تئاتر تلویزیون تئاتر

سهیلا نجم

۱۸۹۵: پیدایش سینمای صامت

۱۹۰۸: بازیگران مشهور تئاتر در سینما

۱۹۲۷: اولین فیلم ناطق

۱۹۳۳: پیدایش دوبلاژ در سینما

۱۹۲۴: اولین متن رادیو ـ دراماتیک در رادیوی انگلستان از طریق پخش مستقیم

۱۹۳۱: برنامه‌های تجربی در تلویزیون فرانسه

۱۹۵۰: برنامه‌های دراماتیک با پخش مستقیم در تلویزیون فرانسه

۱۹۶۰: اولین T.V دراماتیک ضبط شده

۱۹۶۰: اولین T.V دراماتیک که به عنوان فیلم محسوب شد

۱۹۶۵: اولین T.V دراماتیک رنگی

برای دریافت مفهومی روشن از پدیده‌ای به نام ***تئاتر تلویزیونی*** بدون شک بررسی خاستگاه‌ها، زمینه شکل‌گیری، مقایسه‌ها و برخی تقابل‌ها و تعامل‌ها لازم به نظر می‌رسد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زمینه شکل‌گیری و تأثیرات متقابل

تلویزیون علی‌رغم جداشدن امروزین خود از بستر تئاتر، در بسیاری از ابعاد مدیون و وابسته به تجارب هزاران ساله تئاتر بوده و ضمن تغذیه از این آبشخور کهن و زاینده متقابلاً با ره‌آورده‌های نوین خود تأثیرات متحول کننده‌ای بر آن گذارده است. می‌دانیم که فعالیت‌های سینمایی، رادیویی و تلویزیونی، هرکدام در اندازه‌های خاص خود به شکلی از تئاتر منتج شدند و

در حاشیه آن گسترش یافتند و رفته‌رفته واجد مشخصه‌های خاص خود گشتند و در عین حال از تأثیرگذاری بر روی تئاتر بازنماندند. و دریچه‌های نوینی را به روی صحنه و رابطه اصیل و بی‌واسطه تئاتر گشودند و به ویژه از طریق امکانات سمعی و بصری خود ـ که مدام در حال رشد و گسترش بودند ـ به باروری هرچه بهتر تئاتر ـ که حالا به صورت پشتوانه فرهنگی سینما و تلویزیون عمل می‌کرد ـ یاری‌های جاودانه‌ای کردند و به اهالی تئاتر شیوه‌های مختلف بهره‌گیری از این امکانات را نشان دادند. به‌گونه‌ای که این تعامل و دادوستد ثابت ماده و افکار به صورت رفت و آمد و امتزاجی پویا از یک حیطه به حیطه دیگر درآمد.

تئاتر تا به امروز به صورت پشتوانه فرهنگی سینما و تلویزیون عمل می‌کند و عوامل تئاتری از آغاز شکل‌گیری سینما (وتلویزیون) تاکنون در همه جهان حضوری تعیین کننده داشته و دارند. برشمردن مثال‌هایی چون آیزن اشتاین، اینگمار برگمن، اورسن ولز و... که از حیطه تئاتر به سینما آمدند و چگونگی عملکرد آنان، خود مبحث گسترده و دیرآشنایی است که پرداختن بدان در این مقال نمی‌گنجد و از موضوع اصلی دورمان می‌سازد. لذا با نگاهی تازه و در ارتباط مستقیم‌تر با این بررسی موضوع این تعامل را از سوی دیگر آن یعنی تأثیرات سینما، رادیو و تلویزیون بر تئاتر آغاز می‌کنیم:

تأثیرات ساختار فیلمنامه‌ای

در کنار حضور کهن نمایشنامه‌های معروف به خوش ساخت با ساختار سه‌پرده‌ای و پنج‌پرده‌ای، بسیاری از نویسندگان با الهام از ***تقطیع‌های سینمایی*** به نوشتن نمایشنامه‌هایی در چندین بخش کوتاه (تابلو) روی می‌آورند. آنتراکت و فاصله بین پرده‌ها از میان می‌رود. در نمایشنامه‌ها از تکنیک **رجعت به گذشته** (فلاش بک) استفاده می‌شود، و برخی تداخل‌ها صورت می‌گیرد. مثلاً در نمایشنامه شهر کوچک ما اثر تورنتون وایلدر[1]، نقال معاصر در عمل نمایش (اکسیون) که در زمان‌های مختلف اتفاق می‌افتد وارد می‌شود و روایت می‌کند. یک مرده صحنه‌ای از زندگی خود را دوباره زندگی می‌کند. صحنه‌های معرفی (اکسپوزیسیون) در نمایشنامه‌ها کوتاه‌تر می‌شوند، یا اصلاً از بین می‌روند و قالب‌های دیگری جایگزین آن می‌گردد. به عنوان مثال در نمایشنامه «نه چندان خوب، نه چندان بد» اثر ***پیراندللو***[2] به کارگردانی ***جرج پیتوئف***[3]، از فیلم به عنوان بخش معرفی نمایشنامه استفاده می‌شود و اطلاعات موردنظر از این طریق داده می‌شود. اکسیون‌های نمایشی ضرب‌آهنگ تندتری به خود می‌گیرند. دیالوگ‌ها پرخون‌تر و زنده‌تر می‌شوند و به‌جای گفت و گو بیشتر از عمل صحنه‌ای استفاده می‌شود. یک بازیگر و منتقد فرانسوی به نام ***دنیس آمیل***[4] از تکنیک سینما توگرافیک برای خلق یک تئاتر سکوت استفاده می‌کند. تئاتری که در آن به حداقل کلمه و فعل می‌رسیم.

تأثیرات سینمایی بر اجراهای تئاتری میرهولد[5]

در مقام یک کارگردان می‌خواست تئاتر را سینمایی کند، او برای این‌کار نمایشنامه را به تابلوهای متعدد تقسیم کرد و این تابلوها را در میان دکورهای متحرک به نمایش درآورد. همچنین میرهولد در اجراهای خودگرایش چشم‌گیری به تجسم بخشیدن صحنه‌های رؤیاگونه سینمایی بر صحنه تئاتر داشت.

یکی دیگر از اهالی تئاتر که با استفاده از امکانات سمعی و بصری سینمایی بدعت‌هایی بر صحنه تئاتر گذاشت ***اورین پیسکاتور***[6] بود. پیسکاتور با بهره‌جویی از نمایش اسلاید و فیلم، بارها و بارها مقاصد و اهدافی را که در تئاتر به نظر غیرعملی می‌آمدند بر صحنه نمایش تحقق بخشید. اهدافی نظیر وسعت بخشیدن به

فضای صحنه‌ای، مستندکردن اعمال صحنه‌ای و جایگزینی تصویر به جای گفت و گوهایی توصیفی و طولانی. ابتدا پیسکاتور و سپس ***برتولت برشت***[7] برای نمایشی کردن هرچه بیشتر متون توصیفی یا مستندکردن عمل نمایشی، به جای بیان آنها توسط یک شخصیت نمایش و یا راوی، به شکلی نوآورانه از اکران صفحات تابلومانند در صحنه استفاده کردند.

تأثیرات صداسازی و رادیو بر تئاتر

ژان کوکتو[8] در نمایشنامه عروسی‌های برج ایفل (۱۹۲۲) دو شخصیت را به صورت دو فونوگراف انسانی در نظر می‌گیرد که به جای همه شخصیت‌های نمایشنامه حرف می‌زنند و آنها بدون استفاده از هیچ‌گونه کلام ادیبانه‌ای در سمت راست و چپ صحنه شبیه به گروه همسرایان (در نمایش‌های یونان باستان) قرار می‌گیرند و حرف می‌زنند، و این در حالی است که جریان نمایش در وسط صحنه به شکل حرکات موزون یا به صورت میم اجرا می‌شود. کمی بعدتر و نزدیک‌تر به عصر ما ***ژان تاردیو***[9] در کارآوری‌های تئاتری خود توجه خاصی به ضرب‌آهنگ موسیقایی می‌نمود، مثلاً شخصیت‌های نمایشنامه‌هایی برای «تئاتر مجلسی» عملاً فقط صداها هستند. در نمایشنامه «صدایی بدون شخصیت» (۱۹۵۰) که در ۱۹۵۶ به روی صحنه رفت، اصلاً بازیگری روی صحنه دیده نمی‌شود، فقط نور است که روی عناصر دکوربازی می‌کند، گویی نور است که روی صحنه روایت می‌کند و صدای راوی توسط بلندگو شنیده می‌شود، یا اینکه راوی روی صحنه قرار دارد اما در تاریکی و پشت به تماشاگران نشسته است. نمایشنامه «گفت و گوی سنفونیتا»[10] در یک استودیویی رادیویی که سنفونیتا از آن پخش می‌شود اتفاق می‌افتد (۱۹۵۱).

در نمایشنامه «ضرب آهنگی با سه زمان» (۱۹۵۹) شش دختر جوان که ستون‌هایی شش‌گانه را تشکیل می‌دهند، با زیر و بم‌های متفاوت شعری را به گوش می‌رسانند. صدایی مردانه و ناشناس از جایی خارج می‌شود. نمی‌دانیم از کجا، بدون شک برای این کار بلندگویی در صحنه و یا حتی در سالن به صورتی که دیده نشود جاسازی شده است.

ساموئل بکت[11] در آخرین نوار کراپ (۱۹۶۰) پیرمردی را روی صحنه نشان می‌دهد که از طریق دستگاه ضبط صوت به صدای خودش در دوران‌های مختلف زندگی گذشته‌اش گوش می‌دهد. در اینجا دستگاه پخش صوت به صورت عنصر محوری فضای صحنه عمل می‌کند. و صدای ضبط شده پیرمرد شخصیت دوم این نمایشنامه است که به اندازه شخصیت اول، یعنی شخصیتی زنده که پیکر جاندارش را روی صحنه می‌بینیم، اهمیت دارد.

در مجموع، اهالی تئاتر توجه بیشتری به بعد صوتی نمایش نشان می‌دهند و بهره‌برداری از زمینه‌های صوتی به نحو چشمگیری رو به تزاید می‌رود: از زمینه‌های موسیقایی، ضبط روی صفحه و نوار، بهره‌گیری از ابزار استودیویی مثل میکروفون، آمپلی‌فایر، استروفونی (پخش دو باندی) و ضبط صوت استفاده می‌شود. همچنین سر و صداها و افکت‌های صوتی نظیر صدای حرکت قطار، صدای سم اسب‌ها، و امکانات به‌وجودآورنده آن، به کار برده می‌شوند. در عصر ما از تمهیداتی استفاده می‌شود که در گذشته تنها راه چاره‌اش صدای طبیعی انسان بود. مثلاً امروزه شبح هاملت می‌تواند بدون آنکه روی صحنه ظاهر شود، در صحنه حضور منطقی داشته باشد. در این صورت صدایی ضبط شده و سایه‌ای شبح گونه کافی است.

بحث راجع به پیش‌روی امکانات سمعی و بصری رادیو و تلویزیون در صحنه تئاتر را در همین جا خاتمه می‌دهم و برای نزدیک‌تر شدن به هدف اصلی این بررسی به تصریح مفهوم تئاتر تلویزیونی و ویژگی‌های آن می‌پردازم. چنانکه در آغاز این بررسی نیز اشاره شد،

تئاتر تلویزیونی در حالی که از آبشخور تئاتر تغذیه شده و از آن منشعب گردیده است، اما به عنوان یک برنامه تلویزیونی و به پیروی از مختصات و امکانات این رسانه، خود را از ویژگی‌های ناب صحنه‌ای جدا می‌کند و ابعادی مستقل به خود می‌گیرد. نگاهی به وجوه ***تشابه و افتراق*** تئاتر تلویزیونی و تئاتر صحنه‌ای ما را در شناخت ابعاد و مشخصات خاص تئاتر تلویزیونی کمک می‌کند.

مقایسه

بشر از دیرباز برای برآوردن نیازها و نیل به اهداف خود به خصوص در زمانی که تغییر و تحول فاحشی در طبیعت روی می‌داد مثلاً هنگام غروب، تغییر فصول، مرگ، تولد، برای تقسیم ترس و وحشت در برابر خطرات و ناشناخته‌ها، تقاضای بارش باران، باروری زمین، به دست‌آوردن شکار، پیروزی در جنگ، نیایش و ... دست به انجام آیین می‌زد و بی‌آنکه نام تئاتر را بر زبان بیاورد در عمل از زبان ***وانمود کردن*** یعنی زبان نمایش استفاده‌های بسیار می‌کرد. و از آن پس سیر تکوین و تحول خاصی از ابتدایی‌ترین آیین‌ها تا تشکل تئاتر طی شد. و پس از به تثبیت رسیدن شکل نهایی تئاتر مسیر تجربی دیگری آغاز شد: نمایش به نمایش گفتاری، پانتومیم، باله، اپرا و کمدی موزیکال و غیره بسط یافت و نمایش گفتاری خود به نوبه خویش به گونه‌ای متنوع تراژدی، کمدی، فارس، تراژدی ـ کمدی و غیره تقسیم شد، و سپس به رشد و پیشرفت تکنولوژی به رسانه‌های مختلفی چون نمایش صحنه‌ای، نمایش تلویزیونی، نمایش رادیویی، و سینما منشعب گردید. بنابراین نمایش صحنه‌ای در این نیمه دوم قرن بیستم یکی از اشکال ـ بنیادین و زنده ـ بیان نمایشی است و فرآورده‌های نمایشی الکترونیکی رسانه‌های جمعی مانند سینما، تلویزیون و رادیو علی‌رغم بسیاری خصوصیات متفاوت تکنیکی در اصل و اساس نمایش بوده و از همان اصول بنیادین روان شناختی احساس و ادراکی پیروی می‌کنند که تمام تکنیک‌های ارتباطی نمایش بر مدار آن می‌چرخند. وجه مشترک دیگری که تئاتر صحنه‌ای و تلویزیونی را به هم پیوند می‌دهد، وجود هسته مرکزی درام در هر دوی آنهاست. هر دو نمایش انسان را در عمل نشان می‌دهند برای گروهی از آدمیان در زمان و مکانی خاص. در نتیجه شخصیت (بازیگر) را وابسته به زمان و مکانی خاص و در داستان یا واقعه مشخصی که به نمایش درمی‌آید قرار می‌دهد. و در عین حال برخی تفاوت‌ها در همین عوامل مشترک حضور می‌یابند، یعنی نوع بازیگری و رابطه با تماشاگر، نوع مکان و استفاده از زمان.

جاودانگی تئاتر در ناپایداری آن است، مثل ناپایداری زندگی، همچنانکه از این ناپایداری رنج می‌بریم و اشک می‌ریزیم آن را دوست می‌داریم و به آن عشق می‌ورزیم. اما همیشه در رؤیای جاودانگی به سر برده‌ایم. و این جاودانگی را زمینه فنی فیلم می‌تواند به تئاتر عرضه کند (حالا این زمینه مورد استفاده هر چه که باشد. نوار ویدئو یا نوار فیلم). باید دیدگاه تألیفی کارگردان یا دست‌اندرکاران تئاتر را پایدار کرد و دوام بخشید و از این طریق تئاتری را که دیری نمی‌پاید می‌توان دیرپا کرد. به قول لوئی ژووه[۱۲]:

«تئاتر به جاودانگی کاخ‌هایی است که در کنار دریا از ماسه بنا می‌کنند کاخ‌هایی رفیع و باشکوه، و ناگهان مد ساحل را فرا می‌گیرد و در یک زمان آنها را ویران می‌کند.»[۱۳]

در سینما ویرانی به این سرعت صورت نمی‌گیرد، اما در تئاتر اثری شگفت‌انگیز بر صحنه متولد می‌شود و همان شب می‌میرد. ***مالارمه*** سعی می‌کند تئاتر زمان خود را از طریق اجراهایی که می‌دیده در یادداشت‌های کوتاهی که بر آنها می‌نوشته ثبت و ضبط کند. اگر مالارمه عکاس بود یا دوربینی در اختیار داشت به غیر از ثبت و

ضبط آن اجراها سعی می‌کرد توسط دوربین، با ظرافت و در لفافه دیدگاه خویش را درباره آن اجراها، آن تئاتر و آن زمان بیان کند. اما بعدی از تئاتر هست که به هیچ‌وجه قابل انتقال نیست، و آن فضای خاص نمایش است. تئاتر فضایی دارد که سینما آن را ندارد.

مفهوم ***فضا*** در سینما و بعد در تلویزیون از طریق ***مونتاژ*** به دست آمد. یعنی امکان تغییر مکان[14]؛ که سینما فاقد آن است. در سینما با وجودی که فیلم یک فضای واقعی به مفهوم فیزیکی کلمه را نمایش نمی‌دهد، بلکه یک تصویر است، اما تماشاگر به مدد مونتاژ یعنی به کمک تحرک نقاط دید، به کمک تعویض و تغییر مستمر نماها، در حالی که کاملاً در صندلی خود مستقر شده، تصور می‌کند که به صورت فیزیکی در فضا حرکت می‌کند و تغییر مکان می‌دهد، و بدین ترتیب در واقعه شرکت می‌کند و شخصاً در صحنه نمایش قرار می‌گیرد. او در آنِ واحد درون جریان واقعه است و بیرون از آن، در این فضا و بیرون از این فضا. فضایی که توسط کارگردان و دوربین انتخاب شده و تماشاگر هیچ‌گونه آزادی عمل در انتخاب آن ندارد. اما در ***فضای زنده تئاترانتخابی است که تماشاگر انجام می‌دهد.*** یا اینکه ما سعی می‌کنیم او را در ***خلق فضا شریک سازیم.*** او می‌تواند فضای خودش را بسازد.

محیط تماشاگران تلویزیونی پر از تنوع است، خانه‌های متفاوت، قهوه‌خانه‌ها، اماکن عمومی، دفاترکار، اتاق‌های انتظار و ... در نتیجه نوع ارتباط تماشاگران تلویزیونی با تماشاگرانی که در یک سالن سینما یا تماشاخانه گرد هم می‌آیند و در مکانی واحد به تماشا می‌نشینند متفاوت است. در تئاتر صحنه‌ای ارتباطی مستقیم و بدون واسطه و رو در رو صورت می‌گیرد، حال آنکه در تلویزیون ارتباط با واسطه زمینه وسایل، ارتباط جمعی به وجود می‌آید. اساسی‌ترین ویژگی تئاتر صحنه‌ای ایجاد فضای زنده نمایشی است که توسط ***عمل مشترک تماشاگر و بازیگر*** خلق می‌شود، یعنی ***تماشاگر در آن حضور فعال دارد و بر صحنه تأثیر می‌گذارد*** و در عین حال همیشه امکاناتی دارد که از این فضا یا خلق این فضا بگریزد. بدین ترتیب ***فضا انتخابی است که تماشاگر انجام می‌دهد.***

ویژگی مهم دیگر تئاتر صحنه‌ای که باز هم به شکلی دیگر به ویژگی فضای موجود در آن بازمی‌گردد، ***نظام نشانه‌های دیداری در نمایش صحنه‌ای است*** که از اساس با تلویزیون متفاوت است. در زبان‌های اروپایی ریشه لغت Imaginem (ایماژ) برابر تصویر، از راه واژه لاتین Image به واژه Imitari می‌رسد که ریشه واژه Imitation (ایمی‌تاسیون) یعنی تقلید است. به گفته رولان بارت این نکته ما را به مهم‌ترین جنبه بحث از نشانه‌های تصویری می‌رساند: ***تصویر تقلید است*** تصویر چیزی ساخته دست انسان است. نظامی از نشانه‌ها و همواره بیانگر غیاب موضوع.

نظام نشانه‌ای ***تئاتر تلویزیونی*** مثل سینما و عکاسی یک ***نظام نشانه‌ای تصویری است.*** یعنی نظام نشانه‌ای با واسطه است. در حالی که ***نظام نشانه‌ای هنرهای نمایشی*** ویژگی بسیار پیچیده‌تری دارد، یعنی یک ***نظام نشانه‌ای زنده است،*** ضمن اینکه تصویری هم هست. تئاتر تنها هنری است که جسم را نمایش می‌دهد و نه تصویر آن را، جسم در تئاتر حضوری جادویی دارد. به عبارت دیگر: ***تئاتر تلویزیونی تصویر بدن انسان است.*** اما ***تئاتر صحنه‌ای حضور بدن انسان است.***

پیشتر از این ذکر کردم که محیط تماشاگر تلویزیونی پر از تنوع است و همین آن را از سینما و تئاتر جدا می‌کند، و در اینجا نکته مهمی را که ویژگی‌های بارز تئاتر تلویزیونی است بدان می‌افزایم: این ویژگی صمیمیت و نزدیکی در ارتباط با تماشاگر است، یعنی ***امکان ارایه یک نمایش به یک تماشاگر و فقط به خاطر او،*** البته این فقط یک صورت ظاهر است، واقعیت این است که این نمایش در آنِ واحد

توسط میلیون‌ها نفر تماشاگر جدا از هم تماشا می‌شود: ***جدا بودن، تنها بودن و در ضمن ارتباط جمعی داشتن***، این ویژگی خاص تلویزیون است. و این چنین است که شکل جدیدی از نمایشنامه‌نویسی به وجود می‌آید. ***نمایشنامهٔ تلویزیونی***. تئاتر تلویزیونی به عنوان یکی از فرهنگی‌ترین برنامه‌های تلویزیونی ضمن اینکه ناچار است با مخاطب عام‌تری رابطه برقرار کند، بایست با نماهای درشت خود از این صفحه کوچک ضمن جذب و سرگرم کردن تماشاگر هدفی فرهنگی را نیز دنبال کند. تئاتر تلویزیونی همچنین اجرایی متفاوت را نیز طلب می‌کند: اساس کارآوری تئاتر تلویزیونی بر دکوپاژ استوار است. تئاتر تلویزیونی ضمن اینکه از وحدت موضوعی برخوردار است، اما توسط تقطیع، صحنه به صحنه می‌شود و وحدت زمان و مکان را می‌شکند. تئاتر تلویزیونی همچنین از نظر نوع صحنه‌پردازی، دکور و جابه‌جا شدن بازیگران در آنها، ویژگی‌های متفاوت و خاص خود را داراست. ***صفحه کوچک تلویزیون اغلب نمای درشت بازیگر را طلب می‌کند.*** صفحه تلویزیون در ابعاد معمولی خود کوچک است، حتی اگر این نسبت به صورت وسیع‌تر و بزرگ‌تری درآید، باز هم آنچه قبل از هر چیز بر صفحه تلویزیون حساسیت بیشتری دارد ***حضور انسان‌ها و نورپردازی*** است، نورپردازی در تلویزیون عموماً از اهمیت زیادی برخوردار است و به صورت متعارف نقش اساسی را ایفا می‌کند و در مقابل آن اشیا و دکور نقش کم اهمیت‌تری دارند و اگر اهمیتی در آنها یافت شود بیشتر به واسطه نقش مهمی است که نورپردازی روی آنها ایفا کرده است مگر در موارد خاصی که عمل نمایش و یا سبک ویژه آن ایجاب می‌کند. تصویر درشت در تلویزیون یک تصویر کاملاً عادی و معمولی است. و در عین حال امکان مهمی است که در مقایسه با تئاتر، پرسوناژهای صحنه‌ای از آن بی‌بهره‌اند، و به صورت یک تفاوت تعیین‌کننده عمل

می‌کند. بدین ترتیب حضور و عرضه انبوده جمعیت بر صفحه تلویزیون دشوار می‌شود. **پیتر چایفسکی**[15] می‌گوید:

«بر روی صحنهٔ تئاتر تماشاگران می‌پذیرند که انبوه جمعیت توسط ده نفر بازیگر نشان داده شود، در حالی که چنین چیزی در تلویزیون پذیرفتنی نیست.»[16]

بازیگران بخش بزرگی از صفحه تلویزیون را اشغال می‌کنند، در نتیجه مقدار بسیار کمی از دکور دیده می‌شود و تمرکز بیشتری روی ***گفت و گوها*** صورت می‌گیرد که باید تا جای ممکن ساده و بدون تصنع باشند. همچنین گفت و گوها نباید تصاویر را تکرار یا تأکید کنند. نویسنده‌ای که برای تلویزیون می‌نویسد باید به ***تصاویر*** بیندیشد و در تصویرنامه ستون تصاویرش را هم‌زمان با ستون متن پرکند.

با توجه به شرایط بازیگری و ویژگی‌های فنی تلویزیون نظرات مختلفی در مورد انتخاب متن و اجرای آن برای تلویزیون وجود دارد. برخی اقتباس از داستان‌های کوتاه با جوهره دراماتیک و همچنین نمایشنامه‌های موقعیت یا پرسوناژهای محدود را ترجیح می‌دهند و مطلقاً با اجرای آثار فاخر کلاسیک در تلویزیون مخالفند و معتقدند با نمایش این گونه آثار در تلویزیون از اعتبار آنها کاسته می‌شود. برخی دیگر بر این باورند که برعکس، تلویزیون به بعضی از این آثار جلوه تازه‌ای می‌دهد. چون بازی چهره‌ها، استمرار اکسیون، تحول درونی و به اصطلاح بازی زیرپوستی از طریق دوربین به شکل شگفت‌آوری به نمایش درمی‌آید.

نمایشنامه‌های کلاسیک در تلویزیون

از آنجا که نمایشنامه‌های کلاسیک در همه ابعاد پیوند خاصی با صحنه نمایش و تماشاگر دارند، ابتدا این نگرانی وجود داشت که تماشای آنها بر صفحه تلویزیون کسالت‌آور و نامتجانس باشد. اما اجراهای تلویزیونی ***ژان کرشبورن***[17] از آثار کلاسیک این تصور را درهم ریخت. وی از ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۸ نمایشنامه‌های بریتانیکوس، باژازه، میزان تروپ و برینس را به شیوه پخش مستقیم و نمایشنامه‌های سیناو هوراس را به‌صورت ضبط شده، با رنگ و رخی تازه در تلویزیون به اجرا در آورد بدین‌گونه که ضمن حفظ شیوه کلاسیک این نمایشنامه‌ها، آنها را با درنظر گرفتن امکانات تلویزیونی ***معاصرسازی*** کرد و میلیون‌ها تماشاگر هم‌زمان خود را جذب نمود. در ۱۹۵۹ ***کلودبارما***[18] مکبث را از طریق پخش مستقیم در تلویزیون اجرا کرد و ***آندره فرانک*** منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی، ره‌آورد نوین تلویزیون را بر این نمایشنامه این‌گونه تحلیل کرد:

«در صحنه وقتی که روح بانکو در حضور میهمانان بر مکبث ظاهر می‌شود بسیار مصنوعی به نظر می‌رسد، چراکه روح در میان میهمانان می‌گردد، اما جز مکبث هیچ کس او را نمی‌بیند. در اینجا تنها راه چاره، قراردادهای از پیش پذیرفته شده تئاتری است که آن را باورپذیر می‌سازد، یعنی تماشاگر براساس میثاق‌های تئاتری که از بطن محدودیت‌های صحنه‌ای بیرون می‌آیند می‌پذیرد که علی‌رغم آنچه جلوی چشمانش می‌گذرد، روح فقط در مقابل نگاه مکبث و فقط بر مکبث ظاهر می‌شود: در نمایی بسیار درشت که تمام صفحه را می‌گیرد این‌طور به نظر می‌آید که این صحنه فقط در تخیل مکبث به وقوع می‌پیوندد.»[19]

اما باید اذعان داشت که علی‌رغم همه این نقاط قوت، در هر حال اجرای آثار عظیم شکسپیر بر صفحه کوچک تلویزیون کماکان راه پُرمخاطره‌ای است و جوانبی را به همراه دارد که گام نهادن در آن جسارت و بلندپروازی خاصی را می‌طلبد

پرداختن به مطالبی که گذشت نهایتاً ما را به طرح مبحث انواع تئاتر تلویزیونی هدایت می‌کند.

انواع تئاتر تلویزیونی

نوع خاصی از تئاتر در تلویزیون وجود دارد که در واقع گزارش تئاترهای صحنه‌ای و ضبط آنها برای تلویزیون است. اهمیت این نوع نمایش‌ها از تلویزیون در مرحله اول به واسطه ثبت و مستندشدن یک نمایش خاص است که دربرهه‌ای از زمان و در شرایطی خاص به اجرا درآمده است: حضور تماشاگران، عکس‌العمل‌های آنها، و ثبت فضای منحصر به فردی که به وجود آمده است و شریک کردن تماشاگران تلویزیون در این حال و هوای خاص، یعنی تجربه‌ای که فقط به هنگام اجرای صحنه‌ای رخ می‌دهد.

اما صرف‌نظر از این نوع مجزا که نویسندگی برای آن صرفاً به محدوده تئاتر صحنه‌ای بازمی‌گردد، نوع دیگری از تئاتر در تلویزیون هست که ما را به حیطه بسیار مهم و شایان تعمق نویسندگی تئاتر تلویزیونی یا ***تله‌تئاتر*** می‌کشاند:

الف ـ نوشتن آثاری خاص تلویزیون.

ب ـ اقتباس از نمایشنامه‌های صحنه‌ای و داستان‌ها و آثار روایی.

بحث پیرامون این مبحث گسترده و شایان توجه به مجال و مقالی دیگر نیاز دارد که امید است در فرصتی دیگر و در شماره‌های بعد صورت پذیرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱- Wilder Thornton Niven (۱۸۹۷ - ۱۹۷۵)، نمایشنامه‌نویس و داستان‌نویس آمریکایی.

۲- Pirandello - Luigi (۱۸۶۷-۱۹۳۶)، نمایشنامه‌نویس ایتالیایی، شاعر، رمان نویس، کارگردان.

۳- Pitoeff - Georges (۱۸۸۴ - ۱۹۳۹)، بازیگر و کارگردان روسی‌الاصل که در ژنو و سپس پاریس کار می‌کرد.

4- Amiel Denys

۵- Meyerhold Vsevold (۱۸۷۴-۱۹۴۲)، نویسنده، بازیگر و کارگردان روسی، آلمانی الاصل.

۶- Piscator - Erwin (۱۸۹۳-۱۹۶۶)، کارگردان آلمانی.

۷- Brecht - Bertolt (۱۸۹۸-۱۹۵۶)، شاعر آلمانی، نمایشنامه‌نویس، کارگردان، نظریه‌پرداز.

۸- Cocteau - Jean، شاعر فرانسوی، داستان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، محقق و سینماگر.

۹- Tardieu - Jean نمایشنامه‌نویس و کارگردان فرانسوی.

10- Conversation Synfonietta

۱۱- Beckett - Samuel (۱۹۰۶ - ۱۹۹۲)، نمایشنامه‌نویس ایرلندی که به زبان فرانسه و انگلیسی می‌نویسد.

۱۲- Jouvet - Louis (۱۸۸۶ - ۱۹۵۱)، بازیگر و کارگردان فرانسوی، مدیر تئاتر، ژووه چندین کتاب درباره تئاتر و زندگی خود نوشته است.

13- Avec Antoin Vitez, Fenis 1990, p.20

14- Piaget: La representaion de L'espace chez L'enfent P.U.F.

۱۵- Chayefsky - Peter (۱۹۲۳)، نویسنده و نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه نویس تلویزیون و سینما

16- Peter Chayefsky "L'ecrivin de Television", Cahiers du Cinema, n90, decembre 1958, P.27

۱۷- Kerchborn - jean (۱۹۲۴)، کارگردان تلویزیون در O.R.T.F

۱۸- Barma - Claude (۱۹۱۸)، کارگردان O.R.T.F و سینما.

19- Andre Brin Court, cf. Andre Frank "Timage et la couleur", Etudes cinematographiques, p. 43,44, 3trim. 1955, P71.