

رابرت مک کی

مترجم: مهتاب صفدری

دیپالوگ

هنر کنش کلامی بر صفحه، صحنه و پرده



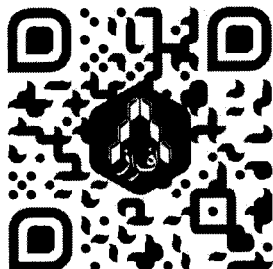
دیالوگ

هنر کنش کلامی بر صفحه، صحنه و پرده



۱۳۹۷

با اسکن کد QR کپی اطلاعات بیشتر و لینک‌های کاربردی را دریافت کنید.



afrazbook.com

@afrazbook



66977166 - 66401585



ebook.afrazbook.com

سرشناسه	:	مکی، رابرت، ۱۹۴۱ - م. McKee, Robert
عنوان و نام پدیدآور	:	دیالوگ: هنر کنش کلامی بر صفحه، صحنه و پرده / رابرت مکی؛ مترجم مهتاب صفدری.
مشخصات نشر	:	تهران: افراز، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری	:	۳۳۸ ص.؛ ۵/۲۱×۵/۱۴ س.م.
شابک	:	978-600-326-308-6
وضعیت فهرست نویسی	:	فیا
یادداشت	:	عنوان اصلی: Dialogue: the art of verbal action for page, stage, screen, 2016.
موضوع	:	گفتگو
موضوع	:	Dialogue
موضوع	:	نمایشنامه نویسی
موضوع	:	Playwriting
موضوع	:	داستان نویسی
موضوع	:	Fiction -- Authorship
موضوع	:	فیلمنامه نویسی
موضوع	:	Motion picture authorship
موضوع	:	نمایشنامه تلویزیونی -- فن
موضوع	:	Television plays -- Technique
شناسه افزوده	:	صفدری، مهتاب، ۱۳۶۲ - مترجم
رده بندی کنگره	:	۸۰۹/۹۲۶
رده بندی دیویی	:	۴۸۳۷۰۰۲
شماره کتابشناسی ملی	:	

دیالوگ

هنر کنش کلامی بر صفحه، صحنه و پرده

رابرت مک کی

مترجم:
مهتاب صفدری



۱۳۹۷



انتشارات افراز

دفتر مرکزی و فروش: خیابان دانشگاه، پایین تر از جمهوری، کوچه دانا، پلاک ۱۲ | تلفن: ۶۶۹۷۷۱۶۶
مرکز پخش: ۶۶۴۰۱۵۸۵-۶۶۴۸۹۰۹۷

www.afrazbook.com وبسایت و فروشگاه اینترنتی:

E-mail: info@afrazbook.com / ebook.afrazbook.com

دیالوگ

رابرت مک کی / مترجم: مهتاب صفدری

نوبت چاپ: اول / ۱۳۹۷

طراحی جلد: یاسین محمدی / آتلیه افراز

آرایش صفحات: افسانه حسن بیگی / آتلیه افراز

چاپ / صحافی: دوستان

شمارگان: ۵۰۰ نسخه

قیمت: ۴۰۰۰۰ تومان

تمام حقوق این اثر برای انتشارات افراز محفوظ است.

هیچ بخشی از این کتاب، بدون اجازه‌ی مکتوب ناشر، قابل تکثیر یا تولید مجدد به هیچ شکلی

از جمله چاپ، فتوکپی، انتشار الکترونیک، فیلم، نمایش و صدا نیست.

این اثر تحت پوشش قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان ایران قرار دارد.

فهرست مطالب

۱۳		دیباچه: در ستایش دیالوگ
۱۷		پیش‌گفتار
۱۹		بخش اول هنر دیالوگ نویسی
۲۱		فصل یک: تعریف کامل دیالوگ
۲۳		دیالوگ دراماتیزه
۲۳		دیالوگ روایی
۲۸		دیالوگ و رسانه اصلی
۲۹		دیالوگ بر صحنه
۳۱		دیالوگ بر پرده
۳۳		دیالوگ بر صفحه
۴۱		فصل دو: سه کارکرد دیالوگ
۴۱		ارائه اطلاعات
۴۵		محرك روایی
۴۸		اطلاعات به مثابه مهمات
۴۹		افشاگری
۵۳		بیان مستقیم
۵۶		اطلاعات تحمیلی
۵۹		شخصیت پردازی
۶۱		کنش
۶۴		فصل سه: بیانگری ۱: محتوا
۶۴		گفته‌ها
۶۵		ناگفته‌ها
۶۷		ناگفتنی‌ها
۶۸		کنش در برابر فعالیت
۷۰		متن وزیر متن
۷۲		فصل چهار: بیانگری ۲: فرم
۷۲		کشمکش مرکب

۷۷	 دیالوگ در نمایش
۸۰	 دیالوگ در فیلم
۸۵	 دیالوگ در تلویزیون
۸۶	 دیالوگ در ادبیات داستانی
۹۵	 فصل پنج: بیانگری ۳: تکنیک
۹۵	 زبان تمثیلی
۹۷	 فرازبان
۹۸	 ترکیبی از تکنیک‌ها
۹۹	 طراحی جمله
۹۹	 جمله تعلیقی
۱۰۳	 جمله بُن‌آکنده
۱۰۵	 جمله متعادل
۱۰۵	 طراحی ترکیبی
۱۰۶	 صرفه‌جویی
۱۰۷	 مکث
۱۰۸	 نمونه بهره‌گیری از سکوت
۱۱۱	 بخش دوم نقص و اصلاح
۱۱۳	 پیش‌گفتار
۱۱۵	 فصل شش: کاستی‌های باورپذیری
۱۱۵	 نبود باورپذیری
۱۱۷	 سخن تهی
۱۱۷	 هیجان مفراط
۱۱۷	 آگاهی بیش از حد
۱۱۸	 ادراکِ گزاف
۱۱۸	 بهانه به جای انگیزه
۱۲۱	 ملودرام
۱۲۳	 فصل هفت: کاستی‌های زبانی
۱۲۳	 کلیشه‌ها

زبان خنثی	۱۲۵
زبان خودنما	۱۲۶
زبان بی‌روح	۱۲۷
تقدم زبان صریح بر انتزاعی	۱۲۸
ترجیح زبان آشنا به نامتعارف	۱۲۸
تقدم واژگان کوتاه بر کلمه‌های طولانی	۱۲۸
ترجیح سخن مستقیم بر اطناب و ابهام	۱۳۱
تقدم معلوم بر مجهول	۱۳۲
ترجیح گفت‌وگوهای کوتاه به بلند	۱۳۳
تقدم بیانگری بر تقلید	۱۳۳
حذف خرده‌ریزها	۱۳۴
فصل هشت: کاستی‌های محتوایی	۱۳۶
عیان‌گویی	۱۳۶
تصور اشتباه از تک‌گویی	۱۴۱
گفت‌وگوی دو نفره	۱۴۴
مکالمه سه نفره	۱۴۶
فصل نه: کاستی‌های طراحی	۱۴۹
تکرار	۱۴۹
اشاره‌های نابجا	۱۵۵
صحنه‌های بی‌تناسب	۱۵۸
صحنه‌های گسیخته	۱۶۰
دام بازی با واژه‌ها	۱۶۱
بخش سوم خلق دیالوگ	۱۶۳
فصل ده: دیالوگ مختص شخصیت	۱۶۵
دو استعداد	۱۶۵
واژگان و شخصیت‌پردازی	۱۶۹
قانون محدودیت خلاقانه	۱۷۰
سبک بیان و شخصیت‌پردازی	۱۷۱

۱۷۳	قانون دیالوگ مختص شخصیت
۱۷۴	فرهنگ و شخصیت پردازی
۱۷۶	فصل یازده: چهار مورد مطالعاتی
۱۷۶	تراژدی جولیس سزار
۱۷۹	خارج از دید
۱۸۳	راک ۳۰
۱۸۸	راه‌های فرعی
۱۹۵	بخش چهارم طراحی دیالوگ
۱۹۷	فصل دوازده: داستان/ صحنه/ دیالوگ
۱۹۸	رویداد محرک
۱۹۸	ارزش‌های داستانی
۱۹۹	مجموعه خواسته‌ها
۲۰۴	نیروهای هم‌آورد
۲۰۵	ستون مهره‌های کنش
۲۰۷	پیشرفت داستان
۲۰۸	نقاط عطف
۲۰۸	پیشرفت صحنه
۲۰۹	ضرب
۲۰۹	پنج گام رفتاری
۲۱۱	مقدمه‌ای بر هفت مورد مطالعاتی
۲۱۴	فصل سیزده: کشمکش متعادل
۲۱۴	خانواده سوپرانو
۲۲۹	فصل چهارده: کشمکش کمیک
۲۳۲	فریزر
۲۴۵	فصل پانزده: کشمکش نامتقارن
۲۴۵	مویزی در آفتاب
۲۶۰	فصل شانزده: کشمکش غیرمستقیم
۲۶۰	گتسبی بزرگ

۲۷۱.....	فصل هفده: کشمکش بازتابی
۲۷۶.....	دوشیزه الس
۲۷۹.....	موزه معصومیت
۲۸۵.....	فصل هجده: کشمکش کمینه
۲۸۶.....	گمشده در ترجمه
۳۰۴.....	فصل نوزده: چیرگی بر فن
۳۰۶.....	نوشتن در قالب شخصیت
۳۰۹.....	پرسش‌های کلیدی
۳۱۳.....	درباره نویسنده
۳۱۵.....	فهرست دوزبانه نام‌ها و عنوان‌ها
۳۳۰.....	فهرست اعلام

سپاس

هر نویسنده‌ای به حلقه‌ای از دوستانِ مورد اعتماد نیاز دارد که پیش‌نویس‌های خام او را بخوانند، یادداشت‌های هوشمندانه بردارند و هرگز نگذارند دوستی نقد را سست و کم‌اثر سازد. قدردانِ کرول تمبور، بسیم الوکیل، جیمز مکیب، جونل برنستاین، پال مکی، میا کیم، مارشا فریدمن، استیون پرسفیلد و پاتریک مگراث هستم.

به میا

که سخنش را از دل می شنوم.

دیباچه: در ستایش دیالوگ

سخن می‌گوییم.

صحبت کردن بیش از هر ویژگی دیگری، خصوصیات انسانی ما را آشکار می‌سازد. در گوش عاشق نجوا می‌کنیم، دشمن را دشنام می‌دهیم، با لوله‌کش جروب‌بحث راه می‌اندازیم، کودک را تشویق می‌کنیم و به خاک مادر سوگند می‌خوریم. روابط انسانی بیش و پیش از هر چیز در ذات خود از گفت‌وگو شکل می‌گیرند؛ صحبت کردن با دیگری یا پیرامون موضوعی، برقراری پیوند یا پایان دادن به رابطه‌ای و هر آن‌چه ما را پریشان یا آسوده می‌سازد از دل سخنی برخاسته است.

صحبت‌های رودررو با اعضای خانواده یا دوستان ممکن است سال‌ها ادامه یابد اما گفت‌وگو با خویشان را هرگز پایانی نیست. عذاب وجدان امیال غیراخلاقی را سرکوب می‌سازد، جهل خرد را به استهزا می‌گیرد، امید تسلی‌بخش نو میدی می‌شود، انگیزه احتیاط را به تمسخر می‌گیرد و شوخ‌طبعی خنده را پدید می‌آورد؛ همه این‌ها آن هنگام رخ می‌دهند که صداهای درونی ما از سوی خویشی نیکو یا خویشی پلید لب به سخن می‌کشایند. و این بگومگوها تا آخرین نفس ما ادامه خواهند داشت.

در طول سالیان، این سیل بی‌امان سخن ممکن است معنای واژگان را بفرساید و هنگامی که معنا فرسوده گردد، از عمق زندگی کاسته می‌شود. اما آن‌چه را زمان می‌فرساید، داستان توان می‌بخشد.

نویسندگان از طریق حذف عبارات پیش پا افتاده، جزئیات کم‌اهمیت و صحبت‌های روزمره‌ی تکراری و خسته‌کننده، به معنا عمق می‌بخشند. سپس گفته‌ها را با خواسته‌هایی پیچیده و متناقض، به شکل موقعیتی بحرانی درمی‌آورند. زیر بار همین سختی، واژگان از

ظرافت و مفهوم سرشار می‌شوند. به هنگام رویارویی با کشمکش، آنچه شخصیت بیان می‌کند بازتاب معنایی است که در پسِ واژگان وی نهان است. دیالوگ بیان‌گر، چون صفحه‌ای شفاف عمل می‌کند که خواننده و تماشاگر از ورای آن به شناخت افکار و احساساتی دست می‌یابند که در سکوت شخصیت بر دیدگان وی سایه می‌افکند.

نوشته‌ی پاکیزه، خواننده و تماشاگر را همچون فردی می‌سازد که توان خواندن ذهن دیگران را دارد. دیالوگِ دراماتیزه این قدرت را دارد که دو قلمروی نهفته را به هم پیوند دهد: زندگی درونی شخصیت و زندگی درونی خواننده/تماشاگر. همچون فرستنده‌های رادیویی، ناخودآگاهِ یکی بر موج ناخودآگاه دیگری تنظیم می‌شود و مخاطب به شکلی غریزی آشوبِ درون شخصیت‌ها را احساس می‌کند.

همان‌گونه که «کنت برک» نیز می‌گوید، داستان‌ها ما را سازمند می‌کنند تا در این جهان زندگی کنیم؛ در همدلی با دیگران، و مهم‌تر از همه یکدلی با خویشان.

نویسندگان با مجموعه‌ای از گام‌ها این توانایی را به ما می‌بخشند: نخست، استعاره‌هایی از سرشت انسان می‌آفرینند که آن‌ها را شخصیت می‌نامیم. سپس، از طریق کندوکاو در روانشناسی شخصیت، خواسته‌های خودآگاه و امیال ناخودآگاه را از عمق وجود او بیرون می‌کشند؛ همان اشتیاقی که خویشان درونی و بیرونی ما را برانگیخته می‌سازد. با چنین بینشی، نویسندگان خواسته‌های شخصیت را در تضاد با اوج کشمکش قرار می‌دهند.

صحنه‌ای از پس صحنه‌ای دیگر، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت را حول نقطه عطفِ دگرگون‌ساز به هم پیوند می‌دهند. در گام نهایی، نویسندگان به شخصیت‌ها فرصت می‌دهند تا سخن بگویند؛ اما نه به شیوه‌ی ملال‌آور و یکنواخت گفت‌وگوهای روزمره، بلکه به شیوه‌ای کمابیش شاعرانه که «دیالوگ» نامیده می‌شود. نویسنده همچون کیمیاگری است که اجزای شخصیت، کشمکش و دگرگونی را درهم می‌آمیزد و در قالبی می‌ریزد و سپس با لایه‌ای از دیالوگ اندود می‌سازد و فلز بنیادین هستی را به طلای صیقل یافته‌ی داستان بدل می‌کند.

دیالوگ به محض بیان شدن، ما را بر امواجی از شور و حیات می‌نشانند که در گفته‌ها و ناگفته‌ها و ناگفتی‌ها طنین‌انداز می‌گردند. «گفته‌ها» نظرات و احساساتی هستند که شخصیت انتخاب می‌کند تا برای دیگران بازگو نماید؛ «ناگفته‌ها» آن افکار و احساساتی هستند که شخصیت آن‌ها را با صدای درون خویش و فقط برای خویشان بازگو می‌کند؛ و

آن چه «ناگفتنی» است انگیزه‌ها و خواسته‌های ناخودآگاه شخصیت است که در بیانِ واژگان نمی‌گنجد و گفتنِ آن‌ها حتی برای خودش نیز امکان‌پذیر نیست؛ زیرا این خواسته‌ها خاموش‌اند و فراتر از آگاهی فرد هستند.

مهم نیست اجرای یک نمایشنامه تا چه اندازه پرهزینه باشد، توصیف‌های یک رمان تا چه حد روشن و دقیق باشد، تصویرهای یک فیلم چه قدر باشکوه باشد، صحبت‌های شخصیت است که پیچیدگی‌ها، کنایه‌ها و محتوای ژرف داستان را می‌سازد. بدون دیالوگِ بیانگر، رویدادها خالی از عمق می‌شوند، شخصیت‌ها فاقد بُعد می‌گردند و داستان سطحی و تخت می‌شود. دیالوگ بیش از هر شیوه‌ی شخصیت‌پردازی دیگری (چون جنسیت، سن، پوشش، طبقه اجتماعی و حتی بازیگر ایفاکننده‌ی نقش) این قدرت را دارد که لایه‌های چندگانه زندگی را به هم پیوند دهد و داستانی بیافریند و بدین سان بیانی صرفاً پیچیده را به صافی آراسته از پیچیدگی‌ها بدل سازد.

آیا شما نیز چون من، دیالوگ‌های محبوب خود را به خاطر می‌سپارید؟ به گمانم این دیالوگ‌های منتخب را از جان و دل می‌آموزیم زیرا بازگویی چندین باره آن‌ها نه فقط بازآفرینی تصویر-واژگانی است که نقش کرده‌اند، بلکه ما در طنینِ افکارِ شخصیت، صدای خویش را می‌شنویم:

فردا و فردا و فردا

می‌خزد با گام‌هایی خُرد از امروز و هر روز

تا آخرین هجای سیاهه زمان

و تمام دیروزی که چراغ نهاد برابلهان

راهی پرگرد و غبار به جانب زوال

- مکبث در «تراژدی مکبث»

از میون تموم کافه‌ها در همه شهرهای دنیا، قدم می‌ذاره به کافه من

- ریک در «کازابلانکا»

به سوی تو می‌چرخم، ای تو نهنگ و ویرانگرِ شکست‌ناپذیر؛ تا آخرین دم با تو می‌جنگم؛ از دلِ دوزخ بر تو دشته می‌زنم؛ آخرین خدو را بر تو می‌اندازم از منتهای نفرت.

- ایهب در «مویی دیک»

نه این‌که به خودی خود مشکلی داشته باشه

- جری در «ساینفلد»

همچون این چهار شخصیت، هریک از ما نیز رنج برده‌ایم از داغِ تقدیر؛ از فهمِ آن‌چه روزگار با ما کرده یا حتی تلخ‌تر، آن‌چه ما با خود کرده‌ایم؛ از لحظه‌ای که هزل روزگار چون تیغِ دودم بر ما نشسته و ندانستیم خنده کنیم یا فغان. اما بی‌حضور نویسندگانی که این کنایه‌های زندگی را با واژگان مطبوع سازند، چگونه می‌توانستیم طعم این نفرتِ لذیذ را بچشیم؟ بی‌ظهورِ دیالوگ‌های شعرگونه، چه طور این تناقض‌ها را در خاطر نگاه می‌داشتیم؟

هنرِ دیالوگ‌نویسی را در تمام اشکال آن، دوست دارم. همین دلبستگی، نوشتنِ «دیالوگ: هنر کنش کلامی بر صفحه، صحنه و پرده» را سبب شد، تا تاجِ داستان‌سازی را کشف کنم: بخشیدن «صدایی»^۱ به شخصیت.

۱. voice به معنای صدا (ی انسان)، صوت یا آواست. این واژه در زبان تخصصی نوشتن (در هر چهار رسانه) دو معنای دیگر را نیز دربر می‌گیرد. هنگامی که به نویسنده تعلق دارد به معنای «سبک» یا «لحن» وی است. (ن. ک. فصل ده) و آن هنگام که شخصیت چنان کامل ترسیم می‌گردد که خصوصیات انسانی می‌یابد و هم از لحاظ روان‌شناسی و ویژگی‌های درونی و هم از لحاظ ظاهر به هیبت موجودی زنده درمی‌آید که مستقل از آفریننده توانایی سخن گفتن دارد صاحب «صدا» می‌شود. در ترجمه حاضر معنی آخر با املائی سین نوشته شده است. م

پیش‌گفتار

بخش اول: هنر دیالوگ نویسی

تعریف دیالوگ را از اساس گسترش می‌دهد و کاربردهای آن را افزون می‌سازد. فصل دو تا پنج، به کارکرد، محتوا، فرم و شیوه‌های سخن‌شخصیت در چهار رسانه اصلی داستان-گویی می‌پردازد.

بخش دوم: نقص و اصلاح

به بررسی ناخوشی‌هایی می‌پردازد که در اثر نبودِ باورپذیری، به کارگیری کلیشه، عیان-گویی و تکرار پدید آمده‌اند و دلایل آن را جست‌وجو می‌کند و سپس راه‌های درمان را نشان می‌دهد. برای روشن ساختن شیوه‌های گوناگون دیالوگ‌نویسی نمونه‌هایی از رمان، نمایشنامه، فیلمنامه سینمایی و تلویزیونی آورده شده است.

بخش سوم: ساخت دیالوگ

گام‌نهایی نویسنده را بررسی می‌نماید: یافتن واژگانی که متن را پدید آورد. هنگامی که می‌گوییم نویسنده «گوشِ دیالوگ» دارد، مقصود آن است که گفتاری «مختصِ شخصیت» می‌نویسد. هر یک از شخصیت‌های وی با جمله‌بندی، نواخت، رنگمایه و از همه مهم‌تر واژگانی که هیچ شخصیت دیگری آن‌ها را به کار نمی‌گیرد، صحبت می‌کند. در حالت ایده‌آل، هر شخصیت چون فرهنگِ واژگانی متحرک می‌شود که گنجینه واژگان منحصر به خویش را دارد. بداعت در دیالوگ نویسی، از انتخابِ واژگان می‌آغازد.

برای روشن ساختن قدرتِ دیالوگِ مختصِ شخصیت، صحنه‌هایی از نمایشنامه «تراژدی جولوس سزار» اثر شکسپیر، رمان «خارج از دید» اثر المور لیونارد، فیلمنامه تلویزیونی «راک ۳۰» نوشته تینا فی و فیلمنامه «راه‌های فرعی» نوشته‌ی الکساندر پین و جیم تیلر آورده شده است.

بخش چهارم: طراحی دیالوگ

با مطالعه‌ی عناصر سازنده‌ی داستان و طراحی صحنه آغاز می‌شود. در فصل دوازده نشان داده می‌شود که این فرم‌ها چگونه گفتار شخصیت را تعیین می‌کنند. شش مورد مطالعاتی که در پی می‌آید به بررسی کشمکش متعادل در سریال «خانواده سوپرانو»، کشمکش کمیک در سریال «فریژر»، کشمکش نامتقارن در نمایشنامه‌ی «مویزی در آفتاب»، کشمکش غیرمستقیم در رمان «گتسی بزرگ»، کشمکش بازتابی در رمان‌های «دوشیزه الس» و «موزه معصومیت» و کشمکش کمینه در فیلمنامه «گمشده در ترجمه» می‌پردازد.

در این تقطیع‌ها دو اصل بنیادین دیالوگ‌نویسی تأثیرگذار بررسی خواهد شد: نخست، هر تبادل دیالوگ واحدی از کنش/واکنش پدید می‌آورد که صحنه را پیش می‌برد. دوم، با آن‌که این کنش‌ها در رفتار بیرونی شخصیت که همان سخن گفتن است، نمود می‌یابند اما سرچشمه کاستی‌های شخصیت و کنش، زیرمتن است.

«دیالوگ: هنر کنش کلامی» همچون رهیابی است برای نویسندگان؛ به آن‌که جویاست توصیه‌هایی ارائه می‌کند و به آن‌که دچار سردرگمی است بازگشت به مسیر صحیح را نشان می‌دهد. اگر به تازگی آزمودن این هنر پر مخاطره را آغاز کرده‌اید و به بن‌بست خلاقیت رسیده‌اید، «دیالوگ: هنر کنش کلامی» شما را در مسیر کمال قرار می‌دهد؛ اگر نوشتن، حرفه‌ی شماست اما در راه گم شده‌اید، این کتاب شما را به مقصد می‌رساند.

بخش اول

هنر دیالوگ نویسی

فصل یک

تعریف کامل دیالوگ

دیالوگ: هر واژه ای که شخصیت به دیگری گوید.

در تعریف مرسوم، دیالوگ را صحبت میان شخصیت‌ها می‌دانند. گرچه من معتقدم، تعریف همه‌جانبه و ژرف دیالوگ با بررسی داستان از کلان‌ترین منظر ممکن آغاز می‌شود. از این زاویه، نخستین چیزی که درمی‌یابم آن است که صحبت‌های شخصیت در سه مسیر مجزا و متفاوت پیش می‌رود: آن‌چه به دیگران می‌گوید، آن‌چه به خود می‌گوید و آن‌چه برای خواننده یا تماشاگر بازگو می‌نماید.

به دو دلیل این سه شیوه‌ی سخن گفتن را زیر عبارت «دیالوگ» می‌آورم: نخست آن‌که، مهم نیست که شخصیت چه هنگام، کجا و با چه کسی صحبت می‌کند، نویسنده باید نقش را با جزئیات منحصر به فرد و یگانه‌ای در قالب واژگان متن شخصیت پردازش کند. دوم، تمام گفت وگوها، خواه ذهنی باشد یا به بیان آید، خواه افکار درون باشد یا آن‌چه به دیگران گفته می‌شود، اجرایی بیرونی از کنشی درونی است. تمام صحبت‌ها پاسخ به نیازی است، هدفی را دربرمی‌گیرد و کنشی را نشان می‌دهد. اهمیتی ندارد که سخنی مبهم یا غیرمهم به نظر رسد، هیچ شخصیتی بی‌دلیل و بدون هدف با دیگری و یا حتی با خودش حرف نمی‌زند. بنابراین، در لایه زیرین هر جمله‌ای که شخصیت می‌گوید، نویسنده باید خواسته، قصد و کنشی پدید آورد. این کنش سپس به فنی کلامی بدل می‌شود که آن را دیالوگ می‌خوانیم. اکنون سه حالت مختلف گفت‌وگو را بررسی می‌کنیم:

یک، سخن گفتن با دیگران. درواقع عبارت دقیق برای صحبتی دو نفره dialogue است. اگر سه شخصیت با هم مکالمه‌ای داشته باشند trialogue رخ می‌دهد. صحبت‌های میان اعضای خانواده‌ای چند نفره که مثلاً در میهمانی شام مراسم شکرگزاری گرد هم آمده‌اند می‌تواند multilogue نامیده شود؛ البته اگر چنین واژه‌ای وجود داشته باشد.

دو، سخن گفتن با خویشتن. فیلمنامه‌نویسان به ندرت شخصیتی را درحال صحبت کردن با خودش به تصویر می‌کشند؛ اما نمایشنامه‌نویسان اغلب از چنین شیوه‌ای بهره می‌برند. برای نویسندگان داستان و ادبیات منثور، گفت‌وگوی ذهنی از ابزارها و جوهر هنر آن‌هاست. ادبیات داستانی این قدرت را دارد که به ذهن شخصیت هجوم برد و کشمکش درونی وی را از منظر افکارش نمایش دهد. هنگامی که نویسنده‌ای داستانش را از طریق راوی اول شخص یا دوم شخص بیان می‌کند، صدای روایت‌کننده متعلق به شخصیتی است. بنابراین ادبیات داستانی مملو است از دیالوگ‌های بازتابی و خویشتن با خویشتن، به شیوه‌ای که خواننده گویی در حال استراق سمع است.

سه، سخن گفتن با خوانندگان و تماشاگران. در تئاتر، تک‌گویی و کناره‌گویی به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد که مستقیم رو به مخاطب کنند و رازی را برای وی فاش سازند. در تلویزیون و سینما، این قرارداد معمولاً به این شکل است که شخصیت، خارج از صحنه قرار دارد و صدایش روی تصویر پخش می‌شود اما گاهی نیز پیش می‌آید که فرد مستقیم رو به دوربین صحبت می‌کند. در ادبیات داستانی، این شیوه ذات و جوهر روایت اول شخص است - شخصیت حکایت خویش را برای خواننده تعریف می‌کند.

از منظر ریشه‌شناسی، واژه «دیالوگ/ dialogue» به دو عبارت یونانی -dia به معنی «از خلال» و legein به معنای «سخن» تقسیم می‌شود. اگر این دو عبارت در ترکیب با یکدیگر به انگلیسی برگردانده شود واژه مرکب through-speech (از خلال سخن) ساخته می‌شود؛ یعنی کنشی که از طریق گفتار و نه از طریق کردار انجام می‌شود. هر جمله‌ای که شخصیت به زبان می‌آورد، خواه آن را با صدای بلند به دیگران بگوید یا در سکوت در ذهنش طنین انداز شود، به بیان جی. ال. استین کنشی گفتاری است؛ کلماتی که سبب وقوع امری می‌شوند^۱.

۱. جان ال استین، چگونه با واژگان کارها را انجام دهیم، انتشارات دانشگاه اسکسفورد، ۱۹۶۲

گفتن همان انجام دادن است و به همین دلیل، من بازتعریف خود را از دیالوگ گسترده کرده‌ام و هر آن‌چه را شخصیت به خود، به دیگری یا به خواننده/تماشاگر بگوید دیالوگ نامیده‌ام؛ زیرا در هر صورت، کنشی رخ می‌دهد که نیاز یا خواسته‌ای را برآورده می‌کند. در تمام این سه حالت، هنگامی که شخصیت سخن می‌گوید، به جای کنشِ کرداری، کنشی گفتاری انجام می‌دهد و هر یک از این کنش‌های «از خلالِ سخن»، صحنه را از ضربی به ضرب دیگر می‌برد، و هم‌زمان به شیوه‌ای پویا و محرک شخصیت را به خواسته اصلی‌اش نزدیک‌تر می‌سازد (مثبت) یا وی را از آن دورتر می‌کند (منفی). دیالوگ به مثابه کنش، اصل بنیادین کتاب حاضر است. گفت‌وگو با یکی از این دو شیوه، کنش را به انجام می‌رساند: دیالوگ دراماتیزه یا دیالوگ روایی.

دیالوگ دراماتیزه

دراماتیزه کردن به معنی به نمایش درآوردن در صحنه است. چه لحن گفتار کمیک باشد و چه تراژیک، دیالوگِ دراماتیزه منجر به ردوبدل شدن جمله‌ها میان شخصیت‌هایی می‌شود که در کشمکش هستند. هر جمله‌ای کنشی با قصدِ معین را در بر می‌گیرد و سبب پدید آمدن واکنشی در همان صحنه می‌شود.

این مسأله حتی در مورد صحنه‌های تک شخصیتی نیز صادق است. هنگامی که کاراکتر می‌گوید «از دست خودم عصبانی‌ام»، چه کسی از چه کسی عصبانی است؟ همان‌گونه که تصویر خود را در آینه مشاهده می‌کنید، تصویر خود را در تخیل خویش نیز می‌بینید. درواقع درحین بحث کردن با خود، ذهن شما خویشتنِ دومی پدید می‌آورد و چنان با او صحبت می‌کند که گویی فرد دیگری است. گفت‌وگوی درونیِ شخصیت درواقع صحنه‌ی دراماتیزه‌ی پویایی است که میان دو خویشتن در کشاکش با یکدیگر شخصی واحد رخ می‌دهد و ممکن است هر یک از آن‌ها پیروز یا بازنده این بحث باشد. بنابراین در تعریفی دقیق همه تک‌گویی‌ها (مونولوگ‌ها) درواقع دیالوگ هستند. هر هنگام کاراکتر سخن می‌گوید، درواقع با دیگری صحبت می‌کند؛ حتی اگر این دیگری، رویِ دیگر خودش باشد.

دیالوگ روایی

دیالوگ روایی به معنای گفته‌های خارج از صحنه است. در چنین وضعیتی، به اصطلاح دیوار چهارم واقع‌گرایی ناپدید می‌شود و شخصیت از موقعیت نمایشی (دراماتیک) داستان خارج می‌گردد. بازهم، به بیانی دقیق، گفت‌وگوهای روایی، مونولوگ (تک‌گویی) نیستند بلکه دیالوگ‌هایی هستند که در آن‌ها شخصیت، کنشی کلامی انجام می‌دهد و به شکلی مستقیم با خواننده، تماشاگر یا خویشتن سخن می‌گوید.

راوی اول شخص در ادبیات داستانی یا شخصیت روایت‌گر بر صحنه نمایش یا پرده سینما ممکن است تنها بخواهد که خواننده/تماشاگر را از وقایع گذشته آگاه سازد و کنجکاری وی را نسبت به رویدادهای آتی برانگیزد. وی ممکن است از دیالوگ روایی صرفاً برای به نمایش درآوردن این مقصود سهل بهره‌گیرد و هدف دیگری نداشته باشد.

گرچه در موقعیت‌های پیچیده‌تر، شخصیت ممکن است از واژه‌ها برای متقاعد کردن خواننده/تماشاگر بهره‌برد تا رفتار ناشایست گذشته‌اش بخشیده شود و مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد تا به جانبداری از وی دشمنان را از زاویه نگاه او بنگرد. در هر داستان، هم آرزوهای احتمالی شخصیت که وی را به کنش وامی‌دارد و هم شیوه‌هایی که او برای صحبت کردن با خواننده/تماشاگر به کار می‌گیرد، نامحدودند.

مشابه همین موقعیت، برای شخصیتی که در ذهن با خویشتن سخن می‌گوید، نیز رخ می‌دهد. او ممکن است هر مقصودی از این گفت‌وگو داشته باشد: همان‌طور که افکارش در گذشته، حال و آینده‌ی احتمالی سیر می‌کند و در واقعیت یا تخیل پرسه می‌زند، ممکن است خاطره‌ای را به یاد آورد که برایش لذت‌بخش بوده، دچار سردرگمی شود که آیا می‌تواند به عشق دلدارش اعتماد کند یا نه، خیال پردازی کند درباره زندگی و خود را امیدوار سازد و از این دست.

برای آن‌که نشان دهم مفهومی واحد، چگونه در سه شیوه گوناگون دیالوگ بیان می‌شود، متی از رمان «دکتر گلاس» نوشته یلمار سودربری، نویسنده سوئدی، که در سال ۱۹۰۵ نوشته شده را برگزیده‌ام.

این کتاب در قالب خاطرات قهرمانی نوشته شده که نام وی عنوان کتاب است. خاطره‌نگاری واقعی معمولاً گفت‌وگوهای شخصی واقع‌نگار با خودش را دربرمی‌گیرد؛

بنابراین خاطره‌نگاری داستانی، باید به گونه‌ای نوشته شود که خواننده احساس کند در حال استراق سمع گفت‌وگوهای محرمانه‌ی درونی است.

در رمان سودربری، دکتر گلاس می‌خواهد یکی از بیمارانش (زنی که او در خفا عاشقش است) را از چنگال همسرش که او را مورد آزار جنسی قرار می‌دهد، نجات دهد. هر روز وی در ذهن خود بحث‌های اخلاقی در موافقت یا مخالفت با کشتن آن مرد راه می‌اندازد؛ هر شب در کابوس‌هایش مرتکب قتل می‌شود. (بعدتر در کتاب، او واقعا آن شوهر را مسموم می‌کند). در تاریخی که هفتم آگوست ثبت شده، وی درحالی که عرق سرد بر صورتش نشسته، از کابوسی بیدار می‌شود. به این دیالوگ‌روایی که در خلال آن گلاس می‌کوشد خود را متقاعد سازد که این رویای هراسناک، پیشگویی آینده نیست، توجه کنید:

«رویاها چون نهرها جاری می‌شوند». مثلاً حکمت‌آموز سخیف، خوب می‌شناسمت! در دنیای واقعی بیشتر رویاهای فرد حتی ارزش لحظه‌ای تأمل کردن ندارد- تنها پاره‌هایی از تجربه‌های او هستند و اغلب ابلهانه‌ترین و بی‌اهمیت‌ترین آن‌ها؛ که خودآگاه تشخیص می‌دهد ارزش نگهداری ندارند. با این حال همان‌ها هم چون شبحی در انباری و اتاقک زیرشیروانی ذهن به زندگی شبح‌وار ادامه می‌دهند. اما رویاهای دیگری نیز هستند. یادم است که در کودکی تمام بعدازظهری را به یک مسأله‌ی هندسه فکر می‌کردم و سرانجام هم مجبور شدم پیش از یافتن راه حل به بستر بروم. درحال خواب، مغزم به اختیار خود به کارش ادامه داد و در رویایی به پاسخ مسأله رسیدم. و جواب درست بود. رویاها چون حباب‌هایی هستند که از عمق برمی‌آیند. و اکنون روشن‌تر به آن‌ها می‌اندیشم - بسیار پیش آمده که رویایی به من چیزی درباره خودم بیاموزد، خیلی اوقات خواسته‌هایی را برایم آشکار کرده‌اند که حتی آرزوی داشتشان را هم نکرده بودم، آرزوهایی که در بیداری هرگز به شناختشان نرسیده بودم. سپس این آرزوها، این رویاها را در روز روشن بررسی می‌کردم و می‌سنجیدم. به ندرت پیش می‌آمد که در بیداری‌ام دوام آورند و اغلب باز آن‌ها را روانه همان اعماقی می‌کردم که به آن‌جا تعلق داشتند. در طول شب ممکن بود از نو به من هجوم آورند اما آن‌ها را تشخیص

می‌دادم و حتی در رویا از سر تحقیر به آن‌ها می‌خندیدم تا آن‌که سرانجام از ادعاهایشان چشم‌پوشی می‌کردند و من بار دیگر به واقعیت و زندگی در روشنائی روز باز می‌گشتم.

در جمله نخست، گلاس ضرب‌المثلی را که در ذهنش غوطه می‌خورد، مخاطب قرار می‌دهد؛ آن چنان که گویی این پندار، ذهنی از آن خود دارد. سپس شروع به بحث کردن با سویه‌ی خاموش، سیاه و بی‌اخلاقش، خویشتنی که با آرزوی قتل مغشوش گشته، می‌نماید. در آخرین جمله، گلاس می‌اندیشد که خویشتنِ نیکوترش پیروز این بحث و جدل شده است... دست کم برای لحظه‌ای. دقت کنید که چگونه جمله‌ها از طریقِ اطناب کلام و تراکم واژگان، اندیشناکی ژرفِ شخصیت را نشان می‌دهند.

اکنون این گونه در نظر آورید که سودربری این متن را در قالبِ گفت وگویی روایی که دکتر گلاس مستقیم به خواننده می‌گوید، نوشته است. برای نوشتن در قالبِ لحنِ خاصی که گلاس در هنگام صحبت با دیگران برمی‌گزیند، سودربری لحنِ مقتدرانه‌ای به گلاس بخشیده که پزشکان در هنگام تجویز نسخه برای بیمار از آن استفاده می‌کنند. این جمله‌ها اگر کوتاه‌تر شوند به جمله‌های امری بدل می‌گردند. انجام بده، انجام نده، و اماهایی که افزوده می‌شود تا چرخشی ناگهانی در افکار وی پدید آورد:

«روایاها چون نه‌رها جاری می‌شوند». ضرب‌المثلی است که می‌دانم شنیده-اید. باورش نکنید. بیشتر رویاهای ما حتی ارزش لحظه‌ای تأمل کردن ندارد. این خرده تجربه‌ها ابلهانه و بی‌اهمیت‌اند و خودآگاه آن‌ها را بی‌ارزش می‌داند. با این حال در پسِ ذهن به زندگی سایه‌وار خود ادامه می‌دهند. ناخوشی آور است. اما برخی رویاها سودمندند. وقتی که پسر بچه‌ای بودم، تمام بعدازظهری را به اندیشیدن درباره یک مسأله‌ی هندسه گذراندم. به بستر که رفتم هنوز مسأله حل نشده بود. اما در خواب، ذهنم به کار کردن ادامه داد و در رویایی جواب مسأله را یافتم. رویاهای خطرناکی هستند که چون حباب از اعماق سر برمی‌آورند. اگر جسارت فکر کردن به آن‌ها را داشته باشید، به نظر می‌رسد که چیزی درباره خودتان به شما می‌آموزند- خواسته‌ای که حتی فکر خواستش را نکرده بودید، آرزویی که جرأت به زبان آوردنش را نداشتید. این‌ها را باور نکنید. این رویاها را هنگامی که در روشنائی روز بررسی کنید و

بسنجید، دیگر دوام نمی‌آورند. پس آن کنید که شخص سالمی می‌کند. آن‌ها را به همان اعماقی که به آن‌جا تعلق دارند روانه کنید. اگر باردیگر در شب به شما هجوم آورند به آن‌ها بخندید تا هنگامی که تمام ادعاهایشان درباره زندگی واقعی شما را پس بگیرند.

در انتخاب سوم، سودربری که نمایشنامه نیز می‌نوشت، ممکن بود که این ایده‌ها را به شکلی دراماتیزه بر صحنه آورد. او می‌توانست دکتر را به دو شخصیت مجزا تبدیل کند: گلاس و مارکل. در رمان، مارکل روزنامه نگار، دوست صمیمی گلاس است. در نمایشنامه، ممکن بود مارکل روی اخلاق‌گرا و نیکوکار گلاس باشد و خود گلاس روی رنج‌کشیده‌ای باشد که گرایش به قتل دارد.

در زیر متن صحنه پایین، گلاس برای درمان رویاهای عذاب‌آورش از مارکل کمک می‌خواهد. مارکل در پاسخ پرسش‌های دکتر، بیانیه‌های اخلاق‌گرایانه صادر می‌کند. این متن تصویرگرایی رمان را حفظ می‌نماید (زبان تمثیلی در تئاتر مرسوم است) اما طراحی جمله‌ها از بن‌آکنده به سرآکنده تغییر می‌کند تا راهنمایی برای بازیگران شود. (برای مطالعه طراحی جمله فصل پنج را ببینید.)

گلاس و مارکل در کافه‌ای می‌نشینند. غروب که رو به شب می‌گذارد، کنیاک بعد از شام خود را می‌نوشند.

گلاس این ضرب‌المثل را شنیده‌ای که می‌گوید «رویایا چون نهرها جاری می‌شوند»؟

مارکل بله، مادر بزرگم همیشه آن را می‌گفت، اما در واقع، بیشتر رویایا تنها تکه پاره‌هایی از رویدادهای روزند، ارزش به خاطر سپردن ندارند.

گلاس با آن‌که بی‌ارزش‌اند اما به زندگی سایه‌وار در پس ذهن ادامه می‌دهند. در ذهن تو این گونه است دکتر، نه ذهن من.

گلاس گمان نمی‌کنی که رویایا پیشی به ما می‌بخشند؟

مارکل بعضی وقت‌ها. وقتی که خیلی جوان بودم تمام بعدازظهری را به یک

مسأله‌ی هندسه فکر کردم و به بستر که رفتم هنوز جواب را نیافته بودم.

اما مغزم به کار خود ادامه داد و در رویایی پاسخ آن را یافتم. فردا صبح

آن را بررسی کردم تا ببینم نکند این جواب لعنتی غلط باشد.

گلاس نه مقصود من امری نهانی است، نگرشی تازه به خویشتن، حباب‌های حقیقتی که از اعماق برمی‌آیند، آن خواسته‌های پلیدی که شخص هنگام خوردن صبحانه جرأت اقرار کردنشان را ندارد.

مارکل اگر چنین رویایی داشته باشم، البته نمی‌گویم که داشته‌ام، آن را دوباره به همان اعماقی که به آن‌جا تعلق دارند روانه می‌کنم.

گلاس و اگر این رویاها هر شب و هر شب تکرار شوند؟

مارکل رویایی می‌بینم که در آن، تا آن‌جا به این رویاها می‌خندم و ریشخندشان می‌کنم تا از ذهنم بیرون روند.

این سه شیوه بیانی، محتوای اصلی یکسانی دارند اما بسته به آن‌که مخاطب گفته‌ها، خویشتن، خواننده و یا شخصیت دیگری در داستان باشد، زبان، قالب نوشتار، طرز بیان، لحن و بافت اثر از اساس تغییر می‌کند. این سه اسلوب بنیادین دیالوگ نویسی به سه سبک نوشتن کاملاً متفاوت نیاز دارد.

دیالوگ و رسانه اصلی

تمام دیالوگ‌ها، خواه دراماتیزه یا روایی، در هم‌نوایی فاخر سمفونی داستان، نت‌های خود را می‌نوازند اما بسته به آن‌که بر صفحه، صحنه یا پرده اجرا شوند، انتخاب سازها و تنظیم موسیقی به شکل قابل ملاحظه‌ای متفاوت خواهد شد. به همین سبب، رسانه مورد نظر نویسنده تأثیری شگرف بر ساخت دیالوگ می‌گذارد- چه به لحاظ کمی و چه به لحاظ کیفی.

برای مثال، تئاتر، از اساس رسانه‌ای شنیداری است. مخاطب نمایش بیش از آن‌که ببیند به شنیدن ترغیب می‌شود. در نتیجه، صحنه، صدا را بر تصویر مقدم می‌سازد.

در سینما درست برعکس است. فیلم در ذات خود، رسانه‌ای دیداری است. در این‌جا مخاطب بیش از شنیدن به دیدن تشویق می‌شود. از این رو، در فیلمنامه تصویر بر صدا رجحان دارد.

زیبایی‌شناسی در آثار تلویزیونی، چیزی میان تئاتر و سینماست. در سریال‌های تلویزیونی معمولاً صدا و تصویر در موازنه‌اند، و مخاطب را فرامی‌خوانند که کم و بیش به یک اندازه ببیند و بشنود.

ادبیات داستانی رسانه‌ای تفکربرانگیز است. درحالی‌که داستان‌هایی که بر صحنه اجرا می‌شوند یا بر پرده سینما به نمایش درمی‌آیند، مستقیم بر گوش و چشم مخاطب می‌تازند، ادبیات از مسیری غیرمستقیم به ذهن مخاطب راه می‌یابد. خواننده باید نخست زبان اثر را تفسیر کند، سپس مناظر و صداها را که توصیف شده مجسم نماید (تجسم هر خواننده‌ای خاص خود اوست) و سرانجام به خود فرصت دهد که به این تخیل واکنش نشان دهد. افزون بر این، از آنجایی که در ادبیات داستانی، شخصیت‌ها را بازیگری بازی نمی‌کند، نویسنده آزاد است با توجه به آنچه مناسب تشخیص می‌دهد، گفت‌وگوها را کم یا زیاد کند و دیالوگ‌ها را به شکل دراماتیزه یا روایی بیان نماید.

دیالوگ بر صحنه

دیالوگ دراماتیزه

واحد بنیادین ساختار داستان در هر چهار رسانه اصلی صحنه است. در تئاتر، اکثر صحبت‌ها در قالب دیالوگ‌های دراماتیزه‌ای بیان می‌شود که شخصیت‌ها در صحنه‌های گوناگون با یکدیگر رد و بدل می‌کنند.

نمایش تک‌شخصیتی نیز از این قاعده مستثنی نیست. هنگامی که شخصیتی تک بر صحنه‌ی نمایش ظاهر می‌شود، صحنه‌هایی خلق می‌گردد که در آن‌ها بازیگر از طریق تقسیم خود به دو نفر، دیالوگ‌های دراماتیزه درونی را بیان می‌کند، گویی دو خویشتن در کشاکش خود را در مقابل هم قرار می‌دهد. اگر شخصیت در آرامش افکار خود را با دیگران مطرح سازد، این خاطرات، خیال پردازی‌ها و فلسفه‌ها به بهترین شکل، کنش‌های درونی را نشان می‌دهند که مقصودی را دنبال می‌کنند و انگیزه پدید آمدنشان خواسته شخصیت است. مهم نیست که این تفکرات در ظاهر، چه اندازه منفعل و بی‌هدف به نظر آیند، این‌ها درواقع دیالوگ‌هایی دراماتیزه هستند، که از طریق شخصیتی که در کشاکش با خودش است بیان می‌شوند؛ به این منظور که چیزی را به خودش بفهماند یا گذشته‌ای را به فراموشی سپارد یا دروغی به خود تحویل دهد- یا هر کنش درونی دیگری که نمایشنامه‌نویس ممکن است ابداع کرده باشد. «آخرین نوار کراپ» اثر ساموئل بکت نمونه‌ای درخشان از گفت‌وگوی دراماتیزه در نمایشی تک‌شخصیتی است.

دیالوگ روایی

مطابق با عرف کهن تئاتر، نمایشنامه‌نویس ممکن است دیالوگ روایی را به این شکل در خدمت گیرد که شخصیت را از جریان صحنه‌های نمایش خارج سازد و او را وادارد تا در تک‌گویی یا در شکل موجز آن، کناره‌گویی، خطاب به تماشاگر سخن گوید.^۱ نتیجه کار اغلب اعتراف، فاش کردن راز یا آشکار کردن صادقانه‌ی آن چیزی است که شخصیت می‌اندیشد، احساس می‌کند یا می‌خواهد انجام دهد اما نمی‌تواند به شخصیت دیگری بگوید. برای مثال، ابراز ندامت دردناک تام وینگفیلد در «باغ وحش شیشه‌ای» اثر تنسی ویلیامز چنین است.

نمایش‌های تک نفره‌ای چون «سالِ اندیشه جادویی»، «امشب، مارک تواین» و «من همسر خودم هستم» سراسر تک‌گویی است. این آثار اغلب اقتباسی صحنه‌ای از کتاب-های بیوگرافی یا اتوبیوگرافی هستند و بازیگر، نقش فرد معروف معاصر (جوان دیدیون) یا شخصیت برجسته‌ای در گذشته (مارک تواین) را بازی می‌کند. در طول اجرا بازیگر ممکن است از هر سه فرم گفت‌وگوی شخصیت بهره برد. البته در بیشتر بخش‌ها، وی داستان را برای مخاطب و در قالب دیالوگ روایی بازگو می‌کند. گاهی‌ها نیز ممکن است به جای شخصیت‌های دیگری ایفای نقش نماید و صحنه‌هایی را از گذشته در قالب دیالوگ دراماتیزه بازسازی کند.

استندآپ کمدی مدرن هنگامی پدید آمد که کمدین‌ها از جُک گفتن صرف به بیان دیالوگ‌های روایی روی آوردند. کمدین استندآپ باید شخصیتی را خلق کند و نقشش را بازی کند (استیون کالبرت) و یا آن‌که مجموعه‌ای از شخصیت‌های دراماتیزه گوناگون برای خود بسازد (لوییس سی. کی) به این دلیل که: هیچ کس نمی‌تواند در قالب همان فردی که صبح از تخت خواب بیرون آمده قدم به صحنه گذارد. اجرا، نیازمند شخصیت است.

روی صحنه، بسته به تفسیر بازیگر، آنچه گفته می‌شود از دیالوگ دراماتیزه به دیالوگ روایی و برعکس تغییر می‌یابد. مثلاً، هنگامی که هملت، هستی خویش را به پرسش می‌گیرد، با بیان عبارت «بودن یا نبودن» با مخاطب سخن می‌گوید یا با خودش؟ انتخاب بازیگر، پاسخ را تعیین می‌کند.

۱. جیمز ای. هرش، شکسپیر و تاریخ تک‌گویی، انتشارات دانشگاه فرلی دیکنسن، ۲۰۰۳

روایت

برخی اوقات هنگامی که در داستان نمایش، آدم‌های زیادی از زمان‌های مختلف حضور دارند، نمایشنامه‌نویس ممکن است از راوی در کنار صحنه بهره گیرد. این ناشخصیت ممکن است وظایف زیادی انجام دهد: رویدادهای تاریخی را به هم پیوند دهد، شخصیت‌ها را معرفی کند، یا کنش را در تناقض با اندیشه‌ها و تفسیرهایی قرار دهد که نمی‌توان آن‌ها را به شکل مستقیم در صحنه دراماتیزه کرد.

نمونه‌ها: در «شب یخ بندان» اثر دونالد هال (برگرفته از زندگی رابرت فراست، شاعر) و اقتباس حماسی اردوین پیسکاتور از جنگ و صلح تولستوی، راویان در صحنه همچون دانای کل اطلاعاتی درباره تاریخ و شخصیت‌ها به مخاطب می‌دهند اما هیچ خواسته شخصی ندارند. آن‌ها بیرون از درام قرار دارند و صرفاً جریان داستان‌گویی را تسهیل می‌کنند. بر خلاف آن‌ها، در «شهر ما»، راوی‌ای که تورنتون وایلدِر نمایشنامه‌نویس، او را در قالب مدیر صحنه معرفی می‌کند، چند وظیفه گوناگون دارد. او رویدادها را روایت می‌کند، نگرش مخاطب را سمت و سو می‌دهد و حتی گاهی نقش‌های کوچکی در نمایش ایفا می‌کند.

دیالوگ بر پرده

دیالوگ دراماتیزه

همچون تئاتر، اکثر صحبت‌هایی که بر پرده نقش می‌بندد دیالوگ دراماتیزه است، که در فیلم، در قالب شخصیت و در قاب دوربین یا در انیمیشن به شکل صدای روی تصویر بیان می‌شود.

دیالوگ روایی

شخصیت‌های سینمایی دیالوگ روایی را به یکی از دو شکل زیر بیان می‌کنند: به شکل صدای روی تصویر و خارج از قاب دوربین یا در صحبت مستقیم رو به دوربین در قالب تک‌گویی سینمایی.

از زمانی که فیلم‌ها ناطق شدند، شخصیت‌های خود-روایت‌گر و خارج از قاب تصویر همواره نقشی مهم داشته‌اند. گاهی اوقات آن‌ها با آرامش، منطق و لحنی قابل اعتماد