تفاوتهای قصه و نمایش

رضا رهگذر

مقدمه

مقایسه‌ای که در پی می‌آید، در واقع مقایسه بین تئاتر در شکل سنتی و جا افتاده و پذیرفته شده (در یك کلام: دارای چارچوب و ضابطه و اصول: کلاسیك) با قصه در شکل مشابه آن است. حال آنکه **نوعی** از نمایش در **امروز** ـ**در غرب و به تقلید از آنها در کشور خودمان**ـ با شکستن قید و بندهایی بسیار ـ چه در صحنه‌آرایی و گریم و چه چارچوب نمایشنامه ـ و نیز بهره‌گیری بی‌حساب و کتاب از هنرهای دیگر مثل سینما، اسلاید و مانند آنها ـ برای غلبه بر محدودیتهای بسیارِ قالب نمایش ـ مطرح است که عملاً می‌رود که به تدریج به هنری (در واقع معجونی) مونتاژی، تقریباً بی‌ضابطه و بی‌در و پیکر و بی‌هویت و ـ با عرض معذرت ـ در مواردی، لوس و بیمزه[1] تبدیل شود، که از تئاتر بودن تنها اسمی برایش باقی بماند (حکایت همان شیر بی‌یال و اشکم مشهور). غرض آنکه، نگارنده با آگاهی به این مسائل است که به تألیف این مطلب پرداخته است.

قبل از هر چیز باید اشاره کرد که «نمایش» (تئاتر) با «نمایشنامه» یکی نیست. «نمایشنامه» متنی ادبی است که برای اجرا بر صحنه نوشته شده است، حال آنکه «نمایش»، اجرای همان متن بر صحنه است. به عبارت دیگر، «نمایشنامه» بخش و جزئی (زیر مجموعه‌ای) از یك «نمایش» است.

بر همین اساس، در این نوشته، نخست تفاوتهای «قصه» با «نمایشنامه» و بعد اختلافهای آن با «نمایش» بررسی می‌شود.

الف. قصه و نمایشنامه:

● قصه به همان شکل خود یك اثرِ هنریِ کاملی است. به بیانی دیگر، قصه یك هنر بسیط (غیرترکیبی) است.

■ نمایشنامه تنها پس از اجراست که کامل می‌شود. به عبارت دیگر، «نمایشنامه» بخشی از یك هنر مرکب است.

● قصه برای «خواندن» نوشته می‌شود.

■ نمایشنامه برای «اجرا» نوشته می‌شود.[2]

۱. به همین خاطر هم هست که عده‌ای معتقدند خواندن نمایشنامه، اغلب چندان لذتبخش نیست و به همان نسبت که نمایشنامه‌ای خواندنی‌تر و درخواندن لذتبخش‌تر باشد غالباً از نظر اجرایی ضعیفتر و غیرفنی‌تر است.

۲. تنها خوانندگانِ واقعیِ نمایشنامه کسانی هستند که از این طریق یا قصد آموزش نمایشنامه‌نویسی یا نقد نمایشنامه را دارند، و یا کارگردانانی هستند که به دنبال متنی برای اجرا بر صحنه می‌گردند، یا افرادی هستند که قصد نقد و تجزیه و تحلیل «اجرا» و «نمایش» آن‌متن خاص را دارند و برای آنکه در حین تماشا اسیر «قصهٔ نمایش» نشده، از جنبه‌های اجرایی آن غافل نشوند، قبلاً متن مربوط به آن‌را می‌خوانند. درغیر این موارد، معمولاً کسی نمایشنامه را «نمی‌خواند». زیرا ابعاد هنری و فنی یك نمایشنامه تنها زمانی به طور کامل نمودار می‌شود که به شکلی شایسته به اجرا درآید. در این میان البته ـ به اصطلاح ـ نمایشنامه‌هایی هستند که «خواندنی»اند؛ اما ـ همچنان که اشاره شد این قبیل نمایشنامه‌ها، اغلب از جنبه‌های اجرایی ضعیفی برخوردارند. و باز به همین دلیلهاست که نمایشنامه در مقایسه با قصه، در تعداد نسخه‌هایی به مراتب کمتر چاپ می‌شود و اغلب نیز با شانس تجدید چاپ آن بسیار کم است و از دو یا نهایتاً سه چاپ، فراتر نمی‌رود (حساب شاهکارهای کلاسیك نمایشنامه‌نویسی یا آثاری که به دلایل خاص مطرح و تبلیغ می‌شوند، جداست).

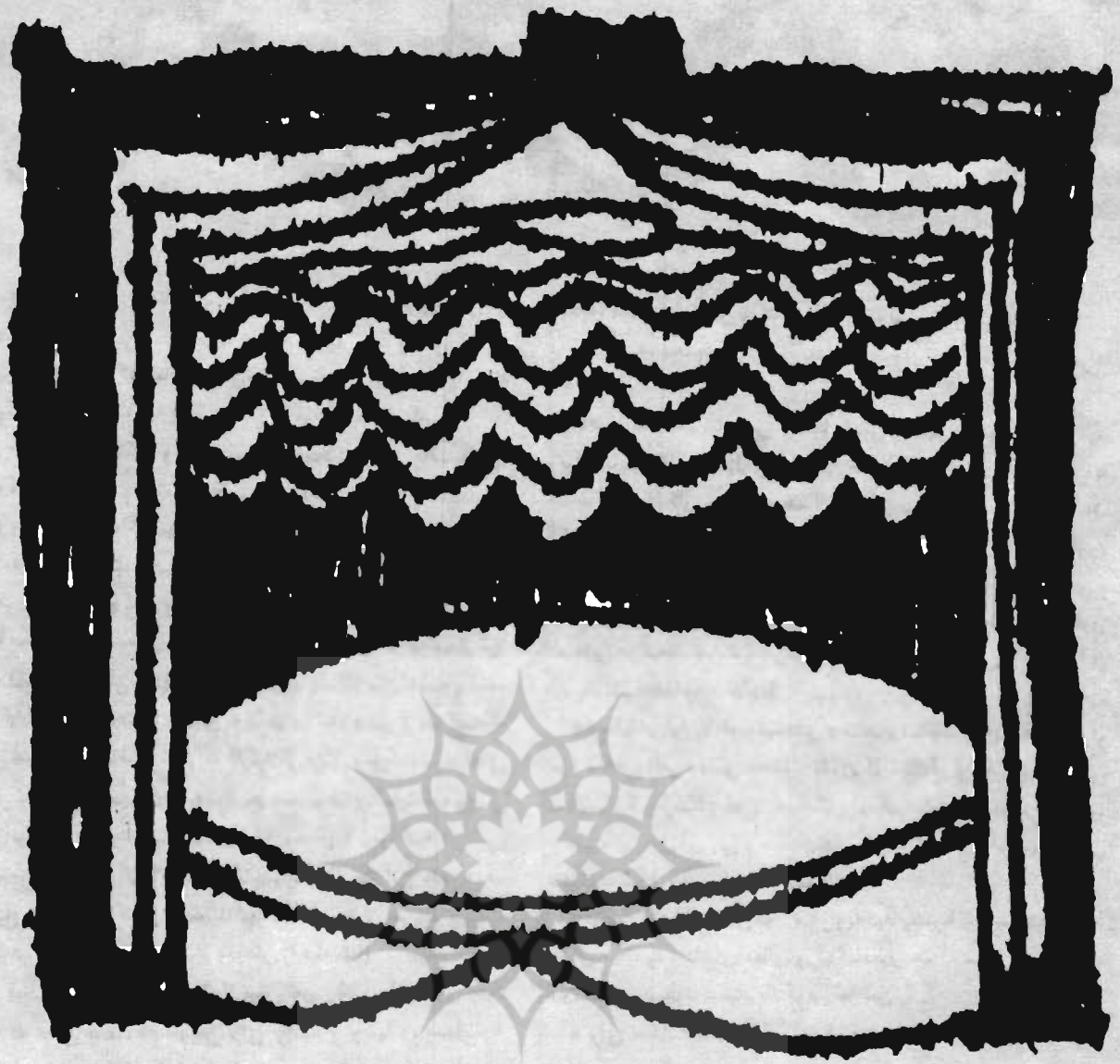
● در قصه همیشه اساس بر درگیری و کشمکش نیست. حتی در بسیاری از قصه‌ها که بنای آنها بر پایهٔ «مشکل اصلی» پی‌ریزی شده، این «مشکل اصلی» همیشه منجر به «درگیری»‌ای به آن صورت نمی‌شود. (توضیح بیشتر این موضوع را در بحث مقالهٔ «عاملهای کشش در داستان» از نگارنده، چاپ شده در «رشد نوجوان» سال تحصیلی ۶۹ـ۶۸، شمارهٔ ۸ بخوانید.)

■ بسیاری از منتقدان عصر حاضر، کشمکش را عنصری اساسی در نمایش دانسته‌اند.[3] حتی بعضی از آنها معتقدند در نمایشنامه، بدون استثناء، اساس بر درگیری است، به طوری که تصورِ نمایشنامهٔ بدون درگیری، درواقع تصوری موهوم است. به بیان دیگر، نمایشنامه صرفاً «بیان تجسمی یك قصه» نیست. هر قصه نیز قابل تبدیل به نمایشنامه نیست. بلکه تنها قصه‌هایی دارای این قابلیتِ تبدیل هستند که عنصرِ درگیری جزء عناصر محوری آنهاست.

● درگیری اصلی در قصه می‌تواند بین انسان با طبیعت نیز باشد.

■ از استثنائها که بگذریم، درگیری انسان با «طبیعت» اغلب نمی‌تواند گره و درگیری اصلی نمایشنامه باشد، بلکه می‌تواند به عنوان زمینه و عامل و بهانه برای درگیری انسانها با هم، در شرایطی خاص باشد. (مثلاً بارش سنگین برف سبب بند آمدن کامل راهها و گِرد آمدنِ اجباریِ عده‌ای از آدمها در یك تونل یا قهوه‌خانهٔ بین راه شود. و از این پس به خاطر دشواری شرایط، بین آدمهای جمع شده در آن محل، کشمکش و درگیری ایجاد شود و... یا مثلاً زلزله یا بمباران یا موشك‌باران باعث گرفتار آمدن عده‌ای در یك پناهگاه زیرزمینی شود و بعد گرفتاری در آن شرایط، موجب ایجاد تنش و درگیری بین آن افراد شود و....)

● در قصه، شخصیت اصلی یکی است و لزوماً ضد قهرمان نباید از لحاظ



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

قوت شخصیت همتراز و نزدیک به او باشد.

■ در نمایشنامه گرچه به ظاهر قهرمان یکی است، اما در واقع در آن، دو شخصیت یا جریان اصلیِ تقریباً همسنگ («قهرمان» و «ضد قهرمان») وجود دارد. به این معنی که در یک نمایشنامه، هر چه قهرمان و ضد قهرمان (یا دو جریان مخالف هم) ـ صرف‌نظر از منفی یا مثبت بودنشان ـ از نظر قوتِ شخصیت به هم نزدیکتر باشند درگیری پیچیده‌تر و پر کشش‌تر می‌شود و نمایشنامه، جنبهٔ نمایشی (دراماتیک) قویتری به خود می‌گیرد. به عکس، به همان نسبت که از این نظر بین آنها اختلاف بیشتری وجود داشته باشد، بار نمایشی («دراماتیک») و جذابیت کار کمتر و ساختمان نمایشنامه ساده‌تر و سست‌تر می‌شود.

● در قصه برای القای فضا و تجسم و محیط وقوع ماجراها، شرح حالتهای درونی قهرمانها، و پیوند دادن ماجراهای به ظاهر پراکنده و دور از هم و... از ابزار «توصیف» و «تلخیص» استفاده می‌شود. و برای این کار، محدودیتِ خاصِ تحمیل شده‌ای وجود ندارد.

■ در نمایشنامه، «تلخیص» به شکلِ داستانیِ آن اصلاً وجود ندارد و تنها «توضیح صحنه» ـ آن هم با حداقلِ کلمات و عمدتاً «کُد» وار و بسیار مختصر و به شکل تلگرافی باید کار «توصیف» ـ آن هم تنها «توصیف صحنه» ـ را انجام دهد. (این مورد در «نمایش» به وسیلهٔ گریم و صحنه‌آرایی و نورپردازی و استفاده از صداهای زمینه‌ای متناسب (اِفکت) و میزانسن نمود پیدا می‌کند.)

● تنها در «قصهٔ کوتاه» است که به دلیل محدودیت طول، بیان، قاعدتاً شکلی «القایی و کنایی» پیدا می‌کند (به تعبیری: یک جمله گفتن و با همان یک جمله، جمله‌ها رساندن)، حال آنکه در داستان بلند و رمان، این قید، اغلب وجود ندارد.

■ در نمایشنامه، بیان حتماً باید شکلی القایی و کنایی داشته باشد و اهمیت این امر امروزه تا آنجا زیاد شده که در بعضی نمایشنامه‌های نو، گاه روی تعلیقها، مکثها، سکوتها، تُپُقها و جملات بی‌منطق شخصیتها در نمایشنامه، بیشتر از گفته‌های صریح و روشن توجه و دقت می‌شود، تا رموز

مفهـومها و منظورهای نهفته در پسِ آنها نیز کشف شود. برای مثال، در این‌باره، یکی از منتقدان معتقد است که مثلاً در آثار بکت و پینتر، مکثها، سکوتها و پَس‌حرفها (گفته‌های به زبان‌نیامده و نهفته در پشت حرفهایی که بر زبان می‌آیند) اهمیتشان به مراتب بیشتر از خودِ گفته‌ها است.

● در قصه، هم «گفتگو» و هم «توصیف» وجود دارد، و در حالت عادی، اهمیتِ هیچیک از این دو بیشتر از دیگری نیست.

■ در نمایشنامه، درواقع تنها «گفتگو» هست. («توضیح صحنه»ها در نمایشنامه، از نظر اهمیت اصلاً قابل مقایسه با «توصیف» در قصه نیستند. زیرا ـ همچنان که اشاره شد ـ وظیفهٔ توصیف در قصه، منحصر به شرحِ ظاهر آدمها یا مکانها و صحنه‌های وقوع ماجراها نمی‌شود، بلکه به مراتب از آنها مهمتر، فضاسازی، بیان حالتهای درونی شخصیتها، گاه بیان گذشته یا آینده آنها، و ارتباط دادن صحنه‌ها و وقایع به ظاهر پراکنده و دور از هم قصه به هم و... است. از آن گذشته، امروزه، کارگردانان خلّاق و بزرگ، در اجراهای متنهـای نمـایشی توسط خود، به توضیح صحنـه‌هـای نمایشنامه‌نویسان احساس نیاز نمی‌کنند و اغلب آن توضیحها را توهینی به شعور کارگردان تلقی کرده، بدون توجـه، از کنـار آنهـا می‌گذرند. یعنی از نظر این عده، حذف «تـوضیح صحنـه» از نمـایشنامه، نه‌تنها لطمه‌ای به آن نمی‌زند و باعث کمبودی در کار نمی‌شود، بلکه اصلاً وجودش زاید است.)

● در قصـه هیچگـونه محدودیتِ از پیش تعیین شدهٔ برای طول وجود ندارد.[۴] به همین خاطر، قصه‌نویس برای توضیح و توصیف و بسط آنچه موردنظر اوست محدودیتی ندارد و می‌تواند هرچه را در تصور دارد ـ البته به شکلی فنی ـ روی کاغذ بیاورد.

■ در نمایشنامه، این محدودیت به شکلی کاملاً جبری و قطعی وجود دارد. (البته مثلاً در یونان و روم باستان گاه نمایشنامه‌هایی برای اجرا در یکی دو شبانه‌روز نیز نوشته می‌شد. در گذشته‌های نزدیکتر نیز گاه نمایشنامه‌هایی برای اجرا تا حتی در شش ساعت هم به رشتهٔ تحریر درمی‌آمد. اما امروزه ـ جز در موارد کاملاً نادر و استثنائی ـ معتقداند زمان اجرا نباید از حدود سه ساعت تجاوز کند. در غیر این صورت، به احتمال زیاد با شکست در جذب تماشاگر رو به رو خواهد شد.[۵]) از اینکه بگذریم، یك طرف دیگر قضیه، بازیگران هستند. توانایی جسمی بازیگر برای بازی و قدرت حافظهٔ او برای به خاطـر سپردن گفتگوها و حرکات و عکس‌العملها، نامحدود نیست؛ و نمـایشنـامـه‌نـویس باید به این مورد نیز دقیقاً توجـه داشتـه باشد و در نمایشنامه‌اش آن را ملحوظ کند.

● در قصه برای نشان دادن یك فاصلهٔ زمانی خالی بین دو قسمت یا فصل، و جداسازی آنها از هم از علامت (*، * * *) یا علامتهای شبیه به آنها استفاده می‌شود.

■ در نمایشنامه هر بخش در واقع یك «پرده» است و فاصلهٔ زمانیِ خالیِ مشابه، معمولاً با افتادن یا کشیده شدن پرده نشان داده می‌شود.

● در قصه، محدودیتی از نظر تعداد صحنه‌های وقوع حوادث و ماجراها وجود ندارد.

■ در نمایشنامه ـ بخصوص در شکل سنتی آن ـ این محدودیت وجود دارد. زیرا نمـایشنامه‌ای که دارای پرده‌های متعدد باشد، هم از نظر اجرایی به شدت ایجاد اشکال می‌کند و هم از تاثیرش بر مخاطب کاسته می‌شود. (گرچه امروزه، خصوصاً در اغلب نمایشهای موج نو، به خاطر حذف دکور و گریم و لباسِ خاص از آنها و نیز استفادهٔ وسیع و گسترده از نورپردازی و صداهـای زمینـهٔ صحنـه (افکت)، و حتی استفـاده از اسلاید و تصاویر سینمایی در صحنه نمایش، می‌توان گفت چنین محدودیتی در اجرایِ این قبیل نمایشنامه‌ها وجود ندارد.)

● قصه را می‌توان با زاویه دیدهایی مختلف و متفاوت (اول شخص مفرد، سوم شخص مفرد، دانای محدود، دانای کل، تك‌گویی درونی، تك‌گویی نمـایشی، شیوهٔ سیّال ذهن، نامـه‌نگاری، دفتر خاطرات شخصی، متغیر، ترکیبی، نمایشی (بیرونی و مانند اینها) نوشت؛ که همین امکانها، تنوعی عجیب به شکلِ بیان در قصه می‌دهد.

■ در نمایشنامه، در عمل دو ـ سه زاویه دید بیشتر قابل استفاده نیست: دانـای محـدود و دانـای مطلق و گهگـاه ـ آن هم به شکـل غالباً لوس، غیرمنطقی و بسیار ناچسب ـ تك‌گویی نمایشی.

● برای تعـداد شخصیتهـای قصـه، محـدودیتِ خارجی از پیش تعیین شده‌ای وجود ندارد.

● تعـداد شخصیتهای نمایشنامه باید محدود باشد؛ در غیر این صورت قابلیت اجـرایی خود بر صحنـه را از دست می‌دهد. (برای مثال، در قصه می‌توان صحنـه‌های بسیار گسترده و پرجمعیتِ عظیمِ جنگ، تظاهرات و مانند آنها را گنجاند. حال آنکه بدون استفاده از عوامل خارجی و مصنوعی، چنین امکانی برای نمایش در صحنه وجود ندارد.

ب. تفاوتهای «قصه» و «نمایش»:

● در قصه، شکل ارائهٔ وقایع «نقل» و «روایت» است. (در اینجا منظور از شکل ارائهٔ «نقلی» و «روایتی» تنها «بیانی» ـ اگر چه به شکل مکتوب ـ بودنِ قصه در مقابل «عینی و تجسمی و نموداری» بودن نمایش است.)

■ ارائه وقایع، در نمایش، به شکل تجسمی، عینی و نموداری (ملموس) است. «آنچـه را نمایشنامه‌نویس می‌خواهد با دیگران در میان بگذارد باید عمـدتاً به یاری عمـل قابـل رسـاندن باشد. [...] درون‌نگری‌هایی را که نمایشنامه‌نویس خواستار القای آن است باید از طریق آنچه شخصیتهای نمایش اجرا می‌کنند و از طریق آنچه دیگران دربارهٔ این شخصیتها می‌گویند

منتقل شود. وانگهی، تحلیلهای روانشناسانه، شخصیتهای نمایش، خواه دربارهٔ خودشان یا دربارهٔ دیگران، باید به شیوه‌ای باشد که موجب پیشبرد عمل شده یا دست کم موجب کُندی آن نشود. البته همین نکته در مورد تحلیل اجتماعی یا سیاسی نیز صادق است.[۶]»

«تماشاگر ابداً نمی‌خواهد بداند که در ذهن شخصیت چه می‌گذرد، بلکه می‌خواهد او را در مجموعهٔ اعمالش بسنجد و دربارهٔ او داوری کند. یعنی نمی‌خواهد وارد زمینه نفسانیّات شود؛ هر چند که مطابق با واقع باشد. پس کلمه، نباید حالات درونی را وصف کند، بلکه باید درگیرشدن شخصیت را با امور عینی نشان دهد. کلمه در نمایش باید یا سوگند یا التزام یا استنکاف یا قضاوت اخلاقی یا دفاع از حقوق خود یا رد حقوق دیگران باشد. بنابراین، کلمه بیان حقانیت یا وسیلهٔ تحقق اقدام است؛ یعنی تهدید و جز اینهاست؛ اما به هر صورت نباید وظیفهٔ جادویی و باستانی و آیینی خود را فراموش کند. اشتباه طبیعت‌نگاری [ناتورالیسم] در این است که می‌خواهد امور روزانه را با کلمات نشان دهد. یعنی کلمات بر روی کلمات، کلمات دیگری بسازد.[۷]»

● انتخاب زمان و مکان برای مطالعهٔ قصه و مقدار زمان مطالعه در هر جلسه، آزاد و کاملاً به اختیار مخاطب است.

■ انتخاب زمان و مکان و مدت زمان مشاهدهٔ نمایش، برای تماشاگر آزاد نیست و از طرف کارگردان و سایر دست‌اندرکاران اجرای نمایش تعیین می‌شود.

● از آنجا که اساس قصه، حتی در توصیفِ موارد کاملاً مادی و قابل لمس، بر «کلمات» است، و کلمات، بسته به شخصیت، سابقهٔ ذهنی، قدرت تخیّل، سواد، معلومات ادبی و... مخاطب، گاه به تعدادِ افرادِ خواننده، تصویرهای ذهنی متعدد و متفاوت ایجاد می‌کنند، به همین دلیل از یك قصهٔ واحد، گاه به تعدادِ افرادِ خواننده، تفاوتِ تجسّم ـ در مورد حتی ظاهر لباس و چهره و اندام شخصیتها، و فضا و محیط و مانند اینها ـ حاصل می‌شود.

■ نمایش، از آنجا که همه چیز را به صورت عینی و مجسم و قابل لمس عرضه می‌کند، از این نظر، پیش از همان تصویرِ واحدی که عرضه می‌کند را به ذهنِ مخاطبِ خود نمی‌آورد.

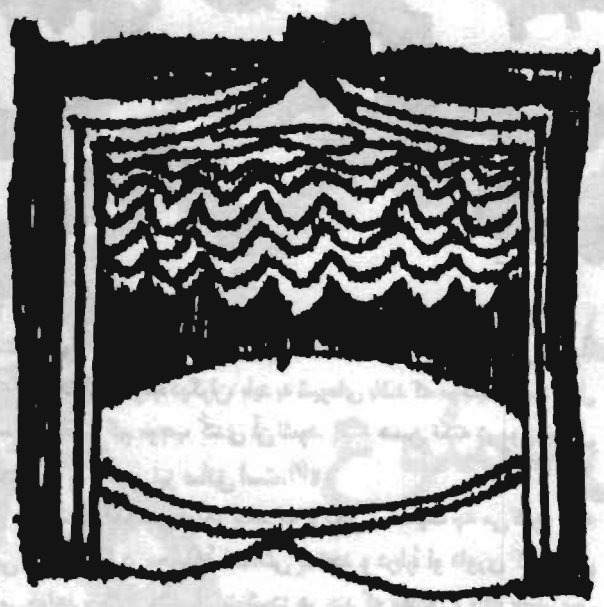
● محصول نهایی هر قصه، در نهایت، نتیجهٔ تلفیق و ترکیب قوّت، غنا و عمق اثر، با خلاقیت، قدرت تخیّل و تجربه و دانش خوانندهٔ آن است. به بیان دیگر، به دلیل همان نکاتی که در مورد قبل گفته شد، در خلاقیّتِ مربوط به هر قصه، خوانندگان نیز نقشی فعال دارند؛ به طوری که از این نظر، هر چه خواننده دارای بهرهٔ بیشتری از عناصر گفته شده باشد، معمولاً بهره و لذت بیشتری نیز از داستان می‌بَرَد. این، کلاً ویژگی همهٔ هنرهای بَصَری و تجسمی است. زیرا به هر نسبت که موضوعی مجسّمتر و عینی‌تر و قابل لمس‌تر شود، راه را بر تخیّل و تعبیر و تفسیرهایِ متعددِ مخاطبانِ خود می‌بندد. اما سلولهای سازنده و سنگ بنای ادبیات «کلمه» است. و کلمه اگرچه اغلب به محسوسها و مواد و چیزهای قابل تجسم دلالت دارد، اما خود عینی و ملموس و قابل تجسم نیست. به همین سبب است که در هنرهای کلامیِ مانند شعر و قصه، مخاطبْ تا این میزان در خلاقیّتِ کار مشارکت دارد و در نتیجه، اثر تا این حد تأثیرهایِ متفاوتْ بر خوانندگانِ مختلف خود می‌گذارد. نیز براساس همین ویژگی است که لذتی که علاقه‌مندانِ صاحب فرهنگ و ذوق و تخیلِ ادبیات از مطالعهٔ یك قصه می‌بَرَند اغلب به مراتب بالاتر و عمیقتر از لذتی است که از تماشای نمایش و یا حتی فیلم تهیه شده از رویِ آن اثر می‌بَرَند؛ و تقریباً همیشه، تصویرهای ذهنی‌ای که این گروه، از مطالعهٔ آن قصه در خاطره ضبط کرده‌اند، به مراتب زیباتر از آنی است که تئاتر یا سینما توانسته است در این مورد به آنان عرضه کند.)

■ نمایش، به همان دلیل که تقریباً همه چیز را به شکلی عینی و مجسم مقابلِ چشم و گوشِ مخاطب خود قرار می‌دهد، مشارکتی تا این حد فعال در خلاقیتِ مربوط به خود را از مخاطبش طلب نمی‌کند.

● «روایت داستان‌روی صفحهٔ چاپی، ضرورتاً خطی و تك‌بُعدی است؛ به طوری که در هر لحظه فقط می‌توان به یك مقطعِ رویداد و یك تك کُنش پرداخت. به عبارت دیگر در داستان‌گویی [نویسی]، حتی وقتی نویسنده از هرگونه اظهارنظر یا تعبیر و تفسیر خودداری کند، توالیِ خطیِ رویدادها، آنها را به ترتیبی ارائه می‌کند که خود به خود گویایِ میزانِ اهمیتِ آنهاست. (البته رمانهای آیوی کامپتون برنت وجود دارد که تماماً به صورت گفت‌وشنود نوشته شده است. ولی این گونه رمانها ذاتاً دراماتیك هستند ـ نمایشنامه‌هایی برای خواندن.[۸])»

■ «نمایش از نظر فیزیکی و مادی [مانند فیلم سینمائی] چندبُعدی است: رویدادهای متعددی می‌توانند همزمان با یکدیگر اتفاق بیفتند (مثلاً حرکات یك کارآکتر ممکن است گفتار وی را نفی کند؛ یا دو دسته افرادِ مختلف می‌توانند در دو سوی صحنه عملیات متفاوتی را انجام دهند، و اینها)[۹]»

«حتی در یك نمای فیلم، تصویر می‌تواند خیلی چند جانبه‌تر از روایت داستانی باشد: در حالی که دوربین که بر یك جنبهٔ خاص تأکید می‌نهد، برخی موارد مهم اطلاعاتِ بصریِ دیگر نیز می‌تواند در این نما گنجانیده شود. مثلاً در آخرین نمای فیلم «همشهری کِین» اثر اورسن ولز، راه‌حلِ رازِ تمامی فیلم به صورت تصادفی با اشاره به کلمه «غنچهٔ رز» که روی سورتمهٔ مشتعل نقش بسته است ارائه می‌شود، به طوری که فقط تماشاگرانی که بسیار تیزبین بوده و واقعاً مصمم به دریافت یکایك رویدادهایِ هر تك‌نما باشند می‌توانند به راهِ حلِ درستِ معمای فیلم دست یابند.



به این ترتیب برعهدهٔ تماشاگران است که پیام رویدادها و وقایع را دریافته، به تعبیری مستقل دست یابند.»

«این آزادی تماشاگر در نمایش مبنای پدیدهٔ مهم دیگری نیز هست: رویداد جاری بر صحنه، نه‌تنها در سطح ملموس و واقعی خود چند جنبه و مستعدِ تفاسیر متفاوت است بلکه همین چند جنبگیِ خود را مدیون آن است که ملموس بودن و عینیت آن، تفاسیر متعدد در سطوح مختلف را ممکن می‌سازد. گل سرخ، به گفتهٔ **گرترووداستاین**، گل سرخ است و گل سرخ است و گل سرخ است (یعنی یك نوع گیاه به رنگ و بو و شکلی خاص)، ولی می‌تواند نماد و سمبل عشق نیز باشد. حال اگر گل سرخ موضوع یك شعر قرار بگیرد، معمولاً عملکرد نمادین آن به وضوح بیان می‌شود و یا لااقل شاعر به روشنی به آن اشاره می‌کند. در رمان نیز اگر گل سرخ موردی پیدا کند، عملکرد آن از روی موقعیّتش در خط روایی داستان مشخص می‌شود. در نمایش ممکن است گل سرخ در گلدانی روی میز قرار گرفته باشد و تا به آخر نیز به آن اشاره‌ای نشود: برخی از تماشاگران ممکن است آن را صرفاً بخش پیش‌پا افتاده‌ای از اثاثیهٔ اتاق به شمار آورند. برخی دیگر ممکن است آن‌را تصویر گویای عشق بیابند. و امکان دارد هر دوی این برداشتها درست یا نادرست باشد. به همین ترتیب در سینما هم ارائهٔ نمای آسمانخراش‌های نیویورك در آغاز فیلم می‌تواند صرفاً اطلاع سادهٔ خبری پیرامون محل رویداد فیلم باشد، در عین حال همین نما قادر است تصویر گویایی از بی‌عاطفگیِ این صحرای سیمانی و حرص و آز سیری‌ناپذیرِ سازندگان آن به دست دهد؛ و از این قبیل. در واقع چنین نمایی شامل این هر دو و بسی بیش از آن است؛ همانندِ جهانِ واقع، مستعد تعابیر و تفاسیر بسیاری است. هرگاه نمایشنامه‌نویس یا کارگردانی مایل باشد معنای خاصی از این نما استنباط شود، می‌باید تمامی توش و توان خود را به کار گیرد تا آن‌را چشمگیر سازد. با این حال باز هم معانی متعدد و متفاوتِ دیگری از آن مستفاد خواهد شد.

منشأ یکی از شگفت‌انگیزترین و رازآمیزترین جنبه‌های نمایش همین است که آثار دراماتیك می‌تواند حاوی معانی‌ای باشد که خودِ نویسندگان به احتمال قوی از آن بی‌خبر بوده‌اند.[۱۰]»

● تجسم گذشته‌های شخصیتها در قصه (مثلاً کودکی‌شان)، درست با همان ویژگیها و خصوصیات آن سنینِ خاص آنان، در قصه کاملاً مقدور است و به راحتی صورت می‌گیرد.

■ [مثلاً در همین مورد خاص] در نمایش، از آنجا که شخصیت مُسنِ فعلی نمایش با همین صدا و هیأتِ ظاهری می‌خواهد گذشته‌های (زمان کودکی) خود را مجسم کند، خواه‌ناخواه موضوعِ شکلی تصنعی به خود می‌گیرد و تأثیر آن اصلاً قابل مقایسه با تأثیر موردِ مشابهِ آن در داستان نیست.

● قصه، اثری سهل‌الوصول است؛ به طوری که در هر نقطه از جهان، با هر شرایط، می‌توان به آن دسترسی داشت (حتی در جایی که در آن کتاب و کتابت هم وجود ندارد می‌توان به طور شفاهی آن‌را نقل کرد یا شنید).

■ نمایش، از آنجا که به هر حال هنری مرکب و نیازمند بهره‌گیری از هنرهای دیگر است، به راحتی قصه در دسترس نیست.

● یك قصه همیشه همان قصه است؛ چه امروز آن‌را بخوانید چه فردا، چه صد سال دیگر؛ حتی کلمه‌ای از آن جابه‌جا نمی‌شود و تغییر نمی‌کند.

■ عده‌ای از صاحبنظران تئاتر معتقداند که «تئاتر تکرارناپذیر است». به عبارت دیگر، در تئاتر «هیچ چیز به راستی نمی‌تواند دقیقاً به یك شیوه تکرار شود». و چنین استدلال می‌کنند که هر اجرایِ حتی مربوط به یك گروهِ واحدِ تئاتر و از یك متنِ واحد و مشخص، با تمام عواملِ صحنه‌ای یکسان، حتی در اجرای شبهایی متوالی، دقیقاً مانند اجراهای قبلی یا بعدی خود نیست.

این صاحبنظران، این ویژگی را به عنوان یك حُسن و امتیاز تئاتر نسبت به مثلاً سینما یا داستان تلقی کرده، آن‌را به عنوان دلیلی دیگر بر «زنده» بودن تئاتر نسبت به آن هنرها ذکر می‌کنند. اما در اینکه آیا واقعاً این خصیصه حُسن و قوّت و امتیاز باشد، جای تردید است. زیرا اولاً: این تفاوتها بسیار ناچیز و کم است. به این دلیل که در یك نمایشِ دارایِ متنِ مشخص، این تغییرها و تفاوتها قطعاً شامل چارچوب اصلی نمایشنامه نمی‌شود و حداکثر در حس‌گیری و احتمالاً پختگی بیشتر بازیگرها و بازیهایشان در اجراهای بعد نمود پیدا می‌کند. در ثانی، همین تفاوت ناچیز نیز تنها برای کسانی محسوس و احتمالاً جالب است که تمام آن اجراها را ـ چه در قبل و چه بعد ـ دیده باشند و ببینند. حال آنکه اصل براین است که معمولاً هر کس یك بار یك نمایش را می‌بیند. ثانیاً: از اینها که بگذریم، در مقابل این ادعا می‌توان این سؤال را مطرح کرد که به چه دلیل چنین تغییر و تفاوتها در اجرا را ـ حتی در همین حدِ آندکش ـ باید حسن و قوّت تلقی کرد؟ برای مثال، اگر اجرای شب دوم نسبت به اجرای شب اول قویتر و پخته‌تر و احساس برانگیزتر باشد، و یا مثلاً اجرای شب نهم نسبت به شبهای قبل از خودش چنین حالتی داشته باشد، این، چه چیز را می‌رساند جز آنکه اجراهای قبلی، به هر حال دارای نقص و اشکال بوده است!؟ بنابراین اگر هم تفاوتی در جهت رشد و

تعالی و مزیت پیش آمده، در مورد اجرایی از گروهی واحد در صحنه‌ای واحد از یك متن واحد نسبت به همان عوامل در شبهای قبل است. و این، دو چیز را ثابت می‌کند: اول آنکه هر اجرا الزاماً بهترین شکل اجرایِ ممکن از یك متن خاص نیست و می‌توانست (می‌تواند) بهتر از آن باشد. یعنی در واقع این را بیشتر باید نقص تئاتر نسبت به قصه یا سینما دانست. زیرا در این دو شکلِ هنری اخیر، معمولاً نویسنده یا عوامل دست‌اندرکار، گاه بعد از دهها بار تمرین و ممارست و نوشتن و پاره کردن و اجرا و تصحیحِ اجرا و نهایتاً رسیدن به بهترین و نهایی‌ترین شکلِ ممکنِ عرضه (در حد توانایی عرضه‌کنندگان اثر)، آن‌را به معرض مطالعه یا تماشای مخاطبان گذاشته‌اند. حال آنکه در تئاتر، اینطور نبوده است و یا نمی‌توانسته باشد. زیرا عواملی مختلف (از تفاوتهای حالات عمومی، جسمی و روحی بازیگران در هر اجرا نسبت به دیگر اجراها بگیرد تا نوع عکس‌العمل تماشاگران و جوّ عمومی تماشاخانه در زمان هر اجرای خاص، تا کمی یا کافی بودنِ تمرین بازیگران و خامی بازی آنها) همیشه ممکن است در اجرای نمایش تاثیر بگذارند و آن را بهتر یا بدتر کنند. نیز، در هر حال، یکی از آن اجراها (یا مثلاً اجرای بعضی قسمتهای نمایش در هر اجرا) نسبت به سیر اجراها پخته‌تر، تاثیرگذارتر و قابل قبول‌تر بوده است. و از آنجا که انتظار آن است که همهٔ اجراها (چه در کلیت آن و چه در جزء جزء نمایش) با همان قوت و پختگی و زیباییِ کاملترین و بهترین اجرایِ صورت گرفته باشد، پس به نظر می‌رسد این خصیصهٔ تئاتر را نتوان و نباید امتیاز و وجه غالب نمایش بر داستان (و یا سینما) تلقی کرد، بلکه به عکس، باید آن را ناشی از غیر علمی بودن و نارسایی و ناکاملی آن دانست.

● یك قصه را بعضاً می‌توان در یك نشست یا در نشستهای متعدد ـ هر زمان که شخص مایل بود ـ خواند. حتی می‌توان بعضی قسمتهای آن را، بارها و بارها مرور کرد و یا در هنگام مطالعه، به ضرورتْ به عقب برگشت و قسمتهایی از بخشهای قبل را مجدداً خواند.

■ در مورد یك نمایش، این امکانها، به این شکل وجود ندارد. (یکی از نتایج جنبیِ این محدودیت به این منجر می‌شود که نسبت به قصه، «یك نمایشنامه‌نویس همچون یك خطیب باید بر صراحت، وضوح، تکرار و انواع محرکهایی که حاضران آن را علاقه‌مند نگه می‌دارد بسیار تأکید ورزد.[۱۱]»

● به تعبیر یکی از صاحبنظرانِ غربی، «قصه تجربه‌ای است خصوصی و تك‌حسی و بیشتر مُنتج به پاسخ و عکس‌العمل است» (اجتماعی است که در خلوت تجربه می‌شود). به عبارت دیگر قصه تجربه‌ای نوعاً فردی است که در آن رابطهٔ بین نویسنده و خواننده، نسبتاً مستقیم و بدون واسطه است. در هنگام مطالعهٔ آن، عکس‌العملهای دیگران ـ آنچنان که در تئاتر معمول است ـ موجب حواس‌پرتی خواننده قصه نمی‌شود.»

■ «نمایش تجربه‌ای جمعی و چند حسی است که به حضور ذهن تماشاگر تکیه دارد. نمایش معمولاً با حضور افراد دیگر دیده می‌شود و عکس‌العمل هر فرد نیز به ناچار تحت‌تاثیر جوّ کلی [سالن]و [تجربه نمایش قرار می‌گیرد.»

● هر قصه، حتی اگر زمان‌حال برای نگارش آن به کار رفته باشد و شکلی کاملاً نمایشی نیز برای عرضهٔ وقایع آن انتخاب شده باشد از آنجا که نوشته شده و تمام شده است، از طرف خواننده، به هر حال، وقایعی رخ داده و به انجام رسیده تلقی می‌شود.

■ از خصوصیات جالب نمایش ـ اگر تماشاگر، نمایشنامهٔ آن را نخوانده باشد ـ، فوریت آن است. یعنی بیننده احساس می‌کند که وقایع در همان‌زمانِ تماشا، در مقابل چشمان او در حال رخ دادن است. (و همین است که مثلاً گاه باعث می‌شود بیننده‌ای هنگام تماشای یك فرازِ حساس، ناخودآگاه فریاد برمی‌آورد و قهرمانِ نمایش را به کاری تشویق یا از انجام عملی نهی می‌کند.)

■ یکی از ویژگیهای متفاوت و منحصر به فردِ که طرفداران نمایش برای آن قائل‌اند و معتقداند که داستان و حتی سینما فاقد آن است، «زنده» بودن نمایش است. اورلی هولتن در این مورد می‌گوید: «در یك تئاتر زنده، جوّ و جاذبه‌ای به وجود می‌آید که میان صحنه و تماشاگر جریان دارد، حتی اگر تماشاگر در عینِ سکوتْ سرگرم تماشا باشد. همین ارتباطِ دوجانبه است که تئاتر زنده را از فیلم یا یك نمایش تلویزیونی متمایز می‌سازد. زیرا اگرچه ممکن است شخص مجذوبِ یك فیلم یا یك نمایش تلویزیونی و یا از آن متأثیر شود ولی نمی‌تواند با یك تصویر ارتباط برقرار کند و تصویر نیز نمی‌تواند کار خود را با واکنشهای او وفق دهد.[۱۲]»

تئاتریها معتقداند که همچنان که تماشاگر از نمایش و بازی بازیگران متأثر می‌شود، متقابلاً، عکس‌العمل تماشاگران نیز بر بازیگران و بازی و اجرای آنان تاثیر می‌گذارد. این موضوع اگر چه در بخش اولش طبیعی و ذاتی تئاتر، و درست است، اما در بخش دوم (تأثر بازیگران و نمایش از تماشاچیان) جای تأمل دارد. چون این مساله اگر در مورد بدیهه‌سازی و نمایشهای روحوضی و مانند آنها کاملاً درست و واقعی باشد اما در اجرای نمایشهای دارای متن مشخص، چندان صادق نیست. و در این قبیل موارد نمایشهای دارای متن) اگر هم از سوی بازیگران تاثری از تماشاگران وجود داشته باشد بسیار ناچیز و درواقع غیرقابل تاکید و اتکاست.

هولتن در ادامهٔ مطلبش در این باره می‌افزاید: «در تئاتر بازیگران و تماشاگران در نوعی اجتماع مشترك شکل می‌گیرند و برخی از گروههایی تئاتریِ نوگرا باز هم چنین استدلال کرده‌اند که جدایی و تفکیك تماشاگر و بازیگر را کاملاً باید از بین برد، طوری که تماشاگر جزء بارز و فعالِ یك اجرا شود.[۱۳]»

که در این باره، ژان پل سارتر[۱۴] نظری متفاوت دارد:

«آقای گوتیه در کتاب بسیار جالبی در موضوع **جوهر نمایش**، از «حضور جسمانی» بازیگر ـ که ظاهراً در صحنهٔ تئاتر هست و در سینما نیست ـ سخن به میان می‌آورد؛ چنانکه غالباً هم در مورد بازیگری می‌گویند «حضور» دارد؛ و این کلمه حتی از اصطلاحات رایج تئاتر شده است و تماشاگران نیز به وسوسه افتاده‌اند که بازیگران را از این دید بنگرند. [...]

شاید چنین ادعایی کاملاً درست نباشد؛ زیرا در هر دو مورد ما به واقع با موجوداتی خیالی و غایب سر و کار داریم: اگر شما **هملت** را نگاه کنید مسلماً هملت را نمی‌بینید، و اگر هملت را ببینید خود هملت حضور ندارد؛ یعنی روی صحنه نیست، بلکه در دانمارک، دور از محوطهٔ تماشاخانه بوده است و به هیچ صورت نمی‌توانید شاهد وجود حیّ و حاضرِ او بشوید.

پس اساساً از طریق عکس قضیه است که سینما و رمان را در یک سو و نمایش را در سوی دیگر قرار می‌دهم؛ یعنی از طریق «فاصله»ای که میان شخصیتهای نمایش و تماشاگران است؛ فاصلهٔ زیبنده‌ای که نه در سینماست و نه در رمان. در رمان کلاسیک، غالباً منِ خواننده، یک قهرمان را انتخاب می‌کنم ـ درواقع مرا وادار به انتخاب او می‌کنند چون چاره‌ای از آن نیست ـ و خودم را تا اندازه‌ای با او یکی می‌سازم: با چشمهای او می‌بینم و شعور او شعور من می‌شود. از این همبستگی و بلکه همدستی، نتایج و آثار جالبی به بار می‌آید؛ خلاصه هنگامی که خواننده، ناخواسته، شریک وِجدان سنگین و حتی ناخوشایند قهرمان می‌شود تا جایی که هنگام خواندن دیگر نمی‌داند که کجا خودش است و کجا خودش نیست. به هر حال، چشمهای قهرمان چشمهای من می‌شود؛ و از این رو، درخت در داستان هرگز درخت نیست، بلکه همیشه درختی است که مثلاً از چشم **ژولین سورل** دیده می‌شود و بنابراین چون من خودم را با او یکی کرده‌ام پس آن درخت از چشم من هم دیده می‌شود؛ من آن را همراه با گذشتهٔ قهرمان که در من مانده است و همچنین همراه با آیندهٔ او می‌بینم؛ پس این درخت از درختهای دیگر مشخص و متمایز می‌شود.

[....]

در تئاتر [....] یک فاصلهٔ همیشگی هست: نخست من با چشمهای خودم می‌بینم و همیشه در یک حالت و یک سطح قرار دارم. [...] بنابراین شخصیتِ روی صحنه برای من همواره دیگری است؛ همان کسی که من نیستم و ذاتاً نمی‌توانم در جلد او بروم. در نتیجه می‌توان گفت که عواطف تماشاگرِ تئاتر، از لحاظ کیفیت و شدت، غالباً با عواطف تماشاگر سینما فرق دارد؛ یعنی آن نسبت به این، از صحنه بیشتر فاصله می‌گیرد و هرگز به تمامی در آن غرق نمی‌شود و همهٔ شخصیتهای نمایش از تماشاگر بیرون‌اند. ولی از سوی دیگر، آن که در صحنه می‌بینم برای من عین «دیگری» نیست؛ یعنی همان نیست که در زندگی واقعی می‌بینم. زیرا دیگری، در زندگی واقعی، فقط کسی نیست که می‌توانم او را ببینم، بلکه کسی است که می‌تواند مرا هم ببیند. مثلاً هنگامی که من، در یک مکان عمومی، زن و شوهری را می‌بینم که با یکدیگر مشاجره می‌کنند اگر ناگهان آنها به من توجه کنند من حس می‌کنم که مورد تماشا واقع شده‌ام و آنگاه در جلد خود فرو می‌روم و کوچک می‌شوم و اناً همسطح کسانی که به آنها نگاه می‌کردم قرار می‌گیرم.

در تئاتر «دیگری» هرگز به من نگاه نمی‌کند و اگر احیاناً نگاه کند، بازیگر، یعنی شخصیت خیالی، از میان می‌رود و شخصیت واقعی به من می‌نگرد؛ و این البته اشتباهِ بازیگر است که شخصیت واقعی را جانشین شخصیت خیالی می‌کند. این کار در نمایشنامه‌های کاباره[ای]، مشغول کننده و مفرّح است، زیرا در آنجا بازیگر یک لحظه دیگری است و لحظهٔ بعد تماشاگران را مخاطب قرار می‌دهد و مثلاً از آنها می‌خواهد که دَم بگیرند. اما در تئاتر این کار ممنوع است، به طوری که می‌توان گفت تماشاگر از بازی بیرون است: او می‌تواند نگاه کند. ولی هرگز مورد نگاه قرار نمی‌گیرد. شاید بتوان گفت ضربهٔ زنگی که مراسم نشستن را در تالارِ نمایش و آغاز بازی اعلام می‌کند، نوعی آیینِ جادوییِ غیب کردن است: شخصیتِ واقعیِ تماشاگر ناپدید می‌شود و اگر احیاناً در جریان نمایش آن را به یاد [او] بیاورند بر اثر درازی نمایش و خستگی تماشاگر است. مثلاً ممکن است بازیگران پیشنهاد کنند که بازی موقتاً قطع شود، زیرا صندلیهای تماشاخانه، در لحظه‌ای، بیش از اندازه صدا کرده‌اند: این بدان معناست که تماشاگر به یادآورده است که پاهایی دارد و آسوده ننشسته است.

معمولاً تماشاگر از لحظهٔ آغاز نمایش، نگاه محض می‌شود و در عین حال به ناتوانی خود آگاه است. در بسیاری از نمایشهای «مردمی»، هنگامی که مثلاً یکی از شخصیتهای نمایش می‌خواهد جام زهر را سر بکشد گاهی تماشاگران فریاد می‌زنند «نخور»؛ یا هنگامی که می‌خواهد دختری را از خطر برهاند، باز فریاد می‌زنند «زودباش». اما در همه حال، تماشاگر با احساس ناتوانی فریاد می‌زند، زیرا می‌داند که نتیجه‌ای ندارد. در واقع لزوم فاصله از همین جا آغاز می‌شود.»

«این ناتوانی را می‌توان در آوازِ دسته‌جمعیِ نمایشهایِ کهنِ یونان [پرولوگ: پیش درآمد] هم دید که در آن به تفسیر حوادث یا سرزنش شخصیتها می‌پردازند، اما کسی [از شخصیتهای نمایش] به آن کمترین اعتنایی نمی‌کند. نتیجهٔ این نخستین فاصله این است که آرایش صحنه و اشیاء روی صحنه، از حالت عینی بیرون می‌روند و به صورت مفاهیم درمی‌آیند. آنچه صحنهٔ حوادث را در داستان منفرد و متمایز می‌سازد رابطهٔ قهرمان ـ همان قهرمانی که من او را پذیرفته‌ام و خود را در او مجسم کرده‌ام ـ با درخت یا میزی است که به آن می‌نگرد. آنچه در زندگی روزمره موجب فردیت و تشخص شیء می‌شود این است که من با خاطره‌هایم و با موقعیتم در برابر آن قرار می‌گیرم، به آن دست می‌زنم و روی آن عمل می‌کنم. همچنین در سینما، [مثلاً] برای اینکه به شاخه‌های درخت زیزفون در لحظه معینی که باید دیده شوند نگاه کنم و چون حتماً باید به آنها نگاه کنم پس باز هم به سوی فردیّت درخت پیش می‌روم.

اما در نمایش، شیء را نمی‌بینم؛ زیرا برای دیدن باید آن را به دنیای ذهنی خود بپیوندم، که در آنجا درختی مقوایی بیش نیست [منظور مصنوعی بودن دکورهای روی صحنه است]؛ چون در واقع دیدنِ آن یعنی دیدن چیزی که روی تخته‌ای نقش شده است یا به آن اشاره می‌شود. تنها رابطهٔ من با اشیاء از طریق حرکات بازیگران است. تنها راه ارتباط من با درخت این است که مثلاً نشستنِ بازیگران را در سایهٔ آن ببینم. بنابراین بینش، بازیگر نیست که اشیاء را زنده می‌کند، بلکه حرکات اوست؛ و حرکات باعث ایجاد امری کلی و انتزاعی می‌شوند نه امری جزئی و عینی. شیوه‌های مختلف و متعددی برای نشستن روی صندلی نیست، پس روی صحنه، یک صندلی، نامشخص و غیرمنفرد می‌شود. من شیوه‌های مختلف و متعددی برای گرفتن چنگال ندارم، پس چنگالی که در دست می‌گیرم یک چنگال کلی است.

این همان کاری است که مثلاً «ژان لویی بارو» غالباً انجام می‌دهد. یعنی لزومی نمی‌بینـد که عین شیء در صحنه حاضر باشد، زیرا شیء از حرکت کسی که آن‌را به کار می‌برد زاییده می‌شود؛ مثلاً چون شخصیت شنا کنـد رودخانه به وجود می‌آید و بنابراین لازم نیست که حتماً یك رودخانهٔ مقوایی در صحنه بگذارند تا فرض شود که قهرمان در آن شنا می‌کند. همچنین می‌توان ـ و معنای «نمایش بی‌چیز» همین است ـ اشیاء «زینتی» و کوچك شده‌ای در صحنه گذاشت که تمثیلی از اشیاء واقعی است باشند. در واقع کافی است که فقط اشاره‌ای به آنها بشود؛ زیرا اشاره جنبهٔ کلی دارد و آنچه ما از شیء می‌بینیم همیشه کلی است. به نظر من معنای واقعی استفاده از «مصنوعی» در تئاتر همین است. زیرا مراد از آن، طبیعت کوچك شده‌ای است که حضور انسانی را مشخص کند، و بنابراین همیشه جنبه‌ای کلی دارد: چیزی که در نهایت به آن احتیاج داریم فقط یك درخت «زینتی» است. اما آرایش صحنه و بازیگران و اشاره‌های موجود در گفتگوها، به هر حال جهان کاملاً بسته‌ای به وجود می‌آورند؛ زیرا ما نمی‌توانیم در آن نفوذ کنیم، زیرا ما آن را فقط می‌بینیم. این جهان یگانه؛ در عین حال نمونهٔ جهان آدمی است؛ همان جهانی که من در آن زندگی می‌کنم، اما ناگهان از آن رانده می‌شوم؛ به عبارت دیگر، من از آن بیرونم.

[در زندگی روزمره] معمولاً انسان، هم در جهان و در میان آن و هم در عین حال بیرون از آن است؛ زیرا می‌تواند به آن نگاه کند. اما در مورد نمایش، من کاملاً بیرونم و فقط می‌توانم نگاه کنم. این در واقع تجلی بیواسطهٔ علاقهٔ انسان است به اینکه از خود بیرون آید تا خود را بهتر ببیند؛ نه آنطور که انسانِ دیگری او را می‌بیند.

کوششهـایی از این قبیل در داستان‌نویسی شده و آثاری مثل رمانهای کافکا یا رمان «آمیناداب» به وجود آورده است. اما در نمایش، این، عملاً و بیواسطه رخ می‌دهد: وجود من در آنجا نگاهِ محض است و جهانِ موجود، جهانی در بسته است که من صرفاً شاهد آنم. من دیگر صاحب دست نیستم، زیرا نمی‌توانم آستین بازیگر را بگیرم و مانع شوم که به خود خنجر بزند.

از این قرار، منشاء و معنای نمایش، به نظر من، نشان‌دادنِ جهانِ انسانی است با حفظ فاصله‌ای مطلق، فاصله‌ای ناپیمـودنی، فاصله‌ای که مرا از صحنه جدا می‌سازد؛ و بازیگر در چنان فاصله‌ای است که من گرچه از این فاصله می‌توانم او را ببینم اما هرگز نمی‌توانم او را لمس کنم یا در اعمال او مؤثر واقع شوم.

اگر در حقیقت این یکی از اصول نمایش باشد این فاصله نباید نادیده و ناچیز انگاشته شود. و اگر ما به کار نمایش بپردازیم، خواه بازیگر یا نویسنده یا کارگردان باشیم، نباید سعی کنیم که آن‌را تقلیل دهیم، بلکه باید آن‌را تماماً و همانطور که هست نشان دهیم و حتی آن‌را «بازی کنیم». مثلاً به عقیدهٔ من نیرومن‌زمیه که در صحنه‌سازی نمایشنامهٔ «رام کردنِ زنِ سرکش» اثر شکسپیر سعی کرد تا با آوردن بازیگر به میان تماشاگران فاصلهٔ میان آنها را کاهش دهد، مرتکبِ اشتباهِ نمایشی بزرگی شده است. زیرا هنگامی که شخصیتِ نمایشنامه به میانِ تالارِ نمایش می‌آید، تماشاگر، ناچار شخصیتِ بازیگر را می‌بیند.

چاره‌ای از قبول این حقیقت نیست که نمایش، روی صحنه رخ می‌دهد؛ و همین است علت آن علاقه به فاصله، که نزد تماشاگر دیده می‌شود، و همین است علت لذتی که همیشه از دیدنِ «نمایش در نمایش» یا «تئاتر در صحنـه» می‌برد. مثل نمایشهای سنتی ایتالیا که در آنها غالباً ته صحنه، نمایش دیگری اجرا می‌شود و شخصیتها طبعاً ناظر آن هستند. زیرا این فاصلهٔ مضاعف است که لذت مضاعفی برای تماشاگران دارد. نمایش ناب، نمایش به قوهٔ دو، همین است.

اما در این شرایط، اگر به این فاصله تن در دهیم پس باید هر نوع تصور «طبیعت نمایی» را از تئاتر به دور افکنیم؛ زیرا در زمینه‌ای که لزوماً انتزاعی و کلی است ـ حتی اگـر نهـایت رئالیسم در آرایش صحنه بکار رفته باشد ـ چگونه می‌توان سرگذشتی روزمره و فردی را بازگفت.[۱۵]»

● هزینه‌ای که نوشتن و چاپ و انتشار یك قصه در بر می‌گیرد در مقایسه با هزینه و امکانات مورد نیاز برای بر صحنه بردن یك نمایشنامه، بسیار ناچیز است. بخصوص که یك کتاب داستان را می‌توان در تیراژهایی کمتر نیز به چاپ رساند و یا اگر مدت زمانی که برای فروش اثر لازم است قدری به درازا بکشد نیز مشکل غیر قابل حلی در جریان امر ایجاد نمی‌کند. به همین خاطر است که خواه ناخواه، قصه‌نویس به مراتب آزادتر از یك نمایشنامه‌نویس است و نتیجتاً می‌تواند چه در سنت‌شکنی در عرصهٔ هنرِ خود و چه در طرح مسائل فکری و سیاسی و مانند آنها، پیشتاز و پیشرو باشد.

■ در مورد نمایشنامه اما، قضیه قدری فرق می‌کند: «نمایشنامه‌نویس احتمالاً، اگر بخواهد نمایش او به اجرا درآید، نخواهد توانست آنقدرها که در حدِ تصـورِ سایرِ هنـرمنـدان است، نسبت به تمـاشـاگـران پیشتاز باشد.» «نمایشنامه‌نویس سر و کارش با مردم ـ نخست با بازیگران، کارکنان فنی و کارگردان، و سپس با تماشاگران ـ است. نَفَسِ ماهیت تئاتر ایجاب می‌کند

که نمـایش به اجـرا درآید. در تئـاتـری چون تئـاتـر غرب که درآمـد نمایشنامه‌نویس عمدتاً از راه قدرت وی در فروش نمایشنامه‌هایش تامین می‌شود، نمـایشنـامـه‌نـویس بالاخص باید متکی به جمع کردن آن تعداد تمـاشاگر باشد که بتواند با آنها ارتباط برقرار کند. البته مراد آن نیست که نمایشنامه‌نویس باید خود را به تماشاگران فروخته یا هر چه می‌خواهند به آنها عرضه کند، بلکه منظور آن است که آزادی وی در اصیل یا تجربی بودن، احتمالاً محدودتر از بسیاری از هنرمندان دیگر است.[۱۶]»

۷۱/۳/۳۱؛ تهران

پانوشت

۱. پر واضح است که این نظر، مورد قبول بسیاری از دست اندرکار تئاتر نیست، و چه بسا گویندهٔ این حرف را تکفیر هم بکنند.

۲. البته اخیراً نوعی به اصطلاح نمایشنامه به نام «کلازِت» نوشته می‌شود که گفته می‌شود تنها برای «خواندن» است. به این صورت که عده‌ای (به تعداد «شخصیتهای» موجود در نمایشنامه) دور هم جمع می‌شوند و هر یک، نسخه‌ای از نمایشنامه را در دست می‌گیرند و هر کس گفته‌ها (دیالوگها)ی یک نقش را اجرا می‌کند.

این قبیل اجراها عمدتاً خصوصی است و تنها علاقه‌مندان به این کار برای خود انجام می‌دهند و احتمال دارد چند نفری علاقه‌مند نیز داوطلبانه، به عنوان شنوندهٔ آنان، حضور داشته باشند. به نظر من، این از آن کارهای بی‌منطق، و بیشتر یک مُد بیهوده است، که لااقل در میان مردمِ معمولیِ علاقه‌مند به نمایش ـ و بخصوص در کشورهای غیرغربی ـ اصلاً نخواهد گرفت و دوام نخواهد آورد. ضمن آنکه با تعریفی که از «نمایشنامه» و «نمایش» داریم، این قبیل متنها را بیشتر می‌توان در زمرهٔ داستان با «زاویه دید بیرونی» (کـه تـماماً گفتگو و فاقد توصیف حالات درونی آدمهاست) و یا یک «نمایشِ رادیوییِ ناقص» دانست.

۳. اَی موضوع در میان اهل فن به حدی روشن است که قاعدتاً نباید نیازمند هیچگونه توضیح اضافی باشد. اما از آنجا که احتمال می‌رود برای بعضی خوانندگانِ نه چندان آشنا با موضوع، این مطلبْ ایجادِ ابهام کند، چند شاهدِ مطلب از کتابها و نویسندگان مختلف، در این باره آورده می‌شود:

«بسیاری از منتقدان نمایشی عصر حاضر، کشمکش را عنصری اساسی در نمایش دانسته‌اند. از قدیمترین منتقدانی که بر این موضوع تاکید کرده‌اند می‌توان از منتقد فرانسوی فردیناندبرونتیر (۱۸۴۹ـ۱۹۰۶ م.) یاد کرد.» (خسرو شهریاری؛ کتاب نمایش (جلد ۱)؛ انتشارات امیرکبیر؛ چاپ اول؛ ص ۲۰۷)

«در یک اثـر نمایشی، اساسِ رسیدن به مقصود، ستیزه است.» (عبدالحی شماسی؛ نمایشنامه‌نویسی به زبان ساده»؛ انتشارات دفتر امور کمک آموزشی و...؛ چاپ اول؛ ص ۱۰۳)

«نکتهٔ مهمی که عموم نقادان راجع به آن با هم موافق‌اند این است که نمایشنامه باید کشمکش داشتـه باشد.» (لاجوس اگری؛ فن نمایشنامه‌نویسی؛ ترجمهٔ مهدی فروغ، انتشارات زوار؛ چاپ اول: ۱۳۳۶؛ ص ۱۸۱)

«مطلب نمایشنامه، بدون کشمکش، از هم پراکنده است و هر آن ممکن است متلاشی شود.» (همان ماخذه؛ ص ۲۳۰)

«ساختی عام و قابل اعمال در مورد تمام نمایشنامه‌ها وجود ندارد. این مشکل شاید در زمـان حاضـر که نمایشنامه‌نویسان برای عرضهٔ دریافتهای تازهٔ خود از واقعیت، جویای اشکال تازه‌ای هستند بغرنجتر باشد. تنها می‌توان گفت که در زیربنای هر نمایشنامه‌ای الگویی اصلی مرکب از یک رشته رویدادها قرار دارد که در نظر کسانی که آن را می‌بینند جالب و برجسته است. این الگوی اصلی ممکن است به لحاظ مانوس و مالوف بودن و یا به لحاظ آنکه به نظر می‌رسد جنبه عمیقی از تجربه را لمس می‌کند جالب توجه باشد.

چنین الگویی غالباً «شامل ستیز، بحران و تغییر است.» (اورلی هولتون: مقدمه‌ای بر تئاتر آینهٔ طبیعت؛ ترجمهٔ محبوبهٔ مهاجر؛ انتشارات سروش؛ چاپ اول: ۱۳۶۴؛ ص ٦٦ ـ ٦٧)

«ستیزعنصر اصلی بسیار از نمایشنامه‌ها، اگر نه اکثر آنها، بوده است.» (همان ماخذ؛ ص ٦٨) که البته به نظر می‌رسد نویسنده، در این مورد، به نمایشنامه‌های مدرن (در واقع «ضد تئاتر») نظر دارد، که در مقدمهٔ مقاله گفتیم که تقریباً از بحث ما خارج است.

«درون هر بیرنگ، ستیزهو تنش (Conflict) نهفته است، زیرا بنیاد هر نمایشنامه بر این است که دو یا چند نیرو در برابر هم صف‌آرایی کرده و مصاف دهند: که نتیجهٔ آن، درواقع نتیجهٔ نمایشنامه است.»

«هاملت در برابر درباریها و در راس آنها شاه کلادیوسِ غاصب، و در نمایشنامه «نقاشی» اثر اوژن یونسکو، آقای عظیم‌الجثه در برابر نقاش و آلیس قرار گرفته و مصاف می‌دهند» (فرهاد ناظر زاد کرمانی، تئاتر پیشتاز و تجربه‌گر و عبث‌نا؛ انتشارات جهاد دانشگاهی؛ چاپ اول: ۱۳٦۵؛ ص ۱۸۸)

«کشمکش در یک اثر دراماتیک زمینه‌ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه‌ای را به هم می‌پیونـدد. علت وجودی آن لحظات، و همچنین اهمیت آنها را می‌نمایاند.» «هر مساله و هر نکته‌ای در نمایش، ضمن کشمکش بیان می‌شود و به این ترتیب، کشمکش ظرفی است برای ارائهٔ تمام اجزاء و عناصر نمایش؛ تنهٔ تناور درختی است که شاخ و برگ و گل و میوه بر آن نشینـد.» «بـدون کشمکش مقوله‌ای به نام نمایش وجود ندارد.» (ابراهیم مکی؛ شناخت عوامل نمایش؛ انتشارات سروش؛ چاپ اول: ۱۳٦٦؛ ص ۱٤۸)

۴. این گفته البته نباید نفی کنندهٔ آن حد و اندازهٔ تقریبی‌ای که از نظر تعداد کلمه‌ها برای قصهٔ کوتاه، قصهٔ بلند و رمان بیان شده، تلقی شود. زیرا نویسنده آزاد است که در هر یک از انواع ذکر شده، قصهٔ خود را بنویسد، و هر یک از این انواع نیز دارای یک دامنهٔ متغیّر قابل توجه ـ از نظر تعداد کلمات ـ از یک حداقل تا یک حداکثر است.

۵. در این مورد، اورلی هولتون، مؤلف کتاب «مقدمه‌ای بر تئاتر آینهٔ طبیعت» می‌نویسد: «تماشاگران ژاپنی مایل‌اند تا شش ساعت صرف تماشای یک اجرای کابوکی کنند، اگر چه وقفه‌های مکرر و طولانی نیز در اجرا فاصله اندازد. در فرهنگ غرب احتمالاً سه تا سه ساعت و نیم، بیشترین زمانی است که اکثر تماشاگران می‌خواهند صرف تماشای یک اجرا کنند.» (ص ٤ ـ ۸۳)

۶. اورلی هولتون؛ مقدمه‌ای بر تئاتر آینهٔ طبیعت؛ ص ۸۳ ـ ۸٤.

۷. ژان پل سارتر؛ «دربارهٔ نمایش»؛ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی؛ انتشارات زمان؛ چاپ اول؛ ص ۳٤ ـ ۳۵.

۸. مارتین اسلین؛ «نمایش چیست»؛ ترجمهٔ شیرین تعاونی، نشر آگاه؛ چاپ اول؛ ص ۱۲۵.

۹. ماخذ قبل؛ ص ۱۲٤ ـ ۱۲۵.

۱۰. ماخذ قبل؛ ص ۱۲۵ ـ ۱۲۷.

۱۱. اورلی هولتون؛ «مقدمه‌ای بر تئاتر...»؛ ص ۸۳ ـ ۸٤.

۱۲. همان ماخذ؛ ص ٦٧ ـ ٦٨.

۱۳. همان ماخذ؛ ص ۲۲.

۱۴. «دربارهٔ نمایش»؛ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی.

۱۵. ص ۱۷ ـ ۲۷.

۱۶. اورلی هولتون؛ «مقدمه‌ای بر تئاتر...»؛ ص ۸٤.

* در تدوین این مقاله، علاوه بر منابعی که بیشتر به طور موردی به آنها اشاره شد از دو کتاب زیر نیز استفادهٔ زیادی شده است:

۱. فن سناریونویسی؛ نوشتهٔ یوجین ویل؛ ترجمهٔ پیام.

۲. ادبیات فیلم؛ نوشتهٔ ویلیام جینکز؛ ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان.