تئاتر سنّتی و مدرن

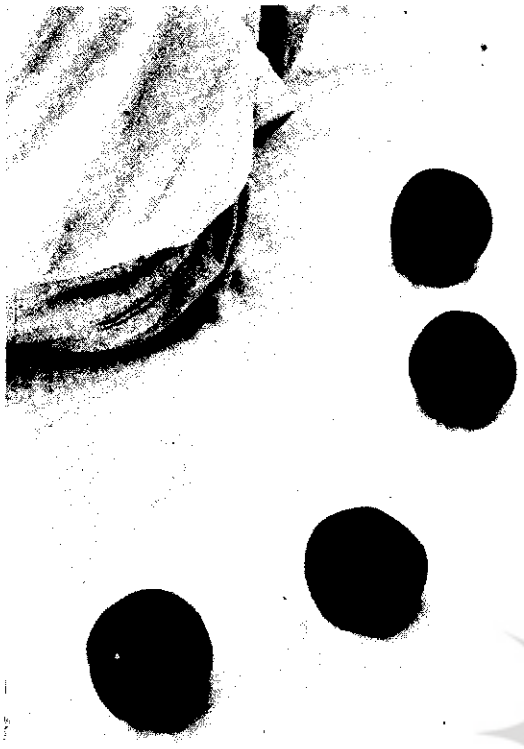
لین آلتنبرند
لزلی لویس
ترجمهٔ فاطمه قلی‌پور و فرانک اسلامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انواع نمایشنامه‌های سنّتی

نمایشنامه، همانند سایر آثار هنری مبتنی بر همان موضوعات و شیوه‌هایی است که جامعهٔ پیرامونِ ما را دربر گرفته است. وقتی نمایشنامه‌ای برای نخستین‌بار بر روی صحنه اجرا می‌شود، آشکارا حکم نمایشنامه‌ای معاصر را دارد. زمانی سعی در اصلاح و راهنمایی جامعه دارد و از این‌رو به مخالفت با آن برمی‌خیزد؛ گهگاه هم با سلیقه‌ها، عقاید و نظرات عصر خود همخوانی دارد. تراژدی‌های یونان برای جشنواره‌های ملّی مذهبی نوشته و اجرا می‌شدند؛ نمایش‌های اخلاقی و مذهبی نیز در قرون وسطی و برای افراد آن جامعه پدید آمدند.

نمایشنامه همان‌قدر قابل تقلید است که دیگر شکل‌های هنر. در هر دوره و زمانه‌ای، نمایشنامه‌ای بیش‌تر می‌تواند امکان اجرا یابد که شبیه دیگر نمایش‌های در حال اجرا در آن دوره باشد. ویژگی‌های عام هر نمایشنامهٔ موفق به فرمول یا مجموعه‌ای از



قوانین تبدیل می‌شوند. البته، یکسان‌پنداشتن دو نمایشنامهٔ همنوع دیدگاه درستی نیست، خواه نمایشنامه‌نویس یک فرد واحد باشد یا دو فرد مختلف. نمایشنامه‌های *اُدیپ شهریار* و *آنتی‌گون*[1] که نویسندهٔ هر دوی آن‌ها سوفکل[2] است، یکسان محسوب نمی‌شوند هرچند هر دوی آن‌ها تراژدی‌های باستانی هستند. نمایشنامه‌های *خرس* و *خواستگاری*[3] اثر آنتون چخوف[4] یکسان نیستند، اگرچه هر دوی آن‌ها نمایش‌های خنده‌آور هستند. نوع واحدی از نمایشنامه، با فراهم‌آوردن گستره‌ای وسیع برای نمونه‌هایی ویژه و محتمل می‌تواند برای سال‌هایی متمادی هم نمایشنامه‌نویس را ارضا کند و هم جامعه را.

آگاهی قبلی از نوع نمایشی که نمایشنامه‌نویس قصد آفرینش آن را دارد می‌تواند هم موجب تمرکز در انتخاب و ترکیب عناصر نمایشی شود و هم این‌که تخیل او را مهار کند. اگر نمایشنامه‌نویس توازن ظریف و حساسی را که بین اصول کلی و اثر فردی او حاکم است از بین ببرد، ممکن است نتیجه کار رضایتبخش نباشد و هیچ نمایشنامه‌نگار دیگری از او تقلید نکند. به دلیل بدعت‌هایی که گاه به ایده‌های مطرح‌شده در نمایش مربوط می‌گردد و گاه به ساخت آن، تماشاگرانِ این‌قبیل نمایش‌ها دچار حیرت، بهت و حتی خشم شده‌اند. در سال ۱۸۳۰، هنگام اجرای نمایش *هرنانی*[5] اثر ویکتورهوگو[6] در پاریس، بین طرفداران سبک سنّتی و نوکلاسیک از یک‌سو و شیفتگان سبک جدید و رمانتیک از سوی دیگر، درگیری پیش آمد. تئاتر اُبی[7] در دوبلین صحنه درگیری‌های متعددی علیه دلالت‌های مذهبی، اخلاقی یا ملی نمایشنامه‌ها بود، به نحوی که ویلیام باتلرییتس[8] به‌منظور کوشش برای فرونشاندن مناقشهٔ برپاشده بر ضد نمایشنامهٔ *خیش* و *ستارگان*[9] اثر شون اوکیسی[10] به تماشاگران گفت: «بار دیگر شما مهد شهرت را به جنبش درآورده‌اید.» به‌هرحال، نمایشنامه‌نویسان اغلب نه فقط می‌کوشند که مردمِ عصر خود را سرگرم کنند، بلکه آن‌ها را تعلیم دهند، راهنمایی کنند، یا به‌سوی کمال و ترقی سوق دهند. آن‌ها به‌منظور بیش‌ترگفتن یا گفتن به روش جدید، معمول‌ترین و متداول‌ترین سبک را مورد امتحان قرار می‌دهند، نوآوری می‌کنند، گسترش می‌دهند و یا دگرگون می‌کنند. قوّهٔ ابتکار اغلب پس از برطرف‌شدن شوک آغازین حاصل می‌شود. اما وقتی عناصری بدیع به‌طور موفقیت‌آمیزی در نمایشنامه‌هایی متعارف ظهور می‌کنند، سایر نمایشنامه‌نویسان آن عناصر را مورد توجه و تقلید قرار می‌دهند و به‌صورت قوانینی برای نوعی جدید از نمایش تنظیم می‌کنند. بنابراین با درآمیختن تقلید و ابداع، الگو و بدعت‌گذاری، پیمان و شورش،

تئاتر پیشرفت می‌کند و همگام یا حتی جلوتر از عصر خود پیش می‌رود. در بررسی دقیق تکوین درام، هر نوع نمایشی که در دوره‌های اجتماعی مختلف پدید می‌آید دقیقاً تبیین می‌شود و میزان و نوع اقتباس و ابداع آن ثبت می‌گردد.

آنچه در ذیل آمده، توصیه پلونیوس به هملت در مورد بازیگران است.

> بهترین هنرپیشگان در جهان چه برای تراژدی، کمدی، نمایش تاریخی، شبانی، شبانی ـ کمدی، تاریخی ـ شبانی، تراژیک ـ تاریخی، تراژیک ـ کمدی، صحنه غیرقابل تقسیم، یا شعرهایی که محدودیتی ندارند....

این توصیه‌ها اغلب به‌عنوان نظریهٔ طنزآمیز شکسپیر در طبقه‌بندی بسیار دقیق نمایشنامه‌ها درنظر گرفته می‌شوند، اما دانشجوی جدی ادبیاتِ نمایشی به دانستن بسیاری از آن‌ها نیاز خواهد داشت، خواه از پلونیوس باشد و خواه از هرکس دیگر.

ما در این‌جا نمایشنامه‌ها را براساس واکنش‌هایی که از آن‌ها انتظار می‌رود، به نمایش خنده‌آور، کمدی، نمایش اشک‌آور و تراژدی تقسیم می‌کنیم. اگرچه نمایشنامه عرصه ملایم‌ترین لبخندها و مغرورترین اشک‌هاست، این چهار نوع واکنش زیربنای انواع ویژهٔ نمایش‌ها در تمام اعصار هستند. این واکنش‌ها حکم مرجع تشخیص نمایش را دارند و خواننده به کمک آن‌ها می‌تواند انواع نمایش را تمیز دهد.

الف ـ نمایش خنده‌آور

هدف نمایش خنده‌آور[11]، خندیدن و هم‌چنین خشمگین‌شدن از تجاوز به اصول اخلاقی است. معمولاً در نمایش خنده‌آور ترکیبی از خشونت، شوخی و سر و صدا، پانتومیمی اغراق‌آمیز، دلقک‌بازی، فضایی مضحک، داستان‌های خنده‌آور و کنایه به‌کار می‌رود که موجب سوءتفاهم می‌شود. نمایش خنده‌آور با کارهایی پوچ و بی‌معنا و بی‌حرمتی به اعتقادات عامهٔ مردم همراه است. به‌عنوان مثال، اشتباه‌گرفتن دوقلوهای همسان به‌جای یکدیگر، تعقیب کسی بدون دانستن دلیل آن، ضرب و شتم کسی که با کسِ دیگر اشتباه گرفته شده است، و اختلافات بی‌اساس زناشویی را می‌توان ذکر کرد. همهٔ این موارد برای نمایاندن اَعمالی است که تحت کنترل انسان نباشد. در نمایش خنده‌آور تنها خشونت و عدم تناسب فیزیکی کافی نیست. خارج‌شدن از حدود تعیین‌شده ممکن است منجر به نمایش‌های ضعیف و ناموفقی گردد که در آن رهایی از قید و بند عادات مقبول جامعه به‌طور مضحکی نشان داده می‌شود.

نمایش خنده‌آور تاریخچه‌ای کهن و پرافتخار دارد. هرگاه این‌نوع نمایش اهداف محدود خود را با روش‌هایی موفق متحقق کند، اثر هنری به‌شمار می‌رود. خندهٔ بدون تعمق واکنشی است که این‌نوع نمایش همواره در صدد ایجاد آن است. نام‌نهادن بر نمایش خنده‌آور بدون سوءاستفاده از نمایش لودگی[۱۲] امری است مشکل، زیرا آمیختگی با شخصیت‌ها، با رابطه موقعیت با دیدی جدی و قاطعانه به زندگی، نمایش خنده‌آور را از هدفش دور می‌سازد. هرچند با مروری دقیق بر موضوعات و جزئیات اثری خوب و قدیمی از نمایش خنده‌آور درمی‌یابیم چیزی فراتر از نمایشی پرسر و صدا و مضحک است. این‌نوع نمایش، فی‌نفسه واجد ارزش هنری و جزئی از هنر والای کمدی محسوب می‌شود.

کمدی *اشتباهات*[۱۳] اثر شکسپیر[۱۴]، *اهمیت ارنست‌بودن*[۱۵] اثر اُسکار ویلد[۱۶]، *خرس و خواستگاری* اثر چخوف، مردی که با زنی *لال ازدواج کرد*[۱۷] اثر آناتول فرانس[۱۸]، *نیرنگ‌های اسکاپن*[۱۹] اثر مولیر[۲۰]، و *مواظب امیلی باش*[۲۱] اثر فیدو[۲۲] نمایش‌های خنده‌آوری هستند که جاودانگی خود را با بهره‌گیری ماهرانه از منابع این‌نوع نمایش کسب کرده‌اند.

ب ـ کمدی

کمدی از رشد تدریجی و نامحسوس نمایش خنده‌آور نشأت گرفته است. درونمایه لودگی روی‌آوردن به اغراق، دلقک‌بازی، لطیفه‌گویی، به‌مضحکه‌گرفتن همه‌چیز برای خنداندن، چاشنی بسیاری از کمدی‌هاست. خنده خود سبب خنده می‌گردد؛ تبسّمی که بدون فکر ظاهر می‌گردد شاید موجب خنده‌ای متفکرانه شود. «کمدی سطح‌پایین» یا نمایش لودگی اصطلاحات سودمندی هستند که به انبوهی از نمایش‌های مابین نمایش خنده‌آور و کمدی سطح بالا اطلاق می‌شوند. به‌طور کلّی کمدی سیر نمایش را واقعی‌تر، جدّی‌تر، باورکردنی‌تر از نمایش خنده‌آور، ولی نه تهدیدآمیز و مخرّب به نمایش می‌گذارد. در این‌نوع نمایش برخلاف نمایش خنده‌آور، شخصیت‌ها صرفاً کلیشه‌ای نیستند، بلکه از نظر اجتماعی قابل تشخیص و اندکی فردگرا می‌باشند. ما می‌توانیم در عین این‌که کمی برای وضع نامساعد آن‌ها نگران می‌شویم، به آن‌ها یا همراه با آن‌ها بخندیم. به‌هرحال، آنان چندان ما را تحت تأثیر قرار نمی‌دهند و یا سبب نمی‌شوند که در مورد آنان جدّی فکر کنیم. خندهٔ ایجادشده کمدی ممکن است «خنده‌ای گرم» از ایمانی راسخ و شورانگیز به دنیای ناقص ولی قابل تحسین باشد، دنیایی که در آن مردمِ خوب در کنار یکدیگر مشکلات را پشت‌سر می‌گذارند، مانند *رویای شب نیمهٔ تابستان*[۲۳] *هرطور که بخواهید*[۲۴] اثر شکسپیر، *آه! بیابان*[۲۵] اثر یوجین اونیل[۲۶]، *زندگی با پدر*[۲۷] اثر لیندسی و کروس[۲۸].

ممکن است این خنده، «خندهٔ اصلاح‌کنندهٔ» آرام یا شدیدی باشد که از طنز ناشی شده و به عدم تجانسی مضحک، غیرطبیعی یا افراط در یک صفت انسانی اشاره داشته باشد، نظیر آنچه در *تارتوف*[۲۹] اثر مولیر و *وُلپن*[۳۰] اثر بن‌جانسون[۳۱] دیده می‌شود. شاید خندهٔ کمدی خنده به بذله‌گویی، قطعات هجائی، تبادل کلام، رقابت بر سر هوش بین افراد سطح‌بالا باشد، همان‌طور که در کمدی مربوط به اخلاق و رفتار اجتماعی وجود دارد. کمدی هوشمندانه یا کمدی عقاید از موقعیت‌ها و شخصیت‌ها برای خلق «خنده‌ای اندیشمندانه» بهره می‌برد و گرچه به جدّی‌ترین موضوعات زندگی نمی‌پردازد، اما به عدم هم‌آهنگی موجود در جامعه توجه دارد. کمدی خواه اهداف نمایش خنده‌آور را دنبال کند خواه به‌سوی دیدگاهی از طنز به‌عنوان نیروی سالم اجتماعی سوق یابد، در هرحال اثری نمایشی است که هم‌زمان با تحولات اجتماعی، بسیاری دیگر از انواع نمایش را به‌وجود می‌آورد، زیرا در حقیقت کمدی آینهٔ اجتماع است. تمام انواع کمدی مانند شاخه‌های درخت

که به تنه متّصل‌اند به هم مرتبط می‌باشند و ریشه در «دیدی کمدی» دارند که بر طبق آن جهان «قابل کنترل» است و به‌هر صورت می‌توان مشکلات گذرای آن را با شوخ‌طبعی، بشاشیّت و بذله‌گویی پشت‌سر گذاشت.

ج ـ نمایش اشک‌آور، نمایشی تفکربرانگیز، نمایش معضل اجتماعی

ملودرام[۳۲] به نمایشی اطلاق می‌شود که نه فقط به موضوعات تکان‌دهنده می‌پردازد بلکه شامل نمایش‌هایی هم است که وقایع پیچیده‌ای در آن‌ها موجب مصائب فراوان می‌شود. شخصیت‌های این‌نوع نمایش معمولاً مشکلات فراوانی را از سر می‌گذرانند و خواننده نسبت به آن‌ها احساس دلسوزی می‌کند. نمایش اشک‌آور شناسایی و آشناشدن را بیش‌تر از دوری‌گزیدن مد نظر دارد. نمایش اشک‌آور اغلب از «عدالت شعری» بهره می‌برد و سبب ترحم نسبت به بازیگر نقش‌اول و تنفر نسبت به بازیگر نقش‌دوم می‌گردد. در این‌نوع نمایش، شخصیت اصلی با مخاطراتی مهلک روبه‌رو می‌شود، اما گاهی این جدال از روی صداقت صورت نمی‌گیرد. این پیامدها بیرونی هستند و باید به‌گونه‌ای از آن‌ها خلاصی یافت.

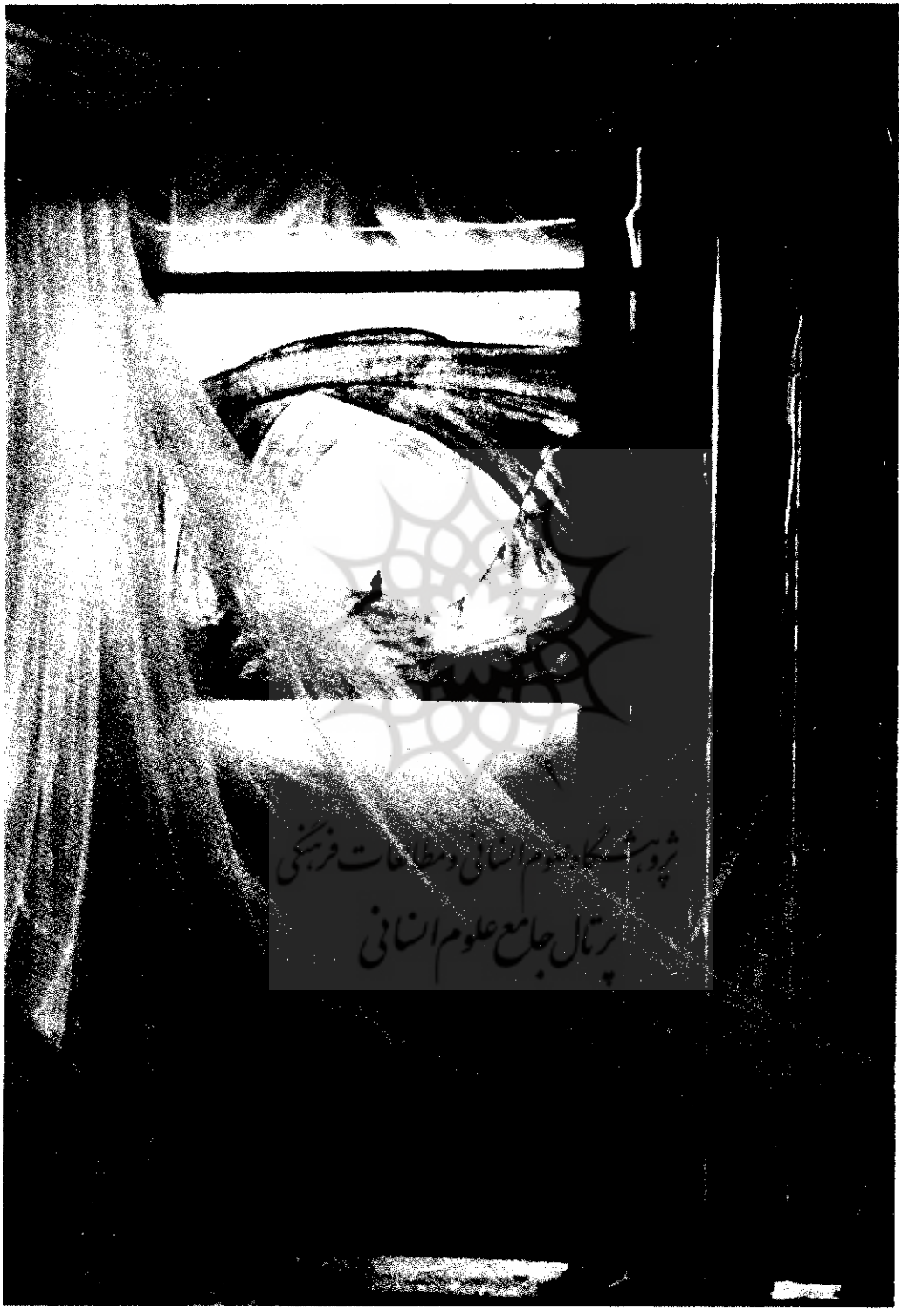
نمایشِ اشک‌آورِ راست‌نما که چنین هیجاناتی را با چند هم‌آهنگی ساده بین شخصیت‌ها و عناصری مانند شانس، اقبال یا وقوع هم‌زمان موقعیت‌هایی نامحتمل و برطرف‌کننده مشکلات القا می‌کند، البته نمایشی کاملاً منطقی است که نیازی به توجیه ندارد. این گفتهٔ معمول که نسبت نمایش خنده‌آور به کمدی مانند نسبت نمایش اشک‌آور به تراژدی است، گاهی بدان‌معنا است که نمایش خنده‌آور و اشک‌آور آشکال پایین‌تری از فعالیت‌های هنری هستند. از یک‌نظر می‌توان گفت همین‌طور است، اما بدون نمایش خنده‌آور و اشک‌آور، تئاتر چندان نمی‌تواند به حیات خود ادامه دهد. به‌نظر می‌رسد که مردم در هر سن و سالی، خندیدن و رهایی از مشکلات را دوست دارند. از آن‌جا که هم نمایش خنده‌آور و هم نمایش اشک‌آور با روش‌های عینی واکنش‌های شدیدی را ایجاد می‌کنند، این قابلیت را دارند که به‌صورت فیلم درآیند و جاذبهٔ زیادی برای بیننده دارند، لیکن فیلم‌شدن آن‌ها معمولاً پس از اجرایشان به‌صورت نمایش است.

نمایش اشک‌آور در اوج توانایی‌هایش با نمایش جدّی یا *نمایش تفکربرانگیز*[۳۳] و با *نمایش معضل اجتماعی*[۳۴] تداخل می‌یابد و به تراژدی نزدیک می‌شود. نمایش معضلِ اجتماعی که از اثرات نمایش اشک‌آور برای اعتراض به خباثت اجتماعی بهره می‌گیرد، نمایشی جدّی است که هدف اجتماعی بلافصلی دارد. این‌نوع نمایش از احساساتِ قویِ نمایشِ اشک‌آور برای واداشتن تماشاگران به اقدام اجتماعی استفاده می‌کند. برخی از نمایش‌های معضل اجتماعی تداوم می‌یابند و با حیات‌گرفتن از ارزش‌های انسانیِ معضل را آشکار می‌سازند و نتیجهٔ کار تراژدی یا *نمایش تفکربرانگیز* به‌نظر می‌رسد. البته شخصیت‌های نمایشنامه تفاوت موجود را می‌نمایانند.

د ـ تراژدی

در میان تمام تأثیرات نمایش، تأثیر تراژیک را از همه مشکل‌تر می‌توان تعریف کرد و اتفاقاً منتقدان کوشیده‌اند تا به‌ویژه آن را تعریف کنند. در حقیقت، آن‌چنان تلاش فراوانی برای تدوین تئوری تراژدی صورت گرفته که خواننده پیش از آن‌که تجربهٔ کافیِ در مورد تراژدی داشته باشد به تئوری سوق داده می‌شود و زمینه‌ای برای واکنش‌های خود نمی‌یابد. به همین سبب توصیه می‌کنیم که اصلاح تئوری تراژیک تا زمانی که تراژدی‌های متعددی مطالعه نشده است به تعویق افتد.

تراژدی شخصیت‌هایی را به نمایش می‌گذارد که تمایلات آن‌ها مبتنی بر سرشت و طبیعت اخلاقی‌شان است؛ شخصیت‌هایی که توسط نیروهای مخالف خود



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحت سلطه قرار می‌گیرند. نقل‌قول زیر از کتاب فن شعر[۳۵] ارسطو و دربارهٔ تأثیراتی مانند رحم و ترس است. در این نقل‌قول، هم‌چنین سرشت و خصوصیات قهرمان تراژدی توصیف می‌شود.

> تراژدیِ بی‌نقص باید مقلّد اَعمالی باشد که ترس و ترحّم را برمی‌انگیزد. نقش ویژهٔ تقلید در تراژدی جز این نیست. از این گفته به‌وضوح چنین برمی‌آید که اولاً قهرمان تراژدی نباید انسان باتقوایی باشد که با دگرگون‌شدن زندگی‌اش از سعادت به فلاکت سقوط می‌کند. چرا که در این‌صورت هیچ‌گونه احساس ترس و ترحم برانگیخته نمی‌شود، بلکه تماشاگران صرفاً حیرت‌زده می‌شوند. هم‌چنین قهرمان تراژدی نباید انسان شریری باشد که از فلاکت به سعادت می‌رسد. در این‌صورت این نمایش نه‌تنها هیچ‌یک از خصوصیات تراژدی را ندارد بلکه با روح تراژدی نیز بیگانه است. چنین نمایشی نه‌تنها حسّ اخلاقی را ارضا نمی‌کند بلکه ترس و ترحم را نیز برنمی‌انگیزد. هم‌چنین قهرمان تراژدی نباید انسان کاملاً شریری باشد که سقوطش به‌نمایش گذارده می‌شود. بدون‌شک طرح این‌گونه نمایش، حسّ اخلاقی را ارضا می‌کند ولی ترس و ترحم در تماشاگر برانگیخته نمی‌شود. زیرا کسی مورد ترحم قرار می‌گیرد که به‌ناحق مصیبت‌کشیده باشد و مصیبت انسانی به‌مانند خودمان ترس را در ما برنمی‌انگیزد. بنابراین چنین واقعه‌ای ترحم‌آور و ترس‌برانگیز نخواهد بود. پس می‌ماند قهرمان تراژدی‌ای که وضعش بین این‌دو بی‌نهایت قرار دارد، به‌عبارت دیگر انسانی که به شکل برجسته‌ای نیک و درستکار نبوده ولی با وجود این، بدبختی او به دلیل تبهکاری و شرارت او نیست بلکه پاره‌ای اشتباهات یا ضعف اخلاقی سبب این مصیبت است. قهرمان تراژدی به‌مانند شخصیت‌های اُدیپ[۳۶]، تی.اس. تیز[۳۷] و یا مردان موفق دیگری که چنین خصوصیاتی را دارند، باید بسیار مشهور و سعادتمند باشد.

قدرت اراده، صداقتِ انتخاب در جریان عمل و تلاش فراوانِ قهرمان تراژدی ما را وادار می‌کند که تا سرحد امکان هویّت خود را با او یکی سازیم. زمانی که ما ناتوانی والاترین قدرت‌های انسانی را که قهرمان تراژدی از آن‌ها برخوردار است مشاهده می‌کنیم، احساس دلسوزی در ما برانگیخته می‌شود و با ترس نظاره‌گر مغلوب‌شدن قهرمان تراژدی به‌وسیلهٔ نیروهای قوی‌تر از خودش می‌شویم. نابودی او اجتناب‌ناپذیر و ناپذیرفتنی است و به‌خاطر نقصان اخلاقی و بی‌عدالتی باید احساس انزجاری در جهانیان به‌وجود آورد.

در عوض تراژدی «از طریق ایجاد ترحم و ترس موجب کثارسیس[۳۸] درست آن احساسات می‌شود». تحلیل این عبارت ارسطو برای قرن‌ها ادامه یافت که آیا کثارسیس به‌معنای تطهیر است و یا پالایش. آیا به‌معنای خالی‌کردن ذهن تماشاگر از ترس و ترحم است و یا به آن معنا است که ذهن تماشاگر فراتر از آن‌ها اعتلا می‌یابد. به‌عبارتی دیگر، آیا کثارسیس به‌معنای جایگزین‌کردن ستایش و تمجید، تحسین و مصالحه به‌جای ترس و ترحم است؟

در برابر قهرمان تراژدی نیروهای خارجی و نیروهایی که از طریق نمایش قابل رؤیت شده‌اند، صف کشیده‌اند تا او با آن‌ها مبارزه کند. اما این نزاع ویژه و قابل رؤیت تنها نمایشی بیرونی از کشمکش درونی است. قهرمان با تصمیمی که به تنهایی گرفته است اجباراً به مبارزه‌طلبی اخلاقی پاسخ می‌دهد. او اغلب با اثبات سرسختانهٔ درستیِ انتخابش نسبت به شکستش واکنش نشان می‌دهد. در لفّافهٔ ویژگی‌های هر تراژدی، اصلی جهان‌شمول قرار دارد که مصیبت‌های ناشی از جست‌وجوی معنویت، بخشی از سرنوشت انسان در

دنیایی است که برای ارادهٔ افراد، آزادی قایل نیست. معدود افرادی که قادرند به مبارزه و مخالفت برخیزند و یا از افکار فاجعه‌آمیز تصمیم‌شان فراتر روند، بشریت را ارتقاء می‌بخشند.

از آن‌جا که در میان تأثیرات انواع نمایش، تأثیر تراژدی عمیق‌ترین و والاترین نوع است و موفقیت حاصل از تراژدی، کامل‌ترین موفقیت در هنر نمایشی است، طبیعی است که نقد نمایش به ماهیت، قوانین و خلوص تراژدی معطوف شود. تراژدی‌ای که از مشکل‌ترین آزمون‌ها سربلند بیرون آمده باشد، نادر و کمیاب است. *آلن رینولدز تامپسن*[۳۹] در یکی از آثارش با عنوان *ساختار نمایش*[۴۰]، به وجود سه دوره که تراژدی‌های برجسته در آن‌ها ظهور کرده‌اند اشاره می‌کند: ۱) قرن پنجم قبل از میلاد مسیح در آتن، ۲) در دورهٔ ملکه الیزابت و در انگلستان ۳) در پاریس در زمان سلطنت لوئی چهاردهم. سپس او از بیست تراژدی عالی که برای قرن‌ها می‌توانند نمایش داده شوند نام می‌برد که هیچ‌یک از آن‌ها بعد از *راسین*[۴۱] نبوده‌اند اگرچه *اشباح*[۴۲] اثر ایبسن[۴۳] می‌توانست انتخاب بعدی‌اش باشد.

همان‌طور که قبلاً گفته شد، تعامل تئاتر و جامعه بسیار زیاد است؛ بنابراین امکان یا عدم امکان دست‌یابی به تراژدی‌های عالی به‌منزله آزمونی برای جوامع است. اخیراً بحث منتقدان دربارهٔ این موضوع است که آیا مردان گمنام و بی‌نام و نشان به مانند مردان بسیار مشهور می‌توانند قهرمان تراژدی باشند؟ آیا دنیای مدرن قادر است که تراژدی‌های واقعی را به نمایش درآورد؟ آیا در وجود ما هنوز حسّ اخلاقی وجود دارد تا نهال تراژدی‌ها را در خاک آن بنشانیم؟

به‌هرحال موشکافی دقیق‌تر تراژدی احتیاج به آشنایی با تعدادی از آن‌ها دارد (به‌عنوان مثال، آشنایی با بیست تراژدی که در لیست پروفسور تامپسن آمده است). تراژدی‌ای که به‌مقدار بسیار کمی از تراژدی‌های ممتاز فاصله داشته باشد، باز هم به‌طور حیرت‌آوری بعد از خواندن ما را راضی می‌کند و هم‌چنین دامنه‌های تراژدی که از قلّه‌های رفیع به‌سمت دشت‌های نمایشِ اشک‌آور سرازیر می‌شوند ارزش تفحّص و بررسی دقیق را دارند.

به لحاظ ساختاری، در تراژدی طرح علت و معلولی کاملاً محقق می‌شود. به این دلیل که اجتناب‌ناپذیربودن باید به علت وجود چالش و پاسخ قهرمان تراژیک به آن مطرح گردد تا تماشاگر را وادار کند که نتیجهٔ تراژیک را بپذیرد. تراژدی‌ها با هم‌آهنگ‌کردن دنیای تراژیک و شخصیتی قوی که قادر به کاوش و آشکارنمودن احساسات جهان‌شمول است، شکل می‌گیرند و محتمل و اجتناب‌ناپذیر می‌شوند. این شخصیت از طریق لحن، نمایش، زبان و عمل این دنیای تراژیک را به‌صورت دنیایی خصمانه، خشن و مخرّب جلوه‌گر می‌سازد. احساس نوعی ترس و ترحم در ما به‌وجود می‌آید که ما را به‌سوی پالایش ذاتمان از آن احساسات سوق می‌دهد. این پالایش از طریق یکی‌شدنِ کاملِ هویّتِ ما و قهرمان تراژدی و تبادل افکار با او شکل می‌گیرد. به سرنوشتش اعتراض می‌کنیم و هیچ‌یک از مناسبات سهل یا شرایط ساختگی را نمی‌توانیم بپذیریم. طرح، تراژدی را هدایت می‌کند ولی این توهّم که ما نظاره‌گر مردمانی هستیم که آن‌گونه که باید عمل می‌کنند، طبایع اخلاقی خودشان را دارند و در هر موقعیتی خودشان هستند، باید تمایلی در ما برای متحوّل‌شدن به‌وسیلهٔ این توهّم به‌وجود آورد. اجتناب‌ناپذیربودنِ شکست در آن شرایط و تصدیق پیروزی درونی بر شکست بیرونی، دو عامل ترکیب‌شده در تأثیر تراژیک هستند.

انواع نمایش‌های مدرن

قبل از عصر جدید، نمایشنامه‌نویسان عمدتاً می‌کوشیدند بین عناصر نمایش نوعی وحدت به‌وجود

آورند تا تأثیرات خالص و یا به‌طور قابل‌قبولی آمیخته از نمایش خنده‌آور، نمایش کمدی، نمایش اشک‌آور یا تراژدی ایجاد کنند. قبل از این دوره، نمایشنامه‌نویس هم‌چنین سبک نمایشی متداول در آن زمان را داشت. یک سبک نمایشی جانشین سبکی دیگر می‌شد. به‌عنوان مثال، تراژدی عاشقانه راهی به‌سوی تراژدی نوکلاسیک گشود و کمدی‌های نوکلاسیک سرآغاز کمدی‌های رئالیسمی گردید. تغییر عقاید و ذائقه‌ها و نظرات که تغییر سبک‌های نمایشی از آن‌ها ناشی شد، تمامی جامعه را فراگرفت.

اگرچه عصر جدید هیچ مجموعهٔ واحدی از مفاهیم بنیانی را برنمی‌تابد، ولی باعث حیرت‌زدگی فراوان شده و به‌سرعت تهدیدی برای مفاهیم قدیمی و رقیب پرمدّعایی برای جدیدترین مفاهیم موجود، گردیده است. در ابتدا، تقریباً دگرگونی و تحوّل عظیم در نمایشنامه، صحنه، و بازیگری بیش‌تر به‌سوی رئالیسم سوق یافت، بدین‌صورت که نمایش برونیِ دقیق‌تری از زندگیِ درونی که نمایشنامه‌نویس احساس می‌کرد شخصیت‌های نمایشنامه‌اش از آن برخوردارند، ارائه می‌شد.

ناتورالیسم واژه‌ای است که برای رئالیسم جبرگرا استفاده می‌شد. شخصیت‌ها در این حالت متأثر از محیط اطرافشان‌اند و موضوع واقعی نمایشنامه آن نیروهایی است که رفتار بازیگران را تعیین می‌کنند. مشخصهٔ نمایش‌های ناتورالیستی نشان‌دادن این واقعیت است که وضعیت شخصیت‌ها به‌وسیلهٔ وراثت، شرایط اقتصادی، آداب و رسوم، قوانین و قید و بند فرهنگ‌ها رقم می‌خورد. رئالیسم به مفهوم وفاداری به حقیقت یا جزئیات روشی است که در نمایشنامه‌های مبتنی بر ایدئولوژی غیرجبرگرا می‌تواند به‌کار گرفته شود.

بر اثر ایجاد جنبشی برای واقعی‌کردن تصویر زندگی، با تلاش فراوان صحنه‌هایی آماده شد که رونوشت دقیقی از محیطی بود که داستان نمایشنامه را دربر می‌گرفت. مفهوم «صحنه به‌منزلهٔ اتاقی که یک دیوار آن برداشته شده» با شیوهٔ رئالیسمی جدیدی در ایفای نقش گروهی همخوانی داشت که از زمان *کنستانتین استانیس‌لاوسکی*[۴۴] (کارگردان نمایشنامه‌های چخوف در سالن تئاتر هنر مسکو) گسترش یافت. هر هنرپیشه با دیگر هنرپیشه‌ها در یک گروه و در یک اتاق بدون توجه به تماشاگران نقش خود را ایفا می‌کرد و وانمود می‌کرد که نمی‌داند یکی از دیوارها برداشته شده است. هم‌چنین گفت‌وگوها و لباس بازیگران به شکلی واقعی درآمدند.

پیشرفت و تکامل در نمایشنامه‌های مدرن بسیار سریع و به‌یکباره به همان مرتبه‌ای رسید که واکنش‌های هنرهای دیگر به شرایط تغییریافته در جامعه مدرن رسیده بود. معمولاً ایبسن را فردی پیشرو در نمایش ناتورالیستیِ رفتارهای طبقهٔ متوسط می‌شناسند. اما بخش‌هایی از جامعه بسیار پایین‌تر از آن‌هایی که ایبسن به‌نمایش می‌گذاشت، به صحنه‌های تئاتر راه یافت. به‌عنوان مثال، زندگی معمولی مردم عادی، زندگی مردم طبقه کارگر و مردم بی‌خانمان و فقیر با دنیای واقعی این‌گونه مردمان که عبارت بود از کلبه، عمارت، خانه روستایی، قهوه‌خانه و عمارت‌های مشرف به دریا، به‌نمایش درآمد. در نمایشنامه‌های *اعماق*[۴۵] اثر گورکی[۴۶]، *منظرهٔ خیابان*[۴۷] اثر *رایس*[۴۸]، *هوس زیر درختان نارون*[۴۹] اثر اونیل[۵۰]، *جونو و طاووس*[۵۱] اثر اوکیسی[۵۲] از این‌گونه محیط‌ها استفاده شده است.

رئالیسم چه دارای درونمایه چهره‌گرایانه باشد و چه نباشد، شیوهٔ تئاتری غالب در نمایشنامهٔ مدرن محسوب می‌شود. اما این اعتقاد که بیش‌تر حقیقت زندگی می‌تواند با نمایشِ بیرونی نشان داده شود، باعث ایجاد شیوه‌های گوناگون غیررئالیسمی مثل نمادگرایی و اکسپرسیونیسم شد. زندگی غیرقابل رؤیتِ درونی که گاهی با حیرت و به‌طور تمسخرآمیزی در تضاد با تعبیرهای بی‌طرفانهٔ جبرگرایانه بود، از طریق روش‌های

غیررئالیسمی به نمایش درآمدند، روش‌هایی که نادیدنی‌ها را براساس قوانینی غیرمادی‌گرایانه دیدنی ساخت.

هم رئالیسم و هم ضد رئالیسم، هر دو از پیشرفت‌های درخشان هنری در زمینهٔ ایجاد تمهیدات نمایشی بهرهٔ فراوان بردند. صحنهٔ نمایش به‌صورت دَوَرانی درآمده است که یا تماشاگران به دور صحنه نمایش حلقه می‌زنند و یا صحنه نمایش آن‌ها را احاطه می‌کند. امکاناتِ افزایش‌یافتهٔ نورپردازی و صدابرداری به تمامی هنرهای وابسته به تئاتر کمک کرده است تا بتوانند تصویر واضح‌تری از زندگی بر روی صحنه به‌نمایش درآورند.

حتی اگر نمایشنامهٔ سنتی ادامه پیدا کرده بود تا نمایش خنده‌آور، کمدی، نمایش اشک‌آور و تراژدی را به شکل‌هایی آشنا به‌وجود آورد، به‌وسیله شکل و قالب جدید انسان، بینش جدید او از جامعه و تأثیرات منابع جدید تئاتری محو می‌شد. اما نمایشنامه‌نویسِ امروزی خودش بخشی از گوناگونی و عدم قطعیت نظریات انسان امروزی نسبت به خود او و دنیای پیرامونش است. نمایشنامه‌نویسِ امروزی در برابر کمدی و یا تراژدی به شکل سنتی و خالص و هم‌چنین در برابر کاربرد فقط یک شیوه در نمایشنامه‌اش مقاومت می‌کند. او تأثیرات متنوع نمایشی و هم‌چنین شیوه‌های گوناگون تئاتری را در یک نمایشنامه به هم می‌آمیزد. شاید مبهوت‌کننده‌ترین جنبه نمایشنامه مدرن برای تماشاگران و خوانندگانی که اولین‌بار آن را می‌بینند یا می‌خوانند، ماهیت ترکیبی آن است. ناتورالیسم با خیالات درهم آمیخته شده است، هر شخصیتی داستان خودش را دارد، خشونت و دلسوزی با یکدیگر تلفیق شده‌اند. رئالیسم جایش را به نمادهای جهانی داد. شخصیت‌ها از زمان حال به زمان بچگی‌شان برمی‌گردند. اما به‌هرحال نمایشنامه‌نویسِ امروزی اتحاد و هم‌آهنگی را فراموش نکرده است. او در حالی که در حصار تعدادی از عناصر نمایشیِ آزاد باقی مانده است سعی می‌کند تصویری از زندگی ارائه بدهد که تماماً راجع به طبیعت زندگی است. او هنوز هنرمند است ولی هنرمندی که با ابزارهای بیش‌تری کار می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

1. *Oedipus the King, Antigone* 2. Sophocles
3. *The Boor, The Proposal* 4. Anton Ckekhov
5. Hernani 6. Victor Hugo 7. Abbey
8. W. B. Yeates 9. The Plough and the Stars
10. Sean O'casey 11. Farce 12. Farce - Comedy
13. The Comedy of Errors 14. Shakespeare
15. *The Importance of Being Earnest* 16. Oscar Wilde
17. The Man who Married a Dumb Wife
18. Anatole France 19. Scapin 20. Moliére
21. *Keep an Eye on Amélie* 22. Feydeau
23. *A Midsummer Night's Dream* 24. *As you Like It*
25. *Ah! Wilderness* 26. Eugene O'neill
27. *Life with Father* 28. *Lindsay and Crouse*
29. Tartuffe 30. Volpone 31. Ben Jonson
32. Melodrama 33. D'rame 34. Problem Plays
35. Aristotle's *Poetics* 36. Oedipus 37. Thyestes
38. Katharsis 39. Alan Reynolds Thompson
40. *Anatomy of Drama* 41. Racine 42. *Ghosts*
43. Ibsen 44. Konstantin Stanislavsky
45. *The Lower Depth* 46. Gorky 47. *Street Scene*
48. Rice 49. *Desire under the Elms* 50. O'neills
51. *Juno and the Paycock* 52. O'casey