

ریموند ویلیامز
ترجمه: محمدرضا فرزاد

درآمدی بر پیوند متن و اجرا

عبارت درام در دو شکل عمده به کار برده می‌شود: نخست برای توصیف اثری ادبی و متن یک نمایشنامه و دیگری برای توصیف اجرای همان متن و نمایش صحنه‌ای آن. از این رو متن شاه‌لیر یک درام است و شکسپیر نیز نویسنده و درام‌نویس آن، در حالی که اجرای صحنه‌ای شاه‌لیر نیز یک درام است و بدین ترتیب بازیگران آن نیز درگیر کنشی دراماتیک هستند. دو کنش نوشتن یک نمایشنامه و اجرای آن به روشنی از یکدیگر متمایزند و به همین گونه تجربه خواندن یک نمایشنامه و تماشای اجرای آن نیز، هر چند که عبارت درام در هر دو مورد به کار می‌رود. هم‌آیندی این عبارت از سر تصادف نیست، چه درام در مقام یک فرم ادبی اثری است که به نیت اجرا به رشته تحریر درآمده، فلذا اکثریت عمده اجراهای صحنه‌ای نیز برآمده از آثار ادبی‌اند. حقیقت این است که ما در یک سو آثاری را می‌یابیم که به قالب فرمی دراماتیک سرشته و نوشته شده‌اند که اجرای صحنه‌ای آنها دشوار یا ناممکن است و بدین ترتیب ما عمدتاً از طریق خواندن با آنها آشنا می‌شویم و در سوی دیگر با اجراهایی روبه‌رویم که براساس هیچ اثر ادبی یا هیچ اثر مکتوب کاملی شکل نگرفته‌اند، یا اگر هم چنین باشد، اجرا به انتشار آنان نمی‌انجامد و علی‌القاعده ما تنها از طریق اجرای صحنه‌ای‌شان می‌توانیم آنها را بشناسیم. هر دوی اینها درام‌اند، لیکن در وضعیت هنجار قطعاً اثری ادبی که همان نمایشنامه باشد وجود دارد، اثری که قصد بر اجرای آن است هر چند که می‌توان آن را خواند، لیکن

در هر دو حال ما به درستی آن را درام می‌دانیم و می‌نامیم. وقتی درام‌نویسی نمایشنامه می‌نویسد داستانی نمی‌نویسد که دیگران بتوانند آن را برای اجرای صحنه اقتباس کنند، بلکه اثری ادبی را چنان می‌نویسد که مستقیماً قابل اجرا باشد.

کنش دراماتیک

درام را همچنین می‌توان کنش (آکسیون) دانست، دقیقاً به همان معنای واژه اصلی آن در زبان یونان باستان. به عنوان یک تعریف عبارت کنش به شکلی سودمند بر روش کار این فرم ادبی و یا روند اجرای صحنه‌ای تئاتر دلالت دارد. هر چند این عبارت را می‌توان به گونه‌ای به کار برد که گویی مترادف شکل خاصی از اجرا یا شکل خاصی از جوهره دراماتیک باشد. عبارت کنش به ماهیت برداشت یا درک ادبی اشاره دارد، به روش کار اثر ادبی و به نحوه ارتباط برقرارکردن آن (با مخاطب/م). وانگهی به خاطر وجود گونه‌های متعدد سنت دراماتیک، کنش در جاها و زمان‌های مختلف به شگردها و روش‌هایی اطلاق می‌شود که اساساً با یکدیگر متفاوت‌اند و باید آنها را از هم تمیز داد و بازشناخت، بسته به نوع اجرایی که مدنظر است می‌توان چهار گونه کنش دراماتیک را از هم متمایز کرد:

الف) کنش گفتار: گونه‌ای از کنش که آن را می‌توان در آنتیگونه، نمایش‌های قرون وسطی و بخشی از درام الیزابتی یافت. در این گونه، درام چنان شکل می‌گیرد و اثر ادبی چنان نوشته می‌شود که در شرایط از پیش مشخص اجرا به محض آنکه کلام بر زبان آید درام به تمامی فاش و برملا شود. وانگهی فرم ادبی اثر یعنی آرایش دقیق کلام در شرایط مفروض اثر، تمامی «کنش‌های دقیق» اجرا را از پیش تجویز می‌کند. هیچ کنش مهمی جدای از کلام وجود ندارد. «شعر همان کنش است». کنش، وحدت ناگزیر کلام و حرکت است - «کنش گفتار» است و حتی در جایی که کنش‌های فرعی مجردی وجود دارد کلیت فرم که در قالب کلامی که متناسب با شرایط مفروض اجرا شکل بسته، از پیش کنش‌ها را مشخص می‌سازد.

ب) کنش تصویر: گونه‌ای کنش که از دل کنش‌های فرعی مجردگونه قبلی برمی‌آید و شکل می‌گیرد. در این گونه کنش که فرم ادبی اثر آن را دقیقاً مشخص می‌کند و لزوماً هم مستقیماً با کلام همراه نیست یک‌به‌یک اجرا می‌شود. وقتی بازیگری حسی را در پاسخ به کلام دیگری به کنش درمی‌آورد این شگرد شکل می‌بندد. این گونه در صورتی بیشتر جلوه می‌کند که مثل صحنه عروج واپسین در نمایشنامه «بنی بشر» گفتار «دیگری» کنش را ناگزیر سازد و در نهایت موقعیتی که پیش‌تر در کلام

ترسیم شده یا بدون بهره‌گیری از گفتار به کنش درمی‌آید، مثل دونل هملت و لائرتس و یا با همراهی گفتار یک راوی به کنش درمی‌آید و یا در ساده‌ترین شکل خود (مثل نمونه‌های اولیه لال‌بازی‌های عصر الیزابت) پیش از اجرای کامل اثر می‌آید. این‌گونه کنش جداجدا شکل و بسط می‌یابد، مثل کنش در گونه‌های مختلفی از حرکت موزون نمایش و باله؛ در «چنگال عقاب» ویلیام باتلر ییتس، شکل رقص عقاب را متن از پیش ترسیم می‌کند، ولی شاخ و برگ‌ها و جزئیات آن را خود بازیگر نمایش ترتیب می‌دهد؛ در باله تک‌تک کنش‌ها خود یک اثر هنری‌اند و مستقیماً وابسته به متن نیستند.

پ) کنش فیزیکی: این‌گونه کنش مثل کنش‌های نمایشنامه «ضیافت در سولهوگ» در روزگار ما اغلب تنها گونه کنش دراماتیک پنداشته می‌شود. در این‌گونه پیوند مستقیمی میان گفتار و حرکت وجود ندارد، ولی حرکت که معمولاً در هیأت وقایع هیجان‌انگیز ترسیم می‌شود مقدم بر گفتار است و کنش دراماتیک عمدتاً محض توضیح و تشریح این وقایع و سجاوندی آنها از طریق هشدار، گوشزد، شوک و چنین ترفندهایی حضور دارد. کنش دراماتیک شاکله‌ای کلامی‌ای که از دل یک کنش چهره بنماید نیست، بلکه سلسله وقایعی است که کلام متناوباً آن را قطع و همراهی می‌کند.

ت) رفتار دراماتیک: در این‌گونه کنش، مثل کنش در نمایشنامه «مرغ دریایی» کلام و حرکت هیچ پیوند ناگزیر و مستقیمی با یکدیگر ندارند، لیکن از مفهوم «رفتار احتمالی» در شرایط ترسیم شده نشأت می‌گیرند. کلام و حرکت اغلب به شکلی یکسان با تجربه دراماتیک پیوند می‌خورند، اما نه به شکل «کنش گفتار». گفتار آن‌گونه که در اجرای مرغ دریایی دیده‌ایم اغلب از «بازی» جداست. گفتار از پیش مشخص است، اما «بازی» و «مکان نمایش» و کنش به‌طور کلی باید به شکلی جداگانه فهم و دریافت شود، حتی وقتی که شروط اجرا از پیش مشخص باشد.

تمیز میان این چهار گونه کنش عمدتاً بستگی به تأکید و تکیه‌گذاری دارد. ما اغلب با نمایشنامه مجردی رویه‌رویم که بیش از یک گونه کنش در خود دارد. لیکن دامنه این‌گونه‌ها در عین حال کاملاً معین و مشخص است. با چنین معیاری است که به تفاوت اساسی میان مثلاً آنتیگونه و مرغ دریایی پی می‌بریم، با آنکه هر دو از آثار ادبیات دراماتیک هستند. با چنین معیاری باید به شناخت رابطه متغیر میان متن و اجرا در عرصه درام پردازیم.

رابطه متن و اجرا

درام عموماً از چهار عنصر تشکیل می‌شود: گفتار (در کلی‌ترین معنای خود، که شامل دیالوگ و گاه حتی آواز و برخوانی است)، حرکت (که شامل ژست، حرکت موزون، کنش فیزیکی و رخداد نمایشی است)، طرح (که شامل طراحی صحنه، طراح لباس، صحنه‌آرایی و نورپردازی است) و

صوت (که با صدای انسان فرق دارد؛ مثلاً موسیقی یا جلوه‌های صوتی). همه این عناصر می‌توانند در یک اجرا ظاهر شوند، آنچه متفاوت و متغیر است رابطه این عناصر با اثر ادبی یعنی متن است. فی‌المثل در دسته‌بندی کنش‌ها می‌توان به تفاوت‌های ذیل رسید:

الف) کنش گفتار: وقتی متنی از این جنس مثلاً آنتیگونه در چارچوب شروط مفروض اجرایی که نویسنده متن را برای آن می‌نویسد قرار می‌گیرد، می‌توان دید که تمامی جزئیات اجرای نمایش به تفصیل از پیش مشخص است. گفتار و حرکت به واسطه آرایش خاص کلام کاملاً معین و مشخص است و طبق قراردادهای و قواعدی از پیش مشخص طرح و صوت نیز کاملاً متعارف و درام‌نویس از پیش با آنها آشناست و بدین ترتیب کاملاً تحت اختیار اوست. در چنین موردی درام‌نویس نه تنها اثری ادبی می‌نویسد که با بهره‌گیری از قواعدی مشخص اجرانویسی می‌کند. اجرا در این مقام، شکل ارتباط جسمانی اثر است که در متن به لحاظ دراماتیک کامل است.

ب) کنش تصویر: در این مورد رابطه متن و اجرا بسته به این قاعده که چه چیز باید به کنش تصویر درآید متغیر است. در صورتی که کاملاً قراردادی باشد (یک کنش یا الگوی حرکت کاملاً از پیش مشخص) متن با شرح صحنه‌ها یا نتیجه‌گذاری در آرایش کلام خود اجرا را به شکلی دقیق، پیشاپیش نسخه‌پیچ می‌کند. در موارد دیگر متن کاری نمی‌کند مگر تجویز یک جلوه (افکت) خاص که آن هم یعنی حتماً چنین شگردی باید در اجرا به کار بسته شود.

پ) کنش فیزیکی: در این مورد هر چند متن به شکلی کلی کنش را از پیش مشخص می‌کند، جلوه‌نهایی اجرا معمولاً با جلوه متن صرف، بسیار متفاوت است. کنش فیزیکی ابتکار عمل را در دست می‌گیرد و کلام در ذیل و فرع آن قرار می‌گیرد. نوشتن نمایشنامه‌ای از این دست که تمامی حرکت دراماتیک را آزاد کند برای هر نمایشنامه‌نویسی دشوار است و واریاسیون‌های اجرایی کار محدود و دامنه مشخصی دارد. به‌ویژه از آنجا که حرکت به‌طور معمول باز نمودی از وقایع است، شگردهای خاص و دقیق حرکت بدین ترتیب به اجرا موکول می‌شوند.

ت) رفتار دراماتیک: در این مورد ما با عمیق‌ترین گسست میان متن و اجرا روبه‌رو خواهیم شد. گفتار دراماتیک از پیش مشخص «مکالمه‌ای احتمالی» است و چون در این صورت رابطه دقیقی میان آرایش کلام و روش بیان آن وجود ندارد اجرا ناگزیر به «تفسیر»ی از متن و بدین ترتیب به مانعی علیه واریاسیون‌های متعدد اجرا بدل می‌شود. حرکت و صحنه با عباراتی کلی توصیف می‌شوند و

جزئیات کار موكول به اجرا می‌شود لیکن از آنجا که آن دو به «رفتار احتمالی» و «مكان احتمالی» حمل می‌شوند، همین به مانعی علیه تنوع و تعدد تفسیر بدل می‌شود. البته اجرای متنی از این دست بیشتر مبتنی است بر واکنش به متن تا خود متن. در واقع این گونه، اغلب به «داستانی که دیگران برای اجرای صحنه اقتباس می‌کنند» نزدیک‌تر است تا متنی که تنها در صورتی به شکلی کامل به اجرا درمی‌آید که ارتباط تنگاتنگی با آن برقرار شود.

بر پایه این وجوه تمایز مسلم است که رابطه پیوسته‌ای میان متن و اجرا در عرصه درام وجود ندارد. وانگهی واریاسیون‌ها را همواره باید در چارچوب شیوه‌های متغیر نوشتار و اجرای دراماتیک شناسایی کرد. به عنوان یک نظریه می‌توان گفت که واریاسیون‌های اجرا را باید باز شناخت؛ باید همواره ساحات بدیل واقعیت را درنوردید و از آنجا که در زمانه ما اشکال معمول کنش دراماتیک «کنش فیزیکی» و «رفتار دراماتیک» هستند، گسست ناگزیر متن و اجرا اغلب بدهی انگاشته شده و به تبع آن گسستی میان ادبیات و تئاتر پدید آمده است. این گسست و جدایی در اغلب درام‌های ما به وقوع می‌پیوندد، ولی ما نباید خود را به این فکر واداریم که این خصیصه ذاتی هر درام است. در ابتدا در مقابل چنین جزمی می‌توان گفت که «گاهی هست گاهی هم نیست». اما بعد ناگزیر باید اولویت‌های خود را در میان آلت‌رناتیوهای ممکن انتخاب و بیان کنیم. ما نه تنها باید به شناخت نظری برسیم بلکه باید به نقد عملی نیز پردازیم. در این باب، کانون توجه، مسائل دراماتیک روزگار ما خواهد بود.

کنش واقعیت

ما شیوه‌های نوشتن و اجرای درام را از نظر گذرانندیم. این شیوه‌ها در لحظه‌ای خاص واقعیتی مادی می‌یابند: مشخصاً در ساختار تئاتر و همچنین در فرم متن. هر واقعیتی که چنین میراثی در خود دارد محدودیت‌های خاصی را پیش‌روی اجرای نمایش قرار می‌دهد و سلوک رفتار و شکیبایی خاصی را طلب می‌کند. بی‌چنین میراثی درام راه به جایی نمی‌برد، اما در ادوار تحول این محدودیت‌ها می‌تواند مسلم و آشکار باشد. فی‌الواقع در طی صد سال گذشته اغلب درام‌نویسان مطرح از این محدودیت‌ها شکوه کرده‌اند و بسیاری از آنان همواره به شورشی کنش‌مند علیه چنین دستگاه مستقر و عقیم‌کننده‌ای برخاسته‌اند. البته ما نباید تمامی تکیه و تأکید خود را بر طغیان علیه قواعد و ساختارهای از پیش مستقر معطوف و محدود سازیم؛ چه اگر چنین کنیم تعریفی کاملاً معکوس از آن ارائه می‌دهیم. تنها تعریف و توصیف واقعی که در اختیارمان می‌ماند: شوری خلاق، زاینده و سیال است. آنچه همواره باید بر آن صحنه گذاشت پیوند ژرف میان شیوه‌های نوشتن و اجرا و نگرش‌های خاص به واقعیت است. در هر نسلی روش‌های قدیمی را قراردادی می‌نامند لیکن در هنری چون درام روش‌های تازه موفق خود فی‌نفسه یک قرارداداند. نوشتن و اجرای درام مبتنی است بر چنین

توافق و قراردادی، لیکن این قراردادی از پیش انگاشته نیست، می‌توان در حین اجرا به چنین قراردادی رسید؛ قراردادی در باب کنشی که به نمایش درمی‌آید. آنچه به عنوان رسمی قدیمی قراردادی نامیده می‌شود روش یا سلسله روش‌هایی است که شکل متفاوتی از کنش و بدین ترتیب گونه متفاوتی از واقعیت را به نمایش درمی‌آورد. در تمامی هنرها قاطع‌ترین میراث، خود مخاطب است. شیوه‌ای که مخاطب می‌آموزد چگونه به نظاره و پاسخ (به اثر) بنشیند اولین شرط بنیادین درام را رقم می‌زند. اغلب این نکته را مسلم می‌پنداریم که مخاطب، ماهیت عمیقاً قراردادی اجرای دراماتیک را به خوبی درک می‌کند؛ اینکه هر کنشی سویه و راستای خود را دارد و از این منظر با اشکال دیگر کنش فرق دارد. البته حتماً چنین نیست که در جوامع دیگری که در آن سنت دراماتیک مؤثری وجود ندارد شاهد آن باشیم که این عکس‌العمل بسیار خاص - بسته به پیش‌انگاره‌های پیچیده میزان سازگاری و محدودیت‌های آن جوامع که در زمانی که باید به شکلی تئوریک ابراز شود خود را آشکار می‌سازد - رخ ندهند. این اتفاق در جوامعی نیز که از سنت دراماتیک فراگیر و تأثیرگذاری برخوردارند رخ می‌دهد و گونه‌های متنوعی از عکس‌العمل‌های مختلف بروز می‌یابند. به‌عنوان مثال در جامعه ما عدم قاطعیت عمیقی در باب واقعیت، دلالت‌های واقعیت، اشکال خاصی از کنش دراماتیک، ملاک و معیارها و ارجاعاتی که باید واقعیت هر نمایش مشخص براساس آن داوری شود، مشاهده می‌شود. این تزلزل و عدم قطعیت از زمانی که درام به یک فرم غالب، به‌ویژه در تلویزیون، بدل گشته، آشکارتر شده است. به سادگی می‌توان با استدلالی متقن، که از متن تمایز خاص و آشنای میان هنر و واقعیت نشأت می‌گیرد، به این پرسش و انتقاداتی که پیوسته در پی دارد پاسخ گفت: «هر چه باشد آخرش یک نمایش است» یا «آن قدر خام و ساده‌لوح نیستیم که توقع داشته باشیم نمایش، واقعیت را نعل به نعل بازتولید کند.» اما این گفته‌ها نیز چیزی بیش از یک خوی و منش طبقاتی نیست. پاسخ‌هایی که طرح می‌شود، ارجاعاتی که داده می‌شود، اغلب به شکلی آشفته، بومی و محلی است. این پرسش‌ها، پرسش‌های بنیادین و دشوار پیش‌روی هر مورخ درام است، پرسش‌هایی که تاریخ درازدامن هنر همواره به شکلی بی‌واسطه دست به گریبان آن بوده است.

می‌توان گفت که رابطه بین کنش دراماتیک و واقعیت در ذیل یک فرمول صورت‌بندی نمی‌شود: ذیل شگردها و قراردادهای دراماتیک کارآمد و یک دوره زمانی خاص. کنش‌های دراماتیک در آن واحد روایات بسیاری از واقعیت ممکن را بیان می‌کنند و می‌آزمایند و در نهایت پاسخی جدی‌تر به نمایشنامه وجود دارد که شکوه‌کنان بر آن است که فلان کاراکتر «نباید این طوری رفتار می‌کرد» - از آنجا که رابطه میان کنش و واقعیت، وزن و عمق می‌یابد - تا از طرح چنین پرسش‌هایی پس بنشیند و درغلتد به آداب زیباشناختی که در جریان روی گرداندن از چنین پرسش‌هایی مواهب دراماتیک تمام سنت اروپایی نیز از نظر پنهان می‌ماند. در صورتی که این بحث را بحثی دریاب قرارداد بدانیم امکان

پشت سر نهادن ابهام بومی و محلی یاد شده، نیز وجود دارد. اما اگر این مسأله را مسأله قرارداد بدانیم تنها به پرسش‌هایی مشابه در باره کنش دراماتیک و رابطه آن با واقعیت دست می‌یابیم. چه قرارداد صرفاً یک شگرد نیست: یک گزینه تکنیکی تحت اختیار و اراده فرد نیست، بلکه تجسم تأکیدیها، حذفیات، ارزیابی‌ها، علائق و امتناعاتی است که نوع نگرش ما به زندگی و درام در حکم بخشی از زندگی را رقم می‌زند. قطعاً ما باید بر این نکته پای بشاریم که بازیگران جامه‌پوش صحنه آراسته «کاست» در تئاتر «پرنس او ولز» لندن چندان واقعی‌تر از بازیگران و همسرایان نقاب‌پوش تئاتر دیونیزیس در آتن نیستند. لیکن ما باید به خوبی این نکته را دریابیم که واقعیت در هر صورت به مجموعه تمامی علائق، عکس‌العمل‌ها و پنداشت‌ها بستگی دارد. در واقع به گزینش علائق و ارزش‌هایی که بدان مجموعاً یک فرهنگ خاص می‌گوییم. این نکته دو جنبه دارد: هم حکم نوعی دفاع را در مقابل پیش‌انگاشت‌های جزمی در باب «ماهیت حقیقی» درام یا «تئاتر تأثیرگذار»، در هر مقطع زمانی خاص، دارد. همان‌طور که پیش‌تر دیدیم گستره واقعی شگرد دراماتیک، چه در حوزه نوشتار و چه در حوزه اجرا، گستره وسیعی است. اما این به معنای آن نیست که تمامی این گستره در دسترس تمامی کسانی باشد که سر آن دارند تا از آن بهره گیرند.

برعکس شگرد تنها در صورتی می‌تواند عمیقاً ریشه در تجربه داشته باشد که در پیوند با نگرش‌ها و واکنش‌هایی باشد که چیزی بیش از نوعی «شگردند»؛ در صورتی که در پیوند با علائق واقعی و نگرش‌های احتمالی خاصی باشد. یکی از درس‌هایی که باید آن را به خوبی فراگیریم آن است که برخی از اشکال عمده درام گذشته، در حالی که همواره به عنوان شکلی هنری (هنر عصری دیگر که باید با آگاهی کامل آن را مورد بررسی قرار داد) در دسترس است، به نوعی در حکم اساس و پایه کاری جدید دیده نشده و در دسترس ما نیست. در عرصه عمل همواره بهره‌گیری آشکار از شگردهای دراماتیک قدیمی در زمینه دراماتیک جدید به استحاله آنها می‌انجامد. اگر تنها جابه‌جا و به متن جدید منتقل شود (مثل «نومیدس» الیوت) دیگر نه شگردی قدیمی خواهد بود، نه شگردی نو و هیچ قرارداد کارآمدی هم حاصل نمی‌شود و وقتی که شگردی قدیمی تماماً از نو پرداخت شود که چنین است - مثل پرداخت جدید شگرد خطابه مستقیم برشت از آنچه پیش‌تر محدود به قالب واگوبه سولهوگ و رازگویی بود - در آن صورت در متن ساختار حسی جدیدی عمل می‌کند و جلوه و دلالت کاملاً متفاوتی از آن شگرد عاید می‌شود. ساختار درخشان نمایشنامه‌ای چون آنتیگونه سوفوکل کاملاً مبتنی بر برداشتی از طرح و ساختار است که عموماً دیگر در حوزه درام یافت نمی‌شود. همین نکته در باره نمایشنامه «بنی بشر» نیز صادق است. در این نمایشنامه میل به چنین نگرش و واکنشی از ویژگی‌های اساسی توفیق این شگرد است. چنین برداشت‌هایی در باره ساخت درام بسیار متنوع و گونه‌گون است، همان‌طور که در دو نمایشنامه آنتیگونه و بنی بشر، این نکته کاملاً

آشکار است. ساختار بنیادین آنتونی و کلثوپاترا - واکنش آن به زمانه و قدرت، به عشق و مرگ - به همین نحو بسیار خاص است و من بر این باورم که ما باید دریابیم که ساختار به اعتبار مفاهیم یادشده عمیقاً با «بازنمایی» در مفهوم مدرن این کلمه متفاوت است. تحولی بنیادین و انقلابی از تولید دراماتیک یک ساختار به بازتولید دراماتیک سلسله تجربیات انسانی متفاوت و بومی تر رخ داده است. انقلاب ناتورالیستی تاریخچه طولانی‌ای دارد. برخی از عناصر آن در گذار از درام قرون وسطی به درام الیزابتی چهره نمودند. لیکن این انقلاب تنها زمانی تقریباً به کمال خود رسید که دلالت‌های کامل آن بر ما آشکار شد، دلالتی که اساساً بر این واقعیت استوار بود که تجربیات بشری را صرفاً از دریچه جنبه‌های منحصرأ انسانی آن می‌توان شناخت و آنچه اساساً باید دراماتیزه شود کنش انسانی است، هر چند که بومی باشد و نه بستر این کنش انسانی در هیأت واقعیتی مقدس یا هستی‌شناختی. چنین تأکیدی تحول قراردادهای بنیادین خاصی را ناگزیر ساخت. این تحولات بخشی از تحول عمده و بازگشت‌ناپذیر اجتماعی از جامعه فنودالی به جامعه بورژوا بود؛ جدایی از ساختار و سلسله مراتب ذاتی و درونی، جدایی از منظری که از دسترس انسان بیرون بود. اما طغیان بورژوازی خود بسیار پیچیده و بغرنج بود. در یک سطح کاملاً روشن که اوج آن را می‌توان در «کاست» و نمایشنامه‌های متعدد پیرو آن دید، تأکید اصلی بر انسانی است که آن را می‌توان در جامعه دید و یافت. همین نکته به شگرد بازنمایی دراماتیک خاصی مجال بروز داد، به بازتولید ادبی که از استحکام درونی و محدودیت‌های خاص خود برخوردار بود. در متن این جریان تأکیدی خاص بر انسان دیده می‌شد و بر تجربیات فردی و اجتماعی او، که در عین حال تأکید بر پیچیدگی‌ها، کژتابی‌ها و عدم شفافیت او نیز بود؛ تأکیدی بر نفس بازنمودهای بیرونی معمول او نیز بود. این مبنای تمایزی است که میان «منش ناتورالیستی» و «ناتورالیسم» قائل شده‌ایم، اما در عین حال خود همین، مبنای پیوند بسیار مهمی است که بین ناتورالیسم و پیروان آن برقرار است، در عوض دشمنان آن اکسپرسیونیسم، سمبولیسم و ابزورد شگردهایی را خلق کردند که این تجربه پیچیده مبهم و درونی را بیشتر به شکلی مستقیم تا غیرمستقیم دراماتیزه می‌کنند. این پیوند به ما مجال آن می‌دهد تا به نکته شاخصی در تمامی برداشت‌های معاصر از کنش دراماتیک پی ببریم: اینکه این اشکال تجربی متأخر با ناتورالیسم ناب در سکون و تعادلی خاص مشترک‌اند، چه در منش ناتورالیستی (از تصاویر شاخص «تاجر لندنی» گرفته تا صحنه قاب عکسی «کاست») تئاتر از پیش آماده است. ساختار آنتیگونه بر چند لحظه سکون اکتسابی بنا شده است؛ شاخص‌ها، و صحنه‌های پیکرتراشی شده که پیش‌تر از آن یاد کردیم. لیکن طرح، هم در تئاتر و هم در تجربه نوشتن، که در آن مخاطب همواره در حکم عاملی بیرونی فرض می‌شود، آرایشی قابل شناسایی دارد. نمایشنامه «بنی بشر» با نهادن خداوند بر فراز داربست، این آرایش را به یک منطقه دراماتیک بدل می‌سازد. تنها در «آنتونی و کلثوپاترا» و مشخصاً تمامی

نمایشنامه‌های آن عصر است که خود حرکت و دراماتیزه کردن کنش تاریخی به مبنای یک شگرد دراماتیک بدل می‌شوند و آن بیش از هر چیز کنشی است که انسان با آن تاریخ بلافصل خود را شکل می‌دهد تا واکنشی در برابر تاریخی که یا مقدر است، یا در فراسوی آنها است. ولی در بن‌بست ناتورالیسم ناب، و در کنش‌های ایستا و محدود اشکال ضدناتورالیستی که از پی آن چهره بنمودند، مخصوصاً در عرصه تئاتر، در اکثر آثار جدی نیز نوعی سکون دم‌افزون وجود داشته است. سکون «در انتظار گوردو» بدین اعتبار نقطه اوجی راستین است. نخستین شکل چنین سکونی صحنه به‌مثابه یک اتاق بود: نه فقط غلبه صنعت تئاتر، بلکه این قرارداد که وقایع مهم در اتاق‌ها اتاق‌های خانه‌های شخصی مردم رخ می‌دهند، اتاق‌هایی که از آنها آدم‌ها به بیرون نگاه می‌کنند و بیرون می‌روند، لیکن گرایش محوری به گرایش کذایی: «سرگذشت جامعه نه، بلکه سرگذشت آدم‌ها» بدل گشت.

تجربه، در متن ناتورالیسم، بدین ترتیب عمدتاً سلسله‌نموده‌هایی بود، از طریق اتمسفر، تمهیدهای بصری، توصیف‌ها، اضافاتی، از آنچه در آن سوی اتاق و صحنه می‌گذشته است. دومین شکل چنین سکونی محو اتاق از تمامی صحنه‌ها و جایگزین کردن آن با نمایش یک ذهن مجرد است که در آن آدم‌ها از پشت پنجره اتاقی ناتورالیستی به بیرون خیره شده‌اند و در این نظاره دنیا، خود را دریند و حیران می‌یابند، جایگزین کردن آن با فرم دراماتیکی که در آن نگاه از پشت پنجره منظر واقعی نگاه به واقعیت است، و آنچه در این میان دیده می‌شود، در عمل، نسخه‌ای از جهان شخصی یک فرد است. نکته جالب در آن صورت این است که فیلم و دوربین تلویزیون، که هر دو به شکلی رادیکال دامنه احتمالی شگردهای دراماتیک را گسترش داده‌اند، در مورد هر یک از این قراردادهای بنیادین به کار بست. در اغلب موارد آنها کار بیشتری انجام نمی‌دهند، قراردادهای صحنه هنوز از قماش قرارداد برداشت صحنه به‌مثابه اتاق هستند، یا در قراردادی متفاوت، دوربین می‌تواند بسی قدرتمندتر از صحنه‌های اکسپرسیونیستی، سمبولیستی و ابزورد عمل کند، چشمی ناظر که روایتی از جهان پیش‌رو می‌نهد و فیگورهای درون آن را شکل می‌بخشد. امروز این شگرد کارکردهای فراوان دارد، لیکن باید به‌خاطر داشت که عنصر درام ناب بورژوازی که در آن بر واکنش بیش از کنش تأکید می‌شود، چه نقش ژرفی دارد. عمل دیگری که می‌توان به آن واکنش نشان داد: مثلاً در مورد طرح‌های دراماتیک کاملاً متفاوت تئاتر یونان باستان، قرون وسطی، نئوکلاسیک و برخی از درام‌های عهد رنسانس. در دنیای ما صرف‌نظر کردن از کنش صریح قطعی مداخله مستقیم، درگیری صریح، عمل ساخت و تخریب از نسخه دراماتیک واقعیت، از قماش دیگری است. در باب این مقوله ذهنیت را باید تغییر داد و البته این حقیقت دارد که در بخشی از سنت درام، از صحنه دوئل در «هملت» تا صحنه مسموم کردن در «سولهوگ» و بسیاری از نظایر و اخلاف آن، کنش، کنش از نوع کاملاً صریح و مستقیم آن، پیوسته نمایشی و بسیار محبوب بوده است. من بر این باورم که پرسشی که اکنون

پیش‌روی ماست آن است که چرا چنین نوع کنشی عموماً به سطوح فرعی‌تری از درام یعنی تئاتر «خون و تندر»، تئاتر «اپیک» و تئاتر «سراسر حادثه» و بی‌هیچ تجربه‌ی نو» موکول و بدان مایه نازل شده است. البته این نکته که چنین کنشی اغلب خود بسنده و در خویش بسته است، خود حقیقتی است. ستیز و تعقیب و گریز، در لحظات خاصی از کنش، با نوعی روحیه پیش‌بینی‌پذیری همراه است و این خود این واقعیت را بر ما مسلم می‌سازد که هر چند ما در آن لحظه به‌خصوص به کنش پاسخ می‌گوییم، لیکن معمولاً آن‌چه را که برآیند تا بشناسیم نه به خوبی می‌بینیم و نه به خوبی بازمی‌شناسیم: یعنی هیچ تجربه‌ی دراماتیکی، به معنای کامل واژه، در مقابل کنشی موقتاً هیجان‌انگیز، خلق نمی‌شود. لیکن این نکته نیز بدین نمی‌انجامد که امتناع صرف از چنین کنشی - و هم‌چنین پایان بخشیدن به تمامی کشمکش‌های درون اتاق یا ذهن - تضمین موثقی‌تری برای حصول جدیت دراماتیک اثر باشد. این پنداشت بیش از آنکه به امکانات غریزی و ذاتی درام برگردد، به منش‌های خاصی از فرهنگ خود ما بازمی‌گردد. مسأله آن است که چرا چنین کنشی از تجربه‌ی دراماتیک جدی منفک می‌شود تا به جایی در فراسوی اتاق، فراسوی ذهن ناظر برسد، و سر آن ندارد تا مثلاً سر از خیابان‌ها، کارگاه‌ها و اجتماعات درآورد، بلکه سر از جایی صرفاً خارجی، پرسروصدا و شلوغ درمی‌آورد. در درام‌های محبوب، ما اغلب با دراماتی‌زاسیون جنایت، کنش‌های تاریخی و سرگذشت ماجراجویی و سیر و سیاحت اغلب در زمان‌ها و مکان‌های دیگر روبه‌رو هستیم، از حماسه گرفته تا تئاتر غربی، و البته اغلب، در زمان و مکان خودمان، هر جا که کنش قابل رؤیت است و هر جایی که بتوان بدان، همچون استعاره‌ای مصرحه، دراماتیک بگوییم.

کنش و نوشتار

مسأله تئاتر احضار روح ماست. در حال حاضر مترادف بودن واژه درام با تئاتر مسلم‌ترین دشواری کار ماست. در بسیاری از گونه‌های تئاتر اعصار پیشین، صریح‌ترین کنش‌ها نیز نوشته می‌شد و به نمایش درمی‌آمد. لیکن مرزهایی وقفه بر گرد کنش، بر گرد اجرا بسته شد. هنر صریح و تکان‌دهنده به هنری نسبتاً ساکن و در چارچوب مشخص، بدل شد، و بدین ترتیب «هنر تئاتر» دیگر گونه‌ای در متن همین محدوده خودساخته، شکل گرفت. نوعی تقسیم‌بندی میان کنش و نوشتار صورت گرفت، که در تمامی مراحل بعدی این فرهنگ آشکار و آشکارتر شد. یکی از سرچشمه‌های چنین تفکیک و تقسیمی مسأله چاپ بود. پیوست نوشتار به شکلی ساکن، جدای از حرکات و صدای انسان در رابطه‌ای انتزاعی قرار گرفت. یکی دیگر از سرچشمه‌های - و ژرف‌ترین آن - این تفکیک، تحول کنش در جامعه بود. روش‌های «نماینده» نوشتار دراماتیک دوشادوش نهادهای «نماینده» تصمیم و کنش سیاسی جامعه، بسط و توسعه یافت. اکثر آدم‌ها آموختند تا از مفهوم مداخله، حضور،

کنش مستقیم - حتی به عنوان یک احتمال - به نفع اشکال غیرمستقیم، متعارف و واکنشی صرف نظر کنند. میل به کنش از میان نرفت، بلکه در حوزه‌ها و ساحات مشخص شکلی خاص تر یافت. شاید متناقض نما به نظر آید اگر بگوییم که وقتی دروری لین در قرن نوزدهم می‌توانست برای نمایش یک جنگ دریایی یک مخزن آب و برای نمایش صحنه تصادف قطار چند خط ریل بر صحنه بچیند، تلویزیون در روزگار ما هر شب یک سرقت بانک، یک قتل، جنگ میان جاسوسان را با تمام جزئیات به نمایش درمی‌آورد. لیکن حقیقت آن است که این چیزها را می‌توان به نمایش درآورد، چون همگی به حواشی جامعه و ذهن ما تعلق دارند. می‌توان در باره چیزهای دیگر هم بحث کرد یا بدان‌ها واکنش نشان داد، ولی به ندرت می‌توان آنها را به نمایش درآورد. مشخصاً هر کنش حیاتی‌ای، که بشر عموماً با آن سعی به تغییر وضعیت خود دارد، ناخودآگاه از میدان برون افکنده می‌شود. بحران اجتماعی همچون بحران معنوی نیز با نوعی تطبیق و همسازی به پایان می‌رسد، که در گذر چنین تطبیق و همسازی، جهان را می‌توان از نو در ذهن بازساخت و باز تعریف کرد، یا در هیأت انحراف و اعوجاجی، البته نه در سطح کنش دراماتیک، رخ می‌نماید که سخت با آن درگیر می‌شود، می‌ستیزد و مستحیل می‌گردد. این کمبود بنیادین در جامعه منشأ بحرانی دراماتیک و همچنین بحران‌های دیگر است. تئاتر معین و مشخص مان را، که در آن کنش‌های تطبیق و سازگاری پیوسته در قالب تصفیه و پالایش چهره می‌نماید، می‌توان معبد روزگارمان دانست. فیلم و تلویزیون، در حکم اشکالی فعال‌تر و صریح‌تر، این فرایند بنیادین را در اغلب موارد تکرار می‌کنند: چه در هیأت نمایش‌های حاشیه‌ای و فرعی و چه در هیأت تطبیق و سازگاری مشخص، در درام رمانتیک پس از انقلاب فرانسه کنش از نو در نوشتار دراماتیک گنجانده شد، لیکن این درام هرگز تئاتر مناسب خود را نیافت. در روزگار ما نیز، در همان حال که در بخش‌هایی از جهان بن‌بست‌هایی نیز گشوده شده است، سینما به درام‌تیزه کردن کنش صریح پرداخته است، البته نه صرفاً به عنوان یک موضوع تماشا - مخزن آب دروری لین در یک صحنه عظیم گم شد - بلکه به عنوان واقعیتی امروزی که در آن انسان‌ها حرکت می‌کنند و در باب تجربه‌های جدی خود تصمیم می‌گیرند. بی‌تردید اینک لحظه رشد تمامی درام‌های قرن ما فرارسیده است: رسیدن به جایی که واقعیت در عمل، در خیابان‌ها و در اجتماعات شکل می‌گیرد و پرداختن به لحظاتی با ضرورتی انسانی، که کنش در پیوند با آنها باشد.

نوشتن یک کنش

درام همواره از عناصر محوری حیات هر جامعه بوده است. آنچنان که تحول شگردهای آن را نمی‌توان جدای از تحولات وسیع‌تر جامعه دانست. در حالی که احساسات آدم‌ها اساساً در اتاق‌ها فروخورده و سرکوب شده باشد، درام باز هم‌دل و همراه آنها خواهد بود. در زمانی که جامعه

روحیه‌ای عمومی یابد، و از حیات فرد جدا شود، درام واقعیت معاصر و امروزی را نه به مثابه نیازی انسانی که به مثابه صورت وضعیت کلی جامعه، همان طور که در ظهور درام مستند به مثابه یک شگرد آن را می‌بینیم، پی می‌گیرد. تحولات مهم یا در کنار هم گرد می‌آیند، یا هرگز به کار نمی‌آیند. لیکن نمی‌توان گفت که همگی به یکباره در استحاله‌ای ناگهانی به هم جمع می‌آیند. همگی در حکم شگردها و کنش‌های ممکن جدید رخ می‌نمایند. بررسی مشکلات کار درام‌نویسان در مواجهه با چنین تحولی کار ارزشمندی است. همان گونه که پیش‌تر دیدیم، درام‌نویسان در لحظه‌ای مشخص دست از کار نوشتن کنش به معنای کلی آن کشیده‌اند، و دیگر به نگارش الگوی واکنش که هنرهای جدید مدیریت صحنه، بازیگری ناتورالیستی و نمایش به اجرا می‌انجامد، نپرداخته‌اند؛ آنچه هنوز گاه از آن به نام سناریو یاد می‌شود - که با شرح صحنه‌ها، علامت تعجب‌ها و حداقل اطلاعات ضروری تقطیع و سجاوندی می‌شود - کنش واقعی توسط کسی غیر از نویسنده، معمولاً کارگردان یا تهیه‌کننده نمایش به روی صحنه می‌رود. نمایشنامه تبدیل به فیلمنامه می‌شود: داستان‌هایی که دیگران برای اجرا اقتباس‌اش کرده‌اند، حال می‌خواهد ناتورالیستی باشد یا نمایشی. و حالا قرارداد عمیقاً آموخته شده، چیزی است که تئاتر در پی آن است، چیزی است که نویسنده به ابداع آن زنده است. در شرایط مشخص و معین اشکال مختلف تئاتر، درام‌نویسی که وارد عمل می‌شود و قواعد مقبول و مرسوم را می‌آموزد می‌تواند اثری بنویسد که با ذات تئاتر همخوان، و بدین اعتبار کامل است. ولی دشواری عمده کار آن است که این قواعد فاکت‌ها و واقعیات اجرا نیستند، آنها اکسپرسیون یا بروز یک ساختار حسی خاص، یک سلسله علائق، گرایش‌ها، ارزش‌گذاری‌ها و امتناعات‌اند. در برخی جنبه‌ها امروز این امر در حال از میان رفتن است؛ و در حال حاضر ما با نوعی بی‌قراری و تزلزل آشکار روبه‌رویم. گونه‌های خاصی از کنش هنوز به رشته تحریر درمی‌آیند، به ویژه وقتی می‌بینیم که آنچه معمولی، بی‌روح، خودآگاه و ذاتی تاریخ نوین تئاتر است را مثل کارهای پرشت جابه‌جا می‌توان بیشتر در حکم یک تجربه تا یک شگرد به کار بست: آگاهی از حضور مخاطب، به چالش کشیدن و خلق شیوه‌های آلترناتیو دیدن، حضور و مشارکت مخاطب و از میان برداشتن مرز میان مخاطب و صحنه. البته این امر کاملاً در جهتی متفاوت با جهت‌گیری گونه‌های غالب سینما و تلویزیون عمل می‌کند. نمایش می‌تواند پا فراتر از ساحت بازنمایی و تقلید (مایم) بگذارد و به اجرای بی‌واسطه (کنش) بپردازد. با حس‌پذیری بسته و محدود، بخشی از معنای تئاتر زائل می‌شود. لیکن همین امر مجال بی‌همتایی را برای تحقق تجربه‌های نوین و سیال فراهم می‌آورد، و درام‌نویس می‌تواند به شیوه‌هایی نو به نوشتن کنش‌های بی‌واسطه مطلوب خود بپردازد. امروزه اجرای زنده مورد بی‌مهری قرار گرفته است که اگر به شرایط اشکال موجود اجرایی تئاتر بنگریم این بی‌توجهی خود ضایعه‌ای می‌نماید. لیکن این امر در کار تداوم آفرینش متن و اجرا، امکان و توان نظارت و کنترل بیشتری را

میسر می‌سازد. کنش دراماتیک را در شکل نهایی می‌توان به شکلی راضی‌کننده‌تر از قطعیت آشکار نسخه چاپی آن تنظیم کرد... کنش دراماتیک را می‌توان در شکل نهایی خود در سینما و تلویزیون، با استفاده از دوربین تنظیم و ارائه کرد. اما این در عمل، به خاطر مسأله انتقال ویژگی و قواعد آن از ساحت تئاتر و مشکلات کاملاً جدیدی که در امر نوشتن پیش‌روی درام‌نویس می‌گذارد، کار بسیار دشواری است. نوشتن کنش آن هم برای اجرا، نوشتن گزارشی از آن کنش و حتی توصیف دقیق آن نیست، نوشتن شکل حرکاتی که باید صورت پذیرد و نحوه تماشای آن حرکات نیز هست. نوشتن شرح «صحنه» نیز صرفاً توصیف عمومی صحنه یا یکی دو موقعیت ساکن نمایشی نیست، بلکه نوشتن به‌گونه‌ای است که این جزئیات در ترکیب با شرح حرکات و زوایای دید نمایش دیده شود. تمامی حرکات بازیگران و تغییر موقعیت‌ها را نیز باید به شکلی واحد تنظیم کرد و به نگارش درآورد. به همین نحو، گفتار و تمامی اصوات مرتبط و همراه آن را باید در قالب همین فرم گنجانند و ارائه کرد، از سوی دیگر باید شرح کلام نیز در قالب همین فرم ارائه شود؛ کلامی نه متصل به پیش‌زمینه موجود، و نه همراهی‌کننده حرکات؛ کلام، صحنه و حرکات هر یک می‌باید در حکم وجه معینی از نوشتار نمایش، هویت و بیان ویژه خاص خود را داشته باشند. مشکلات بسیارند. به قول برگمان هنوز برخی تعبیر و مفاهیم بنیادین شکل نگرفته‌اند. بدین ترتیب نویسنده می‌تواند به «داستانی که دیگران برای اجرا اقتباس کرده‌اند» پناه ببرد، و یا نویسنده - کارگردان، که اغلب در عمل کارگردان - نویسنده است، عنان کار را در دست بگیرد... هر چند فرصت‌های بسیاری هم در پیش روست. نه فقط در قالب شگردها و تمهیدهای نمایش، بلکه در قالب حضور مخاطب، آن هم نه مخاطب وسیع‌تر که مخاطبی از نوع دیگر: مخاطبی نه آشنا و آموخته به قراردادهای تئاتری موجود، مخاطبی که به پیشواز تجربه‌های دراماتیک جدید می‌رود؛ رابطه‌ای جدید میان درام‌نویس و مخاطب شکل می‌گیرد، رابطه‌ای آزادتر و عمومی‌تر. برخی از نوشته‌های بنیادین جدید باید به اشکالی جز اشکال متنی و چاپی آن بپردازند: به ثبت و نگارش اصوات نه ریتم‌های محلی و خاص که ریتم‌ها و پی‌رفت‌ها (سکانس‌ها)ی عام‌تر در مکان تمرین و اجرای نمایش بپردازند. نویسندگان همواره به واسطه ترس از «نگارش گروهی» متن، از این تجربه دوری جسته‌اند لیکن قرار هم نیست چنین شود و در بسیاری از تجربه‌های موجود که ابدأ چنین نبوده است. در شکل تلفیق آگاهانه و آرام آرام، که از این منظر شباهت بسیاری به خود نوشتن دارد، همکاری نویسنده و گروه می‌تواند اجرایی بسیار متفاوت‌تر از اجرای جداگانه و اغلب شتابزده گروه‌های نمایشی را رقم بزند و در چنین شرایطی شگردهای نمایشی جدیدی نیز خلق و آزموده می‌شود.

فصل «درآمدی بر پیوند متن و اجرا» از کتاب «درام در عرصه اجرا» نوشته ریموند ویلیامز، صفحات ۱۷۸-۱۷۰. (چاپ اول ۱۹۵۴، که نسخه کامل و

ویرایش جدید آن در کتاب «درام در عرصه اجرا» ۱۹۶۴ تألیف سی‌ای واتس آمده است.)