

نمایش نامه‌ی نو

شیوه‌های نگارشی تئاتر معاصر

ژان پیر - سارازاک

مترجم

معصومه زواریان

فهرست

مجموعه تئاتر امروز جهان.....	۱۱
مقدمه	۱۵
پیش‌گفتار	۱۹
فصل اول. نویسنده - نقال نو.....	۲۵
۱- نگارش در زمان حاضر.....	۲۶
۲- افول نمایش‌نامه، احیای دوباره‌ی نمایش‌نامه.....	۳۰
۳- فرانمایش‌نامه (متادرام)	۳۷
۴- اثر دورگه	۴۳
یادداشت‌های فصل اول	۵۲
فصل دوم. فاصله‌گذاری متن	۵۵
۱- تئاتر ممکن‌ها	۵۵
۲- برش	۶۴
۳- داستان و پیوند	۷۴
۴- بیرون، درون	۸۲
یادداشت‌های فصل دوم	۹۰
فصل سوم. چهره‌های انسانی	۹۳
۱- چهره: شخصیتی برای ساختن	۱۰۱

- ۲- دوگانگی گروه ۱۰۹
- ۳- انسان خرد ۱۱۹
- یادداشت‌های فصل سوم ۱۲۹
- فصل چهارم. واژه‌ها و حجم‌شان از سکوت ۱۳۱
- ۱- افول گفت‌وگو ۱۳۱
- ۲- در سکوت واژه‌ها ۱۴۳
- ۳- از تک‌گفتاری تا چند صدایی ۱۵۴
- ۴- جدال زبان‌ها ۱۶۳
- یادداشت‌های فصل چهارم ۱۷۳
- فصل پنجم. دگرگونی‌های داستان ۱۷۷
- ۱- ساختار شکل‌ها ۱۷۷
- ۲- تمثیل یا مجاز ۱۸۷
- ۳- دگرگونی با تاریخ ۱۹۹
- ۴- از هجو تا واقعیت ۲۰۹
- ۵- آخرین نمایش جهان ۲۲۰
- یادداشت‌های فصل پنجم ۲۲۹

تقدیر و تشکر

در آغاز، از هیئت داوران متشکل از رولان بارت، برنار دور و ژاک شهرر در سومین دور دفاع از رساله‌ی خود و به‌ویژه برنار دور که راهنمای این اثر را عهده‌دار بود سپاسگزارم. همچنین از ژاکلین دو ژومارون، دانیل سالوناو، برنار فور، پل فاو و به‌ویژه آلن گیار دو و تمام کسانی که در این راه مشوق من بودند و به لحاظ مادی در خلق این کتاب حمایت کردند سپاسگزارم.

تقدیم به مونت و مارتن

مجموعه تئاتر امروز جهان

وجود بیش از هجده دانشکده‌ی هنرهای نمایشی دولتی و خصوصی در سراسر کشور، به اضافه‌ی ده‌ها کارگاه آزاد آموزش هنر بازیگری و کارگردانی، که هر ساله دست‌کم ۱۲۰۰ فارغ‌التحصیل متخصص و تعلیم‌دیده وارد بازار تولید هنرهای نمایشی می‌کنند، در جوار ۲۰۰ گروه داوطلب شرکت در جشنواره‌ی نمایش‌های آیینی - سنتی، ۳۳۶ گروه تئاتر معلولین در سراسر کشور، ۵۱۰ گروه تئاتر مردمی در ۴۳۷ سرای محله‌های تهران، وجود ۱۲۰ گروه تئاتر فعال در حوزه‌ی نمایش‌های ویژه‌ی کودک و نوجوان، ۴۵۷ گروه تئاتر عروسکی متقاضی در جشنواره‌های داخلی تئاتر عروسکی، ۲۶۷ گروه خیابانی دارای پروانه و ۴۷۰ گروه حرفه‌ای خواهان شرکت در جشنواره‌ی سالیانه‌ی تئاتر فجر، که در مجموعه یک نیروی فعال ۲۰۰ هزار نفره در سراسر کشور را تشکیل می‌دهند، ما را در برابر مطالبات

نیرویی فعال، جوان و پویا قرار می‌دهد که برای آموختن و اندوختن، بیش‌تر از هر زمان دیگر، نیازمند منابع و کتاب‌های پرارزش و علمی در همه‌ی زمینه‌های نظری و عملی هنر نمایش‌اند. کافی است تنها یادآوری کنیم که در زمینه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی، در سال ۱۳۹۲، حدود ۳۰۰۰ نمایش‌نامه توسط درام‌نویسان جوان ایرانی به رشته‌ی تحریر درآمده است. ارقام و آمار زمینه‌های دیگر نیز بسیار درخور توجه‌اند:

– برپایی ۸۷ جشنواره و همایش و یادواره: ۳۲ جشنواره‌ی استانی، ۶ جشنواره‌ی منطقه‌ای و ۵۲ جشنواره با عناوین مختلف از سوی گروه‌های نمایش در نقاط مختلف کشور.

– تولید ۴۹۳۸ نمایش از سوی گروه‌های نمایش و ادارات فرهنگ و ارشاد اسلامی سراسر ایران.

– تعداد ۶۷۶۹۹ اجرا از نمایش‌های تولید شده در گونه‌های

مختلف.

– وجود ۱۲۲۳۰۶۹۱ مخاطب و تماشاگر.

– تعداد تالارهای فعال محل اجرای نمایش در سراسر کشور ۳۹۹

سالن.

طرفه آن‌که (بر طبق آمار ارائه شده از طرف دفتر طرح و برنامه‌ی اداره‌ی کل هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) این آمار و ارقام تنها مربوط به فعالیت‌های یک ساله‌ی ۱۳۹۲ در مراکز هنری و ادارات وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. حال اگر فعالیت‌های گوناگون: ۷۲ کانون نمایش دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی، کانون‌های فرهنگی و هنری مساجد، واحد فرهنگی – هنری بنیاد شهید، واحد آموزش و تولید حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، و سرانجام حجم بالای آموزش و تولید نمایش در ده‌ها خانه‌ی فرهنگی و فرهنگ‌سراهای تهران و شهرستان‌ها را هم بیفزاییم،

خواهیم دید با نیرو، توان، کار و خلاقیت بسیار گسترده‌تری روبه‌رویم که به علت جوانی و جست‌وجوگری، از هر نظر نیازمند تعلیم و آموزش‌اند. بنابراین بر اهل فن و قلم و مراکز علمی و انتشاراتی است تا در برابر استقبال گسترده و بی‌سابقه‌ی هنرمندان، دانشجویان و هنرجویان از این هنر پایه‌ای کهن و توانمند، تا آن جا که در توان دارند، بکوشند به قدر وسع و دانش خود از خرمن تجارب زنده و منابع علمی امروز دنیا توشه بردارند و به نوبه‌ی خود، پالوده و پیراسته و علمی، در دسترس این نسل جست‌وجوگر و زنده و فعال بگذارند، تا حتی‌الامکان فاصله‌ی فنی و فکری خود را با آخرین تجربیات و دستاوردهای امروز جهان کم و کم‌تر کرده باشیم.

از این نظر تألیف و ترجمه‌ی مجموعه‌ای از کتاب‌های ارزنده و علمی که هم، ارزش دانشگاهی داشته باشد و به کار کلاس‌های درس و تحقیق دانشگاهی بیاید، و هم مفید به حال تجربیات عملی و کارهای اجرایی گروه‌های فعال نمایشی در مراکز حرفه‌ای و تجربی، اولین دل‌مشغولی ما برای تألیف و انتشار این مجموعه است. به خصوص که در غیاب مراکز پژوهشی و علمی، نبود تحقیقات منظم هنرهای نمایشی، فقدان مراکز اسناد و مدارک هنری، و نیز کمبود کتاب و کتابخانه‌های تخصصی، ما در همه‌ی زمینه‌ها با کاستی‌های جدی و چشمگیری روبه‌رویم.

وجود پاره‌ای پژوهش‌های سطحی - ژورنالیستی نیز که تألیف‌شان بسیار شتاب‌زده صورت می‌گیرد و اغلب آن‌ها به شدت کهنه و تکراری بوده و یا رونویسی ناشیانه از کتاب‌های دیگران و منابع خارجی‌اند و تقریباً هیچ کدام به نیازهای واقعی امروز هنر و هنرمندان ایران پاسخ نمی‌گویند و تا به امروز جز غلط‌آموزی، سطحی‌نگری و «پخته‌خواری» سود دیگری در بر نداشته‌اند.

گفتن ندارد که خلاقیت‌های نمایشی گوناگون هنرمندان ما زمانی به سامان می‌رسد و از ارزش‌های مثبت و ماندگار برخوردار می‌شود که زیربنای تئوری محکمی داشته باشد. و به درستی این مهم به دست نمی‌آید مگر به یاری آموزش درست، استادان فرهیخته، وجود منابع موثق و داشتن مآخذ دقیق و علمی که باب نظریات نوین یا بحث‌های تازه را بگشاید، و یا از اصول پایه و راه‌کارهای نوین برای غنای زیبایی‌شناسی نمایش امروز سخن در میان آورد.

از سوی دیگر کثرت فرهنگ‌ها و وجود سبک‌ها، شیوه‌ها و گونه‌های جدید تئاتر در کنار آثار گوناگون بازمانده از حوزه‌های تمدن‌های مختلف از ۲۵۰۰ سال پیش تاکنون، فرهنگ تئاتر را چنان غنی و پبجیده و پرپشتوانه کرده است که بدون شک بدون تجهیز خود به منابع معتبر تاریخی یا تشریح اصول و روش‌های آن به یاری منابع پایه‌ای و مآخذ تشریحی نوین، امکان ندارد از دستاوردها و تجربیات گرانبار هزاران ساله‌ی این هنر در سطح جهان باخبر شویم.

بنابراین تلاش ما این خواهد بود تا این مجموعه، هم در زمینه‌ی نظری و عملی به نیازها پاسخ گوید و هم در باب مباحث تاریخی، ژانرها، سبک‌ها و تجربه‌های نوین، کمبودها را برطرف کند. و هدف در همه حال ارتقای سطح کمی و کیفی هنر نمایش و تأمین نیاز هنرمندان، دانش‌آموختگان و دوستداران این هنر در زمینه‌های فکری و فنی پر ارزش است. باشد تا در جای خود پژوهشگران، منتقدان، گزارشگران هنری و خوانندگان مختلف را نیز به کار آید. و به‌ویژه هنرمندان گرامی شهرستان‌های دور و نزدیک را - که امکان دسترسی کم‌تری به مراکز علمی و دانشگاه‌ها دارند - از هر نظر یاری رسان باشد.

فقط کسی که به تنهایی خودش را می‌سازد
می‌تواند پدیده‌ی دگرگونی را بفهمد.»
باختین

مقدمه

چگونه باید در مورد تئاتر سخن گفت و قبل از هر چیز در چه مقوله‌ای باید گفت؟ مدت‌های مدیدی است در این باره سؤالی مطرح نشده است. منتقدین از نمایش‌ها و از آنچه در صحنه‌های تئاتر هر شبانگاه رخ می‌دهد سخن می‌گویند: اینان کارشان زودگذر و ناپایدار است. آیا روزنامه‌نگار نبوده‌اند؟ اساتید نیز در مورد تئاتر گفته‌اند، اما از پشت کرسی و میز خود و فقط با آثار قاطع، ماندگار و استوار دست و پنجه نرم کرده‌اند - و نه هر اثری بلکه فقط از نمایش‌نامه‌های منتخب، متأثر از چراغ‌های جلوی صحنه، از چند دهه و حتی چند قرن پیش که به عنوان کلاسیک‌ها شهرت دارند،

سخن گفته‌اند (به عبارت دیگر الگویی ایجاد می‌کنند: ملاحظه خواهیم کرد که آثار نمایشی تنها آثاری هستند که برای چنین مقاصدی مشخص شده‌اند. رمان‌های بزرگ قرن نوزدهم هرگز به جایگاه الگو دست نیافته‌اند). زبان مشترکی بین اساتید و منتقدین یا وجود ندارد یا بسیار ناچیز است: دیدگاه این دو گروه نسبت به تئاتر یکسان نیست.

همه چیز تغییر کرده است. خط تقسیم بین متن و نمایش مختل شده است. اساتید و منتقدین متقابلاً، آلوده شده‌اند، اجرای نمایش ترسیم‌کننده‌ی اثر است. بالاجبار آن را می‌فهمیم و تحلیلش می‌کنیم. اما خوره ناپایداری و پراکندگی که شاید همان روح تئاتر باشد گوش به زنگ ماند. علیرغم تمام تلاش‌ها اجرای نمایش در قیاس با اثری که آن را از بین برده بسیار زمخت به نظر می‌رسد و در اصل خارج از تصرف ماست. گرچه سال‌های اخیر در مورد تئاتر کتاب‌های بسیاری تألیف و منتشر شده است، اما همواره این کتب یا تحقیقات جزئی و پراکنده بوده‌اند. آخرین تاریخچه تئاتر فرانسه حداکثر به نیم‌قرن پیش برمی‌گردد. بین متن تنزل یافته و نمایش غیرقابل درک، کارشناس تئاتر به هر چیز توجه می‌کند و هیچ چیز مانعش نیست: دیگر نمی‌داند باید زندگی خود را صرف کدام‌یک از مقدسات کند.

در این وضعیت نابسامان، ژان - پیر سارازاک تصمیم خود را گرفت. متون نمایشی را انتخاب کرد - نوسانات متون نمایشی در ۲۰ سال اخیر را برای تحقیق و پژوهش برگزید - اما نمایش موضوع تحقیقش نیست. برعکس، با دقت مدخل‌های این متن، خلأها و خط‌خوردگی‌هایش و نیز هرچه را که با آن صحنه حاضر است در همان ساختارش شناسایی کرد. در صدد نبود. بیلان

نمایش نامه نویسی این دوره را تهیه کند: زیرا این امر به عزمی جامع و نظم نیاز داشت که برایش بیگانه و مغایر تئاتر امروزه است. طرح تحقیق سارازاک بسیار محدود و بسیار بلندپروازانه است: هدف وی شیوه‌ی نگارش نمایشی است. ژان - پیر سارازاک نمایش نامه‌های بسیاری دیده و خوانده است. متونی تدوین و نمایش‌هایی نیز اجرا کرده است. با نویسندگان و بازیگران تئاتر بسیار صحبت کرده است؛ نمایش نامه‌هایی نیز نوشته است، به دانشجویان و کارآموزان تئاتر نمایش نامه درس می‌دهد. بنابراین همزمان هم درون است و هم برون. با این نگرش مضاعف است که وی شروع به کار و موضوع منحصر به فردی مطرح می‌کند: نه یک تاریخ یا نظریه‌ی تئاتر امروز (یا درام که این واژه را ترجیح می‌دهد) بلکه نوعی نمایش نامه نویسی - تخیل امروزی. نمایش نامه‌های مورد توجه را گوش می‌دهد نه مجزا یا نویسنده به نویسنده بلکه هم‌چون مجموعه‌ای بزرگ و تنها یک متن سرشار از اصلاحات و خط‌خوردگی. متوجه سخنان متعدد و متناقض در آن می‌شود. تحولات متعدد ترقی، انحطاط و تغییرات شدید... در آن می‌یابد و اثرش در حالی که به مجموعه نوشته‌های مورد مطالعه‌اش شباهت دارد پایان می‌یابد. «درام نو» به مثابه‌ی نمایش نامه‌هایی که ترجیح می‌دهد، کتابی است «ترکیبی، متفاوت و «خیال‌پردازانه». سخن تئاتر ماست که در آن سارازاک همزمان محو است و حاضر. در مجموع کتابی است شورانگیز گویی نویسنده‌ی دراماتیک، به عقیده‌ی او، مایل است نمایش نامه نویس - نقال باشد.

«درام نو» چیزی را قطع نمی‌کند، چیزی را تعیین نمی‌کند. این کتاب با دقت تمام، از نزدیک هر متن را به تفصیل تا تطابق با عقیده شرح می‌دهد. اما توجه‌اش به اشکال نمایشی، به تعدد زبان‌ها، به

تناوب، و به تبادل گفت‌وگو و به تک‌گویی، به تحقق دگرگونی به عنوان تنها شیوه‌ی امکان‌ایجاز، برقراری مجدد تمثیل با اهداف گرد آوردن «دنیای فیزیک و دنیای عقاید، حتی شعر و تاریخ... نیز یک الزام است. به این ترتیب بار دیگر با برشت ارتباط خود را برقرار می‌کنیم بی‌آن‌که تسلیم سراب تئوری اثبات شده حماسی شویم. اصل موضوع در «درام نو» امکان تئاتری است که در آن متن و صحنه در کنار هم باشند، نمایش و اجرا در فعالیت‌های اجتماعی جاری ما گنجانده شود و با این وجود در آن چیزی هرگز یک بار - برای همه چیز بیان یا بازی نمی‌شود. مسلماً، در برابر تلاش‌های نمایشی امروزی، در برابر اقدام خودمدارانه که بسیاری از متخصصین ما گرفتار آنند، می‌توان اعتماد سارازاک به نگارش را جسورانه قضاوت کرد. به همین دلیل امروزه سخن در مورد تئاتر تنها تجزیه و تحلیل یا بیان آن نیست، بلکه باید در مورد آینده‌ی درام نیز شرط‌بندی کرد.

برنار دور

پیش‌گفتار

نویسندگان دراماتیک و منتقدین آنها از لفظ مشترکی موسوم به فن شعر برخوردارند. نمایش‌نامه‌نویسان به روش تجربی در خلال آثار متعدد خود آن را بنا می‌نهند و زیبایی‌شناسان متأثر به آن مفهوم کلی و فرمول نظری می‌دهند. در حالی که گروه اول در دوره‌ای مشخص احتمالات هنر خود را ابداع می‌کنند، گروه دوم، معمولاً حوزه‌ی حد و مرز این احتمالات را تعیین می‌کنند.

اما آیا رویکرد تردیدآمیز نمایش‌نامه‌نویسی معاصر سزاوار عنوان شاعرانه است؟ آیا می‌توان برای هر تولید هنری در زمان حال طرح گفت‌وگوی نظری برقرار کرد؟ آیا حق داریم با کلام نقدی آن‌چه را که فقط در مرحله‌ی تکوین و آغازین است تثبیت کنیم؟

زیرا «درام‌نو» بیش از آن‌که کتاب ارزیابی خلق دراماتیک در ۲۰ سال اخیر باشد، در زمینه‌ی نمایش‌نامه‌ی نو، کتابی است در مورد آن‌چه امروز رویت می‌شود.

به منظور نیل به چنین هدفی، هر دو شیوه‌ی خالقان آثار و منتقدین می‌بایست در ارتباط با هم باشد. به عبارت دیگر، لازم بود موضوع من کاملاً از گفتار متعدد و متناقض نویسندگان غربال شود. گروهی لزوماً مغایر با نمایش‌نامه‌نویسانی که در میان آنان جایگاه همزمان محو و اجباری سرگروه به من اختصاص داده شده است. یادداشت‌های دست‌نویس من گاهی در مورد نویسندگان و گاهی در مورد افکار و عقایدشان است، مناظره‌ی بنه‌دتو با پلانشون، سؤال‌های ویناور از گتی و پرسش تئاتر اکواریوم، گروه نویسندگان از داج یا ونزیل است. در مجموع در وهله‌ی اول این کتاب بیش‌تر نظام چندآوایی است که تطبیق آن‌ها را امکان‌پذیر می‌کند و کم‌تر به گفتار منسجم در مورد نمایش‌نامه‌نویسی معاصر می‌پردازد. گاهی اوقات بین متنی که اخیراً یک نمایش‌نامه‌نویس نوشته و متنی که تحلیل کرده‌ام اختلاف و شکاف ساده نشدنی جایگزین می‌شود و آن فضای یک متن بالقوه، یک متن تخیلی ناشی از تعدد آثار و در عین حال متمرکز بر یکپارچگی و تنوع نگارش‌های نمایشی معاصر است. و دقیقاً با همین متن بی‌ثبات بود که متوجه شدم این کتاب شکل گرفته است. متنی عجیب، ترکیبی، چهل‌تکه، ایده‌آل از نمایش‌نامه‌های مکتوب (و حتی غیرمکتوب) طی سال‌های اخیر، متنی متفاوت و خیال‌پردازانه که نه مثل یک الگو بلکه هم‌چون و هم، هم‌چون موجودی گذرا طرح‌ریزی شد تا وادارمان کند با وعده‌های امروز، آینده‌ای گوناگون برای آثار نمایشی تصور کنیم.

این متن تصادفی، حاصل پرسه‌ی من در مجمع‌الجزایر نمایش‌نامه‌هاست، مکانی مدام در حال فوران که هرگز در آن پستی و بلندی، چشم‌انداز و حتی گذشته‌ای مشابه نمی‌یابم. همچنین

حاصل تخیل من در تحقیقات و مطالعات است. در این صورت تخیل به معنای خلاصه کردن در مفهومی است که روانکاوی به عمل خلاصه کردن اختصاص می‌دهد که در آن بازنمایی واحد در تقاطع زنجیره‌های متعدد مشترک قرار می‌گیرد. این بازنمایی واحد با شرایط نمایش‌نامه‌نویسی متفاوت نویسندگان مرتبط است که این اثر آن را نشان می‌دهد؛ و گوناگونی زنجیره‌های مشترک به تعدد نگارش منجر می‌شود.

به عنوان مثال کنار گذاشتن گفت‌وگوی نمایشی طرح مشترک اکثر نویسندگان امروزی است. اما آیا باید خیال‌پردازی‌های شکلی و برخورد متباینی که میشل ویناور معمولاً به زبان روزمره اختصاص می‌دهد، کاربرد خاص سکوت - زیرمتن - در نمایش‌نامه‌های میشل داج، دید قالبی در آثار ژرژ میشل یا ژان پل و ونزیل، استفاده از تک‌گویی‌هایی طولانی به شکل پرحرفی در آثار برنار شارتر و ژان ژوردوی، وجود مصرانه صدای راوی در تئاتر گتی و بنه‌دتو، زبان ترکیبی و نامفهوم در آثار پیرگویوتا یا والر نوارینا را با هم درهم آمیخت؟ پس از شناخت مسایل و مشکلات مشترک، آن‌چه باقی می‌ماند پاسخی هنری است که کاملاً منشوری و آشکار نمایان می‌شود.

اما هدف من تمجید بدعت مقدس هر نویسنده به بهای شرایط شعری غیرقابل تقسیم نیست. هدف از تألیف «درام نو» برعکس نشان دادن عناوین مهم کلی صنایع شعری نمایش‌نامه‌ی نو یکی پس از دیگری است. هم‌چون جدال اصول نمایشی و اصول حماسی (فصل ۱)، ارتباط میان داستان و پیوند (فصل ۲)، زیر سؤال بردن مفهوم شخصیت (فصل ۳)، بررسی زبان در تئاتر (فصل ۴) و سرانجام موضوع انواع و نمونه‌هایی که به‌طور سنتی منتقل شده‌اند

(فصل ۵). اما به محض مشخص شدن شرایط جمعی این کتاب به اقدامات ویژه‌ای که به این انواع و نمونه‌ها حتی در آثار نمایشی پایداری می‌بخشد می‌پردازد و نوعی فهرست منطقی از اقدامات زیباشناختی نمایش‌نامه‌نویس معاصر را ایجاد می‌کند. در حقیقت خواننده را به مدخل فرایند ایجاد اثر نمایشی، به ادامه‌ی شرح ساخت آن اغلب با عبارات فنی دعوت می‌کند. این روند با یادآوری اقدام ارزشمند صورت‌گرایان روسیه من جمله یاکوبسن، تنها قهرمان ادبیات در آن همراه است. و دقیقاً همان اقدامی است که نویسنده آن را در اثر خود بکار گرفته یا تجربه کرده است.

بنابراین بدون هیچ‌گونه ابهامی در این کتاب شکل بر محتوا مقدم است. همبستگی که میان نویسندگان مختلف برقرار کردم در مورد عوامل کوچک و بزرگ ساختاری است و شامل درون‌مایه‌های نمایش‌نامه‌هایشان نمی‌شود؛ این همبستگی شکل‌های مورد استفاده‌ی نمایش‌نامه‌نویسان است نه ایدئولوژی که در آثارشان نشان می‌دهند. با توجه به آموزه‌ی برشت، در واقع متقاعد شدم که پیچیدگی روابط انسانی و اجتماعی عصر ما فقط به کمک شکل در تئاتر مشخص می‌شود. ای کاش لحظه‌ای به زیان‌های ناشی از نقد که روابطی صرفاً درون‌مایگی میان آثار یک دوره می‌بافد می‌اندیشیدیم. هنگامی که، علی‌رغم اختلاف شدید ساختاری، نمایش‌نامه‌های آداموف، بکت، ژنه و دیگران تحت عنوان «تئاتر پوچی» را کنار هم می‌گذاریم، فوراً مبتدلشان می‌کنیم: زیرا مصالح این آثار را به بهای کمی معامله می‌کنیم، و به چند نماد برونی تزلشان می‌دهیم (به عنوان مثال، در انتظار گودو، در ماجرای پادشاهی جادوگر با ریش مصنوعی که جرئت ورود ندارد و کودکی را به نمایندگی می‌فرستد) و به‌ویژه پیروی بی‌اصل و نسب مخربی را

برمی‌انگیزیم که در بی‌حاصل کردن نگارش نمایشی طی سال‌ها سهم‌اند.

به همان ترتیب موظفیم در قبال تئاتر روزمره که امروزه ظهورش را می‌ستائیم محتاط باشیم.

در هر صورت نباید نویسندگانی را که به‌طور قطعی رویکردهای ساختاری را می‌یابند تا بیان زندگی روزمره را به صورت نمایشی برایشان امکان‌پذیر سازد با کسانی مقایسه کنیم که از خلال این روزمرگی که مصالح تئاتر را ارتقا می‌دهد، فقط تناسب موضوعات جدید را می‌بینند.

بکت در مورد جویس می‌گوید: «نویسنده واقعی در مورد چیزی نمی‌نویسد، بلکه چیزی می‌نویسد. «درام نو» به تحسین مکاتب با شیوه‌های زمان نیز نمی‌پردازد بلکه آن‌ها را در هم می‌آمیزد. شاید هیچ‌یک از خوانندگان من از این که کتابی را تحت لوای درام، واژه‌ی معقول مورد استفاده در زمان، قرار دهم که تحول جمعی نگارش نمایشی ما را بررسی می‌کند متعجب نشوند. آیا قرن ما بیش از آن که بیانگر احیای درام باشد حکایتگر مرگ آن نیست؟ در جواب چنین ایرادی معتقدم امروزه درام یک مفهوم گستره دارد که در گذشته از آن برخوردار نبود.

در «فن شعر» ارسطو، درام مقوله‌ای انتزاعی است که انواع محدودی هم‌چون کمدی و تراژدی نیز در آن مقوله جای دارد. گرچه پس از آن نمایش‌نامه به نوبه‌ی خود، نوعی خاص، و نوعی غالب را که همان درام بورژواست برمی‌گزیند که از انحطاط ناگهانی آن به‌ویژه در تئاتر خیابانی شگفت‌زده می‌شویم. گرچه درام هم‌چون فنی‌کس امروزه جانی دوباره می‌یابد، و بازمانده‌ی خاکستر نوع گذشته نیست بلکه برعکس درامی است که قطعاً از قید و بند مفهوم

نوع خود را رها کرده است. درام نو از نظر من که نه فراتر از انواع نه به تنهایی نوع است یکی از آزادترین و عینی‌ترین اشکال نگارش امروزی را نشان می‌دهد. من در طول این کتاب نهایت سعی خود را کرده‌ام تا ساختار متناقض این شکل ترکیبی نوگرایی را شرح دهم. نوگرایی که به سنت نیز متکی است لاقلاً به سرزنده‌ترین بخش این سنت: به آثار جزئی مشهوری که کمابیش همواره ملعون نمایش‌نامه‌نویسی غالب بوده‌اند. زیرا دقیقاً این آثار از تابوی ترکیب سریچی کرده‌اند. به این ترتیب لوپ دو وگا (Lope de Vega) بر خلاف نتو- ارسطوگرایی متداول در عصر خویش معتقد بود که ترانس (Terence) را با سنک (Sénèque) به منظور ایجاد نوع عجیبی مشابه مینوتور (Minotaure) پاسیفائه (Pasiphaé) ترکیب کرده است. اما فوراً حرفش را پس گرفت و به ناروا این موضوع را پیش کشید که این گوناگونی در طبیعت یافت می‌شد.

لوپ بی‌شک از تهدید زمان خودش سخن گفت که آثار نمایشی را از نظام طبیعت مستثنی می‌کرد.

امروزه باید مبانی زیباشناسی را در برابر طبیعت بنا کنیم و بدون هیچ‌گونه پشیمانی به کنام بزرگی قدم نهیم.

فصل اول

نویسنده - نقال نو

Rhapsodage (نقالی) - بخشی از شعر حماسی برای نقل و بلند خوانی - بر طمطراق.

Rhapsode (نقال) - واژه‌ی یونان باستان، کسی که از شهری به شهر دیگر می‌رفت و اشعار حماسی و به‌ویژه قطعاتی از ایللیاد و اودیسه را بلندخوانی می‌کرد.

Rhapsoder - به سبک پرتصنع حرف زدن و نگاهستن، نقالی کردن.

Rhapsodique - پراشتیاق، پرشر و شور.

Rhapsodie - ۱- بخشی از شعر حماسی برای نقل و بلندخوانی.

۲- قطعه‌ای تصنیف شده برای سازهای موسیقی با ترکیب آزاد...
فرهنگ کوچک روبر

۱- نگارش در زمان حاضر

نقل می‌شود نگارش نمایش‌نامه از بقیه‌ی آثار ادبی مدام عقب است. این نوع نگارش بی‌اعتنا به نوگرایی تمایل به سکون دارد. در واقع، به یکنواختی که فعالیت قریب به اتفاق نویسندگان تئاتر را تحت تأثیر قرار می‌دهد هرگز اشاره نمی‌شود. نگارش تئاتر، به مثابه کشتی است که از کرانه‌ی واقعیت تا کرانه‌ی هنر حرکت می‌کند و علیرغم طوفان و صدمه‌ای که دیده است هم‌چون ارگونوت‌ها (اسطوره‌های نئون) مراقب نگهداشت خود است.

به تدریج نمایش‌نامه‌ها جایگزین می‌شوند و جوهره‌ی نمایش‌نامه‌نویسی از عمق بی‌آن‌که شکل و ساختار تغییر کرده باشد نو می‌شود. باید توجه کرد درون‌مایه و کلام یک نمایش‌نامه زینتی به منظور پوشش دادن قواعد ساختاری آن است.

گویی بسیاری از نمایش‌نامه‌های معاصر از یک چشمه‌ی سنگی الهام می‌گیرند. قرن‌هاست نمایش‌نامه‌نویسی تغییرناپذیر با تنوع موضوع و لحن امروزی جلوه‌گری می‌کند. به عبارت دیگر نگارش نمایش‌نامه در شکل متعارف خود صورت می‌گیرد. خلق این آثار با حفظ شکل‌های گذشته به بیراهه می‌رود و اندیشه‌ی واقع‌گرایانه چنان‌چه آشکار شود به پارسایی می‌گراید. در عصر حاضر، از چنین نمایش‌نامه‌هایی جز رایحه‌ای برای ما باقی نمی‌ماند. چرا؟ زیرا به منظور نشان دادن جهان امروز اقتباس ساختار محیطی که ناپدید شده بی‌ضرر نیست. و شکل به گفته‌ی هگل ته‌نشین محتوی است و شکل‌های قدیمی ایدئولوژی‌های قدیمی را تراوش می‌کند. این نویسندگان اصلاح طلب که هنر قرون گذشته را به تکامل رسانده‌اند آخرین ساکنان آتلانتیک هستند.

خوشبختانه هنرمندان به مقوله‌های زیباشناختی نگاهی تاریخی داشته و به منظور تفسیر آثار برشت متوجه شدند که در تئاتر بیان موضوعات نو کافی نیست، بلکه باید آن‌ها را به گونه‌ای دیگر گفت. نوشتن در زمان حال، بسنده کردن به ثبت تغییرات در جامعه‌ی ما نیست، بلکه نقش داشتن در «تغییر» شکل‌هاست. از دیدگاه آرمان‌گتی، «هر موضوعی از ویژگی نمایشی خاص خود برخوردار است و جستجوی ساختارها بیانگر این ویژگی نمایشی است که نمایش‌نامه را ایجاد می‌کند.»^(۱) نویسنده «سرود ملی در برابر دو صندلی الکتریکی» بیش از آن‌که شکل‌های موروثی با ماهیت بی‌تفاوتی نسبت به محتوای جدید را بپذیرد جریان آزاد ویژگی نمایشی را به گونه‌ای ذاتی در موضوعی که به آن می‌پردازد رها می‌کند. به منظور نشان دادن بازتاب جهانی از اعدام دو آنارشویست به نام‌های ساکو و وانزتی، گتی تئاتری جهانی ابداع کرد که صحنه‌های مختلف آن - در بوستون، لیون، هامبورگ، تورین و غیره - همدیگر را در فضا و زمان تخیلی خطاب قرار می‌دهند. به همان ترتیب، اثر میشل ویناور بر تشابه مداوم بین شکل و درون‌مایه تأکید می‌کند. در نمایش‌نامه «روی کشتی»، که ادغام یک شرکت فرانسوی دستمال توالت در یک شرکت چند ملیتی مطرح می‌شود، نویسنده مکانیسم نمایش‌نامه چند صدایی را مجسم کرده است که در آن اصوات مختلف شرکت تقسیم شده به چند صحنه‌ی رقابتی - صحنه‌های اقتصاد کاپیتالیست، کاسبی خرد، فاسق، اسطوره‌ی عتیق، حادثه‌ای، رقص تبلیغاتی - با هم درگیر می‌شوند. ساختار سمفونیک شش‌بندی نمایش‌نامه «روی کشتی» به کمک هم‌زمانی و بازی تکرارها - وارپاسیون‌ها کاملاً پیچیدگی فرایندهای اقتصادی و انسانی را می‌پوشاند.

به عبارت بهتر این ساختار مفهوم پیچیدگی را برجسته می‌کند. ویناور به مضمون خود پوشش نمایشی نمی‌دهد وی تلفیق مصالح برگرفته از واقعیت و روندهای رسمی را محقق می‌کند. به علاوه در آثارش تمایز شکل و محتوا به همان میزان مفهوم موضوع منسوخ است؛ وی می‌گوید: «از نظر من، مضمون نمایش‌نامه مبهم است؛ هیچ چیز نمی‌تواند مرا مجاب به نوشتن در مورد مضمون کند. آنچه در آغاز نظرم را جلب می‌کند به گونه‌ای مبهم خود را نشان می‌دهد.»^(۲)

نمایش‌نامه رها از قید مضمون واحد هم‌چون شبکه‌ای از درون‌مایه‌های به هم تنیده نمایان می‌شود، مانند یک رمان. ویتسه به ویناور در مورد نمایش‌نامه‌ی «هتل ایفی ژنی» می‌نویسد: «در برابر نمایش‌نامه شما احساس می‌کنم در برابر رمان هستیم. و از آشفتگی درون‌مایه‌ها در تعجبم»^(۳) آیا سودای اصلی نوشته‌های نمایشی معاصر دقیقاً کسب همان ویژگی در ابداع رمان نیست، که عمدتاً نوع آزاد به شمار می‌رود؟ اما پیش‌داوری خودرأیی است؛ با آن‌که بدون ملاحظه رسالت قصه در طرح‌ریزی مدام، دگرگونی و تجدید ساختارهایش را می‌پذیریم، مصرانه، به بهانه‌ی دیدگاه نمایشی و ساختار بی‌بدیل نمایشی این قابلیت را برای اثر نوشته شده برای صحنه رد می‌کنیم. با این وجود بی‌شک بی‌ثباتی و تزلزلی که برشت به مبانی فلسفی ارسطو در مورد تئاتر غرب به ویژه با نظریه‌ی «تئاتر حماسی» خود که عوامل روایی در رقابت با عوامل درام هستند تحمیل می‌کند، دورنمای آزادی برای تئاتر ما می‌گشاید. گرچه مکتب برشت هنر صحنه را غنا بخشید، باید اذعان داشت که بجز موارد استثنایی بر نمایش‌نامه نویسان فرانسه تأثیر منفی داشت. برخی از نویسندگان قربانی اسطوره ترقی در ادبیات که بر مبنای

قیاس افراطی بین پیشرفت و توسعه هنر و توسعه‌ی علوم استوار است با حسن نیت باور کرده‌اند که این ترقی به معنای پشت سر گذاشتن شکل دراماتیک و قرار گرفتن بی‌قید و شرط در زمینه‌ی حماسی تئاتر است. به علت عدم تحقق عینی پشت سرگذاشتن شکل دراماتیک، این نویسندگان جذب آثار برشت شدند. در اندیشه‌ی هواداران متعصب برشت، تضاد تئاتر حماسی به شیوه‌ی برشت خیلی زود به معیار جدیدی گروید. گرایش چند قرن، از تئاتر قرون وسطی تا پیسکاتور و از شکسپیر تا برشت، به حماسی کردن شکل دراماتیک با توالی کوتاهی بین انتخاب مسلک؛ انتخاب شکل دراماتیک رو به انحطاط یا تحول تئاتر حماسی همراه بود. به این ترتیب نمایش‌نامه‌نویسی در فرانسه پایان دهه‌ی ۵۰ حکایتگر چشم‌اندازی تقریباً بی‌حاصل است که دو گروه سازش‌ناپذیر با خصومت مقابل یک‌دیگر بودند: طرفداران متملق تئاتر پوچی و طرفداران متملق برشت (تنها آداموف با نمایش‌نامه پینگ‌پونگ بعد متافیزیک نمایش‌نامه‌های قبلی خود را با تئاتر اجتماعی و حماسی برشت تلفیق کرد).

آیا می‌توان با توجه به چنین جمع‌بندی، به خاتمه‌ی تعصب‌گرایی نسبت به موضوع اصلی روابط میان دراماتیک و حماسی نمایش‌نامه امیدوار بود؟ به همان ترتیب که یک ساختمان با پایه‌های خود در زمین مستحکم می‌شود و بالا می‌رود نوگرایی نگارش نمایش‌نامه با جریانی مضاعف از یک سو شامل کند و کاو و مطرح کردن مشکلات شکل‌های قدیمی و از یک سو ایجاد شکل‌های نو فیصله می‌یابد. به علاوه تمثیل معماری نیز متوقف می‌شود. و نویسنده‌ی تئاتر نیز در مورد مجموعه‌های بزرگ نه کار می‌کند نه می‌اندیشد. در حالی که تمام توجه‌اش به جزئیات نگارش، نگارش جزئیات

معطوف می‌شود. و جزئیات همان‌طور که می‌دانیم به مفهوم تقسیم، تکه‌تکه کردن است. بنابراین نویسنده - تقال (در زبان یونانی به مفهوم دوختن است)، هرچیز را که از قبل تکه‌تکه کرده گردآوری و هرچه را که بهم پیوند داده از هم جدا می‌کند. استعاره‌ی کهن با بازتاب‌های نو تعجب ما را برمی‌انگیزد.

۲- افول نمایش‌نامه، احیای دوباره‌ی نمایش‌نامه

بار دیگر با ذکر موارد اختلاف به تناقض‌های ظاهری میان ویژگی‌های دراماتیک اثر نمایشی و اثر حماسی می‌پردازیم. با نمایش‌نامه وارد فضایی مبتنی بر حصار و همجواری می‌شویم؛ به عبارت دیگر در اتمسفر درز گرفته جهان کوچک تئاتر، مجموعه‌ای از شخصیت‌هایی که نقش فردی آن‌ها تعیین شده، به تدریج بین اعیان و اشخاص مدیون، بستانکاران و بدهکاران، اربابان و بردگان در حرکتیم. با تئاتر حماسی به بعد جدید فضا و زمان، بعد دور راه می‌یابیم. و البته برای نشان دادن هم‌زمان ابعاد دور، واقعیت‌ها کوتاه، مختصر و حذف می‌شوند. نویسنده‌ی تئاتر دراماتیک جهانی خلق می‌کند که به ظاهر فقط از یک بخش تشکیل شده است؛ نویسنده تئاتر حماسی مجموعه‌ای از عوامل مختلف را گردآوری می‌کند. نمایش‌نامه دراماتیک صاف و یک‌دست و بدون ناهمواری است، طرح مورد علاقه‌اش ترکیبی از رنگ‌های مختلف است؛ اثر حماسی ناهموار است و در تمام جهات خط‌دار و تأثیر اصلی آن تضاد است. توالی در سیر دگرگونی‌ها در درام بورژوا محقق کرد که موارد اختلاف در آن بین حوادث و بین افراد در عین حال از لحاظ اجتماعی کاهش و از لحاظ روان‌شناسی شدت می‌یابد (دور با نزدیک، تضادها با دشواری‌ها، حتی با عدم امکان متفاوتی از ارتباط

بین ذهنی مرتبط می‌شود). رویارویی دورها، و واقعیت‌ها را بیگانه از یک‌دیگر قراردادن است.

مرزها را باید دید و نشان داد؛ همان‌طور که دلوز در مورد سینما و فیلم‌گودار بیان می‌کند «همیشه یک مرز، یک خط‌گریز یا موج وجود دارد، فقط آن را نمی‌بینیم، زیرا چندان محسوس نیست. اما با این وجود همه چیز بر روی همین خط‌گریز اتفاق می‌افتد، شدن‌ها صورت می‌گیرد و تحولات طرح‌ریزی می‌شوند»^(۴).

خلاصه آن‌که، ارتباط و ابستگی متقابل از اثر حذف و ارتباط عجیبی جایگزین آن می‌شود. ابتدا به ارتباط اصلی تئاتر دراماتیک و تجزیه‌ی اولیه‌ی آن می‌پردازیم: که از دو بخش فضای درون نمایشی (جهان خرد) و فضای برون نمایشی (جهان کبیر) تشکیل شده است.

از فضای نمایش‌نامه حماسی تصور می‌شود خودکفا باشد، به عبارت دیگر درون و برون درهم آمیخته و یکی شده‌اند. در آثار نمایش‌نامه نویسان حماسی هم‌چون شکسپیر، کلودل یا برشت، هنر تئاتر به سراسر جهان هستی گسترش می‌یابد. اثر حماسی به دلیل آن‌که ناتمام شرح داده می‌شود و از مجموعه‌ی نامحدود، بخش‌ها و قطعه‌های همواره بسیار ناقص ساخته شده است، ملزم نیست در اعماق ساختگی پشت صحنه واقعیت را از پیرامون آن اقتباس کند. برعکس در جهان کوچک درام (بورژوا) همواره گذشته‌ی جهان تحت‌الشعاع قرار دارد. از دیدرو و بومارشه که صحنه‌های نامرئی تصور می‌کردند که گمان می‌رفت به موازات رویداد نمایشی روی می‌دهد، تا آنتوان و استانیس لائوسکی که، قبل از تعیین دکور سالن، ماکت خانه‌ی تمام و کمالی می‌ساختند، تئاتر به معنای واقعی کلمه با پشت صحنه تسخیر شده است. اخیراً با تئاتر موسوم به پوچی