کتاب نقد

رویکردی ساختارگرایانه به هنر نمایشنامه‌نویسی

حسن پارسایی

نقد و بررسی کتاب «هنر نمایشنامه‌نویسی» اثر «برنارد گرابنیه» ترجمه «دکتر ابراهیم یونسی»

هنر نمایشنامه‌نویسی تاریخچه دور و درازی دارد و هم‌زمان با پروسه‌های تاریخی گوناگون، در هر دوره‌ای بامبان، جلوه‌ها و وجاهت‌های خاص و نوینی ظاهر شده و داستان‌ها، پرسوناژها و طرح‌های ذهنی تازه‌ای، ارائه داده است. اگر بپذیریم که ویلیام شکسپیر، این جملهٔ معروف را که «تمام دنیا صحنه بزرگ نمایش است»، با توجه به دوران تاریخی خویش بر زبان رانده و می‌تواند زبان ذهن نمایشنامه‌نویسان هر دوره‌ای باشد، در آن صورت به کثرت داده‌های معنادار و درون‌مایهٔ بصری آن پی می‌بریم و درمی‌یابیم که این هنر، چگونه در هر دوره‌ای به شکل «جهانی افزون بر جهانی دیگر» به رشد و تکوین ادامه داده است و می‌دهد و زیبایی‌های تازه‌ای را به مجموعهٔ زیبا، متنوع، پرتحرک و کمال‌طلب و غایت‌مند دنیای انسانی ما، می‌افزاید.

کتاب «هنر نمایشنامه‌نویسی» اثر برنارد گرابنیه، از آن است که باید شیوهٔ خاص خود، در این زمینه کند و گاوی داشته باشد. برنارد گرابنیه با سرآغازی تند و تاشانه کتاب «هنر نمایشنامه‌نویسی» را شروع می‌کند. او با تأکید بر عبارتی که جملهٔ معروف ویلیام شکسپیر را مبنی بر اینکه «تمام دنیا صحنه بزرگ نمایش است»، تداعی می‌کند (ص ۲۵) کتابش را شروع می‌کند و چنین عبارتی را دست‌مایهٔ نوعی تقابل هنر تئاتر با زندگی قرار می‌دهد. او با عنوان «تئاتر **در برابر** زندگی» نظریاتش را بیان می‌کند. واقعیت این است که هنر تئاتر و کلاً همه هنرها برگرفته از زندگی هستند. تردیدی هم تا به حال در این مورد وجود نداشته است. ماهیت خود زندگی و رویکرد هنر هم این را برای همه هنرمندان، به اثبات رسانده است. اگر برنارد گرابنیه آن را انکار و نفی می‌کند باید دلایلش را در نوع نگرش او به زندگی و تئاتر جست. ضمناً باید اقرار کرد که مضمون اصلی عبارت فوق را هم، کاملاً درنیافته است؛ منظور از این عبارت آن نیست که دنیای تئاتر عین زندگی است، بلکه همه امور، پدیده‌ها و موقعیت‌های دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، به دلیل آنکه دارای داستان، پرسوناژ و حادثه است به صحنه یک نمایش شباهت دارد.

گرچه برنارد گربانیه در آغاز کتاب با چنین برداشتی به دنیای نمایش می‌نگرد، اما در کتاب عملاً این اندیشه را نقض و رویکردی عملی و واقعی به نمایشنامه پیدا می‌کند و این در گزینه‌های واقعی که برای یک موضوع ارائه می‌دهد، آشکار می‌گردد؛ او بعد از آنکه به شیوه‌ای عملی و مؤثر نوع نگاه به موضوع را خاطرنشان می‌سازد و حتی زوایای مختلف آن را به بحث می‌کشاند، عوامل دخیل در شکل‌دهی به ساختار نمایشنامه را در تجارب شخصی نویسنده می‌بیند که شامل همهٔ به‌سرآمده‌ها و اتفاقاتی است که در زندگی او رخ داده و نیز آنچه که از طریق مشاهده در حوزه شناخت او قرار گرفته است (ص ۴۷).

کتاب، موتیف و عامل اولیه نگارش داستان یا نمایشنامه و حتی خلق تابلوهای نقاشی و قطعات موسیقی را «الهام» نمی‌داند و چنین برداشتی را ناشی از نوع نگاه رمانتیک‌وار به زندگی و جهان تلقی می‌کند؛ تأکید دارد که برای خلق یک نمایشنامه کافی است نوشتن آن را آغاز کنیم تا در جریان عمل همه چیز بر اساس همان تجارب شخصی و نوع نگاه به موضوع شکل بگیرد.

رویکرد کتاب، اغلب استقرایی[1] است، بدین معنا که از جزء به کل می‌رسد. اشارهٔ او به تجارب شخصی هم، تأکیدی بر نگاه جزءنگر اوست. گربانیه سه عامل اولیه «تم»، «موقعیت» و «پرسوناژ» را، برای شکل‌دهی به داستان نمایشنامه، ضروری می‌داند (ص ۴۹) و به ترتیب هر کدام از آنها را آنالیز می‌کند. برای هر یک از این آیتم‌های ساختاری، نمونه‌های عینی و شناخته‌شده، ارائه می‌دهد و گزینه‌های چندگانه‌ای را که در اصل پیش روی نویسندگان این‌گونه آثار بوده است، معرفی می‌کند و سپس نوع نگرش و علت انتخاب گزینهٔ نهایی را در هر کدام از زمینه‌های «تم»، «موقعیت» و «پرسوناژ» برای خواننده، آشکار می‌سازد. در نتیجه، خواننده خودبه‌خود به ویژگی نگرش نویسندگان پی می‌برد و می‌داند که «نگاه هنرمندانه» به هر کدام از این عناصر جزء شاخصه‌های بنیادین خلق یک نمایشنامه ماندگار است.

کتاب «هنر نمایشنامه‌نویسی» رهنمودهای روشنگرانه‌ای، به خواننده می‌دهد و تکلیف او را در رابطه با اهمیت «موقعیت» در نمایشنامه از همان آغاز معین می‌کند:

اگر بخواهید ابتدا از «تم» یا شخصیت داستان آغاز کنید بهتر این است بی‌درنگ توجه خود را به موقعیت «ممکن» معطوف بدارید. موقعیت پیوند تنگاتنگی با آکسیون و آکسیون پیوندی نزدیک با «طرح» نمایشنامه دارد و «طرح» همچنان که خواهیم دید اساسی‌ترین عنصر یک نمایشنامه خوب است (ص ۵۵).

این استنباط، در خواننده تقویت می‌شود که بهترین عامل آغازین برای شکل‌دهی به داستان، ایجاد یک موقعیت دراماتیک اولیه است تا هم‌چون ظرفی، درون‌مایهٔ اثر، یعنی پردازش «تم» و حضور پرسوناژها در آن، شکل بگیرد.

برنارد گربانیه معتقد است که پرسوناژها را باید از میان جامعه انتخاب کرد و سپس او را در دل موقعیت و حوادث، جای داد تا بر اساس میزان هم‌آمیختگی و کنشمندی‌شان شخصیت‌پردازی شوند. به مستنداتی هم در رابطه با موضوع اشاره دارد؛ من‌جمله، شخصیت هدا گابلر را مثال می‌زند که هنریک ایبسن آن را بر اساس اتفاقاتی که پیرامونش روی داده، انتخاب کرد، و به کمک تخیلش از او یک پرسوناژ نمایش ساخته است (ص ۷۱).

حدود ۱۵۰ صفحه کتاب (صص ۷۳ـ۲۱۹) به تعریف و تجزیه و تحلیل «طرح» در نمایشنامه اختصاص یافته است و نمونه‌های گوناگونی از چگونگی به‌کارگیری «یک طرح دراماتیک» ارائه شده که نمایشنامه را از داستان متمایز می‌کند. نویسنده، بر ویژگی دراماتیک نمایشنامه تأکید می‌ورزد و چگونگی تأثیرات آن را چنین ارزیابی می‌کند:

به بیننده، این وقت و فرصت داده نمی‌شود که وقایع و اتفاقاتی را که بر صحنه روی داده‌اند از نظر بگذراند یا هضم کند. ادراک باید با آنچه هر لحظه روی می‌دهد هم‌گام باشد. بنابراین آنچه به سرعت بر صحنه می‌گذرد این تأثیر را در بیننده می‌کند که واجد اهمیتی صرفاً گذراست (ص ۸۶).

برای آنکه این تمایزات برای خواننده توجیه و مستدل گردد، بخش‌های گوناگون بعضی از نمایشنامه‌های معروف را عملاً مورد بررسی قرار می‌دهد؛ مثلاً قسمت کوتاه از وقایع حساس و پایانی نمایشنامه «اتللو» اثر ویلیام شکسپیر را با رویکردی غیر دراماتیک به صورت یک «داستانک» نقل می‌نماید و سپس تفاوت‌های آن را با ویژگی‌های دراماتیک و تأثیرگذارتر همان بخش، در خود نمایشنامه، مقایسه می‌کند تا خواننده به شیوه‌ای تجربی به نتایجی که مورد نظر نویسنده است، دست یابد(صص ۹۱ـ۹۶).

در توضیح «آکسیون» که اغلب نمودی فیزیکی دارد و مایه کنش‌مندی و حرکت‌زدایی دراماتیک نمایشنامه می‌شود، ضمن آنکه افراط و نیز پرداختن به همه جزئیات فیزیکی را عامل مخربی در به ابتذال کشاندن نمایشنامه به حساب می‌آورد، می‌گوید:

هیچ لزومی ندارد که عمل یک عمل فیزیکی باشد؛ حرکت یا جنبش دراماتیک می‌تواند محصول تنها گفت‌وگو باشد، در صورتی که گفت‌وگو بتواند بسط و تکامل تدریجی یک درگیری عاطفی یا حل یک درگیری عاطفی را از ناحیه اشخاص درگیر در گفت‌وگو ارائه کند (ص ۱۰۱).

او طرح را نتیجه آکسیون نمایشنامه می‌داند و پس از اشاره به اینکه «طرح به زعم ارسطو روح درام است.» (ص ۱۱۳)، تأکید می‌ورزد که: «آکسیون با رشته وقایعی که طرح را می‌سازند باید متمایز از یک رشته وقایع نامربوط و به هم ناپیوسته باشد، چرا که طرح در درون خود دارای وحدتی است منطقی.» (ص ۱۱۴).

مثال‌هایی که در کتاب «هنر نمایشنامه‌نویسی» اثر برنارد گربانیه برای آنالیز هر مبحث ارائه شده زیاد، در نتیجه بر حجم نوشتار افزوده و نهایتاً به تکرار منجر شده است. این موضوع در بخش مربوط به طرح، بیشتر مشهود است. اما تغییری هم در همین بخش به چشم می‌خورد؛ تجزیه ساختار موضوعی نمایشنامه به سه «بن‌مایه» اساسی که بیانگر پردازش موضوع به ترتیب در قسمت‌های «آغازین»، «میانه» و «پایانی» نمایشنامه است، محدود می‌شود و کتاب طرحی کلی از تقسیم‌بندی اجزاء موضوعی درون‌مایه را به دست می‌دهد. در نتیجه رویکرد قیاسی[2] هم با نگرش استقرایی نویسنده، درمی‌آمیزد (صص ۱۴۵ـ۱۴۸).

او برای آنکه هر کدام از سرفصل‌های کتابش را ساماندهی کند، دوباره وارد جزئیات می‌شود و «داده»های تازه‌ای، ارائه می‌دهد که با دانستن آنها نوع نگرش خواننده به نمایشنامه‌نویسی تا حدی دوباره استقرایی می‌شود. نویسنده تا آنجا پیش می‌رود که اوج[3] را پس از تعریف دقیقاً در نمایشنامه‌های چندپرده‌ای ردیابی و تعیین می‌کند، مثلاً خواننده می‌فهمد که در نمایشنامه‌های سه‌پرده‌ای، نقطه اوج اغلب در پرده دوم، در آثار چهارپرده‌ای در پردهٔ سوم و در نمایشنامه‌های پنج‌پرده‌ای، در پردهٔ چهارم است (صص ۱۹۲ـ۱۹۴). فراتر هم می‌رود و بعضی از نمایشنامه‌های سه‌پرده‌ای را در اصل، دوپرده‌ای و چهارپرده‌ای را، سه‌پرده‌ای و پنج‌پرده‌ای را چهارپرده‌ای، ارزیابی می‌کند. حتی تعداد «پرده»های نمایشنامه را منوط به چگونگی اجرای برنامه تماشاخانه (تئاتر) می‌داند (صص ۱۹۲ـ۱۹۳).

بخشی از مبحث طرح شامل پردازش موضوعات فرعی و اصلی به تناسب فراز و فرودهای داستان نمایشنامه است؛ یعنی نویسنده نباید هر آنچه را که مربوط به گره‌گشایی یا بعضی جزئیات وقایع یا پرسوناژها می‌شود فوراً و همانند یک گزارش خبری ژورنالیستی در اختیار خواننده بگذارد. در نوشتن یک نمایشنامه، مهم‌ترین ویژگی نویسنده آن است که «داده»هایش را بر اساس کنش‌مندی و ایجاد تعلیق و آکسیون، ارائه دهد و از همه چیز استفاده‌های دراماتیک بکند، زیرا این ضرورت دراماتیکی داستان است که کاربرد «بن‌مایه»های موضوعی را در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت، معین و ایجاب می‌کند. در این رابطه معمولاً نکاتی مربوط به آغاز داستان نمایشنامه، در میانه یا اواخر آن، ذکر می‌شود.

در کتاب «هنر نمایشنامه‌نویسی» آمده است که طرح نمایشنامه، عناصر و عواملی اصلی را می‌طلبد تا شکل بگیرد و در این میان، پرسوناژها جزء عوامل مهم محسوب می‌شوند که بر اساس ضرورت، متن شکل و موجودیت پیدا می‌کنند و حتی، تعدادشان نیز مشخص می‌گردد. بنابراین، بخش طولانی کتاب که به طرح اختصاص یافته است، عوامل دیگری مثل پردازش موضوع و پرسوناژها را نیز در برمی‌گیرد و این یقیناً بدان علت است که طرح بدون زمان و مکان، پرسوناژ و حادثه معنایی ندارد.

در رابطه با چگونگی خلق پرسوناژها، می‌خوانیم: باید بتوانید به نوبت در جلد هر یک از اشخاص آفریده خود بروید. اکنون نوعی مسابقه دو، انجام می‌دهید؛ از درون این شخصیت به درون دیگری. وقتی شخصیتی حرف می‌زند، شما باید در درونش باشید، حضور داشته باشید و «او» باشید؛ وقتی این شخص حرفش تمام شد، باید به شخصیت دیگر اجازهٔ سخن گفتن بدهید و به فوریت، به درون او رخنه کنید ـ حتی اگر جز «آری» و «نه» سخن دیگری برای گفتن نداشته باشید ـ و وقتی آن شخصیت دیگر سخن می‌گوید شما باید بشنوید «او» (صص ۲۷۴ـ۲۷۵).

خلق پرسوناژهای جدید ابتکار مهم و برجسته‌ای است. نمایشنامه‌نویس نباید پرسوناژهای تکراری بیافریند. تمام گیرایی و جذابیت دنیای تئاتر در این حقیقت نهفته است که خواننده یا تماشاگر با انسانی که تاکنون ندیده روبه‌رو شود. در نتیجه، انسان دیگری به انسان‌هایی که می‌شناسد اضافه می‌شود. این پرسوناژها نباید شبیه هم باشند و این بن‌مایه از اشاراتی که نویسنده به پرسوناژهای نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر، ایبسن و دیگران دارد مشهود است؛ پرسوناژهایی که این نویسندگان خلق کرده‌اند همگی متفاوت هستند و بر اساس آنچه که در کتاب «هنر نمایشنامه‌نویسی» آمده، جایگاهی که در نمایشنامه دارند، به طور کامل از آن خودشان است.

نکته حائز اهمیتی که در بخش مربوط به پرسوناژها فراموش شده آن است که نویسنده به شیوه‌ای کلی به آنها می‌پردازد. شکل و حجم کتاب نشان می‌دهد که نویسنده بر آن بوده است تا ناگفته‌ای را به جای نگذارد، اما باید گفت متأسفانه هر کدام از بخش‌های کتاب چیزهایی کم دارد؛ مثلاً در همین بخش مربوط به پرسوناژ، عمیقاً به شخصیت‌پردازی و مهم‌تر از همه به انواع پرسوناژها (شخصیت‌ها) اشاره نشده است.

نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای و نیز نمایش تلویزیونی، بخش‌های دیگری از کتاب را تشکیل می‌دهند. در توضیح نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای آمده است که چنین اثری معمولاً با حدوث یک حادثه و تأثیرات بیرونی و پیرامونی‌اش شکل می‌گیرد و معمولاً بین بیست دقیقه تا کمی بیش از یک ساعت، در نوسان است (ص ۲۳۹).

گربانیه خیلی گذرا به نمایشنامه‌های تلویزیونی می‌پردازد و اطلاعاتی که به خواننده می‌دهد چندان مفید نیست. به نظر می‌رسد برای آنکه سرفصل‌های موضوعی کتابش را کامل کند، گوشه‌چشمی هم، به این مبحث داشته که با توجه به اهمیت موضوع بسیار نارسا و ناقص است.

کتاب، در مبحث «زبان درام» همه چیز را بر اساس آنچه که همواره رایج بوده، منوط به تجربهٔ شنیداری نویسنده و نیز انتخاب زبان پرسوناژ را مرتبط با شخصیت، وضعیت طبقاتی، نوع کار و میزان سواد او ارزیابی می‌کند. این قسمت برای خواننده چیز تازه‌ای ندارد و تکرار بدیهیات است (صص ۳۰۳ـ۳۴۴).

دو گونهٔ اساسی درام یعنی تراژدی و کمدی، نویسنده را وامی‌دارد تا به اقتضای عنوانی که برای کتابش برگزیده به آنها نیز بپردازد. او چند تراژدی معروف، از جمله هملت، اتللو، رومئو و ژولیت و ادیپوس را تحلیل می‌کند و هم‌زمان تعریفی این‌چنین برای تراژدی ارائه می‌دهد: «تراژدی عبارت است از نمایش تجارب قهرمانی که به فاجعه می‌انجامد. علت وقوع این فاجعه نقص تراژیکی است که در وجود شخص قهرمان تراژیک وجود دارد. تصادف یا حادثه نمی‌تواند موجب چنین سقوطی گردد.» (ص ۳۵۷).

این بخش خواننده را با بن‌مایه‌های ساختاری تراژدی و کمدی آشنا می‌کند و وجوه متمایز آن‌ها را هم، یادآور می‌شود:

فرق بین کمدی و تراژدی این است که تراژدی به نقایصی می‌پردازد که بسیار تکان‌دهنده و هیبت‌ناک و سزاوار رحم و شفقت‌اند، درحالی‌که کمدی به نقایصی می‌پردازد که مفرّح و سرگرم‌کننده و نامعقول و قابل تحقیرند. تراژدی در فهم زندگی بیشتر ادراکی و اشراقی است و بر احساس و عاطفه متکی است، درحالی‌که کمدی چیزی است انتقادی و معنوی (صص ۳۶۵ـ۳۶۶).

در بررسی نمایشنامه‌های بینابینی که دارای دو وجه تراژیک و کمیک هستند، کتاب توضیحات روشنی به خواننده نمی‌دهد (صص ۳۷۶ـ۳۷۸) و در سه صفحه آن هم با کلی‌گویی به اشاراتی بسنده می‌کند. درحالی‌که نمایشنامه‌های کمدی تراژیک جایگاه مهم و ویژه‌ای در تئاتر دارند. نویسنده فقط به نمونه‌های تازه‌ای اشاره دارد، او بحث را نمی‌شکافد و شاخصه‌های اصلی چنین نمایشنامه‌هایی را به خواننده نمی‌دهد.

همین سطحی‌نگری دربارهٔ توضیحات مربوط به «ملودرام» و «فارس» هم صدق می‌کند. گربانیه تنها دو صفحه را به چنین مباحث مهمی اختصاص داده است.

بخش «تکنیک‌های دیگر» که بیشتر به «اجرا» نظر دارد، تناقض رویکرد نویسنده را کاملاً برملا می‌سازد، زیرا کتاب در مورد نمایشنامه‌نویسی است نه انواع سالن و صحنه. او به بهانه «صحنه» و نوع «سالن» به دوره‌هایی از تاریخ تئاتر، خصوصاً دورهٔ الیزابت اشاراتی دارد و به تدریج از موضوع اصلی خویش، فاصله می‌گیرد.

در ادامه، به سبک‌های ادبی و هنری ناتورالیسم، سمبولیسم و اکسپرسیونیسم و تأثیرات آنها بر نمایشنامه‌نویسی می‌پردازد که به نوبهٔ خود مناسب و بجاست؛ رویکرد نویسندگان مختلف را در رابطه با انتخاب «بیان نمایشی» دلخواهشان برای خواننده آشکار می‌کند. ضمناً تفاوت سبک‌ها هم، خود به خود مطرح می‌شود. نویسنده در ارتباط با تأثیر اکسپرسیونیسم بر تئاتر می‌گوید:

به علت غیر واقع بودن حال و هوا یا اتمسفری که در درام اکسپرسیونیستی نفوذ کرده، این درام سخت به روشنایی‌های صحنه و بازی این نور متکی است و مقادیر قابل ملاحظه‌ای از حرکات فیزیکی در آکسیون نمایش از صورت طبیعی خارج شده، و این‌ها همه بدین منظور انجام می‌شود که کج‌شکلی‌های درون منعکس گردد. در این گونه نمایش‌ها استفاده از سمبول‌ها (که لزوماً به صورتی نیست که در سمبولیسم می‌بینیم) صورت یک امر عادی و آیینی یافته است (صص ۴۰۸ـ۴۰۹).

ایراد دیگر کتاب، آن است که نویسنده بعد از پشت سر نهادن مبحث «طرح» و پرداختن به عناصر گوناگون و نیز ژانرهای کمدی و تراژدی و نمایشنامه‌های تلویزیونی و توضیحات اضافی، در مورد سالن و صحنه، ناگهان به «طرح‌های فرعی» و «پرسوناژهای ثانوی» (صص ۴۱۱ـ۴۲۲) می‌پردازد. جا داشت که طرح‌های فرعی در همان بخش مربوط به «طرح» و نیز «پرسوناژهای ثانوی» در مبحث پرسوناژها مورد بررسی قرار می‌گرفت.

در بخش پرسوناژهای ثانوی (فرعی)، نویسنده، برخی دیدگاه‌های خودش را هم درباره پایان‌بندی‌های نمایشنامه‌های مهم و معروفی هم‌چون هملت، خانه یک عروسک، اشباح و باغ آلبالو، ذکر می‌کند.

برنارد گربانیه تحت عنوان نامناسب و بی‌ربط «از اینجا و آنجا» همانند کسی که ظرفش

هنوز پر نشده باشد، به حاشیه‌پردازی و ذکر بعضی نکات دیگر متوسل می‌شود و نهایتاً با ارائه تمرین‌هایی کتابش را به یک کتاب درسی تبدیل می‌کند.

او جملات قصاری در آغاز هر فصل می‌آورد که نظریات اشخاص مختلفی اعم از نویسنده، فیلسوف، ادیب و صاحب‌نظر را شامل می‌شود و بیانگر نکاتی بسیار مجمل در رابطه با موضوع مورد نظر نویسنده است. از آنجایی که این عبارات گاهی استعاری، تشبیهی یا تلویحی‌اند، بیش از آنکه باعث روشنگری خواننده بشود، او را گمراه و گاهی حتی از موضوع دور می‌کند، زیرا خواننده، به یک نظر واحد نمی‌رسد و قبل از روبه‌رو شدن با نظریات صریح خود نویسنده دچار گمانه‌های گوناگون می‌شود. برای نمونه به چند جملهٔ زیر که در ارتباط با اهمیت «گفت‌وگو» در آغاز فصل مربوطه ذکر شده، توجه کنید:

- موهبت سخن گفتن بدین منظور به آدمی داده شد که بتواند افکارش را بپوشاند (تالیران، ص ۳۰۳).
- گفت و شنید باید چون جویباری جاری شود که پس از رگباری تابستانی جریان می‌یابد. نه چنان باشد که گویی از نیروی ماشین تغذیه می‌کند (کوپر، ص ۳۰۴).
- وقتی مخاطب نفهمد تو چه گفته‌ای و تو نفهمی که او چه می‌گوید ـ این یعنی فلسفه نظری (والتر، ص ۳۰۴).

اما نباید فراموش کرد که برنارد گربانیه برای تقطیع ساختار نمایشنامه قائل به نوعی فرمول هوشمندانه است که دقیقاً آنالیز صحنه به صحنه یک نمایشنامه را شامل می‌شود و می‌توان آن را طرح ذهنی اولیه هر اثری به حساب آورد. تقطیع نمایشنامه به صحنه‌ها و درآوردن بن‌مایه‌های موضوعی و ساختاری تک‌تک موقعیت‌های آن، در حقیقت نشانگر همان طرح ذهنی نویسنده به هنگام خلق اثر است و سبب می‌شود ما از روی چگونگی توالی حوادث و ابتکار در پردازش موضوع و شکل‌دهی اثر، به میزان توانایی‌ها و نوآوری‌های نویسنده پی ببریم.

در کل باید گفت که این تجزیه و تحلیل قاعده‌مند بودن نمایشنامه را آشکار می‌سازد و خواننده می‌آموزد که نظام کلی هر نمایشنامه‌ای که هوشمندانه نوشته شده باشد، از یک ترکیب و کمپوزیسیون معنادار و هدف‌مند، حکایت می‌کند که همانند یک نظام درون‌متنی ظاهراً از چشم و حواس او پنهان است، اما پایه و اساس شکل‌گیری هر نمایشنامه‌ای به حساب می‌آید.

آگهی از این «داده»ها میزان شناخت خواننده از ساختار نشانه‌مند نمایشنامه را بالا می‌برد و او ترغیب می‌شود به همه عوامل، عناصر و اجزاء پدیدآورنده یک اثر نمایشی به عنوان «نشانه» بنگرد. ضمناً او درمی‌یابد که گنجینه معنادار دنیای یک نمایشنامه مفتوح به آگاهی و درک این نشانه‌هاست که شناخت لذت‌مند و دسترسی به راز و رمزهای متن را میسر می‌سازد و او حتی جدای از نظریات گربانیه ممکن است به این حقیقت دست یابد که تسری زندگی و انتقال تجربه‌های عینی موجود در نمایشنامه، نهایتاً روی صحنه تحقق می‌یابد و همراه اجرا از طریق ذهن او، وارد زندگی‌اش می‌شود. بنابراین، نوشتن یک نمایشنامه با «کشف و شهود» هم همراه است و متن، مدیومی برای جذب دلخواه او و تشریکش در این حادثه درونی، مهم است.

برنارد گربانیه نویسنده‌ای ساختارگراست. او برای همه عناصر تشکیل‌دهنده نمایشنامه «تعریف» و «باید»های معین دارد و همه چیز را ناشی از شاکله درونی و بنیان‌های اولیه و مشخص می‌داند؛ از این رو، تعجبی ندارد اگر می‌بینیم که عنصر «طرح» را مهم‌ترین رکن نمایشنامه به حساب می‌آورد: «طرح، همچنان که خواهیم دید اساسی‌ترین عنصر یک نمایشنامه خوب است.» (ص ۵۵)، «طرح یک نمایشنامه در واقع استخوان‌بندی و چارچوبی است که داستان را بر پای می‌دارد.» (همان صفحه) در تعریفی هم که از نمایشنامه خوب ارائه می‌دهد باز نگرش ساختاری او قابل درک است: «در یک نمایشنامه خوب همه چیز حساب‌شده است و جایی برای مواد و مطالب جانبی با آرایه‌های صرفاً زیبا وجود ندارد.» (ص ۴۳).

او، وظایفی هم برای نویسنده تعیین می‌کند که از ذهن ساختارگرای او نشئت می‌گیرد: «نویسنده باید پیش از آغاز نوشتن و آشنا کردن بیننده با شخصیت‌های داستان، همه نکات لازم مربوط به زندگی آدم‌های داستان را بداند و چیزی بر او پنهان نباشد.» (ص ۲۶۰).

تأکید زیاد و یک‌سویه بر این ساختارگرایی سبب شده که نویسنده به تحولات تازه‌ای که در نمایشنامه‌های مدرن وجود دارد، توجهی نکند. برای نمونه، او با آنکه معاصر ساموئل بکت بوده است به آثاری همچون «در انتظار گودو» توجهی نکرده است که در آن داستانی در کار نیست و نمایشنامه صرفاً به یک موقعیت و گفت‌وشنود، محدود می‌شود. در میان نمایشنامه‌نویسان آمریکایی هم با نویسندگانی از این دست، که صرفاً بنا را بر موقعیت یا دیالوگ گذاشته‌اند، روبه‌رو هستیم که حتی در تقابل با دیدگاه فلسفی ـ اجتماعی بکت رویکرد سیاسی اجتماعی انتقادآمیزی دارند و بدان‌گونه هم که در کتاب «هنر نمایشنامه‌نویسی» گربانیه، تأکید می‌شود به ساختار ارسطویی به طول کامل وفادار نیستند؛ در آثارشان بسیاری از وجوه متعارف عناصری مثل پرسوناژ، حادثه، دیالوگ و حتی نوع تحلیل اوضاع سیاسی، اجتماعی و نیز رویکرد زیبایی‌شناختی به طرز غیر قابل انتظاری تغییر کرده است. از این رو، لازم بود برنارد گربانیه در پایان به جای اشارات حاشیه‌ای به سالن و صحنه که جزء آیتم‌های درون‌مایهٔ کتاب محسوب نمی‌شوند، فصلی را هم به این تحولات اختصاص می‌داد.

نگرش ساختاری برنارد گربانیه جنبهٔ «دستورالعمل بودن» کتاب را تقویت کرده و آن را به صورت یک سری قانون و قاعده درآورده است. تا حدی که این استنباط نادرست را به خواننده می‌دهد که اگر کسی همه این‌ها را رعایت کند، نمایشنامه‌نویس خوبی خواهد شد. در حالی که کتاب صرفاً فقط برای آنهایی مفید است که شاخصه‌ها، معیارها و نیز ویژگی‌های هنری اولیه را داشته باشند و یا بخواهند در حوزه‌های نقد و نقادی نکات بیشتری بیاموزند.

با همهٔ اهمیتی که او برای ساختار نمایشنامه قائل است و بر انسجام آن تأکید می‌ورزد، کتابش نمونه‌ای از تلفیق دو رویکرد استقرایی و قیاسی به مبانی نمایشنامه‌نویسی است که تا حدی منسجم نبودن ذهنی او را نشان می‌دهد و ناتوانی‌اش را در انتخاب یک رویکرد واحد، خاطرنشان می‌سازد. گربانیه هر جا به شیوه استقرایی به آنالیز موضوع پرداخته، موفق‌تر است و ویژگی‌ها و ابتکارات برجسته‌تری دارد.

سبک و سیاق تفکراتش هم در چنین مواقعی معین و متدگراست، اما وقتی بدون دلیل، رویکردش عوض می‌شود و همچون یک ناظر از بالا و با برداشتی کلی به موضوع می‌نگرد، زبانش اغلب نارسا و آمیخته به مسائل حاشیه‌ای است. از این رو، کتاب «هنر نمایشنامه‌نویسی» ترکیبی از فراز و فرودها یا به عبارتی ویژگی‌ها و کاستی‌هاست. نویسنده چیزهای زیادی می‌داند، اما با روشی یکسان آنها را طبقه‌بندی نمی‌کند؛ ذهنش تا اندازه‌ای حاشیه‌پرداز است.

در کتاب «هنر نمایشنامه‌نویسی» حجم مثال‌ها بیشتر از توضیحات خود نویسنده است و این یکی دیگر از معایب آن به شمار می‌رود؛ زیرا چنین معادله‌ای باید برعکس می‌بود. دیگر اینکه، غیر از بعضی بخش‌های آن، کتاب چیز تازه‌ای فراتر از آنچه تا به حال گفته و نوشته شده، ندارد. مع‌الوصف، تجمیع همین آموزه‌ها هم در قالب چنین کتابی که بی‌شباهت به یک کتاب درسی نیست، برای دانشجویان رشته ادبیات نمایشی مفید و ارزشمند است.

پی‌نوشت:

1. Inductive.
2. Deductive.
3. Climax.

منبع

گربانیه، برنارد. هنر نمایشنامه‌نویسی، ترجمهٔ دکتر ابراهیم یونسی، قطره، ۱۳۸۳.