شکل نمایشی و شکل شاعرانه در تئاتر

نوشته: رونالد گاسکل، شاعر و ناقد انگلیسی
ترجمه: قاسم غریبی
منبع: مجله الکانتر ۱۹۹۵

تئاتر معاصر، سه مفهوم مهم واقعیت را مطرح می‌کند: قضیه «ناتورالیستی» (طبیعت‌گرایانه) متکی بر علوم قرن نوزدهم، نوعی «ذهن‌گرایی» (یا سوبژکتیویسم) که متکی بر این فرض است که اندیشه، نخستین پدیدهٔ قابل اطمینان در تجربهٔ زندگی است، از آنجا که چشم‌اندازها، غالباً در هم ادغام می‌شوند، تئاتر مدرن، نمایشگر مجموعهٔ عجیبی از شکل‌هاست: ایبسن، ناتورالیسم را با سمبلیسم، می‌آمیزد، پیتس و برشت بر اساس تئاتر ژاپنی «نو» آثار خود را می‌نویسند، الیوت شعر «انسان کوچه» و «همسرایان اشیلی» را به وام می‌گیرد. با این همه به طور کلی می‌توان گفت که شکل تئاتری، بر دو نوع است. شکل آشناتر در یکصد سال گذشته، شکل نمایشی (یا ناتورالیستی) بوده است: نوعی اجرا، که در آن، آرایش صحنه و نمایش، شخصیت‌ها، و نحوهٔ محاوره‌اشان، هر آن، زندگی روزانه را به ما خاطرنشان می‌کنند. این شکل نمایشنامه «باغ آلبالو» اثر چخوف است و شکل کم آشناتر، هرچند باستانی‌تر که احتمالاً می‌توانیم شکل شاعرانه بنامیم، و این شکلی است که نه به یاری شباهت آن به زندگی ما در خارج از محیط تئاتر، بلکه وحدت و قوهٔ بیان مؤثر طرح و الگویش، متقاعد و مجاب می‌کند. نمایشنامهٔ شاعرانه، ممکن است در قالب شعر باشد، مثل نمایشنامهٔ «پرگانت»، یا در قالب شعر و نثر، مثل «عروسی خون» و یا صرفاً در قالب نثر، مثل «در انتظار گودو».

واضح است که وجوه افتراقی که در اینجا از آن‌ها یاد کردیم، مطلق و مجرد نیستند، زیرا «باغ آلبالو»، الگویی دارد که به اندازهٔ نمایشنامهٔ بکت، یا لورکا، مؤثر و کاملاً یکدست است. بنابراین، چرا گمان می‌کنیم که تمیز نمایشنامهٔ ناتورالیستی از نمایشنامهٔ شاعرانه مفید است، و چرا یک نویسنده به طور کلی کار خود را به یکی از این دو شکل محدود می‌کند؟

شکل یک نمایشنامه خوب، خواه نمایشی باشد خواه شاعرانه، در تمام جزئیات خویش حول یک موضوع مرکزی و اساسی، قوام می‌گیرد. ولی به طور کلی باید گفت که این عقیده و فکری نیست که بتوان آن را منطقاً پرورش داد. این موضوع مرکزی، زهدان احساس و عاطفه‌ای مبهم و نه‌چندان آگاهانه است. ماده‌ای خام، ناشناخته و آشفته که نویسنده‌ای می‌کوشد تا در اثری

هنری، به آن روشنایی و یکپارچگی ببخشد.

اما یک تم، در اندیشهٔ نویسنده‌ای شکل می‌گیرد که به جهان، از دیدگاه خاص خویش می‌نگرد. از نظر برشت، انسان حیوانی است سیاسی، از نظر الیوت، روحی شایستهٔ رستگاری، و از نظر بکت شوریده‌ای بی‌مصرف. ریشه‌های یک موضوع، از یک دیدگاه شخصی این‌چنین تغذیه می‌کند که نه‌فقط گونه‌ای راه و روش نگریستن، بلکه راه اندیشیدن و حس کردن است. و از اینجاست که چنین نتیجه می‌شود که شکل یک نمایشنامه، یعنی ساختمان، کاراکترسازی، دیالوگ و جز این‌ها، کاری بس مهم‌تر از کشف و ایضاً موضوعی خاص، انجام می‌دهد. فرم یا شکل، بیان‌کننده و مشخص‌کنندهٔ دیدی معین از زندگی بشری است. البته این دید هم اخلاقی و هم متافیزیکی است. فی‌الواقع، این اصطلاحات و عبارات سایه در سایه خویش می‌اندازند و باهم می‌آمیزند، زیرا منظور ما از گفتن کلمهٔ «واقعیت» آن بخش از تجربه ماست که، خوب یا بد آن را با اهمیت به شمار می‌آوریم. بنابراین، نخستین مسئله از نظر هر نویسنده، باید آن چیزی باشد که بتواند به آن به‌عنوان چیزی کاملاً واقعی، اعتماد کند، و پاسخ به این مسئله، در هنر او نقشی تعیین‌کننده دارد. در جایی که واقعیت منطبق بر جهان حواس است، یعنی جهانی که می‌توانیم آن را ببینیم و لمس کنیم، فرم نمایشی، احتمالاً جالب توجه به نظر می‌رسد. کسی که نسبت به جهان دیدی ذهنی یا مذهبی دارد، غالباً راه بیان خویش را در فرم شاعرانه می‌جوید. اکنون منظور ما این است که ببینیم در واقعیت، این امور چگونه اتفاق می‌افتند، و همچنین به یکی دو استثناء هم توجه کنیم.

به هر کجای تئاتر اروپایی بنگریم شاهد حضور ناتورالیسم با فرم نمایشی هستیم از او، بعد

تی.اس. الیوت

ایبسن

و نمایشنامهٔ «چوپانان ویک فیلد» گرفته تا نمایشنامهٔ «تاجر لندنی»۱. لیکن به طور کلی، حرکت به سمت نمایشنامه‌ای ظاهراً نزدیک به زندگی روزانه، سریع‌تر بوده است و تا همین اواخر، و از پایان قرن هفدهم، ادامه داشته است. تأثیر ایبسن در دههٔ هشتاد قرن گذشته، نشان‌دهندهٔ تغییر راه نیست، بلکه نشان‌دهندهٔ جهشی نامنتظر و در همان جهت، به پیش است. ولی چرا نمایشنامه از قرن هفدهم این جهت را اختیار کرده است؟ باید گفت که دید ناتورالیستی با پیشرفت دانش، شکل گرفت. البته روش‌های علمی شبیه به روش‌های تئاتری نیست. بااین‌همه اگر بپذیریم که جهان مادی به‌تنهایی واقعی است، و اینکه در احوال مردان و زنان همان‌قدر می‌توان به تحقیق پرداخت که در احوال جانوران، و اینکه مشاهده و شرح و بسط دقیق در چنین تحقیقاتی ضروری و اساسی است، ما به طور روشن در مسیر یک روش دراماتیک قرار گرفته‌ایم که تا حدود زیادی نمایشی خواهد بود. در انگلستان در زمان درایدن و کانگرو۲، و در فرانسه در پایان قرن هجدهم، ناتورالیسم شیوهٔ مسلط بر تئاتر بود. ظهور رمان، با توجهی که به زندگی مردان و زنان در محیطشان داشت، تئاتر را در همان جهت سوق داد، و با پیروزی زیست‌شناسی، ناتورالیسم، از نظر زولا، همچنین از نظر ایبسن

بعد از سال ۱۸۷۰، تنها شیوهٔ مجاز و گشوده برای نمایشنامه‌نویس جدّی به شمار می‌آمد. وقتی پرده در مقابل چنین نمایشنامه‌ای بالا می‌رود، اطمینان ما بلافاصله دوچندان می‌شود. صندلی‌ها و میزها از چوب ساخته شده‌اند و اگر مدیر صحنه کار خود را خوب انجام داده باشد، درها، محکم بسته شده‌اند. کارگاه بالمار اکدال، پر از شیشه‌های مواد شیمیایی و دستگاه عکاسی، اتاق کار وانیا، پر از دفاتر و کاغذ و پاکت پستی است، و البته منظور این نیست که ما را بر آن دارد تا با کاراکترها احساس صمیمیت کنیم، بلکه از آن روست که نشان‌دهندهٔ استواری جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم. شگفتا که استواری این جهان را به نحو قابل قبول‌تری می‌توان در

گفت‌وگوهای پرصلابت یافت تا در آرایش صحنه، هر قدر هم که ماهرانه انجام شده باشد. نمونهٔ عالی آن، آثار شکسپیر است. هنر به قوهٔ تخیل، متوسل می‌شود، و کمتر پدیده‌ای قدرت مقابله با قوهٔ تخیل را دارد، مگر اینکه نسخه‌ای از جهان مادی باشد. در سراسر یک نمایشنامه کاری که صحنه‌آرایی می‌تواند بکند، برانگیختن و نشان دادن فشار شرایطی بیگانه و دشمن‌خوست. بنابراین در نمایشنامه‌های کارگری و دهقانی، صحنه اهمیت بسزایی پیدا می‌کند، چرا که جهان، در مقام یک شخصیت مهم در نمایشنامه ظاهر می‌شود. به همین دلیل در نمایشنامه‌های دهقانی، تیرها و ستون‌ها اهمیت خاصی دارند. در نمایشنامهٔ «سواران دریا»، نوشتهٔ سینج، در انتخاب کفش مخصوص آران، پیراهن‌های فلانل، و چرخ نخ‌ریسی، نهایت دقت را به خرج داد. استانیسلاوسکی، پس از طرح اجرای نمایشنامهٔ «نیروی تاریکی» تولستوی گروه خود را به روستایی که گمان می‌رفت ماجرا در آن اتفاق افتاده است برد تا دو هفته در آنجا زندگی کنند. او می‌نویسد: «ما از روی کلبه‌ها، حیاط‌ها و طویله‌ها نقشه‌برداری کردیم، به مطالعهٔ سنت‌ها، مراسم ازدواج، جریان زندگی عادی، و جزئیات ضروری و لازم برای به راه انداختن یک مزرعه پرداختیم. ما با خود جامه‌ها، پیراهن‌ها، جلیقه‌ها، ظروف، و اسباب و اثاثیه را به شهر بردیم.» اما همان‌گونه که استانیسلاوسکی به‌خوبی دریافته بود، خطر این شیوه در این بود که اگر بازیگران نتوانند حقیقت احساس را دریابند، نمایشنامه در زیر فشار اشیا مرده غرق و نابود خواهد شد. البته همان‌طور که می‌دانید در تئاتر ناتورالیستی دو سنت را می‌توان از هم تمیز داد. در هر دو سنت، مثل هر نمایشنامه‌ای می‌توان گفت که انسان در مرکز صحنه و محور نمایشنامه قرار دارد. اما در نمایشنامه‌های ایبسن و چخوف، انسان به یک فرد تبدیل شده است. این فرد، رها گشته از انواع فرساینده‌تر کار، رضایت خاطر خویش را در کار حرفه‌ای و لطایف روابط شخصی می‌یابد. درحالی که سنت اقلیت، بر تیرها و ستون‌ها و صحنه‌آرایی، یعنی واقعیت ستیزه‌جوی جهان مادی، تأکید می‌کند. تئاتر مسلط طبقهٔ متوسط، به شخصیت روی صحنه اهمیت قاطع می‌بخشد. بااین‌حال، در چهارچوب سنّت طبقهٔ متوسط، برای تنوع بسیار، جا و مجال هست. دیالوگ فشرده و ساختمان محکم نمایشنامه‌ای چون اشباح یا روزمرشولم۳، حرف و منظور چخوف را در نمایشنامهٔ «باغ آلبالو»، نابود می‌کند. ایبسن، که عمیق‌ترین تعلقات او اخلاقی هستند، نمایشنامهٔ خود را آن‌چنان طراحی می‌کند تا بر چند صحنهٔ عظیم، تأکید کند، و هر عبارتی رابطهٔ بین دو انسان را آشکار می‌کند و کمی تغییر می‌دهد. چخوف، که به فراز و نشیب احساس آدمی علاقه‌مند است، فرم نمایشی راحت‌تری می‌آفریند که در آن می‌توان احساس و عاطفه را در تک‌گویی (مونولوگ) درنوردید و کشف کرد، و برای بقیهٔ کار به سکوت، اعتماد کرد، همان‌طور که ما در زندگی اعتماد می‌کنیم.

به‌جز در موقع بحث از اجرایی خاص، غیرممکن است که بتوان به ارزیابی این لحظه‌های سکوت نشست، چون در تئاتر نمایشی و حتی شاعرانه، متن فقط در اجرا به عالی‌ترین شکل زندهٔ خویش دست می‌یابد. در چخوف، متن ضمنی، یعنی کلمات بیان‌نشده، ممکن است اهمیت بیشتری از متن اصلی پیدا کنند. از «مرغ دریایی» قطعه‌ای را نقل می‌کنیم:

تریگورین: آیا با او ازدواج کردید؟

ماشا: خیلی وقت پیش.

تریگورین: حالا سعادتمند هستید؟

(ماشا، شانه‌های خود را بالا می‌اندازد. تریگورین به کنستانتین، که چشم‌های خود را به زیر می‌اندازد، نگاه می‌کند.)

خواندن این چند کلمهٔ آخر، و صدها کلمات مشابه، در «مرغ دریایی»، به معنی پاسخ‌گویی به ویژگی لحن، مکث، و حرکت نیست، چنان‌که در تئاتر معمول است. اگر مشغول خواندن نمایشنامهٔ چخوف باشیم، حتی راهنمای صحنه را در اختیار نداریم تا به ما کمک کند، زیرا شانه پراندن ماشا، و نگاه گذرای تریگورین و کنستانتین در متن چاپ نشده است هرچند این‌ها نشان‌دهندهٔ منظور چخوف‌اند؛ این‌ها را من از استانیسلاوسکی گرفته‌ام. استانیسلاوکسی مثل بسیاری از کارگردانان تئاتر، یادداشت‌های خود را مربوط به چگونگی کارگردانی بر صفحات سفید مقابل متن چخوف نوشت (یادداشت‌های او برای نمایشنامهٔ «مرغ دریایی» تقریباً به اندازهٔ خود متن است.) همه یادداشت‌ها و راهنمایی‌های او، مثل یادداشتی که هم‌اکنون نقل کردم، به متن چخوف، وفادار نمانده است، ولی به طور یقین، هدف او، یافتن و بیان حقیقت درونی نمایشنامه بود. متن آماده‌شدهٔ او برای نمایشنامهٔ «مرغ دریایی»، به ما نشان می‌دهد که چگونه این حقیقت در اغلب مواقع به طور ضمنی بوده، و تنها زمانی قادر به درک آن هستیم که نمایشنامه را

تماشا، و به کوچک‌ترین جزئیات و حرکات توجه کنیم. آیا داشتن نگرش ناتورالیستی به جهان، الزاماً به انتخاب فرم نمایشی می‌انجامد؟ اگر برای برشت نبود، جواب ما به این سؤال، مثبت بود. اما برشت، هر آن فرصت یابد، دست به تجربه می‌زند. کاراکترها، موجوداتی طراحی شده‌اند، و غالباً حضورشان نامحتمل؛ برخی قدم به جلو می‌گذارند و با تماشاگران صحبت می‌کنند، بعضی ناگهان آواز سر می‌دهند؛ پیکی سواره با فرمان عفو مک هیث[4] وارد می‌شود، خدایان، برابری گلگون، شکوهمندانه جلوه می‌کنند.

گمان می‌کنم این ارزش تعمق دارد. دید ناتورالیستی مورد توجه کسانی چون چخوف، شاو، برشت و تا حدود زیادی ایبسن بود، هرچند، نه به تبعیت از وضع علوم در قرن نوزدهم، و نیز نه به طور یکسان و یکنواخت. از میان این چهار نویسنده، فقط در آثار برشت است که می‌بینیم از فرم‌های تئاتری غیرنمایشی دفاع می‌شود. آیا می‌توان این موضوع را توجیه کرد؟

در آغاز سخن، باید این نکته را به یاد داشته باشیم که ناتورالیسم، اصطلاحی نسبی است. به نظر می‌رسد که دو بخش هانری چهارم شکسپیر، پس از ریچارد دوم، ناتورالیستی هستند؛ ولی نه زمانی که تازه از تماشای «خانه عروسک» ایبسن فراغت یافته باشیم؛ نظر ما این است که ایبسن، نمایشنامه‌نویسی ناتورالیست است، اما نمایشنامه‌ای چون «در اعماق» گورکی ما را بیش از ایبسن، به ویژگی نامربوط بودن منطقی زندگی، نزدیک‌تر می‌کند. نیز باید این را به خاطر داشته باشیم که یک نمایشنامه نه‌فقط بر اساس درک نویسنده از واقعیت، بلکه بر اساس درک او از آنچه که در تجربهٔ انسانی مهم است شکل می‌گیرد. تئاتر آزاد، شاهد تعداد نمایشنامه، و مخصوصاً نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای که با هر گونه شکل بخشیدن به زندگی مخالف بود. اما نظر ای.ام.فورستر در رمان، در تئاتر هم صادق است: اینکه یک نویسندهٔ خوب، نه فقط زندگی را در زمان، بلکه زندگی را بر اساس ارزش‌ها، به ما نشان می‌دهد. بنابراین، قضیه بر سر این نیست که آیا یک نمایشنامه‌نویس می‌تواند در نمایش زندگی پیرامون خویش تحریفی ایجاد کند یا نه؟ نکته در این است که در این کار، یعنی تحریف زندگی پیرامون خویش، تا چه اندازه می‌تواند پیش برود؟ برای مثال سینج و ایبسن را، در طرز برخوردشان با پدیدهٔ زمان مقایسه کنید. سینج، مایل است که زندگی را با ضرب و سرعت خودش، یعنی خود زندگی، دنبال کند. دو نمایشنامهٔ «عروسی‌بندزن» و «چاه مقدسان» چنان سلانه‌سلانه به پیش می‌روند که گویی شتاب ندارند تا به جایی برسند، و، مخصوصاً، خیال ندارند به پرده آخر برسند. می‌توان گفت که شیوهٔ این دو، همان‌قدر داستانی است که نمایشی. این حرف را هرگز نمی‌توان دربارهٔ ایبسن زد. حرکت آرام و آسوده و روایی نمایشنامه‌های سینج، منطق موجز و فشردهٔ الگوی ایبسن را، از جهت ساختمان سخت مصنوعی آن، آشکار می‌سازد. گفتن این سخن به معنی حمله به ایبسن نیست، بلکه به قصد روشن کردن این نکته است که نمایشنامه‌ای چون «اشباح»، که ما معمولاً آن را اثری نمایشی (ناتورالیستی) می‌شناسیم، درواقع نه برای تقلید از زندگی، بلکه به منظور نشان دادن چیزی شکل گرفته است که از نظر ایبسن در زندگی اهمیت دارد. فشار گذشته هر قدر هم شدید باشد، نمی‌توان گفت که اکسیونی که ایبسن روی صحنه به ما ارائه می‌کند، اصولاً در زمان، اتفاق افتاده است. ماجراها، در گونه‌ای فضای اخلاقی اتفاق می‌افتد: شش هفت صحنه که در آن‌ها دو سه تن به مصاف یکدیگر می‌روند و یکدیگر را ملامت می‌کنند. با بالا گرفتن هیجان و کشش و کوشش، ایبسن، هر کاراکتر را، بیشتر در مقابل دیگران، معلوم و مشخص می‌کند؛ انگیزه‌ها و تمایلات آشکار می‌شوند، و مورد سؤال و تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند. به سخنی دیگر، ایبسن نمایشنامهٔ خود را به قصد اثبات مسئولیت اخلاقی فرد، می‌نویسد. بنابراین همه فرم‌های دراماتیک، حتی زمانی که ظاهراً نمایشی هستند، تا حدودی به این منظور شکل می‌گیرند تا زندگی را «بر اساس ارزش‌ها» تعریف و توصیف کنند. سینج، این کار را در اصل به کمک گفتارهای درخشان انجام داده است، و ایبسن، به یاری الگویی دقیقاً سازمان یافته، که شخصیت‌های او را در مقابل یکدیگر و در مقابل گذشته‌شان قرار می‌دهد. در چه زمانی یک نمایشنامه‌نویس احساس می‌کند که باید پیش‌تر برود؟ چه موقع انتخاب و آرایش شخصیت‌ها، کافی نیست؟ روشن است که داشتن دیدی مذهبی به جهان، که بُعدی جز بُعد گذرا و ناپایدار را تأیید می‌کند، باعث به وجود آمدن فرم‌های دراماتیک غیرنمایشی است ولی حتی نویسنده‌ای کاملاً مادی هم که تسلیم امور زندگی عادی است شاید متوجه شود که استفاده از گفتار و کردار معمولی، آنچه را که از نظر او اهمیت دارد، ضایع می‌کند. در این صورت، به طور یقین باید از این تصور دروغ که می‌گوید داشتن دیدی ناتورالیستی از دنیا، مستلزم ارائهٔ فرم نمایشی در هنر است بُرد و دوری گزینند. این تصوّر دروغ، از آنجا ناشی می‌شود که علم و هنر یکی انگاشته شود. برای رسیدن به حقیقت خیالی در یکی، راستی و صداقت، یک ضرورت است و در دیگری یک وسیله، و همیشه نه مؤثرترین وسیله. بنابراین بین دید برشت، که علمی است، و برتر شمردن فرم‌های شاعرانه بر فرم‌های نمایشی از جانب وی، ناسازگاری و ناهماهنگی وجود ندارد. جذابیت علم، از دیدگاه او نه فقط به این دلیل است که شرحی پوشیده از تجربه، ارائه می‌کند، بلکه از این جهت است که علم جهان را، که معقول و بنابراین قابل پیش‌بینی است، قابل تغییر می‌داند. یکی از دانشمندان معتقد است که «فلاسفه جهان را به راه‌های مختلف، فقط تفسیر کرده‌اند؛ ولی نکتهٔ اصلی، در این است که جهان را باید تغییر داد.» برای تغییر جهان، نخست باید آن را بشناسیم، و وظیفهٔ نمایشنامه‌نویس ـ ازدیدگاه برشت ـ این است که در قالب ماجراهای خاص، نیروهایی را که قوانین حرکت جامعه را تشکیل می‌دهند نشان دهد. بر اساس نمایشنامهٔ «بافندگان» درمی‌یابیم که این کار را به یاری نمایش، و ارائهٔ انتخابی، می‌توان انجام داد. بااین‌حال، این امکان هم وجود دارد که با ترک روند زندگی معمولی، و اختراع کاراکترها، اکسیون و دیالوگ بتوان به نحو درخشان‌تر و زنده‌تری، این نیروها را ارائه کرد و توضیح داد.

پی‌نوشت

1 . Arden of feuersham

2 . Congreve

3 . Rosmersholm

4 . Macheath