

تئاتر

چگونه می‌توان سرمنشاء تئاتر را دریافت؟ مسلماً در این راه دشواری بزرگی پیش پای ما ست و همان‌طوری که در مورد یافتن آغاز هنرهای دیگر ناکام بوده‌ایم، در این مورد نیز حتی با کنکاش در تمام تاریخ هنر نیز قادر نیستیم نشانی دقیق و سرراستی بیابیم. چون، به ویژه درباره هنری مثل تئاتر، وسیله ضبط و نگهداری وجود نداشته است. حتی امروز نیز بشر قادر نیست این هنر را با تمام ابزار و کناره‌ها و فضاهایش ضبط کند و باید روشن باشد که حاصل و نتیجه فیلم‌برداری از صحنه‌های یک تئاتر همانا خود این هنر، یعنی تئاتر نیست. چنین کاری در بهترین حالت، یک کار تلویزیونی یا یک اثر سینمایی است. زیرا بسیاری از فضاها و بخش‌هایی که پاره ذاتی تئاتر است و در ساختار و پدیداری دراماتیک آن نقش دارد در یک ضبط تلویزیونی و سینمایی از تئاتر، از بین می‌رود. از این رو، در

بررسی تاریخ تئاتر تنها می‌توان به آن‌چه درباره تئاتر نوشته شده است و به نمایشنامه‌هایی که از روزگار کهن تا کنون در دسترس است تکیه کرد. یعنی نمی‌توان، مثل نقاشی و هنرهای تجسمی و یا ادبیات و برخی از هنرها، از هر تاریخی که ما از پیدایش تئاتر آگاه شده‌ایم مستقیماً به بررسی‌اش دست بزنیم و ناچاریم به بازتاب‌های این هنر در یادداشت‌ها و هنرهای دیگر دست بیازیم. به ویژه، قادر نیستیم از شیوه‌های کارگردانی و ایجاد حالت‌های دراماتیک در تئاتر کهن خبر چندانی به دست آوریم.

تئاتر، هنر لحظه‌هاست؛ به این اعتبار که، فقط در لحظه‌ای که اجرا می‌شود موجود است. اجرای تئاتر خلق آن است. تئاتر، برخلاف بسیاری از هنرها، از قبل ایجاد نمی‌شود؛ بلکه در حضور تماشاگر به دنیا می‌آید. تئاتر، جلوی چشم مردم زاده می‌شود و همان‌جا هم از دنیا می‌رود. پیش از آن، موجود نیست و پس از آن نیز فقط جز یادی از آن چیزی در ذهن هنرمند و مخاطب باقی نمی‌ماند. باید یادآوری کرد که نمایشنامه، تئاتر شمرده نمی‌شود. نمایشنامه متنی است که گرچه ماجرا و چگونگی نمایش را بازگو می‌کند؛ ولی، تا به اجرا در نیاید و روح زنده خود را توسط بازیگر در صحنه و در ارتباط رودررو با تماشاگر به دست نیامده نمی‌توان به آن عنوان «تئاتر» داد. به طوری که می‌توان حکم کرد تئاتری که در غیاب تماشاگر اجرا شود عملاً تئاتر نیست.

در بررسی‌های باستانشناسی هنر و پی‌گیری در نقش‌های دیواری، ما از

مراسم آئینی و رقص‌های قبایل و دسته‌های اولیه بشر خبر داریم. این که این رقص‌ها و مراسم چگونه اجرا می‌شده، روی مخاطب خود چگونه تاثیر می‌گذاشته و دقیقاً چه هدفی را برمی‌آورده است روشن نیست. فقط می‌توان در باره این مسائل با توجه به شواهد و قرینه‌ها حدس زد. مسلماً این مراسم نیز، مانند آن‌چه که درباره نقاشی‌های نخستین اشاره کردیم نمی‌توانسته است از ابتدا با نیت نمایش و تئاتری که امروزه ما به آن روبروئیم به اجرا و عمل درآمده باشد. تصور امروز ما از هنر که چیزی مستقل و بسته به خود است، با تصور انسان نخستین از این مراسم به شکلی بنیادی از هم جداست؛ ولی، ذره‌ها و پاره‌های عناصر ساختاری دراماتیک هنر امروزی تئاتر را در همان مراسم نخستین نیز می‌توان یافت.

به هر رو، نخستین اشاراتی که ما مستقیماً در باره تئاتر داریم اشارات مستقیم و غیرمستقیم به وجود این هنر در هنرهای دیگر، یادداشت‌هایی درباره چگونگی اجرا و اهداف آن و وجود نمایشنامه‌هایی است که تا امروز باقی مانده است.

اکنون یک چیز مسلم است؛ ما نشانه‌هایی در دست داریم که در یونان باستان، این هنر به اوج خود رسیده و قوائد و شمای مشخص خود را در عرصه‌های آئینی، نمادگرایی و اجرائی دارا بوده است. البته، چون هدف ما در این گفتار، بررسی وقایع نگارانه نمایش نیست، مطالعه این تاریخ را به بررسی همان منابع موکول می‌کنیم و در این جا بیشتر به بررسی ساختاری

این هنر می‌پردازیم. در این مورد نیز باید بگوئیم که نیازی نیست مانند آنچه تا کنون درباره شعر و داستان و هنر به طور کلی گفتیم، در این جا هم به همان جزئیات پردازیم. باید تا کنون در این گفتار، نما و حرکت انسان در زمینه هنر روشن شده باشد. از این رو، به ادامه و در واقع به بخش‌های بررسی نشده‌ای که ویژه‌گی تئاتر و هنرهای باقی مانده دیگر است خواهیم پرداخت.

هنگامی که ما تئاتر می‌بینیم، آن‌گاه که سرانجام به کشف یک سازمان و نهاد تئاتری کامل نائل می‌شویم، به گونه‌ای غیرمنتظره با حقیقتی غریب و تحیرآور روبرو خواهیم شد.

تئاتر واقعاً چیست؟ چرا مردم به تئاتر می‌روند تا «در آوردن ادای زندگی» را تماشا کنند. برای کسی شک نیست که تئاتر با هنرهای دیگر تفاوت عمده دارد. امروزه، تقریباً کسی را نمی‌توان یافت که به تئاتر برود تا مثلاً مانند سینما، به تماشای یک روی داد واقعی بنشیند. مردم به تئاتر نمی‌روند تا واقعیتی را که در صحنه اتفاق می‌افتد باور کنند؛ بلکه به پای خود می‌آیند تا نمایش غیرواقعی واقعیت را ببینند. یعنی، واقعیتی را ببینند که بازی می‌شود. آیا می‌توان پلکان سنگی را در تئاتر باور کرد؟ کدام بیننده‌ای است که دکور را با تمام وفاداریش به طبیعت در صحنه باور کند؟ حتی اگر موضوع بر سر یک قطعه سنگ واقعی هم باشد همین که در صحنه تئاتر قرار می‌گیرد ساخته‌گی به نظر می‌رسد. در حالی که، در سینما بیننده

می‌کوشد مصنوعی بودن قطعه سنگ فرضی را هم فراموش کند. تئاتر نیز، در مقابل نمی‌کوشد کسی را گول بزند و واقعیت «بازسازی»ی خود را پنهان نگه دارد. درست همین خصلت است که این هنر را به شدت مداخله‌گر و تفسیرکننده و شاید غیردمکراتیک می‌سازد و آگاهی به این امر، از سوی تماشاگر، او را نیز وامی‌دارد به هنگام اجرای اثر به قضاوتی شدیداً مداخله‌گرانه دست بزند و فرضاً از بازیگر صحنه انتظار داشته باشد که نه مثل یک بازیگر سینمایی زندگی واقعیش را بنماید؛ بلکه، «بازی» کند و خوب هم بازی کند.

در واقع، تئاتر مجموعه‌ای است که حتی بیننده هم پاره‌ای از آن است. کسی که تئاتر می‌بیند، از خود واکنش نشان می‌دهد؛ تشویق می‌کند و یا با سماجت ساکت می‌نشیند و یا حتی سر و صدا راه می‌اندازد و سالن را ترک می‌گوید و در همان لحظه بر روحیه هنرمند و بنابراین، بر اجرا که ایجاد و خلق نمایش به شمار می‌آید شدیداً تأثیر می‌گذارد. این واکنش، به خاطر نزدیکترین و ملموس‌ترین نوع رابطه هنرمند و مخاطب، به شدت بر روانشناسی بازیگر و عوامل اجرا اثر می‌کند و آن را تغییر می‌دهد. تغییر در اجرا، یک امر کمی نیست. رابطه موجود در سالن نمایش، امری ارگانیک است. بیننده، نزدیک صحنه نشسته و می‌بیند که که دکور واقعیت ندارد، صحنه ساختگی است، آدم‌ها نقش بازی می‌کنند و همان‌هایی نیستند که در روی داد واقعی می‌توانند حضور داشته باشند. فاصله گذاری حضور و

نمایش، واقعیت و بازسازی، ذاتی تئاتر است.

چرا سعی می‌شود در تئاتر دکور واقعی بسازند؟ آیا این بی توجهی به نفس بازسازی در تئاتر نیست؟ آیا بر پشت یک سر در این زمینه حق ندارد؟ به همین دلیل است که امروز تقریباً، نه تنها دکورهای واقعی نما، از تئاتر حذف شده‌اند؛ بلکه، اصولاً دکور دیگر نقش پیشین را بازی نمی‌کند و بیشتر به عاملی نمادین و یا به عبارتی، به عنصری غیرنمایشی تبدیل شده و عملاً در خدمت همان ساختار فاصله‌گذاری قرار گرفته است.

در تئاتر نخستین، چه در مراسم آئینی و اساطیری، و چه در یونان باستان و در تئاتر دوران اعتلا، نقش دکور و ماسک نقشی بارز و اساسی است. «درام یونان، مسلح و آماده، ناگهان در برابر ما ظاهر می‌شود. هم‌چون آتنه^۱ که از سر زئوس^۱ بیرون می‌جهد. این درام به طور ناگهانی و پیروزمند و کامل هستی می‌یابد [...]؛ با این حال، ما هیچ مدرک باستان‌شناسانه‌ای، مبنی بر این که تماشاخانه‌های بزرگ و کلاسیک قرن پنجم پیش از میلاد (دوران اوج تئاتر یونان) چگونه بود نداریم. فقط می‌دانیم که نمایش‌های آن در هوای آزاد به اجرا در می‌آمد و دسته‌گُر بر گرد محرابی می‌خواند و می‌رقصید. ما می‌دانیم که تنها سه بازیگر سخنگو وجود داشت، و، این که آنان، ماسک می‌زدند و هرگاه لازم بود هر کدام دو نقش بازی می‌کردند. ما نوع لباس‌ها و کفش‌هایی را که می‌پوشیدند می‌دانیم. اما، به استثنای این‌ها، هیچ دانش مشخصی درباره تئاتر کلاسیک

یونان و چگونگی کارکرد آن نداریم.^۲

وقتی حضور انسان بر صحنه، نقش مستقیم خود او نیست و وی عاریه‌ای از خدایان و نیمه خدایان و موجودات شگفت‌انگیز سنتی و اساطیری شمرده می‌شود، وجود صورتک و ابزار دیگری مانند دست^۵ هم‌سرایان و دکور به مثابه^۵ عامل انتقال، نقشی دراماتیک در نمایش دارد.

اما، همین‌که عبور از دوران کهن و وسطا به باززائی و عصر جدید ممکن می‌شود، انسان نقش خود را در صحنه می‌یابد، صورتک به کنار می‌رود و دکور نیز به عاملی کناری و فرعی بدل می‌شود. حضور انسان به سبب «غیرخود»^۵ش در صحنه، به نوعی خود او را نیز از عرصه^۵ روی داد حذف می‌کند. در تعزیه و بسیاری نمایش‌های مذهبی دیگر، اصل روی داد نیز برای تماشاگر روشن است و او در پی آن است تا با قضاوت روی امری که در روزگاری دور واقع شده و اُس نمایش بر آن بناست، به قضاوت نهائی در باره^۵ هستی، تقدس و مذهب و مکافات دنیائی و آخرتی دست بزند.

برِشت نیز اعتقاد دارد که حضور نمایشی، عبور از قضاوت در باره^۵ روی داد و ورود به قضاوت در باره^۵ نهاد و جامعه است. و بازسازی در تئاتر، عنصری است که نه تنها نباید با دکور، ماسک، بازی و غافل‌گیری‌های صحنه‌ای و ساخت دراماتیک پنهانش ساخت؛ بلکه، باید هرچه بیشتر در نمود و افشای آن کوشید و مانع از آن شد که تماشاگر در روی داد و صحنه غرق شود و حضور موثر خود را در برابر نمایش فراموش کند. این فاصله‌گذاری، بیش

از هرچیز به شعر و ارتباط مخاطب و خواننده با آن شباهت دارد و از این رو، نمایش نیز، گرچه نه از ابتدا؛ بلکه، به شکلی مداوم و در طول نمایش (نه مانند داستان و سینما در پایان اثر) هدف و انگیزه اصلی خود را بیان می‌دارد. این بازسازی و افشاگری وجودی، در تئاتر کمدی، چنان ابعاد بزرگی می‌گیرد و نمایش چنان از واقعیت روی داد دور می‌شود که هنرپیشه‌ها غالباً صبر می‌کنند تا مردم خنده‌شان را بکنند تا سپس به بازی ادامه بدهند. این تأمل، به مکثی در حرکت زندگی می‌ماند. هنرپیشه تئاتر، وقتی حرف خنده‌دار می‌زند، در چهره و حالتش انتظار شلیک خنده تماشاچی نهفته است. حتی بقیه هنرپیشه‌ها و حتی تماشاچی نیز آماده و منتظر از سرگرفتن این توقف زمانی شلیک توپ خنده است. آیا چنین چیزی در سینما امکان دارد؟ تئاتر، پدیده شگفت‌آوری است که فاصله‌گذاری در بتن آن است؛ و، این از دیرگاهش نشأت می‌گیرد. از نخستین نیایش‌ها و از آن پیش حتی.

شاید بتوان این‌طور گفت که تئاتر خون روشن گاو وحشی تغزل است: خونی از نوزه گاوبازان نخستین که بر دیواره‌های غارها بر گرده گاو اساطیر فرومی‌آمد، تا در نمایشی دیگر، گاو را بر دیواره تئاتر این زمان به بند خود درآورد.

*

راوی

روایت، خصلت ادبیات و هنرهای نمایشی است؛ و تئاتر، روایتی از واقعیت است. بازسازی شده آن، و عنصر دخالت در آن بارز است.

راوی نخستین کیست؟ کل تئاتر، فاصله‌گذاری آن، بازگشت به اصل و بازسازی در آن، نوعی روایت‌گری است. اما در چهره مشخص راوی، از همان صورتک‌های تئاتر نخستین می‌توان سخن گفت. در تئاتر یونان باستان، انسانی که پس صورتکی پنهان می‌شود، جز اجرای نقشی فرعی و بازگوئی و روایت حادثه‌ای که به خود او به عنوان شخصیت نمایشی ربطی پیدا نمی‌کند، نامی جز «راوی» به خود نمی‌گیرد. منتها، چون خصلت روایتی آن‌ها با مجموع ساختاری نمایش عجین است، چهره راوی نمود مشخص ندارد. عین همین نقش را می‌توان برای هم‌سرایان یا قصه‌گویان و سرایندگان ترجیعی، به مثابه راوی زنده نیز قائل بود. هم‌چنین، در تئاتر دوره الیزابت، لحن مطمئن تراژدی، نوعی روایت‌گری است. سخن ادیبانه و کلام کشدار «هاملت»، خود شخصیت نمایشی، و تماشاگر را، هر لحظه به حضوری ماورای نمایش رجوع می‌دهد و دانای کل ادبی را برای ما زنده می‌کند. این خصلت، نه از سر داستان‌گو بودن تئاتر؛ بلکه، ذاتی و عنصر

درونی‌ای است که در ساخت و بافت هر لحظه^۵ آن حضور دارد. به تدریج که به تئاتر امروز نزدیک می‌شویم، از راوی با چهره^۶ پیشین آن فاصله می‌گیریم و قالب‌های فاصله‌گذار مدرن را در بازسازی و اجرای نقش آن تشخیص می‌دهیم. یعنی، با حذف دکور و ماسک و غافلگیری‌های روی‌دادی و نمایشی، روای، درگیر خلوصی نو می‌شود که اوج اثرگذاری دراماتیک و سودجوئی از نگره‌پردازی‌های زیبایی‌شناسانه است. به طوری که، می‌توان ادعا کرد که نمایشگر به نوعی بیش از دیگر زمینه‌های هنری به کنکاش در نگره‌های تازه برآمده و از این رو، تحول ساختارهای زیبایی‌شناسی در تئاتر، امری بارز و برجسته شده است.

پانویس

۱- آتنه (خدای خرد)، دختر ژوپیترا، همسر زئوس (خدای خدایان المپ)، از خدایان اساطیر یونان است که در ایلیاد و ادیسه، اثر هومر، شاعر و حماسه سرای یونانی نقش دارد.

۲- «مقدمه بر دوران زرین تئاتر»، کنت مک گوئن، انتشارات ایپسن، نیویورک، ص ۲.