبی و نمایشی باشد؛ بلکه لازم است پیشاپیش میان الگوهای صرف یا نحو زبان و فرم زیباشناختی اثر مناسبات مفروضی برقرار کنیم. به‌عبارت دیگر، فقط با ارائه تحلیلی از سبک کاربرد نشانه‌های زبانی اثر نمی‌توان به دریافت سبک‌شناسانه‌ای از هویت متن ادبی یا نمایشی دست یافت. الگوی دوم، متن را نخست مورد تحلیل معناشناختی (سمانتیک) یا کاربردشناختی (پراگماتیک) قرار می‌دهد و پس از کشف دلالت‌های نشانه‌شناختی اثر به تفسیر آن می‌پردازد. بنابراین، این الگو به‌ترتیب مواجهه مفسر با اثر به این شکل است:

متن ← تحلیل زبان‌شناختی ← دلالت‌های نشانه‌شناختی ← تفسیر متن

الگوی ۲

بدیهی است که در این الگو، دیگر منظور از تحلیل زبان‌شناختی فقط تجزیه و تحلیل دستور زبان متن (گرامر) نیست و هم‌زمان، آواشناسی و معناشناسی را نیز دربرمی‌گیرد. در الگوی سوم، محدوده تحلیل‌های زبان‌شناختی، حوزه کارکرد و معناهای زمینه متن هم مطرح می‌شود. بنابراین، الگوی تحلیل باید به سمت قرائت متن در زمینه آن (قاب) معطوف شود و کاربرد زبان در عمل جسته شود، نه فقط در آنچه گفته می‌شود:

متن ← تحلیل زبان‌شناختی + تحلیل بافت ← دلالت‌های نشانه‌شناختی ← تفسیر

الگوی ۳

تحلیل گفتمان که به استراتژی‌های متنوع کلامی در متن ادبی (نمایشی) اشاره دارد و از این نظر می‌تواند مبنای سنجش موقعیت و جایگاه افراد دخیل در تبادل کلام باشد، حاصل افزونه دیگری به تحلیل‌های سبک‌شناختی است که بر مناسبات بینافردی شکل‌گیری مکالمه متمرکز است:

متن ← تحلیل زبان‌شناختی + تحلیل بافت + تحلیل بینافردی ← دلالت‌های نشانه‌شناختی ← تفسیر

الگوی ۴

تان با تعریف چنین الگوهای طبقه‌بندی‌شده‌ای از مواجهه با متن ادبی و نمایشی، سعی می‌کند تأثیر برخی از مهم‌ترین تکنیک‌های دراماتیک را به موازات سنجش‌های سبک‌شناسانه دنبال کند و به دریافتی منطقی از نقش مؤلفه‌های زبانی در فن تحلیل درام بپردازد (Tan, 1993: 10-17).

به این ترتیب، اشارتگرهای مکالمه‌ای یکی از ابزارهای مؤثر برای شناخت و تحلیل سبک گفتارهای نمایشنامه‌تلقی می‌شوند. به کمک آن‌ها می‌توان فهم نمایشی خود را از مناسبات میان شخصیت‌ها و قصد یا نیت نمایشی‌شان مورد تأیید یا تکذیب قرار داد. اشارات ضمنی هر گفتار می‌تواند زمینه‌ای برای تولید معناها بالقوه موجود در موقعیت‌های نمایشی مختلف باشد. با شناخت صحیح کاربرد آن‌ها در منظومه‌ای از

نشانه‌های کلامی و رفتاری شخصیت‌ها، می‌توان کنش قریب‌الوقوعی را برخلاف گفتار پیش‌بینی کرد و بر پایه نوعی تضاد و تناقض میان آنچه که از سوی اشخاص ماجرا گفته و انجام می‌شود، زمینه رخداد‌های اصلی داستان را بنا کرد. از این منظر، شخصیت‌های هر نمایشنامه به آنچه باور دارند، مشکوک‌اند؛ آنچه را که به آن شک دارند، قبول ندارند و آنچه را که انکار می‌کنند، باور دارند. بنابراین، میان الگوی شخصیت‌پردازی اغلب متون نمایشی و مناسبات چندلایه زبان گفتار با قصد و عمل شخصیت‌ها، می‌توان جلوه‌هایی از پیچش معنا را دنبال کرد. از ولتر نقل شده است که وقتی سیاستمداری می‌گوید «بله»، منظورش «شاید» است؛ وقتی می‌گوید «شاید»، منظورش «نه» است و زمانی که می‌گوید «نه»، دیگر سیاستمدار نیست (as sited in Korta & Perry, 2006). بهره‌ای که گرایس از اشارتگرهای کلامی می‌برد، می‌تواند مبنای تحلیل و کشف مناسبات کم‌تر دیده‌شده شخصیت‌ها در فحوای گفتارهای رایجشان باشد.

۳. اشارتگرهای مکالمه‌ای و سبک گفتارها در «ملودی شهر بارانی»

موقعیت نمایشی زیر را مجسم کنید. زنی روی نیمکت پارکی نشسته و سگ بزرگی روی زمین جلوی او دراز کشیده است. مردی نزدیک می‌شود و کمی بعد روی نیمکت کنار زن می‌نشیند. به دنبال موضوعی می‌گردد تا سر صحبت را باز کند. به زن و سپس سگ زیر پایش نگاهی می‌اندازد و می‌گوید:

مرد: سگ شما که گاز نمی‌گیرد؟

زن: نه.

[مرد خم می‌شود تا سگ را نوازش کند. سگ ناگهان دست مرد را گاز

می‌گیرد]

مرد: آخ! هی، شما که گفتید سگتان گاز نمی‌گیرد!

زن: هنوز هم می‌گویم. اما اینکه سگ من نیست.

یکی از موضوعاتی که این موقعیت نمایشی فرضی مطرح می‌کند، مسئله ارتباط در حین مکالمه است. مشکل از جایی آغاز می‌شود که مرد (همتای مخاطب) بر مبنای یک

پیش فرض منطقی نتیجه‌گیری می‌کند. او به دلیل «مجاورت» زن و سگ در موقعیت واحدی که معرف یک «کل بیانی» است، نتیجه می‌گیرد که دو نشانه «الف» (زن) و «ب» (سگ) باید «نسبت» یا رابطه‌ای با هم داشته باشند. «طرز ادای» پاسخ زن نیز هیچ شکلی را بر نمی‌انگیزد که مرد تأمل، و بیشتر احتیاط کند. در عین حال، به دلیل عدم تفاهم در نحوه ارجاع‌دهی به سگ (متعلق به زن یا دیگری) کل موقعیت به دلیل تعجبی که در پایان بر می‌انگیزد، «لحن» شوخ‌طبعانه و طنزآلودی می‌گیرد. این لحن تاحد زیادی به کیفیت همراهی مخاطب با مرد و موقعیت تعریف شده است. این واقعیت که «زن صاحب سگی است» کاملاً صحیح است؛ اما مشکل از جایی آغاز می‌شود که مرد گمان می‌کند «این سگ خوابیده زیر پای زن، همان سگی است که راجع به آن می‌پرسد». پاسخ کوتاه زن (نه!)، مرجع صدق «غایب» دارد؛ درحالی که مرد آن را «حاضر» تلقی می‌کند. آنچه مرد می‌پرسد، اشاره به همین نزدیکی است؛ اما زن پاسخ آن را با اشاره‌ای به دور می‌دهد. درحالی که همه چیز بر مبنای «صحت» و «صمیمیت» در گفتار و نیت پیش می‌رود، تضادی درونی کم‌کم افشا می‌شود. مرد بیش از آنچه که به‌عنوان جاذبه صحنه و موقعیت یادشده دریافت کند، ناخواسته مشمول دافعه‌ای گزنده از سوی زن و سگ زیر پایش می‌شود. بدفهمی اساس جذابیّت این صحنه است که فقط با لغزش از کلام به استنتاجی که بر پیش‌فرض‌های شخصی استوار است، حاصل می‌شود. زن پاسخ درستی داده است؛ اما اطلاعات صحیح خود را بسیار محدود و موجز در اختیار مرد گذاشته و همین ضعف کلی در انتقال کمی داده‌ها، زمینه بدفهمی را فراهم آورده است. «اصل همیاری گرایس» به چنین انحراف‌هایی در حین مکالمه اشاره می‌کند. دیدگاه او که اغلب برای گفتمان‌های کلامی به کار می‌رود، بر این فرض استوار است که در جریان هر گفت‌وگو، همواره مجموعه قواعدی دخیل‌اند که آن را هدایت می‌کنند. اصول همیاری مؤید این هستند که گفتمان اساساً ساختاری است؛ یعنی بر اساس یک قاعده مشترک پیش برده می‌شود و این اصل مشترک آن است که هر گفت‌وگویی، نوعی تلاش همیارانه بین دو طرف قلمداد می‌شود و همواره نیز همراه با جهت دوسویه توافق‌شده‌ای است. پاره‌ای از قواعد و گزاره‌های فرعی این دیدگاه به این شرح‌اند:

۱. اصل کیفیت^{۴۴}: بر اساس این قاعده، هریک از دوسوی مکالمه باید گفتاری ادا کنند که درست و صادق باشد. هیچ‌یک نباید آنچه را که می‌دانند غلط است بگویند. در عین حال، هیچ‌یک هم مجاز نیستند حرفی بزنند که دلیل یا شاهی برایش نمی‌توانند ارائه کنند.

۲. اصل کمیت^{۴۵}: طبق این قاعده، فقط آنچه ضروری است باید گفته شود. لازم نیست یکی از دو طرف مکالمه و یا هر دوی آنها اطلاعاتی افزون‌بر آنچه خواسته شده در اختیار یکدیگر بگذارند.

۳. اصل ربط^{۴۶}: مکالمه باید بر مبنای مشترک و مرتبط با بحث پیش برود. لازم است هریک از دو طرف از پرداختن به مباحث بی‌مورد پرهیز کنند.

۴. اصل طرز رفتار^{۴۷}: بسیار مهم است که دو طرف مکالمه واضح و مشخص حرف بزنند و از هر نوع ابهامی بپرهیزند. ضروری است که پرسش و پاسخ‌ها به‌ترتیب، موجز و به‌اختصار ادا شوند؛ در غیر این صورت، موجب خستگی یکی از دو سوی مکالمه و یا شنونده بالقوه آن (مخاطب در درام) می‌شوند (گرایس به نقل از Yule, 2000: 36-37).

گرایس معتقد است اندرزهای یادشده منحصر به یک تراز سطحی (در روند دلالت‌گری) نیست؛ بلکه اغلب ترازهای متفاوتی را دربرمی‌گیرد. او بر این گمان است که در اکثر مکالمه‌های عادی که آشکارا این اصول مطابقتی با هم ندارند، شنونده فرض را بر این می‌گذارد که محتوای گفتار از تراز ضمنی‌تری مورد توجه واقع می‌شود؛ زیرا باور دارد که «اصل همیاری» حتماً محقق می‌شود. به‌عبارتی دیگر، بخشی از کارایی هر مکالمه در توافق نظر دو طرف حول بافت‌های کلامی است که به‌نحوی بالقوه فعال‌اند و اگر در انتقال رمزگان‌های مشترک ضعفی رخ دهد، بدفهمی پدید می‌آید. این اندرزهای کلامی معمولاً استنتاجی فراتر از محتوای معناشناختی جمله‌هایی که گفته می‌شوند، در اختیار می‌گذارند. اصل کیفیت، برداشتی عمل‌گرایانه از گفتار را مبنی بر اینکه حقیقت محض ادا شده است تقویت می‌کند. اصل کمیت می‌گوید اطلاعات از سوی گوینده به‌طور کامل عرضه شده است. اصل ربط مؤید آن است که گفتار در سنخیت موضوعی با موقعیت خود است. اصل طرز رفتار هم تأیید می‌کند که ماجرای نقل‌شده در حین

گفت‌وگو از منطق علت و معلولی یا به‌نوعی تقدّم و تأخّر زمانی ویژه‌ای برخوردار است.

حوادث اصلی نمایشنامه «ملودی شهر بارانی» در پاییز سال ۱۳۲۵ خورشیدی و کمی بعد از پایان جنگ جهانی دوم می‌گذرد. مهیار، جوان ۲۷ ساله خانواده آهنگ است که بعد از هفت‌سال تحصیل حقوق در سوئیس به‌دلیل فوت پدر به زادگاهش، رشت، بازمی‌گردد. او درگیر نوعی تردید و دودلی در بازگشت به اروپا و ماندن نزد بقیه اعضای فامیل می‌شود. این در حالی است که تقسیم ارثیه آهنگ مشکلاتی را با خانواده‌ای که مدت‌ها کنارشان زندگی و به آن‌ها خدمت کرده‌اند (خانواده شفتی) پدید می‌آورد. گیلان، دختر این خانواده، تلاش می‌کند تا غیرمستقیم با هدایت مهیار به‌سوی فهم تازه‌ای از موقعیت تاریخی و سیاسی زادگاه و فرهنگ بومی‌اش، راهی برای ماندگار کردن او بیابد.

این نمایشنامه بر ترازهایی چندلایه از پیشرفت گفت‌وگو میان شخصیت‌ها بنا شده است. درحالی که بین مهیار و گیلان نوعی هم‌ترازی تدریجی گفتار در فاصله چهار پرده نمایشنامه شکل می‌گیرد، لحن گفت‌وگو میان برادران آن‌ها (بهمن و سیروس) آرام‌آرام از یک هم‌ترازی به‌ظاهر طبقاتی به نوعی ناهم‌ترازی متضاد و خصمانه منجر می‌شود. درواقع، میان این جفت‌های کلامی، رشته‌های دراماتیک، اما ناهم‌سویی از تغییر و تحول شخصیت‌های درگیر گسترش می‌یابد. سطح اختلاف بین مهیار و گیلان در دو پرده نخست، با طرح موقعیت‌های تازه‌ای از مناسبات بین خانواده‌ها و ارجاعاتی به حوادث عاطفی آن‌ها در گذشته، به‌تدریج هم‌تراز با یکدیگر می‌شود و در پایان به نوعی تفاهم و درک متقابل می‌انجامد. در مقابل، با پیشرفت ماجرا، مکالمه‌های بهمن و سیروس از سطحی شبه‌روشن‌فکرانه، مجادله‌ای متمدانه و امروزی به درجاتی از تحقیر، توهین و سرزنش دیگری و عاقبت برخوردهای فیزیکی (دیگرآزاری) ختم می‌شود. بین این دو جفت گفتاری (مهیار/ گیلان - بهمن/ سیروس) ماری، دختر خانواده آهنگ، نقش میانجی عاطفی و اغلب ناکامی را بازی می‌کند که موجب انتقال باواسطه موقعیت می‌شود. آفاق، همسر بیوه آهنگ، نقطه کانونی حوادث است و می‌خواهد با تدبیر و درایت، همچنان هر دو خانواده و فضای گرم مناسبات

طولانی مدتشان را تداوم بخشید. مسلم، پدر گیلان و سیروس، و میرسکینه، پیرزن خدمتکار خانه، منفعل ترین عوامل گفتاری این نمایشنامه هستند که اغلب مورد غفلت و بی مهری واقع می شوند.

در پرده نخست و پس از تک خوانی های نامه ای از سوی مرحوم آهنگ خطاب به پسرش مهیار، نور صحنه می آید و پس از شرح صحنه ای، اولین گفت و گو میان میرسکینه و مهیار که تازه از فرنگ برگشته است درمی گیرد:

[نور نارس صبح است... میرسکینه با سینی صبحانه می آید. پیرزن کم جثه مریض احوالی است که لچکی به طرز روستاییان گیلان به سرش بسته است.]
میرسکینه: او، با لباس خوابیده بودین آقا؟

مهیار: به این زودی صبح شد؟

میرسکینه: [سینی را روی میز مستطیل می گذارد] توی سالن برای شما رختخواب انداخته بودم. پایینم تخت بود، بخاری، گرم و نرم... .

مهیار: خب میرسکینه... می گن کوه به کوه نمی رسه؛ ولی ما بالاخره به هم رسیدیم! میرسکینه: انشاءالله قدم به عروسی (رادی، ۱۳۸۸: ۲۲۲-۲۲۳).

مکالمه اول با دو سؤال آغاز می شود؛ درحالی که نه هیچ یک به دیگری پاسخ مناسب و مرتبگی می دهند و نه اصلاً انتظار پاسخی از همدیگر دارند. درواقع، گفت و گو بر زمینه ای از یک پیش فرض توافقی میان دو شخصیت بنا شده و هیچ یک از دو شخصیت به قاعده ربط در اصل همیاری گرایش وفادار نمانده است. میرسکینه می داند که مهیار تازه نیمه شب از سفر برگشته و احتمالاً آن قدر خسته بوده که فرصت عوض کردن لباسش را هم نداشته است. در سوی مقابل، مهیار هم می داند که پیرزن از موضعی مادرانه با او حرف می زند و انتظار شنیدن پاسخ روشنی ندارد. میرسکینه هم می داند که مهیار با دیدن نور خورشید و سینی صبحانه، هیچ نیازی به پاسخ سؤالش ندارد. بنابراین، به رغم ملاقاتی تازه پس از هفت سال دوری از خانواده، هر دو بر زمینه ای از تفاهم و توافق نظر درباره موقعیت گفتار وارد مکالمه می شوند. در سطح زیرین سؤال اولیه پیرزن، پرسش دیگری نهفته است که باز هم از سوی مهیار بی پاسخ می ماند: «میرسکینه: می دانم که دیشب رسیدین و فرصت نکردین لباستون رو درآورین

آقا، اما توی سالن برای شما رختخواب انداخته بودم. پایینم تخت بود، بخاری، گرم و نرم... پس چرا اینجا خوابیدین آقا^{۴۸}؟» مهیار حتی به این سؤال هم توجه نمی‌کند؛ نه به این دلیل که برای پیرزن ارزشی قائل نباشد؛ بلکه خوب می‌داند رابطه میان آن‌ها از چنان صمیمت و گرمی مادر-فرزندگونه‌ای برخوردار است که به جواب مستقیم نیازی ندارد. «مهیار: خب میرسکینه... اینکه نهایت لطف توست، اما مهم این است که الآن من پیش تو هستم. هرچند که... می‌گن کوه به کوه نمی‌رسه؛ ولی ما بالاخره به هم رسیدیم!»

درحالی که گفت‌وگوی آغازین نمایشنامه کاملاً بر محوری از توافقی‌های ضمنی میان گوینده و شنونده کلام، یا به عبارتی همان اصل همپاری بنا شده است، موضوع همین مکالمه در جای دیگری، محل پاسخ مناسب و دقیقی پیدا می‌کند. در ادامه همین صحنه، آفاق وارد می‌شود و بعد از دادن سفارش کار روزانه، به سوی پسرش می‌رود و دقیقاً برداشت دیگری از لباس‌های او ارائه می‌دهد: «... [آفاق با تعجب متوجه مهیار می‌شود که در این فاصله تکه نان و کره‌اش را خورده است.] آفاق: دیشب ساعت یازده و نیم رسیدی، صبح به این زودی کجا می‌ری مهیارخان؟ مهیار: جایی نمی‌رم خانم‌جان؛ فرصت نکردم لباسمو دربیارم.» (همان، ۲۲۴).

پاسخ مهیار به مادرش دقیقاً همان چیزی است که می‌بایست پیش از این به میرسکینه می‌گفت؛ اما شأن خانوادگی آفاق و نیز نوع رابطه غیررسمی‌تر او با خدمتکار خانه، تمام ناگفته‌ها را به مفاهمه‌ای زودرس بدل کرده است. دیدن مهیار حین صرف صبحانه درحالی که لباس رسمی بر تن دارد، برای آفاق نشانه‌ای دال بر خروج قریب‌الوقوع او از منزل است. بنابراین، نگرانی‌اش را از اینکه ممکن است چیزی اتفاق افتاده باشد که او نمی‌داند، با این سؤال نشان می‌دهد. درحالی که همین لباس با موقعیت بیداری اول صبح، هرگز ضرورتی برای پاسخ‌گویی برنمی‌انگیزد. مهیار به محض آنکه متوجه می‌شود ممکن است آفاق از لباس‌های او دچار سوءتعبیر شود، با دقت و صحت کامل (طبق اصل کیفیت و طرز رفتار)، به مادرش پاسخ می‌دهد تا مانع از بروز هر نوع سوءتفاهمی در روند مکالمه شود. در پایان همین پرده، گفت‌وگویی میان آن دو درمی‌گیرد که تراز اعتبار و شأن آفاق را در مناسبات شبه‌رسمی با مهیار

مشخص تر می‌کند: «آفاق: [به سمت در می‌رود] بعد از مرحوم صادق‌خان این تغییرات برای همه ما لازمه. مهیار: اگر چه تغییرات شما ربط زیادی به من نداره، با این همه بنده مطیع تصمیمات شما هستم خانم‌جان.» (همان، ۲۳۸).

چیزی که از آن به «اشارتگرهای مکالمه‌ای» یاد می‌شود، معمولاً به‌عنوان گزاره‌های زیرین اصل همیاری گرایس قابل پیگیری است. این اشارتگرها، مانند مثال یادشده، معطوف به اشارات ضمنی مبادله کلامی هستند و نشان می‌دهند که چگونه شرکت‌کنندگان در مکالمه می‌توانند معنایی بیش از آنچه می‌گویند، تولید کنند و با هم به اشتراک توافقی بگذارند. بنابراین، نکته قابل توجه این است که ابعاد درون و بینافردی شخصیت‌ها در نمایشنامه، با اشارتگرهای مکالمه‌ای که کلام آن‌ها ایجاد می‌کند و یا نوع مواجهه سلبی یا ایجابی‌شان با اصل همیاری گرایس برملا می‌شود. گرایس میان دو نوع کلی اشارتگرها تفاوت قائل می‌شود: اشارتگرهای قراردادی و غیرقراردادی^{۴۹}. اشارتگرهای قراردادی پیامد منطقی ذاتی پاره‌گفتارها هستند؛ درحالی که انواع غیرقراردادی آن‌ها به منطقی صوری کلام و بافت گفتار به‌شدت وابسته‌اند. بنابراین، اشارتگرهای قراردادی بیشتر بیرون از چارچوب معانی ضمنی مکالمه‌ها و در قالب جمله‌های گزارش‌گونه و خبری ادا می‌شوند. برای مثال، وقتی گفته می‌شود «بعضی از میهمانان آمده‌اند»، شنونده به‌طور طبیعی درمی‌یابد که «بعضی هنوز نیامده‌اند»؛ این نحوه استنتاج به بافت کلام هیچ ربطی ندارد و جزء ذاتی آن است. اما وقتی گفته می‌شود «من از او خوشم می‌آید»، اینکه چه شخصی دقیقاً در چه موقعیتی و به چه دلیل این جمله را ادا کرده است می‌تواند معنای آن را چندپهلوی کند. بنابراین، بر اساس آرای گرایس، اشارتگرهای قراردادی به اصل‌های چهارگانه او هیچ نوع وابستگی ندارند و تعبیرهای خود را به‌راحتی منتقل می‌کنند (Herman, 1995: 173-180). بدیهی است که در نمونه مطالعاتی این مقاله فقط اشارتگرهای غیرقراردادی مورد توجه‌اند.

در صحنه دیگری از همین نمایشنامه و با نخستین ورود بهمن، هنگامی که معلوم می‌شود خانواده آهنگ خانواده گیلان را به صرف شام دعوت کرده‌اند، گفت‌وگوهای

بالتوجه تنش‌زایی میان شخصیت‌ها درمی‌گیرد که باز هم معرف عدول از قواعد همیاری گرایس است.

بهمن: مثل اینکه شنیدم امشب مهمانان مکرمی داریم... صبح‌به‌خیر!

ماری: قراره گیلا با خانواده شب بیان خونه ما.

بهمن: در این صورت پای اخوی مهبانخان خیلی سبک بوده که... [نزدیک می‌شود] بالاخره به فیض میزبانی خانم گیلان و خانواده مفتخر شده‌یم.

گیلان: سفره ما از قدیم تو این خونه باز بوده آقای آهنگ. می‌ریم ماری جان؟

بهمن: [کلاهش را بازی‌کنان توی دست می‌گرداند] این چه حکمتیه ماری، که ماهی‌های قزل‌آلای سبزه‌طلایی، به خرده زیادی لیز درمی‌آن؟

ماری: حکمتش اینه که ما الان باید توی کلاس باشیم (رادی، ۱۳۸۸: ۲۲۷-۲۲۸).

مکالمه پایانی میان بهمین و ماری باز هم در قالب پرسش و پاسخی نامربوط با موضوع اصلی گفتار صحنه تنظیم شده است. نه واقعاً هدف بهمین از طرح سؤال این است که به کنجکاوی علمی‌اش پاسخ دهد و نه خواهرش پاسخی مناسب سؤال او در اختیارش می‌گذارد. درواقع، نوعی شکاف^۵ یا گسست کلامی میان گوینده سؤال و پاسخ‌گوی آن رخ می‌دهد که پیوند مکالمه را به حوزه صدقی بیرون هر دوی آنها ارجاع می‌دهد. موضوعی که باید پاسخ داده شود نه تعجیل برای رفتن به کلاس است و نه کیفیت ماهی قزل‌آلای؛ بلکه اصل ماجرا گیلان است. نمایشنامه‌نویس با پردازش متنوع در سبک ادای گفت‌وگوها، موفق شده است تا ترازهای شخصیت‌پردازانه درخور توجهی بنا کند. بهمین که در تمام ماجراهای چهار پرده نمایشنامه نقش مخرب، اما بسیار فعالانه‌ای دارد، اصولاً فرد ماهری در استفاده از کلام، سفسطه و تحقیر و پرخاش گفتاری سوژه‌های مکالمه‌های خود است. ماهی قزل‌آلای سبزه‌طلایی لیز کنایه‌ای است از سرسختی و غرور بیش از حد گیلان که مثل الگوی تأثیرگذاری همه متلک‌پرانی‌ها و اشارات غیرمستقیم، مصادیق دلالتگری زبان خود را به «غیر» موکول می‌کند. کنایه بر مبنای اشارت‌گرهای مکالمه‌ای ویژه‌ای عمل می‌کند که با انحراف آگاهانه و زیرکانه از جهت‌گیری اصلی کلام، به گوینده فرصت می‌دهد تا خود را به نادانی و ناآگاهی بزند.

این نوع مکالمه‌ها نوعی هجو آگاهانه اصل همیاری گرایس به‌شمار می‌آیند که به‌ویژه در سبک گفت‌وگونویسی درام‌نویسان اُبزورد و پیروان آن‌ها نمود بارزی یافت. جای دیگری از همین پردهٔ نخست نمایشنامه (بوی باران لطیف است) کاملاً با سوءتعبیر گذرا، ولی فعال و دراماتیکی همراه است. درحالی که گفت‌وگوی میان برادران آهنگ (بهمن و مهیار) بر سر تقسیم ارثیهٔ پدری است، ناگهان سؤالی از جانب یکی که می‌خواهد از قصد و برنامهٔ برادر دیگر آگاهی یابد، باعث می‌شود تا کلام بر مفصلی از یک مصداق دیگر بچرخد و به‌نحوی دگرگون پاسخ داده شود. در مکالمهٔ زیر می‌توان دید که چگونه بازی با موضوعات کلامی می‌تواند نقاط شخصیت‌پردازانه و توسعه‌دهنده‌ای از بافت ماجرا را آشکار کند.

مهیار: [عینک را از توی جلد درآورده، به چشم می‌زند] پس... تقسیماتی هم شده!
بهمن: البته یک حساب ویژه هم برای تو باز کردن.

مهیار: لابد روی تیمچه.

بهمن: نه، تیمچه مشترکه.

مهیار: پس... املاک «شفت».

بهمن: بیا طرف خودمون.

مهیار: دکان‌های راستهٔ حمام؟

بهمن: یه خونهٔ نقلی سر همین خیابون «بیستون».

مهیار: [عینک را از چشم برمی‌دارد] تو چی؟ خانم‌جان؟ ماری؟

بهمن: سندهای اصلی ته صندوقه؛ توی چهار لفاف مخمل پاکیزه.

مهیار:... بله

بهمن: [بلند می‌شود] چی کار می‌کنی؟

مهیار: هیچی! هفت‌خوان رستمی پشت سر گذاشتم، تست، رساله، کنفرانس... تا سپتامبر گذشته توی لوزان دعوت به تدریس شدم.

بهمن: خونهٔ سر بیستون و می‌گم.

مهیار: نمی‌دونم. [عینک را در جلدش روی میز تحریر می‌گذارد] شایدم وکالتاً فروختمش (همان، ۲۳۰-۲۳۱).

مهیار در پاسخ به برادرش که از او می پرسد چه کار می کنی؟ رمزگان های کلامی عام تری را دریافت می کند و از همین حیث شروع به پاسخ گویی می کند؛ درحالی که برای بهمن، بیشتر از وضعیت تحصیلی و شغلی برادرش، موضع گیری او در برابر ارثیه خانوادگی اهمیت دارد. در این مکالمه، ناگهان زمینه توافقی و مشترک کلام گسسته می شود و اصل همیاری گفتار، حول محور تقسیم ارث، به حوزه تحلیل تازه و شخصی تری از سوی یکی از دو طرف گفت و گو (مهیار) منتهی می شود. در پرده چهارم نمایشنامه (تا صبح آبی)، شخصیت های اصلی ماجرا، گیلان و مهیار، با انحراف کامل از قاعده چهارم همیاری گرایس (طرز رفتار)، به شدت زبانی مغلق، شبه روشن فکرانه، تمثیلی و تاحد بسیاری شعاری برمی گزینند که از نظر کیفی، هویت نمایشی آن ها را تقلیل می دهد.

گیلان: همه ما دست و پا می زنیم، تا غرق کامل! ولی... در صورتی که دریای نیلگون زیر گوش ماس، چرا توی مرداب؟ توی منجلاب؟

مهیار: منجلاب؟

گیلان: ما خیلی ساده ایم که دنیا رو پیچیده می بینیم.

مهیار: منظورتون وحشت های جنگ و فلسفه لوزانه؟

گیلان: [نچواگرانه برمی خیزد] برای اینکه درختی بکارین یا از مظلومی دفاع کنین، لازم نیس سوار اسب نحیفتون بشین و دور جبهه های جنگ و افسانه ها بگردین. باغچه و مظلوم هر دو پیش روی شمان؛ فقط کمی هنر می خواد.

گیلان: [در ادامه همین صحنه می گوید] زندگی تب و تاب و جنب و جوش داره و همه چیز برای عدل الهی فراهمه [و نگاهی به مهیار می اندازد].

مهیار: شما... جداً همچه احساسی به این شهر دارین؟

گیلان: باقلا قاتق ما کمتر از شاتوبریان شما خوشمزه نیس آقای دکتر! (همان، ۳۱۶-۳۱۷).

به خوبی پیداست که پاسخ سؤال مهیار برای سنجش احساسات و عواطف گیلان در برابر زادگاهش، با پاسخی در منطق کلامی نامرتبط با بحث و به شیوه نفی هم تراز دو موضوع قابل قیاس صورت پذیرفته است. در این بخش زبان به نحو مفروطی جلوه ای شعارگونه دارد و به همین اندازه پایان نمایشنامه را تحت تأثیر قرار می دهد.

۴. راهکارهای زبانی در تحلیل گفتمان نمایشنامه

تحلیل گفتمان^{۵۲} یکی از آن تمهیداتی است که در سبک‌شناسی ادبیات با دامنه معنایی گسترده و متفاوتی روبه‌روست. در آزادانه‌ترین وجه معنایی‌اش، به هر رشته-داده‌های نوشتاری یا گفتاری اطلاق می‌شود که بزرگ‌تر از یک جمله ادا شوند. وجه تمایز گفتمان این است که بر پویای ارتباطی زبان تأکید دارد. به این معنا، تحلیل گفتمان یعنی بررسی همه آن مؤلفه‌های زبانی خاصی که بخشی از کلیت یک کنش ارتباطی‌اند. این مؤلفه‌ها ممکن است بافت^{۵۳} پاره‌گفتارها، فحوای گفتار^{۵۴} یا معنای مناسبات زبانی و یا وجه گفتمان^{۵۵} یا غیره باشند. به عبارت دیگر، تحلیل گفتمان یعنی تحلیل همه آن ویژگی‌هایی که باختمین از آن‌ها با عنوان «تمامیت زنده و محسوس زبان» یاد می‌کند (as cited in Finch, 2000: 219).

میان برخی از شخصیت‌های درگیر ماجرای خانوادگی این نمایشنامه، نوعی مناسبات زبانی خاصی دیده می‌شود که می‌توان آن را در موازنه قدرت دراماتیک واقع بر صحنه سهیم دانست. تقریباً با روشی شبیه به استراتژی‌های زبانی مورد اشاره سینکلر و کولتار^{۵۶}، می‌توان نحوه به‌کارگیری زبان گفتار از سوی جفت‌های مرد (بهمن و سیروس) و زن (گیلان و ماری) را بر محوری از مناسبات امر و نهی، تنبیه و تحقیر یا سرزنش و توهین مدنظر قرار داد. سینکلر و کولتار معتقدند «سطح کارکرد زبانی که عمدتاً به آن علاقه‌مند هستیم... سطح کارکردی یک پاره‌گفتار خاص در شرایطی خاص و در جای خاصی از یک رشته کلام، به‌عنوان یک نوع پرداخت ویژه برای تعمیم گفتمان است.» (1975: 13).

گاهی نیز تحلیل گفتمان می‌تواند در سطحی فراتر از مبادله کلامی و به کمک ژست و حالات افراد (زبان بدن) امکان‌پذیر شود. برای مثال، در صحنه‌ای که زن و شوهری جلوی تلویزیون نشسته‌اند و با صدای زنگ تلفن هیچ‌کدام نه حرفی می‌زند و نه بلند می‌شود که کاری بکنند؛ مرد با اشاره به گوشش، از زن می‌خواهد گوشی را بردارد و زن هم با اشاره به گربه‌ای که روی پایش خوابیده، شانه‌اش را بالا می‌دهد و همچنان موقعیت به طول می‌انجامد (Brown & Yule, 1989: 228). ساختار این نوع گفتمان‌ها

به جای تحلیل کلام نیازمند کالبدشکافی مجموعه‌ای از کنش‌ها و واکنش‌های غیرکلامی است که به‌ویژه در منطق نمایشی درام دارای اهمیت و اعتبار است. در این نمایشنامه، بهمن در جایگاه فرزند ارشد خانواده آهنگ به دلیل جایگاه نمادینی که بعد از مرگ پدر پیدا می‌کند، سعی دارد موازنه قدرت و تابعیت را به نفع خود تغییر دهد. مناسبات کلامی او با اعضای خانواده شفقی (سیروس، گیلان و مسلم) در سراسر نمایشنامه با نوعی تحکم و نمایش اقتدار موقعیت خانوادگی و اجتماعی‌اش همراه است. شدت خشونت کلامی - که بهمن با زبان طعنه‌آمیز خود نشان می‌دهد - به حدی است که می‌توان در بافت مکالمه‌های او نوعی لذت دیگرآزاری را حس کرد. استراتژی زبانی غالب بر صحنه از نوع «شکنجه‌گر - شکنجه‌شونده» است. او که بنا بر موقعیت درام، سعی دارد خانواده گیلان را از ارثیه مرحوم آهنگ بی‌نصیب بگذارد، در هر مکالمه با آن‌ها از هیچ طعنه، تحقیر و یا توهینی کوتاه نمی‌آید.

بهمن: [به سبیلش عطر می‌زند] بله جناب سیروس خان شفقی! بنده به این چیزهای شما ارادت ندارم، هیچ، بلکه از همه اون آدم‌های پلشتی که جلوی استانداری اجتماع می‌کنن و شعارهای دنبه می‌دن، حقیقتش چن‌دش‌م می‌شه؛ حتی از این میرسکینه غرغروی بدبو که آدم رغبت نمی‌کنه یه لحظه به اون دست‌های آب‌گز و کج‌وکوله‌ش خیره بشه (رادی، ۱۳۸۸: ۲۴۹).

درحالی که در اغلب مکالمه‌ها، سیروس تلاش می‌کند با انتخاب زبانی هم‌تراز بهمن نشان دهد هیچ کم از او ندارد و شکنجه‌های کلامی‌اش را به نحوی مقابله‌به‌مثل کند؛ اما باز هم به دلیل توهین مستقیم بهمن کوتاه می‌آید. میان سیروس و بهمن نوعی استراتژی مقابله‌به‌مثل فزاینده شکل می‌گیرد که در اصل به سبب تراز طبقاتی و خانوادگی‌شان، به نفع بهمن مصادره می‌شود. گاهی نیز زبان او از موضعی تحکم‌آمیز به مبادله کلامی «معلم - شاگرد»^{۵۷} مورد اشاره سینکлер و کولتار شبیه می‌شود. وقتی در پرده دوم، سیروس از روی شانه بهمن تار مویی پیدا می‌کند، با اغراق آن را در هوا می‌گیرد و می‌گوید:

سیروس: بله... گفت این پیدا است از زانوی تو!

ماری: اون چی بود؟

سیروس: یک تار موی طلایی، یا به لفظ شیوای این جناب یک اثر لطیف از جمال مطلق ابدی! و با عرض معذرت مزنون به کوچۀ گاودارها [با خنده مو را رها می‌کند] نه قربان! خدای شما یه قدری لوکسه، یک خدای دربستِ آلمانی که مخلوق ذهن شماس.

بهمن: اگر خدا مخلوق ذهن من باشه، پس شما گوسفندی هستین با یقۀ دو بل و دگمۀ سردست که روزی سه مرتبه غذای برشته می‌خورین و یک وعده هم به‌عنوان کشیدن پیپ و رعایت خانم می‌رین گوشه‌ای قضای حاجت می‌کنین، همین!

ماری: بهممن!

سیروس: [شست‌های دو دستش را به کمر بند فرومی‌کند] که بنده به نظر شما گوسفندم!

بهممن: به نظر من گوسفند هم نیستین.

ماری: داری مجلس ما رو خراب می‌کنی.

بهممن: نه، جدی می‌گم! گوسفند گیاهخواره که فقط یونجه می‌خوره، شما حبّه‌های پشگل شو به دقت نگاه کنین، کود مقوی و نشاط‌آوریه که پر از مواد ویتامینی و املاح معدنیه... ولی ما آدم‌های ماهیخوار که روی صحنه اشرف مخلوقاتیم، در واقع بره‌های احمقی هستیم با نعره‌های چرب‌رنگ که عین سوسیس آب‌پز توی قُنداق‌مون ساندویچ شده‌یم و هر مزخرفی که جای سینه دهن‌مون بذارن می‌گیریم؛ حتی یکی از حبّه‌ها پشگل همون گوسفندو. و تازه باین مغزهای کوچک‌مون کلی هم ادعا داریم.

گیلان: شما مثل معلم شرعیات مدرسه «سروش» حرف می‌زنین، خانم سَمّاک ما! (همان، ۲۵۰-۲۵۱).

هرچند این مجادله کلامی با شدت و ضعفی طعنه‌آمیز و دوسویه ادامه پیدا می‌کند، مهم‌ترین پیامد آن، خشونت رفتاری است که بهممن و خانواده‌اش با خدمتکار پیر خانه دارند. در این تحلیل گفتمان، میرسکینه به‌نوعی قربانی غرور و خودپسندی و اخلاقیات انسانی صرفاً معتبر در بحث و جدل‌های کلامی است.

میرسکینه: می‌گین میوه و شیرینی رو بیار توی سالن، می‌گم به‌چشم... [سینی را روی میز می‌گذارد] اون وقت بیس تا پله رو می‌آم سالن، می‌بینم

آو... ای بسم الله، هیچ کس نیس که. [و دست به شانه و دردناک می رود. بهمن با دقت توی فنجان ها چای می ریزد] (همان، ۲۶۷).
 کمی قبل از این صحنه، وقتی میرسکینه با جفت کفش مشکی وارد می شود، می توان نوع رابطه میان او و بهمن را به کمک استراتژی های گفتاری «اریاب- بنده»^{۵۸} تحلیل کرد:

میرسکینه: آقا، کفش های شما رو شستم و واکس زدم. خوبه؟

بهمن: درود بر تو! روش مخلم کشیدی؟

میرسکینه: کشیدم.

بهمن: انقد بکش که عکست روی کفش ها بیفته.

میرسکینه: خیلی کشیدم آقا، دیگه دستم از شونه افتاد.

بهمن: آه، که تو هم با این دست ها و شونه هات!

میرسکینه: باد قولنجه دیگه آقا جان، چه بکنم؟ مگه شما مسلمان نیستین؟...

اصلاً مروت از دنیا رفته، چقد این پله ها رو بالا پابین کنم؟ (همان، ۲۵۶).

پیداست که قربانی خشونت رفتاری چگونه عاجزانه تلاش می کند با توسل به اعتقادات مذهبی، حجمی از شکنجه ای را که اعضای خانواده بر او روا می دارند فرافکنی کند. در مقابل این نوع استرژری ناکام و مظلومانه که چاره ای جز پذیرش و سازگاری با ظلم و منابع تولید آن را ندارد، گیلان تنها شخصیت قوی تر این نمایشنامه است که می تواند الگوی گفتمان قدرت و حقارت بهمن را کمی تعدیل کند و یا مقابله بایستد و مقاومت نشان دهد. در پایان پرده سوم وقتی منازعه کلامی بهمن و سیروس به دعوی فیزیکی منجر می شود:

[در صدای خروشان بهمن، سیروس با سر خون آلود و هراسان خودش را از توی

سالن به صحنه پرت می کند، و بهمن نیز با عصایی که از ته به دست گرفته،

بی تعادل از فرط خشم در پی او. ماری با دیدن منظره خون وحشت زده به صورتش

چنگ می زند و از جا می جهد: وای!]

و در ادامه، گفت و گو به عصیان کلامی گیلان در مقابل عامل خشونت و زور (بهمن)

ختم می شود:

گیلان: آقای آهنگ! شما همیشه برای من سمبول موجود شروری بودین. همیشه با حقارت، سنگدلی، ارباب‌منشانه حرف می‌زدین و رفتار می‌کردین. و بذارین صادقانه بگم که من به تمام این دلایل همیشه احساس مبهمی به شما داشتم و هیچ‌وقت اشتیاقی به زیارت سرکار نداشتم.

بهمن: خب نداشته باش، که چی!

گیلان: اما حالا احساس دیگه‌ای دارم، دیگه از شما بدم می‌آد (همان، ۲۹۸-۲۹۹).
این نمایش قدرت کلام درحالی ادا می‌شود که گیلان در مناسبات خود با ماری (خواهر مهبیار) همواره با حسرت از نوعی ضعف و کمبود عاطفی حرف می‌زند:

گیلان: [سر بلند می‌کند و خیره به دور] وقتی به اون روزها و به خودم نگاه می‌کنم... بار اولی که به خانم آهنگ گفتم مامان، آهسته دست پشت گردنم گذاشت و با چه عطوفتی گفت: «گیلان، به من بگو خانم» و من در همون عالم کودکانه فهمیدم که فقط ماریه که می‌تونه بگه مامان. و شب زیر اون لحاف مندرس خیره شدم به سقف، با خودم می‌گفتم: من چی از ماری کم دارم که اون باید روی تخت فتری بخوابه، و من روی زمین؟ یا همین برادر مکرّم شما که با چتر بسته روی پله اول ایستاد و من دو زانو می‌نشستم و به کفش‌های ایشان دستمال می‌کشیدم... اون چه فضلی به من داشت؟ ادب؟ معرفت؟ شور زندگی؟ که با کبر و قساوت و شگوفه نارنجی که به لب گذاشته بود، یک پله بالاتر بایسته و من پابره‌نه پیش پای او... (همان، ۲۹۰-۲۹۱).

گیلان به‌نحو دیگری قربانی مناسبات عاطفی ناخواسته‌ای است که موقعیت خانوادگی او رقم زده است و چاره‌ای جز پذیرش و سازگاری با تقدیر خود ندارد. به این ترتیب، می‌توان دریافت که شخصیت‌های نمایشنامه تا چه حدی با گزینش استرتژی‌های گفتاری خاصی، موقعیت نمایشی خود را در جامعه کوچکی از اعضای دو خانواده شکل می‌دهند، به دیگران تحمیل می‌کنند و یا با مقابله‌به‌مثل، راهی برای اظهار وجود و سرکشی پیدا می‌کنند.

نتیجه گیری

مجموعه شواهد برگزیده از متن نمایشنامه «ملودی شهر بارانی» نشان می‌دهد ساختار گفت‌وگوهای اثر به کمک آموزه‌هایی از زبان و سبک‌شناسی معاصر نظیر «اصل همیاری گرایس» تا حد زیادی قابل تحلیل و سنجش نظری است. بخش بسیاری از الگوی شخصیت‌پردازی این نمایشنامه بر مبنای کنش‌های گفتاری اشخاص دخیل در ماجرا تنظیم شده است. فارغ از ماجرای خانوادگی تنش‌زایی که در سطح درام وجود دارد، حضور جلوه‌های متنوعی از مکالمه نمایشی، گویای روابط مجادله‌آمیز شخصیت‌های اصلی و فرعی برای کسب فرصت و اقتدار بیشتر است. گاهی شخصیت‌ها با پیروی از اصول چهارگانه همیاری گرایس، به نوعی تفاهم زودگذر یا اتفاق نظر کوتاه می‌رسند و گاهی نیز با انحراف آگاهانه از قواعد یادشده، با تغییر لحن و یا طرز ادای گفتار حوزه عملکرد نمایشی وسیع‌تری برای خود به دست می‌آورند. در این نمایشنامه، دو رشته مکالمه متقاطع میان جفت‌های کلامی مختلف شکل می‌گیرد که از لحاظ سطح هم‌ترازی نیز با هم تفاوت دارند. هدف برخی شخصیت‌های فعال در ماجرا (مانند بهمن و سیروس) آن است که با لغزش به سطوح زیرین کلام و با استفاده از تمهید هجو آگاهانه منطق مکالمه، دامنه نفوذ و اختیارات خود را در صحنه افزایش دهند. به این معنا، در لابه‌لای گفت‌وگوهای نمایشی پیش‌برنده ماجرا، اغلب منازعه‌ای فعال‌تر و خصمانه‌تر برای تملک بر قوه کلام حس می‌شود. وجه غالب اشارتگرهای مکالمه‌ای که شخصیت‌های این نمایشنامه به کار می‌گیرند، هجوآلود است و گاه به صراحت به سرزنش، تحقیر و اهانت شنونده کلام تبدیل می‌شود. باری، گفتمان غالب در سراسر نمایشنامه، گفتمان کسب اعتبار و اختیار با کمک قدرت کلام است. تحلیل راهکارهای زبانی به کار گرفته شده مؤید این ادعاست که کلام بر منظومه شخصیت‌پردازی اثر حکم می‌راند.

پی‌نوشت‌ها

1. the cooperative principle of grice
2. conversational implicatures

۳. اشاره‌ای است به ریشه تاریخی و هویت زبانیِ درام که برگرفته از مصدر «انجام دادن» (dran [Gk.] / to do[En.]) است.

۴. manifestation: این مفهوم از هانس تیئس لمن آلمانی و کتاب *تئاتر پسادرمانتیک* (۲۰۰۶) او برداشت (غیرمستقیم) شده است. هرچند کاربرد این لفظ در پاره‌ای از دیدگاه‌های یادشده، با آرای او قرابت نظری چندانی نداشته و فقط بازتاب نظر نگارنده است.

5. performance
 6. Hans-Thies Lehmann
 7. Erika Fischer-Lichte
 8. Marvin Carlson
 9. *the transformative power of performance* (2008)
 10. Max Hermann
 11. Philip Auslander
 12. *performance: critical concepts in literary and cultural studies* (2003)
 13. J. L. Austin
 14. speech-acts
 15. Allen Ackarman
 16. Josette Feral
 17. *modern drama*
 18. Lancaster
 19. Jonathan Culpeper
 20. Mick Short
 21. Peter Verdonk
 22. *exploring the language of drama: from text to context* (1998)
 23. discourse analysis
 24. cognitive linguistics
 25. Arthur Miller
 26. Tom Stopard
 27. Keir Elam
 28. Aston & Savona
 29. script
 30. super sign
 31. conversational implicature
 32. pragmatics
 33. Semantics
 34. Syntactics
 35. sociolinguistics
 36. extralinguistic contexts
 37. utterance
 38. H. P. Grice
 39. Peter Tan
 40. *stylistics of drama; with special focus on stopard's travesties* (1993)
۴۱. چهار رویکرد دیگر عبارت‌ند از:

leech's interpersonal rhetorics, the politeness principle, the ideological trap of pragmatic stylistics, pragmatic stylistics and sub-texting (Tan, 1993: 56-78).

42. B. Hermstein-Smith (1977), "Surfacing from the Deep"

43. Chamsky

44. quality

45. quantity

46. relation

47. Manner

۴۸. جمله‌هایی که به صورت ایتالیک نوشته شده‌اند، لایه‌های توافقی و از قبل مفروض کلام هستند که بنابر صمیمیت و آشنایی شنونده با زمینه گفتار، ادا نشده‌اند.

49. conventional & non-conventional implicatures

50. verbal gap

51. discourse analysis

52. context

53. tenor of relationships

54. mode of discourse

55. Sinclair & Coultard

56. teacher-pupil

57. Master-Slave

منابع

- رادی، اکبر (۱۳۸۸). *روی صحنه آبی* دوره آثار. ج ۴. تهران: قطره.
- Ackerman, Allen (2006). "The Prompter Box: Towards a Close reading of Modern Drama". *Modern Drama*. No. 49. P. 1 (Spring).
- Aston, E. & G. Savona (1991). *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge.
- Auslander, Philip (2003). *Performance; A critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. 1. London & New York: Routledge.
- Brown, Gillian & George Yule (1989). *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley (2004). *Cities of Words: Pedagogical Letters On the Register of Moral Life*. Cambridge: Harvard University Press.
- Crystal, David (2003). *A Dictionary of Linguistics & Phonetics*. 5th edition. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Culpeper, Jonathan, Mick Short & Peter Verdonk (1998). *Exploring The Language of Drama; From Text to Context*. London & New York: Routledge.
- Elam, Keir (2002). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London & New York: Routledge.

-
- Finch, Geoffrey (2000). *Linguistic Terms and Concepts*. London: MacMillan Press Ltd.
 - Fischer-Lichte, Erika (2008). *Transformative Power of Performance; A New Aesthetics*. London & New York: Routledge.
 - Korta, Keppa and John Perry (2006). *Stanford Encyclopedia of Philosophy: Pragmatics*. Accessed: 2010/ 12/ 14. from [http:// www. Plato. stanford. edu/entries/pragmatics](http://www.Plato.stanford.edu/entries/pragmatics).
 - Levinson, Stephen C. (1997). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. Tr. Karen Jurs-Munby. London & New York: Routledge.
 - Pfister, Manfred (1991). *The Theory and Analysis of Drama*. Tr. John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press.
 - Vimala, Herman (1995). *Dramatic Discourse; Dialogue as Interaction in Plays*. London & New York: Routledge.
 - Sinclair, J. McH & R. M. Coultard (1975). *Towards an Analysis of Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
 - Short, Mick (1996). *Exploring The Language of Poems Plays and Prose*. London: Longman.
 - Short, Mick (1998). "From Dramatic Text to Dramatic Performance" in *Exploring The Language of Drama; From Text to Context*. Jonathan Culpeper 1998.
 - Yule, George (2000). *Pragmatics*. London & New York: Routledge.