زبان تئاتر

پدیدآورده (ها) : هلموت هایسن بوتل؛عبداللهی، علی
هنر و معماری :: کتاب صحنه :: تابستان و پاییز 1378 - شماره 5
از 203 تا 206
آدرس ثابت : https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/203499

دانلود شده توسط : منیژه میرمکری
تاریخ دانلود : 26/06/1397

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائهٔ مجلات عرضه شده در پایگاه،مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است. به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه قوانین و مقررات استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.

پایگاه مجلات تخصصی نور

www.noormags.ir

نوشته ی هلموت هایسن بوتل

زبانِ تئاتر

ترجمه ی علی عبداللهی

ادبیات نمایشی یا تئاتر به ادبیات به معنای اَعَم آن تعلق دارد؛ زیرا همچون رمان، شعر، جُستار (مقاله) و اَنواع دیگر ادبی در خدمت زبان است. این موقعیت عام آن است. امّا آیا این جایگاه عام نزد همگان مقبولیت دارد؟ اگر از تئاتر، بیش از هرچه، از آثار نمایشی اواخر دهه ی بیست سخن به میان آید، باز هم قضیه چنین است؟ بله و نه! هر دو پاسخ به گونه ای اغراق آمیز درست است! آنجا که زبان، روش شناسی زبانی، و عناصر زبانی، به گونه ای روشمند، نقطه ی عطف ادبیات نمایشی تلقی می شود، این گونه ی ادبی در ارتباط با انگاره های پیشتاز [آوانگارد] فراگیر از ادبیات قرار می گیرد. بخش تعیین کننده ای از تئاتر معروف به پوچی [ابزورد] آبشخور خود را در همین جا باز می یابد. اثری نمایشی چون «آوازه خوان طاس» *اوژن یونسکو*، که نشان از نحله ی تئاتری خاصی دارد، از رهگذر حادثه ای زبانی به وجود می آید، از رهگذر «سوگ ـ مَضحکه» [گروتسک] شدن بی ربط عبارت پوچ و میان تهی گفتار روزمره. امّا در جایی، در وجه دیگر قضیه، که ادبیات نمایشی از دیدگاه محتوا و درونمایه برجسته می شود، آنجا که به مضمون پرداخته می شود، ـ بن مایه های مشخص و رخدادهایی که به کمک صحنه مجال بروز می یابد ـ پرسش از زبانی که همه ی این ها در آن رخ می نماید، نقش فرودین و ثانوی ایفا می کند و این پرسش به معنای عام آن، اصلاً محلّی از اعراب نمی یابد. این مسئله در مورد آثار *آنوی* و *سارتر*، *تنسی ویلیامز* و *آرتور میلر* همان قدر صادق است که در مورد *آزیورن* و *هوخ هوت*. شاید بهتر باشد آن را با زبان رایج در فیلم ها قیاس کنیم تا با گونه ای دیگر از ادبیات امروز. امّا، راستی، زبانی که در فیلم به کار می رود، چیست؟ این مسئله تنها زمانی توجه ما را جلب می کند که معضل زبان را همچون کانون محوری اثر بدانیم، ولی در موردی که زبان در اثر تقریباً به کناری نهاده می شود یا عقب می نشیند مانند فیلمنامه ی صرف، پانتومیم یا بدیهه سازی ها قضیه آسان تر از این هاست. در اَدبیات نمایشی که از دیدگاه درونمایه و مضمون شاخص می شود، با صحنه به خودی خود و بازی بازیگر، بیش از هرچه، به گونه ای قراردادی و متعارف برخورد می شود.

***

مسلماً این تقسیم دوگانه ی ادبیات نمایشی به ادبیات مضمونی و زبانی، هیچ نمودار خاصی ندارد، که بتوان همه ی متون قابل دسترسی را به درستی در آن جای داد، بلکه شمار بسیاری از آثار نمایشی هستند که از هر دو وجه می توان به آن ها نگریست. آثار *برشت* و *بکت* دو پدر مسلّم ادبیات نمایشی مدرن، نیز تا حد زیادی چنین است؛ و این خود ربطی به ریخت شناسی (سنخ شناسی) نو در ادبیات نمایشی قرن بیستم ندارد، بلکه در ارتباط با طرح افکندن پرسشی ست که همواره در بحث و گفت وگو، بیش از همه ناگفته باقی می ماند. باید

www.noormags.ir

پرسید آیا پرسشی از این گونه، می تواند اصولاً معنایی داشته باشد یا اصلاً پاسخ به آن برای تئاتر امروز اهمیت دارد، یا این که این خود فی نفسه همچون معیاری ست که نقشی ثانوی ایفا می کند.

طرح افکندن این پرسش اصولاً به این دلیل است که می توان آثار تئاتری هرکدام از این دو نویسنده ـ *برشت* و بکت ـ را از هر دو سویه نگریست. برشت مرام شناس [ایدئولوگ] و نظریه پرداز و ارایه کننده ی آموزه های تئاتری در سویی قرار می گیرد و برشت بیگانه ساز زبان در سویه ای دیگر. بکت متافیزیک گرا و دلقک پوچی در سویی، و بکت بندبازِ [Jongleur] بی معنایی ژرف و ژرفا دهنده ی بی معنایی در سویی دیگر. مسلماً، در این میان این دست آویز به سادگی سربرمی آورد، که پرداختن به کاری از این گونه در مورد این شخصیت ها، تنها وجه فرعی و ثانوی کارشان را آفتابی می کند، و به چیز دیگری جز این پیش شرطِ هر اثر هنری زبانی یعنی تطابق درونه و برونه (محتوا و قالب) مضمون و واقعیت زبانی، نمی پردازد. آیا قضیه به همین سادگی هاست؟ البته که چنین نیست! نه تنها تضادهای برآمده از تفسیر و تأویل اثر (که به سهم خود تنها نشانه ای از بیماری نگرش غیر واحد و پراکنده است) بلکه نیز در گیرایی و جذابیت نمایشی؛ تأثیر ناشی از آثار نویسندگان را نمی توان با برداشت هنری سنّتی (یا به زعم من بی زمان) به کناری نهاد. نکته ی شایان توجه و تأمل برانگیز در این گونه ی ادبی این است که کارکرد رسانه ای آن، زبان آن در رابطه با رسانه ی دیگر، قرائت [Rezitation] و بازیِ اثر بر صحنه ی نمایش، دو وجهی ست یا دست کم به ندرت می توان آن را یکجا باز شناخت. موقعیتی از این دست در ادبیات نمایشیِ سنّتی و کلاسیک اروپا وجود نداشته است.

***

تا زمانی که درام منظوم بر صحنه سیطره داشت، قوانین زبانی هم بود که مضمون هر اثر و شخصیت پردازی ها از روی آن طراحی می شد. همچنین در آن زمان گریز از نظم به نثر تمهیدات خاص خودش را داشت. گریزی که در قرن ۱۸ معمول بود، (زمانی مصادف با تراژدی های بورژوایی در آلمان) و به تناسب شخصیت پردازی ها، با ابزارهای زبانی صورت می گرفت. شیوه ی سخن گویی که از سوی نویسنده برای بازیگران مشخص می شد، دیگر بر طبق همخوانی ها و سازگاری های متعارف ادبی (الکساندری، شعر سپید، قافیه و ...) انجام نمی شد، بلکه بر طبق عادات گفتاری شکل می یافت که بیش تر، از محاوره ی غیر ادبی الگو می گرفت تا از شکل زبانی سبک دار، پر طمطراق و صرفاً بدیعی. بازمانده ی درام منظومی که به حیات خود ادامه می داد (یا از نو احیا می شد)، یا دیگر از مدّ افتاده و ناهمخوان با زمانه بود، یا (همچون *ایبسن*، *استریندبرگ* و *هاوپتمان*) کوشش هایی بود برای «شاعرانه کردن» تئاتر «معمولی و عادی».

***

با آغاز قرن بیستم، صلای زبان و سبکی نو، در ادبیات نمایشی در داده شد، که در آثار *ودکیند* یا *ژاری* یا در تئاتر اکسپرسیونیستی، در نزد کسانی چون *اونیل* یا *مایاکوفسکی* واضح تر شنیده شد. در همین دوره شکل نمایش تئاتر، صحنه، رابطه ی صحنه با تماشاگر، و تلاش برای متبلور کردن خواسته های مدرن تر به گونه ای افراطی طرح افکنده شد.

امّا، امروزه چه رخ می دهد؟ ما چگونه [برصحنه] حرف می زنیم؟ چه زبانی می تواند برای تئاتر مفیدتر باشد؟ آیا می توان سبک دارکردن [استیلیزاسیون] اکسپرسیونیست ها یا شخصیت سازی واقع گرایان را برای نیل به این منظور پی گرفت؟ برشت تمام همّ و غم خود را صرف این کار کرد. او در آثارش مایه هایی از اکسپرسیونیسم برگرفت و آن را با زبان کوچه و بازار [چاله میدانی Jargon] یا عبارات میان تُهی و کلیشه ای محاوره درآمیخت و همو به نحو [Syntax] زبان رسمی ضرباهنگ طبیعی زبان عوام را وارد کرد و ... امّا آن هایی که زبان او را پی گرفته و آن را از خود کرده اند، کسانی چون *پترهاکس* یا *هارتموت لانگه* چه کرده اند؟ حاصل، چیزی جز نوعی شاعرانگیِ مبهم و مجهول نبوده است؛ که هرچه بیش تر سعی در امروزی بودن در مضمون می کند، به همان مقدار تأثیر غم انگیزتری برجا می گذارد. «مارسکی» اثر لانگه، عیناً گویی آمیزه ای آبکی از «بَعَل» و «پونتیلا» [ی برشت] است که زبان آن چندان هم از زبان درام نویسان رایش سوم فراتر نمی رود. یا زمانی که *هاکس* در آثارش با الهام از برشت، پیچ و خم سبک دار [استیلیزه] وارد می کند، که در آوردن آن قصد دیگری جز انتقال عریان و صرف اطلاعات دخیل نیست، تأثیر آن نیز همچون عکسی مجدّد یا برگردانی بی بن مایه [موتیف] است با گریزهای معمول در سبک باروك از شعر سپید به نثر.

این ها تنها مشتی از خروارند. نمونه ی دیگر (از نظر زبان) در نقیضه [پارودی]ی اثر برشت، در «مارا ـ ساد» اثر *پیتر وایس* یا در «پلیبرها تمرین شورش می کنند» از *گراس* دیده می شود. هر دو اثر از نظر زبانی تنها یک چیز را ثابت می کنند و آن این است که امکان ندارد همسازی و هماهنگیِ آثار برشت دوباره ایجاد شود و کوشش در راه آن نیز بیش از هر چیز مسخره و مُضحک می نماید (و این که از این تأثیر چیزی جز فرمول های عجیب و غریب، نیش دار و ناجور مشتق نمی شود). امّا، این اتفاق به چه سبب رُخ می دهد؟ محتوای این آثار و آنچه این آثار از آن می گویند، صرفاً کمک کردن به بیان موضوعی سیاسی و روزمره است. آیا این مضمون به بیان درمی آید؟ آیا آنچه بیان می شود، گفتاری ست که بیانش تنها و ضرورتاً بر عهده ی نمایش صحنه ای ست؟ تأثیر [افکت] تدوین زبانی رنگ و لعاب یافته و نقیضه وار، خود را در هر زمان از آنچه به گفت و گو درمی آید و آشکار می شود، جدا می کند، و هر دو مجدداً از آنچه از دیدگاه تئاتری قابل نمایش است، نیز مُنفک می شود. نبض زبان، مصالح و شکل صحنه ها، پابه پای هم پیش می روند. در عین این که تماماً بی ارتباط با هم نیستند؛ امّا اساساً فارغ از هم اند. *پیتروایس* می کوشد، با نمایشی [دراماتیزه]

www.noormags.ir

کردن فرآیند آشوویتس نوعی شکل تئاتری آوازی ـ مذهبی [اوراتوریو] بیابد. مسلماً زبان او باید مستند گردد و اوج شاعرانه ی تئاتر کلاسیک و رفتار زبانی شاخص ناتورالیست ها را به عینیت زبانی برکشد، که همزمان به درستی بیانگر عینیت ها و واقعیت های غیر انسانی باشد که بر سر قربانیان اردوگاه های مرگ آمده بود. خواسته ی او این است. اما آیا صحنه از عهده ی این خواسته برمی آید؟ *وایس* در این جا گویا مسند قضاوت و محکمه را با صحنه اشتباه گرفته است. این همانند پنداری این دو، قضیه ی تازه ای نیست و در ادبیات نمایشی عهد عتیق هم به چشم می خورد. امّا مشخصاً، این خصیصه مربوط به شکل تئاتر کلاسیک است؛ که این خود، مانعی ست بر سر پیوند آن با عینیت گرایی مستند. با چنین نیّتی تنها سطحی محدود از عینیت بخشی تبلور می یابد. و این مسئله امروزه در صحنه های دادگاهی که در کتاب ها نگاشته شده و در فیلم ها آمده، بیش از هر چیزی نمود دارد؛ و می تواند به سهولت در سینما و تلویزیون نیز گسترش یابد. گزینش تئاتری، تکرار زبانی اصل واقعه در قالب نمایش صحنه ای، به ناگزیر سطح استناد آن را تقلیل می دهد. امّا اگر *وایس* بر آن نمی بود که پیش آمد این محکمه و رخدادهای غیرانسانی به زبان آمده در آن را، مستند کند؛ بلکه تنها بر تأثیرات چنین کنش هایی در زبان تکیه می کرد (به طوری که گویی یک یک متهمان به سخن درمی آیند) به طرزی غیرمنتظره به تئاتر به اصطلاح پوچی دست می یافت.

آرابال یا *مروژک* یا *گاتی* در آثار خود، از نظر محتوا چندان از این دیدگاه فراتر نرفته اند. آن ها صرفاً می کوشند از خطر نمایش تزها [Thesenstuck] (که در آثار *وایس* یا *هوخ هوت* یا *کیپهارت* بر روند نمایش سلطه دارند) بگریزند؛ در عین این که به آنچه تنها از تئاتر برمی آید، تکیه کنند، چیزهایی از قبیل: خطابه، ضد خطابه، گفت و گو و تک گویی هایی که در موقع ضرورت با صدای بلند به زبان می آیند. آنچه *وایس*، *هوخ هوت*، *کیپهارت* (و نیز *مارتین والزر* با آن بداقبالی اش) را موفق جلوه می دهد، این نیست که آن ها در نمایش های خود به ماجراها، و معضلات روزمره در قالبی نمایشی و ادبی ـ زبانی می پردازند، بلکه شعف مخاطب است از این که آنچه در روزنامه خبر آن می خوانیم، در صحنه ی نمایش دوباره سر و کله اش پیدا می شود. شعف ما زمانی افزون تر می شود که ماجراهایی از این دست همواره وجدان ما را می آزارد یا دست کم ما را از پیشداوری های حقیر به ظاهر بی آزار راحت می کند؛ همانند «آتش یول» (Joel Brand) بر علیه انگلیسی ها یا «نماینده» (Stellvertreter) بر علیه کلیسای کاتولیک. افزون بر این در اینجا تصوّر ما از صحنه به عنوان محلّ محکمه و مسند قضا به گونه ی وارونه سازی [Umkehrung] شوم پدیدار می شود. آنچه در گزارش های افشاگرانه از اردوگاه های مرگ یا محاکمه ی مزدوران، نمی تواند ما را یکسره به شریک بودن در این جنایت سوق دهد، چیزی ست که در آمرزش و تبرئه ی تئاتری به چشم می خورد. تئاتر ما را از شریک بودن در این گناه مبرّا می کند. از رهگذر تسلّط روحی از این حسّ آزاد می شویم

تنسی ویلیامز

وان زنه

و می توانیم آنچه همواره می کرده ایم بکنیم.

زبان تنها در این زمان نقش پیشگوی نشانه های بیماری را دارد. این مسئله از دیدگاه ادبی دریافتنی نیَست بلکه بیش از همه معضلی ست روان ـ جامعه شناختی. در حین این که تکرار همزمان وقایع سیاسی امروزی و سناریوهای شبه مستند، به زبان ادبیات تشریح می شود (نه این که زبان شان در خدمت بیانی ادبی درمی آید) این تکرار، [اصل] واقعه را از میان می برد. در تکرار این وقایع، جابه جا شدگی به روشنگری و تشریح نمی انجامد بلکه کلّی و مطلق می شود. فکر می کنم آثار یاد شده در این نوشتار (و آثار دیگری از این دست) بیش از آن که نمونه هایی از ادبیات معاصر باشد، نشانه هایی از بیماری قریب الوقوع

www.noormags.ir

واکندگی تمام عیار روان- جامعه شناختی ست.

مونتاژها و بازسازی های *وایس* که به قصد مثبت به کار می رفت، بیش تر یا کم تر از چیزی را طلب می کند که او پیش می کشد. نقش بازی گرانه و صحنه پردازی تئاتری با اسلوب این رسانه ها در تضادند. از دیدگاه روش شناختی، و به مراتب نتیجه بخش تر (اگر بتوان از این دیدگاه قیاسی صورت داد) کم تر به «فاوستِ شما» اثر بوتور و پوسور پرداخته شده است.

***

این ،خود مشتی از خروار است. آثار دیگری را می توان بر این سیاهه افزود. تقریباً آنچه در تئاتر به اصطلاح شاعرانه، می کوشد در شخصیت ها اصول بازیگری و کنش شخصیت ها یا در شیوه ی بیان آن ها نوعی دستگاه استعاره ی کم و بیش افراطی و مایه گرفته از سوررئالیسمِ بی مصرف برای نمایش صحنه ها به کار ببرد. آثار نمایشی «اوبِدی برتیس» را می توان از این نوع دانست؛ یا «شامگاه ضرب المثل ها» اثر *شیهادس* نمونه ی کاملی ست که همه ی این ویژگی ها را در خود دارد. همچنین می توان در باب نقش رسانه ای (یا انتقال دهندگی) اثر نیز پرسید. با این کارِ پاره ای نویسندگان می کوشند، موقعیت های ادبی همگانی و اغلب غیرپیشرو (واپسگرا) را تغییر دهند. در مورد ژنه این مسئله تا حدّ زیادی صادق است. یا در مورد پینتر در ارتباط او با بکت، و تا حدی هم آثار آلبی چنین است. آیا می توان از همه ی نمونه های از این دست یک نتیجه (یا بیش تر) گرفت، که نه آنچنان چند وجهی و نه تجربی باشد؟ آیا پرسش از زبان یک اثر نمایشی، از نقش زبان و کارکرد زبان در آن، اصلاً می تواند اهمیّتی داشته باشد؟ شخصیت های *شهادس* به چه زبانی حرف می زنند؟ یک زبانِ رویایی سراسر غیر واقعی و هذیانی. شخصیت های هوخ هوتّ و کیپهارت به چه زبانی حرف می زنند؟ زبانی که می توان آن را با معیار [استاندارد] روزنامه چی [ژورنالیست] بلندپرواز معاصر سنجید. یا در بکت، *فریش*، *دورنمات* و یا ژنه ؟

ادبیات نمایشی نیز تا آنجا که در حوزه ی ادبیات قرار می گیرد، به رفتار ویژه با زبان وابسته است. در نهایت، چیزی جز همین جایگاه به ظاهر همگانی و معمولی باقی نمی ماند. طیف آنچه برای نیل به زبانی ویژه، پژوهیده می شود و به آزمون درمی آید، گسترده است. این طیف شامل اختراع و بدعت آزاد و تأکید بیش از حدّ بر آواهای زبان در قالبی آهنگین [موزیکال]، تا پاره های زبانی بسیار آرایه دار، تصنعی و پُرطمطراق فراهم آمده از مونتاژهای از پیش اندیشیده تا روانی و سادگی زبانِ روزنامه ای؛ از درماندگی و فلاکت تا بی تفاوتی را شاملَ می شود. در این میان تنها یک چیز را می توان تا حدی به صراحت ابراز کرد، این که وقتی بازیگر ناچار به کار نمایشی روی صحنه می شود، همواره ملزم می شود خود را با نقش تطبیق دهد و آن را خوب بشناسد. ممکن پنداشتن این تطابق به تنهایی -بر اساس هر سبک بازیگری که باشد- همواره منجر به «سازگاری» می شود. پرسش این است که اصلاً تئاتر تا کی می تواند دل مشغول این قضیه باشد؟

نوشته ی مارجری بولتن

ارتباط نمایش با تاریخ

ترجمه ی یداله آقاعباسی

www.noormags.ir