Received: 2024/11/03
Accepted: 2025/05/09
Published: 2025/06/22



# Polyphony reflection in the plays “Ghadamshad the minstrel’s Martyrdom-playing in Tehran” and “Makeup Room” with Paul Castagno’s language- based approach

**Fatemeh Mohammadi,** M.A. Student, Department of Performing Arts Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

**Mohammad Jafar Yousefian Kenari,** Associate Professor, Department of Performing Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

**Seyed Mostafa Mokhtabad Amraei,** Full Professor, Department of Performing Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

**Abstract**

The present study examines the manifestations of polyphony in two notable plays by Mohammad Rahmanian and attempts to present a generalizable model for reading contemporary dramas by focusing on the forms of linguistic realization. The concept of polyphony originally rooted in the theories of Mikhail Bakhtin, the concept of polyphony is reexamined here using Paul Castagno’s language-based approach, Castagno has proposed a model appropriate to dramatic structure that analyzes the unique features of the language of the play. By exploring the divergence between Castagno’s dramatic approach and Bakhtin’s novel-oriented perspective, this study shows that this distinction can provide a suitable platform for raising novel issues in theorizing drama. The analysis focuses on two plays: “Ghadamshad the minstrel’s Martyrdom-playing in Tehran” and “Makeup Room”. The analysis of these two texts has been doned with an emphasis on four linguistic forms: colloquial speech, media-specific language, inter-style voices, and the function of faces and appearances. The results of the research show that an effective perception of polyphony in dramatic texts requires the identification of metalinguistic layers and multiple sign systems in interaction with each other. Furthermore, when a medium with its own language interacts with another medium, for example, a medium with its own linguistic characteristics hegemonizes another medium, the structure of the drama actually enters the realm of “mixed form,” a concept that has a central place in Castagno’s theories. Ultimately, this research argues that Rahmanian’s works can be analyzed under the concept of polyphony with a dramatic-performative identity; a concept that, in addition to linguistic multi-layering, also emphasizes simultaneous discourses, performance dynamics, and inter-media interactions. The research follows a descriptive-analytical methodology and is based on close textual analysis supported by library sources.

**Keywords:** Polyphony, Language, Paul C. Castagno, Iranian drama, Media

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۱۹
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۰۱

فاطمه محمدی[۱]، محمد جعفر یوسفیان کناری[۲]، سید مصطفی مختاباد امرئی[۳]

# بازتاب چندصدایی در دو نمایشنامه «شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران» و «اتاق گریم» با رویکرد زبان‌بنیاد پل کاستانیو

## چکیده

پژوهش حاضر به بررسی جلوه‌های چندصدایی دار دو نمایشنامه‌ی شاخص از محمد رحمانیان می‌پردازد و سعی دارد با تمرکز بر صورت‌های تحقق زبانی، الگویی قابل تعمیم برای خوانش درام‌های معاصر ارایه دهد. مفهوم چندصدایی، که ابتدا خاستگاه نظری آن در آراء میخائیل باختین سرمنشاء داشته، در مطالعه‌ی حاضر با بهره‌گیری از راهبرد زبان‌محور پل کاستانیو بازخوانی شده است. کاستانیو با بازآفرینی نظریات باختین در زمینه‌ی رمان، الگویی متناسب با ساختار دراماتیک پیشنهاد داده که ویژگی‌های منحصربه‌فرد زبان نمایشنامه را مورد تحلیل قرار می‌دهد. این پژوهش، با واکاوی تفاوت‌های میان رهیافت دراماتیک کاستانیو و نگرش رمان‌محور باختین، نشان می‌دهد که این تمایز می‌تواند بستری مناسب جهت طرح مسایل بدیع در نظریه‌پردازی درام را فراهم آورد. در راستای تحقق اهدافی که در فوق یاد شد، نمایشنامه‌های شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران و اتاق گریم مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. تحلیل این دو اثر با تأکید بر چهار صورت زبانی شکل گرفته است: زبان گفتاری، زبان خاص رسانه‌ای، صداهای بیناسبکی و کارکرد وجهه‌ها و ظواهر. نتیجه‌ی حاصل از تحقیق نشان می‌دهد که دریافت مؤثر از چندصدایی در متون نمایشی، نیازمند شناسایی لایه‌های فرازبان‌شناختی و نظام‌های نشانه‌ای متعدد در تعامل با یکدیگر است. از سوی دیگر، وقتی‌که یک رسانه با زبان خاص خود در تعامل با رسانه‌ای دیگر قرار می‌گیرد، مثلاً یک رسانه با شاخصه‌های زبانی خود رسانه‌ای دیگر را هژمونی می‌کند، در واقع ساختار درام وارد قلمرو «فرم آمیخته» می‌شود؛ مفهومی که در نظریات کاستانیو جایگاهی محوری دارد. درنهایت، این پژوهش قصد دارد عنوان کند که آثار رحمانیان را می‌توان ذیل مفهومی از چندصدایی با هویتی دراماتیک - پرفورماتیک تحلیل کرد؛ مفهومی که علاوه بر چندلایگی زبانی، بر گفتمان‌های هم‌زمان، پویایی اجرا و تعاملات بینارسانه‌ای نیز تأکید دارد. روش پژوهش، توصیفی - تحلیلی بوده و بر تحلیل نمونه‌ها با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای استوار است.

**واژگان کلیدی:** چندصدایی، زبان، پل کاستانیو، نمایشنامه‌های ایرانی، رسانه



[۱] دانشجوی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
[۲] دانشیار و عضو هیئت علمی گروه ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
Email: yousefian@modares.ac.ir
[۳] استاد و مدیر گروه ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

[*] این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده‌ی اول مقاله با عنوان «بازتاب چندصدایی در دو نمایشنامه شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران و اتاق گریم با رویکرد زبان بنیاد پل کاستانیو»، به راهنمایی نویسنده‌ی دوم و مشاوره‌ی نویسنده‌ی سوم، در سال تحصیلی ۱۴۰۳-۱۴۰۴ در دانشگاه تربیت مدرس انجام شده است.

## مقدمه

پل کاستانیو[1] در فعالیت‌های عملی خود، با تکیه بر نمایشنامه‌نویسی جدید یا آنچه «نمایشنامه‌نویسی زبان[2]» می‌نامد، بر نقش صداهای چندگانه تأکید دارد. او این مفهوم را بر پایه نظریه گفت‌وگوگرایی میخائیل باختین[3] بنیان نهاده است و معتقد است که نمایشنامه، همانند رمان از دیدگاه باختین، می‌تواند از طریق تعامل عناصر و صداهای مختلف به شکلی پویا و چندوجهی عمل کند. این رویکرد، نمایشنامه را از یک ساختار تک‌صدایی خارج کرده و به بستری تبدیل می‌کند که در آن، تنوع دیدگاه‌ها و صداهای متضاد مجال بروز پیدا می‌کنند.

باختین در نظریه گفت‌وگوگرایی خود، چندصدایی را به‌عنوان اصلی بنیادین در نظام‌های متنی معرفی می‌کند. او معتقد است که در یک متن چندصدایی، هیچ صدایی بر دیگری تفوق ندارد و شخصیت‌ها با استقلال و هویت منحصربه‌فرد خود در روایت حضور دارند. در این راستا، او با تأکید بر این که روایت داستایفسکیایی، چه در اول‌شخص و چه در فرم‌های دیگر، همواره بر پایه‌ی حقوق برابر شخصیت‌هایی که به‌طور هم‌زمان در حال زیستن و تجربه‌کردن هستند، بنا شده است، نشان می‌دهد که در چنین متونی هیچ صدای برتری بر سایر صداها وجود ندارد (باختین، ۱۴۰۰: ۱۱۷) این دیدگاه، بر مباحث مدرن پیرامون نمایشنامه‌نویسی و تعاملات میان شخصیت‌ها تأثیر شگرفی گذاشته و پل کاستانیو را بر آن داشته تا مفهوم چندصدایی را در درام بازتعریف کند.

به باور کاستانیو، شخصیت‌ها و روایت‌های درون نمایشنامه دارای علایق و اهداف متفاوتی هستند که در قالب‌های متنوع بیان می‌شوند. چندصدایی در این رویکرد، در برابر هرگونه روایت با یک زاویه دید مسلط یا صدای برتر مقاومت می‌کند و به‌جای تسلط نویسنده، به تنوع دیدگاه‌ها مجال بروز می‌دهد (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۳۳). این مسئله موجب می‌شود که نمایشنامه به‌مثابه یک میدان گفت‌وگو عمل کند، جایی که هر شخصیت یا عنصر داستانی فرصت دارد تا بدون تحمیل یک صدای غالب، به بیان دیدگاه‌های خود بپردازد. این نگاه به نمایشنامه، آن را از مفهوم سنتی خود فراتر برده و نیرویی را که زبان به آن بخشیده است، از دل منطق مکالمه‌ای استخراج می‌کند؛ همان منطقی که باختین در آثار داستایوفسکی کشف کرد و ژولیا کریستوا[4] از آن با تعبیر «آب‌شدن یخ‌ها» یاد می‌کند (کریستوا، ۱۴۰۲: ۳۶). کریستوا معتقد است که این ویژگی باعث می‌شود متون از حالت ایستا و تک‌معنایی خارج شده و پویایی و تنوع تفاسیر را امکان‌پذیر سازند. به همین دلیل، چندصدایی به یکی از مهم‌ترین اصول در تحلیل متون ادبی و نمایشی بدل شده است.

با توجه به تأثیر این دیدگاه‌ها، برخی نمایشنامه‌نویسان ایرانی، آگاهانه یا ناخودآگاه، از راهبردهای کاستانیو بهره گرفته‌اند. بازخوانی آثار آنان از منظر نظریه گفت‌وگوگرایی و چندصدایی، نه‌تنها می‌تواند به تحلیل ساختارهای متنی این نمایشنامه‌ها کمک کند، بلکه امکان بررسی تعاملات میان شخصیت‌ها و روایت‌های مختلف را نیز فراهم می‌آورد.

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از ابزارهای زبان‌محور، دو نمایشنامه‌ی شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران و اتاق گریم از محمد رحمانیان را با این رویکرد تحلیل خواهد کرد. این تحلیل نه‌تنها به بررسی نحوه‌ی استفاده رحمانیان از چندصدایی در متن می‌پردازد، بلکه تأثیرپذیری او از نظریات باختین و کاستانیو را نیز مورد واکاوی قرار می‌دهد. از این رهگذر، پژوهش تلاش می‌کند تا نقش چندصدایی را در شکل‌گیری تعاملات روایی و گفتمانی در نمایشنامه‌های معاصر ایران بررسی کند و نشان دهد که چگونه این ویژگی می‌تواند بر درک عمیق‌تر از شخصیت‌ها، دیالوگ‌ها و ساختارهای دراماتیک تأثیر بگذارد.

## پیشینه‌ی پژوهش

مطالعات مرتبط با مفهوم چندصدایی ریشه در نظریات میخائیل باختین دارد که با تمرکز بر آثار فئودور

داستایوفسکی، مفهوم چندآوایی را تدوین و معرفی کرده است. باختین در کتاب پوئتیک داستایوفسکی (۱۹۲۹) عنوان می‌کند که داستایوفسکی آفریننده رمان چندآوایی است و بیان می‌دارد: «چندگانگی آواها و آگاهی‌های مستقل و ادغام‌نشده و چندآوایی اصیل آواهای کاملاً معتبر، در واقع ویژگی اصلی رمان‌های داستایوفسکی است.» (باختین، ۱۴۰۰: ۶۳) این مفهوم که در چارچوب زیبایی‌شناسی رمان مورد بحث قرار گرفته، ابعاد گسترده‌ای از گفتمان درون رمان را شامل می‌شود.

ابعاد زبان‌شناختی دیدگاه باختین نیز مورد توجه قرار گرفته است. لین پی‌یرس[۵] در بررسی کارکردهای گفتمان دیالوژیک باختین تأکید می‌کند که هرچند واکاوی زبان‌شناختی در نظریات باختین دیده می‌شود، اما او بر مطالعه زبان در بستر اجتماعی و زنده آن تمرکز دارد، نه صرفاً بر عملکرد نظام‌های انتزاعی زبان‌شناسی مدرن. از این منظر، تحلیل‌های باختین نوعی مطالعه فرازبانی محسوب می‌شود که فراتر از زبان‌شناسی ساختاری حرکت می‌کند. (پی‌یرس، ۱۴۰۱: ۱۰۰)

در ادامه، پل کاستانیو در مطالعات خود درباره نمایشنامه‌نویسی، مفهوم چندصدایی را توسعه داده است. او معتقد است که وجود صداهای چندگانه و متضاد در نمایشنامه‌ها موجب افزایش آزادی عمل آن‌ها شده و آن‌ها را از نمایشنامه‌های سنتی که عمدتاً تک‌گویانه بوده‌اند، متمایز می‌کند. کاستانیو در این زمینه اظهار می‌دارد که: «کار نمایشنامه‌نویس، تنظیم و هماهنگ ساختن صداها در متن و واردشدن در نوعی دیالوگ با شخصیت‌ها و زبان است.» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۶)

کاستانیو در دهه ۱۹۹۰ با انجام یک پروژه نظری - عملی، آثار گروهی از نمایشنامه‌نویسان نظیر لن جنکین، اریک اورمایر، مک ولمن و جفری جونز را تحلیل کرده و در نتیجه آن، اصطلاح «نمایشنامه‌نویسان زبان» را ابداع کرده است. او بر این باور است که پژوهش‌های وی تأثیر بسزایی در تعریف شیوه‌های نوین نمایشنامه‌نویسی بر اساس راهبردهای زبانی، ترکیب ژانرها و رویکردهای نوین در شخصیت‌پردازی داشته‌اند.

در ایران و سایر کشورها، پژوهش‌های متعددی در زمینه چندصدایی انجام شده است که اغلب بر حوزه داستان و رمان متمرکز بوده‌اند. باختین نیز بر این باور بود که رمان، بهترین جلوه‌گاه چندآوایی است، لذا بیشتر مطالعات، این قالب ادبی را مورد بررسی قرار داده‌اند. بااین‌حال، تحقیقات محدودی به بررسی چندصدایی در سایر هنرها مانند شعر، موسیقی، فیلم و نگاره‌ها پرداخته‌اند.

در حوزه نمایشنامه‌نویسی، مطالعات اندکی در زمینه چندصدایی انجام شده است. این حوزه نه‌تنها در مطالعات گفت‌وگویی باختین کمتر مورد توجه بوده، بلکه از منظر نظریه‌های دراماتیک نیز خلأ پژوهشی محسوسی دارد. این خلأ پژوهشی، زمینه‌ای برای تحقیق، تأمل و دستیابی به نوآوری در این حوزه فراهم کرده است.

به‌عنوان نمونه، نشریه جستارهای ادبی در شماره ۱۷۰، مقاله‌ای از حسینعلی قبادی و همکاران منتشر کرده است که چندآوایی و منطق گفت‌وگویی را در دو اثر داستانی از مولوی، بر اساس اصل همزیستی تضادها و روابط گفت‌وگویی تحلیل کرده است. همچنین، پایان‌نامه دکتری دانشگاه شهید بهشتی با عنوان «تحلیل چندصدایی و تک‌صدایی در داستان معاصر ایران» بر مبنای نظریه رمان میخائیل باختین، هفت رمان ایرانی را بررسی کرده است.

در ادامه، مقاله‌ای با عنوان «بررسی ضربان‌های گفت‌وگویی و کارکردهای نمایشی آن» (۱۳۹۴) چهار نمایشنامه ایرانی را با رویکرد زبان‌بنیاد پل کاستانیو مورد تحلیل قرار داده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که ضربان‌های گفت‌وگویی در سطوح مختلف زبانی و فرازبانی، در این آثار نقش مهمی ایفا می‌کنند. با این وجود، تاکنون پژوهشی که به طور مشخص تحقق زبانی چندصدایی را در حوزه نمایشنامه و با تمرکز بر واژگان ارتباطی شخصیت‌ها، ویژگی‌های رسانه‌ای (درام-تئاتر-پرفورمنس[۶])، صداهای بین سبک‌ها و کارکردهای گفت‌وگویی بررسی کند، به ثبت نرسیده است.

همچنین، هیچ پژوهش پیشینی درباره‌ی نمونه‌های مطالعاتی منتخب این پژوهش، یعنی نمایشنامه‌های شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران و اتاق گریم اثر محمد رحمانیان، موجود نیست. این امر ضرورت پژوهش حاضر را تأیید کرده و بر اهمیت مطالعه چندصدایی در نمایشنامه‌های معاصر ایران تأکید می‌کند.

## چهارچوب نظری و تحلیل نمونه‌ها

زبان در نمایشنامه نه‌تنها وسیله‌ای برای انتقال معنا، بلکه خود به‌عنوان عنصری مستقل و بنیادین در ساختار نمایش مورد توجه قرار می‌گیرد. (باقری، ۱۳۹۲: ۲۸) ازاین‌رو، پیکره‌ی یک متن نمایشی و در مرحله‌ی بعدی تئاتری که بر روی صحنه اجرا می‌شود، تحقق زبانی دارد. هر عامل درون‌تئاتری در لایه‌ای زبانی ویژه‌ای حضور می‌یابد که باوجود عدم ادغام کامل، در ایجاد یک پیوستار بزرگ‌تر نقش دارد.

در فرآیند اجرا، نه یک عنصر واحد بلکه مجموعه‌ای از مؤلفه‌های بالقوه تأثیرگذار هستند. برای مثال، نمایشنامه‌نویس - کارگردان که تصمیمات و دستورالعمل‌هایش تعیین‌کننده‌ی فرستنده‌ها، شکل سیگنال‌ها و رمزگذاری پیام‌ها است. علاوه بر او، سایر عوامل اجرا مانند طراح صحنه، طراح نور، طراح لباس، آهنگ‌ساز، مدیر صحنه، تکنسین‌ها و بازیگران نیز در شکل‌گیری اطلاعات تئاتری نقش دارند (کر الام به نقل از یوسفیان کناری و همکار، ۱۳۹۰: ۱۱۱). بنابراین، مجموعه‌ی این عوامل زبان ویژه‌ی تئاتر را پدید می‌آورد.

از سوی دیگر، زبان نمایشنامه با بهره‌گیری از زبان گفتاری، آن را به‌طور مستقیم وارد متن نمی‌کند. هدف نمایشنامه انعکاس مستقیم واقعیت نیست، بلکه ایجاد واقعیتی تازه از طریق ویژگی‌های ادبی، برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی از کلمات کلیشه‌ای است (باقری، ۱۳۹۲: ۲۸). در این راستا، اگر شخصیت‌های نمایشی در واکنش به «دیگری» از واژگان متنوع و لحن‌های چندگانه استفاده کنند، صداهای میان‌ژانریک شکل می‌گیرد و بخشی از چندصدایی تئاتری تحقق می‌یابد. افزون بر این، اگر ساختار متن مشخصه‌ای از یک رسانه‌ی خاص داشته باشد، نظیر متن دراماتیک، بازتاب آن در رسانه‌های دیگر نمودهای متفاوتی خواهد داشت. صداهای تلفیقی حاصل از این فرایند، جلوه‌ای از چندصدایی و فاصله‌گیری از شیوه‌های سنتی درام‌پردازی است.

زبان نمایشنامه صرفاً مجموعه‌ای از کلماتی نیست که توسط بازیگران ادا شود. «آن کلمه متضمن کنشی است، کنشی فراتر از سخن‌گفتن. تئاتر «یک عمل گفتاری عظیم» است. تئاتر ماهیتاً چنین است» (نلسون به نقل از کاستانیو، ۲۰۰۰: ۲۵-۲۶). حتی در یک گفتار ساده، ممکن است فرض بر این باشد که سخنران خطاب به همه‌ی مخاطبان سخن می‌گوید، اما در واقعیت، ممکن است هدف او تنها یک فرد خاص در میان جمع باشد. ویمالا هرمان تأکید دارد که این مسئله می‌تواند بدون تغییر در کلمات گفت‌وگو رخ دهد (هرمان، ۲۰۰۲: ۲۹).

عاملیت‌های درون‌تئاتری، به معنایی که کر الام به آن اشاره کرد، زبان نمایشی متون دراماتیک را شکل داده و لایه‌های متمایزی ایجاد می‌کند. بنابراین، «نمایشنامه‌نویس نسبت به زبان در گسترده‌ترین معنای آن گشوده است، چه این زبان در قالب یک ژانر خاص مدون شده باشد، چه در متنی دیگر یافت شود و چه محصول تکانه‌های زبانی‌ای باشد که موجب شکل‌گیری زبان عامیانه، نحو غیرعادی یا گفتمان‌های متنوع می‌شود» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۶).

## کارکرد آراء زبان‌بنیاد پل کاستانیو در گزیده آثار نمایشی محمد رحمانیان

### ۱. کلام، گفتار و اظهارات کاراکترها

یکی از ابعاد زبان نمایشی، کلامی است که توسط شخصیت‌ها بیان می‌شود. ازاین‌رو، بررسی مضمون‌پردازی شخصیت‌ها از منظر چندصدایی اهمیت دارد.

نمایشنامه‌نویسان سنتی غالباً از شیوه‌های تجویزی شخصیت‌پردازی بهره می‌گیرند که منجر به خلق

شخصیت‌های تیپیکال می‌شود. آن‌ها بر پرورش عواطف کاراکتر تأکید دارند و روند نمایشنامه را بر پایه‌ی میل شخصیت و هدف او پیش می‌برند. «نمایشنامه‌نویسان سنتی این شخصیت‌ها را به‌صورت «خارج از خط»، یعنی به شکل غیرمستقیم و ضمنی، می‌نویسند و به بازیگر آزادی زیادی برای پردازش لایه‌های زیرمتنی شخصیت می‌دهند. هرچه این لایه‌های زیرمتنی غنی‌تر باشد، قالب زاینده‌ی متن نیز قوی‌تر خواهد بود و بازیگر بیش‌ازپیش در قالب شخصیت جای می‌گیرد» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۹۷-۹۸).

سوالی که مطرح می‌شود این است که آیا تئاتر فقط پذیرای چنین شخصیت‌پردازی‌ای بر روی صحنه است؟ در این دیدگاه، نقش ژست‌پردازی شخصیت کم‌رنگ‌تر به نظر می‌رسد. از سوی دیگر، نمایشنامه‌نویسی جدید تمایل به‌صراحت زبانی (بودن «بر روی خط») دارد و در مواقعی که چنین نیست، فرم آن بیشتر جنبه‌ای کنایی پیدا می‌کند تا آنکه مصداقی از زیرمتنی درونی‌شده باشد. به همین دلیل، قالب میان بازیگر و شخصیت دچار تغییر می‌شود، زیرا این سبک نگارش، رویکرد اجرایی بیرونی‌تری را می‌طلبد (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۹۸). جدول ۳-۱ تفاوت‌های کلیدی میان این دو رویکرد را نشان می‌دهد:

**جدول۱. تقابل رویکردهای سنتی و جدید در شخصیت‌پردازی (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۹۸)**

| رویکرد سنتی | رویکرد جدید |
|---|---|
| همذات‌پنداری عاطفی و روان‌شناختی | جلوه‌گری بیرونی و ژست‌پردازانه |
| خصوصیات متحد و منسجم؛ تنها یک شخصیت | خصوصیات متضاد؛ یک بازیگر ممکن است نقش چند شخصیت را بازی کند. |
| قالب‌دهی‌شده (بازیگر پنهان است) | قالب زدوده (بازیگر آشکار است) |
| تمرکز بر زیرمتن | تمرکز بر سطح رویی متن |
| خارج از خط | روی خط |
| درونی بودن | هنرورزی |

ذیل این موارد، برای دستیابی به شخصیت چندآوایی می‌توان از شیوه‌های تغییر در رمزگان بهره برد. این تغییرات شامل موارد زیر است:

۱)**تغییر در رمزگان مربوط به سطح یا تراز زبان**؛ از زبان سطح بالا به زبان متعارف، از آنجا به زبان خام و ابتدایی، از زبان محاوره‌ای به زبان عامیانه.

۲)**تغییر در رمزگان گفتار**؛ گفتار سخنورانه، سیاسی، فنی، تخصصی، ادبی شعری و عملی.

۳)**تغییر در رمزگان لهجه یا زبان**؛ شخصیت زبان دوم دارد یا از واژه‌های بیگانه‌ی چند زبان مختلف، انگلیسی دست‌وپاشکسته، و لهجه‌های منطقه‌ای استفاده می‌کند که ممکن است برخی از آن‌ها را شخصیت‌های دیگر بفهمند. کلمات خارجی می‌توانند کشش بیانی داشته باشند.

۴)**تغییر در رمزگان نحوی**؛ عدول از ساختار جمله بندی سنتی و مطابقت زمانی، استفاده از آرایش‌های کلامی منحصربه‌فرد در متن.

۵)**تغییر در رمزگان معنایی**؛ نوواژه‌ها و کلمات غامض جای توصیف کننده‌های پیش‌پاافتاده و معمولی را می‌گیرند. (کاستانیو،۱۳۸۷: ۴۵-۴۴)

براین‌اساس نمونه‌های زیر از نمایشنامه‌ی شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران، مصادیق شخصیت چندآوایی در نمونه هستند:

**جدول۲. مصادیق تغییر رمزگان در نمونه مطالعاتی (رحمانیان،۵:۱۳۹۶-۸۴)**

| تغییر در رمزگان تراز زبان | تغییر در رمزگان لهجه یا زبان | تغییر در رمزگان گفتاری |
|---|---|---|
| قدمشاد: حالا نوبه‌ی ماس! تک‌خال واسه ما رو کردی، دس مریزاد! قربون دس‌پنجه‌ت، اجرت با کی؟ | مه‌لقا: ببینم، تُرکی؟ گاپینی باقلا اوضاع خراب دی! ۱۸<br>هاسمیک: به ارمنی جماعتم نمی خوره!<br>دوره گُخ بی، وِ دانگاوُرا! ۱۶<br>قدمشاد: نکنه تو هم از بیخ عربی؟ سکّر الباب، ولایجون ایروانه انجوم الظهر! ۲۰ | قدمشاد: خفه! نانجیبا! ـ هاسمیک! هرچی خاجه خراب شه رو سرت! چی تو چنته داری ورپریده؟ |
| قدمشاد: کَری؟ گفتم ببند اون سگ مصَّبو !<br>مه‌لقا: زبون آدمیزاد سرت نمی شه؟<br>هاسمیک: ریختش که به آدمیزاد نرفته!<br>قدمشاد: نکنه فارسی نمی‌فهمه؟ | خولی: به قول جماعت انگریزی SAFE!<br>سیف سیف هستند این سرکار!<br><br>قدمشاد: مرحبا! ۲۱<br>مه‌لقا: سالام! ۲۲<br>هاسمیک: بارِو! ۲۳<br>قدمشاد: پنهانیانت لا تقول شیء۲۴،<br>عبدی ! | مه‌لقا: روبنده‌اش را پس می‌زند، احساساتی و نمایشی زانو می‌زند: آه ای جوانمرد! ای مَلِکِ سخا و عطا! بیا و مردانگی کن و ما را به دست دشمن غدّار مسپار! پنهانیاگرَم دلتون خواست خانوم والده رو شب جمعه بفرستین خونه مون بعله برون! احساساتیکرم نما و فرود آ که خانه خانه‌ی توست!<br>زنان: آهنگینوای ننه جون! بیگیر منو! |
| عالمتاج: می‌شنوید؟ فرصتی نیست! مردان بازی هفت پرده خود آغاز کرده‌اند و ما هنوز اندر خم یک کوچه‌ایم!<br>همیشه همین‌طور بوده، آنان خون ریخته‌اند و ما اشک، آنان بلوا کرده‌اند و ما ندبه، آنان نقش بوده‌اند و ما نعش | مه‌لقا: بیری بونو بوخسو! ۲۵<br>هاسمیک: اِلی انگار مشتق گود رازج کِتال!؟ ۲۶<br>قدمشاد: اُخرُس! اَجی اَقطَع صقائرُکُم وحده وحده! ۲۷<br>عالمتاج: خوب است! گویا هفتاد و دو ملت جمعند در کارِ این شبیه! کاش حقیقت بین باشند نه ره افسانه زن! | قدمشاد: به طهران! - آه، طهران، طهران- توچه جان پناهی هستی برای غریبان- پسر می‌ماند و مادر می‌رود- آه علی اوسط، علی اوسط، تنهای غمگین مادر- طهران آغوش باز کرده با دروازه دروازه و پنج محله‌اش- طاقت بیاور ذوالجناح من! |

در همین راستا، ماروین کارلسون، با استناد به مطالعات پسااستعمارگرایانه کریستوفر بالمه و تأیید دیدگاه او، بیان می‌کند: «بیشتر متن‌های نمایشی که بالمه آن‌ها را تحلیل می‌کند، در واقع از بیش از یک زبان بهره می‌برند و راهبردهای تغییر رمزگان را نه‌تنها در سطح گویش، بلکه برای زبان‌های کاملاً متمایز نیز به کار می‌گیرند.» (Carlson,2009:124)

## ۲. فرم آمیخته[۷]

### ۲-۱زبان خاص رسانه‌ای[۸]

زبان مجموعه‌ای از نشانه‌هاست. هرکدام از اجزای این مجموعه در ارتباط با یکدیگر به یک کل مرتبط و منسجم ختم می‌شوند که به‌گفته‌ی فردینان دوسوسور «ساختار» نامیده می‌شود. بنابراین، هر ساختار در درون خود قواعد و اصولی دارد که به آن تشخص می‌بخشد و به‌عنوان اصول شناخته می‌شود.

هر رسانه‌ای نیز شاکله ساختاری و اصول ویژه خود را دارد. نمایشنامه (درام) در مقام یک رسانه، دارای ساختاری است که از اصول و زبان ویژه‌ای پیروی می‌کند. به همین ترتیب، تئاتر و پرفورمنس نیز رسانه‌هایی هستند که با قواعد خاص خود عمل می‌کنند.

«ساختار متن»[۹] به‌عنوان عنصری درون‌تئاتری در زبان نمایشی نمود می‌یابد. به بیان دیگر، زبان خاص رسانه‌ای در کلیت ساختار متن تجلی پیدا می‌کند. در چنین بستری، گاهی دو یا چند رسانه یا درون‌رسانه در تعامل با یکدیگر صداهای تلفیقی می‌آفرینند که خود به خلق ساختاری جدید و در کل، رسانه‌ای نو منجر می‌شود. بنابراین، رسانه‌ها از طریق تلفیق منابع متنی و اجرایی، ساختارهایی کولاژگونه ایجاد می‌کنند که ویژگی‌هایی چندصدایی و شگفت‌انگیز دارند. در چنین حالتی، می‌توان نمایشنامه را «آمیخته» توصیف کرد.

## مفاهیم مرتبط با بینارسانه‌ای

پیش از بررسی مفاهیم بینارسانه‌ای، ضروری است سه مفهوم مرتبط با رسانه، یعنی«فرارسانه»[۱۰]، «گفتمان چندرسانه‌ای»[۱۱] و «ترارسانه»[۱۲] را در نمایشنامه‌های شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران و اتاق گریم تحلیل کنیم.

در این نمایشنامه‌ها، به‌طور مستقیم به اجرای نمایش اشاره شده و نمایش به سازوکار خود ارجاع می‌دهد. در نتیجه، می‌توان گفت که ساختار آن‌ها«فرارسانه‌ای» است. شخصیت «عالمتاج» در پی برگزاری تعزیه‌ای زنانه است و در اتاق گریم، دختری که بازیگر تئاتر است، بر روی صحنه نقابی به چهره می‌زند و درنهایت در آن نقش استحاله می‌یابد. نکته مهم این است که وجه فراتئاتری آثار به‌دلیل استفاده از شیوه‌ی نمایش در نمایش بوده، فقط به سازوکار رسانه‌ی نمایش ارجاع می‌دهد و این‌گونه نیست که روایتی خارج از روایت خود داشته باشد گویی که دیوار چهارم را شکسته و یا قصد فاصله‌گذاری داشته باشد.

## نمایش در نمایش و چندصدایی

در نمایشنامه شهادت‌خوانی... شخصیت «عالمتاج» زیردستان خود را مأمور یافتن زنان تعزیه‌خوان می‌کند. اما به‌طور تصادفی، گروهی از زنان مطرب که در بحبوحه حمله قزاق‌ها به عمارت عالمتاج پناه آورده‌اند، به‌اشتباه جایگزین تعزیه‌خوانان می‌شوند. این وضعیت، زمینه‌ای برای ایجاد نمایش در نمایش فراهم می‌کند. با ورود مطرب‌ها، به‌تدریج فضایی مهیا می‌شود که در آن، رخدادهایی فراتر از درام شکل می‌گیرد. ابتدا «عروسی ننه غلامحسین» اجرا می‌شود و سپس تعزیه و شهادت‌خوانی دسته مطرب‌ها.

در اتاق گریم، زمانی که گریمور صدایش شنیده می‌شود و دختر در مقابل آینه برای اجرای نقش خود آماده می‌شود، بعد فرادراماتیک اثر برجسته می‌شود. این وضعیت، به‌نوعی کولاژی از وجوه مختلف یک شخصیت در طول زمان را نمایش می‌دهد. پل کاستانیو معتقد است که در چندصدایی، کولاژگونه‌هایی پدید می‌آیند که انسجام متن را مختل می‌کنند. براین‌اساس، استفاده از تمهیدات فرارسانه‌ای، اثر را به‌سمت چندصدایی سوق می‌دهد.

## تعامل رسانه‌ها در تئاتر

یک رسانه علاوه بر تعامل درونی خود، با سایر رسانه‌ها نیز ارتباط برقرار می‌کند. اگر در صحنه تئاتر، رسانه‌هایی مانند موسیقی، رادیو، پروجکشن (سینما) یا تلویزیون بدون ادغام به‌کار گرفته شوند و میان آن‌ها مرز مشخصی باشد، با ترکیب رسانه‌ها مواجه هستیم. در این صورت، رسانه‌های دیگر فقط ابزاری برای پیشبرد اهداف نمایش هستند. برای نمونه، در شهادت‌خوانی... استفاده از گرامافون در ابتدای نمایش، پخش‌کننده تعزیه‌ای صوتی است و نقشی مستقل در روایت ندارد.

در اتاق گریم، تلویزیونی که به‌صورت دائمی روشن است، نوعی ترکیب رسانه‌ای را شکل داده است. این رسانه با وجود تأثیرگذاری‌اش، مستقیم در روایت دخالت نمی‌کند، بلکه ابزاری برای نمایش ناخودآگاه شخصیت‌ها

یا تسهیل استحاله شخصیت محوری است. در یکی از صحنه‌ها، تصاویر پخش‌شده از تلویزیون، تأثیر مستقیمی بر حالات زن دارند:

«در تلویزیون، تصاویری از یک فیلم با لباس‌های قدیمی و زره و کلاهخود و شمشیر پخش می‌شود؛ و خانم ناگهان به شعف آمده، دست‌هایش را به هم می‌کوبد و شادی‌کنان، مجسمه در بغل، به این‌سو و آن‌سو می‌رود. در تصویر دو مرد با یکدیگر شمشیربازی می‌کنند. یکی از آن‌ها به زمین می‌افتد. مرد پیروز شمشیرش را بالا می‌برد تا ضربت آخر را فرود آورد، اما پیش از آن، تصویری از یک «شو»ی تلویزیونی پخش می‌شود. خانم، دل‌مرده، نگاهی به دختر می‌اندازد. دختر سعی می‌کند تسکینش دهد.» (رحمانیان، ۱۳۹۶: ۷۰)

همچنین، در بخش‌های میانی نمایشنامه، زن سه بار از دختر عکس می‌گیرد و این عکس‌ها روی پرده انتهای صحنه نمایش داده می‌شود. این تمهید، نشان‌دهنده گذر زمان و تغییرات شخصیت دختر است. اما دختر هر بار با دیدن تصاویرش متعجب شده و آن‌ها را غیرواقعی می‌پندارد:

در این قطعه از نمایش دختر با لبخند به دوربین خیره می‌شود اما تصویر غمگین و پریشان است. «یعنی... این منم؟ به نظرم دوربینتون یه اشکالی داره... آخه من که داشتم لبخند می‌زدم ... آخه چطور ممکنه...؟» (رحمانیان، ۱۳۹۶: ۸۰)

## گفتمان چندرسانه‌ای و بینارسانه‌ای[۱۳]

اگر رسانه‌ها به‌گونه‌ای باشند که وارد تعامل و گفت‌وگو با یکدیگر شوند، گفتمان چندرسانه‌ای شکل می‌گیرد. «در گفتمان نظری تئاتر و هم‌حضوری رسانه‌ها، مفهوم چندرسانه‌ای در دو سطح متفاوت حایلی[۱۴] به کار می‌رود. در یک سو با سطح نظام‌های نشانه‌ای (واژه، تصویر، صوت) و در سوی دیگر با سطح متمایز قلمروهای کنش فرهنگی یا کاربردها در تئاتر (ادبیات، هنرهای دیداری، موسیقی، فیلم، تلویزیون، ویدیو، اینترنت و ...) روبه‌رو هستیم. بنابراین، در سطح نظام‌های نشانه‌ای که مادهٔ یک رسانه اهمیت پیدا می‌کند، ما می‌توانیم اجراهای تئاتر، فیلم‌های غیر صامت، پخش تلویزیونی و ویدیوها را در مقام ترکیب رسانه‌ها بررسی کنیم و زمانی که هم‌حضوری وارد سطح متمایزی از حضور (ماده) و ارایه (در سطح شکل و ساختار) می‌شود با گفتمان چندرسانه‌ای روبه‌رو هستیم.» (رحیمی‌جعفری و همکاران، ۱۳۹۷: ۴۹)

در شهادت‌خوانی... سه رسانه یعنی «شبیه‌خوانی زنانه»، «نوازندگی و مطرب‌گری» و «سرودخوانی» در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند. این وضعیت موجب شکل‌گیری اجرایی متقاطع میان تعزیه، موسیقی و نمایش طنزآمیز می‌شود.

در این نمایش، شخصیت‌های مخالف‌خوان و مقتل‌نویس، شبیه‌خوانی را آغاز می‌کنند، اما این فرآیند با روش‌های خاص خود مطربان تلفیق می‌شود. به‌این‌ترتیب، رسانه تعزیه، به‌عنوان یک «رسانه مهمان»، موفق به تغییر «رسانه میزبان» (مطرب‌گری) می‌شود. اما درنهایت، قدمشاد نیز با شهادت‌خوانی خود، تعزیه را دگرگون می‌کند. این تعامل، نشان‌دهنده گذر از ترکیب رسانه‌ای به یک ساختار جدید بینارسانه‌ای است که در آن، مرز میان رسانه‌ها و گفتمان‌ها از بین می‌رود. در این دسته، هژمونی یک رسانه توسط رسانه‌ای دیگر را خواهیم داشت. بنابراین اگر یک رسانه درون رسانه‌ای دیگر قرار گیرد و موجب تغییر در رسانه میزبان شود نتیجه یک ترارسانه خواهد بود. سیمور چتمن یکی از نخستین افرادی است که در خصوص ترارسانه و پیاده‌کردن اصول ادبیات در سینما و در نتیجه مسئله ترارسانه را مطرح کرده بود.

«عالمتاج: نه! بس کنید این صورت‌بازی و مسخرگی را! عمله‌ی طربید و غولک زنگوله دار؟ شیشه‌بازید و کچلک باز؟» (رحمانیان، ۱۳۹۶: ۳۱)

علیخان می‌خواهد آن‌ها را بیرون بیندازد اما خولی و میرپنجه وارد می‌شوند. آن‌ها که به‌ترتیب مخالف‌خوان و

مقتل‌نویس‌اند وارد گفت‌وگو با این دسته مطرب می‌شوند و معامله‌ای می‌کنند.
«میرپنجه: این جماعت را ببر-
خولی: لباسا رو بین شون تخس کن!
قدمشاد: لباسا؟
مه‌لقا و هاسمیک: کدوم لباسا؟
خولی: بی‌حرف! صحبت معامله بود انگار؟» (رحمانیان، ۱۳۹۶: ۴۴)
و این‌گونه با مقتل‌نویسی خولی و میرپنجه شبیه‌خوانی را شروع می‌کنند و چنانچه قدمشاد نیز می‌گوید؛ با آداب و رسومات خودشان.
«قدمشاد: اما ته تهشو بگم. ما آداب و رسومات این بازی رو نمی‌دونیم! می‌مونیم تا ختم بلوای قانون، می‌خونیم واسه دل‌دل‌کردنای دل خاتون – ولی شما بگین -» (رحمانیان، ۱۳۹۶: ۵۲)
بنابراین چون مرز میان رسانه‌ها و گفتمان‌ها برداشته می‌شود گوییم پدیده‌ای بینارسانه‌ای رخ می‌دهد «و نظامی ایجاد می‌کند که با ویژگی درزمانی و همزمانی قادر است از اعماق فرهنگ‌ها، روابط اجتماعی و پیش‌انگاشته‌های مخاطب فرم‌هایی را فراخواند و در تلاقی و تعامل با یکدیگر قرار دهد.» (رحیمی جعفری، ۱۳۹۷: ۵۲)

### ۲-۲.سبک شناسی

هر نمایشنامه به‌واسطه‌ی بهره‌گیری از شگردها و شیوه‌های خاص خود، در یکی از سبک‌های شناخته‌شده‌ی ادبی قرار می‌گیرد. به بیان دیگر، نمایشنامه‌ها از طریق زبان، اشیا، شخصیت‌ها و حوادث، هویت سبکی خود را آشکار می‌کنند. چنان‌که باقری بیان می‌کند: «در نمایشنامه، موقعیت ایجادشده با اشیا و اشخاص و حوادث، در ارتباط با زبان، می‌تواند این زبان را رنگین کند یا خود را در زبان پنهان نماید. ازاین‌رو، زبان در ارتباط مستقیم با موقعیت است و معنای خود را از آن موقعیت کسب می‌کند.» (باقری، ۱۳۹۲: ۷۱-۷۰)
همچنین، سبک‌گذاری حقیقی را می‌توان به‌عنوان بازنمایی ادبی سبک زبانی دیگر در نظر گرفت. در این نوع بازنمایی، دو سطح آگاهی زبان‌شناختی درگیر هستند:
۱.آگاهی زبان‌شناختی سبک‌گذار (یعنی آن آگاهی که بازنمایی را انجام می‌دهد).
۲.آگاهی از آنچه باید بازنمایی یا سبک‌گذاری شود. (باختین، ۱۳۹۹: ۲۳۱)
درنتیجه، یکی از وجوه چندصدایی در نمایشنامه، در سطح سبک‌شناختی آن تجلی می‌یابد. باختین که این مفهوم را بیشتر در حوزه‌ی رمان بررسی کرده است، بر این باور است که «سبکی که سبک‌گذاری شده، در پرتو آگاهی زبان‌شناختی مجدداً آفریده می‌شود و از این طریق، مفهوم، اهمیت و ارزشی نوین می‌یابد.» (باختین، ۱۳۹۹: ۲۳۱)
در برخی از نمایشنامه‌هایی که از تکنیک چندصدایی بهره برده‌اند، سطوح متعددی از صداها شکل می‌گیرد. این صداها ممکن است به‌طور آشکار در متن حضور داشته باشند یا در لایه‌های زیرین اثر مستتر باشند که در چنین حالتی تحلیل و رمزگشایی آن‌ها ضرورت می‌یابد. یکی از این سطوح، «بینا - سبکی» است، بدین‌معنا که ممکن است یک اثر در آغاز به‌طور کامل در سبک رئالیسم قرار گیرد اما در طول روایت، تحت تأثیر عناصر سبکی دیگر دچار دگرگونی شود و در پایان، به سبک متفاوتی تعلق پیدا کند. از این منظر، چنین آثاری از حیث بررسی صداهای میان‌سبکی، ارزش تحلیلی بالایی دارند.

### موقعیت غیرمتعارف

نمایشنامه، مجموعه‌ای از صداها، تعاملات و منابعی است که به تخیل نویسنده راه یافته و در فرآیند آفرینش ادبی، به متنی تبدیل شده که در آن، عناصر مختلف در ارتباطی پویا با یکدیگر قرار می‌گیرند. پل کاستانیو

در تحلیل نمایشنامه‌های معاصر چنین بیان می‌کند: «... نمایشنامه در حین نگارش، ماهیت همنشینی‌ها، برخوردها و تلفیق‌ها را بنا می‌کند.» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۶۶)

در نمایشنامه‌ی شهادت‌خوانی... موقعیت عالمتاج که قصد برپایی تعزیه‌ای زنانه را دارد، عنصری تعیین‌کننده محسوب می‌شود. این تصمیم، در تقابل با یک گروه مطرب، دو موقعیت نمایشی دیگر را پدید می‌آورد: نخست، نمایشی مطربانه و دوم، تعزیه‌ای زنانه و خاص. این چیدمان، همانند یک نظام زبانی عمل کرده و یا به تعبیر دیگر، خود، نظامی زبانی را می‌آفرینند.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، «نمایشنامه‌نویسان معاصر سعی نمی‌کنند جهان قابل مشاهده را صرفاً بازتاب دهند، بلکه جهانی موازی با آن خلق می‌کنند که دارای هستی‌شناسی و قراردادهای خاص خود است. این جهانِ غیر قابل تقلید، در ارتباطی گفت‌وگومحور با جهان واقعی قرار می‌گیرد.» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۳-۲۴)

نمونه‌ای از این موقعیت غیرمتعارف را در گفت‌وگوی شخصیت‌ها می‌توان مشاهده کرد:

عالمتاج: آه، یادم رفت، همیشه یادم می‌رود! گمانم از عروسی قاسم آغاز کنید، بد نباشد!

(پچپچه‌ای در جمع زنان)

قدمشاد: والله... عروسی قاسم... یه همچین مجلسی ما... چیزه...

مه‌لقا: می‌شده خاتون، جای عروسی قاسم، عروسی ننه‌ی غالمحسین را تقدیم کنیم؟

عالمتاج: نسخه‌ی جدیدی است البته، در باب یکی از غلامان حسین. نشنیده بودم!

(رحمانیان، ۱۳۹۶: ۲۶)

این موقعیت نمایشی، عالمتاج را در سردرگمی خاصی فرومی‌برد که می‌توان آن را از مصادیق نوسانات فرم آمیخته دانست. همان‌گونه که اشاره می‌کند: «شخصیت، به‌عنوان عامل یا کارگزار زبان و کنش، ناگزیر است هر لحظه را با تمام پیچیدگی‌هایش – همراه با بافت، وضوح و شگفتی – به نمایش گذارد.» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۴) این پویایی، چه در سطح خوانش متن و چه در اجرا بر صحنه، مخاطب را به چالش می‌کشد.

علاوه بر این، «فرم آمیخته، آزادی عملی وسیع برای بازآفرینی شاخص‌های فضایی و زمانی فراهم می‌آورد. نمایشنامه‌نویسان معاصر، از قیود زمانه‌ی خود فراتر رفته و در برابر همنشینی، واسازی و بازآرایی مجدد فضا و زمان انعطاف نشان می‌دهند.» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۸۷)

## نمایشنامه و تعامل با تاریخ

در نمایشنامه‌ی اتاق گریم، برخی عناصر به‌طور مداوم تکرار می‌شوند. ازجمله، مجسمه‌ی نیم‌تنه‌ی جنگاور عهد عتیق که شخصیت «خانم» مدام آن را در آغوش دارد، یا تصاویری از مبارزان جنگجو که از تلویزیون پخش می‌شود، و نیز کوزه‌ی مفرغی از هزاره‌ی دوم که تصویر زنی روی آن نقش بسته است. تمام این عناصر، در کنار یکدیگر، مجموعه‌ای از نمادهای مرتبط با امیال مردانه‌ای در طول تاریخ را شکل می‌دهند که از طریق شوهر «خانم» به دنیای درام راه یافته‌اند.

تصویر حک‌شده بر کوزه، نمادی از یک زن اسطوره‌ای است که در روند نمایش، گویی از دل تاریخ برخاسته و در موقعیت‌های نمایشی بازتاب می‌یابد. بدین ترتیب، درام به‌موازات تاریخ حرکت کرده و لحظاتی آنی را می‌آفریند که در عین حال، به گذشته و اسطوره‌ها نیز پیوند دارند. این انعطاف‌پذیری زبانی، گویای تعامل درونی اجزای نمایشنامه با ساختارهای تاریخی و فرهنگی است.

## ۳.کارکرد وجهه‌ها و ظواهر[۱۵]

دیالوگ نمایشنامه:

«میرپنجه: این جماعت را ببر-
خولی: لباس‌ها را بینشان تقسیم کن!
قدمشاد: لباس‌ها؟
مه‌لقا و هاسمیک: کدام لباس‌ها؟
خولی: بی‌حرف! صحبت معامله بود انگار؟
میرپنجه: قرآن پا به مُهر بیاورم بابت قسم‌نامه؟
قدمشاد: بی‌خیالش! بالاتر از سیاهی که رنگی نیست!
مه‌لقا: یعنی بریم ملبّس بشیم؟
هاسمیک: کسی چه می‌داند - گاس این لباس تازه برازنده‌تر باشه-
قدمشاد: کجا باید برویم؟
(علیخان انتهای صحنه را نشان می‌دهد، همه به راه می‌افتند. عبدی در راه شعار می‌دهد.)» (رحمانیان، ۱۳۹۶: ۴۴)

در نظریه‌های نمایشی، «وجهه» به نقش اجتماعی و تصویری اطلاق می‌شود که فرد به طور آگاهانه در تعاملات اجتماعی ارایه می‌دهد، درحالی‌که «ظاهر» می‌تواند نوعی بازنمایی نادرست یا سطحی از هویت فرد باشد (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۸۳). در نمونه مورد بررسی، دسته قدمشاد مطرب، لباس‌های تعزیه را بر تن کرده‌اند. از آنجا که تعزیه در سنت نمایش ایرانی با مفاهیم مقدس و آیینی همراه است، پوشیدن چنین لباس‌هایی توسط مطربان در ابتدا فریبکارانه به نظر می‌رسد. مخاطب با دیدن این صحنه، احساس تناقض و دوگانگی پیدا می‌کند، زیرا انتظار ندارد که گروهی خارج از سنت شبیه‌خوانی، این نقش را برعهده بگیرند.
بااین‌حال، با بررسی پایان‌بندی نمایش، مشخص می‌شود که این تناقض ظاهری، در واقع بخشی از ساختار نمایشنامه است. بر اساس قراردادهای زبانی نمایشنامه و سخنان قدمشاد، این شخصیت‌ها در حقیقت لباس‌ها را به‌درستی و متناسب با موقعیت خود بر تن کرده‌اند. در نتیجه، آن‌ها نه‌تنها از نقش‌های خود تخطی نکرده‌اند، بلکه با شیوه‌ی خاص خود، مفاهیم شبیه‌خوانی را در چارچوبی جدید و غیرمتعارف بازآفرینی کرده‌اند.

نمایشنامه به‌عنوان یک رسانه خاص

براین‌اساس، نمایشنامه نه‌تنها یک رسانه هنری، بلکه یک نظام زبانی پیچیده است که از طریق تعاملات شخصیت‌ها و بازنمایی صحنه‌ای، مضامین و مفاهیم را آشکار می‌سازد. در نمایش‌های مدرن، شخصیت‌ها از چندین وجهه‌ی زبانی استفاده می‌کنند که به آن‌ها امکان می‌دهد در موقعیت‌های گوناگون، سبک‌های مختلف گفتاری و نمایشی را به‌کار گیرند. این پدیده، که در نظریه‌های تئاتری به «چندآوایی» مشهور است، اجازه می‌دهد تا شخصیت‌ها در بسترهای مختلف، هویت‌های متنوعی را تجربه و نمایش دهند.

## اتاق گریم

در نمونه مطالعاتی دوم، یعنی نمایش «اتاق گریم»، مفهوم نقاب و چگونگی پرداخت شخصیت چندآوایی به شیوه‌ای تأثیرگذار نمایان می‌شود. داستان این نمایش درباره دختری است که برای کار، زادگاه خود را ترک کرده و وارد خانه - عتیقه‌فروشی خانم می‌شود. در فضای رازآلود این خانه، او به‌تدریج شبیه به خانم می‌شود تا آنکه پس از رویدادی وحشتناک و خون‌آلود، خانم که تصویرش روی صفحه تلویزیون نمایش داده می‌شود، گریم خود را پاک کرده و خطاب به دختر می‌گوید: «حالا نوبت بازی تو است». این جمله، بیانگر ورود دختر به مرحله جدیدی از زندگی است که او را وادار به پذیرش نقشی تازه می‌کند.

## نقش نقاب و هویت چندآوایی

دختر در طول نمایش دو نقش را هم‌زمان ایفا می‌کند: یکی بر روی صحنه تئاتر و دیگری در کنار خانم. از آنجا که او برای خود یک نقاب برمی‌گزیند و در پایان نمایش، تمایز میان او و نقابش از بین می‌رود، می‌توان گفت که کارکرد وجهه و ظاهر در این نمایش، همچون تحلیلی که کاستانیو ارایه داده است، شخصیت دختر را به یک موجود چندآوا تبدیل کرده است. پس از استحاله دختر، مخاطب درمی‌یابد که در واقع هر دو شخصیت یکی بوده‌اند. در این میان، صدای گریمور که سه بار هشدار تجدید گریم را می‌دهد، نشان می‌دهد که دختر، چه بخواهد چه نخواهد، در نسبت با گذر زمان تغییر می‌کند؛ هرچند که خود نسبت به این تغییر آگاهی ندارد.

«تصویر دختران جوان و پس از آن، تصویر آنها با گریم در سنین سالخوردگی. هم‌زمان دختر کلاه‌گیس را به سر می‌کشد و تکه‌های پوست را به چهره می‌چسباند. روی صفحه‌ی تلویزیون، جابه‌جا تصویرش با تصاویر زن/ خانم در هم ادغام می‌شود، تا سرانجام چون او درمی‌آید.» (رحمانیان، ۱۳۹۶: ۹۶)

## وجهه و ظاهر در طول زمان

در تحلیل نهایی، دختر در سه دوره زمانی (جوانی، میان‌سالی و سالخوردگی) تغییر می‌کند و به‌تدریج از فردی ساده و بی‌تجربه به شخصیتی سرد و سخت تبدیل می‌شود. این عدم تمایز میان نقش‌های دختر، نشان‌دهنده نوعی ادغام در وجهه و ظاهر است. از آنجا که وجهه، تصویری است که فرد در تعاملات اجتماعی از خود ارایه می‌دهد و ظاهر، بازنمایی آن را نشان می‌دهد، می‌توان نتیجه گرفت که دختر نه‌تنها محکوم به بازنمایی نادرست هویت خود نیست، بلکه با پذیرش نقش جدید، وجهه‌ای جدید را نیز آشکار می‌کند؛ وجهه‌ای که در پایان نمایش، آن را در سیمای سرد و سخت او مشاهده می‌کنیم.

نقل قول پایانی نمایش:

«صدای گریمور: ... دختر سر بلند می‌کند؛ اینک به هیئت خانم درآمده است. با چشمانی اشک‌بار به آواز کودکان گوش می‌دهد و زیر لب همپای آنان زمزمه‌ای غمین سر می‌دهد...» (رحمانیان، ۱۳۹۶: ۹۶)

## نتیجه‌گیری

تحلیل نمایشنامه‌های شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران و اتاق گریم بر اساس رویکرد زبان‌بنیاد پل کاستانیو نشان داد که زبان در این آثار نه‌فقط به‌عنوان وسیله‌ای برای انتقال معنا، بلکه به‌عنوان یک سازوکار بنیادین در شکل‌گیری ساختار روایی و اجرایی ایفای نقش می‌کند. چندصدایی در این نمایشنامه‌ها با بهره‌گیری از تغییر در رمزگان زبانی، شخصیت‌پردازی چندلایه، و تعامل بین‌رسانه‌ای محقق شده است. این ویژگی‌ها نمایشنامه‌ها را از فرم سنتی نمایش‌نویسی فراتر برده و به‌سوی یک ساختار بینارسانه‌ای سوق داده است.

## ۱.نقش زبان در شکل‌گیری چندصدایی

یکی از مهم‌ترین ابعاد چندصدایی در این دو نمایشنامه، استفاده از تغییرات رمزگانی در سطح زبان، گفتار، لهجه، نحو و معنا بوده است. در شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران، دیالوگ‌ها نه‌تنها به بازتاب زبان شخصیت‌ها بلکه به ایجاد یک بستر چندلایه زبانی برای تعاملات بین شخصیت‌ها کمک می‌کنند. به‌عنوان مثال، حضور واژگان و جملات ترکی، ارمنی، عربی و انگلیسی در دیالوگ‌ها، به‌جای ایجاد مانع ارتباطی، به‌عنوان بستری برای بازتاب چندصدایی و هویت‌های متکثر عمل می‌کند. این راهبرد نه‌تنها موجب خلق شخصیت‌های متنوع و پویا می‌شود، بلکه نشان‌دهنده درهم‌تنیدگی هویت‌های زبانی در بستر روایی است.

## ۲. شخصیت‌پردازی و گفتمان چندآوایی

بر اساس رویکرد کاستانیو، تفاوت میان شخصیت‌پردازی سنتی و مدرن در میزان آزادی بازیگران در پردازش شخصیت و نوع تعامل آن‌ها با روایت اصلی قابل‌تحلیل است. در رویکرد سنتی، شخصیت‌ها دارای ویژگی‌های منسجم و یکنواخت هستند و اغلب یک مسیر ازپیش‌تعیین‌شده را دنبال می‌کنند. در مقابل، در نمایشنامه‌های مورد بررسی، شخصیت‌ها از ثبات معنایی خارج شده و در طول نمایش تغییر هویت می‌دهند. نمونه بارز این امر در اتاق گریم دیده می‌شود که شخصیت دختر در روند آماده‌شدن برای اجرا، نه‌تنها از لحاظ فیزیکی بلکه از نظر روان‌شناختی نیز دچار استحاله می‌شود. این امر نشان می‌دهد که شخصیت‌ها در این نمایشنامه‌ها نه‌تنها بازتاب‌دهنده یک صدای یکتا نیستند، بلکه در تعامل با سایر شخصیت‌ها و فضاهای دراماتیک، به سمت یک هویت متکثر حرکت می‌کنند.

## ۳. نمایش در نمایش و فرارسانه‌ای بودن

هر دو نمایشنامه با بهره‌گیری از تکنیک نمایش در نمایش و عناصر فرارسانه‌ای، لایه‌های جدیدی به روایت خود افزوده‌اند. در شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران، روایت اصلی با ورود مطربان به تعزیه دچار تحول می‌شود و همین امر موجب ایجاد تعاملی چندلایه بین سنت تعزیه‌خوانی و فضای مطربی می‌شود. در اتاق گریم، استفاده از آینه، تصویر، و نمایش تصویری شخصیت‌ها بر روی پرده، به‌عنوان یک استراتژی فرارسانه‌ای عمل کرده و موجب ایجاد یک درهم‌تنیدگی معنایی میان اجرا و واقعیت شده است.

## ۴. تعامل بینارسانه‌ای و گذر از ساختار سنتی نمایش

استفاده از عناصر صوتی و تصویری در این دو اثر، زمینه را برای ایجاد یک فضای بینارسانه‌ای فراهم کرده است. در شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران، حضور گرامافون و تلفیق موسیقی با نمایش تعزیه، نشان‌دهنده یک گفتمان چندرسانه‌ای است که در آن، مرزهای میان نمایش سنتی و فرم‌های نوین اجرایی محو شده است. در اتاق گریم، تعامل میان تصاویر تلویزیونی و فضای واقعی صحنه، موجب ایجاد یک بستر تلفیقی شده که در آن، نمایشنامه نه‌تنها از طریق گفتار بلکه با استفاده از نشانه‌های بصری و صوتی نیز معنا می‌یابد.

## ۵. نتیجه‌گیری نهایی

درمجموع، نمایشنامه‌های شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران و اتاق گریم با بهره‌گیری از تکنیک‌های زبانی، شخصیت‌پردازی متکثر، نمایش در نمایش، و تعامل بینارسانه‌ای، موفق به خلق یک فضای چندصدایی شده‌اند که در آن، شخصیت‌ها و عناصر روایی به‌جای پیروی از یک ساختار تک‌بعدی، در تعامل و چالش با یکدیگر قرار می‌گیرند. این ویژگی‌ها، نمایشنامه‌های رحمانیان را به نمونه‌های شاخصی از گذر از درام سنتی به‌سوی درام پسامدرن و چندآوایی تبدیل کرده و نقش زبان را به‌عنوان یک عنصر بنیادین در تولید معنا و روایت دراماتیک تثبیت کرده‌اند.

## پی‌نوشت‌ها

1. C .Castagno, Paul.
2. language playwriting
3. Mikhail Mikhailovich Bakhtin
4. julia Kristeva

5. Lynne Pearce
6. Performance
7. Mixed-form
8. Medium-specific
9. Text structure
10. Metamediality
11. Polyphonic Discourse
12. Transmedia
13. Intermedia
14. semiotics of mediation
15. Faces and Surfaces

## فهرست منابع


- باختین، میخائیل. (۱۳۹۹). زیبایی‌شناسی و نظریه‌رمان. ترجمه کتایون شهپرراد. چاپ اول، تهران: نشر کتاب آبان.
- باختین، میخائیل. (۱۴۰۰). پرسش های بوطیقای داستایوفسکی. ترجمه سعید صلح جو. چاپ سوم، تهران: نشر نیلوفر
- باقری، فارس. (۱۳۹۲).کارکرد و کاربرد زبان در فرایند نمایشنامه‌نویسی. چاپ اول، تهران: نشر افراز.
- پی‌یرس، لین. (۱۴۰۱). خوانش دیالوژیک. ترجمه عبدالعلی دست غیب. چاپ اول، تهران: نشرکتاب سرزمین.
- تودوروف، تزوتان. (۱۴۰۲). منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین. چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.
- رحمانیان، محمد. (۱۳۹۶). شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران. چاپ سوم، تهران: نشر نیلا.
- رحمانیان، محمد. (۱۳۹۶). خروس (اتاق گریم). چاپ پنجم، تهران: نشر نیلا.
- کاستانیو، پل.(۱۳۸۷). راهبردهای نمایشنامه نویسی جدید؛ رویکردی زبان‌بنیاد. ترجمه مهدی نصرالله زاده. چاپ اول، تهران: نشر سمت.
- کریستوا، ژولیا. (۱۴۰۲). داستایوفسکی یا سیل زبان. ترجمه سهیل سمی. چاپ اول، تهران: نشر شوند.
- رحیمی جعفری و همکاران. (۱۳۹۷). «تحلیل اشکال مختلف روابط بینا-رسانهای در تئاتر؛ از پیدایش تا تکامل یک نظریه». فصلنامه علمی-پژوهشی زبان‌شناسی اجتماعی. مقاله ۳، دوره ۲، شماره (۱)- شماره پیاپی ۵، اسفند، صفحه‌های ۴۳-۵۶.
قبادی، ح. ۱۳۸۹. «مقاله‌ی چندآوایی و منطق گفت‌وگویی در نگاه مولوی به مسئله جهد و توکل با تکیه بر داستان شیر و نخچیران». نشریه جستارهای ادبی. شماره (۱۷۰). پاییز. صفحه‌های ۷۱-۹۴.

- Carlson, Marvin. (2009) Speaking in Tongues: Language at Play in the theatre.
- C .Castagno, Paul. (2018) Polyvocal Playwriting and the Evolution in New Play Development: Examples from the EU Collective Play Project.
- Culpeper. J, Short. M and Verdonk. P. (2002) exploring the language of drama from text to context. Taylor & Francis e-Library.