«پیری تاریکی با قدرت جهل» (پرده اول). تئاتر هنری مسکو (۱۹۰۲)

نمایشنامهٔ رئالیستی و غیررئالیستی

لارنس پرین[1]
ترجمهٔ ربابه معینی

در نمایشنامه نیز، مانند ادبیات داستانی و شعر، صدق ادبی همان مطابقت با واقع نیست. تخیل همان‌قدر به شعر یا داستان منثور تعلق دارد که به تئاتر. شکسپیر در نمایشنامه‌های *رویای شب نیمهٔ تابستان* و *توفان* از پریان، دیوها و هیولاها به‌عنوان شخصیت‌های نمایش استفاده می‌کند، و در **هملت** و **مکبث** ارواح و ساحره‌ها را داخل نمایش می‌کند. مع‌هذا این شخصیت‌های فوق‌طبیعی حکم وسیله‌ای برای اظهار حقیقت را دارند. وقتی باتم (یکی از شخصیت‌های نمایش) در نمایشنامهٔ *رویای شب نیمهٔ تابستان* با سرِ الاغ ظاهر می‌شود، جذابیت این کار استعاره‌ای مشهود است. ساحره‌های نمایشنامهٔ مکبث حقیقتاً سرنوشت بسیار غم‌انگیزی را به نمایش می‌گذارند.

به‌هرحال چون نمایشنامه برای اجرا نوشته می‌شود تا آن‌جا که مقدور است بُعد دیگری از غیرواقع را نیز می‌افزاید. نحوهٔ ساخت یک نمایشنامه هم‌چون محتوای آن می‌تواند رئالیستی یا غیررئالیستی باشد. صحنه‌پردازی، گریم، طراحی لباس‌ها و اجرا همه ممکن است به‌گونه‌ای به‌کار گرفته شوند که بر رئالیستی یا تخیلی‌بودن نمایشنامه تأکید کنند.

در هر صورت باید بدانیم تمام ساخت صحنه‌ها

جدای از رئالیستی‌بودن متضمن تصنّع اجباریِ خاصی است. اگر یک صحنهٔ خانگی نمایش داده شود، از تماشاچی می‌خواهند اتاقی را که فقط سه دیوار دارد واقعاً یک اتاقِ چهاردیواری تصور کند. در یک تئاتر روحوضی او باید هر چهار دیوار را تصور کند. گذشته از این، هر دو نوع نمایش در مرحلهٔ اجرا نیاز به تنظیم برنامه دارند. در تئاتر سنتی، بازیگران اغلب اوقات باید رو به دیوارِ گمشدهٔ چهارم باشند. در تئاتر روحوضی آن‌ها نباید برای مدت طولانی پشتشان را به یک «دیوار» بکنند. تأثیر هر دو نوع این نمایش‌ها، منوط به این است که بازیگران رئالیسم محض را نقض کنند.

از این نقطه به‌بعد جداشدن از ظاهر واقعیت می‌تواند کم یا زیاد باشد. در بسیاری از تولیدات نمایشیِ اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم سعی شد اسباب صحنه تا حدّ ممکن رئالیستی باشد. اگر محل اجرای نمایش اتاق مطالعه بود، می‌بایست قفسه‌های واقعیِ کتاب روی دیوار، و کتاب‌های واقعی روی قفسه‌ها باشد. اگر در اتاق یک لگن ظرفشویی بود، بایست آب واقعی هم از شیرها جاری می‌شد. هرچند در گذشتهٔ نه‌چندان دور نمایشنامه‌ها روی صحنه‌هایی که فقط با پرده و صحن تزیین می‌گشت اجرا می‌شده‌اند. بین این دو حد افراط و تفریط تمام درجات رئالیسم امکان‌پذیر است. صحنه ممکن است شامل زمینهٔ نقاشی‌شده، با قفسه‌های کتابِ نقاشی‌شده، کتاب‌های نقاشی‌شده و تصاویر نقاشی‌شده روی دیوار باشد. یا ممکن است نمایشنامه‌ای به‌جای صحنه فقط از چند اثاثیهٔ متحرک برای نشان‌دادن وضع ظاهرِ لازم استفاده کند. نمایشنامهٔ معروف شهر ما[۲] (۱۹۳۸) اثر تورنتون وایلدر[۳] صحنه‌ای خالی و بدون پرده را به‌کار گرفت که تنها اثاثیهٔ آن طناب‌های روباز و لوازم پشت‌صحنه، تعدادی صندلی، دو نردبان و یک‌جفت داربست بود. برای صحنه‌ای در یک چشمهٔ آب‌معدنی الواری پشت دو صندلی قرار می‌دادند. در حقیقت تدارک اسباب صحنهٔ مشخصاً رئالیستی در تاریخچهٔ طولانی تئاتر به‌جای این‌که قانون باشد همواره یک استثناء بوده است. وضع ظاهرِ نمایش نه در تئاتر یونان و نه در نمایشنامه‌های شکسپیر بیش از این بوده است.

در مورد رئالیسی یا غیررئالیستی‌بودن اسباب صحنه، طراحی لباس و گریم، انتخاب بیش‌تر بر عهدهٔ کارگردان است تا نمایشنامه‌نویس. ولی وقتی در قلمرو زبان و تدبیر گفتگوها وارد می‌شویم، انتخاب به‌طور کامل با نمایشنامه‌نویس است. این‌جا هم دوباره تمام درجات رئالیسم و غیررئالیسم امکان‌پذیر است. در تئاتر رئالیستیِ ابتدای قرن بیستم نمایشنامه‌نویسان برای بازتولید کیفیتِ یکنواختِ گفتار معمولی با تمام لغزش‌ها و ناشمردگی‌هایش، تلاش ماهرانه‌ای می‌کردند. البته در زندگی واقعی تعداد بسیار کمی از عشاق به فصاحت رومئو و ژولیت (دو شخصیت اصلی نمایشنامهٔ **رومئو و ژولیت** اثر شکسپیر) صحبت می‌کنند، و بسیاری از مردم در مکالمات روزانه برای کامل‌کردن جملات دستوریِ صحیح با هر اندازه درازا و پیچیدگی مشکل دارند. آن‌ها کلامشان را قطع می‌کنند، دوباره شروع به صحبت‌کردن می‌کنند، و با یک عذرخواهی، یک اشتباه فاحش دستوری، یا یک «می‌دانید؟» کلامشان را به‌طور ناقص به پایان می‌برند. چنین کلام بریده‌بریده و ناقصی، که نمایشنامه‌نویس ماهرانه آن را به کار می‌برد، ممکن است کیفیتِ زندگی بشر را در بعضی از سطوح به‌درستی نمایش دهد، ولی محدودیت‌های آن برای بیانِ فراز و نشیب‌های تجارب انسانی آشکار است. بیش‌ترِ گفتگوهای نمایشی، حتی وقتی که بسیار رئالیستی هستند، از صحبت‌های زندگی واقعی منسجم‌تر و بامعناترند. هنر همیشه واقعیت را ارتقا می‌دهد و تشدید می‌کند؛ در غیراین‌صورت فاقد ارزش می‌بود. این ارتقا ممکن است کم یا زیاد باشد. بیش‌ترین حدِ آن در نمایشنامهٔ شعرگونه است. گفتگوی عاشقانه میان رومئو و ژولیت، که به‌صورت بحرِ مقفای پنج وتدی کوتاه و

دکور «مرغابی وحشی» تئاتر آنتوان ۱۹۰۶ - پاریس

بلند بیان شده، و در یک‌جا شکلِ یک غزل کاملاً باقاعده به خود گرفته، اگر تقلیدی از کلام واقعی به‌حساب آیند به‌طور نامعقولی غیررئالیستی‌اند، ولی آن‌ها به‌گونه‌ای روشن بیانگر حقیقتِ مهیجِ عشقِ پرحرارت و معنویِ جوانی است. بنابراین، این‌که بگوییم مردم در زندگی واقعی به‌صورت شعر بی‌وزن و قافیه[۴] صحبت نمی‌کنند انتقادی از تراژدی شکسپیر نیست. عمیق‌ترین هدف نمایشنامه‌نویس این نیست که از گفتار واقعی انسان تقلید کند، بلکه او می‌خواهد بیانی دقیق و پرقدرت به افکار و احساسات بشر بدهد.

همهٔ نمایشنامه‌ها از ما می‌خواهند جدایی قطعی از واقعیت، یا از ***قراردادهای*** خاصِ نمایشنامه‌ای، را بپذیریم. این‌که اتاقی با سه دیوار یا کمتر می‌تواند نمایانگر اتاقی با چهار دیوار باشد، این‌که بازیگران، صرف‌نظر از ملیّت افرادی که به‌جای آن‌ها بازی می‌کنند، به زبان حضّار صحبت می‌کنند، این‌که بازیگران اغلب اوقات به‌گونه‌ای می‌ایستند یا می‌نشینند که روبروی حضّار قرار گیرند، همه قراردادهای ضروری هستند. بقیهٔ قراردادها اختیاری هستند ــ مثلاً این‌که شخصیت‌ها ممکن است از طریق حدیث نفس[۵] یا صحبت به‌گونه‌ای که فقط حضّار و نه بقیهٔ شخصیت‌ها متوجه شوند[۶] افکار درونی‌اشان را اظهار کنند، یا این‌که به زبانِ بسیار رفیعِ شعری صحبت کنند. نمایشنامه‌نویسی که به سبک دقیقاً رئالیستی کار می‌کند از به‌کارگیری قراردادهای اختیاری اجتناب می‌کند، چون این قراردادهای اختیاری با روش رئالیستی که او برای رسیدن به هدفش اختیار کرده، مغایرت دارند. نمایشنامه‌نویسی که به سبک آزادتری کار می‌کند برای استفاده از یکی یا همهٔ آن قراردادهای اختیاری احساس آزادی می‌کند، چون آن‌ها آشکارسازیِ ابعاد حقیقت را که از طریق روشی کاملاً رئالیستی امکان‌پذیر هستند ممکن می‌سازند. حدیث نفسِ معروف هملت که با عبارتِ «بودن یا نبودن» آغاز می‌شود و در آن هملت مزایای زندگی مداوم و انتحار را در یک شعر بی‌وزن و قافیه مورد بحث قرار می‌دهد از دو جهت غیررئالیستی است، ولی شکسپیر را قادر می‌سازد که ذهنِ خویشتن‌نگرِ هملت را بسیار مقتدرانه‌تر از این‌که به‌صورت دیگری ارائه دهد، نمایان کند. ابزار اختصاصی نمایشنامهٔ آتنی، یعنی گروه کُر، گروهی از بازیگران که همزمان با هم اغلب در حالی که مراحلِ رقصی رسمی و ماهرانه را طی می‌کنند، آواز می‌خوانند، یکی دیگر از ابزار غیررئالیستی و در عین‌حال مفید برای انتقال احساساتِ جمعی یا گروهی

است. این ابزار البته به اَشکال مختلف در بسیاری از نمایشنامه‌های مدرن دوباره رونق پیدا کرده است. استفاده از راوی، مثلاً در نمایشنامهٔ *شهر ما* و *باغ‌وحش شیشه‌ای* اثر تنسی ویلیامز، یک ابزار غیررئالیستیِ وابسته است که به‌عنوان وسیله‌ای برای ابراز حقیقت نمایشی در خدمت نمایشنامه‌نویسان بوده است.

در بسیاری از نمایشنامه‌ها دنیایی که ما به آن برده می‌شویم هرقدر هم غیرواقعی باشد دنیایی خودکفا به‌حساب می‌آید، و از ما خواسته می‌شود موقتاً آن را دنیایی واقعی به‌حساب آوریم. در نتیجه هنگامی که نمایشنامهٔ *رؤیای شب نیمهٔ تابستان* را تماشا می‌کنیم، دنیای پریان شکسپیر برای ما واقعی است. به‌خاطر جادوی شکسپیر، ما با کمال رضایت آن «تعلیق موقت ناباوری» را که، به گفتهٔ کولریج[7]، «سازندهٔ باورِ شعرگون» است در خود ایجاد می‌کنیم؛ و مرحلهٔ گذر از باورکردن به سخنان باتم، گرچه می‌دانیم او در حقیقت تنها یک بازیگر ساختگی است، به درنظرگرفتن او با سرِ الاغ به‌عنوان حقیقت، یک نمونهٔ نسبتاً کوچکِ آن است. ولی برخی از نمایشنامه‌نویسان حتی از این تلاشِ زیاد برای ارائهٔ کارشان همراه با توهمی از واقعیت صرف‌نظر می‌کنند. آن‌ها عمداً خودکفابودن دنیای افسانه‌ای را نقض می‌کنند و به‌طور دایم به ما یادآوری می‌کنند که ما فقط در حال دیدن یک نمایشنامه هستیم. مثلاً در نمایشنامهٔ *همه‌کس*[8] گویندهٔ اول اعلام می‌کند که ما قرار است نمایشنامه‌ای را تماشا کنیم و پیام اخلاقی آن را نیز به ما می‌گوید، خودِ نمایشنامه را «خدا» با صحبت‌کردنِ، ظاهراً، بی‌واسطه با حضّار شروع می‌کند، در پایان هم یک «دکتر» (یا معلم) پیام اخلاقی نمایشنامه را دوباره تکرار می‌کند. به‌هرحال مسئله مهم‌تر از این است که اسم شخصیت‌ها و ماهیت گفتگوها در سرتاسر نمایشنامه به ما یادآوری می‌کنند که این شخصیت‌ها اشخاص واقعی نیستند بلکه فقط اغفال‌کننده‌اند. مع‌هذا شخصیت همه‌کس برای بیش‌ترِ حضّار به‌سرعت تبدیل به یک شخصیت کاملاً واقعی می‌شود.

بنابراین صفت *رئالیستی* هنگامی که در مورد ادبیات به‌کار می‌رود باید به منزلهٔ یک عبارت توصیفی، و نه یک عبارت ارزشی، به‌حساب آید. وقتی نمایشنامه‌ای را رئالیستی می‌خوانیم در حقیقت چیزی راجع به سبکِ ارائهٔ آن می‌گوییم، نه این‌که آن را تمجید یا تقبیح کنیم. رئالیسم بیانگر وفاداری به ظواهر بیرونیِ زندگی است. نمایشنامه‌نویس جدی به معانی باطنی زندگی علاقه‌مند است که می‌تواند از طریقِ ارائهٔ رئالیستی یا غیررئالیستی به آن‌ها برسد. نمایشنامه‌های بزرگ هم به سبک رئالیستی و هم به سبک غیررئالیستی نوشته شده‌اند. به‌هرحال بی‌اهمیت نیست بدانیم سه مورد از بزرگ‌ترین نمایشنامه‌های ادبیات جهان احتمالاً *آنتیگون*، *اتللو*، و مردم‌گریز است، که یکی در ابتدا به‌صورت شعرِ کمّیِ آتنی، یکی به‌صورت شعر بی‌وزن و قافیهٔ انگلیسی، و دیگری به‌صورت دوبیتی‌های مقفّای فرانسوی نوشته شده است. پس حقیقت انسانی، و نه انطباق با واقعیت، نهایتِ موفقیتِ هنر ادبیات نمایشی است.

پی‌نوشت‌ها:

1. Laurence Perrine
2. Our Town
3. Thornton Niven Wilder (۱۸۹۷-۱۹۷۵)، نویسندهٔ آمریکایی.
4. Blank verse
5. Soliloquy
6. Aside
7. Coleridge، شاعر رمانتیک انگلیسی. (م)
8. Everyman