

تبیین نمایش تلویزیونی با رویکرد به نظریه‌ی «اجرا» و «تئوری فیلم»

کاظم نظری^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۲۴

چکیده

این پژوهش بر پایه نظریه‌ای بیانی در مورد نمایش تلویزیونی بر اساس نوع ارتباط بین فضای تولید و اجراء و فضای دریافت مخاطب صورت گرفته است. هدف مقاله تعریف ماهیت و ساختار نمایش تلویزیونی با توجه به فنون و روش‌های ارتباطی برای دستیابی به بیان خاصی است که می‌توان از این گونه برنامه‌سازی انتظار داشت. به نظر نگارنده، نمایش تلویزیونی به‌عنوان رسانه‌ای که هم‌زمان از امکانات نمایشی تئاتر و تکنیک‌های تلویزیون بهره می‌برد، سبب شکل‌گیری رسانه و البته هنری متفاوت با بیانی نو شده است. با سلطه‌ی قطعی این بیان بر دو زبان تئاتر و تلویزیون، شاهد شکل‌گیری و پدیداری نظریه خاصی در عرصه بیانی رسانه با عنوان نظریه بیانی نمایش تلویزیونی؛ «پخش - اجرا» هستیم. این پژوهش از نوع توصیفی - تحلیلی و براساس مقایسه تطبیقی و اسناد کتابخانه‌ای است و بر پایه آرای «ریچارد شکنر» و «بلا بالاش» استوار است. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد نظریه‌ی شکنر و نظریه فیلم بالاش؛ در مورد ماهیت نمایش تلویزیونی، با سه موضوع کلان ماده خام، تکنیک ساخت و در نهایت، پخش و اجرای زنده توأم است.

واژه‌های کلیدی: پخش زنده، نمایش تلویزیونی، ریچارد شکنر، بلا بالاش

مقدمه

این مقاله با توجه به فقدان نظریه‌پردازی درباره‌ی نمایشِ تلویزیونی، و نبود یک نظریهٔ منسجم در این زمینه، درصدد یافتن راه‌حلهایی در جهت ایجاد بیان یا زبانی مستقل از تلویزیون و تئاتر برای این رسانهٔ ارتباطی است که برخاسته از درک ماهیت و ذات نمایش و تلویزیون باشد.

از دیدگاه برخی از محققان رسانه، برنامه‌های تلویزیونی باید سرگرم‌کننده، صمیمی و ملموس باشند. تلویزیون رسانه‌ای است که هم عامهٔ مردم، هم خواص و نخبگان آن را تماشا می‌کنند (شهباز، ۱۳۸۹: ص ۵۰) و از نظر روش و ارتباط، از عناصر دراماتیک و زبان بیانی خاص آن استفاده می‌کند (گل‌محمدی، ۱۳۹۵: ص ۵). «تلویزیون از همان قدم‌های نخستین ظهور و حضورش در گستره ارتباطات رسانه‌ای و از ابتدای کارش در عرصهٔ برنامه‌سازی، نمایش را به عنوان گونه‌ای برتر از سرگرمی و نوعی عالی از محمل‌های ارتباطی با مخاطب، در میان انواع برنامه‌های خود پذیرا شد (مودیان، ۱۳۸۳، ص ۴۰). بدین ترتیب، اشکال مختلفی از نمایش در تلویزیون تجربه شد (گل‌محمدی، ۱۳۹۵: ص ۵). از طرفی، تئاتر نیز به عنوان یک هنر نمایشی، بیان ویژهٔ خود را داراست که با آن انسانها کردار انسانی دیگر را در زمان و مکانی معین، تماشا می‌کنند یا تماشایی می‌یابند (وودرلف، ۱۳۹۴: ص ۲۵) نیز چون سایر هنرها زبان خاص خود را دارد و نوعی شیوهٔ بیان رسمی و فرهیختهٔ هنری است (همان: ۳۳). بنا به تعریف «اریک بنتلی» که نمایش در ساده‌ترین حد آن عبارت است از الف در نقش ب در حالی که ج آن را تماشا می‌کند (هولتن، ۱۳۸۹: ص ۲۱) از نظر مارتین اسلین (۱۳۸۲) درام، در دنیای امروز، بی‌گمان اهمیتی فراوان یافته و در مقایسه با روزگار پیشین، هم تماشاگرانش بیشتر شده‌اند و هم شمار درام‌های گوناگون فزونی پیدا کرده است (ص ۵). همچنین در نظر پال وودراف (۱۳۹۴) تئاتر یک نیاز است و یک امر فرهنگی است (ص ۱۹). به هر حال، درام به یکی از ابزارهای عمده‌ی اطلاع‌رسانی و شیوه‌های مسلط تفکر درباره زندگی و موقعیت‌های آن تبدیل شده است (اسلین، ۱۳۸۲: ص ۵). تئاتر، قالب و شکلی بسیار گسترده و پُرژرفا برای فرهنگی‌ترین و فلسفی‌ترین

اندیشه‌های بشری است و جهان پیشرفته و تکنولوژیک امروز نیز در سایه رشد فزاینده تصاویر تلویزیونی برای تأثیر افزونتر و برد بیشتر این بنیان‌ها سعی در تلفیق و پیوندش با تئاتر دارد (رجب‌زاده طهماسبی، ۱۳۹۴: ص ۱۴۸).

البته تلویزیون به جز سال‌های نخستین اختراع خود که از رسانه‌های دیگر وام می‌گرفت، دارای زبان خاص خود است (شهباز، ۱۳۸۹: ص ۵۰). مجموعه‌ای از عوامل و ویژگی‌های ذاتی تلویزیون سبب شده که این رسانه بیان منحصر به فردی داشته باشد. از نظر اربابی و دیهیم (۱۳۹۳) چون همزمان پنخس می‌شود، نوعی حالت بی‌واسطگی به صحنه نمایش می‌دهد که موجب تمرکز توجه دیداری و احساس مشارکت می‌شود (ص ۳۲) و (اولسون، ۱۳۷۷).

این مقاله درصدد پاسخگویی به سوالاتی است که منجر به درک ماهیت نمایش تلویزیونی، ایجاد و یا درک زبانی مستقل از تلویزیون و تئاتر برای این گونه ارتباطی می‌شود. این سوالات به دنبال مسائل جزئی نیستند و بیشتر، کلیات را شامل می‌شوند. البته قبل از هر نوع جستجویی، ابتدا باید در جستجوی پاسخی مناسب برای این پرسش اساسی بود که؛ ماده‌ی خام نمایش تلویزیونی چیست؟ یعنی نمایش تلویزیونی از چه چیزی ساخته می‌شود؟ به عبارت بهتر، خط ممیزش با تئاتر و تلویزیون در کجاست؟ «تئاتریت» نمایش تلویزیونی اهمیت دارد؟ یا تلویزیونی و تصویری بودنش؟ ماهیت نمایش تلویزیونی بر پایه ذاتش است و یا بر پایه‌ی رسانه‌ای که آن را پنخس می‌کند؟ نسبت ماهیت این گونه‌ی تلویزیونی و تئاتر با تکنولوژی چیست؟ به تعبیری، چه نسبتی میان تکنولوژی و نمایش تلویزیونی وجود دارد؟ همچنین نسبت یک نمایش تلویزیونی با واقعیت چیست؟ رابطه‌ی نمایش تلویزیونی با واقعیت بیرونی چیست و چگونه می‌تواند به واقعیت - اگر دغدغه‌ی آن را داشته باشد - رجوع کند؟ یعنی چه میزان از تئاتریت برای نمایش تلویزیونی حتمی است و از عناصر اصلی آن محسوب می‌شود؟ امر واقع چه کیفیتی در نمایش تلویزیونی باید داشته باشد؟ چه میزان از این عناصر وابستگی به تلویزیون و نوع ارائه آن دارند؟

گل محمدی در ابتدای کتاب «قواعد اجرای نمایش در تلویزیون» (۱۳۹۵) آن را یک توانایی ارزیابی می‌کند؛ توانمندی زنده بودن یکی از ویژگی‌های اساسی تلویزیون است که تئاتر نیز همین ویژگی را دارد (ص ۲). به هر حال اگر نمایش تلویزیونی محصول زاد و ولد هنر تئاتر و تلویزیون قلمداد شود، تلفیق این دو با نسبت‌هایی متفاوت همواره ساختار بیانی آن را تشریح کرده است؛ شهبها (۱۳۸۹) آورده است: تلفیق دو رسانه تئاتر و تلویزیون نشان‌دهنده غفلت از ماهیت هر دو رسانه است (ص ۵۰). نمایش تلویزیونی تولید اندیشه و فن تئاتر با ابزار تلویزیونی است (رجب‌زاده طهماسبی، ۱۳۹۴: ص ۱۴۸).

مودبیان (۱۳۸۳) در طبقه‌بندی چهارگانه انواع خود از تئاتر تلویزیونی براساس تاریخیچه ارتباط تئاتر و تلویزیون را عبارت از؛ [۱] گزارش زنده تئاتری، «چیزی که به آن گاه معجزه تلویزیونی اطلاق می‌کنند (ص ۴۹)، [۲] ضبط و پخش تئاتر صحنه‌ای که آن را «تئاتر استودیویی (ص ۵۰) می‌نامد و تئاتر اقتباسی برای تلویزیون. که به باور مودبیان: به زبان تلویزیون نزدیکتر می‌شویم (ص ۵۰) و آن را اقتباس تلویزیونی (ص ۵۱) می‌داند و [۴] تله‌پلی (ص ۵۱). تله‌پلی با دو مفهوم توأمان نظری و عملی (نگارش اجرایی) آن، به نمایش‌نامه‌ای اشاره دارد که برحسب مشخصات تلویزیونی و فضای ارتباطی آن و صرفاً برای اجرا در تلویزیون نگاشته شده است (مودبیان، ۱۳۸۳: ص ۵۱). این تقسیم‌بندی شبه‌تاریخی تقریباً مورد پذیرش شهبها، رجب‌زاده طهماسبی و گل محمدی قرار گرفته است. رجب‌زاده طهماسبی (۱۳۹۴) در مورد دوره چهارم اضافه می‌کند؛ تلویزیون دراماتورژی ویژه خود را یافته و تکامل می‌بخشد و متن فقط برای تلویزیون به شکل اصلی خلاقه و غیر اقتباسی و با فصل‌بندی‌های تلویزیونی نوشته و اجرا (ضبط) می‌شود (صص ۱۵۱ و ۱۵۲).

در روند پژوهش، چنانکه تاکنون نمایانده شده، جستجو در میان دو رسانه تلویزیون و تئاتر به عنوان راهگشای مقاله برای تبیین نظریه‌ای کارآمد، مورد توجه است. در بررسی موضوع تعامل تئاتر و تلویزیون، اولین نکته‌ای که به ذهن می‌رسد تفاوت‌های این دو رسانه است (گل محمدی، ۱۳۹۴: ص ۱).

نمایش تلویزیونی - نسبت به واقعیت - حتماً رویکردی متفاوت با تئاتر دارد، هر چند خود تئاتر همچنان در پی درک رابطه‌ی دقیقی بین واقعیت و قرارداد است. تاثیر تئاتر به خاطر شکل ارائه‌ی آن در واقعی‌ترین شکل ارائه این هنر نیز وجود قطعی دارد و این وجود، همواره خود را با اجرای زنده می‌نمایاند، همان‌طور که سینما با اکران.

به نظر نگارنده، مهمترین مسئله در درک زبان نمایش تلویزیونی، زنده بودن، قرارداد و قرارداد واقعیت و زمان و مکان است. در واقع، نگارنده در صدد جستجوی بیان نمایش تلویزیونی در رابطه‌ی مکان و زمان اجرای زنده هستند. مکان اجرا برای پخش زنده و زمان اجرا برای پخش زنده که در برابر مخاطب تلویزیونی صورت می‌گیرد عامل به وجود آورنده‌ی ماهیت و ذات نمایش تلویزیونی است. از طرفی، نوع ارائه‌ی یک موضوع به شکل پخش زنده، رابطه‌ی جدی و تنگاتنگی با ماهیت و ذات نمایش تلویزیونی دارد. مسئله مهم دیگر، رابطه‌ی امر دراماتیک و نمایش تلویزیونی است. به نظر می‌رسد وجود امر دراماتیک به عنوان هسته اصلی یک تئاتر و نمایش تلویزیونی، وجه اشتراک موثری در شکل‌گیری زبان نمایش تلویزیونی است. به نظر نگارنده، تحلیل و پاسخ به پرسش‌های مطرح شده زمانی تحقق خواهد یافت که ماده خام نمایش تلویزیونی را مشخص نمایند و «بیان نمایش تلویزیونی» برای درک ماهیت خود ناچار به درک نوع و روش ارتباط است؛ یعنی به مثابه اکران برای یک فیلم سینمایی در یک سالن سینما؛ همچنین به مثابه اجرای نمایشنامه در یک تئاتر و سالن تئاتر یا نوع ارائه‌ی یک نمایش تلویزیونی در برابر مخاطب در تلویزیون. دقیقاً منظور نویسندگان، ایجاد رابطه‌ی درست همچون، رابطه‌ی اکران و سینما یا اجرا و تئاتر و البته پخش زنده و نمایش تلویزیونی است. اگر سینمائییت سینما وابسته به اکران است، کما اینکه تاثیر تئاتر به اجرا، نمایش تلویزیونی هم با پخش زنده، خود را بیان می‌کند و معنای خود را به دست می‌آورد.

روش‌شناسی پژوهش

«نظریه» حاکی از گمانه‌زنی است. نظریه می‌تواند تبیین چیزی باشد. نظریه تبیینی است که اثبات صدق یا کذب آن ممکن است دشوار باشد. در واقع تبیینی ارائه می‌دهد که

بدیهی نیست (کالر، ۱۳۸۹: ص ۸) «در ستایش از تئوری» عنوان مبحثی است که بالاش در ابتدای کتاب خود؛ «تئوری فیلم» آورده است. بالاش (۱۳۷۶) می‌گوید: همه می‌دانیم... که هنر فیلم بیش از هر هنر دیگری بر افکار عمومی تأثیر می‌گذارد. اما تا وقتی که قوانین و امکانات این وسیله هنری را به دقت مورد مطالعه قرار نداده‌ایم، قادر به کنترل و هدایت نخواهیم بود. طبیعتاً اکنون تئوری فیلم به عنوان مهمترین موضوع مورد بحث تئوری هنر مطرح است (ص ۱). از نظر بالاش (۱۳۷۶) برای هنر تصویر متحرک: نظریه‌ای که جهت و مقصد قوانین درونی را شرح دهد تئوری مبتکرانه‌ای خواهد بود که به آینده نظر دارد (ص ۵). بنابراین مسلم انگاشته نمی‌شود. با این همه نظریه باید چیزی بیش از فرضیه باشد: نمی‌شود بدیهی باشد؛ باید در آن روابط پیچیده و نظام‌مند، میان چندین عامل وجود داشته باشد و نتوان آن را به سهولت تأیید یا رد کرد (کالر، ۱۳۸۹: ص ۸).

برای تبیین بنیان‌های نظری مقاله و بررسی تحلیل ذاتی و ماهیتی ساختار تئاتر با رویکردی جدی به نمایش و با توجه به کتاب «نظریه‌ی اجرا» اثر ریچارد شکنر و برای دریافت وجوه ارتباطی و تحلیل ذاتی و ماهیتی تلویزیون به کتاب «تئوری فیلم خصوصیت و رشد هنری جدید» بلا بالاش توجه شده است. با این توضیح که هر آنچه نظریه‌پرداز [سینمایی] احساس می‌کند، پرسش مهمی را در سینما به شیوه خود مطرح می‌کند و شیوه بالاش و سوالات او به بحث تصویری تلویزیونی تئاتری ما نزدیک است.

چارچوب نظری

بلا بالاش

دهه ۱۹۲۰ عصر بزرگ اندیشه، یعنی عصر پیدایش مهمترین «نظریه‌های شکل‌گرا» و مکتب شکل‌گرایی در نظریه‌پردازی فیلم است. شکل‌گرایانی چون ایزنشتاین، آرنه‌ایم، ورتوف، پودفکین، کولشوف، و بالاژ (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴: ص ۵۰). این گروه از نظریه‌پردازان دریافتند که: سینما.. یک شکل هنری هنرمند.. است (آندرو، ۱۳۸۹: ص ۱۳۶). بالاش، نظریه‌پرداز شکل‌گرا و زیبایی‌شناس، کارگردان سینما، و فیلم‌نامه‌نویس مجارستانی

است. تئوری فیلم، آخرین اثر اصلی بلا بالاش است. هرچند او از همان آغاز، ضرورت وجود یک تئوری برای سینما را می‌دانست. تا وقتی که قوانین و امکانات این وسیله هنری را بسیار با دقت مورد مطالعه قرار نداده‌ایم، قادر به کنترل و هدایت این هنر نخواهیم بود (بالاش، ۱۳۷۶: ص ۱).

بالاش کتاب خود را با نگاهی به تکوین سینما آغاز می‌کند؛ هدف او عبارت است از محدود کردن موضوع به هنر سینما یا آنچه وی شکل - زبان [بیان سینمایی] سینما می‌نامد (اندرو، ۱۳۸۹: ص ۱۴۹). بالاش (۱۳۷۶) اهمیت موضوع را در این می‌دانست که هنر تصویر متحرک همان هنر توده‌پسند قرن ماست؛ نقشی که اینک تلویزیون بر عهده گرفته است. به این معنا که روحیه مردم و به‌خصوص جماعت شهرنشین، تا حد زیادی ثمره این هنر است، هنری که در عین حال، صنعت عظیمی است (ص ۱). بین تکمیل دوربین فیلمبرداری و شکل‌گیری زبان و بیان یک رسانه، از دیدگاه بالاش (۱۳۷۶) تفاوت عمده‌ای وجود دارد (ص ۱۷). او نتیجه می‌گیرد که هنر فیلم خودبه‌خود از دوربین فیلمبرداری فرانسوی نروید (بالاش، ۱۳۷۶: ص ۱۷). از نظر اندرو (۱۳۸۹) دورنمای بالاش چنان است که گویا معتقد است وظیفه یک نظریه کامل سینمایی عبارت است از هدایت سینما به سوی روش‌های پربارتر (ص ۱۴۹). پرسش‌های بالاش از جمله؛ چه هنگام و چگونه سینماتوگرافی به یک هنر مستقل بدل شد؟ بسیار مناسب برای طرح بیان جدید یک رسانه است.

بالاش برای بیان اندیشه خود به هنر تئاتر و روش‌های ارائه آن می‌پردازد که این مسأله از جمله دلایل انتخاب این نظریه‌پرداز برای تبیین نظریه بنیانی این مقاله است. او به نوعی از «تصویر تئاتر شده» اشاره می‌کند و نام آن را «تئاتر عکاسی شده» (اندرو، ۱۳۸۹: ص ۱۵۰) می‌گذارد. او بین تصویر تئاتر عکاسی شده و هنر سینما تفاوت جدی قائل می‌شود. زیرا نگران آن است که بسیاری از فیلم‌ها صرفاً نمایشنامه‌ای فیلمبرداری شده باشند (ابروین، ۱۳۷۳: ص ۵۴). بالاش در کتاب تئوری فیلم (۱۳۷۶) خود، با هدف محدود کردن موضوع به هنر سینما و به تعبیر صحیحتر، آنچه خودش «شکل زبان سینما» می‌نامد، در جستجوی یافتن بنیانی منحصربه‌فرد برای سینماست.

«ماده خام» و ویژگی‌های سینما

فرآیند سینمایی عبارت است از خلق هنر سینما از ماده خام، اما ماده خام سینما همان واقعیت نیست بلکه «موضوع فیلمی» است که در دنیای خارجی در برابرمان نمود پیدا می‌کند، تجربه می‌شود و در اختیار سینماگر قرار می‌گیرد تا به سینما تبدیل شود (اندرو، ۱۳۸۹: صص ۱۵۱ و ۱۵۲). از دیدگاه اندرو (۱۳۸۹) این تصور بالاش از موضوع فیلمی عجیب و بی‌همتاست (ص ۱۵۲).

توجه بالاش به انتخاب درست موضوع سینمایی چنان در نظریه وی از اهمیت برخوردار است که وی به فیلمنامه، مقام و ارزش یک کار هنری مستقل را اعطا می‌کند (همان، ۱۵۳). بالاش در باب اهمیت فیلمنامه می‌گوید: شالوده ادبی هنر جدید، یعنی فیلمنامه، درست مثل نمایشنامه و به همان نسبت، شکل ادبی خاص و مستقلی است. فیلمنامه، دیگر یک عامل فرعی - همچون داربستی که بعد از ساخته شدن خانه برداشته می‌شود - نیست... اثری ادبی است که حتی می‌تواند به صورت کتاب چاپ و خوانده شود... [تماشاگر سینما همچون تماشاگر تئاتر]... در حال تماشای... نمایش یک فیلمنامه است، خیلی شبیه به تماشای یک نمایشنامه در تئاتر... اینکه مردم بین نمایشنامه و اجرای آن آسانتر فرق می‌گذارند تا بین فیلمنامه و فیلم به نمایش درآمده، به دلیل این حقیقت است که یک نمایشنامه می‌تواند به شکل‌های مختلف، در تئاترهای متعدد به اجرا درآید و بنابراین، روشن کند که جدا از اجرای تئاتری‌اش وجود مستقلی دارد. فیلم برعکس، اساساً چنان به‌طور کامل فیلمنامه را جذب می‌کند که فیلمنامه دیگر همچون اثر مستقلی که بتواند مجدداً برای تولید فیلم دیگری مورد استفاده قرار گیرد، محفوظ نمی‌ماند (بالاش، ۱۳۷۶: صص ۴۱۱ و ۴۱۲).

بالاش (۱۳۷۶) در مورد واقعیت و نسبت آن با فیلم می‌گوید: همه چیز ابتدا باید واقعیت باشد پیش از آن که بتواند یک تصویر شود. پس فیلمی که ما روی پرده می‌بینیم صرفاً یک بازتولید فتوگرافیک است، یا دقیقتر گفته باشیم، باز تولید یک اجرای نمایشی است (ص ۵۱). واقعیت و فیلم در نزد بالاش از دیدگاه اندرو (۱۳۸۹) چنین است: بالاش معتقد بود دنیای خارجی مستقل از ادراک و احساس انسانی وجود دارد و هنر هرگز نمی‌تواند واقعیت را

درک کند؛ زیرا هنر همواره انگاره‌ها و مفاهیم انسانی خود را بر این جهان می‌تاباند (اندرو، ۱۳۸۹: ص ۱۵۲). بالاش (۱۳۷۶) همچنین در مورد دوربین خلاق و رابطه‌اش با واقعیت و آفرینش می‌گوید: چیزی که ما روی پرده می‌بینیم یک عکس است، یعنی مثل یک نقاشی که روی پارچه کرباسی آفریده شده، روی پرده سینما خلق نشده، بلکه نقداً پیشتر در واقعیت وجود داشته و مشهود بوده است. آن چیز بایست در مقابل دوربین فعلیت یافته باشد، در غیر این صورت نمی‌توانسته مورد فیلمبرداری قرار گیرد. پس اصل آفرینش هنری آن قبل از دوربین در «مکان» و قبل از فیلمبرداری در «زمان»، حی و حاضر بوده است، بعداً در آنجا، بازیگران به ایفای نقش پرداخته‌اند (ص ۵۱). اندرو آورده است: واقعیت، چندوجهی است و امکان کاربردهای گوناگون آن را باز می‌گذارد (همان: ص ۱۵۲).

نتیجه چنین بحثی از دیدگاه بالاش روشن است: هر هنری با شیوه خاص خود با واقعیت روبرو می‌شود و تنها آن جنبه‌هایی از واقعیت را که با روش ویژه‌اش به آسانی قابل دگرگونی است، به عنوان موضوع برمی‌گزیند (همان: ص ۱۵۲). تغییر فاصله، بیرون کشیدن جزء از کل، نمای نزدیک، تغییر زاویه دید، برش و تأثیر عمل روانی جدیدی که به وسیله فیلم [یکی شدن با شخصیت‌های فیلم] به وجود می‌آید (بالاش، ۱۳۷۶: ص ۵۲). بالاش (۱۳۷۶) می‌گوید: در واقعیت ما هرگز نمی‌توانیم چهره چیزها را با ریزبینی یک نمای نزدیک ببینیم و این به وسیله دوربین از طریق تصویری که روی پرده می‌افتد، به ما منتقل می‌گردد (ص ۵۲). زاویه دید دوربین است که به تمام چیزها شکلی را که دارند داده و چیزی که از زوایای مختلف فیلمبرداری شود، اغلب به کلی تصویرهای متفاوتی می‌دهد. این قویترین وسیله پرداختی است که فیلم دارد (همان: ص ۵۲).

در واقع ما علاوه بر بازتولید واقعیت شاهد نوع دیگری از تولید در سینما هستیم. در سینما «چیزهایی را در فیلم، روی پرده می‌بینیم که حتی اگر در زمان ساخته شدن فیلم بودیم، نمی‌توانستیم آن چیزها را در آنجا ببینیم؛ چیزهایی که فقط با انداختن فیلم بر پرده سینما آفریده می‌شوند. آنچه فیلم بازتولید نمی‌کند، بلکه تولید می‌کند. چیست (بالاش، ۱۳۷۶: ص ۵۱). بالاش در نهایت چنین نتیجه می‌گیرد: بنابراین کار دوربین بازتولید نیست،

بلکه آفرینش حقیقی است. برش کار نهایی تکمیل‌کننده روی فیلم ریتم و معانی را می‌آفریند و بازتولید مجدد چیزی نمی‌تواند باشد (ص ۵۱).

آندرو (۱۳۸۹) می‌گوید در نظر بالاش، ماده خام سینما چیزی نیست که در جهان خارجی نهفته باشد تا هرکس از آن استفاده کند؛ بلکه ماده خام سینما فقط برای آنها که استعداد و کارمایه جستجوی آن را در تجربه‌های خویش دارند، وجود دارد (ص ۱۵۴). پس سینماگر باید برای یافتن ماده خام به سراغ موضوعات راستین سینمایی برود (همان: ص ۱۵۴). این موضوعات راستین سینمایی چیست؟ که برای یافتن ماده خام نیاز به آن است؟ در واقع به تعبیر اندرو: ماده خام راستین سینما چیست؟ (ص ۱۵۴).

تکنیک سینمایی و تصویری

از نظر بالاش، موضوع سینمایی طبیعتاً توسط تکنیک سینمایی خلق می‌شود و تکنیک سینمایی است که موضوع سینمایی را خلق می‌کند. موضوع راستین سینمایی آن است که بتوان با تکنیک‌های گوناگون سینمایی آن را به طور کامل و آشکارکننده‌ای دگرگون کرد (ص ۱۵۴). اندرو (۱۳۸۹) در مورد تکنیک سینمایی بالاش چنین بیان کرده: تصور و اندیشه، خود دارای قدرت شکل‌دهندگی است و پرده سینما قابی است که در آن سینماگر موضوع‌های خود را در نظم‌های مهم و مفهومی، نظم می‌بخشد. بالاش از طرفداران سرسخت اختراعات جدید سینمایی بود و اصرار داشت این اختراعات در راه شکل‌گرایی سینمایی به کار گرفته شوند. سینماگران بزرگ می‌توانند از تمهیدات سینمایی که هالیوود فقط به طور حاشیه‌ای در کنار تصویر از آنها استفاده می‌کرد، کاربردهای خلاقانه ارائه دهند. تصور بالاش از تکنیک سینما بر این اساس بود که سینما تصویر واقعیت نیست که شکل انسانی‌شده طبیعت است، زیرا دورنمایی که ما به عنوان پس زمینه درام برمی‌گزینیم، محصول انگاره‌های فرهنگی نهفته در وجود ماست... پس وقتی هنرمند واقعیت را در اثرش از شکل می‌اندازد... محدوده انگاره‌های دیداری ذهن تماشاگر را گسترش داده تا او بتواند واقعیت را از زاویه نوینی بنگرد (ص ۱۵۶).

سینما، تئاتر فیلم‌شده و تئاتر

آن چیزی که دقیقاً با این مقاله ارتباط تنگاتنگی دارد، در فصل دوم و سوم کتاب بالاش (۱۳۷۶) بدان پرداخته شده است. فصلی تحت‌عنوان «تاریخ باستانی» و فصل «دستور زبان جدید»؛ اختراع جدید [سینما] بلافاصله برای بهره‌برداری گسترده از هنر دراماتیک مورد استفاده قرار گرفت (ص ۱۸). دوربین فیلمبرداری این امکان را به وجود آورد که فرآورده‌ای ماشینی جایگزین فرآورده‌ی دستی اجرای زنده و واقعی نمایش تئاتر شود (همان: ص ۱۸). اولین قرارداد همه‌جانبه بزرگی که در این صنعت بسته شد، توافق بین تجارتخانه «برادران پاته» و کانون نمایشنامه‌نویسان بود که فیلمبرداری از اجراهای تئاتر و پخش و توزیع فیلم‌ها [در غیاب تلویزیون] برداشته شده از نمایشات را دربرمی‌گرفت (همان: ص ۱۸). و تلویزیون از همان قدم‌های نخستین ظهور و حضورش در گستره ارتباطات رسانه‌ای و از ابتدای کارش در عرصه برنامه‌سازی، نمایش را به عنوان گونه‌ای برتر از سرگرمی و نوعی عالی از محمل‌های ارتباطی با مخاطب، در میان انواع برنامه‌های خود پذیرا شد... تجربه‌های نخستین پخش برنامه از طریق امواج تلویزیونی... نمایش تئاتر در کنار اخبار و گزارش‌های خبری، از اهم برنامه‌های تلویزیونی بود (مودیان، ۱۳۸۳: صص ۴۰ و ۴۱). در آن سالها و به نظر نگارنده هم‌اکنون، گاهی فیلمبرداری صرفاً یک نمایش جنبی تماشاخانه‌ای، تصاویر متحرک از وقایعی مهیج، یا وسیله‌ای برای بازتولید انبوه نمایشات تئاتری بود. تئاتر فیلم‌شده هنری قائم به خود که تحت قوانین متعلق به خودش عمل کند، نبود با این حال، با اینکه فیلم هنوز فقط تئاتر فیلم‌شده بود، به‌زودی فراهم آمدن امکانات فنی بیشتر، تهیه‌کنندگان فیلم را بر آن داشت تا از صحنه‌هایی فیلمبرداری کنند که فیلمبرداری از آنها در جای تنگ سالن نمایش و حتی در فضای باز بعضی سالن‌های موجود، غیرممکن بود. خیلی زود همه کره زمین صحنه فیلم شد. به این ترتیب بود که حتی تئاتر فیلم‌شده از همان ابتدا صحنه نمایش محدود هنر دراماتیک را نه فقط با تصاویر دیدنی، بلکه با چنان موضوعات و حوادثی وسعت و غنا بخشید که نشان دادن‌شان فقط از آن رو امکانپذیر شده بود که اکنون دیگر رویدادهای طبیعی نیز می‌توانستند نمایش داده شوند و به این طریق به شکل

درام درآیند (بالاش، ۱۳۷۶: ص ۱۸). «آریان‌گد»؛ تهیه‌کننده مشهور دانمارکی، کتابی درباره فیلم نوشته که تاریخ آن به ۱۹۱۸ برمی‌گردد...؛ به عقیده او بهتر است فیلم در همان محیط طبیعی خاص فیلمبرداری شود که مردم در آن بسر می‌برند و زندگی‌شان تحت تأثیر آن محیط قرار دارد و محیط نقشی را در نحوه زندگی و سرنوشت آنان ایفا می‌کند. به این ترتیب، نقش‌آفرین جدیدی به بازیگران تئاتر فیلم‌شده اضافه شد و آن، خود طبیعت بود، نقش‌آفرینی که نمی‌توانست در صحنه معمولی تئاتر ظاهر شود. اما این نقش‌آفرین جدید، مثل بازیگران و نقش‌آفرینان قدیمی آشنای صحنه تئاتر، از همان دستورالعمل‌ها پیروی می‌کرد. صحنه تئاتر گسترش یافت، ولی اصول اساسی‌اش به همان نحوه باقی ماندند. اگرچه این امکان فراهم آمد که نمایش تئاتری با نشان دادن برخی حوادث دراماتیک موجود در طبیعت که بر خلق و خو و احساسات انسان‌ها اثر می‌گذاشتند و نیز گهگاه بر سرنوشت‌شان تأثیر قطعی داشتند، غنی گردد. این تازگی، این غنای موضوعی، وجه تمایز ویژه تئاتر فیلم‌شده گردید؛ طبیعی است که بر اثر رقابت، تئاتر فیلم‌شده در جهتی توسعه یافت که تئاتر سابق نمی‌توانست آن را تعقیب کند... به‌زودی، نقش‌آفرینان جدیدی در فیلم ظاهر شدند، بازیگرانی که فقط به ندرت و با مشکلات بسیار می‌توانستند در صحنه واقعی تئاتر ظاهر شوند. کودکان و حیوانات - نقش‌آفرینان جدید در هنر قدیمی تئاتر فیلم‌شده - صحنه را قبضه کردند (بالاش، ۱۳۷۶: ص ۱۹).

به عبارتی، قبل از ظهور تدریجی بیان سینمایی، موضوعات جدید، داستان‌های جدید و نقش‌آفرینان جدید به واسطه امکانات فنی به وجه‌تمایز سینما و تئاتر تبدیل شدند، اما این وجه‌تمایز چندان مورد وثوق بالاش نبود. بالاش (۱۳۷۶) می‌گوید:

اگر فیلم از طفولیتش موضوعات جدید، بازیگران جدید، یک سبک جدید، حتی یک شکل هنری جدید خاصی را ارائه داد، پس چرا من می‌گویم هنوز یک هنر جدید نبود، بلکه صرفاً یک نسخه فیلم‌شده از نمایش تئاتری بود؟ (ص ۲۷).

بالاش (۱۳۷۶) در ادامه برای رسیدن به سینمائیت سینما در توضیح می‌آورد:

تئاتر فیلم‌شده ویژگی‌ای داشت که آن را از نمایش زنده تئاتر متمایز می‌کرد؛ آن ویژگی، صامت بودنش بود (ص ۲۰). اما کلمه او را از مجموعه سایر مواد جدا نمی‌کند (همان: ص ۶۸). در تئاتر، انسان زنده ناطق بیش از چیزهای بی‌جان اهمیت دارد؛ آنها هم‌ردیف نیستند و قدر و قیمت‌شان فرق می‌کند. در فیلم صامت، انسان و شیء هر دو به‌طور یکسان، تصویر و عکس هستند... همان‌گونه که در نقاشی هر دوی آنها به‌طور یکسان لکه‌های رنگ هستند... حتی در فیلم ناطق، انسان ناطق باز هم فقط یک تصویر، یک عکس است (همان: ص ۶۸).

در آغاز، تصویر متحرک حتی در نشان دادن حالت چهره بازیگران گنگ بود؛ زیرا صحنه‌ها در نمای باز نشان داده می‌شدند، همان‌طور که در تئاتر دیده می‌شدند (همان: ص ۲۱).

با پیشرفت بعدی فیلم صامت جای گفتگو با بازی پرمعنی و ظریف اجزای صورت و ایما و اشاره، که در نمای نزدیک نشان داده می‌شدند، گرفته شد (صص ۲۰ و ۲۱).

بالاش (۱۳۷۶) نهایتاً می‌پرسد:

چه وقت و چگونه فیلمبرداری به یک هنر مستقل ویژه تبدیل شد و روش‌هایی را به کار گرفت که کاملاً با روش‌های تئاتری فرق داشتند و یک دستور زبان کاملاً متفاوت را مورد استفاده قرار داد؟ تفاوت بین تئاتر فیلم‌شده و هنر فیلم چیست؟ هر دوی آنها بطور یکسان، تصاویر متحرک هستند که بر پرده انداخته می‌شوند، چرا من می‌گویم که آن‌یک، فقط بازتولید فنی بود و این دیگری، یک هنر مستقل خلاق؟ (ص ۲۷).

اصول اساسی شکل‌دهنده تئاتر از دیدگاه بالاش (۱۳۷۶) فصل ممیز تئاتر و سینماست.

اصل اساسی شکل‌دهندهٔ تئاتر این است که تماشاگر صحنه در حال اجرا را، در مکان، یکپارچه می‌بیند، یعنی همواره کل فضای صحنه نمایش را می‌بیند (ص ۲۷).

دومین اصل اساسی شکل‌دهندهٔ تئاتر این است که تماشاگر همیشه سکوی نمایش را از فاصلهٔ ثابت غیرمتغیری می‌بیند. درست است که تئاتر فیلم‌شده به مرحله‌ای رسید که صحنه‌های مختلف یک نمایش را از فواصل مختلف فیلمبرداری می‌کرد، لیکن در طول یک و همان صحنه، فاصله هرگز تغییر نمی‌کرد (صص ۲۷ و ۲۸).

سومین اصل اساسی تشکیل‌دهندهٔ تئاتر این است که زاویهٔ دید تماشاگر تغییر نمی‌کند. بعضی اوقات تئاتر فیلم‌شده پرسپکتیو را از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر تغییر می‌داد، اما در یک و همان صحنه، زاویهٔ دید، مثل فاصله، هرگز تغییر نمی‌کرد (ص ۲۸).

بالاش (۱۳۷۶) می‌افزاید:

این سه اصل اساسی تشکیل‌دهندهٔ تئاتر البته با یکدیگر مرتبطند و شالودهٔ این هنر دراماتیک و این وسیلهٔ بیانی را تشکیل می‌دهند؛ از این لحاظ، خواه ما اجرای زندهٔ صحنه‌ها را روی سکوی تئاتر ببینیم، یا بازتولید فیلمبرداری‌شدهٔ شان را در تئاتر فیلم‌شده، فرقی نمی‌کند. نیز تفاوتی نمی‌کند که صحنه‌های موردنظر طوری باشند که اصلاً نتوان روی سکوی تئاتر نمایش‌شان داد و فقط در فضای باز و به وسیلهٔ فن فیلمبرداری قابل نمایش باشند (ص ۲۸). این سه اصل اساسی هنر تئاتر بود که از سوی هنر فیلم طرد شد. هنر فیلم جایی آغاز می‌شود که این سه اصل دیگر کاربردی ندارند و با روش‌های جدید از میدان به در می‌شوند (بالاش، ۱۳۷۶: ص ۲۸).

از نمونه‌های نوآوری مدنظر بالاش (۱۳۷۶):

- فاصله متغیر بین تماشاگر و صحنه در یک و همان صحنه؛ بنابراین در قاب و کمپوزیسیون یک نما تصویرهایی با ابعاد مختلف می‌توانند جا بگیرند.
۱. تقسیم تصویر کامل یک صحنه به قسمت‌ها یا نماها.
 ۲. تغییر زاویه، پرسپکتیو، و فوکوس نماها در یک نما و همان صحنه.
 ۳. مونتاز.

بالاش (۱۳۷۶) می‌افزاید: یکی از خصوصیات ویژه هنر فیلم این است که ما نه تنها می‌توانیم در نماهای مجزای یک صحنه، تراکم اتم‌های وجود و پنهانی‌ترین اسرار درونی‌شان را که از نزدیک آشکار می‌شوند، ببینیم؛ بلکه می‌توانیم بی‌آن‌که ذره‌ای از پوشیدگی‌شان از دست برود- که همیشه در عریانی نمایش تئاتر... از دست می‌رود- شاهدشان باشیم. چیز تازه‌ای که وسیله بیان جدید، یعنی «هنر فیلم» آشکار کرد، طوفانی در دریا یا فوران آتشفشان نبود، بلکه شاید آن قطره اشک اندوه‌باری بود که به آرامی در گوشه چشم آدمی حلقه زد (ص ۲۹).

عناصر اصلی شکل - زبان از دیدگاه بالاش عبارت‌اند از؛ نمای درشت، تغییر زاویه دوربین و مونتاز.

۱. نمای درشت اهمیت زیبایی‌شناسانه فوق‌العاده‌ای دارد. نمای درشت سوای رهایی دوربین از یک موضع ثابت که مشکلی در فیلم‌های اولیه بود، به اعتقاد بالاز وسیله‌ای برای قابل رؤیت ساختن انسان است (فرهنگ فیلم) بالاز استدلال می‌کند: اختراع چاپ، انسان را به موجودی متمایل به کلمه مبدل ساخت. پیدایش فیلم و نمایش تصاویر متحرک انسان‌ها که از بدن‌ها و صورت‌های خود برای بیان احساسات درونی استفاده می‌کنند، بازگشت به کاربرد حرکت به جای کلمات بود. با دوربین می‌توان هر جنبش و حرکتی را؛ تجربه‌ها و عواطفی را که - در عمیقترین سطوح روح قرار دارد و نمی‌توان با کلمات که صرفاً بیانگر مفاهیم است، به آنها دسترسی یافت- ثبت کرد. با دوربین، انسان مجدداً قابل رؤیت شده است. در نظریه فیلم، بالاز تصدیق می‌کند که با فیلم ناطق، توجهی که قبلاً به حرکت و بیان چهره‌ای یا آن‌طور که او می‌گوید

به خرد قیافه‌شناسی معطوف می‌شد، تا حد زیادی به صدا منتقل شده است. اما این حالت پا برجاست که کاربرد کلمات برای ارائه بعضی از حالت‌های عاطفی دشوار است. این گونه عواطف را می‌توان در نماهای درشت به منصفه ظهور رساند که ما را به قلمرو جدیدی از فاصله می‌برد. شیفتگی او به نمای درشت با این برنهاد کلی وی ارتباط دارد که کارکرد اصلی فیلم باید عرضه تمام جنبه‌های دنیا به ما باشد:

۲. نوع دوم شکل - زبان از تغییر دوربین ناشی می‌شود؛ بالا از این نوع را «قویترین وسیله توصیفی فیلم» می‌نامد؛ در واقع او معتقد است بدون این وسیله، فیلم هرگز نمی‌توانست به عنوان یک هنر تکامل یابد. در استدلالی می‌گوید با تغییر زاویه و تنظیم دوربین، امکان ترکیب یا اتحادی از هنرمند و موضوع وی فراهم می‌آید؛ اگر قرار باشد [اثری] هنری به وجود آید چنین اتحادی ضروری است: هر اثر هنری باید علاوه بر واقعیت عینی، عرضه‌کننده شخصیت ذهنی هنرمند نیز باشد و این شخصیت، شامل طریقه نگرستن هنرمند به چیزها، ایدئولوژی وی و محدودیت‌های دوران است. کل این شخصیت حتی به صورت غیرتعمدی در تصویر به نمایش درمی‌آید؛ هر تصویر نه تنها قطعه‌ای از واقعیت بلکه یک دیدگاه را نمایش می‌دهد. تنظیم دوربین، نگرش درونی انسان پشت دوربین را آشکار می‌سازد. کارگردان [به‌خصوص] با زوایای دوربین و کنترل این زوایا، امکان می‌دهد اشکال و طرح‌های اشیا را به فراگیرترین روش ببینیم. بدین نحو، تماشاگران می‌توانند تجارب مرد مستی را حس کنند که پیچ و تاب خوردن خانه‌های روبه‌روی خود را تماشا می‌کند و با یک نمای مناسب از حالت یک چشم‌انداز آگاه شده و به ضرباهنگ فرایند تدوین هدایت شوند.

۳. مونتاژ یعنی نوع سوم شکل - زبان نیز شخصیت کارگردان را آشکار می‌سازد: دو فیلم که داستان و بازیگری در آنها دقیقاً یکسان است، اما به نحوی متفاوت برش داده شده، می‌تواند تجلی دو شخصیت کاملاً متفاوت باشد و دو دسته تصویر کاملاً متفاوت را از دنیا عرضه کند؛ به عبارت دیگر؛ شکل نهایی گرفته شده از یک اثر از دیگران جدا می‌گردد. بالاش تلویحاً تصدیق می‌کند که یکی از مسیرهای تلاش

برای نقد فیلم، آزمودن، مقایسه و مقابله سبک‌های شخصی کارگردانی با توجه به تکنیک‌های آنهاست.

ریچارد شکنر

در میان نظریه‌پردازان تئاتر، ریچارد شکنر (۲۰۰۳) با بررسی فعالیت‌های اجرایی انسان سعی در بازتعریف تئاتر و البته خاستگاه آن دارد. بدین معنی که تئاتر و فعالیت‌های مرتبط با امر اجرا را در هفت فعالیت کلی در نظر می‌گیرد و این فعالیت‌ها که «بینا کنش» دارند متشکل از آیین، بازی‌های مفرح، بازی‌های رقابتی، انواع ورزش، رقص، موسیقی و تئاتر است. این فعالیت‌های اجرایی در ویژگی‌هایی با هم سهیم هستند؛ ۱) نظم خاص زمانی، ۲) ارزش خاصی که می‌توان برای اشیا قائل شد، ۳) وجه غیرمولد برحسب سود و فایده، ۴) قواعد. غالباً برای اجرای این فعالیت‌ها مکان‌های خاصی (مکان‌های غیر معمولی) در نظر گرفته یا ساخته می‌شود (شکنر، ۲۰۰۳: ۲۶-۲۷). این بررسی در نهایت باعث شفافتر شدن فضای اجرا و البته تعریف تئاتر می‌شود. یعنی عناصر تشکیل‌دهنده تئاتر را با توجه به فعالیت‌های انسانی با نام اجرا سازمان‌دهی می‌کند.

اجرا (پرفورمنس) اصطلاحی پرشومول است. تئاتر تنها یک گره در پیوستاری است که دامنه آن از آیینی‌سازی‌های حیوانات (از جمله انسان‌ها) تا اجراها در زندگی روزمره - شامل خوشامدگویی‌ها، ابراز احساسات، صحنه‌های خانوادگی، نقش‌های حرفه‌ای و نظایر آن - تا بازی، ورزش‌ها، تئاتر، رقص، مناسک، آیین‌ها (مراسم آیینی) و اجراهای عظیم گسترده است (همان: ص ۸).

نظریه‌ی اجرا

شکنر برای تدوین نظریه‌ی اجرای نمایشی‌اش از رویکردی کل‌نگرانه^۱ استفاده می‌کند؛ او در این تدوین از تحقیقات انسان‌شناسانی چون گافمن و ترنر و نگاه رفتارشناسانی چون جولین هاکسلی و لورنتز استفاده می‌کند؛ از طرفی مطالعاتش در آسیا خصوصاً

1. holistically

دربارهٔ رقص‌ها و موسیقی‌هایی که همزمان از دیدگاه شکنر، بیانگرانه و دراماتیک بودند و این‌گونه بود که توانست رفتارشناسی را به ورزش‌ها، بازی را به آیین و هنر را به نقش‌گذاری پیوند دهد.

اجرا (پرفورمنس) کیفیتی از رفتار است که می‌تواند مشخصهٔ هر نوع فعالیتی باشد؛ از این رو، اجرا نوعی «کیفیت ویژه» است که به جای گونه‌ای مرزبندی شده می‌تواند در هر موقعیتی رخ دهد (شکنر: ص ۶۷). اجرا نوعی فعالیت است که به وسیلهٔ یک فرد یا گروه در حضور و به خاطر فرد یا گروهی دیگر صورت می‌گیرد (همان: ص ۶۷).

مادهٔ خام و ویژگی‌های اجرا از دیدگاه شکنر

اجرا می‌تواند در همه‌جا، تحت شرایط بسیار گوناگون و برای اهدافی بسیار متنوع، اتفاق بیفتد (شکنر: ص ۱). اجراها، در معنای وسیع کلمه، با موقعیت بشری قرین‌اند (شکنر: ص ۲). اجراها اغلب به شکل آیین‌ها و درام‌های اجتماعی ظاهر می‌شوند (همان: ص ۲). کار ویژهٔ اجراگران قرار دادن خود در موقعیت عدم تعادل و سپس نشان دادن نحوهٔ دستیابی دوباره به تعادل و دستیابی دوبارهٔ آن به گونه‌ای بی‌وقفه است (همان: ص ۱۰). بنا به دیدگاه شکنر (۲۰۰۳) تئاتر در تمامی سطوح شامل ساز و کارهایی برای تبدیل و استحاله است (ص ۳۰۹).

تکنیک‌های تئاتری حول محور این استحاله‌های^۱ پایان‌ناپذیر می‌چرخند: چگونه آدم‌ها بدل به آدم‌های دیگر، خدایان، حیوانات، اهریمنان، درختان، هستارها و خلاصه هر چیز دیگر می‌شوند - چه موقتی باشد، چنان که در نمایش‌ها شاهد آن هستیم و چه دائمی، آن گونه که در برخی آیین‌ها اتفاق می‌افتد؛ یا چگونه مثلاً در حالت خلسه^۲ موجوداتی از یک مرتبه در موجوداتی از یک مرتبهٔ دیگر حلول می‌کنند؛ یا چگونه حلول یافتگان ناخوانده در انسان‌ها می‌توانند از وجود وی خارج گردند؛ یا چگونه بیمار می‌تواند شفا پیدا کند. تمامی این نظام‌های استحاله‌های اجرایی شامل دگرگونی‌ها و تبدیل‌های ناتمام و نامتعادل فضا و

1. Transformations

2. Trance

زمان نیز می‌شود، یعنی انجام یک فعل ویژه «آنجایی و آن وقتی»^۱ خاص فعلی، به گونه‌ای که همه ابعاد چهارگانه حال و گذشته، اینجا و آنجا وارد میدان شوند (همان: ص ۱۰).

اجراها اموری وانمودی و ساختگی^۲ و مایه تفریح و سرگرمی‌اند؛ یا چنان که ویکتور ترنر گفته در حال و هوای شرطی نمایانگر همان‌انگار معروف‌اند (همان: ص ۱۰). اجرا توهمی است از یک توهم و این چنین می‌تواند نسبت به تجربه عادی «حقیقی‌تر» و «واقعی‌تر» تلقی شود (همان: ص ۱۱). تاثیر بیش از آن که زیستن را بازنمایی کند، ذات و جوهر آن را آشکار ساخته، سرمشق‌هایی^۳ از آن ارائه می‌کند (همان: ص ۱۱). اجراها تنها شیوه‌ها و حالات^۴ را به نمایش نمی‌گذارند، بلکه با خود همان شیوه‌ها و حالات را نمایش داده و کنش‌ها را به حالت معلق و ناتمام رها می‌سازند. به همین دلیل رویدادهای تئاتری از اساس تجربی‌اند: آنها موقتی هستند (شکنر: ص ۱۱). اجراها معمولاً شرطی، آستانه‌ای، خطرناک و فریبکار هستند؛ اغلب با چهارچوب‌ها محصور می‌شوند (شکنر: ص ۱۱)...

نظریه اجرا... چیزی که... ریشه در عمل دارد و از اساس بین رشته‌ای و بین فرهنگی است (همان: ص ۱۲). با این همه، اجرا متضمن چیز دیگری هم هست و آن بازی است. (همان: ص ۱۸۲). یا چنانکه پیتر بروک در کتاب فضای خالی می‌گوید: نمایش بازی است و البته در باور روبرت لیچ (۱۳۹۵) بازی گونه‌ای اجراست (ص ۱۴). به عنوان تعریفی سردستی از اجرا می‌توان گفت اجرا رفتار آیینی شده‌ای متأثر تحت نفوذ بازی است (شکنر، ۲۰۰۳: ص ۱۸۲).

زمان و مکان

از نظر شکنر؛ زمان در فعالیتهای مربوط به اجرا در انطباق با رویداد است؛ بنابراین دستخوش دگرگونی و تغییر شکل‌های خلاق بی‌شمار است (شکنر: ص ۲۴). تاثیر مکانی

1. There and Then
2. Make- believe
3. modes
4. liminal

است که در آن هنرپیشگان به صورت زنده (لایو) گرد هم می‌آیند و می‌کوشند تا احساسی را در تماشاگران به وجود آورند (مایرز: ص ۱۶۸).

قواعد

- از دیدگاه شکندر قواعد معمولاً برای چند عامل به وجود می‌آیند.
۱. قواعد وضع‌شدنی و قابل طراحی هستند و عملکرد دارند.
 ۲. قواعد نحوه عمل کردن را بیان می‌کنند.
 ۳. تدوین می‌شوند و دوام می‌آورند (شکندر: ۳۳). قواعد زمان را به شکل دیگری تنظیم می‌کنند (همان: ص ۳۳).
 ۴. جهان ویژه‌ای را خلق می‌کنند.
 ۵. جمعی هستند.
 ۶. قواعد برای آن که به بازیگران نحوه بازی کردن را بگویند، طراحی می‌شوند.
 ۷. قواعد وضع شده‌اند تا از فعالیت در مقابل تعرضات بیرونی دفاع کنند.

فضاهای اجرا

از دیدگاه شکندر مکان‌هایی که برای اجرا به کار می‌روند، سازه‌هایی اغلب غیرخودکفا هستند... و زمان‌های زیادی از سال بی‌مصرف‌اند... سپس زمانی که بازی‌ها شروع می‌شوند و یا نمایش، کار خود را شروع می‌کند، با شدت و حدت تمام مورد استفاده قرار گرفته، انبوه آدم‌ها را به خود جذب می‌کنند که به قصد دیدن یا شرکت در رویدادهای برنامه‌ریزی شده می‌آیند (همان: ص ۳۴). این فضاها مخصوصاً طوری سازمان‌دهی شده‌اند که در آنها گروهی کثیر بتواند تماشاگر جمعی کوچک باشد و در همان حال، به حضور خود نیز آگاه شود (همان: ص ۳۴).

مسأله اصلی: مقایسه «نظریه فیلم» بالاش و «اجرا» شکندر

عناصر سینما در فضای تلویزیون براساس آرای بالاش

با توجه بررسی نظریه فیلم بالاش موارد ذیل برای درک بیان تلویزیونی استخراج گردید:

۱. ضرورت ایجاد یک تئوری برای نمایش تلویزیونی.
۲. همانند نظریه سینمایی؛ نظریه کامل نمایش تلویزیونی عبارت است از هدایت نمایش تلویزیونی به سوی روش‌های پربارتر.
۳. محدود کردن موضوع به نمایش تلویزیونی و ایجاد نمونه مشابه با آنچه بالاش شکل - زبان سینمایی می‌نامد. یعنی شکل - زبان نمایش تلویزیونی.
۴. موضوع نمایش تلویزیون ماده خام است.
۵. اگر بالاش معتقد است سینماگر باید برای یافتن ماده خام به سراغ موضوع‌های راستین سینمایی برود و موضوعات راستین سینمایی آن است که بتوان با تکنیک‌های گوناگون سینمایی آن را به طور کامل و آشکارکننده دگرگون کرد، درمورد نمایش تلویزیون و ماده خامش نیز همین مسأله وجود دارد.
۶. شالوده متن ادبی و اجرایی نمایش تلویزیونی متفاوت با نمایشنامه و فیلمنامه است. هر چند از هر دو سود می‌برد، ولی نسبت سهم نمایشی آن فراتر از تلویزیون است و با توجه به آرای بالاش تصویرنامه نمایش تلویزیونی متنی است که برحسب مشخصات نمایش تلویزیونی و فضای ارتباطی آن نوشته شده، بنابراین می‌تواند ماده خام اولیه محسوب شود.
۷. ماده خام، به عبارتی تصویرنامه، در اصل موضوع، می‌تواند استقلال نسبی هم با واقعیت داشته باشد و متن مستقل از واقعیت بیرونی به ارائه پیشنهادهایی برای ساخت قراردادهای واقعیت درونی متن در موقع اجرا می‌پردازد که متناسب با نشانه‌پردازی‌های اجرایی تئاتر باشد. یعنی موضوع نمایش تلویزیون می‌تواند میان واقعیت و تئاتریکالیته در نوسان باشد.
۸. نمایش تلویزیونی تصور واقعیت نیست، که شکل انسان‌گرایانه و تئاتری طبیعت است.
۹. نمایش تلویزیونی باید تصویرنامه داشته باشد با توجه به آرای بالاش می‌توان تأکید داشت که نمایش تلویزیون براساس درام‌های ویژه انسانی باید ساخته شود.
۱۰. ماده خام نمایش تلویزیون واقعیت نیست، شکل‌گرایی صرف هم نیست.

۱۱. تصویرنامه برای نمایش تلویزیونی مستقل از تلویزیون نیست و باید با توجه به امکانات تلویزیون نگارش شود که مناسب تلویزیون باشد.
۱۲. نمایش تلویزیونی باید درصدد ایجاد واقعیت جدید باشد، زیرا چیزی که مخاطب می‌بیند عکسی است در صفحه تلویزیون؛ که قبل از ورود دوربین تلویزیونی در مکان و زمان، حی و حاضر بوده است.
۱۳. با توجه به نظرات بالاش، قویترین پرداخت تلویزیونی در زوایایی مختلف، گرفتن تصویر نهفته است که به نظر نویسندگان می‌تواند عاملی دراماتیک محسوب شود.
۱۴. موضوع نمایش تلویزیونی توسط تکنیک تلویزیونی خلق می‌شود و توجه به تکنیک است که موضوع نمایش تلویزیونی را خلق می‌کند.
۱۵. تصویر تلویزیونی بسیار قدرتمند است.
۱۶. صفحه تلویزیون قابی است که کارگردان تلویزیونی موضوع خود را در نظم‌های تلویزیون (کنداکتور، شبکه) تنظیم می‌کند.
۱۷. هر نوآوری و اختراع جدید در روند شکل‌گیری و فرم نمایش تلویزیونی می‌تواند شرکت کند. به اعتقاد بالاش که از طرفداران اختراعات جدید سینمایی بود و مُصر بر به‌کارگیری این اختراعات در شکل‌گرایی سینما بود، نمایش تلویزیونی هم باید به تکنولوژی برای شکل‌گرائی توجه ویژه کند.
۱۸. تأیید بر قراردادهای نمایش تلویزیونی که رابطه‌ای طبیعی با فرایند ذهنی دارند. سازنده نمایش تلویزیونی باید تکنیک را پیوسته در رابطه با زندگی و تصویرهای روزمره به کار گیرد.
۱۹. دوربین تلویزیون هم در همان مسیر دوربین سینما قرار گرفت. چنانکه فرآورده‌های تلویزیونی نمایشی جایگزین تئاتر شود.
۲۰. تئاتر به لحاظ مکانی و موضوعی وابستگی ندارد و اگر تئاتر فیلم‌شده از نظر بالاش عبارت بود از فیلمبرداری یک نمایش یا تئاتر بدون توجه به تکنیک‌های سینمایی که

زبان سینما را به وجود می‌آورند، نمایش تلویزیونی علاوه بر آزادی مکان و موضوع به نحوی سعی می‌کند از تکنیک تلویزیون استفاده کند.

۲۱. به نظر بالاش اصل اساسی شکل‌دهنده تئاتر این است که تماشاگر صحنه در حال اجرا را، در مکان، یکپارچه می‌بیند، یعنی همواره کل فضای صحنه نمایش را می‌بیند (ص ۲۷). در نمایش تلویزیونی از این جهت متمایل به سینما رفتار می‌کند.

۲۲. دومین اصل تئاتر و تئاتر فیلم تابع تکنیک تلویزیون است.

۲۳. سومین اصل تئاتر، تئاتر فیلم در نمایش تلویزیونی تابع تلویزیون است.

۲۴. اگر آمیختن ماده خام و وسیله در نظرات بالاش که در جستجوی موضوعات راستین سینمایی بود (زیرا معتقد بود که تکنیک‌های سینمایی تنها در خدمت موضوعات راستین سینمایی به کار می‌آیند) باشد، پس آمیختن ماده خام نمایش تلویزیونی (تصویرنامه) به وسیله پخش تلویزیون، یک کلیت را می‌سازند یعنی تکنیک تلویزیونی تنها در خدمت موضوعات نمایش تلویزیونی است که می‌تواند نمایش تلویزیونی بسازد.

۲۵. نمای درشت و زوایای دوربین الفبای تصویر را به وجود آورده است.

۲۶. کارگردان نمایش تلویزیونی سازنده و همزمان تقسیم‌کننده (تدوینگر) تئاتر و زوایای دوربینش است.

عناصر هنر نمایش به لحاظ ماهیتی از دیدگاه شکنر برای تلویزیون

با توجه بررسی نظریه‌ی اجرای شکنر موارد زیر برای درک بیان نمایش تلویزیونی استخراج گردید:

۱. ضرورت ایجاد یک تئوری برای نمایش تلویزیونی.
۲. ضرورت اهمیت به ذات و ماهیت تئاتر و به‌کارگیری عناصر نمایشی و دراماتیک در نمایش تلویزیونی که از دیدگاه نویسندگان در نظر شکنر برای نمایش تلویزیونی عبارتند از؛

- نمایش تلویزیونی همچون هنر نمایش باید به عمل‌گرائی، نشان دادن، بروز دادن در واقع چیزی را در معرض دید گذاردن یعنی تماشایی کردن چیزی یا بروز آن برای دیده شدن، به تعبیری فعلیتی از درون یک نیت پردازد.
- نمایش تلویزیونی باید درصدد ایجاد یک رابطه دوتایی فعال همچون تئاتر صحنه‌ای باشد. یعنی مخاطب و شاهد احساس کند این فعلیت در حال رخ دادن است و او با هنرپیشگان به عنوان اجراگر روبروست. خلق یک رابطه فعال دوتایی که در یک طرف اجراگر است و در سوی دیگر تماشاگر، مخاطب، بیننده و یا شنونده؛ منوط به اجرای زنده این مکانی است.
- نمایش تلویزیونی نیازمند تعریف مجدد مکان و زمان است؛ زیرا به تبعیت از هنرهای نمایشی که هنرهای مکان‌مند و زمان‌مند هستند، نمایش تلویزیونی هم این‌گونه است. در این تعریف البته با توجه به نظر بالاش می‌توان به یک مکان تلویزیونی دست یافت که با مختصات تلویزیون ساخته شده است، یعنی دارای جغرافیای خلاقه می‌باشد؛ زیرا تماشاگر بر مکان و محیط مسلط نیست. همچنین نمایش تلویزیونی در طول زمان در معرض دید قرار می‌گیرد، بنابراین این دو نیازمند تلویزیونی شدن یا به عبارتی تصویری شدن هستند.
- همچنان که در نمایش، مخاطب شاهد استحاله (تبدیل شدن و دگرگونی) در انسان و مکان و زمان است و همه چیز تحت شعاع این تبدیل تغییر ماهیت می‌دهد، در اینجا نیز نمایش تلویزیونی ناچار از تبدیل و تغییر می‌باشد.
- نمایش تلویزیونی هم با توجه به شکل‌گیری قرارداد و قوانین در یک نمایش باید قاعده‌مند شود و چون نمایش که امری وانمودی و ساختگی است باید به ایجاد امور تخیلی و ساختگی پردازد.
- مهمترین عامل برای ایجاد نظریه، با توجه به نظریه‌ی اجرای شکندر در نمایش تلویزیونی توجه به عامل نحوه‌ی ارسال؛ یعنی اجرای زنده و مکان حی و حاضر

می‌باشد. یعنی همچون اجرای نمایش که اینجا و اینک صورت می‌گیرد، باید اینجا و اینک صورت گیرد.

۱. درک دقیق ماهیت و ذات تئاتر برای نمایش تلویزیونی، و باور به امر دراماتیک و استفاده از تضاد در شکل‌گیری درام در این رساله‌ی نمایشی الزامی است.
۲. در نمایش تلویزیونی علاوه بر توجه به عناصر دراماتیک باید به افه‌های درام، از جمله تعلیق، غافل‌گیری و معما نیز توجه شود.

نتیجه‌گیری

- همان‌طور که سینما به‌عنوان یک رسانه‌ی تصویری با کارکرد و رفتاری شبیه تلویزیون نیازمند نظریه‌پردازی است و تئاتر هم بارها دچار نظریه‌پردازی شده، تلویزیون و نمایش تلویزیونی هم نیاز به نظریه‌پردازی دارد تا بتواند زبان خاص و یگانه خود را به وجود بیاورد.
- برای درک ماهیت و ذات نمایش تلویزیونی، با سه موضوع کلان روبرو هستیم (۱) ماده‌ی خام، (۲) تکنیک، (۳) ارسال.
- درک ماده‌ی خام این هنر به تعبیری درک نسبت ماهیت متنی که برای این شکل هنری تولید می‌شود با واقعیت اهمیت بسیار حیاتی دارد. از دیدگاه بالاش این ماده، مستقل و نسخه‌ای سراسر دگرگون شده از واقعیت است. از دیدگاه ما یک نمایشی تلویزیونی توان ارائه‌ی موضوعات بسیار واقعی و بسیار تئاتریکالیته را داراست؛ اما اولویت در ارائه و حداقل نشانه‌شناسی اجرا با تئایرکالیته است؛ کما اینکه موضوع سینمایی در نظریه‌ی بالاش اهمیت فراوانی دارد. از طرفی هم بالاش همواره حملاتی متعدد به واقع‌گرایی مطلق سینما داشته است. نهایتاً اگر از نظر بالاش موضوع سینمایی طبیعتاً توسط تکنیکی سینمایی خلق می‌شود پس از نظر ما هم موضوع نمایش تلویزیونی طبیعتاً توسط تکنیک تلویزیونی باید ارائه شود. مهمترین نکته در اینجا خلق یک متن برای نمایش تلویزیونی است. یعنی هر متنی از جمله نمایشنامه و فیلمنامه باید تبدیل

به متنی برای اجرای نمایش تلویزیونی گردند و در مقایسه بین متون نوشته شده برای تئاتر و سینما که همواره نیاز به یک متن ادبی همانند فیلمنامه و نمایشنامه است، این متن باید دارای استقلال برای نمایش تلویزیونی باشد؛ یعنی منحصراً برای این رسانه نگارش یافته باشد. اگر نمایشنامه متنی است که می‌تواند بارها به اشکال متفاوت اجرا شود و فیلمنامه نمی‌تواند و اساساً به باور بالاش فیلم به‌طور کامل چنان فیلمنامه را جذب می‌کند که دیگر اثری را نمی‌توان بر بنیاد این فیلمنامه ساخت؛ با توجه به نظریه‌ی زنده - اجرا، متن نمایش تلویزیونی متنی است برای بنابر این خاصیت تکرار در اشکال دیگر را دارد. یک نمایش همزمان زنده که

- تکنیک نمایش تلویزیونی، به هر حال وابسته به پخش تلویزیونی است؛ یعنی از تمامی خواص تصویری سود می‌برد و نهایتاً از پخش تلویزیون به گیرنده‌های هر مخاطب ارسال می‌شود و مخاطب با یک واسطه‌ی تلویزیونی با آن روبروست و شبیه تئاتر مستقیم بازیگر را نمی‌بیند بلکه شبیه به سینما بر روی صفحه به تماشای بازیگر می‌پردازد. از طرف دیگر، تمامی مسائل تصویری به تقریب یکسان است جز پرده بزرگ سینما و صفحه کوچک تلویزیون و تماشاگری که در سالن می‌بیند و مخاطبی که در خانه‌اش به معمول به انتظار نشسته است.
- مهمترین تفاوت ماهیت تکنیکی که بر دوش تصویر قرار دارد، ماهیت کارگردان در نمایش تلویزیونی است.
- کارگردان علاوه بر اینکه مسئول فرآیند هنری است و تبدیل متن به اجرا برای تصویر تلویزیونی را صورت می‌دهد؛ مسئولیت فرآیند فنی و انتخاب تصویر مشخص در هنگام ساخت و پخش زنده به‌صورت ضبط چنددوربین را برعهده دارد. یعنی با توجه به نظرات بالاش فرآیند نمای درشت و زاویه دوربین به‌عنوان یک فرآیند تصویری در کنار انتخاب نمای بهتر یعنی فرآیند مونتاژ همزمان توسط کارگردان انتخاب می‌شود.

- در تئاتر با توجه به دیدگاه شکندر ناچار از فرایندی انسانی تحت‌عنوان اجرا هستیم. از دیدگاه شکندر زمانی این فرایند شکل می‌گیرد که در زمان حال و اینجا رخ می‌دهد. از دیدگاه شکندر، مکان و موضوع در ماده‌ی خام سینما تأثیری ندارد؛ بنابراین تکنیک به نظر می‌رسد. نمایش تلویزیونی با توجه به نظریه‌های شکندر و بالاش زمانی محقق می‌شود که با «پخش زنده-اجرا» روبه‌رو شود. بدین معنی که عوامل سازنده با تصویر نمایش تلویزیونی شبیه به یک متن تئاتر برخورد کنند و پس از آمادگی به صورت زنده برای مخاطب تلویزیون به اجرا پردازند و عوامل تلویزیونی نمایش تلویزیونی را به مثابه یک فعالیت زنده برای مخاطب پخش کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. منظور بالاش آن‌طور که از متن برمی‌آید زبان جدیدی است که فیلم به‌وجود آورنده‌اش بوده که قوانین و چهارچوب خودش را دارد. کامران ناظر عمو در ترجمه‌ی تئوری فیلم بالاش آن را «دستور زبان جدید» ترجمه کرده است.
۲. موضوع فیلم و اقتصاد: علت اصلی از دید بالاش (۱۳۷۶) صنعتی شدن عمده‌فروشی هنر و ادبیات و همزمانی شکل‌گیری سینما با این واقعه است (ص ۱۸). در واقع، فرایند خاص اقتصاد همراه با سینما یکی از جدیدترین جنبه‌های نظریه‌ی بالاش است. از دیدگاه اندرو (۱۳۸۹) بالاش با تحلیل اقتصادی سینما... معتقد است بنیان این هنر... را شرایط تجاری سینما (ص ۱۴۹) فراهم کرده است. بالاش می‌گوید فقط هنگامی که شرایط تجاری سینما اجازه دهد هنر سینما رشد و تکامل می‌یابد (اندرو، ۱۳۸۹: ص ۱۴۹) و این «عوامل اقتصادی [بود] که باعث شد سینما به دنبال موضوعات جدید برود (همان: ص ۱۵۱).
۳. عمل پخش به انتقال برنامه یا مجموعه‌ای از اطلاعات از طریق تلویزیون اطلاق می‌شود (اربابی، دیهیم، ۱۳۹۳: ص ۷۹).

منابع فارسی

۱. ابروین، رابرت. تی. (۱۳۷۳). راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران. ترجمه فؤاد نجف‌زاده. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۲. اربابی، محمود و فرشته دیهیم. (۱۳۹۴). کنداکتور برنامه ریزی پخش در تلویزیون. تهران: انتشارات دانشکده صدا و سیما.
۳. اسلین، مارتین. (۱۳۸۲). دنیای درام. ترجمه محمد شهباء. تهران: نشر هرمس.
۴. اندرو، دادلی. (۱۳۸۹). تئوری‌های اساسی فیلم. ترجمه مسعود مدنی. تهران: رهروان پویش.
۵. بالاش، بلا. (۱۳۷۶). تئوری فیلم. ترجمه کامران ناظر عمو. تهران: دانشگاه هنر.
۶. تولاک، جان. (۱۳۸۳). درام تلویزیونی. ترجمه امیر پوریا و شبلم میرزین‌العابدین. تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
۷. جهانگیریان، عباس. (۱۳۷۵). فرهنگ تئاترها و نمایش‌های تلویزیونی. تهران: انتشارات سروش.
۸. رجب‌زاده طهماسبی، علی. (۱۳۹۴). ساختارشناسی نوشتار در گونه‌های تلویزیونی. تهران: انتشارات دانشگاه صدا و سیما.
۹. شهباء، محمد. (۱۳۸۹). ساختارشناسی تله‌تئاتر در ایران. نشریه علمی پژوهشی هنرهای نمایشی و موسیقی. تهران: دانشگاه تهران.
۱۰. شهباء، محمد. (۱۳۹۳). عناصر روایت در مجموعه‌های تلویزیونی. تهران: مرکز تحقیقات صدا و سیما.
۱۱. ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۸۴). زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم. تهران: انتشارات دانشکده صدا و سیما.
۱۲. لطفی، غلامحسین. (۱۳۸۷). تئاتر تلویزیونی در ایران. تهران: انتشارات سروش.
۱۳. لیچ، روبرت. (۱۳۹۴). مطالعات تئاتر. ترجمه مریم نعمت طاوسی. تهران: نشر قطره.
۱۴. فیستر، مانفرد. (۱۳۸۷). نظریه و تحلیل درام. ترجمه مهدی نصراله‌زاده. تهران: انتشارات مینوی خرد.

۱۵. ماینر، ورتینگتون. (۱۳۶۲). نمایش تلویزیونی. فصلنامه‌ی تئاتر شماره ۱. تهران: مرکز هنرهای نمایشی.
۱۶. مودبیان، داریوش. (۱۳۸۳). مقدمه‌ای بر تئاتر تلویزیونی. تهران: فصلنامه‌ی هنر. تابستان. شماره ۶۰.
۱۷. وودراف، پال. (۱۳۹۴). ضرورت تئاتر. ترجمه‌ی بهزاد قادری. تهران: نشر مینوی خرد.
۱۸. هادسن، جان. (۱۳۸۲). کاربردهای نمایش. ترجمه‌ی یدالله آقاعباسی. تهران: نشر نمایش.
۱۹. هولتن، اورلی. (۱۳۸۹). مقدمه بر تئاتر. ترجمه‌ی محبوبه مهاجر. تهران: انتشارات سروش. چاپ پنجم.

منابع لاتین

1. Kellison, Catherine. (2006). *Producing for TV & Video*. London: Focal PRESS.
2. Schechner, Richard. (2003). *Performance Theory*. New York: Routledge.

