

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۵/۱۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۹/۸

بهروز محمودی بختیاری^۱، غزاله مرادیان^۲

ویژگی‌های زبانی گفت‌مان درام رادیویی: نمونه موردی نمایشنامه پل آلبرت^۳

چکیده

نقش رادیو در گستره وسیع وسایل ارتباط جمعی، به‌ویژه آنجا که سخن از ارتباط با گروه انبوهی از مخاطبان با خصوصیات ناهمگون به میان می‌آید، برجسته‌تر از سایر رسانه‌های جمعی است و نمایشنامه رادیویی نیز به‌عنوان یکی از برنامه‌های پر مخاطب رادیو، در کشورهای مختلف دنیا رونق ویژه‌ای دارد. در این مقاله، ضمن تشریح ویژگی‌های منحصر به فرد رادیو، به بررسی ویژگی‌های زبان در رسانه رادیو پرداخته شده است. همچنین نمایشنامه رادیویی و ویژگی‌های ساختاری و زبانی آن، و به‌طور مشخص؛ چهار الگوی زبانی شرح صحنه، اشاره‌گرهای مکانی، کنش‌های گفتاری و انسجام و پیوستگی معنایی بررسی می‌شوند. در نهایت، این ویژگی‌ها بر نمایشنامه رادیویی پل آلبرت اثر تام استوپارد (۱۹۶۹) بررسی و سپس نتایج حاصله ارائه شده‌اند. براساس نتایج حاصله، معلوم شد که در میان تمامی نقش‌های زبانی نقش ارجاعی (موضوع) بیشترین کاربرد را در رادیو دارد، و رادیو از رهگذر فرآیند ترکیب و میل به همنشین سازی واحدهای زبانی، گرایش به ساخت‌های استعاری دارد. همچنین نظر به اینکه در جریان ادراک نمایشنامه رادیویی مخاطب باید صحنه را در ذهن خودش فرض کند، لازم است که در روساخت متن نمایشنامه‌های رادیویی به مواردی کلامی مانند عبارات ارجاعی و کنش‌های کلامی عنایت خاصی مبذول شود.

کلیدواژه‌ها: تحلیل تطبیقی، تحلیل گفت‌مان، نمایشنامه رادیویی، تام استوپارد، پل آلبرت.

۱. دانشیار دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران، (نویسنده مسئول)

E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران

E-mail: ghmoradian@gmail.com

۳. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه غزاله مرادیان با همین عنوان به راهنمایی دکتر بهروز محمودی بختیاری است.

مقدمه

رادیو به دلیل خصوصیت‌های یکتایی چون ارزان بودن، سبک و قابل حمل بودن، امکان گوش کردن به آن در ضمن انجام کارهای دیگر و میزان پایین‌تر تحریف و تفسیرپذیری برنامه‌ها، همواره جایگاه ویژه و مطمئنی در میان انواع رسانه‌های جمعی داشته است.

در زمان ظهور رقیبان جدید رادیو، یعنی تلویزیون و سینما، ویژگی شنیداری بودن در برابر دیداری بودن تا مدتها مسأله بحثبرانگیزی بود. گروهی آن را ویژگی منحصر به فرد رادیو می دانستند و برخی نقطه ضعفی جبران‌نشده می‌دانستند. در واقع، شاید با حضور نظریه‌پردازانی مثل *مارشال مک‌لوهان* [۱] بود که تفاوت‌های رسانه‌های گرم و سرد و از رهگذر آن، خاصیت شنیداری بودن رادیو، مورد توجه واقع و به صورت علمی بررسی شد. پس از آن، متن شنیداری [۲]، به حوزه مطالعات زبان‌شناسی راه پیدا کرد و رادیو جدا از همه جنبه‌های اقتصادی و جامعه‌شناسی خود، مورد توجه زبان‌شناسان و محققان علم ارتباطات نیز قرار گرفت. در مجموع، زبان رسانه شنیداری به طور عام و زبان رسانه رادیو به طور خاص، ویژگی‌ها و مشخصات ویژه‌ای دارند که آنها را به کلی متفاوت از زبان رسانه دیداری می‌کند.

در این تحقیق، با توجه به همین موضوع، ابتدا تعریفی مقدماتی در مورد آن بخش از زبان که ارتباط مستقیم با رادیو دارد، ارائه می‌شود و سپس با تمرکز بر نمایشنامه رادیویی و ساختار آن، به تشریح تفاوت‌ها و شباهت‌های نمایشنامه صحنه‌ای و نمایشنامه رادیویی از منظر زبان‌شناسی پرداخته می‌شود. در انتها با مطالعه یکی از نمایشنامه‌های *تام استوپارد* [۳] به نام *پل آلبرت* [۴]، کوشش شد که با تمرکز بر ساختار زبانی این نمایشنامه، فرضیه‌های تحقیق مورد بررسی قرار گیرند.

با توجه به گستره و وسعت الگوهای زبانی، بررسی کامل و همه جانبه تمام الگوهای زبانی به کار رفته در این نمایشنامه مقدور نبوده است و لذا در این مطالعه، تنها الگوهای شرح صحنه، اشاره‌گرهای مکانی، کنش‌های گفتاری و انسجام معنایی مورد نظر بوده‌اند.

صرف‌نظر از تفسیر داده‌ها و نتایج آماری که در بخش نتیجه‌گیری به آن اشاره شده است، آنچه نتیجه اصلی این پژوهش می‌تواند قلمداد شود، امکان عملی شدن نظریه‌ها و راهکارهایی نظری است که سال‌ها در مورد تبدیل نمایشنامه صحنه‌ای به رادیویی و اساساً چگونگی نگارش نمایشنامه رادیویی، به فعالان این رشته، پیشنهاد شده است. *پل آلبرت*، اگر نه در حد یک شاهکار رادیویی، اما دست‌کم نمایشنامه رادیویی خوش‌فرم، قابل قبول، عمیق و درعین حال جذابی - چه در دوره نگارش خود (دهه ۶۰ میلادی) و چه در اجراهای معدود کنونی‌اش - است.

نمایش رادیویی در مقایسه با نمایش صحنه‌ای

نمایش رادیویی از دیدگاه رسانه‌ای خصوصیتی دارد که ما برای رسانه‌ها متصور هستیم؛ مثل آموزش، اطلاع‌رسانی، پخش اخبار و خصوصیات دیگر. اما هم‌زمان این قابلیت را نیز دارد که از منظر هنری به آن نگاه شود و هرگونه تأویل و تفسیری را که برای هنر قائل هستیم برای نمایش رادیویی قائل باشیم.

نمایش رادیویی، امکان تصویرسازی ذهنی را فراهم می‌کند و برای مخاطبان خود در هر جایی قابل دسترسی است. نمایش رادیویی را می‌توان بدون هیچ گونه مزاحمتی، حین فعالیت‌های دیگر مخاطبان شنید.

نمایش رادیویی تنها قالب نمایشی است که بیش از هر وسیله دیگر ارائه نمایش، مشارکت احساسی مخاطبان خود را می‌طلبد. صحنه نمایش نیروی تخیل شنونده است و صدا نیرومندترین نقش را در جلب توجه و برانگیختن بازتاب مخاطبان دارد. با وجود اینکه صدا بیشترین نقش را در تجسم فضای نمایشی در ذهن مخاطب دارد و آنها را به مشارکت دعوت می‌کند، مانع فعالیت‌های بدی مخاطبان نمی‌شود.

«آنچه در نمایشنامه نقش اساسی دارد، وجود دیالوگ و گفت‌وگو است که رادیو از این لحاظ بهترین است، اما از طرفی در همه نمایشنامه‌ها دیالوگ وجود ندارد و نیز برخی از نمایشنامه‌ها به صورت مونولوگ یا حرف زدن تک‌نفره اجرا می‌شود. از طرف دیگر، نمایشنامه پانتومیم و لال‌بازی بر این اساس استوارند که نمایش اصولاً باید تماشا کردنی باشد، چون چیزی که نمایش را از لحاظ شیوه معنا دهی از سایر هنرها جدا می‌کند، همین جنبه نمایشی آن است که در آن، دنیای خیالی نمایش به جای توصیف کردن، توضیح دادن یا تعریف کردن به مخاطبان نشان داده می‌شود.

ظاهراً این‌طور به نظر می‌رسد که امکانات نمایشی را از رادیو گرفته‌ایم، چون با این تفصیلات امکان نشان دادن نمایش در چنین رسانه‌ای وجود ندارد و ظاهراً به همین دلیل است که تقابل کلمه رادیو و نمایشنامه برای خیلی از مردم تناقض ایجاد کرده است» (کرایسل، ۱۳۸۱: ۲۲۹).
اما سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که پس رادیو چگونه توانسته است بر محدودیت‌ها و کمبودهای خود غلبه کند و چیزی مشابه نمایشنامه‌های سنتی و مرسوم به وجود بیاورد؟

در پاسخ باید گفت که قسمتی از این موفقیت رادیو مرهون روند جابه‌جا کردن کدها و رمزها یا دسته‌ای از کدها و رمزها با دسته‌ای دیگر است، به این ترتیب که رادیو کدها و رمزهای شنیداری (یعنی رمز کلامی و گفتاری) را جانشین کد و رمز تصویری کرده است.
«در نمایش رادیویی باید از کلمات بیشتر استفاده کرد، چه در گفت‌وگو و حرف زدن بین دو نفر، چه در قصه‌خوانی یا در مواردی که باید برای شنونده وضعیت نمایش و کاراکترها و قهرمان‌ها، موقعیت نمایشنامه، وضعیت بدنی و ظاهری، لباس یا سایر وسایل و ابزاری که او نمی‌بیند، بیان شود» (همان، ۲۳۳). به همین سبب، ابتدا بحثی کوتاه در باب ابزار مهم فنی این نمایش (یعنی میکروفون) ارائه می‌کنیم، و سپس به نرم‌افزار ایجاد چنین نمایشی (یعنی متن سنجیده و حساب‌شده نمایش رادیویی) از منظر دانش زبان‌شناسی خواهیم پرداخت.

میکروفون و موقعیت اشیاء و اشخاص نسبت به آن

میکروفون در رادیو، مثل دوربین در سینما عمل می‌کند، یعنی از طریق آن پلان می‌دهیم و مخاطب را در موقعیت مورد نظر قرار می‌دهیم و نقاط طلایی موقعیت را به مخاطب معرفی می‌کنیم. برای تنظیم فوکوس [۵] (تمرکز) روی کاراکتر در نمایشنامه رادیویی معمولاً به یکی از دو روش زیر عمل می‌شود:

حالت اول: دو یا چند نفری که مد نظر ما هستند، مالکیت میکروفون را در اختیار دارند.
حالت دوم: میکروفون همراه کاراکتر مورد نظر است و با صدای قدم‌های او وارد صحنه می‌شویم.

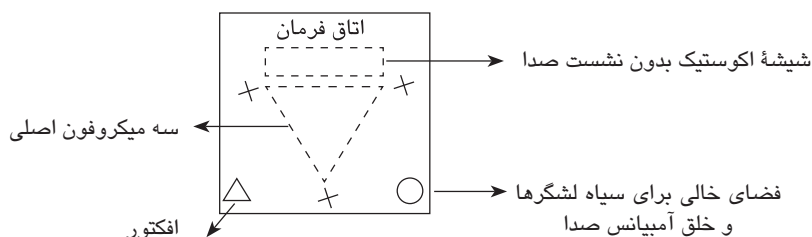
از نظر موقعیت فیزیکی، میکروفون‌ها در رادیو یا به صورت ایستاده یا نشسته استفاده

می‌شوند، یعنی یا افراد برنامه را ایستاده اجرا می‌کنند، یا اینکه برای اجرای برنامه پشت میز می‌نشینند. به هر حال، در هر شرایطی باید قانون مالکیت میکروفون [۶] را به یاد داشت، که طبق آن:

- (۱) هیچ کاراکتری درحالی‌که در سکوت کلامی یا حرکتی به سر می‌برد؛ نباید از میکروفون دور یا به آن نزدیک شود. اولین جمله در حال نزدیک شدن یا آخرین جمله در حال دور شدن باید با توضیح موقعیت صورت گیرد، در واقع مختصات کاراکتر در صحنه باید کاملاً مشخص باشد.
- (۲) میکروفون در رادیو، هرگز در فضای خالی قرار نمی‌گیرد (بدون مالک نمی‌ماند). مالکیت میکروفون حتماً با کاراکتر جاندار است، مگر اینکه تحت شرایط خاصی و آگاهانه اتفاقی جز این رخ دهد.

- (۳) مالکیت میکروفون در نمایشنامه رادیویی با کسی است که اولین کار [۷] را انجام می‌دهد. صدای سایرین با توجه به دوری یا نزدیکیشان به مالک میکروفون تنظیم می‌شود.
- (۴) تنظیم میکروفون از طریق جابه‌جایی کاراکترها صورت می‌گیرد. صدای پا، عموماً انتقال را تداعی می‌کند.

- (۵) ترجیح بر این است که صحنه با کسی آغاز شود که صحنه قبل با همان کاراکتر تمام شده است. گاه شباهت کلامی در دو فضای متفاوت، مخاطب را دچار این سوء تعبیر می‌کند که فضا تغییر نکرده است (ریچاردن، ۱۳۸۱: ۳۲).



شکل ۱. فضای استاندارد ضبط رادیویی در یک استودیو

فاصله طبیعی گوینده، بازیگر و دوبلور تا میکروفون ۲۵ cm است و در رادیو ابعاد و فواصل کاراکترها نسبت به هم و نسبت به فضا، همان مفهوم پرسپکتیو را القا می‌کند. پس با دانستن این موارد، و با در نظر گرفتن محدودیت‌های حاکم بر تولید نمایش رادیویی، زمان آن است که ویژگی‌های زبانی متن رادیویی را با بررسی کاری حرفه‌ای در این حوزه بررسی کنیم. برای این منظور، ویژگی‌های زبانی نمایشنامه *پل آلبرت* [۸] اثر تام استوپارد را بررسی کرده‌ایم. انتخاب این نمایشنامه هم به دلیل اهمیت استوپارد در حوزه نمایشنامه‌نویسی معاصر است، و هم به خاطر حضور موثر او در حوزه نمایشنامه‌نویسی رادیویی، چراکه او علاوه بر این نمایشنامه، نمایشنامه‌های رادیویی مهم دیگری مانند *راه رفتن روی آب*، *بازرس هاند واقعی*، *قماربازها* و *سگ*، این اون بود که مرد را هم نوشته است، و صرفاً نویسندگانی متفکر در این حوزه نیست.

تحلیل الگوهای زبانی به کار گرفته شده در نمایشنامه رادیویی *پل آلبرت*

چنان‌که گفته شد، نمایشنامه رادیویی بنا به خصلت شنیداری خود، از بسیاری جهات با نمایشنامه صحنه‌ای متفاوت است. در این میان، تفاوت‌های زبانی بیشترین جلوه و نمود را در تولید نمایش رادیویی دارند. در این بخش مقاله، به بررسی ویژگی‌های زبانی در نمایشنامه رادیویی *پل آلبرت* می‌پردازیم، و بررسی می‌کنیم که دیالوگ در این اثر رادیویی، چگونه عامل معرفی شخصیت‌ها، زمان و مکان، حالت و فضا و رخداد‌های نمایشی است.

ساختمان این نمایشنامه رادیویی، مانند بسیاری از آثار مشابهش، به سه مرحله آشکارسازی [۹]، گره [۱۰] و نتیجه [۱۱] تقسیم‌بندی می‌شود (ریچاردز، ۱۳۸۱: ۷۵-۷۸). مراد از آشکارسازی انتقال اطلاعاتی است که در آغاز یک درام باید به مخاطب منتقل شود. در جریان این کار، دو عامل *اطلاعات* [۱۲] (داده‌های لازم برای تعقیب کار مثل نام کاراکتر، زمان، مکان و امثالهم) و توصیف [۱۳] (بیان ویژگی‌های خاص مکان، دوره تاریخی، ویژگی‌های خاص روانی کاراکتر) با هم ترکیب می‌شوند. از نظر ما عواملی که در نمایش صحنه‌ای و رادیویی در حوزه اطلاعات و توصیف می‌توانند متفاوت باشند، به‌طور مشخص به چهار مورد شرح صحنه، اشاره‌گرهای مکانی، کنش‌های گفتاری و انسجام معنایی تقسیم می‌شوند که به آنها می‌پردازیم.

الف) شرح صحنه در نمایشنامه رادیویی *پل آلبرت*

در نمایشنامه رادیویی *پل آلبرت*، شرح صحنه‌ها به حداقل ممکن کاهش یافته‌اند. از آنجاکه، اساساً چیزی برای دیده شدن وجود ندارد، نمایشنامه‌نویس، اصراری برای قرار گرفتن اشیاء و آدم‌ها در جای ثابت و معین نداشته و فضا‌سازی صوری را بر عهده تخیل شنونده گذاشته است. شرح صحنه‌های موجود در این نمایشنامه را می‌توان به پنج دسته تقسیم کرد:

- ۱- شرح صحنه‌های مربوط به تقطیع صحنه‌ها
- ۲- شرح صحنه‌های مربوط به موقعیت اشخاص و اشیاء نسبت به میکروفون
- ۳- شرح صحنه‌های مربوط به طرز بیان دیالوگ‌ها و توضیح حالات رفتاری اشخاص
- ۴- شرح صحنه‌های مربوط به کنش‌های صحنه‌ای
- ۵- شرح صحنه‌های مربوط به مکث در جمله

۱- تقطیع صحنه‌ها

در این نمایشنامه، همانند فیلمنامه، از اصطلاحات *برش* به [۱۴]، *برش* از [۱۵]، *پیداد* [۱۶] و *پیمات* [۱۷]، برای جداسازی صحنه‌ها استفاده شده است. شرح صحنه، در این گونه موارد بسیار کوتاه بوده است و به دلیل نبود تصویر، تنها به معرفی موقعیت و مکان جدید، صدا‌های محیطی و جلوه‌های صوتی می‌پردازد.

برای نمونه به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

«پیداد به پل. صدای نقاشی (روی میکروفون) شنیده می‌شود» (استوپارد، ۱۹۶۹: ۷)

«برش از پل. صدای جلسه هیئت‌رئیس روی خروج قطار» (همان، ۹)

«فیچ: متشکرم آقای رئیس.»

رئیس: متشکرم آقای فیچ.

پیمات» (همان، ۱۲)

«مادر: بله، چی؟»

آلبرت: بله، لطفاً!

برش به صدای ضربه چکش روی میز» (همان، ۱۴)

«صدای مامور شهرداری: موافقین؟ (زمزمه سردرگم پنجاه آه، بله) مخالفین؟ (مکث) تصویب شده شماره ۴۴ از برگه ثبت سفارش...»

پیمات

«پیداد به صدای در زدن از فاصله دور. در باز می‌شود.» (همان، ۲۱)

«آلبرت: اوه، من بیشتر از یکبار رنگش می‌کنم.»

(برش)

«صدای خوردن صبحانه در پس زمینه» (همان، ۳۴)

۲- موقعیت اشخاص و اشیاء نسبت به میکروفون

نویسنده نمایشنامه رادیویی از طریق میکروفون ایجاد پلان می‌کند، مخاطب را در موقعیت مورد نظر قرار می‌دهد و نقاط طلایی موقعیت را به مخاطب معرفی می‌کند. از این گونه شرح صحنه‌ها در نمایشنامه پل آلبرت استفاده شده است که نمونه‌های آن در زیر ذکر می‌شوند:

«پیداد به پل، صدای نقاشی کردن (روی میکروفون) شنیده می‌شود. چهار مرد مشغول نقاشی اسکلت یک پل راه‌آهنی بزرگ هستند. آنها به‌طور عمودی روی پل قرار گرفته‌اند و به ترتیب از پایین به بالا باب، چارلی، دد و آلبرت نام دارند.»

برای شروع، میکروفون در اختیار آلبرت است.» (استوپارد، ۱۹۶۹: ۷).

در ادامه نمایشنامه، بنابه فاصله افراد از میکروفون، نمایشنامه‌نویس بلندی و کوتاهی و افت و قوت صداها را در داخل پرانتز و در لحن گفتاری هر شخص تعیین می‌کند.

«باب (با بیشترین فاصله از میکروفون): چار-لی ی ی ی!» (همان).

«باب (نزدیک‌تر): پاهاتو بپا، چارلی!» (همان، ۸).

«کیت:... من همیشه دلم می‌خواست کاخ الیزه، ارگ پیروزی، رود سن و برج ایفل رو ببینم.»

(موسیقی کلیشه‌ای آکاردئون فرانسوی. برش به برج ایفل. مثل پل کلافتن است)

(کیت با فاصله داد می‌زند): آل-برت!! آآ-ل-برت! (پشت سر هم، محو و ناامیدانه صدا می‌زند) بیا پایین! تو رو به خدا بیا پایین» (همان، ۲۶-۲۷).

باوجود این، در بسیاری صحنه‌ها، فاصله افراد نسبت به میکروفون ثابت است و نیازی به ذکر موقعیت افراد نیست، برای مثال، در صحنه‌های جلسه کمیته فرعی پل کلافتن، بنابه موقعیت نشستن افراد، فاصله در تمام مدت یکسان در نظر گرفته شده است.

«رئیس: اجازه بدید فراموش نکنیم آقایان که پل بزرگ خلیج کلافتن، بدون شک چهارمین پل راه آهنی، دوطرفه، تک‌دهانه و ساحل به ساحلی در دنیاست.»

دیو: درسته، درسته آقای رئیس» (همان، ۱۰).

۳- طرز بیان دیالوگ‌ها و توضیح حالات رفتاری اشخاص

کاربرد دیگر شرح صحنه‌ها، معرفی طرز بیان و حالات رفتاری کاراکترهاست. از آنجایی که در نمایشنامه رادیویی، تعیین دقیق نحوه اجرای دیالوگ‌ها و ادای واژگان به عهده کارگردان و بازیگر است، آمدن این جزئیات در شرح صحنه لزومی ندارد. در این نمایشنامه نیز، تنها به ضرورت اشاره‌ای به طرز بیان و حالت روانی اشخاص شده است. مثال‌های زیر نمونه‌هایی از این نوع شرح صحنه‌ها هستند:

«آلبرت (بسیار نزدیک به میکروفون، به نرمی زمزمه می‌کند و آهنگ‌های بدون وزنی را در حال نقاشی کردن می‌خواند): هلال ماه در ماه ژوئن چقدر بالاست» (همان، ۷).
 «فیچ (با صدایی متمایز، مقطع، مطمئن و بدون جاذبه): ارقام من همیشه درست هستند، آقای رئیس» (همان، ۱۱).

«مادر (آه می‌کشد): من از اوّل هم مخالف اون دانشگاه بودم.

آلبرت: مملکت به دانشگاه نیاز داره.» (همان، ۱۴).

«کیت: خب، حالا ساکتش کردی... اون چیزی نمی‌فهمه (در حال آرام کردن کودک) بیا، بیا عزیزم.» (همان، ۲۴).

«فریزر (در حال تشویق کردن): بسیار عالی، بسیار عالی. سبک ترانه‌سرایی خود محورانه!

آلبرت: تو کی هستی؟!» (همان، ۲۹).

«آلبرت: دیروز یک یارویی رو بالای پل دیدم.

کیت (عصبی): اوه، جدی؟!» (همان، ۳۴).

۴- کنش‌های صحنه‌ای

در پاره‌ای موارد، شرح صحنه نشان‌دهنده کنش نمایشی یا عملی درحال انجام است که ذکر آن در فهم نمایشنامه از سوی خواننده مؤثر است. برای مثال:

«آلبرت (بسیار نزدیک به میکروفون، به نرمی زمزمه می‌کند و آهنگ‌های بدون وزنی را در حال نقاشی کردن می‌خواند: هلال ماه در ماه ژوئن چقدر بالاست؟!» (همان، ۷).

«دد: من بابای تو نیستم. مواظب جاهای خیس باش. از گوشه‌ها شروع کن و به طرف وسط بیا. مواظب پاهات باش. (همه پایین می‌آیند. فاصله آنها به تدریج کم می‌شود) برای همیشه پایین می‌ریم. دیگه نمی‌خوام این کارو انجام بدم. تا حالا ده بار رنگش زدم.» (همان، ۸).

«باب (روی شن و ماسه‌ها می‌پرد): و پایین.

چارلی: بپا کجا می‌پری، دد.

دد: دارم می‌بینم.» (همان، ۹).

«دد: اون سر دیگه‌اش الان نقاشی لازم داره- آدم رو دیوونه می‌کنه.

قطار از راه می‌رسد و سوت کشان رد می‌شود.» (همان، ۱۰).

«رئیس: برو سر اصل مطلب، فیچ. بیدار شو، دیو!

دیو (در حال بیدار شدن): درسته، درسته آقای رئیس.» (همان، ۱۳).

گاه، این کنش در لابه‌لای تقطیع صحنه‌ها یا توضیح طرز بیان و حالت روانی اشخاص اتفاق می‌افتد؛ برای نمونه:

«آلبرت: اوه، من بیشتر از یک بار رنگش می‌کنم.

(برش)
 صدای خوردن صبحانه در پس زمینه.
 پدر: خب، آلبرت. دیگه تفریحاتو کردی. من وقتی همسن تو بودم، شش سال سابقه کاری داشتم.» (همان، ۱۸).
 «آلبرت (آهسته): دارم می‌آم پایین.
 (برش از برج ایفل)
 (ظرفی سفالی به دیوار پرتاب شده و می‌شکند)
 کیت: اسمش چیه؟» (همان، ۲۷).
 «فریزر: فشار نمی‌تونه برگشت داده بشه، بلکه فشرده‌تر می‌شه و باید از یکجا بیرون بزنه.
 (میخ پرچ‌ها شروع به کنده شدن می‌کنند.)» (همان، ۳۹).
 «آلبرت: ترسی از ارتفاع ندارند!
 فریزر: اونها نمی‌دونند یا شایدم باور نمی‌کنند، اما قوانین فیزیکی تخطی ناپذیرند (صدای از جا درآمدن میخ‌ها)» (همان، ۳۹).

۵- مکث در جمله

پیش‌ازاین، در مورد مکث و کاربرد آن در نمایشنامه، به‌ویژه نمایشنامه رادیویی توضیحاتی آورده شد. در این اثر، نمایشنامه‌نویس، اصطلاح مکث [۱۸] را به‌ضرورت، برای عوض کردن فضای گفتگو، ایجاد دلهره و تعلیق و انتظار به‌کار برده است.
 «جورج: پس، این نقاشی جدید که ایشون پیشنهاد می‌کنند برای ما چهار برابر نقاشی‌ای که تا به حال انجام می‌دادیم، هزینه در برداره.

مکث

رئیس: چهار برابر؟ هزینه؟» (همان، ۱۱).
 «جورج: در چند کلمه، فیچ، نقاشی جدید چهار برابر هزینه بیشتر و چهار برابر ماندگاری بیشتری خواهد داشت، حالا پول قراره کجا صرفه‌جویی بشه؟
 فیچ: ما سه کارگر رو اخراج می‌کنیم.

(مکث)

رئیس: آه ه ه» (همان، ۱۳).
 «آلبرت: ... آره، می‌تونم دفتر کار فلسفه کوچیک و پر رونق خودم رو ظرف چند سال سر پا کنم.

(مکث)

مادر: می‌خواهی پایین یک کم قهوه بخوری؟
 آلبرت: بله.

مادر: بله، چی؟

آلبرت: بله، لطفاً!

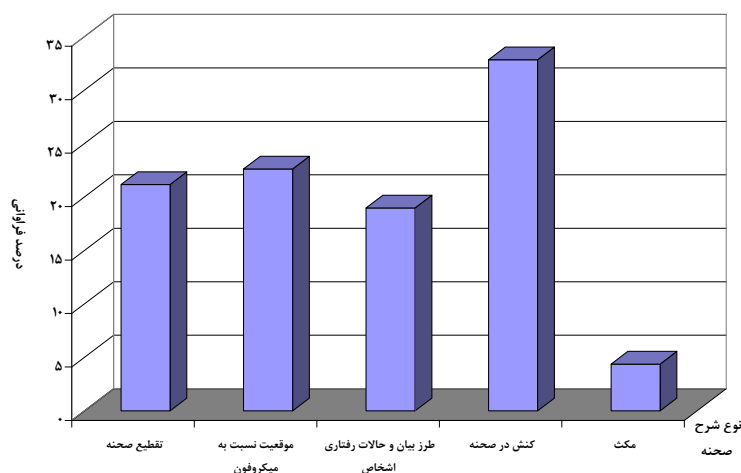
(‖)

مادر: من هنوزم فکر می‌کنم خیلی بدجنسی که نداشتی بفهمیم تعطیلات تابستونی داشتی.» (همان، ۱۵).

در ادامه، نسبت و درصد فراوانی شرح صحنه‌ها را در نمایشنامه رادیویی *پل آلبرت* بررسی می‌کنیم و نتایج به دست آمده را روی نمودار نشان می‌دهیم. لازم به توضیح است، در بسیاری موارد کاربرد یک شرح صحنه برای چندین حالت مختلف قابل تعمیم بوده است و در نتیجه هم‌پوشانی انواع شرح صحنه‌ها در آمارگیری نیز در نظر گرفته شده است.

نوع شرح صحنه	تقطیع صحنه	موقعیت نسبت به میکروفون	طرز بیان و حالات رفتاری اشخاص	کنش در صحنه	مکث در جمله
نسبت فراوانی	$\frac{29}{113}$	$\frac{31}{113}$	$\frac{26}{113}$	$\frac{45}{113}$	$\frac{6}{113}$
درصد فراوانی	۲۱/۱۶	۲۲/۶۲	۱۸/۹۷	۳۲/۸۴	۴/۳۷

جدول ۱. تعیین فراوانی انواع شرح صحنه در نمایشنامه رادیویی *پل آلبرت*



نمودار ۱. درصد فراوانی انواع شرح صحنه در نمایشنامه رادیویی *پل آلبرت*

همان‌طور که از جدول و نمودار بر می‌آید، در مجموع ۱۱۳ مورد شرح صحنه در متن موجود است که شرح صحنه‌های مربوط به کنش در صحنه با ۴۸/۳۲٪، بیشترین و مکث در جمله با ۴/۸٪، کمترین میزان شرح صحنه موجود در این نمایشنامه هستند.

(ب) اشاره‌گرهای مکانی [۱۹]

به دلیل حذف تصویر و قابلیت بصری شدن متن در نمایش رادیویی، اشاره‌ها و به‌ویژه اشاره مکانی، یکی از عوامل تأثیرگذار در کیفیت متن نمایشنامه رادیویی است. در واقع، استفاده زیاد و نابجا از اشاره‌ها، (اشاره به اینجا و آنجا)، مخاطب را گیج و سردرگم می‌کند و از کیفیت کلی متن می‌کاهد. یول [۲۰] ضمن معرفی اشاره‌گرهای شخصی، مکانی و زمانی می‌نویسد «اشاره، اصطلاحی تخصصی است که برای یکی از اساسی‌ترین اموری به‌کار می‌رود که با پاره‌گفت‌ها

انجام می‌دهیم. این واژه به معنای اشاره کردن از طریق زبان است. هر صورت زبانی که برای انجام این عمل (یعنی اشاره کردن) به کار می‌رود، عبارت اشاره‌گر نامیده می‌شود.

عبارت اشاره‌گر را علایم اشاره نیز می‌گویند. این عبارات جزء نخستین صورت‌های زبانی‌اند که خردسالان بکار می‌گیرند و به اشکال مختلف استفاده می‌شود: برای تشخیص افراد از اشاره شخصی (مثل من و تو)، برای تشخیص مکان از اشاره مکانی (مثل اینجا و آنجا)، و برای تشخیص زمان از اشاره زمانی (مثل اکنون و آن موقع) استفاده می‌شود. تفسیر همه این عبارات وابسته به گوینده و شنونده‌ای است که بافت مشترکی دارند.

اساسی‌ترین تمایز را بین عبارات اشاره‌گر نزدیک به گوینده در مقابل عبارت اشاره‌گر دور از گوینده می‌توان یافت. در زبان انگلیسی *this, here* و *now* واژه‌های نزدیک به گوینده یا اشاره به نزدیک و کلمات *that, there* و *then* واژه‌های دور از گوینده یا اصطلاحات اشاره به دور نامیده می‌شوند» (نیز نک. یول، ۱۹۹۶: ۱۰).

همانطور که گفته شد، اشاره‌گر مکانی، بیشترین نزدیکی و ارتباط را با موضوع کار این پژوهش دارد. لذا در ادامه، ابتدا نمونه‌هایی از این اشاره‌گرها در نمایشنامه پل آلبرت ارائه می‌شود و سپس فراوانی آنها در کل نمایشنامه، به صورت آماری مورد بررسی قرار می‌گیرد.

لازم به توضیح است که به دلیل احتمال تغییر الفاظ اینجا، آنجا، این و آن در خلال ترجمه، برای محاسبه آماری، اصل متن انگلیسی ملاک در نظر گرفته شده است تا بیشترین دقت ممکن بکارگرفته شده باشد. در معرفی نمونه‌ها، از هر دو متن انگلیسی و فارسی کمک گرفته شده است.

• در نمونه‌های زیر، اشاره‌گرهای مکانی بدون معرفی مکان مورد نظر استفاده شده‌اند:
 «چارلی: من و باب اینجا رو تموم کردیم.» (همان، ۸).

«آلبرت: می‌تونم اینجا به راحتی تقلب کنم و ازش بگذرم، اما من می‌بینمش...» (همان).
 در کل متن نمایشنامه، دو مورد فوق‌الذکر که در نخستین دقایق اجرا نیز آمده‌اند، تنها مواردی هستند که نمایشنامه‌نویس بدون اشاره به مکان، اشاره‌گر مکانی را به کار برده است. به باور نگارنده، استوپرد با توجه به فضای کار، این ابهام را آگاهانه و برای ایجاد حس تعلیق در مخاطب و تهییج او برای کشف مرجع مکانی، گنجانده است.

در ادامه بررسی متن نمایشنامه، همان طور که در مثال‌های زیر نیز نشان داده می‌شود، هر بار که اشاره‌گر مکانی‌ای استفاده شده است، مکان اشاره شده در قبل یا بعد از اشاره‌گر معرفی شده است که برای شنونده گنگ و نامفهوم باقی نماند. برای مثال:

۱. «آلبرت: ... قمری‌های آن بالا

عاشقانه و بدون وزن می‌خوانند

خوش خوشان روی درخت‌ها می‌خوانند

در هوای طوفانی زیر این درخت‌ها پناه نمی‌گیری...» (همان، ۷).

۲. «آلبرت: ... برس رو تو گوشه‌ها بچرخون، اونجا، درست پشت میخ پرچ... هیچ کس اون رو

از روی زمین نمی‌بینه.» (همان، ۸).

۳. «آلبرت: دارم می‌آم پایین. از این بالا نگاه کنید... متقاطع و بی‌انتها...» (همان، ۹).

۴. «جورج: من مشغول مطالعه این ارقام بودم، آقای رئیس و ...» (همان، ۱۰).

۵. «آلبرت: اونا چی می‌دونند؟ من ظرف سه هفته، اون بالا چیزای بیشتری رو فهمیدم که این

- نقطه‌ها قراره ظرف سه سال بفهمند.» (همان، ۱۵).
۶. «پدر: خوبه، اما فکر نکن از بالا شروع می‌کنی. به موقعش به اونجا هم می‌رسی. اما اول باید اساس تجارت رو یاد بگیری. بازم چایی هست، مادر؟!...» (همان، ۱۸).
۷. «آلبرت: من... من این طفل را آلبرت می‌نامم. کیت: تو نمی‌تونی.» (همان، ۲۱).
۸. «کیت: از آرایشگاه سیکس‌اند سیکس بیرون اومده بودم. موهامو کوتاه کردم.... کیت: موهامو این جور دوست داری؟» (همان، ۲۱).
۹. «کیت: می‌شه بریم پاریس؟ آلبرت: من پاریس بودم. اونجا هیچی نداره. باور کن. می‌ریم اسکاتلند.» (همان، ۲۶).
۱۰. «آلبرت... تو این بالا مانع کار من شدی. باید جایی رو که روش و استادی رنگ کنم. فریزر: می‌خوای اونجا وایستی، بدون اینکه حتی انگشتتو تکون بدی؟» (همان، ۳۱).
۱۱. «فریزر: سلام. آلبرت: کی اونجاست؟ فریزر: دوباره منم. آلبرت: چیزی رو فراموش کردی؟» (همان، ۳۴).
۱۲. «آلبرت: پل‌های دیگه‌ای هم هستند. پل‌های بزرگ‌تر، فریزر: گوش کن. آلبرت: بروکلین، برای تو جا داره، فریزر: گوش کن. آلبرت: اما من از اول اینجا بودم. این مال منه.» (همان، ۳۷).
- در خاتمه بررسی آماری متن نمایشنامه، میزان کاربرد اشاره‌گرهای مکانی در کل متن، ۵۰ مورد برآورد شد.

ج) کنش‌ها و رخداد‌های گفتاری [۲۱]

کنش‌های گفتاری، یکی از عوامل مهم در رادیویی شدن متن نمایشی است. همان‌طور که پیش‌ازاین هم بدان پرداختیم، با کم کردن شرح صحنه‌ها، اشاره و توضیحات غیر ضروری و در عوض افزایش کنش‌های گفتاری، می‌توان متن نمایشی را هرچه بیشتر از ابعاد بصری بودن خارج کرد و به آن قابلیت‌های شنیداری داد.

یول در فصل ششم از کتاب کاربردشناسی [۲۲]، به معرفی این کنش‌ها و کاربرد آنها در تحلیل محتوای کلام می‌پردازد. وی می‌نویسد «افراد برای بیان منظور خویش تنها پاره‌گفت‌هایی حاوی کلمات و ساختارهای دستوری تولید نمی‌کنند، بلکه از رهگذر آن پاره‌گفتارها، اعمالی را نیز انجام می‌دهند. برای مثال، اگر شما در مکانی کار می‌کنید که رئیس آن اختیارات بسیاری دارد، ادای پاره‌گفت (۱) از جانب وی تنها یک گزاره نیست.

(۱) شما اخراجید.

پاره‌گفت (۱) می‌تواند به منزله کنشی باشد که به اشتغال شما پایان می‌دهد. البته، اعمالی که از طریق ادای پاره‌گفتارها صورت می‌گیرد، لازم نیست مانند (۱) آن‌قدر تکان دهنده و ناخوشایند باشد، بلکه کنش (ناشی از ادای پاره‌گفت) می‌تواند کاملاً خوشایند باشد، مانند تمجید در (۲الف)، جواب

تشکر در (۲ب) و تعجب در (۲ج):

۲-الف) آدم خیلی جالبی هستی.

۲-ب) خواهش می‌کنم.

۲-ج) دیوانه‌ای. (یول، ۱۳۸۳: ۶۶)

اعمالی که پاره گفت‌ها انجام می‌دهند، عموماً کنش‌های گفتاری نامیده می‌شوند، که عناوین خاص‌تری مانند عذرخواهی، شکایت، تمجید، دعوت، وعده (قول دادن) یا درخواست نیز به آنها اطلاق می‌شود.

این واژه‌های توصیفی که برای انواع مختلف کنش‌های گفتاری به‌کار می‌رود، با نیت ارتباطی گوینده در تولید پاره‌گفت مرتبط است. اصولاً گوینده انتظار دارد نیت ارتباطی وی را شنونده بفهمد. در این فرایند، معمولاً شرایط حاکم بر پاره‌گفت به گوینده و شنونده هر دو یاری می‌رساند. این شرایط را به همراه دیگر پاره‌گفت‌ها، رخداد گفتاری می‌نامند. از بسیاری جهات، این ماهیت رخداد گفتاری است که تعیین می‌کند یک پاره‌گفت به منزلهٔ اجرای یک کنش گفتاری تفسیر می‌شود.

طبقه‌بندی کنش‌های گفتاری

براساس یکی از نظام‌های طبقه‌بندی موجود، پنج نوع کارکرد کلی از کنش‌های گفتاری وجود دارد. یول این تقسیم‌بندی را به شکل تقریر، توصیف، بیان احساس، بیان امری-ارشادی و بیانات تعهد آور انجام می‌دهد.

*کنش گفتاری تقریری / اعلامی

«به آن دسته از کنش‌های گفتاری گفته می‌شود که بیان آنها به تغییر اوضاع دنیای خارج بیانجامد. همان گونه که مثال‌های زیر نشان می‌دهند، برای انجام درست اعلام، افزون بر نیاز به بافت خاص، گوینده نیز باید نقش نهادی اجتماعی خاصی داشته باشد.

الف) کشیش: اکنون شما (دو تن) را زن و شوهر اعلام می‌کنم.

ب) داور مسابقه: شما از بازی اخراجید!

ج) رئیس هیئت‌منصفه: ما متهم را مجرم می‌دانیم.» (همان، ۷۳-۷۵)

درواقع، گوینده با بکارگیری کنش اعلامی از طریق کلمات، اوضاع دنیای خارج را تغییر می‌دهد.

*کنش گفتاری توصیف

«آن دسته از کنش‌های گفتاری است که نشان‌دهندهٔ باور گوینده از درستی اوضاع و امور است. همانند مثال‌های زیر، اظهاراتی مثل بیان واقعیت، تصدیق، نتیجه‌گیری و توصیف نمونه‌هایی از کنش گفتاری اند که گوینده از طریق آنها دنیا را آن‌چنان که هست یا آن‌چنان که باور می‌کند، نشان می‌دهد.

الف) کرهٔ زمین مسطح است.

ب) چامسکی در مورد بادام زمینی چیزی ننوشت.

ج) آن روز گرم و آفتابی بود.» (همان).

گوینده با بکارگیری توصیف، کلمات را با جهان باورهایش متناسب می‌کند.

* کنش گفتاری بیان احساس

«نوعی کنش گفتاری است که احساس گوینده را از جهان خارج نشان می‌دهد. این بیان، شامل حالات روانی و نیز نمود احساساتی از قبیل شادی، درد، علاقه، تنفر، لذت یا غم است. همان گونه که در مثال‌های زیر آمده است، بیان احساسات بیانگر تجربه گوینده است، هرچند ممکن است برخاسته از اعمالی باشد که گوینده یا شنونده انجام داده است.

الف) من واقعاً متأسفم!

ب) مبارکه!

ج) عجب. بله، عالی، هوم، به!« (همان).

چنانکه مشاهده می‌شود، در این جملات گوینده با بکارگیری بیان احساس، کلمات را با دنیای احساس خویش هماهنگ می‌کند.

* کنش گفتاری امری-ارشادی یا جهت‌دهنده

«به آن دسته از کنش‌های گفتاری گفته می‌شود که گوینده با بکارگیری آنها، دیگری را به انجام کاری وامی‌دارد و بنابراین، بیانگر خواسته‌های گوینده است. این گونه کنش‌ها شامل فرامین، دستورات، درخواست‌ها و پیشنهادها هستند و همان گونه که در مثال‌های زیر آمده است، می‌توانند به صورت مثبت/ایجابی یا منفی/سلبی باشند.

الف) یک فنجان قهوه، ردکن بیاد- پر رنگ باشه.

ب) ممکنه یک خودکار به من قرض بدی؟

ج) به اون دست نزن.« (همان).

گوینده با بکارگیری کنش گفتاری جهت‌دهنده، تلاش می‌کند که جهان خارج را از طریق شنونده با کلمات هماهنگ کند.

* کنش گفتاری تعهدآور

«آن دسته از کنش‌های گفتاری‌اند که در آنها گوینده خود را ملزم به انجام کاری در آینده می‌کند و بنابراین بیانگر قصد گوینده‌اند. این کنش‌ها دربرگیرنده وعده‌ها، سرباز زدن‌ها و تعهدها هستند و همان گونه که در مثال زیر آمده است، گوینده می‌تواند چنین کنش‌هایی را به تنهایی یا به‌منزله عضوی از یک گروه اجرا کند.

الف) من برمی‌گردم.

ب) قصد دارم دفعه بعد آن را درست انجام دهم.

ج) ما آن کار را انجام نخواهیم داد.« (همان).

گوینده، با بکارگیری کنش گفتاری تعهدآور، منتقل می‌شود که از طریق گوینده، کلمات را با جهان خارج هماهنگ کند.

نقش‌های پنج‌گانه کنش‌های گفتاری همراه با ویژگی‌های اصلی‌شان در جدول زیر خلاصه شده است (همان).

جدول ۲. نقش‌های پنج‌گانه کنش‌های گفتاری

نوع کنش گفتاری	جهت انطباق	گوینده، موقعیت
۱- بیانات تقریری	تغییر کلمات جهان خارج	گوینده، موقعیت را پدید می‌آورد
۲- بیانات توصیفی	متناسب‌سازی کلمات با جهان خارج	گوینده معتقد به موقعیت است
۳- بیانات احساسی	هماهنگی کلمات با جهان خارج	گوینده احساس موقعیت می‌کند
۴- بیانات جهت‌دهنده	هماهنگی جهان خارج با کلمات	گوینده موقعیت را می‌خواهد
۵- بیانات تعهدآور	هماهنگی جهان خارج با کلمات	گوینده قصد ایجاد موقعیت را دارد

به دلیل پرهیز از سردرگمی، همانند اشاره‌گرها، برای کنش‌های گفتاری نیز در محاسبه آماری، متن انگلیسی نمایشنامه ملاک قرار داده شده و برای ارائه نمونه‌ها از ترجمه استفاده شده است. در ادامه، برخی پاره‌گفته‌های نمایشنامه را از نظر کنش‌گفتاری بررسی می‌کنیم.

انواع کنش‌های گفتاری در نمایشنامه رادیویی پل آلبرت

۱. «چارلی: آره، دارم می‌آم پایین... هی، دد» ← کنش تعهدآور
 ۲. دد: دارم می‌آم پایین!... آل- برت!... آل- برت!» ← کنش تعهدآور
- «آلبرت: ... هلال ماه در ماه ژوئن چقدر بالاست؟
ماه بهنگام ظهر چقدر آبی است.»

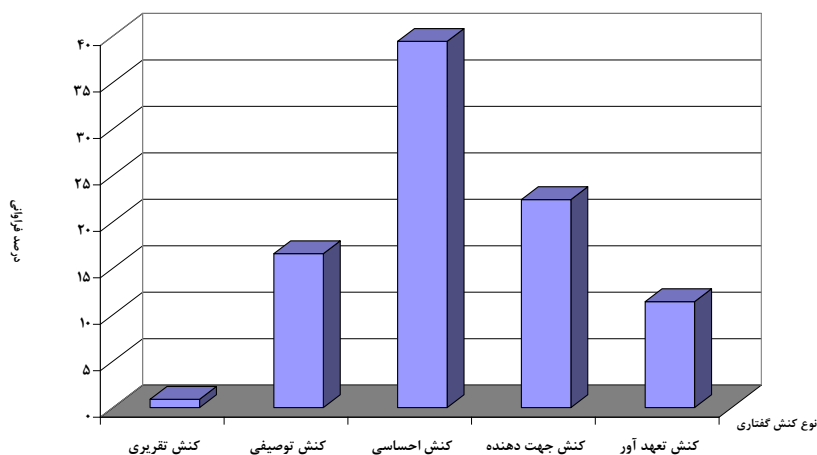
نمونه بالا و سایر ترانه‌ها و اشعاری که آلبرت در متن می‌خواند، به دلیل آنکه جزء دیالوگ‌های خودکار و کنش‌مند نمایشنامه نمی‌توان در نظر گرفت، از طبقه‌بندی در کنش‌های کلامی حذف می‌شوند.

۳. «آلبرت: ... اوه، خدای من!» کنش احساسی
۴. «آلبرت: سرتون رو مواظب باشید! (می‌خندد و به طرف پایین حرکت می‌کند)
سر تو بپا، پاپا» ← کنش جهت‌دهنده
۵. «دد: مواظب جاهای خیس باش- از گوشه‌ها شروع کن و به طرف وسط بپا.
مواظب پاهات باش.» ← کنش جهت‌دهنده
۶. «دد: ..دیگه نمی‌خوام این کار رو انجام بدم» ← کنش تعهدآور
۷. «چارلی (نزدیک‌تر): سر منو بپا، دد.» ← کنش جهت‌دهنده
۸. «دد: پاهای منو بپا، چارلی.» ← کنش جهت‌دهنده
۹. آلبرت: دارم می‌آم پایین.» ← کنش تعهدآور
۱۰. «آلبرت: ازین بالا نگاه کنید...» ← کنش جهت‌دهنده
۱۱. «دد: بپا کجا پاتو می‌ذاری، آلبرت.» ← کنش جهت‌دهنده

۱۲. «چارلی: تو هم سر منو بپا، دد» ← کنش جهت دهنده
۱۳. «چارلی: بپا کجا می پری، دد» ← کنش جهت دهنده
۱۴. «چارلی: مثل جهنمه!» ← کنش احساسی
۱۵. «باب: خب، دو سال دیگه پیش رومونه.» ← کنش توصیفی
۱۶. «آلبرت: مواظب انگشتای پاتون باشین.» ← کنش جهت دهنده
۱۷. «دد... آدم رو دیوونه می کنه.» ← کنش احساسی
۱۸. «رئیس: اجازه بدید فراموش نکنیم آقایان، که پل بزرگ خلیج کلافتن بدون شک چهارمین پل راه‌آهنی، دو طرفه، تک‌دهانه و ساحل به ساحل دنیاست.» ← کنش توصیفی
۱۹. «دیو: درسته، درسته آقای رئیس.» ← کنش احساسی (این جمله ۱۴ بار در کل نمایشنامه تکرار شده است.)
۲۰. «رئیس: متشکرم، دیو.» ← کنش احساسی (این جمله ۹ بار از طرف رئیس و پنج بار تکرار می‌شود.)
۲۱. «رئیس: یک لحظه لطفاً جورج.» ← کنش جهت دهنده
۲۲. «رئیس: این جا در کلافتن... ایستاده است.» ← کنش توصیفی
۲۳. «رئیس:.. من هم مثل همه از خرج کردن... دریغ نخواهم کرد.» ← کنش تعهدآور
۲۴. «رئیس: این اظهارنظر کاملاً نادرستیه، جورج...» ← کنش احساسی (این جمله در طول متن دو بار تکرار شده است.)
۲۵. «فیچ: خب، تو رو تو قسمت خطوط زرد پارک ممنوع می‌ذارم.» ← کنش تقریری
۲۶. «فیچ: یک کم عجیب به نظر می‌آد.» ← کنش احساسی
۲۷. «آلبرت: متشکرم.» ← کنش احساسی
۲۸. «آلبرت: این همون کاریه که من می‌خوام انجام بدم. من این کارو دوست دارم.» ← کنش احساسی
۲۹. «فیچ: من هم همینطورم و برای من مثل... انرژی.» ← کنش توصیفی
۳۰. «آلبرت... من این طفل را آلبرت می‌نامم.» ← کنش تقریری
۳۱. «آلبرت: بسیار خوب، پس او را کیت می‌نامم.» ← کنش تقریری
۳۲. «آلبرت: فردا اونو تو کالسکه... بینمتون.» ← کنش جهت دهنده
۳۳. «آلبرت: برید گم شیدا!» ← کنش جهت دهنده
۳۴. «آلبرت (جیغ می‌زند): دارند با پل من چکار می‌کنند؟» ← کنش احساسی
۳۵. «آلبرت: چرا این‌قدر خودشون رو بیچاره کردند.. می‌خواستند؟!» ← کنش احساسی
- در پایان بررسی تمام پاره‌گفت‌های متن نمایشنامه، در مجموع ۳۳۶ مورد کنش گفتاری به دست آمد. با مقایسه جدول و نمودار زیر تحلیل فراوانی این کنش‌ها آسان‌تر خواهد بود. لازم به ذکر است، به دلیل شباهت کنش احساسی و توصیفی، در مواردی یک پاره‌گفتار ثابت در دو طبقه قرار گرفته است. لذا در چنین مواردی ناگزیر هم‌پوشانی در محاسبه آماری و جدول نیز گنجانده شده است.

جدول ۳. تعیین فراوانی انواع کنش‌های گفتاری موجود در نمایشنامه رادیویی پل آلبرت

نوع	کنش تقریری	کنش توصیفی	کنش احساسی	کنش جهت دهنده	کنش تعهد آور
فراوانی	۳	۸۹	۱۳۲	۷۵	۳۷
درصد فراوانی	۰/۸۹	۲۶/۵۶	۳۹/۴۰	۲۲/۳۸	۱۱/۰۴



نمودار ۲. درصد فراوانی انواع کنش‌های گفتاری موجود در نمایشنامه رادیویی پل آلبرت

همان‌طور که مشاهده می‌شود، کنش احساسی با ۳۹/۴۰ درصد و کنش تقریری با ۰/۸۹ درصد، به ترتیب بیشترین و کمترین میزان فراوانی را در متن نمایشنامه دارند.

(د) پیوستگی معنایی [۲۳]

به‌طور کلی، کاربران زبان معمولاً در ذهن خود، وجود پیوستگی معنایی را فرض می‌کنند. براین‌اساس، نوشته‌ها و گفته‌ها در چهارچوب تجزیه‌ی عادی افراد قابل فهم هستند. یول معتقد است، منظور از تجربه‌ی عادی در اینجا تعبیر موقعیتی فرد است که با امور آشنا و قابل انتظار پیوند خواهد داشت. برای مثال، در محله‌ای که من (یول) سکونت دارم، آگهی (۱) مفهوم «کسی، سرگرم فروش گیاه است» را می‌رساند، درحالی‌که آگهی (۲) به معنی «کسی سرگرم فروش گاراژ است» نیست.

۱-Plant Sale

۲-Garage Sale

هرچند این دو آگهی ساختاری همانند دارند، اما به‌گونه‌ای متفاوت تعبیر می‌شوند. در واقع، تعبیر (۲) این است که «کسی در گاراژ خود لوازم منزل می‌فروشد» تعبیری که مستلزم آشنایی با زندگی حومه نشینی است. (یول، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

چنین تأکیدی بر آشنایی با موضوع و دانش پیش‌زمینه، به‌منزله مبنای پیوستگی معنایی، ضروری است، زیرا ما تمایل داریم همواره موضوعات آشنا را تعبیر کنیم، ولی به دیدن دیگر تعبیرات علاقه‌ای نداریم.

با اندکی تأمل در آثار ادبیات نمایشی، در می‌یابیم که بخش عمده نمایشنامه‌ها نیز پیوستگی معنایی دارند. اگرچه، هرچه به‌طرف قرن معاصر حرکت می‌کنیم، به‌ویژه با شروع سبک‌های نمایشنامه‌نویسی مدرن و حضور نویسندگانی چون یونسکو [۲۴]، پینتر [۲۵]، بکت [۲۶] و غیره، می‌بینم که بسیاری از متون ادبیات نمایشی، فاقد پیوستگی معنایی هستند. البته، طبعاً این عدم پیوستگی آگاهانه بوده و به دلیل سبک خاص متن، از سوی نویسنده بکار گرفته شده است.

عدم پیوستگی معنایی لزوماً به دلیل عدم وجود انسجام معنایی نیست. در اینجا، لازم به توضیح است که انسجام معنایی، به‌معنای رعایت قواعد و اصول دستوری مثل کاربرد حروف ربط مثل (و، که) حروف اضافه مثل (روی، زیر)، ترتیب دستوری کلمات (فاعل+فعل+مفعول+...) و سایر قواعد دستوری است. متون نمایشی یاد شده انسجام معنایی دارند و تنها پیوستگی معنایی ندارند. در نمایشنامه رادیویی، به دلیل حذف قابلیت بصری بودن آن، حفظ پیوستگی معنایی متن، به کارگردان، بازیگر و از همه مهم‌تر مخاطب کمک می‌کند تا درک روشن‌تر و واضح‌تری از کار داشته باشد. در واقع، با تبدیل یک نمایشنامه فاقد پیوستگی معنایی مثل ماشین دوزخی اثر پینتر به نسخه رادیویی آن، نه تنها ریسک سختی کار کارگردان بالاتر می‌رود، بلکه مخاطب پس از مدتی خسته و سردرگم می‌شود و قادر به برقراری ارتباط با کار نخواهد بود.

خوشبختانه، متن مورد بحث این پژوهش نشان می‌دهد که نمایشنامه رادیویی پل آلبرت، انسجام معنایی دارد، لذا مخاطب را در توانایی برای دنبال کردن کار، که نخستین مرحله از فهم نمایش رادیویی است، دچار اشکال نمی‌کند.

به‌این‌ترتیب، نمایشنامه رادیویی پل آلبرت را از منظر تحلیل محتوایی متن، و روساخت‌های مؤثر در رادیویی شدن یک متن؛ یعنی شرح صحنه و انواع آن، اشاره‌ها (به‌ویژه اشاره‌گرهای مکانی)، کنش‌های گفتاری و انواع آن، و در نهایت انسجام معنایی بررسی کردیم. در ادامه به جمع‌آوری و نتیجه‌گیری از داده‌ها می‌پردازیم.

نتیجه‌گیری

نخستین الگوی زبانی بررسی شده در متن نمایشنامه رادیویی پل آلبرت، شرح صحنه و انواع آن است که به‌طور مفصل به آن پرداخته شد، همان‌طور که در جدول ۱ و نمودار ۱ نیز مشاهده می‌شود، کنش در صحنه و موقعیت نسبت به میکروفون بالاترین میزان شرح صحنه‌ها را به خود اختصاص می‌دهند.

در مقابل مکث که کاربرد زیاد آن در متن، به اختلال ارتباط مخاطب با اثر رادیویی منجر خواهد شد، کمترین فراوانی را در متن دارد.

از طرف دیگر، با توجه به جدول ۴، در می‌یابیم که میزان شرح صحنه از کنش‌های گفتاری به‌مراتب (حدود ۳/۱) کمتر است. این نتیجه به دست آمده، با انتظار ما برای تغییرات ساخت و ساز زبان از نمایشنامه صحنه‌ای به رادیویی - یعنی کاهش شرح صحنه‌ها در نمایشنامه رادیویی (فرضیه تحقیق) - مطابقت دارد.

به دلیل اهمیت بیشتر اشاره‌گرهای مکانی نسبت به انواع دیگر، در نمایشنامه رادیویی پل

آلبرت، تنها به بررسی اشاره‌گرهای مکانی پرداخته شده است. همان طور که در جدول ۱-۵ نیز مشاهده می‌شود، در کل متن نمایشنامه، تنها ۵۰ مورد اشاره مکانی آمده است که حدود ۶/۱٪ از کل آمار کنش‌های گفتاری است.

این نتیجه، با انتظار ما برای احتمال بیشتر تغییرات زبان در نمایشنامه رادیویی در ساخت اثر- حوزه عبارات ارجاعی، پیش‌انگاره‌ها و استنتاج‌های زبانی (فرضیه شماره ۲)-، همخوانی دارد.

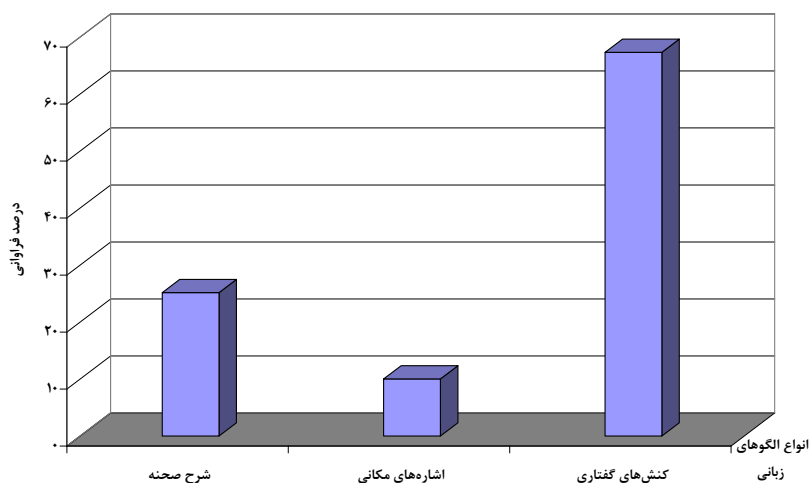
با نگاهی به جدول ۳ و نمودار ۲، مشاهده می‌کنیم که کنش‌های احساسی و توصیفی، به ترتیب بالاترین میزان فراوانی را در میان سایر کنش‌های گفتاری دارند.

حال آنکه، کنش تقریری، کمترین میزان فراوانی را در نمایشنامه به خود اختصاص داده است. از طرفی کنش‌های گفتاری با ۳۳۶ مورد، بالاترین میزان فراوانی را در میان الگوهای زبانی مورد بررسی دارند.

این نتیجه، با بررسی فرضیه‌های تحقیق نیز همخوانی دارد؛ یعنی بالاترین میزان از آن کنش‌های گفتاری است که برای ادراک خود، نیازی به تصویر و بصری بودن ندارند و تنها از راه ادای پاره‌گفتار، قابل فهمند.

جدول ۴. مقایسه فراوانی الگوهای زبانی مورد بررسی در نمایشنامه رادیویی پل آلبرت

نوع الگوی زبانی	شرح صحنه	اشاره‌های مکانی	کنش‌های گفتاری
فراوانی	۱۱۳	۵۰	۳۳۶
درصد فراوانی	۲۵/۱۶	۱۰/۰۲	۶۷/۳۳



نمودار ۳. درصد فراوانی الگوهای زبانی مورد بررسی در نمایشنامه رادیویی پل آلبرت

پس در نهایت می‌توان سه نتیجه اصلی در مورد بررسی زبان نمایشنامه رادیویی ارائه کرد. این سه نتیجه عبارتند از اینکه:

۱- نبود تصویر در نمایشنامه رادیویی، ساخت و ساز زبان را تغییر خواهد داد. از میان تمامی نقش‌های زبانی، مطابق بررسی‌های انجام شده در این مقاله، نقش ارجاعی، بیشترین کاربرد را در رادیو دارد. لذا در رادیو همواره موضوع بر دیگر عوامل ارتباطی برتری می‌یابد، درحالی‌که در ارتباط تصویری، تماشاگر کلیت پیام را درک می‌کند، یا اینکه بدون نظم و ترتیبی خاص، پی‌درپی توجه خود را به اجزایی از کلام متمرکز می‌کند. در مجموع، سبک زبان رادیو به بهره‌گیری از فرآیند ترکیب و میل به همنشین سازی واحدهای زبانی - بیش از جانشین سازی و گرایش به ساخت‌های استعاری، گرایش دارد.

۲- تغییرات زبان از نمایشنامه صحنه‌ای به رادیویی، در روساخت اثر به‌ویژه حوزه عبارات ارجاعی، مثل اشاره مکانی و شرح صحنه‌ها و کنش‌های کلامی اتفاق می‌افتد.

۳- یکسان ماندن زبان در دو نمایش نامه صحنه‌ای و رادیویی، به دلیل حذف تصویر که در نمایش نامه رادیویی، اتفاق می‌افتد، مخاطب را دچار سردرگمی، بی‌علاقگی و عدم درک متن رادیویی می‌کند. زیرا از یک طرف، در صورت منسجم نبودن متن، قادر به دنبال کردن و مرتبط کردن زنجیره اطلاعات ارائه شده نیست و از طرف دیگر با انبوهی از اشاره‌ها، شرح صحنه‌ها و توضیحات اضافه روبرو خواهد شد، که برای شنونده یک برنامه رادیویی معنایی نخواهد داشت.

پی نوشت ها

۱. Herbert Marshal Mcluhan
۲. Audial text
۳. Tom Stoppard
۴. Albert's Bridge
۵. Focus
۶. Owning the Mic
۷. Act
۸. Albert's Bridge
۹. Exposition
۱۰. knot
۱۱. Denouement
۱۲. Information
۱۳. Description
۱۴. Cut to
۱۵. Cut
۱۶. Fade up
۱۷. Fade out
۱۸. Pause
۱۹. Deixis
۲۰. George Yule
۲۱. Speech acts & Event acts
۲۲. Pragmatics
۲۳. Coherence
۲۴. Unesco Eugene
۲۵. Pinter Harold
۲۶. Beckett Samuel

منابع

- برخوردار، ایرج، (۱۳۸۱)، *اصول تهیه برنامه های رادیویی*، اداره کل تحقیق و توسعه صدا، تهران.
- ریچاردز، کیت، (۱۳۸۱)، *نگارش نمایشنامه رادیویی*، ترجمه مهدی عبدالله زاده (جلد اول)، سروش تهران.
- کرایسل، اندرو، (۱۳۸۱)، *درک رادیو*، ترجمه معصومه عصام، اداره کل تحقیق و توسعه صدا، تهران.
- مخاطبی اردکانی، مژگان، (۱۳۸۵)، *نشانه شناسی نمایش رادیویی*، طرح آینده، تهران.
- یول، جورج، (۱۳۷۹)، *نگاهی به زبان (یک بررسی زبان شناختی)*، ترجمه نسرین حیدری، سمت تهران.
- Guralnick, Elssa, (2006), *Stoppard's Radio and Television Plays*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Stoppard, Tom, (1969), *Albert's Bridge & If You're Glad I'll be Fran*, Faber & Faber, London.
- Yule, Geroge, (1996), *Pragmatic*, Oxford University Press, Oxford.