

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :

The dialogues Distinction in Mr. Haloo Play by Ali Nasirian and Mr. Haloo screenplay by Dariush Mehrjui

در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

تمایز گفتگو در نمایشنامه آقای هالو نوشته علی نصیریان و فیلمنامه آقای هالو نوشته داریوش مهرجویی

۱. حامد سلیمان زاده*

۲. محمدرضا فرجی

۱. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، پژوهشکده نظر، تهران، ایران.

۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۲/۱۰ تاریخ اصلاح: ۹۷/۰۳/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۴/۱۵ تاریخ انتشار: ۹۷/۰۹/۱۱

چکیده

گفتگو یکی از مهمترین عناصر ساختمان متن دراماتیک است. گفتگو در درام، وظایف مختلفی از جمله معرفی شخصیت‌ها، پیشبرد داستان، ایجاد فضای نمایشی، طراحی کشمکش، مقدمه‌چینی و زمینه‌چینی، افشای اطلاعات ضروری، طرح سؤال و معرفی زمان و مکان داستان را بر عهده دارد. اگرچه وظایف گفتگو در نمایشنامه و فیلمنامه به عنوان دو گونه از ادبیات دراماتیک، مشترک تعریف شده اما نحوه چگونگی آرایه آن متفاوت است. می‌توان به عنوان مهمترین نشانه‌های تمایز در گفتگوی نمایشنامه و فیلمنامه به مواردی همچون تفاوت در تأثیرپذیری از مکان و زمان، بیان اختصاری و تصویری و نوع رویکرد به اجرای روایت خطی اشاره کرد. نمایشنامه و فیلمنامه آقای هالو در ادبیات نمایشی معاصر ایران، نمونه‌ای معتبر جهت مطالعه امر تمایز در گفتگوی نمایشی میان شخصیت‌هاست. آقای هالو به دلیل آرایه در دو مدیوم متفاوت، باعث فراهم کردن بستری پژوهشی برای شناخت عناصر متمایز در گفتگوی نمایشی شده است.

واژگان کلیدی

تمایز، گفتگو، آقای هالو، علی نصیریان، داریوش مهرجویی.

مقدمه

شده اما برخی از تمایزها در عناصر مشترک این دو قابل بررسی است. در تشریح وظایف گفتگوی نمایشی، عموماً به پیشبرد روایت دراماتیک، شخصیت‌شناسی و شخصیت‌پردازی، تعیین شکل و فرم روایی داستان اشاره شده اما بزرگترین تمایز و تفاوت گفتگو در نمایشنامه و فیلمنامه، چگونگی آرایه و اجرای آن در نسخه نهایی است. این فرآیند در ارتباط تنگاتنگی با چگونگی استفاده از لحن و زبان نمایشی به عنوان مهم‌ترین عامل بیانی گفتگو قرار دارد.

نمایشنامه آقای هالو نوشته علی نصیریان و فیلمنامه آقای هالو نوشته داریوش مهرجویی، مصداقی ناب برای بررسی این فرآیند نمایشی است. نصیریان و مهرجویی در آثار خود اگرچه وظیفه

نمایشنامه و فیلمنامه در عین شباهت‌های بسیار در زمینه پردازش عناصر و عوامل دراماتیک، دارای تفاوت‌ها و ویژگی‌های منحصر به فرد متعددی هستند. این تمایز از طریق تمرکز بر ساحت جزئیات نمایشنامه و فیلمنامه در کارکرد و کاربرد رسانه‌ای قابل شناسایی است.

نمایشنامه متنی است که برای صحنه و با توجه به ویژگی‌های اجرایی آن نگاشته شده اما فیلمنامه متنی است که برای دوربین و تقطیع‌های خاص آن نوشته می‌شود. اگرچه این عامل به عنوان بزرگترین تفاوت فیلمنامه و نمایشنامه معرفی

* نویسنده مسئول: ۰۹۱۲۹۲۳۳۱۷۰ Soleimanzadeh.hamed@gmail.com

فیلمنامه چیست؟

۲- نشانه‌های تمایز در گفتگوی نمایشی چگونه ارایه می‌شوند؟

۳- چرا اثر آقای هالو نمونه‌ای قابل اعتنا برای بررسی امر تمایز گفتگو در نمایشنامه و فیلمنامه است؟

روش تحقیق

روش تحقیق این مقاله مبتنی بر رویکرد توصیفی-تحلیلی بوده و در گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. مقاله حاضر ضمن تبیین کلیات پژوهش و معرفی نمایشنامه و فیلمنامه آقای هالو به عنوان اثری ممتاز در ادبیات نمایشی معاصر ایران، به تحلیل چگونگی ارایه تمایز در گفتگوی نمایشی در نمایشنامه آقای هالو نوشته علی نصیریان و فیلمنامه آقای هالو نوشته داریوش مهرجویی می‌پردازد.

نشانه‌های تمایز در گفتگوهای آقای هالو

اکثر پژوهشگران و نظریه‌پردازان عرصه هنرهای نمایشی بر این باورند که نمایشنامه متنی است مبتنی بر یک روایت داستانی مشخص که قابلیت اجرا در صحنه تئاتر را دارا بوده و رویکرد تعیین پدیده‌ها در آن، عموماً ذهنی است اما فیلمنامه به عنوان برداشتی از شرایط عینی به رشته تحریر در آمده و آنچه در آن ثبت و ضبط می‌شود، براساس تعیین خارجی، مورد عطف نظر قرار گرفته است. این مهم عاملی است که در انتخاب و چگونگی تشریح فضا و همچنین شناسایی نشانه‌های تمایز در گفتگوهای نمایشنامه و فیلمنامه آقای هالو بسیار مؤثر است. برای نمونه به قطعه زیر می‌توان اشاره کرد: شب. کافه فتح‌الله، کافه‌ای است با صفا، با حوض نقلی و فواره، تخت‌های قالیچه، قفس قناری، چند گروه مشتری پراکنده، تارزن و ضربگیر که مشغول زدن و خواندن هستند و فتح‌الله خان هم با آنها همکاری می‌کند، بشکن می‌زند و می‌رقصد و می‌خواند: امشب شبه مهتابه...

هالو و مهری وارد می‌شوند. هالو خوشحال و شنگول به دور روبر نگاه می‌کند. دو سه پاکت میوه حمل می‌کند (مهرجویی، ۱۳۶۵: ۳۸).

آنچه در بالا ذکر شد، قطعه‌ای است از ورود مهری و هالو به کافه که براساس توصیف افعال و حرکات شخصیت مورد پرداخت قرار گرفته به طوری که جمله‌ها براساس تعهدی که نسبت به تصویرسازی دارند سامان یافته‌اند. چنین فضایی در ساختمان‌سازی گفتگو که جلوتر از آن سخن می‌رانیم تأثیر ویژه‌ای دارد. حال این قطعه را با اصل نمایشنامه یا

مشترکی برای گفتگوی نمایشی تعریف کرده‌اند، اما چگونگی ارایه آن در بستر خاص زمانی و مکانی و همچنین ارتباط آن با بستر کلی روایت خطی، از مهمترین نشانه‌های تمایز در ارایه گفتگوهای این دو اثر است. هدف اصلی این مقاله، اشاره‌ای دقیق به نشانه‌های تمایز میان گفتگوهای نمایشی نمایشنامه آقای هالو نوشته علی نصیریان و فیلمنامه آقای هالو نوشته داریوش مهرجویی است.

پیشینه تحقیق

طبق بررسی‌های صورت گرفته و بازبینی فهرست و چکیده پایان‌نامه‌های دوره‌های مختلف کارشناسی، کارشناسی‌ارشد و دکتری در دانشگاه‌های مختلف هنری کشور و همچنین کتب منتشر شده در این باب، تاکنون پژوهشی به صورت متمرکز درباره این موضوع انجام نشده چرا که تحقیقاً در کشور ایران، نمایشنامه‌های محدودی وجود دارد که تاکنون به فیلمنامه تبدیل شده‌اند. به عنوان نمونه در سال ۱۳۳۰ خورشیدی فیلم «خواب‌های طلایی» اثر «معزالدین فکری» براساس نمایشنامه‌ای به نام «یک روز از زندگی شاه‌عباس» نوشته خود فیلمساز ساخته شده است. سال ۱۳۳۳ خورشیدی نیز فیلم «دختری از شیراز» اثر «ساموئل خاچیکیان» براساس نمایشنامه «پرده‌های خاکستری» به قلم خود او تولید شد. با این وجود می‌توان به پایان‌نامه‌ها و پژوهش‌هایی که می‌تواند اندکی به موضوع این تحقیق نزدیک باشد اشاره کرد:

الف) بررسی عنصر گفتگو در آثار داستانی اسماعیل فصیح، رحیمه جعفری، مقطع کارشناسی‌ارشد، دانشگاه تهران، استاد راهنما: مجید پویان، ۱۳۸۹

ب) فرآیند اقتباس از نمایشنامه به فیلمنامه، مهدی میرمحمدی، مقطع کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر، استاد راهنما: مجید سرسنگی، ۱۳۸۸

پ) دیالوگ و سکوت در نمایشنامه‌های پینتر، اصغر فرهادی، مقطع کارشناسی‌ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، استاد راهنما: محمدرضا خاکی، ۱۳۸۲.

فرضیه تحقیق

امر گفتگو و چستی آن در نمایشنامه آقای هالو نوشته علی نصیریان و فیلمنامه آقای هالو نوشته داریوش مهرجویی، متمایز است. دلیل این تمایز، استفاده از لحن و زبان نمایشی متفاوت برای بیان گفتگو در این دو اثر است.

سؤالات کلیدی تحقیق

۱- مؤلفه‌های تمایز در امر گفتگوی نمایشی در نمایشنامه و

منبع اصلی اقتباس آن قیاس می‌کنیم.

تنگ غروب - رند کنار قفس پرنده ایستاده در حالی که همراه مطرب‌ها می‌خواند آب و لانه پرنده را روبه‌راه می‌کند. گدا روی چهارپایه‌ای نشسته، چوب‌های زیربغل را به زانوهایش تکیه داده و چایی‌اش را هورت می‌کشد. پادو دم دستگاه مشغول است. ساز زن و ضربگیر روی تخت سمت دیگر نشسته‌اند، دارند می‌کوبند و تصنیف امشب شبه مهتابه را می‌خوانند و می‌زنند. هالو با قیافه‌ای بشاش زیر تابلوی کافه فتح‌الله‌خان ایستاده، کافه را تماشا می‌کند. امشب شبه مهتابه... مرد خوشحال سروربخت غریبی دارد...

رند : بفرما قربان قدمت، کلبه درویشی است، بفرما گلوبی ترکن (نصیریان، ۱۳۵۸: ۱-۲).

آنچه در اجزای توصیفی قطعاً مرتبط با نمایشنامه به چشم می‌خورد، بیانگر وابستگی متن نسبت به جهان ادبیات و توصیفاتی از این دست است که از نمایشنامه، یک متن ادبی با پشتوانه‌های روایی قابل‌اعتنا می‌سازد. ترکیب‌هایی چون آب و دانه پرنده را روبه‌راه می‌کند یا مرد خوشحال سر و ریخت عجیبی دارد، اثر را به جهان ادبیات نزدیکتر ساخته و چنان به نظر می‌رسد که متن نمایشنامه، جدای از مقوله تبدیل‌شدن به اجرا، صورتی مستقل برای امر مطالعه به خود گرفته است اما فیلمنامه تنها برای تبلور زیستی تصویری به نگارش درآمده و خواندن آن جدای از فیلم - به استثنای موارد خاص - توجه چندانی در بر ندارد. جهان در پرتو نمایشنامه هالو تبدیل به قهوه‌خانه‌ای مهجور شده و هر یک از افراد حاضر در قهوه‌خانه به مدد بهره‌گیری از زبان و لحنی که در گفتگوها افشا می‌شود، معرف شرایط جهان‌زیستی خود هستند. به عنوان نمونه، شخصیت رند در نمایشنامه، معرف جهانی است که هالو در ارتباط با آن دچار سردرگمی است؛ جهانی که هالو را به خود راه نداده و نقش هالوی حاشیه‌ای را نادیده می‌گیرد. او گاهی در چهره رفیق و در لحظه‌ای دیگر در هیبت یک کاسب ظاهر شده و آنچه این موقعیت را به او می‌بخشد، وضعیت بی‌زمانی و بی‌مکانی در فضای نمایشنامه است. مراد از رند اشاره به فرد مشخصی نبوده و هالو بودگی هم از مفهوم بیگانگی با شرایط استخراج شده و تضاد این دو می‌تواند در هر عصر و زمانی به شیوه رایج اتفاق بیفتد چنانچه می‌توان به گفته‌های زیر از زبان شخصیت رند در شرایط مختلف اشاره داشت. ابتدا او را در هیبت یک چهره و مقام میزبان می‌شناسیم.

رند : یه چایی تمیز برای سرور من وردار بیار، هی هی... جوانی کجایی که یادت بخیر، فصل بهار و گل و سبزه، مطرب و ساقی و دلدار و مست و هشیار (می‌خندد) خوش

اومدی فقیر قدمت روی چشم... (همان: ۳)

سپس او را در چهره یک فرد صاحب حکمت در مواجهه با دیگری باز می‌شناسیم.

رند: نه اشتباه نکن، حقیقت را می‌گویم، آقایی از ناصیهات پیداست. نفر اول آدما رو می‌شناسم، موم رو تو آسیاب سفید نکردم فقیر. خدا حفظت کنه خدا همه امور موفق و منصورت بداره... (همان: ۱۲).

و در انتها او را در نقش به اصطلاح یک قیم که سعی می‌کند وظیفه خود را در قبال اطرافیان به صورتی تمام و کمال ایفا کند در می‌یابیم.

رند: داداش اگه از من میشنفی حرف و سخنو کوتاه کن، اصلاً فکرشو از کلهات بیرون کن عاقبت نداره منو میبینی، واسه خاطر همین به خاک سیاه نشستم.

هالو : ولی بنده از سر هوس اقدامی نکرده‌ام. استدعای بنده این است که با ایشان زندگی کنم.

رند : آخه سری که درد نمی‌کنه چرا دستمال می‌بندی، از من بشنو دمو غنیمته، اون به درد تو نمی‌خوره فقیر، بشین نیست میپره. برو فکر و خیال رو از سرت بیرون کن... برو... (همان: ۱۳).

در تمام وضعیت‌های متنافر فوق متوجه می‌شویم که این زبان است که در قالب گفتگو بنا به شرایط، نقاب عوض کرده و ماجرا را هدایت می‌کند. همچنین در تفاوت زبانی آقای هالو و رند، متوجه شفاق و شکاف زبانی که متأثر از طبقه اجتماعی آن دو است، می‌شویم.

نکته دیگر در تشریح تمایز گفتگو این است که در چارچوب نمایشنامه آقای هالو و براساس روایت خطی که این اثر دنبال می‌کند، هر آنچه قرار است به واسطه استفاده از تصویر یا هرگونه تمهیدی تحقق یابد، از طریق ابزار کلام امکان‌پذیر شده و منعقد می‌شود. به عنوان مثال به یکی از بخش‌های کلیدی نمایشنامه که فصل برخورد هالو با پسر فال فروش است، اشاره می‌کنیم.

هالو که از نق زدن بچه کلافه شده است یکباره دیگر به گاراژ نگاه می‌کند و به راه می‌افتد اما پسر بچه دست بردار نیست. او را تعقیب می‌کند و مدام نق می‌زند.

پسر فال فروش : همین یه دونه آقا! آخرشه. مال فردا.

هالو: (از کوره درمی‌رود) برو گمشو پسر.

نگاهش توی صورت پسر بچه می‌ماند. حالت معصومانه پسر بچه او را دگرگون می‌سازد.

هالو: خیلی عذر می‌خوام، یک دانه بدید.

یک اسکناس بیست تومانی به پسر بچه می‌دهد. پسر بچه که پول خرد ندارد، دست به جیب بغل می‌کند. کیسه پول و یک دسته بلیط دیگر بیرون می‌آورد. هالو مبهوت به بلیط

چاه دربیاره، یوسفو به جای آب درمیاره (میخندد) هیچی بعد یوسف و زلیخا، خاطرخواه می‌شوند، خیلی قشنگه یه آوازهای سوزناکی داره.. (همان: ۵۳).

حال در مدیوم فیلمنامه می‌توان به نحوه برخورد هالو و مهری دقت کرد.

مهری می‌خندد و به طرف جایگاه تعویض لباس راه می‌افتد، فروشنده لباس را برمی‌دارد و دنبالش راه می‌افتد. هر دو به داخل رختکن می‌روند. هالو که عطر زن وجودش را پر کرده و دگرگون شده خیره به پرده رختکن چشم دوخته است. قلبش به شدت می‌زند و سراپایش به شدت داغ شده است. مهری با شادی کودکانه و با لباس عروسی بر تن از جایگاه خارج می‌شود، خود را درآینه برانداز می‌کند، می‌خندد و چرخ می‌زند. فروشنده مبارک‌گویان پشت سرش می‌آید. هالو حیرت‌زده برجا می‌خکوب شده، مهر جلوی هالو می‌چرخد و لباس عروسی را نشان می‌دهد (مهرجویی، ۱۳۶۵: ۲۳).

آنچه از منظر محتوایی در اشاره زن به داستان یوسف و زلیخا به شکلی تمثیلی مطرح می‌شود، خود حاکی از استفاده هوشمندانه صنعتی ادبی است که بیشتر به افشاسازی خصلت بیانی نمایشنامه پرداخته و جای خود را در فیلم، به نحوه آشنایی مهری و هالو می‌دهد. شیدایی هالو در نگاه اول به مانکن و در گام بعد جان‌گرفتن مانکن براساس نقش مهری، داستان عاشقانه یوسف و زلیخا، تناظر عشق هالو به زن در قالب نمایشنامه و در نهایت تعیین آن با ارجاعی استعاری به لباس عروس، برآمده از وضعیت تحمیلی زیست شهری است که تنها مدیوم سینما و قطعاً فیلمنامه توان انعکاس آن را دارد. به مدد چنین پشتوانه‌ای است که می‌توانیم از تمایز پنهان و آشکاری که در جزئیات گفتگوی کاراکترها در شرایط زمانی و مکانی متفاوت قرار گرفته، مطلع شویم.

بدون شک آشنایی هالو با مهری در فضای شهری مانند حرکت از یک هرم به سمت قاعده آن است. خصلت کارمندی هالو، عزیمت او به شهر، آشنایی با مهری در مغازه لباس‌فروشی زنانه، حس صمیمانه غریب مهری و ترجمانی که هالو در باب معاشرتی بودن زنان شهری دارد و از طرف دیگر وضعیت زیستی خاص مهری در فضای قهوه‌خانه، نهایتاً از مهری یک شخصیت خاص و البته دارای مؤلفه‌های شهری ساخته و تفاوت زبان آن را با نسخه نمایشنامه مستدل می‌سازد. وضعیت زن در نمایشنامه هالو از شکل مثالی فراتر نمی‌رود، به طوری که در تناظری جالب توجه شخصیت زن را می‌توان با شخصیت مرجان در داستان داش‌اکل مقایسه کرد، تیپی که به صورتی ناخواسته در

خیره می‌شود. پسر بچه بی‌خیال پول را می‌دهد یک بلیط دیگر از گیره باز می‌کند و می‌رود (همان: ۲۳).

همین بخش در فیلمنامه مهرجویی به اختصار بیان شده و با جرح و تعدیل کلامی، جای بسیار از عبارت‌ها به تصویر سپرده شده و ماهیت متفاوتی یافته است.

برای ادامه بحث و تبیین تمایز گفتگویی، لازم است از منظر شخصیت‌های نمایشی و شکل بیانی آنها نیز به تحلیل آقای هالو بپردازیم. آنچه تحت عنوان شخصیت‌ها در ابتدای نمایشنامه معرفی شده است عبارت است از: رند، هالو، فاحشه، پادو، ساززن، ضربگیر، فالگیر، فروشنده چاقو و داش.

آنچه در وهله اول در معرفی کاراکترهای فوق به چشم می‌خورد، وجه کلی اسامی است که با آنها روبرو هستیم. هر کدام از نام‌هایی که با آن مواجهیم، روگرفتی از خصلت حرفه خود را به مخاطب معرفی کرده و بنا بر نسبتی که با شخصیت هالو دارند، واکنشی از خود بروز داده و در نهایت آنچه منجر به پیشبرد روایی نمایشنامه می‌شود، وضعیت جدال هالو با هریک از این شخصیت‌هاست. جدال هالو به عنوان مرکز جدال با هر کدام از کاراکترها، ساحت متفاوت زبانی و بیانی برای آن تعریف می‌کند. حال در نقطه مقابل و در فیلمنامه، هریک از این شخصیت‌ها بنابر نحوه برخورد شخصیت-تیپ داش با هالو را به صورت متناظر در شخصیت‌های حاجی، هوشنگ، دو دلال و حبیب مشاهده می‌کنیم. اتفاق مهم دراماتیک که در اینجا رخ داده این است که در فیلمنامه از انفکاک زبانی و بیانی برای گفتگونیسی نمایشنامه استفاده نشده و عامل اصلی، تکثر تیپ‌ها در تصاویر است. به گونه‌ای که تیپ‌ها نیاز زیادی به معرفی خود از طریق کلام ندارند، بلکه فضای ثبت‌شده در تصاویر، معرف آنها بوده و به همین دلیل است که مهرجویی به گفته‌های کوتاه توسط آنان قناعت کرده است. در نگاهی دیگر و به شکل جزئی‌تر می‌توان به نقش فاحشه در نمایشنامه و نقش مهری در فیلمنامه اشاره داشت. آنچه در بازی‌نویسی برای مهری در فیلمنامه قدرت درک بصری می‌سازد، در نمایشنامه به نحوه ادای گفتگوی شخصیت زن، محول شده است. برای درک بهتر وضعیت کارکردی نقش مهری در فیلمنامه و نقش زن در نمایشنامه بر اساس مبنای تمایز گفتگویی می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

زن : خوب پس تماشاخانه رفتی؟ نمایش یوسف و زلیخا؟
هالو : خیر، سعادت نداشتم.

زن : به، تماشاییه ... یوسفو برادرش میبرن تو بیابون میندازن تو چاه، بعد سیاهه که با اربابش دارن از تو بیابون رد میشن اونجا منزل می‌کنن. سیاهه طناب میندازه آب از

باشد؟ پیداست که در این وضعیت ما با شرایطی تفسیری روبه‌رو بوده و باید بدان بپردازیم.

(هالو به چشم زن چشم دوخته است) شما همانی نیستید که خودتان را به من فروختید؟ اما حاضر نشدید با نجابت با بنده زندگی کنید! (زن خود را در چادر می‌پیچد) این چادر که به خودتان پیچیده‌اید هیچ دردی از شما نمی‌کند.

رند: داداش حرف و سخن و کوتاه کن برو...

داش (به هالو): پرت و پلا چرا میگی مرد حسابی....

رند: ولش کن حبیب جون مسته.

هالو: شاید سرکار درست می‌فرماید.

(به چشم‌های رند چشم دوخته است.)

هالو: شما همانی نیستید که نون روز را خورده‌اید؟

داش: د... برو تانزدم داغونت نکردم.

(مطرب‌ها می‌زنند، همراه هالو راه می‌افتند. رند و زن و داش سرجا خشکشان زده.)

در پایان قفس پرنده دیده می‌شود. در قفس باز است و پرنده‌ای در آن نیست. تاریک می‌شود... (نصیریان، ۱۳۵۸: ۳۳).

هالو در پایان به همراه بدرقه مطرب که به نواختن موسیقی نوایی مارش‌گونه مشغول است، از صحنه خارج می‌شود. اساساً این نوع ترک صحنه براساس مضمون نمایشنامه، حالتی تفسیرگونه دارد. در این وضعیت هالو شرایط خود را در جهانی که در آن زیست می‌کند، می‌پذیرد. میان خود، رند، داش و زن، تفاوت چندانی ندیده و با این سرخوشی زایدالوصف با نوازندگان همراه می‌شود. این یکسان‌شدگی نهایی با آدم‌های دیگر کاملاً در شیوه بیانی انتهای آقای هالو تأثیر گذارده و کلام او را دارای لغزش از بنیان‌های اولیه کرده اما در فیلمنامه شرایط به گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد. در فیلمنامه ما با دوگانه شهر و روستا مواجه هستیم، و البته سیر هالو که از روستا به سمت شهر آغاز شده و در نهایت قرار است باز به سر منزل اصلی یا همان ولایت خود مراجعت کند. در این مدیوم به علت مشخص بودن فضای روایی آن در دل مکان‌های متعدد، در ساحت گفتمانی هالو، دائماً ارجاع به پایان مدنظر است. بن‌مایه روایت فیلم بر مبنای تعارض هالو پس از خارج شدن از فضای ولایت، پی‌ریزی و طرح شده و آنچه پس از سپری شدن تمام درگیری‌های او در فضای شهری باقی می‌ماند، بازگشت به همان ولایتی است که او از آنجا آمده و تنها دلیل او برای خلاص شدن از دست مناسبات شهری است.

روز - هالو سوار بر اتوبوس مسافری است. اتوبوس از خیابان‌های شهر عبور می‌کند. هالو به مردم و مغازه‌ها نگاه می‌کند، شاخه گل سفید مصنوعی از دست دختر بچه

میان یک منازعه قرار گرفته که در نهایت به حذف یکی از طرفین منجر شده و او دائماً از زبان و لحنی ثابت برای حمایت یا شکایت استفاده می‌کند. اما در فیلمنامه برخلاف نمایشنامه، سیالیت فضا کاملاً در نظام گفتمانی کاراکترها تأثیر به‌سزایی دارد. آنچه آقای هالو از شخصیت رند درمی‌یابد در نسخه فیلمنامه در چند شخصیت مختلف در قالب صفات رندانه متبلور می‌شود، به صورتی که می‌توان در فیلم شخصیت رند را به صورت پاره خصلت‌های آن در شخصیت‌های وفاکیش، هوشنگ، حاجی، محمدی‌پور، دو دلال و البته فتح‌اله ملاحظه کرد. تبلور رندی هریک از این کاراکترها بسته به موقعیت هالو و ریشه دلیل برخورد او با این افراد دارد اما در نمایشنامه شاهد وجه متناقض‌نمای شخصیت رند در تضاد و تقابل با هالو هستیم. او در شرایطی متناقض‌نما، گاهی هالو را به غنیمت‌شمردن دم و لحظه ارجاع داده و از طرف دیگر تا قرآن آخر پول کافه را با هالو حساب می‌کند و البته در همه حال به شادخواری و عیش و طرب مشغول است، اما در مواجهه با فرد خارجی، نقش یک مهمان‌نواز متشرع را داراست. هدف از طرح این نگره‌های شخصیت‌شناسانه این است که اساساً کارکرد تمایز در مبنای بیانی کاراکترها را دریابیم.

هالو از ولایت به شهر آمده تا با استفاده از زمان مرخصی بتواند برای خود یک شریک زندگی بیابد، پس از ورود به شهر چمدانش را می‌دزدند، مدتی برای یافتن مسافرخانه سعادت سرگردان است و از طرفی تمام تلاش خود را برای یافتن محمدی‌پور مصروف می‌دارد. آنچه در تمامی این رویدادها و اتفاقاتی که ذکر آن رفت به وضوح مشاهده می‌شود، مسئله زمان است. هالو به دلیل آنکه خود یکی از اعضای حاضر در شهر است تمامی توالی اتفاقات شهری بر او نیز تأثیرگذار بوده و همین مسئله باعث می‌شود در انتهای فیلم، هالو به فرد دیگری بدل شود. براساس این توضیحات به رکنی دیگر از تمایزات اصلی میان نمایشنامه و فیلمنامه که در ساخت گفتگوها تأثیر به‌سزایی داشته یعنی مسئله زمان برخورد می‌کنیم.

آنچه شرایط و اتفاقات قهوه‌خانه برای هالو رقم می‌زند، همگی در بستر شرایط اجرای صحنه در نسخه نمایشی سامان یافته، به گونه‌ای که اگر وضعیت قهوه‌خانه را به صورت بستر مرکزی نمایش مدنظر قرار دهیم، رفتن هالو در پایان نمایش، وجهی استعاری نه از نوع ادبی بلکه از نوع نمایشی به خود می‌گیرد. او در این قهوه‌خانه مشغول دادوستد و تعامل با افراد گوناگون بوده و در همین مکان عاشق شده و البته عشقش را از دست می‌دهد. بنابراین رفتن او در انتهای نمایشنامه چه معنایی می‌تواند داشته

وجهی منحصر به فرد را به شخصیت هالو اضافه کرده و آن مسئله رؤیایپردازی در فیلمنامه است. یعنی با تصاویر ذهنی هالو در شرایط و فضای رئالیستی شهری و تضاد این دو موقعیت مواجه می‌شویم، حال می‌توان این وضعیت را با شرح صحنه اتاق زن در نمایشنامه قیاس کرد.

... اتفاقی در قهوه‌خانه مفروش است، تخت‌خوابی کنار اتاق، چراغی سربخاری می‌سوزد، عکس‌هایی به در و دیوار چسبیده‌اند، غربتی و مشکوک به نظر می‌رسد هالو وارد می‌شود رند چراغ بادی فکسنی و دودزده‌ای در دست دارد دنبال او می‌آید تو... (نصیریان، ۱۳۵۸: ۱۲).

پیدا است که این شرایط توصیفی دارای حیث مرکزی در وضعیت اجرای یک نمایش است. این زمانی است که هالو قرار است به نحوه زیست زن در آن شرایط، عطف توجه پیدا کند اما در فیلمنامه با موقعیت و شرایط زن در مغازه لباس‌فروشی، نوع تعامل او با افراد حاضر و نحوه مواجهه هالو آشنا شده‌ایم و محیط قهوه‌خانه تنها باید به گره‌گشایی این وضعیت می‌پردازد. در تمامی این پرداخت‌های تصویری، زمان نقشی بی‌بدل دارد. فضای روشنایی، تردد وسایل نقلیه و ناشی‌گری هالو در عبور از خیابان، وجهی از شخصیت هالو را برای ما برملا می‌سازد.

در نهایت با تمرکز بر نحوه زبانی گفتگوها در ساختار نمایشنامه آقای هالو، تفاوت رسانه‌ای آن با مدیوم فیلمنامه آقای هالو نیز روشن می‌شود چرا که کنش‌های بیانی در نمایشنامه رنگ و بویی عامیانه تر به خود گرفته و به ساحت و بافت اجتماعی اثر نزدیکتر می‌شود اما دیالوگ‌ها در فیلمنامه به قصد انتقال آن چیز که ما آن را با عنوان روایت می‌شناسیم نگاشته شده و بعضاً خط روایی را بر خط محاوره‌ای برتری می‌دهد. ادبیات نوشتاری نمایشنامه عموماً در قسمت پردازشی خود از توضیح صحنه‌های کامل و مجزا استفاده می‌کند اما در فیلمنامه این وظیفه منقطع شده و در قالب سکانس‌های مجزا شروع به فضا سازی می‌کند. این مهم در بخش پایانی نمایشنامه و فیلمنامه کاملاً قابل شناسایی است.

به عنوان سخن آخر باید اشاره داشت که هدف از تفسیر و تحلیل موقعیت‌های فوق از مناظر گوناگون، پی‌بردن به ریشه‌هایی است که در ساخت دستگاه گفتگویی هر کاراکتر تأثیر گذاشته، به نحوی که در هر مدیوم و با توجه به مناسبات آن، تصویری متفاوت - گاه نزدیکتر و گاه دورتر - از شخصیت‌ها دریافت می‌کنیم.

نتیجه‌گیری

در درام، پس از عناصر و عواملی همچون کاراکتر،

روی زانوی هالو می‌افتد، هالو آن را برداشته به دختر بچه می‌دهد. با دیدن شاخه گل، به یاد لباس عروس می‌افتد و در خیال خود می‌بیند که در اتوبوس، کنار دست مهری در حالی که لباس عروسی بر تن دارد نشسته است. مسافرین و چهره‌های آشنا هلهله می‌کنند و هالو به آنها شیرینی تعارف می‌کند. بفرمایید خواهش دارم... بفرمایید، پس از لحظه‌ای هالو از رویا بیرون می‌آید و دور و برش را نگاه می‌کند. به سرنشینان اتوبوس و بیرون از جاده. از مهری و عروسی خبری نیست.

هالو به مسافر پهلو دستی‌اش با لحنی حکیمانه می‌گوید:

سفر بسیار چیز خوبی است، آدم را پخته می‌کند.

مسافر: بله... بله... بله (مهرجویی، ۱۳۶۵: ۶۳).

جمله آخر هالو براساس آنچه در فیلمنامه آمده دوبار تکرار می‌شود که البته پر واضح است که برای بار دوم تمامی آنچه را که مناسبات زمانی و مکانی در پی داشته در خود مستتر دارد.

آنچه در خصوص مسئله روایت در هالو در قالب نمایشنامه و فیلمنامه می‌توان افزود مسئله بیگانگی و عطف نظر به شرایط زیستی است. آنچه از جهان در این دو وجه نمود پیدا می‌کند از منظر نمایشنامه، جهان به مثابه صحنه و در فیلمنامه تضاد و تناظر شهر و ولایت است. در نمایشنامه با هالویی روبرو هستیم که نمی‌داند در کجا به سر می‌برد و از سویی دیگر مسلک رندانه‌اش، اطرافیان او را با تردید در انتخاب و بحران مواجه ساخته اما در فیلمنامه ما با دوگانگی شهر و حاشیه مواجه‌ایم. آمدن هالو به شهر، گویای خارج شدن از یک شرایط رَحمی و شگفتی از جهان اطراف است. او با آدرسی در دست - آدرسی که اساساً ماهیت حقیقی ندارد - از جایی به جای دیگر می‌رود. بودن او در این شرایط مکانی و زمانی، حاصل انتخاب خودش نیست. او در این میان، گاهی شیدای یک مانکن پشت ویتترین مغازه می‌شود، گاهی تا یک قدمی یک معامله سوری می‌رود و گاهی به شرح علاقه خود به زنی شهری می‌پردازد. در مقابل و آنچه در نمایشنامه مطرح می‌شود، این موضع شخصیت‌هاست که آنها را در موضع رندانه قرار می‌دهد. فرجام هالو در نمایشنامه، پذیرفتن نقش خود - با دادن چاقو به شخصیت داش - و انتخاب عیش و سرمستی علی‌الذوام است. این همان مسئله‌ای است که در فیلمنامه منجر به بازگشت به همان نقطه شروع یا ولایت می‌شود.

در خصوص نقش ساحت زمانی و مکانی در گفتگوها می‌توان به صحنه‌های تقطیع شده در فیلمنامه و نمایشنامه اشاره کرد. حضور هالو در سکانس رفت و بازگشت در اتوبوس، در مغازه لباس‌فروشی، بنگاه معاملات املاک و قهوه‌خانه،

کلام امکان پذیر شده و منعقد می‌شود. در ساختار نمایشنامه آقای هالو، تفاوت رسانه‌ای آن با مدیوم فیلمنامه آقای هالو نیز روشن می‌شود چرا که کنش‌های بیانی در نمایشنامه رنگ و بویی عامیانه‌تر به خود گرفته و به ساحت و بافت اجتماعی اثر نزدیکتر می‌شود اما دیالوگ‌ها در فیلمنامه به قصد انتقال آن چیز که ما آن را با عنوان روایت می‌شناسیم نگاشته شده و بعضاً خط روایی را بر خط محاوره‌ای برتری می‌دهد. در ادامه، ادبیات نوشتاری نمایشنامه در قسمت پردازشی خود از توضیح صحنه‌های کامل و مجزا استفاده کرده اما در فیلمنامه این وظیفه منقطع شده و در قالب سکانس‌های مجزا شروع به فضا سازی می‌کند. این مهم در بخش پایانی نمایشنامه و فیلمنامه آقای هالو کاملاً قابل شناسایی و بررسی است.

فهرست منابع

- استم، رابرت. (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، ترجمه: احسان نوروزی، تهران: نشر سوره مهر.
- ارسطو. (۱۳۸۷). *فن شعر*، ترجمه: عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: نشر امیرکبیر.
- اندرو، دادلی. (۱۳۸۷). *تئوری‌های اساسی فیلم*، ترجمه: مسعود مدنی، تهران: نشر رهروان پویش.
- آن جونز، کاترین. (۱۳۸۴). *راه داستان: فن و روح نویسندگی*، ترجمه: محمد گذر آبادی، تهران: نشر هرمس.
- باقری، فارس. (۱۳۹۲). *کارکرد و کاربرد زبان در نمایشنامه‌نویسی*، تهران: نشر افراز.
- برانینگ، ادوارد. (۱۳۷۶). *نقطه دید در سینما*، ترجمه: مجید محمدی، تهران: نشر فارابی.
- پاتالاس، انو و گرگور، اولریش. (۱۳۸۵). *تاریخ سینمای هنری*، ترجمه: هوشنگ طاهری، تهران: نشر ماهور.
- جانتی، لوییس. (۱۳۸۱). *شناخت سینما*، ترجمه: ایرج کریمی، تهران: نشر روزگار.
- جی. تولان، مایکل. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: نشر فارابی.
- جینکز، ویلیام. (۱۳۸۱). *ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی*، ترجمه: محمدتقی احمدیانو شهلا حکیمیان، تهران: نشر سروش.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۴). *از ادبیات تا سینما (مجموعه مقالات)*، تهران: نشر فارابی.
- سیگر، لیندا. (۱۳۸۰). *خلق شخصیت‌های ماندگار*، ترجمه: عباس اکبری، تهران: نشر سروش.
- شکتر، ریچارد. (۱۳۸۹). *نظریه اجراء*، ترجمه: مهدی نصرالله‌زاده، تهران: نشر سمت.

شخصیت‌پردازی، روایت و غیره، نویسنده به سراغ بخش مهمی به نام گفتگو نویسی می‌پردازد. گفتگو مهمترین عامل ارتباطی میان آدم‌ها و کاراکترهای یک اثر نمایشی است که پرداخت صحیح به آن مسئله بسیار مهمی است. مهمترین وظایف گفتگو، شامل انتقال اطلاعات روایی داستان به مخاطب و ساخت لحن نمایشی برای اشخاص نمایشی است. گفتگو در دو رسانه تئاتر و سینما شامل تفاوت‌ها و شباهت‌های گوناگونی است. در مدیوم سینما به علت وجود عناصر سبکی و اجرایی همچون تدوین، صداگذاری و غیره، غالباً باید به کوتاه و گزیده‌نویسی توجه زیادی شود اما در تئاتر، گفتارها طولانی‌تر بوده و به همین جهت است که گفتگوی صحنه‌ای همانند اکثر قراردادهای هنری، معمولاً به شکل طبیعی قابل بررسی و مکاشفه نیست چرا که در زندگی واقعی، آدم‌ها، افکار و احساسات خود را با چنان دقتی بر زبان نمی‌آورند. در سینما با استفاده از تدوین و تمهیدات اجرایی دیگر می‌توان ابعاد بسیاری به یک متن نمایشی افزود اما در نمایشنامه به علت فقدان حقه‌های سینمایی، این کلام و گفتار است که واجد ظرفیت‌های جادویی می‌شود؛ بنابراین توجه ویژه به ارکستراسیون کلامی و بیانی از ویژگی‌های اصلی گفتگو در رسانه نمایش و تئاتر است.

یکی از تفاوت‌های عمده دیگر میان گفتگوی صحنه‌ای و گفتگوی سینمایی در میزان اشغال حجم زبانی است. یکی از قراردادهای الزامی در تئاتر، لفظی بودن آن است. اگر کسی یا چیزی موجب ناراحتی کاراکتری باشد، معمولاً ما انتظار داریم که او درباره مسئله‌اش سخن بگوید. اگر پیامی در تئاتر به گونه تصویری منتقل شود، باید از زندگی بزرگتر باشد، زیرا اکثر تماشاگران آنقدر دور از صحنه هستند که نمی‌توانند نوسانات جزئی بصری را مشاهده کنند، بنابراین برای جبران این کمبود بصری، قرارداد لفظی بودن ضرورت دارد اما در مقابل، قرارداد لفظی بودن در سینما می‌تواند به طور کلی منتفی شود چرا که تقطیع نماها به اندازه‌های گوناگون، می‌تواند مخاطب را به زندگی نزدیک و دور کند. این پژوهش با تمرکز بر نمایشنامه و فیلمنامه آقای هالو سعی کرد تا تمایز میان ساحت گفتگوی غالب در نمایشنامه و فیلمنامه را مورد مطالعه قرار دهد. اساساً تمایز بزرگی که میان گفتگوی نمایشنامه و فیلمنامه آقای هالو وجود دارد، تأثیرپذیری از وضعیت زمانی و مکانی و همچنین فضای سیال و ایستا در پردازش آن است. عنصر دیگری که در چارچوب نمایشنامه آقای هالو و براساس روایت خطی آن مهم بوده این است که هر آنچه قرار است به واسطه استفاده از تصویر یا هر گونه تمهیدی تحقق یابد، به واسطه ابزار

- قادری، نصرالله. (۱۳۸۸). *آناتومی ساختار درام*، تهران: نشر کتاب نیستان.
- کربولن، ریچارد. (۱۳۹۱). *چگونه از هر چیزی اقتباس کنیم*، ترجمه: بابک تیرایی، تهران: نشر فارابی.
- مارتین، والاس (۱۳۸۹)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه: محمد شهباء، تهران: نشر هرمس.
- مک‌کی، رابرت. (۱۳۹۰). *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*، ترجمه: محمد گذرآبادی، تهران: نشر هرمس.
- مهرجویی، داریوش. (۱۳۶۵). *آقای هالو*، تهران: نشر فارابی.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۹۱). *زاویه دید در داستان*، تهران: نشر سخن.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۸). *عناصر داستان*، تهران: نشر سخن.
- نصیریان، علی. (۱۳۵۸). *آقای هالو*، تهران: نشر نمایش.
- نوبل، ویلیام. (۱۳۷۸). *راهنمای نگارش گفتگو*. ترجمه: عباس اکبری، تهران: نشر سروش.
- نوئل اسمیت، جفری. (۱۳۷۷). *تاریخ تحلیلی سینمای جهان*، ترجمه: مازیار اسلامی، تهران: نشر فارابی.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



نحوه ارجاع به این مقاله

سلیمان‌زاده، حامد و فرجی، محمدرضا. (۱۳۹۷). *تمایز گفتگو در نمایشنامه آقای هالو نوشته علی نصیریان و فیلمنامه آقای هالو نوشته*

داریوش مهرجویی. *مجله هنر و تمدن شرق*، ۶ (۲۱): ۱۵-۲۲

DOI:10.22034/JACO.2018.77145

URL: http://www.jaco-sj.com/article_77145.html

