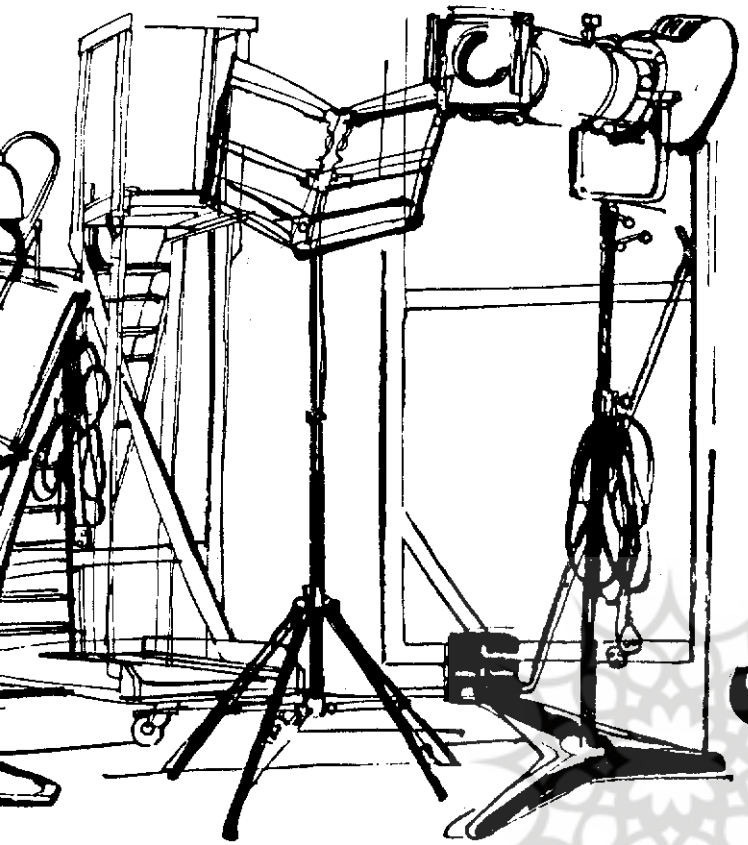


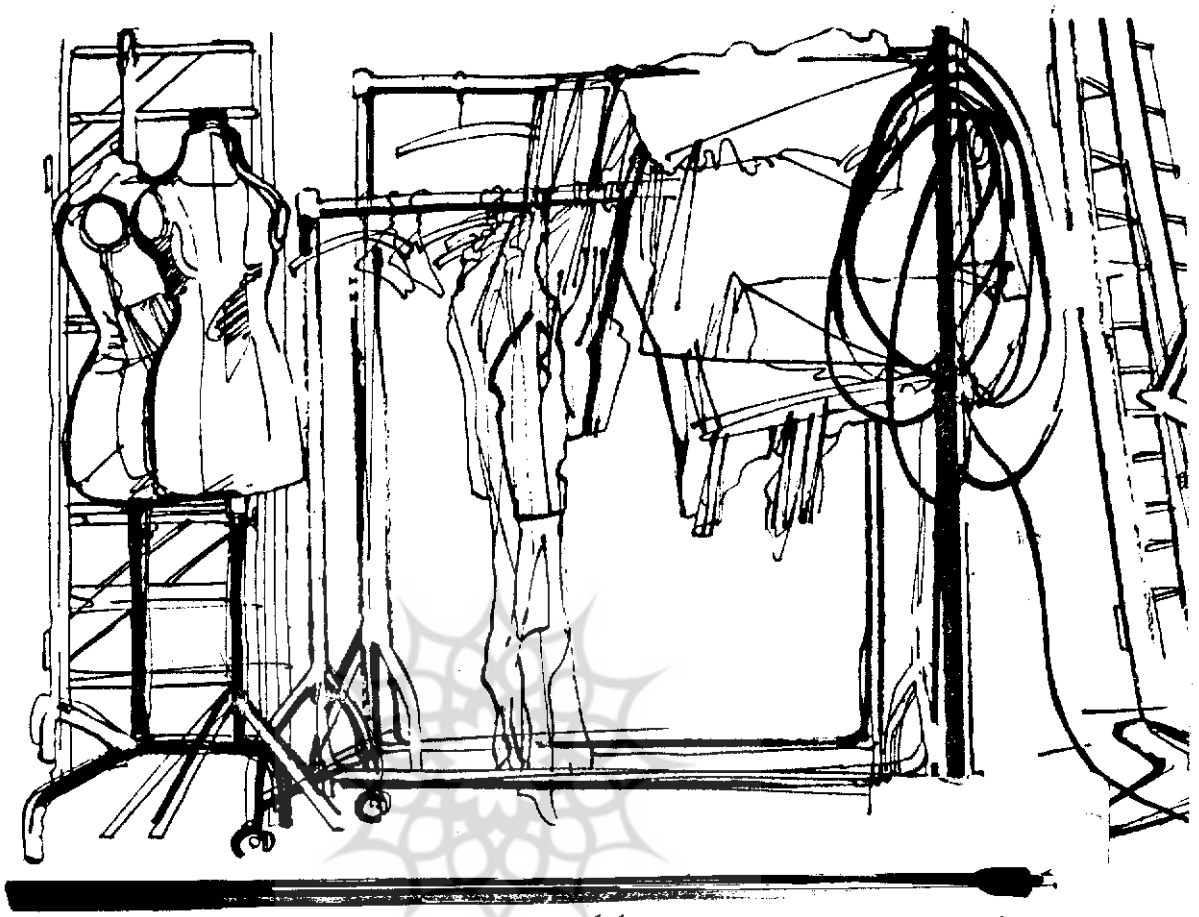
دربارهٔ ساختمان نمایش

گفت و گو

برنامه های نمایشی ساده، که حتی باندازهٔ کافی با کلام سروکار دارند، معمولاً بیشتر آفریدهٔ کار کارگردانان، سخن پردازان و آهنگسازانند تا نمایشنامه نویسان. هیچکس انکار نمی کند که چنین برنامه هایی می توانند تجربه های نمایشی مؤثری باشند، اما این که چگونه می توانند اینطور باشند، در محدودهٔ گفتار فعلی ما نیست. در آن نمایشی که ما در نظر داریم، نوشتار نمایشنامه نویس، چه بصورت گفتار ساده، چه بصورت شعر یا آوازغنایی، همهٔ کار را می کند و باید بکند. «تدارکات»، حرکت، نما و امور سمعی و بصری ورای گفت وگو، باز بمیزان زیاد بعهدهٔ کارگردان است. راست است: نویسنده می تواند بخواهد که یکی از این عوامل به بافت نمایشنامه اش افزوده شود. اما موفقیت نمایشنامه، در نهایت، بستگی به این خواهد داشت که آدم های نمایش روی صحنه بهم چه می گویند. از **آشیل** تا **سارتر**، از **شکسپیر** تا **تنسی ویلیامز**، چنین بوده است. اگر از این حرف ها این نتیجه گرفته شود که گفت وگو در نمایش تقریباً همه چیز است باید بگویم نتیجهٔ درستی گرفته شده. این که چگونه باید نمایش نوشت، یعنی چگونه باید گفت وگو نوشت. کیفیت نمایش بستگی به این دارد که گفت و گو در تداوم خود چگونه بکار برده شده.

عمل از راه گفت وگو

کار گفت وگو اِعمال دگرگونی ست. گفت وگو، در واقع هر کلمه، باید دگرگون سازد —نه حتماً بشیوهٔ بنیادی،



بلکه بصورت مکاشفه. بیشتر، بخاطر همین دگرگونی‌ست که هر تقابل انسانی، حتی پیش پا افتاده‌ترین آنها، بر ما اثر می گذارد. نمایش های **چخوف**، برخلاف نمایش های **ایبسن**، به این رده نزدیک‌ترند. گفته‌اندنمایش های **چخوف** «بدون طرح»اند، اما در حقیقت، او آنچنان در ژرفا به شخصیت های متعدد می پردازد که هریک از نمایش های او می‌تواند شش طرح برای یک نمایشنامه‌نویس دیگر تأمین کند. ولی، البته، مؤثرترین و پایدارترین دگرگونی که یک نمایشنامه‌نویس می خواهد ایجاد کند در صحنه نیست، بلکه در میان **مخاطبان** است. اگر این دگرگونی آنجا ایجاد نشود، نمایش شکست می خورد. چون این همهٔ چیزی‌ست که نمایش در بارهٔ آن است: مخاطبان — نه آن حرکت‌های روی صحنه، هرچه هم که جالب بنمایند. مخاطبان هدف نمایش اند، آنچه کـه نمایش قرار است عمیقاً تکان بدهد آنان‌اند. **برتولت برشت**، نمایشنامه‌نویس آلمانی، تا آنجا که بـه این هدف مربوط می شود، قصد داشت پا فراتر بگذارد. پیش از هر چیز، او می خواست کاری کند که مردم بطور خیلی عینی‌تر و فکورانه‌تری واکنش نشان بدهند. نمی‌خواست آنان پس از این که یک تراژدی اجتماعی دیدند و به خانه هایشان رفتند، دست به گریه بگذارند، بلکه می‌خواست وقتی کـه به خانه هایشان برمی گردند، تصمیم بگیرند که کاری بکنند — همانطور که وقتی از شنیدن یک سخنرانی در بارهٔ لزوم اصلاحات اجتماعی برمی گردند. هیجان‌زده‌ترین مخاطبانی که‌مادیده ایم تماشاگران‌یکی از نمایش های خود **برشت** — «ننه‌دلاور» — بودند، که همزمان با پایان خوش نمایش فریادهای شادمانی سر دادند. اگر خبیثی آنجا دم دست بود، جماعت او را هو می کردند. اما نظریه های **برشت** هیچگاه در عمل به تحقق نپیوست و

خبیث های او همیشه در هاله ای از شوخی قرار می گرفتند.

پس نمایش را نباید با گپ زدن های معمولیِ مودبانه در بارهٔ هیچ و بتعویق انداختن تعارف آمیز مطرح کردن موضوع اصلی و واگذاشتن ادای مطلب حیاتی تا —مثلاً— پس از صرف چای، آغاز کرد. باید همزمان با بالا رفتن پرده وارد موضوع شد. گفت وگو جریان عمل را به پیش می برد و از همان ابتدای کار، همه چیز باید در حال حرکت باشد — و مهم نیست که این حرکت تا چه حد تدریجی و در نظر اول غیرمحسوس باشد— مثل رشد یک دانه، باز شدن یک گل. و چون این یک نمایش است، ناگهان، در جایی و در زمانی خاص، ما از یک دگرگونیِ معنی دار، یک تغییر شکل بنیادی، چه در رابطهٔ میان دو یا چند آدم و چه در توسعه و خویشتن یابی یک شخصیت، آگاه می شویم. اما همیشه در نمایش عامل اصلی دگرگونی ست. هرچند طبعاً این دگرگونی هیچگاه بصورت یک عمل چشمگیر، باور نکردنی و «تئاتری» انجام نمی گیرد — مگر این که ما با «ملودرام» سروکار داشته باشیم.

شخصیت از راه گفت و گو

کار دوم گفت وگوبازآفرینی شخصیت است. اینجا، بیش از همه، مهارت نمایشنامه نویس لازم است و او باید این کار را بدون تحلیل های روان‌شناسانه و مطوّل، که رمان‌نویس می تواند به آن بپردازد، انجام دهد — در واقع، فقط با همان کلمه هایی که شخصیت هایش بکار می برند. و اینجاست که امکان قابل توجهی برای القای ابهام فراهم می آید. چون، حتی وقتی که شخصیتی همانرا که احساس می کند می گوید، چگونه بدانیم که راست می گوید —حتی اگر خود او به آنچه می گوید باور داشته باشد. می دانیم که جهان پر است از گم-گشتگان. اما نمایشنامه‌نویس باید این طنزها و ابهام‌ها را با غنای شخصیت‌سازی خود پیش بکشد و آشکار کند. اگر او نتواند به شخصیت هایش زندگی ببخشد، هرچه هم گفت و گوی او در کارکرد دیگرش، که بیان عمل است، موفق باشد، بیشترِ علاقهٔ مخاطبان به نمایش از میان خواهد رفت. و — گام دیگری بپیش برداریم — اگر مخاطبی شخصیت ها را جذاب نیابد، حتی اگر به آنان زندگی هم بخشیده شده باشد، خیلی بعید است علاقه‌مند باشد ببیند جریان عمل با آنان چه می کند. پس باید به شخصیت ها اهمیت بخشید —به کلام دیگر، آنان را نمونه هایی از جریان های بزرگ و قابل توجهی از زندگی بشری قرار داد. آشکارا آسان نیست که تعیین کرد چه چیزی از اهمیت بیشتری برخوردار است. اما، بعنوان مثال، می توان، در این مورد، از «خانهٔ عروسک» **ایبسن** و «آنا کارنینا»ی **تولستوی** نام برد. دومی، البته، رمان است، اما موضوع آن، انقیاد زنان، بوسیلهٔ **ایبسن** هم به نمایش درآمده. نمایش او با صدای شناخته‌شده‌ای در تاریخ نمایش پایان می گیرد: قهرمان زن، که شوهرش را ترک می گوید، در خانه را پشت سر خود بهم می کوبد. ممکن است بگویید فرصت هایی برای نوشتن در بارهٔ چنین موضوع هایی همیشه فراهم نیست، یا این که شاید نویسندهٔ دیگری هدف های متفاوت‌تر و ملایم‌تری داشته باشد. فقط می توان گفت هر نمایش باارزش و قدرتمندی با مسائل عمیق و مباحثی سروکار دارد که بشر را به تأمل وامی دارد.

چگونه فن گفت و گو نویسی غنی می شود؟

گذشته از توجه دقیق به گفت وگو نویسی نمایشنامه نویسان دیگر، هر نمایشنامه نویسی باید گفت وگوی خودش را بنویسد. باید تمرین کرد — با سوال های عمده، جواب های عمده، عبارت های مشخص بریده‌بریده، گیرودار لهجه، که به کشف و اوج می انجامد. درعین حال، باید به منبع همهٔ گفت وگوها رفت — گفتار روزانه، کلمه هایی که از دهان مردم درمی آید. باید با صرافت خاطر گوش داد، یادداشت کرد، بخاطر سپرد، بکار برد— نه بعنوان سنگ های ذیقیمتی که به صفحهٔ ثابتی نصب می شوند، بلکه بعنوان چیزهای بی شکلی که باید بازسازی و دگرگون شوند. با آهنگ گفتار عادی روزانه باید آشنا شد تا دست آخر بتوان در قالب آن گفتار کلمه هایی بکار برد که پیشتر هرگز گفته نشده است. هنگام نوشتن، حافظهٔ گوش نویسنده دائماً باید بکار باشد. برای برخی این کار آسان‌تر است تا برای دیگران —

برای کسانی که، مثلاً، به زبان گفت‌وگو می‌اندیشند. اینان، بگمان من، نمایشنامه‌نویس‌های «طبیعی» هستند، در حالی که آنان که شیوهٔ اندیشیدنشان آگاهانه «غیرگفت‌وگویی»ست، شاید رمان‌نویس‌های «طبیعی» باشند.

اما دانستن این که مردم عملاً چگونه حرف می‌زنند هیچگاه کافی نیست، و کلماتی که شما در زندگی روزانه می‌شنوید، پیش از این که بصورت گفت و گوی نمایشی درآیند، باید فراگرد معینی را طی کنند. هیچکدام از تکرارها، حرف‌های بی مورد، پرت و پلاهای گفت‌وگوی عادی روزانه جایی روی صحنه ندارند. آیا این مسأله نمایشنامه‌نویس را از این که شخصیتی را «طبیعی» جلوه دهد باز می‌دارد؟ نه. اینطور نیست. نمایشنامه‌نویس می‌خواهد نمایشنامه‌ای خلق کند، نه این که یک گردهم‌آیی عمومی را گزاره کند. و آنچه که در بیرون صحنه «طبیعی»ست چیزی کاملاً متفاوت با آن چیزی‌ست که در روی صحنه «طبیعی»ست. هرچند یکی از این دو از آن یکی نشأت می‌گیرد، با پرداخت کامل آن، شکل دیگری خواهد یافت.

راست است که در این دوران رواج ضبط صوت، بسیاری از «طبیعی»های بیرون صحنه را با تلاشی گمراهانه برای القای «درست-نمایی» بکار می‌برند. اما نتیجهٔ نهایی این طبیعت گرایی‌های قالبی تضعیف تنشی‌ست که همیشه باید حضور داشته باشد. مثلاً اگر شخصیتی در جواب چیزی که قبلاً بوضوح ادا شده، می‌گوید «چی؟» یا «هان؟»، این جواب باید چیز با اهمیتی را که به تأکید نیاز دارد مطرح کند، نه این که فقط بخاطر نیمه کری شخصیت

باشد (مگر این که البته این کری برای پروراندن موضوع مهم باشد) و نه این که تلاش ساده‌لوحانهٔ نمایشنامه‌نویس باشد برای این که گفت‌وگویش «طبیعی» جلوه کند. برخلاف گفتار «طبیعی»، گفت و گوی نمایش همهٔ «غیرطبیعی بودن» کار هنری را خواهد داشت. و هر تکه باید واکنشی با معنا و مشخص برانگیزد.

«طبیعت گرایی» در سطح هیچگاه کافی نیست، هرچقدر هم موجه جلوه کند. برخی از نمایشنامه‌نویسان می‌توانند گفتار محلی را بگونه‌ای درخشان عرضه کنند، بطوری که از این نظر نمی‌توان به آنان خرده گرفت، اما با اینهمه به هیچ وجه نمی‌توانند شخصیت واقعی بسازند. این بوضوح نشان می‌دهد که چیزی پیچیده‌تر از درخشندگی در سطح در کار است. در واقع، شخصیت‌های بزرگ‌ترین شخصیت‌پردازان — **شکسپیر**— بیشتر بشیوهٔ «پنج وتدی» حرف می‌زنند. پس انتقال گفتار به گفت‌وگوی نمایش همیشه چیزی بیشتر از ثبت خام کلمات بر روی کاغذ است و همین «چیز بیشتر» است که ما هنر می‌نامیم.

گفتنی بودن

همهٔ گفت‌وگوهای نمایشی، برخلاف گفت‌وگوهای رمان، باید **گفته** شوند و بنابراین گفتنی باشند. پس وقتی که نمایش نوشته شد، باید بلند -بلند خوانده شود. یا ضبط شود و شنیده شود. نویسنده زود درمی‌یابد که چه قسمت از گفت‌وگو به زبان آمدنی نیست. هیچگاه تا پیش از اجرا نسخهٔ نهایی نمایشنامه نوشته نمی‌شود. در جریان اجراست که همهٔ نمایشنامه‌ها پالوده و پرداخته، جمع و جور و شسته رفته می‌شوند. حتی **تنسی و یلیامز** یکبار مجبور شد دو تا پردهٔ آخر بنویسد، چون اجراکننده نسخه اولیهٔ را رد کرده بود.

قانون آهنین ایجاز

این همان حاکم مستبد کهن است که باید از او فرمان برد. قوهٔ جاذبهٔ نمایش اگر ندیده گرفته شود، نمایش خراب خواهد شد. هر کلمه باید حساب شده باشد. هیچ چیز بی‌پایه و اضافی نباید وجودداشته باشد. خواننده‌ای که در مبلی لمیده و رمانی می‌خواند، ممکن است بتواند چند جمله یا حتی چند فراز بیابد که کاملاً مربوط نباشد و با اینهمه زیاد هم دلخور نشود، اما مخاطب نمایش، در صندلی تئاتر، از همان کلام اول، در مقابل هر لغزشی واکنش آنی نشان خواهد داد. بیهوده نیست که **چخوف** به نمایشنامه‌نویسان تأکید می‌کند: بنویسید و قیچی کنید، بنویسید و قیچی کنید!

فضا

اگر نمایش بمیزان زیادی به این عامل متکی باشد، نمایش بدی‌ست. (این عاملی ست که در فیلم‌های ترسناک اهمیت عمده دارد.) آنچه که نمایش باید بیش از همه بر آن متکی باشد آدم‌های آن است. اما مطمئناً فضا و زمینه می‌تواند نکته‌هایی را که آدم‌های نمایش مطرح می‌کنند تأکید کند. ما نمی‌توانیم برای روشن شدن این مطلب بسراغ منبعی بهتر از **شکسپیر** برویم. دیوانگی «لیر»، مثلاً، در «برهوتی پرآشوب» و در توفانی رعدآسا واقع می‌شود. لطیف‌ترین صحنهٔ عاشقانهٔ «رومئو و ژولیت» در یک شب زیبا و همراه با آواز بلبل‌ها روی می‌دهد. حتی ظرافت کوچکی مثل یک نوای بالالایکا از بیرون صحنه —در «باغ آلبالو» **چخوف**، مثلاً— می‌تواند چیز تعریف‌ناپذیر اما لازمی به نمایش بیفزاید.

اوج

نمایش، برخلاف رمان، همه‌اش اوج است. شما برای چند ساعت مخاطبانی در برابر خود دارید و باید در آن زمان همه چیز دربارهٔ انسان— بغرنج‌ترین هستی موجود— به آنان بگویید. اولین و شاید بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویسان جهان، یونانیان، به ضرورت تمرکز واقف بودند و تأکید می‌کردند. آنان قوانینی وضع کردند —وحدت زمان، عمل،

مکان — تا این اصل را مدون کرده باشند. هر انحرافی از سیر عادی زمان بی پایه و بنابراین غیر قابل قبول تعبیر می شد. در نتیجه همه چیز اوج است. ما «اودیپ شاه» **سوفوکل** را در ساعت آخر حکومتش می بینیم — و راستی هم ساعت آخر (شصت دقیقهٔ آخر) حکومت اوست — هر چند، حادثه های تعیین کنندهٔ بسیاری که در آن ساعت روی می دهد با همهٔ رویدادهای مهمی که پیش از آن روی داده بطور کاملاً طبیعی درهم تافته شده است. **ایبسن** این مفهوم را در نمایش «یان گابریل برگمن» بکار می گیرد، که دربارهٔ دو ساعت یا در همین حدود از زندگی یک مرد است. نمایش مدرن تک-پرده‌ای نمونهٔ دیگری از این نوع است، و مثلاً می توان از «داستان باغ وحش» **ادوارد آلبی** نام برد.

ولی خوشبختانه ما گرفتار این قانون غیرقابل انعطاف نیستیم، و **شکسپیر** یکی از کسانی ست که نشان داده رعایت آن لازم نیست، که عمل می تواند از نظر زمانی سال ها را در برگیرد، از نظر مکانی در اینجا و آنجا روی بدهد، شامل بیش از یک طرح باشدو بااینهمه ساختگی جلوه نکند. آنچه که شاید این نمایش ها، از نظر فشردگی ساختمان، از دست می دهند، با غنای موضوع، تنوع صحنه پردازی و نحوهٔ پروراندن شخصیت، بدست می آورند. ما آدم ها را فقط در انتهای کارشان نمی بینیم، آنان را در آغاز کار هم می بینیم — چنان که در «مکبث». پس این ادعا که همهٔ نمایش اوج است، اینجا چگونه مصداق می یابد؟ به این ترتیب که حتی اگر نمایش همهٔ زندگی یک آدم را در بر بگیرد، همهٔ آنچه که در هر صحنه یا هر پرده نشان داده می شود دقایق تعیین کنندهٔ زندگی اوست، اوج های کوچک، و هریک گام منطقی و گریزناپذیری‌ست بسوی اوج نهایی.

نمایش پیشتاز

این نوع نمایش طرح پردازی قراردادی را رد می کند، و شاید بهتر از همه با کارهای **ساموئل بکت** توضیح پذیر باشد. بعنوان مثال، در نمایش «در انتظار گودو»یش، دو ولگرد دو ساعتی در برابر یک دورنمای خالی نشسته اند و حرف می زنند، خودشان را می خارانند، بحث می کنند، چرت می زنند و منتظر شخص نامعینی بنام «گودو» هستند که از راه برسد. در هر نمایش پیش از این، نقطهٔ اوج سر رسیدن «گودو» می بود. (این یک شگرد صحنه پردازی‌ست که ظهور هر شخصیتی را که می خواهید اهمیت زیادی به او بدهید بتأخیر می اندازید تا شور و علاقهٔ زیاد ایجاد کنید.) اما «گودو» نمی آید. و در حالی که باز، در یک نمایشِ پیش از این دست کم توضیح نمایشیِ مناسبی برای این موضوع در کار می بود (چنان که در نمایش «در انتظار لِفتی» از **کلیفورد اودت**— «لفتی» در پایان کار نمی آید، چون بقتل رسیده)، اینجا هیچ توضیحی در بارهٔ سر نرسیدن «گودو»ی اسرارآمیز وجود ندارد. بسیاری از مردم وقتی که برای بار اول این نمایش را دیدند، بعنوان یک «نمایش نامربوط» به آن خرده گرفتند. اما این نمایش **بکت** احتمالاً با درستی بیشتری زندگی، جهان و رمز نهفتهٔ آن را بیان می کرد تا خیلی از نمایش های «مربوط» دیگر. اما این هم درست است که اگر نمایش او چیزی بیشتر از این هیچ و پوچی نمی بود، حتی اگر یک نکتهٔ فلسفی مناسب را هم بیان می کرد، بعنوان یک کار نمایشی ارزشی نمی داشت. این نمایش دست کم سه تا از نشانه های استانده‌ی تئاتر را، که شوخی، طنز و گفت وگونویسی ماهرانه است، دارد. جالب است که کیفیت های عمدهٔ این نمایش بسیار روشنفکرانه تا حدی از برنامه های تالارهای موسیقی مبتذل برگرفته شده — ولگردهای مسخره که شست های پاهاشان از نوک پوتین ها درآمده،ور زدن های واریته ای و غیره.

کارهای نویسندهٔ فرانسوی - رومانیایی، **یونسکو**، هم در آغاز تکان‌دهنده بود. او یکی از شناخته‌ترین نویسندگان تئاتر پوچی ست. شخصیت های **یونسکو** اغلب بگونه ای باهم حرف می زنند که انگار فرازهای نامربوطی از کتاب های مختلف را می خوانند. هدف او این است که آنچه را که او «عدم توانایی انسان به ایجاد ارتباط» می خواند بیان کند. اینجا هم، باز، آنچه که مخاطبان را روی صندلی، یا حتی بر لبهٔ صندلی، نگه می دارد طنز است — اسلوب نمایشی دیرینه ای به قدمت تاریخ نمایش.