رئالیسم در تئاتر

جرج و پورش کرنودل
ترجمهٔ مژگان برومند

رئالیسم در تئاتر، حدود یکصد سال پیش و با تلاش‌های برخی نمایشنامه‌نویسان برای ایجاد «پندار واقعیت» آغاز شد. اینان می‌کوشیدند حقایق آلایش‌نشده را به نمایش بگذارند، یعنی بدون هیچ‌گونه ترفند، فنون کلیشه‌ای یا سبک و تفسیری خاص. آرایش صحنه، اشیاء، لباس بازیگران و نیز گفتار و حرکات آنان نیز باید چنان با واقعیت عینی هم‌خوانی می‌داشت که تماشاگران فراموش کنند که در تئاتر نشسته‌اند، بلکه در عوض تصور کنند که یکی از دیوارهای اتاقی واقعی برداشته شده است و بدین‌ترتیب آنان شاهد وقایع داخل آن اتاق هستند. این گرایش در تئاتر، «عرف دیوار چهارم» نامیده می‌شود. مطابق این گرایش، نمایشنامه‌نویسان می‌بایست از قهرمانان و شخصیت‌های منفی کمدی و تراژدی اجتناب کنند و مردم را دقیقاً همان‌گونه که هستند به نمایش بگذارند، به‌عبارت دیگر، به‌صورت شخصیت‌هایی پیچیده، پیش‌بینی‌نشدنی و تعجب‌آور. ارسطو هنر را تقلیدی از زندگی می‌دانست و شکسپیر می‌گفت که هنر آینه‌ای است که در برابر طبیعت نهاده

نمایش «در اعماق» (پرده چهارم)

شده، اما رئالیست‌ها خواهان بازآفرینی عینی زندگی یا انعکاسی دقیق از طبیعت در آینه موردنظر شکسپیر بودند. البته به‌زودی معلوم شد که زندگی واقعی را هرگز نمی‌توان بر روی صحنهٔ تئاتر به نمایش درآورد، زیرا رئالیست‌ترین نمایشنامه‌نویسان نیز بالاخره می‌بایست موضوعی را برای نمایش خود برمی‌گزیدند و از دیدگاهی خاص ــ ولو ناخودآگاهانه ــ آن را تفسیر می‌کردند. از این گذشته، به‌زودی معلوم شد که هدف اصلی رئالیسم (نمایاندن انسان در محیط زیستش) به طرق مختلفی امکان‌پذیر بود که بعضی از آن‌ها در تئاتر سابقه داشته است. طی یک قرنی که از موجودیت رئالیسم می‌گذرد، این سنت تئاتری تعدیل شده و تعریف جدیدی یافته است، به نحوی که در چند دههٔ اخیر بسیاری از فنونی که زمانی غیر رئالیستی تلقی می‌شدند، در این‌نوع از تئاتر به‌کار رفته‌اند. در دهه ۱۹۷۰ رئالیسم هنوز هم آرمانی‌ترین شکل تئاتر بود. به‌نظر می‌رسد که رئالیسم از نیروی حیاتی پایان‌ناپذیری در تئاتر برخوردار است و تماشاگران کماکان واکنشی مثبت به نمایش‌هایی نشان می‌دهند که «عین واقعیت هستند».

رئالیسم و ناتورالیسم

رئالیست‌ها در قرن نوزدهم توجه خود را از مضامین ناآشنا و قدیمی رمانتیک‌ها به وقایع آشنا و معاصر معطوف کرده بودند یعنی به‌جای خیالپردازی‌های قهرمانانه، شیوه زندگی مردم عادی را به شکلی ژورنالیستی نشان می‌دادند و به‌جای تعمق ایده‌آلیستی، از دیدگاهی عملی به مشکلات واقعی مردم می‌پرداختند. نمایش‌نامه‌های معدودی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ با اتخاذ رئالیسمی سطحی و بشاشانه تلاش‌هایی در این‌جهت کردند، اما بخش اعظم تئاترهای این دوره عبارت بودند از کمدی‌هایی سطحی یا رمانتیک و یا ملودرام. در سال ۱۹۷۳ امیل زولا در مقدمه‌ای بر یکی از نمایشنامه‌هایش، تئاتر مرسوم در قرن نوزدهم را به‌علت کلام مغلق و غیر واقعی آن به باد انتقاد گرفت، نمایشنامه‌هایی که وجه مشخصه‌شان عبارت بود از احساساتی‌گری طبقات میانی و وقایعی از

نمایش «باغ آلبالو» (پرده سوم)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قبیل «ربودن کودکان، تملق‌گویی بی‌شرمانه، و از این‌قبیل». زولا در آن مقدمه ابراز می‌دارد که به اعتقاد او تئاترِ از مُد افتادهٔ رمانتیک جای خود را به تئاتر جدید رئالیستی خواهد داد که بنیان آن، پژوهشی علمی درباره دنیای واقعی است.

در حقیقت روحیهٔ علمی حاکم بر قرن نوزدهم، موجب دگرگونی تئاتر شد. این روحیه به نمایشنامه‌نویسان آموخت که مشاهده‌گرانی تیزبین باشند و نحوهٔ زندگی مردم واقعی در مکان‌های واقعی را به دقت مورد مطالعه قرار دهند. رمانتیک‌ها شخصیت‌های آثارشان را تجسّم عواطفی متعالی می‌دانستند، در حالی که رئالیست‌ها متقابلاً تأثیر محیط بر گرایش‌های اساسی انسان را در نظر می‌گرفتند. از ابتدای قرن نوزدهم توجه فزاینده‌ای به زیست‌شناسی (مطالعه چگونگی زندگی و رشد جانداران و به‌ویژه نحوه واکنش آن‌ها به محیط زندگی) معطوف شد. اوج مطالعات زیست‌شناسانه در سال ۱۸۵۹ بود، در این سال کتاب *منشاء انواع* نوشته چارلز داروین منتشر شد. بنا بر نظریه‌ای که داروین در این کتاب مطرح کرد، همهٔ جانداران ــ از جمله انسان ــ از شکل‌هایی کهتر و از طریق «انتخاب طبیعی» یا «بقای اصلح» به‌وجود آمدند و فقط آن جاندارانی که با محیط زیست خود انطباق یافتند قادر به ادامهٔ حیات شدند. یکی دیگر از عوامل بسیار تأثیرگذار بر اندیشه قرن نوزدهم، ماتریالیسم بود که به‌نظر می‌آمد ملازم اجتناب‌ناپذیر علم، تکنولوژی و توسعه صنعتی بزرگ در آن روزگار باشد.

تأثیر کاملاً مشهود این نگرش‌های جدید بر تئاتر عبارت بود از علاقه بیش‌تر به اشیاء و توجه کم‌تر به پانتومیم. به عبارتی دیگر، اشیاء به اندازه بازیگران مهم شدند. اشیاء نه فقط جلوه‌ای باورکردنی به محیط بخشیدند بلکه هم‌چنین در تعامل بازیگر با محیط، حسّی از واقعیت را در ذهن او القا کردند. آنتون چخوف که شاید بتوان گفت بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویس روس است، شخصیت‌هایش را از خلال اعمال روزمره و پیش‌پاافتاده آنان خلق می‌کرد. یکی از کارگردانانی که با چخوف کار می‌کرد، درباره او چنین می‌نویسد:

نمایش «باغ آلبالو» (پرده دوم)، تئاتر هنری مسکو (۱۹۰۴)

چخوف انسان‌ها را صرفاً آن‌گونه که در زندگی دیده بود به نمایش می‌گذاشت و نمی‌توانست آن‌ها را از محیط زندگی‌شان منفک کند؛ یعنی از صبح سپید یا شامگاه ارغوانی، از صداها، بوها، باران، کرکره‌های مرتعش، لامپ، اجاق‌گاز، سماور، پیانو، ساز دهنی، تنباکو، بستگان، همسایه‌ها، ترانه، از زندگی روزمره و از هزاران کار پیش‌پاافتاده که به زندگی شور و هیجان می‌دهند.

این عبارت آخر («هزاران کار پیش‌پاافتاده که به زندگی شور و هیجان می‌دهند») را می‌توان شعار جنبش رئالیسم به‌طور کلّی دانست.

در دهه ۱۹۸۰ موجی بنیانی‌تر از رئالیسم به‌نام ناتورالیسم، از کاوش درباره زندگی روزمره فراتر رفت و به بررسی نیروهای قهرآمیزی پرداخت که در سطح ظاهری زندگی به چشم نمی‌آیند. مردان و زنان عصر ویکتوریا در انگلیس از ظهور این جنبش بهت‌زده شدند، اما ناتورالیست‌ها مصمّم بودند که مردم را وادار به رویارویی با حقایق بنیانی زندگی از قبیل گرسنگی، طمع و میل جنسی کنند، یعنی همان انگیزه‌هایی که نادیده‌گرفتنشان بس خطرناک می‌بود. روانکاو اطریشی زیگموند فروید اصرار ورزید که اگر انگیزه‌های بنیادی انسان به طریق بهنجار ارضا نشوند، احتمالاً به طریقی غیرمستقیم و به شکل‌هایی مخرّب تبلور می‌یابند. وی هم‌چنین می‌گفت تنها راه درست برخورد با نیازهای انسان این است که ضمیر آگاه را از گرایش‌های سرکوب‌شده آگاه سازیم، یعنی همان گرایش‌هایی که چون محترمانه و زیبا نیستند مجال بروز نیافته‌اند.

بنیان ناتورالیسم عبارت بود از نشان‌دادن جنبه‌های وحشیانه ماهیت حیوانی انسان و هم‌چنین فلسفه جبرگرایی، یعنی این اعتقاد که انسان آزادی اراده یا انتخاب ندارد بلکه وراثت و محیط زیست، زندگی او را رقم می‌زند. بسیاری از نمایش‌های اواخر قرن نوزدهم تا به امروز را می‌توان رئالیستی یا ناتورالیستی خواند، اما در مقاله حاضر، اصطلاح «ناتورالیسم» را صرفاً در مورد نمایشنامه‌هایی به‌کار می‌بریم که فلسفه جبرگرایانه در آن‌ها به‌وضوح مشهود است و یا گرایشات حیوانی که در بالا اشاره شد نقش مهمی در آن‌ها دارند.

هنرمندان متأثر از فلسفهٔ ناتورالیستی مصمّم بودند که سطح ظاهری رئالیسم اولیه را درهم بشکنند و تنفر، یأس و لودگی قربانیان فقر را به نمایش بگذارند. ماکسیم گورکی در سال ۱۹۰۲ با نوشتن نمایشنامه *در اعماق* که یکی از شاخص‌ترین نمایش‌های ناتورالیستی است کوشید تا رنج‌ها، رؤیاهای مأیوسانه و انحطاط انسان‌ها را در یک زیرزمین نشان دهد.

یکی از بزرگ‌ترین اعتراضات رئالیست‌ها به ملودرام‌ها و نمایش‌های طنز کم‌مایه در قرن نوزدهم این بود که این‌قبیل نمایش‌ها هرگز به مشکلی واقعی نمی‌پرداختند. پس از چندین پرده نمایش پرحادثه، اوراق گمشده بازیافته می‌شدند، قهرمان متهم بی‌گناه شناخته می‌شد، فرزند گمشده به آغوش خانواده بازمی‌گشت و یا صاعقه شخصیت منفی نمایش را می‌کُشت. به‌عبارت دیگر در نمایش‌های یادشده هرگز ضایعه‌ای بزرگ به‌وقوع نمی‌پیوست و شخصیت‌ها از امیزه‌ای از خصایل خوب و بد برخوردار نبودند. نمایشنامه‌های ناتورالیستی با پرداختن به این‌قبیل مشکلات، تماشاگران خود را در اواخر دوره ویکتوریا و اوایل قرن بیستم، بهت‌زده کردند. در مقابل ایده‌آلیست‌های دوره ویکتوریا که می‌گفتند: «به ستارگان چشم بدوزید»، ناتورالیست‌ها می‌گفتند: «و به داخل نهر سقوط کنید!».

هنریک ایبسن با دو نمایشنامه *خانهٔ عروسک* (۱۸۷۹) و *اشباح* (۱۸۸۱) قهرمان مبارزهٔ حقیقت علیه دورویی در اروپا شد. در *خانهٔ عروسک* وقتی که توروالد می‌فهمد که همسر بامحبت او به‌نام نورا امضای پدر خود را جعل کرده است و افشای این موضوع می‌تواند

آبروی او را ببرد، نسبت به زنش خشونت می‌ورزد. بعدها زمانی که کسی حاضر می‌شود به این ماجرای مفتضحانه سرپوش بگذارد، تورووالد نیز همسرش را می‌بخشد. لیکن نورا که از خودخواهی و دورویی همسرش متنفر شده و دریافته که رفتار تورووالد با او هرگز شایستهٔ انسانی بالغ نبوده است، درِ خانهٔ خود را با صدایی که در سراسر اروپا شنیده شد پشت‌سر می‌بندد و به‌منظور یافتن خویشتن، خانهٔ شوهر را ترک می‌کند. شخصیت‌های تئاتر ناتورالیستی با مشکلات قهرمانان رمانتیک روبرو نیستند بلکه مجبورند تصمیمات دردناکی اتخاذ کنند.

ایبسن با پرداختن به مشکلات جدی انسان‌های واقعی، «نمایش خوش‌ساخت» را به اوج رساند. «نمایش خوش‌ساخت» که نمونه‌هایی موفق از آن را نیم‌قرن پیش‌تر از ایبسن نمایشنامه‌نویسی فرانسوی به‌نام اوژن اسکریب خلق کرده بود به نمایش بسیار کوتاهی اطلاق می‌شود که تعداد شخصیت‌های آن کم است و از سیری منطقی در وقایع خود، کشمکشی حاد و کششی زیاد برخوردار است که همهٔ این عوامل منجر به این می‌شوند که اوج این نمایش با واقعه‌ای دور از انتظار توأم گردد. اما برخلاف اسکریب و بسیاری دیگر از نمایشنامه‌نویسان که از این نوع نمایش برای نشان‌دادن مشکلاتی از قبیل طلاق، بحران‌های مالی و مسائل خانوادگی استفاده می‌کردند، ایبسن از «نمایش خوش‌ساخت» برای نشان‌دادن زنان و مردانی استفاده می‌کرد که علیه نگرش‌های رایج در جامعهٔ قرن نوزدهم دست به شورش زده بودند.

بسیاری از نمایش‌های رئالیستی و ناتورالیستی سخت می‌کوشیدند تا نقاب احترام را از چهره انسان بردارند و ماهیت واقعی او را برملا کنند. هدف نمایشنامه‌نویسان رئالیست و ناتورالیست این بود که با افشای فساد و دورویی، تماشاگران را با حقایق روبرو کنند. چخوف می‌گفت: «برای بهترکردن انسان، نخست باید ماهیت او را برملا کرد». شهرهای اروپا یک قرن پس از انقلاب صنعتی، مملو از محلات فقیرنشینی بودند که فقر، محرومیت و نگون‌بختی در آن‌ها موج می‌زد. اما طبقهٔ متوسط جامعه در عصر ویکتوریا که ظاهراً از شخصیت‌های قالبی و آرمانی‌شدهٔ ادبیات احساساتی‌گرا

نمایش «سه خواهر» (پرده چهارم)

خـرسند بـود، چشمـان خـود را بـر روی ایـن حقـایق می‌بست. برنارد شاو برخی از حقایق نامطبوع اقتصادی و پی‌آمدهای آن در زندگی انسان را به مردم نشـان داد. برای مثال او در نمایشنامه *سرگرد باربارا* نشان داد که فقر و جنایت در مناطق فقیرنشین شهر موج می‌زند و جامعه می‌بایست زنـدگی بـهتری بـرای کـارگران فـراهـم کـند. سیـاستمداران انـقلابی آن دوره خـواهـان یک جـنگ تمام‌عیار بین طبقهٔ کارگر و سرمایه‌دار بودند، جنگی که منجر به یک انقلاب شود. از سوی دیگر لیـبرال‌هـا بـه قوانین جدید، اتحادیه‌های کارگری، مدارس و نهادهایی از این‌قبیل امید بسته بودند. هر دو این گروه‌هـا از هـنر رئالیستی جدید استقبال کـردند (هـم از شکـل سـاده‌تر رئالیسم و هم از شکل تیره و تارتر نـاتورالیسـم). آن‌هـا اعتقاد داشتند که از طریق دیدن وضعیت واقعی و موارد عینی در نقاشی، رمان و تئاتر است کـه عـامه مـردم از چنینْ مشکلاتی آگاه می‌شوند و درمی‌یابند که سـاکنان محله‌هـــای فـــقیرنشین نـیز از حسـاسات انسـانی برخوردارند. از آن‌زمان تاکنون، هنر رئالیستی چنان بـه تحوّل بنیانی محیط زیست انسان در تمامی کشورهـای صنعتی جهـان کـمک کـرده است کـه دیگـر نـمی‌توان تعجب کرد که چرا ملل مـختلف از روسـیه تـا آفریقـا، «رئـالیسم اجتمـاعی» را مـهم‌ترین شکـل هـنر قـلمداد می‌کنند.

در آمریکا یعنی جایی که تأثیر رشد صنعتی و شهری بر ادبیات بسیار دیرتر از اروپا خود را نشان داد، از دههٔ ۱۸۸۰ به‌بعد رئالیسم کم و بیش از اقبال برخوردار بـود. اما پیش از جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۸ و به‌ویژه در دهـه رکـود اقتصـادی از ۱۹۲۹ تـا ۱۹۳۹، رئـالیسم در آمریکـا بـیش‌ترین تـعداد طـرفداران خـود را یـافت. نمایشنامه‌های بهت‌آور *جاده تنباکو* (۱۹۳۳) و بن‌بست (۱۹۳۵) نـوشته سـیدنی کـینگزلی امیدهـای نـاشی از برنـامه‌های اقتصـادی دولت روزولت را تـقویت کـرد. هر دو این نمایشنامه‌ها به این اسطوره پـایان دادنـد کـه محرومین فقط به همّت خودشان مـی‌توانـند وضـعیت زندگی خود را بهتر کنند. *جاده تنباکو* چهره‌ای انسانی و ترحم‌انگیز از شخصیت‌های روستایی و خنده‌آور ارائـه می‌دهد. شخصیت جیتر لستر که کشـاورزی پـیر است، پس از اتمام منابع اقتصادی محیط زندگی خود هم‌چنان به تلاش‌هـایش ادامـه مـی‌دهد و بـا ایـن کـار شکست برنامه‌های اقتصادی مبتنی بر آزادی تجارت را به نمایش می‌گذارد. در پایان نمایشنامه دختران پیرمرد او را تـرک می‌کنند و پس از رفتن به شهر در منجلاب فساد غـرق می‌شوند و کشاورز پیر در مزرعهٔ خود تنها می‌ماند تا از گرسنگی بمیرد. نمایش بن‌بست نـیز بـه هـمین مـیزان بهت‌آور است، اما بارقه‌های امید در آن بیش‌تر به چشم می‌خورد. در این نمایش کوچه‌ای فقیرنشین در مجاورت حیاط ساختمانی اعیان‌نشین و تأثیر این دو محیط کاملاً متفاوت بر یکـدیگر بـه نمـایش گـذاشـته مـی‌شود. در نمایش سیر تبهکارشدن بچه‌های کوچه فقیرنشین معلوم می‌شود. یکی از ساکنان همین کوچه که قاتلی مشهور شده است برای آخرین مرتبه به خانهٔ خود بازمی‌گردد و به بچه‌های محله یاد می‌دهد که چگونه قـدم در راه او گذارند و بدین‌ترتیب مهندسی جوان را ترغیب مـی‌کند که به‌جای رؤیای پولدارشدن و زندگی با افراد مـتموّل، بکوشد تا وضعیت خانه‌های آن محله را بهتر کند. البته سیر اصلی نمایش، داستان این مـهندس یـا شـخصیت تبهکار نیست بلکه مجموعه‌ای است از حالات روحی مختلف و ناشی از کشمکش‌ها و اختلافات کوچک.