طرح و اجرای نمایش

پی‌یر لارتوماس

مترجم

پریچهره ریاحی

فهرست

مجموعه‌ی تئاتر امروز جهان ۷
مقدمه ۱۳
فصل اول: متن و نویسنده ۱۵
فصل دوم: محل نمایش ۳۳
فصل سوم: نقش‌آفرینان ۵۳
فصل چهارم: از متن تا اجرا ۶۵
فصل پنجم: نمایش‌ها و تماشاگران ۸۳
فصل ششم: مشکلات کنونی تئاتر ۹۹
نتیجه ۱۳۹
خلاصه‌ی فهرست کتاب‌های مرجع ۱۴۵

مجموعه‌ی تئاتر امروز جهان

وجود بیش از هجده دانشکده‌ی هنرهای نمایشی دولتی و خصوصی در سراسر کشور، به اضافه‌ی ده‌ها کارگاه آزاد آموزش هنر بازیگری و کارگردانی، که هر ساله دست‌کم ۱۲۰۰ فارغ‌التحصیل متخصص و تعلیم‌دیده وارد بازار تولید هنرهای نمایشی می‌کنند، در جوار ۲۰۰ گروه داوطلب شرکت در جشنواره‌ی نمایش‌های آیینی سنتی، ۳۳۶ گروه تئاتر معلولین در سراسر کشور، ۵۱۰ گروه تئاتر مردمی در ۴۳۷ سرای محله‌های تهران، وجود ۱۲۰ گروه تئاتر فعال در حوزه‌ی نمایش‌های ویژه‌ی کودک و نوجوان، ۴۵۷ گروه تئاتر عروسکی متقاضی در جشنواره‌های داخلی تئاتر عروسکی، ۲۶۷ گروه خیابانی دارای پروانه و ۴۷۰ گروه حرفه‌ای خواهان شرکت در جشنواره‌ی سالیانه‌ی تئاتر فجر، که در مجموع یک نیروی فعال ۲۰۰ هزار نفره در سراسر کشور را تشکیل می‌دهند، ما را در برابر مطالبات نیرویی فعال، جوان و پویا قرار می‌دهد که برای آموختن و اندوختن، بیش‌تر از هر زمان دیگر، نیازمند منابع و کتاب‌های پرارزش و علمی در همه‌ی زمینه‌های نظری و عملی هنر نمایش‌اند. کافی است تنها یادآوری کنیم که در زمینه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی، در سال ۱۳۹۲، حدود ۳۰۰۰ نمایش‌نامه توسط درام‌نویسان جوان ایرانی به رشته‌ی تحریر درآمده است. ارقام و آمار زمینه‌های دیگر نیز بسیار درخور توجه‌اند:

ـ برپایی ۸۷ جشنواره و همایش و یادواره: ۳۲ جشنواره‌ی استانی، ۶ جشنواره‌ی منطقه‌ای و ۵۲ جشنواره با عناوین مختلف از سوی گروه‌های نمایش در نقاط مختلف کشور.

ـ تولید ۴۹۳۸ نمایش از سوی گروه‌های نمایش و ادارات فرهنگ و ارشاد اسلامی سراسر ایران.

ـ تعداد ۶۷۶۹۹ اجرا از نمایش‌های تولید شده در گونه‌های مختلف.

ـ وجود ۱۲۲۳۰۶۹۱ مخاطب و تماشاگر.

تعداد تالارهای فعال محل اجرای نمایش در سراسر کشور ۳۹۹ سالن.

طرفه آن‌که (بر طبق آمار ارائه شده از طرف دفتر طرح و برنامه‌ی اداره‌ی کل هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) این آمار و ارقام تنها مربوط به فعالیت‌های یک ساله‌ی ۱۳۹۲ در مراکز هنری و ادارات وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. حال اگر فعالیت‌های گوناگون: ۷۲ کانون نمایش دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی، کانون‌های فرهنگی و هنری مساجد، واحد فرهنگی هنری بنیاد شهید، واحد آموزش و تولید حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، و سرانجام حجم بالای آموزش و تولید نمایش در ده‌ها خانه‌ی فرهنگی و فرهنگسراهای تهران و شهرستان‌ها را هم بیفزاییم، خواهیم دید با نیرو، توان، کار و خلاقیت بسیار گسترده‌تری روبه‌روییم که به علت جوانی و جست‌وجوگری، از هر نظر نیازمند تعلیم و آموزش‌اند. بنابراین بر اهل فن و قلم و مراکز علمی و انتشاراتی است تا در برابر استقبال گسترده و بی‌سابقه‌ی هنرمندان، دانشجویان و هنرجویان از این هنر پایه‌ای کهن و توانمند، تا آن جا که در توان دارند،

بکوشند به قدر وسع و دانش خود از خرمن تجارب زنده و منابع علمی امروز دنیا توشه بردارند و به نوبه‌ی خود، پالوده و پیراسته و علمی، در دسترس این نسل جست‌وجوگر و زنده و فعال بگذارند، تا حتی‌الامکان فاصله‌ی فنی و فکری خود را با آخرین تجربیات و دستاوردهای امروز جهان کم و کم‌تر کرده باشیم.

از این نظر تألیف و ترجمه‌ی مجموعه‌ای از کتاب‌های ارزنده و علمی که هم، ارزش دانشگاهی داشته باشد و به کار کلاس‌های درس و تحقیق دانشگاهی بیاید، و هم مفید به حال تجربیات عملی و کارهای اجرایی گروه‌های فعال نمایشی در مراکز حرفه‌ای و تجربی، اولین دل‌مشغولی ما برای تألیف و انتشار این مجموعه است. به خصوص که در غیاب مراکز پژوهشی و علمی، نبود تحقیقات منظم هنرهای نمایشی، فقدان مراکز اسناد و مدارک هنری، و نیز کمبود کتاب و کتابخانه‌های تخصصی، ما در همه‌ی زمینه‌ها با کاستی‌های جدی و چشمگیری روبه‌روییم.

وجود پاره‌ای پژوهش‌های سطحی ژورنالیستی نیز که تألیف‌شان بسیار شتاب‌زده صورت می‌گیرد و اغلب آن‌ها به شدت کهنه و تکراری بوده و یا رونویسی ناشیانه از کتاب‌های دیگران و منابع خارجی‌اند و تقریباً هیچ کدام به نیازهای واقعی امروز هنر و هنرمندان ایران پاسخ نمی‌گویند و تا به امروز جز غلط‌آموزی، سطحی‌نگری و «پخته خواری» سود دیگری در بر نداشته‌اند.

گفتن ندارد که خلاقیت‌های نمایشی گوناگون هنرمندان ما زمانی به سامان می‌رسد و از ارزش‌های مثبت و ماندگار برخوردار می‌شود که زیربنای تئوری محکمی داشته باشد. و به درستی این مهم به دست

نمی‌آید مگر به یاری آموزش درست، استادان فرهیخته، وجود منابع موثق و داشتن مآخذ دقیق و علمی که باب نظریات نوین یا بحث‌های تازه را بگشاید، و یا از اصول پایه و راه‌کارهای نوین برای غنای زیبایی‌شناسی نمایش امروز سخن در میان آورد.

از سوی دیگر کثرت فرهنگ‌ها و وجود سبک‌ها، شیوه‌ها و گونه‌های جدید تئاتر در کنار آثار گوناگون بازمانده از حوزه‌های تمدن‌های مختلف از ۲۵۰۰ سال پیش تاکنون، فرهنگ تئاتر را چنان غنی و پیچیده و پرپشتوانه کرده است که بدون شک بدون تجهیز خود به منابع معتبر تاریخی یا تشریح اصول و روش‌های آن به یاری منابع پایه‌ای و مآخذ تشریحی نوین، امکان ندارد از دستاوردها و تجربیات گرانبار هزاران ساله‌ی این هنر در سطح جهان باخبر شویم.

بنابراین تلاش ما این خواهد بود تا این مجموعه، هم در زمینه‌ی نظری و عملی به نیازها پاسخ گوید و هم در باب مباحث تاریخی، ژانرها، سبک‌ها و تجربه‌های نوین، کمبودها را برطرف کند. و هدف در همه حال ارتقای سطح کمی و کیفی هنر نمایش و تأمین نیاز هنرمندان، دانش‌آموختگان و دوستداران این هنر در زمینه‌های فکری و فنی پر ارزش است. باشد تا در جای خود پژوهشگران، منتقدان، گزارشگران هنری و خوانندگان مختلف را نیز به کار آید. و به‌ویژه هنرمندان گرامی شهرستان‌های دور و نزدیک را که امکان دسترسی کم‌تری به مراکز علمی و دانشگاه‌ها دارند از هر نظر یاری رسان باشد.

قطب‌الدین صادقی

«اگر یک بازیگر، به مفهوم واقعی کلمه،
خود آموخته باشد، استثناست»
ص ۵۰، س ۱۷ همین کتاب (م)

برای مادرم، شهلا ریاحی

به پاس بیش از پنجاه سال فعالیت هنرمندانه‌اش در عرصه‌ی تئاتر، سینما، رادیو، تلویزیون (از سال ۱۳۲۳ تاکنون).

با تشکر از پدرم، اسماعیل ریاحی

به خاطر شهامتی که داشت و همسر زیبا و جوانش را به جمعی برد که مردود جهل زمان بود، و با درود به این دو هنرمند که در کمال شرافت و انسانیت، از سال ۱۳۲۰، در کنار هم زندگی می‌کنند و سرمشقی هستند برای فرزندان‌شان و تمام فرزندان سرزمین ما ایران

عمرشان طولانی باد...

پریچهره ریاحی ۱۳۷۵

فصل اول

متن و نویسنده

گفتیم که کار، با متن آغاز می‌شود. کسانی خواهند گفت که نه همیشه، زیرا هنرپیشگان می‌توانند بداهه گویی کنند و بلافاصله به «کمدیا دل‌آرته»[1] استناد می‌جویند. اما این شکل از تئاتر عبارت است از نوعی شبه بداهه‌سرایی که در آن بازیگران در قالب‌های مشخص، همواره شخصیت‌های نمایشی معین و کاملاً تیپ شده‌ای را ایفا می‌کنند و مجموعه‌ی گفت و شنود مورد استفاده‌ی آنان را به کار می‌برند. گفتگوی دراماتیک (نمایشی) برای آن‌که بداهه گونه ادا شود، کیفیت بالایی را می‌طلبد. ممکن است یک بازیگر یا یک هنرمند موزیک ـ هال، وقتی به تنهایی در صحنه است، با تغییر گفته‌های خود در برابر واکنش‌های تماشاگران مهارتی از خود بروز دهد اما در گفتگوی نمایشی اگر بخواهیم مؤثر واقع شود، در آن‌جایی برای بداهه گویی واقعی وجود نخواهد داشت. بداهه گویی واقعی در زندگی کاربردی ندارد مگر در مباحثه‌ی جمعی روان‌شناختی که جنبه‌ی درمانی دارد و یا در تماشاخانه به هنگام تمرین نمایشنامه که با جملاتی نزدیک به جملات متن گفته می‌شود و در کاربرد پیاپی، جا می‌افتد و متنی می‌شود که به نمایش درمی‌آید.

---

1. Commedia dell'arte

با توجه به مطالب بالا، آن‌چه مورد نظر ماست متنی است که برای نمایش نوشته شده است، پس در این بحث، تئاتر خطابی را کنار می‌گذاریم. تئاتر خطابی از انواع فرعی ادبی بسیار ویژه‌ای است که نویسنده به جهت تسهیل در امر نوشتن، قالب گفتگوی نمایشی را برای آن انتخاب می‌کند و حتی به تقسیم‌بندی حرکت‌ها و صحنه‌ها می‌پردازد. اما این نوع نوشته درواقع نمایشنامه محسوب نمی‌شود و هیچ‌گونه تأثیر نمایشی، به مفهوم وسیع کلمه، نه دارد و نه می‌تواند داشته باشد و نه به این قصد نوشته شده که دارای چنین تأثیری باشد. در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم، آثار بسیاری به این صورت نوشته شدند (مانند «سنگرهای خیابانی»[1] اثر لویی ویته[2] در سال ۱۸۲۶). این‌گونه نوشته‌ها به تئاتر تعلق ندارند. اما نوشته‌هایی چون آثار موسه[3]، یعنی دو نمایشنامه‌ای که نویسنده‌ی آن، خشمگین از شکست نمایشنامه‌ی شب ونیزی[4]، تحت عنوان «نمایشی روی یک صندلی راحتی»[5] در سال ۱۸۳۲ منتشر نمود، متعلق به تئاتراند. موسه عاشق تئاتر بود. بیشتر اوقات به تماشای آن می‌رفت و هرگز با اجرای نمایشنامه‌های خود مخالفت نمی‌کرد. اگر نمایشنامه‌ی «لورنزاچیو»ی[6] خود را در زمان حیاتش بر صحنه ندید، برای این بود که می‌پنداشتند این نمایشنامه مسایل خطرناکی را مطرح می‌کرده است، ولی تا به امروز، این نمایشنامه به موفقیت انکارناپذیری دست‌یافته است. نخستین نمایشنامه‌های کلودل[7] نیز همین سرنوشت را داشته است. خلاصه این‌که خواستن یا نخواستن، امید داشتن یا نداشتن نویسندگان به این‌که آثارشان روی صحنه برود مهم نیست، مهم این است که احساس درستی از تئاتر دراماتیک داشته باشند، احساسی که تنها به بزرگان هنر داده شده است.

1. *Les Barricades* 2. Louis Vitet 3. Alfred de musset 1810-1875
4. *La nuit Veritierne* 5. *Un Spectacle dans un fautevil* 6. *Lorenzaccio*
7. Paul Claudel 1868-1955 شاعر، نمایشنامه‌نویس، نویسنده

با کنار گذاشتن بحث تئاتر خطابی، در این‌جا فقط به آثاری که واقعاً مربوط به نمایش هستند، یعنی آثاری که برای اجرای روی صحنه نوشته شده‌اند می‌پردازیم. البته این آثار چون منتشر می‌شوند به‌عنوان مطلب خواندنی هم مورد استفاده قرار می‌گیرند، اما واقعیت این است که زندگی هنگامی در این‌ها جاری می‌شود که به اجرا درآیند. نمایشنامه‌نویسان به‌طور عموم وقتی که نمایشنامه‌های‌شان از صحنه به کتاب منتقل می‌شوند احساس نگرانی می‌کنند، مولیر[1] در مقدمه‌ی نمایشنامه‌ی «طبیب عاشق»[2] می‌نویسد: «همه به خوبی می‌دانیم که نمایشنامه‌های کمدی فقط برای اجرای روی صحنه نوشته شده‌اند». برشت[3] هم به همین موضوع توجه داده است و می‌گوید: «هر نمایشنامه‌ای که به راستی شایسته‌ی این نام باشد، تا یک‌بار روی صحنه نرود، مفهوم نخواهد شد». برای نمایشنامه‌نویس، خطابه‌نویسی، مصداق کاچی به از هیچی را دارد که خود خوانندگان به‌خصوصی را جلب می‌کند. مولیر همواره در مورد کمدی‌های خود می‌گوید: «بخش عمده‌ی ظرافت‌های این کمدی‌ها مربوط به حرکت و لحن صدا می‌شود. من فقط به کسانی پیشنهاد خواندن متن این کمدی‌ها را می‌کنم که بینش درستی برای تجسم بازی تئاتری از نوشته دارند». این کار مستلزم آن است که خواننده، شناخت نسبتاً پیشرفته‌ای از عناصر گوناگون نمایشنامه‌نویسی و رفت‌وآمد مداوم به سالن‌های نمایش داشته، دارای آموزشی طولانی در این زمینه باشد. به این ترتیب مشخص می‌شود که چرا نمایشنامه‌های مدرن، حتی آن‌هایی که روی صحنه موفقیت بزرگی کسب کرده‌اند، به عنوان کتاب خواندنی، به نسبت کمتر مورد استقبال قرار می‌گیرند.

نمایشنامه چون یک متن است، به ناچار نوشته می‌شود، اما به این منظور که بیان شود یا بهتر بگوییم به نمایش درآید. زیبایی این متن بستگی به تأثیر نمایشی آن دارد و این معیاری است شامل خصایص ویژه و در نهایت این

1. Moliere 1622-1673 2. *L Amour médcin* 3. Brecht