ساخت و پرداخت «فضا و حالت» در هنر نمایش (تئاتر)

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی
دانشیار دانشکدهٔ هنرهای زیبا ـ گروه آموزشی هنرهای نمایشی

۱. پیش‌آشناییها

عنصر «فضا و حالت» (atmosphere and mood) یکی از مهمترین عناصر تشکیل‌دهندهٔ «بیان‌تئاتری» (theatrical expression) است. ساخت و پرداخت «فضا و حالت» در هنر نمایش از نمایشنامه آغاز می‌شود؛ زیرا نمایشنامه نه فقط عنصر آغازین و سلسله جنبان عناصر دیگر هنر نمایش است، بلکه در آن بیشتر عناصر هنر نمایش ـ هرچند به صورت بالقوه ـ وجود دارند. از این نظر نمایشنامه به مثابهٔ بذر گیاهی است که به طور بالقوه اکثر خصوصیات گیاه را در خود نهفته دارد. شاید بتوان نمایشنامه‌ای را که به اجرا درآمده به بذری مَثَل زد که به صورت گیاه، رشد و نما یافته است. بنابراین احتمالاً می‌توان چنین نتیجه گرفت که در بسیاری از موارد، عنصر «فضا و حالت» به طور نهفته و سربسته و گاهی نیز آشکارا، در تمام عناصر هنر نمایش جاری و ساری‌است؛ به صورت کلمه در می‌آید و یا به طور نهفته و درونی در آن حضور می‌یابد.

یادآوری می‌کنم که علاوه بر «نمایشنامه»، سایر «عناصر تشکیل دهندهٔ هنر نمایش» (elements of theatre) عبارتند از: «بازیگری»، «طراحی صحنه»، «لوازم صحنه»، «نورپردازی»، «چهره‌پردازی و گریم»، «موسیقی»، «حرکات موزون»، «لباس»، «معماری تماشاخانه»، «کارگردانی»، تماشاگری،.. و«جلوه‌های ویژه». و همان طور که گفته شد، بیشتر «عناصر هنر نمایش» در نمایشنامه آشکارا و یا نهفته حضور دارند؛ و نیز بر بنیاد و با وساطت «عناصر تشکیل‌دهندهٔ هنر نمایش» است که «بیان تئاتری» ـ که از انواع بیانهای هنری است ـ زاده و پرورده می‌شود؛ و «عناصر هنر نمایش» به کار گرفته می‌شوند تا «بیان تئاتری» پدید آورده شود. «فضا و حالت» که از عناصر «بیان تئاتری» به شمار می‌رود، در واقع بر بنیاد و به وساطت کلیهٔ «عناصر تشکیل دهندهٔ هنر نمایش» زاده و پرورده می‌شود. پژوهش حاضر را با چنین پیش‌آشناییهایی آغاز کرده، سپس به بررسی عنصر «فضا و حالت» در هنر نمایش می‌پردازیم.

۲. بررسی معانی دو اصطلاح «فضا» و «حالت»

«فضا» و «حالت» دو اصطلاح به هم پیوسته‌اند که با هم مناسبتی فراگیر دارند. گاهی نیز به صورت مترادف به کار می‌روند. اما به عقیدهٔ نگارنده «حالت» و «حال و هوا» (Mood) هم نتیجهٔ«جوّ» (Atmosphere) است و هم عامل به وجود آورندهٔ آن. هر کدام دیگری را می‌سازند و به این ترتیب از هم تفکیک‌ناپذیرند: یک مقوله‌اند. در سطور زیر با بررسی تعاریف «اتمسفر» معنی «حال و هوا و حالت» نیز روشن‌تر می‌شود:

فرهنگ مفصل وبستر «اتمسفر» را چنین تعریف کرده است:

۱. اصطلاح «اتمسفر» را در وهلهٔ اول به معنای گازی (بخاری) و هوایی که سیّاره‌ای را احاطه کرده است و یا هوایی که کرهٔ زمین، از هر سو محاط آن است، و جوّی که زمین را به تمامی در بر گرفته و پوشانده است تعریف کرده و چنین تذکر می‌دهد که از سه گونهٔ جرم: (جامد، مایع، بخار)، اتمسفر از گونهٔ بخار است.

۲. در تعریف دوم وبستر، «اتمسفر» مجموعهٔ شرایطی است که شئ یا امر یا حادثه، یا شخصی را احاطه کرده است؛ جوّی که بر اشیاء، امور و اشخاص حاکم است؛ مثلاً جوّ قداست.

۳. درمعنای دیگری که کم و بیش از تعریف پیشین برمی‌آید، اتمسفر به معنای «محیط ذهنی و اخلاقی» (mental and moral environment) به کار رفته است، مثل فضای جنگ (an atmosphere of war)؛ فضای مدرسهٔ مذهبی (an atmosphere of sunday school) و غیره.

۴. «اتمسفر» به معنای موقعیت مکانی خاص در دوره‌ای از تاریخ و نیز آداب و رفتار مردمان آن دوره در آن مکان، مثل: فضای نیوانگلندی شهری دانشگاهی (an atmosphere of New England college town).

۵ و ۶. «اتمسفر» در معنای پنجم و ششم در مجموعهٔ اصطلاحات هنری جای گرفته است: «حال و هوا و حالت» (mood) فراگیر و جاری در اثری هنری (مانند نقاشی، سمفونی، یا شعر...) که از القاء، طرح و ترسیم، تشدید و اوج بخشی به عناصری که آن «حال و هوا و حالت» را برمی‌انگیزانند، حاصل می‌شود، و از این طریق هنرمند نتیجه و تأثیر مطلوب اثر خود را می‌سازد و می‌پردازد. در این مناسبت می‌توان تراژدی «مکبث» اثر «شکسپیر» را این گونه وصف کرد: فضا و جو خوف‌آور تراژدی مکبث (the brooding atmosphere of Macbeth).

۷. «اتمسفر» به معنای تمهیدی هنری و زیباشناختی نیز به کار رفته است: مجموعهٔ تأثیر زیباشناسانهٔ اثری خلاقه (هنری) که سبب ایجاد تماس احساسی و عاطفی مخاطب (خواننده‌ـ تماشاگر) با محیط مادی و ملموس، و نیز محیط معنوی و ذهنی آن اثر می‌شود. با در نظر گرفتن این معنا می‌توان گفت: داستانی سرشار از فضاپردازی؛ موفقیت در خلق فضا (a novel rich in atmospherre).

اصطلاح «حال و هوا و حالت» (mood) که غالباً با اصطلاح «اتمسفر» ملازم است نیز در فرهنگ مفصل وبستر چنین تعریف شده است: عاطفه، حالت، خاطر، خشم، جرئت، غضب، احساس، مزاج، خوی و طبع. و در معنای خاص‌تر به معنای چیرگی و تسلط عاطفه و احساسی خاص بر خاطر و طبع انسان است.

فرهنگ و بستر کوشیده است تا گسترهٔ کاربرد این کلمه را در جملاتی که از ادبای انگلیسی زبان نقل کرده است، نمودار سازد. به چند نمونه از این جملات و ترجمهٔ آنها توجه کنید.

۱. آمادگی خاطر و ظرفیت ذهنی داشتن برای انجام کاری: آمادگی خاطر و ظرفیت ذهنی داشتن برای گوش دادن به حرف کسی (in the mood to listen to him)

۲. «شکسپیر» این لغت را به معنای غضب (rage) به کار برده است: ..(که در حال غضب زخم تیغ زدم.. ...in my mood, stabbed)

۳. به معنای گرایش غالب و تمایل مسلط (conquering mood)، مثال: گرایش یا تمایل

مسلط و غالب ملی تغییر نکرده national) mood has not changed)
۴. زمینه و جوّ احساسی و عاطفی مسلط بر یک نمایش یا نمایشنامه: the emotional mood) of the play).

در همین جاست که اصطلاح mood و atmosphere کاملاً به هم نزدیک و در واقع به وجوهی از یک عنصر مبدل می‌شوند.

۵. «مود» به معنای منظر و چشم‌انداز نیز به کار می‌رود: (تماشاکردن آب، صخره‌ها و درختان و دگرگونی مداوم پرده رنگها و hues منظر آنها watching land and water, rocks and) and trees, and their everchanging hues and moods)

ملاحظه می‌شود که از میان تعریف‌های فوق، نمونهٔ شمارهٔ ۴ به موضوع این نوشته نزدیکتر است. نظر به مقارنه و مشابهت اصطلاح «فضا» ـجوّـ (atmosphere) با «حال و هوا و حالت» (mood)، در طول این پژوهش، اصطلاح «فضا و حالت» به معنای مشترک «اتمسفر» و «مود» به کار رفته است؛ مگر آنکه نوشته‌ای از پژوهشگران دیگر ذکر شود که در این صورت اصطلاح خاص آنان نقل و ترجمه شده است. اکثر پژوهشگرانی که آثار آنان مأخذ این پژوهش بوده، اصطلاح «اتمسفر» را به معنای مشترک «فضا و حالت» به کار برده‌اند. بنابراین، هنگامی که کلمهٔ «اتمسفر»، به کار می‌رود، غالباً به نتیجهٔ آن که «مود» یا «حال و هوا و حالت» است نیز، توجه می‌شود.

به عقیدهٔ «هری شا» (Harry Shaw)، هنرمند باید «فضای» (atmosphere) اثر خود را به منظور ایجاد «حال و هوا و حالت» بسازد و بپردازد. اصطلاح «اتمسفر» از واژگان «هواشناسی» (meteorology) وام گرفته شده و در مناسبت با هنر و ادبیات نیز به کار رفته و متداول شده است: زمان و مکان، عوامل دیداری و شنیداری صحنه مثلاً رنگها، حجمها، موسیقی، جلوه‌های صوتی ویژه، اشیاء و لوازم،.. و «گفتگوی نمایشی» ـ (dialogue) جملگی وسایل و عواملی هستند که «جوّ حاکم» برنمایشنامه و نمایش را پدید می‌آورند. بنابراین مجموعهٔ تمهیدات و وسایل و ابزار و اشیایی که «حالت»، «هوا» و «احساس و عاطفهٔ» خاصی را در خوانندهٔ نمایشنامه ویا تماشاگر نمایش ایجاد می‌کند، از اتمسفر آن ناشی می‌شوند، مثلاً در نمایشنامهٔ مکبث Macbeth) (1906, اثر «شکسپیر» (1616ـWilliam Shakespeare, 1564 در همان آغاز که «جادوگران» در اطراف دیگ جوشان، در مکانی رمز آمیز می‌چرخند و می‌رقصند، فضای ابلیسی نمایشنامه خلق می‌شود. و در چنین فضایی است که جنایتهایی سهمگین پیاپی روی می‌دهد، و خون با خون شسته می‌شود. صحنهٔ اول این تراژدی که «اتمسفر» خاص آن باعث ایجاد «حال و هوا و حالت» خاصی می‌گردد، در سطور زیر نقل شده است (ترجمهٔ فرنگیس شادمان ـ نمازی ـ انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، تهران ۱۳۷۰، صفحهٔ ۳):

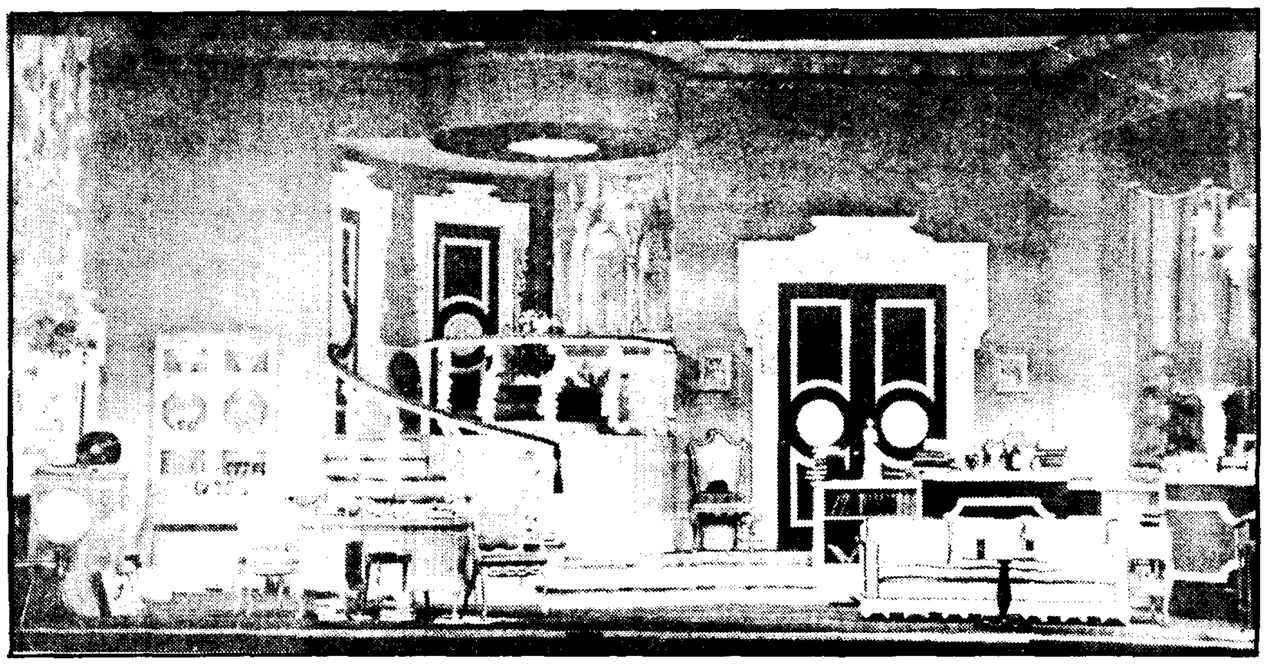
«پردهٔ اول ـ صحنهٔ اول
رعد و برق ـ سه جادوگر داخل می‌شوند
جادوگر اول: کی باز یکدیگر را ببینیم ما سه نفر، هنگام باران یا برق یا تندر؟
جادوگر دوم: وقتی که آشوب و غوغا به سر رسیده، وقتی که نبرد به شکست و ظفر انجامیده.
جادوگر سوم: این پیش از غروب خورشید خواهد بود.
جادوگر اول: در چه محلی؟
جادوگر دوم: در بیابان.
جادوگر سوم: تا در آنجا با «مکبث» ملاقات کنیم.
جادوگر اول: می‌آیم ای گربهٔ خاکستری!
جادوگر دوم: وزغ مرا می‌خواند.
جادوگر سوم: الان؟
همه با هم: پاک پلیدست و پلید پاک بپریم در مه و هوای ناپاک.
در مه ناپدید می‌شوند».

در نمایشنامهٔ مرگ پیله‌ور Death of a) (Salesman, 1949 اثر آرتور میلر Arthur) (Miller, 1915 حال و هوا و حالتی تلخ و نومید کننده در خواننده یا تماشاگر پدیدمی‌آید که از جوّ تاریک، نومیدکننده، پرتشویش، سخت و بدعاقبت.

برخی از منتقدین «حالت» و «جوّ حاکم» بر نمایشنامه و نمایش را تمهیدی برای ایجاد «تصویر مسلطی» (controlling image) بر اثر هنری (داستان، نمایشنامه و..) تلقی می‌کنند و مثلاً معتقدند که «تصویر مسلط بر آثار «ویلیام فاکنر» «انحطاط» (decadence) و یا تصویر مسلط برآثار «ارنست همینگوی» Ernest) (Hemingway, 1899- 1961 شجاعت و جسارت انسان در مواجهه با مضایق و حرمانهاست. به عقیدهٔ «شا»، اتمسفر (جوّ و فضا) در آثار هنری، به پیدایش «تأثیر دیرپای و چیرهٔ» (dominant impression) آن آثار بر مخاطب (خواننده/ تماشاگر) آنها، می‌انجامد. این تأثیر مسلط و پردوام سازندهٔ پیام نهایی، ـ عبرت ـ و به اصطلاح این نگارنده «بن اندیشهٔ» آن اثر است.

مثلاً تأثیر مسلط نمایشنامهٔ اتللو othello,) (1604 این معنی است که حسادت و حقد شخصیت انسان را تباه می‌سازد. و یا در نمایشنامهٔ مکبث این بن‌اندیشه مطرح شده است که قساوت و خونریزی به خاطر جاه‌طلبی و حبّ مقام، نتایجی شوم و خانمان‌برانداز به بار می‌آورد. و در نمایشنامهٔ شاه لیر (King Lear, 1606) اثر «شکسپیر»، نیروی ویرانگر خشم و خودخواهی از سوی «شاه لیر»، و قدرت شفابخش و سلامت‌ساز خیرخواهی، اخلاص و نیکوکاری از سوی دختر کوچک او، نمودار می‌شود.

اتمسفر کیفیتی است احساسی، عاطفی و روانشناختی که از عناصری عینی و ملموس (مثلاً اشیاء صحنه) و عناصری ذهنی، معنوی و غیر ملموس (مثلاً دیالوگ، حرکات درونی شخصیتها) حاصل می‌شود. به فضایی که «آرتور میلر» در آغاز نمایشنامهٔ مرگ پیله‌ور آفریده است، دقت کنید. با ورود «ویلی لومان» (Willy Loman) به صحنه، فضا و به اصطلاح جوّ حاکم بر نمایش بیش از پیش پرداخته و کامل می‌گردد. ــ برگرفته از صفحات ۱۶ تا ۲۳، ترجمهٔ عطاا.. نوریان، تهران، انتشارات رز، چاپ دوم، ۱۳۵۵.



«پردهٔ یکم
صحنه تاریک و آرام است. صدای فلوت که گویی از فضای خارج صحنه نواخته می‌شود، به گوش می‌رسد.

آهنگی دلپذیر و کوتاه است که انسان را به یاد افق دور دست و درختان و چمن سبز می‌اندازد.
پرده بالا می‌رود.

در ابتدا فقط ساختمان بی‌قواره کشتی مانندی که نور کبود شب بر آن می‌تابد، به چشم می‌خورد. اکنون واضحتر می‌شود. لبهٔ شیروانی پشت بام و پنجرهٔ بلند زیر آن را می‌توان دید. در طبقهٔ دوم دو تخت خواب دیده می‌شود. اینجا یک خانه است، یا بهتر بگوییم استخوان‌بندی خانه‌ای است که در آن اتاق خواب طبقهٔ بالا و در طبقهٔ اول، آشپزخانه و پهلوی آن، اتاق خواب دیگری به چشم می‌خورد. بین اتاقها دیواری نیست، و همه چیز را می‌توان دید، درست همان طور که در دنیای خاطرات و رؤیاها، خانه‌ها و اتاقهاییکه در آنها زندگی می‌کرده‌ایم، صحبتها و فریادهایی را که دیوار بینشان حایل بود، بدون هیچ دیواری می‌بینیم و به خاطر می‌آوریم. پشت این خانه دیوارهای بلند آپارتمانها قرار دارد که تک و توکی پنجره‌هایشان روشن است، اما نه زیاد، چون شب از نیمه گذشته است. نظیر این خانه در «بروکلین»، «کلیولند» یا «دترویت» فراوان است. سالها پیش از این شهر نیویورک به قول ساکنانش محدود به چیزی مثل جبههٔ جنگ بود. البته آن وقتها دوروبر نیویورک سرخ‌پوستها نبودند. اما در برونکس (Bronx) پرتگاههای سنگی بود و در بعضی جاهای بروکلین جنگلهای انبوه روییده بود. کسانی که شب هنگام از محل کارشان در خیابان چهل و دوم توی ایستگاه پیاده می‌شدند، صدای گلولهٔ تفنگ شکار سنجاب، شیههٔ اسبان در چراگاه و رایحهٔ خوشه‌های انگور را می‌شنیدند، و می‌توانستند شکل خانه‌هایشان را از دور ببینند. در زیر زمین آن خانه‌ها، گنجه‌ها از مربا و کنسرو و رب گوجه‌فرنگی پر بود. آنها گوجه فرنگی‌ها را در زمین‌های اطراف که مال خودشان نبود، عمل می‌آوردند.

آن وقت‌ها بروکلین قصبه‌یی بیش نبود. اینجا و آنجا سه چهار تا خانه ساخته بودند و بعضی جاها به فاصلهٔ چند کیلومتر مغازه‌ای بود که مردم سیب‌زمینی‌هایشان را در کیسه‌های صدپوندی به آنجا می‌بردند و می‌فروختند. سراسر بهار و زمستان، مردم فقط به یک جفت پوتین احتیاج داشتند. بروکلین پر از نارونهای غول‌آسا و درختان افرای سرسبز بود. زن و شوهرهای جوان با بچه‌های کوچکشان به هوای اینکه از زندان دیوارهای شهر راحت شوند و بتوانند دوباره رؤیای آزادی و امید را پس از جنگ جهانی اول در خود زنده کنند، به آنجا آمده بودند. خانه‌ای که در صحنه دیده می‌شود، مظهر همان رؤیای آزادی و امید است.

برای «ویلی لومان» همه چیز این خانه، از ابتدا تا انتها، مانند رؤیا بوده است. این ماجرا هنگامی اتفاق می‌افتد که مزارع گوجه‌فرنگی به ساختمانهای بلند تبدیل شده‌اند. چشم‌انداز پشت خانه را که زمانی تا مدرسه نیم مایل دورتر ادامه داشت، اکنون خانه‌های آجری گرفته است. حیاط پشت خانه به طول پنج و عرض چهارمتر که تقریباً بیشتر اوقات روز تاریک است، بین ما و خانه قرار دارد. اکنون ویلی لومان فروشنده می‌خواهد از راهرو وارد خانه بشود. اما پیش از آنکه او داخل خانه بشود، بگذارید چند کلام دربارهٔ نقش زمان در این ماجرا بگوییم.

در این باره هیچ چیز مرموز و مشکلی وجود ندارد. ویلی لومان هم مثل شما است: شما ممکن است با دوستتان نشسته و در حال گفتگو باشید؛ دوست شما چیزی می‌گوید که به حادثه‌ایی از زندگی گذشته شما مربوط می‌شود. دوستتان به صحبتش ادامه می‌دهد، بی خبر از آنکه روح شما در زمان و مکان دیگری سیر می‌کند، شما وجود دارید، فکر می‌کنید، احساس می‌کنید و در مخیله‌تان با خود به استدلال می‌پردازید، عشق می‌ورزید و جنگ می‌کنید. اینها همه با آنکه مربوط به گذشتهٔ شماست ولی برای شما مثل زمان حال است. مثل این است که همه چیز در زمان حال اتفاق می‌افتد.

در این نمایشنامه هم وضع به این منوال است. ما به عقب بر نمی‌گردیم تا گذشته را بازگو کنیم، زیرا گذشته به حال می‌پیوندد و با خود صحنه‌ها و اشخاص دیگری را می‌آورد. گاهگاهی در این نمایشنامه ما زمان حال و گذشته را در یک آن و با هم می‌بینیم. به همین جهت است که هیچ دیواری در این صحنه قرار ندارد، زیرا گاهی اوقات در ذهنمان بی‌آنکه زحمت بازکردن درها را به خود هموار کنیم، از درها عبور می‌کنیم. البته هنگامی که ماجرا مربوط به زمان حال است، یعنی هنگامی که ذهن ویلی‌لومان متمرکز آن چیزی است که در همان لحظه رخ می‌دهد، او و هر کس دیگری رفتارشان طوری است که انگار همه جا را دیوار حایل گرفته است. درها را باز می‌کند و عبور می‌کند. اما هنگامی که ذهن او در گذشته‌ها سیر می‌کند، می‌تواند مستقیماً به هرجا که می‌خواهد برود. گاهی اوقات از آشپزخانه بدون آنکه از دیواری بگذرد، وارد حیاط پشت خانه می‌شود. به همین ترتیب در بعضی از صحنه‌های نمایشی ویلی با شخصی صحبت می‌کند که حقیقتاً جلوی اوست و در همان زمان با شخصی که فقط در ذهن و تصور او وجود دارد، سخن می‌گوید.

ما هم می‌توانیم این شخص خیالی را ببینیم. در این گونه صحنه‌ها آن شخص واقعی متوجه است که ویلی در عالم رؤیا فرو رفته است زیرا او هم مانند هزاران مردمی که همه روز در خیابانها می‌بینید، که قیافه‌های کاملاً عادی دارند و خوش‌لباس هستند، با خودشان حرف می‌زنند و سرکارشان می‌روند، با خودش حرف می‌زند. در این نمایش خواهیم دید که طرف صحبت خیالی او کیست. ما شاهد زندگی دیگری هستیم که ویلی در آن نفس می‌کشد، رنج می‌برد، می‌خندد، پیروز می‌شود، و شکست می‌خورد، اما بگذارید به داستان ادامه دهیم. ویلی مانند همیشه از در آشپزخانه وارد می‌شود. با وجود آنکه اکنون دیگر از کوچه‌های گل‌آلود خبری نیست او باز هم همین کار را می‌کند.

هنگامی که ویلی لومان از صحنهٔ جلوی ما عبور می‌کند، هنوز هم صدای فلوت به گوش می‌رسد. او هنوز هم برای ما بیگانه است: تنها نشانهٔ مشخص او دو چمدان محتوی نمونه‌است که سنگینی آن شانه‌هایش را خم کرده است. خسته به نظر می‌رسد، هنگامی که جلوی در آشپزخانه می‌ایستد و کلید در را از جیبش در می‌آورد، این خستگی ناشی از رنج سفر کاملاً مشهود است.

در را باز می‌کند و وارد آشپزخانه می‌شود. چمدانها را پائین می‌گذارد، و پشت دردناکش را راست می‌کند و بخودش می‌گوید:

آخ.. آخ.. چقدر خسته‌ام!

دوباره خم می‌شود و پس از آنکه کف دستهایش را بهم می‌مالد، چمدانها را بر می‌دارد و به اتاقی که

پشت آشپزخانه است و پرده دارد، می‌برد.

از جلوی در ناپدید می‌شود. آنجا اتاق ناهارخوری است که ما نمی‌توانیم ببینیم. در اتاق خواب پهلوی آشپزخانه صدای حرکت آدمی به گوش می‌رسد. او زنی است که روی تختخواب برنزی نشسته است. او در خواب بود و از صدای باز شدن در بیدار شده است. فریاد می زند: ویلی؟ و ما صدای ویلی را که از طبقهٔ پائین جواب می‌دهد می‌شنویم: آره منم. من برگشتم!

لیندا زن او از تخت پایین می‌آید و لباسش را می‌پوشد، او خیلی مضطرب و نگران شده است. هنگامی که لباس را می‌پوشد، اتاق روشنتر می‌شود. قیافه‌اش واضحتر می‌شود. زنی است پنجاه و سه ساله. ممکن است تنومند یا ریزه، لاغر یا چاق باشد. اینها اهمیتی ندارد، مهم این است که او زنی است که شناختنش برای ما مشکل است. نفوذ عجیبی روی شوهرش دارد. می‌تواند بشاش باشد ـ که اغلب این طور است ـ یا می‌تواند بی‌اندازه مأیوس باشد. در هر حال او نگران مردی است که اکنون وارد اتاق می‌شود. مردی که ممکن است برای چیز بی‌اهمیتی بر او خشم بگیرد، یا با محبتی بیش از اندازه او را در آغوش خود بفشارد. اما او همیشه در پس آن خشمها و محبتها وجود ویلی دیگری را احساس کرده است. مردی که در مدت سی‌وپنج سال زندگی با او نتوانسته درست بشناسدش، و همین موضوع همیشه در او هراس به وجود می‌آورد.

هراسی که در اثر آن چند لحظه قبل، در عالم خواب، با شنیدن صدای او، دانست که ویلی بی‌موقع به منزل بازگشته است. به این جهت پیش از آنکه جلوی در اتاق خواب به استقبال او برود، خود را آمادهٔ جنجال بزرگی می‌کند. ویلی داخل اتاق می‌شود.ژاکت و کراواتش را در می‌آورد و زنش بی‌اراده او راکمک می‌کند.

لیندا: ویلی چی شده؟ اتفاقی افتاده؟

ویلی: نه، هیچ اتفاقی نیافتاده.

لیندا: نکنه ماشین رو چپ کرده باشی؟

ویلی: (با عصبانیت): گفتم که هیچ اتفاقی نیفتاده، مگه نشنیدی؟

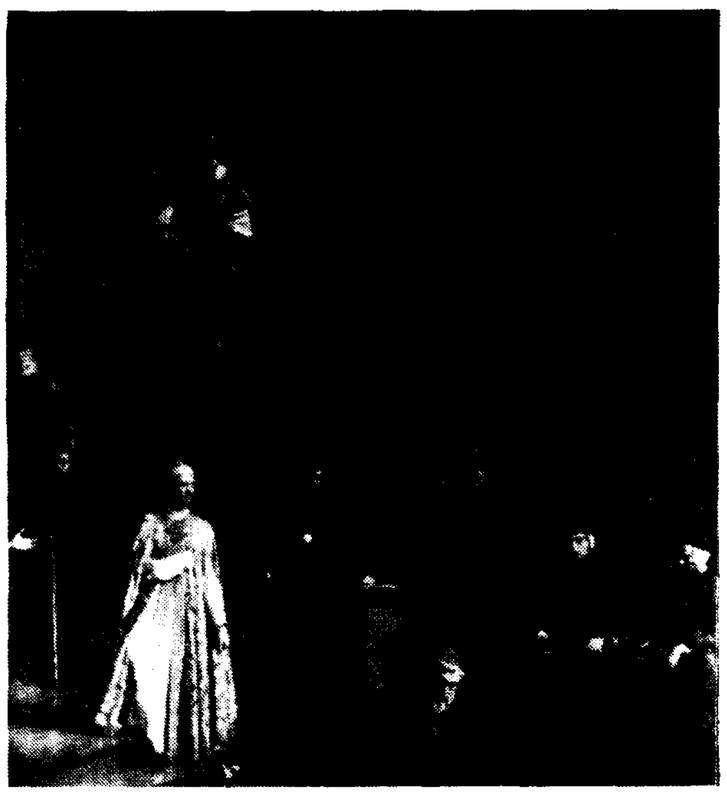
او هیچ قصد نداشت چنین جوابی بدهد و با زنش این طور حرف بزند. اکنون که روی تختخواب می‌نشیند تا کفشش را بکند، قیافه‌اش به وضوح دیده می‌شود. او مردیست که در ذهنش غوغاست. همیشه به دنبال چیزی می‌گردد. و دراین شب بی‌پایان ـ که او را در خود گرفته است ـ به خاطرات خود می‌اندیشد. چند لحظه قبل که چمدانش را از ماشین بیرون می‌آورد، شاید در این فکر بود که دیدار لیندا چقدر دلپذیر و اطمینان‌بخش خواهد بود. اما این تصور مربوط به زمان گذشته است. برای ویلی لومان در این مرحله از زندگی ـ هر لحظه ممکن است زود از بین برود و یا مدت زیادی بپاید. خاطرات سالهای گذشته در ذهنش بیدار می‌شوند و چنان به خود مشغولش می‌کنند که از آنچه در پیرامونش می‌گذرد خبری ندارد، تا آنکه آن خاطره فراموش می‌شود و او به زمان حال بر می‌گردد.

موزیکی که هنگام بالارفتن پرده شنیدیم، اکنون کاملاً محو می‌شود. این، آهنگی بود که ویلی لومان، در هفته‌های اخیر، زیاد با خود زمزمه می‌کرد. این آهنگ همراه با خاطرات، ذهنش را مشغول می‌کند و در دلش شور و غوغایی به پا می‌کند.

اکنون موزیک کاملاً محو شده است. او در خانه است. لیندا کمکش می‌کند تا کفش ساقه بلندش را درآورد، و او مانند پرنده‌یی که در اوج پرواز ناگهان پایین می‌آید و روی شاخه‌یی می‌نشیند و اشیای اطراف خود را نظاره می‌کند. سعی می‌کند تا به افکار پریشانش نظمی بدهد.

لیندا: حالت خوب نیس!

ویلی: از خستگی دارم می‌میرم (روی تخت خواب کنار لیندا می‌نشیند، وارفته و بیحال است.) لیندا، نتونستم برم. اصلاً نتونستم!»



اشاره‌ای به «اتمسفر» و «مود» درهنرهای تجسمی

در هنرهای تجسمی به اصطلاح «شیوهٔ جوّ نمایی» اتمسفر یک استایل (atmospheric style) یعنی سبکی که هنرمند به پرداخت و پدیدهٔ فضا اهمیت فوق‌العاده‌ای می‌دهد، اشاره رفته است. «پرویز مرزبان» و «حبیب معروف» در واژه‌نامهٔ مصور هنرهای تجسمی ـ معماری، پیکره سازی، نقاشی اصطلاح «اتمسفریک پرسپکتیو» (atmospheric perspective) را چنین تعریف کرده‌اند: «نمایش عمق فضایی در نقاشی با خفیف کردن رنگها، و کاستن از درجهٔ تضاد روشنی و تاریکی، و محوسازی لبهٔ اشیاء و خطوط دمگیر به نسبت دوریشان از پیش زمینه.. ـ صفحهٔ ۱۳».

کاربرد اصطلاح «اتمسفر و مود» در هنرهای تجسمی ژرفا و گسترهٔ فراوانی دارد که در نوشتارها و گفتارهای این هنرها مطرح گردیده‌اند؛ لیکن از آنجایی که بخش بزرگی از هنر نمایش، یعنی عناصر دیداری آن: (طراحی صحنه و نورپردازی،.. و طراحی لباس) از مقولهٔ هنرهای

تجسمی نیز به شمار می‌آید، بحث مربوط به «اتمسفر و مود» در جنبه‌های دیداری هنر نمایش، در واقع ادامهٔ بحث «اتمسفر و مود» در هنرهای تجسمی - پلاستیک - تلقی می‌گردد.

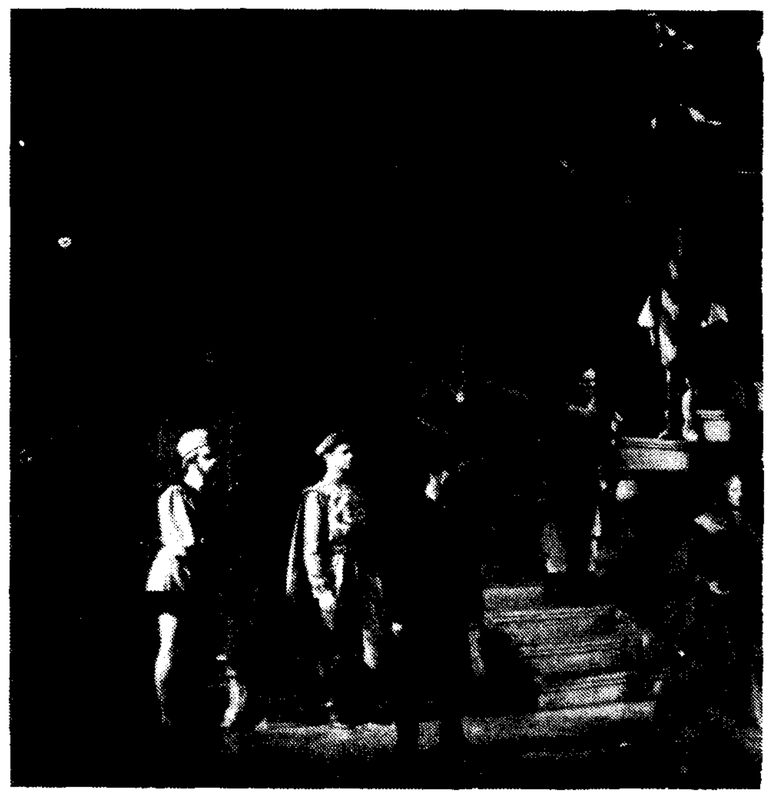
«فضا و حالت» و «گونه‌های ادبی»

اصطلاح «فضا و حالت» در تمام «گونه‌های ادبی» (literary genres) که مهمترین آنها «داستان»، «شعر» و «نمایشنامه» است، مطرح بوده و موضوعیت دارد. بنابراین در بیشتر آثاری که در زمینهٔ تحلیل و نقد ادبی نگارش یافته، احتمالاً دربارهٔ این اصطلاح و چگونگی ساخت و پرداخت آن بحث شده است. برای نمونه می‌توان از اثر مشترک «گورین»، و «لیبر»، «ویلینگهام» و «مورگان» شاهد آورد:

«در یک اثر ادبی، عوامل متعددی برای آفرینش «فضا» ـ اتمسفر ـ دست به دست هم می‌دهند: عواملی چون جاهای ترسناک و هوای طوفانی، در فرانکشتاین (Frankestein) اثر «مری‌شلی» (Mary Shelley)، و عشق هرگز نمی‌میرد (بلندی‌های بادخیز = Wuthering Heights از «امیلی برونته» (Emily Bronte)، و ترس از ارتش در نشان سرخ دلیری (The Red Badge of Courage از «استفن کرین» (Stephen Crane)، و وحشت و تعلیق در دل قصه‌گو (The heart tell - tale) اثر «ادگار الن پو» (Edgar Allen Poe) ، و بی‌تفاوتی و حواس پرتی شخصیتها در آن خورشید شامگاه (The Evening Sun)... شعر به دلبند شرم‌آگین (To His Coy Mistress) اثر «اندرو مارول» (Andrew Marvell).. فضا از «واژه‌گزینی» (diction)، و «لحن» (tone) گوینده حاصل می‌شود. بانویی با تشخص و ادب مضمر او، اگر محیط و فضای یک سالن پذیرایی ر ابه یاد نیاورد،

دست کم تداعی کنندهٔ جایی
است برای بذله‌گویی‌های
رمانتیک، جایی که شوالیه‌ها به
لاف و گزاف مشغولند و
دوشیزگان غمزه می‌فروشند و یا
اگر تعریف و مبالغه بیش از حد
بالا گیرد، عاشق دلخسته، آتشش
را کمی فرو می‌نشاند...
در هکلبری فین
(Huckleberry Finn) اثر
«مارک تواین» زمان و مکان
(setting) در زمینه‌ای آشکار با
فضا درهم می‌آمیزد. رودخانهٔ «می‌سی‌سی پی»، دهکده‌های بی‌تحرک، شهرهای کوچک، مزارع پنبه، تجملات دورهٔ ملکه ویکتوریا، همه و همه دست به دست هم می‌دهند تا نوعی فضای امنیت زای «عادی» رایج در آمریکای قرن نوزدهم را همراه با شوق زیستن ارائه دهند. «واژه‌گزینی» شخصیت و رسوم نیز، به فضا ویژگیهای دقیقی می‌بخشند. گهگاه استفاده از واژه‌هایی چون «کاکاسیاه» و لب شکری...

«پی‌رنگ» (طرح داستانی =plot) و «زمان و مکان» هر دو فضایی شوم و غم‌آلود بر هملت (Hamlet)اثر «ویلیام شکسپیر» و جوان نیکو خصال (Young Goodman Brown) اثر «ناتانیل هاثورن» (Nathane Hathorone) می‌افکنند. این نمایشنامهٔ شکسپیر (هملت)، با کشیک نگهبان یک قصر قرون وسطایی در نیمه شب در کنارهٔ برج و باروی آن شروع می‌شود، لحظاتی پیش در همین جا شبحی ظاهر شده است. قصر به طور گزنده‌ای سردبوده و سکوتی غیر عادی بر آن سایه افکنده است... با فتنهٔ افراد دست‌اندرکار و رویارویی‌های نمایشی و هذیان‌گویی دربارهٔ مرگ، یاوه‌گویی‌های جنون‌آمیز و نهایتاً قتل تمامی اشخاص، همین فضا اوج می‌گیرد. داستان هاثورن (جوان نیکو خصال) ... خواننده را به یک «سبت» متشکل از ساحران که در اعماق جنگلی در «ماساچوست- آمریکا» قرار دارد و فریادها و صداهای وحشت‌افزا که پس زمینهٔ صحنهٔ آن را می‌سازند، می‌برد؛ صحنه‌ای که خود نمایشگر چهرهٔ اهریمنی آدمیان و تصویرهای طبیعی ترسناک درختان، سنگها و ابرها می‌باشد، نقش چندگانهٔ قهرمان داستان در مراسم اهریمنی‌ای که زندگی او را بر باد می‌دهد، فضای ظلمانی‌ای که بر داستان سایه افکنده است، تشدید می‌کند. (برگرفته از صفحات ۳۰ تا ۳۱، ترجمهٔ زهرا میهنخواه).



فضا و حالت در ادبیات داستانی

«زمان» (time) و «مکان» (place) رویدادهای داستان، در مجموع «صحنه» و یا «زمینه» (setting) و یا فراتر از آن «محیط» داستان خوانده می‌شود که از اصلی‌ترین ارکان ادبیات داستانی به شمار می‌رود.

داستان شناسان در مناسبت با همین رکن است که اصطلاح «فضا و حالت» را مطرح می‌سازند. به نظر آنها «فضا و حالت» از عناصر ساخت و پرداخت «صحنه، زمینه» و یا «محیط» داستان است. در سطور زیر خلاصه‌ای از نوشته‌های سه تن از داستان‌شناسان معاصر که به توصیف این موضوع پرداخته‌اند، نقل گردیده است. لازم به یادآوری است که در ادبیات داستانی، ساخت و پرداخت «فضا و حالت» به وسیلهٔ واژگان داستان‌نویس عمدتاً «توصیف» می‌شود. لیکن در ادبیات نمایشی، فضا و حالت به

صورتی طرح می‌شود که به وسیلهٔ سایر وسایل بیانی هنر نمایش (بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه، .. و موسیقی) ساخته و پرداخته شود. وگر چه از نظر چگونگی ساخت و پرداخت «فضا و حالت» میان این دوگونهٔ ادبی تفاوت عمده وجود دارد، لیکن از نظر میزان اهمیت این عناصر، میان آندو تفاوت چندانی وجود ندارد. داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس هر دو سازنده و پردازندهٔ «فضا و حالت» آثار خویشند. شمه‌ای از توضیحات داستان‌شناسان در زمینهٔ «فضا و حالت» چنین است:

«ابراهیم یونسی» «اتمسفر» را یکی از عناصر «صحنهٔ داستانی» یعنی «محلی که آکسیون داستان در آن واقع می‌شود؛.. زمینه‌ای که اشخاص داستان نقش خود را بر آن بازی می‌کنند»، تلقی می‌کند. به نظر او صحنهٔ داستان محیطی است که داستان نویس به ذهن مخاطب (خواننده) داستان خود، منتقل می‌سازد؛ و اتمسفر یکی از عناصر این محیط است و از صحنهٔ داستان پدید می‌آید. به نوشتهٔ «ابراهیم یونسی» برای انتقال محیط داستان (و از جمله اتمسفر آن) سه راه وجود دارد:

۱. وصف مستقیم یا سادهٔ محیط - وصف بیش و کم مشروح خطوط اصلی محل وقوع داستان.
۲. توصیف آمیخته به نقل و گفتگو.
۳. توصیف به یاری گفتگو.

اگر نویسنده بتواند این سه شیوه را در هم آمیزد و محیط داستان خود را به یاری آمیزه‌ای از این سه امر منتقل کند، کارش بهتر و مؤثرتر خواهد بود...

نویسنده پیش از آنکه به صحنهٔ داستان بپردازد و بخواهد آن را به خواننده منتقل کند، چهار مسألهٔ مهم را باید در نظر داشته باشد: زمان، مکان، شرایط و اوضاع و اکسیون. زمان، در صحنه‌آرایی داستان مسألهٔ بسیار مهم و بدیهی است، داستان خواه در زمان حال یا گذشته و یا آینده اتفاق افتاده باشد نویسنده پیش از آنکه به نگارش آن بپردازد، تصور کلی آن را در ذهن دارد...

بسیارند نویسندگانی که محلی (مکان) را ندیده‌اند و آن را صحنهٔ داستان خویش قرار داده و از عهدهٔ آن نیز برآمده‌اند.. داستان، اگر خوب نگارش یافته باشد داستان مردم حقیقی خواهد بود: داستان مردمی که اگرچه از زندگی نجوشیده‌اند اما زندگی در آنها می‌جوشد و صفات و خصوصیات و احساسات انسانی ایشان را تحت تأثیر قرار می‌دهد، به حرکت در می‌آورد و به این سو و آن سو می‌راند؛ مردمی که از عشق، ترس، خشم، شهوت، آز، خودخواهی، وارستگی و مذهب و .. متأثر می‌شوند، محیط مادی و اجتماعی، کیفیات اخلاقی و معنوی، بر آنها تأثیر می‌کند. اینها شرایط و مقتضیات محیط داستانند...

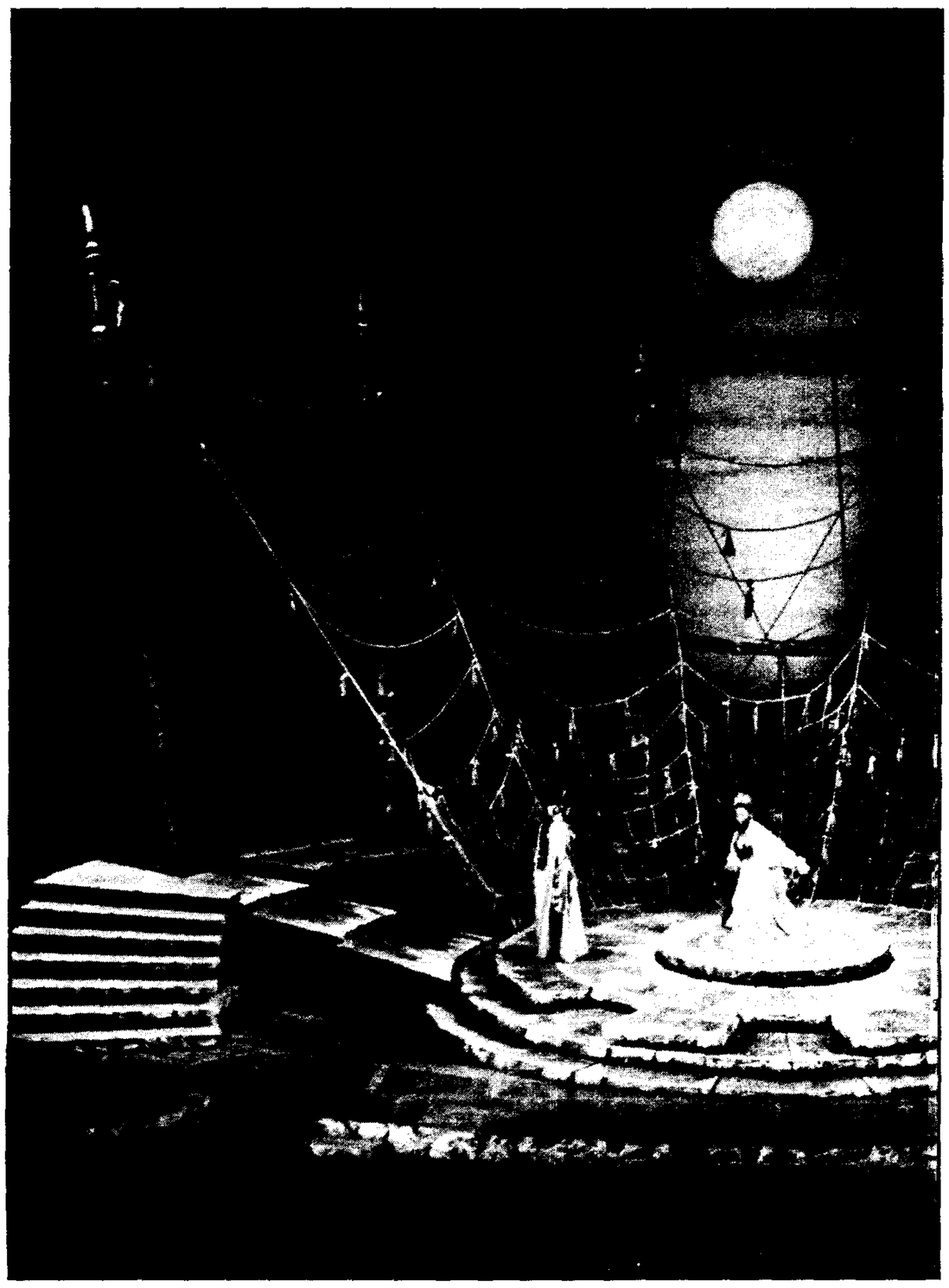
محیط داستان نه فقط تا حد زیادی بر انتخاب اشخاص داستان تأثیر می‌کند، بلکه بر موقعیت اشخاص داستان نیز اثر می‌گذارد. توصیف مسابقات اسب‌دوانی در اواسط بهمن‌ماه در میدان جلالیه (اکسیون داستان که از سلسله حوادث آن پدید می‌آید) به همان اندازه مضحک است که قراردادن مجلس عروسی (اکسیون) در پشت کوه و وصف آن به شیوهٔ مجالس عروسی باشگاه افسران یا پارک هتل.. —

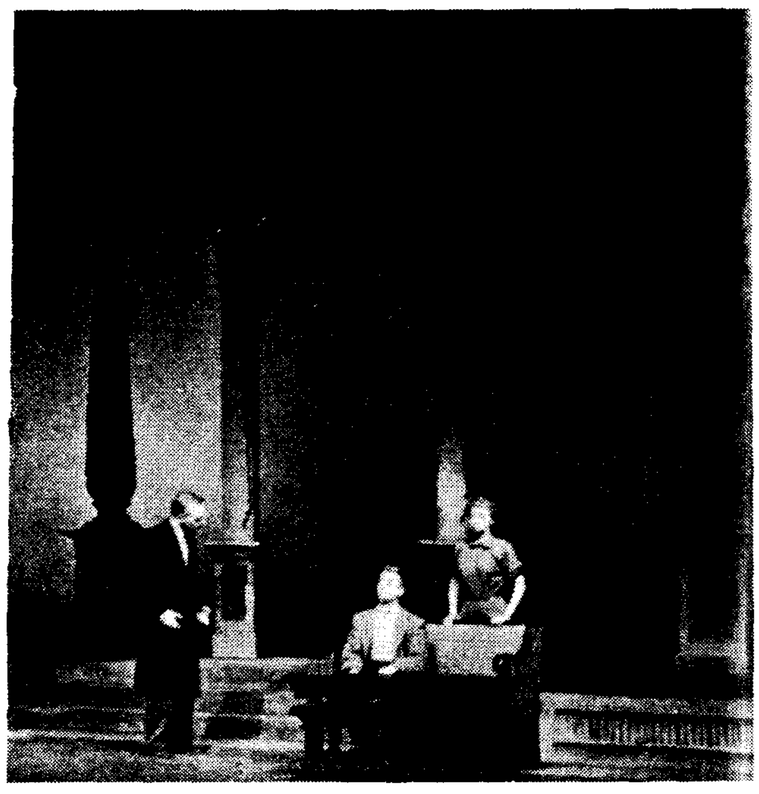
برگرفته از صفحات ۴۱۳ تا ۴۱۹، کتاب *هنر داستان‌نویسی*.

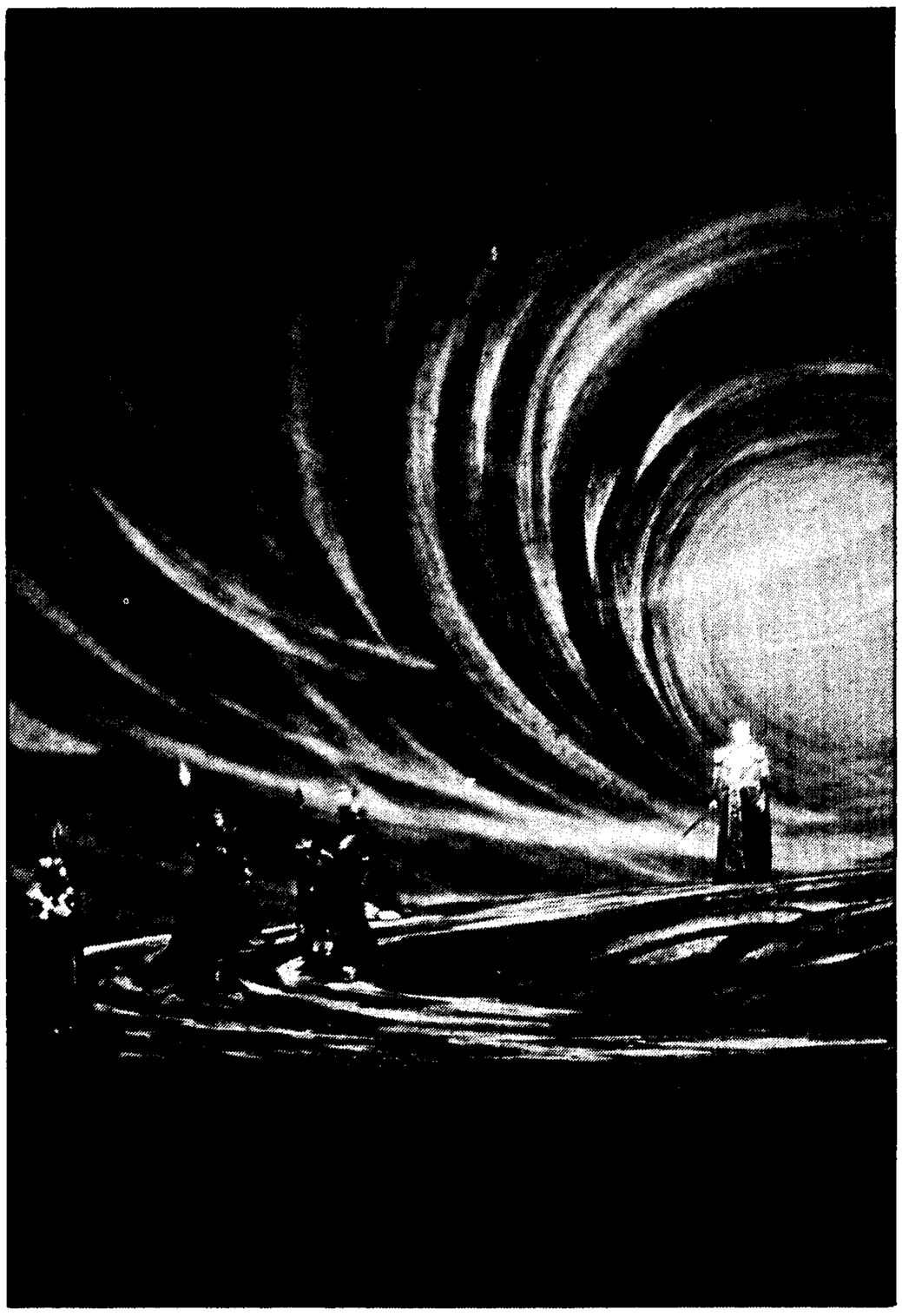
به عقیدهٔ «رضابراهنی» یکی از عوامل و ابعاد قصه، «زمینهٔ» آن است و قصه نویس به ایجاد آن موظف. زمینه، به سهم خود، دارای عوامل و ابعادی است: «زمان»، «مکان»، و البته «فضا»... او در توضیح عامل «زمینه» و ابعاد سازندهٔ آن در قصه می‌نویسد:

« زمینه سابقهٔ تجربی و عینی خاصی است برای ایجاد محیط در قصه، یا فضای فکری عاطفی شخصیت‌ها...» صفحهٔ ۳۰۹ کتاب *قصه‌نویسی*.

او «فضا» و «محیط» را یکی می‌انگارد، و در توصیف آن می‌نویسد: «محیط قصه یا فضا، بعدی است که بوسیلهٔ شخصیت و یا بوسیلهٔ خود نویسنده بر آن دو بعد قبلی زمینه که عبارت از زمان و مکان بودند، افزوده می‌شود. ولی اگر تجربهٔ بسیار عینی زمانی و مکانی، یعنی تجربهٔ مربوط به زمینه وجود نداشته باشد، محیط قصه و یا فضای فکری شخصیت عملاً وجود نخواهد داشت و یا اگر وجود داشته باشد، آنقدر ذهنی، یا احساساتی و یا دور از ذهن خواهد بود که کسی قادر به درک موقعیت شخصیتها نخواهد بود. زمینه از محیط و محیط از زمینه جدائی ناپذیر هستند؛ زمینه سطح عینی زمان و مکان و تجربیات مربوط به زمان و مکان است؛ محیط تأثراتی است که به





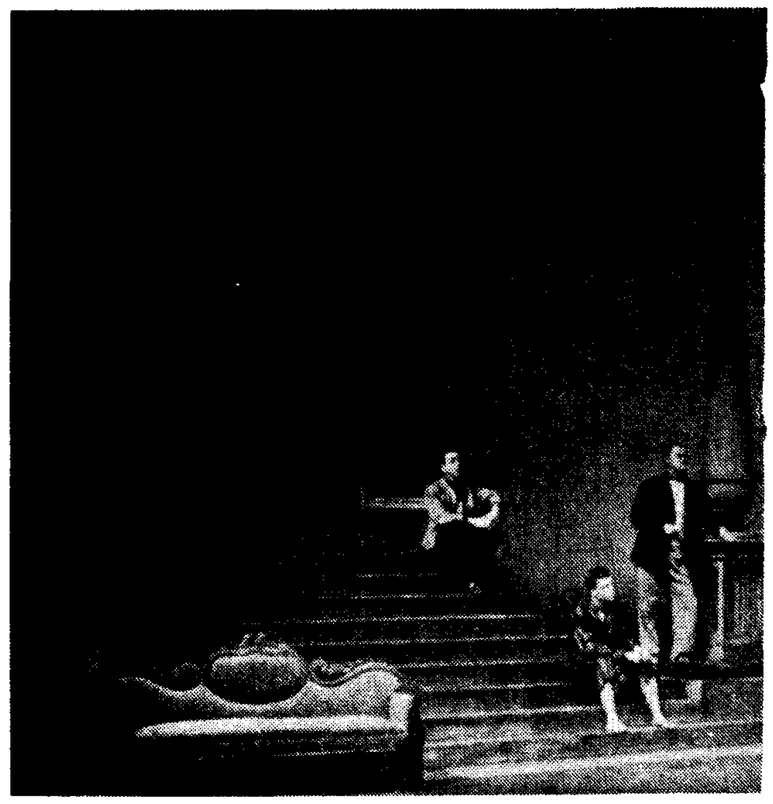


شخصیت هنگام گردش، هنگام جدال، و یا هنگام وقوع حوادث، بر روی زمینه دست می‌دهد. زمینه، عینی و سخت تجربی است و حتی تا حدی می‌شود گفت که واقعی است؛ محیط یا فضا، برداشت ذهنی و یا عاطفی شخصیتها و یا نویسنده و یا حتی گاهی خواننده از زمینه است...

زمینه، آن جرثومه‌های هواست که همیشه در حال حرکت هستند و اتمسفر یا محیط و فضا، آن تار عنکبوت عظیم است که دائماً در برابر ذرات هوا گسترده است و همیشه تجربه‌ها را به کارگاه خویش دعوت می‌کند؛ ذهن شخصیت، براساس زمینه ساخته می‌شود، و شخصیت تأثرات خود را بر روی زمینه پیاده می‌کند..»

برگرفته از صفحات ۳۰۸ تا ۳۱۲ کتاب *قصه‌نویسی*.

به عقیدهٔ «جمال میرصادقی»، «فضا و رنگ» یا اتمسفر داستان سبب ایجاد حالتی خاص در خواننده می‌گردد. او بر هماهنگی و سنخیت میان موضوع داستان و رنگ و فضای آن تأکید می‌ورزد: «فضا و رنگ» ـ atmosphore – داستان، صرفاً به تمایل و خواست نویسنده است و این که چطور بخواهد آن را به کار بگیرد. وقتی داستان کوتاه یا رمان خوبی را می‌خوانیم، احساس خاص و مشخصی پیدا می‌کنیم که دنیای مخلوق داستان و فضا و رنگش در ما به وجود آورده است. اغلب هماهنگی و سازگاری موضوع با فضا و رنگ داستان موجب ایجاد این احساس می‌شود و از این نظر «فضا و رنگ» نیز باید در خور و مناسب موضوع باشد، فضای خواب آلوده‌ای که بر رمان «بوف کور» حاکم است، در خور و متناسب با موضوع آن است. در سراسر داستان از «حال و هوا» (mood) و واژه‌هایی که احساس خاصی را انتقال می‌دهد و تصویر مه‌آلود و تیره، برای فضاسازی استفاده شده است» عناصر داستان، صفحهٔ ۳۹۷.



«فضا و حالت» در ادبیات نمایشی

«فضا و حالت» در ادبیات نمایشی به اصطلاح کلی‌تری به نام «دنیای نمایشنامه» (the world of play) مربوط می‌شود و با آن مناسبت دارد. هر نمایشنامه‌ای دنیای کوچک و خاصی را نمودار می‌سازد که ساختهٔ اندیشه و تخیل نمایشنامه‌نویس آن است. این دنیای کوچک: «دنیاچه»، محدوده‌ای است کرانمند در دنیایی که اگر بیکران نباشد، بسیار گسترده کران است. نمایشنامه‌نویس از مجموعهٔ چنین دنیای بسیار بزرگ و پرتنوع که از آغاز آفرینش تا زمان او ادامه یافته است و پس از او نیز ادامه می‌یابد، صرفاً بخشی را انتخاب می‌کند که «دنیای نمایشنامه» اوست. بشریت از آغاز تا پایان در نقاط مختلف جهان داستان‌ها و ماجراهایی پدید آورده است که دنیای هر نمایشنامه، در قیاس با تجربه‌های ماجراهای بشریت در طول تاریخ و در حوزه‌های پرشمار جغرافیایی، فرهنگی و اجتماعی، بخش بسیار کوچکی بیش نیست. دنیای هر نمایشنامه‌ای محدوده‌ای از شرایط انسانی، مذهبی، فلسفی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، ... و سیاسی خاصی است که در آن رویدادهای خاصی به منصهٔ ظهور می‌رسد. مثلاً به عقیدهٔ «جرج بلاک» دنیای نمایشنامهٔ هاملت (Hamlet) اثر «ویلیام شکسپیر»: «به روشها و از دیدگاههای مختلفی توصیف گردیده است. از دیدگاه توطئه‌ها و دسایس مخوف و ماکیاول مآب، از دیدگاه فساد سیاسی و اخلاقی، از دیدگاه کابوسهایی که «فروید» شیوه‌های کاویدنشان را طرح کرده است.»

در نمایشنامهٔ مکبث اثر «شکسپیر» نیز جادوگرانی که در اطراف دیگ جوشانی می‌رقصند و پیشگوییهای هول‌انگیز خود را با کلماتی رمز آمیز و ترس‌آور بیان می‌دارند، .. و نیز اعمال شنیع و قساوت بار و جنایتهای پی در پی‌یی که به خاطر کسب قدرت، روی می‌دهد، «دنیای نمایشنامه» را می‌سازند و می‌پردازند. در نمایشنامه‌های «ژان ژنه»، دنیای دزدها، آدمکشها، بیکاره‌ها، خیالبافها، قوادها روسپی‌ها جلوه‌گر شده است. در نمایشنامه‌های «ماکسیم گورکی» به ویژه در نمایشنامهٔ در اعماق دنیای دوزخیان روسیه همعصر او ساخته و پرداخته شده است. در نمایشنامهٔ مردی می‌آید اثر «یوجین اونیل» دنیای واخوردگان، خیالبافها و درماندگانی که در میخانه‌ای گرد می‌آیند نمودار شده است. آنان پس از نوشیدن الکل، تا جایی خیالهای دور و دراز می‌پرورانند و امیدهای کاذب می‌آفرینند که دیگر تاب مواجهه با واقعیتها را ندارند.

«فضا و حالت» هر نمایشنامه، عنصری است

که در دنیای نمایشنامه جریان دارد، و اصولاً وجود چنین عنصری است که خواننده و یا تماشاگر را با چنین دنیایی آشنا می‌کند، و اوضاع و شرایط و تجربیات دنیای نمایشنامه را به مخاطبان (تماشاگران-خوانندگان) منتقل و مربوط می‌سازد. در این دیدگاه فضا و حالت از رسانه‌های دنیای نمایشنامه به حساب می‌آیند، رسانه‌هایی که از فاصله میان ذهن و تخیل نمایشنامه‌نویس و مخاطبان می‌کاهند و این دو امر را به هم نزدیک می‌سازند.

«فضا و حالت» و «محیط تئاتری»

برخی از تئاتر شناسان اصطلاح «فضا و حالت» را به عنوان عنصری از «محیط تئاتری» (theatrical environment) تلقی کرده‌اند. «جرج بلاک» (George Black) از همین زمره است. او در تعریف «محیط تئاتری» چنین نوشته است: «محیط تئاتری، دنیایی است که مجموعهٔ عناصر اجرایی یک نمایش آن را آفریده‌اند، و آن - محیط تئاتری - مجموعهٔ «عناصر طرح» (elements of design) و قواعد زیباشناسانه و نیز منطقی است که برای پدیدآوردن آن نمایش پدید آورده شده است. «محیط صحنه» را «میز-ان-سن» = میزانسن (mise_en_scene) هم گفته‌اند..».

«محیط تئاتری» دربردارندهٔ عناصری چون «دورهٔ تاریخی» (historical period) خاص نمایش مثلاً دورهٔ صفوی، «مکان» (place) رویدادهای نمایش مثلاً کاخ شاهی، «جوّ و فضا» (اتمسفر)، «زمانِ» (time) رویداد صحنه‌های نمایش (فصل، روز، شب...) است. در این معنا «اتمسفر» نمایش با صفاتی چون «سنگین» ، «سبک»، «درخشان» و «تیره»، توصیف می‌شود.

باید در نظر داشت که «محیط تئاتری» اصطلاحی کلی و عمومی است و یکی از ارکان آن نیز «اتمسفر».

«فضا و حالت» و طراحی صحنهٔ نمایش

در سطور پیش به موضوع «منظر» (spectacle) نمایش به عنوان یکی از وسایل مهم ساخت و پرداخت فضا و حالت نمایش تأکید ورزیده شد. در اینجا لازم است که دربارهٔ این موضوع توضیح بیشتری عنوان داده شود.

همان طور که گفته شد برخی از دست اندرکاران تئاتر، به «فضا» و «حالت» معنای واحدی می‌دهند، و این دو اصطلاح را با هم و در معنای مشترکی به کار می‌برند. راقم این سطور نیز چنین کرده است و «پارکر» (Parker) و «اسمیت» (Smith) نیز از همین دسته‌اند. آندو در کتابی که در زمینهٔ طراحی صحنه تألیف کرده‌اند، چنین نوشته‌اند که طراحی صحنه چند وظیفه یا «کار ویژه» (functions) دارد: ۱. نمودار ساختن گونهٔ نمایشنامه (تراژدی، کمدی،.. و ملودرام)؛ ۲. تصویر ساختن مناسبات میان صحنه و «کارپرداخت‌های» (actions) نمایش؛ ۳. تعیین «زمان» و «مکان» برای هر یک از رویدادهای نمایش؛ ۴. وضع و تثبیت «حالت غالب» (dominant mood) و یا «روحیهٔ مشرف و بارز» نمایش؛ ۵. «تقویت و مستحکم ساختن زمینهٔ فراگیر نمایش» (reinforcing the theme) و ۶. روی صحنه آوردن و نمایش دادن داستان نمایش. از میان کار ویژه‌های صحنه‌آرایی، یکی نیز وضع و استقرار حالت و روحیهٔ بارز و غالب نمایش است. «پارکر» و «اسمیت» در این زمینه می‌نویسند: «وضع و استقرار «جوّ» (atmosphere) یا «حالت» (mood) بارز و غالب the dominant atmospher or mood) یکی از کار ویژه‌های طراحی صحنه است... «صفحه ۲۰».

به عقیدهٔ آندو، «مود» یا «اتمسفر» در نمایشنامه را می‌توان کیفیتی انگاشت که انتقال درست و سنجیدهٔ آن، حالتی روحی در تماشاگر پدید می‌آورد و واکنش احساسی و عاطفی خاصی که مطلوب هنرمند است، در او بر می‌انگیزاند. «حالت» (مود) و یا «جو و فضا» (اتمسفر) را می‌توان در کلماتی نظیر «شاد و پرجوش و خروش»، «گرم و زنده»، «خشن و خونریز»، و «زمخت و بی‌ظرافت و بی‌نزاکت»، «لطیف و ظریف»، «رمزآمیز»، «وحشت آور» و «عشق آمیز» توصیف کرد. ویا آنکه اصلاً «حالت وفضا» «مود و اتمسفر» نمایشنامه را به گونه‌های ادبی- نمایشی (dramatic genres) منسوب ساخت، و چنین بیان کرد: «حالت یا فضای مصیبت‌بار- تراژیک» (tragic mood or atmosphere) و «حالت یا فضای فکاهی- کمیک» (comic mood or atmosphere)

گونه‌بندی نمایشنامه بر مبنای «حالت و فضا»، «زمینهٔ فراگیر» و «طرح داستانی»

نمایشنامه‌ها، بر حسب ضوابط و معیارهای متفاوت، «گونه‌بندی» و یا «مقوله‌بندی» (categorization) شده‌اند. ذکر یکی از این موارد در این پژوهش اهمیت فراوان دارد.

اگر نمایشنامه را به اعتباری «نمایشی ساختن» (dramatization) (۱) حالت یا فضایی، (۲) نمایشی ساختن زمینهٔ فراگیری، (۳) نمایشی ساختن داستانی تلقی کنیم، و این سه گونه «نمایشی ساختن» را، در هر نمایشنامه‌ای موجود و جاری بیانگاریم، لازم می‌آید در هر نمایشنامه، به بررسی این موضوع بپردازیم که از میان این سه نوع «نمایشی ساختن» کدام یک بارزتر و غالبتر است. به عبارت دیگر، بر حسب آنکه نمایشنامه‌نویسان بر کدام یک از این سه امر («حالت یا فضا»، «زمینهٔ فراگیر»، «داستان نمایشنامه») تأکید بیشتری ورزیده باشند، سه دسته نمایشنامه پدیدآورده‌اند:

(۱) نمایشنامه‌هایی که عنصر «حالت یا فضا» در آنها بارزتر و غالبتر است. (mood or atmosphere)

(۲) نمایشنامه‌هایی که عنصر «زمینهٔفراگیر» در آنها بارزتر وغالبتر است. (theme oriented plays)

(۳) نمایشنامه‌هایی که عنصر «داستان» در آنها بارزتر و غالبتراست. (story oriented plays) .

به نظر «پارکر» و «اسمیت» نمونهٔ دستهٔ اول: افسانه عاشقان (The Legend of Louers) اثر «ژان انوی» (Jean Anouilh) و ملاقات بانوی سالخورده (The Visit) اثر «فردریش دورنمات» (Friedrich Durrenmatt) و همچنین متولد دیروز (Born yestrday) اثر «گارسن کانین» (Garson Kanin)، و نمونهٔ دستهٔ دوم اتوبوسی به نام هوس (A Streetcar Named Desire)

اثر «تنسی ویلیامز» (Tennessee Williams) و نمایشنامهٔ خانهٔ دل‌شکن (Heartbreak House) اثـر «جـرج بـرنارد شـا» (George Bernard Shaw) و نمایشنامهٔ دلقک (The Clown) اثر برتولت برشت (Bertolt Brecht).

نـمونهٔ دسـتهٔ سـوم: سـاعات ناامـیدی (The Desperate Hours) اثـر «جـوزف هـیز» (Joseph Hayes) و در هـفتمین سـاعت (At the eventh hour) و نـمایشنامهٔ درخت تـابستانی (Summer Tree) اثـر «ران کـاون» (Ron Cowen) است.

به عقیدهٔ «پارکر» و «اسمیت» گـاهی «جـوّ و فضای دیداری» (visual atmosphere) نمایش با حالت یا فضای واقعی نمایش در تناقض قرار دارد. مثلاً ممکن است نمایشنامه‌نویسی به عـمد نـمایشنامهٔ کـمدی خـود را، در فـضای دیـداری (منظر) ترسناکی (مثلاً خانهٔ ارواح) قرار دهد یـا نمایشنامه‌نویس دیگری، نمایشنامهٔ تراژدی خـود را در فضای دیداری شاد و مسرت آوری (مثلاً در جشن عروسی، یا درکارناوالی) بگنجاند. در این موارد، ـ یعنی تناقض فضای دیداری با فضایی که ناشی از جنس نمایشنامه است ـ تمهیدی نمایشی به کار رفته است تـا نـفوذ و تـاثیری عـمیقتر در مخاطب پدید آید.

خلاصه

در نـمایشنامه «حـال، هـوا و حـالتی» مـوج می‌زند که در تمام عناصر آن، کم و بیش، حضور دارد. وظیفهٔ کارگردان یـافتن آن «حـال و هـوا و حالت» و انتقال آن به تماشاگران است. کارگردان به یاری طراحان تئاتر (طراح صحنه، نور، لباس، چهره، اشیاء و لوازم صحنه، ...) و نیز بـازیگران، اتمسفری را می‌سازد و می‌پروراندتا آن «حـال و هوا و حالتی» را که در نمایشنامه به تصریح، یا به اشاره و القاء، جریان دارد، به تماشاگـران خـود، مربوط و منتقل سازد. برای انتقال این «حال و هوا و حـالت»، کـارگردان مـجموعه‌ای از امـور و تـمهیدات «دیـداری» (بـصری = visual) و «شنیداری»، (سمعی = aural) در اختیار دارد.

مجموعهٔ امور و تـمهیداتـی کـه کـارگردان، نمایشی را در برابر چشـم تـماشاگـران «مـجسم» می‌سازد: «دیداری» تلقی می‌شوند، و بـه هـمین قیاس، مجموعهٔ امور و تمهیداتـی کـه بـه سـمع تماشاگران می‌رسند: «شنیداری».

کارگردانان دیگری نیز هسـتند کـه از سـایر حواس انسانی، مانند حسّ پساوایـی (لامسـه) و حسّ چشـایی (ذائـقه) و بـویایی (شـامّه) بـرای ساخت و پرداخت فضا ـ و در نتیجه «حال و هوا و حـالت» - نـمایش خـود، بـهره مـی‌برند. مـثلاً کارگردانی که در نمایشی سنتی ـ که رویدادگاه آن قهوه‌خانه است - از تماشاگران خـود بـا چـایی پذیرایـی کـند، احـتمالاً مـی‌خواهـد کـه فـضای قهوه‌خانه‌ای سنتی را نیز ساخت و پرداخت کند. و یا اگر کارگردانی ازبازیگران خود بخواهد تا دست تماشاگـران خـود را بـفشارند (حس پسـاوایـی) احـتمالاً تـصمیم دارد جـوّ و فـضای «اتـمسفر» دوستی و صمیمیتی را برقرار کند کـه در نـمایش خود به آن نیاز دارد... وکارگردانانی نیز هستند که با سوزاندن و بـه دود انـداخـتن مـواد و گـیاهان خاص، فضا و جوّ (اتمسفر) خاصی را ساخت و پرداخت می‌کنند. البته همان طور که قبلاً گفته شد، معمولاً کارگردانان در ساخت و پرداخت و انتقال اتـمسفر نـمایشهای خـود، از حس شـنیداری تماشاگران، بیشتر از سایر حواس آنـان اسـتفاده کرده‌اند. باید تاکید ورزید که «فضا و حالت» از مهمترین عناصر «بیان تئاتری» به حساب می‌آید.

فهرست و مآخذ

۱. *ارسطو و فن شعر*: زرین‌کوب، دکتر عبدالحسین، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۵۷.

۲. براهنی، دکتر رضا، *قصه نویسی*، چاپ سوم انتشارات نثر نو، تهران ۱۳۶۲.

داد، سـیما: *فـرهنگ اصـطلاحات ادبی، واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپائی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی*، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۷۱.

۳. گورین، ویلفرد. ال.، لیبر، جی.، ویلینگهام، جان. ار.، مورگان، لی: *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمهٔ زهـرا میهنخواه، انتشارات اطلاعات، تهران ۱۳۷۰.

۴. مرزبان، پرویز، و معروف، حبیب: *واژه‌نامهٔ مصور هنرهای تجسمی* (*معماری، پیکره‌سازی، نقاشی*) انـتشارات سروش، تهران ۱۳۶۵.

۵. میرصادقی، جمال: *عناصر داستان*، تـهران، انـتشارات شـفا، تابستان ۱۳۶۴.

۶. ناظرزاده کرمانی، فرهاد: *تئاتر پیشتاز، تجربه‌گر و عـبث‌نما، هـمراه با ترجـمهٔ نـمایشنامهٔ «نقاشی» اثـر «اوژن یـونسکو»*. انتشارات واحد فوق برنامهٔ بخش فرهنگی دفتر مـرکزی جـهاد دانشگاهی، تهران ۱۳۶۵.

۷. نـاظرزاده کـرمانی، فـرهاد: *نـمادگرایـی (symbolisme) در ادبیات نمایشی*، ۲ جلد، *همراه با ترجمه دو نـمایشنامهٔ نـمونهٔ موریس مترلینک: ناخوانده؛ ویلیام باتلرییتس: برزخ*، انتشارات برگ، تهران ۱۳۶۸.

۸. نامی، غلامحسین: *مبانی هنرهای تجسمی ـ ارتباطات بصری*، انتشارات توس، تهران ۱۳۷۱.

۹. یونسی، ابراهیم: *هنر داستان نویسی*، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، تهران ۱۳۵۵.

10. Brooks, Cleanth, and Heilman, Roberts B: *Underestanding Drama* U.S.A., New York, 1953.

11. Cuddon, J.A: *A dictionary of literary terms*, U.K., Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books LTD., revised edition, 1979.

12. Kennedy, X.J: *An introduction to poetry*, U.S.A., Harper collins publishers, 7th. edition, 1990.

13. Nicoll, Allardyce: *The theatre and dramatic* theory. U.S.A., Connecticut, Westport, Greenwood Press Publishers, 1962.

14. Parker, W. Oren, and Smith, Harvey K: *Scene design and Stage Lighting*. third edition, U.S.A., New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974.

15. Perrine, Laurence: *Literature ـ Structure, Sound and Sense*, U.S.A., New York, Harcourt Brace Jovanovich, inc., 1974.

16. Pfister, Manfred: *The Theory and Analysis of Drama*, Translated from the German by John Halliday, U.K., Cambridge University press, 2d printing, 1991.

17. Reaske, Christopher R,: *How to analyze drama*. U.S.A., New york, Simon and Schuster, Inc., 1966.

18. Sarup, Madan: *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. U.K., Hertfordshire, Harvester wheatsheaf, 1988.

19. Shaw, Harry: *Dictionary of Literary Terms*, U.S.A., New York, Mcgraw ـ Hill book company, 1972.

20. Vena, Gary: *How to Read and Write about Drama*. U.S.A., New York, Arco ـ Simon & Schuster, second edition, 1988.

21. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language ـ Unabridged*, U.S.A., Massachusetts, Springfield, Merriam Webster Inc., 1981.

22. Zettl, Herbert: *Sight Sound Motion- Applied Media Aesthetics* U.S.A., California, Belmont, Wadsworth Publishing Company, Inc., 1973.