

---

## بررسی ترامتنی شرح صحنه در نمایشنامه‌های تک پرده‌ای تنسی ویلیامز

---

مجید سرسنگی\*

فرناز تبریزی\*\*

---

تاریخ دریافت: ۹۹/۷/۲۸

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۲

### چکیده

شرح صحنه، یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد درام است که از زمان‌های دور تاکنون، اگر چه گاه به صورتی بسیار مختصر، همواره بخشی از متن نمایشی بوده است. توضیحات صحنه (یا به بیان مایکل ایزاکاروف<sup>۱</sup>، دیداسکالیآ<sup>۲</sup>) در نمایشنامه‌های مدرن، کاربرد پیچیده‌تری یافته‌اند و علاوه بر ذکر نکات فنی، در خلق تصاویری غنی‌تر از شخصیت‌ها و ویژگی‌های آنها، انتقال بهتر و دقیق‌تر طرح داستانی، نشان دادن تحولات موجود در هر صحنه، و ... به نمایشنامه‌نویس کمک می‌کنند. توضیحات صحنه، همچنین بدل به شگردهایی هنری شده‌اند که وجود صحنه افزار، ژست و حرکت، موسیقی، و نورپردازهای نمادین‌تر را ایجاد می‌کنند.

امروزه، کارکرد شرح صحنه در متون نمایشی تا بدان جا متحول شده است که نمایشنامه‌نویسان، اغلب برای این بخش از نمایشنامه، ارزشی همسنگ دیالوگ قایل بوده، با همان تفصیل و جزئیات بدان می‌پردازند. از جمله نمایشنامه‌نویسان نوگرایی که به شکلی وسیع و متنوع از توضیحات صحنه برای ابلاغ پیام و دیدگاه خود به مخاطب استفاده می‌کرد و به رعایت دقیق این توضیحات در اجرای نمایشنامه‌های خود تأکید داشت، تنسی ویلیامز<sup>۳</sup> بود. او که علاوه بر نگارش آثار بلند، یکی از نویسندگان ماندگار و پرکار در ژانر نمایشنامه تک‌پرده‌ای و کوتاه بود، در این نمایشنامه‌ها نیز، همچون آثار بلند خویش، به توضیحات صحنه توجهی ویژه داشت و در نگارش آنها، از تجارب و اطلاعات هنری اش در سایر حوزه‌ها (نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی، عکاسی، و سینما) بهره می‌گرفت. مقاله حاضر در پی آن است تا شیوه استفاده تنسی ویلیامز از شرح صحنه را بر مبنای تحلیلی ترامتنی مورد بررسی قرار داده و چگونگی استفاده این نمایشنامه‌نویس را از شرح صحنه معرفی کند و از این طریق اهمیت استفاده از شرح صحنه را - که اغلب مورد غفلت نمایشنامه‌نویسان قرار می‌گیرد - مورد توجه و تأکید قرار دهد.

**کلیدواژه‌ها:** شرح صحنه، تنسی ویلیامز، مایکل ایزاکاروف، ژرار ژنت، ترامتنیت

---

\*. دانشیار گروه آموزشی هنرهای نمایشی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران (نویسنده مسئول). Email: msarsangi@ut.ac.ir

\*\* دانش آموخته مقطع کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی گروه آموزشی هنرهای زیبای دانشگاه تهران

Email: f.tabrizi@hotmail.com

## مقدمه

### بیان مسئله، سئوالات، هدف و روش تحقیق

نمایش، قطعه هنری زنده‌ای است که نمایشنامه، شالوده نوشتاری آن را تشکیل می‌دهد. متن نمایشی، از مولفه‌های بسیاری همچون طرح داستانی، شخصیت، موسیقی، فضا، و حالت، زمان و مکان، کنش، و... تشکیل یافته است که به طور معمول از دو طریق «دیالوگ» و «توضیحات صحنه» به مخاطب منتقل می‌شوند.

اگرچه کارگردانان معمولاً دیالوگ‌ها را به همان صورت که در متن نمایشنامه آمده، حفظ می‌کنند، ولی اکثر آنان به توضیحات صحنه صرفاً به منزله پیشنهادی از جانب نویسنده می‌نگرند تا امری الزام‌آور! به عبارت دیگر، کارگردانان در مواجهه با این توضیحات، خود را قائل به آزادی عمل خلاقانه در تعبیر نمایشنامه می‌دانند. برخی منتقدین و نظریه‌پردازان تئاتر نیز معتقدند که توضیحات صحنه، مطالبی نامربوط و راه‌حلی موقت هستند که تنها پیش از جان بخشیدن به متن توسط کارگردان، می‌توانند مفید واقع شوند.

نکته اصلی که این تحقیق بر آن بنا شده است، بررسی جایگاه و عملکرد توضیحات صحنه در متون نمایشی (نمایشنامه)، و در پی آن پاسخ به این پرسش است که «شرح صحنه، به‌عنوان بخشی از متن، چه انواع و کارکردهایی (به غیر از هدایت تولید) دارد، و آیا می‌توان در جریان خوانش نمایشنامه به آسانی از آن چشم‌پوشی کرد؟»

از آن جا که منظور از این پژوهش، بررسی «کارکردها»ی مختلف شرح صحنه در متون نمایشی است، و با توجه به این مهم که نشانه‌شناسی یکی از حوزه‌هایی است که اساس آن بر کارکرد استوار است، چهارچوب نظری انتخاب شده برای این پژوهش، نظریه نشانه‌شناسی «ترامنتیت»<sup>۴</sup> ژرار ژنت<sup>۵</sup>، و تلفیق آن با نظریات مایکل ایزاکاروف - نشانه‌شناس معاصر آمریکایی - در رابطه با خوانش شرح صحنه (که او آن را «دیداسکالیا» می‌خواند) و انواع گوناگون آن است. به عبارت دیگر، مقاله حاضر، در تحلیل ژنتی شرح صحنه، از گونه‌شناسی و واژگان ایزاکاروف استفاده می‌کند.

برای کاربری نظریه بر متن، این مقاله بررسی خود

را بر آثار تک پرده‌ای تنسی ویلیامز، نمایشنامه‌نویس آمریکایی، که در فاصله سال‌های ۱۹۴۰-۱۹۷۰ میلادی به نگارش در آمده و در سه مجموعه تحت عناوین بیست و هفت واگن پر از پنبه و نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای دیگر<sup>۶</sup> (۱۹۴۵)، بلوز آمریکایی<sup>۷</sup> (۱۹۴۸)، و سرزمین ازدها<sup>۸</sup> (۱۹۷۰) به چاپ رسیده‌اند، متمرکز کرده است.

انتخاب ویلیامز، به دلیل شهرت این نمایشنامه‌نویس برای نوآوری‌های تئاتری‌اش، و نیز ابداع آنچه که او «تئاتر پلاستیک»<sup>۹</sup> می‌نامید، صورت گرفته است. ایده تئاتر پلاستیک - که برگرفته از آرای سمبولیست‌ها (درهم تنیدگی سمبول با معنای آن) است - در آثار ویلیامز، نه تنها از طریق استفاده از زبانی شاعرانه، بلکه به واسطه کاربرد مؤثر عناصر صحنه (نورپردازی، موسیقی، دکور و وسائل صحنه، لباس و ظاهر شخصیت‌ها، پرده فرانما - ابداع تکنیکی ویلیامز - و...) تحقق می‌یابد.

اگر چه روش تحقیق را باید مطالعه کتابخانه‌ای نامید، اما متاسفانه تقریباً هیچ یک از منابع اصلی مورد نیاز، در کتابخانه‌های عمومی یا تخصصی موجود نبوده و نگارندگان خود ناگزیر از تهیه اکثر منابع و ترجمه آنها بوده‌اند. به علاوه، از دیگر مشکلاتی که بر سر راه تحقیق حاضر قرار داشت و آن را تا حدی دشوار می‌ساخت، پژوهش‌های اندکی بود که در رابطه با شرح صحنه در متون نمایشی صورت گرفته است. در این تحقیق، از مطالعات ثبت شده در فضای مجازی نیز کمک گرفته شده است.

در این مقاله، ابتدا برای فراهم آوردن مبانی نظری مورد نیاز بحث نگاهی اجمالی به تعریف، پیشینه و انواع ترامنتیت شده و نقطه نظرات پژوهشگران مطرح این حوزه ارائه شده و پس از آن شیوه استفاده تنسی ویلیامز از شرح صحنه بر مبنای تحلیلی ترامنتی معرفی شده است.

### چهارچوب نظری تحقیق

۱.۲ ترامنتیت: تعریف و پیشینه

ترامنتیت، «به پرسش در خصوص چگونگی رابطه یک متن با متن‌های دیگر و به طور کلی با غیر خود»

(نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۱۴۱)، می پردازد. به بیان دیگر، هر آن چه که متن را «در رابطه (آشکار یا پنهان) با متون دیگر» (نجومیان، ۱۳۸۸: ۲۵۹) قرار دهد و سبب تعالی آن گردد را می توان ترامتنیت خواند. آن گونه که نامور مطلق بیان می دارد، ارتباط متون با یکدیگر از موضوعات حائز اهمیتی است که با ساختارگرایی باز و پساساختارگرایی، نظر پژوهشگرانی چون ژولیا کریستیوا<sup>۱۱</sup>، رولان بارت<sup>۱۲</sup>، مایکل ریفاتر<sup>۱۱</sup>، لوران ژنی<sup>۱۳</sup>، و ژرار ژنت را به خود جلب کرد. تمرکز مطالعاتی برخی از این محققان بر خود متن، برخی بر مؤلف، و برخی دیگر بر مخاطب بود. البته مطالعات بینامتنیتی، موضوعی مختص قرن بیستم نیست، زیرا همان گونه که گراهام آلن<sup>۱۴</sup> در کتاب خود، بینامتنیت<sup>۱۴</sup>، عنوان می کند، این اصطلاح «از دل تاریخ پیچیده نظریه ادبی معاصر سر بر آورده... و جز در صورت کسب دانشی در خصوص این تاریخ، قابل درک نخواهد بود». (آلن، ۱۳۸۵: ۱۹-۲۰) اساس این پدیده را می توان در نظریه زبان شناسی فردینان دو سوسور<sup>۱۵</sup> و اصل «مکالمه گری<sup>۱۶</sup>» میخاییل باختین<sup>۱۷</sup> یافت.

## ۲.۲ انواع ترامتنیت

ژنت، در کتاب الواح بازنوشتی<sup>۱۸</sup>، مجموعه روابط ترامتنی را، بر اساس نوع ارتباطی که یک متن با متن دیگر دارد، به پنج دسته بزرگ؛ یعنی بینامتنیت<sup>۱۹</sup>، پیرامتنیت<sup>۲۰</sup>، فرامتنیت<sup>۲۱</sup>، سرمتنیت<sup>۲۲</sup>، و بیش متنیت<sup>۲۳</sup>، تقسیم می کند که در ادامه به اجمال به هر یک از آنها خواهیم پرداخت.

### بینامتنیت

همان گونه که ذکر شد، بینامتنیت نزد ژنت نسبت به بینامتنیت نزد کریستیوا، از ابعاد محدودتری برخوردار است. «برای ژنت، رابطه بینامتنی وقتی شکل می گیرد که یک متن در متن دیگر حضور داشته باشد. پس این رابطه، «رابطه هم حضوری میان دو متن یا بیشتر» است». (نجومیان، ۱۳۸۸: ۲۹۵) به عبارت دیگر، «هرگاه بخشی از یک متن (متن ۱)، در متن دیگری (متن ۲) حضور داشته باشد، رابطه میان این دو، رابطه بینامتنی

محسوب می شود». (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۷) ژنت، با این توضیحات مختصر، بینامتنیت خود را به سه دسته بزرگ تقسیم می کند: «صریح و اعلام شده»، «غیر صریح و پنهان شده»، و «ضمنی» (همان: ۸۸).

### بیش متنیت

«رابطه بیش متنی رابطه تلفیق با یک متن قبلی یا بعدی است» (نجومیان، ۱۳۸۸: ۲۶۰). همان طور که ریچارد مکرزی<sup>۲۴</sup> می نویسد: «این ها متون جدیدی هستند که «روی» متون قدیمی تر «نوشته می شوند» و دعوت به نوعی خوانش دوگانه می کنند». (همان)

با آن که بیش متنیت نیز همانند بینامتنیت، به رابطه میان دو متن ادبی یا هنری می پردازد، اما این رابطه در بیش متنیت، «نه بر اساس هم حضوری، که بر اساس برگرفتنگی» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۴) بنا شده است. به عبارت دیگر، آن چه در بیش متنیت مورد توجه قرار می گیرد، تأثیر الهام بخش یک متن در خلق متن دیگر است، نه حضور آن! ژنت در کتاب الواح بازنوشتی، بیش از هر گونه دیگری، به بیش متنیت پرداخته است. ژنت، در تعریف بیش متنیت می نویسد: «هر رابطه ای که موجب پیوند میان یک متن (B Hypertext)، با یک متن پیشین (A Hypotext) باشد، چنان که این پیوند از نوع تفسیری نباشد». (همان: ۹۵)

همان گونه که گفته شد، بیش متنیت بر اساس برگرفتنگی بنا شده است. به بیان ژنت، رابطه برگرفتنگی، خود به دو دسته کلی «تقلید<sup>۲۵</sup>» و «تراگونگی<sup>۲۶</sup>» تقسیم می شود. به این معنا که بیش متنیت می تواند یا یک عملیات دگرگون ساز (همچون پارودی<sup>۲۷</sup>)، و یا یک عملیات تقلیدی (همچون پاستیش<sup>۲۸</sup>) از یک پیش متن باشد.

### پیرامتنیت

دسته سوم از مناسبات تعالی دهنده متن، مناسبتی است دیریاب تر و ناروشن تر که ژنت آن را «پیرامتنیت» می نامد. ژنت کتاب دیگر خود، پیرامتن ها<sup>۲۹</sup>، را تماماً به این موضوع اختصاص می دهد. چنان که ژنت می گوید، یک متن، به ندرت به طور عریان وجود دارد و همواره در



### فرامتنیت

فرامتن، بنا به تعریف ژنت، متنی است که تفسیر یا نقدی را بر متنی دیگر ارائه می‌دهد و در واقع نقش تأویلی دارد. به عبارت دیگر، «در رابطه فرامتنی، متنی درباره متن دیگر اظهار نظر می‌کند». (نجومیان، ۱۳۸۸: ۲۶۰)

لازم به ذکر است که ژنت، تنها به صورتی بسیار مختصر و در قالب چند سطر، این گونه از ترامتنیت را توضیح می‌دهد که همین امر، بررسی و تحقیق در این حوزه را به شدت با مشکل مواجه می‌سازد. او، در ابتدای کتاب الواح بازنوشتی، در توضیح فرامتنیت می‌نویسد:

سومین نوع از استعلای متن، که من آن را فرامتنیت می‌نامم، رابطه‌ای است که اغلب اوقات «تفسیر»<sup>۳۲</sup> نامیده می‌شود. این رابطه، یک متن مفروض را با متنی دیگر پیوند می‌دهد؛ متنی که بدون این که لزوماً از آن نقل کند (بدون ارجاع به آن) و گاه حتی بدون نام بردن از آن، درباره‌اش سخن می‌گوید. همچنان که هگل در «بیدارشناسی روح»<sup>۳۳</sup>، به گونه‌ای تلویحی و تقریباً خاموش، به «نودورامو»<sup>۳۴</sup> ی دنیس دیدرو<sup>۳۵</sup> متوسل می‌شود. این همان رابطه «نقادانه»<sup>۳۶</sup> تمام عیار است. طبیعتاً مطالعات گسترده‌ای (فرا- فرامتنی) بر برخی فرامتن‌های نقادانه صورت گرفته است، اما من مطمئن نیستم که حقیقت و جایگاه رابطه فرامتنی، با تمام توجهی که شایسته آن است، تاکنون مورد بررسی قرار گرفته باشد. (ژنت، ۱۹۹۷: ۴)

بنابراین، «هرگاه متن ۱، به نقد و تفسیر متن ۲، اقدام کند، رابطه آنها، رابطه‌ای فرامتنی خواهد بود، زیرا متن ۲ که به تفسیر و تشریح یا نقد می‌پردازد، نسبت به متن ۱ یک فرامتن محسوب می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۳). رابطه فرامتنی، می‌تواند شامل تشریح (در تفاسیر کتب مذهبی)، انکار (در آثار فلسفی)، یا تأیید (در متون تبلیغی) متنی دیگر باشد.

### سرمتنیت

ژنت، در مقاله نسبتاً مفصلی با عنوان مقدمه‌ای بر سرمتن<sup>۳۷</sup> (۱۹۹۲)، به موضوع سرمتنیت پرداخته است. او «روابط طولی میان یک اثر و گونه‌ای را که اثر به آن تعلق دارد» (همان: ۹۶)، سرمتنیت می‌نامد و می‌گوید:

پوششی از متن واره‌هایی است که آن را به طور مستقیم یا غیر مستقیم در بر گرفته‌اند. این متون، که همانند ماهواره، متن اصلی را در برمی‌گیرند، «پیرامتن» نامیده می‌شوند. به گفته ژنت، پیرامتن‌ها همچون آستانه‌های متن هستند که برای ورود به جهان متن باید از آنها گذر کرد. او پیرامتن را منطقه‌ای نامعین یا بینابین می‌داند که «نه در درون است و نه در بیرون: هر دو است؛ در آستانه است؛ به این دلیل که در اصل شاید وجود آن وابسته به محل آن است». (نجومیان، ۱۳۸۸: ۲۶۲) نجومیان، این فضای آستانه‌ای را «شکل دهنده فضای متن اصلی» (همان) می‌شناسد و به نقل از ژنت می‌گوید: بیش از یک حد یا مرز مسدود، پیرامتن در واقع یک آستانه است، یا - لغتی که بورخس<sup>۳۰</sup> به جا در یک مقدمه استفاده کرد - یک «دالان» است که این امکان را به همه عرضه می‌کند که یا داخل آن شوی و یا به آن پشت کنی و بازگردی. «منطقه نامشخصی» بین بیرون و درون است، منطقه‌ای بدون هیچ مرز محکم و سختی در سمت درون (به سوی متن) یا سمت بیرونی (به سوی گفتمان جهان درباره متن)، به گفته فیلیپ لوزون<sup>۳۱</sup>، آستانه‌ها، لبه‌هایی یا حاشیه‌هایی «از متن چاپ شده هستند که در عمل تمام خوانش فرد را از متن کنترل می‌کنند». (همان: ۲۶۲-۲۶۳)

پس پیرامتن هم‌زمان مستقل و وابسته است و شامل تمامی آن چیزهایی می‌شود که میان کتاب و خواننده قرار می‌گیرد. به گفته ژنت، «پیرامتن‌ها تولیداتی هستند که هرگز نمی‌دانیم آیا باید آن را بخشی از متن تلقی کنیم یا نه، اما در هر صورت آن را در برگرفته و تداوم می‌بخشند و به بیان دقیق‌تر، آن را معرفی می‌کنند». (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۰) این وضعیت بینابینی هم متن و هم نا متن، از ویژگی‌های پیرامتن‌ها است.

پیرامتن دارای انواع و گونه‌های بسیاری همچون عنوان، زیر عنوان، بازگویی آغازین<sup>۳۲</sup>، تقدیم‌نامه، پیشگفتار، یادداشت، طرح روی جلد، مصاحبه، پوستر تبلیغی و ... می‌باشد. ژنت، پیرامتن‌ها را به دو دسته کلی: «برون متن» و «درون متن» تقسیم می‌کند و پیرامتنیت را حاصل جمعی از برون متنیت و درون متنیت می‌داند.

می‌تند». (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۶)

### تحلیل ترامتنی شرح صحنه در نمایشنامه‌های تک پرده‌ای تنسی ویلیامز

۳.۱. تنسی ویلیامز و نمایشنامه‌های تک پرده‌ای او: درون‌مایه و طرح داستانی

نمایشنامه‌های تک پرده‌ای ویلیامز نه تنها نقشی مهم در بالندگی او به عنوان یک نمایشنامه‌نویس داشته‌اند، بلکه اغلب همچون پیش متنی بوده‌اند که بهترین آثار این نویسنده بر پایه آنها شکل گرفته است. معروفترین نمایشنامه‌های تک پرده‌ای ویلیامز در سه مجموعه تحت عناوین *بیست‌وهفت واگن*، *پراز پنبه* و نمایشنامه‌های تک پرده‌ای دیگر (۱۹۴۵)، *بلوز آمریکایی* (۱۹۴۸)، *سرزمین ازدها* (۱۹۷۰)، و به چاپ رسیده است.

با توجه به این که ویلیامز زاده جنوب آمریکا (کولومبوس<sup>۳۹</sup>، می سی سی پی<sup>۴۰</sup>) و بسیار تحت تأثیر فرهنگ و ادبیات این ناحیه بود، موضوعات غالب در آثار او نیز همان موضوعاتی بود که دستمایه کار نویسندگان بومی این منطقه، از جمله ویلیام فاکنر<sup>۴۱</sup>، قرار داشت. از مهم‌ترین این موضوعات می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: از دست رفتن عاطفه انسانی و هویت فردی (در نمایشنامه‌هایی چون: *اقامت طولانی کوتاه می‌شود*<sup>۴۲</sup> و *تابوت شیشه‌ای یخ زده*<sup>۴۳</sup>)

طرد شدگی، انزوا و تنهایی (در نمایشنامه‌هایی چون: *دوشیزه زیبا*<sup>۴۴</sup>، *مثله شده*<sup>۴۵</sup> و *نمی‌توانم فردا را تصور کنم*<sup>۴۶</sup>)

مسایل مربوط به جنسیت (در نمایشنامه‌هایی چون: *چیزی ناگفته*<sup>۴۷</sup>، *اتاق تاریک*<sup>۴۸</sup> و *عجیب‌ترین نوع عشق*<sup>۴۹</sup>)  
خشونت و مرگ (در نمایشنامه‌هایی چون: *تطهیر*<sup>۵۰</sup>)  
جستجو برای کشف حقیقت (در نمایشنامه‌هایی چون: *ده خیابان کامینو رتال*<sup>۵۱</sup>)

علاوه بر درونمایه‌های فوق، «بررسی جایگاه هنرمندان در جهان» و «نوستالژی جنوب» نیز توسط ویلیامز در نمایشنامه‌هایی چون *در بار هتلی در توکیو*<sup>۵۲</sup> و *آخرین ساعت طلای من*<sup>۵۳</sup> مورد توجه قرار گرفته است.

«سرمتنیت رابطه شمول است. به عبارت دیگر، مرتبط کردن یک متن با ژانر، نوع هنری، یا گفتمانی که معرف آن است، مناسبی سرمتنی است». (نجومیان، ۱۳۸۸: ۲۶۱)

ژنت در مقدمه‌ای بر سر متن، به شیوه‌ای شگفت‌آور، در کم‌تر از صد صفحه، انحرافات عمده و برداشت‌های نادرستی را نشان می‌دهد که از زمان ظهور بوطیقا در هزاره قبل از میلاد مسیح، با آن همراه بوده است. ژنت استدلال می‌کند که منشاء این خطاها، همان تعریف مطرح از سه ژانر اصلی - حماسی، غنایی، و دراماتیک - نزد افلاطون، و به ویژه در بوطیقای ارسطو است. ژنت استفاده نسبتاً آسان گیرانه ارسطو را از واژه «تراژدی» در اطلاق به وجهی از یک ژانر (در این مورد، درام سطح بالا) و نیز مضمونی که در موقعیت‌های انسانی تراژیک یافت می‌شود، خاطر نشان می‌سازد و تمایزی را بین «امر ژانری» و «امر مضمونی» قائل می‌شود. نکته دومی که ژنت در این مقاله مطرح می‌کند این است که عموماً وجه‌ها و ژانرها با یکدیگر اشتباه گرفته می‌شوند.

سرمتنیت، از منظر ژنت، دقیقاً همان چیزی است که بوطیقا تلاش داشته که آن را از طریق ابزارهایی مغشوش کننده توصیف کند. این تلاش شامل مقولات مربوط به محاکات، تغییر صورت‌بندی، طبقه‌بندی انواع گفتمان یا سنخ‌های سخن، به همراه مقولات و تقسیم بندی‌های مضمونی، وجهی، ژانری، و صوری بوطیقای سنتی می‌شود. این چرخش در چشم‌انداز، به ژنت اجازه می‌دهد تا پژوهش خود را در تاریخ و وضع جاری بوطیقا، با رویکرد به آن چیزی به پایان برد که در اثر بعدی‌اش، الواح بازنوشتی، آن را «ساختارگرایی باز»<sup>۳۸</sup> می‌نامد. در این رویکرد، بوطیقا از ایده ایجاد یک نقشه یا بخش‌بندی ثابت، غیرتاریخی، و ابطال‌ناپذیر از عناصر ادبی دست کشیده، و در عوض به مطالعه مناسباتی گاه سیال و ناآبیت می‌پردازد که متن را به شبکه‌ای سرمتنی پیوند می‌دهند؛ شبکه‌ای که متن معنای خود را از آن می‌گیرد. ژنت، با تأکید بر سرشت باز چنین نگرشی به بوطیقا می‌گوید: «پس سر متن همه‌جا هست - بالا، پایین، و پیرامون متنی که تار و پود خود را تنها با قلاب انداختن به این جا و آن جای شبکه آن شبکه سربافتاری،

۳. ۲. نمایشنامه‌های تک پرده‌ای ویلیامز: شرح صحنه

ویلیامز به عنوان مبدع «تئاتر پلاستیک»، از جمله نمایشنامه‌نویسانی است که در آفرینش نمایشنامه‌های خود از تمامی عناصر صحنه، همچون نور، صدا، موسیقی، حرکت، صحنه‌افزار، و دکور استفاده می‌کند تا به تأثیری فراتر از واقع‌گرایی صرف دست یابد. به نظر می‌رسد که ارتباطی میان تئاتر پلاستیک ویلیامز و مفهوم «پلاستیسیته»<sup>۵۴</sup> هانس هافمن<sup>۵۵</sup>، نقاش و مدرس برجسته نیویورکی، که ویلیامز در اوایل دهه ۱۹۴۰ با او آشنا شد، وجود داشته باشد.

در نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای نیز همچون نمایشنامه‌های بلند، ویلیامز برای کمک به خلق تأثیر مورد نظر خود، از تجارب و اطلاعات هنری‌اش در سایر حوزه‌ها، از جمله نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی، عکاسی، و سینما بهره گرفته است. این ارجاعات بینامتنی به سایر متون هنری را می‌توان غالباً در شرح صحنه‌های برون‌متنی و قائم به ذاتی یافت که در ابتدای هر نمایشنامه و نیز در آغاز هر صحنه منفرد ظاهر می‌شوند؛ شرح صحنه‌هایی که علاوه بر توضیح موضوع نمایشنامه یا فلسفه ویلیامز از خلق اثر، به توصیف ظاهر و درونیات شخصیت‌ها، معرفی مکان، فضا و حالت، و شرح نکات فنی‌ای که باید به هنگام اجرا رعایت شوند و نیز اهمیت نمادین آن‌ها، می‌پردازد.

با توجه به این که ویلیامز به‌عنوان یک «نویسنده ناحیه‌ای»<sup>۵۶</sup> شناخته شده است، مکان (کارکرد مکانی دیداسکالیا) نقشی مهم در نمایشنامه‌های او دارد. رویدادگاه در نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای او معمولاً یکی از شهرهای جنوبی آمریکا، به خصوص سنت لوئیس<sup>۵۷</sup> و نیو اورلئان<sup>۵۸</sup> است. استفاده ویلیامز از این مکان‌ها، خصوصاً نیو اورلئان، که ویلیامز آن را زادگاه معنوی خود می‌دانست، غالباً نمادین بوده و آگاهی از تاریخچه فرهنگی آنها به مخاطب در پی بردن به ویژگی‌های درونی شخصیت‌ها و درک مشکلاتی که گریبانگیر آنها است، کمک می‌کند. ویلیامز که همچون شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش، بین‌منع‌های اخلاقی و نیازهای جنسی خود دو پاره شده بود، از قید و بندهای خانوادگی در

سنت لوئیس، به آزادی بی‌قید و شرط نیو اورلئان گریخت. در این شهر بود که او به همجنس‌گرایی خود اعتراف کرد و زندگی پرتلاطم او، در آن چه که خود جامعه همجنس‌گرایان می‌خواند، در شکل دادن به طرح داستانی و خلق شخصیت اصلی نمایشنامه‌هایش بسیار تأثیر گذاشت.

در نمایشنامه‌های ویلیامز این مکان‌ها گاه با ذکر جزئیات بسیار، مثلاً در نمایشنامه سلام از طرف برتا<sup>۵۹</sup>، در شرح صحنه توضیح داده شده‌اند، و گاه نیز چون نمایشنامه‌های این ملک متروک است<sup>۶۰</sup> و با من چون باران سخن بگو و بگذار تا بشنوم<sup>۶۱</sup> (که ویلیامز پس از آشنایی با تئاتر نو (Noh) ژاپن آن را به نگارش در آورد)، از حداقل وسایل صحنه برخوردارند. با این همه، حتی در مینی مالیستی‌ترین دکورها نیز ویلیامز علاقه زیادی به شرح جزئیاتی چون رنگ، بافت، و طرح وسایل موجود در صحنه، مثلاً پرده آویخته بر دیوار یا پارچه رومیزی، دارد، که البته این توضیحات اگر چه نقشی در پیشبرد طرح داستانی نمایشنامه ندارند، به غنای بصری صحنه (به ویژه برای خواننده) کمک می‌کنند.

علاوه بر کارکرد مکانی توضیحات صحنه، کارکرد سینوگرافیک (مرتبط با نورپردازی) آن نیز، که ویلیامز تحت تأثیر رسانه فیلم از آن بهره جسته است، در شرح صحنه‌های نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای حائز اهمیت است. استفاده ویلیامز از شرح صحنه‌های سینوگرافیک بیشتر به منظور خلق فضا و حالت، و نیز شخصیت پردازی و تأکید بر حالات درونی شخصیت (با استفاده از رنگ و شدت نور) صورت می‌گیرد. به علاوه او از نورپردازی و پرده فرانما برای نشان دادن تغییر صحنه، یا در هر صحنه واحد برای بیان تغییر مسیری در افکار یا عقاید شخصیت‌ها، نیز بهره می‌گیرد.

موسیقی نیز شگرد شاعرانه دیگری است که ویلیامز در نمایشنامه‌های خود مورد استفاده قرار داده، و در شرح صحنه‌ها به وفور به انواع گوناگون آن اشاره می‌کند. شرح صحنه‌های مرتبط با موسیقی را می‌توان به لحاظ کارکرد، گونه‌ای دیداسکالیای آوایی دانست. ویلیامز از این شرح صحنه‌ها برای بیان فضا و حالت، شخصیت‌پردازی، و نیز مرتبط ساختن صحنه‌های منفرد

با یکدیگر استفاده می کند. در نمایشنامه های تک پرده ای، عملکرد آوایی دیداسکالیا علاوه بر شرح صحنه های عادی، در شرح صحنه های قائم به ذات و برون متنی نیز به چشم می خورد.

علاوه بر کارکردهای مکانی، سینوگرافیک، و آوایی توضیحات صحنه برون متنی و قائم به ذات در نمایشنامه های تک پرده ای، کارکرد دیگر این شرح صحنه ها را می توان توصیف نمادهای ایستا در نمایشنامه دانست؛ سمبول هایی که توسط یک یا چند وسیله موجود در صحنه ارائه می شوند و ویلیامز به عنوان نویسنده ای که بیش از هر چیز تحت تأثیر مکتب نمادگرایی بود، به وفور از آنها استفاده می کرد.

### ۳.۳ ترامنتی و شرح صحنه در نمایشنامه های تک پرده ای ویلیامز

همان گونه که در فصل گذشته ذکر شد، ترامنتی ژنتی یکی دیگر از شیوه های تحلیل متن است که می توان از آن در مطالعه توضیحات صحنه به منزله بخشی حائز اهمیت از متن نمایشی بهره گرفته، و انواع گوناگون روابط ترامنتی را در شرح صحنه ها شناسایی کرد. صورت های گوناگون ترامنتی را می توان بسته به نوع و عملکرد توضیحات صحنه، میان دیالوگ و شرح صحنه؛ میان شرح صحنه ها در یک نمایشنامه منفرد؛ میان شرح صحنه های مختلف در نمایشنامه های متفاوت از یک نویسنده؛ و نیز میان شرح صحنه و سایر متون ادبی و هنری (موسیقایی، سینمایی، تجسمی، و ...) یافت که در زیر با ذکر جزئیات به هر یک خواهیم پرداخت.

#### ۱.۳.۳ بیش متنیت

بیش متنیت، طبق تعریف ژنت، همان رابطه متن متأخر (بیش متن) با متنی متقدم (پیش متن) است؛ مناسبی که نمی توان آن را تفسیری و تأویلی دانست؛ بازگفت و نقل هم نیست؛ بلکه به گونه ای تکرار پیش متن است. گاه در بیش متن به صراحت از متن نخست یا پیش متن یاد می شود، اما موارد بسیاری را هم می توان یافت که در بیش متن اشاره ای به پیش متن نشده است.

از سوی دیگر، گاه بیش متن ادبی است، و گاه به سخنی دیگر تعلق دارد. درجه و شکل وابستگی بیش متن ها به پیش متن ها نیز متفاوت است، گاه رابطه ای ساده و مستقیم است، و گاه نامستقیم و پیچیده می باشد.

یکی از ابعاد کلامی ای که می توان در شرح صحنه ها به لحاظ دارا بودن ویژگی های بیش متنی مورد توجه قرار داد، «نحوه بیان بازیگر» است. این بعد، طیف وسیعی از امکانات بیش متنی را عرضه می کند، که به عنوان نمونه می توان از تقلید از شیوه سخن گفتن بازیگری سرشناس، یا سیاستمداری مشهور نام برد. بدیهی است که در این موارد، نویسنده تمایل خود برای تقلید بازیگر از چنین شیوه ای را در توضیحات صحنه نمایشنامه می گنجاند.

در میان نمایشنامه های تک پرده ای ویلیامز، یکی از نمایشنامه هایی که به فراوانی از این امکان بیش متنی استفاده می کند، نمایشنامه دوشیزه زیبا است. در شرح صحنه ای برون متنی در آغاز این نمایشنامه می توان نمونه ای از بیش متنیت گسترشی را به روشنی مشاهده کرد: «شخصیت دوشیزه زیبا باید توسط یک خواننده بازی شود. من برای خلق این نقش لوته لنیا<sup>۶۲</sup> را در ذهن داشتم؛ همچنان که برای نقش مولی<sup>۶۳</sup>، به مورین استیپلتون<sup>۶۴</sup> و برای نقش پولی<sup>۶۵</sup>، به لوسیل بنسون<sup>۶۶</sup> فکر می کنم». (ویلیامز، ۱۹۷۰: ۲۱۸) «لوته لنیا» (۱۸۹۸-۱۹۸۱)، که ویلیامز نقش اول نمایشنامه خود، دوشیزه زیبا (خواننده ای سابقاً معروف در اپرای وین، که حال در پی از دست دادن شهرت، وضعیتی اسف بار پیدا کرده است) را با الهام از او خلق کرده است، خواننده و بازیگری اتریشی، و از جمله هنرمندان مورد تحسین ویلیامز بود.<sup>۶۷</sup>

علاوه بر ارجاع به هنرمندان و ظاهر و شیوه خاص آنان در خلق اثر، رابطه بیش متنی را می توان بین شرح صحنه و یک متن هنری مشخص نیز جستجو کرد. این متن هنری می تواند یک تابلوی نقاشی، یک عکس، یک مجسمه، و ... باشد که همچون پیش متنی غالباً در خلق فضا و حالت، و گاه ژست و حرکت بازیگر مؤثر است. به طور مثال، در آغاز صحنه نهم از نمایشنامه ده خیابان کامینو رئال، ویلیامز برای توصیف ژست شخصیتی که



جنازه کیلروی، قهرمان نمایشنامه، را در آغوش گرفته است، به یکی از آثار میکل آنژ (۱۴۷۵-۱۵۶۴) اشاره می‌کند: «او، به سبک مجسمه پیتا<sup>۶۸</sup>ی میکل آنژ، بدن کیلروی را بر زانوان خود قرار داده است». (ویلیامز، ۱۹۴۸: ۷۲) این مجسمه، که میکل آنژ آن را در سال ۱۴۹۹ به پایان رساند، پیکر مسیح را پس از به صلیب کسیده شدن، بر زانوان مادرش، مریم، نشان می‌دهد؛ اثری ستودنی که ایدئال‌های زیبایی کلاسیک رنسانس را با ناتورالیسم تعدیل می‌کند. اشاره ویلیامز به این اثر هنری می‌تواند ژست و حالت مورد نظر ویلیامز را به راحتی به بازیگر و کارگردان منتقل کند.

در شرح صحنه‌ها می‌توان به بیش متنیت مکانی نیز اشاره کرد. بدین معنا که گاه بخشی از یک شرح صحنه (غالباً مکانی)، یا تمامی آن، می‌تواند در خلق شرح صحنه نمایشنامه‌ای دیگر مورد استفاده قرار گرفته، و با آن وارد رابطه‌ای بیش متنی شود. برای مثال در شرح صحنه آغازین نمایشنامه اتاق تاریک می‌خوانیم: «صحنه، همان صحنه نمایشنامه بچه مونی گریه نکن<sup>۶۸</sup> است که می‌توان با تغییری جزئی در وسائل صحنه و چینش آن، جلوه فقر را نمایان‌تر ساخت». (همان: ۱۵) در این جا ویلیامز برای کمتر کردن هزینه اجرا، دکور و وسائل صحنه نمایشنامه بچه مونی گریه نکن را همچون پیش متنی قرار داده است که صحنه نمایشنامه اتاق تاریک بر آن بنا می‌شود.

### ۲.۳.۳ بینامتنیت

طبق تعریف ژنت، بینامتنیت کاربرد آگاهانه متنی در متن دیگر است، خواه به گونه‌ای کامل یا چنانچه پاره‌هایی مستقل. به عبارت دیگر، بینامتنیت عبارت از «حضور» بخشی از یک اثر در اثری دیگر است. از جمله اینگونه استفاده‌ها، بهره بردن از موسیقی است.

ویلیامز در آثار خود برای ایجاد فضا و حالت، شخصیت‌پردازی، تأکید بر موضوع نمایشنامه، و مرتبط ساختن صحنه‌های منفرد با یکدیگر از انواع و سبک‌های گوناگونی از موسیقی استفاده می‌کند. مثلاً در شرح صحنه نمایشنامه شمایللی از یک باکره<sup>۶۸</sup>، ویلیامز برای تأکید بر تنهایی و استیصال شخصیت زن نمایشنامه،

لوکرشیا کالینزا، از موسیقی «هیچ، مگر قلبی تنها»<sup>۶۹</sup> اثر چایکوفسکی<sup>۷۰</sup> استفاده می‌کند. (ویلیامز، ۱۹۴۵: ۹۸) در نمایشنامه سلام از طرف برتا، شرح صحنه‌ای عادی در اوایل نمایشنامه، موسیقی «بلوز سنت لوئیس»<sup>۷۱</sup> را که از گرامافونی در دور دست پخش می‌شود، برای تأکید بر مصایب و غم‌های برتا، روسپی بیمار و در حال مرگ روسپی خانه سنت لوئیس، به کار می‌برد. (همان: ۱۸۳) در شرح صحنه‌های دو نمایشنامه مثله شده و تحلیل جامعی توسط یک طوطی<sup>۷۲</sup> نیز برای خلق حال و هوایی شاد در صحنه، «ترینکت، یک والس تند و پر سر و صدا از ویکترولاهی خود پخش می‌کند: تمپوی چهار/چهار-«والس سانتیاگو»<sup>۷۳</sup> (ویلیامز، ۱۹۷۰: ۸۷)، و «بسی و فلورا در حالی که دست در بازوی یک دیگر انداخته‌اند با خوشحالی در اطراف میز می‌خرامند، شروع به خواندن ترانه «دوشیزه‌ای از آرمنتیرس» می‌کنند». (ویلیامز، ۱۹۴۵: ۲۷۸)

### ۳.۳.۳ پیرامتنیت

ژنت، پیرامتن (درونی) را متنی می‌داند که به طور مستقیم و بی واسطه با متن اصلی مرتبط و به آن پیوسته است. این پیرامتن، به بی واسطه‌ترین شکل ممکن، متن را احاطه می‌کند و توضیحاتی در مورد آن می‌دهد که گاه بدون این توضیحات، دستیابی به متن ناممکن است. با این حال، ژنت هیچ دلیلی نمی‌بیند که شرح صحنه را در دسته پیرامتن جای دهد، بلکه آن را تنها بخشی توضیحی برای هدایت بازیگر قلمداد می‌کند. از سوی دیگر، آن چنان که ایزاکاروف می‌گوید، شرح صحنه، تنها شامل اطلاعاتی برای هدایت بازیگر نیست، بلکه انواع و کارکردهای متنوعی دارد، که شرح صحنه‌های «قائم به ذات» و «برون متنی» از آن جمله‌اند؛ شرح صحنه‌هایی که ویژگی‌های خاص آنها سبب می‌شود که به ترتیب ذیل دو گونه پیرامتنی «یادداشت» و «پیش گفتار» قرار گیرند.

### شرح صحنه به مثابه یادداشت

ایزاکاروف در توضیح دیداسکالیای «قائم به ذات»، آن را شرح صحنه‌ای می‌داند که به قصد خواندن به



می خیزم<sup>۷۴</sup>، مشاهده کرد. ویلیامز در شرح صحنه آغازین این نمایشنامه، دی. اچ. لارنس، نویسنده نامدار انگلیسی را در لحظات پایانی زندگی خود، چنین به تصویر کشیده است:

چهره ثابتش به رنگ خاک رس پخته با رگه‌های بنفش است. دستانش که زندگی را در چنگ گرفته و آن را به مبارزه می‌طلبد، روی یک پتوی شطرنجی سیاه و سفید گره خورده است. انگشتان کشیده معدنچی ولز، با موهای ریز بور و مفصل‌های برجسته‌اش که برای چاک دادن قلب سیاه زمین ساخته شده، چنان در یکدیگر گره خورده که به وضوح فقدان آرامش روحی صاحبش را فاش می‌کند. سوراخ‌های نازک بینی‌اش کمی متورم هستند و هوا را یا شدت به داخل بینی کشیده و خارج می‌کنند؛ مثل یک نخ ابریشمی نامرئی که هر فشار غیر معمولی می‌تواند آن را از هم بگسلد. مردی زاده شده برای مبارزه، که با هر چه نمی‌تواند در چنگ بگیرد، می‌ستیزد... ببر دورنش به دام افتاده، اما هنوز نمرده است. (ویلیامز، ۱۳۸۵: ۵-۶)

گاه نیز در این شرح صحنه‌ها، به توصیف مکان و وسائل صحنه پرداخته می‌شود. در نمایشنامه خداحافظی طولانی<sup>۷۴</sup>، شرح صحنه چنان شاعرانه مکان را وصف می‌کند که گویی اشیاء موجود در صحنه، همگی شخصیت‌هایی زنده‌اند: «اسباب و اثاثیه اتاق درهم ریخته و کهنه است، گویی این وسایل شاهد پایان یکباره بیست‌وپنج سال زندگی یاس آلود و دیوانه‌وار در میان خود بوده‌اند و حال تنها به انتظار باربرانی نشست‌اند که سر می‌رسند تا آنها را به بیرون منتقل کنند». (همان: ۱۶۱)

نمونه توصیف اشیاء موجود در صحنه را می‌توان در نمایشنامه مثله شده دید. در شرح صحنه‌ای در اوایل نمایشنامه، در توضیح ژست یکی از شخصیت‌ها (هنری<sup>۷۴</sup>)، که قلم و کاغذی از جیب بیرون می‌آورد، قلم او «یک خودنویس واترمن<sup>۷۵</sup>، که در ده سالگی به عنوان هدیه کریسمس دریافت کرده است» (ویلیامز، ۱۹۷۰: ۸۲)، توصیف شده است. جالب است که در هیچ کجای این نمایشنامه، آگاهی از این مطلب که خودنویس هنری چگونه خودنویسی است، و چه زمانی و چگونه به دست

نگارش در آمده، و معمولاً شامل مطالب توضیحی و جزئیاتی در باب شخصیت‌های نمایشنامه و ویژگی‌های آنها است. آن چنان که پیشتر توضیح داده شد، شرح صحنه‌های «قائم به ذات» را می‌توان با توجه به موقعیت آستانه‌ای آنها (نسبت به دیالوگ) و کارکرد شرح و تفسیری‌شان، نوعی «یادداشت اولیه مولفی» به شمار آورد؛ گونه‌ای پیرامتنی که طبق تعریف ژنت کارکرد آن این است که «به عنوان تکمیل کننده، گاه نیز به مثابه یک عبارت یا جمله معترضه، و در موارد نادری هم به عنوان تفسیر کننده» (ژنت، ۱۹۷۷: ۳۲۷) انجام وظیفه کند.

یکی از شگردهایی که ویلیامز اغلب در نمایشنامه‌های خود مورد استفاده قرار می‌دهد، استفاده از شرح صحنه‌های «قائم به ذات» به منظور آشکار ساختن «افکار» شخصیت‌ها است. چنین تلاشی برای شرح و تفسیر صحنه، به خواننده نمایشنامه‌های او این امکان را می‌دهد که دقیقاً بداند که شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف به چه فکر می‌کنند..

در نمایشنامه مثله شده، شخصیت اصلی، ترینکت دوگان، وارد صحنه شده و شروع به صحبت می‌کند، اما پاسخی نمی‌شنود. در ادامه، افکار او در غالب سؤالاتی در مورد دوستش، سلست، در شرح صحنه عنوان می‌شود (ویلیامز حتی به یکی از این سؤالات نیز پاسخ می‌دهد): «ترینکت: کریسمس مبارک! (پاسخی نمی‌شنود. آیا سلست آن جا بوده و پشت سرش حرف زده است؟ او دو دل است که در میخانه بماند یا نه، اما دیگر کجا را دارد که برود؟ هیچ کجا)». (ویلیامز، ۱۹۷۰: ۱۰۳)

شرح صحنه‌های «قائم به ذات» در آثار ویلیامز، علاوه بر شرح و توضیح افکار شخصیت‌ها، به توصیف ظاهر و ویژگی‌های شخصیت، مکان، و اشیاء موجود در صحنه نیز می‌پردازند. اغلب، این توضیحات چنان مفصل و پر آب و تاب هستند که چنین به نظر می‌رسد که برای یک رمان نوشته شده‌اند؛ چرا که اکثر اطلاعات موجود در آنها، اگر چه جالب توجه‌اند، اما برای مقاصد تولیدی فایده‌چندانی در بر ندارند. نمونه این عملکرد روایی (یا به بیان ایزاکاروف، «فرا روایی») شرح صحنه را می‌توان در نمایشنامه فتنوس خروشید: من از شعله‌ها بر

او رسیده است، اهمیتی در پیشبرد طرح داستانی پیدا نمی‌کند.

علاوه بر این، در مواردی، دیداسکالیای «قائم به ذات» می‌تواند با دیالوگ در تضاد باشد. اگر چه این شگرد چندان مورد استفاده نیست (معمولاً پارودیک است)، اما منجر به دیداسکالیایی می‌شود که از یک شیوهٔ ارجاع تبعیت می‌کند (کلام نویسنده)، به همراه دیالوگی (سخنان شخصیت‌ها) که پیرو شیوهٔ ارجاع دیگری است. به عبارت دیگر، این نوع شرح صحنه، به بیان «جملات معترضه» نویسنده می‌پردازد. نمونه‌ی این شرح صحنهٔ پیرامتنی را می‌توان در نمایشنامهٔ عجیب‌ترین نوع عشق<sup>۳۴</sup> یافت: شخصیت اصلی (مرد کوچک)، که از وضعیت کاری خود نگران است، به گربه‌اش (نیچه)، دلداری داده و به او می‌گوید که نگران نباشد. دیالوگ او با جمله‌ای معترضه از سوی ویلیامز، در قالب این شرح صحنه، دنبال شده است: «یک توصیهٔ بیهوده، چرا که نیچه نگرانی‌ای در این دنیا ندارد.» (ویلیامز، ۱۹۴۵: ۱۴۶)

### شرح صحنه به مثابهٔ پیش‌گفتار

طبق تعریف ایزاکاروف، دیداسکالیای «برون‌متنی»، شرح صحنه‌ای است که به طور معمول هدف از آن، بیان نگرش مؤلف نسبت به یک مسئلهٔ خاص (سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، و...)، توضیح موضوع نمایشنامه، و تأکید بر نکات اجرایی است. آن گونه که ژنت در بحث پیرامون پیرامنتیت عنوان می‌کند، کارکرد اصلی «پیش‌گفتار مؤلفی اولیه»، تضمین خوانش صحیح متن است. از جمله شرح صحنه‌های برون‌متنی، که ویلیامز در آن به توضیح دیدگاه خود در مورد موضوع اثر می‌پردازد، یادداشتی در ابتدای نمایشنامهٔ ققنوس خروشید... است. در این یادداشت ویلیامز در ستایش از شخصیت مرکزی نمایشنامه، دی. اچ. لارنس، و تأیید دیدگاه او در رابطه با گزینهٔ جنسی می‌نویسد:

لارنس، رازآمیزی و قدرت گزینهٔ جنسی را درک کرد و آن را به مثابهٔ میل اولیه به حیات دانست. او دشمن مادام‌العمر آنان بود که می‌خواستند این میل را در سردابه‌های زهد فروشی و ریا به بند کشند. بسیاری از

آثار او نزد کسانی که وسواس‌های فکری نامربوط دارند، پر هرج و مرج و نا بهنجار می‌نماید، ولی روی هم رفته این آثار را شاید بتوان عظیم‌ترین یادمان مدرن بر سرچشمه‌های پنهان آفرینش دانست. (ویلیامز، ۱۹۷۰: ۵۶)

ناگفته پیداست که این دیداسکالیای «برون‌متنی»، نقش مهمی در شکل دادن به نمایشنامهٔ مذکور ندارد، بلکه بیشتر همچون متنی بیرونی و پیش‌گفتاری مؤلفی به نظر می‌رسد که می‌تواند پس از نگارش اثر، به آن اضافه شود. ویلیامز که همواره از دی. اچ. لارنس، نویسندهٔ نامدار انگلیسی، به عنوان یکی از تأثیرگذارترین اشخاص بر هنر خود نام می‌برد، در این شرح صحنه نیز به ستایش از عقاید و آثار او پرداخته است. شباهت‌های بین ویلیامز و لارنس، چه در زندگی خصوصی و چه در آثار، بسیار است؛ علاوه بر وضعیت سلامتی نامطلوب، داشتن مادرانی سلطه‌جو، و تربیت سخت‌گیرانه در دوران کودکی، در بزرگسالی نیز هر دو برای مدتی، پیش از آن که راه خود را به عنوان یک هنرمند پیدا کنند، در شرایط خفقان آور کارخانه‌ها به کار مشغول بودند. در آثار نیز، این شباهت را می‌توان در بیان موضوعات مرتبط با جنسیت (هم‌شهرانی و هم‌حسی)، کشمکش بین واقعیت و رویا (که اغلب به گونه‌ای نمادین بیان می‌شود)، مسایل جسمانی (که در قالب شهوات شخصیت‌های زن خوش ساخت تصویر شده است)، و عوالم روحانی یافت. تمامی این اشتراکات می‌تواند یکی از دلایل علاقه و احساس نزدیکی ویلیامز به این نویسنده باشد.

مثالی از تأکید بر فضا و حالت را (که این بار مخاطب آن بیشتر «بازیگر» است تا طراح صحنه)، می‌توان در نمایشنامهٔ با من چون باران سخن بگو و بگذار تا بشنوم دید. در این نمایشنامه، ویلیامز رابطهٔ احساسی به بن بست رسیده میان دو شخصیت زن و مرد را چنین توضیح می‌دهد:

هر دو چهره‌های جوان و در هم شکسته‌ای همچون چهرهٔ کودکان یک سرزمین قحطی زده دارند. اگر چه در کلامشان نوعی نزاکت حس می‌شود؛ نوعی رودربایستی، از آن گونه که میان دو کودک تنهایی می‌توان دید که

مشخص کننده سبک آن است. سبک‌های نمایشی، به دو دسته «سنتی» و «مدرن» تقسیم‌بندی می‌شوند. از جمله متداول‌ترین سبک‌های مدرن، که بر مبنای مکاتب و جنبش‌های هنری و نیز شیوه‌های بیان فردی شکل می‌گیرند، می‌توان از «نمادگرایی»<sup>۷۴</sup> و «گزاره‌گرایی»<sup>۷۵</sup> نام برد. در اصل، سبک‌های نمایشی، به عنوان بیان تاریخی دیدگاه‌های مسلط در دنیا به منصفه ظهور رسیده‌اند، اگر چه امروزه همه سبک‌ها آزادانه با هم ترکیب شده، یکدیگر را تعدیل می‌کنند.

در آثار نمایشی، حضور عناصر سبکی را علاوه بر دیالوگ، در شرح صحنه نمایشنامه نیز می‌توان مشاهده کرد. لازم به ذکر است که در توضیحات صحنه نمایشنامه‌های تک پرده‌ای ویلیامز، علاوه بر حضور عناصر سبکی مرتبط با تئاتر، اشاراتی به سبک‌ها و مکاتب گوناگون نقاشی، من جمله مکتب «کوبیسم»<sup>۷۶</sup>، نیز وجود دارد.

### شرح صحنه و سبک‌های نمایشی: بیان گرایی

به غیر از نمایشنامه‌های تک پرده‌ای اولیه ویلیامز، بسیاری از تک پرده‌های دیگر او را می‌توان تحت تأثیر مکتب اکسپرسیونیسم (بیان گرایی) دانست. شیوه اکسپرسیونیستی در تئاتر، بر فضا سازی غیر واقعی و دادن خصوصیات کابوس گونه به صحنه‌ها؛ محتواهای هیجانی و عکس‌العمل‌های ذهنی شخصیت‌ها؛ صحنه پردازی‌های نمادین؛ و همچنین گفتگوهای مقطع و تلگرافی تمرکز می‌یابد. در بعضی از آثار تئاتری گزاره‌گرایانه، توالی معمول زمان به هم می‌ریزد و نمایش به صورت مجموعه‌ای از قطعات رویاگونه در می‌آید. شیوه تحریف واقعیت نیز در تئاتر اکسپرسیونیستی به کار می‌رود؛ به عبارت دیگر، ظاهر خارجی اشیاء در این آثار، آگاهانه مخدوش می‌شود.

در نمایشنامه‌های تک پرده‌ای ویلیامز، از جمله شرح صحنه‌هایی که می‌توان عناصر سبک گزاره‌گرایی را به وضوح در آنها مشاهده کرد، شرح صحنه آغازین در نمایشنامه نمی‌توانم فردا را تصور کنم<sup>۷۷</sup> است. ویلیامز در این شرح صحنه آورده است:

یک و دو، به ترتیب، زن و مردی تقریباً میان سال

تازه می‌خواهند با هم دوست شوند، اما این تأثیر را نیز القاء می‌کند که این دو مدتی طولانی است که در این وضعیت درونی زیسته‌اند، و صحنه حاضر برای آنها صحنه‌ای آن چنان تکراری است که کاملاً از محتویات احساسی خود، همچون سرزنش و پشیمانی، خالی شده است و دیگر چیزی بین آن دو وجود ندارد مگر پذیرش وضعی تغییر ناپذیر. (ویلیامز، ۱۹۴۵: ۲۱۱)

ویلیامز، با کمک این شرح صحنه، به بیان فضای سنگین بین دو شخصیت زن و مرد، و بیگانگی آن دو از یکدیگر پرداخته، جو مایوس کننده بین آن دو را، که تقریباً تمامی امید خود به داشتن آینده‌ای بهتر در کنار یکدیگر را از دست داده‌اند، به تصویر می‌کشد. چنان که مشخص است، این شرح صحنه نیز، همچون دو شرح صحنه پیشین، به توضیح اجرای مورد نظر ویلیامز می‌پردازد و تأثیری را که او میل دارد تا بازی بازیگران بر تماشاگر بگذارد، شرح می‌دهد؛ ویژگی‌ای که این دیداسکالیای برون متنی را نیز، همچون پیشگفتار در متون روایی، دارای خاصیتی پیرامنتی می‌سازد.

### ۴.۳.۳ سرمنتیت

ژنت، روابط طولی میان یک اثر و یک گونه را (که اثر متعلق به آن است)، سرمنتیت می‌نامد. به بیان دقیق‌تر، سرمنتیت عبارت است از رابطه یک متن با یک (یا چند) ژانر، نوع ادبی، و گفتمان مشخص. با توجه به این تعریف، می‌توان شرح صحنه در متون نمایشی را نیز، به این دلیل که می‌تواند دربردارنده عناصری از سبک، قراردادی تئاتری، و گفتمانی خاص باشد، دارای خصلتی سرمنتی دانست.

### سرمنتیت و حضور عناصر سبکی

همان گونه که ژنت بیان می‌دارد، «گونه» ها بر اساس محتوای خود طبقه‌بندی می‌شوند، حال آن که تفکیک سبک‌ها بر اساس ساختار آنها صورت می‌پذیرد. در نمایشنامه نیز، همچون سایر آثار ادبی-هنری، این ساختار و فرم اثر است که سبک آن را تعیین می‌کند. به عبارت دیگر، شکل و سازماندهی جزئیات فنی که نمایشنامه‌نویس به وسیله آنها به اثر قوام بخشیده است،

را نوشته بودند که گویی در دنیای رویا روی داده است و آماج کلان نمایشی آنان فراخوان (احضار کردن و پدید آوردن) فضا و حالت بود و فراخوانی فضا و حالت، جانشین رسانش داستان شده بود... نماد گرایان، ناهمانند با واقعیت‌گرایان، در پی ساخت و پرداخت شخصیت‌های نمایشی نبودند، بلکه کوشیده‌اند که چهره‌های بازر نمودار گرانه‌ای از وضعیت انسانی را ترسیم کنند. (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۳۹۳)

در میان نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای ویلیامز، یکی از نمایشنامه‌هایی که می‌توان ویژگی‌های نمادگرایانه را، علاوه بر دیالوگ در شرح صحنه نمایشنامه نیز مشاهده کرد، نمایشنامه تطهیر است؛ نمایشنامه‌ای که محور حوادث آن، قتل زن جوانی به نام الناست که با برادر خود درگیر رابطه‌ای نامشروع بوده است. در این نمایشنامه، در شرح صحنه‌ای برون متنی و در آغاز نمایشنامه آمده است:

این نمایشنامه‌ای منظوم است که باید با همراهی نوای گیتار اجرا شود. کنش‌ها در نواحی زراعی واقع در غرب، نزدیک به یک قرن پیش رخ می‌دهند. شخصیت‌ها، مزرعه داران اسپانیایی و سرخپوستان هستند. اسامی مکان‌هایی که در نمایشنامه از آنها نام برده می‌شود، عمدتاً مرتبط با سرزمینی در حوالی لائوس<sup>۷۹</sup> در نیو مکزیکو<sup>۸۰</sup> هستند، ولی انتخاب آنها تنها به این سبب است که با این نام‌ها و آن کشور احساس نزدیکی بیشتری می‌کنم؛ از آن کشورهای ناب و هیجان‌انگیزی که من دوست دارم که به عنوان پس زمینه نمایشنامه تصور کنم. (ویلیامز، ۱۹۴۵: ۲۹)

همان گونه که ویلیامز اشاره می‌کند، این نمایشنامه نیز، همچون اکثر آثار نمادگرایانه، زبانی شاعرانه دارد و در اجرای آن از موسیقی کمک گرفته می‌شود. مکان وقوع کنش‌ها چندان مشخص نیست و زمان آن نیز به گذشته‌ای دور باز می‌گردد. به علاوه، انتخاب مکان، نه به دلیل اهمیت واقعی آن، بلکه به دلیل تاثیر عاطفی ای که چنین مکان‌هایی ایجاد می‌کند، صورت گرفته است.

در این نمایشنامه، ویلیامز برای خلق حال و هوای مورد نظر خود، همراه با موسیقی از نورپردازی نیز استفاده می‌کند. به طور مثال، هنگامی که روح الناست بر

هستند: هر یک تنها دوست دیگری است. در صحنه دیواری وجود ندارد، و آرایش آن تنها شامل قطعاتی از لوازم منزل (یک کاناپه، یک صندلی، صندلی دیگری در پاگرد یک پلکان کوتاه، یک میز روشنایی، و یک میز ورق) می‌شود که بنا به کنش‌های نمایشنامه مورد نیازند. سمت چپ پایین صحنه، یک چارچوب در قرار دارد... زن، یک، در پایین صحنه، نزدیک چارچوب در، با دست‌هایی گشاده از هم ایستاده، گویی در حال باز کردن پرده‌ها بوده تا از پنجره بیرون را بنگرد... مرد، دو، جلوی چارچوب در پدیدار می‌شود؛ زن عقب می‌کشد و صورتش را با دستانش می‌پوشاند. دو، دستی بالا می‌برد انگار که بر در بکوبد. این عمل، دو یا سه مرتبه پیش از آن که زن به طرف چارچوب در برود و ادای باز کردن در را در بیاورد، تکرار می‌شود. (ویلیامز، ۱۳۸۴: ۴)

در این شرح صحنه، افراط در ساده‌سازی صحنه، به صورت صحنه‌ای که هیچ دیواری ندارد و تنها شامل یک چارچوب در و چند میز و صندلی است؛ کیفیت اغراق شده و رویا گونه کنش‌ها؛ و تأکید بر فرد، به صورت شخصیت‌هایی که فاقد نام هستند و تنها «یک» و «دو» نامیده می‌شوند، در کنار دیالوگ‌های کمابیش کوتاه و منقطع نمایشنامه، همگی حکایت از تسلط سبک گزاره‌گرایی بر کلیت اثر دارند.

### شرح صحنه و سبک‌های نمایشی: نمادگرایی

تقریباً تمامی نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای اولیه ویلیامز را می‌توان تحت تأثیر مکتب نمادگرایی دانست. ریشه نمادگرایی در واقعیت است. در نمایشنامه‌های نمادگرایانه، شخصیت‌ها، مکان‌ها، و رویدادهای نمایش، مشخصاً غیر واقعی نیستند؛ حتی ممکن است کاملاً قابل شناسایی باشند. با این وجود، در قالب همین متن واقعیت‌گرایانه، به نظر می‌رسد که این عناصر، معنا و رنگ عاطفی عجیبی به خود گرفته‌اند. به عبارت دیگر، در برخورد با چنین نمایشنامه‌ای معمولاً احساس می‌شود که آنچه که گفته می‌شود، کاملاً قابل درک نیست. فرهاد ناظرزاده کرمانی، به نقل از کتاب تئاتر: هنر زنده<sup>۷۸</sup> (۱۹۹۱)، پیرامون نمادگرایی نوشته است: بسا هنگامی که نمایشنامه‌نویسان نمادگرای، نمایشی

اجزای گوناگون آن با یکدیگر، همان گونه که ویلیامز اشاره می کند، دقیقاً تداعی کننده نقاشی های کوبیستی است (که هیچ گونه روابط منطقی میان اجزای آن به چشم نمی خورد)؛ تأثیری که در خلق حال و هوای غیرعادی و گروتسک این نمایشنامه عبث گرایانه بسیار مؤثر است.

### سر متنیت و حضور قراردادهای ژانر

قرارداد، در اصطلاح ادبیات و هنر، به شگردها و شیوه هایی اطلاق می شود که هنرمندان به ضرورت از آن ها برای بیان مقاصد خود بهره می گیرند. مثلاً کاربرد شعر سپید در نمایشنامه های شکسپیر و استفاده از تک گویی<sup>۸۳</sup> و کناره گویی<sup>۸۴</sup> از جمله این قراردادها است. این اصطلاح، به معنی «سنت» نیز به کار می رود و به اصول و قواعد پذیرفته شده ای اطلاق می شود که همواره به صورت موضوع، قالب، و صناعتی خاص (همچون استفاده از شخصیت های قراردادی) در آثار ادبی تکرار می شود. در آثار تک پرده ای تنسی ویلیامز، از جمله موارد استفاده از قراردادهای ژانر (که در توضیحات صحنه نیز بدان اشاره شده)، می توان به حضور قراردادهای کنش در ژانر تراژدی، و قراردادهای مرتبط با شخصیت پردازی و فضا در ژانر ادبیات کوئیر<sup>۸۵</sup> (همجنس گرایانه) اشاره کرد.

### ۳.۳.۴.۵.۱. شرح صحنه و قراردادهای کنش در

#### تراژدی

یکی از مهم ترین قراردادهای مرتبط با کنش در تراژدی های یونان، استفاده از «گروه همسرایان»<sup>۸۶</sup> بود. اگر چه امروزه ممکن است که استفاده از قرارداد همسرایان، امری غیر ضروری و تصنعی به نظر رسد، اما تردیدی نیست که در پاره ای موارد، کاربرد آن خالی از فایده نخواهد بود؛ چرا که به توضیح و تفسیر کنش پرداخته، و همچنین به مخاطب کمک می کند تا برخی صحنه ها را در خیال خود مجسم سازد. نمونه حضور این در نمایشنامه های مدرن را می توان در دو نمایشنامه تک پرده ای تنسی ویلیامز، مثله شده و تطهیر، یافت. ویلیامز در شرح صحنه برون متنی ای در آغاز نمایشنامه مثله شده آورده است:

صحنه ظاهر می شود، برای القای حال و هوای روحانی صحنه: «آوای گروه کر شدت می گیرد. درب طاقی عریضی که از میان آن، آبی سبز فام آسمان به چشم می آید، با درخششی روحانی روشن می شود. زنگ ها به آرامی به صدا در می آیند. گیتار نوای سرور سر می دهد» (همان: ۳۶). شخصیت ها نیز در این نمایشنامه، نمادین هستند؛ بدین معنا که به بازنمایی اشخاص واقعی نمی پردازند، و هیچ یک - به غیر از النا- نام مشخصی نداشته، تنها با عناوین کلی «پدر»، «مادر»، «پسر»، «مزرعه داری از کازا روجو»<sup>۸۱</sup> و ... خوانده می شوند.

### شرح صحنه و مکاتب نقاشی: کوبیسم

آشنایی وسیع ویلیامز با شاخه های گوناگون هنر، و به خصوص چیره دستی او در نقاشی، با طیف وسیعی از ارجاعات به هنرمندان و مکاتب و سبک های هنری در شرح صحنه های نمایشنامه هایش مشهود است. از جمله این ارجاعات، می توان به مکتب کوبیسم اشاره کرد. کوبیسم، که پیکاسو یکی از مهم ترین پایه گذاران آن است، مکتبی در نقاشی است که در آن، نقاش بینش خود را از اشیاء و موجودات، به دور از واقعیت دنیای بیرون و به صورت ترکیبی از اشکال هندسی در می آورد. هدف نقاشان کوبیست، تجسم قسمت های پنهانی و نامرئی هر منظره، همراه با قسمت های مرئی آن، در آن واحد است.

در میان نمایشنامه های تک پرده ای ویلیامز، یکی از نمایشنامه هایی که ارجاع به مکتب کوبیسم را به وضوح می توان در شرح صحنه آن دید، نمایشنامه عبث گرایانه دوشیزه زیبا است. در این نمایشنامه، مکان این گونه توصیف شده است:

نمای خارجی یک خانه روستایی در کوکالونی کی<sup>۸۲</sup> [جزیره پلیکان ها]، با چینش کاملاً غیر واقعیت گرایانه و مسائل موجود در ایوان، پله ها، حیاط، و پرچین ها. منطقه اصلی نمایش، یعنی ایوان، باید در جلوی صحنه باشد و حیاط نیز به سمت چپ بالای صحنه منتقل شود - گویی پیکاسو آن را طراحی کرده باشد. (ویلیامز، ۱۹۷۰: ۲۱۷)

می توان مشاهده کرد که چیدمان صحنه و نسبت



وحشت‌آور می‌نمود. به طور مثال، در نمایشنامهٔ مثله شده، شرح صحنه‌ای قائم به ذات، در توصیف ظاهر شخصیت مرد همجنس‌گرای چنین می‌گوید:

اگر چه او زن صفت نیست، اما سرد مزاج به نظر می‌رسد. تا چندی پیش باید به طور قابل ملاحظه‌ای خوش قیافه بوده باشد؛ حال به نظر می‌رسد که چهرهٔ او با تبی که مربوط به جسم نیست، فرسوده شده است.» (ویلیامز، ۱۹۷۰: ۱۶۰)

گاه نیز قهرمانان در این آثار، زنان هستند. آن گونه که الن باسمن<sup>۸۷</sup> در ادبیات همجنس‌گرا: راهنمای ژانر<sup>۸۸</sup> عنوان می‌کند، یکی از ویژگی‌های زنان در غالب آثار همجنس‌گرایانه این است که آنان گویی رازی در سینه دارند؛ چیزی که از به زبان آوردن آن بیمناک و شرمسار اند. زنان هنجار شکن، به ندرت از همجنس‌گرایی خود صحبت می‌کنند و بنابر این، این پدیده در آنان، کمتر از مردان، آشکار است. به عنوان مثال، در نمایشنامهٔ چیزی ناگفتنی<sup>۸۹</sup> (که موضوع اصلی آن، احساسات همجنس‌گرایانه میان دو زن است)، ویلیامز در شرح صحنهٔ عادی در اوائل نمایشنامه، در توضیح رابطهٔ بین دو شخصیت زن، کورنلیا و گریس، تلویحاً به همجنس‌گرا بودن آن دو اشاره کرده است: «بین آن دو تنش مرموز وجود دارد؛ حال و هوایی از چیزی ناگفتنی» (ویلیامز، ۱۹۴۵: ۲۲۲). از سوی دیگر، کنش‌های شخصیت‌ها نیز، اگرچه گاه تلویحاً، اشاره به همجنس‌گرایی آنان دارد. باز در جایی دیگر، در همین نمایشنامه، هنگامی که گریس (که کورنلیا از او به سبب بر زبان نیاوردن احساسات خود دلگیر است)، از کورنلیا عذرخواهی می‌کند. شرح صحنه در توضیح کنش پی‌آیند آن چنین می‌گوید:

سکوتی برقرار می‌شود. صدای تیک تیک ساعت به گوش می‌رسد. ناگهان گریس به سمت دیگر می‌زود می‌شتابد و دست گره‌دار و آراسته به جواهر دوشیزه اسکات را در دست می‌گیرد. کورنلیا دست خود را به سرعت پس می‌کشد؛ گویی که این تماس آن را سوزانده باشد (همان: ۲۳۲).

هوموفوبیا<sup>۱</sup> (همجنس‌گرا هراسی) نیز از دیگر عناصر این ژانر ادبی است. هومو فوبیا، به معنای ترس یا تنفر شدید از همجنس‌گرایی یا همجنس‌گرایان تعریف شده

اشعاری که در ابتدای نمایش، انتهای برخی از صحنه‌ها، و نیز انتهای نمایشنامه ظاهر می‌گردند، باید به شکلی آوازی (احتمالاً بدون وجود هیچ گونه‌ساز و آلات موسیقی)، و به صورت چرخشی، توسط یک گروه کر خوانده شوند. این گروه باید متشکل از تمام شخصیت‌های موجود در نمایشنامه باشد. (همان: ۷۹)

در این نمایشنامه، اشعاری که گروه همسرایان می‌خوانند، همگی به تکرار نوید از وقوع معجزه برای انسان‌ها، حتی زخم خوردگان و به بیراهه رفتگان، می‌دهند؛ گونه‌ای پیشگویی که در انتهای نمایشنامه به واقعیت می‌پیوندد. بدین معنا که دو شخصیت تنها و مطرود نمایشنامه (ترینکت و سلست)، که به سختی از یکدیگر رنجیده‌اند، با درک حضور باکرهٔ مقدس در اتاق ترینکت، با یکدیگر از در مهر و آشتی در می‌آیند و دوستی دیرینهٔ خود را از سر می‌گیرند.

### ۳.۴.۵. شرح صحنه و عناصر ژانر در ادبیات کوئیر (همجنس‌گرایانه)

در نمایشنامه‌های ویلیامز، می‌توان به وفور شاهد عناصری از آن چه امروزه «ژانر ادبیات کوئیر» خوانده می‌شود، بود. البته با توجه به این که پدیدهٔ همجنس‌گرایی در آن روزگار، به اندازهٔ امروز، مورد پذیرش جامعهٔ امریکایی نبود، و چه بسا حتی سخن گفتن از آن نیز قبیح شمرده می‌شد، اشارات ویلیامز به این امر، عمدتاً سر بسته و نمادین است.

ادبیات همجنس‌گرا، یک واژهٔ کلی برای آثاری ادبی است که توسط یا برای جامعهٔ همجنس‌گرا تولید شده، یا دربردارندهٔ شخصیت‌ها، خط داستانی، و موضوعات بیانگر رفتار همجنس‌گرایانه است. در این آثار قهرمانان فاقد خصوصیات قهرمان‌های آثار کلاسیک بوده، غالباً افرادی منفعل، تسلیم، ترسو، و احساسی هستند. به همین ترتیب، در آثار ویلیامز نیز، قهرمان مرد سنتی که ویژهٔ ادبیات جنوب امریکا است، جایی ندارد؛ قهرمان دلاور و دیگر جنس‌خواه جنوبی که بنیان‌گذار خانواده و همچون پدري مدافع ضعفا بود، در نظر مردی با جنسیتی دوگانه و رنجیده از اقتدار که فاقد بلندپروازی‌های مردانه و میل به سلطه‌جویی بود،

است؛ ترسی که غالباً در اشخاصی که میلی پنهان به همجنس‌گرایی دارند، نمود می‌یابد و دلیل آن هراس از طرد شدن توسط جامعه یا گروه همجنسان است. نمونه بارز هوموفوبیا را می‌توان در نمایشنامه تک پرده‌ای اجرای حکم<sup>۹</sup> مشاهده کرد. در این نمایشنامه، شخصیت اصلی، الوآ، که با کشف عکسی از روابط همجنس‌گرایانه، به میل پنهان خود آگاه شده است، آن چنان از خود بیزار می‌شود که در اقدامی دیوانه‌وار، همان‌گونه که در شرح صحنه پایانی نمایشنامه توضیح داده شده، خود و خانه‌ای را که در آن زندگی می‌کند به آتش می‌کشد. ملاحظه می‌شود که شرح صحنه در آثار تک پرده‌ای تنسی ویلیامز، نه تنها اشکال و کاربردهای گوناگونی دارد، بلکه می‌تواند نمایاننده انواع مختلفی از روابط ترامتنی، از جمله سر متنیت، نیز باشد؛ روابطی که شناسایی و بررسی آنها به درک درست‌تری از معنای نمایشنامه خواهد انجامید.

### نتیجه‌گیری

شرح صحنه، یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد درام است که از زمان‌های دور تاکنون، اگر چه گاه به صورتی بسیار مختصر، بخشی از متن نمایشی بوده است. توضیحات صحنه در نمایشنامه‌های مدرن، کاربرد پیچیده‌تری دارند. به طور مثال، توضیحات صحنه طولانی در آثار نمایشنامه‌نویسانی چون استریندبرگ، ایبسن، چخوف، و شاو علاوه بر ذکر نکات فنی، در خلق تصویری غنی تر از شخصیت‌ها و ویژگی‌های آن‌ها، انتقال ساختار پیرنگ، و نیز نشان دادن تحولات صحنه حائز اهمیت‌اند. توضیحات صحنه همچنین بدل به شگردهایی هنری شده‌اند که وجود صحنه‌افزار، ژست، موسیقی، و نورپردازهای نمادین‌تر را ایجاب می‌کنند. چنین تحولی در نقش توضیحات صحنه، نه تنها بعد هنری دیگری را به درام می‌افزاید، بلکه این توضیحات همراه با دیالوگ، به خلق درون مایه کلی اثر کمک کرده، به نوعی متن را کامل می‌کنند.

پژوهش حاضر، رویکردی دیگر به توضیحات صحنه از منظر نشانه‌شناسی ترامتنیت بود. برای این منظور، نظریه ترامتنیت ژرار ژنت، با نظریات مایکل ایزاکاروف

در باب توضیحات صحنه و طبقه‌بندی‌ای که او از این بخش از متن نمایشی ارائه می‌دهد، تلفیق شد. به گفته ایزاکاروف، نمایشنامه، شامل دو بخش است: دیالوگ، و دیداسکالیا (غیر دیالوگ). او بر این باور است که خوانندگان متون نمایشی، غالباً گرایش دارند که این متون را همچون داستان قرائت کنند، و بنابر این معمولاً از دیداسکالیا چشم‌پوشی کرده، و با این کار روایت را از متن نمایشی حذف می‌کنند. به علاوه، بسیاری از متخصصین حوزه درام نیز، دیالوگ را مهم‌ترین بخش نمایشنامه دانسته، و گاه حتی از توضیحات صحنه آن به کل غافل می‌شوند.

از سوی دیگر، همان‌گونه که ژنت نشان داده است، ارتباطات خاصی بین متون وجود دارد. او، پنج دسته از روابط بینامتنی (به معنای عام) را شناسایی کرده و آن‌ها را ذیل عنوان کلی ترامتنیت (واژه ابداعی خود) طبقه‌بندی می‌کند. این پنج دسته عبارتند از: «پیرامتنیت»، «بینامتنیت»، «بیش‌متنیت»، «سر متنیت»، و «فرامتنیت». پیرامتنیت، به رابطه بین یک متن با آن چه به همراه آن می‌آید - از قبیل عنوان، مقدمه، یادداشت‌ها، تصاویر، و... - گفته می‌شود. فرامتنیت، به ارتباط منتقدانه - یعنی تفسیر و تحلیل یک متن از طریق متنی دیگر - اطلاق می‌گردد. سرمتنیت، رابطه‌ای است که نشان می‌دهد متن به کدام نوع ادبی، سبک، و ... تعلق دارد. بیش‌متنیت، به هر گونه ارتباطی می‌پردازد که متن ب (بیش متن) را به متن الف (پیش متن) مربوط سازد. و بالاخره، بینامتنیت هم حضور آشکار یا پنهان متنی در متن دیگر است.

در این پژوهش، با توجه به تعاریفی که ژنت از دو گونه پیرامتنی «یادداشت» و «پیش‌گفتار» ارائه داده است، چنین می‌توان نتیجه گرفت که شرح صحنه در متون نمایشی، حداقل در دو صورت «فائمه به ذات» و «برون متنی» آن، دارای خصلتی پیرامتنی است. علاوه بر این، نشان داده شد که در شرح صحنه‌ها ویژگی‌های بینامتنی نیز می‌توان یافت که همان حضور متنی ادبی یا هنری در این توضیحات بود. بیش‌متنیت نیز به صورت ارجاعاتی به صدا، ژست و حرکت، سیمای ظاهری، و سبک فردی هنرمندی مشهور، و گاه اشاراتی

دانست؛ عرصه‌ای تا کنون چندان توسط پژوهشگران و منتقدین تئاتر مورد توجه قرار نگرفته است. همچنین، این پژوهش می‌تواند در بررسی بهتر نمایشنامه‌هایی که در آنها توضیحات صحنه از اهمیت بیشتری برخوردار است، و نیز در یافتن تأثیر دیگر آثار ادبی و هنری بر نمایشنامه‌ها، و نتیجتاً رسیدن به اجرایی نزدیک‌تر به مقاصد نویسنده مفید واقع شود. به علاوه، شاید با بررسی‌های بیشتر در زمینه فرامتنیت ژنتی و توضیحات صحنه، بتوان گونه‌هایی از این رابطه ترامنتی را نیز در متون نمایشی، و در رابطه دیالوگ با شرح صحنه‌ها یافت.

#### پی‌نوشت‌ها

1. Michael Issacharoff
2. Didascalía
3. Tennessee Williams (1911-1983)
4. Transtextuality
5. Girard Genette
6. 27 Wagons Full of Cotton and Other Plays
7. American Blues
8. Dragon Country
9. Plastic Theatre
10. Julia Kristeva
11. Roland Barthes
12. Michael Riffaterre
13. Laurent Jenny
14. Graham Allen
15. Intertextuality
16. Ferdinand de Saussure
17. Dialogism
18. Michael Bakhtin
19. Palimpsests
20. Intertextuality
21. Paratextuality
22. Metatextuality
23. Architextuality
24. Hypertextuality
25. Richard Macksey

به شخصیتی از نمایشنامه‌های دیگر، شرح صحنه‌ای خاص، و ... یافت شد. ویژگی سرمتنی در این توضیحات، به صورت حضور عناصر مرتبط با سبک، قراردادی تئاتری، و یا ژانری ادبی و هنری مشاهده شد.

برای بررسی دقیق‌تر توضیحات صحنه در پژوهش حاضر، تمرکز بر مجموعه نمایشنامه‌های تک پرده‌ای تنسی ویلیامز قرار گرفت. ویلیامز، که به طور وسیع و متنوعی از توضیحات صحنه در ابلاغ پیام و دیدگاه خود به مخاطب استفاده می‌کرد، بر این باور بود که این توضیحات، وسیله‌ای مهم هستند که با آن می‌توان نکات مهم هر صحنه را مورد تأکید قرار داد. به باور او، توضیحات صحنه می‌توانند تأثیری را که به هنگام نگارش وهمی بیش نیست، تقویت کرده، اجازه دهند تا نکات مورد نظر نویسنده، با سهولتی بیشتر از زمانی که تمامی مسئولیت توضیح و نمایشی کردن نمایشنامه بر عهده دیالوگ گذاشته می‌شود، ابلاغ شوند.

در بررسی ترامنتی شرح صحنه در آثار ویلیامز، ابتدا به پیرامتنیت پرداخته شد؛ هر جا در شرح صحنه‌ها پیرامنتی مورد شناسایی قرار گرفت، انواع و کارکردهای گوناگون آن مشخص گردید. در مرحله بعد، تمرکز بر بینامتنیت و گونه‌های مختلف آن قرار گرفت؛ چنانچه بینامتنی بازشناخته شد، متن مرجع این بینامتن و نحوه ی ارتباط این دو متن تعیین شد. پس از بینامتنیت، نوبت به بیش متنتیت رسید؛ در صورت شناسایی شرح صحنه‌ای بیش متنی، نوع و پیش متن مرتبط با آن مشخص شد. در پایان، شرح صحنه‌ها به لحاظ دارا بودن خصلت‌های سرمتنی، یعنی حضور عناصر ژانری خاص، مورد مطالعه قرار گرفتند. چنین دریافت شد که شرح صحنه در آثار تک پرده‌ای تنسی ویلیامز، نه تنها اشکال و کاربردهای گوناگونی دارد، بلکه می‌تواند انواع مختلفی از روابط ترامنتی را نیز پیش روی ما قرار دهد؛ روابطی که شناسایی و بررسی آنها، به درک درست‌تری از معنای نمایشنامه خواهد انجامید.

تحقیق حاضر، نگاهی دیگر بود به نمایشنامه، این بار از منظر توضیحات صحنه و روابط ترامنتی؛ پژوهشی که تا پیش از این ارائه نشده نبود و شاید بتوان آن را راهگشای پژوهش‌های بیشتر در عرصه توضیحات صحنه



67. Polly
68. Lucille Benson
- ۶۹ لوته لنیا که در دنیای موسیقی بیشتر به سبب اجرای ترانه‌های همسرش کورت ویل (آهنگساز آلمانی) مشهور بود، در دنیای سینما با بازی در نقش «رزا کلب» در یکی از مجموعه فیلم‌های سینمایی «جیمز باند» با نام از روسیه با عشق (۱۹۶۳) به شهرت رسید. بازی در کنار ویوین لی، در نسخه تلویزیونی نمایشنامه Spring of Mrs. Stone (The Roman (1961)، اثر ویلیامز، برای او نامزدی بهترین هنرپیشه زن نقش مکمل را به همراه داشت.
70. Pieta
71. Mooney's Kid Don't Cry
72. Portrait of a Madonna
73. Nothing but the Lonely Heart
74. Tchaikovsky
75. St. Louis Blues
76. A Perfect Analysis Given By A Parrot
77. Santiago Waltz
78. I Rise in Flame, Cried the Phoenix
79. The Long Goodbye
80. Henry
81. Waterman
82. The Strangest Kind of Romance
83. Expressionism
84. Symbolism
85. Cubism
86. I Can't Imagine Tomorrow
87. Theatre: The Lively Art
88. Laos
89. New Mexico
90. Casa Rojo
91. Cocaloony Key
92. Soliloquy
93. Aside
94. Queer Literature
95. Chorus
96. Ellen Bosman
97. Gay, Lesbian, Bisexual, and Transgendered Literature: A Genre Guid
26. Imitation
27. Transformation
28. Parody
29. Pastiche
30. Paratexts
31. Jorge Francisco Isidoro Luis Borges
32. Philippe Lejeune
33. Epigraphs
34. Commentary
35. The Phenomenology of the Mind
36. Neveu de Rameau
37. Denis Diderot
38. Critical
39. Architext: an Introduction
40. Open-Structuralism
41. Columbus
42. Mississippi
43. William Faulkner
44. The Long Stay Cut Short, Or, The Unsatisfactory Supper
45. The Frosted Glass Coffin
46. The Gnadiges Fraulein
47. The Mutilated
48. I Can't Imagine Tomorrow
49. Something Unspoken
50. The Dark Room
51. The Strangest Kind of Romance
52. The Purification
53. Blocks on the Camino Real
54. In the Bar of a Tokyo Hotel
55. The Last of My Solid Gold Watches
56. Plasticity
57. Hans Hofmann
58. Regional Writer
59. St. Louis
60. New Orleans
61. Hello from Bertha
62. This Property Is Condemned
63. Talk to Me like the Rain and Let Me Listen
64. Lotte Lenya
65. Molly
66. Maureen Stapleton



- Boxill, Roger (1992), Tennessee Williams, MACMillan: London
- Genette, Gerard (1977), Palimpsests, Trans. Channa Newman & Claude Doubinsky, Forworded by Gerald Prince), Nebraska: University of Nebraska Press
- Genette, Gerard (1997), Paratexts: Tresholds of Interpretation (Trans. Jane E. Lewin) Cambridge: Cambridge University Press
- Issacharoff, Michael; Jones, Robin F (1988), Performing Texts, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press
- Issacharoff, Michael (1989), Discourse as Performance, California: Stanford University Press
- Nelson, Erin (1999), "The Author's Voice Uncovered; Stage Directions in Modern English Drama" BA Dissertation of Theatre, University of Richmond, Virginia
- Williams, Tennessee (1948), American Blues. Dramatists' Play Service: New York
- Williams, Tennessee (1970), Dragon country, New Directions: New York
- Williams, Tennessee (1945), 27 Wagons Full of Cotton and Other Plays, New Directions: New York

#### فهرست منابع اینترنتی:

<http://www.britannica.com>

<http://www.tennesseewilliamsstudies.org>

#### کتابنامه

- آستن، آلن؛ ساونا، جرج. (۱۳۸۸)، نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری، ترجمه داود زینلو؛ زیر نظر فرزنان سجودی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- ام، کر. (۱۳۸۶)، نشانه‌شناسی تئاتر و درام، ترجمه فرزنان سجودی، تهران: نشر قطره.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۵)، بینامتنیت، ترجمه پیام پزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- براکت، اسکار. گ. (۱۳۷۵)، تاریخ تئاتر جهان، ترجمه هوشنگ آزادی ور، تهران: جلد ۱ و ۲ مروارید.
- بکت، ساموئل. (۱۳۵۶)، نمایشنامه‌های بکت، ترجمه نجف دریابندری، تهران: جلد ۲، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- داد، سیمما. (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: چ ۴ مروارید.
- سبزیان، سعید؛ کزازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۸۸)، فرهنگ نظریه و نقد ادبی، تهران: مروارید.
- سخنور، جلال. (۱۳۸۵)، ساخت نمایش، تهران: رهنما.
- اشتاین، جی ال. (۱۳۹۱)، تئاتر مدرن در نظریه و عمل، ترجمه مجید سرسنگی، تهران: انتشارات نیستان.
- کهنمویی پور، ژاله؛ نسرین دخت خطاط؛ علی افخمی (۱۳۸۱)، فرهنگ توصیفی نقد ادبی (فرانسه-فارسی)، تهران: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهراں مهاجر، محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

#### فهرست منابع انگلیسی

- Barker, Ellen (1996), "Stage Directions as Narrative: A Rhetorical Analysis of the Glass Menagerie", PhD Dissertation of Rhetoric and Composition, Georgia State University of Georgia